

Ästhetik der Inszenierung

Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomen:

[Auszug – ohne Anmerkungsteil – aus: Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Hrsg.): Ästhetik der Inszenierung, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001, Einleitung]

Die Künste

a) Theater

Der genuine Ort einer Ästhetik der Inszenierung bleibt der Bereich der Kunst und hier wiederum primär und buchstäblich der Bereich des Theaters. Alle Erweiterungen, Modifikationen und metaphorischen Übertragungen des Begriffs bis hin zum Verdacht, daß im Grunde alles Inszenierung sei, gehen letztlich auf das Paradigma der theatralischen Aufführung zurück.

Diese Feststellung scheint zunächst im Widerspruch zur Behauptung einer erst in den letzten Jahren offenkundig gewordenen Aktualität des Begriffs zu stehen, verweist der sachliche Bezug doch auf älteste Traditionen, d.h. auf die Aufführungspraxis der antiken Tragödie und Komödie als „Urphänomen“ jeglicher Kunst der Inszenierung, auch wenn sie erst Ende des 19. Jahrhunderts zu einem ausdrücklich hervorgehobenen Element wird, indem nun der Name des Regisseurs auf dem Theaterzettel erscheint.

Die *skene* war zunächst jener Bereich hinter der Bühne, in dem die Schauspieler ihre Masken und Kostüme wechselten, um im Verlauf eines Stücks verschiedenartige Rollen verkörpern zu können. Später wurde die Bühne selbst als *skene* bezeichnet, um schließlich durch die Verlagerung der Aufmerksamkeit auf den *Akt des In-Szene-Setzens* die ursprünglich statische Bestimmung in eine dynamische zu verwandeln. Der Begriff *Inszenierung* bezieht sich nun auf einen Vorgang, der zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort stattfindet und sich an ein bestimmtes Publikum wendet. Sie ist jedoch in der Regel nicht mit einer einzigen Aufführung identisch sondern umfaßt in typologischer Verallgemeinerung eine Reihe von Merkmalen, die prinzipiell beliebig viele Aufführungen kennzeichnen kann, deren jede für sich das eigentlich präsentische, einmalige, irreduzible theatralische *Ereignis* verkörpert.

Nun ist Hinweis auf die Genese noch keine Erklärung dafür, warum der Begriff inzwischen eine so zentrale Rolle im ästhetischen Diskurs beansprucht. Die Tatsache, daß im englischen Sprachraum von *staging* die Rede ist und damit der Bühnenbezug obligatorisch bleibt, mahnt zur Vorsicht gegenüber allzu begriffsgläubiger Erweiterung des semantischen Spielraums, die die tatsächliche Vielfalt in der Ebene der phänomenalen Bezüge eher verdeckt. Historische, analytische und strategische Kriterien überlagern sich hier in einer Weise, die jeden Versuch einer rein definitorischen Festlegung zum Scheitern verurteilt. In jedem Fall bleibt das Paradigma der Theateraufführung die „buchstäbliche“ Basis aller Verwendungsweisen des Begriffs, in deren Licht sich die Ausstrahlung in andere Bereiche der Kunst als mehr oder weniger metaphorisch erweist. In dieser theaterwissenschaftlich legitimierten Grundbedeutung ist Inszenierung also zunächst nichts anderes als „die Summe der künstlerischen und technischen Vorgänge, mit deren Hilfe das von einem Autor als schriftlicher Text verfaßte Werk aus seinem rein geistigen und verborgenen Dasein übergeht in das reale und gegenwärtige Theaterdasein“, wobei nun allerdings das Verhältnis von Text und Aufführung selbst ein variables ist und im Extremfall ganz von der Präsenz eines einmaligen, ohne fixierte Vorgaben improvisierten theatralen Ereignisses „aufgesogen“ werden kann.

