

PETR PYTLÍK

Affirmation und Infragestellung des literarischen (Deutungs-)Kanons in gegenwärtigen tschechischen Theaterproduktionen – eine Fallstudie

Seitdem Thomas Anz im Jahre 1998 seine Klassifizierung des Kanon-Begriffs veröffentlicht hat, gilt diese als Grundlage wissenschaftlicher Kanon-Debatten und eröffnet aktuelle Themenbereiche und Perspektiven für weitere Forschung. Betrachtet man die verschiedenen gesellschaftlichen Realisierungsformen des literarischen Kanons durch das Prisma der von Anz entworfenen Begriffspaare, dann werden Trennungslinien deutlich, die bis dahin unbemerkt geblieben sind. So werden aufgrund der von Anz entworfenen Gegenüberstellung von ‚materiellem Kanon‘ und ‚Deutungskanon‘ Fragen nach der Institutionalisierung des materiellen Kanons durch die Bildungsinstitutionen einerseits und nach der Bekräftigung oder Infragestellung des Deutungskanons durch die performative Praxis in gegenwärtigen Theaterproduktionen andererseits gestellt. Der vorliegende Beitrag geht den oben erwähnten Fragen nach, indem verschiedene Brünner Inszenierungen der Jahre 2010–2020 mit Blick auf die Affirmation oder die Infragestellung der kanonisierten Interpretation der Texte analysiert werden.

Schlüsselwörter: literarischer Kanon, Deutungskanon, Postdramatisches Theater, zeitgenössisches Theater, New Messenger

1 Einleitung

Das Thema des literarischen Kanons ist eines der wenigen literatur-/theaterwissenschaftlichen Themen, die in den deutschsprachigen Ländern in der breiten Öffentlichkeit intensiv diskutiert wurden und werden (vgl. WIESMÜLLER 2013). Diskutiert wird über den materiellen Kanon, also über die Liste verbindlich festgelegter Autoren/innen und/oder Werke, und ebenfalls über den Deutungskanon (vgl. ANZ 1998), also die als verbindlich festgelegte Interpretation der Werke des materiellen Kanons.

Im Unterschied dazu wurde in der Tschechischen Republik eine dermaßen intensive, öffentliche Debatte über den materiellen Kanon bisher nicht geführt. Die tschechische Öffentlichkeit betrachtet Fragen des Kanons offensichtlich

nicht als aktuell (vgl. ŠMEJKALOVÁ 2014). Das Thema des materiellen Kanons beschränkt sich in Tschechien grundsätzlich auf die Literatur- und Bildungswissenschaft und die Ergebnisse der wissenschaftlichen Debatten schlagen sich – in Form von Leselisten mit empfohlenen Autor/innen – vornehmlich in der staatlichen Abiturprüfung nieder. Doch obwohl der Inhalt der Prüfungen seit der Einführung des Zentralabiturs im Jahre 2011 allgemein zu einem Politikum geworden ist, kommt das Thema der Liste von empfohlenen Autor/innen² in der politischen Debatte praktisch nicht vor, und die dementsprechenden Vorgaben des Bildungsministeriums werden gemeinhin passiv hingenommen.

Viel größeren Widerhall finden in der öffentlichen Debatte in Tschechien allerdings Fragen, die den Deutungskanon betreffen, v. a. die Frage, ob und wie weit man die Texte³, die in dieser ‚über alle Zweifel erhabenen Liste‘ aufgeführt sind, interpretieren, aktualisieren oder umschreiben darf. Zu dieser Frage finden sich zahlreiche Quellen sowohl im Internet als auch in den Theater- und Literaturzeitschriften. Mit jeder neuen Film-, Musiktheater- oder Theaterinszenierung eines kanonisierten Textes erscheinen auch neue Rezensionen und Kommentare, die sich gegen eine zeitgenössische Interpretation dieses Textes richten und in manchen Fällen bereits eine Polemik entfacht haben. Ein Beispiel aus der Oper ist die Debatte in der Theaterzeitschrift *Divadelní noviny*, die über das Buch von Rudolf Rouček *Sbírka názorů na současně inscenování oper: Cesta do pekla* (Sammlung der Meinungen zur zeitgenössischen Inszenierungspraxis von Opern: Der Weg in die Hölle) aus dem Jahre 2017 geführt wurde. Das Buch ist für die Ansichten von namhaften Regisseur/innen, Dirigent/innen und Wissenschaftler/innen der älteren Generation repräsentativ und wurde von vielen Theaterwissenschaftler/innen und Theaterkritiker/innen (vgl. DRÁBEK 2017, LEŠKA 2017, HERMANN 2017) abgelehnt, von anderen wiederum verteidigt und gepriesen (vgl. BOJDA 2018).⁴

2 In Tschechien realisiert sich der Begriff des materiellen Kanons wortwörtlich, denn es handelt sich tatsächlich um eine materielle, abgeschlossene, vom Bildungsministerium zusammengestellte und für den Bildungsprozess verbindliche Liste.

3 Als Text wird im vorliegenden Beitrag „eine Abfolge von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen, die fixiert und/oder sprachkünstlerisch gestaltet und/oder ihrem Inhalt nach fiktional ist“ (ANZ 2013: 2) verstanden.

4 Ähnliche Debatten über die Gestalt des zeitgenössischen (Musik-)Theaters werden auch in Deutschland geführt, und zwar auch unter den Theaterwissenschaftlern. Die Auffassung des postdramatischen Theaters, wie sie von Hans-Thies Lehmann definiert wurde, ist beispielsweise immer wieder Gegenstand scharfer Polemiken (vgl. BUBNER 2001, HAAS 2007).

Im Hinblick darauf, dass bei der Inszenierung sowohl von klassischen als auch von zeitgenössischen Texten schon seit vierzig Jahren postdramatische Verfahren angewendet werden, könnte man sich die Frage stellen, weshalb um das Thema der zeitgenössischen Inszenierungspraxis noch heute eine solch scharfe Polemik geführt wird. Es ist allerdings nicht das Ziel des vorliegenden Beitrags, diese Frage zu beantworten; vielmehr soll der Versuch unternommen werden, in einer Fallanalyse herauszufinden, inwieweit in der tschechischen Theaterpraxis beim Inszenieren von kanonisierten Texten tatsächlich Verfahren des zeitgenössischen bzw. des postdramatischen Theaters übernommen werden und inwieweit traditionelle, auf den Text hin orientierte Inszenierungsverfahren dominieren. Lassen sich gerade bei den Inszenierungen von kanonisierten Texten, deren Interpretations- und Inszenierungsweise eine lange Tradition haben, die Verfahren des zeitgenössischen bzw. postdramatischen Theaters zeigen? Diese Annahme liegt nahe, denn ein kanonischer Text unterliegt einer ständigen Erneuerung und verlangt somit neue aktualisierende und häufig auch experimentelle Inszenierungs- und Interpretationsverfahren, die möglicherweise an das Vorwissen der Zuschauer/innen, an ihre Kenntnis des Deutungskanons, in der jeweiligen Inszenierung anknüpfen können. In diesem Sinne bezeichnet auch Jan Assmann (1997: 48–66) das Verhältnis von Kanon und Theater als „Aushandlungsverhältnis“, in dem „die Inszenierung einen Bestandteil aus dem kulturellen Gedächtnis (Kanon) durch die Aufführung in das kommunikative Gedächtnis überführt und ihn damit einer Neubewertung aussetzt“ (zitiert nach RIPPL/WINKO 2013: 204f.).

