

## Inszenierte Erinnerungen

### Historiographische Überlegungen zur Feigheit des heutigen ungarischen Theaters<sup>1</sup>

»Das heutige ungarische Theater ist feige.« Diese These verlautete am 30. Oktober 2008 im ungarischen Nationaltheater, aus dem Anlass der öffentlichen Nominierung des »mutigen« Regisseurs und Direktors der Ungarischen Staatsoper, Balázs Kovalik, für einen renommierten Künstler-Preis.<sup>2</sup> Die »Laudatio« wurde zu einer »Theaterbeschimpfung« dramatisiert, und man kann leider »bemerkenswert« nennen, wie und warum die ungarischen Theaterdiskurse weder auf das Ereignishafte noch auf das Sinnpotenzial dieser eindeutigen »Nestbeschmutzung« reagieren konnten.

Da es um die Transformation der Rahmen einer *cultural performance* geht, stellt sich die sozialanthropologisch logische Frage: Was für ein Selbstbild und Selbstverständnis der betreffenden Kultur artikuliert sich in dieser Re-Definition?<sup>3</sup> Die ungarische Variation der »klassischen« Grenzüberschreitungen von Peter Handke und Elfriede Jelinek lässt uns von der Vorentscheidung ausgehen, dass diese absolute Reaktionslosigkeit mit der Institutionalisiertheit und kulturellen Praxis der Subversivität verbunden ist. Von diesem Gesichtspunkt aus erweist sich die Entscheidung der Schwedischen Akademie im Jahre 2004 als paradigmatisches Beispiel. Wie bekannt, soll der Nobelpreis für Literatur »denen zugeteilt werden, die der Menschheit den größten Nutzen geleistet haben«. Artikuliert sich aber dieser Nutzen nur im »musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen«<sup>4</sup> oder auch im Spektakulären verschiedener Zivil-Auftrittsformen der Autorin? Kann diese Einzigartigkeit durchschaut und begriffen werden, ohne ihre Literarizität im Zwischen einer

---

<sup>1</sup> Während der Arbeit an diesem Aufsatz wurde die Verfasserin von der Alexander-von-Humboldt-Stiftung gefördert.

<sup>2</sup> Térey 2008; Koltai 2009.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Fischer-Lichte 1995, 164–184.

<sup>4</sup> Janke 2005, 19.

sowohl »politisch« als auch »künstlerisch« reflektierten, permanenten Selbstinszenierung zu situieren, auf deren Bedeutung u.a. Carl Hegemann hingewiesen hat:

Die Opposition, die bei Elfriede Jelinek immer auch Selbstprovokation ist, dient zur Entlastung der Gesellschaft. Je radikaler, desto mehr. Sie wirkt paradoxerweise sozialintegrativ. [Deshalb ist es] schön, dass der Nobelpreis immer nur an Dichter vergeben wird, die nachweislich unter ihrer Bestimmung elendig leiden. Wenn alle Menschen, die mit 57 Jahren noch keinen Frieden mit sich und der Welt gemacht haben, so belohnt würden, sähe die Welt anders aus. Das wäre die Theodizee.<sup>5</sup>

Diese Interpretation des Testaments von Nobel lenkt die Aufmerksamkeit darauf, wie eine »Sprech-Wut«, eine »Sprache der Überschreitung«, eine »Sprache der Aggressivität« nicht nur Regisseure und SchauspielerInnen, sondern auch Staatsbürger und Privatmenschen dazu zwingen können, das zu machen, was sie wollen. Wenn also die Schwedische Akademie mit der Auszeichnung von Elfriede Jelinek den unerbittlichen Zwang zur Freiheit und dessen identitätskonstituierende Kraft gepriesen hatte,<sup>6</sup> die sich in einer performativen Wirkungsästhetik artikuliert, dann stellen die eindeutige Reaktionslosigkeit auf den Térey-Essay und die intellektuelle Nichtprovozierbarkeit meines Heimatlandes ein theatergeschichtliches Problem von kultur- bzw. mentalitätsgeschichtlicher Provenienz dar.

In diesem Zusammenhang scheint Heiner Müller ein Plädoyer für Carl Hegemann zu halten. Ihn interessiert an den Texten Elfriede Jelineks

der Widerstand, den sie leisten gegen das Theater, so, wie es ist. Und das Theater, so wie es ist, wie es sich durchgesetzt hat, ist das ›Genau-Wie-Otto-Theater‹, also man sitzt da unten und sieht da oben jemand und sagt ›Genau

---

<sup>5</sup> Hegemann 2005, 246.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Klein 2007.

wie Otto (...) Ich habe die Hoffnung, dass es diesem Theater schwerfällt, die Texte von Elfriede Jelinek einzutheatern.<sup>7</sup>

Die Auffassung der Subversivität als Widerstand nicht gegen das Illusionstheater an sich, sondern gegen das anästhetisierende Potential des Mimesis-Paradigmas lässt uns das Phänomen der Reaktionslosigkeit vor dem Horizont einer »Ästhetik des Performativen« interpretieren.<sup>8</sup>

