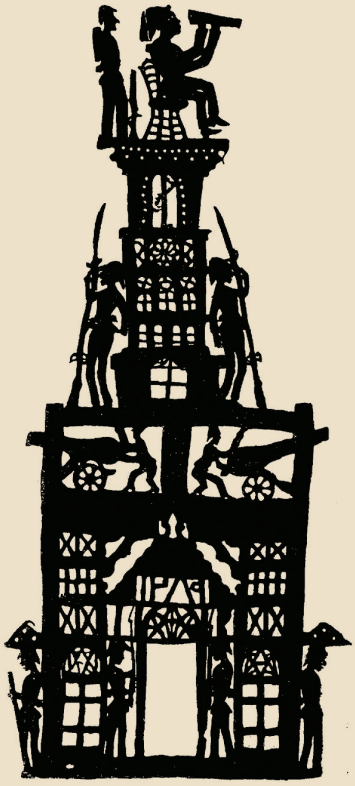
Walter Puchner

THEATROLOGIA

Kleine Schriften zur Bühnenkunst und Theatergeschichte



HOLLITZER

Theatrologia
Kleine Schriften zur Bühnenkunst und Theatergeschichte

Walter Puchner

THEATROLOGIA

KLEINE SCHRIFTEN ZUR BÜHNENKUNST UND THEATERGESCHICHTE

HOLLITZER

Für Andreas Kotte

Publiziert mit freundlicher Unterstützung des
DON JUAN ARCHIV WIEN
FORSCHUNGSVEREIN FÜR THEATER- UND KULTURGESCHICHTE

Walter Puchner: *Theatrologia. Kleine Schriften zur Bühnenkunst und Theatergeschichte*
© Hollitzer Verlag, Wien 2020

Coverabbildung:
Der Leuchturm von Alexandria, aus: Paul Kahle: Der Leuchtturm von Alexandria.
Ein arabisches Schattenspiel aus dem mittelalterlichen Ägypten, Stuttgart 1930.

Alle Rechte vorbehalten

Layout und Cover: Nikola Stevanović
Hergestellt in der EU

HOLLITZER

ISBN 978-3-99012-4/1+2

INHALT

Vorwort 7

Theoretisches

1. Der Staat im Staat. Das dramatische Werk in der Bühnenkunst 13
2. Theater als Symbol und als Zeichen 27
3. Theaterwissenschaft ohne Dramenkunde und Geschichte? 47
4. Theater und Topos. Die Theaterwissenschaft im kleinen Maßstab 55

Theaterhistorisches

5. Wie kam das antike Theater zu (s)einem Ende? Eine Übersicht 73
6. Historisch-komparative Reflexionen zum sogenannten Theatervakuum des ersten Jahrtausends (530–930) 107
7. Drei dialogische *cento*-Texte aus der mittel- und spätbyzantinischen Zeit: *Christus patiens*, *Der zypriotische Passionszyklus* und *Oxford Bodleian Gr. Barocci* 216. Spuren eines byzantinischen „Dramas“? 123
8. Ibn Dāniyāl und seine Trilogie für das Schattentheater (Kairo ca. 1300). Nachklänge Aristophanischer Komödien? 135
9. Kretisches Theater in mediterraner Perspektive 167
10. Theater in den Balkanstädten (18.–19. Jahrhundert): Eine Typologie . . . 177
11. Die Rolle der Natur als Bühnenort in der neugriechischen und südosteuropäischen Dramatik 195
12. Polit-Theater am Vorabend der Griechischen Revolution von 1821 213

Auswahlbibliographie 231

Register 237

Autor 255

VORWORT

Vorliegender Band vereinigt zwölf Studien aus der Forschungstätigkeit der letzten Jahre, die z. T. entlegen oder in anderen Sprachen erschienen sind. Sie gliedern sich in einen theoretischen und einen theaterhistorischen Teil. Die Studien wurden durchwegs überarbeitet und sind zum Teil auch mit neuerer Bibliographie versehen. Die Arbeiten gliedern sich in einen theoretischen Teil, der sich mit den allgemeinen Entwicklungen der internationalen Theaterwissenschaft der letzten Jahre auseinandersetzt, und einen historischen Teil, der sich vor allem mit Fragen der Theatergeschichte des ausgehenden Altertums, des ersten Jahrtausends, von Byzanz und dem Balkanraum der Neuzeit auseinandersetzt, dem arabischen Mittelalter und dem ostmediterranen Bereich unter osmanischer Herrschaft, um ins neugriechische Theater des 19. und 20. Jahrhunderts zu münden.

Der erste Teil zur Theatertheorie umfaßt vier Studien. Das erste Kapitel, „Der Staat im Staat. Das dramatische Werk in der Bühnenkunst", beschäftigt sich mit der Sonderrolle des dramatischen Textes im konventionellen Theater als eine Hauptkategorie des Zeichensystems im Zusammenspiel der Künste in der Theatervorstellung, das sich nicht immer bruchlos einfügt in die harmonisierenden (oder auch nicht) Koordinierungs-Bestrebungen der Regie, sondern eine gewisse ästhetische Widerspenstigkeit beibehält, die als eine Dichotomisierung der Rezeption in Werk und Aufführung empirisch erfahren werden kann. Die Studie geht auf ein griechisches Grundsatzreferat beim Kongreß zum 20-jährigen Bestehen des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Athen zurück (Athen 26. bis 30. Januar 2011) und ist in den elektronischen Kongreßakten 2014 erschienen.

Das zweite Kapitel, „Theater als Symbol und als Zeichen", setzt sich mit einer terminologischen Frage der Theatersemiotik auseinander, inwieweit man im Falle der Bühnenaufführung überhaupt von Zeichenübermittlung sprechen kann und ob es sich nicht eher um Symbole handelt. Die Untersuchung der Terminologie in der Symbolforschung, Medienwissenschaft, Soziologie und Ethnologie führt zum Ergebnis, daß das künstlerische Zeichen aufgrund des Vorherrschens der Konnotationen eher den einfachen Symbolen zuzurechnen ist, allerdings von den komplexen archetypischen Symbolen im allgemeinen doch unterschieden werden kann. Aufgrund des gleitenden Komplexitätsgrades und der großen oder beschränkten Vielfalt verschiedener Interpretationsmöglichkeiten, von der Eindeutigkeit der Alltagszeichen bis zur unendlichen Auslegungskunst von Ursymbolen wie Kreis und Ähnlichem, gibt es an sich keine schnittklare Unterscheidungsmöglichkeit, sondern die terminologische Anwendung der Begriffe hängt eher von den Usancen verschiedener Wissenschaftstraditionen ab. Die Studie geht auf einen griechischen Vortrag bei einer Tagung zum Thema „Von der Bedeutsamkeit der Schrift zur Bildhaftigkeit der Bühne" zurück, die 2008 vom Zentrum für Theatersemi-