Es stellt sich auch die Frage, auf welche Weise die Interpretationstradition kanonisierter Texte durch postdramatische Verfahren verletzt wird, inwieweit bei der Inszenierung in die Originaltexte eingegriffen wird und umgekehrt, in welcher Hinsicht die kanonischen Texte durch postdramatische Inszenierungsverfahren erweitert werden.

Im vorliegenden Beitrag wird zuerst ein kurzer Exkurs zu den Merkmalen des postdramatischen Theaters, wie sie im Jahre 1999 zusammenfassend Hans-Thies Lehmann herausgearbeitet hat, präsentiert. Anschließend werden in einer Fallstudie exemplarische Inszenierungen von kanonisierten Texten aus den letzten Jahren an Brünner Theatern mit Schwerpunkt auf postdramatische Tendenzen analysiert. Schließlich sollen einige prägende Aspekte der zeitgenössischen Inszenierungspraxis von kanonisierten Texten in Brünn zusammengefasst werden.

2 Merkmale des Postdramatischen Theaters

Als im Jahre 1999 das Buch von Hans-Thies Lehmann mit dem Titel *Postdramatisches Theater* erschien, waren die von Lehmann beschriebenen Merkmale längst gängige Inszenierungspraxis. Wie beispielsweise Gabriele Brandstetter und Birgit Wiens in ihren Aufsätzen zu Avantgarde-Experimenten Anfang des 20. Jahrhunderts feststellten, erfolgten viele grundsätzliche Veränderungen, die gegen die traditionelle Inszenierungspraxis revoltierten, besonders die Infragestellung der Dominanz des Textes, die Abkehr von der Text-Linearität, die Neugestaltung des Theaterraumes und der Akzent auf Körperlichkeit, die heute zu den Merkmalen des postdramatischen Theaters gehören, schon vor mehr als einhundert Jahren (vgl. BRANDSTETTER 2005, BRANDSTETTER/WIENS 2010). Lehmanns Monographie ist somit als eine der umfassendsten Studien anzusehen, die alle Fäden der Entwicklung des zeitgenössischen Theaters im historischen Kontext detailliert beschreibt und darüber hinaus das Konzept des postdramatischen Theaters als Entwicklung völlig neuer Theaterformen betrachtet.

Bei der Definition des postdramatischen Theaters hebt Lehmann die Gleichberechtigung aller Theatermittel hervor. Dies bedeutet besonders, dass der Text im Rahmen der von Lehmann beschriebenen Enthierarchisierung seine ursprünglich primäre Position zugunsten von anderen Theatermitteln verliert. Infolgedessen ist das Ziel im postdramatischen Theater nicht mehr eine textgetreue Inszenierung des originalen Dramas, es soll beim Zuschauer vielmehr durch räumliche, visuelle und lautliche Zeichen eine entsprechende Wirkung, die „autonome“ ästhetische Erfahrung hervorrufen (vgl. LEHMANN 2011). Mit der postdramatischen Dekonstruktion des traditionellen Dramas verändert sich auch das Schauspiel an sich, indem die Schauspieler/innen keine Figuren im dramatischen Sinne verkörpern, sondern gemeinsam an der performativen Erfahrung der Inszenierung teilhaben. Das kommt z. B. im Einsatz von Chören oder im Wechsel der Rollen unter den Schauspielern zum Ausdruck. Ein weiterer wichtiger Aspekt des postdramatischen Theaters ist die Infragestellung und neue Auffassung des Autorschaft-Konzeptes. Autor/innen erarbeiten ihre Texte nicht mehr als Einzelne, sondern oft mit dem ganzen Inszenierungsteam und/oder werden auch oft selbst zu Performer/innen.

Die oben genannten Aspekte des postdramatischen Theaters spiegeln sich tatsächlich in der Theaterpraxis in Brünn wider, allerdings nicht konsequent. Das Konzept des postdramatischen Theaters gilt deshalb nicht als Ausgangspunkt der vorgestellten Analyse, sondern eher als ein idealisiertes Modell der modernen und postmodernen Entwicklungen, wobei die meisten in diesem Beitrag

analysierten Inszenierungen dem von Lehmann definierten, postdramatischen Konzept nur in einzelnen Aspekten entsprechen. Doch ist anzumerken, dass die meisten Inszenierungen mit postdramatischen Ansätzen arbeiten und diese im Inszenierungsverfahren möglicherweise auch problematisieren.

Die Inszenierungen werden im vorliegenden Beitrag nicht einzeln analysiert, es werden vielmehr postdramatische Verfahren bei der Herangehensweise an kanonisierte Texte gesucht, klassifiziert und im Kontext des zeitgenössischen Theaters dargestellt. Aus den Überlegungen über die durch die Theaterwissenschaft definierten Tendenzen des zeitgenössischen Theaters bei der Berücksichtigung der zeitgenössischen Theaterpraxis in Brünn ergaben sich einzelne Kategorien, die unten an konkreten Beispielen weiter erörtert werden:

a) *Aktualisierungen*: Eine übliche Herangehensweise bei der Inszenierung von kanonisierten Texten sind deren Aktualisierungen, sie können entweder einzelne Motive betreffen, oder aber den ganzen Inhalt des Originaltextes in einen unerwarteten, ganz neuen Kontext setzen. Eine solche umfassende Aktualisierung des Originaltextes wirkt sich auf der Inhaltebene wesentlich aus.

b) *Umschreiben und fragmentarische Darstellung von Texten*: Die konsequente Aktualisierung auf der inhaltlichen Ebene führt manchmal zur völligen Destruktion der (linearen) Struktur des originalen Textes. Bei solchen Inszenierungen kommt es nicht nur dazu, dass einige Szenen ausgelassen werden, sondern auch dazu, dass der Originaltext manchmal um- oder neugeschrieben wird.

c) *Alter Ego der Figuren / des Autors (New Messenger)*: Besonders in der Oper ist es schwierig, die Struktur des originalen Textes umzugestalten, da diese fest vorgegeben ist. Auf der figuralen Ebene können die Texte aber durch Zweitfiguren, die die Handlung auf der Bühne kommentieren, in einen anderen Kontext gestellt werden.

Eine spezifische Variante dieses Verfahrens ist das parallele Erzählen, in dem der kanonisierte Text im vordergründigen Rahmen für die Erzählung einer parallelen Geschichte verwendet wird.

d) *Akzent auf Bildlichkeit (und Körperlichkeit)*: Seit Anfang des 20. Jahrhunderts tritt im Zusammenhang mit der künstlerischen Postmoderne die Rolle des literarischen oder gesprochenen Textes zugunsten der visuellen Wahrnehmung und der Körperlichkeit immer mehr in den Hintergrund (vgl. BRANDSTETTER 2005). Diese Tendenz führt oft zur weiteren Fragmentierung oder Dekonstruktion der üblichen Erzählweise der kanonisierten Texte und wirkt sich wesentlich auf der rezeptiven Ebene aus.

3 Auswahl der Inszenierungen von kanonisierten Texten

Aus der Klassifizierung von Anz, der zwischen dem materiellen Kanon und dem Deutungskanon unterscheidet, ergeben sich einerseits neue Perspektiven für die Präzisierung des manchmal recht vagen Kanon-Begriffs, andererseits auch Schwierigkeiten, besonders bei der Definition des materiellen Kanons, d. h. bei der Feststellung, welche Autor/innen und Werke eigentlich zum Kanon gehören (vgl. ANZ 1998). In dem vorliegenden Beitrag wird (auch aus arbeitsökonomischen Gründen) ein institutioneller, nämlich schulischer Kanon als Ausgangspunkt gewählt: Es werden Inszenierungen analysiert, deren Autor/innen auf der Liste von kanonisierten Autor/innen für die tschechischen staatlichen Abiturprüfungen stehen.