In der europäischen Theatergeschichtsschreibung gilt es als Binsenweisheit, dass der Performativierungsschub bereits mit den Konzepten der sog. historischen Avantgarde eingesetzt hat. Die radikalen Selbstthematizierungsversuche der Relation von Zuschauer–Schauspieler–Dramentext zum einen, Kunst und Leben zum anderen führten um 1900 zur Semiotisierung des Körpers, zu neuen dramatischen Textformen und zum Eintritt des Theaters ins Zeitalter des Experimentierens. Die Heterogenität der Körperpraktiken, die »Krise des Dramas« (Szondi) und vor allem die Entliterarisierung bzw. die Retheatralisierung (Fuchs) artikulierten sich in der Herausbildung des Regietheaters, das aber nicht nur die Regiehandschrift, sondern den Zuschauer, besser gesagt: die Manipulierbarkeit des Zuschauens entdeckte. Die »Entdeckung des Zuschauers« schnitt also nicht nur durch die Pluralisierung und Divergenz des theatralen Zeichengebrauchs, sondern auch durch die Reflektierbarkeit und Umstrukturierbarkeit der ästhetischen, kinesischen und semiotischen Dimensionen des Zuschauens den Horizont der klassischen Moderne durch.<sup>9</sup>

Was bedeutet aber diese paradigmatische »Entdeckung« im Zuge der zunehmenden Medialisierung unserer Kultur, um den wichtigsten Begriff dieser historischen Prozesse zu erwähnen?

Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und *gemeinsam verbrauchte Lebenszeit* in der gemeinsam geatmeten Luft jenes Raums, in dem das

---

<sup>7</sup> Müller 2004, 4.

<sup>8</sup> Fischer-Lichte 2004.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Fischer-Lichte 1995.

Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen, Emission und Rezeption der Signale *finden* zugleich *statt*<sup>10</sup>

– dies kann und muss der Zuschauer seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts akzeptieren. Denn dass sie selbstbezüglich sind und Wirklichkeit konstituieren, gilt für alle Aufführungen. In diesem Sinne ist es auf keinem Fall merkwürdig, dass sich die Entdeckung dieses Zuschauers damals in der Gründung der Theaterwissenschaft als einer eigenständigen Universitätsdisziplin niederschlug, die die Notwendigkeit einer neuen Kunst- und Kulturwissenschaft proklamierte.

Diese wissenschaftshistorisch merkwürdige Situation verlagert den Fokus darauf, wie die fast hundertjährige europäische Theaterwissenschaft eine theoretisch relevante Antwort auf die Paraphrase der alten Schillerschen Frage geben kann, was Theatergeschichte heiße und zu welchem Ende man sie studiere. Diese These basiert natürlich auf der absoluten Gegenwärtigkeit der Aufführung: Jeder Theaterwissenschaftler muss sich bewusst sein, welche Auswirkungen ein Verständnis von Aufführungen als unwiederbringlichen Ereignissen auf die Methoden einer Theaterhistoriographie hat, die vor der Herausforderung steht, historische Ereignisse zu analysieren, die die Wissenschaftler nicht selbst erlebt haben. Aus diesem Grund sollte sich jeder Zuschauer, der auf sein Zuschauer-Sein reflektiert, als Theaterhistoriker *sui generis* definieren. Demzufolge bedeutet die Entdeckung des Zuschauers als eines auf seine Rahmenbedingungen permanent reflektierenden Theaterwissenschaftlers die Entdeckung eines Quasi-Autors, der seine verkörpert erinnerte Vergangenheit schreibt, und die Entdeckung der Theatergeschichte als eines verkrpten Gedächtnisses inszenierter Erinnerungen.<sup>11</sup>

Mit dieser Aussage drängt sich unabweisbar eine Frage auf: Weshalb wurden die Folgen der leiblichen Ko-Präsenz der Akteure und der Zuschauer und die Beziehung zwischen den theatralen und kulturellen Aktivitäten sowohl in der Universittslehre als auch in

---

<sup>10</sup> Lehmann 1999, 12f.

<sup>11</sup> Zu diesen theaterhistoriographischen Ansätzen des Forschungsplans s. Bayerdörfer 1990; Fischer-Lichte 1993, 1–12; Siegmund 1994; Postlewait / McConachie 1989; Carlson 1995.

der Künstler-Ausbildung sowie in der künstlerischen Praxis in Ungarn erst in den 1990er Jahren zum Gegenstand der Reflexion gemacht? Der 2005 verstorbene und auch in Berlin gut bekannte István Eörsi hat z. B. eine radikal klare Antwort gegeben: »Dem ungarischen Theater mangelte es an allem, was Brecht für das Welttheater bedeutend machte. Statt Realismus hatten wir Volksstück, statt Opern und Posse nur Operetten, statt Gesellschaftskritik nur Boulevardromantismus, statt Theater-Avantgarde hatten wir nichts.«<sup>12</sup> Diese Behauptung ist nicht von Relevanz, weil sie eine Evidenz der ungarischen Theatergeschichte deklariert. Viel interessanter ist die Frage, welche Probleme die inhärente Logik, die radikale Zweifellosigkeit (der Stil) der Aussage aufwirft. Was für ein Theaterwissenschaftler spricht hier eigentlich, und was für ein Theaterhistoriker reflektiert permanent auf seine Arbeitsbedingungen?