otik und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Athen organisiert wurde und im Studienband von Walter Puchner, *Ανεπίδοτα και αναπάντητα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* [Unzugestelltes und Unbeantwortetes. Zehn theaterwissenschaftliche Studien], Athen 2015, Seite 63–95, zum Abdruck gekommen ist.
Auf die Wichtigkeit der Theaterhistoriographie und Dramenanalyse für die Lehre der Theaterwissenschaft geht das dritte Kapitel ein, „Theaterwissenschaft ohne Dramenkunde und Geschichte?", das eher zufällig entstanden ist und auf einen Abschnitt aus einem akademischen Bewerbungsgutachten an der Universität Athen zurückgeht, wo eine gewisse abwartende Haltung in der Anwendung modischer Methodologien vor allem in der Lehre empfohlen wird, bis sich die Wellen der Begeisterung gelegt haben und der tatsächliche Anwendungsbereich der Methode sich abgezeichnet hat. Als Beispiel werden die formalistischen Methoden der 1970er und 1980er Jahre genannt, während es nicht auszuschließen ist, daß die Theater-Phänomenologie ein ähnliches Schicksal haben wird. Diese Studie wurde bisher nur in einer Athener Kulturzeitschrift veröffentlicht.
Das vierte Kapitel geht auf die Wertigkeit lokaler Theatergeschichten ein: „Theater und Topos. Die Theaterwissenschaft im kleinen Maßstab", das die Theatergeschichte einer Stadt, eines Mikrobereichs oder eines einzigen Theaters untersucht. Alle regionalen, nationalen und internationalen Theaterhistoriographien gehen auf diese konkreten Bestandsaufnahmen zurück, die die Grundlage für alle Kombinationen, Übersichten und großräumigen historischen Konstruktionen bilden; in Regionen, in denen diese Kleinarbeit noch nicht geleistet ist, haben sie unbedingte Forschungs-Priorität. Die Studie bildet das Einleitungsreferat für einen Kongreß zur zypriotischen Theatergeschichte, der im Novemer 2015 in Limassol auf Zypern abgehalten wurde und in den Kongreßakten zum Abdruck kommen wird.
Der theaterhistorische Teil besteht aus acht Kapiteln. Das fünfte Kapitel des Bandes, „Wie kam das antike Theater zu (s)einem Ende? Eine Übersicht", untersucht den Auflösungsprozeß des klassischen antiken Dramas in der hellenistischen Zeit, dem römischen Imperium und den frühchristlichen Jahrhunderten, wo andere Darstellungsmedien wie Mimos und Pantomimos dem dramatischen Theater den Rang abliefen, während die Dramenproduktion immer mehr zu einer literarischen Tätigkeit wurde und die Texte des 5. Jahrhunderts in Schulen und Universitäten studiert, kopiert und kommentiert wurden. Das dionysische Fundament der Theatertätigkeit wurde in den religiösen Synkretismus vieler anderer Kulte integriert, Theatergebäude wurden in praktisch jeder Stadt des Imperiums errichtet, Repertoire-Spielpläne und Professionalismus lösten den Agon um die Preisverleihung auf. Dieses Kapitel wurde in seiner griechischen Version im Studienband Walter Puchner, *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του* [Ränge und Sektoren. Studien zum antiken Theater und seiner Rezeption], Athen veröffentlicht.

In gewissem Sinne bietet das sechste Kapitel die chronologische Fortsetzung: „Historisch-komparative Reflexionen zum sogenannten Theatervakuum des ersten Jahrtausends (530–930)“, setzt sich mit einem Kapitel der *Theatergeschichte* von Andreas Kotte (2013) auseinander, das die sogenannten „dunklen“ Jahrhunderte betrifft, wo es nach dem Ende des antiken Theaters und den frühen Formen des mittelalterlichen kaum Quellen zu einer bestehenden Theatertätigkeit gibt. Die Theatergeschichten beschäftigen sich im wesentlichen mit dem weströmischen Raum, die vorliegende Untersuchung kann jedoch augenfällig machen, daß im oströmischen Bereich, dessen kulturelle Existenz in ihrer ungebrochenen Kontinuität von keinem Germanensturm bedroht war, ganz die gleiche Situation der Quellenarmut vorherrscht. Die Studie wurde in derselben Form unter dem Titel „Zum Theatervakuum des ersten Jahrtausends (530–930). Marginale Reflexionen zur *Theatergeschichte* von Andreas Kotte“ in *Parabasis* 13/1 (2015), 129–143 veröffentlicht.

Daran schließt chronologisch das siebente Kapitel an: „Drei dialogische *cento*-Texte aus der mittel- und spätbyzantinischen Zeit: *Christus patiens*, *Der zypriotische Passionszyklus* und *Oxford Bodleian Gr. Barocci* 216. Spuren eines byzantinischen ‚Dramas‘?“, das sich mit jenen Texten der byzantinischen Literatur beschäftigt, die am ehesten noch als Drama bezeichnet werden könnten; die nähere Analyse allerdings führt zu einem gegenteiligen Ergebnis. Die Studie wurde in englischer Fassung in *Parabasis* 13/1 (2015), 81–89 veröffentlicht.

In die mittelalterliche Periode, allerdings nicht die europäische, sondern die arabische, führt das achte Kapitel: „Ibn Dāniyāl und seine Trilogie für das Schattentheater (Kairo ca. 1300). Nachklänge Aristophanischer Komödien?“, das im wesentlichen zwei verschiedene Themenkreise anschneidet, da nun die Trilogie des arabischen Hofdichters am Mamlukenhof in Kairo um 1300 durch die englische Übersetzung von Safi Mahfuz und Marvin Carlson 2013 einem internationalen Publikum zugänglich gemacht wurde. Der erste Themenkreis betrifft die Behauptung von Carlson, daß der Hofdichter aus Mosul die Komödien von Aristophanes gekannt haben muß, der zweite die Frage, ob diese eigenartigen hybriden Dialogtexte wirklich für das Schattentheater geschrieben sind und ob sie auf einer Schattenleinwand mit Lederfiguren überhaupt spielbar sind. Die Antwort auf die erste Frage ist negativ, die Antwort auf die zweite Frage ist, mit einigen Vorbehalten, positiv. Die Studie ist in dieser Form unter dem Titel „Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater“ in *Parabasis* 13/1 (2015), 99–127 erschienen.

Das neunte Kapitel führt uns ins venezianische Kreta des 17. Jahrhunderts: „Kretisches Theater in mediterraner Perspektive“ und gibt einen Überblick über die Entwicklungen der theaterhistorischen Forschung in den letzten Jahrzehnten, die

die Karte der Theatertätigkeit im ostmediterranen Raum in der Neuzeit gründlich verändert hat. Die Studie wurde während einer Konferenz zu Ehren von David Holton im Juni 2014 vorgetragen und in englischer Sprache in *Parabasis* 13/1 (2015), 91–98 veröffentlicht.

Das zehnte Kapitel hingegen ist im bürgerlichen Zeitalter angesiedelt und hat komparativen Charakter: „Theater in den Balkanstädten (18.–19. Jahrhundert): Eine Typologie". Hier wird in einer vergleichenden Typologie die Theaterentwicklung in balkanischen Städten von Ungarn bis Griechenland in der Zeit des südosteuropäischen Nationalismus und der Gründung von Nationalstaaten auf der Balkanhalbinsel beleuchtet. Im ehemaligen Osmanischen Reich war dieser Abfallprozeß durch blutige Aufstände und militärische Aktionen charakterisiert, in den südöstlichen Provinzen der Habsburger Monarchie war es eher ein Kulturkampf um die Anerkennung der Nationalsprache und die Schließung der privilegierten Deutschen Theater. Die Studie ist im Rahmen einer thematischen Widmung der Zeitschrift des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Athen, „Theatre and the City", entstanden und in *Parabasis* 12/1 (2014), 47–61 in englischer Sprache veröffentlicht.

Im Rahmen einer thematischen Widmung desselben Periodikums ist auch das elfte Kapitel entstanden: „Die Rolle der Natur als Bühnenort in der neugriechischen und südosteuropäischen Dramatik"; die Dedikation betraf in diesem Fall „Theatre and Nature". Die Studie verfolgt die Einbeziehung der Natur in die Theatervorstellung, entweder durch Gartenaufführungen oder durch Landschaftspanoramen, als ein in den Dramentext eingeschriebenes Bühnenbild und betrifft den gesamten Balkanraum mit spezieller Berücksichtigung Griechenlands seit dem 17. Jahrhundert. Im 20. Jahrhundert gibt es auch Freilichtaufführungen, Landschaftstheater und Naturtheater-Bewegungen. Die Studie ist in dieser Form und mit dem gleichen Titel in *Parabasis* 13/1 (2015), 23–37 veröffentlicht.

