

Inhaltsverzeichnis

1. Kapitel: Theaterlernen und Lehrgangslernen
 Erste Annäherungen 9
Es geht um den Aggregatzustand der Geschichten, die im Theater gespielt werden und die sich sperren, zum Objekt von Belehrungen gemacht zu werden, die zu einem festen Ergebnis zu kommen suchen.
2. Kapitel: Theater demonstriert keine Problemlösungen –
 im Gegenteil. (A) Das Beispiel attische Tragödie
 (B) Moderne Zeugen (Hebbel, Schnitzler,
 Tschechow) 17
Worin gezeigt wird, dass es Bruchlinien der Erfahrung in einer von Unvorhersehbarkeiten durchzogenen Welt sind, die Autoren von Theaterstücken seit der Antike bis in die Moderne anziehen.
3. Kapitel: Das Theater und seine Affinität zum Einzelnen
 und zum Flüchtigen – im Anschluss an
 Überlegungen von John Dewey 31
Worin die in der europäischen Mentalitätsgeschichte wurzelnde Überzeugung von der Höherwertigkeit allgemeiner Ideen und Begriffe gegenüber sinnlichen Besonderheiten erörtert wird. Das Theater hingegen scheint dem auf der Spur zu sein, was Toulmin die unerkannten Aufgaben der Moderne nennt.
4. Kapitel: Theaterspielen – Balanceakt zwischen
 Sinnlichkeit und Begriff – zwischen Materialtrieb
 und Formaltrieb (Schiller) 43
Was zeitgenössische Theaterautoren – von Reinshagen und Brecht bis Botho Strauss zu dieser Balance zu sagen haben, passt nicht zu landläufigen Vorstellungen vom überprüfbareren Verfügen über Kenntnisse und Informationen. Schillers Vorstellungen über die ästhetische Erziehung gewinnen durch Unterscheidungen des Phänomenologen Bernhard Waldenfels (Pathos-Response) wie etwa auch in der Arbeit des Choreographen Cunningham neues Gewicht.

5. Kapitel: Analysieren und sich treffen lassen –
 unterschiedliche Arten, Erfahrungen in Symbole
 umzusetzen 55

*Die auf Susanne Langer und Ernst Cassirer zurückgehenden **philosophischen Unterscheidungen zwischen präsentativem und diskursivem Symbolisieren** helfen den Blick zu schärfen für die Qualität von Situationen, in die das Theater Akteure wie Zuschauer verwickelt – was an Beispieltexen von Genazino, von Jutta Lampe, von Perceval zu zeigen ist.*

6. Kapitel: Die Sprache von Dramenpersonen im Kraftfeld
 sinnlich-gestischer Anziehungen und Abstoßun-
 gen – Beispiele (Faust, Woyzeck, Mortimer) . . . 69

Theaterspielen ist mehr als öffentlich gemachter Wort austausch. Wer nur Texte liest und interpretiert übergeht leicht die sinnliche Dimension von Handlungen: Wie bewegen sich die Körper, was „sagt“ das Mienenspiel, der Klang, der Rhythmus des Sprechens, wie spielen der Raum, die Gegenstände, die Kleidung mit? Die Sprache von Theaterstücken schreit geradezu nach Verkörperungen in Raum und Zeit – die auf Worte fixierte Betrachtung bekommt nur eine abgemagerte Form von Theater zu Gesicht.

7. Kapitel: Handlungen in einem imaginären Raum auf Zeit
 entstehen lassen – Abschied von der Vorerledi-
 gung von Rollen: Zwei Schauspieler (Gert Voss
 und Rolf Boysen) vergegenwärtigen sich ihre
 Theatererfahrungen 75

Theaterspielen missrät, wenn es vorgefertigte Handlungsfiguren auf die Bühne bringt und nicht die Leistung vollbringt, sich „so fallen zu lassen, dass das Erarbeitete neu entsteht“ (Gert Voss). Gert Voss und Rolf Boysen umkreisen diese ihre Zentralerfahrung in der Erörterung ihres Umgangs mit Shakespearestücken und Regisseuren – immer wieder fällt da der Name Fritz Kortner. Beide beschreiben eine charakteristische Änderung ihrer Einschätzung von Drama-Figuren, die gewöhnlich als eingefleischte Bösewichte gelten: Mabeth und Richard III.

8. Kapitel: Sich zeitweise einlassen auf Offenes und Unabsehbares – solches kann Theater von Zuschauern wie Akteuren erwarten 89

Muss man sich „dumm stellen“ – muss man auf selbstverständliche Formen der praktischen Lebensbewältigung verzichten, wenn man sich auf den Raum und die Zeit einlässt, die in Theaterhandlungen entstehen?. Ein Gesprächsfragment von Alexander Kluge wirft ein Schlaglicht auf die Paradoxie, die daraus entsteht, dass Theaterzeiten und Theaterzukünfte nicht ins Schema der Alltagspraxis passen.

9. Kapitel: Tiefenschichten des Musiktheaters 93

Worin über die Paradoxie nachgedacht wird, dass das Musiktheater einerseits harte Realitäten und Konflikte quasi in grobsinnlicher Form auf die Bühne bringt, andererseits aber mit vielen theatralen und musikalischen Mitteln diesen Geschehnissen den ernsthaften Wirklichkeitscharakter nachhaltig entzieht. In diesem Zwiespalt können Erfahrungen einer Intensität entstehen, in der sich das Drama der sexuell-erotisch verfassten Menschenexistenz vielfältig bricht. Die Empirie des Musiktheaters ist dabei eine andere Empirie als die der Sachwissenschaften – es handelt sich um eine Empirie des Ausdrucks und des Dramas.

ANHANG I: Ein exemplarisches Theaterstück:
Don Karlos von Schiller 103

ANHANG IIa: Schiller und Verdi konfrontieren mit
Tiefenstrukturen der europäischen Geschichte
der Neuzeit 109

ANHANG IIb: Wolfgang Amadeus Mozart / Lorenzo
da Ponte: Cosi fan tutte (1790) mit einem
Nachsatz 111

Am Inhalt dieses Stückes spiegelt sich etwas von der Geschichte des neuzeitlichen Humanismus der „dritten Kraft“ wider – seine prekäre Auseinandersetzung mit der Macht politisch-religiöser Traditionen, mit der Macht der Normierung des Menschenlebens, die das Allgemeine gegen Individuen und ihre Gefühle durchsetzt (vgl. F. Heer 1960).

Literatur 122