

# Falsche Kirschen – echte Nasen

Das Streben nach Authentizität auf dem Theater ist kein ganz neues Phänomen. Ein kritischer Rückblick.

**KNUT  
LENNARTZ**

**E**cht oder unecht? – das ist hier die Frage. Und sie hat seit jeher die Kunstdiskussion bewegt. Im 18. Jahrhundert führte dies zu einer lebhaften Debatte um „Kunst und Natur“ (Natur im Sinne von größtmöglicher Wirklichkeitsnähe). Goethe ließ in seinem Essay „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ darüber einen Zuschauer mit einem Anwalt des Theaters debattieren. Es ging um bemalte Prospekte, um gemalte Kirschen, die so echt schienen, dass selbst die Stare darauf herein fielen. Der Zuschauer pochte darauf, dass alles auf dem Theater „wahr und wirklich“ scheinen solle. Doch für Goethe war die Sache klar, wie im Übrigen auch für die meisten seiner Zeitgenossen, für Lessing und Schiller etwa: Kunst und Natur seien sauber zu trennen. Nur dem Ungebildeten könne ein Kunstwerk als Naturwerk erscheinen. Ein klarer Standpunkt, der sich in der ästhetischen Debatte bis hin zu Adorno manifestiert hat. Das heißt ja nicht, dass der Künstler sich

in seinen Elfenbeinturm zurückzuziehen habe.

„Authentizität“ bedeutet Echtheit. In der Kunst geht es dabei vor allem um die Echtheit von Kunstwerken selbst: Ist der Rembrandt echt oder handelt es sich um eine Fälschung? In einer Hamburger Ausstellung chinesischer Terracotta-Krieger erwiesen sich die Ausstellungsobjekte als Fälschung, allerdings von so hoher Qualität, dass selbst Fachleute getäuscht wurden. Für den normalen Besucher, der nur seinem Augenschein vertraut, spielte das im Grunde keine Rolle. Die Fälschung war eine höchstmögliche Annäherung an die (Kunst-) Realität. In der Bildenden Kunst ist die Sache klar: Keiner will sich mit einer Fälschung zufrieden geben, auch wenn er sie vom Original kaum unterscheiden kann. Aber wie steht es mit diesem Begriff, wenn es um das Theater geht? Theater ist Theater. Ob und in welcher Art es die (soziale) Wirklichkeit reflektiert oder auf diese Wirklichkeit zurückwirkt, ist

zunächst einmal eine Frage der ästhetischen Mittel.

Doch da fangen die Vertracktheiten schon an. Zum Beispiel bei Tschechow: Stanislawski war der Überzeugung, mit seinen Tschechow-Inszenierungen eine weitgehende Annäherung an die abzubildende Wirklichkeit erreicht zu haben. Höchstmögliche Authentizität? Natalia Ginsburg beschreibt Tschechows Irritationen nach einem Besuch von Stanislawskis Proben zum „Onkel Wanja“, wo Grillen zirpten und Hunde bellten: „Tschechow fand alle diese Geräusche absurd. Besonders absurd fand er das echte Hundegebell.“ Das wäre, als würde man auf einem gemalten Porträt eine echte Nase anbringen. Gemalte Kirschen und echte Nasen und eine Erkenntnis: Theater ist nicht Nachahmung der Realität.

Und doch findet sich diese Wunschvorstellung immer wieder, auch bei den Großen ihrer Zeit. Majakowski lehnte Tschechows vermeintliche Familienidylle strikt ab und höhnte im „Mysterium Buffo“: „Uns aber interessieren nicht Onkel und Tanten – die

Fotos: H. Garthe (1), picture-alliance/maxppe (2), dpa Bildarchiv (3), M. Engelhard (4)



