

PETER W. MARX

SCHILLER AUF DER BÜHNE:
SPEKTAKEL, »SWEET MEMORY« ODER ZITATENSCHATZ?
ÜBERLEGUNGEN ZUM VERHÄLTNIS VON ARCHIV UND THEATER

Es gibt Auseinandersetzungen, die so alt und so symbolisch aufgeladen sind, dass man den Eindruck gewinnen könnte, sie prägten ein Thema so grundsätzlich, dass es kaum möglich erscheint, ›vor‹ sie zu kommen, sie zu unterlaufen. Zu diesen gehört sicherlich die Beziehung von Drama und Inszenierung, die in verschiedenen Registern der Zuspitzung und Abgrenzung sowohl die akademische Begründung des Verhältnisses von Literatur- und Theaterwissenschaft bedingte,¹ die aber auch – man denke an das beliebte Schlag- und Kampfwort der ›Werktreue‹ – die öffentliche Auseinandersetzung nachhaltig beeinflusst. Die Einladung, nun vor diesem Hintergrund über das Verhältnis von Archiv und Theater nachzudenken, erscheint zumindest nicht ohne Risiko: Entweder Altbekanntes zu wiederholen oder dem Verdikt des Traditionalismus oder der »permanenten Revolution« zu verfallen.

Tatsächlich aber mag es hilfreich sein – gerade im Kontext dieser Publikation – nochmals darauf hinzuweisen, dass unser Konzept von Theater, wie es sowohl in der künstlerischen Praxis Europas vorherrscht, aber auch in den akademischen Diskussionen, einem kontingenten Modell entsprungen ist, das sich überhaupt erst im 18. Jahrhundert entsprechend durchzusetzen beginnt. Hierfür ist zu einem nicht geringen Teil die Weimarer Klassik verantwortlich, die in ihren Protagonisten Goethe und Schiller das Modell eines literarischen (National-)Theaters als Zielkonzept entscheidend formuliert und durchsetzt.²

Helmuth Plessners vielzitierte Diagnose der »verspäteten Nation«³ erklärt diese Entwicklung aber nur zu einem kleinen Teil. Zwar ist es richtig, dass der

1 Vgl. hierzu etwa Peter W. Marx, Drama und Theater – eine Wahlverwandtschaft?, in: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von dems., Stuttgart und Weimar 2012, S. 171–173 und ders., Zum Verhältnis von Drama und Theater. Wirklich? Nochmals?, in: Methoden der Theaterwissenschaft, hg. von Christopher Balme und Berekta Szymanski-Düll, Tübingen 2020, S. 353–369.

2 Vor diesem Hintergrund lohnte es nochmals, Goethes *Wilhelm Meister* und seine *Hamlet*-Auseinandersetzung als einen Beitrag in diesem Formierungsprozess zu lesen.

3 Vgl. Helmuth Plessner, Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes, Stuttgart 1962 [1935].

Nationaldiskurs und die »Erfindung der Nation«,⁴ um mit Benedict Anderson zu sprechen, in Deutschland auch zu einem zentralen Teil auf das Theater zurückgriffen, aber die Vorstellung einer rein zeitlichen Synkopierung verkennt die kulturellen Formierungsprozesse, die dem zugrunde liegen. Gerda Baumbach hat in ihrer monumentalen *Anthropologie des Akteurs* (2012 und 2018) darauf aufmerksam gemacht,⁵ dass sich mit dem 18. Jahrhundert ein kulturelles Modell durchsetzt, dass die Akteur:innen zugunsten des Dramas in den Hintergrund drängt. »Verspätet« ist diese Entwicklung in Deutschland nicht – wie die ältere Theater- und Dramenforschung suggeriert –, weil es im deutschsprachigen Raum kein »wirkliches« Theater in der Frühen Neuzeit gegeben habe,⁶ sondern im Hinblick auf die organisatorische und soziale Verbürgerlichung des Theaters.

Entsprechend ist denn auch die ältere Theatergeschichtsschreibung vornehmlich an der literarischen Entwicklung orientiert – das Entstehen einer akademisch ausdifferenzierten Philologie begriff die Theatergeschichte als Seitenaspekt der allgemeinen Literaturgeschichte.

Das Archiv als Referenzort und Repositorium dieser Geschichte war bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts vornehmlich ein literarisch-textliches Archiv. Die Gründung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung an der Universität zu Köln 1919 stellt eine Ausnahme dar,⁷ weil Carl Niessen programmatisch bildliche Quellen in den Blick nahm, um Theater auch jenseits eines hochkulturellen Verständnisses als Literaturinstanz beschreiben zu können.

- 4 Vgl. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London und New York 1983.
- 5 Vgl. Gerda Baumbach, *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, Bd. 1: *Schauspielstile*, Leipzig 2012 und dies., *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, Bd. 2: *Historien*, Leipzig 2018.
- 6 Diese Darstellung findet sich leider auch in der internationalen Forschung reflektiert – etwa, wenn Brockett und Hildy in einer Auflistung der Theatergebäude den deutschsprachigen Raum nicht einmal auflisten (vgl. Oscar G. Brockett und Frank J. Hildy, *History of the Theatre*, Boston 2009, S. 138). Tatsächlich handelt es sich aber um eine optische Verzerrung, die dem Umstand geschuldet ist, dass sowohl nicht-deutschsprachiges Theater (bspw. fahrende Truppen aus England, Italien und den Niederlanden) als auch nicht-literarische oder para-literarische Formen nur als »korrumpierte« Formen betrachtet wurden. Vgl. hierzu etwa Peter W. Marx, *Between metaphor and cultural practices: theatrum and scena in the German-speaking sphere before 1648*, in: *Theater as Metaphor*, hg. von Elena Penskaya und Joachim Küpper, Berlin 2019, S. 11–29.
- 7 Vgl. einführend Peter W. Marx, *Vom Verfertigen der Gedanken beim Sammeln. Versuch einer Annäherung an das Jubiläum der Theaterwissenschaftlichen Sammlung*, in: *Dokumente, Pläne, Traumreste. 100 Jahre Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln*, hg. von dems., Berlin 2019, S. 8–41.

Das Verhältnis von Theater und Archiv gerät aber auch noch aus anderer Perspektive unter Spannung: Während die von Derrida vorgeschlagene Perspektive des *Archive Fever* sich eher entlang der Schlaglinien der dekonstruktivistischen Philosophie bewegt, hat Diana Taylor in einer vielbeachteten Arbeit eine kritische Differenzierung aus dem Blickwinkel der *Postcolonial Studies* vorgeschlagen. Taylor setzt den Begriff der *performance* programmatisch gegen den Begriff einer hegemonialen Überlieferung: »The concept of performance, as an embodied praxis and episteme, for example, would prove vital in redefining Latin American studies because it decenters the historic role of writing introduced by the Conquest.«⁸

Um der westlichen Verengung auf geschriebene Dokumente – »klassische« Archivalien – zu entgehen, schlägt sie eine begriffliche Erweiterung vor: »The archive includes, but is not limited to, written texts. The repertoire contains verbal performances – sings, prayers, speeches – as well as nonverbal practices.«⁹ Im Begriff des *scenario* im Sinne eines »meaning-making paradigms that structure[s] social environments, behaviors, and potential outcomes«,¹⁰ spielt diese Differenzierung eine wichtige Unterscheidung, die den Begriff der in den Blick zu nehmenden Objekte grundsätzlich weitet: Nicht allein textliche Sedimente werden archivier-, zitier- und überlieferbar, sondern eben auch performative Einheiten.

In den *Performance Studies* sind Taylors Überlegungen intensiv aufgenommen und diskutiert worden.¹¹ Tracy C. Davis hat in diesem Zusammenhang vor allem den Begriff des *repertoire* aufgegriffen und ihn nicht allein als Gegenentwurf zum hegemonialen Konzept des Kanons begriffen, sondern vor allem als Postulat einer historiographischen Perspektive, die nicht auf »Innovation« oder »Meisterwerke« schießt, sondern auf jene kontextualisierenden Informationen, die dem historischen Publikum erforderlich waren, um eine Aufführung deuten zu können:

By thinking of repertoire not merely as generic but associational, polytextual, intertheatrically citational, recombinant patterns that sustain intelligibility, historians may begin to recognise where the critical and observational

8 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham und London 2003, S. 17.

9 Ebd., S. 24.

10 Ebd., S. 28.

11 Vgl. besonders auch die weiterführenden Überlegungen zum Verhältnis von *scenario* und Netzwerk in: *From Scenarios to Networks. Performing the Intercultural in Colonial Mexico*, hg. von Leo Cabranes-Grant, Evanston 2016.

lacunae lie. Those ›blanks‹ are filled by repertoire – the obvious, beyond the need for comment, mundane or entirely expected aspects of performance that make theatre recognisable, predictable, and thereby comprehensible and enjoyable for most playgoers. Some plays and performances are not of themselves innovative but represent a culmination of experiments that add up to a recognisable format despite the idiosyncrasies that make any example unique. The precursors and subsequent circulation of components, rather than the canonicity of the example, matter most in this schema. Innovation and influence exist but are also relative measures of change.¹²

Davis' Konzept des *repertoire* hat zwei wichtige Konsequenzen für das kulturwissenschaftliche Arbeiten: Es lenkt den Blick auf die kulturelle Wirksamkeit, den »Sitz im Leben«,¹³ gleichzeitig aber durchbricht das Konzept die stille Autorität des Kanons, wichtig zu sein im Sinne einer kulturellen Bedeutsamkeit, die tatsächlich nur verkleidete Hegemonialität ist. *Repertoire* bedeutet, auf die Aspekte des Verbindenden, des gemeinsamen Deutungshorizonts hinzuweisen, durch den Aufführungen, Texte, Kunstwerke wirksam werden.