Diese Frage ist unter Berufung auf den strategischen Sinn der uralten These der historischen Anthropologie von Helmut Plessner zu beantworten. Die Erinnerung ist nämlich die eigentliche Seinsweise der *conditio humana* und als ein *theatron* der permanenten Selbstinszenierung desjenigen exzentrisch positionierten Menschen zu betrachten, der kraft seiner zwiespältigen, nicht selten paradoxalen Existenz von sich selbst Abstand nehmen kann. Demzufolge können die kulturspezifisch mnemotechnischen Verfahren der Theaterhistoriographie (und solcher latenten Theaterhistoriker wie Eörsi oder Térey) als Modell der kulturellen Identitätskonstruktion fungieren.

Die Vergangenheit ist [nämlich] ein Spiegel, in dem wir über den Augenblick hinaus wahrnehmen und das, was wir das Selbst nennen, in immer neuen Anläufen zusammensetzen. Dieser Spiegel kann heroisieren und einem das eigene Bild in doppelter Größe zurückwerfen, er kann aber auch negative und beschämende Züge hervorheben. Obwohl die Vergangenheit keinen autonomen ontologischen Status hat und auf unsere Hinwendung zu ihr angewiesen ist, ist sie weit mehr als eine abhängige Variable unserer Bedürfnisse und Neigungen. Sie übersteigt individuelle und kollektive Zugriffe, sie kann nicht monopolisiert, nicht abschließend

---

<sup>12</sup> Eörsi 1998, 1.

bewertet, nicht dauerhaft verleugnet und vor allem: nie ganz zerstört werden.<sup>13</sup>

Die Spiegel-Metapher von Aleida Assmann verbildlicht nicht nur die alte Einstellung von Koselleck, wer sich mit der Vergangenheit beschäftige, werde mit sich selbst konfrontiert.<sup>14</sup> Sie hilft auch die Bezüge zu formulieren, die die Menschen zur Vergangenheit ausmachen können und die Dimensionen einer Erinnerungskultur darstellen. Es geht also um die Untersuchung der Impulse (Neugier, Bedürfnis nach Identitätsvergewisserung, ethische Pflicht der Anerkennung bestimmter Episoden), die verkörperte Geschichten tragen.<sup>15</sup> Und da diese verkörperten Geschichten auch Theatergeschichten sein können, lohnt es sich vor dem Horizont der ungarischen Theaterfeigheit, zwei Beispiele für eine recht »mutige« Erinnerungskultur vorzustellen.

Im Jahr 2005 hat sich die jugoslawische Künstlerin Marina Abramović explizit als Theaterhistorikerin definiert und diese Identität in einem *Re-Performing* ihrer Performance *Lips of Thomas* inszeniert, die sich ursprünglich vor 30 Jahren in der Galerie Krinzinger zugetragen hat. Als Teil eines siebentägigen *Re-Enactments* von sechs klassischen Performances der 60er und 70er Jahre verkörperte die Aufführung nicht nur die Frage: »Wie lässt sich eine Kunstform (die Performance) repräsentieren und bewahren, die von Natur aus ephemere ist, (...) damit sie eine feste Position in der Kunstgeschichte gewinnen kann?«, sondern auch die Antwort.<sup>16</sup> Im Museum Guggenheim fand eine *cultural performance* der Dokumentation und der Kanonbildung statt, als deren wichtigste Rahmenbedingung sich »die neue Interpretation« des erinnerten Ereignisses erwies.

*Lips of Thomas* hat in New York nicht zwei, sondern sieben Stunden gedauert, ist nicht im Zeit-Raum einer Galerie, sondern in einem durch einen Kordon von den Zuschauern getrennten bühnenartigen Raum aufgeführt worden und hatte auch ein anderes Ende. Als Abramović sich mit der sechsten Rasierklinge zum sechsten Mal

---

<sup>13</sup> Assmann 2007, 10.

<sup>14</sup> Koselleck 1990, 361.

<sup>15</sup> Assmann 2007, 25–27.

<sup>16</sup> Abramović 2007, 11.

in den bereits blutenden Bauch ritzte, schien sie nicht zu hören, wie ein Zuschauer sie anschrie: »Bitte hören Sie damit auf, Sie brauchen es nicht zu tun!«<sup>17</sup> Der Performance setzte das Re-Performing des konventionellen Ritus des Museumschließens ein Ende: Der Aufseher bat alle Zuschauer, den Raum zu verlassen. Was die Theaterhistorikerin Abramović »neue Interpretation« nennt, sollte in unserem Zusammenhang eigentlich den dokumentarischen Wert der re-präsentierten Aufführung garantieren. Die ihre eigene Performance kanonisierende Künstlerin artikuliert sie aber in einer eindeutig demonstrativen Geste, die die Aufmerksamkeit nicht auf die Gemeinsamkeiten, sondern auf die radikalen Unterschiede lenkte. Anstatt den Zuschauern zu ermöglichen, in ihr »Werk« einzugreifen und selbst zu entscheiden, wann und wie es aufhört, wollte sie die Performance mit der Verkörperung desjenigen institutionellen Rahmens beenden, der die *cultural performance* als »Museumsbesuch« klassifiziert, was aber die Zuschauer zu einer Theaterkonvention inspirierte: Sie standen auf und wollten mit dem Klatschen nicht aufhören, bis Abramović ihren Körper in eine künstlich affektreiche Pose transformierte und ein wenig nickte. Das *Seven Easy Pieces* trieb mit den Erwartungen derjenigen Zuschauer ein intellektuell faszinierendes Spiel, die das Museum Guggenheim besuchten, um sich in einem höchstauthentischen »Life-Kino« die objektivste Videoaufzeichnung der legendären Performance von *Lips of Thomas* aus den 70er Jahren anzusehen, deren Regisseur, Kameramann, szenischer Schreiber, Akteur sogar der Filmstreifen eine einzige Person ist: die ehemalige Performerin Marina Abramović. Da aber sowohl das Dokument als auch das Dokumentierte im Prozess der Dokumentation hergestellt wurden, deren definitorische Grundlage jedoch die leibliche Ko-Präsenz zwischen Akteur und Zuschauer darstellt, waren sie tief enttäuscht oder zumindest unzufrieden. Was sie enttäuschte, war die Rahmenbedingung, die sie für die eigentliche Garantie der dokumentarischen Kraft, der Authentizität und der Objektivität gehalten hatten – die Verkörperung, besser gesagt die Verkörpertheit der Erinnerungen der Performerin an die eigene *body-art* durch den Körper der Performerin. Diese Theatergeschichtsschreibung strukturierte sich also *von vornherein*

