

Ortrud Gutjahr

## Die Macht der Ohnmächtigen

Über Konversionen der Leidenschaft beim Spiel im Spiel  
und die Rolle des Regietheaters

*Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspialdialoge  
am 12. August 2009*

Mit dem Motto »Das Spiel der Mächtigen« haben die Salzburger Festspialdialoge 2009 einen Titel aufgegriffen, den ursprünglich Giorgio Strehler für seine Inszenierung von William Shakespeares Königsdramen gewählt hatte, die 1973 bei den Salzburger Festspielen gezeigt wurde. Der Titel steht aber nicht nur für eine groß angelegte Shakespeare-Inszenierung, sondern geradezu programmatisch auch für eine Form des Regietheaters, die in Salzburg Furore machte. Denn Strehler nahm bei den Stücken *Heinrich V.* und *Heinrich VI.* nach eigenen dramaturgischen Erwägungen Kürzungen vor, komponierte sie um und kommentierte sie durch andere Dramen Shakespeares, indem er Textpassagen aus *Macbeth*, *König Lear*, *König Johann* und *Richard II.* in seine Inszenierung integrierte.<sup>1</sup> Mit einer Gesamtdauer von mehr als acht Stunden gelangte diese Shakespeare-Collage an zwei Abenden in der Felsenreitschule zur Aufführung, wobei der erste den revolutionären Zusammenstoß zwischen Volk und Adel zum Thema hatte, der zweite die Konkurrenzkämpfe der Herrschen-

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu auch das Interview mit Michael Heltau, der die Rolle Heinrich VI. in der Inszenierung in Salzburg wie auch in der kürzeren Fassung 1975 am Wiener Burgtheater spielte, unter: [www.michaelheltau.com/index.php/aboutmm.html](http://www.michaelheltau.com/index.php/aboutmm.html).

den untereinander in den so genannten Rosenkriegen.<sup>2</sup> Strehler betonte in einem Kommentar zu seinem Theaterprojekt,<sup>3</sup> dass es in diesen Kämpfen immer um die Machtübergabe und den Machterhalt gehe, wobei die Krone signifikantes Zeichen dieser Macht sei.

In der Tat lassen sich die historischen Dramen Shakespeares, welche die Kämpfe um die englische Krone vom Ende des 14. bis in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts zum Thema haben, als groß angelegtes Geschichtsprojekt verstehen, bei dem sich die Einzeldramen in ihrer Gesamtheit zu einem besonderen »Lehrstück« über die Gesetze der Macht verdichten. In der Aufeinanderfolge von Herrschern beschreibt Shakespeare in jedem Königsdrama einen zyklischen Verlauf der Macht, der mit dem Kampf um die Herrschaft wie auch dem Versuch, sie zu festigen, beginnt und mit dem Tod des Monarchen und einer erneuten Krönung endet, wobei ein Krieg den nächsten hervortreibt. Diejenigen, die nach Macht streben, sind in einer Spirale nicht endender Gewalt verfangen, denn sie schleppen eine lange Kette von Verbrechen hinter sich her. Jeder Throninhaber sichert seine Macht, indem er nicht nur seine Feinde umbringt, sondern auch einstige Verbündete wie die Feudalherren, die ihm zur Krone verholfen hatten, und ebenso die Kronprätendenten oder potentielle Nachfolger. Doch da es dem Herrscher nicht gelingen kann, alle Konkurrenten um die Krone auszuschalten, kehrt dann nicht selten ein neuer Anwärter auf den Thron aus der Verbannung zurück, ein junger Prinz, der die Hoffnung auf Gerechtigkeit und eine neue Ordnung verkörpert. Aber jeder Schritt, den dieser Hoffnungsträger auf dem Weg zur Macht geht, ist wiederum durch Treubruch, und brachiale Gewalttätigkeit gekennzeichnet. Der Weg zur Macht wird durch Intrige, Waffen und Gift erkämpft und ist mit Leichen gepflastert. Deutlich zeichnen sich die Herrscher in Shakes-

---

<sup>2</sup> Bei den Rosenkriegen geht es um einen Machtkampf zwischen den Adelfamilien Lancaster und York, wobei erstere eine rote, letztere eine weiße Rose im Wappen trägt. Vgl. etwa Alison Weir: *Lancaster and York. The War of the Roses*, London 1996.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Giorgio Strehler: »Das Spiel der Mächtigen« nach Shakespeare«, in: *Programmheft des Burgtheaters*, Saison 1975/76, Heft 1, ohne Seitenangabe.

peares Königsdramen also durch strategisches Handeln aus, bei dem ethische Erwägungen auf der Strecke bleiben.

### Gewalt und Machterhalt

Es ist, als hätte sich der englische Dramatiker in diesem geradezu zwanghaft wiederkehrenden Grundmuster seiner Königsdramen an den ihm bekannten Ideen des italienischen Politikers, Philosophen, Geschichtsschreibers und Schriftstellers Niccolò Machiavelli (1469-1527) nur allzu bereitwillig orientiert. Denn nachdem bereits in der Antike durch den Geschichtsschreiber Thukydides das Machtstreben als Grundlage menschlichen Handelns bestimmt worden war,<sup>4</sup> geht Machiavelli davon aus, dass menschliches Handeln immer interessegeleitet ist. Er betont, dass der Mensch durch seine Ambitionen an sich weder gut noch schlecht ist, sondern es erst durch die Art und Weise wird, *wie* er diese durchzusetzen versucht. Angesichts unterschiedlicher Interessenlagen und der Neigung des Einzelnen, selbst denen Schaden zuzufügen, die ihm Gutes getan haben, müssen nach Machiavelli Gesetze geschaffen werden, die allerdings für die Herrscher keine notwendige Gültigkeit haben, wie er in seinem populär gewordenen Werk *Il Principe*<sup>5</sup> ausführt. Anhand von Beispielen aus der Frühzeit des römischen Reiches und der jüngeren Geschichte der führenden Städte Italiens verdeutlicht er, dass der Herrscher Gesetze und ethische Normen übergehen kann, wenn er die ihm obliegende Aufgabe erfüllt, die Tüchtigkeit (*virtù*) des Volkes zu stärken. Machiavelli geht in seiner Schrift, die verstärkt als Anleitung für Herrscher, wie Macht errungen und bewahrt werden kann, rezipiert wurde, da-

---

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Hartmut Erbse: *Thukydides-Interpretationen*, Berlin und New York 1989, S. 106f.