Bei der Auswahl der Inszenierungen für die vorliegende Untersuchung spielt aber auch ein weiterer Aspekt eine Rolle, nämlich die Position des jeweiligen Theaters in der Theaterszene. Wenn die Analyse die Theaterproduktion in den Jahren 2010–2019 in Brünn sinnvoll darstellen soll, ist es unabdingbar festzustellen, welche kanonisierte Texte auf welcher Bühne inszeniert wurden. Dabei sind zu unterscheiden: 1) Inszenierungen an selbstständigen alternativen Theatern; 2) Inszenierungen an dem von der Stadt getragenen, experimentellen Theater; 3) Inszenierungen am Nationaltheater.

Um der Breite und der Fülle des kulturellen Lebens in Brünn gerecht zu werden, wurden Inszenierungen aus den letzten Jahren in einem selbstständigen, alternativen Theater (Molières *Misanthrop* am Buranteatr, 2010), in zwei Theatern mit längerer Tradition, die in den 1970er und 1980er Jahren gegründet wurden und seitdem dem Brünner Publikum experimentelle Theaterinszenierungen (*Don Quijote*, Divadlo Husa na provázku, 2019; *Doktorand Jan Faust*, HaDivadlo, 2019) anbieten, und am Nationaltheater (*Libuše*, 2018; *Odyssea*, 2017) ausgewählt.

Die Analyse der Vorstellungen basiert mit einer Ausnahme auf der eigentlichen Bühnenproduktion, die Inszenierung *Odyssea* von Julia Wissert habe ich im Archiv des Nationaltheaters Brünn ausgeliehen und deshalb nur vermittelt erleben können. Als Basis der Rezeptionsanalyse dienen Kritiken und Rezensionen, Blogbeiträge und (in Auswahl) Kommentare im Internet.

4 Analyse der ausgewählten Inszenierungen anhand der formulierten Merkmale

4.1 Aktualisierungen von kanonisierten Texten

Schon in den 1980er Jahren machten Hobsbawm und Ranger darauf aufmerksam, dass eine der wichtigsten Bedingungen der Überlieferung (Tradition) von Handlungsmustern, Glaubensvorstellungen und Überzeugungen ihre ständige Re-Interpretation darstellt. Auch der Deutungskanon erweist sich in diesem Sinne als eine Art von tradiertem Deutung von Texten, und entsprechend bezieht sich auf ihn auch das von Hobsbawm und Ranger definierte Paradoxon der Tradition: „Traditions which appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented.“ (HOBSBAWM/RANGER 1983: 1) In konservativen Diskursen wird gegen neue Deutungen von kanonisierten Texten, die der konservativen Weltanschauung widersprechen, häufig das Argument der Ursprünglichkeit und Reinheit ins Feld geführt. Dabei wird gewöhnlich die eigene, konservative Interpretationsweise als die ursprüngliche präsentiert, die gegen die postmodernen Verfälschungen verteidigt werden muss. Es wird jedoch vergessen, dass sowohl die postmoderne als auch die traditionelle Deutung von kanonisierten Texten grundsätzlich in der jeweiligen Gegenwart und nicht in einer (von konservativen Kritikern gewöhnlich idealisierten) Vergangenheit angesiedelt ist, denn es gilt auch hier das von Hobsbawm und Ranger dargestellte Paradoxon des tradierenden Verfahrens, nach dem nur durch permanente Neuinterpretationen sichergestellt werden kann, dass die kanonisierten Texte am Leben erhalten werden. Eine prägnante Formulierung dieser Situation ist bei Honold zu finden: „[I]m Kanon verbindet sich den Imperativ ständiger Erneuerung mit der Notwendigkeit des Tradierens über Zeit- und Generationengrenzen hinweg“ (HONOLD 1998: 578).

Unter den allgemeinen Begriff der permanenten Erneuerung fällt in der Literaturwissenschaft der Begriff der (Text-)Aktualisierungen. Dieser Begriff erfasst primär einen bestimmten Aspekt der Tätigkeit der Leser/innen bei der Lektüre. Ingarden definiert Erneuerung als Prozess, bei dem „der Leser im lebendigen Vorstellungsmaterial anschauliche Ansichten produktiv erlebt“ (INGARDEN 2013: 62). Wenn wir annehmen, dass das Inszenierungsteam als ‚Teamleser/in‘ betrachtet werden kann, der den Zuschauer/innen in der Inszenierung seine konkretisierte Interpretation vorschlägt, dann lässt sich jede Inszenierung als Textaktualisierung auffassen. Zu einer Aktualisierung des Textes kommt es also immer im Prozess der Konkretisierung dieses Textes, wobei „dem Text eine eigene Gestalt verliehen wird, die er vorher aufgrund seiner Unbestimmtheitsstellen nur andeutungsweise besaß“ (METZLER 2001:

12). Eine solche Konkretisierung ist auch die dramatische Inszenierung eines kanonisierten Textes. Dabei unterscheidet sich die Aktualisierung von der Paraphrasierung, die immer einen eindeutigen Zusammenhang zum Originaltext behält, eine Aktualisierung dagegen lässt unter Umständen ganz neue, der jeweiligen Epoche entsprechende Konnotationen entstehen (vgl. MOTTÉ 2010: 16).

In der Praxis gehen die Inszenierungsteams bei der Aktualisierung von Originaltexten sogar so weit, dass der ursprüngliche Text oftmals kaum mehr ohne weiteres identifizierbar ist. In vielen Fällen von Inszenierungen kanonisierter Texte handelt es sich dann um freie Neubearbeitungen. Um eventuelle Missverständnisse zu vermeiden, steht dann neben dem Namen des ursprünglichen Autors (des Autors des Originaltextes) ein zweiter Autorenname, üblicherweise der Name des Regisseurs, in einigen Fällen wird kein Autorenname aufgeführt. Zum Beispiel steht bei der Ankündigung des Stückes *Misanthrop* am Buranteatr aus dem Jahr 2010 nur die Bemerkung *Buranteatr nach Molière*, der eigentliche Autor ist in diesem Falle das ganze Inszenierungsteam.

Die eben genannte Inszenierung des *Misanthrops* kam dadurch zustande, dass der Regisseur beim Proben jede Szene aus Molières ursprünglichem Drama kurz vorgestellt hat, und dann auf der Grundlage von Improvisationen der Schauspieler/innen zum jeweiligen Thema ein neuer Text entstand⁵. Durch diesen Prozess wurde der Originaltext grundlegend aktualisiert. Die französische *Courtoisie* und die an die Entstehungszeit gebundenen Motivationen der Figuren wurden aufgelöst zugunsten einer sowohl formalen als auch inhaltlichen Aktualisierung des Stoffes, die „für den heutigen Zuschauer von der Aussage der Geschichte und ihrer Figuren mehr enthüllte, als wir selbst aus dem Originaltext verstehen könnten“ (MICHKOVÁ 2010),⁶ Die Originalhandlung blieb erhalten, wurde durch die Konkretisierung allerdings in ihrer Gesamtheit aktualisiert.

