

Projektplanung

Verlauf	Schwerpunkt	Übungen	
1. Drittel	Gruppe und Thema		
	Die erste Phase dient <ul style="list-style-type: none"> • der Klärung von Interessen • der Ideensammlung • der Auswahl des Themas (oder Stücks) • der Einübung der Grundlagen des Agierens vor einem Publikum 	<ul style="list-style-type: none"> • Präsenz • Konzentration • Intensität • Ideenfindung • Körper 	
2. Drittel	Erarbeitung		
	Die zweite Phase dient <ul style="list-style-type: none"> • der Festlegung der Struktur des Stücks (Dramaturgie der Szene) • der Auswahl und Gestaltung von szenischem Material • der Erarbeitung der Gestaltungsmit- tel des Theaters • der Festlegung und Einübung einzelner Szenen (Inseln) 	<ul style="list-style-type: none"> • Raum • Bewegung im Raum • Körperhaltung • Mimik • Blickrichtungen • Tempo und Pause • Rhythmus • Choreographie • Kostüm • Requisit • Bühnenbild • Musik • ... 	
3. Drittel	Training		
	Die dritte Phase dient <ul style="list-style-type: none"> • der Erarbeitung von Übergängen • der Korrektur von Struktur und Handlungsverläufen • der Einübung des Spiels 	Je nach Gestaltungsschwerpunkt der jeweiligen Szene	

Dramenaufbau:

Fünf Abschnitte markieren den funktionalen Aufbau des klassischen Dramas. Sie stehen prototypisch für die Handlungsstationen eines Dramas der geschlossenen Form. Offene Formen (z.B. Stationendrama) lassen sich kaum in diese Schema einordnen. Selten wird allen Akten der gleiche Raum gegeben. Häufig hebt das erregende Moment einen ungleich höheren Proporz.

Exposition

Die Exposition dient vor allem dazu, die Zuschauer über die Konstellationen und Grundlagen zu informieren, die in der weiteren Dramenhandlung konflikthaft entwickelt werden. Meist noch vor dem ersten Handlungsmoment. In ihrer primär informativ-referentiellen Funktion bedingt sie die Figuren, Informationen zu geben, über die diese selbstverständlich verfügen, die für die Zuschauer aber zum Verständnis der Handlung wichtig sind.

Aristoteles fordert von der Handlung, dass sie am Anfang beginne, damit kommt der Exposition die Vermittlung

Das erregende Moment

Mit einer Steigerung wird das ‚erregende Moment‘ in die Dramenhandlung eingebracht. Durch Aktionen von Protagonisten und Antagonisten wird der dramatische Konflikt aufgebaut, die Intrige gesponnen, das „unlösbare“ Problem aufgeworfen. Dies ist der Punkt an der Spannungsbogen für den weiteren Verlauf aufgebaut.

Peripetie

Dramatisches Handlungselement, das den Höhepunkt der Spannungskurve markiert. Der dramatische Konflikt wird im Prinzip schon hier entschieden, da die Handlung ihre entscheidende Wendung erfährt. Nach der klassizistischen Forderung vollzieht sich dieser Umschwung am Ende des 3. Aktes.

Retardierendes Moment

Verzögerung der Katastrophe, da plötzlich ein untragischer Lösungsansatz erscheint. Das retardierende Moment markiert eine letzte Chance, dem mit dem Wendepunkt eigentlich schon entschiedenen Ausgang noch zu entkommen. In einer Tragödie wirkt das Prinzip Hoffnung (ein Ausweg aus dem Konflikt), in der Komödie kann hier eine weitere Verwicklung den glücklichen Ausgang verzögern. Das retardierende Moment wirkt dem Spannungsabfall nach dem Höhepunkt entgegen.

Katastrophe

der basalen Information über Personal und Konstellationen zu. In der französischen Klassik wurde hingegen gefordert, dass nach dem ersten Akt keine weiteren Figuren mehr eingeführt werden sollen. Andere Positionen stellen den ersten Akt dem Protagonisten zur Verfügung, während im zweiten der/die Antagonisten vorgestellt werden. Abseits klassischer Vorstellungen, wird heute vermehrt mit weiteren Konstellationen experimentiert. Die konflikthafte Handlung ist zu einem eindeutigen und endgültigen Ende gekommen. Für die Tragödie wird traditionell der Tod des Protagonisten gefordert, nachdem er den Konflikt auf andere Weise nicht lösen kann. In der Komödie werden alle Verwicklungen aufgeklärt. Mit dem Ende sind alle Handlungsfäden verknüpft und die Intrige zu ihrem positiven oder negativen Ende gebracht.

Anwendungsübung für beliebiges Drama

		Szene /Handlung
1	Exposition: Einleitung, Vorgeschichte (Ort, Zeit, Personen, Gegenstand der Handlung).	
2	erregendes Moment: innere und äußere Bedingungen, die den Konflikt auslösen.	
3	Steigen der Handlung: Konflikt spitzt sich unaufhaltsam zu.	
4	Höhepunkt: Konflikt kommt zur vollen Entfaltung, Umschlagpunkt.	
5	Peripetie: maximale Zuspitzung, es besteht Klärungszwang, Umschwung.	
6	retardierendes Moment: Verzögerung im Handlungsablauf, Spannung steigert sich.	

Wie spricht man über Theater?

Klausur — Inszenierungsanalyse

z. B. Szene aus „Emilia Gaiotti“ inszeniert von Andrea Breth

Deutungshypothese: Die Szene zeigt, dass sich hinter der freundschaftlichen Zuwendung Marinellis eine tiefe Verachtung der familiären Vertrautheit der Galottis mit dem Grafen Appiani verbirgt.

Verwendete Zeichen	Gestaltung	Komposition	Deutung
Bühne / Licht	Stuhlreihe, nicht ordentlich, Betonung der Mitte, relative Enge u. dämmriges Licht (im Vergl. Mit dem Schloss), ...	Kontrast von Ruhe und Hektik	Bühne vermittelt den Eindruck häuslicher Gemütlichkeit
Requisiten - Stühle - Blumen + Verpackung	1. Nah 2. Hindernisse 3. Distanz Hektisches „Spiel“: Die Personen agieren unbeholfen, situationsunangemessen.	Stühle verstärken das Raumkonzept	Das Spiel um die Beseitigung der Blumen und des Papiers zeigt, dass die häusliche Ordnung gestört ist. Der Respekt vor Marinelli lässt die Personen irrational agieren. (Sie verwandeln sich von selbstbestimmten Menschen in eine Herde von Opfern.)
Gestik	M.: groß ausladend, herrschend (erhob. Zeigefinger)	Kontrast zu den „kleinlauten“ Familienmitgliedern und A.	Das Lachen zeigt den Spaß, den Marinelli an seiner Wirkung auf die Familie hat. Es wirkt aber auch gespielt und zeigt seinen Sarkasmus / Zynismus. Er verstärkt gern das peinlichkeitsgefühl derjenigen, die seiner wegen in Panik geraten, statt höflich darüber hinwegzusehen.
Stimme	Laut, Gelächter	Parallelisierung von Anfang und Ende der Szene (Rahmen) bei gleichzeitiger Variation (Stuhl wegrücken und andere Personenkonstellation am Ende). Mitte der Sz. steht im Kontrast dazu.	Raum wird mit zunehmender Personenzahl und Bewegungsintensität eng, Alle befinden sich in einem Käfig, aus

Raum / Bewegung im Raum (Licht)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Zentriert, fokussiert 2. Zentrifugal, Personen streben nach außen, kehren aber zurück um dann auf der gegenüberliegenden Seite abzugehen. Kein eindeutiger Fokus. 3. fokussiert 		<p>dem man fliehen möchte.</p> <p>Zentrierung verstärkt die Vertrautheit und Nähe der Personen, Marinelli zerstört diese Vertrautheit, die Familie fällt auseinander, weil sie sich der Autorität Marinellis unterwirft.</p>
---------------------------------	--	--	--

Tipps für die Regie

<ul style="list-style-type: none"> o Sich in die Lage des Zuschauers versetzen <ul style="list-style-type: none"> - Spielen die Spieler für sich oder zum Publikum? - Ist immer klar, wo die Aufmerksamkeit des Zuschauers sein soll? - Ist jeder an der Szene beteiligte Spieler für den Zuschauer gut sichtbar? 	<p style="text-align: center;">•</p>
<ul style="list-style-type: none"> o Angebote der Spieler nutzen und verstärken 	
<ul style="list-style-type: none"> o Regieanweisungen klar und konkret formulieren („Zieh die linke Augenbraue hoch.“ ist hilfreicher als „Mach das mal spannender.“) 	
<ul style="list-style-type: none"> o Alle Zeichen beachten <ul style="list-style-type: none"> - Raum - Mimik - Gestik - Stimme - Sprache - Requisit - ... 	
<ul style="list-style-type: none"> o Sprache lässt sich meist reduzieren und durch Handlungen ersetzen (Theater ist kein Hörspiel!) 	
<ul style="list-style-type: none"> o Dopplung von Zeichen vermeiden [z.B. auf einen anderen zeigen (Gestik) und gleichzeitig sagen „Da ist der Lothar.“ Deutsch mit deutschen Untertiteln] 	
<ul style="list-style-type: none"> o Die wichtigsten Regieanweisungen beziehen sich auf Intensität und Tempo. <ul style="list-style-type: none"> - größer, kleiner - schneller, langsamer - Pause 	<p style="text-align: center;">.</p>

<ul style="list-style-type: none"> o Prozesse trennen, d.h. die verschiedenen Handlungen auf der Bühne in kleine Abschnitte zerlegen und den Spielern die Impulse und Reaktionen verdeutlichen 	
<ul style="list-style-type: none"> o Spannung entsteht durch Verzögerung. D.h. der Zuschauer ahnt schon, wie das Ende aussehen könnte. Bevor es aber dazu kommt, gibt es zahlreiche Hindernisse. 	

Sachartikel

Drama (von griechisch dran = handeln). Angesichts der vielfältigen Formen, die sich in der fast zweitausendfünfhundertjährigen Geschichte der so bezeichneten literarischen Gattung herausgebildet haben, muß jede historisch ausgerichtete Begriffsbestimmung des Dramas unzulänglich und fragwürdig bleiben. Definitionen wurden deshalb vorwiegend in der Literaturtheorie erarbeitet: Von Bedeutung ist erstens der Versuch, zu einem poetologischen Allgemeinbegriff zu gelangen, der die wesentlichen, d.h. konstant bleibenden Merkmale des Dramas zusammenfaßt und es als zeitlose literarische Form begreift. Ihm steht der von Seiten einer geschichtsphilosophisch ausgerichteten Ästhetik unternommene Versuch gegenüber, das Drama als an bestimmte historische Voraussetzungen gebundene, infolgedessen relative und mittlerweile fragwürdig gewordene Dichtungsform zu begreifen.

Die erste Definition findet sich bereits in der ältesten dramentheoretischen Schrift, der 'Poetik' des Aristoteles, wo (in Kapitel 6) sechs Bestandteile der Tragödie genannt werden, die - da Aristoteles die Tragödie als ihre vornehmste Form erachtet - für die Dramatischen Gattungen verallgemeinert werden können. Als unerläßliche Elemente zählt Aristoteles hier er auf: Handlung (mythos, lateinisch Fabula), Charaktere (ethe), Rede (lexis), Gedanke oder Absicht (dianoia), Szenerie (opsis) sowie Musik und Gesang (melopoiia). Darauf fußt die Dramentheorie der Antike und der Neuzeit, wobei die sechs Elemente in der Regel auf drei wesentliche reduziert wurden: auf die Handlung (die Charaktere und Ausdrucksabsicht einschließt), die Figurenrede und die Bühne (das musikalische Element wurde bereits nach Aristoteles durch das allmähliche Verschwinden des Chors vernachlässigt).

Diese drei Bestandteile wurden in der Folge immer mehr differenziert: Bei der Handlung, der Grundlage des dramatischen Aufbaus (Akt, Szene), unterschied man etwa zwischen bewußtem und willentlichem Handeln und dem Eingriff anonymer Mächte, von Schicksalsgewalten oder Naturkräften; weiter: zwischen äußerer Handlung, dem Geschehen, und innerer Handlung, den Gedanken und Affekten der Personen, denen bereits in der französischen Klassik ('Discours sur le poeme dramatique' später 'auch im Bürgerlichen Trauerspiel das vorrangige Interesse gilt; schließlich: zwischen zielgerichteten, planmäßigen im Kontrast zu unwillkürlich ablaufenden Aktionen (die vor allem im Naturalistischen Theater aufgewertet werden). Die Figurenrede, formal unterschieden insbesondere nach Mehrpersonenrede (Dialog) und Einpersonenrede (Monolog), wurde den Regeln der Redekunst entsprechend weiteren Untergliederungen unterzogen (Rhetorik und Theater). Die Art oder gar Notwendigkeit der szenischen Präsentation dagegen war von Beginn an umstritten. Schon Aristoteles hält die opsis gegenüber den anderen Elementen für nebensächlich; das christliche Mittelalter nahm die sinnliche Darbietung auf dem Theater gar zum Anlaß, alle Arten von Schauspiel zu verbieten. Gegenüber der (vor allem im 19. Jahrhundert) vereinzelt geäußerten Ansicht, nach der das Drama eine rein literarische Gattung sei und infolgedessen als Lese- oder Buchdrama seine eigentlichen Wirkungen entfalte, hat sich in der Neuzeit schließlich die Meinung durchgesetzt, daß das Drama die Bühne unbedingt brauche: Schon seit dem 18. Jahrhundert gilt die szenische Verkörperung im Rollenspiel als markantestes Unterscheidungskriterium zwischen Drama und Epos. Diese Verknüpfung des Dramas mit dem Spiel stellt die Brücke zu rein theaterbezogenen Gattungstheorien dar, insbe-

sondere (seit dem 18. Jahrhundert) den Schauspieler-Theorien und (seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert) den Inszenierungstheorien (Regietheater). Solche Aufzählung der notwendigen Bestandteile des Dramas, durch welche es von anderen Formen der Literatur abgegrenzt wurde, lag bis weit ins 19. Jahrhundert hinein den einflußreichen Regelpoetiken zugrunde, in welchen aus den wesentlichen Merkmalen der dramatischen Form die verbindlichen Vorschriften für den angemessenen Aufbau der Handlung abgeleitet wurden (Dramatische Gattungen, Doctrine classique).

Die geschichtsphilosophisch orientierte Gattungspoetik geht demgegenüber von der Beobachtung aus, daß seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert erzählende Elemente in das Drama eindringen und in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts zu einer endgültigen Vermischung von dramatischen und epischen Darstellungsmethoden beigetragen haben. Diese Aufweichung der dramatischen Form führt auf den Gedanken, daß es sich beim Drama um eine literaturgeschichtliche Erscheinung handelt, die - nach Peter Szondi - im Renaissancetheater und im französischen Klassizismus (Doctrine classique) entstand und in authentischer Weise lediglich bis zur deutschen Klassik weiterleben konnte.

Das Drama, gebunden an die historischen Voraussetzungen seiner Entstehungszeit und nur aus ihnen heraus zu verstehen, erscheint nicht länger als eine der geschichtlichen Entwicklung gegenüber unabhängige Gattung der Literatur, sondern als »Aussage über das menschliche Dasein« in einer bestimmten Geschichtsepoche und somit als »Dokument der Menschheitsgeschichte« (Szondi). Als eigenständige ästhetische Form, für welche die strikten Bauregeln der Poetiken des italienischen Humanistentheaters und der französischen Klassik gelten, hängt das Drama ab vom besonderen Realitäts- und Menschenverständnis, das sich mit der beginnenden Neuzeit herausbildet und spätestens vom 19. Jahrhundert an tiefgreifende Wandlungen erfährt. Seine Grundlagen hat es insbesondere in dem - sich mit der Renaissance herausbildenden - Selbstbewußtsein des Individuums, das sich im Handeln aus freiem Entschluß verwirklicht, und in der Auffassung des Daseins als einem aus aller Abhängigkeit vom göttlichen Heilsplan herausgelösten, rein zwischenmenschlichen Bezug. Dieses Menschen- und Weltbild manifestiert sich gleichsam modellhaft in der auf der Bühne entfalteten »dramatischen Sphäre«. Hier zählt einzig das Handeln des tragischen Helden, der nur sich selbst verantwortlich ist und dessen Wille und Taten das eigene Schicksal so gut wie das der anderen Figuren bewirken. Das dramatische Geschehen ist mithin ausschließlich von der Persönlichkeit der es verursachenden Figuren abhängig, es kennt keine Faktoren, welche - notgedrungen oder durch Zufall - von außen in den Motivationszusammenhang der Aktionen hineinwirken; dieser entsteht vielmehr strikt nach der eigenen Logik der vom Helden in Gang gesetzten Ereignisse und spinnt sich nach innerer Notwendigkeit bis zum Eintritt der Katastrophe fort. Das dramatische Ereignis vollzieht sich deshalb in einer - der Erfahrungswirklichkeit gegenübergestellten, in der ästhetischen Illusion verabsolutierten - zweiten Welt, in deren Mittelpunkt das dramatische Individuum und seine frei gewählte Tat steht. Das Mittel, durch welches der Held sein Innerstes offenbart und die Beziehung zur Mitwelt aufnimmt, ist der Dialog, die Aussprache. Als angemessene Zeitform gilt die reine Gegenwart (woraus sich die Forderung nach den für das Drama unerläßlichen Drei Einheiten erklärt). Der Handlungsantrieb ist, unter Ausschluß allen Zufalls, die schiere Notwendigkeit. Die einzig geeignete Bühnenform für das Drama ist die Guckkastenbühne mit den perfektionierten Techniken zur Vortäuschung einer Eigenwirklichkeit der ästhetischen Welt (Perspektivbühne, Bühnenbild).

