



Foto: Jörg Landsberg

einigen Jahren wirklich in ihrer ganzen Dimension beurteilen. Aber schon heute steht fest, dass diese beiden Ereignisse: Verschwinden von Systemkonkurrenz und Globalisierung durch Internet, das Verständnis und die Inhalte der Politik fundamental verändert haben.

Während im 19. und über weite Teile des 20. Jahrhunderts die Politik gemeinhin als Handeln von Personen in politischen Institutionen wie Regierungen, Parlamenten oder auch politischen Parteien verstanden wurde, hat sich dieses insti-

Vom Verschwinden der Politik

...und den daraus entstehenden Aporien eines politischen Musiktheaters

UDO BERMBACH

Wagners Diktum aus „Oper und Drama“, der Dichter könne nicht eher wieder vorhanden sein, als bis wir keine Politik mehr haben, könnte in unseren Tagen, so scheint es, endlich seine Einlösung finden. In der Tat: Es kann wieder gedichtet – und komponiert – werden. Denn wohin man auch blickt, gibt es zwar viele kleine Politiken und unzählige politisch-strategische Aktionen jeden Tag, aber, so scheint es jedenfalls, kaum Politik. Jedenfalls nicht im Sinne großer Politik-Entwürfe und in sich stimmiger Politik-Konzepte, an denen entlang der Bürger als Beobachter wie als Betroffener sich sein Urteil bilden könnte. Überall sieht man Politiker an vermeintlichen oder auch tatsächlichen Problemen der nationalen wie globalisierten Gesellschaft herumwerkeln, und doch ist der Eindruck vorherrschend, es fehle an einer Politik aus einem Guss, an einem in sich stimmigen und umfassenden Konzept, das Antwort auf die drängenden Fragen der Zeit geben könnte.

1 | Angriff der Spaßguerilla: Szene mit Günther Grolitsch, Heiko Börner und Julia Rutigliano aus Tobias Kratzers „Tannhäuser“-Inszenierung am Theater Bremen.

A bisserl was geht immer

Popper, der Philosoph des *trial and error*, feiert Triumphe: allerdings eher im Sinne

des seligen Monaco Franze. Nach dessen Motto: „A bisserl was geht immer“, versucht sich die Politik an den kleinen Fragen der Alltagsschwierigkeiten, gelegentlich auch an den großen, ganze Gesellschaften bedrohenden Probleme einer globalisierten Welt wie der seit Jahren auf der Tagesordnung stehenden Finanzkrise. Sie tut dies durch *peacemeal engineering*, eine Strategie, die so lange immer neue Versuche der Bewältigung von Konflikten unternimmt, bis irgendwann, und sei's durch Zufall, sich einer als problemlösend herausstellt.

Das ist eine insgesamt neue Lage, die sich erst nach dem Zerfall der Sowjetunion und der Auflösung der dualen Fronten des Kalten Krieges hergestellt hat. Das Verschwinden der Systemkonkurrenz zwischen den westlich-demokratischen und den östlich-sozialistischen Staatensystemen hat einen fundamentalen Wandel der Politik bewirkt: Es gibt seither keine grundsätzlichen Sperrn mehr zwischen den unterschiedlichen Staaten, und der Ausbau des Internets hat bewirkt, dass alle Gesellschaften, auch die autoritär organisierten, prinzipiell zugänglich geworden sind. Die Chancen und Gefahren einer digitalisierten Welt lassen sich vermutlich erst in

tutionell definierte Politikverständnis inzwischen verändert und beginnt sich aufzulösen. Schon den gesellschaftlichen Bewegungen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre, die üblicherweise als „Studentenbewegungen“ bezeichnet werden, lag die Überzeugung zugrunde, dass es zwischen der Politik als einem Handeln im öffentlichen Raum und den privaten Lebenssphären eigentlich keine sachliche Differenz gibt. Für diese sozialen Bewegungen war das Private immer auch politisch, weil die Politik mit ihren Regelungen und Entscheidungen tief in die privaten Lebensentwürfe der Menschen eingriff. Das galt für die Familienpolitik ebenso wie für die Bildungspolitik, die Arbeitsmarktpolitik oder die Krankenversorgung, bis hin zu den Vorschriften für die Beerdigungen. Und so, wie das Private bei genauem Hinsehen eben durch und durch von Politik bestimmt wurde, bestimmte umgekehrt das Private auch das Politische. Belege hierfür waren jene wirtschaftlichen Interessen, denen die Politik sich zu fügen schien, aber auch private Interessen von Politikern, die deren Handeln mitbestimmten. Für die marxistisch inspirierte Gesellschaftskritik dieser breiten, bis in das Bürgertum hinreichenden Bewegung war die Trennung zwischen öffentlich und privat, Politik und

Nicht-Politik obsolet geworden und die „spätkapitalistische“ Gesellschaft gerade dadurch charakterisiert, dass die Vermischung und Vernetzung beider Bereiche eine klare Trennung nicht mehr zuließ.

