

## Produktivität einer Hass-Liebe: Theaterfeinde als Erneuerer des modernen Theaters

Dr. Janine Hauthal

Wuppertal

### **Abstract:**

In seiner 2006 ins Deutsche übersetzten Studie zum anti-theatralischen Drama der Hochmoderne ist der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Martin Puchner einem interessanten Paradox auf der Spur: Er zeigt u.a. am Beispiel der Lesestücke von Stéphane Mallarmé und Gertrude Stein sowie an Bertolt Brechts und Samuel Becketts Entwürfen eines ‚diegetischen Theaters‘, wie gerade der Widerstand gegen ein auf schauspielerischer Verkörperung basierendes, mimetisches Theater zu dessen Erneuerung beiträgt. Dabei fungiert die Kategorie der (Anti-)Theatralität, die Puchner in die Erforschung der literarischen Moderne einführt, als methodisches Bindeglied zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft.

### **How to cite:**

Hauthal, Janine: „Produktivität einer Hass-Liebe: Theaterfeinde als Erneuerer des modernen Theaters [Review on: Puchner, Martin: Theaterfeinde. Die anti-theatralischen Dramatiker der Moderne. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2006.]“. In: KULT\_online 17 (2008).

DOI: <https://doi.org/10.22029/ko.2008.408>

© beim Autor und bei KULT\_online

## **Produktivität einer Hass-Liebe: Theaterfeinde als Erneuerer des modernen Theaters**

Dr. Janine Hauthal

Martin Puchner: Theaterfeinde. Die anti-theatralischen Dramatiker der Moderne. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Jan Küveler. Freiburg i. Br.: Rombach, 2006. Paperback, 298 S., 48 €. ISBN 3-7930-9449-9 (Reihe Litterae, Bd. 147, hrsg. v. Gerhard Neumann und Günter Schnitzler)

Die ausgeprägte Skepsis gegenüber dem Theater als ‚Live-Event‘ im Allgemeinen und gegen die spektakuläre Theatralität des von Richard Wagner geprägten ‚theatrokratischen‘ Gesamtkunstwerks im Besonderen sei es, so die zunächst ebenso einfache wie einleuchtende These Puchners, die das ‚moderne Lesedrama‘ Stéphane Mallarmés und Gertrude Steins, die ‚Theatertexte‘ Franz Kafkas, das "Circe"-Kapitel aus James Joyces Ulysses sowie William Butler Yeats‘, Bertolt Brechts und Samuel Becketts Entwürfe eines ‚diegetischen Theaters‘ eine. Für die kritische Haltung dieser Autoren gegenüber der zeitgenössischen Theaterpraxis prägt Puchner den Begriff des ‚Anti-Theatralismus‘. Die in diesem Begriff zum Ausdruck kommende Kritik am Theater versteht Puchner aber nicht als destruktive Kraft, sondern er hebt im Gegenteil ihr kreatives Potential hervor: Das im Medium der Schrift bzw. der Druckseite entworfene (Anti-)Theater der genannten Autoren habe maßgeblich zur (Er-)Neuerung des modernen Theaters beigetragen.

Die anti-theatralische Traditionslinie steht einer (pro-)theatralischen gegenüber. Unter jene zweite Spielart der Moderne fasst Puchner die Theater-Avantgarden, die eine ‚Re-Theatralisierung des Theaters‘ (Georg Fuchs, 1904) anstrebten, mit dem Aufkommen des Regisseurs um die Jahrhundertwende einhergingen und mit Namen wie Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Jacques Copeau und Nikolai Evreinow verbunden sind. Der Gegensätzlichkeit beider Traditionslinien zum Trotz, die Puchner mit Marinetti auf die Formulierungen ‚Theatralität ohne Theater‘ (als Projekt der Avantgarden) und ‚Theater ohne Theatralität‘ (im modernen Lesestück; vgl. S. 22) zuspitzt, weist Puchner auf drei zentrale Gemeinsamkeiten beider Strömungen hin, die von der Forschung bislang übersehen worden sind: 1.) Beide Traditionslinien messen dem Theatralischen einen vom Theater losgelösten Wert bei. 2.) Vertreter der anti-theatralischen Hochmoderne und der (pro-)theatralischen Avantgarden reagieren gleichermaßen ablehnend auf die Theaterpraxis ihrer Zeit. 3.) Angriffspunkt beider Traditionslinien ist eine mimetische, schauspieler- und textzentrierte Bühnendarstellung: Während Vertreter der Theater-Avantgarden Schauspieler durch Marionetten oder Maschinen ersetzen, erschweren Stücke modernistischer Dramatiker zum Beispiel durch überindividuelle Techniken der Figu-