<sup>5</sup> Machiavelli schrieb *Il Principe* (Der Fürst) im Jahre 1513, als er sich nach Inhaftierung und Folter (er war beschuldigt worden, an einer Verschwörung gegen die Medici beteiligt gewesen zu sein) auf sein Landgut zurückgezogen hatte. Aber erst im Jahre 1531, vier Jahre nach dem Tod des Verfassers, wurde das Werk durch päpstliche Druckgenehmigung veröffentlicht.

von aus, dass der Gebrauch von Gewalt vor allem für die Gewinnung der Macht zwingend notwendig ist. Dabei unterscheidet er zwischen dem »rechten und falschen Gebrauch der Grausamkeit« nach dem Prinzip der Abschreckung, denn »das Böse«<sup>6</sup> solle richtigerweise am Anfang einer Machtübernahme stattfinden und nicht während der Zeit der Regentschaft zunehmen: »Darum müssen alle Gewalttaten auf einmal geschehen, da sie dann weniger empfunden und eher vergessen werden.«<sup>7</sup> Notwendige Grausamkeiten sollen demnach gezielt und für kurze Dauer eingesetzt werden, damit sie abschreckend wirken und nicht zum Hass gegen den Fürsten führen, da dieser Hass die Macht langfristig bedroht. Der Herrscher solle ob seiner Machtfülle und der Möglichkeit, sie jederzeit einsetzen zu können, vom Volk gefürchtet werden. Damit nicht genug, konzidiert Machiavelli dem Fürsten auch die Option, Verbrechen zu begehen, wenn dadurch Macht erhalten und langfristig dem Gemeinwohl gedient werden kann. Macht ist bei Machiavelli ein taktisches Gewaltspiel, das nicht durch Einhaltung allgemeiner Regeln, sondern durch deren Einforderung bei anderen und die Möglichkeit, sie selbst übertreten zu können, bestimmt ist. Der Mächtige ist mithin ein »Spielmacher« par excellence, der – gerade weil er die Regeln nach eigener Interessenlage vorgeben wie auch übertreten kann – diejenigen, die er qua Macht in sein Spiel zwingt, zu ohnmächtigen Spielfiguren degradiert. Denn weil der Herrscher sein taktisches, am Machterhalt orientiertes Handeln jenseits der allgemein verbindlichen Regeln durch Intrige, Bespitzelung und Gewalt absichert, kann es für die Untertanen kaum Raum geben, um eine Einhaltung der Regeln einzuklagen oder die Spielzüge des Herrschers zu parieren.

Shakespeare hat in seinen Königsdramen unzweifelhaft solch despotisch-machiavellistische »Spielmacher«, die skrupellos Verbrechen um der Machtgewinnung und des Machterhalts willen begehen,

---

<sup>6</sup> Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*, aus dem Italienischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, mit einem Nachwort von Horst Günther, Frankfurt. a. M. 1990, S. 53.

<sup>7</sup> Ebenda.

zu Protagonisten und Antagonisten gemacht.<sup>8</sup> Doch ist er nicht nur ein Meister-Dramatiker, der den Zusammenhang von Macht und Gewalt auf die Bühne gebracht hat, sondern eröffnet gerade auch die Möglichkeit, diesen verdeckten Zusammenhang zu durchschauen: nämlich durch ein eigenständiges Spiel, das innerhalb der jeweiligen Dramenhandlung inszeniert wird. Ein solches Spiel im Spiel ist als Schauspiel *in nuce* zu verstehen, das der eigentlichen Dramenhandlung eingelagert ist und zu dieser in spiegelnder, kommentierender oder kritischer Funktion steht. Ein eingelagertes Schauspiel sprengt »den geschlossenen Illusionsraum des Dramas auf und enthüllt dadurch die raumzeitlich begrenzte Gültigkeit des dramatischen Spiels, denn in seinem eigenen Bereich gelten andere Gesetze als die des Dramas, in das es eingelegt wird.«<sup>9</sup> Demnach verfügt ein Spiel im Spiel über einen herausgehobenen, überschaubaren Spielraum (Bühne auf der Bühne) und eine eigenständige Zeitlichkeit, mit der die Spannung zwischen der Spiel- und der Dramensphäre explizit wird. Entscheidend ist jedoch, dass das Spiel im Spiel mit seinen neuen Spielregeln gerade den Figuren, die ohnmächtig in den Strukturen der eigentlichen Dramenhandlung verfangen sind, Möglichkeiten für ein anderes Spiel eröffnet. Diese eingelagerten Theaterstücke sind geradezu ein Kennzeichen von Shakespeares Dramen, und sein bekanntestes Spiel im Spiel findet sich in *Hamlet*.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Dass Machiavelli über lange Zeit als Verkünder despotischer Herrschaft missverstanden wurde und dabei seine Verdienste um die Analyse politischer Macht zu wenig Beachtung fanden, wird in der Forschung zu Machiavelli zusehends betont: »Machiavelli ist nicht, wie man ihn bis ins 20. Jahrhundert immer wieder missverstanden hat, ein Lehrer des Bösen. Er ist der erste Analytiker des erfolgreichen politischen Handelns und zugleich der zerstörerischen und am Ende selbstzerstörerischen Wirkung einer unbegrenzten Ausdehnung von Macht und Herrschaft.« Horst Günther: »Nachwort«, in: Niccolò Machiavelli: *Discorsi: Staat und Politik*, übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, hg. und mit einem Nachwort versehen von Horst Günther, Frankfurt a. M. 2000, S. 482.

<sup>9</sup> Joachim Voigt: *Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama*, Göttingen 1955 [Diss. masch.], S. 5.

<sup>10</sup> Shakespeare hat in viele seiner Stücke, z. B. in *Mittsommernachtstraum*, *Vergebene Liebesmüh* oder *Heinrich IV.*, Spiele im Spiel integriert.

### Kreatives Spiel im Gegenzug

Auch dieses Stück ist ein Spiel um die Krone als Signum der Macht, denn nach dem Tod des dänischen Königs Hamlet kehrt dessen Sohn und Thronerbe Prinz Hamlet aus seinem Studienort Wittenberg an den Hof in Helsingör zurück, um neuer König zu werden. Doch Hamlet sieht sich mit einem *fait accompli* konfrontiert: Seine Mutter Gertrud hat sich bereits nach kurzer Zeit in ein »blutschändisches Bett« gestürzt, indem sie Claudius, den jüngeren Bruder ihres verstorbenen Mannes geheiratet und ihm damit auch die Krone übergeben hat. Nach dem Muster der Königsdramen, bei denen gemäß der Doktrin Machiavellis kein Machthaber seiner Herrschaft sicher sein kann, »solange die am Leben sind, denen sie genommen wurde«<sup>11</sup>, wäre Hamlet nun im Spiel um die Macht eine prototypische Rächerfigur. Er wird durch den nächtens erscheinenden Geist seines Vaters – der gleichsam die Tradition des Machtspiels einklagt – beauftragt, den vom Usurpator Claudius am Vater begangenen Meuchelmord zu rächen. Hamlet nimmt diesen Auftrag auch an, doch ist er kein blindwütiger Rächer, der sich der tradierten Machtlogik unterwirft, sondern ein zaudernder, reflektierender Intellektueller, der die Machenschaften am Hof durchschaut, dem bereits eingefädelten Spiel seines Onkels aber ohnmächtig gegenübersteht.