In der Inszenierung von *Don Quijote* (Divadlo Husa na provázku, 2019, Jan Mikulášek) wurde der Originaltext ebenfalls in seiner Gesamtheit aktualisiert. Die Geschichte von Don Quijote wird in den Kulissen der heutigen Zeit gespielt. Die Hauptfigur ist der Moderator einer Fernseh-Talkshow auf der Suche nach der Wahrheit, wobei diese gesuchte ‚Wahrheit‘ über Don Quijote im Verlauf der Diskussion zwischen den eingeladenen Gästen eher problematisiert als

⁵ Die Informationen stammen aus dem Programmheft zur Vorstellung am 18.12.2010 (Autor Jan Šotkovský).

⁶ „[...] odhalovala současnému člověku z podstaty příběhu a jednotlivých jeho postav více, než kolik bychom byli schopni sami vyčíst v originálním textu“ (übers. v. P.P.).

enthüllt wird. Die grundlegende Aktualisierung des Inhalts und der Form spielt mit den Aspekten des postdramatischen Theaters, fragmentiert und destruiert den ursprünglichen Text und verletzt seine Linearität, hebt die Funktion aller Theatermittel hervor und zweifelt das Konzept der Rollenverteilung an. Trotz aller Verletzungen der dramatischen Einheit bleibt der ursprüngliche Text unter Wahrung des Handlungsschemas letztendlich der zentrale Aspekt.

Für eine andere Aktualisierungsstrategie entschied sich Jiří Heřman in seiner Inszenierung der Oper *Libuše* (Nationaltheater). Da bei einer Oper grundlegende Eingriffe in die Handlung unmöglich sind, schuf Heřman eine neue, zu der ursprünglichen Handlung parallele Ebene, in der der auf der Bühne originaltreu inszenierte Text in die Gegenwart versetzt wird. Heřman suchte im Libretto Textstellen, die sich auf geschichtliche Ereignisse des 20. Jahrhunderts beziehen und inszenierte diese Ereignisse auf jener von ihm erschaffenen parallelen Ebene. Dadurch wurde der Originaltext aktualisiert und mit aktuellen politischen Ereignissen und Fakten in Zusammenhang gebracht, obwohl an ihm selbst vordergründig nichts geändert wurde.

Im Zusammenhang mit den oben erwähnten Aktualisierungsverfahren ist noch eine andere Tendenz zu erwähnen, die am Beispiel einer Faust-Inszenierung (*Doktorand Jan Faust*, HaDivadlo, 2019) illustriert werden kann und die auf eine andere Weise als die oben aufgeführten Inszenierungen gegen die tradierte Inszenierungspraxis revoltiert. Dabei möchte das Inszenierungsteam an die Tradition des tschechischen Puppentheaters anknüpfen und eine Version des kanonischen Textes vorführen, die in verschiedenen tschechischen Amateur- und Wanderbühnen vom 19. bis ins 20. Jahrhundert tradiert wurde. Das Inszenierungsteam des HaDivadlo hat folglich eine spezifisch böhmische Version der Faustgeschichte inszeniert, in die formal (als wanderndes Amateurtheater) und inhaltlich einzelne Szenen aus Faust, wie sie in böhmischen Volksvarianten überliefert sind, integriert wurden. Im Grunde genommen wird in dieser Inszenierung eine Faust-Version gezeigt, als ob es den kanonisierten Text von Goethe nicht gäbe.

4.2 Umschreibung und Fragmentierung von kanonisierten Texten

Wie sich schon aus dem vorangegangenen Kapitel über die Aktualisierungen ergibt, wurden die meisten kanonisierten Texte in meiner Stichprobe nicht nur aktualisiert, sondern oft auch umgeschrieben, neugeschrieben oder aber in einzelnen Textfragmenten aufgeführt. In der Theaterwissenschaft wurden diese Tendenzen des zeitgenössischen Theaters bereits ausführlich behandelt und analysiert. Ausgehend von einer Analyse der Medienkultur führt Lehmann (1999) als Gründe für diese Tendenz das Bestreben der Regisseur/innen an,

eingeschliffene Wahrnehmungsmuster aufzubrechen. Gerade durch diese neuen Verfahren soll die ‚autonome‘ ästhetische Erfahrung erreicht werden. Lehman zieht aus dieser Erkenntnis den durchaus wertenden Schluss, dass die Mainstream-Unterhaltungsindustrie im Gegensatz zur Hochkultur keine autonome Erfahrung zu bieten habe, da sie den Bruch mit traditionellen Inszenierungsmustern nicht wahrzunehmen erlaube (vgl. LEHMANN 2011: 126). Das Gegenwartstheater erreiche diese Erfahrung bei Zuschauer/innen dagegen durch die Abkehr von dem „so lange unangefochtenen Kriterium der Einheit und Synthesis“ (ebd. 92). Hier steht nicht mehr der Ablauf einer Geschichte mit ihrer inneren Logik im Zentrum, sondern die Kombination von heterogenen Stilzügen, Textfragmenten, Bildern und Medien. Lehmann ist überzeugt, dass das herkömmliche Drama bis hin zu Beckett und Brecht als kausallogische Handlung, in der Subjekte Entscheidungen treffen und dadurch den Gang der Ereignisse bestimmen, heute nicht mehr geeignet ist, „Wirklichkeit zu formulieren“ (ebd. 464).

Wenn es sich um kanonisierte Texte handelt, ist anzunehmen, dass das Publikum den strukturellen Bruch besonders tief empfindet, denn in diesem Fall können beim Publikum Vorkenntnisse zum Text vorausgesetzt werden. Dabei bietet es sich für die Inszenierungsteams an, gerade mit dieser Vorkenntnis weiter zu spielen, sich den üblichen Deutungsmustern zu widersetzen, im Extremfall nicht nur gegen das traditionelle Theater, sondern auch gegen den Text und seine Struktur selbst zu revoltieren.

Die Fragmentierung des Textes muss sich allerdings nicht nur direkt auf der Bühne/in der aufgeführten Inszenierung realisieren, sie kann als Ausgangspunkt für den künstlerischen Prozess dienen. Wie schon erwähnt standen am Anfang der Proben zum *Misanthropen* nur Textfragmente aus Molière⁷. Nachdem der Regisseur einzelne Szenen fragmentarisch vorgestellt hat, entstand durch Improvisation der aktualisierte, neugeschriebene Text. Ein weiteres Beispiel, in dem ein fragmentierter kanonisierter Text zum Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit wurde, ist das Stück *Odysee – Ein Europäischer Mythos, den wir leben* am Nationaltheater Brünn. In diesem Fall entstand aber kein neuer gesprochener Text, sondern ein visueller, tänzerisch umgesetzter, performativer „Text“ (VELTEN 2009: 552). Einzelne Textpassagen aus Homers klassischem Epos wurden in Bildern und Tanz interpretiert.