Im Folgenden möchte ich anhand einer ausgewählten Reihe von Schiller-Inszenierungen dieser Spannung zwischen *repertoire* und idiosynkratischen Elementen, die die kulturelle Position der einzelnen Inszenierung markieren, nachgehen. Mit *Wilhelm Tell* und *Die Räuber* stehen dabei zwei Dramen im Vordergrund, die so sehr zum *repertoire* gehören, dass sie als konstitutive Elemente eines historischen Deutungshorizonts begriffen werden können.

Schiller meets Naturalism: Gerhart Hauptmann inszeniert *Wilhelm Tell* (1913)

Es ist nicht ohne innere Ironie, dass ausgerechnet der unverbrüchliche Identitätsmythos der Schweiz in der Fassung von Schillers *Wilhelm Tell* zum festen Bestandteil eines national-gesinnten Affirmationsrepertoires wurde. Immer wieder, so lässt sich der Aufführungsgeschichte entnehmen, wurde das Stück

12 Tracy C. Davis, Introduction: Repertoire, in: The Broadview Anthology of Nineteenth-Century British Performance, hg. von ders., Peterborough 2012, S. 13–26, hier S. 14.

13 Tracy C. Davis und Peter W. Marx, On Critical Media History, in: The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography, hg. von dens., London und New York 2021, S. 19.

im Moment nationaler Krise oder des Aufbruchs auf den Spielplan gesetzt: 1870, am Beginn des Deutsch-Französischen Kriegs, ebenso wie 1919 (beides im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt in Berlin), 1933 in der Schumannstraße im Deutschen Theater Berlin, wo der Regisseur Carl Achaz mit dem zusammengestrichenen Refrain »Rein ist der Boden!« auch die Vertreibung des langjährigen, jüdischen Hausherrn Max Reinhardt zu kommentieren schien.¹⁴

Fragt man nach der Position im *repertoire* im Sinne von Davis, so ist neben den dramaturgisch dominanten Massentableaus, die auch die intensive Freilichttradition des Stücks begründeten, vor allem die enge Verbindung von dramatischer Fabel und handlungsbestimmender Landschaft zu nennen. Schiller, der die Schweiz bekanntlich selbst nie gesehen hat, schuf einen Mythos der Autochthonie, der so sehr einem kulturellen Bedürfnis der Zeit entsprach, dass das Drama im ersten Baedeker für die Schweiz als Beschreibung für den Vierwaldstätter See herangezogen wurde.¹⁵ Entsprechend wiesen die Atelierbühnenbilder des 19. Jahrhunderts prächtige Postkarten-Bilder auf.

Dabei war die Balance zwischen referenzierter Wirklichkeit und wirklichkeitsgetreuer Darstellung heikel – die Spannung zwischen der Lust an der Detailfülle einer theatralisierten Schweiz und einem nicht gewünschten Realismus wird an Gerhart Hauptmanns *Wilhelm Tell*-Inszenierung von 1913 im Berliner Lessingtheater besonders deutlich. Hauptmann suchte in seiner Inszenierung den Schiller'schen Idealismus mit seiner eigenen naturalistischen Perspektive zu verbinden. Hans Marr, der den Tell spielte, erschien in dieser Inszenierung tatsächlich als ein bäuerlicher Charakter, dessen Sprachduktus im Sinne Hauptmanns naturalistisch anverwandelt war. Der Kritiker Karl Strecker verwirft denn die Inszenierung aus ebendiesem Grunde:

Wir wollen Schiller ja gerade nicht hüsteln und stammeln hören. Seine Dichtungen sind für das deutsche Volk immer ein Altar im heiligen Hain gewesen, eine Stätte der Erhebung, der Abklärung, Bildung und Erziehung zur Größe. Wenn wir Schiller suchen, so bedanken wir uns gerade in diesem Augenblick für das Waschfaß der Mutter Henschel.¹⁶

14 Vgl. hierzu Peter W. Marx, Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900, Tübingen 2008, S. 57–120. Dies lässt sich auch an der historischen Linie, die Widmann 1925 entwirft, gut ablesen: Wilhelm Widmann, Wilhelm Tells dramatische Laufbahn und politische Sendung, Berlin 1925.

15 Vgl. Heinrich Mettler und Heinz Lippuner, Friedrich Schiller: Wilhelm Tell. Das Drama der Freiheit, Paderborn 1989, S. 93–95.

16 Karl Strecker, Berliner Theater, in: Bühne und Welt 16 (1913), S. 81–84, hier S. 83.

In Streckers Lesart verfehlte Hauptmanns Inszenierung eben jene ›citationality‹, die nach Davis das *repertoire* kennzeichnet – ein Umstand, den wiederum Siegfried Jacobsohn in seiner Besprechung gerade positiv betonte:

Aber seien wir ehrlich: er [*Wilhelm Tell*, P.M.] ging keinen mehr viel an. Soweit ihn uns die Schule nicht vereckelt hatte, vereckelte ihn das Theater. [...] Hauptmann wäre zu tadeln, wenn er irgendwo den Charakteristiker Schiller getroffen hätte. Er hat nur den Rhetoriker Schiller getroffen und darum ist er zu loben.¹⁷

Jacobsohn macht das theatrale Erlebnis gegen die ›citationality‹ stark – die Überwucherung des dramatischen Textes durch ein Zuviel an ›Wiedererkennen‹ und ›Zitierfähigkeit‹ drängte Hauptmann zurück. Man mag dies durchaus als einen ersten Schritt in Richtung jenes kontroversen *Regietheaters* verstehen, das mit dem Beginn der Weimarer Republik zu einem wichtigen Element der politischen Auseinandersetzung wurde.

Jessner 1920: Die Alpenverweigerung

Leopold Jessner, der mit dem Beginn der Republik berufene Intendant des neu geschaffenen Preußischen Staatstheaters,¹⁸ wählte ebendiese Provokation Jacobsohns, dass *Wilhelm Tell* das Publikum nichts mehr ›angehe‹, zum Ausgangspunkt seiner Inszenierung. Jessners Inszenierungspraxis nahm ihren Ausgangspunkt in dem Erfahrungsverlust (wenn man hier Walter Benjamins Diagnose folgen will),¹⁹ die der Erste Weltkrieg und seine Folgen verursacht haben:

Denn der Mensch von heute glaubt nicht mehr an die sogenannte Wirklichkeit, die ihm mit Pappe und Schminke demonstriert wurde, glaubt nicht mehr an die Illusion eines glanzvoll-farbigen Flitters, den ihm die Rampenlichter vortäuschen. Dem, der selbst ein Zerrissener, durch das Ge-

17 Siegfried Jacobsohn, Hauptmann und Schiller, in unbekannter Zeitschrift, 1913, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (TWS), o. S.

18 Vgl. zu Jessner die grundlegende Arbeit von Matthias Heilmann, Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen, Tübingen 2005.

19 Vgl. Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows, in: Ders., Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften II.2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991 [1936], S. 428–465.

schehnis der unmenschlichen letzten Jahre voll Blut, voll Tränen, voll verhaltenem Grimm gewandert ist, können die Bretter, die die Welt darstellen, nicht mehr als verkleinernde Photographie oder spielerisch-opulentes Zauber-Theater bedeutsam werden.²⁰

So verweigerte schon die äußere Szenerie jenes wohlige Wiedererkennen, das die Repertoireposition des *Tell* so lange bestimmt hatte:

Am bewußtesten und darum eindeutigsten prägte sich Jeßners Stilisierungswille in der szenischen Gestaltung aus. Der Regisseur suchte nicht mehr jeder einzelnen Szene gerecht zu werden [...], sondern er hatte eine architektonische Idee für die Gesamtheit des Bühnenbildes. Das Symbol dieser Idee war eine Treppe, die den Bühnenraum von rechts nach links durchzog und von vorn nach hinten durchstufte. [...] Je nach dem Wesen des Schauplatzes wurden auf, hinter und vor dieser Treppe die übrigen Requisiten und Prospekte, wie Zwing-Uri, die zu Zacken stilisierten Berge usw. angebracht.²¹

Norbert Falk beschreibt dies in seiner Rezension durchaus als einen programmatischen Zerstörungsakt:

[A]ber der ganze Aufbau dieser Aufführung hat außerordentlichen Wurf, volle Kraft und Wucht und zeigt das Schauspielhaus zum *erstenmal* jenseits aller bisher geübten Meinungerei, Nach-Meinungerei, vollkommen auf dem Boden eigenen Planens. Jeßner hätte sich's leichter machen können, wenn er mit einem Kompromiß zwischen dem am Gendarmenmarkt herkömmlichen Dekorationsplunder opernhafte Schlages und seinen Absichten begonnen hätte. Er hatte den Mut, einer morsch gewordenen Tradition ins Gesicht zu schlagen, und hat dadurch mit einem einzigen Ruck das Schauspielhaus an die Stelle gestoßen, wo es hingehört.²²

Während in Falks Beschreibung das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt selbst als Archiv einer »morsch gewordenen Tradition« beschrieben wird, erscheint die Inszenierung regelrecht als ein Exorzismus, der aus dem Vergan-

20 Leopold Jessner, Die Stufenbühne, in: Schriften. Theater der Zwanziger Jahre, hg. von Hugo Fetting, Berlin 1979 [1924], S. 155–157, hier S. 155.