Solche Autonomie und Absolutheit der dramatischen Handlung wird spätestens mit dem Naturalistischen Theater zurückgenommen, insoweit sich dies nämlich der »sozialen Frage« und mit ihr den politischen und ökonomischen Zuständen und Verhältnissen zuwendet, welche in das individuelle Leben eingreifen und es bestimmen. Das Bühnengeschehen hat seitdem über sich selbst hinauszugehen und nurmehr als Ausschnitt und Beispiel einzustehen für die Zusammenhänge, in welche die auftretenden Figuren eingebunden sind. Die über solchem Widerspruch von dramatischer Form und undramatischem Stoff aufbrechende »Krise des Dramas« (Szondi) führt zu einer tiefgreifenden Wandlung dramatischer Strukturen durch Rückgriff auf epische, erzählende Mittel im Epischen Theater, schließlich zur vollständigen Auflösung der dramatischen Form im Absurden Theater, dessen Stücke sich allesamt auch als ihre Parodie verstehen lassen. Die heutige Situation ist durch eine unüberschaubare Vielfalt einander unvergleichbarer, nur für einzelne Autoren gültiger, allesamt aber

fragmentarischer, collageartiger Handschriften und Gestaltungstechniken des »Stückeschreibens« (Brecht) charakterisiert, die sich nicht länger einem Sammelbegriff des Dramatischen unterordnen lassen.

Literatur: P. Szondi, Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M. 1956; A. Naetew, Das Dramatische und das Drama. Velber 1971; A. v. Kesteren, H. Schmid (Hrsg.), Moderne Dramentheorie. Kronberg/Ts. 1975; M. Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse. München 1977; B. Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart 1980; W. Hinck, L. Köhn, W. Pape (Hrsg.), Drama der Gegenwart: Themen und Aspekte. Schwerte 1988; T. Unger, Handeln im Drama. Theorie und Praxis bei J. Chr. Gottsched und J. M. R. Lenz. Göttingen 1993.

[Sachartikel: Drama. dtv-Lexikon Theater, S. 4687 (vgl. LexTheat. Bd. 2, S. 132 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Akt, größte, die Handlung des Dramas gliedernde Einheit. Eine erste systematische Unterscheidung der verschiedenen dramatischen Abschnitte findet sich in der 'Poetik' des Aristoteles, wo im Kapitel 12 die von Schauspielern aufgeführten Teile der Tragödienhandlung, die vor, nach oder zwischen den Auftritten des Chors stattfinden, aufgezählt werden. Aristoteles nennt Prolog (Handlungsbeginn Vor Einzug des Chors), Exodos (Schluß nach dem letzten Chorlied) und Epeisodion (jeder Handlungsteil zwischen den Chorliedern). Nachdem der Chor immer mehr zurücktrat und schließlich ganz verschwand, wurde die Gewichtung der Teile nach ihrer Handlungsfunktion überflüssig, die Abschnitte wurden nunmehr fortlaufend gezählt und mit dem lateinischen Begriff *actus* bezeichnet.

Die erstmals in Horaz' *Ars poetica* vorgeschriebene Fünffzahl der Akte hat ihr unmittelbares Vorbild in den Komödien Menanders und den Tragödien Senecas, die sich (gegenüber den sechs- oder gar siebenteiligen Tragödien des Sophokles und Euripides und den aus unterschiedlich vielen Abschnitten bestehenden ältesten Komödien des Aristophanes) gewöhnlich in fünf Handlungssegmente gliederten. Zur Regel wurde dieser Geschehensaufbau zuerst im Renaissancetheater, dann im Drama der französischen und deutschen Klassik. Bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts behielt er noch Verbindlichkeit für die epigonale Dramatik. Während solche Aktzählung keine unmittelbare Bedeutung für die Handlung hat, nahm eine andere Einteilung die Bauregel des Aristoteles ('Poetik', Kapitel 18) auf, nach der die Tragödienhandlung aus Knüpfung (*desis*) und Lösung (*lysis*) einer Verwicklung bestehe. Darauf beruht die - traditionell im spanischen und portugiesischen Drama verbreitete, im modernen Drama u.a. bei Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen wieder aufgegriffene - Einteilung in drei die Handlung gliedernde Akte, wobei der erste die Exposition der Konflikte bietet, der zweite die Verwicklung beinhaltet, der dritte die Katastrophe herbeiführt.

Szene, Handlungsabschnitt, der in der Tradition des Elisabethanischen Dramas das Geschehen zwischen zwei Schauplatzwechseln umfaßt. Während diese Einteilung unter dem Einfluß Shakespeares auch im deutschen Drama seit dem 18. Jahrhundert angewendet wird, gebrauchen die italienische Renaissancepoetik und das Drama des französischen Klassizismus den Begriff vorwiegend zur Bezeichnung des Personenwechsels auf der Bühne, er ist hier gleichbedeutend mit dem deutschen Auftritt.

Literatur: M. Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse. München 1977; B. Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart 1980.

[Sachartikel: Szene. dtv-Lexikon Theater, S. 5660 (vgl. LexTheat. Bd. 2, S. 412 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Katharsis (griechisch =, Reinigung). Aristoteles bezeichnet in der 'Poetik' mit diesem Begriff die Hauptwirkung, welche die Tragödie auf den Zuschauer ausübt. Seit sich diese Schrift mit der begin-

nenden Neuzeit zur bedeutendsten Dramentheorie Europas entwickelte, ist der Terminus Gegenstand vielfältiger, einander konkurrierender Interpretationen geworden, wobei die jeweils zeitgenössischen Auffassungen vom Zweck der Tragödie in die aristotelischen Kategorien hineingelegt wurden.

Auf dem Hintergrund der heraufkommenden französischen Klassik kritisiert Pierre Corneille in den 'Discours sur le poeme dramatique' die Kompliziertheit der aristotelischen Theorie, so wie er sie versteht - als seelische Befreiung des Zuschauers von den im jeweiligen Stück dargestellten Leidenschaften -, und propagiert demgegenüber die direkte moralische Wirkung Bühnenwirksam dargestellter Tugenden und Laster. In Deutschland wurde G. E. Lessings (in der 'Hamburgischen Dramaturgie' dargelegte, unmittelbar gegen Corneille gerichtete) Position über lange Zeit beherrschend: Wenn für ihn die Katharsis gleichbedeutend ist mit »Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten«, legt er dem Ausdruck eine ethische Bedeutung im Sinne von »Läuterung« oder »Besserung« bei. Nachdem sich schon Goethe gegen eine solche Auffassung von der sittlichen Wandlungskraft des Dramas gewandt hatte, versteht man den Terminus seit Bernays Abhandlungen zur aristotelischen Tragödientheorie endgültig nicht mehr in christlich-ethischem, sondern im antiken, kultisch-medizinischen Sinn und überträgt ihn neutral mit »Reinigung« (der Altphilologe Wolfgang Schadewaldt geht hier am weitesten, er betont den physiologischen Aspekt solcher Reinigung und übersetzt gar mit »Ausscheidung«).

Als Auslöser der Katharsis nennt Aristoteles die »Erregungszustände« »eleos« und »phobos«, um die ebenfalls eine kontroverse Debatte um das angemessene Verständnis und die richtige Übersetzung geführt wurde: Corneille sieht hier die Mittel genannt, die eine Befreiung von den auf der Bühne dargestellten Leidenschaften bewirken - seiner Ansicht nach erfolgt sie durch das Mitleid (eleos, übersetzt als pitid) mit dem Helden und den Schrecken (phobos, wiedergegeben mit crainte) darüber, daß dem Zuschauer Ähnliches widerfahren könnte. Während die tragische Katharsis nach Corneille vom Übermaß aller nur denkbaren Leidenschaften befreit, grenzt Lessing sie wiederum auf die beiden von Aristoteles genannten Begriffe ein, wobei er eleos als »Mitleid« (mit dem tragischen Helden) deutet und phobos als »Furcht« (und diese - unter Berufung auf zwei entsprechende Stellen in der aristotelischen 'Rhetorik' - als das auf den Betrachter selbst bezogene Mitleid). Nach seiner Deutung besteht die Wirkung der Katharsis in der Reinigung des Mitleids von seinen Extremen und in seiner Verwandlung in die »tugendhafte Fertigkeit« wahrer Mitmenschlichkeit. Gegenüber dieser Vorstellung, die Katharsis bewirke eine moralische Besserung der Zuschauer, herrscht heute eine neutralere Übertragung vor: Aristoteles meint hier offensichtlich menschliche Elementaraffekte - mit eleos das Gefühl des Jammers, mit phobos den Schrecken, das Schaudern oder die Rührung. Diese Deutung stützt sich insbesondere darauf, daß schon vor Aristoteles die Tragödienwirkung mit höchster emotionaler Aufwühlung in Verbindung gebracht worden war und - wie beispielsweise in der 'Politeia' des Platon - den Hauptgrund für die Ablehnung der Tragödienaufführungen dargestellt hatte. Indem Aristoteles diese herkömmliche Bestimmung der Tragödie als »Spiel der schrecklichen und rührenden Begebenheiten« (Schadewaldt) nun mit dem Gedanken der Katharsis im Sinne einer Reinigung von schädigenden Emotionen verknüpft, führt er einen konträren Wertungsgesichtspunkt ein: Mit der Erregung der Affekte, die Platon für die sentimentale, geradewegs zur Realitätsuntauglichkeit führende Verweichlichung verantwortlich macht, sorgt die Tragödie nämlich, ganz im Gegenteil, für die Affektabfuhr und ermöglichte damit eine souveräne, vom Druck der Gefühle entlastete Lebensführung.

Literatur: J. W. v. Goethe, Nachlese zur aristotelischen Poetik (1827); J. Bernays, Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas. Berlin 1880 (Reprint Darmstadt 1968); M. Kommerell, Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. Frankfurt a.M. 1940; W. Schadewaldt, Furcht oder Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: Ders., Hellas und Hesperien. Bd. 1. Zürich, Stuttgart 1970.

[Sachartikel: Katharsis. dtv-Lexikon Theater, 5. 5038 (vgl. LexTheat. Bd. 2, S. 232 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Illusion und Theater.. Der Wortbedeutung (von lateinisch *illudere* täuschen) nach ist Illusion in erster Linie als eine Kategorie der ästhetischen Wirkung zu verstehen und somit auf die Rezeption durch ein Publikum bezogen. So besehen, wird man in gewisser Weise jedes Theater illusionistisch nennen können. Selbst Darstellungsformen, die ganz von der Erfahrungswelt ihrer Zuschauer abstrahieren - gestische und mimische Zeichen für Handlungs-, Raum- und Zeitverhältnisse, symbolische Requisiten, von der Gestalt des Schauspielers abstrahierende (Masken- oder Kostüm-)Chiffren für Geschlecht, Stand und Alter der Charaktere, zeremonielle Bewegungsabläufe statt alltäglich vertrauter Handlungen und Haltungen benutzen -, mithin eine ganz eigenständige, unverwechselbare Spielwelt zur Schau stellen, können eine täuschende Wirkung hervorrufen.

So beruht etwa die von Aristoteles entwickelte Theorie der Katharsis darauf, daß die mit völlig alltagsfernen, nur der Bühne eigenen, stilisierenden Mitteln aufgeführte altgriechische Tragödie bei den Zuschauern Reaktionen des äußersten »Jammers« und »Schreckens« hervorrufen konnte. Das gilt auch für heute noch gespielte, ebenso hochgradig abstrakte Theaterformen, wie das japanische Nö-Spiel oder das persische Passionsspiel Ta'zīyeh: Trotz des betonten »Als-ob«-Charakters des Spielvorgangs vermag dieser die Zuschauer unmittelbar anzurühren; sie fühlen sich in eine »täuschend echte« - zwar imaginäre, im Akt der Aufführung nur vorgestellte, darum aber nicht minder intensiv empfundene - Wirklichkeit versetzt und reagieren »wie in Wirklichkeit« (»Als- ob-Illusion«). Im engeren Sinn wird man dagegen als Illusionstheater die mit dem beginnenden bürgerlichen Zeitalter heraufgekommene europäische Bühne bezeichnen können. Hier zeigt sich das Bestreben, die Distanz zwischen der eigenen Wirklichkeit des Spiels und der den Zuschauern vertrauten Alltagswelt so weit wie möglich zu verringern und den Eindruck zu vermitteln, die Bühne gebe die Wirklichkeit geradewegs und unverfälscht wieder. Die Anforderungen an die ästhetische Einbildungskraft der Zuschauer werden mehr und mehr darauf eingeschränkt, in den Figuren und Schauplätzen des Theaters das eigene Leben wiederzuerkennen. Die theoretische Begründung dieser Forderung nach Realitätsnähe erfolgt im Laufe des 18. Jahrhunderts mit dem entschiedenen Angriff auf die im Jahrhundert zuvor gültige klassische Dichtungslehre (*Doctrine classique*). Vorbereitet wird er durch die bereits Ende des 17. Jahrhunderts aufgebrochene »Querelle des anciens et des modernes«, den Streit der »Modernen« gegen die bis dahin dominierende konservative Partei, von der das klassische Muster der Antike als Form der Handlungsstilisierung zum unüberbietbaren Modell jeder künstlerischen Darstellung erhoben worden war.

Dabei hatten die von den antiken Autoritäten entlehnten und für die zeitgenössischen Bedürfnisse angepaßten Mittel selbst illusionierende Kraft besitzen sollen, und sie besaßen sie auch für ein im Geist der, höfischen Kultur erzogenes Publikum: Ausgehend vom Grundgebot der *imitatio naturae* wollte ihm die klassizistische Bühne die Illusion einer unbedingten Naturwahrheit der Kunsterscheinungen bieten. Als Natur galt freilich, im Unterschied zur empirischen, sinnlich erfahrbaren, ausschließlich die »belle nature«, die schöne (menschliche) Natur, die durch den unlöslichen Zusammenhang mit den Regeln der Vernunft (*raison*), des Geschmacks (*bon goût*) und der Wohlanständigkeit oder Angemessenheit (*bienséance*) ausgezeichnet war und die auch in den Verhaltensformen der vornehmen Gesellschaft als Richtschnur des schicklichen Betragens galt. Nach den Vorschriften der klassischen Poetiken konnte einer Bühnenhandlung Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*) mithin nur als Ausdruck des Natur-Ideals zugesprochen werden. Die Bühnenwelt gab sich als geschöntes Abbild der höfischen Gesellschaft, so wie sich diese im Rahmen der allgemein akzeptierten, als »natürlich« geltenden Normvorstellungen selbst sehen wollte.

Die »modernen« Kritiker der antikisierenden und idealisierenden Kunstauffassung des Hofes wandten sich im Namen eines neuen Begriffs von Wahrheit, Vernunft und Wirklichkeit gegen solch idealisierende Naturnachahmung: Bernard Le Bovier de Fontenelle lehnt in den 'Reflexions sur la poétique' (1742) die Grundforderung der alten »vraisemblance« nach den Drei Einheiten (von Handlung, Ort und Zeit) als unvernünftig und künstlich ab. Die Form der klassizistischen Tragödie wird von mehreren Autoren wegen der Unausweichlichkeit und Irrationalität ihres Schicksalsgedankens, deshalb wiederum: ihrer Vernunftwidrigkeit halber in Frage gestellt. Der traditionellen Katharsis-Theorie stellt Abbe Dubos ('Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture', 1719) die Aufgabe des »pur-

ger les passions«, der moralischen Besserung, gegenüber und richtet sich damit gegen den alten Wirkungszweck der Kunst, der Erziehung zum »honnête homme«, dem vollkommenen, nur von äußerlichen Formen geleiteten, fühllosen Hofmann. Ein neuer Wahrscheinlichkeitsbegriff rückt schließlich an die Stelle des alten: Houdar de la Motte faßt ihn in seinem Angriff auf die »barbarische« Antike ('Discours sur Homere', 1714) in der Formel von der »Imitation des Lebens« zusammen, die an die Stelle des Dialogs die Aktion, an die Stelle des Verses die Prosa, an die Stelle der stilisierten Einfachheit (simplicité) das Pathos des fühlenden Durchschnittsmenschen, an die Stelle der bloß äußerlichen Drei Einheiten die Einheit eines alle Handlungsdetails übergreifenden und sie zusammenhaltenden Themas oder Anliegens (unité d'intérêt) setzt. Alles, damit der neue Wirkungszweck der Kunst erfüllt werden kann: den Zuschauer emotional an einer glaubhaft vorgestellten, ihrer Übereinstimmung mit der Erfahrungswelt wegen täuschend echten Kunstwelt zu beteiligen (und ihn dadurch zu sensibilisieren und moralisch zu bessern).

Vor dem Hintergrund solch lange vorbereiteter Kritik an den »klassischen« Regeln zeigt sich besonders deutlich, daß Denis Diderot, der die entschiedenen Konsequenzen daraus zieht und die alte »imitatio naturae« von einem neuen Begriff der »illusion« her ad absurdum führen will, keineswegs etwa ein altes, antiillusionistisches durch ein »modernes«, illusionistisches Theater abzulösen trachtet. Das eigentliche Anliegen seiner Kritik gibt sich vielmehr in dem berühmten Beispiel aus seinem pornographischen Roman 'Les Bijoux indiscrets' (1748) zu erkennen: Dort führt die Favoritin des Sultans einen Fremden, der mit den gewöhnlichen Kabalen und Intrigen des Hofes durchaus vertraut ist, aber noch nie in seinem Leben eine Bühne erblickt hat, vor ein vergittertes Fenster, durch das er ohne es zu wissen - die Aufführung eines höfischen Schauspiels im Stil der Zeit beobachten kann. Die beabsichtigte Täuschung gelingt freilich nicht: Die Darstellungsweise, der steife Gang der Akteure, ihre wunderliche Tracht, die ausschweifenden Gebärden und gekünstelte Sprache wirken ungereimt; sie versagen vor dem an der Alltagswahrnehmung geschulten, natürlichen Gefühl des Beobachters und erweisen sich vor der Instanz des allgemeinen Menschenverstands als unwahrscheinlich, als bloß theatralisch. Der Sinn des Exempels gipfelt also in dem Postulat, die alten, überholten Techniken der Illusionierung abzuschaffen und neue, zeitgemäße Formen zu entwickeln, die allererst dem »modernen« Empfinden entsprechen könnten: Eine verbrauchte Form der Illusionierung soll mithin durch eine andere, eine alte von einer neuen Konvention abgelöst werden. Deshalb unterscheidet Diderot in der 'Eloge de Richardson' (1762) eine »positive« von einer »negativen« Illusion: Die negative beinhaltet eine bloß erfundene, chimärische, imaginäre Realität (wie es, gemessen an der durchschnittlichen Lebenswirklichkeit der Mehrheit, die höfische ist oder wie es im religiösen Schauspiel die mythologische oder biblische, im Volkstheater oder in der Pastorale eine märchenhafte oder idyllische sein kann). Die positive Illusion, die es anzustreben gilt und die sich im Theater des Bürgertums durchsetzen wird, besteht hingegen in der Vortäuschung einer dem Durchschnittsmenschen bekannten und vertrauten Wirklichkeit in glaubwürdig wahrhafter Nachahmung.