Während Hamlet wie gelähmt ist, verhält sich der Usurpator nach einer Maxime, wie sie von Machiavelli formuliert wurde: »Für jeden, der die Macht in einer Stadt oder einem Staat erobert hat, ist es [...] das beste Mittel, sich an der Macht zu halten, wenn er gleich von Anfang an alles im Staat von Grund auf neu gestaltet.«<sup>12</sup> So konsolidiert Claudius mit taktischen Schachzügen, Täuschungsmanövern und Abhörstrategien nach dem Tod des alten Königs und der übereilten Wiederbesetzung von dessen Position auf dem Thron und im Bett eine neue Ordnung. Gertrud und Claudius versuchen mithilfe

---

<sup>11</sup> Niccolò Machiavelli: *Gedanken über Politik und Staatsführung*, übersetzt und hg. von Rudolf Zorn, Stuttgart 1954, S. 145.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 39.

des dienstfertigen Kämmerers Polonius, den Thronfolger zur Aufgabe seiner Trauer um den verstorbenen Vater und zur Akzeptanz der neuen Familien- und Herrschaftssituation zu bewegen. Polonius instrumentalisiert sogar seine Tochter Ophelia als Lockvogel, um Hamlet aushorchen zu können. So sieht sich Hamlet bis hin zu seinen Jugendfreunden Rosenkranz und Gündenster von Beobachtern und Spitzeln umstellt. Wie sehr Hamlet durch das strategische Spiel bei Hof gehindert wird, seine eigenen Pläne umzusetzen, hat Goethe in seinem Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), in dem sich der Titelprotagonist während der Proben zu Shakespeares Stück mit dem Charakter des *Hamlet* auseinandersetzt, deutlich zum Ausdruck gebracht:

Staunen und Trübsinn überfällt den Einsamen; er wird bitter gegen die lächelnden Bösewichter, schwört den Abgeschiednen nicht zu vergessen, und schließt mit dem bedeutenden Seufzer: die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, daß ich geboren war, sie wieder einzurichten. In diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. [...] Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer.<sup>13</sup>

Deutlich ist nach Goethes Deutung Hamlet kein Herrscher machiavellistischen Zuschnitts, wenn er ihn als »höchst moralisches Wesen« bezeichnet. Deshalb kann er Claudius auch nicht auf gleicher Ebene begegnen, sondern muss dem intriganten Spiel ein Spiel auf einem anderen Schauplatz entgegenhalten, um sich aus seiner ohnmächtigen Position befreien zu können.

Bezeichnet der Begriff Ohnmacht einen Zustand, in dem die Kontrolle über den eigenen Körper und das eigene Wollen verloren

---

<sup>13</sup> Johann Wolfgang Goethe: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. von Karl Richter u. a., Bd. 5, hg. von Hans-Jürgen Schings, München 1988, S. 245.

ging, weil das Bewusstsein temporär ausgeschaltet ist, so bezeichnet die Macht der Ohnmacht im Gegenteil einen Alarmzustand mit höchster geistiger Anstrengung und emotionaler Anspannung, in dem aus einer untergeordneten, vielleicht sogar ausweglosen Situation Strategien der Ermächtigung entwickelt werden. Mitunter können durch kreative Gegenzüge Machtkonstellationen signifikant verändert werden, wie dies paradigmatisch durch eine Umkehr des Herr-Knecht-Verhältnisses angezeigt ist<sup>14</sup> oder die Abwendung des drohenden Todes durch besondere Fähigkeiten.<sup>15</sup> Die Gelegenheit, von der Position des ohnmächtigen Beobachters in die des machtvollen Gegenspielers zu wechseln, ergibt sich für Hamlet mit dem Eintreffen einer Schauspieltruppe, die eigentlich nur zum Vergnügen der Hofgesellschaft auf dem Schloss spielen soll.

### Konversion der Leidenschaft

Um sich vom Können der Schauspieler ein Bild machen zu können, verlangt Hamlet zunächst eine »Kostprobe« ihrer Schauspielkunst und schlägt »eine leidenschaftliche Rede«<sup>16</sup> aus dem Bericht vor, in dem Aeneas Dido über den Untergang Trojas unterrichtet.<sup>17</sup> Im Hinblick auf die Geschehnisse am Hof sind es bezeichnenderweise die Verse über die »Hinmetzelung des Priamos«<sup>18</sup> durch Pyrrhus, die Hamlet hören möchte. Sich als Kenner der antiken Literatur ausweisend, beginnt er selbst mit der Rezitation der ersten Verse. Sodann spricht der erste Schauspieler der Theatertruppe jene Passage, in der geschildert wird, wie König Priamos durch das Schwert des Pyrrhus

---

<sup>14</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen über »Herrschaft und Knechtschaft«, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a. M. 1973, S. 150-155.

<sup>15</sup> Paradigmatisches Beispiel ist hierfür die Situation Scheherazades aus den Erzählungen von Tausendundeiner Nacht, die durch die Kunst des Erzählens ihr Todesurteil aufhebt.

<sup>16</sup> William Shakespeare: *Hamlet*, Bd. 1: *Text: Englisch/Deutsch*, hg., übersetzt und kommentiert von Holger M. Klein, Stuttgart 2006, II.2, V. 426.

<sup>17</sup> Vergil hat diesen Bericht im 2. und 3. Buch der *Aeneis* gestaltet.

<sup>18</sup> Shakespeare: *Hamlet*, II.2, V. 443.



fällt und damit zugleich die ganze Stadt. Als er aber vorträgt, wie die Königin Hekuba in der brennenden Stadt weinend nach ihrem Mann sucht, konvertiert das leidenschaftliche Sprechen des Schauspielers in die darstellende Geste des unmittelbaren Mitleidens. Indem der Schauspieler blass wird und Tränen in die Augen bekommt, bringt er eine körperliche Reaktion mitleidender Ergriffenheit hervor, die seinerzeit als Zeichen höchster Schauspielkunst galt. Hamlet ist von der Konversion der Leidenschaft in der Darbietung des Schauspielers zutiefst beeindruckt, weil dieser damit das Leiden einer Person darzustellen vermag, zu der keine persönliche Verbindung besteht, und er sinniert:

Ist es nicht ungeheuerlich, daß dieser Schauspieler hier, in einer bloßen Dichtung, einem Traum von Leidenschaft, seiner Seele der eigenen Vorstellung gemäß derart Gewalt zu tun vermochte, daß durch ihr Wirken sein ganzes Angesicht erlebte, Tränen in seinen Augen, Zerrüttung in seinem Ausdruck, die Stimme gebrochen, und sein ganzes Äußeres in der Erscheinung seiner Vorstellung angepasst.<sup>19</sup>

Hamlet meint, dass der Schauspieler, wenn er vom Dargestellten persönlich so betroffen wäre wie er selbst, »die Bühne in Tränen ertränken und aller Ohren mit fürchterlicher Rede spalten; die Schuldigen zum Irrsinn treiben und die Schuldlosen entsetzen, die Unwissenden bestürzen«<sup>20</sup> könnte. Genau in dieser kathartischen Wirkung eines inszenierten Spiels, in der Gerichtsbarkeit der Bühne, sieht Hamlet die Chance zur Veränderung des Machtspiels bei Hof. Er möchte das Spiel der Macht, das er selbst durchschaut, auch für die anderen sichtbar machen, indem er es nach den Regeln der hohen Schauspielkunst in Szene setzen lässt. Denn worauf er baut, ist die Wirkungsmacht der ästhetischen Spiegelung, welche die Zuschauer jenseits der durch Geburtsrecht, Intrige oder Gewalt errungenen

---

<sup>19</sup> Ebenda, II.2, V. 545-551.

<sup>20</sup> Ebenda, II.2, V. 556-558.

Privilegien und der äußeren Gewalteinwirkung von innen her ergreifen und verändern kann.