Das zwölfte Kapitel wendet sich einem spezifischen Kapitel der neugriechischen Theatergeschichte zu: der Vorbereitung der griechischen Revolution von 1821 durch historische Schlüsselstücke aus der Antike, die im Kontext der Unabhängigkeitsbestrebungen politisch-agitative Funktion erhalten haben: „Polit-Theater am Vorabend der Griechischen Revolution von 1821". Diese Aufführungen fanden vor allem in Bukarest, Jassy und Odessa ab 1817 statt und die Laienspieler dieser Theatertätigkeit waren auch an der militärischen Erhebung in der Moldau aktiv beteiligt. Die Studie ist in einer griechischen Version zuerst in einer Athener Kulturzeitschrift erschienen. Der Band wird beschlossen durch eine Auswahlbibliographie aus allen Studien sowie die Register.

Die Studien sind durchwegs überarbeitet und auf einen neueren Stand gebracht; die Übersetzungen aus dem Griechischen und dem Englischen stammen aus meiner Feder. Die Texte folgen den Regeln der alten Rechtschreibung.

Für das Zustandekommen dieser Veröffentlichung bin ich vielen Persönlichkeiten zu Dank verpflichtet; da die Texte sehr unterschiedliche Thematiken verfolgen, würde eine namentliche Aufzählung wahrscheinlich peinliche Lücken aufweisen, so daß ich davon eher Abstand nehmen möchte. Praktisch alle Arbeiten sind im Radius der Forschungs- und Publikationstätigkeit der letzten Jahre meiner aktiven Präsenz als Gründer und langjährigem Vorstand des Instituts für Theaterwissenschaft an der Nationalen Kapodistrias-Universität in Athen entstanden und viele davon auch im wissenschaftlichen Jahrbuch dieser Institution erschienen, das ab 2012 in elektronischer Form zirkuliert und auch einen fremdsprachigen Teil-Band mit Arbeiten in den vier europäischen Hauptsprachen herausbringt. Diesem engen Kreis langjähriger Kollegen und Mitarbeiter am Institut und an der Zeitschrift bin ich für das Zustandekommen dieser Studien zu bleibendem Dank verpflichtet. Dem Hollitzer Wissenschaftsverlag in Wien und seinem Leiter Dr. Michael Hüttler sowie dem Wiener Don Juan Archiv und seinem Gründer und Vorstand Dr. Hans Ernst Weidinger gebührt ebenfalls Dank und Anerkennung für die Herausgabe dieser kleinen Studiensammlung in der vorliegenden Form; die ansprechende Edition ist der Lohn für die Mühe.

Walter Puchner

THEORETISCHES

KAPITEL 1

DER STAAT IM STAAT

DAS DRAMATISCHE WERK IN DER BÜHNENKUNST

Der Kongreß aus Anlaß des 20-jährigen Bestehens des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Athen hat den Titel *Vom Land der Texte zum Königreich der Bühne*. Diese etwas poetisch geratene Formulierung ist der Tatsache zuzuschreiben, daß das, was auf der Bühne zu sehen ist, in welcher expressiven Stillage auch immer, eine (Ver)Dichtung der Realität darstellt, d. h. eine ästhetische Transgression des bloß Bestehenden und ihre ontologische Verwesentlichung, sowie ebenfalls der Tatsache, daß diese Fragestellung eine wissenschaftliche Aktualität darstellt in dem Maße, als ein Teil der rezenten Avantgarde keine Texte oder sprechbares Sprachmaterial mehr verwendet, bzw. Dramenwerke nur noch Reizflächen und Vorwand sind für szenische Eigenkreationen der Regisseure, die bereits autonome ästhetische Gebilde darstellen.[1] Die Existenz der *performances* aller Art seit einigen Jahrzehnten – der polysemische Terminus entzieht sich auch jenseits seiner semantischen Mehrdeutigkeit im Englischen bereits jeglichem konzisen Definierungsversuch – hatte signifikante Konsequenzen für die Theatertheorie[2], die sich heute auf der Suche befindet nach einem soliden Brückenschlag bzw. einer Synthese zwischen der formalistischen Theatersemiotik, welche sich vorwiegend auf die Kommunikationsformen während der Aufführung bezieht, und der essenzialistischen Theaterphänomenologie, die die Substantialität der Vorstellung als „Zwischenereignis", das in der Wahrnehmung und dem Bewußtsein der Zuschauer und der Schauspieler vor sich geht, herausstellt.[3] Doch ist es keineswegs sicher, ob die parallelen Monologe irgendwo im abstrakten Raum der theoretischen Reflexion aufeinandertreffen werden und ob ein tatsächlicher Di-

1 Vgl. die Einleitung von Marvin Carlson in *Theatre is more beautiful than war. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, University of Iowa Press 2009, IX–XIV. Vgl. zum *auteur-directeur* Avra Sidiropoulou, *Authoring Performance. The Director in Contemporary Theatre*, New York: Palgrave Macmillan 2011.

2 Unübertroffen an Gedankenklarheit immer noch Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, New York/London 1996 (2. Auflage 2004), vgl. auch Sandra Umathum, „Performance" und Erika Fischer-Lichte, „Performativität/performativ" in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, 231–234 und 234–242, Erika Fischer–Lichte / Christoph Wulf (eds.), *Theorien des Performativen*, Berlin 2001 und dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.

3 Vgl. Walter Puchner, *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – η ανθρωπολογική μέθοδος – η φαινομενολογική μέθοδος* [Theoretisches zum Theater. Kritische Anmerkungen zu den Theorien des Theaterphänomens. Die semiotische Methode – Die anthropologische Methode – Die phänomenologische Methode], Athen 2010.

alog zustandekommen kann, der zu einem gegenseitigen Verständnis und zu irgendeiner Form von Synthese führen wird.[4] Dies gilt aber auch in allgemeinerer Form: Die möglichen und denkbaren Begriffe von Theater sind derart zahlreich und die Morphologie der Ereignis- und Situationsmodalität „theatralisch" als Ingredienz sozialer Prozesse und Vorkommnisse bzw. kommunikativer Praktiken so vielfältig und aus sich heraus definitionsfeindlich, daß es eher angezeigt scheint, statt von einer „Theorie des Theaters" besser von „Theorien des Theatralischen" zu sprechen.[5]

Die ausschließliche Fokussierung des reflektierenden Problembewußtseins der Theorie auf die synthetische Bühnenkunst bzw. den weiter gefaßten *performative arts* hat zu einer teilweisen Marginalisierung einer der Ausdrucksformen der szenischen Praxis geführt, die über Jahrhunderte wenn nicht Jahrtausende im Zentrum der ästhetischen Synergie der Expressionsmedien der Theatervorstellung gestanden hat, nämlich des Dramas. Die Kritik des Dramentextes als Ausgangsbasis für die szenische Konkretisierung und Verwirklichung setzt schon mit der klassischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein,[6] doch mit den Entwicklungen der rezenten Avantgarde, besser gesagt eines Teils davon, wird dann die Parole vom „postdramatischen Theater" geprägt, wie der Begriff von Hans-Thies Lehmann in seinem gleichnamigen Buch (1999) eingeführt wurde,[7] das (vorwiegend im deutschen Original und weniger in der kürzenden französischen und englischen Fassung)[8] mitreißende und einfühlsame Beschreibungen einer ganzen Reihe von *performances* enthält; die Marginalisierung des Dramentextes ist teilweise auch in den theoretischen Reflexionen der Theaterwissenschaft festzustellen,

4 Die Ergänzung der semiotischen Methode mit der Phänomenologie hatte Bert State schon 1985 gefordert (*Great Reckonings in Little Rooms: on the Phenomenology of Theatre*, Berkeley/Los Angeles 1985). Zur Kritik vgl. Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008, während Erika Fischer-Lichte in ihren letzten Arbeiten eine Art Synthese anzustreben scheint.

5 Walter Puchner, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα* [Von der Theorie des Theaters zu den Theorien des Theatralischen. Entwicklungen in der Theaterwissenschaft am Ende des 20. Jahrhunderts], Athen 2003.