21 C.O. Werner Luft, Schillers »Wilhelm Tell« auf den Berliner Bühnen, Plauen 1927, S. 70.

22 Norbert Falk, Zu »Wilhelm Tell«; Regie: L. Jessner, in: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 1917–1933, hg. von Günther Rühle, Frankfurt a.M. 1967, S. 196–198, hier S. 197. Herv. im Orig.

genheitsraum des Archivs Gegenwart zu gewinnen in der Lage ist. Alfred Kerr fasst diese Entwicklung so zusammen:

So steingehauene Regelmäßigkeiten passen für die ›Braut von Messina‹. Hier wird ja das Rütli zum Kapitol. Hier erlebt man eine stilisierte Schweiz; eine naturlose Schweiz; eine begriffliche Schweiz; nicht eine greifbare Schweiz. Die Schiller-Schweiz ist greifbar. Immerhin: die Leute reden jetzt wie Menschen. Früher war alles umgekehrt: die Landschaft war echt, und die Menschen unecht. Dann schon lieber wie heut!²³

Jessner agierte den Gegensatz von *repertoire* und Archiv in einer Weise aus, in der aus der Enttäuschung über das Abwesende beziehungsweise Verweigerter neue Bedeutungsdimensionen aufblitzen, die auch vom Publikum in entsprechender Weise wahrgenommen wurden. Die heftigen Auseinandersetzungen um die Inszenierung, das Maß der Aggression, mit der vor allem politisch-konservative Kreise und nationalistische Akteur:innen reagierten, lässt erkennen, dass Jessners Versuch, Kommunikation statt wohlige Affirmation zu stiften, erfolgreich war.

Revolution und Klassikertod: Piscator bringt *Die Räuber* auf Trab ... (1926)

Der Theaterkritiker Herbert Ihering (1888–1977) publizierte 1929 eine kleine Schrift mit dem provokanten Titel: *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?*²⁴ Ihering zeigte eine Entwicklungslinie auf, in der er die Regie als eigenständige Leistung hervorhob. Dies korrespondiert mit der Entwicklung eines Theaterbegriffs, der nicht länger am literarischen Theater gebildet ist, wie man Iherings Empfehlungen für die Ausbildung künftiger Kritiker im Rahmen seiner Schrift *Die vereinsamte Theaterkritik* (1928) entnehmen kann:

Die Schule der Theaterkritik kann nicht mehr das philosophische und philologische Universitätsstudium sein. [...] Germanistik verstellte immer den Blick auf die Bühne. [...] Warum aber wird der Anfänger nicht auf die Straße, in Arbeiterversammlungen, in die Gerichtssäle geschickt [...]? [...] Ein Kritiker, der einen Boxkampf gut darstellen, die Menge des Sportpalastes schildern kann, ist geeigneter als der Kritiker, der einen Rezita-

23 Alfred Kerr, Zu »Wilhelm Tell«; Regie: L. Jessner, in: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik, S. 193 f., hier S. 193.

24 Vgl. Herbert Ihering, Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?, Berlin 1929.

tionsabend Wüllners oder die Podiumsveranstaltung des Herrn X zutreffend begutachtet hat.²⁵

Der Kritiker des modernen Theaters – so legt Ihering nahe – benötigt weniger eine literaturwissenschaftliche Ausbildung als vielmehr eine Beobachtungsgabe für unmittelbare Vorgänge, die ihn schulen für die Auseinandersetzung mit einem Theater, das nicht mehr aus dem Primat des Textes abgeleitet werden kann. Doch hinter Iherings Überlegungen steht mehr als eine theaterästhetische Richtungsentscheidung. 1926 sorgten zwei Inszenierungen des Preussischen Staatstheaters für einen öffentlichen Aufschrei, der bis ins Parlament drang. Die *Vossische Zeitung* vom 14. Dezember 1926 berichtete unter der Überschrift *Hamlet vor dem Parlament* über einen Antrag nationalistischer Kreise im Preussischen Landtag, die in einer EntschlieÙung forderten:

Die Meisterwerke der Klassiker werden in dem Bestreben, sie dem neuzeitlichen Sensationsbedürfnis anzupassen, dem Geist der Dichter nicht mehr gerecht, sondern wirken, wie besonders die Aufführungen der ›Räuber‹ und des ›Hamlet‹ beweisen, geradezu als Parodien. Der Landtag wolle beschließen: das Staatsministerium wird ersucht, sofort Maßnahmen zu treffen, um dieser Gefährdung von Kultur, Kunst und Sittlichkeit entgegenzuwirken.²⁶

Jessners *Hamlet*-Inszenierung stand ebenso im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzung wie die *Räuber*-Inszenierung, die Erwin Piscator zu verantworten hatte. Piscator, einer der avanciertesten Vertreter des politischen Theaters der Weimarer Republik, hatte sich für diese Inszenierung von Traugott Müller ein Bühnengerüst bauen lassen, das bereits auf das radikale Bühnengerüst für Tollers *Hoppla, wir leben!* (1927) verweist. Die überlieferten Skizzen Müllers zeigen ein turmartiges Gebäude, das Platz für mehrere Spielplätze zur gleichen Zeit bot (vgl. Abb. 1).

Piscator teilte die Spielfläche der Bühne in verschiedene Szenen, die es erlaubten, das Stück in schnellen Wechseln zwischen den Handlungsfäden zu inszenieren. Die radikale Rhythmisierung des Stücks wurde von den Zeitgenoss:innen auch entsprechend wahrgenommen:

So interessant in bühnentechnischer Hinsicht das gleichzeitige Spiel Franzens, Karls und Amalias auf drei verschiedenen Bühnen war, ihr Warten auf das Stichwort war zu deutlich, die Monologe und Dialoge mußten wegfal-

25 Herbert Ihering, *Die vereinsamte Theaterkritik*, Berlin 1928, S. 50–52.

26 Unbekannte:r Autor:in, *Hamlet vor dem Parlament*, in: *Vossische Zeitung*, 14. 12. 1926, TWS Köln, S. 1.

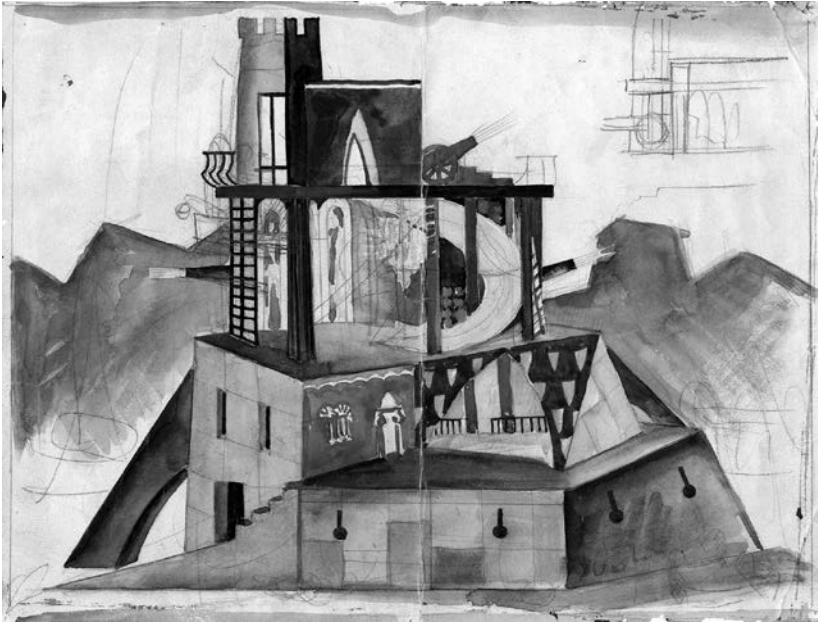


Abbildung 1: Bühnenbildentwurf zu Friedrich Schiller »Die Räuber«,
Preußische Staatstheater, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt Berlin,
Premiere 11.9.1926, Regie: Erwin Piscator, Bühnenbild: Traugott Müller (TWS Köln)

len, das Dichterische war verschwunden, und die Repliken, die sie einander unbewußt zuwarfen, und die sich in dem Geiste der Zuhörer zu einem einheitlichen Bild schließen sollten, vermochten weder die Charaktere zu illustrieren, noch die Handlung fortzuführen.²⁷

Diese Logik der durch Lichtwechsel signalisierten Wechsel führte aber zu einer entscheidenden dramaturgischen Verschiebung, wie Ernst Heilborn in der *Frankfurter Zeitung* feststellte:

Indem Piscator die Einzelszenen in das Jazztempo hineinriß, indem er auf drei Bühnen gleichzeitig spielen ließ, brachte er die seelische Auswirkung der inneren Handlung um ihr Gewicht. Bei dieser neuen Räuber-Inszenie-

27 M. Charol, »Die Räuber«. Staatliches Schauspielhaus, in: Berliner Börsen Zeitung, 13.9.1926, TWS Köln, o.S.



Abbildung 2: Szenenphotographie zu Friedrich Schiller »Die Räuber«, Preußische Staatstheater, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt Berlin, Premiere 11. 9. 1926, Regie: Erwin Piscator, Bühnenbild: Traugott Müller, Atelier Zander und Labisch Berlin (TWS Köln)

rung gehen die Träger der Handlung leer aus. Sie sind überhaupt nur insofern da, als sie Teil der Masse sind.²⁸

Nicht mehr die Einzelfigur stand im Zentrum des Stücks, sondern die Inszenierung der Räuberbande als revolutionäre Masse: »Es war der Sieg der Massenregie und der Nebenrollen«.²⁹ Das verbindende Element der Inszenierung war die Musik von Edmund Meisel, der knapp ein Jahr zuvor auch die Originalmusik für Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) komponiert hatte. In der Tat – sofern man dies aus den erhaltenen Quellen herauslesen kann – übertrug Piscator Eisensteins legendäre Schnittfolge auf die Bühne

28 E. Heilborn, »Die Räuber« im Staatstheater, in: Frankfurter Zeitung, 14.9.1926, TWS Köln, o. S.

29 Charol, »Die Räuber«, 13.9.1926.

und versuchte durch eine übergreifende Rhythmisierung von Szene, Sprache und Dramaturgie dem Drama eine neue Dimension abzurufen. Die erhaltenen Bühnenfotos von Zander & Labisch lassen in der Tat diesen intermedialen Verweis deutlich werden (vgl. Abb. 2).