Mithin geht es Hamlet um eine Konversion der Leidenschaft von der Rachsucht, die zur Durchsetzung von Macht durch Waffengewalt verleitet, hin zum Mitleiden, das in kathartischer Wirkung zu Selbsterkenntnis und ethischer Orientierung zu führen vermag. Denn nach der Hekuba-Rede des ersten Schauspielers kommt Hamlet der Gedanke, dass er Claudius mit einem solchen Schauspiel überführen könne: »Ich habe gehört, daß schuldige Geschöpfe während eines Schauspiels durch die bloße Kunst des Stückes so in der Seele getroffen werden, daß sie auf der Stelle ihre Verbrechen erklärt haben«<sup>21</sup>. Hamlet fragt den Schauspieler, ob die Truppe das Stück »Die Ermordung des Gonzago« zur Aufführung bringen könne, denn er sucht mithilfe eines Theaterstücks, das er selbst als »Die Mausefalle« bezeichnet, seinem Onkel mit einem als Spiel deutlich in Szene gesetzten Spiel *coram publico* sein Verbrechen vor Augen zu führen: »Dem König wird das Spiel zur Schlinge, in die ich sein Gewissen zwingen.«<sup>22</sup> Mithin sucht Hamlet an ein moralisches Vermögen jenseits aller Verstellung zu appellieren und erweist sich dadurch als Gegenfigur eines Herrschers machiavellistischer Prägung.

Das Spiel der Schauspieltruppe in Shakespeares Drama konzentriert sich auf das allzu bekannte Plotmuster vom Usurpator, der Krone und Bett des Königs raubt, und entlarvt damit Claudius als skrupellosen Brudermörder, der sich mit seiner Machtgier in das Spiel der Mächtigen einreihet. Hamlet nimmt nun die vom Vater verlangte Rolle als Rächer ein: er empfiehlt Ophelia, in ein Kloster zu gehen, woraufhin sie sich ertränkt, ersticht ihren Vater Polonius, der sich dienstfertig mit dem neuen Machthaber arrangierte, wie eine »Ratte«<sup>23</sup>, und tötet, nachdem Gertrud aus dem für ihren Sohn bestimmten Giftbecher getrunken hat, auch Claudius und Laertes mit

---

<sup>21</sup> Ebenda, II.2, V. 583-587.

<sup>22</sup> Ebenda, II.2, V. 599-600.

<sup>23</sup> Ebenda, III.4, V. 22.

einem vergifteten Rapier, von dem er selbst tödlich verwundet ist. Bevor der neue Herrscher Fortinbras die Bühne betritt, spricht Hamlet das Publikum an: »Ihr, die ihr bleich ausseht und ob dieses Schreckenfalles zittert, die ihr nur stumme Spieler und Zuhörer seid in dieser Handlung, hätt' ich nur Zeit – denn dieser grause Scherge, der Tod, ist unerbittlich im Verhaften – oh, ich könnt' euch sagen ...«<sup>24</sup> Das Spiel im Spiel, mit dem Hamlet den Mord an seinem Vater sichtbar machen konnte, gibt diesen Worten spezifische Bedeutung. Denn das Drama ist ja nichts anderes als Hamlets Verausgabung im Ringen um eine Macht kreativer Erkenntnisfindung, die in jeder Inszenierung entsprechend dem jeweiligen Regiekonzept aufgegriffen und erneuert wird. Geht es bei Shakespeare mithin um Handlungen brachialer Gewalt wie auch die Macht des Theaters, insofern durch überzeugende Darstellungsweisen Mitleid für das Schicksal eines anderen und damit für die Ohnmächtigen im Spiel der Macht gewonnen werden kann, so offenbart sich mit dem Spiel im Spiel auch ein Strukturzusammenhang, der die Wirkungsmacht des Theaters selbst betrifft.

### **Inszenierte Spiele unter Regie**

Das eingelagerte Stück, in dem zur Sprache kommt, was in der Haupthandlung unaussprechlich bleibt, kann als Verdeutlichung des Spielcharakters eines Theaterstücks gesehen werden, insofern die Schauspieler auf der Bühne nicht allein eine Figur verkörpern, sondern einen Schauspieler, der eine bestimmte Figur spielt. Bisher wurde in den Analysen zum Spiel im Spiel aber kaum gesehen, dass durch diese inszenierten Stücke jener »Spielmacher« sichtbar wird, der bei einer Inszenierung maßgeblich ist, bei der Aufführung auf der Bühne aber in der Regel unsichtbar bleibt: der Regisseur. Auch Hamlet greift in das vorgeführte Stück regieführend ein, um es erst zur

---

<sup>24</sup> Ebenda, V.2, V. 322-325.

»Mausefalle« werden lassen zu können; er weist die Schauspieltruppe in eine Pantomime ein, in welcher das Mordgeschehen an seinem Vater gerade in seiner Unaussprechlichkeit sinnfällig zur Darstellung kommt, und fügt dem überlieferten Text einen eigenen ein. Er macht das Spiel im Spiel zu einem Stück des Regietheaters, indem er durch seine Eingriffe eine Bedeutungsebene hervorhebt, die sich auf die unmittelbare Wirklichkeit des Publikums auf der Bühne bezieht. Wenn wir von hier aus einen kurzen Blick auf nur wenige der prägnantesten Spiele im Spiel in der Geschichte des deutschsprachigen Dramas werfen, so wird deutlich, dass der regulierende, inszenierende Eingriff ein wesentliches Charakteristikum ist, das dieses Spiel von der übrigen Dramenhandlung unterscheidet.

So hat schon Andreas Gryphius in seinem Lustspiel *Absurda comica oder Herr Peter Squentz* (1685) den Gegensatz zwischen Adel und Volk unter der Regie eines Schulmeisters hervortreten lassen. Dieser Peter Squentz aus Rumpelkirchen überredet die Handwerker des Dorfes, ein Theaterstück vor dem König aufzuführen, und wählt hierfür die Sage von Pyramus und Thisbe, zu der er selbst Prolog und Epilog sprechen will. Gemäß der Ständeklausel amüsieren sich der König und sein Gefolge köstlich über die tölpelhafte Darstellung, doch im Verlauf der Aufführung fallen die Handwerker immer wieder aus der Rolle, indem sie auf offener Bühne über Sinn und Unsinn des Stücks diskutieren und zur Belustigung des höfischen Publikums dabei auch noch handgreiflich werden. Gerade darin legt dieses Spiel unter der Regie des ambitionierten Schulmeisters bereits Zeugnis ab von einer Auseinandersetzung mit kanonischen Stoffen und den sich anbahnenden emanzipatorischen Bestrebungen eines Bürgertums, das die Macht des höfischen Adels zunehmend in Frage stellt.