3 |



4 |

haben wir ja selbst, insgeheim, unsere lieben Verwandten daheim.“ Vielmehr interessierte nach der Oktoberrevolution von 1917 die Frage, wie revolutionäre Massenbewegungen als solche darstellbar seien. In Massenfestspielen, an denen bis zu 45 000 Personen beteiligt waren – natürlich Arbeiter, Soldaten, Bauern, diejenigen also, die vermeintlich gerade Geschichte gestalteten – wurden revolutionäre Großereignisse nachgestaltet, die Geschichte der Arbeiterbewegung seit der Pariser Kommune etwa oder der Sturm auf das Winterpalais. Die neuen Möglichkeiten des Films, seine Fähigkeit, Massenergebnisse mit anscheinend unbestechlichem dokumentarischem Blick darzustellen, insbesondere Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ standen hier Pate. Auch in Deutschland erfreute sich der Einsatz von Filmmaterial unter diesem Aspekt großer Beliebtheit. Erwin Piscator war hier einer der Vorreiter. In Ehm Welks „Gewitter über Gotland“, einem Stück über die Vitalienbrüder, setzte er Dokumentarfilmszenen von der russischen Revolution ein, um der Inszenierung die aktuelle Aura von Authentizität zu geben. Für seinen Bühnenbildner Traugott Müller war die Filmprojektion ohnehin das Mittel, um das bisherige Bühnenbild

abzulösen. Die unmittelbare emotionale Wirkung solcher nachgestellter Massenergebnisse ist unbestritten, aber bringt dieser Einsatz scheinbar authentischer Mittel darüber hinaus irgendeinen Erkenntnisgewinn? Und wie steht es mit den Nebenwirkungen? Die Foto- und Filmgeschichte ist auch eine Geschichte der Fälschungen. Berühmt-berüchtigt: Der wegretuschierte Trotzki vor Lenins Rednertribüne. Brecht hatte in den fünfziger Jahren angeblich den Einfall, Becketts „Warten auf Godot“ zu spielen, aber die nihilistische Grundaussage des Stückes zu konterkarieren mit Dokumentarfilmszenen vom Aufbau des Sozialismus in China. Dazu ist es nie gekommen, es wäre ein schönes Beispiel für den manipulativen Einsatz authentischen Materials im Theater.

Ein Sonderfall des Authentischen sind die verschiedenen Formen des dokumentarischen Theaters. Spektakuläre Gerichtsprozesse und Verhöre sind beliebtes Ausgangsmaterial. In den sechziger Jahren haben Autoren wie Peter Weiss, Heinar Kipphardt und Rolf Hochhuth das dokumentarische Theater erfolgreich eingesetzt, um Themen aufzugreifen, die in anderen Medien gar nicht oder nur am Rande oder nur im schlimmsten Fall völlig entstell

wiedergegeben worden sind. Es war Hochhuths „Stellvertreter“, der die Öffentlichkeit über das umstrittene Verhalten des Vatikans in der Nazizeit informiert hat; und Peter Weiss' „Die Ermittlung“, ringuraufgeführt von mehr als einem Dutzend Theatern, hatte eine ähnliche Funktion, um die Öffentlichkeit über Auschwitz – ausgehend vom Frankfurter Auschwitz-Prozess von 1963 bis 1965 – aufzuklären. An der Ringuraufführung beteiligte sich auch die DDR mit einem Abend der besonderen Art: Aufführungsort war der damalige Plenarsaal der Volkskammer, und beteiligt waren viele prominente Verfolgte des Nationalsozialismus, darunter Helene Weigel, Stefan Hermlin und Erwin Geschonnek. Sie brachten ihre eigenen Lebenserfahrungen in diese szenische Lesung ein; für den Part der Opfer und Zeugen funktionierte das auch, mit den Tätern tat man sich schwerer. Der gesellschaftliche Mehrwert des dokumentarischen Theaters in den sechziger Jahre war der Tatsache geschuldet, dass das Theater hier Informationsaufgaben übernahm, die andere Medien vernachlässigten. Dass das Theater damit ästhetisch an seine Grenzen stieß, war hinzunehmen und kaum zu vermeiden. Selbst in der DDR gab es Kritiker, die Weiss' „Ermittlung“ als „außerhalb jeder ästhe-