Im neuen Illusionsbegriff wirken drei Faktoren zusammen: Die Bühne will (statt der verinnerlichten, aber überpersönlichen gesellschaftlichen Verhaltensnormen) nunmehr das unmittelbare Gefühl und Empfinden des einzelnen ansprechen; Natur als Gegenstand der Kunst wird mehr und mehr mit der jedermann vertrauten, an der eigenen Erfahrung zu messenden Lebenswirklichkeit identifiziert, die idealisierende Nachahmung demzufolge von einer »illusion de la réalité« ersetzt: das Theater bekommt die Aufgabe zugewiesen, die »Welt, in der wir leben« täuschend echt nachzuahmen.

Den Höhepunkt erreicht das im 18. und 19. Jahrhundert vor allem in der Schauspielkunst wirksame Verlangen nach Illusion der Wirklichkeitsnähe im Naturalistischen Theater, wo es die gesamte Szene ergreift: Das Theater sucht dem Publikum photographisch getreue Kopien von zeitgenössischen Milieus zu bieten. Damit war aber bereits der Gipfelpunkt solcher auf die Abbildung von Realität zielender Illusionskunst erreicht. Max Reinhardt stellte ihr - mit dem allem Alltag enthobenen, in stimmungsvolle Festlichkeit entführenden, die Sinne verzaubernden theatralischen Ereignis - zum erstenmal entschieden eine andere, die Vorstellungskräfte von der Einengung auf die Alltagsrealität freisetzende Art der Illusionierung entgegen, bis Bertolt Brecht seine Variante des Epischen Theaters aus der systematischen Kritik der Illusionswirkungen begründete.

Literatur: D. Diderot, *Ästhetische Schriften*. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1968; H. Dieckmann, *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: H. R. Jauß (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion*. München 1963.

[Sachartikel: *Illusion und Theater*. dtv-Lexikon Theater, 5. 4968 (vgl. *LexTheat*. Bd. 2, S. 212 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Hamburgische Dramaturgie, 1768/69 in zwei Bänden herausgekommene Sammlung dramen- und theatertheoretischer Abhandlungen Gotthold Ephraim Lessings. Die Edition vereinigt alle Ausgaben (104 jeweils einen Druckbogen umfassende »Stücke«) der unter dem gleichen Titel erschienenen Zeitschrift der Hamburgischen Entreprise, die 1767 als erstes deutsches Nationaltheater gegründet und an die Lessing als »Dramaturg und Konsulent« verpflichtet worden war. In den in Lessings eigener Verlagsdruckerei hergestellten Publikationen sollten durch kritische Besprechung des Spielplans und einzelner Aufführungen der Musterbühne gültige Maßstäbe nicht nur für ein zu schaffendes bürgerliches Drama, sondern auch für eine ihm nach Form und Inhalt entsprechende Schauspielkunst aufgestellt werden. Mit der Absicht - wie es in der Ankündigung heißt -, »jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird«, erweitert Lessing den Begriff »Dramaturgie«, der bis dahin vorwiegend in der Bedeutung: Verzeichnis von Dramen oder Aufführungen gebraucht worden war, erstmals um eine kritische und theoretische Komponente.

Die anfangs besonders wichtig genommene Erörterung schauspieltheoretischer und -praktischer Fragen, welche am konkreten Beispiel der in Hamburg tätigen prominenten Schauspieler erfolgen

- sollte, scheiterte bald an den Einsprüchen der in ihrer Eitelkeit gekränkten Mimen, so daß Lessing die Kritik an der Darstellung nach dem 25. »Stück« einstellen mußte. Der Akzent verschiebt sich nunmehr auf die Diskussion allgemeiner dramentheoretischer Fragen. Die Bedeutung von feststehenden Regeln für eine gelungene dramatische Fügung wird durch die Einschränkungen begründet, welche Lessing gegenüber der Genie- Theorie seiner Zeit anbringt: Einerseits erhebt er das individuelle Talent des Autors zur höchsten Autorität in allen Fragen der Dramenkomposition, andererseits räumt er der Existenz bestimmter allgemeiner Gestaltungsregeln durchaus eine gewisse Notwendigkeit ein: Sie begrenzen - das ist in den letzten »Stücken« vor allem gegen das Ungestüm der an Einfluß gewinnenden Dichter des Sturm und Drang gesagt - die allzu ausufernde subjektive Einbildungskraft und den individuellen Geschmack der fessellosen »Kraftgenies«. Die Regeln setzen dem Dramatiker nötige Richtlinien, an welchen er sich zu orientieren vermag, nicht ohne sie freilich nach dem vorgesetzten Stoff und der damit verfolgten Absicht modifizieren zu müssen.

- Die Beschäftigung mit den allgemeinen Grundsätzen der Dramenkunst wird aber vor allem notwendig durch die dringend gebotene Auseinandersetzung mit den traditionellen, noch immer als verbindlich geltenden Poetologien der *Doctrine classique* und angesichts der eklatanten Mängel der aus ihnen erwachsenen französischen Stücke, die in den Spielplänen der Hoftheater vorherrschten und die Durchsetzung eines bürgerlichen, lebensnahen Dramas behinderten. Die besondere Aufmerksamkeit gilt, neben zahlreichen, u.a. das Märtyrerdrama und die Komödie betreffenden Einzelthemen, der aristotelischen Bestimmung des tragischen Wirkungszwecks, der Katharsis (74.-78. Stück) und dem ebenfalls aus der 'Poetik' des Aristoteles abgeleiteten dramatischen Baugesetz der Drei Einheiten (29.-32. Stück, 36.-50. Stück). Bei solchen Fragen orientiert sich Lessing stets am Gegensatz der als anachronistisch und lebensfern erachteten Stücke der Franzosen (wie Corneilles 'Raclogune' oder Voltaires 'Meropel' zu denen des von ihm bewunderten (und bereits in den 'Briefen, die neueste Literatur betreffend' hochgelobten) Shakespeare.

Die Probleme der schauspielerischen Darstellung werden dagegen über die weitesten Passagen der 'Dramaturgie' nur beiläufig besprochen, sind aber, auf den Hintergrund der zeitgenössischen Schauspieler-Theorien hin besehen, nichtsdestoweniger von größter Wichtigkeit. In die seit der ersten Jahrhunderthälfte über die Kunst der Bühnendarstellung aufgebrochene Diskussion hatte sich Lessing mit der Übersetzung und kritischen Besprechung der schauspieltheoretischen Traktate Remond de

Sainte Albin ('Le comdienr) und Frangois Riccobonis ('L'Art du Theätrel in seinen 1749/50 herausgegebenen 'Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters' bereits eingeschaltet. Die entscheidenden theoretischen Probleme - Darf sich der Schauspieler mit den Gefühlen seiner Personen identifizieren, oder muß er als »denkender Schauspieler« (Lessing) neben seiner Figur stehen, um die Kontrolle über seine Darstellung halten zu können? - werden in den Abschnitten über die dichterische Nachahmung und die Einzelheiten der Figurengestaltung aufgegriffen und vertieft. Da alle dramatische Wirkung von Figuren ausgeht, die »mit uns von gleichem Schrot und Korne sind«, mit denen sich der Zuschauer also identifizieren kann, hat die Zeichnung »gemischter«, d.h. lebensnah differenzierter Charaktere Vorrang vor der Erfindung und Ausgestaltung der Handlung. Größte Bedeutung für die Darstellungstheorie der Zeit aber hat die (im 69., 70. und 94. Stück entwickelte) differenzierte Bestimmung der mimesis, der Nachahmung von Natur und Leben, die Lessing im Sinn einer engen Verbindung von Illusion und Theater versteht: Künstlerische Nachahmung ist eben nicht bloßes Abbild, das die Erscheinungen des Alltags blindlings kopiert und einfach verdoppelt. Die wahre Nachahmung der Natur beinhaltet vielmehr eine Verallgemeinerung und Verdichtung der vertrauten Phänomene des Lebens, sie erhebt sie ins Typische. Von der Kunst gestaltete Personen sind demnach »Erweiterungen des einzelnen Charakters«, »Erhebungen des Persönlichen zum Allgemeinen«, weshalb sie gerade für die Natur selbst gehalten werden können. Mit derartigen Erwägungen ergreift Lessing in der 'Hamburgischen Dramaturgie' wiederum Partei für den »denkenden Schauspieler« mit einer Begründung, wie sie auch Denis Diderot im 'Paradoxe sur le comAdien' vorbringen wird: Während der »fühlende« Akteur, der »aus dem Leben« schöpft und seine Figuren aus reiner Identifikation mit den im Alltag vorkommenden Charakteren zeichnet, in bloßer Imitation steckenbleiben wird, kann der wahre Schauspieler reale Charaktere mit bewußtem Kalkül in typische Kunstfiguren übersetzen. Diese intellektuelle Leistung erfordert eine zweite Anstrengung: Eine Bühnenverkörperung, die die ganz und gar artifizielle Gestalt des Dramas mit dem Schein der Natürlichkeit und Lebenswahrheit ausstattet. Nur im Begriff, den sich der Schauspieler von der höheren Wahrheit der einzelnen Figuren verfertigt, sowie durch die Fähigkeit, die alltäglichen Charakterzüge einzelner Menschen durch seine Darstellungskunst zu einer nur durch ihre Kunstwirklichkeit beglaubigten Person zu fügen, wird er den Anforderungen der höchsten Illusionierung seiner Zuschauer gerecht werden können.

Literatur: J. G. Robertson, Lessing's A Dramatic Theory, Being an introduction to and Commentary an His Hamburgische Dramaturgie. Cambridge 1939 (Repr.: New York 1965); W. Barner u.a. (Hrsg.), Lessing. Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht. München 1975; W. Cosack, Materialien zu G. E. Lessings 'Hamburgischer Dramaturgie' (1876). Olms 1982. [Sachartikel: Hamburgische Dramaturgie. dtv-Lexikon Theater, S. 4922 (vgl. LexTheat. Bd. 2, 5. 199 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Schauspieler-Theorien, grundsätzliche Erörterungen zur Schauspielkunst, wie sie seit ältester Zeit und in jeder Kultur angestellt werden. Meist zielen sie auf die Vermittlung praktischer Fertigkeiten und begnügen sich infolgedessen mit normativen Anweisungen für den Darsteller. Die (meist mündlich weitergegebenen, hin und wieder auch in Schriftform tradierten) Lehrsysteme behandeln in erster Linie sämtliche - für Mimik, Gestik und Bewegungsabläufe bis in Fuß- und Fingerhaltungen hinein detailliert vorgeschriebene Gebote der Rollengestaltung und erläutern deren symbolische Bedeutung. Für gewöhnlich enthalten sie auch eine Reihe handwerklicher Hinweise zur physischen Schulung, emotionalen Einstimmung und gedanklichen Vorbereitung des Akteurs, welche ihm die nötige Konzentration und Intensität des Spiels ermöglichen sollen und oft als streng gewahrtes Geheimnis des kastenmäßig organisierten Schauspielerberufs gehütet wurden.

Als oberstes Kriterium für vollkommene Kunstbeherrschung gilt in allen Fällen die fugenlose Übereinstimmung der Rollenverkörperung mit der Handlung; mithin, aus der Sicht des Zuschauers, die Glaubhaftigkeit der Darstellung. Wenn auch die kulturellen Grundlagen des Spiels und damit seine

Sujets und Themen sowie die einzelnen Darstellungsregeln und -konventionen voneinander abweichen, so findet sich in der Forderung nach Wahrscheinlichkeit die unverrückbare Grundlage jedweder Theater-Ästhetik. Überzeugungskraft und Glaubwürdigkeit beanspruchen deshalb auch Spielformen, die auf extrem konventionalisierten, nur der Bühne eigenen, ganz und gar wirklichkeitsfernen Zeichengebräuchen aufgebaut sind (Chinesisches, Japanisches, Indisches Theater, Ta'ziyeh).

Aus den wenigen Hinweisen auf Bühnenschriften, die zur Unterweisung der Schauspieler (Hypokrites) und des Chors gedient haben mögen, kann man für das Antike Theater nur auf die Existenz einer hoch entwickelten Darstellungskonvention schließen; im einzelnen ist aufgrund der Überlieferungslücken darüber freilich nichts weiter bekannt. Das Mittelalterliche Theater kannte keine eigens spezialisierte theatralische Ausdruckssprache, hier lehnten sich die Darsteller an den liturgischen Gestengebrauch und an die biblische Zeichnung von Handlung und Figuren an. Das Theater der Neuzeit verfügt dagegen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein über ein sehr spezielles, nur für die dargestellte Bühnenwirklichkeit gültiges Repertoire schauspielerischer Zeichen. Es war höfisch-adligen Vorbildern nachgebildet und unterlag, in heroischer und pathetischer Gebärde übersteigert und idealisiert, bis in die Stimmlagen, Haltungen, Gebärden und Bewegungen hinein genau vorgeschriebenen Ausführungsbestimmungen. Deren Verbindlichkeit und Glaubwürdigkeit wurde von der unangefochten geltenden Autorität antiker Kunstregeln hergeleitet; insbesondere die enge Verquickung von Rhetorik und Theater diente als Grundlage zur Schulung und Übung der Akteure in einem streng »klassizistischen« Tragödienstil.

Von solchen Regelpoetiken des schauspielerischen Handwerks ist eine ausgesprochene Schauspieler-Theorie zu unterscheiden, welche die menschliche Befähigung zur Darstellung reflektiert und sie zur Grundlage systematischer Anleitungen für die Kunst des Schauspielers macht. Ein solcher Typus der Theorie entsteht erst im 8. Jahrhundert durch die Verbürgerlichung des Theaters. Unmittelbare Voraussetzung ist eine neu aufkommende, sehr eigene Definition von Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit aller auch für die Theaterhandlung zutreffenden Kunstwirklichkeit. Im Lauf der Zeit führt sie zu einem Kunstverständnis, das danach trachtet, im Bühnengeschehen ein möglichst unge-trübtes Abbild der Natur zu vermitteln (Illusion und Theater). In unmittelbarer Konsequenz solcher Überlegungen wird die in den meisten vorangehenden Bühnenformen akzeptierte Voraussetzung in Frage gestellt, nach der Bühnen- und Alltagsrealität deutlich, und unverkennbar voneinander unterschieden sein können und die Darstellung durchaus nicht auf die Wirklichkeit des Zuschauers bezogen sein muß, sondern auch mythologische, märchenhafte oder transzendente Vorstellungswelten zu verkörpern vermag, sofern sie die (zum Verständnis unbedingt notwendige) allgemeine Verbreitung in der jeweiligen Kultur besitzen.

Die aufkommende bürgerliche Ästhetik will dagegen die Kluft zwischen der wirklichen Erfahrungswelt und der theatralischen Handlungswelt überbrücken. Als Klammer zwischen Realität und Kunst-sphäre dient dabei ein - gegenüber dem Klassizismus - vollständig neuartiger Begriff der Natur. Sie hört auf, als »belle nature« sublimer Ausdruck höherer Vernunftregeln und geschöntes Abbild vornehmer Sitten zu sein. Statt dessen repräsentiert sie nunmehr die allgemeine, unteilbare Wahrheit des Humanen, wie sie jeder Mensch selbst zu erkennen und zu fühlen vermag.

Diese auf alle Seelenkräfte des menschlichen Wesens erweiterte Naturauffassung lenkt ein ganz besonderes ästhetisches Interesse auf die Figurendarstellung und vermag dabei gerade auf diesem Gebiet sehr deutlich den Gegensatz zwischen Bürger und Adel auszudrücken. Nach dem Willen der Anhänger des »dritten Standes« sollten auf der Bühne statt überlebensgroßer (der Selbststilisierung des Adels nachempfunder) Helden »lebensechte«, was heißt: dem Alltag der Zuschauer entstammende Menschen »aus dem Volk« agieren. Wie diese Aufwertung der »Gemeinen« und »Gewöhnlichen« zu neuen Dramatischen Gattungen, darunter des Bürgerlichen Trauerspiels führte, so hatte sie auch einschneidende Folgen für den Darstellungsstil. Sie brachte das Ende der bis dahin - exemplarisch in der Doctrine classique Frankreichs - geltenden Regelbestimmungen. Das antike Vorbild und das aus ihm abgeleitete strenge Stildiktat des schauspielerischen Auftretens, in dem jede Handlung, jede Gedankenregung, jeder Affekt mit ganz bestimmten Darstellungsweisen verknüpft worden war, genügte nicht länger; die veraltete Konvention wurde nun durch die Anforderungen individueller Rollengestaltung abgelöst.

Der Schauspieler rückt nunmehr in den Mittelpunkt der Bühnenästhetik. An die Stelle formsicherer Befolgung äußerlicher Regeln tritt für ihn in den Szenen aus dem bürgerlichen Leben, in denen er nunmehr aufzutreten hat, die Aufgabe, eine Figur nach ihrem Stand, ihrem Charakter und ihrer Persönlichkeit auf der Bühne lebendig werden zu lassen. Bislang nur ausführendes Organ verbindlicher Darstellungstechniken, übernimmt der Schauspieler zum ersten Mal eine schöpferische Aufgabe. Ausgehend von seiner eigenen Empfindungsfähigkeit muß er in der Lage sein, die Handlungsweisen einer Bühnenfigur mit all ihren seelischen Regungen und Beweggründen zu verstehen und zu vergegenwärtigen. Sein Handwerk beruht von nun an auf der Kenntnis des »natürlichen« Ausdrucks von Geist, Seele und Körper. Dadurch wird der Akteur zum wichtigsten Vermittler zwischen dem dramatischen Text und dem Publikum. Er allein ist mit der Fähigkeit begabt, die Figur, die ihm gleichsam nur in der Abstraktion einer literarischen Skizze begegnet, mit Echtheit auszustatten. Nur wenn er sie dergestalt »zum Leben erweckt«, ist er in der Lage, die »Naturwahrheit« im Sinne einer Illusion der Wirklichkeit herzustellen.