Die über das Paradigma des Theaters hinausgehende Karriere des Inszenierungsbegriffs ist insgesamt charakteristisch für eine Konstellation des ästhetischen Diskurses, die sich gleichermaßen von den Postulaten traditioneller Ästhetik wie von gegenläufigen Postulaten einer modernistischen Ästhetik entfernt hat. Daraus resultiert eine normative Zweideutigkeit, in der die Hervorhebung der Einmaligkeit und Intensität inszenierter Ereignisse mit dem Verdacht einhergeht, daß alle ästhetischen Prozesse letztlich nur Ausdrucksformen einer als selbstbezügliches System der Kommunikation sich reprodu-

zierenden „Kunst der Gesellschaft“ sind. Je mehr von Inszenierung in den Künsten die Rede ist, desto stärker nähert sich andererseits der Kernbereich der „klassischen“ Künste in seiner theoretischen Verortung jener faktisch übermächtig gewordenen Peripherie an, die die kulturindustriell gesteuerte Ästhetisierung aller Lebensbereiche innerhalb unserer „Erlebnisgesellschaft“ betrifft. Jeder Versuch einer differenzierten Ästhetik der Inszenierung sollte also zunächst jene Erträge theaterwissenschaftlicher Forschung würdigen, die uns ebenso über historische Hintergründe wie über analytische Details des mit dem Begriff Inszenierung umschriebenen Problemkomplexes belehren. Es geht also – wie so oft gefordert und so selten eingelöst – um eine interdisziplinär argumentierende Ästhetik im Rekurs auf jene empirisch-theoretische Basis, die das Phänomen der Inszenierung in seiner konkretesten und direktesten Ausdrucksform exemplifiziert, systematisiert, rekonstruiert. Entsprechend kritisch fällt der Blick auf den marginalen Stellenwert, den das Paradigma des Theaters als eigenständiger Kunstform in der Geschichte der philosophischen Ästhetik spielt. So wird dort vor allem die analytisch grundlegende Unterscheidung zwischen der Ebene kodifizierter Texte, Skripten, Partituren und der Ebene ihrer Realisierung als Aufführung, Vortrag, Präsentation zugunsten eines substantialistischen Werkbegriffs wenn nicht völlig ignoriert, so doch in ihren Konsequenzen weitgehend vernachlässigt.

Unter den bedeutenden Philosophen hat lediglich Hegel darauf insistiert, daß der Dramatiker „wesentlich die lebendige Aufführung vor Augen haben und seine Charaktere im Sinne derselben, d.h. im Sinne einer wirklichen und gegenwärtigen Aktion sprechen und handeln muß.“ Im Interesse der Bühnenpräsenz plädiert Hegel sogar dafür, dramatische Textvorlagen gar nicht erst zu drucken, sondern auf die Zirkulation von Skripten innerhalb des theatralischen Arbeitsprozesses zu beschränken. Daher bedürfe auch das ästhetische Urteil über ein Drama der „theatralischen Exekution“ als des entscheidenden Prüfsteins. Die „Schauspielerkunst“ wird als zweite „ausübende Kunst“ neben der Kunst des musikalischen Vortrags in einem eigenen Kapitel gewürdigt. Die vermittelnde Ebene der Regie als Knotenpunkt einer Ästhetik der theatralen Inszenierung wird also noch nicht eigens berücksichtigt, ist allerdings impliziert, wenn Hegel – im Einklang mit dem Selbstverständnis des Weimarer Theaterdirektors Goethe - den Vorrang des „poetischen Ausdrucks“ als „überwiegender Macht“ vor dem Ausdruck durch „Gebärde, Aktion, Deklamation, Musik, Tanz und Szenerie“ behauptet. Die Dichtkunst dürfe nicht zum Mittel herabgesetzt, die ausübende nicht zur eigentlich schöpferischen Kunst erhoben werden. Gleichwohl verteidigt Hegel den Anspruch des Schauspielers als eines Künstlers, der den Geist der Dichtung „mit eigener Produktivität“ ergänzt, erklärt und für das Publikum faßbar macht. Im Rückblick auf die improvisatorische Kunst der *commedia dell'arte* wie im Vorblick auf die in der Romantik sich ankündigende Tendenzen zur Überschreitung der klassischen Theaterpraxis erwägt der historisch reflektierte Dialektiker Hegel sogar Möglichkeit einer „Emanzipation der eigentlichen Kunst des Schauspielers“ von jeglicher autoritativen Vorgabe.