rendarstellung eine schauspielerbasierte Darstellung und damit den Medienwechsel der Stücke zur Aufführung. Beide Strömungen können daher als gegenläufige Ausprägungen einer (geteilten) Kritik am dramatischen Theater um 1900 verstanden werden. Entsprechend plädiert Puchner dafür, statt einer binären Entgegensetzung beider Strömungen Hochmoderne und Avantgarde im Begriffspaar ‚Anti-Theatralität‘ und ‚Theatralität‘ neu zu fassen.

Im Anschluss an diese theoretische Rahmung stellt Puchner die anti-theatralische Traditionslinie der Hochmoderne in den Mittelpunkt seiner Studie. Noch im einleitenden Kapitel nimmt Puchner zunächst eine Kontextualisierung seiner These vor und wertet anti-theatralische Äußerungen von Theoretikern wie Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin und Michael Fried als Hinweise auf die Entstehung eines modernistischen Widerstands gegen das (mimetische) Theater. Unter Bezugnahme auf Jonas Barishs ‚antitheatrical prejudice‘ zeigt er zudem auf, dass die Theaterfeindschaft in der Moderne auch auf eine Furcht vor der Öffentlichkeit als ‚Masse‘ im kollektiven Rezeptionserlebnis der Aufführung verweist und somit als (negative) Reaktion auf die Nähe der Avantgarden zu Populismus und Massenkultur verstanden werden kann.

Puchner unterstreicht, dass er vor allem eine Herausarbeitung der verschiedenen Strategien und Techniken anstrebt, die eine Aufwertung der Literatur implizieren und in denen sich anti-theatralischer Widerstand und Erneuerung zugleich manifestieren. Dabei spielt der Begriff der ‚Diegese‘ eine zentrale Rolle. Dieser Terminus, der durch Aristoteles‘ Begriff der ‚Mimesis‘ weitgehend aus der Dramen- und Theatertheorie verdrängt worden war, übernimmt Puchner von Platon und definiert mit seiner Hilfe "deskriptive und narrative Strategien [...], durch die das moderne Drama das, was es als unvermittelte Theatralität der Bühne und der Schauspieler wahrnimmt, zu kanalisieren, zu kontrollieren und sogar zu unterbrechen sucht" (S. 41).

Diegetische Darstellungsstrategien, die die theatralische Mimesis unterbrechen, differenziert Puchner in die geschriebene und gedruckte Diegese im modernen Lesestück einerseits und dargestellte Diegese andererseits (vom Chor gesprochene diegetische Rede, chorähnliche Kommentatoren oder erzählende bzw. beschreibende Figuren), die das ‚diegetische Theater‘ charakterisiert (vgl. S. 47 ff.). Bevor sich Puchner diesen beiden Ausprägungen der Diegese im Drama in je einem Teil seiner Untersuchung zuwendet (II und III), geht er im ersten Teil seiner Studie zunächst auf die "Erfindung der Theatralität" (S. 55) durch Richard Wagner, dem "erste[n] moderne[n] Regiestar" (S. 23), ein. Wagners Bedeutung für die Moderne macht Puchner daran fest, dass dieser erstmals Theatralität als einen Wert an sich betrachtete (vgl. S. 24 und S. 87 f.).