In *Don Quijote* (Divadlo Husa na provázku, 2019) wurde für den Regisseur Jan Mikulášek die Fragmentierung des kanonisierten Textes zum elementaren

7 Die Informationen stammen aus der Einleitung im Programmheft der Vorstellung (Autor Jan Šotkovský).

Inszenierungsprinzip. Für Mikulášek ist die postmoderne Praxis des Recyclings von alten Texten, des unendlichen Zitierens, entscheidend. Seine Strategie nenne ich für die Zwecke des vorliegenden Beitrags ‚Blättern‘. Mit ‚Blättern‘ im Roman von Cervantes beginnt auch die erste Szene der Inszenierung. Einer der einflussreichsten europäischen Romane wird in dieser Inszenierung in eine Anhäufung von unzusammenhängenden Zitaten von Politiker/innen, Literaturwissenschaftler/innen und Rezensent/innen über und (weniger) aus *Don Quixote de la Mancha* aufgelöst. In der ganzen Inszenierung sind, genau wie im *Misanthropen*, nur einige wenige Zitate aus dem Originaltext zu hören, weshalb die Inszenierung von der Kritik als postmoderne Collage zum Thema Don Quijote (ohne Hauptfigur) bezeichnet wurde. Doch Mikulášek entwickelt das Collage-Prinzip noch weiter: Während anfangs der Titelheld und die anderen Figuren des Originaltextes fehlen und nur als Diskussionsgegenstand erscheinen, wird der Hauptheld der Inszenierung, nämlich der Talk-Show-Moderator, langsam zur eigentlichen Hauptfigur, zu Don Quijote. Obwohl auf der vordergründigen Ebene der Collage nur einige Fragmente aus dem Originaltext in verwirrter Zeitfolge zu hören und alptraumartige Szenen mit historischen Requisiten aus der Barockzeit zu sehen sind, wird im Hintergrund die eigentliche Handlung getreu der Vorlage und traditionell linear dargestellt. Auf diese Art wird in Mikulášeks *Don Quijote* das traditionelle textbasierte Theater mit postdramatischen Konzepten konfrontiert, wobei der Text des Romans mit Hilfe von postmodernen textanalytischen Recycling-Verfahren dekonstruiert wird, um am Ende doch noch zu einem linearen, dramatischen Theaterstück zu werden.

Aus dieser Perspektive stellt die Inszenierung von *Don Quijote* ein Kommentar zu postdramatischen bzw. postmodernen Textverfahren oder auch eine Suche nach einer geeigneten, vielleicht sogar der idealen Theaterform dar, die allerdings am Ende, genauso wie die Hauptfigur bei der Suche nach ihren Idealen, scheitert. Schließlich wird die kanonische Textvorlage als absichtlich ins Extrem getriebene Mainstream-Theater inszeniert, in dem die bekanntesten Szenen aus dem Roman gezeigt werden.

In der Inszenierung *Doktorand Jan Faust* (HaDivadlo), die – wie bereits erwähnt – eine spezifisch böhmische Version der Faustgeschichte zur Grundlage hat, werden Fragmente aus drei Volksversionen von Faust zu einer Endversion zusammengestellt. Die Textvorlage entstand aufgrund von Handschriften der Puppentheaterspieler Tomáš Dubský, Antonín Lagron and František Maizner. Gegenüber der ursprünglichen Faust-Version sind in der böhmischen Version zwei zusätzliche Szenen enthalten: die Kruzifix-Szene und die „Vartovačka“, in der zwei komische Figuren, beide Bauern, um Mitternacht vor Fausts Kammer

Wache halten. Die volkstümliche Authentizität dieser Inszenierung wird dadurch verstärkt, dass auf der Bühne professionelle Schauspieler/innen neben Amateur/innen agieren, möglicherweise um die ursprüngliche Spontaneität des Volkstheaters zu evozieren.

4.3 Alter Ego der Figuren/ des Autors/der Autorin

Die postdramatische Tendenz, dramatische sowie literarische Texte bei der Neuinszenierung zu dekonstruieren, kommt – neben der radikalen Aktualisierung und Fragmentierung – auch noch in einem weiteren konkreten Verfahren zum Ausdruck, das nicht mehr nur die inhaltliche wie die Aktualisierungen und strukturelle wie die Fragmentierung, sondern auch die figurale Ebene betrifft, nämlich die Verwendung von Alter-Ego-Figuren. Bei kanonisierten Texten ist dieses Verfahren von Vorteil, denn der Text kann inhaltlich sowie strukturell erhalten bleiben, wird aber durch eine neue Ebene ergänzt.

In den analysierten Inszenierungen fungieren diese Alter-Ego-Figuren als Kommentatorin des Geschehens auf der Bühne. Für die Figur des das Geschehen kommentierenden Alter-Egos der Figuren oder des Autors/der Autorin haben die Theaterwissenschaften den Sammelbegriff „New Messenger (Neuer Bote)“ (KAČER 2013) geprägt. Bei der Analyse der ausgewählten Inszenierungen zeigt sich, dass entsprechende Verfahren auch in der mitteleuropäischen Theaterpraxis zur Geltung kommen. Kačer konstatiert in seiner Dissertation, in der die „New Messengers“ am Beispiel von zeitgenössischen Theaterstücken identifiziert und umfassend analysiert werden, dass der „neue Bote“ eine „nachvollziehbare, fungierende und allgemein verständliche Konvention des zeitgenössischen Dramas und Theaters ist“ (KAČER 2013: 19). Bei der Suche nach den Ursprüngen dieser Konvention identifiziert er den Einfluss des deutschen epischen Theaters, namentlich Bertolt Brecht, den er für ganz wesentlich hält.

In deutschsprachigen Arbeiten zur Theaterwissenschaft wird eher der Begriff „figurales Metatheater“ (SCHMITZ 2015: 179) verwendet. Man spricht vom „Rollenspiel“, von einer „Rolle in der Rolle“ (FISCHER-LICHTE 1988: 16) oder auch von einem „Aus-der-Rolle-Fallen“ (VIEWEG-MARKS 1989: 35) als figuraler metadramatischer Technik. Auch der Zusammenhang mit Brecht wird hervorgehoben. Die Verwendung eines „New Messengers“ wird als „episierende Technik“ (ebd. 31) betrachtet, die die Illusion durchbricht. Pfister spricht schließlich von einer „episierenden metatheatralen Form“ (PFISTER 2001: 123).

Eine Umsetzung dieser episierenden Technik ist in Heřmans Inszenierung der Oper *Libuše*, die zum 100-jährigen Jubiläum der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik am 7. September 2018 aufgeführt wurde,

deutlich identifizierbar. Heřman bevölkert die Bühne mit einer Menge neuer Figuren: zehn tschechische Präsidenten, ihre Gattinnen, ihre Kinder u. a. All diese Figuren erfüllen die Funktion von ‚neuen Boten‘, die immer dann auftreten, wenn im Libretto irgendeine Anspielung zu finden ist, die möglicherweise mit dem realen Vorbild des jeweiligen ‚Boten‘ zusammenhängen könnte. Zum Beispiel steht die Figur des ehemaligen Präsidenten Václav Klaus auf, wenn Přemysl „Právo všech nejkrasší je – milost konati!“ („Gnade zu üben ist der Herrscher schönstes Recht“, Übersetzung von Josef Wenzig) singt, und zu tanzen beginnt.⁸ Im Sinne von Brecht kommt es dadurch zu einem Verfremdungseffekt, der die Illusion der auf der Bühne geschaffenen Realität durchbricht, wobei es den Zuschauer/innen aber freisteht, den Verfremdungseffekt zu ignorieren und sich auf das Erhabene im ursprünglichen Text zu konzentrieren oder den Kontrast zwischen dem Erhabenen in Přemysls Worten und dem unverschämten Benehmen des Klaus-Double zur Kenntnis zu nehmen.