---

<sup>17</sup> Umathum 2007, 53–54.

auf keinen Fall als ein Text, in dessen Zentrum das Dokument als Zeuge, als Beweis steht, sondern als eine ordnende und interpretierende Verkörperung eines Theaterereignisses der Vergangenheit, fortgeschrieben in den Medien des kulturellen Gedächtnisses.<sup>18</sup> Und auch in dieser aufführerischen Markierung der Erinnerung als einer äußerst komplexen Konstruktion zeigt sich, dass unser Bezug zu den virtuellen Welten der Vergangenheit nicht nur von der Neugier des klassischen Museumbesuchers getragen sein soll.

Zwei Jahre später wollte sich ein anderer lebendiger Klassiker des europäischen Regietheaters der Herausforderung stellen, seine eigene Geschichte zu schreiben. Robert Wilson inszenierte die *Dreigroschenoper* im Berliner Ensemble als *lieu de mémoire* (Pierre Nora) des über hundertjährigen Brecht-Diskurses. In diesem Fall fungiert schon das Gebäude des Theaters am Schiffbauerdamm als erinnerte Vergangenheit. »Dieses prächtige alte Haus (...) ganz in Rot und Weiß und Gold, mit seinen Nymphen, Tritonen und Gipsengeln, mit seinem ganzen himmlischen Kitsch« spielt im kollektiv-europäischen Theatergedächtnis eine ähnliche Rolle<sup>19</sup> wie die Comédie Française bzw. das Weimarer Hoftheater oder das Boulevard de Crime bzw. das Wiener Volkstheater: Sie entgingen der Vernichtung in gewissem Sinne durch die Ausstrahlungskraft sog. »großer Persönlichkeiten«, deren Charisma auch die Materie auratisieren kann. Beim BE ist natürlich das Transformationspotenzial derjenigen Selbstinszenierung von Interesse, die jeden Antagonisten und jeden Protagonisten entweder in einen langweiligen Brecht-Klon oder einen innovativen Brecht-Verräter verwandelt. Neben Heiner Müller gelang es bekanntlich Einar Schleaf und Robert Wilson, zu verhindern, dass die »Anziehung« des Regiepults von Brecht das BE zur Grabstätte verzaubert. Die Wilsonsche Lichtregie und verkörperten Text- und Klanglandschaften einerseits, seine »mit Körper sprechende und denkende«, »nicht-manipulative Ästhetik« andererseits versuchen seit Jahren die Fragen »nach Präsenz und Bewusstheit des Vorgangs der Darstellung im Dargestellten [und] nach einer neuen

---

<sup>18</sup> Kreuder 2005, 344–346.

<sup>19</sup> Lenya-Weill 1985, 117.

Zuschaukunst« zu beantworten.<sup>20</sup> Seit 2007 hat aber auf seiner Bühne nicht nur »Brechts epische Dramaturgie einen Tanzplatz«,<sup>21</sup> sondern auch die Brecht-Philologie einen Bild-Raum. Wilsons Formenkanon scheint den leiblich gegenwärtigen Zuschauer nämlich zu befähigen, die verlorene Kopie der ersten *Dreigroschenoper*-Inszenierung im Jahre 1928 zu imaginieren.

Wie bei Abramović, geht es auch hier offensichtlich nicht um eine Abbildung der fünfzig Fotos, die als die alleinige visuelle Dokumentation der Uraufführung gelten. Dank der theatralischen Vereinigung eines Stummfilms und eines Hörspiels öffnen sich die Rahmen, und der zuschauende Blick fühlt sich in bestimmten Momenten als Kameraauge eines digitalen Fotoapparats strukturiert. In diesem Einbildungsraum hebt sich die auch medienhistorisch geprägte Distanz zwischen den Daten der Brechtschen (1928) und der Wilsonschen (2007) Aufführung auf, und man fühlt sich verpflichtet, auf das völlig unerwartete, ja sogar irrationale Gefühl der Authentizität zu reflektieren. Die Inszenierung ahmt die berühmten Fotos natürlich nicht nach: Weder die große Jahrmarktorgel mit der Jazzband auf den Stufen wird ausgestellt, noch gehen aus dem Schnürboden Lampen nieder. Wir sehen nicht einmal die elegante Pose des erwischten Mackie Messer, flink und geschmeidig am Gefängnisgitter und über der schwarz gekleideten Polly. Wilsons Formenkanon dient aber jetzt zur Verwirklichung einer Mnemotechnik, deren Ausgangspunkte seine eigenen blitzartigen Eindrücke von den einst gesehenen Photos bilden: erinnerte Bilder vom dünnen Degenstock in der Hand, vom Galgen oder von der Orgeltreppe. Der flächige Bühnenhintergrund, die Taue vom Schnürboden, die mit Hilfe von Kostümen und Schminke geschaffenen Kunst-Körper und die Beleuchtung vermögen also wie immer verschiedene Assoziationen und Imaginationen im Zuschauer hervorzurufen, die jetzt aber als Erinnerung an ein legendäres Theaterereignis interpretiert werden können.