Der Grundgedanke dieser Inszenierung lebte von einer Verschiebung oder Verschmelzung des *repertoire*: Piscator referenzierte weniger das Schiller'sche Drama als vielmehr den Eisenstein'schen Film; während Jessner in seiner Regie Umakzentuierungen innerhalb des dramaturgischen Gefüges vornahm, setzte Piscator den Text in eine doppelte Spannung, weil er nicht nur interpretatorische Verschiebungen unternahm, sondern einen völlig neuen Bezugsrahmen konstruierte.

Zum Diener gereift? Piscator und *Die Räuber*, Mannheim 1957

Es fehlt hier der Raum, um ausführlich zu entfalten, in welcher Weise die nationalsozialistische Politik und ihre Verfolgung, Vertreibung und auch Ermordung von politischen Gegner:innen die Theaterkultur veränderte beziehungsweise nur eine sehr selektive Form der Kontinuität zuließ. Obgleich es durchaus schon einige Arbeiten zu diesem Thema gibt, zeigt ein genauerer Blick doch, dass die Frage nach Kontinuitäten – und zwar auch gegenüber der Zeit nach 1945 – bisher keineswegs hinreichend erforscht und diskutiert worden ist. Gerade die Phase der 1950er Jahre ist bislang nur punktuell und oftmals in exemplarischer Zuspitzung auf einzelne Persönlichkeiten – wie Gustaf Gründgens auf der einen oder Fritz Kortner auf der anderen Seite – untersucht worden.³⁰ Es muss aber festgehalten werden, dass vor allem das Theater der 1950er Jahre in der BRD über weite Teile eine *terra incognita* bleiben muss. Wenig mehr als stereotype Mutmaßungen sind hier bekannt, meist dient die Epoche eher als Passepartout, vor deren Hintergrund sich dann der Aufbruch der 1960er Jahre deutlicher abheben soll.

Wie kontrovers diese Themen auch heute noch sind, lässt sich nicht zuletzt an dem Umstand ablesen, dass eine überblicksartige Darstellung zur Situation der Remigrant:innen erst 2018 mit Anat Feinbergs Studie *Wieder im Rampen-*

30 An dieser Stelle sei die leider noch zu wenig rezipierte Arbeit von Wolf Gerhard Schmidt, *Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext*, Stuttgart und Weimar 2009, genannt, die in vielerlei Hinsicht wirkliche Pionierarbeit leistet.

licht. Jüdische Rückkehrer in deutschen Theatern nach 1945 vorgelegt wurde.³¹ Dominant aber waren in dieser Zeit konservativ-restaurative Kräfte, denen inszenatorische Experimente ein Gräuel waren. Gründgens formulierte dies 1952 im berühmigten *Düsseldorfer Manifest*, das neben ihm immerhin fünfzig weitere Bühnenschaffende unterzeichneten. Dort wird gefordert, jede »willkürliche Interpretation der Dichtung durch ungerechtfertigte Experimente, die sich zwischen Werk und Zuschauer drängen«,³² zu unterlassen.

Vor diesem Hintergrund muss es umso erstaunlicher wirken, dass Erwin Piscator, der in der BRD durchaus mit viel Misstrauen aufgenommen wurde,³³ mit der Eröffnungspremiere des neu gebauten Nationaltheaters in Mannheim beauftragt wurde – und zwar just mit jenem Stück, das 1926 ikonisch für eine radikale inszenatorische Aneignung stand: Schillers *Die Räuber*. Damit nicht genug: Wie die Kritiken betonten, fand die Inszenierung genau 175 Jahre nach der legendären Uraufführung des Stücks im Mannheimer Nationaltheater statt. Der US-amerikanische Theaterwissenschaftler Marvin Carlson hat solche Formen der historischen Überlagerung mit dem Begriff der ›Heimsuchung‹ (*haunting*) umschrieben.³⁴

Piscators Inszenierung war einer mehrfachen Heimsuchung ausgeliefert, denn sowohl die Tradition, die mit Schiller und Dalberg verbunden war, als auch Piscators eigene Arbeit mit dem Stück waren dem Publikum durchaus bekannt – wie man am Diskurs der Kritiken ablesen kann. Aber auch das Haus selbst war Objekt einer solchen Heimsuchung, da die Einweihung des neuen Theaterbaus nochmals die Erinnerungen an die jüngere Vergangenheit hervorrief, stand doch die Modernität des Gebäudes in teils schmerzlich empfundenen Kontrast zur nostalgischen Perspektive auf den im Krieg zerstörten Vorgängerbau. Die Beschreibung des Theaterhauses in den *Stuttgarter Nachrichten* gerät – man möchte meinen fast unwillentlich – zu einer Zeitdiagnose:

Das alte Nationaltheater mit seinen vier schön geschwungenen Rängen war hübsch und gemütlich. [...] Der neue monumentale Bau mit zwei Häusern unter einem Dach mit einem kubischen Schnürbodenturm in der Mitte ist gewiß nicht gemütlich zu nennen. Unbeschwerter von städtebaulicher

31 Vgl. Anat Feinberg, *Wieder im Rampenlicht. Jüdische Rückkehrer in deutschen Theatern nach 1945*, Göttingen 2018.

32 Schmidt, *Zwischen Antimoderne und Postmoderne*, S. 93.

33 Vgl. Klaus Wannemacher, *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen. Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Krieges (1951–1966)*, Tübingen 2004.

34 Vgl. Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2003.

Tradition als andere, ältere Städte, die auch noch gotische und renaissancecistische Rudimente mitschleppen müssen, hatte Mannheim ja stets einen gesunden Drang zur Modernität. Betritt man den von allen Seiten einzu- sehenden Riesenraum des Foyers, der für Oper und Schauspiel gleichermaßen gilt, so ist die Orientierung zunächst nicht ganz leicht, da die über die ganze Decke verteilten Lichtquellen einen Mittelpunkt oder eine Achse – hie Oper, da Schauspiel – nicht erkennen lassen. Man ist, da man einen Kompaß nicht mitgebracht hat, auf freundliche Lotsen mehr als anderswo angewiesen.³⁵

Das vom Rezenten nonchalant proklamierte Orientierungsbedürfnis weckt durchaus auch Obertöne, die weit über den Bereich des ästhetischen Erlebnisses hinausgehen. Paul Walter gestaltete für Piscators Inszenierung ein Bühnenbild, das sich der funktionalen Modernität des Gebäudes anschloss. Das Publikum saß sich in ansteigenden Sitzreihen gegenüber, während sich die Spielfläche – vergleichbar einem monumentalen Laufsteg – in der Mitte des Raumes über die gesamte Breite erstreckte. Das Moor'sche Schloss und der Wald als Ort der Räuber standen sich an beiden Enden gegenüber (vgl. Abb. 3). Dass die Position der Zuschauer:innen hier herausgefordert wurde, ließ sich schon an den drehbaren Sitzen erkennen, die als ein verkleinertes Echo auf das multidimensionale, nie-gebaute *Totaltheater* verstanden werden können, das Walter Gropius in den 1920er Jahren für Piscator entworfen hatte. Das Unbehagen beziehungsweise die Unbehaustheit des Publikums schimmert durch die Beschreibung des Kritikers der *Aachener Nachrichten* durch:

Der höchst unkonventionelle Theatersaal mit drehbaren Sitzen, die nur auf einem Fuß stehen, mit freihängenden, unverputzten Betontreppen, die den Raum durchschrägen, und mit seinen roten Ziegelsteinen gleicht eher einer geistigen Werkhalle im Guten Sinn des Worts als einem Theater.³⁶

Piscator selbst aber hielt sich mit weiteren inszenatorischen Zugriffen auf den Text zurück und folgte der Schiller'schen Dramaturgie. Die Erleichterung hierüber tritt aus der Rezension der *Badischen Neuesten Nachrichten* unverstellt entgegen:

35 H. Missenharter, Die Weihe des neuen Mannheimer Nationaltheaters, in: Stuttgarter Nachrichten, 14.1.1957, TWS Köln, o. S.