**1 | Das Dokumentarische Theater hat nie seinen Kunstcharakter verleugnet: Heinar Kipphardts „In Sachen Robert R. Oppenheimer“ in einer Inszenierung des Staatstheaters Saarbrücken von 1983 ...**

**2 | ... und der reale Physiker im Hörsaal.**

**3 | Die Angeklagten des tatsächlichen Frankfurter Auschwitz-Prozesses ...**

**4 | ... und der Prozess auf dem Theater in Peter Weiss' „Ermittlung“, hier die Inszenierung der Freien Volksbühne Berlin von 1980.**

tischen Wertungsmöglichkeit“ sahen, so Hans Ulrich Eylau in der *Märkischen Volksstimme*. Ästhetische – nicht gesellschaftliche oder politische – Vorbehalte äußerten im Westen auch hoch angesehene Kritiker wie Joachim Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung*. Ihm war die „Gewalt des Faktischen“, unter der sich der Parkettbesucher ducken müsse, nicht geheuer.


Theatralische Verfremdung erfuhr allerdings der spröde, rein auf den Gerichtsprotokollen basierende Stoff in vielen Aufführungen, in Ost und in West. In Potsdam und Rostock verbarg man die Gesichter der Täter unter Masken, die in ihrer Verzerrtheit vor allem eine Demaskierungsfunktion hatten. In der Rostocker Inszenierung des Stücks fand sich auch eine Szene, die mit dem authentisch-dokumentarischen Charakter des Stücks radikal bricht: eine Passage über den Widerstand sowjetischer Kriegsgefangener in Auschwitz, angeblich im Einvernehmen mit dem Autor eingefügt. Weiss gab in einem Gespräch mit Ernst Schumacher einen wichtigen Hinweis zur Frage des Dokumentarischen im Gegensatz zum Authentischen und zu seiner Entscheidung der formalen Mittel: „Es ist vielleicht möglich, dass man das auch mit traditionellen Mitteln darstellen kann. Aber es ist mir keine Lösung dafür eingefallen, und alles, was ich gesehen habe, auf dem Theater, im Film, der noch viel größere Möglichkeiten hat, das Lager authentisch darzustellen, hat mir da keinen Hinweis gegeben.“

Das dokumentarische Theater hat bei aller Realitätsnähe nie seinen Kunstcharakter verleugnet, Es gab nie einen Zweifel, dass der Darsteller von Kipphardts Robert Oppenheimer, so detailgetreu die Äußerlichkeiten der Verhör-situation auch nachgestellt worden sind, ein Schauspieler war. Dass auf der andern Seite gerade in Amerika, vor allem in Hollywood, Illusion und Wirklichkeit oft heftig durcheinander

geraten, sieht man daran, dass Hollywoodstars, so sie denn glaubwürdig eine Rolle zu spielen vermögen, ohne weiteres eine Politikerkarriere starten können, wie Ronald Reagan oder Arnold Schwarzenegger. Der Schauspieler Morgan Freeman, der in „Deep Impact“ einen schwarzen US-Präsidenten darstellte, wurde kürzlich gefragt, ob er nicht Lust hätte, fürs Präsidentenamt zu kandidieren. Er antwortete, dass sein Kollege Dennis Haysbert, der Präsidentendarsteller in der TV-Serie „24“, die bessere Wahl wäre: „Niemand zuckte mehr mit der Wimper, weil er so authentisch wirkte.“