Um 1800 ist dann vor allem Heinrich von Kleist der Dramatiker, der vielen seiner Stücke Spiele einlagert, mit denen jenseits der Machtkämpfe und ihrer Kampfstrategien Geschehnisse auf einem inneren Schauplatz verdeutlicht werden, wie dies in seinem Trauerspiel *Penthesilea* (1803) besonders deutlich wird. Die ausschweifende

Handlung dieses Stücks gewinnt ihre Dynamik über zwei Spiele, die eigens für die Titelprotagonistin inszeniert werden, um ihre Ohnmacht zu kaschieren. Nachdem die Amazonenkönigin mit ihrem Heer in den Trojanischen Krieg eingegriffen hat, sucht sie auf dem Schlachtfeld gezielt den ihr durch die Mutter vorhergesagten griechischen Helden Achill. Nach anfänglichen Scharmützeln wird sie schließlich von ihm im Gefecht bewusstlos geschlagen. Als Achill seine Kriegsgefangene als Braut gewinnen will, schwingt sich Penthesileas enge Vertraute Prothoe zur Regisseurin auf und verteilt die Rollen: Der Sieger Achill soll den Verlierer spielen, damit sich Penthesilea im Glauben wiegen kann, sie sei die Siegerin. Durch dieses Illusionsspiel gewinnt Penthesilea die feste Überzeugung, dass sie den Griechen nach der Sitte der Amazonen überwunden hat und ihn damit zum Rosenfest führen kann, einem Begattungsritual, das den Fortbestand des Amazonenstaates sichert. Achill gesteht zwar seine Unterwerfung ein, erklärt aber zugleich seinen Besitzanspruch: »Zwar durch die Macht der Liebe bin ich dein [...] / Doch durch der Waffen Glück gehörst du mir«<sup>25</sup>. Diese Unterscheidung hat für Penthesilea jedoch keine Signifikanz, denn nach den Regeln der Amazonen gehören Waffenglück und Liebesmacht untrennbar zusammen. So hält sie zwanghaft an der Vorstellung fest, Achill unterwerfen zu müssen.

Als Achill auf die Idee kommt, selbst ein Spiel zu inszenieren, indem er Penthesilea zum Kampf auffordert, um ihr zum Schein zu unterliegen, macht diese gründlich Ernst. Sie zieht in entfesselter Wut in den Kampf gegen Achill, schießt einen Pfeil durch seinen Hals und lässt seine Brust von einer Meute von Hunden zerfleischen. Die Gewalt, mit der Achill zuvor Penthesilea in die Ohnmacht geschlagen hat, wird von ihr in einem tödlichen, ja noch über den Tod hinausgehenden Gewaltexzess pariert. Das kreative Spiel, das gegebene Machtkonstellationen außer Kraft zu setzen sucht, misslingt bei

---

<sup>25</sup> Heinrich von Kleist: »Penthesilea«, in: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe* in zwei Bänden, hg. von Helmut Sembdner, München 1983, Bd. 1, S. 321-428, hier: S. 397, V. 2244 u. 2246.

Kleists Drama angesichts der zugespitzten Gewaltsituation des Krieges und wird von der Wirklichkeit der Dramenhandlung überrollt.

Im Gegensatz hierzu hat Arthur Schnitzler in seiner 1899 am Wiener Burgtheater uraufgeführten Grotteske *Der grüne Kakadu* das Ineinandergreifen von Spiel und Wirklichkeit im Vorfeld politischer Umwälzungen zum Thema gemacht. Als das Volk auf der Straße am 14. Juli 1789 im Begriff ist, die Bastille zu stürmen, findet in Prospères Kaschemme namens »Zum grünen Kakadu« ein Schauspiel statt, in dem anarchische Zustände für ein adeliges Publikum inszeniert werden. Die Schauspieler spielen jedoch nicht nur den Pöbel, sondern geben im Schutz der Rolle zugleich auch ihrer eigenen Meinung Ausdruck. Als der Star unter den Komödianten ins Lokal stürzt und berichtet, er habe den Herzog von Cadignan als Liebhaber seiner Frau ertappt und daraufhin ermordet, wirkt seine schauspielerische Darstellung so überzeugend, dass Prospère, der als einziger von dem tatsächlich bestehenden Verhältnis weiß, nun regieführend eingreift und dadurch das Spiel in Wirklichkeit überführt. Er konzidiert dem völlig überraschten Ehemann, dass seine Tat begründet war, was zur Folge hat, dass er unmittelbar darauf den Herzog von Cadignan tatsächlich ersticht, als dieser das Lokal betritt. Ein anwesender Commissaire kommt jedoch nicht mehr dazu, den Mörder zu verhaften, da er und die adeligen Zuschauer sich nur noch durch die Flucht vor dem eindringenden Volk, das bereits den Sieg der Freiheit feiert, retten können. Wenn der Philosoph Grasset am Ende des Stückes in einer Rede verkündet: »Nirgends kann der Ruf: ›Es lebe die Freiheit!‹ schöner klingen, als an der Leiche eines Herzogs«<sup>26</sup>, so wird hier aus dem gebündelten Hass des Volkes auf die herrschende Klasse – der von Machiavelli als Hauptursache für Umsturzpläne gesehen wurde – ein Spiel inszeniert, das in einem direkten Bezug zur politischen Wirklichkeit steht, die sich zeitgleich realisiert.

---

<sup>26</sup> Arthur Schnitzler: »Der grüne Kakadu«, in: Ders.: *Das dramatische Werk*, Bd. 3, S. 7-44, hier: S. 43.

Dass die Zeit des Spiels auch einem Kommentar auf die Lebenszeit von Schauspielern und Zuschauern gleichkommt, hat besonders Hugo von Hofmannsthal in seinem Stück *Das Salzburger große Welttheater* (entstanden 1921) verdeutlicht, das am 12. August 1922 in der Kollegienkirche in Salzburg durch Max Reinhardt uraufgeführt wurde. In dieser Neuschöpfung von Calderons Fronleichnamsspiel *Das große Welttheater* (*El gran teatro del mundo*, 1675)<sup>27</sup> wird die barocke Vorstellung aufgegriffen, dass der Mensch in Vergessenheit der Scheinhaftigkeit des irdischen Daseins lebt, und deshalb im Theaterspiel einen Spiegel vorgehalten bekommen muss. Im Vorspruch zu *Das Salzburger große Welttheater* formulierte Hofmannsthal:

Daß es ein geistliches Schauspiel von Calderon gibt, mit Namen »Das große Welttheater«, weiß alle Welt. Von diesem ist hier die das ganze tragende Metapher entlehnt: Daß die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen; ferner der Titel dieses Spiels und die Namen der sechs Gestalten, durch welche die Menschheit vorgestellt wird – sonst nichts. Diese Bestandteile aber eignen nicht dem großen katholischen Dichter als seine Erfindung, sondern gehören zu dem Schatz von Mythen und Allegorien, die das Mittelalter ausgeformt und den späteren Jahrhunderten übermacht hat.<sup>28</sup>

In Hofmannsthals Stück wird gemäß der barocken Idee des *Theatrum mundi* »Frau Welt« durch den »Meister im Sternenmantel« zur Regisseurin ernannt, da er sich von ihr ein »Fest und Schauspiel« bereiten lassen möchte. So ruft die Welt eine Schar von zunächst »unverkörperten Seelen« hervor, die ihre Schicksalsrollen erhalten. Jene Seele aber, die den Bettler spielen soll, verweigert sich mit Verve der ihr zugeordneten Rolle, denn sie erkennt: »Es sind welche im Spiel, in deren Hand ist Macht gelegt, es sind Herren und Knechte, Mündige

---

<sup>27</sup> Bereits Franz Grillparzer wurde zu seinem Stück *Der Traum, ein Leben* (1840) durch Calderons Vorbild angeregt.