Diese Feststellung kann nicht nur durch das Abspielen der originalen Tonaufnahme der Moritat, sondern auch durch die intertextuelle Strukturiertheit der berühmten Wilsonschen »Audio

---

<sup>20</sup> Lehmann 1999, 48.

<sup>21</sup> Müller 1989, 50.

Landscape« bestätigt werden. Die Inszenierung kann sich nämlich auch an den historischen Kontext der Uraufführung erinnern. Die nicht-Brechtsche Rollenfigur der »Alten Hure« verkörpert z. B. eine fast anekdotische Episode der katastrophreichen Probenzeit:

Helene Weigel, Brechts Frau, sollte die Madame des Hauses mit gelähmtem Unterleib darstellen. Sie rollte auf einem Gestell mit Rädern auf die Bühne, wurde auf den Tisch gehoben, um von dieser Höhe den Betrieb zu dirigieren. Eine Blinddarmreizung bestimmte ihren Arzt, ihr die hockende Stellung zu verbieten, und so fiel die Rolle aus.<sup>22</sup>

In dieser Szene setzt Wilson die kleine, sich nur schwer und langsam bewegende Ruth Glöss auf die erste Stufe der zentralen Treppenkomposition, wo die Grande Dame des BE als eine gestische Skulptur ununterbrochen Zahlen vor sich murmelt. Die Neudefinition der Rollenfigur Filch basiert darauf, dass »der verkommene Halbwüchsige, der den Beruf eines qualifizierten Bettlers ergreifen möchte«, schon »an sich« ein Stück erinnerte Theatervergangenheit ist: In seinem berühmten Essay »Ein alter Hut« modelliert Brecht aus dem Anlass einer Hutsuche für »Filch« den Schauspieler des »wissenschaftlichen Zeitalters«.<sup>23</sup> Bei Wilson aber verkörpert Georgios Tsivanoglou nicht nur eine dramatische Figur, sondern etwas, das im Theater vollkommen normal ist: die Pause. Der Schauspieler macht zwanzig Minuten lang nach herkömmlichen Kriterien kaum etwas: Er sitzt am Rand der Bühne, pfeift regelmäßig vor sich hin und wiederholt eine Handbewegung mit einer Blume nach einem Pattern. Da er aber auch während der Pause leiblich präsent ist, sich ausstellt und andere zuschauen, führt diese Sequenz die gelegentlich gemachte Äußerung von Wilson auf, nach der man keiner Pause bedarf, da jeder einzelne Zuschauer für sich entscheiden kann, wann er an der Aufführung teilnehmen will und wann nicht. Da es wirklich an der Entscheidung des Zuschauers liegt, ob er sitzen bleibt oder ins Buffet geht, um etwas zu trinken, verkörpert sich genau derjenige Dialog zwischen dem dialektischen Theater und

---

<sup>22</sup> Aufricht 1985, 109.

<sup>23</sup> Ebd. 62.

dem Theater der Bilder, der Wilson zu einem postdramatischen Brecht-Erben macht.

Vom Aspekt der »untreuen Brecht-Treue« von Heiner Müller her kann die manchmal überraschende Anwendung des Grundvokabulars der Wilsonschen Kinesik verstanden werden. Slow motion, Wiederholungen, die Realisierung derselben Patterns durch verschiedene Performer sind bekannte Verfahren, die die Individualität des Performerkörpers hervortreten lassen und den traditionellen Bühnendialog in die Form des Diskurses oder Solilogs auflösen können. Vor dem post-brechtschen Horizont wollten die V-Effekte den zuschauenden Blick einstellen und freilegen, damit er fähig und bereit ist, die als »normal« gültigen, aber nicht mehr funktionierenden Perspektiven, Sichtweisen als »künstlich«, »gestellt« – als fremd zu betrachten. Die Choreographie des »Kanonen-Songs« erinnert z. B. dadurch an das erste Dacapo der Uraufführung, dass sich die Schauspieler nur zwischen den Versen und nicht während des narkotisierend rhythmischen Refrains bewegen, und die völlig unkoordinierte Kinesik aus Hüpfen, Trotten, Laufen die Atonalität der Weillschen »exotischen Jazz-Sauce« betont. Der soziale Gestus der dramatischen Situation, als Filch Peachum seine Arbeitskraft verkauft, artikuliert sich in der künstlichen Lautlichkeit des verstärkten Klirrens der Geldmünzen. Im »Salomonsong« wird die leere Bühne zu einem fast unerträglichen Hör-Raum, denn Angela Winkler treibt ihre singende Stimme auf einem so hohen Ton, dass unsere Aufmerksamkeit nicht auf die Sprache oder den Text (auf die Botschaft) gelenkt wird, sondern auf den Prozess, wie sich die menschliche Stimme zum Klang des Leierkastens transformieren kann, den übrigens nach Brechts Instruktion Jenny als Requisit mitführen soll.