6 Vgl. z. B. Hans-Peter Bayerdörfer, „Der totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment. Grenzverschiebungen im Schauspieltheater der Moderne", sowie auch andere Artikel in dem Studienband von Erika Fischer-Lichte (ed.), *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen/Basel 1995, 242–290 oder die 35 Studien in dem Sammelband, herausgegeben von Herta Schmid und Hedwig Král (eds.), *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*, München 1991, der allerdings vorwiegend auf den slawischen Raum fokussiert ist.

7 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999 (vgl. meine ausführliche Besprechung in *Parabasis* 4, 2002, 545–566, sowie die kritischen Gegenargumente bei Giorgos P. Pefanis, „Το μεταδραματικό θέατρο. Μια ανοιχτή προβληματική" [Das postdramatische Theater. Eine offene Problematik], *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου* [Szenen der Theorie. Offene Fragenfelder in der Theorie und Kritik des Theaters], Athen 2007, 247–317).

8 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, transl. K. Jürs-Munby, London 2006.

vor allem bei jenem Teil, der sich für geistige Moden zugänglich zeigt und *trendy* sein will im *mainstream* der eurozentrischen und amerikanischen Bibliographie, ohne aus sich eine unabhängige, kritische und distanzierende Sichtweise der Dinge zu entwickeln.[9] Das Konzept und der Begriff des postdramatischen Theaters sind in mehreren Reflektionsschritten hinterfragt worden, trotz der intellektuellen Faszination die der Terminus ausübt und der scheinbar leichten Faßlichkeit im Kontext der terminologischen *master narrative* von Post-Moderne, *post-histoire*, Dekonstruktion, der postindustriellen Gesellschaft und anderen post- und de-, wie sie in verschiedenen Schriften der Theatertheorie ohne sonderliche Problematik oder bloß Kommentierung akzeptiert worden sind.[10] Die hauptsächlichen Vorbehalte bestehen vor allem in zwei Punkten: 1) die Kurzetikette kann sich nur auf einen Teil der Theaterproduktion der heutigen Avantgarde beziehen, denn ein anderer Teil nimmt als Ausgangspunkt die altmodischen verbalen Dramentexte, und 2) ist das postdramatische Theater bei Lehmann Teil eines übergreifenden Schemas, und zwar eines theaterhistorischen Triptychons, das mit dem „praedramatischen" Theater des Altertums einsetzt,[11] mit dem „dramatischen" Theater von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert seine Fortsetzung findet und mit dem postdramatischen Theater der letzten Jahrzehnte endet; es handelt sich letztlich um das diachronische Modell einer evolutionistischen Abfolge von Stadien nach dem Vorbild der Geschichtsphilosophie, das als theoretisches Konstrukt einen gewissen taxonomischen Gebrauchswert auf einer allgemeinen und simplifizierenden Ebene von Anfangsvorstellungen besitzen mag, jedoch ganze Gruppen von historischen Theaterphänomenen ausschließen muß, die sich nicht auf das schriftlich fixierte Bühnenwort stützen, wie den antiken Mimos und Pantomimos, die mittelalterlichen Farcen, die improvisierte *commedia dell'arte*, die Volkstheater der Vororte in den europäischen Metropolen des Barock und der Aufklärung, bis hin zum *théâtre théâtral* der klassischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts, um nicht von Fastnachtsspielen und karnevalesken Manifestationen zu sprechen, von Ruralverkleidungen mit Maske und Fellkostümen, Brauchritualen und *dromena* mit oder ohne Glaube an die magische Effektivität der Handlungen, Volksschauspiel und improvisierte Volkstheaterformen, Puppen- und Schattentheater (wie der griechische Fasoulis und Karagiozis).[12] Verbale Theaterformen, die sich auf schriftliche oder gesprochene Texte stützen, und nonverbale Theaterformen, die nur Körper und Rhythmus einsetzen, Musik und Tanz, existieren nebenein-

9 Vgl. dazu auch Kap. 4 dieses Bandes.

10 Andreas Kotte widmet in seiner Einführung in die Theaterwissenschaft Lehmann und dem postdramatischen Theater ein ganzes Kapitel: „Postdramatisches Theater", *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2005, 110–114.

11 Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.

12 Kotte, *op. cit.*

ander her in allen Phasen der europäischen Theatergeschichte. Nur ein eklatantes Defizit an Detailwissen in der Theatergeschichte kann ein solches Konzept, jenseits seiner „heuristischen" Funktion und ohne erklärende Kommentare und entelechische Klarstellungen, kritiklos akzeptieren.

Die Schwierigkeit des Themas, schon bei der bloßen Verständigung, vielmehr dann noch bei der wirklichen Analyse, besteht in der Tatsache, daß es fast unmöglich ist, über Theater und Drama und ihre beidseitigen Beziehungen in einer allgemeinen Weise zu sprechen. Schon im alltäglichen Sprachgebrauch wird mit Theaterstück das Dramenwerk bezeichnet (Theater- oder Bühnenschriftsteller statt Dramatiker, schreibt für das Theater usw.).[13] Das grundlegende Buch von Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse* (1977 im Deutschen mit vielen Wiederauflagen, 1988 im Englischen),[14] das in der Theaterwissenschaft in hohem Ausmaße immer noch in Gebrauch ist, weil es systematisch die Bühnenaufführung des Dramentextes berücksichtigt, beginnt mit einem Motte von Hugo von Hofmannsthal: „Wenn man nur endlich aufhören wollte, vom Drama im allgemeinen zu sprechen".[15] Ähnliches stellt auch Andreas Kotte mit anderen Worten in seiner *Einführung in die Theaterwissenschaft* fest (2005): es gäbe so viele Begriffe von Theater wie seine historischen Formen; was jeweils als „Theater" bezeichnet wird, sei Produkt von gesellschaftlichen Konventionen, von Verständigungen oder auch Mißverständnissen, der Definierungsvorgang des Begriffinhalts sei extrem ungewiß was sein Ergebnis betrifft, relativ je nach Raum und Zeit, nach Kultur und Gesellschaftsschicht, wechselhaft sogar von Individuum zu Individuum.[16] Genau deshalb sei die Theaterwissenschaft notwendigerweise eine historische Disziplin, die sich *auch* mit der Theorie beschäftigt, aber immer auf einer konkreten Grundlage. Denn Theorie – würde ich hinzufügen – ohne Geschichte und konkrete Phänomene, ist eine abstrakte Konstruktion oder, wenn man so will, eine Art Metaphysik. Deshalb vervielfacht sich die Schwierigkeit noch, über die Beziehungen von Dramentext und Theaterbühne in allgemeinen Begriffen zu sprechen.

Das Drama hat eine zweifache Existenzgrundlage: Auf der einen Seite ist es ein autonomes Kunstwerk der Literatur, die dritte Gattung des Kanons, auf der anderen Seite verbale Partitur für eine Theateraufführung, *eines* der Ausdrucks-

13 Im griechischen Sprachgebrauch hat das Wort „Theater" das „Drama" fast völlig verdrängt. Vgl. Walter Puchner, „‚Για το θέατρο, όχι για το δράμα'. Σημειώσεις για την ελληνική ορολογία γύρω από την Τέχνη του Διονύσου" [„Für das Theater, nicht für das Drama". Anmerkungen zur griechischen Terminologie für die Kunst des Dionysos], *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2008, 17–32.

14 Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse*, München 1977, revidierte 6. Auflage 1988, 11. Auflage 2001, *The Theory and Analysis of Drama*, transl. John Halliday, Cambridge, Cambridge University Press 1988.

15 Im Essay „Unterhaltung über den ‚Tasso' von Goethe" (Hugo von Hofmannsthal, *Ausgewählte Werke*, 2 Bde., ed. R. Hirsch, Frankfurt 1957, II 433).