<sup>28</sup> Hugo von Hofmannsthal: »Das Salzburger große Welttheater«, in: Ders.: *Gesammelte Werke.*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Bd. 3: *Dramen III 1893-1927*, Frankfurt a. M. 1979, S. 107-176, hier: S. 107.

und Unmündige.«<sup>29</sup> Die renitente Seele will keine unterjochte, ohnmächtige Position einnehmen und bittet deshalb den Engel: »laß mich heraus aus dem Spiel!«<sup>30</sup> Doch schließlich fügt sie sich in ihre Bettler-Rolle im »Lebensspiel«<sup>31</sup> der Welt, das nun erst mit dem Auftritt des Königs beginnen kann, der selbstherrlich seine Machtfülle preist. Während die Weisheit das eitle Treiben kritisiert erscheint die Schönheit voller Selbstverliebtheit, baut der Reiche zum Schutz des eigenen Besitzes auf die Macht des Königs und verlässt sich der Bauer auf seine »selbgeschaffenen Sach«<sup>32</sup>. Demgegenüber beklagt der Bettler seine unglückliche Lage und ruft zum Umsturz der bestehenden Ordnung auf: »Der Weltstand muß da hin, neu werden muß die Welt, / Und sollte sie zuvor in einem Flammenmeer / Und einer blutigen Sintflut untertauchen, / So ist's das Blut und Feuer, das wir brauchen.«<sup>33</sup> Doch erkennt der Bettler nach einem »Saulus Blitz«<sup>34</sup> als einziger das »Spiel der Welt, in dem er zu einem notwendigen »Gegenspieler«<sup>35</sup> geworden ist. Er gibt seinen Furor auf, konvertiert zum frommen Büber, der als einziger seinem Ende gelassen entgegenseht und in das Reich des Meisters Eingang findet, während die anderen Figuren Spuren der Mörderin Zeit an sich beklagen und auf Geheiß des Todes »von der Bühne wandern«<sup>36</sup> müssen. Beim Spiel im Spiel in Hofmannsthals Welttheater-Stück fällt die Zeit des Lebens der Figuren ohne Möglichkeit der Probe mit der ihres Spiels zusammen, denn die Regisseurin »Welt« vergibt zwar die Rollen, doch über das Kräftespiel der Figuren ist die göttliche Allmacht gesetzt.

---

<sup>29</sup> Ebenda, S. 120.

<sup>30</sup> Ebenda.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 121.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 139.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 135.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 146.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 148.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 158.



## Spiele vom Regelbruch

Den hier nur beispielhaft angerissenen inszenierten Spielen auf der Bühne ist gemeinsam, dass sie eine Phase des Eingedenkens markieren, in der in Bezug auf die dargestellte Bühnenwelt Machtverhältnisse reflektiert werden, die bis an Grenzen menschlicher Erfahrung heranreichen, wie dies mit dem *memento mori* des Welttheaters besonders sinnfällig wird. Dieses explizit gemachte Spiel setzt die Regeln der dramatischen Wirklichkeit momenthaft außer Kraft, hält den Verlauf der Handlung an und schaltet eine Phase ein, in der die verändernde Wirkmacht künstlerischer Darstellung Raum gewinnt. In diesem Spiel kommt ein verborgenes oder ausgeschlossenes Anderes zu Wort, dem nur in der Setzung des ›Als-Ob‹ die Lizenz zur Artikulation erteilt werden kann. Das Spiel im Spiel steht demnach für ein Theater bewusst gesetzter Repräsentation, insofern es einen Schauplatz für Geschehnisse eröffnet, die in der Dramenhandlung keinen Raum finden können. Somit kann im Theater wie in einem Schutzraum das durch gegebene Machtverhältnisse Unterdrückte, Ausgeschlossene und Zum-Schweigen-Gebrachte Gestalt gewinnen. Das Spiel im Spiel zeigt innerhalb eines Settings der Macht die Kunst des Widerstands und der Selbstbehauptung durch Spiegelung, nicht selten auch alternative Wertorientierungen und Handlungsmodelle. Es ist ein Spiel, das die im Drama geltenden Regeln bricht und einen Sinn zu erschließen sucht, der jenseits der Handlung liegt, zugleich aber einen Kern des Dargestellten enthüllt. Wenn es dabei jedoch um die Repräsentation eines Nicht-Repräsentierbaren geht und um den Versuch, dafür Formen der Darstellung zu finden, so gewinnt der theatrale Ausdruck bei dieser ›Macht der Überzeugung‹ wesentlichen Stellenwert, wie dies auch Hofmannsthal in seinem Selbstkommentar zu *Das Salzburger große Welttheater* betont:

Wer Gedichtetes aufs Theater bringt, der stellt sich, er möge wollen oder nicht, in den vollen Strom der Tradition. Es gibt freilich einen Zeitgeschmack,

eine wechselnde Mode des theatralischen Ausdrucks; aber auch in ihr kommt ein Überkommenes zur Wirkung, stärker, als man es meinen würde.<sup>37</sup>

Hofmannsthal hat sein Stück für die von Max Reinhardt, Richard Strauß und ihm selbst im Jahre 1917 initiierten Salzburger Festspiele entworfen und suchte damit dem traditionellen Welttheater »einen neuen Gehalt zu geben, worin der Zeitgeist zum Ausdruck käme«<sup>38</sup>. Mit diesem Appell aber, den tradierten Stoffen eine veränderte Gestalt und damit einen neuen Gehalt zu geben, unterstützte Hofmannsthal das Regietheater, wie es durch Max Reinhardt, einem der Begründer des Regietheaters, vorangetrieben wurde.

Dass gerade die Stücke Shakespeares schon früh für das Regietheater entdeckt wurden, macht das Beispiel Goethe deutlich. Als Leiter des Weimarer Hoftheaters suchte er den Kunstcharakter von Aufführungen aufzuwerten und hat seine Version von Shakespeares *Romeo und Julia*, die er 1812 auf die Bühne brachte, entsprechend seinem Regiekonzept als: »*Trauerspiel in fünf Aufzügen*, nach Shakespeare und Schlegel, von Goethe«<sup>39</sup> angekündigt. Goethe konzentrierte sich auf die ihn interessierenden Aspekte, strich ein Drittel des Textes, schrieb wichtige Passagen um, veränderte Charaktere und ersetzte den Schluss durch eine mahnende Ansprache. Wenngleich ihm der Vortrag der rhythmisch gegliederten Dramensprache in klarer Diktion dringlichstes Anliegen war, lautete sein eindeutiges Credo für die Aufführung, dass sie »dem Sinn und Geist der Gegenwärtigkeit gemäß«<sup>40</sup> sein müsse. Verabschiedet werden sollte ein Sprechtheater, das den Text eines Dramas lediglich in das szenische Spiel von

---

<sup>37</sup> Hugo von Hofmannsthal: »Das Salzburger große Welttheater« [Kommentar], in: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Bd. 3: *Dramen III 1893-1927*, Frankfurt a. M. 1979, S. 170-173, hier: S. 170.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 172f.

<sup>39</sup> Zitiert nach: Walter Hinck: *Goethe – Mann des Theaters*, Göttingen 1982, S. 22.

<sup>40</sup> Johann Wolfgang Goethe: »Über das deutsche Theater«, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel u. a., I. Abt., Bd. 19: *Ästhetische Schriften 1806-1815*, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1998, S. 679-692, hier: S. 681.