Da ist sie wieder, die viel beschworene Authentizität. Im Dokumentarischen Theater ging es noch darum, den Schein der Authentizität zu wahren. Der Ansatz heute geht darüber hinaus: Man holt die Betroffenen selbst auf die Bühne – Arbeitslose, kriminelle Jugendliche, Demenzkranke, Experten des Alltags. Das ist vor allem eine Spezialität der Gruppe *Rimini Protokoll*, und dafür wird sie derzeit mit Preisen überhäuft. Einer der geistigen Wegbereiter dieser Bewegung ist der Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans Thies Lehmann. Wie schon vor 80 Jahren Majakowski singt Lehmann den Grabgesang auf das klassische Drama: „Um Wirklichkeit zu formulieren, scheint mittlerweile fast jede Form geeigneter als die kausallogische Handlung samt der mit ihr einhergehenden Zurechnung von Ereignissen an Entscheidungen von Individuen,“ schreibt er in seinem Buch „Postdramatisches Theater“. Aber geht es denn in der Kunst und auf dem Theater um das Formulieren von Wirklichkeit? Sind Probleme nur verhandelbar, wenn sie von Spezialisten selbst auf die Bühne gebracht werden? Die jüngsten Arbeiten von Rimini Protokoll sind nicht deswegen faszinierend, weil hier Spezialisten des Alltags glaubwürdig und sozusagen aus erster Hand über ihre Arbeit reden, sondern weil sie im Moment ihres Bühnenauftritts

in eine Rolle schlüpfen, weil sie sich selbst spielen und sich so spielen, wie sie gesehen werden wollen. Wird in „Braeking News“ wirklich tiefgründig das Geschäft mit den Nachrichten und ihrer jeweiligen Manipulation behandelt? Eher nicht, schon deswegen kaum, weil sich der Abend der Zufälligkeit der Nachrichten des Tages unterwirft. Ist das sensationell, dass am Todestag von Bobby Fisher das Isländische Fernsehen darauf intensiv eingeht? Er hat dort die letzten Jahre seines Lebens verbracht. Und wenn ein Medienkritiker die Sprachregelungen der *Tagesschau* in der Berichterstattung über Israel und Palästina als zu Israelfreundlich kritisiert und im gleichen Atemzug palästinensische Raketen als Knallfrösche verharmlost, entlarvt er sich selbst als Sprachmanipulator. Der Abend kommt trotzdem an, aber auf eine Weise, auf die Theater immer funktioniert, wenn Laien in ihrer charmanten Unbeholfenheit zugange sind. Und so rühren auch die Experten des Alltags, sobald sie die Bühne betreten, als dilettierende Schauspieler das Publikum. Bringt ein anekdotenhaft strukturierter Abend über die Rezeption des „Kapitals“ wirklich Einsichten über Marx-Rezeption und ihre fatalen Folgen dort, wo der Marxismus als Staatsreligion missbraucht wurde? Es ist zu bezweifeln.

Authentizität ist so gesehen ein äußerst ambivalenter Begriff. Der nachgestellte Sturm einiger tausend Statisten auf das Winterpalais mag kurzzeitig bewegende Emotionen ausgelöst haben. Tschschows „Onkel Wanja“ bewegt uns bis heute. Kunst und Wirklichkeit – Oscar Wilde hatte hierzu seine eigene, originelle Meinung: „Die Natur imitiert die Kunst“. So weit muss man ja nicht gehen, aber im Bestreben, die soziale Wirklichkeit so ungeschminkt wie es nur geht auf die Bühne zu holen, sollte das Theater nicht vergessen, dass es immer noch zu den schönen Künsten gehört, beschützt von der Muse Thalia. 

**Wir lassen euch nicht hängen!**

**Jetzt DIE DEUTSCHE BÜHNE bestellen  
und 19% sparen.**

- Hiermit bestelle ich die Zeitschrift **DIE DEUTSCHE BÜHNE** zum Vorzugspreis für Schüler, Auszubildende und Studenten zum Preis von € 60,- (statt € 74,-) inkl. Versandkosten im Abonnement. **DIE DEUTSCHE BÜHNE** erscheint monatlich. Eine Ausbildungsbescheinigung lege ich bei. Die Kündigungsfrist beträgt sechs Wochen zum Ende des Bezugszeitraums.

Einfach in einen Briefumschlag oder per Fax an: 0511 / 400 04-170

### ANTWORT

Friedrich Berlin Verlag  
Leserservice Die Deutsche Bühne  
Postfach 10 01 50  
30917 Seelze  
Deutschland

Liefer- und Rechnungsanschrift für das Studentenabo **DIE DEUTSCHE BÜHNE**:

Name | Vorname

Straße | Hausnummer

PLZ | Ort

Datum | Unterschrift