Damit jedoch nicht genug, Wilson ist auch bereit, auf seine eigenen Inszenierungsstrategien einen fremden Blick werfen zu lassen. Es überrascht sehr, wie oft die Tableaux der *Dreigroschenoper* es ermöglichen, bestimmte schauspielerische Gesten und Bewegungen als Zeichen der dramatischen Figur bzw. ihrer Zustände wahrzunehmen und zu interpretieren. Da der Wilsonsche Formenkanon als ein paradigmatisches Beispiel für die Desemantisierung und Desemiotisierung gilt, kann man es selbstironisch, sogar frech nennen, wie dieser traditionelle theatralische

Zeichengebrauch die Fabel in winzige Bilder segmentiert und statt der zwischenmenschlichen Verhältnisse die zwischenbildlichen Beziehungen vorführt. Als sich der reitende Bote der Königin aus dem sich plötzlich öffnenden rechten Teil des purpurroten großen Vorhangs konstituiert, der einerseits als Symbol des Illusionstheaters gilt, andererseits aber weder in der Uraufführung noch im BE zum Einsatz kam, lässt uns Wilson an den identitätstiftenden Genuss des Zusammenfallens solcher Gegensätze erinnern wie Treue und Untreue, Tradition und Innovation.

Welche eigenartigen Probleme der Erinnerungskultur des ungarischen Theaters zeigt also Térey auf, wenn sich die europäische Theaterhistoriographie in solchen Aufführungen definiert und dem Abgelaufenen auf diese radikal performative Weise einen aktuellen Sinn verleiht? Was für ein Theaterhistoriker spricht im Essay, woran will er erinnern, und wen spricht er an? Für die Beantwortung dieser Fragen ist wichtig, in welchem Kontext die These der Feigheit in diesem Essay verlautet. Lassen wir Térey zu Wort kommen: »Der Regisseur, der unsere Aufmerksamkeit wachhält, fragt permanent nach den Grundlagen [der Schöpfung]«. Diese Definition kann u.a. anhand der Regiehandschrift des renommierten ungarischen Filmemachers Kornél Mundruczó expliziert werden. Seine Arbeit mit dem Ensemble des ehemaligen freien Theaters »Kreidekreis« erwies sich nämlich nicht nur für die Theaterkritiker, sondern auch für das Selbstverständnis des Autors als »schöpferisch« und »mutig« genug. Die Inszenierung des letzten Teils der Trilogie *Wohnsiedlung Nibelungen* (2003) setzt die dramaturgischen Verfahren in die Szene, die die thematische Konzeption des Wagnerschen Musikdramas und die Wirkungsprinzipien des Gesamtkunstwerkes reinterpreten: In den eiskalten Bunkern eines ehemaligen Felsenhospitals musste der Zuschauer fast vier Stunden lang herumlaufen oder sich auf ein Spitalbett legen, wodurch nicht nur die monumentalen Bilderreihen des dramatischen Textes szenisch transformiert wurden, sondern auch die Frage, inwieweit sich dieses Ereignis verstehen lässt.<sup>24</sup> Diese Art Kreativität definiert also den Regisseur nicht als Subjekt, sondern als Inbegriff des modernen Regietheaters, dessen »Mutigkeit« an der

---

<sup>24</sup> Vgl. Lapis / Sebestyén 2009.

Transparenz einer Dynamik liegt, die »dazu führt, das dichotome begriffliche Schema als Ganzes zu destabilisieren«.<sup>25</sup> Durch diese Grundthese einer »Ästhetik des Performativen« ist es also möglich, die Frage der Feigheit in die wirkungsgeschichtliche Verstehenssituation zu stellen, wo sie auch hingehört und woran der Essay die ungarischen Zuschauer erinnern will.

Damit wird aber vor allem ein Fragenkomplex betont, der durch die ungarische Theatergeschichtsschreibung erst in den letzten Jahren gestellt und beantwortet worden ist: Wie ist es zu erklären, dass in ungarischen Zuschauerräumen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts nur der Zweck der Illustration des Dramas akzeptiert, der Hang zur Selbstreflexion der Theatralität aber immer marginalisiert worden ist, und was für einen Dialog kann eine solche Theatertradition mit den innovativsten Tendenzen im Gegenwartstheater führen? Demzufolge kann sich der Essay an die Theatermacher der ungarischen Moderne erinnern, die im Rahmen des literarischen und künstlerischen Konservatismus des Nationaltheaters oder der Profitorientiertheit der Privattheater immer Kompromisse lösen mussten. Es handelt sich um Sándor Hevesi, der mit Edward Gordon Craig korrespondierte, um Artur Bárdos, der als Assistent bei Max Reinhardt tätig war, oder um Antal Németh, der über die Klassiker-Inszenierungen von Leopold Jessner publizierte. Térey will aber auch die radikalen Reformer der Avantgarde und der Neoavantgarde nicht vergessen, die zu diesen Kompromissen nicht bereit waren und sowohl aus finanziellen als auch aus politischen Gründen auf die Chancen professionellerer und freier Arbeitsbedingungen verzichten mussten und ins Abseits gedrängt wurden. Hierbei handelt es sich um Edmund Palasovszky, Sándor Bortnyik, Iván Hevesi, Magda Róna, Alice Madzsar, Ágnes Kövesházi in den 20er Jahren bzw. um József Ruszt, Péter Halász, István Paál und Tamás Fodor in den 60er und 70er Jahren. Wenn aber die Feigheit als logische Folge dieser durch Kompromisse formierten Tradition betrachtet wird, dann wird auch die Einstellung des Dramatikers László Németh symptomatisch, der seine Werke nach den schauspielerischen Fiaskos der Uraufführungen an ein von ihm erfundenes »Papiertheater«