Obwohl damit noch keine Kunst der Inszenierung im Sinne eines originären Regie-Konzepts gemeint ist, wird dessen systematischer Ort mit der Formel vom Kunstwerk als „Zwiesgespräch“ über die Partikularität der Zeiten, Regionen und Kulturen hinweg schon angedeutet. Deshalb wird ausdrücklich das Recht jeder Kunstepoche auf „Umarbeitungen“ älterer Kunst hervorgehoben, mit deren Hilfe sich die der eigenen Zeit fremd gewordenen dramatischen Werke aktualisierend „in Szene setzen“ lassen. Hegel hätte also die von der Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung für das Jahr 1993 ausgeschriebene Preisfrage „Betreibt das Regie-Theater die Hinrichtung der Klassik?“ vermutlich vorsichtiger beantwortet als manch einer der um die Autorität der Tradition besorgten Kritiker neuerer Inszenierungskunst.

Einer der ersten Hinweise für die nachhegelianische Würdigung der Inszenierung als Kunstform *sui generis* findet sich in der *Allgemeinen Theater-Revue* des Jahres 1838 mit Blick auf die in Frankreich herrschende Aufmerksamkeit gegenüber den Möglichkeiten der *mise en scène*: „Neuestens ist Inszenierung beliebt geworden“. Ihr ästhetischer Stellenwert bleibt gleichwohl umstritten. Während Maeterlinck in einer Einlassung zum *Androidentheater* (1890) dafür plädiert, auf die Aufführung großer dramatischer Texte gänzlich zu verzichten, weil es sich im Gegensatz zum schöpferischen Imaginationsraum der Lektüre nur um eine konkretistische „Usurpation unserer Träume“ handeln könne,

fordert Thomas Mann in seinem *Versuch über das Theater* (1908) die Abkehr vom „Buchdrama“ zugunsten eines „Dichtens auf der Bühne“ gemäß der Devise „Die ‚Aufführung‘ ist das Kunstwerk, der Text ist nur eine Unterlage.“ Mit den Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts kommt schließlich auch das Plädoyer für eine autonome Kunst der Regie ins Spiel, so daß nunmehr die wesentlichen Konstellationen des ästhetischen Diskurses über theatrale Inszenierung ausformuliert sind. Vor solchem Hintergrund erscheint der neuere Streit um angemessene Freiheiten des Regie-Theaters als bloßer Nachklang. Freilich geht es nun um Spielräume im Rahmen einer bürgerlichen Kulturinstitution, dessen Geltung von den Pionieren eines avantgardistischen Theaters längst zurückgewiesen worden war.