Die Tätigkeit des Schauspielers wird auf diese Weise in den Kunstrang und zum Gegenstand grundsätzlicher ästhetischer Überlegungen erhoben. Was bislang - in den Grenzen des jeweiligen Theatersystems geltende - alle Einzelgebiete umfassende Theorie der Darstellung gewesen war, spitzt sich derart automatisch zur Künstler-, eben zur Schauspieler-Theorie zu. Diese etabliert sich seitdem als wichtigste Sparte der Theatertheorie. Erst die Entstehung und Entfaltung des Regietheaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts bringt eine neue Wendung.

Vorbereitet wird diese Theorie der Darstellungskunst bereits in vereinzelten Hinweisen der klassizistischen Regelpoetiken. Die entscheidende Konsequenz, welche die theoretische Diskussion um den bürgerlichen Schauspieler und seine Kunst von nun an beherrscht, zieht freilich erst Remond Sainte Albine vor dem Hintergrund der neuen ästhetischen Entwicklungen. In seiner Schrift 'Le comédien' von 1747 behandelt er die Kunst des Schauspielers, weit über die vereinzelten Bemerkungen der Klassizisten hinausgehend, unter dem alles beherrschenden Vorzeichen der Illusion und bezeichnet sie gerade in dieser Hinsicht als jeder anderen überlegene Kunst: Aufgrund der leibhaftigen Anwesenheit des Akteurs vor dem Publikum ist die Bühnendarstellung am ehesten in der Lage, das neue Kriterium des ästhetischen Scheins zu erfüllen und die vollkommene Täuschung zu erzielen. Anders als Literatur und Malerei erleichtert sie es der Einbildungskraft in hohem Maße, die dargestellte Kunstfigur für einen leibhaftig existierenden Menschen selbst zu nehmen. Die Kunst des Schauspielers, so argumentiert Sainte Albine ganz in bürgerlich-emanzipatorischer Absicht, vermag die sonst geltenden Grenzen von Sprache und Stand, Gesinnung und Gesittung außer Kraft zu setzen und alle Menschen gleichermaßen anzusprechen: Gegenstand seiner Nachahmungen und Material seiner Gestaltung sowie eigentlicher Garant seiner Illusionierungskraft ist die - jenseits von Nationalität und Standeszugehörigkeit verständliche - »natürliche« Ausdruckssprache des Menschen. Die verbindlichen Maßstäbe höchster Darstellungskunst bestehen demgemäß in ihrer völligen Naturwahrheit, wobei diese konsequent als Übereinstimmung der Rollenfigur mit typisch menschlichen Verhaltensweisen verstanden wird.

Die besondere Akzentsetzung seiner Theorie, welche sich in der Folge zu einer festgefügtten Position im Streit über die wahre Kunst des Bühnendarstellers ausbildet, manifestiert sich in den Ausführungen Sainte Albines zur Methode des schauspielerischen Handwerks: Weniger reflektiert, eher naiv wird vorausgesetzt, daß jede - sprachliche und körperliche - Artikulation als unwillkürlicher Reflex einer natürlichen Gefühlsregung zu verstehen sei. Daraus wiederum wird gefolgert, daß der Schauspieler, der glaubhaft wirken und das Publikum mit bestimmten Gefühlen überwältigen will, von diesen Gefühlen selbst überwältigt sein muß. Auf diese Weise wird die alte rhetorische These von der Affektation des Redners durch die Leidenschaften, die er bei seinen Hörern erregen will, radikalisiert. Der Schauspieler darf die Gefühle nun nicht länger mechanisch (»machinalement«) hervorrufen, er hat sich tatsächlich in sie hineinzusetzen: Um die beabsichtigte Illusionswirkung zu erzielen, muß der Darsteller selbst der Illusion verfallen sein. Oder in Sainte Albines Terminologie gesagt: Um den Zuschauer täuschen zu können, muß er sich zuvor selbst getäuscht haben. Nur die vollständige Einfühlung des Akteurs in Gedanken und Psyche der dargestellten Figur ermöglicht mithin ihre naturwahre Darstellung.

Die Gegenposition zu Sainte Albines Einfühlungstheorie wird zuerst entschieden von Francesco (Francois) Riccoboni in seiner 'L'Art du théâtre von 1750 formuliert. Er akzeptiert zwar vorbehaltlos die Grundvoraussetzung der bürgerlichen Ästhetik, daß der Schauspieler sein Spiel durch den Anschein der Naturwahrheit zu beglaubigen habe, weist aber mit Schärfe auf den grundlegenden Unterschied zwischen der lebendigen und der Bühnenfigur hin. Demonstriert wird er insbesondere daran, daß der Schauspieler auf der Bühne, bedingt durch die an Umstürzen reiche, rapide voranschreitende dramatische Handlung, permanent einen raschen Wechsel der Gefühlslagen zu veranschaulichen hat, der alles andere als natürlich ist. Die zu verkörpernde Figur ist deshalb keine Kopie, sondern gleichsam das Modell eines realen Menschen; mit seiner unreflektierten Nachahmung ist es mithin bei weitem nicht getan. Der Schauspieler darf sich keinesfalls im Schein der Illusion verlieren, er muß sich der Kunstgesetzmäßigkeiten vielmehr bewußt sein, mit der die Illusion auf der Bühne erzeugt wird. Die angestrebte Naturwahrheit ist schließlich nichts anderes als die bewußt hergestellte täuschende Wirkung des Lebensechten auf der Bühne und vor Zuschauern. Um solches zu bewerkstelligen, das Künstlich-Unnatürliche als durchaus natürlich und glaubhaft erscheinen zu lassen, dürfe sich der Akteur von der Empfindung nicht überwältigen lassen, dies sei eher ein Hemmnis für den Schauspieler. Statt den darzustellenden Emotionen mit Geist und Seele zu verfallen, dürfe er von ihnen lediglich überwältigt scheinen. Er muß also mit kühlem Kopf vorgehen, seine Wirkungen planmäßig herstellen, damit er die Illusionierung seines Publikums überhaupt erreichen kann. G. E. Lessing bringt diese Kontroverse in seinen Übersetzungen Riccobonis ('Der Schauspieler', 1750) und Sainte Albines ('Auszug aus dem Schauspieler des Herrn. Remond von Sainte-Albine', 1754) nach Deutschland und ergreift Partei für den bewußt arbeitenden, »denkenden Schauspieler«. Im Erleben und im Ausdruck der Leidenschaften sieht er zweierlei sehr unterschiedliche Vorgänge am Werke. Er geht davon aus, daß die Natur selbst nie vollkommen sei. Unwillkürliches Spiel würde nur die unvollständigen Einzelzüge der Natur reproduzieren und sie auf diese Weise niemals zur Einheit einer Figur zusammenschließen können. Die Schauspielkunst ist daher auf ein hohes Maß an Bewußtheit unbedingt angewiesen. Sie besteht letzten Endes darin, aus den disparaten Äußerungen der menschlichen Natur die Synthese eines einmaligen, so nur auf der Bühne vorkommenden Charakters zu bilden. Der Akteur erzeugt die Illusion eines lebensechten Menschen also dadurch, daß er durch seine Kunstfertigkeit eine Bühnenfigur so erscheinen läßt, als sei sie ein durch ihre Unverwechselbarkeit beglaubigtes Individuum. Dabei setzt Lessing voraus, daß der Weg des schauspielerischen Arbeitsprozesses auf strikter Regelmäßigkeit beruht und also erlernbar sei: von der Beobachtung noch unverbundener Einzelheiten der zufällig wahrgenommenen Realität über deren kalkulierte Zusammensetzung in einem Kunstgebilde zur Herstellung des Eindrucks eines besonderen, täuschend ähnlichen Menschen in der Bühnenverkörperung.

Die von Riccoboni und Lessing favorisierte Position greift in Frankreich Denis Diderot im 'Paradoxe sur le comédien' auf. Das Verdienst seiner Abhandlung liegt darin, daß sie alle in der Debatte aufgeworfenen Fragen (der Dramaturgie, von Bühnenhandwerk und -kunst sowie die damit zusammenhängenden Probleme der menschlichen Expressivität schlechthin) eng aufeinander bezieht und sie allererst zu einer zusammenhängenden Theorie verbindet. Auch der Hintergrund der hier vorgetragenen Überlegungen ist durch den bürgerlichen Emanzipationsgedanken bezeichnet. In seinen eigenen dramatischen Versuchen, 'Le fils naturel' von 1757 und 'Le pere de famille' von 1758, hatte Diderot nach dem Vorbild englischer Trauerspiele bereits Sujets des bürgerlichen Lebens aufgegriffen. In den diese Dramen begleitenden Essays ('Entretiens sur le fils naturel' und dem 'Discours sur la poesie dramatique') hatte er zudem, was die Zeichnung der neuen Protagonisten betrifft, neben dem Charakter auch die Bedeutung ihres Stands unterstrichen: Das Selbstbewußtsein des dritten Standes, wie es sich durch seine Erfolge im handwerklichen und merkantilen Berufsleben und im Wertesystem der bürgerlichen Familie manifestierte, sollte auch auf der Bühne seinen unverfälschten Ausdruck erhalten. Darüber hinaus hatte Diderot in häufiger theoretischer Formulierung und praktischer Verwirklichung bereits die Forderung aufgestellt, daß sich die natürliche Ausdruckssprache des Menschen, die Artikulation nicht nur seiner Gedanken, sondern vor allem seiner Gefühle, auf der Bühne in einem - die Dialoge komplettierenden, sie überhaupt erst zu einem sinnlichen Ganzen fügenden pantomimischen Spiel zu äußern habe.

Dabei unterzieht Diderot das Postulat der »imitatio naturae« ausdrücklicher Kritik. Wie es der Kunst prinzipiell nicht darum zu tun sein könne, die Natur intentionslos abzubilden, so kann auch der Gegenstand der schauspielerischen Nachahmung nicht ein einzelner Mensch sein. Ihr eigentliches Objekt liegt vielmehr in einem »vom Dichter erfundenen Idealbild«. Die dramatische Figur - ein bereits verallgemeinertes, nach den Maßgaben des Typischen und der menschlichen Vollkommenheit geformtes Kunstprodukt - entspricht deshalb weniger einem in der Realität existierenden Individuum, sondern in gewisser Weise dem vollkommenen Gattungswesen des Menschen selbst. Die Wahrheit einer Rollenfigur bemißt sich also an ihrer Entsprechung zum »Menschencharakter«, was heißt:

zur menschlichen Natur. Nur dann kann der Schauspieler auf der Bühne die Illusion der Wahrheit erwecken, wenn er nicht der Wirklichkeit und ihren Unvollkommenheiten und Zufälligkeiten nachbildet, wenn er vielmehr hinter der äußeren Erscheinung das Inbild der Natur selbst im Auge hat und dies auf einer gesteigerten Stufe zur neuen, künstlerischen Erscheinung zu bringen versteht. Dazu freilich ist höchste Kunstfertigkeit, Verstand und gedankliche wie emotionale Selbstkontrolle vonnöten.

Aus den allgemeinen Erwägungen ergibt sich eine klar gegliederte Stufenfolge der Erarbeitung und der Präsentation der Rolle: Die vorzüglichste Anleitung für die Auswahl der für seine Figur geeigneten Gesten wird der Schauspieler finden durch Beobachtung und Vergleich der empirischen Individuen, wie sie ihm alltäglich und überall begegnen; solches Material setzt er alsdann in Verbindung mit der »idealen Vorstellung«, die er sich von seiner Rollengestalt gedanklich verfertigt hat; durch Kombination von Beobachtung und Idee komplettiert er schließlich die vom Dichter konzipierte Figur zu einem »großartigen Phantom« - zu einer »großen Puppe, deren Seele er ist«. Auf diese Weise reproduziert er am eigenen Leibe, sich selbst aber distanziert betrachtend, Wirkungen kontrollierend, die allgemeinen Züge der menschlichen Natur als individuelle Gestalt, deren Überzeugungskraft in ihrer bezwingenden Typik liegt.

Damit nimmt Diderot die spätere anthropologische Theorie von der Selbstentzweiung des Menschen als Voraussetzung jedes darstellerischen Akts vorweg. Das Selbst eines jeden teilt sich den anderen diesen Überlegungen zufolge nicht unverfälscht und rein, sondern stets als Bild, oder Entwurf mit, den einer, sprechend und handelnd, von sich verfertigt (weswegen es stets von Kalkül, ja Manipulation geprägt ist). Menschlicher Ausdruck erfolgt also niemals spontan und unwillkürlich, sondern ist eine Weise des sozialen Handelns, die Regeln unterliegt, welche ihrerseits (wie etwa in J. J. Engels 'Ideen zu einer Mimik') für die Kunst des Schauspielers fruchtbar gemacht werden können.

Solche Spaltung des Menschen ist Voraussetzung und Bedingung des Schauspielerberufes. In der Nichtübereinstimmung des Akteurs mit seiner Rolle wird sie bewußt gehalten und aufs äußerste gesteigert, so daß sie auf der Bühne überhaupt erst die Identität einer Rollengestalt ermöglicht, für welche der Körper des Schauspielers nichts als ein Zeichen ist.

Der um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufgebrochene, in seiner ganzen Spannweite bereits theoretisch ausgemessene Gegensatz zwischen fühlendem und »gefühllosem« Schauspieler beherrscht die schauspieltheoretische Diskussion bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In der schauspielerischen Praxis war dabei das Postulat der Einfühlung stets das vorherrschende. Es gab zwar noch einige gewichtige theoretische Plädoyers für das distanzierte Spiel, zumindest aber für ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen Sensitivität und Rationalität im darstellerischen Schaffensprozeß (so etwa in Antoine Fabio Sticottis ansonsten ganz an Sainte Albine orientierter Schrift über 'Garrick ou les acteurs anglais' von 1769 oder den 'Briefen eines alten Schauspielers an seinen Sohn' des Dänen Knud Lyne Rahbek von 1785, auch der »Gefühlsschauspieler« F. L. Schröder äußert sich in diesem Sinne in seinen Anmerkungen zu Riccoboni); allein: Die Linie der Einfühlung überwiegt in der schauspielerischen Praxis. Einen Höhepunkt erlebt die Forderung der Identifikation noch einmal gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund des von den Meinigern beeinflussten, historistischen Theaters plädiert der berühmte englische Akteur Henry Irving für die Selbsttäuschungstheorie und fordert damit eine vollständige Vortäuschung von Wirklichkeit, wobei er freilich den Widerspruch seines französischen Kollegen Constantin Coquelin findet. (Coquelins zuerst 1887 in amerikanischer Übersetzung veröffentlichter Artikel 'Die Kunst des Schauspielers' entfacht eine Debatte, in der sich Irving und Dion Boucicault vehement gegen Diderot aussprechen; der schottische Kritiker William Archer

veranstaltet daraufhin eine Umfrage unter den berühmtesten Schauspielern seiner Zeit, die noch einmal deren Spaltung in die zwei Lager der Anhänger und Gegner der Einfühlung verdeutlicht.) Für die Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle wird insbesondere im Umkreis des Naturalistischen Theaters argumentiert. Ausgehend von Fixierung der naturalistischen Bühne auf die milieuechte Wiedergabe äußerer Realität und in der Absicht, sie durch ein nuanciertes Seelenleben der Figuren zu beleben, entsteht schließlich die umfassendste praktische Anleitung zur Schauspielerausbildung, die als Stanislawski-System bis heute gelehrt wird.

Gemessen an der Entwicklung des Dramas und des komplexer gewordenen Gefüges der Dramatischen Gattungen muß die Theorie der schauspielerischen Lebensnähe, zumal die auf Einfühlung und Identifikation beruhende, mittlerweile äußerst fragwürdig erscheinen. Die auf das naturalistische Drama folgenden theatralischen Programmbewegungen - angefangen beim Symbolistischen Theater über das Futuristische und Expressionistische Theater der ersten, das Absurde und die verschiedenen Spielarten des Epischen Theaters der zweiten Nachkriegszeit - sind jedenfalls durch das Bemühen gekennzeichnet, für die überpersonalen, anonymen Kräfte der zeitgenössischen Wirklichkeit eine adäquate Bühnenform zu finden: Angesichts der Absicht, gerade die Entfremdung von Individuum und Welt in den Blickpunkt zu rücken, müssen die schauspielerischen Techniken der Personalisierung und Individualisierung, welche auf der Prämisse handlungsmächtiger Subjektivität beruhen, verfälschend wirken. Ausgehend von neueren Dramen- und Inszenierungstheorien sind deshalb, wie etwa in Wsewolod Meyerholds Biomechanik, neue, abstrahierende Formen der Schauspielkunst entwickelt worden, von denen Bertolt Brechts Theorie des Epischen Theaters den weitreichendsten und differenziertesten Gegenentwurf gegen die Tradition des psychologischen Spiels darstellt.

Literatur: **H.** Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Hamburg, Leipzig 1898; E. Burgund, Die Entwicklung der Theorie der französischen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert bis zur Revolution. Breslau 1931; G. Knautz, Studien zur Ästhetik und Psychologie der Schauspielkunst. Diss. Kiel 1934; T. Cole/H. Krich Chinoy (Hrsg.), Actors an Acting. The Theories, Techniques and Practices of Great Actors of All Times as Told in Their Own Words. New York 1949; R. Mortier, Diderot in Deutschland 1750-1850. Stuttgart 1972.

[Sachartikel: Schauspieler-Theorien. dtv-Lexikon Theater, S. 5536 (vgl. LexTheat. Bd. 2, S. 376 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Dokumentarisches Theater, eine zu Beginn der sechziger Jahre in Westdeutschland aufgekommene, mit Erwin Piscators Inszenierung des 'Stellvertreter' von Rolf Hochhuth an Berlins Freier Volksbühne 1963 durchgesetzte Spielart des »realistischen Zeittheaters« (Peter Weiss). Es will sich weitgehend aller Fiktion enthalten und aufgrund von Dokumenten über historische und zeitgeschichtliche Ereignisse berichten. Gegenüber der bis dahin üblichen Praxis des politischen Theaters, auf die gesellschaftliche Wirklichkeit in Form von Geschichten, Metaphern, Gleichnissen, Parabeln etc. nur zu verweisen oder anzuspielen, beabsichtigt das Dokumentartheater, die tatsächliche geschichtliche Realität eines bestimmten Vorfalles darzustellen, und zwar: einerseits unmittelbar und unverfälscht, andererseits für **die** Richtigkeit des Dargestellten Partei nehmend. Damit greift es auf die »soziologisch-dokumentarische« Theaterarbeit der Piscator-Bühnen in den zwanziger Jahren zurück.