---

<sup>25</sup> Krämer / Stahlhut 2000, 45.

adressierte. Daher nimmt uns nicht wunder, dass in Ungarn bisher noch kein einziges Stück von Jelinek und nur ein einziges von Heiner Müller inszeniert worden ist.<sup>26</sup>

Im Kern impliziert also Téreys Feigheitsbegriff einen als »erwachsen« imaginierten Modell-Zuschauer der ungarischen Theaterlandschaft, der fähig ist, auf die Spannungs- und Oszillationsverhältnisse zwischen Textualität und Performativität zu fokussieren und auf die historisch bedingten Modifikationen der grundlegenden Dimensionen der Theatralität zu reflektieren.<sup>27</sup> Der traditionsstiftende Horizont dieser hundertjährigen Sehnsucht kann aber die Zuschauer an das andere Gesicht der Theatermoderne erinnern, die das Gedächtnis des ungarischen Theaters endlich anerkennen sollte: an das ungarische Lachtheater.<sup>28</sup> Dass die ungarische Theaterkultur von einer von der Donaumonarchie geerbten Operetten-Tradition geprägt ist, gilt als Gemeinplatz: Wir sind unter anderem das Land der *Tschardaschfürstin*, des *Helden Janos* und des *Fürsten Bob*. Wir sollten uns aber auch an die Theaterstücke erinnern, deren Produktionsprozess durch mehrfache Bearbeitungen gekennzeichnet war. Die Bühnenvarianten der Dramen oder Romane mussten die potenzielle Diskrepanz oder Distanz zwischen dem Erfahrungs- und Erwartungshorizont des Dramatikers und dem der Zuschauer auf ein Minimum reduzieren. Anstatt auf die moralischen Probleme eines Intellektuellen auf dem ungarischen Lande zu fokussieren, ging es z. B. in *Die Lehrerin* von Sándor Bródy um einen privaten Konflikt zwischen einer schönen und jungen Naiven und einem jungen und reichen Liebhaber, dessen idyllische Lösung die Perspektivlosigkeit der Träume von der Bildung der jungen und erwachsenen ungarischen Bauern vergessen lässt. Anstatt das Unmoralische der typischen Lebenslügen der bürgerlichen Frauenschicksale darzustellen, transformierten sich die Hauptfiguren in *Die Schwestern Tündérlaki* von Jenő Heltai in Soubretten aus dem *Dreimäderlhaus* von Berté. Demzufolge ist es eigentlich völlig normal, dass die ungarischen Zuschauer erst in den 50er Jahren einen Luzi-

---

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Kiss 2010.

<sup>27</sup> Zum Verhältnis von Wahrnehmung, Verkörperung, Inszenierung und Performance vgl. Fischer-Lichte 2000, 11–27.

<sup>28</sup> Klotz 2007.

fer sehen konnten, der nicht das Rollenfach »Intrigant« verkörperte und der endlich nicht mehr hinkte.<sup>29</sup>

Um zu beweisen, dass dieses Lachtheater nicht nur für identitätsstiftende Faktoren wie Puszta, Paprika und Gulasch steht, sollte man die anästhetisierende Wirkung dieser Produkte einer künstlerischen Konsumbefriedigung im Lichte einer Ästhetik des Performativen des Lachens analysieren. Statt diese »ethische Pflicht« hier und jetzt zu erfüllen, möchte ich abschließend durch die kurze Darstellung der Inszeniertheit eines ungarischen Theatergedächtnisses für die Relevanz dieser Fragestellung argumentieren.

Es geht um ein faszinierendes Unternehmen des berühmten József-Katona-Theaters, das von 2006 bis 2009 stattfand. *Notorien* ist eigentlich eine Serie von Inszenierungen, die sich thematisch mit den Figuren und Ereignissen der modernen ungarischen Theatergeschichte beschäftigen, die ich vor kurzem erwähnt habe. Es handelt sich also um Etappen unserer Historiographie, die man damals in ganz Europa für innovativ gehalten hätte, wären sie nicht aus verschiedenen Gründen fehlgeschlagen. Die Zuschauer können sich also die traurigen Experimente der notorisch »mutigsten« ungarischen Theatermacher ansehen. Es handelt sich hierbei um philologische Fakten, daher ist bekannt, dass die aufgeführten »Stories« eigentlich tragisch sind. Trotz der thematischen Markierung der Rahmenbedingung einer Anti-Hollywood-Ästhetik (wir wissen ja, dass es kein Happy-End gibt), ist die dominante Zuschauerreaktion auf die Aufführungen das Lachen. Unabhängig davon, ob auf der Bühne der freie Künstlerverein von Sándor Hevesi und damit die traditionsstiftende Rolle des Naturalismus polizeilich verboten wird oder als Folge der sozialistischen Verstaatlichung aller Theatergebäude die besten, aber als reaktionär bezeichneten Schauspieler politisch vernichtet werden, kichert, lächelt, lacht das Publikum immer wieder. Als wenn das Tragische der eindeutigen Referenz des Bühnengeschehens im Zeichen der Fledermaus von Johann Strauss interpretiert worden wäre (»Glücklich ist, wer vergißt / Was doch nicht zu ändern ist«). Die Ursache besteht natürlich in der Art und Weise der Inszenierungsstrategien, die diese heitere Atmosphäre der Aufführungen durch die Stars des besten ungarischen Sprech-