36 H. Bayer, »Der Räuber« in der Hallenarena, in: Aachener Nachrichten, 17.1.1957, TWS Köln, o. S.



Abbildung 3: Bühnenbildentwurf zu Friedrich Schiller »Die Räuber«, Nationaltheater Mannheim, Kleines Haus 1957, Regie: Erwin Piscator, Bühnenbild: Paul Walter (TWS Köln)

Man muß es Piscator hoch anrechnen, daß er sich hier, ganz gegen seine frühere Art, zum dienenden Interpreten des Dichters machte, und zwar des ganzen Schiller, daß er also nicht die gemilderte ›Mannheimer Theater-Ausgabe‹ zugrunde legte. Wenn auch die manchmal reichlich drastischen Ausdrücke des blutjungen Kraftgenies grell in den Ohren klangen, so blieb doch der Eindruck eines von hohem Ethos getragenen Idealismus, blieb auch die ›moralische Anstalt‹, das Empfinden einer auch heute noch unverminderten Aktualität des Stoffes.³⁷

Die ›Umarmung‹ Piscators, dessen moderne Formensprache hier des politischen Stachels beraubt dem Zeitgeschmack des bundesdeutschen Neo-Klassismus entgegenkam, ist eine politisch ambivalente Geste: In ihr schwingt der Anspruch auf die genealogische Rückbeziehung auf das politische Theater der Weimarer Republik ebenso mit wie die vom Kalten Krieg genährte Kommunist:innenfurcht.

37 G., Die Mannheimer »Räuber«. Piscators Festvorstellung – 175 Jahre nach der Uraufführung, in: Badische Neueste Nachrichten, 15.1.1957, TWS Köln, o.S.

Gespenster-Beschwörung am Rütli:
Hansgünther Heyme inszeniert *Wilhelm Tell* in Wiesbaden 1965

Erwin Piscators Mannheimer Arbeit wurde unterstützt durch seinen Assistenten Hansgünther Heyme, der später als Regisseur zu einem der wichtigsten Vertreter des politischen Regietheaters in der Bonner Republik wurde. Dass Heyme diese Arbeitsbeziehung zu Piscator als eine prägende Erfahrung beschreibt,³⁸ ist mehr als eine anekdotische Trouvaille, sondern konstituiert eine genealogische Linie, die das sich seit den 1960er Jahren entfaltende politische Regietheater mit dem Regietheater der Weimarer Republik verbindet. Leider sind systematische Arbeiten zur Herstellung genealogischer Bezüge bislang ein Desiderat: Zwar ist etwa die große Wirkung von Regisseuren wie Fritz Kortner, Leopold Lindberg oder eben Erwin Piscator auf die Nachfolgeneration durchaus anekdotisch bekannt; diese Prozesse der Traditionsstiftung wären aber gerade vor dem Hintergrund der symptomatischen Erinnerungsverweigerung nochmals neu in den Blick zu nehmen.

Heyme löste sich bald von Piscator, dessen Arbeiten ihm durchaus auch ein Moment des Scheiterns zeigten, und wurde Oberspielleiter am Staatstheater Wiesbaden. Hier hatte am 17. November 1965 seine Inszenierung von *Wilhelm Tell* Premiere. Abgesehen davon, dass Wiesbaden keineswegs für sein progressiv-avantgardistisches Publikum bekannt war, nutzte Heyme das Stück für eine Geisterbeschwörung, die nicht das »humanistische Erbe der Weimarer Klassik« erscheinen lässt, sondern die verdrängte, unterdrückte Erinnerung an die NS-Zeit.

Noch an der Sprache der Kritiken lässt sich dies »bloß zu Erahnende« deutlich ablesen. Das tastende Sprechen der Rezensent:innen zeugt von jener »Geisterhaftigkeit«, jener Heimsuchung im Sinne Carlsons, die dem Stück eine konträr zur bürgerlichen Selbstvergewisserungspraxis stehende Bedeutung verlieh. Besonders gut kann man dies anhand der Beschreibungen der ikonischen Rütli-Szene erkennen, in der sich das *Horst-Wessel-Lied* in die Wahrnehmung der Kritiker eingeschlichen zu haben scheint: »[b]eim gesungenen Rütli-Schwur hörte man Anklänge an das Horst-Wessel-Lied«,³⁹ »fast hört man das Horst-

38 Vgl. Peter W. Marx, »Arbeit. Wirklich Arbeit. Aber im guten Sinne.« Hansgünther Heyme im Gespräch mit Peter W. Marx, in: Theater! Arbeit! Heyme!, hg. von Harald Müller und Peter W. Marx, Berlin 2015, S. 6–17.

39 Hermann Meier, Tell – ein bärtiger Halbstarker? Fiasko einer Schiller-Inszenierung in Wiesbaden / Das Publikum pfiff und lachte, in: Hamburger Abendblatt, 24. 11. 1965, TWS Köln, o. S.

Wessel-Lied«,⁴⁰ »rätselte man im Publikum, ob die Melodie nicht jene des Horst-Wessel-Liedes war«. ⁴¹

Der auditiven Verunsicherung entsprach ein Bühnenbild, das sich nicht nur jeglicher Alpenromantik verweigerte, sondern zu einem akrobatischen Spiel der Schauspieler:innen einlud und den Rezensenten des *Wiesbadener Kuriers* eher an Arbeitsschutzmaßnahmen als an theatrale Dimensionen denken ließ: »Aufregend die akrobatischen Sprünge, die die Schauspieler bei rasantem Treppauf, Treppab vollbringen müssen. Lassen das die Sicherheitsvorschriften überhaupt zu! Nicht auszudenken, was passiert, wenn einer oder mehrere stürzen!«⁴²

Das abstrakte Spielgerüst steil ansteigender Reihen, dessen Funktionalität durch keinerlei optische Verweise verkleidet wurde, provozierte das Publikum, weil es den Fokus einzig auf das Spiel der Darsteller:innen lenkte. Vor allem das Spiel Stauffachers ließ die zeithistorischen Bezüge auf die NS-Zeit überdeutlich werden: »Der Rütli-Schwur wird bewußt ins Parallele gesetzt zu Nazi-Kundgebungen à la Berliner Sportpalast. Stauffacher ist ein intellektueller Einpeitscher im Stile von Goebbels, und der Freiheitsdrang ist nur Massenhysterie!«⁴³

Stauffacher sah im engen schwarzen Anzug wie Gründgens aus, trug eine große, blendende Brille, lächelte breitmäulig ungläubig, schwärmerisch, verzückt, je nach unnaturalistischem Bedarf, schritt, tänzelte, stapfte im Stakkato über die Stufen herab, er war der Maitre de plaisir der Revolution, der Engel des Todes, der Sanftmund und das Brüllmaul.⁴⁴

So steht Heymes Inszenierung in einer mehrfachen genealogischen Beziehung: Einerseits ruft sie die Abstraktion der Jessner'schen Stufenbühne in Erinnerung, zum anderen aber auch Piscators Umdeutung der *Räuber* von 1926, in deren Zentrum die Räuberbande als revolutionäre Masse stand. Für Heyme aber sind die aufständischen Bauern kein Garant eines historisch-progressiven

40 Günther Rühle, Gesungen, gestoßen und geturnt. Eine Skandal-Inszenierung des »Wilhelm Tell« in Wiesbaden, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.11.1965, o.S.

41 Stefanie Zweig, Lernt dieses Volk von wundersamen Hirten kennen! Wilhelm Tells Skandal-Geschoß in Wiesbaden, in: Abendpost/Nachtausgabe, Hamburg 19.11.1965, TWS Köln, o. S.

42 Unbekannte:r Autor:in, »Wilhelm Tell« – nicht von Schiller, Wiesbadener Kurier, 19.11.1965, TWS Köln, S. 9.

43 W. Ringelband, Theaterskandal in Wiesbaden, in: Abendpost, Hamburg 19.11.1965, TWS Köln, o. S.

44 Rudolf Krämer-Badoni, Aus Schwur mach Schrei. Im Staatstheater Wiesbaden. Schillers »Tell«, einstudiert von Hansgünther Heyme, in: Die Welt, 20.11.1965, TWS Köln, o. S.

Umschwungs mehr – sie repräsentieren vielmehr die Drohung einer faschistisch-gewalttätigen Masse. Die mehr erahnten als sich eingestandenen Klänge des *Horst-Wessel-Lieds* sowie die Bedrohlichkeit dieses nationalen Kollektivs führten zu einer aggressiven Ablehnung der Inszenierung, die Heyme jedoch im Programmheft bereits vorhergesehen zu haben schien: Dort finden sich neben verschiedenen Texten und Bildern zur Geschichte gewalttätiger Ausschreitungen auch ein Drohbrief gegen Kay und Lore Lorentz, den die *Rheinische Post* im selben Jahr abgedruckt hatte.