Um die Ablösung der Theatralität als Wert vom Theater geht es auch im sich anschließenden zweiten Teil der Studie, in dem sich Puchner dem modernen Lesestück widmet. Dessen "gleichzeitige Ablehnung und Abhängigkeit vom Theater" (S. 93) zeigt sich laut Puchner darin, dass es gleichermaßen an Leser und Theaterpublikum gerichtet ist. Die doppelte Adressierung des Lesestücks geht mit der Entstehung aufwändiger deskriptiver und narrativer Bühnenanweisungen, mit typographischen ‚Inszenierungen‘ des Textes sowie weiteren Strategien "textuelle[r] Vermittlung[en] zwischen Betrachter und Bühne" (S. 41) einher.

Als Repräsentant des modernen Lesestücks wendet sich Puchner zuerst Stéphane Mallarmé zu, dessen Hérodiade er als "diegetische Zertrümmerung des Theaters" (S. 102) und dessen Igitur er als "abstraktes, metaphysisches Ideentheater" (S. 101) sieht. Mit *Le Livre* untersucht Puchner zudem eine "seltsame Kombination von Buch und Theater" (S. 102), in der Mallarmé das Theater in eine ‚gestische Typographie‘ (vgl. S. 113) überführt. (Leider konnte der amerikanische Autor hier nicht auf die einschlägige deutschsprachige Studie von Helga Finter (1990) verweisen.)

Zuletzt geht Puchner auf Mallarmés in der Tradition literarischer Theater- und Ballettrezensionen stehende Schriften über das Theater (*Crayonné au théâtre*) ein, die er "Theatertexte" (S. 116) tauft. Dies ist zumindest im deutschen Sprachraum unglücklich, in dem dieser Begriff in der von Gerda Poschmann (1997) geprägten Verwendung als ein von der dramatischen Form entkoppelter Gattungsbegriff etabliert ist und für das Theater geschriebene Texte bezeichnet. (Christopher Balmes Einführung in die Theaterwissenschaft in der dritten Auflage von 2003 belegt die Etablierung dieser Begriffsverwendung.)

In weiteren Kapiteln von Teil II geht Puchner auf Kafkas anti-theatralische Dramatik, dessen anti-theatralische Bemerkungen über das Theater sowie dessen ‚gestischen Stil‘ (vgl. S. 138 ff.) ein. Dann wendet sich Puchner mit James Joyces *Ulysses* einem Roman zu, in den ein nach dem Vorbild dramatischer Texte strukturiertes Kapitel integriert ist. Im Gegensatz zu Ansätzen, die dies als narratives Experiment ansehen, liest Puchner das "Circe"-Kapitel als ‚narratives Lesestück‘, das eine Literarisierung von Bühnenanweisungen kennzeichnet, die nicht mehr dem Autor, sondern einem Erzähler zuzuschreiben sind. Wenngleich Puchners Ausführungen zur Funktionsveränderung von Bühnenanweisungen in diesem Zusammenhang sehr erhellend sind, erscheint die Argumentation, dass das "Circe"-Kapitel als narratives Lesestück einer Umsetzung auf dem Theater Widerstand leiste, angesichts der Einbettung dieses ‚dramatischen‘ Kapitels in einen Roman merkwürdig paradox.

Das letzte Unterkapitel von Teil II hingegen ist von solchen Widersprüchen frei. In diesem widmet sich Puchner der anti-theatralischen Dramatikerin par excellence: Gertrude Stein. Aufgrund von Steins "deskriptive[r] Diegese" (S. 185), die ein realistisches, psychologisches Spiel verhindert, gelten ihre entpersonalisierten Dramen, auch *landscape plays* genannt, als nicht aufführbar. Ein Aufführungsversuch von Steins *Four Saints* durch Virgil Thomson im Jahr 1934, eine (Opern-)Inszenierung mit weißen Schauspielern und schwarzen Sängern aus Harlem, dient Puchner "als Gradmesser für die Distanz [...], die Steins Text vom Theater trennt" (S. 188). Die Rückkehr zu Personifikation und Verkörperung in Thomas' Einrichtung des Textes für die Bühne, etwa durch die Einführung narrativer Charaktere, zeigt Puchner zufolge "einerseits die Wiederkehr sozialer Normativität in der Inszenierung eines Lesestücks und andererseits, daß der Anti-Theatralismus des Lesestücks das Theater zu neuen Formen der Darstellung anregen kann" (S. 194).