---

<sup>29</sup> Németh 1988, 460.

theaters und durch perfektuierte Körper-Konstruktionen garantieren, die statt Menschen standardisierte Rollenfächer verkörpern. Wollen wir wagen uns daran zu erinnern, dass dieser Schauspiel-diskurs im 19. Jahrhundert als innovativ galt, dass aber in Ungarn bis heute die schauspielerische Praxis des berühmten Künstlertheaters dominiert? Wenn ja, wird vielleicht verständlich, warum sich die ungarischen Theatermacher traditionell »außerhalb des europäischen Netzwerks« fühlen.<sup>30</sup> In diesem Sinne ist aber die These der »Feigheit« als eine metaphorisch recht präzise Diagnose eines Theaters und einer Kultur zu betrachten.

### Literatur

Abramović, Marina: *7 easy pieces*. Milano 2007.

Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München 2007.

Aufricht, Ernst Josef: Ein Ende war nicht abzusehen. In: Hecht, Werner (Hg.): *Brechts Dreigroschenoper*. Frankfurt a. M. 1985, 102–115.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Probleme der Theatergeschichtsschreibung. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute*. Berlin 1990, 41–64.

Carlson, Marvin: Theatre History, Methodology and Distictive Features. In: *Theatre Research International*. 1995/2, 88–102.

Eörsi, István: Magánbeszéd Brechtről [Selbstgespräch über Brecht]. In: *Színház*. 1998/2, 1.

Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung–Körper–Sprache*. Tübingen, Basel 1995.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.

Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel 1993.

Fischer-Lichte, Erika: Theater als kulturelles Modell. Theatralität und Interdisziplinarität. In: Jäger, Ludwig (Hg.): *Germanistik – disziplinäre Identität und kulturelle Leistung*. Aachen 1995, 164–184.

Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung. In: Dies. / Pflug, Isabel (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel 2000, 11 – 27.

Földes, Anna: Színházi horizontunk kitágításáért. Beszélgetés Kazimír Károlylyal [Für die Erweiterung unseres Theaterhorizonts. Im Gespräch mit

---

<sup>30</sup> Földes 1974, o. S.

- Károly Kazimír]. In: Dies. (Hg.): *A rendező a szó. Tizennégy beszélgetés a színházról* [Der Regisseur hat das Wort. Vierzehn Gespräche über das Theater]. Budapest 1974.
- Hegemann, Carl: Das Elend. Nobelpreis für Elfriede Jelinek. In: *Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters (1980–2005)*. Berlin 2005.
- Janke, Pia (Hg.): *Literaturpreis Elfriede Jelinek*. Wien 2005.
- Kiss, Gabriella: Wege des Dramas und Theaters in der ungarischen Moderne. In: Kulcsár-Szabó, Ernő (Hg.): *Geschichte der ungarischen Literatur*. (im Druck)
- Klein, Gabriele: Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*. Würzburg 2007, 65–78.
- Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Heidelberg 2007.
- Koltai, Tamás: Miért gyáva a magyar színház? [Warum ist das ungarische Theater feige?]. In: *Élet és Irodalom* (3.3.2009).
- Koselleck, Reinhart: Wozu noch Historie? In: Hardtwig, Wolfgang (Hg.): *Über das Studium der Geschichte*. München 1990, 347–365.
- Krämer, Sybille / Stahlhut, Marco: Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christoph (Hg.): *Theorien des Performativen*. Berlin 2000, 35–64.
- Kreuder, Friedemann: Theaterhistoriographie. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstatt, Matthias (Hg.): *Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar 2005, 344–346.
- Lapis, József / Sebestyén, Attila (Hg.): *Erővonalak – közelítések Térey Jánoshoz* [Feldlinien – Annäherungen an János Térey]. Budapest 2009.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999.
- Lenya-Weill, Lotte: Das waren Zeiten! In: Hecht, Werner (Hg.): *Brechts Dreigroschenoper*. Frankfurt a. M. 1985, 116–123.
- Müller, Heiner: Bonner Krankheit. *Theater der Zeit* (11.4.2004)
- Müller, Heiner: *Material*. Göttingen 1989.
- Németh, Antal: Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában [Ein Lebensalter im Dienst der *Tragödie des Menschen*]. In: Koltai, Tamás (Hg.): *Új színház* [Neues Theater]. 1988, 443–468.
- Postlewait, Thomas / McConachie, Bruce A. (Hg.): *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City 1989

Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. In: *Theaterschrift*. 1994/8, 214–235

Térey, János: Teremtés vagy semmi [Schöpfung oder nichts]. In: *Élet és Irodalom* (7.11.2008).

Umatham, Sanda: Beyond Documentation, or The Adventure of Shared Time and Place. Experiences of a Viewer. In: Abramović: *7 easy pieces*. Milano 2007, 53–54.