Wirft man einen genaueren Blick auf die Kritiken und die in ihnen beschriebenen oder imaginierten Zuschauer:innenreaktionen, so wird erkennbar, dass Heymes Inszenierung auch deshalb so provokant wirkte, weil es die vermeintlich bruchlose Allianz zwischen der Schaubühne als »moralischer Anstalt« und der Schule als Tempel höherer Bildung in Frage zu stellen schien. Stefanie Zweig entwirft eine Szene karnevalesker Anarchie:

Zur Pause sah man viel Jugend im Obertertianeralter, von bildungsbeflissenen Eltern um den Schlaf gebracht, um das hohe Lied deutscher Klassiker zu erleben. Es kam, wie es kommen mußte. Auch dieser seltsamste ›Tell‹ nahm ein Ende. Freudig von den Buhrufen begrüßt, von einem schnellen Denker mit ›Helau‹ empfangen und auch mit dem Karnevalsschlager ›Täter‹ in das Reich verwiesen, in das er gehört.⁴⁵

Gut ein halbes Jahr später – auch unter dem Eindruck von Peter Zadeks legendärer Bremer *Räuber*-Inszenierung – findet sich in der *Welt* eine nicht namentlich gezeichnete Glosse, die diese Frage der Jugendgefährdung, des Bildungsguts etc. aufgreift. Auch hier findet sich die benannte Gefahr einer karnevalesken Verkehrung:

Da hörte man von einer Sekundanerklasse im Rheinland, die Schiller als Schwank-Autor genießt, und wird nachdenklich. Die Lektüre des ›Wilhelm Tell‹ mit verteilten Rollen ist für sie eine Quelle unstillbaren Amusements. Schillers Sentenzen von der Axt im Hause und dem Starken, der sich alleine am mächtigsten fühlt, ernten stürmische Heiterkeit. Willy Tells Abenteuer ersetzen ihnen glatt James Bond und die Beatles. Wartet hier nicht ein gesunder Instinkt? Sind die Klassiker überhaupt noch verdaulich? [...] Wie aktuell müssen sie darum nicht auch so interpretiert werden, daß die Jugend im Parkett die eigenen Konflikt-Situationen wiedererkennt? Von all dem weiß die Schule wenig. Sie hält sich eisern an den Text und interpretiert ihn

45 Zweig, *Lernt dieses Volk von wundersamen Helden kennen!*, 19.11.1965.

zweckfrei nach überholter akademischer Tradition. [...] Das Ergebnis ist leider nur zu bekannt: Welcher Erwachsene winkt nicht erschrocken ab, will man ihn zum Besuch einer Klassiker-Aufführung bewegen. ›Das habe ich in der Schule gelesen!‹ – Welch lebenslanger Abscheu liegt in diesem oft gehörten Satz! Sind Theater nicht vielleicht doch wohlberaten, die zu revolutionären Mitteln greifen, um die Substanz der Klassiker wieder durchsichtig und handlich zu machen?⁴⁶

Es ist bemerkenswert, wie sich hier in die Diskussion um Kunstfreiheit, Bildungsanspruch und bürgerlichem Kultur- und Selbstverständnis jene Argumente einreihen, die Siegfried Jacobson schon 1913 angesichts von Hauptmanns *Tell*-Inszenierung vorgetragen hatte. 1965/66 aber bilden sie das Echo auf die Erfahrung des Faschismus, dessen Verdrängung aus der öffentlichen Diskussion allzu oft mit dem Hinweis auf die ewige Gültigkeit des klassisch-humanistischen Erbes befördert wurde. Die Diskussion ist aber auch deshalb so bemerkenswert, weil sie hier unmittelbar vor dem gesellschaftlichen Aufbruch von 1968 artikuliert wird – und zwar in der Herzkammer der bürgerlichen Gesellschaft selbst. Die in den Rezensionen hin- und herwogende Diskussion über die Frage eines ordnungspolitischen Eingriffs – soll der Intendant die Inszenierung absetzen? – unterstreicht, dass hier sowohl die Reformfähigkeit bürgerlicher Kultur, wichtiger aber noch: die Unverbrüchlichkeit der vom Grundgesetz garantierten Freiheit der Kunst erprobt wurde.

Die Katastrophe der deutschen Geschichte: *Wilhelm Tell* 1984

1984 kehrt Hansgünther Heyme zu Schillers *Wilhelm Tell* zurück. Als Regisseur hat Heyme bestimmte Stoffe und Dramen immer wieder inszeniert und in den Blick genommen.⁴⁷ Während jedoch die Wiesbadener Aufführung von 1965 ihm die Gelegenheit bot, die verdrängten Geister der NS-Vergangenheit zu beschwören, hatten sich die historischen Vorzeichen 1984 nachhaltig verändert: Die 1970er Jahre brachten mit der sozialliberalen Koalition ein neues politisches Klima, das in der Spannung zwischen »Mehr Demokratie wagen!«

46 Unbekannte:r Autor:in, Klassiker, in: Die Welt, 19.7.1966, TWS Köln, o. S.

47 Vgl. Günther Erken, Theaterarbeit mit Klassikern. Erfahrungen eines Dramaturgen bei Hansgünther Heyme, in: Theaterflimmern. Über die Kunst der Bühne, hg. von dems., St. Augustin 2003, 11–24 und ders., Mit dem Rücken zur Wand. Intendanz am Staatstheater Stuttgart 1979–1985, in: Theater! Arbeit! Heyme!, S. 76–85.

und der Erfahrung des Terrorismus das Verständnis von demokratischer Gesellschaft und Staatlichkeit neu bestimmt hatte.⁴⁸ Mit den Dramen Heiner Müllers, die in Heymes Regietätigkeit seit 1974 ein wichtiger Faktor waren,⁴⁹ entwickelte sich auch ein neues Interesse am historisch-politischen Drama. Texte wie *Germania Tod in Berlin* (UA München 1978), *Leben Gundlings* (UA Frankfurt a.M. 1979) oder auch das in Kooperation mit Robert Wilson entstandene Szenario *CIVIL warS* (UA Köln 1984) markierten ein neues Kapitel des politischen Theaters. Die intensive Rezeption der Müller'schen Dramen in der BRD ist auch im Kontext des von Hans-Thies Lehmann beschriebenen postdramatischen Theaters zu sehen, das Lehmann ja explizit in einer dialektischen Spannung zum dramatischen Theater definiert hat: »die Glieder oder Äste des dramatischen Organismus sind, wenn auch als abgestorbenes Material, noch anwesend und bilden den Raum einer im doppelten Sinne ›aufbrechenden‹ Erinnerung.«⁵⁰

Heyme suchte in seiner Stuttgarter Inszenierung bewusst auch nach einer metatheatralen Ebene, um das Stück mit einer Fülle von historischen Referenzen aufzuladen. Günther Grack schreibt 1985 in seiner Kritik für den *Tagesspiegel* denn auch von einer »Inszenierung, die zwischen Grand Guignol und Kino, Puppenspiel und großer Oper einem vielfach missbrauchten Theater kritisch gerecht zu werden versucht.«⁵¹ Heyme kreiert eine Collage der »Zeit von den Befreiungskriegen 1913 bis zur Ruhrbesetzung. Die Schweizer sind bei ihm die Deutschen; [...]. Die Besatzer sind nicht die Habsburger, das sind vielmehr die ›Erbfeinde‹, die Franzosen.«⁵² Entsprechend beginnt das Stück mit einem grotesken Vorspiel, das in den dramaturgischen Protokollen folgendermaßen beschrieben wird:

Bild 2/Grand-Guignol-Szene: Vergewaltigung Germanias durch den gallischen Hahn. Vorne auf dem giftgrünen Linoleum-Theater wird ein deutscher Mythos als Horror-Sketch exekutiert. Ein Überbild mit Monstern

48 Vgl. mit Blick auf den Theaterdiskurs der Zeit Peter W. Marx, *Macht|Spiele. Politisches Theater seit 1919*, Berlin 2020, S. 120–145.

49 Heyme inszenierte 1974 *Macbeth* in Müllers Fassung, 1978 die Deutsche Erstaufführung von *Prometheus*, 1918 *Der Auftrag* in Stuttgart und 1983 dort auch *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*.

50 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999, S. 50.

51 Günther Grack, *Tell und sein Echo*. Stuttgarter Schiller-Aufführung beim Theater-treffen, in: *Der Tagesspiegel*, 11.5.1985, TWS Köln, o.S.

52 Dieter Schnabel, »Tell« – eine deutsche Geschichte. Hansgünther Heyme exekutierte Schillers Schauspiel in Stuttgart, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 19.12.1984, TWS Köln, o.S.

und Masken. Deutschland wird vulgär beschlafen. Die Szene soll stilistisch näher an den ›Stürmer‹ als an Kasperletheater erinnern, ausgehend von deutscher Spießler-Norm.⁵³

Der Schiller'sche Text ist weniger dramaturgische Partitur als vielmehr Palimpsest einer intensiven Überschreibung aus Bildern, mythischen Versatzstücken, die die »Absolutheit des Dramas«⁵⁴ betonen, um eine metatheatrale Kommentarebene zu etablieren. Friedrich Luft bemerkt dies kritisch in seiner Rezension: »Die Szene ist nur selten und vorgeblich Schillers Schweiz. [...] Die großen Tell-Zitate werden oft genug bewußt überspielt.«⁵⁵ Die Montage zerstörte die organische Form des klassischen Dramas zugunsten einer Künstlichkeit und Zitathaftigkeit betonenden Ästhetik:

Beim Rütli-Schwur: ein Kreis aus Feuer, eine Szene zwischen Sonnwendfeier und Olympischem Eid. Ein Berggipfel dämmert herauf, möglicherweise der Paramount, der Schauspieler und Texte gnadenlos verschluckt. Tells Wohnung fährt herein: ein kleiner Raum mit kochendem Teekessel und Herdfeuer. ›Todernstes naturalistisches Arbeitermieu‹ steht im Programmbuch. Lauter Bilder wie Stichworte, aber kein einziges Bild. Eine Collage aus Thesen und Assoziationen, aber einen Abend lang trotz einer Besetzungsliste mit 31 Namen kein einziger Schauspieler. Die Bühne: Truppenübungsplatz eines Konzeptionalisten.⁵⁶

Peter Iden in der *Frankfurter Rundschau* diskutiert die Inszenierung ausführlich mit Blick auf Heymes frühere Arbeiten:

Fast am Ende seiner Stuttgarter Zeit [...] kommt Heyme nun wieder auf den ›Tell‹. Auch diese neue Aufführung ist interpretatorisch riskant, unruhig drängend, provozierend. Sie schlägt sich mit dem Stück, sucht darin die Spuren vergangener, die Vorwegnahmen kommender Ereignisse. Das Ergebnis ist politisches Theater, wie es gegenwärtig bei uns [...] nur noch Heyme wagt (der seinen Lehrer Piscator nicht vergessen hat).⁵⁷

53 Hansgünther Heyme, Dramaturgische Aufzeichnungen, um 1984, TWS Köln, o. S.

54 Vgl. Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt a. M. 1956.

55 F. Luft, Berliner Theatertreffen. Wilhelm Tell, in: Berliner Morgenpost, 11.5.1985, TWS Köln, o. S.

56 Helmut Schödel, Thesenklammer, in: Die Zeit, 21.12.1984, TWS Köln, o. S.

57 Peter Iden, Zwischen Skepsis und Hoffnung: die Idee der Republik. »Wilhelm Tell« – Hansgünther Heymes Stuttgarter Inszenierung von Schillers Freiheitsdrama, in: Frankfurter Rundschau, 18.12.1984, TWS Köln, o. S.