16 Kotte, *op. cit.*, 62 ff.

medien in der komplexen Szenenkunst, das in seiner Vernetzung mit anderen Ausdrucksmedien in ein hierarchisches Verhältnis zu treten hat und gewöhnlich einen Teil seiner Autonomie abgeben muß. Das Problem liegt ganz deutlich bei der Dramenübersetzung, wo nicht nur ein Dramentext aus einer Ausgangssprache in eine Zielsprache übersetzt wird, sondern in den mentalen Prozessen des Übersetzers, in verschiedenen Abstufungen der Intensität je nach dem konkreten Fall der Texte, zwei verschiedene Theatervorstellungen korreliert und transfusioniert werden, nach Maßgabe der Phantasie-Inszenierung, den der Leseakt und die Textinterpretation hervorrufen, von der dann der verbale Teil niedergeschrieben wird.[17] Wie schon der genannte Hugo von Hofmannsthal es benannt hat: Ein dramatisches Werk ohne seine szenische Verwirklichung ist unvollständig. Oder Anne Ubersfeld, die dafürhielt, daß die theatralische Aufführung in den Dramentext mehr oder weniger eingeschrieben sei.[18] Für diese inszenatorische Einschreibung in den Text gibt es viele und verschiedene Strategien und Modalitäten (nicht nur die Bühnenanweisungen, direkte oder indirekte im Sprechtext,[19] auch

17 Zur Translationsfrage der dramatischen Literatur als mentaler Inszenierung in zwei Sprachen vgl. Horst Turk, „Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung", in Erika Fischer-Lichte et al. (eds.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen 1988, 9–54 (im selben Band auch Erika Fischer-Lichte, „Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation", 129–144, und Doris Bachmann-Medick, „Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung", 153–177) und Horst Turk, „Zum Bedingungsrahmen der Übersetzung für das Theater oder für die Literatur", in Brigitte Schultze et al. (eds.), *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen 1990, 63–94 (im selben Band auch Erika Fischer-Lichte, „Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen", 35–62 und Brigitte Schultze, „Zitat, Allusion und andere redegestützte und nichtverbale Referenzen in Dramenübersetzungen", 161–210). Zur einschlägigen Bibliographie vgl. Brigitte Schultze, „Theorie der Dramenübersetzung – 1960 bis heute: ein Bericht zur Forschungslage", *Forum modernes Theater* 2 (1987) H. 1, 13 ff. Zu der Frage auch Walter Puchner, „Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά" [Zu einer Theorie der theatralischen Übersetzung. Rezente Überlegungen und Meinungen und ihre Anwendung auf die Übersetzungen antiker Dramen, vor allem ins Neugriechische], *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995, 15–80 sowie ders., „Μετάφραση ή διασκευή; Στα άδυτα της προσληπτικής διαδικασίας" [Übersetzung oder Bearbeitung? Zur Unerforschlichkeit der Rezeptionsprozesse], *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*, Athen 2016, 103–145.

18 Dazu vor allem Turk, „Soziale und theatralische Konventionen", *op. cit*.

19 Dazu mit ausführlicher Literatur Walter Puchner, „Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο" [Bühnenanweisungen im Kretischen und Heptanesischen Theater], *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Athen 1991, 363–444 und Giorgos P. Pefanis, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου* [Das Theater und die Symbole. Prozesse der Symbolisierung im dramatischen Wort], Athen 1999, 206 ff. und die dort angeführte Bibliographie. Vgl. auch Walter Puchner, „Η σκηνική οδηγία στην υπηρεσία της υποκριτικής. Παραδείγματα από τη νεοελληνική δραματουργία" [Die Bühnenanweisung im Dienst der Schauspielkunst. Beispiele aus der neugriechischen Dramatik], *Τόποι και τρόποι του δράματος*, Athen 2010, 109–114.

die Satzzeichengebung,[20] die Redeformulierung, der Rhythmus, die Versführung usw.), aber auch viele und verschiedene Abstufungen der Intensität, vom Lesedrama (wie der zweite Teil des *Faust* und dem *mental theatre* von Lord Byron,[21] oder den Theaterstücken von Thomas Bernhard, wo Bühnenanweisungen oder Inszenierungsvorstellungen vollkommen fehlen), bis hin zum *pièce bien faite* der französischen Schule des 19. Jahrhunderts, wo man beim Lesen der Dialoge die Szenen bildlich und fast handgreiflich vor sich sieht[22] (und seinem Vertreter in Griechenland, Grigorios Xenopoulos,[23] oder die Theaterstücke von Iakovos Kambanellis, der mit der systematischen Verwendung der Auslassungszeichen am Anfang und Ende jedes Satzes einen unübersehbaren Hinweis dafür gibt, daß er als Dramatiker nur den verbalen Teil einer ganzen Theatervorstellung niederschreibt, welche sich in seiner Phantasie abspielt, und daß seine Werke gleichsam Protokolle phantastischer Inszenierungen sind, die sich in seinem Kopf abspielen).[24] Diese Doppelexistenz des Dramas hat als theoretische Folge, daß philologische Untersuchungsmethoden der Dramenanalyse (sprachwissenschaftliche und andere) von den eigent-

20 Besondere Findigkeit und Kombinationsgabe, um die Sprechweise der Schauspieler zu beeinflussen, weist der griechische Dramatiker Iakovos Kambanellis auf (Walter Puchner, „Προφορικότητα και στίξη στον σκηνικό λόγο του Ιάκωβου Καμπανέλλη" [Mündlichkeit und Satzzeichengebung im Bühnenwort bei Iakovos Kambanellis], Eleni Papadopoulou / Ioanna Remediaki (eds.), *Γλώσσα, Ψυχής Άγγελος. Αφιέρωμα στην Ελευθερία Γιακουμάκη*, Athen 2010, 479–489).

21 Sowie seinem Imitator in Griechenland, Panagiotis Soutsos, dessen „Messias" in der zweiten Fassung so hohe Bühnenansprüche stellt, daß das Stück zu seiner Zeit auf keiner griechischen Bühne aufgeführt werden konnte, was allerdings der Dramatik seines Stückes keinen Abbruch getan hat (Walter Puchner, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικοίς και θεατρικοίς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματουργία 1830–1850* [Die Soutsos-Affäre. Studien zur griechischen romantischen Dramatik 1830–1850], Athen 2007). Unterschiedlich ist der Fall von Nikos Kazantzakis, der wiederholt im Vorwort seiner Dramenwerke erklärt, daß diese nicht für eine Theateraufführung geschrieben seien, obwohl sie deutlich konkrete szenische Auffassung und Konzeption verraten (Walter Puchner, „Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη" [Szenische Konzeptionen in den Theaterstücken von Nikos Kazantzakis], *Διάλογοι και Διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2000, 253–270).

22 Walter Puchner, „Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, έργα ‚με θέση' και έργα ‚χωρίς θέση' στις ελληνικές σκηνές του 19ου αιώνα. Η κληρονομιά του ‚καλοφτιαγμένου' έργου στην ελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα" [Das romanhafte melodramatische Drama, Stücke mit und ohne Tendenz auf den griechischen Bühnen des 19. Jahrhunderts. Das Erbe des *pièce bien faite* in der griechischen Dramatik des 20. Jahrhunderts], *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση* [Die Rezeption der französischen Dramatik im neugriechischen Theater (17. – 20. Jahrhundert. Eine erste Übersicht], Athen 1999, 81–115.

23 Schon von seinen ersten Stücken an (vgl. Walter Puchner, „Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα" [Die ersten Dramenwerke von Grigorios Xenopoulos, oder die (fast) mißglückte Bühnenkarriere des Nestors der neugriechischen Dramatik um die Jahrhundertwende von 1900], *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Athen 2002, 171–265).