Was damals noch eine Behauptung war, die sich nur auf vereinzelte empirische „Beweise“ stützen konnte, ist heute allerdings die tägliche Regel. Spätestens die Finanz- und Eurokrise belegt, dass die Politik keineswegs mehr die dominante Sphäre öffentlichen Handelns ist, sondern eher den Vorgaben eines finanzwirtschaftlichen Sektors hinterherhinkt, der gar nicht daran denkt, sich durch politische Vorgaben in seinen Profitinteressen einschränken zu lassen. Damit zeigt diese Krise eine groteske Umdrehung des klassisch-liberalen Politikverständnisses, wie es über lange Jahre selbstverständlich schien: Die heute vorherrschende Priorität der Ökonomie funktionalisiert die Politik zu ihren Zwecken. Politik als ein eigenständiger Bereich löst sich auf und transportiert die Wirtschaftsinteressen direkt in den unmittelbaren ‚privaten‘ Lebensbereich. Politik wird zum ‚Politischen‘, das aber nur verdeckt als ‚politisch‘ auftritt, weil politische Entscheidungen von den handelnden Politikern selbst als wirtschaftlich zwingend ausgegeben werden.

Zugleich verschwindet die Politik aus den nationalen Regierungssystemen auf unübersichtliche internationale Ebenen,

sei es die europäische wie die EU oder auch transeuropäische wie der IWF, die OECD, die G8- oder G20-Treffen der wichtigsten Staats- und Regierungschefs der Welt. Was in transnationalen Gremien wie etwa denen der EU verhandelt wird, was dort von wem beschlossen und auf die nationalen Ebenen zur jeweiligen Absegnung durch die Parlamente zurücktransportiert wird, entzieht sich dem sachlichen Nachvollzug eines normal informierten Bürgers. Aber es entzieht sich häufig auch den professionellen Analysten wie etwa Politologen, weil ihnen der Zugang zu den Voraussetzungen der Problemformulierungen und Entscheidungsfindungen in aller Regel versperrt bleibt. Was Journalisten berichten, bezieht sich zumeist auf Oberflächenerscheinungen, bildet – etwa im Fernsehen – die An- und Abfahrt der wichtigsten Akteure ab und suggeriert in Kurzkomentaren Sachverstand, wo doch im besten Falle eine vage Vorstellung von dem, was da geschieht, vermittelt werden kann. Moderne Handlungsnetze, ob in Politik oder Wirtschaft, sind so stark miteinander verzahnt, fließen so sehr in einander über, dass ihre faktische Komplexität auch von informierten Beobachtern kaum mehr nachvollzogen werden kann, vermutlich selbst von den in ihnen agierenden Politikern auch nicht wirklich. Weshalb die Berichterstattung denn auch in den Nachrichten solche politisch-ökonomischen Prozesse ständig personalisiert, in der Hoffnung, den Zuschauern sei das verständlich.

Doch solche Personalisierung ist eher ein Zeichen von Hilflosigkeit, denn sie verfehlt die politischen Probleme, um die es eigentlich geht.

Alles in allem haben wir es heute mit einer höchst komplexen, kaum nachvollziehbaren Lage zu tun, und diese Lage ist entscheidend für die Frage, wie Politik im Musiktheater noch sichtbar gemacht werden kann.

Götter mit Aktenkoffern

Die Opern des 19. und weithin des 20. Jahrhunderts – um diese Glanzzeit der Gattung einmal paradigmatisch herauszugreifen – waren dort, wo sie Politik thematisch werden ließen, von einer klaren Struktur: Es gab stets, wie es auch dem damals vorherrschenden modern-liberalen Politikverständnis entsprach, zunächst einmal eine klare Trennung zwischen dem privaten und dem öffentlich-politischen Bereich. Dramatische Entwicklungen und Verwirrungen traten immer dann ein, wenn beide Sphären miteinander in Berührung kamen und sich aus dieser Verbindung oder diesem Mit- und Gegeneinander Konflikte ergaben, die im Rahmen einer der beiden Sphären nicht mehr gelöst werden konnten. Ob Beethovens „Fidelio“, Webers „Freischütz“, Meyerbeers „Hugenotten“, Verdis „Don Carlos“ oder Wagners „Tannhäuser“ – um einige beliebige Beispiele zu nennen – , stets blieb das Grundmuster der Handlungskonflikte gleich: Immer geriet das private Leben und Lieben der Protagonisten in Widerspruch zu bestehenden politischen Herrschaftsinteressen und Herrschaftsstrukturen. Die Lösung dieses Konfliktes konnte unterschiedlich aussehen: es gab das glückliche Ende ebenso wie die Schlusskatastrophe, die im Tod, in der Verbannung, im Elend und ähnlichem mehr der Hauptakteure endete.