Es passt in Idens Lesart dieser umstrittenen Inszenierung, dass in seiner Rezension nicht nur das Geschehen, sondern auch die Dramaturgen (Günther Erken und Hanns-Dietrich Schmidt) und das Programmheft als entscheidender Paratext erwähnt werden. Schillers opulent-melodramatische Massendramaturgie und der in der Bühnengenealogie etablierten Schweiz-Optik setzt Heyme ein Geflecht von intertextuellen Verweisen entgegen, die das Drama letztlich selbst in Zitathaftigkeit erstarren lassen.

Postskriptum: Nochmals *Die Räuber* 1994

Nahezu siebzig Jahre nach Piscators legendärer Berliner Inszenierung brachte Heyme das Stück bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen auf die Bühne. Ort und Zeit sind durchaus symptomatisch, war die Gründung der Ruhrfestspiele – »Kunst für Kohle« – doch eine der wirkmächtigsten Mythen der Bonner Republik, die Arbeiter:innen des Ruhrgebiets und Hamburger Künstler:innen in idealer Gemeinschaft zusammenkommen ließ. Gewissermaßen ein Gegenentwurf zum engagierten sozialistischen Theater, für das Piscator in den 1920er Jahren stand.

Heyme suchte auch hier die Zuspitzung eines leeren szenischen Raums, der von einem großen Lastwagen dominiert wurde,

der den Räubern als Mobilisation dient ... und als überdimensionales Turngerät. Am Lastwagen hangeln und rangeln die Brand- und Mordgesellen des aus Verzweiflung und Enttäuschung zum Desperado gewordenen Karl Moor – während vorne, nur durch einen Wassergraben vom Parkett getrennt, die schloßherrliche Verwandtschaft des verstoßenen Karl in finsternen Ränken gärt.⁵⁸

Hier wird die von Piscator etablierte Praxis der Einheitsbühne mit simultanen Spielplätzen zum Palimpsest und die politische Deutung verdrängt die literarische Vorlage: »Der Text ist noch von Schiller. Der Rest aber, der ihm gegeben wird, stammt aus der Phantasie eines schier besinnungslos jedem beliebigen Zeitgeist huldigenden deutschen Meisterregisseurs.«⁵⁹

58 E. Goetsch, Aufbruch in die Freiheit – Mit Panzerfaust. Friedrich Schillers »Räuber« im Theater am Goetheplatz: Vier Stunden zwischen Bravo- und Buh-Rufen, in: Northwest-Zeitung, 16.5.1994, TWS Köln, o.S.

59 Rainer Mammen, Schiller, endlich auf den Hund gekommen. »Die Räuber« als Hansgünther Heymes Abschiedsinszenierung, in: Bremer Nachrichten, 16.5.1994, TWS Köln, o.S.

War Heymes Klassiker-Zertrümmerung 1984 noch kontrovers und löste Debatten aus, so wird die Inszenierung von der Kritik nun mehrheitlich abgelehnt. Die politische Deutung schlägt in der Wahrnehmung der Rezensent:innen in Selbstbezüglichkeit um, wie etwa Andreas Rossmann argumentiert:

Blinde Analogien, beliebige Anachronismen, behauptete Aktualitäten. Nichts, was Heyme, der an dem gleichen Stück 1966 in Wiesbaden seine Affinitäten zu Schiller aufsehenerregend bewiesen hatte, heute damit anfängt, bringt es in Reibung mit der Realität. Nichts geht zusammen, nichts wird begründet, erklärt, übersetzt. »Deutschland uns Deutschen« steht auf dem T-Shirt eines Räubers. Die Inszenierung provoziert eine andere Forderung: Schiller den Schauspielern.⁶⁰

Es ist bemerkenswert, wie in der Berliner Republik der 1990er Jahre die Konzepte eines politischen Theaters, das für die Bonner Republik – als genealogische Linie mit Blick auf die Weimarer Republik – noch bedeutungstiftend sein konnte, nur noch als Anachronismus erscheint. An weiteren Inszenierungen und ihrer Wahrnehmung im kritischen Diskurs wäre zu prüfen, ob sich hier eine weitergehende Verschiebung in der kulturellen Position von Theater ablesen lässt.

Erbe? Welches Erbe? Für wen?

Diana Taylors Gegenüberstellung von Archiv vs. *performance* trägt in sich eine Ungenauigkeit, denn sie »versteinert« das Archiv und gibt ihm eine historische Kontinuität, die weder der kulturellen Realität entspricht noch der ästhetischen Praxis der »Klassikerinszenierung«, die nach wie vor einen zentralen Platz in der öffentlich geförderten Theaterpraxis einnimmt. Rebecca Schneider hat sich in ihrer Studie *Performing Remains* (2011) mit eben dieser Gegenüberstellung auseinandergesetzt und den Begriff der »Ephemerität«, des immer schon Verschwindens, der radikalen Gegenwärtigkeit,⁶¹ kritisch hinterfragt:

If we consider performance as of disappearance, of an ephemerality read as vanishment and loss, are we perhaps limiting ourselves to an understanding of performance predetermined by our cultural habituation to the logic of

60 Andreas Rossmann, Spielmobil zum Kraxeln und Krakeelen. Auftakt der Ruhrfestspiele: Heyme inszeniert »Die Räuber« als Schmierentragedie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. 5. 1994, TWS Köln, o. S.

61 In diesem Sinne definiert etwa auch Erika Fischer-Lichte ihre Ästhetik des Performativen; vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004.

the archive? [...] Too often, the equation of performance with disappearance reiterates performance as necessarily a matter of loss, even annihilation. [...] Obviously, the language of disappearance here is hugely culturally myopic. Here, performance is given to be as antithetical to memory as it is to the archive.⁶²

Schneiders Versuch, das unter dem Eindruck dekonstruktivistischer Philosophie geprägte Paradigma von *performance* als reiner Gegenwärtigkeit aufzubrechen, erfolgt teilweise auch in Auseinandersetzung mit Joseph Roachs einflussreichem Buch *Cities of the Dead* (1996). Roach näherte sich aus einem anderen Blickwinkel einer vergleichbaren Fragestellung: Ihn interessierten Prozesse kulturellen Wandels und der Verschiebung – vor allem dann, wenn die äußeren Umstände die Vorstellung bloßer Kontinuität im umfassendsten Sinne undenkbar werden lassen. Stattdessen entwarf er ein dreiteiliges Modell: Erinnerung (*memory*), *performance* und Ersatz (*substitution*). Zwischen diesen drei Polen entfaltet sich ein Prozess, den Roach als *surrogation* bezeichnet:

Into the cavities created by loss through death or other forms of departure, I hypothesise, survivors attempt to fit satisfactory alternates. Because collective memory works selectively, imaginatively, and often perversely, surrogation rarely if ever succeeds. The process requires many trials and at least as many errors. The fit cannot be exact. The intended substitute either cannot fulfill expectations, creating a deficit, or actually exceeds them, creating a surplus.⁶³

Mit Roach lassen sich die ›Klassikerinszenierungen‹ in der Spannung von Erinnerung und *performance* als ein solcher, stetig im Scheitern begriffener Prozess der Surrogation verstehen. Die Dynamisierung des archivierten Wissens/Textes/Ideals in der *performance* eröffnet eine Perspektive des Ausprobierens, die gelingen kann, aber eigentlich im Verpassen des Vorbilds erst wirklich kulturell produktiv wird.

Was aber passiert, wenn sich die Rahmenbedingungen so grundlegend ändern, dass die Voraussetzungen der *performance* nicht mehr getroffen werden? Wenn die Funktion der Erinnerung eben nicht mehr als Schwerpunkt – im Sinne eines mechanischen Prozesses – dient, sondern selbst volatil wird? Lange Zeit konnte sich das deutsche Regietheater auf die verlässliche Logik der Provo-

62 Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Re-enactment*, London und New York 2011, S. 98 f.

63 Joseph Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance. The Social Foundations of Aesthetic Forms*, New York 1996, S. 2.

kation verlassen, dass, wenn die Spannung zwischen *memory* und *performance* nur groß genug ist, jenes »surplus«, jenes Zuviel entsteht, das dann kulturell produktiv wird. Schon Heymes Inszenierung von 1994 scheint ein Indikator für ein solch verlorenes Gleichgewicht zu sein.