Die dokumentarische Dramatik wurde aus dem politischen Klima der Nachkriegszeit geboren, aus der Empfindung der Autoren, die jüngstvergangene deutsche Geschichte werde tabuisiert und aus der öffentlichen Diskussion herausgehalten. Aus der Empörung darüber und in der Überzeugung, die bis dahin gebräuchlichen Mittel einer politischen Dramatik könnten dieser Realität nicht beikommen, griff man nun ganz konkrete Fälle auf, die zwar meist historisch vergangen, in ihren Folgen aber noch immer virulent waren. Mit Nazi-Deutschland und der Schuld der Deutschen am industriell betriebenen Massenmord befaßten sich deshalb die meisten der dokumentarischen Stücke: Rolf Hochhuths 'Stellvertreter', das den Papst in die Schuldfrage miteinbezieht; Peter Weiss' 'Ermittlung', verfaßt nach Berichten über den Frankfurter Auschwitz-Prozeß, und Heinar Kipphardts 'Joe! Brand' über ein

zynisches Geschäft zwischen der SS und einer jüdischen Hilfsorganisation: geboten wurde eine Million Juden, potentielle Opfer der Gaskammern, gegen 10000 Lastwagen. Später griff man auch Aktuelles auf, Themen der weltpolitischen Gegenwart: Weiss' 'Gesang vom Lusitanischen Popanz' über Kolonialismus, Ausbeutung und die Befreiungsbewegung in der Dritten Welt am Beispiel Angolas; sein 'Viet Nam Diskurs' über die Geschichte des vietnamesischen Volkes als Vorgeschichte des Vietnam-Kriegs und Hans Magnus Enzensbergers 'Verhör von Habana' über den von den USA unterstützten Überfall auf Kuba. Schließlich wurden auch zeitgenössische Probleme der Bundesrepublik behandelt: Michael Hatrys 'Notstandsübung' und Günther Wallraffs 'Nachspiele', beide über die Verschärfung der Gesetze zur »inneren Sicherheit«, die sogenannten »Notstandsgesetze«.

Die gemeinsame Absicht dieser Stücke besteht darin, Aufklärung über den vorgeführten Fall zu bieten und ihn dem Pro und Contra der Meinungen in der öffentlichen Diskussion auszusetzen. Das Theater bekommt auf diese Weise eine aufklärerische Funktion zugesprochen. Es soll auf eine objektive Wahrheit hindeuten, sie den Verdrängungen, Verhüllungen, dem Verschweigen entreißen: Das Kriterium der öffentlichen Wirkung wird zum obersten Gesichtspunkt der dokumentarischen Dramaturgie. Das Theater betrachten die Autoren deshalb - wie es insbesondere Peter Weiss in den 'Notizen zum dokumentarischen Theater' tut - nicht als Kunstinstitut, sondern als Öffentlichkeitsinstanz neben den Einrichtungen der »Massenkommunikation«. Wie Presse, Rundfunk und Fernsehen will das Theater an Information und kritischer Diskussion partizipieren.

Der Beglaubigung, daß das Theater nicht auf Fingiertes, Ausgedachtes, Konstruiertes zielt, dienen die auf der Bühne zitierten Dokumente - sie verifizieren in jedem Fall die verbindliche, objektive Wahrheit des Gezeigten. Sie werden in unterschiedlicher, nur für die einzelnen Autoren charakteristischer Form in das Bühnengeschehen (oder auch nur, wie bei Hochhuth, in den Lesetext der Dramen) einbezogen: Die Funktion der Dokumente ist entweder Beglaubigung einer These (Schuld des Papstes im 'Stellvertreter'), oder es soll der historische Rohstoff in all seiner Unbegreiflichkeit präsent gehalten werden, die durch seine ästhetische Bearbeitung nicht getilgt werden kann (Auschwitz-Prozeß als dokumentierte Wirklichkeit der Dantes 'Divina Comedia' nachgebildeten Höllenkreis-Dramaturgie in der 'Ermittlung'). Oder es wird den Dokumenten der absolute Vorrang über jegliche Darstellung eingeräumt, wodurch sie nur mehr den Anlaß zu einer szenischen Lesung bilden ('Verhör von Habana'). Schließlich werden auch nur einzelne Indizien für die Wahrscheinlichkeit einer konventionell erzählten, im Detail so nur denk- und vorstellbaren Geschichte ('Joel Brand') zur Verfügung gestellt.

Erfolgreich im angestrebten publizistischen Wirkungssinn war insbesondere Rolf Hochhuths 'Stellvertreter'. Piscators Aufführung und die Buchveröffentlichung setzten eine Kontroverse in Gang, welche über die Grenzen der Theateröffentlichkeit hinausging und weltweit von Politikern, Historikern und Theologen geführt wurde. Auch später noch konnte Hochhuth mit brisanten Themen und provokanten Thesen mehrfach eine breite Öffentlichkeit mobilisieren. Dagegen waren Intention und Leistung des dokumentarischen Dramas unter ästhetischen Gesichtspunkten von Beginn an äußerst umstritten. Die Einwände betrafen die Personalisierung und Vereinfachung funktioneller, anonymer Zusammenhänge durch eine im Grunde traditionelle, nur dokumentarisch unterfütterte Dramaturgie (so Theodor W. Adorno) und die Verkennung der Grenzen theatralischer Darstellungsmöglichkeiten, welche die Realität durch ihre bloße Abbildung zwangsläufig in ein Spiel verwandeln.. Sie werde - so der Einwand - somit aller Ernsthaftigkeit beraubt und auf diese Weise letzten Endes ungewollt verharmlost (Martin Walser und Peter Handke wandten sich mit diesen Argumenten gegen das dokumentarische Theater).

Literatur: H. Karasek, J. Kaiser, U. Jenny, E. Wendt, Dokumentartheater - und die Folgen. In: Akzente, Heft 13, 1966; M. Walser, Ein weiterer Tagtraum vom Theater. In: Ders., Heimatkunde. Aufsätze und Reden. Frankfurt a. M. 1968; P. Handke, Straßentheater und Theatertheater. in: Ders., Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a. M. 1972; T. W. Adorno, Offener Brief an Rolf Hochhuth. In: Ders., Noten zur Literatur IV. Frankfurt a. M. 1974; Wolfgang Ismayr, Das politische Theater in Westdeutschland. Meisenheim/Glan 1977; Jan Berg, Hochhuths 'Stellvertreter' und die 'Stellvertreter'-Debatte. Kronberg/Ts. 1977; H. H. Hilzinger, Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. Tübingen 1977; B. Barton, Das Dokumentartheater. Stuttgart 1987.

[Sachartikel: Dokumentarisches Theater. dtv-Lexikon Theater, S. 4680 (vgl. LexTheat. Bd. 2, S. 130 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Episches Theater, jede Art Drama, welche die im ausgehenden 19. Jahrhundert aufgebrochene Formkrise zu lösen versucht, indem sie sich der bis dahin dem Epos vorbehaltenen erzählerischen (= epischen) Darstellungsmittel bedient. Ziel ist es, die Beschränkung der klassischen dramatischen Form auf individuelle Geschichten zu durchbrechen und die anonymen Zusammenhänge mit darzustellen, von denen das individuelle, nur scheinbar frei gewählte Handeln der Menschen bedingt ist.

Ein wichtiger Vertreter des Epischen Theaters ist Erwin Piscator, der die dramatischen Vorlagen in seinen Aufführungen auf ein umfassendes Zeitpanorama hin ausweitet. Statt um die Geschichten einzelner Figuren geht es ihm um die zeitgeschichtlichen Grundlagen der Geschehnisse, etwa um Voraussetzungen, Verlauf und Folgen des Ersten Weltkrieges, um die Geschichte der gescheiterten deutschen Revolution, die Inflation, die Sexualgesetzgebung in ihren Verflechtungen mit den Interessen verschiedener gesellschaftlicher Gruppen oder die Lohnpolitik der weltweit operierenden Konzerne mit ihren ausbeuterischen Folgen für die ärmsten Länder. Die verschiedenen epischen Techniken dienen dazu, die »dramatische« Handlung als Teil und Faktor solch anonymen, rein funktionaler Bewegkräfte kenntlich zu machen. •

In seinen frühesten Arbeiten bedient sich Piscator zunächst der Formen der Revue, deren Nummerndramaturgie alle erdenklichen Handlungs-, Zeit- und Ortssprünge erlaubt. In seinen ersten eigenen Theatern können entsprechende Wirkungen durch einfachste bühnenbildnerische Mittel erzielt werden, wenn etwa die 'Nachtasyl'-Inszenierung von 1926 mit dem Bild einer morgendlich erwachenden Großstadt beginnt, bis sich eine Decke herabsenkt, die Stube der Deklassierten eingrenzt und das dramatische Spiel, dessen Wirklichkeitskontext vorab zu besichtigen war, beginnen kann. Die späteren in den Piscator-Bühnen realisierten Inszenierungen bedienen sich dagegen in der Regel aufwendigerer Bühnentechnik. Ein gigantisches Bühnengerüst veranschaulicht z.B. in 'Hoppla wir leben' die soziale Hierarchie der Weimarer Republik, ein großer Globus mit verschiedenen Spielplattformen ermöglicht es, ganz Europa als Schauplatz des Ersten Weltkriegs auf die Bühne zu bringen, Laufbänder markieren in der Bühnenadaption von Haseks Roman die weiten Strecken, die der Schwejk zurücklegt auf seinem Marsch zur Front, an der er nie ankommt. Solche Bühnenmaschinerie wird in der Regel durch diverse Mittel der Kommentierung und Erläuterung ergänzt: Oft eingesetzt werden Schrifttafeln, Tabellen, Spruchbänder, die das Geschehen relativieren, als Teil eines Funktionsganzen kennzeichnen und den Anspruch auf dokumentarische Wahrheit erheben (Dokumentarisches Theater). Zahlreiche erzählerische Funktionen übernimmt insbesondere der Film, der etwa in 'Hoppla wir leben' (1927) das Schicksal eines Revolutionärs in der ersten Nachkriegszeit mit der gesamten Zeitgeschichte von 1918 bis 1926 in Verbindung bringt, ebenso wie er Zeitsprünge, Raffung, Rückgriff und Vorausdeutung im Handlungszusammenhang ermöglicht. Mittels solcher und weiterer in Piscators Programmschrift 'Das politische Theater' dargelegter Techniken sprengt das Ineinander von Szene, Film, Schrift die Geschlossenheit und Ganzheit der dramatischen Handlung und bezieht das Bühnengeschehen unmittelbar auf die Wirklichkeit von Politik und Gesellschaft.

Der Begriff Episches Theater gilt in herausgehobener Weise für das Werk Bertolt Brechts. In den 'Anmerkungen zu »Mahagonny«' beschreibt er erstmals die formalen Gegensätze von »dramatischem« und »epischem« Theater, zum Programm werden seine Vorstellungen in den Schriften der Exilzeit, dem 'Messingkauf' und dem 'Kleinen Organon für das Theater'. Brechts Theater will, im ganzen genommen, dem Zuschauer Bericht erstatten über den Zustand der Welt, in der er lebt, und ihm das Studium dieses Zustands samt seiner denkbaren Veränderungen ermöglichen.

An die Stelle eines in sich gefügten, sinnvoll in sich gegliederten Stückes tritt deshalb ein sehr heterogenes Konstrukt, dessen Elemente, Handlung, Bühnenbild, Musik etc., in deutlich betontem Kontrast zueinander stehen müssen. Das Theater arbeitet nach dem Prinzip der Montage, das dem Zuschauer das »komplexe Sehen« erlaube. Während der Zuschauer bei Piscator auf die alte »dramatische« Art durchaus in seinen Emotionen angesprochen wird, soll sich Brechts Zuschauer der Bühne

gegenüber wie ein interessierter Romanleser verhalten können: Das komplexe Sehen entspricht dem Blättern in Buchseiten, dem Parallellesen entfernt, aber aufeinander bezogener Textteile oder dem Abschweifen vom Haupttext zu den Anmerkungen, zu den zusätzlichen, erläuternden Informationen. Deshalb muß dem Zuschauer alle Gelegenheit geboten werden, an einem bestimmten Punkt der Handlung zurückzuschauen, um die Bedeutung des gerade Gezeigten gegenüber dem Ermessen zu können, was vorher geschah. Er muß die Möglichkeit haben, Situationen und Handlungen zu vergleichen. Statt dramatischer Konzentration der für die Handlung relevanten Gesichtspunkte auf einige wenige ist deshalb ihre Ausfaltung vonnöten; statt für fugenlose Übergänge wird für zahlreiche Unterbrechungen und Wiederholungen in den Handlungsabläufen gesorgt; statt kontinuierlichem Ablauf gibt es Pausen und Lücken; statt auf rasante Handlungsdynamik zu drängen, will das epische Spiel auf Ruhe, Ordnung und Haltepunkte im Geschehen hinaus.

Praktisch soll die von Brecht geforderte Auffächerung der Fabel in Handlungs- und Kommentarebene etwa durch Schrifttafeln geschehen, auf welche die Titel der Szenen projiziert werden, wodurch die Vorgänge ihrer »stofflichen Sensation beraubt« werden: Der Zuschauer muß also seine Aufmerksamkeit nicht mehr anstrengen, um Ort, Beteiligte und Art der Geschehnisse allmählich kennenzulernen. Das ist ihm durch die Tafeln abgenommen: Er weiß von vornherein, was geschieht und wem es geschieht. Wichtig wird für ihn jetzt nur: die Art und Weise, auf welche das Geschehnis zustande kommt, und wie die handelnden Personen darauf reagieren. Auch der Schauspieler entwickelt seine Figur nicht in kontinuierlichen Spannungsbögen und in psychologischer Glaubwürdigkeit; er hat sein Spiel vielmehr nach verschiedenen Nummern aufzugliedern, er kann aus dem Handlungszusammenhang heraustreten, indem er die Zuschauer anredet, Songs vorträgt etc. Sein Spiel wird so zum bewußten Vorzeigen, zum - wie Brecht sagt - »Zitieren« von typischen Gesten, Haltungen und Posen, wie sie in der Realität des gesellschaftlichen Mit- und Gegeneinanders vorkommen. Auf dem Hintergrund objektivierender und verallgemeinernder, vorausdeutender oder resümierender Songs, der Titel und kommentierenden Bühnenbilder gibt der Schauspieler das Charakteristische zum Typischen, das Besondere zum Allgemeinen, das Unbekannte zum Bekannten, das Unvermutete zum Vertrauten, das Widersprüchliche zum Eindeutigen: Der theatralische Charakter der Vorführung bleibt auf diese Weise gewahrt, die Bühne verweist durchaus nicht, wie bei Piscator, in ganz unmittelbarer Weise und mit dem Gestus der dokumentarisch verbürgten Authentizität auf die politische Realität. Die vorgeführten Handlungen und Haltungen erhalten freilich einen zugespitzten Modellcharakter, weshalb sie - durch den vom Zuschauer verlangten Akt der Auslegung - exemplarische Bedeutung für seine Wahrnehmung der ihn umgebenden Wirklichkeit gewinnen.

Während Brecht und Piscator - im sehr unterschiedlichen Bemühen, die Bühne für die weltgeschichtlichen Realitäten des gegenwärtigen Lebens transparent zu machen - in ihrem gesamten Schaffen von epischen Prinzipien ausgingen, wurden bestimmte epische Theatertechniken von anderen Autoren dagegen nur vereinzelt eingesetzt, um besondere Effekte gemäß der von ihnen jeweils verfolgten, zum Teil den ursprünglichen Intentionen widerstreitenden Darstellungsabsicht zu erzielen. So deutet etwa der Spielleiter in Thornton Wilders 'Our Town' - ganz im Gegensatz zur dynamischen Geschichtsauffassung bei Piscator und Brecht - auf die für alle Menschen jederzeit und überall unverrückbar feststehenden Lebenswahrheiten hin, oder der Registrator in Max Frischs 'Biografie' demonstriert das Unausweichliche, Nicht-Revidierbare von Handlungsweisen, die ganz an die individuellen Charakteranlagen von Menschen gebunden sind.

.Literatur: P. Szondi, Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a.M. 1956; M. Kesting, Das epische Theater. Stuttgart 1959; R. Grimm, Episches Theater. Köln, Berlin 1966; P. Thomson, The Cambridge Companion to Brecht. Cambridge 1994.

[Sachartikel: Episches Theater. dtv-Lexikon Theater, S. 4763 (vgl. LexTheat. Bd. 2, S. 154 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

[Sachartikel: Akt. dtv-Lexikon Theater, 5. 4278 (vgl. LexTheat. Bd. 2, S. 16 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München], 1937 begonnene, 1951 mit Nachträgen versehene theatertheoretische Schrift Bertolt Brechts in Gesprächsform: Ein Philosoph, ein Dramaturg, ein Schauspieler und eine Schauspielerin debattieren in vier nächtlichen Treffen über das Theater. Im Mittelpunkt steht die vom Philosophen vertretene Position, die im titelgebenden Gleichnis formuliert wird: Er verhält sich der Bühne gegenüber wie ein Messinghändler, der die Trompeten einer Musikkapelle auf ihren reinen Materialwert taxiert; ebenso interessiert er sich nicht für die Kunst des Theaters an sich, sondern dafür, inwieweit dieses »Vorfälle aus dem wirklichen Leben« wiederzugeben vermag. Die Theorie des Epischen Theaters enthält also im wesentlichen Überlegungen zur Wirkungsweise des Theaters, seine Aufgabe soll sein, Einsichten in die gesellschaftlichen Zusammenhänge des gegenwärtigen Lebens zu vermitteln.

Die Überlegungen und Argumente werden auf verschiedene Gesprächspartner verteilt, weil das Verhältnis zwischen Gesellschaftstheorie und Theaterkunst neu durchdacht werden muß, beide sollen einander ergänzen und korrigieren, damit ein von der Philosophie her erneuertes Theater die ihm von der eigenen Zeit diktierten Aufgaben zu erfüllen vermag. Der Philosoph ist also nicht das Sprachrohr Brechts (der in den Passagen über den »Stückeschreiber« vielmehr selbst zum Gegenstand des Gesprächs wird), die Meinung des Verfassers ergibt sich erst als Ergebnis der gesamten Diskussion, die freilich vom Philosophen deutlich vorstrukturiert und verschiedentlich auch zusammengefaßt wird.