24 Vgl. Walter Puchner, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη* [Landschaften der Seele und Mythen des Staats. Das theatralische Universum von Iakovos Kambanellis], Athen 2010, 871–874 („Η γραφή ως σκηνοθεσία" [Dramenschreiben als Inszenierung]).

lichen theaterwissenschaftlichen nicht grenzscharf zu unterscheiden sind.[25] Das Bestreben der Theaterwissenschaft, sich von der Philologie zu emanzipieren, was mit Max Herrmann eigentlich schon zu Beginn der Ausformung der Theaterwissenschaft als eigene Disziplin im Berlin der Zwischenkriegszeit vor sich ging,[26] braucht in keine Feindschaft auszuarten und zur Verachtung jeglicher philologischer Methoden in der Dramenanalyse zu führen, welche die Theaterwissenschaft im Einklang mit anderen Methoden notwendigerweise zur Anwendung bringt (und dies ganz besonders in Griechenland, wo sich die neugriechische Philologie kaum systematisch mit dem Drama beschäftigt). Die Theaterwissenschaft ist zwangsläufig eine Disziplin, die viele und unterschiedliche Methodologien aufgrund des synthetischen Charakters ihres Forschungsgegenstandes zur Anwendung bringt, nach Maßgabe der Natur des jeweiligen Untersuchungsthemas und analog zum Forschungsfeld, in dem es sich konkret zu bewegen hat. Sie ist auch eine Wissenschaft, die eine Widersprüchlichkeit in sich trägt wie alle Wissenschaften, die sich mit den Künsten beschäftigen, daß nämlich die ästhetische Essenz der Phänomene, die sie untersucht, sich nicht mit rein wissenschaftlichen Methoden analysieren lassen; in dieser Situation ist die Verantwortlichkeit, das Ethos und die Einfühlungsgabe des jeweiligen Forschers bis zu einem gewissen bedeutenden Grad eine subjektive Angelegenheit.

Die Doppelexistenz des Dramas als autonomem Literaturprodukt und verbalem Inszenierungsentwurf (potentielles Regiebuch) entspricht aber auch der Doppelexistenz der konventionellen Theatervorstellung; der Zuschauer verfolgt im Wesentlichen andauernd zwei verschiedene Dinge: erstens ein fertiges Theaterstück, das von Schauspielern gespielt wird, dargestellt auf einer Bühne und inszeniert von einem professionellen Organisator für Theateraufführungen, und zweitens die Interpretation dieses Dramenwerkes durch die Schauspielkunst und die Regieführung. Die Distanz dieser beiden Ausdrucksebenen voneinander und ihre Unterschiedlichkeit kann in manchen Fällen nicht besonders auffällig, (z. B. beim sogenannten leichten Theater oder dem kommerziellen) oder aber auch himmelschreiend sein: so etwa bei den experimentalen Antikenaufführungen oder beim deutschen Regietheater, wie es sich nach 1968 herausgebildet hat (wovon sich Peter Stein kürzlich distanzierte), wo der deformierte und für die szenische Interpretation zurechtgestutzte Dramentext nur mehr eine Reizfläche, einen Ausgangspunkt und einen Vorwand für eine autonome szenische Eigenkreation bildet. An dieser Stelle sei auf das Buch von Marvin Carlson, *Theatre is more beautiful than war*, verwiesen, in dem das Regiewerk von Peter Stein, Peter Zadek und Klaus Pey-

25 Vgl. die vorbildlichen Analysen von Pfister, *Theory and Analysis of Drama*, *op. cit*.

26 Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999, 13 ff., ders., *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge 2008, 120 ff., und besonders Stefan Corssen, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1997.

mann (von der alten Garde) untersucht wird, von den jüngeren Regisseuren Andrea Breth, Frank Castorf und Christoph Marthaler und von den rezenten Michael Thalheimer, Thomas Ostermeier und Stefan Pucher.[27] Die Epoche der „Tyrannei der Regisseure" beginnt freilich schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit charismatischen Persönlichkeiten wie Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Max Reinhardt, Stanislavski und Meyerhold, dem Pariser Kartell usw. und wendet sich gegen das ästhetische Konzept des bürgerlichen Theaters des 19. Jahrhunderts, wo die szenische Kunst nach der dramatischen Theorie von Hegel bloß die verbalen Vorgaben des Dramatikers auf der Bühne umsetzt, als eine bloß implementierende Kunstform im Dienste der Dramaturgie. In den Extrembewegungen und der asymmetrischen Unausgeglichenheit der Ästhetik des 20. Jahrhunderts führte diese Umstrukturierung der Hierarchie der am Theaterkunstwerk Beteiligten im deutschen Regietheater, soweit es überhaupt noch Texte verwendet, zur Verleugnung und Verbannung der fertigen Dramenwerke; 1997 begann sich jedoch eine Bewegung junger Dramatiker zu formieren, mit dem deklarierten Ziel, den allmächtigen Regisseur, dem ihre Werke auf Gedeih und Verderb ausgeliefert sind, zu entthronen und den Dramatiker wieder in seine funktionalen Rechte in der Theaterproduktion einzusetzen.[28]

Dennoch gibt es auch eine andere Facette der Frage, nämlich so etwas wie einen Widerstand des Dramentextes gegen seine manchmal brutale Eingliederung in das Netzwerk der Ausdrucksmittel der szenischen Kunst; so etwas wie einen „Staat im Staat", ein Basiselement, das sich nicht so leicht einfügen läßt in die jeweiligen ästhetischen und hermeneutischen Selektionen des Regisseurs und eine gewisse Tendenz zur Autonomie und weiterbestehenden eigenständigen Unabhängigkeit aufweist, auch um den Preis einer ästhetischen Widersprüchlichkeit zu den übrigen Elementen der szenischen Interpretation. Diese Tendenz ist deutlicher zu erkennen bei den großen und anerkannten Werken der Weltliteratur, die sich auf das persönliche Erinnerungsvermögen der Zuschauer und die kollektive Memorierungskapazität der europäischen Kulturtradition stützen können: Sooft man einen *Hamlet* oder *Faust* oder eine *Antigone* in einer noch so modernisierenden Fassung sieht, trotz aller zumeist schmerzhaften Eingriffe in den Textbestand ist es fast immer Shakespeare, Goethe oder Sophokles, die den Antagonismus um die Publikumsaufmerksamkeit und die Sympathie gewinnen. Diese Theaterstücke haben eine derartige dramatische Wucht, eine solche philosophische Gedankentiefe und einen so mitreißenden poetischen Höhenflug, daß sie fast immer das Spiel der Beeindruckung gewinnen, einfach auch dadurch, daß sie zu zentralen Symbolen der europäischen Kulturtradition geworden sind und als Literaturwer-