In *Don Quijote* von Jan Mikulášek wird das Konzept des ‚neuen Boten‘ am Anfang der Inszenierung zum Grundprinzip der Rollenverteilung. Zunächst gibt es in dem Stück noch keinen Titelhelden, keinen Don Quijote, nur sein Alter Ego in Gestalt des Moderators einer Talk-Show. Später wird Don Quijotes Alter Ego, nämlich der Moderator der Talkshow, der Titelfigur immer ähnlicher, genauso wie der ebenfalls auf der Bühne anwesende Produzent der Talkshow immer stärker die Züge von Sancho Panza annimmt, bis die beiden Fernsehmacher völlig die Titelrollen übernehmen und die wichtigsten Szenen des Romans dramatisch darstellen. So werden am Ende der Inszenierung die wichtigsten Szene aus dem Originaltext doch noch linear dramatisch inszeniert: Don Quijote scheitert bei seinem Kampf mit den ‚Windmühlen‘ (Kameraständer), wird im Kampf von Sancho Panza gerettet, trifft die alte Kassiererin Dulcinea, verliert seine Ideale, schickt die Kassiererin wieder weg und verspricht Sancho Panza eine Insel, die er verwalten soll. In der letzten Szene sitzen die beiden am Feuer zusammen und hören tschechische Tramp-Lieder. Mikulášeks Inszenierung ist unter anderem eine Präsentation und Konfrontation von verschiedenen Inszenierungstechniken, von postdramatischen Verfahren am Anfang bis hin zum kitschigen Idyllentheater am Ende. Die von Lehmann

⁸ Die Amnestie aus dem Jahre 2013 von Václav Klaus, dem ehemaligen Präsidenten der Tschechischen Republik, galt für viele wirtschaftliche Verbrechen, die in den 1990er Jahren begangen wurden. Sie wurde deshalb allseits stark kritisiert und in gewissen Kreisen als nachträgliche Legitimierung des korrupten Systems und der korrupten Strukturen der 1990er Jahre angesehen (vgl. BRILL 2013).

erwünschte *autonome ästhetische Erfahrung* wird hier nicht durch postdramatische Inszenierungsverfahren erreicht, diese werden vielmehr als mögliche Inszenierungsalternativen gezeigt und kommentiert, und zwar mit dem Zweck, am Ende doch die zeitlose Botschaft des Urtextes, die gerade nicht vom jeweiligen Inszenierungsverfahren abhängt, zu übermitteln.

Auch in *Odyssea – Ein Europäischer Mythos, den wir leben* (als Autoren aufgeführt: Homer, Wissert, Františák) der deutschen Regisseurin Julia Wissert und des Choreographen Jiří Bartovaneč, die im 24. 11. 2017 am Schauspielhaus des Nationaltheaters Brunn inszeniert wurde, wird mit Alter-Ego-Figuren gespielt, doch kommt hier das Konzept des ‚neuen Boten‘ nur ansatzweise zur Geltung. In dieser Inszenierung wird Odysseus simultan von sieben Schauspielern gespielt, wobei jeder von ihnen eine charakteristische Eigenschaft darstellt. Der Effekt des ‚neuen Boten‘, d. h. die befremdliche Wirkung, die das beständige Kommentieren des Geschehens durch Figuren, die an diesem Geschehen beteiligt sind, hervorruft, kommt somit erst durch den Konflikt und die spezifische Konstellation zwischen den einzelnen Figuren, Alter-Egos von Odysseus, zustande.

Dagegen ist in der Inszenierung *Doktorand Jan Faust*, die die alte spezifisch böhmische Faust-Version neu aufführt, das Konzept des ‚neuen Boten‘ eher ansatzweise zu erkennen. Ihr Rahmen ist die einfache Geschichte des Doktoranden Jan, der am Beginn der Handlung seine Freundin verlässt und, unzufrieden mit seinem Studium, in die Dienste eines teuflischen Professors tritt, um am Ende aber dennoch zu der eingangs Abgewiesenen zurückzufinden. Im Zwischenspiel, der eigentlichen Inszenierung des Fauststoffes, werden Jan zu Faust und der teuflische Professor zu Mephisto. Somit wird auch hier mit mehreren Ebenen gespielt, wenn auch im Vergleich zu den oben erwähnten Konzepten auf eine ganz elementare Art und Weise.

4.4 Paralleles Erzählen

Eine spezifische Variante des ‚neuen Boten‘ stellt eine Inszenierungstechnik dar, bei der parallel zum (kanonisierten) Text ein anderer Text erzählt wird. Dieses Grundkonzept wird auf unterschiedliche Weise umgesetzt. Eine Möglichkeit stellt die Integration des Paralleltextes in die Inszenierung des Originaltextes dar: im Hintergrund, wie bei Heřmans *Libuše*, oder als integrierter Bestandteil der Inszenierung. Daneben gibt es die Möglichkeit, den Originaltext völlig umzugestalten, wie das in Mikulášeks *Don Quijote* der Fall ist.

Der Einsatz von Paralleltexten unterscheidet sich von dem der Alter- Ego-Figuren dadurch, dass während der ganzen Inszenierungsdauer parallel zum

Originaltext erzählt wird. Es geht dabei also nicht nur darum, einen neuen Rahmen für die Inszenierung zu schaffen, sondern darum, parallele oder sogar konkurrierende Handlungslinien zu konstruieren, die sich nebeneinander entwickeln und sich begegnen oder auch ergänzen. Für dieses Verfahren scheinen alle genannten Theatergenres geeignet zu sein. Sowohl in Operninszenierungen als auch bei Schauspielen kann parallel erzählt und eine synchrone zweite Version des dargestellten Textes dargeboten werden. So erzählt beispielsweise Jiří Heřman auf der Grundlage der feierlichen und ziemlich handlungsarmen Oper *Libuše* von Bedřich Smetana (1872 uraufgeführt) die tschechische Geschichte von 1918 bis 2018 (die Zeit von der Entstehung der Tschechoslowakei über das Protektorat Böhmen und Mähren, die kommunistische Diktatur und die Samtene Revolution bis heute) und interpretiert diese Geschichte als Kampf des Bösen gegen das Gute, wobei dieser Kampf zum Schluss unentschieden, mit dem Bild der leeren Präsidentenloge als Fragezeichen endet.

In Mikulášeks *Don Quijote* wird die Technik des parallelen Erzählens auf eine spezifische Weise realisiert. Wie schon oben erwähnt wurde, wird der Originaltext – als Konversationsgegenstand während einer Talkshow – fragmentarisch und unzusammenhängend erzählt und kommentiert. Doch gleichzeitig spielt sich auf einer zweiten Ebene eine zusammenhängende Don Quijote'sche Geschichte ab. Zuerst unauffällig, doch dann immer intensiver greift diese Parallelhandlung in das Geschehen auf der Bühne über. Das zuerst Unauffällige tritt hervor und die postmoderne, bunte, laute Live-Talkshow tritt letztendlich in den Hintergrund, ohne dabei aber völlig zu verschwinden. Die Figuren der Talk-Show dienen am Ende der Inszenierung als richtige ‚neue Boten‘. Mikulášek spielt bewusst mit den Konzepten des postdramatischen Theaters, doch er zweifelt sie auch auf seine spezifische Weise an. Durch das Wirrwarr auf der Bühne wird die eindrucksvolle, rührende Tragödie von Don Quijote gerade nicht verschleiert, sondern umgekehrt intensiver wahrnehmbar gemacht. Das Nebeneinander des kanonisierten Urtextes und der postdramatisch zersplitterten und bildlich pomphaft inszenierten Talkshow-Szenen intensiviert die Wahrnehmung der essenziellen Aussagen des Klassikers. Mikulášek dekonstruiert ganz im Sinne von Lehmann die traditionellen Inszenierungsverfahren, übernimmt aber auch spezifische Merkmale der Unterhaltungsindustrie in seine Inszenierung, um gerade im Wirrwarr von gegensätzlichen Thesen und Kommentaren der zahlreichen Figuren/Talk-Show-Gäste und – auf der formalen Ebene – von verschiedensten Inszenierungstechniken die rührende Geschichte des verlassenen Idealisten auf seiner Suche nach der Wahrheit für den heutigen Zuschauer glaubwürdig zu zeigen.