Ein gewichtiger Anteil an der Erörterung wird dem Dramaturgen eingeräumt. Er erläutert die dramen- und theatergeschichtlichen Voraussetzungen der gegenwärtigen Situation. Das Theater habe sich schon seit längerer Zeit den akuten Fragen von Politik und Gesellschaft zugewendet. Spätestens mit dem Naturalistischen Theater habe sich die Bühne der sozialen Frage angenommen, wolle sie den Zuschauer mit photographisch genauen Milieuschilderungen konfrontieren. Einen Höhepunkt habe diese Art gesellschaftskritischen Theaters mit den agitatorischen Aufführungen der PiscatorBühnen in den zwanziger Jahren erreicht, die unmittelbar zur politischen Aktion aufzufordern suchten.

Der Schauspieler widerspricht solchen Vorstößen der Bühne ins Politische, für ihn gilt allein der konsequente Kunststandpunkt. Er insistiert auf der Überzeugungskraft der mitreißenden, Emotionen aufwühlenden Menschendarstellung, welche den Zuschauern in den heroischen Gestalten der Weltliteratur die Größe des Menschseins vor Augen führe und dadurch wirkliche Selbsterkenntnis ermögliche. Die Schauspielerin verhält sich solchen hohen, letztgültigen Kunstwerten gegenüber skeptisch, sie plädiert - deutlich für die vom Dramaturgen ins Feld geführten Experimente Piscators Partei ergreifend - für die direkte politische Stellungnahme von der Bühne herab.

Jedes einzelne Argument prüfend und ihm entgegend, präzisiert der Philosoph schließlich seine Erwartungen an das Theater. Er beruft sich auf die Wissenschaft, die durch Experimente Einblick in die Gesetzmäßigkeiten der Natur gewährt und dadurch Veränderungen in Gang zu setzen vermag, und verlangt (wie das später im 'Kleinen Organon für das Theater' systematisch ausgeführt wird) eine entsprechende, auf radikale Umgestaltung zielende Betrachtung gesellschaftlicher Zustände und Vorgänge. Wenn eine solche Gesellschaftswissenschaft in Form der marxistischen Philosophie auch bereits vorliege, könne das Theater ihre Resultate jedoch nicht einfach übernehmen. Während es die Theorie mit Kollektiven zu tun habe, geht es im Theater stets um einzelne Personen. Deshalb kann die Bühne nicht etwa marxistische Thesen illustrieren wollen, es bliebe immer abstrakt und schematisch (ein Einwand, der sich gegen den Standpunkt der politisch engagierten Schauspielerin ebensogut richtet, wie er, indirekt, gegen die Experimente Piscators zielt).

Der Marxismus, insbesondere die materialistische Dialektik, könne dem Theater freilich als Methode dienen, um etwas über das potentielle Verhalten einzelner herauszufinden. Angesichts dieser neuen Möglichkeiten bezeichnet das vom Dramaturgen ins Feld geführte naturalistische Theater für den Philosophen nur den historischen Moment, in welchem die beibehaltenen alten Formen des »aristotelischen«, auf Einfühlung beruhenden Dramas und seine selbstgesetzte Aufgabe, Einblicke in das gesellschaftliche Getriebe zu vermitteln, in den Widerspruch zueinander geraten: Indem das naturalistische Theater den Zuschauer zwingt, sich in das jeweils dargestellte Milieu einzufühlen und

Mitleid mit den Unterdrückten und Benachteiligten zu empfinden, verhindert es zugleich, daß die Kenntnisnahme sozialer Realitäten praktische Folgen im Leben haben kann. Dem »K-(=Karrussell-)Typ« des Einfühlungstheaters, das sich auf naturgetreue Realitätswiedergabe und auf die Illusion direkter. Anteilnahme durch den Zuschauer stützt, stellt er deshalb den »P-(=Planetariums-)Typ« entgegen: So wie der Betrachter im Planetarium die Gestirnsbewegungen studieren kann, soll der Theaterzuschauer die Gelegenheit bekommen, typische menschliche Verhaltensweisen mit all ihren Voraussetzungen und Folgen an einzelnen, besonderen Figuren zu beobachten.

Dabei muß das Theater deutlich zeigen, daß es nicht wirkliche Vorfälle, Ereignisse und Personen vortäuschen will, sondern mit künstlerischen Mitteln Modelle von Handlungen zeigt, die beispielhafte Einblicke in die gesellschaftlichen Verhältnisse bieten sollen. Der Forderung des Schauspielers nach emotionalisierendem, mitreißendem Spiel setzt der Philosoph deshalb die Forderung nach einer Spielweise der Verfremdung entgegen. Zusammengefaßt finden sich diese Überlegungen zum »V-(=Verfremdungs-)Effekt« im eingeschobenen, keinem Sprecher zugeordneten Text über eine »Straßenszene« als Grundmodell des epischen Theaters. So wie ein Augenzeuge den Umstehenden den Hergang eines Unfalls und das Verhalten der daran Beteiligten schildere und aus seiner Sicht erkläre, müsse das Theater Formen der Berichterstattung und des Kommentars über Handlungen, Haltungen und Verhaltensweisen entwickeln. Es dürfe nicht die Illusion aufkommen lassen, die Wirklichkeit der Bühne erfülle sich in sich selbst, sondern betonen, daß sie nur Auskünfte über die Wirklichkeit bieten und den Zuschauer instand setzen will, sich ein Urteil darüber zu bilden. Dabei ist die Verfremdung eine auf allen Darstellungsebenen zu benutzende Technik, »mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann«.

Literatur: B. Brecht, Der Messingkauf. In: Ders., Gesammelte Werke 16. Frankfurt a. M. 1968; Episches Theater.

[Sachartikel: 'Der Messingkauf'. dtv-Lexikon Theater, S. 5185 (vgl. LexTheat. Bd. 2, S. 277 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Wichtige Namen

Lessing, Gotthold Ephraim, geb. 22.1.1729 in Kamenz, Oberlausitz, gest. 15.2.1781 in Braunschweig. Lyriker, Dramatiker, Dramaturg, Kunst-, Literatur- und Theatertheoretiker. Seine Lebensdaten umspannen recht genau die Jahrzehnte der deutschen Aufklärung, als deren bedeutendster literarischer Vertreter Lessing gilt. Von Friedrich Schlegel als »revolutionärer Geist« bezeichnet, zählt er zu den bedeutendsten Theaterreformern des 18. Jahrhunderts. Seit seinen Leipziger Studentenjahren (1746/48) bis zur Anstellung als Bibliothekar in Wolfenbüttel (1770) hat er, mit Ausnahme der Breslauer Zeit (1760-65), als er einige Jahre als Gouvernementssekretär des Generals von Tauentzien arbeitete, konsequent auf ein Amt oder die ökonomische Absicherung durch einen Mäzen verzichtet und vom Ertrag seiner literarischen und kritischen Arbeiten gelebt - damit verkörperte er einen völlig neuen Literatentypus in Deutschland und wurde zum Wegbereiter der Idee einer ästhetischen Autonomie. Als Bühnenautor debütierte er 1748, als die Schauspielertruppe der Neuberin sein Lustspiel 'Der junge Gelehrte' uraufführte. 1755 erschien 'Miß Sara Sampson', das erste deutsche »bürgerliche Trauerspiel«, das die Lebenssphäre der bürgerlichen Kleinfamilie zum Gegenstand machte und dem privaten Leben, dem »Allgemeinmenschlichen« tragische Würde verlieh. In seinem theatertheoretischen Hauptwerk 'Hamburgische Dramaturgie' (1767/68) löste sich Lessing von den allgemein als Vorbilder geltenden Autoren der französischen Klassik (Corneille, Racine), indem er die antik-humanistische Poetik des Aristoteles einer neuen Lesart unterzog und dem strengen Regelkanon der klassizistischen Tragödie Shakespeare als neues Modell entgegensetzte. Einen Höhepunkt seines dramatischen Schaffens bildet das »dramatische Gedicht« 'Nathan der Weise' (1778/79), das sich als Lehrstück und Lustspiel in einem darstellt. Anders als im »bürgerlichen Trauerspiel« weitet sich hier der private

moralische Innenraum zur multikulturellen Gemeinschaft aus. Aus dem Nachlaß Lessings sind zahlreiche dramatische und Übersetzungsfragmente und Entwürfe bekannt geworden, genannt seien vor allem sein 'Faust'-Projekt (1759) und das Lustspiel-Fragment 'Die Matrone von Ephesus' (1747). Seine Stücke nehmen noch heute einen herausragenden Platz im Repertoire des deutschsprachigen Theaters ein. Neudeutungen der jüngsten Zeit: 'Miß Sara Sampson', 1989, Bayer. Staatsschauspiel, München, R. Frank Castorf; 'Minna von Barnhelm', 1991, Schiller-Theater, Berlin, R. Katharina Thalbach; 'Emilia Galotti', 1984, Münchner Kammerspiele, R. Thomas Langhoff; 1992, Staatstheater Hannover, R. Matthias Hartmann; 'Nathan der Weise', 1981, Schauspielhaus Bochum R. Claus Peymann; 1995, Münchner Kammerspiele, R. Alexander Lang; Bearbeitung durch George Tabori unter dem Titel 'Nathans Tod', 1991, Bayer. Staatsschauspiel, München.

Weitere Stücke: 'Damon oder Die wahre Freundschaft' (1747); 'Der Freigeist' (1749); 'Der Schatz' (1750); 'Samuel Henzi' (1753, Fragment); 'Die Juden' (1754); 'Der Misogyn' (1755); 'Philotas' (1759).

Literatur: a. M. Reh: Die Rettung der Menschlichkeit. Lessings Dramen in literaturpsychologischer Sicht. Bern, München 1981; W. Jens: In Sachen Lessing. Vorträge und Essays. Stuttgart 1983; Gotthold Ephraim Lessing. Leben und Werk. Dargest. von J. Bark. Stuttgart 1986; J. Jacobs: Lessing, eine Einführung. München, Zürich 1986; G. Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart 1986.

[Personenartikel: Lessing, Gotthold Ephraim. dtv-Lexikon Theater, 5. 2296 (vgl. LexTheat. Bd. 1, S. 429 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Schiller, Friedrich, geb. 10.11.1759 in Marbach, gest. 9.5.1805 in Weimar. Dramatiker, Lyriker. Sohn eines württembergischen Werbeoffiziers. Nach dem Besuch der Lateinschule in Ludwigsburg wurde er auf die Herzogliche Militärakademie, die Karlsschule in Stuttgart, kommandiert, wo er Jura und ab 1776 Medizin studierte. 1780 Abschluß als Regimentsmedicus, danach als Militärarzt in Stuttgart. Nach dem ungeheuren Uraufführungserfolg seines dramatischen Erstlings 'Die Räuber' 1782 entzog er sich dem herzoglichen Verdikt, keine »Komödien zu schreiben«, durch die legendär gewordene Flucht nach Mannheim mit seinem Musikerfreund Andreas Streicher. Nachdem er auf dem Landgut von Henriette von Wolzogen, der Mutter seines Freundes, Zuflucht gefunden hatte, wurde er als Hausautor an das Mannheimer Nationaltheater engagiert. In dieser Zeit entstanden das historische Stück 'Verschwörung des Fiesco zu Genua' (1782) und das bürgerliche Trauerspiel 'Kabale und Liebe' (1784). Nach einer Kontroverse mit dem Intendanten von Dalberg löste dieser die Bindung an das Mannheimer Theater. Finanziell befand sich der junge Dichter zu diesem Zeitpunkt in einer schwierigen Situation, woran auch die Ernennung zum Weimarischen Rat (1784) und die (unbesoldete) Professur für Geschichte (1788) in Jena nichts änderten. Zwischen 1785 und 1787 nahm Schiller die Gastfreundschaft Christian Körners in Anspruch, um 1787 den 'Don Carlos' zu beenden. Im selben Jahr reiste Schiller zum ersten Mal nach Weimar mit dem Vorsatz, sich an den »drei Weimarischen Riesen«: Wieland, Goethe und Herder zu messen. Als sozialkritischer, rebellischer Autor trat er der Weimarer Hofgesellschaft mit einiger Skepsis entgegen. Sieben Jahre lebte Schiller in Weimar und Jena, ohne daß es über sporadische Begegnungen hinaus zu einem engeren Kontakt zu Goethe kam. Um sich auf den aktuellen Stand der philosophischen und ästhetischen Diskussion zu bringen, wandte er sich intensiv den Schriften Kants und geschichtsphilosophischen Fragestellungen zu und unterbrach seine dramatischen und lyrischen Arbeiten. Die Abhandlung 'Über Naive und Sentimentalische Dichtung' (1795/96) bildet den Abschluß seiner philosophischen Reflexionen und zugleich eine Standortbestimmung in der Auseinandersetzung mit Goethe, mit dem er 1794 einen Briefwechsel eröffnete, der die Kantische Philosophie als Grundlage einer künstlerischen Methode diskutiert. Nach zehnjähriger selbstaufgelegter Pause nahm er seine Arbeit als Dramatiker wieder auf, Hauptmotivation bildeten die Zurückdrängung Shakespeares als dramatisches Modell, die Korrektur einer von der äußeren Welt »aufgedrungenen schlechteren Natur nach dem besseren Muster«, das Experimentie-

ren mit antiken Formen und die Idee eines an den Griechen geschulten »großen Stils«. 1798/99 vollendete er die 'Wallenstein'-Trilogie. Die Uraufführung von 'Wallensteins Lager' am Hoftheater Weimar durch Goethe gilt als Stichtag für die sogenannte »klassische Epoche«. Es folgten Jahre enormer Produktivität - in denen Schiller und Goethe gegenseitig ihre Stücke inszenierten: 1800 entstand das Trauerspiel 'Maria Stuart', 1801 die romantische Tragödie 'Die Jungfrau von Orleans', 1803 'Die Braut von Messina' und 1804 - als Höhepunkt der Ideendramen - das Volksstück 'Wilhelm Tell'. 1805 starb Schiller in Weimar, im Alter von 46 Jahren. Liegegeblieben war der im Werden begriffene 'Demetrius', der erst 1959 in Stuttgart und Weimar uraufgeführt wurde.

Literatur: H. Brandt (Hrsg.): Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Berlin, Weimar 1987; H. Mayer: Versuche über Schiller. Frankfurt a. M. 1987; H. Koopmann: Schiller. Eine Einführung. München 1988; R. Kawa: Friedrich Schiller: Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Frankfurt a. M. 1990; F. Piedmont (Hrsg.): Schiller spielen. Stimmen der Theaterkritik 1946-1985. Eine Dokumentation. Darmstadt 1990; G. Ueding: Friedrich Schiller. München 1990; B. Waldmann: Schiller ist gut - Schiller muß sein. Grundlagen und Funktion der Schiller-Rezeption des westdeutschen Theaters der fünfziger Jahre. Frankfurt a. M. 1993; C. Albert (Hrsg.): Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus: Schiller, Kleist, Hölderlin. Stuttgart 1994.

[Personenartikel: Schiller, Friedrich. dtv-Lexikon Theater, S. 3262 (vgl. LexTheat. Bd. 1, S. 608 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Brecht, Bertolt (eigtl. Eugen Berthold Friedrich Brecht), geb. 10.2.1898 in Augsburg, gest. 14.8.1956 in Ost-Berlin. Dramatiker, Lyriker, Erzähler, Regisseur, Theaterleiter. Sohn eines Angestellten, der später kaufmännischer Direktor einer Papierfabrik wurde. 1917/18 Literatur- und Medizinstudium in München, verkehrte in literarischen Kreisen, wo er neben anderen Lion Feuchtwanger, Frank Wedekind und Karl Valentin kennenlernte. Im Herbst Unterbrechung des Studiums, Einberufung zum Kriegsdienst, anschließend Sanitätshelfer in einem Augsburger Lazarett. 1918/19 schrieb er sein erstes Stück 'Baal', das sich mit den Moralvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft auseinandersetzt. Ab 1919 Fortsetzung des Literaturstudiums, Besuch des theaterwissenschaftlichen Seminars Artur Kutschers. 1922 erhielt er auf Vorschlag Herbert Iherings für die Komödie 'Trommeln in der Nacht' (1919) den Kleist-Preis; Heirat mit Marianne Zoff, 1923 Geburt der Tochter Hanne (Hiob). Von 1922 bis 1924 war er als Dramaturg an den Münchner Kammerspielen engagiert. 1923 lernt Brecht Helene Weigel kennen, ein Jahr später wird der gemeinsame Sohn Stefan geboren. 1924 wurde Brecht Dramaturg bei Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin. Brecht begann, sich intensiv mit dem Marxismus auseinanderzusetzen. 1927 Scheidung von Marianne Zoff. 1929 Heirat mit Helene Weigel. Im selben Jahr inszenierte Erich Engel für "das Theater am Schiffbauerdamm Brechts 'Dreigroschenoper' (Musik: Kurt Weill). Das auf John Gays 'Beggar's Opera' (1728) basierende Stück über den Londoner Straßenräuber und Geschäftsmann Mackie Messer enthält bereits erste Elemente des »epischen Theaters«, dessen Begriff Brecht später in zahlreichen theatertheoretischen Schriften (u. a. in: 'Kleines Organon für das Theater', 1949) differenziert darstellte. Der triumphale Erfolg des effektiveren Stücks zählt zu den größten Theaterereignissen der Weimarer Republik. Am 28.2.1933, einen Tag nach dem Reichstagsbrand, emigrierte Brecht über Prag, Wien, die Schweiz und Frankreich nach Dänemark, wo er von 1933 bis 1939 auf der Insel Fünen lebte; 1939 zog Brecht mit seiner Familie nach Schweden, von dort nach Finnland. 1941 floh er über Rußland in die USA. Von 1941 bis 1947 lebte Brecht in Santa Monica bei Hollywood. Dort schrieb er das Szenario für Fritz Langs Film 'Hangman Also Die' (1943) und arbeitete mit Charles Laughton an der Übersetzung seines Stücks 'Das Leben des Galilei' (erste Fassung: 1938/39; zweite Fassung: 1945-47; dritte Fassung: 1954-1956). Als Brecht sich 1947 in Washington vor dem Komitee zur Bekämpfung »unamerikanischer Umtriebe« verantworten sollte, verließ er die USA und floh in Schweiz. Von 1947 bis Anfang 1949 hielt er sich in Zürich auf. Da man ihm die Einreise nach Westdeutschland verwehrte, zog er nach Ost-Berlin, wo er bis zu seinem Tode lebte. Dort übernahm er zunächst die Leitung des Deutschen Theaters und grün-

dete 1949 gemeinsam mit seiner Frau Helene Weigel das Berliner Ensemble, mit dem sie 1954 im Theater am Schiffbauerdamm Quartier bezogen. Zahlreiche Regiearbeiten und Gastspielreisen. 1950 erwarben beide die österreichische Staatsbürgerschaft. 1955 Moskaureise zur Entgegennahme des Stalin-Preises. Die ungeheure Produktivität, die Vielschichtigkeit seines Werks, die Ablösung des mimetischen Theaters durch das auf Verfremdungseffekte (V-Effekt) in seinen Mitteln durchschaubar gemachte, epische Theater, ließen Brecht zum einflußreichsten Dramatiker und Theatertheoretiker des 20. Jahrhunderts werden. Seine Innovationsleistungen auf dem Theater waren für die nachfolgende Regiegeneration (u. a. Benno Besson, Manfred Wekwerth, Peter Palitzsch) stilbildend. Als überzeugter Marxist ging Brecht von der Veränderbarkeit sozialer Verhältnisse aus. Das Theater betrachtete er als einen Ort, den Zuschauer zu eigenverantwortlichem Denken und Handeln zu ermuntern. »Es ist nicht genug verlangt«, schreibt Brecht 1953; »wenn man vom Theater nur Erkenntnisse, aufschlußreiche Abbilder der Wirklichkeit verlangt. Unser Theater muß die Lust am Erkennen erregen, den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren.« Brechts Verfremdungs- und Lehrtheater, das dem Publikum die Wirklichkeit als eine nicht-selbstverständliche und vor allem veränderbare präsentierte, war immer auch darauf aus, zu unterhalten und Vergnügen zu bereiten.