27 Marvin Carlson, *Theatre is more beautiful than war. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Iowa 2009.

28 Carlson, *Theatre is more beautiful than war, op. cit.,* 197.

ke zum Grundbestand des Allgemeinwissens zählen. Es ist nicht nur die unwiderstehliche Kraft und Magie der Tradition des konventionellen Theaters, die auch heute immer noch einen großen Teil des Publikums in ihren Bann zieht, welche dieses Ergebnis hervorruft, sondern auch die Anhäufung von Erinnerungen an vergangene theatralische Interpretationen, die sich in die Tradition eingeschrieben haben: Jede neue Bühnendarstellung muß sich mit der Gesamtheit der bisherigen bekannten Interpretationen messen, deren Wiedererinnerung mit jeder neuen Rollendarstellung teilweise oder zur Gänze aktiviert wird. Marvin Carlson hat von Theater als *memory machine* gesprochen, als einem verhexten Ort, wo neben der Gegenwart auch immer die Vergangenheit präsent ist und die lebendigen Schauspieler auf die Erinnerungen an Interpreten treffen, die nicht mehr am Leben sind, und dasselbe gilt auch für Regisseure und Theaterschriftsteller.[29] Und jede neue Bühneninterpretation schreibt sich in die Geschichte der Rezeption des Werkes ein und ist unabdingbarer Bestandteil von Shakespeare selbst, Goethe und Sophokles. Jede heutige Bühnendarstellung evoziert nicht nur Schauspielleistungen der Vergangenheit, sondern auch den Dichter und Dramatiker selbst in seinem Originalwerk, und aktiviert die ganz persönliche interpretative Ansicht jedes einzelnen Zuschauers selbst. Denn beim Sehen einer öffentlichen Theateraufführung eines Stückes oder bei der individuellen Privatinszenierung in der Phantasie beim Lesen kommt es zu Identifikationen mit Rollen und Situationen, der Zuschauer/Leser interpretiert, bildet sich seine eigene Meinung, stimmt zu oder lehnt ab, formt in jedem Fall in seinem Kopf eine eigene Theatervorstellung. Der Übersetzer eines Dramenwerkes, wie ausgeführt, organisiert sogar zwei Vorstellungen, eine in der Ausgangssprache und eine in der Zielsprache, welche er beide kreativ umgestaltet, bis sie miteinander ästhetisch kommunizieren.[30] Der griechische Nationaldichter Kostis Palamas, der häufig die Bühneninterpretationen seiner Zeit um die Jahrhundertwende von 1900 als störend empfunden hat, zog es letztlich vor, den Dramentext allein zu studieren (d. h. seine eigene Version in der Leserphantasie zu genießen), statt Zeuge und Zuschauer einer Theaterdarstellung zu werden, die seinem ästhetischen Empfinden zuwiderlief, als seicht und unwesentlich, gestellt und „theaterhaft"; deshalb verfaßte er 1907 auch sein berühmtes Essay „Für das Drama, nicht für das Theater"[31]: die Interpretation der Theatertruppe mit diesen und jenen konkreten Schauspielern, Regisseuren, Bühnenbildnern usw. fand er hinderlich für die Entwicklung und den Genuß seiner eigenen Phantasievorstellung während des Lesevorgangs. Deshalb legte er seinen

29 Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press 2003.

30 Vgl. wie oben.

31 Zur Bedeutung und Interpretation dieses Essays Walter Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο* [Palamas und das Theater], Athen 1995, 123–128.

Lesern auch immer nahe, nach der Vorstellung den Text des Theaterstücks selbst zu lesen.

Es gibt freilich noch einen anderen, viel allgemeineren Grund dafür, warum dem dramatischen Bühnenwort in der Hierarchie der Ausdrucksmedien der Theaterkunst häufig eine schwerwiegendere Bedeutung zukommt: Die Sprache ist das bedeutendste, reichste und anpassungsfähigste Zeichensystem der Verständigung und der Kommunikation und deshalb einer der wichtigsten Sektoren der menschlichen Kultur überhaupt; die anthropologische Grundlage der Theatervorstellung ist und bleibt die Kommunikation zwischen Schauspielern und Zuschauern.[32] Und ein ganz großer Teil dieser Kommunikation zwischen Bühne und Parterre verläuft traditionellerweise über die Sprache; aber auch ein großer Teil der heutigen Theater-Avantgarde bedient sich immer noch irgendeiner Form von Kommunikation konventionellen Typs zwischen den Produzenten des szenischen Ereignisses und seinen Rezipienten. Dies gilt auch im Falle, wo es keinen fertigen Dramentext gibt, der sich gleichsam auf der Bühne „materialisiert", gesprochen oder deklamiert wird – der Dramentext ist von Natur aus gesprochenes Wort, nicht geschriebenes – sondern wo der verbale Teil des Theaterabends improvisiert wird, aus dem Stegreif erfunden und formuliert, wie bei der *commedia dell'arte,* dem Puppen- und Schattentheater und einer ganzen Reihe von anderen Formen des Volkstheaters. Die Publikumslieblinge der Volksschauspieler schmückten ihre geschriebene Rollenvorlage mit improvisierten *ex tempore*, um noch mehr Lachen zu erzeugen und eventuell die Zensur hinters Licht zu führen.[33] Eine solche satirische Eingebung des Augenblicks brachte Theodoros Alkaios, in der Hauptrolle des Waffenführers der Griechischen Revolution Markos Botsaris in seiner gleichnamigen Tragödie, 1829 in Hermoupolis auf Syra aufgeführt, ins Gefängnis.[34] Hier gilt es, zwei Dinge zu beachten: 1) wie bereits erwähnt, daß der dramatische Text, unabhängig von seiner Stilistik, von Natur aus gesprochenes Wort ist und nicht geschriebener Literaturtext, und 2), daß sich die Improvisation fast immer in einem stereotypen Themen- und Motivgerüst bewegt, einem feststehenden Verbalrahmen, innerhalb dessen Variationen geschaffen werden je nach Augenblickseingebung, Publikumszusammensetzung usw. Das betrifft die

32 Walter Puchner, „Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου" [Einführung in den Begriff von Theater], *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Athen 1984, 11–29.

33 Dies war z. B. der Fall bei den Theatervorstellungen während der Obristendiktatur 1967–74 in Griechenland. Zu Streichungen und Neuhinzufügungen von Spielnummern in der historischen Revue „Unser großer Zirkus" von Kambanellis 1973 vgl. Puchner, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας, op. cit.,* 451 ff. Zum Theaterwesen unter der Militärdiktatur jetzt Gonda van Steen, *Stage of Emergency. Theatre and Public Performance under Greek Military Dictatorship of 1967–1974*, Oxford 2015.

34 Dazu Walter Puchner, „Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης" [Theodoros Alkaios und die volkstümliche patriotische Tragödie in den Jahren der Revolution], *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2004, 205–368, bes. 246 ff. (mit der älteren Bibliographie).

canevasi und *canovaggi* der *commedia all'improvviso* ebenso wie die Mimos-Papyri aus Oxyrhynchos;[35] es gibt immer so etwas wie einen traditionellen Idealtyp einer improvisierten Vorstellung, ähnlich wie im mündlichen Schattentheater und beim oral überlieferten Volkslied, wo es keine existierende Urfassung gibt, aber so etwas wie ein ideotypisches Vorbild, dem die Varianten verpflichtet sind.[36] Folglich sind auch improvisierte Sprechtexte auf der Bühne „Dramentexte", die allerdings aus der persönlichen Erinnerung abgerufen werden und gemäß den Erfordernissen des Augenblicks variiert und kombiniert werden; oder anders gesagt: Das schriftlich fixierte Dramenwerk stützt sich in seinem „Haupttext"[37] auf das gesprochene Wort, d. h. in dieses ist seine szenische Verwirklichung nicht nur bereits eingeschrieben, sondern es *ist* von sich aus, schon im Leseakt, eine theatralische Vorstellung.

Unterschiedlich ist die Situation bei jenen Formen der darstellenden Künste, wo das Wort überhaupt nicht gebraucht wird, wie bei einer gewissen Kategorie von *performances*, wo sich das konventionelle Theater auf Bildlichkeit beschränkt und die somatische Kinetik der Schauspieler in den Ausdruckstanz übergeht; der Tänzer beherrscht aufgrund seiner Ausbildung seinen Körper besser, um den anspruchsvollen korporalen Anforderungen mancher dieser Vorstellungen gerecht zu werden. In anderen Fällen werden bewußt Laienspieler verwendet, die nicht „spielen" (sondern sie selbst sind) oder schlecht spielen, oder z. B. Romeo Castellucci, der Kinder und Tiere verwendet, welche überhaupt nicht „spielen". Bei solchen *events* stoßen die konventionellen Theorien des Theaters, aber auch der Rezeption, der Kommunikation, der Semiotik usw. an die Grenzen ihrer Brauchbarkeit. Hier hat dann gewöhnlich die Phänomenologie das Wort; allerdings gibt es in dem dialektischen Prozeß des Erfassens einer Erscheinung, welches Erfassen zugleich eine Erschaffung des Sinns darstellt, keine Differenzmerkmale mehr zwischen dem Ereignis der Theatervorstellung und anderen vorgeführten Ereignissen. Daher wählte Andreas Kotte eine anderen Zugang:[38] die fundamentalen Charakteristika der theatralischen oder performativen Ereignisse bestehen in der Hervorhebung eines erkennbaren Rahmens und der Konsequenzverminderung der Handlungen; unter den vielen sozialen „szenischen" Ereignissen (gemeint sind performative, öffentliche), haben jene die Tendenz, zu theatralischen zu werden, die diese zwei Hauptmerkmale umfassen und sich in die weitere Begriffskategorie

35 Dazu Kap. 5. Zu den Spielnotizen der *commedia dell'arte* Stefan Hulfeld (ed.), *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-deutsche Edition der einhundert commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiana*, 2 Bde., Göttingen 2014.