Schauspielern überführt. Stattdessen ging es darum, der Inszenierung gegenüber dem Text ästhetische Autonomie zu verschaffen.

So hat auch Max Reinhardt betont, dass der Eingriff des Regisseurs in den Text schon allein deshalb unabdingbar sei, weil viele Dramatiker ihre Stücke gar nicht hinreichend an den Bedingungen der Bühne orientiert hätten. In seiner Schrift *Über das ideale Theater* (1928) verleiht er seiner Überzeugung Ausdruck, dass es für eine Aufführung am besten sei, wenn der Bühnenautor »so viel vom Theater verstehe, daß er seine Stücke selbst inszenieren könnte«<sup>41</sup>. Darüber hinaus ist für Reinhardt entscheidend, dass ein Stück im Probenprozess durch die Persönlichkeit der Schauspieler weiter wachsen und zugleich besser an die Bedürfnisse des Theaters angepasst werden kann. Ganz in diesem Sinne sieht er die Aufgabe des Regisseurs gegenüber den Dramatikern darin, »ihre toten Stücke *in die lebendige Sprache der Bühne* zu übersetzen.«<sup>42</sup> Wenn seitdem immer wieder betont wird, dass sich das Regietheater bevorzugt an der Klassik abarbeitet, so verdankt sich dies in nicht geringem Maße der Tatsache, dass Eingriffe in kanonische Dramen vom Publikum weitaus stärker registriert werden, als es bei noch unbekannteren zeitgenössischen Stücken der Fall ist. Eigene Lektüreekenntnisse oder auch lediglich vage Vorstellungen, wie Stücke zu inszenieren sind, werden mit dem verglichen, was auf der Bühne zu sehen ist. Fällt die Bilanz für das Dargebotene negativ aus, macht sich rasch Enttäuschung über vorenthaltene »Leistung« breit. Eine Inszenierung wird demnach besonders dann in die Rubrik Regietheater eingeordnet, wenn sie gegen die Erwartungshaltungen weiter Teile des Publikums verstößt. So ist der Begriff des Regietheaters in seiner abwertenden Verwendung zu einem Container für missfallende Ausdrucksformen auf der Bühne verkommen und steht demnach für Kürzung, Fragmentierung oder

---

<sup>41</sup> Max Reinhardt: »Über das ideale Theater« (1928), in: Ders.: *Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. von Hugo Felting, Berlin 1974, S. 341-344, hier: S. 341.

<sup>42</sup> Ebenda.

gar Umschreibung von dramatischen Texten. Regietheater wird verstanden als ein Theater des Eingriffs, als eine Darbietungsform, die sich von der eigentlichen dramatischen Handlung wesentlich entfernt und sie schlimmstenfalls sogar ins Gegenteil verkehrt. Das Regietheater erhitze die Gemüter als ein Theater der Anmaßung, bei dem sich der Regisseur auf Kosten des Textes in den Vordergrund drängt.<sup>43</sup> Doch für das Gelingen einer Aufführung sind die Stimmigkeit eines Inszenierungskonzepts – gleich welcher Provenienz – und überzeugende darstellerische Leistungen nach wie vor von maßgeblicher Bedeutung.

Entscheidend für die Überzeugungskraft des Regietheaters ist darüber hinaus aber, dass die Kürzung und Umschreibung eines Textes nicht zu einer durch theatrale Effekte nur kaschierten Verarmung führt, sondern eine neue Fülle und Wirkmacht erzeugt. Besonders deutlich wird dies, wenn die Vorlage für die Bühnenfassung – wie bei neueren Inszenierungen immer häufiger der Fall – gar kein dramatischer, sondern ein narrativer Text ist, bei dem rigorose Kürzungen und Umschreibungen ohnehin unumgänglich sind. Durch die Konzentration auf spezifische Grundkonflikte, Beziehungskonstellationen, Affektökonomien oder soziale Problematiken kann eine Inszenierung zur Aufdeckung oder Verdeutlichung von Gehalten führen, die in der bisherigen Rezeption eines Textes unentdeckt geblieben sind, ja fast bleiben mussten. Das Regietheater gibt mithin trotz aller Kürzungen und Streichungen im besten Falle dem Schauspiel mehr zurück, als es ihm nimmt, indem es neue Sinndimensionen eröffnet sowie Konflikte und Konstellationen unter zeitgenössischer Perspektive lesbar macht. Unzweifelhaft kommt dem Regietheater eine erschließende Funktion zu, wie sie gerade durch die Spiele im Spiel seit je auf der Bühne explizit gemacht wurde. So hat auch die regieführende Figur, die dieses Spiel leitet, bereits die spe-

---

<sup>43</sup> Vgl. hierzu ausführlich den von mir hg. Band: *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Würzburg 2008.

zifische Machtposition verdeutlicht, die der Regisseur im Theater der Gegenwart innehat.

### **Theater der Auseinandersetzung**

Mit dem Regietheater kommt dem Regisseur eine neue Rolle als Autor zu, insofern er seine Auseinandersetzung mit dem Text und den ihn tangierenden Künsten und Diskursen in seiner Inszenierung kommuniziert. Durch die Aufführung wird gleichsam ein theatraler Text geschaffen, der sich in ein intertextuelles Verhältnis zum literarischen Werk wie auch zur eigens erstellten Spielfassung setzt. Auf der Suche nach neuen Erkenntnis- wie Darstellungsmöglichkeiten hat sich die Regie von der Rekonstruktion und Deutung eines teilweise sakrosankt gesetzten Textes aufgemacht zur Neukonzeption eines Erfahrungsraumes auf der Bühne, in dem der theatrale Hypertext in eine vielschichtige Auseinandersetzung mit Diskursen, Künsten und Medien geführt wird. Regietheater ist so gesehen ein Theater der Auseinandersetzung, dem es in der Inszenierung historischer wie zeitgenössischer Stücke um die Befragung der Gegenwart geht.

Abwegig ist daher die Annahme, ältere Inszenierungskonzepte, die sich dezidiert in den Dienst der Dramen stellen, würden eine werkgetreue Aufführung ermöglichen, während das Regietheater die Texte notwendig verfehlt. Vielmehr wird mit der Entgegensetzung von Werktreue und Regietheater eine Differenz »dramatisiert«, die es so gar nicht geben *kann*. Denn ein literarischer Text ist anhand gattungsspezifischer Analysekatogorien in seiner Struktur zwar beschreibbar, aber sein Sinn lässt sich nicht an ihm selbst festmachen, weil er sich durch die Auslegung und Sinnggebung des jeweiligen Lesers überhaupt erst ergibt. Vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund kann ein Urteil über die Angemessenheit einer Inszenierung daher auch nicht direkt am Text, sondern immer nur im Hinblick auf seine Auslegungs- und Rezeptionsgeschichte gefällt werden.