Der Blick auf die theatrale ‚Übersetzung‘ der textlichen Diegese von Steins Stücken führt Puchner im dritten Teil des Bandes zu weiteren Ausprägungen eines solchen ‚diegetischen Theaters‘ in Texten von William Butler Yeats, Bertolt Brecht und Samuel Beckett. Bei Yeats stellt Puchner dessen Ablehnung des Schauspielers heraus, die sich in dem Versuch zeigt, "Theater auf das Rezitieren von Poesie zu reduzieren" (S. 202). In seinem Kapitel zu Brecht strebt Puchner eine Neuperspektivierung der ‚Errungenschaften‘ des epischen Theaters an, die er in Brechts erfolgreicher Überführung seines anti-theatralischen Widerstands gegen das Theater in eine Reform des Theaters ausmacht. Puchners Untersuchung konzentriert sich auf Brechts Werke der späten zwanziger Jahre und die Hauptelemente seiner Theaterreform, Verfremdungseffekt und Gestus, durch die sich Brecht dezidiert von Wagners ‚kulinarischem‘ Gesamtkunstwerk abgrenzt, das die Künste verschmilzt und das Publikum in Rausch versetzt. Puchner zufolge benutzt Brecht demgegenüber die "Diegese als formales Mittel [...], um die Künste zu scheiden und eine Distanz - und somit auch eine kritische Einstellung des Publikums - zum Theater zu etablieren" (S. 239). Dabei setzt Brechts "deiktische Theatralität" (S. 244) besonders auf das kritische Potential der Lektüre: Schrift in Form von (Zwischen-)Titeln umrahmt die Bühne, und der Graben zwischen Text und Szene, den das Publikum überbrücken muss, zwingt dieses zu einer doppelten, kritischen Sichtweise.

Im Zentrum des letzten Kapitels von Teil III steht das absurde Theater Samuel Becketts. Puchner plädiert dafür, Becketts dramatisches Werk "mittels seiner Regieanweisungen [zu] lesen" (S. 263), und führt Becketts Darstellungsstrategien auf den Versuch zurück, schauspielerische Mimesis durch Diegese zu kontrollieren. Dies wird etwa daran augenfällig, dass Beckett Schauspieler in Fässern platziert und so in ihrer physischen Bewegungsfreiheit auf der Bühne stark einschränkt.

Puchners Studie schließt mit einem Epilog, der besondere Aufmerksamkeit verdient. Puchner zeigt in ihm das Fortbestehen anti-theatralischer Strategien bei Theaterautoren wie Peter Handke, Richard Foreman, Peter Weiss und Heiner Müller auf. Zugleich aber weist er auf den Funktionswandel anti-theatralischer Strategien hin: Diegetische Darstellungsstrategien verfügen meist nicht mehr über ein anti-theatralisches Funktionspotential, weil das Publikum heute an die Präsenz solcher Darstellungsstrategien gewöhnt ist.

Dieser Funktionswandel des Anti-Theatralismus kennzeichnet auch die zeitgenössische Theaterpraxis: So impliziert ein Text Gertrude Steins für die amerikanische Wooster Group keine anti-theatralischen Widerstände, da diese selbst bereits einen depersonalisierten ‚Performance-Stil‘ entwickelt hat, bei dem Stimmen und Gesten der Performer akustisch und visuell reproduziert und dabei dupliziert werden und die körperliche Präsenz der Schauspieler und die Beziehung zum Publikum dadurch durchgängig medialisiert wird. Puchner stellt in diesem Zusammenhang die interessante These auf, dass anti-theatralischer Textwiderstand und Diegese in den technischen Möglichkeiten und Medialisierungen der zeitgenössischen Bühne aufgehen und weiter bestehen. Lesestück und diegetisches Theater werden so zu Teilen der Geschichte der Medialisierung. Im Unterschied zur Hochmoderne ist das moderne Massenpubli-

kum, dem viele Anti-Theatraliker skeptisch gegenüber standen, in der heutigen Spektakelgesellschaft allerdings nicht mehr im Theater zu finden, sondern eher vor dem Fernseher oder im Rock- und Popkonzert. So wird insbesondere im Ausblick der Studie deutlich, dass der Anti-Theatralismus keine Reaktion gegen das Theater an sich, sondern gegen je bestimmte historische Ausprägungen des Theaters ist.