36 Dazu nun für den Balkanraum Walter Puchner, *Die Folklore Südosteuropas. Eine komparative Übersicht*, Wien/Köln/Weimar 2016, 17–86.

37 Zu den Begriffen „Haupttext" und „Nebentext" im Drama vgl. Roman Ingarden, „Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel", *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, 403 ff.

38 Kotte, *op. cit.,* 15–61.

des Spiels integrieren lassen:[39] die erkennbare und konventionelle Hervorhebung, die schon Erving Goffman in seiner *frame analysis* unterstreicht,[40] und die Konsequenzverminderung der Handlungen, welche aus meiner Definition von 1977 hervorgegangen ist, daß Theater eine Form von konsequenzvermindertem Probehandeln ist, wie eben das Spiel auch.[41]

Der *performative turn* von 1990[42] hat in den analytischen und hermeneutischen Kulturwissenschaften das in den 1970er und 1980er Jahren vorherrschende Konzept, ganze Kultursektoren einfach als „Text" zu lesen, entthront; die Interpretation von Kultur als Text fand ihre Anwendung zuerst im Formalismus und Strukturalismus, sodann in der theoretischen Popularisierung der Funktionen von Vladimir Propp aus dem russischen Zaubermärchen und dem Aktantenmodell von Algirdas Julien Greimas, welche eine praktisch unbegrenzte Anwendbarkeit versprachen. Die Interpretation von Kultur als Vorstellung bzw. *performance*[43] verspricht eine ganz ähnliche unbegrenzte Anwendbarkeit und hat die textzentrierte Auffassung aller Dinge zum Großteil verdrängt, weist aber auch ganz ähnliche Schwierigkeiten auf: vor allem die der übermäßigen Allgemeinheit, die zu keinen notwendigen Differenzierungen mehr führt. Die zahlreichen Handbücher und *readers* der *performance studies*, die in globalem Maßstab öffentliche Vorführungen aller Art in einem Band zusammenwürfeln, nur weil sie „performativ" sind, sind ein Anzeichen für die übermäßige Allgemeinheit der Begrifflichkeit.[44] Opfer sowohl dieser früheren Verallgemeinerungen mit dem „Text" als auch der neueren mit der „Performanz" ist die Ästhetik. Vor etwa einem Jahrzehnt ist eine amerikanische

39 Zur Ausdifferenzierung des Spielbegriff Walter Puchner, *Θεωρητική λαογραφία. Έννοιες – μέθοδοι – θεματικές* [Theoretische Volkskunde. Begriffe – Methoden – Thematiken], Athen 2009, 207–229.

40 Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*, Cambridge/Mass., Harvard Univ. Pr. 1974.

41 Walter Puchner, „Elemente einer künftigen Theorie des Theaters", *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde 18) 335–353.

42 Zum Begriff Dwight Conquergood, „Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics", *Communication Monographs* 58 (1991) 179–194, in der Folge dann Erika Fischer-Lichte, *Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum performative turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken 2000, dies., „Vom ‚Text' zur ‚Performance'. Der *performative turn* in den Kulturwissenschaften", *Kunstforum* Bd. 152 (Okt.–Dez. 2000) 61–64, dies., „Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe", Jürgen Martschukat / Steffen Patzold (eds.), *Geschichtswissenschaft und ‚performative turn'. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln 2003, 33–43.

43 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.

44 Zu diesen methodischen Vorbehalten vgl. Walter Puchner, „Θεωρητικές διαστάσεις της συγκριτικής μεθοδολογίας στην εθνολογική και λαογραφική έρευνα. Βαθμίδες συγκρισιμότητας και κλίμακες τυπολογιών" [Theoretische Dimensionen der komparativen Methodik in der ethnologischen und volkskundlichen Forschung], *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας* [Essays zur Theorie der Volkskunde], Athen 2011, 109–136.

Dissertation erschienen, die die altgriechische Tragödie mit Initiationsritualen der Apachi vergleichend untersucht und zu dem Ergebnis kommt, daß das antike Theater als *tribe ritual* von der westlichen Kulturgeschichtsschreibung hoffnungslos überbewertet worden ist. [45]

In der *master narrative* dieser Theorien hat das Drama überhaupt keinen Platz mehr, aber auch das Theater nicht, dessen ästhetische Eigenprägung und Bedeutung für die Kultur und ihre Geschichte überhaupt nicht erkannt und gewürdigt werden. Die Sozialanthropologie leidet im allgemeinen an einem gewissen Defizit ästhetischer Differenzierung, was Katerina Kakouri in ihrem wegweisenden Band zur *Vorgeschichte des Theaters* 1974 mit Bildmaterial aus allen fünf Kontinenten so hervorragend demonstriert hat.[46] Das Ereignis der theatralischen Vorstellung ist und bleibt, trotz aller gewollten Desorganisation, der Dekonstruktion strukturierter Ganzheiten und der scheinbaren Zufälligkeit aller Elemente ein ästhetisch kalkuliertes Ereignis, auch wenn es fragmentarisch bleibt oder mit zufällig kombinierten Elementen wie bei *collage* oder *pastiche*. Und der Dramentext ist und bleibt ein traditionelles oder innovatives, in welcher Rolle und Funktion auch immer, Grundelement des überwiegenden Großteils der heutigen Theaterproduktion. Die traditionelle Schwäche der Theaterhistoriographie, sich bloß mit den zukunftsweisenden Avantgarden jeder Epoche zu beschäftigen (die freilich erst im nachhinein als solche erkannt werden) und nicht den überlieferten Formen, die aus der Vergangenheit kommen (zahlenmäßig meist weit größer) und mit den Innovationen koexistieren, so daß ein einseitiges elitäres Bild der Entwicklung der Theatergeschichte entsteht (das die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen vernachlässigt), was freilich die Erzählung der Geschichte erleichtert, methodisch aber noch dem Evolutionismus von 1900 verpflichtet ist,[47] braucht nicht unbedingt auf die gleiche Weise in den rezenten Kontexten wiederholt zu werden: die heutige Dramatik ist stark beeinflußt von den Entwicklungen in der theatralen Avantgarde,[48] aber keineswegs bereit, ihre Position im synthetischen Schaffen der

45 M. K. Dean, *Recovering Ancient Ritual and the Theatre of the Apache. A Journey through the False Consciousness of Western Theatre History*, Ph. D. Diss. Louisiana State University 2005. Vgl. meine kritische Besprechung in *Parabasis* 9 (2009) 710 ff.

46 Katerina Kakouri, *Προϊστορία του θεάτρου* [*Vorgeschichte des Theaters*], Athen 1974. Zur Bedeutung dieser Monographie vgl. meine Anzeige in *Maske und Kothurn* 23 (1977) 79–82.

47 Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge, Cambridge University Press 2009 (und meine kritische Besprechung in *Parabasis* 11, 2011, 355–370) vgl. auch Walter Puchner, „The Historiography of Theatre after Evolutionism and Formalism. The Greek Case", *First International Conference „Theatre and Theatre Studies in the 21st century" (Athens, 28 September – 1 October 2005). Proceedings / Premier Congrès International „Théâtre et Études théâtrales au Seuil du XXIème siècle" (Athènes, 28 septembre – 1er octobre 2005). Actes*, Athènes 2010, 101–106.

48 Vgl. z. B. Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.