Diese vergleichsweise klare Grundstruktur hat dem Regietheater der vergangenen Jahrzehnte die Möglichkeit

2 | Die Wartburg als geschlossenes System: Sebastian Baumgartens Bayreuther „Tannhäuser“-Inszenierung in einer Bühneninstallation von Joep van Lieshout.

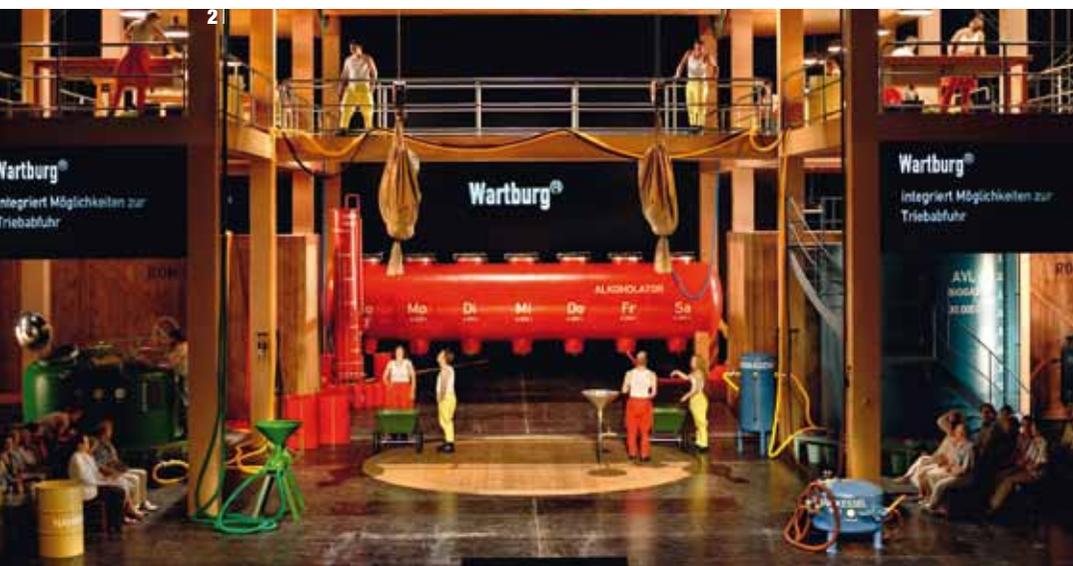


Foto: Bayreuther Festspiele/Enrico Nawrath

eröffnet, die Operntradition neu zu interpretieren. Es war nur notwendig, auf dem Hintergrund der eben skizzierten Tableaus alles, was mit Politik zu tun hatte, durch heutige ikonographische Kennzeichnung als politisch herauszustellen. Wo etwa die Wagner'schen Götter des „Ring“ sich durch dunkle Anzüge und schmale Aktenkoffer, vielleicht noch assistiert durch ‚stumme Sekretärinnen‘, als Machtmenschen zu erkennen gaben, lag sofort die Assoziation nahe, sie als moderne Politiker zu sehen und ihr selbstverschuldetes Scheitern mit zu verfolgen, es in Parallele zu realen Vorgängen in der Politik zu setzen. Wo ein von privaten erotischen Obsessionen getriebener Tannhäuser mit einer starren, hierarchisch strukturierten Herrschaftswelt konfrontiert wurde, wo er in all seinen Handlungen aussichtslos gegen eine stark befestigte weltliche wie am Ende auch geistliche Macht anzutreten suchte, da konnte der Zuschauer die eigenen Erfahrungen übermächtig empfundener Behörden mit der Szene verbinden und sich mit einer solchen Inszenierung identifizieren. Es war für Regisseure keine besondere Schwierigkeit, die großen Operndramen in diesem Sinne politisch zu „aktualisieren“; denn die Kontrastierung von politisch-öffentlichem und privatem Bereich entsprach auch der Lebenserfahrung der meisten Zuschauer. Dass einer selbst im Laufe seines Lebens mit Ämtern und Behörden in Auseinandersetzungen geriet, dass Politik zu großen Teilen als etwas dem

eigenen Leben fremd Übergestülptes empfunden wurde, entsprach der Normalität einer Gesellschaft, die sich selbst nach liberal-demokratischen Prinzipien verstand und interpretierte und Politik von Nicht-Politik scharf schied. Zugleich war solche ‚Normalität‘ auch immer bedroht, und im szenischen Sichtbarwerden solcher Bedrohung ergab sich das Identifikationspotential zwischen Opernbühne und Opernpublikum.