4.5 Akzente auf Bildlichkeit (und Körperlichkeit)

Im Rahmen der von Lehmann beschriebenen Tendenzen zur Enthierarchisierung des Dramas erkundet das heutige Theater neben Simultaneität von (Theater-)Zeichen, auch Visualität, Bildlichkeit und Körperlichkeit und zwar manchmal in derart extremer Form, dass einige Theatervorstellungen nur aus visuellen Szenen ohne gesprochenen Text bestehen. In der Theaterwissenschaft gelten diese Tendenzen als eine grundsätzliche Revolution des Theaters. Laut Hima soll „die neue Umkehr im 20. Jahrhundert in die Magie des Physischen und in eine vom Logos befreite Unmittelbarkeit dem Theater seine Emanzipation von der Literatur“ (HIMA 2001) bringen. Bei Inszenierungen, die einen besonderen Akzent auf Bildlichkeit legen, sprach schon Anfang der 1990er Jahre Knut Arntzen von „visueller Dramaturgie“ (ARNTZEN 1991). Der Begriff beschreibt eine Praxis, die meist weder auf Text noch auf Sprache, sondern auf Bildern basiert und ihre Expressivität vorwiegend aus ihrer Visualität gewinnt (ebd. 43–48). Lehmann präzisiert diesen Begriff, indem er schreibt: „Visuelle Dramaturgie heißt dabei nicht eine exklusiv visuell organisierte Dramaturgie, sondern eine, die sich nicht dem Text unterordnet und ihre Logik frei entfalten kann“ (LEHMANN 2011: 156).

Alle analysierten Stücke legen großen Wert auf Bildlichkeit, was auf verschiedene, nicht unbedingt zusammenhängende Faktoren zurückzuführen ist. Unter anderem spielt sicherlich die Dominanz des Visuellen in den zeitgenössischen Medien und der heutigen Kommunikation eine Rolle, in Tschechien daneben allerdings auch die Entdeckung des Lichtdesigns und des Lichtdesigners, der erst seit kurzem als gleichberechtigtes Mitglied des Inszenierungsteams akzeptiert wird, und schließlich auch die bloße Tatsache, dass die technische Ausstattung der tschechischen Theater in den letzten Jahren grundlegend modernisiert wurde.⁹

Von den analysierten Stücken wäre allerdings nur eines der Praxis der „Visuellen Dramaturgie“ zuzuordnen, und zwar die Inszenierung *Odyseea – Ein Europäischer Mythos, den wir leben* am Nationaltheater, denn gerade diese

⁹ Für die Behauptung, dass das Licht in den zeitgenössischen Inszenierungen in Tschechien eine immer wichtigere Rolle spielt, spricht auch die Tatsache, dass, nachdem 2008 das Institut für Lichtdesign (Institut Světelného Designu) entstanden ist, mehrere Persönlichkeiten im Bereich Bühnenbild und Lichtdesign hervorgetreten sind, die nicht mehr nur als Handwerker die Anweisungen des Regisseurs ausführen, sondern sich aktiv am gesamten Inszenierungsprozess beteiligen. Gerade diese Persönlichkeiten haben die in diesem Beitrag analysierten Stücke mitgestaltet. Zu nennen wären hier zumindest der Lichtdesigner Daniel Tesař (*Libuše*), die Bühnenbildner Tomáš Rusín (*Libuše*) und Marek Cpin (*Don Quijote*) und die Videokünstler Tomáš Hruža (*Libuše*) und Ondřej Hanslian (*Doktorand Jan Faust*).

Inszenierung entspricht dem Begriff von Arntzen am deutlichsten. Das gesprochene Wort, das Visuelle und das Körperliche werden hier tatsächlich als völlig gleichberechtigte Theatermittel behandelt. Diese in der tschechischen Inszenierungspraxis ungewöhnliche Herangehensweise wurde auch von der Kritik bemerkt. So stellt der Kritiker Jaroslav Tuček fest, Julia Wissert führe „die Schauspieler zur vollkommenen Einheit zwischen Sprachausdruck und Bewegung“ (TUČEK 2017).¹⁰

Obwohl die Inszenierung von Wissert im tschechischen Kontext immer noch ein Extrem darstellt, ist auch in allen anderen hier analysierten Inszenierungen der postdramatische Imperativ der Enthierarchisierung der Theatermittel erkennbar.

5 Fazit

Im vorliegenden Beitrag wurden verschiedene Inszenierungen von institutionell (schulisch) kanonisierten Texten in den Jahren 2010–2020 in Brünn im Hinblick auf die Affirmation oder die Infragestellung der kanonisierten Interpretation des jeweils inszenierten Textes analysiert. Kanonisierte Texte stellen sicherlich ein spezifisches Phänomen im zeitgenössischen Theater dar, denn, anders als bei vielen unbekanntem oder neugeschriebenen Stücken, kann ein grundlegendes Vorwissen des Publikums zum Text vorausgesetzt werden. Die Inszenierung eines solchen Textes sieht sich einerseits mit der Tradition, mit der tradierten Interpretation und dem Erwartungshorizont des Publikums, andererseits der Forderung nach der Aktualität der Texte und den Identifizierungsmöglichkeiten für die Zuschauer/innen konfrontiert.

Bei der Analyse der postdramatischen Tendenzen und Merkmale in den untersuchten Inszenierungen – Aktualisierungen, Fragmentierung und Neufassung der Texte, Alter-Ego-Figuren und paralleles Erzählen, Akzent auf Bildlichkeit (und Körperlichkeit) – zeigten sich Tendenzen, die für die ganze zeitgenössische Theaterproduktion in Tschechien prägend sind. In vielen der zur Analyse gewählten Inszenierungen wurde mit postdramatischen Verfahren gearbeitet, aber auch anders gegen den Deutungskanon revoltiert. Allerdings ist bemerkenswert, dass in den analysierten Stücken die traditionelle Dominanz des Textes nur in einem Fall völlig aufgelöst wurde. Aus der Analyse ergibt sich also, dass die meisten Innovationen, seien es umfassende Aktualisierungen, Fragmentierungen oder Collagen, auf der Textebene ansetzen. Die einzige

¹⁰ Julia Wissert vytvořila jedinečné, strhující představení. Dovedla herce k dokonalému provázání mluvního projevu s pohybem. (Ins Deutsche übers. v. P.P.)

Ausnahme in der hier betrachteten Stichprobe ist Julia Wisserts Inszenierung *Odyssea, Evropský mýtus, který žijeme (Odyssea, Europäischer Mythos, den wir leben)* am Nationaltheater Brunn, die dem Modell des postdramatischen Theaters entspricht.