Die Entwicklung dieses ganzen Diskurses und seines Widerstreits zwischen den Polen unbedingter Werktreue und radikaler Autonomie ist von der theaterwissenschaftlichen Forschung inzwischen in allen Details aufgearbeitet worden. Dazu gehören ebenso Differenzierungen wie diejenige zwischen dem Akt des „In-Szene-Setzens“ durch den Regisseur und dem integralen Akt der Inszenierung als komplexer kollektiver Tätigkeit, die wiederum Dramaturgie, Bühnenbildnerie, Maske, Kostüm, Lichtregie, Choreographie etc. als besondere Ebenen theatralischer Realisierung umfaßt. Ebenso wichtig ist die theaterwissenschaftliche Exemplifikation der Unterscheidung zwischen *Inszenierung* als Konzept oder Typus und der einzelnen *Aufführung* als singulärem Ereignis, - ein Verhältnis, das Inszenierung insgesamt zum *work in progress* macht, wie es Meyerhold als Pionier der Moderne anlässlich der Arbeit an Gogols *Revisor* folgendermaßen umschrieben hat: „Wir müssen geradeheraus sagen, daß der Kritiker sich irrt, wenn er bei dieser ersten Probe, Premiere genannt, stehenbleibt - erste nenne ich sie, weil sie die erste unter Teilnahme des Publikums ist. Da werden noch Striche gemacht, und dann passiert das, was mir beim fünfundsiebzigsten *Revisor* geschah, als ich die Schmiergeldszene gänzlich geändert hatte - ein Kritiker geriet in diese Vorstellung und sagte: ‚Betrug! Uns zeigt man dies und dem Publikum ganz was anderes.‘ Was ist das für eine Einstellung zu unserer Arbeit!“ In diesem Sinne ist Inszenierung also ein integraler Prozeß, der vom ersten Einfall des Regisseurs über die Probenarbeit und die durch die Erfahrung einzelner Aufführungen bewirkten Revisionen bis zur letzten Vorstellung verläuft, die angesichts der Wirkungsgeschichte einer innovativen Inszenierung und der Möglichkeit einer Re-Inszenierung wiederum nur einen vorläufigen Schlußpunkt markiert. Das spannungsvolle prozessuale Zusammenwirken zwischen konzeptueller und performativer Ebene gilt im übrigen modifiziert auch für textlose Theaterformen, deren Ereignischarakter insofern zu relativieren ist, als sich auch hier „Geno-Texte“ rekonstruieren lassen, die die Anwendung bestimmter dramatischer Codes implizieren, die einer Vielzahl von Aufführungen bei aller Abweichung im einzelnen eine gemeinsame ästhetische Physiognomie verleihen. Die äußerste Möglichkeit einer Ästhetik der Inszenierung im Horizont des Theaters repräsentiert vor diesem Hintergrund die Position Antonin Artauds, der den theatralischen Prozeß mit dem Prozeß der Inszenierung identifiziert, um die Herrschaft des sprachgebundenen Logos zugunsten einer alogischen Fülle performativer Zeichen zu brechen, die „ihre Wirksamkeit ihrer spontanen Entstehung auf der Bühne verdankt, in dem sie sich unmittelbar mit der Bühne herumschlägt, ohne den Umweg über die Wörter zu nehmen.“ Seine rhetorische Frage „warum sollte nicht ein Stück vorstellbar sein, das direkt auf der Bühne entstünde und realisiert würde“ ist inzwischen in einem Maße zum Credo des autonomen Regie-Theaters geworden, daß nunmehr, nachdem alle Grenzüberschreitungen gegenüber der Tradition erprobt und mit der Zeit auch ritualisiert worden sind, in strikter Umkehrung dieser Entwicklung die bisher noch nie realisierte theatralische Umsetzung des vollständigen Faust-Textes nach seinem Geist und Buchstaben als einzig noch verbleibender avantgardistischer Akt erscheinen mag.

Da das Theater seit jeher eine Art Gesamtkunstwerk repräsentiert, verwundert es nicht, daß in der Begründung der Kunst der Inszenierung der Rekurs auf ästhetische Prinzipien anderer Künste eine bedeutende Rolle spielt, und zwar nicht nur durch die Tatsache ihrer realen Fusion, sondern auch dank indirekterer Analogien im Verfahren. So betont z.B. Beckett als Regisseur seiner eigenen Stücke die für die Eigenart seiner Inszenierung grundlegende „musikalische Struktur“, die als solche die sprachliche Form des Textes und die dramatische Form der Handlung überlagert, steigert oder auch konterkariert. Offenkundiger ist aber sicherlich der vor allem durch die Avantgardebewegungen forcierte ästhetische Eigensinn visueller Praktiken der Inszenierung jenseits illusionistischer Bühnenbildnerie. Ak-

tuell ist dafür das die Akteure auf der Bühne in „gestische Skulpturen“ verwandelnde Regie-Theater Bob Wilsons das wohl bekannteste Beispiel.