Die immer wieder gestellte Forderung, ein Werk müsse in ungekürztem Wortlaut zur Aufführung gelangen, gibt der Befürchtung Ausdruck, dass mit dem Regietheater die theatral adäquaten Erinnerungsformen für ein kulturelles Erbe zerstört werden. Mit dem Ruf nach Werktreue wird aber auch die Notwendigkeit laut, die eigene Rezeptionshaltung zu überdenken, und zwar nicht nur die gegenüber literarischen Werken, sondern auch die gegenüber Inszenierungen. Dann könnte auch in den Blick kommen, dass sich Werktreue in der engagierten und sachlich fundierten Auseinandersetzung mit einem Text erweist, bei der dessen Rezeptionsgeschichte und Inszenierungspraxis ebenso Berücksichtigung finden wie die Reflexion auf eigene Erkenntnisinteressen und Deutungsansätze. Denn kein Inszenierungsprozess kann umhin, von Bedeutungsgebungen auszugehen, nicht zuletzt von denen des Regisseurs.

Nun wird eine Inszenierung zwar maßgeblich durch den Regisseur verantwortet und von seinen Ideen getragen, doch kann er nur in enger Zusammenarbeit mit dem Inszenierungsteam und dem Schauspielerensemble deren Autorschaft beanspruchen. Während ein Drama in der Regel von *einem* Autor oder *einer* Autorin verfasst wurde, entsteht eine Aufführung – abgesehen von den vielen Menschen, welche von den Bühnenarbeitern bis zum Intendanten erst die Rahmenbedingungen herstellen – durch das Zusammenspiel unterschiedlicher unmittelbar involvierter Akteure, von den Bühnen- und Kostümbildnern über die Dramaturgen und Assistenten bis hin zum Regisseur. Erst im Probenprozess verdichten sich die Vorgaben des Regisseurs mit den darstellerischen Deutungsangeboten der Schauspieler zu einem szenischen Spiel, durch das die Inszenierung ihre spezifische Gestalt gewinnt.

Die prinzipielle Vieldeutigkeit des Textes konkretisiert sich für die Zuschauer unmittelbar sinnlich wahrnehmbar durch die szenische Vergegenwärtigung auf der Bühne, aber durch die Polyvalenz der eingesetzten theatralen Zeichen eröffnen sich zugleich auch andere Bezüge und Deutungsebenen. Mit der Erarbeitung eines Textes für

die Bühne reagieren Inszenierungen im Modus der Abwandlung, Zitation und Negation auf Ereignisse und Konstellationen der Zeitgeschichte und setzen sich mit Tendenzen der Gegenwartskunst und ihren medialen Präsentationsformen auseinander, um sich darüber eigene Gesetze künstlerischer Produktion zu schaffen. Was in der Vorstellung zu sehen gegeben wird, ist mithin eine auf den Proben entstandene Auseinandersetzung mit einem Text und seinen jeweils aufbereiteten Kon- und Ko-Texten.

Mit der Etablierung des Regietheaters veränderte sich die Erwartungshaltung gegenüber einer Aufführung. Wer eigens in eine Aufführung eines bestimmten Regisseurs geht, will nicht nur das Stück eines Dramatikers neu kennen lernen oder es wieder sehen und will auch nicht vornehmlich eine bestimmte Schauspielerin oder einen Schauspieler in einer neuen Rolle erleben, sondern will sich von der Inszenierung, davon, *wie* etwas zu sehen gegeben wird, überraschen lassen. Das Regietheater – das sich vom Autorentheater und vom Schauspielertheater absetzt – kann als eine Form des Theaters verstanden werden, bei der auch dem Zuschauer eine neue Rolle zukommt. So hat sich seit den 1970er Jahren die Tendenz, Theateraufführungen unter dem Aspekt der Regie zu betrachten, zusehends verstärkt. Mit dem Regietheater, dem bedeutende Regisseure wie etwa auch Giorgio Strehler zutiefst verpflichtet sind, wurden nun die Namen von herausragenden Theaterregisseuren – wie dies bei berühmten Dirigenten oder Filmemachern längst der Fall ist – zu Markenzeichen innerhalb des Kunstbetriebs. Denn was die Zuschauer nun reizt, ist, durch die Inszenierung in eine andere Art des Sehens hineingeführt zu werden, in eine veränderte Form der Auseinandersetzung mit dem Bühnengeschehen – und mit sich selbst.

Ein Theaterabend wird ganz wesentlich durch die Interaktionen auf der Bühne, aber auch durch die zwischen Schauspielern und Publikum sowie teilweise unter den Zuschauern getragen. Schließlich findet ein Spiel der Macht und emotionaler Austausch nicht nur zwischen den *dramatis personae* auf der Bühne statt, sondern jeder einzelne

Zuschauer wird je nach Stück und Art der Inszenierung in unterschiedlichste Stimmungen hineingeführt. Er ist Teil eines nicht unerheblich machtvollen Publikums, das durch gespannte Aufmerksamkeit das szenische Geschehen auf der Bühne trägt, ihm durch Schläfrigkeit und Zerstreuung Energie nimmt oder es durch unwillige Zwischenrufe, Husten und Zischen ins Wanken bringen kann. Durch laschen Applaus, lauten Protest, Pfiffe, Buhrufe und Türenknallen wird unmittelbar nach der Vorstellung dem Missfallen oder der Verärgerung über eine Inszenierung Ausdruck gegeben – wie auch durch anhaltenden Beifall, Füßetrampeln, Bravorufe oder Standing Ovationen. Dem Publikum steht über konkrete Zwischenrufe hinaus ein erkleckliches Vokabular an Gesten und Geräuschen zur Verfügung, mit denen die Energien, die durch das Bühnengeschehen erzeugt werden, wiederum veräußert und zurückgespiegelt werden können.

Jeder einzelne Zuschauer steht aber auch in *szenischer* Kommunikation mit dem Bühnengeschehen. Denn eine Theateraufführung gibt im Rhythmus des Handlungsablaufs einer diskontinuierlichen Zeiterfahrung Raum und ermöglicht ein Erleben auf unterschiedlichen Schauplätzen. Wie die Schauspieler auf der Bühne beim Spiel im Spiel Schauspieler spielen können, welche die Dramenhandlung kommentieren, so wird nun dem Zuschauer die Bereitschaft abgefordert, sich in das, was ein anderer zu sagen hat und zu sehen gibt, hineinzusetzen, um sich damit zugleich selbst aufs Spiel zu setzen. Das Bühnengeschehen wird zum Ereignis direkten Angesprochen-Seins, wenn dargestellte Szenen im Modus der Verfremdung, Verzerrung oder auch Ähnlichkeit Selbsterlebtes wachrufen und in unmittelbare Präsenz bringen. Erst durch diese inneren Re-Inszenierungen, durch erneutes und doch anderes *Erleben* von Erlebtem wird der Zuschauer Teil des theatralen Geschehens, kann er die Wahrhaftigkeit des Zu-sehen-Gegebenen auf der Bühne beglaubigen. Dass Theater aber – wie dies durch das Spiel im Spiel und die in ihm verhandelte Konversion der Leidenschaft ganz besonders verdeutlicht wird –



keine *andere* Wirklichkeit schafft, sondern eine Situation herstellt, die selbst wirklich *ist*, wird durch diese spannungsvolle Form der Teilhabe am Theater unmittelbar evident.

© Copyright Ortrud Gutjahr  
Universität Hamburg  
sekretariat.gutjahr@uni-hamburg.de  
[www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/personal/Ortrud\\_Gutjahr.html](http://www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/personal/Ortrud_Gutjahr.html)