Aufgrund der Feststellung, dass in fast allen Inszenierungen die Konfrontation des alten und des neuen Theaters, der tradierten Interpretation und der neuen Re-Interpretation nur auf der Textebene inszeniert werden, dass also der erzählte Text den anderen Theatermitteln trotz der Einarbeitung von postdramatischen Verfahren immer noch übergeordnet ist, könnte der Eindruck entstehen, dass auch die Theater in der Tschechischen Republik noch auf die wirkliche postdramatische Revolution warten. Doch wird vielleicht eben dank dieser Hybridität, dieser Zwitterstellung der tschechischen Theaterpraxis zwischen dem klassischen Drama und der postdramatischen Herangehensweise in den gewagtesten Inszenierungen eine unerwartete und, wie ich behaupten möchte, neue Dimension des zeitgenössischen Theaters angedeutet. Besonders in Heřmans *Libuše* als auch in Mikulášeks *Don Quijote* wird gerade durch die Konfrontation mit postdramatischen Phänomenen die lineare, dramatische Erzählweise hochgehalten. Gerade in der Auseinandersetzung mit dem Postdrama enthüllt sich die Wirkungskraft der Urtexte und dadurch kann vielleicht auch die von Lehmann angestrebte ‚autonome‘ ästhetische Erfahrung erreicht werden.

Literaturverzeichnis:

- ANZ, Thomas (1998): Einführung. In: Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Hrsg. v. Renate von Heydebrand. Stuttgart/Weimar: Metzler (Germanistische Symposien. Berichtsbände XIX), S. 3–8.
- ANZ, Thomas (2013): Handbuch Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- ARNTZEN, Knut Ove (1991): A Vicarious kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia. In: Small is Beautiful, Conference in Glasgow 1990. Hrsg. v. Claude Schumacher u. Derek Fogg. Glasgow: Theatre Studies Publications in association with the International Federation for Theatre Research, S. 44–55.
- ASSMANN, Jan (1997): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck.
- BOJDA, Martin (2018): Jak se tři operní kritici vydali na cestu do pekel (17.03.2018), URL: https://ceskapozice.lidovky.cz/forum/jak-se-tri-operni-kritici-vydali-na-cestu-do-pekel.A180316_002622_pozice-forum_lube [15.05.2020].
- BRANDSTETTER, Gabriele (2005): Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater. Berlin: Theater der Zeit.

- BRANDSTETTER, Gabriele/ WIENS, Brigit (2010): Theater ohne Fluchtpunkt, Das Erbe Adolphe Appias. Berlin: Alexander.
- BRILL, Klaus (2013) Prominente Profiteure, Süddeutsche Zeitung vom 5.1.2013, URL: <https://www.sueddeutsche.de/politik/amnestie-des-tschechischen-praesidenten-klaus-prominente-profiteure-1.1565611> [15.01.2020].
- BUBNER, Rüdiger (2001): Demokratisierung des Geniekonzepts. In: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Hrsg. v. Josef Früchtl u. Jörg Zimmermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 77–90.
- COPPENS Jeroen (2016): Visuelle Dramaturgie (Theater-)Bilder, die denken. In: Episteme des Theaters Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit. Hrsg. v. Milena Cairo, Moritz Hannemann, Ulrike Haß u. Judith Schäfer. Bielefeld: transcript, S. 496–499.
- DRÁBEK, Pavel (2017): Moderní operní režie jako cesta do pekel. In: Divadelní noviny (Praha), Jg. 26, Nr. 20/2017, o. S.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1988): Die Aufführung als Text, Semiotik des Theaters. Band 3. Tübingen: Narr.
- GREGOR, Čestmír (1996): Divácká opera, Přímluva za to, aby se opera vrátila k divákovi. Praha: H+H.
- HAAS, Birgit (2007): Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien: Passagen-Verlag.
- HERMAN, Josef (2017): Teoreticky o cestě do pekel (14.12.2017), URL: <https://www.divadelni-noviny.cz/teoreticky-o-ceste-do-pekeli> [15.05.2020].
- HIMA, Gabriela (2001): Körperlichkeit: Körperlichkeit gegen Verbalität und Visualität, Theater im Kontext der Medien, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 9/2001 (Juli), URL: <https://www.inst.at/trans/9Nr/hima9.htm> [15.05.2020].
- HOBSBAWN, Eric/ RANGER, Terence (1983): The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press.
- HONOLD, Arthur (1998): Die Zeit als kanonbildender Faktor. Generation und Geltung. In: Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen (DFG-Symposium 1996). Hrsg. v. Rente Heydebrand. Stuttgart: Metzler, S. 560–580.
- INGARDEN, Roman (2013): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Hrsg. v. Edward M. Swiderski. Berlin: De Gruyter.
- KAČER, Tomáš (2013): New Messengers: Short Narratives in Plays by Michael Frayn, Tom Stoppard and August Wilson. Brno: Masarykova univerzita.
- LEŠKA, Rudo (1997): Cesta do pekel aneb Pokyny jak správně, realisticky a věrně inscenovat operu, In: Harmonie, 26.9.2017, URL: <https://www.casopisharmonie.cz/komentare/cesta-do-pekeli-aneb-pokyny-jak-spravne-realisticke-a-verne-inscenovat-operu.html> [15.05.2020].
- LEHMANN, Hans Thies (2011): Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Fischer.
- MAGDOVÁ, Marcela (2019): Quijotovský mýtus v hledáčku televizních kamer. In: Divadelní noviny, Jg. 28, Nr. 20/2019, S. 4.

- MICHKOVÁ, Helena (2010): *Idealista ztracený v moderním světě i sám v sobě*, URL: <https://www.i-divadlo.cz/recenze/idealista-ztraceny-v-modernim-svete-i-sam-v-sobe>, [15.01.2020].
- MOTTÉ, Magda (2010): *Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit: Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: wbg Academic.
- PFISTER, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Erweiterter und bibliogr. aktual. Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage von 1988. München: W. Fink.
- RESLOVÁ Marie: *Don Quijote v Brně objevuje, kde začaly potíže s rozlišením iluze a reality*, 11.11.2019, URL: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/don-quiote-husa-na-provazku-recenze/r~dffa988e049511ea926e0cc47ab5f122/> [29.01.2020].
- ROUČEK, Rudolf (2017): *Sbírka názorů na současné inscenování oper: Cesta do pekel*, Brno: Šimon Ryšavý.
- RIPPL, Gabriele/ WINKO, Simone (2013): *Handbuch Kanon und Wertung*. Stuttgart/ Weimar: Metzler.
- SCHMITZ, Stefanie (2015): *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*. Tübingen: Narr Francke.
- ŠMEJKALOVÁ, Martina (2015): *Otázky kánonu v literatuře a vzdělávání, Filologické studie 2014. Canon*. Praha: Karolinum.
- TITZMANN, Michael (2011): *Modelle des literarischen Strukturwandels, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 33*. Berlin: De Gruyter.
- TUČEK, Jaroslav (2017): *Mudrování (nejen) nad divadlem (No. 292)*, URL: <https://www.divadelni-noviny.cz/mudrovani-nejen-nad-divadlem-no-292> [20.01.2020].
- VELTEN, Rudolf Hans (2009): *Performativitätsforschung, Methodengeschichte der Germanistik*. Hrsg. v. Jost Schneider. Berlin/New York: de Gruyter, S. 549–72.
- VIEWEG-MARKS Karin (1989): *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- WIESMÜLLER, Wolfgang (2013): *Die Kanondebatte – Positionen und Entwicklungen*. In: *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten*, Nr. 2/2013, Heft 3, S. 281–295.