Wandern auf solche Weise musikalische und bildnerische Strategien in die theatrale Kunst der Inszenierung ein, ohne ihr äußerlich appliziert zu werden, so demonstrieren die Verfransungstendenzen der Künste in der Moderne andererseits, wie theatrale Momente der Inszenierung von Musik und vor allem von der bildenden Kunst aufgenommen und weiterentwickelt werden. Das bekannteste und aktuellste Beispiel dafür ist der ausgedehnte Bereich der Performance, dessen wachsende Bedeutung wiederum den Übergang zu einer Ästhetik der Performanz nahegelegt hat, deren globaler Anspruch nun allerdings ebenso fragwürdig bleibt wie der Anspruch einer einseitig an der Kategorie des Werks orientierten traditionellen Ästhetik. Die Komplexität des Ästhetischen ist eben nie auf eine allgemeine Formel zu bringen sondern nur als bewegliches Verhältnis im Prozeß eines Diskurses bestimmbar, der hinsichtlich seinen normativen Konsequenzen offen und revidierbar bleiben muß.

[...]

f) Tanz

So bleibt zum Schluß der Hinweis auf die vielleicht auffälligste Erscheinung im Zuge der Anerkennung der Inszenierung als einer Kunst *sui generis*: die Ablösung des traditionellen Balletts durch das neue Tanztheater, insofern Thema und Form der Aufführung nunmehr wesentlich im Zuge der Dynamik der Inszenierung selbst und für jedes einzelne Projekt neu erarbeitet werden. Pina Bausch hat als eine der wichtigsten Künstlerinnen dieses Genres von einem „Wachsen der Stücke von innen nach außen“ gesprochen. Allerdings gibt es auch hier einen rekonstruierbaren und durch Neuinszenierung variierbaren „Geno-Text“, so daß die ästhetische Charakteristik einer Inszenierung nicht mit der Beschreibung einer bestimmten Aufführung als „Ereignis“ identisch sein kann. Indem das Tanztheater musikalische, literarische und bildnerische Ausdrucksformen einbezieht, wird es zugleich zum signifikantesten Beispiel eines zeitgenössischen Gesamtkunstwerks im Zeichen des Vorrangs einer Ästhetik der Inszenierung.

Inzwischen haben auch hier die apparativen Medien verstärkt Einzug gehalten. Deren Einbeziehung überzeugt vor allem dann, wenn sie die ästhetische Spannung zwischen dem Ereignis der Aufführung hier und jetzt und dem andersartigen ontologischen Status medialer Reproduktion verdeutlicht. Auf dem letzten Tanzfestival in Montpellier tanzten bei der Wiederaufführung von „Dance“ die realen Tänzer mit den Tänzern der gefilmten älteren Version des Stücks um die Wette; unter ihnen war auch die sechzigjährige Choreographin Lucinda Childs, die sich mit der Kunst ihres zwanzig Jahre jüngeren filmischen Ichs zu messen hatte. „Dance“ wurde derart zum Symbol für den Tanz des Lebens. Die Re-Inszenierung reflektierte die Zeitlichkeit der Existenz und konterkarierte damit eine der fortgeschrittenen Mediengesellschaft inhärente Tendenz, in riesigen elektronischen Speichern nurmehr von ihrem existentiellen Ursprung abgelöste Bilder zirkulieren zu lassen und solchermaßen eine leere Form von Ewigkeit zu suggerieren. Die genuine Aufgabe einer Kunst der Inszenierung dürfte heute also mehr denn je in der Kritik an der Herrschaft bloßer *Simulacra* bestehen.