Weitere Stücke: 'Leben Eduards des II. von England' (1924); 'Im Dickicht der Städte' (1921-24); 'Mann ist Mann' (1926); 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny' (1929, Musik K. Weill); 'Der Ozeanflug' (1929); 'Die heilige Johanna der Schlachthöfe' (1929/30); 'Der Jasager - Der Neinsager' (1929-31); 'Die Mutter' (1932); 'Die Rundköpfe und die Spitzköpfe' (1933); 'Die sieben Todsünden der Kleinbürger' (1933, Ballett, Musik K. Weill); 'Furcht und Elend des Dritten Reiches' (1935-38); 'Die Gewehre der Frau Carrar' (1937-39); 'Mutter Courage und ihre Kinder' (1939, Musik P. Dessau); 'Flüchtlingsgespräche' (1940); 'Herr Puntilla und sein Knecht Matti' (1940, Musik P. Dessau); 'Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui' (1941, Musik H.-D. Hosalia); 'Der gute Mensch von Sezuan' (1939-42, Musik P. Dessau); 'Flüchtlingsgespräche' (1940/41); 'Schweyk im zweiten Weltkrieg' (1941-44, Musik H. Eisler); 'Der kaukasische Kreidekreis' (1944/45, Musik P. Dessau).

Literatur: K. Völker: Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk. München 1971; H. Mayer: Brecht in der Geschichte. Frankfurt a. M. 1971; Bertolt Brecht. Hrsg. v. H. L. Arnold. München 1972 (text + kritik); M. Wekwerth: Brecht? Berichte. Erfahrungen. Polemik. München 1976; K. Völker: Bertolt Brecht. Eine Biographie. München 1978, ern. Reinbek 1988; Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. v. W. Hinderer. Stuttgart 1984; W. Joost u. a.: Bertolt Brecht. Epoche - Werk - Wirkung. München 1985; W. Mittenzwei: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. 2 Bde.. Frankfurt a. M. 1987; F. Buono: Bertolt Brecht 1917-1922. Jugend, Mythos, Poesie. Göttingen 1988; B. Besson: Jahre mit Brecht. Hrsg. v. Chr. Neubert-Herwig. Willisau 1990; Chr. Funke: Zum Theater Brechts. Kritiken, Berichte, Beschreibungen aus drei Jahrzehnten. Berlin 1990; J. Fuegi: Brecht und Co. Hamburg 1997; Bertolt Brecht 1898-1998 »... und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends«. Katalog zur Ausstellung in der Akademie der Künste. Berlin 1998.

[Personenartikel: Brecht, Bertolt. dtv-Lexikon Theater, S. 469 (vgl. LexTheat. Bd. 1, S. 89 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Dürrenmatt, Friedrich, geb. 5.1.1921 in Konolfingen, Kanton Bern, gest. 14.12.1990 in Neuchâtel. Dramatiker, Erzähler, Hörspielautor, Essayist und Maler. Von 1941 bis 1946 Studium der Literatur und Philosophie in Bern und Zürich. Theaterdebüt 1947 am Zürcher Schauspielhaus mit dem Drama 'Es steht geschrieben', das bei der Premiere mit einem Skandal endete. Lebte seit 1952 in Neuchâtel. 1968/69 Direktionsmitglied der Basler Theater, von 1974 an Leitungsmitglied des Zürcher Schauspielhauses. Zahlreiche Preise, u.a. Prix Italia (1958); Großer Preis der Schweizerischen Schillerstiftung (1960); Österreichischer Grillparzer-Preis (1968); Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur (1983); Georg-Büchner-Preis (1986). Bekannt wurde Dürrenmatt zunächst mit seinen Kriminalromanen und -erzählungen, in denen weniger die Ermittlung des Täters als die metaphysische

Frage nach Sinn und Gerechtigkeit in der Welt steht: 'Der Richter und sein Henker' (1952); 'Der Verdacht' (1953); 'Die Panne' (1956; UA der Bühnenfassung 1979) und 'Das Versprechen' (1958). 1955 formulierte Dürrenmatt seine theoretischen Gedanken zum Drama in dem Essay 'Theaterprobleme': Die Komödie bleibt im Zeitalter der Atombombe die einzige dramatische Form, die Welt darzustellen und gleichzeitig das Tragische erkennbar werden zu lassen. Dürrenmatts Mittel waren die der Groteske, der Satire und des Gleichnisses. Seinen Durchbruch als Dramatiker erreichte er in Deutschland 1952 mit 'Die Ehe des Herrn Mississippi', weltberühmt wurde er mit 'Der Besuch der alten Dame' (1956; 1971 als Oper von G. v. Einem; Filmversion: USA 1964, R. Bernhard Wicki) und 'Die Physiker' (1962). In den 70er und 80er Jahren stieß Dürrenmatt mit seinen Bühnenwerken zunehmend auf Kritik und Mißverständnisse, zuerst mit den Komödien 'Der Mitmacher' (1973) und 'Die Frist' (1977), 1983 mit seinem letzten Stück 'Achterloo' (Neufassungen u.a. 1986 in 'Rollenspiele' und 1988). Dürrenmatt verarbeitete die Krise als Dramatiker in einem langen 'Nachwort zum Mitmacher'. »Daß in den Jahren, in denen Dürrenmatt am 'Nachwort' schrieb, die Weichen für den Wechsel vom Drama zum umfassenden Prosaspätwerk gestellt wurden, daß sich in dieser Zeit die wohl entscheidendste Neuorientierung im Werk Dürrenmatts seit der Entscheidung des Philosophiestudenten für die Schriftstellerei abspielte, zeigt sich erst in der historischen Distanz; der Autor selber sah sich nach wie vor als Dramatiker.« (Ulrich Weber in: 'Quarto' 7, Oktober 1996) Der 'Mitmacher-Komplex' ist die theoretische Voraussetzung für eine völlig neuartige »Konzeptprosa«, einer Mischung aus Autobiographie und Fiktion ('Stoffe' 1981; Neuedition 1990 unter dem Titel 'Labyrinth. Stoffe 1-111'; 'Turmbau. Stoffe IV- IX'); als eigentlicher Kern des Spätwerks bilden die 'Stoffe' auch den Ausgangspunkt verschiedener Texte, die Dürrenmatt separat publizierte, wie die Romane 'Justiz' (1985) und 'Durcheinandertal' (1989); auch ein wesentlicher Teil des essayistischen Spätwerks, so z. B. die Vorträge 'Albert Einstein' (1979), 'Kunst und Wissenschaft' (1984), 'Georg Büchner und der Satz vom Grunde' (1986) und der Israel- Essay 'Zusammenhänge' (1975) stammen aus dem gedanklichen Umfeld der 'Stoffe'.

Weitere Stücke: 'Romulus der Große' (1948); 'Ein Engel kommt nach Babylon' (1954); 'Frank der Fünfte' (1960); 'Der Meteor' (1966); 'Play Strindberg' (1969).

Literatur: E. Brock-Sulzer: Friedrich Dürrenmatt. Stationen seines Werkes. Zürich 1960; zuletzt 1986; J. Knopf: Friedrich Dürrenmatt. München 1970, 1988 (4. Aufl.); D. Keel (Hrsg.): Über Friedrich Dürrenmatt. Zürich 1980, 1990 (4. Aufl.); G. P. Knapp: Friedrich Dürrenmatt. Stuttgart, Weimar 1993 (2. Aufl.); C. Kerr: Die Frau im roten Mantel. Sieben Jahre mit Friedrich Dürrenmatt. München u.a. 1992; H. L. Arnold/A. von Planta/J. Strümpel (Hrsg.): Friedrich Dürrenmatt. Gespräche 1961-1990. 4 Bde. Zürich 1996; Peter Rüedi,(1-Irsg.): Max Frisch/Friedrich Dürrenmatt. Briefwechsel. Zürich 1998. [Personenartikel: Dürrenmatt, Friedrich. dtv-Lexikon Theater, S. 796 (vgl.. LexTheat. Bd. 1, S. 149 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Ionesco, Eugène, geb. 26.11.1912 in Slatina (Rumänien), gest. 27.3.1994 in Paris. Französischer Dramatiker, Novellist, Romancier. Sohn eines rumänischen Rechtsanwalts und einer Französin. Von 1913 ab Kindheit in Frankreich. 1925 kehrte Ionesco nach Bukarest zurück, wo er Philosophie und Romanistik studierte und für mehrere rumänische Zeitschriften Literatur- und Theaterkritiken schrieb. Ferner Arbeit als Sprachlehrer. 1938 als Stipendiat nach Paris, im Zweiten Weltkrieg als Mitarbeiter der Zeitschrift 'Cahiers du Sud' in Marseille, von 1945 an endgültig **in Paris**. Mit dem »Anti-Stück« 'Die kahle Sängerin' debütierte er als Bühnenautor (UA 1950). Die informelle Ästhetik seiner Stücke erwies sich als der bis ins Unerträgliche gesteigerte Ausdruck eines genuin modernen Lebensgefühls, als Reflex auf die Erfahrung der Absurdität. Das Bedrängende, Alptraumartige einer als chaotisch und gefühlsleer empfundenen Welt, die Unbehautheit des modernen Menschen machte Ionesco zum zentralen Thema seiner Dramatik. In den 50er und 60er Jahren fand das »Absurde Theater« in ihm einen seiner wesentlichen Exponenten. Seine frühen Einakter waren in erster Linie Skandalerfolge,

die in kleinen Avantgarde- und Studententheatern aufgeführt wurden. Mit zunehmender Bekanntheit fanden seine Werke Eingang in das Repertoire der wichtigsten französischen Theater und wurden auch im Ausland, insbesondere auf deutschsprachigen Bühnen, aufgeführt. 1970 wurde er, inzwischen französischer Staatsbürger, Mitglied der Academie francaise. Sein Renommee als Dramatiker von Weltrang hatte ihn in Frankreich zu einer Figur des öffentlichen Lebens gemacht, die sich regelmäßig mit politischen Kommentaren - abgedruckt vornehmlich in konservativen Blättern - zu Wort meldete (veröffentlicht in zwei Sammelbänden: 'Gegengifte', 1977, und 'Ein Mann stellt sich vor', 1979). Als »Anarchist von rechts« brachte er immer wieder seine deutliche Skepsis gegen staatliche Autorität zum Ausdruck und verteidigte entschieden die Rechte des Individuums.

Weitere Stücke: 'Die Unterrichtsstunde' (1951); 'Die Stühle' (1952); 'Opfer der Pflicht' (1953); 'Ammedde oder Wie wird man ihn los' (1954); 'Jakob oder Der Gehorsam' (1955); 'Das Gemälde' (1955); 'Der neue Mieter' (1955); 'Impromptu oder Der Hirt und sein Chamäleon' (1956); 'Mörder ohne Bezahlung' (1957, nach der eigenen Novelle 'La photo du colonel'); 'Die Zukunft liegt in den Eiern oder Wie furchtbar ist der kleinste Kreis' (1959); 'Die Nashörner' (1959); 'Fußgänger der Luft' (1962); 'Der König stirbt' (1962); 'Delirium zu zweit' (1962); 'Hunger und Durst' (1964); 'Triumph des Todes oder Das große Massakerspiel' (1970); 'Macbett' (1972); 'Welch gigantischer Schwindel' (1973); 'Der Mann mit den Koffern' (1975); 'Reise zu den Toten. Themen und Variationen' (1981).

Literatur: E. Ionesco: Bekenntnisse. Hrsg. von Claude Bonnefoy. Zürich 1969; E. Wendt: E. Ionesco. Hannover 1967; F. Bondy: E. Ionesco in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1975; K. A. Blüher (Hrsg.): Modernes französisches Theater. Adamov - Beckett - Ionesco. Darmstadt 1982; M. Esslin: Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. Reinbek 1987; A. K. Mask: Ionesco et son theatre. Paris 1992.
[Personenartikel: Ionesco, Eugene. dtv-Lexikon Theater, S. 1774 (vgl. LexTheat. Bd. 1, S. 332 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Jelinek, Elfriede, geb. 20.10.1946 in Mürzzuschlag, Steiermark. Dramatikerin, Erzählerin, Lyrikerin, Hörspielautorin, Übersetzerin. Kindheit und Jugend in Wien. Besuch einer Klosterschule. Studium der Kunstgeschichte, Theaterwissenschaften und Musik in Wien. 1972 Aufenthalt in Berlin, 1973 in Rom. Gegenwärtig lebt Elfriede Jelinek in Wien und München. Bevor sie 1970 mit ihrem ersten Roman 'wir sind lockvögel baby' an die Öffentlichkeit trat, erschienen Lyrik und experimentelle Prosa in Anthologien und Literaturzeitschriften. Geschult an den sprachlichen und stilistischen Formerfindungen der Wiener Gruppe (Montage verschiedener Sprachebenen, Verwendung von Versatzstücken aus der Trivial- und Massenkultur, Verarbeitung von Zitaten) entwickelte Elfriede Jelinek eine eigenständige Schreibweise, die sich insbesondere durch ihre kritischen Themen, die Nähe zu musikalischen Kompositionstechniken sowie eine opulente Sprach- und Bildphantasie auszeichnet, und die prägend wurde für ihren dramatischen Stil. 1977 entstand ihr Debütstück 'Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft'. Die Grazer Uraufführung 1979 war zwar ein Publikumserfolg, doch fand das Stück, mit dem die Autorin das Thema der weiblichen Emanzipation diskutiert, keine weitere Resonanz. Die Aufmerksamkeit einer breiteren Theateröffentlichkeit erregte erst die musikalische Komödie 'Clara S.' (UA 1982, Bühnen der Stadt Bonn, R. Hans Hollmann), ein quasi dokumentarisches Stück über das Verhältnis der Pianistin Clara Schumann zu ihrem Mäzen Gabriele D'Annunzio. Es folgte das parodistische Stück 'Krankheit oder Moderne Frauen' (UA 1987, ebenda., R. H. Hollmann) über Geschlechterkampf, patriarchale Kultur und Herrschaftsdiskurs. Einen kritischen Blick auf den Umgang Österreichs mit dem NS-Faschismus wirft Elfriede Jelinek in ihrem Enthüllungsdrama 'Burgtheater', das authentisches Material über die Hörbiger-Wessely-Familie verarbeitet. Kontrovers diskutiert wurde der szenische Essay 'Toteflauberg' (UA 1992, Akademietheater, Wien, R. Manfred Karge) über Hannah Arendt und Martin Heidegger. In 'Ein Sportstück' (UA 1998, Burgtheater Wien, R. Einar Schleaf) dient das Massenphänomen Sport als Großmetapher für »die

Organisation menschlicher Unmündigkeit« (Jelinek) und seine konkreten Ausformungen wie Nationalismus, Fremdenhaß, Gewaltbereitschaft. Die Inszenierung der Uraufführung wurde zum Theatertreffen Berlin eingeladen. Neben den Theaterarbeiten entstanden weitere Romane: 'Die Liebhaberinnen' (1975); 'Die Klavierspielerin' (1983); 'Die Ausgesperrten' (1985); 'Lust' (1989); 'Die Kinder der Toten' (1995). Überdies schrieb sie Essays und Hörspiele, adaptierte Ingeborg Bachmanns Roman 'Malina' für das Kino (1991, R. Werner Schroeter) und übersetzte Stücke von Feydeau und Labiche. Elfriede Jelinek zählt neben Thomas Bernhard, Peter Turrini und Wolfgang Bauer zu den wichtigsten Repräsentanten und stärksten Herausforderungen des österreichischen Gegenwartstheaters. Wenngleich immer wieder versucht worden ist - und das besonders in Österreich -, die Autorin als Nestbeschmutzerin zu diffamieren und ihr OEuvre an die Peripherie der sprachlichen Experimentierkunst zu drängen, kommt die literarische Öffentlichkeit seit der Verleihung des Büchner-Preises 1998 an Elfriede Jelinek nicht mehr umhin, sie als »Chronistin gesellschaftlicher Scheinheiligkeit« (Verena Auffermann) anzuerkennen. Im selben Jahr stand Elfriede Jelinek im Mittelpunkt des Literaturprogramms der Salzburger Festspiele, wo auch ihr neues Werk 'er nicht als er' (UA 1998, Salzburger Festspiele, R. Jossi Wieler), ein Stück über Robert Walser als eine Leitfigur ihrer Poetik, aufgeführt wurde.