Zwei jüngere Beispiele können hier eine Perspektive eröffnen: 2013 kam der Film *Fack ju Göhte* (Regie: Bora Dagtekin) in die deutschen Kinos, der schon in seiner Brechung deutsch/englischer Orthographie eine klare Absage an die kontrollierende Funktion der Erinnerung aussprach oder zumindest diese bis zur Pointe dehnte. Das PR-Material zeigt die Hauptfigur des Zeki Müller, der sich als Lehrer vorstellt, während eine offenkundig rat- und ahnungslose Schülerin vor einem Tafelbild, das seine Funktion der didaktischen Hilfestellung verfehlt, steht. Ikonisch aber in den Händen Zeki Müllers leuchtet das gelbe Reclam-Heftchen, das hier zum Symbol einer erstorbenen Klassikerkultur geworden ist. Waren die preisgünstigen Studienausgaben der Reclam'schen Universalbibliothek einst ein Mittel kultureller Teilhabe und damit materialisiertes Unterpfand des Versprechens sozialen Aufstiegs durch Bildung, so ist es hier zum Symbol einer ›toten‹, irrelevanten Elitenkultur geworden, die vor allem als Grund für Komik herhalten muss.

In ähnlicher Weise taucht Schillers Text auch in dem vielbeachteten Theater-text *Verrücktes Blut* (2010) von Nurkan Erpulat und Jens Hillje auf. Das Drama, das im Ballhaus Naunynstraße uraufgeführt wurde und als paradigmatisch für das von Shermin Langhoff vertretene postmigrantisches Theater rezipiert wurde.⁶⁴ Die hier entworfene Theaterszene, die als Spiel-im-Spiel-im-Spiel in einer Unterrichtsstunde situiert ist, dreht sich um den Kontrast zwischen einer als multikulturell gekennzeichneten Schulklasse und dem Schiller'schen Text, der in Form von Reclam-Heften eine materielle Präsenz auf der Bühne entfaltet. Zum Katalysator des Spiels wird eine Pistole, die einer der Schüler mitgebracht hat und die der Lehrerin Sonia in die Hände fällt. Da ihre didaktisch-aufklärerischen Mittel ins Leere laufen, zwingt sie nun mit der Waffe ihre Schüler:innen zum Spiel des Schiller'schen Textes. Die Komik der Szene entsteht durch den Kontrast zwischen dem Schiller'schen Freiheitsideal und der Zwangssituation.

Die komische Übersteigerung des aufklärerischen Befreiungsideals entlarvt dessen repressive Züge, wie man an dem Dialog zwischen der Lehrerin Sonia und ihrer Schülerin Mariam gut sehen kann: In szenischer Improvisation der

64 Vgl. zu diesem Themenkomplex die richtungsweisenden Arbeiten von Azadeh Sharifi, *Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt a. M. 2011 und dies., *Multilingualism and postmigrant theatre in Germany*, in: *Modern Drama* 61 (2018), H. 3, S. 328–351.

Szene zwischen Franz und Amalia entwickelt die Schülerin Mariam eine widerständige Position gegenüber Hasan, der stellvertretend für die machistischen Schüler steht:

- Sonia: Ja, befreie dich von allem.
 Mariam: Seid verdammt ... (Stühle, Wichser, Spastis, Kurdenficker, ihr könnt mich am Arschlecken ...)
 Sonia: Ja, Text weg, ja, jetzt Kopftuch weg.
 Mariam: Nee.
 Sonia: Doch, das alles geht weg.
 Mariam: Nö, mach ich nicht.
 Sonia: Mariam, du bist kurz davor. Du bist kurz davor, dich zu befreien. Kopftuch weg. Spür der Amalia nach.
 Mariam: ...
 Sonia: Wir sind so nah dran, was ist denn los?
 Mariam: Ich mach mein Kopftuch nicht weg.
 Sonia: Warum nicht?
 Mariam: Nein.
 Sonia: Doch.
 Mariam: Nein.
 Sonia: Ich möchte einfach, dass du dich frei entfaltest, als Mensch!
 Mariam: Ich bin frei entfaltet.
 Sonia: Bist du nicht.
 Mariam: Bin ich wohl.
 Sonia: Ein Scheißdreck bist du!
 Mariam: Ich weiß gar nicht, was Sie von mir wollen.
 Sonia: *richtet die Pistole auf sie*
 Ich möchte, dass du deine Angst besiegst.
 Ich möchte in deinen Augen die Angst nicht mehr sehen. Ich möchte nicht, dass die Leute dich wegen deines Kopftuchs angucken.
 Mariam: Die gucken doch, sollen die doch.⁶⁵

Hatte die Lehrerin Sonia eingangs noch Schillers »Ästhetische Erziehung« zitiert und die Freiheit des Spiels propagiert, so ist es hier pervertiert, denn die Schüler:innen spielen nur unter Waffengewalt. Freiheit ist hier nicht die Freiheit des Andersdenkens, sondern jenes Ideal, das die Lehrerin als Verkörper-

65 Nurkan Erpulat und Jens Hillje, Verrücktes Blut. Nach dem Film »La Journée de la jupe« von Paul Lilienfeld, Hamburg 2010, o.S.

rung normgebender Staats- und Gesellschaftsautorität definiert. Das pädagogische Ideal der Einverleibung des Textes reicht Sonia nicht aus – ihre Freiheit gilt es zu erreichen.

Der Spieltext verwindet Schillers Dramen – vor allem *Die Räuber* – mit eigenen Textanteilen, die im Schlussmonolog Hasans zu einer kaum differenzierten Einheit amalgamieren. Schillers Monolog, unter dem schon palimpsestartig der Eröffnungsmonolog aus Shakespeares *Richard III.* schimmert, wird hier nochmals überschrieben durch die Situationsbeschreibung der deutsch-türkischen Bühnenfigur, die aber auch der Aufklärungs- und Befreiungsperspektive des Bildungstheaters eine Absage erteilt:

Hasan: Und ich werde den Franz spielen. Ich bin und bleibe Franz ...
 Ich habe große Rechte über die Natur ungehalten zu sein ...
 Warum musste sie mir diese Hässlichkeit aufladen? Gerade mir diese Hottentotenaugen?
 Was seht ihr in mir? Einen Schauspieler oder einen Kanaken?
 Immer noch? Frisch also! Muthig ans Werk! Ich will Alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin. Wer hat wann wem was verweigert? Wer ist schuld?
 Was wollen Sie von mir? Das Einzige, was in dieser Schule funktioniert, ist die Bühne.
 Theaterbühne! Wir spielen Theater! Aber was wird aus mir, wenn das hier zu Ende ist? Oberstudienrat, wie Sie, Frau Jehlich? Ein echter Erfolgskanake?
 Oder Ehrenmörder in Alarm Cobra II. Tja tut uns leid, aber Erfolgskanakenkapazität ist gerade zu Ende. Der Kanakentatortkommissar ist schon besetzt.
 Wie viele Erfolgskanaken erträgt das Land?
 Schwimme, wer schwimmen kann, und wer zu plump ist, geh unter!
 Solange wir spielen geht's klar. Einziger Ort, der funktioniert. Und er ist schalldicht.
 Schalldicht. Hört uns jemand?
 Herr muss ich sein, daß ich das mit Gewalt ertrotze, wozu mir die Liebenswürdigkeit gebricht.
*Streckt die Hand mit der Waffe aus.*⁶⁶

Das breite Echo, das *Verrücktes Blut* in der Öffentlichkeit gefunden hat, macht deutlich, wie sehr dramatischer Text und Inszenierung Teil jenes Surrogationprozesses sind, durch den sozialer und kultureller Wandel sich vollzieht. *Verrücktes Blut* und *Fack ju Göhte* sind dabei unterschiedliche Pole desselben Prozesses. Beiden gemeinsam ist, dass sie den Anspruch, ein angemessener Ersatz zu sein, überhaupt nicht mehr erheben. Bei beiden ist die Tradition zum leblosen, gelben Textheft erstarrt – weder der Anspruch auf Kunst (*Fack ju Göhte*) noch das Versprechen von innerer Autonomie und Freiheit (*Verrücktes Blut*) werden hier als positiver Fluchtpunkt erkennbar. Stattdessen steht das karnevaleske Ausprobieren im Zentrum. Respektlos? Sicherlich. Verflachend? Ja. Aber: Im Karnevalesken entsteht ein »surplus«, nämlich die Frage nach der Möglichkeit von Theater und Kunst als utopischer Praxis. Die Schiller'sche Utopie des befreienden Spiels ist hier nicht mehr bildungsbürgerlich verbriefte Gewissheit, sondern chaotisch-anarchische Praxis. Aber vielleicht ist das die Möglichkeit, die Utopie im Wandel zu retten.

Das Spannungsverhältnis von Theater und Archiv, dessen Kreuzungspunkt die ›Klassikerinszenierung‹ zu sein scheint, markiert auch den Verschiebungsprozess, der sich im Tagesdiskurs in der Auseinandersetzung um ›Identität‹, ›Teilhabe‹, ›Kanon‹ und ›Dekolonialisierung‹ niederschlägt. Dabei ist die Enttarnung der politischen Implikationen des *Connaisseurs* – deren Grundlage Bourdieu schon eingeläutet hatte – ebenso eine kontroverse Geste wie Tabula rasa-Forderungen, deren Duktus in der historischen Avantgarde, etwa im Futurismus, schon vorgebildet ist. Wer diesen Prozess ernst nimmt, wird schnell einsehen, dass eine bloße Erweiterung des Fokus von ›Kultur‹ nicht hinreichend sein wird. Das ›Archiv‹ ist kein Sanktuarium mehr, das vor der Erosion schützt, so gesehen kann das Infragestellen der Motor sein, der performative Aneignungen produktiv werden lässt. So gilt: »Durch diese hohle Gasse muß er kommen ...«