Beim vorliegenden Band handelt es sich um die um das Kapitel zu Kafka erweiterte, deutsche Übersetzung von Puchners 2002 bei der Johns Hopkins University Press erschienenen *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Zunächst einmal ist dem Verlag und den Reihenherausgebern Gerhard Neumann und Günter Schnitzler ein Kompliment dafür zu machen, diese wichtige Studie für die "reihe litterae" ausgewählt zu haben. Die Übersetzung von Jan Küveler trifft den eher essayistischen Tonfall Puchners und ist daher - sieht man von einigen wenig gebräuchlichen Verbformen wie "untergrüben" (S. 17) ab - gut lesbar.

So wie in formaler Hinsicht zu bedauern ist, dass der Index nicht aus dem Amerikanischen übernommen wurde, lassen sich auch inhaltlich kleinere Kritikpunkte anführen: Puchners Begriff der ‚Anti-Theatralität‘ ist zwar den im deutschen Sprachraum kursierenden Begriffen der ‚Postdramatik‘ (Lehmann/Balme) oder des ‚nicht mehr dramatischen Theatertexts‘ (Poschmann) vorzuziehen, da er keine zeitliche Folge impliziert. Man könnte aber auch, wie Puchner selbst in einer späteren Publikation, einer Anregung Elinor Fuchs‘ folgen und anti-theatralische Formen unter das Konzept des Metatheaters fassen (vgl. Puchner/Ackerman einleitend zu dem gemeinsam herausgegebenen Sammelband *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*. Palgrave Macmillan 2006).

Auch ist die bereits erwähnte Kritik an Puchners Materialauswahl im Hinblick auf ihre gattungstheoretischen Implikationen zu präzisieren. Puchners Untersuchungen von Romankapiteln in Dramenform als ‚Lesestück‘ und von poetologischen Text(abschnitt)en als ‚Theatertexten‘ (die nur bei Brecht den Status einer Theatertheorie haben) verdeutlichen, dass er - im Gegensatz zu neueren Studien, die angesichts von zur Aufführung bestimmten Texten ohne dramatische Form allein das Aufführungskriterium als gattungsdefinierend ansehen (Poschmann/Balme) - einen vom Aufführungsimperativ losgelösten Dramenbegriff vertritt. Die ‚Unmöglichkeit‘ der *mise en scène* von Joyces "Circe"-Kapitel etwa als Anhaltspunkt für Anti-Theatralität erscheint allerdings wenig zwingend, und es bleibt zu fragen, ob diese Texte nicht eher zur Erneuerung des Romans als des Theater beitragen.

Die genannten Kritikpunkte trüben aber kaum das überaus positive Gesamtbild der Studie, eröffnet doch Puchners anti-theatralische Perspektive auf sein kanonisches Material einen neuartigen Blick auf etablierte Konzepte wie etwa Mallarmés *écriture*, Steins Ekphrasis, Yeats poetisches Theater oder Brechts verfremdende Episierungen. Neben dem äußerst lesenswerten Abschnitt zum Lesedrama ist es vor allem die Kategorie der Theatralität als Bindeglied zwischen literatur- und theaterwissenschaftlicher Theoriebildung, die bislang aufgrund ihrer getrennten Gegenstandsbereiche (Theateraufführungen vs. Dramentexte) wenig voneinander

profitiert haben, sowie seine konsequent intermediale Perspektive, durch die es Puchner gelingt, eine methodische Lücke zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft zu schließen.

Fazit: Puchners Studie ist eine Pionierarbeit auf dem Gebiet des interdisziplinären und intermedialen Dialogs zwischen theater- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen und verspricht, insbesondere für neuere Ansätze, die die Theatralität bzw. Performativität von Texten erforschen, Anschlussfähigkeit. Theaterfeinde kann daher (Nachwuchs-)WissenschaftlerInnen, die in diesen Bereichen bzw. disziplinenübergreifend forschen, mit Nachdruck zur Lektüre empfohlen werden.