Weitere Stücke: 'Begierde & Fahrerlaubnis' (1986); 'Präsident Abendwind' (1987, Dramolett nach Nestroy); 'Wolken. Heim.' (1986); 'Raststätte oder sie machens alle' (1994); 'Stecken, Stab und Stangl' (1996; UA 1997, Schauspielhaus Hamburg, R. Thirza Bruncken); 'Die Jubilare' (nach dem gleichnamigen Hörspiel von 1978; UA 1996).

Literatur: U. Nyssen: Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Theaterstücke. Hrsg. von Ute Nyssen. Köln 1984; A. M. Mattis: Sprechen als theatralisches Handeln? Studien zur Dramaturgie der Theaterstücke Elfriede Jelineks. Diss. Wien 1987; A. Roeder (Hrsg.): Autorinnen. Herausforderungen an das Theater. Frankfurt a.M. 1989; Chr. Gürtler (Hrsg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M. 1990; K. Bartsch, G. A. Höfler: Dossier 2: Elfriede Jelinek. Graz 1991; Corinna Carduff: Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek - Theatertexte. (Diss. Zürich). Bern u.a. 1991; D. Boecker/R. Hüser/G. Stanitzek: Gelegenheit. Diebe. 3 x Deutsche Motive. Bielefeld 1991; R. Weber (Hrsg.): Deutsches Drama der 80er Jahre. Frankfurt a.M. 1992. [Personenartikel: Jelinek, Elfriede. dtv-Lexikon Theater, S. 1817 (vgl. LexTheat. Bd. 1, S. 340 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Boal, Augusto, geb. 1931 in Brasilien. Autor, Regisseur und Theaterleiter. Begründer des Teatro do Oprimido (Theater der Unterdrückten). Von 1956 bis 1971 leitete er das Teatro de Arena in São Paulo; 1971 wurde er verhaftet und lebte bis 1976 im argentinischen Exil. Von 1976 bis 1978 arbeitete er in Portugal, von 1978 an in Paris, wo er das von ihm gegründete Centre d'etude et de diffusion des techniques actives d'expression (CEDITADE) leitete. Er schrieb mehrere Stücke, darunter 'Mit der Faust ins offene Messer' (1977). Er inszenierte seine eigenen Stücke in vielen Ländern und arbeitete als Regisseur auch an deutschsprachigen Häusern, in Berlin und Basel. Seit 1986 lebt Boal wieder in Rio de Janeiro, leitet das Theaterzentrum C.T.O. (Centro do Teatro do Oprimido). Boal erweiterte den Begriff des populären Theaters (teatro popular), indem er u. a. die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum auflöste. Er strebt ein Theater an, das vom Volk selbst gemacht wird, das die Formen jeglicher Unterdrückung bewußt macht und sie bricht. In Workshops vermittelt er die Grundsätze seiner Theaterarbeit. Boal, der auch einen Sitz im Stadtparlament hat, spricht von seiner Arbeit als einem »Theaterkampf«, einem »politischen Kampf für eine bessere, gerechtere Welt« ('SZ', 25.8.1993).

Weitere Stücke: 'Revolution auf Südamerikanisch' (1960, deutsch 1980); 'Kriegszeit' (1967); 'Torquemada' (1971).

Literatur: A. Boal: Stop! C'est magique: les techniques actives d'expression. Paris 1980; ders.: Theater der Unterdrückten. Frankfurt a. M. 1989; H. Thorau: Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis. Rheinfelden 1982; H. Adler: Politisches Theater in Lateinamerika. Von der Mythologie über die Mission zur kollektiven Identität. Berlin 1982.

[Personenartikel: Boal, Augusto. dtv-Lexikon Theater, S. 385 (vgl. LexTheat. Bd. 1, S. 75 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Weiss, Peter, geb. 18.11.1916 in Nowawes bei Berlin, gest. 10.5.1982 in Stockholm. Dramatiker, Erzähler, Publizist, Übersetzer, Filmemacher und Maler schwedischer Staatsbürgerschaft (seit 1945). Sohn eines jüdischen Textilfabrikanten. Weiss verbrachte seine Jugendzeit in Berlin und Bremen. 1934 emigrierte er mit den Eltern über London nach Prag, wo er 1936/38 die Kunstakademie besuchte. 1939 gelangte er über die Schweiz nach Schweden. Während der Kriegsjahre arbeitete Weiss als Maler. Die erste Phase literarischer Arbeit dauerte von 1947 bis 1952, in dieser Zeit entstanden Prosagedichte, Prosa und Theaterstücke, zunächst in schwedischer Sprache, später in deutscher. In den 50er Jahren wechselte Weiss erneut das Terrain seiner künstlerischen Tätigkeit und drehte Experimental- und Dokumentarfilme. Von 1960 an widmete er sich ausschließlich der schriftstellerischen Arbeit. Preise, u. a.: Lessing-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg (1965); Literaturpreis der Stadt Köln (1981); Georg-Büchner-Preis (1982, posthum); Schwedischer Theaterkritikerpreis (1982, posthum). Die Isolation des Künstlers und Autors im Spannungsfeld zweier Kulturtraditionen bildet den biographischen Fluchtpunkt für eine Literatur, zu deren auffälligsten Merkmalen das Außenseiter-Motiv zählt. In Deutschland wurde Weiss zunächst als Prosaautor bekannt - mit 'Der Schatten des Körpers des Kutschers' (1952), 'Abschied von den Eltern', 'Fluchtpunkt' (1962). Danach wandte er sich dem Theater zu und verfaßte in schneller Folge die Stücke, die ihn zu einem der meistgespielten Gegenwartsaufwachen machten, dem das moderne, zeitkritische Theater in Deutschland wichtige Impulse verdankt: 'Nacht mit Gästen' (1963), 'Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade' (1964), 'Die Ermittlung' (1965), 'Viet Nam-Diskurs' (1968). 'Marat/Sade' erzählt, wie Insassen der Irrenanstalt Charenton im Jahr 1808, angeführt vom ebenfalls inhaftierten de Sade, die fünfzehn Jahre zurückliegende Geschichte von der Ermordung des Revolutionsführers Marat als Theaterstück aufführen. Das beziehungsreiche Stück begründete Weiss' internationalen Ruhm als Dramatiker. 1965 machte die Doppeluraufführung des Oratoriums 'Die Ermittlung' (Freie Volksbühne Berlin, R. E. Piscator; Deutsche Akademie der Künste, Ost-Berlin, R. v. Appen, Beilag, Engel, Wekwerth, Wolf) Sensation. Die Kollage aus Dokumenten des Auschwitz-Prozesses konfrontierte Publikum und Kritik mit der Frage nach den Grenzen theatralischer Darstellbarkeit. Bemerkenswert erscheint die zunehmende Politisierung Weiss', die in seiner auf eine komplexe Illusionsbrechung abzielenden Theaterästhetik ihren unmittelbaren Niederschlag findet. Verwendet werden vornehmlich Stilmittel des epischen und dokumentarischen Theaters: Bilderbogen-Technik, pantomimische Elemente, Liederinlagen, authentisches Material als Spielgrundlage. Die Thesenstücke 'Gesang vom Lusitanischen Popanz' (UA 1967) und 'Viet Nam-Diskurs' sind polemisch-politische Parteinahmen aus marxistischer Sicht. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang der Hinweis, daß Weiss sich explizit gegen die Selbstaufgabe der Dichtung im politischen Aktionismus aussprach. Seinen Hölderlin, die Titelfigur des gleichnamigen Stücks (1971), ließ er sagen: »Meine Dichtung ist revolutionär, indem sie sich jeder revolutionären Action entzieht. Indem sie jedem politischen Aufruf, jedem directen Eingriff in die Tagessituation entsagt, erhält sie ihre eigentliche Bedeutung: über den Situationen stehend, bedacht auf die große Schau.« Seine Idee war die einer universalen Dichtung, die »zu gleichen Teilen Trauerarbeit und Kampfansage, seismographisches Registrieren und Opposition« sein wollte. Zu Unrecht haftet ihm noch heute das Prädikat »politisch engagierter Autor« an. Nach sieben Jahren Theaterabstinenz wandte sich Weiss mit der aktualisierenden Bearbeitung von Kafkas Roman 'Der Prozeß' 1982 noch einmal der Bühne zu: 'Der neue Prozeß' (UA 1982, Dramaten, Stockholm, R. P. Weiss, G. Palmstierna).

Als sein erzählerisches Hauptwerk gilt der dreibändige Roman 'Die Ästhetik des Widerstands' (1975-1981).

Weitere Stücke: 'Der Turm' (1948); 'Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird' (1968); 'Trotzki im Exil' (1970); 'Der Prozeß' (1975).

Literatur: Peter Weiss. Hrsg. von H. L. Arnold. München 1982, (text + kritik); R. Gerlach (Hrsg.): Peter Weiss. Frankfurt a. M. 1984; J. Vogt: Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1987; R. Wolf (Hrsg.): Peter Weiss. Werk und Wirkung. Bonn 1987; Peter Weiss. Leben und Werk. Hrsg. von G. Palmstierna-Weiss/J. Schutte. Frankfurt a. M. 1991.

[Personenartikel: Weiss, Peter. dtv-Lexikon Theater, S. 4034 (vgl. LexTheat. Bd. 1, S. 754 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]

Brook, Peter, geb. 21.3.1925 in London. Regisseur und Theaterleiter. 1942 Studium am Magdalen College in Oxford. 1944 beendete Brook sein Studium und drehte seinen ersten Film: 'A Sentimental Journey' ('Eine sentimentale Reise'). 1945 erste Inszenierungen in London, darunter Shaws 'Pygmalion' für die E.N.S.A. (Entertainments National Service Association) und Shakespeares 'König Johann' am Birmingham Repertory Theatre. 1946 inszenierte er mit Alec Guinness Sartres 'Geschlossene Gesellschaft' am Arts Theatre London. 1948 erste Operninszenierung am Royal Opera House, Covent Garden: Mussorgskijs 'Boris Godunow'. Es folgten Inszenierungen von Puccinis 'La Bohème' (1948); Mozarts 'Le Nozze di Figaro' (1949); Strauss' 'Salome' (1949). In den 50er Jahren arbeitete Peter Brook in Belgien: Arthur Millers 'Tod eines Handlungsreisenden' (1951, Théâtre National de Belgique); in Großbritannien: u. a. Shakespeares 'Wintermärchen' (1951, Phoenix Theatre London) und 'Titus Andronicus' (1955, Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon); in Frankreich: u. a. Tennessee Williams' 'Die Katze auf dem heißen Blechdach' (1957, Théâtre Antoine Paris); Arthur Millers 'Blick von der Brücke' (1958, ebenda); Genets 'Der Balkon' (1960, Théâtre de Gymnase Paris - mit Roger Blin); in den USA: u. a. Gounods 'Faust' (1953, Metropolitan Opera New York); Tschaikowskys 'Eugen Onegin' (1957, ebenda); Dürrenmatts 'Der Besuch der alten Dame' (1958, Lynn Fontanne Theatre New York). 1962 wird Brook zusammen mit Peter Hall Direktor der Royal Shakespeare Company. Gleichzeitig gründet er seine eigene experimentelle Gruppe, das Lambda Theatre. In der legendär gewordenen Inszenierung von Shakespeares 'King Lear' mit Peter Scofield in der Titelrolle (1962 am Royal Shakespeare Theatre) zeigt sich zum ersten Mal deutlich, was eine Brook-Inszenierung »im leeren Raum« auszeichnet: der Verzicht auf eine Bühnenbilddekoration und andere optische Effekte, die Hinwendung zum Schauspieler als dem Zentrum der Aufführung. In den 60er Jahren lernt Brook den polnischen Theaterexperimentellen Jerzy Grotowski kennen, und er beginnt, sich mit den Werken Antonin Artauds auseinanderzusetzen. Mit seinem Lambda Theatre erarbeitet Brook die Produktion 'Theater der Grausamkeit' (1964), Peter Weiss' 'Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats', dargestellt durch die Schauspielergruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade' (1964), die Vietnam-Collage 'US' (1966) und Senecas 'Ödipus' (1968). 1968 erscheint auch Brooks Buch 'The Empty Space'; und er inszeniert Shakespeares 'Der Sturm'. 1969 Verfilmung des Shakespeareschen 'Lear', mit Paul Scofield. 1970 verabschiedet sich Brook mit einer Inszenierung von Shakespeares 'Sommernachtstraum' (im Royal Shakespeare Theatre in Stratford-upon-Avon) vom konventionellen Theaterbetrieb und gründet (zusammen mit Micheline Rozan) das Centre International de Recherches Théâtrales (C.I.R.T.) in Paris, wo er mit einer internationalen Gruppe von Schauspielern zusammenarbeitet und sprachunabhängige Kommunikationsformen, also die Zeichenhaftigkeit von Schauspiel erforscht. Die erste Produktion dieser Gruppe hat 1971 in Persepolis Premiere: 'Orghast' nach Texten von Ted Hughes. 1973 unternimmt Brook mit seiner Gruppe eine dreimonatige Reise nach Algerien, Niger, Nigeria, Dahomey und Mali; und von Juli bis Oktober eine Amerikareise. Währenddessen geht seine 'Sommernachtstraum'-Inszenierung auf Reisen, nach Japan und den USA. 1974 ist die Zeit der Forschungen beendet; das Centre International de Recherches Théâtrales nennt •

sich nun Centre International de Creations Théâtrales (CA.C.T.). Brook wählt die Pariser Bouffes du Nord zu seinem Spielort. Erste Inszenierung dort: Shakespeares 'Timon von Athen' (1974). Es folgen: 'Les Iks' nach 'The Mountain People' von Colin Turnbull (1975; 1976 auf Tournee in England, Lateinamerika, USA und Deutschland); 'Ubu aux Bouffes' nach Alfred Jarrys 'Ubu-Roil' (1977; 1978 auf Tournee in Europa und Lateinamerika); Shakespeares 'Maß für Maß' (1978); 'L'Os' nach einem Märchen von Birago Diop (1979, Premiere beim Festival d'Avignon; 1980 auf Tournee in Australien und in New York); Tschechows 'Der Kirschgarten' und 'La Tragedie de Carmen' nach Georges Bizet (1981); 'Mahabharata' (nach dem indischen Nationalepos, 1985 beim Festival d'Avignon; 1987 die englische Fassung von 'Mahabharata'); 'Woza Albert!', die Bearbeitung eines südafrikanischen Stückes einer Autorengruppe von Jean- Claude Carriere (1989); Shakespeares 'Sturm' (1990, Premiere in Zürich; 1991 beim Festival d'Avignon); Debussys 'Pelleas und Melisande' (1992, in einer Bearbeitung von Brook) und 'L'Homme qui' nach Oliver Sacks' Buch 'Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte' (1993, Aufführungen u. a. beim Festival Theater der Welt 1994 in München). Brook, der zu den besten Regisseuren dieses Jahrhunderts zählt, gelang ein 100minütiger faszinierender Abend. Er »inszeniert Gedächtnis und zugleich Gegenwart. Er inszeniert ein Traumspiel, in dem die Frage 'Was ist Realität?' ebenso wichtig wie völlig überflüssig ist. Er inszeniert eine Lehrstunde zu Ludwig Wittgensteins These, daß die wichtigsten Aspekte der Dinge durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen bleiben, weil dem Menschen die eigentlichen Grundlagen seines Lebens gar nicht mehr auffielen. (...) Peter Brook kehrt mit dieser Arbeit zu seinen theatralen Experimenten mit Taubstummen in den siebziger Jahren zurück, zurück auch zur 'Konferenz der Vögel'. Er beweist, daß er weiterhin nicht nur an großen Inszenierungen interessiert ist (...), sondern daß seine Neugier hellwach geblieben ist. Immer aufs neue will er wissen: wie denn Theater, die Kommunikation zwischen Schauspielern und Zuschauern funktioniert. Und was Leben ist.« (C. Bernd Sucher, 'SZ', 13./14.3.1993) 1995/96 folgte in den Pariser Bouffes du Nord 'Qui est là', ein Versuch über Shakespeares 'Hamlet' (mit Texten aus 'Hamlet', von Zeami, Motokiyo, Gordon Craig, Stanislawski, Meyerhold, Artaud und Brecht); darüber schrieb Peter von Becker: »'Une recherche théâtrale' heißt der Abend. Die Suche, die Erforschung, die selbst Theater und zugleich Reflexion des Theaters und seiner Mittel sein möchte, vereint sieben Akteure, zwei Schauspielerinnen, fünf Schauspieler aus Japan, Burkina Faso in Afrika, aus Deutschland, aus England und Italien, versammelt sie um Szenenpartikel, short cuts aus 'Hamlet', gespielt auf französisch. 'Qui est là'. Wer da. Ohne Satzzeichen: Frage und Ausruf, das ist die Parole. (...) Soviel im ständigen Wechselspiel zwischen 'Hamlet'-Proben und Regiereflexionen übers Theater geredet wird, es gibt keine schmetternde 'Ich spiele, also bin ich'-Behauptung. Kein eitel selbstberauschtes Theatertheater. Einmal mehr feiert Brook, was er am allerbesten kann. Den Triumph der Miniatur, des little is big.« ('Theater heute', Heft 2, 1996) 1998 suchte er abermals den Menschen im Hirn: in der Produktion 'Je suis un phenomene' nach dem Fall des Moskauer Gedächtniskünstlers Solomon Shereshevsky, inspiriert von dem Buch 'Une prodigieuse memoire' von Alexander Luria (1998, Bouffes du Nord, Paris). Zu Brooks internationaler Truppe zählen die Schauspieler Yoshi Oida, Bruce Myers, Sotigui Kouyate, Bakary Sangare und David Bennent. 1995 wurde Brook mit dem Großen Preis der Bühnenkünste der Stadt Paris geehrt.

Literatur: P. Brook: Der leere Raum. Berlin 1983; ders.: Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film, Oper. 1946-1987. Berlin 1989; ders.: Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Frankfurt a. M. 1994; J. Courtenay Trewin: Peter Brook. A Biography. London 1971; H. Mainusch: Regie und Interpretation. Gespräche. München 1985; O. Ortolani: Peter Brook. Regie im Theater. Frankfurt a. M. 1988; G. Banu: Peter Brook. De Timon d'Athenes ä la Tempete ou le metteur en scene et le cercle. Paris 1991.

[Personenartikel: Brook, Peter. dtv-Lexikon Theater, 5. 504 (vgl. LexTheat. Bd. 1, S. 95 ff.) (c) Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München]