Statt der Politik: Psychologie

Die Möglichkeiten, traditionelle Opern in diesem Sinne zu politisieren und zu aktualisieren, wie es das *Regietheater* über Jahre durchaus eindrucksvoll betrieben hat, sind inzwischen bis zu einem gewissen Grad ausgereizt. Das deshalb, weil zum einen das Schema solcher Inszenierungen bekannt ist und daher seinen Überraschungseffekt verloren hat; weil zum anderen aus der oben skizzierten Veränderung der heutigen Politik diese Interpretationen nicht mehr den Erfahrungen der Zuschauer entsprechen. Vermutlich hat sich das klassische Regietheater bis zu einem gewissen Grade erschöpft, was freilich nicht heißt, dass es nicht gelegentlich noch zu beeindruckenden Leistungen auflaufen kann: In Bremen beispielsweise ist ein „*Tannhäuser*“ des jungen Regisseurs Tobias Kratzer zu sehen, der die konzeptionelle Kraft dieser Art von Regietheater beeindruckend und überzeugend deutlich werden lässt

und zu einer wirkungsvollen, großen Inszenierung verdichtet (siehe auch s. 30). Doch ändern solche Fälle, die es hoffentlich auch zukünftig immer wieder geben wird, nichts am prinzipiellen Befund. Es stellt sich die Frage, wie Politik in Stücken, denen das liberal-demokratische Politikverständnis eingeschrieben ist, für ein Publikum deutlich gemacht werden kann, das mittlerweile mit anderen Politik-Erfahrungen leben muss.

Viele der heute tätigen jüngeren Regisseure suchen die Antwort in einer Dekonstruktion der Stücke. Sie heben die Trennung von politischer und privater Sphäre ins allgemein Menschliche auf und suchen die Auswirkungen politischer Destruktion an den handelnden Akteuren und ihrer seelischen Befindlichkeit deutlich zu machen. Das klingt plausibler, als es oft auf der Bühne wirkt. **Sebastian Baumgartens Bayreuther „Tannhäuser“** von 2011 etwa ist ein Beispiel dafür, wie die von Wagner getrennt konzipierten Sphären der Venus, des hessischen Landgrafen und Tannhäusers selbst von vornherein so ineinander verschmolzen werden, dass die dem Stück eingeschriebene und zugleich konstitutive Trennung völlig aufgehoben wird. Entscheidend dabei ist die – ob gewollt oder ungewollt, mag dahingestellt sein – sichtbare Auflösung fest abgegrenzter und gegeneinander positionierter Handlungsbezirke durch die Gleichzeitigkeit und Parallelität vieler Aktionen. Auf der Bühne dieser „Tannhäuser“-Inszenie-





Candoco Dance Company
mit einer deutschen Erstaufführung

Sideways rain
CIE. ALIAS / GUILHERME BOTELHO (GENF)

Turning 20
CANDOCO DANCE COMPANY (LONDON)

Is the body the media of dance? Other parts
VANILTON LAKKA (UBERLÂNDIA/BRASILIEN)

Danse des Cariatides
COMPAGNIE RETOURAMONT (PARIS)

bODY_rEMIX/gOLDBERG_vARIATIONS
COMPAGNIE MARIE CHOUINARD (MONTRÉAL)

Three levels
TCHEKPO DANCE COMPANY (BIELEFELD)

Tanz! Heilbronn
09. - 13. Mai 2012

WWW.THEATER-HEILBRONN.DE
THEATERKASSE: 07131.56 30 01

nung herrscht die Gleichzeitigkeit aller Ereignisse, durch das mehrstöckige Bühnenbild mit den auf den jeweiligen Ebenen eifrig arbeitenden Menschen noch optisch vervielfacht. Das stellt insgesamt eine Situation her, in der permanent eine Fülle paralleler Aktionen ablaufen, die der Zuschauer durch eigene Anstrengung in eine Ordnung bringen muss. Was heißt, dass er gezwungen ist, individuell zu priorisieren, wenn er in dem, was er sieht, eine wie immer geartete Logik des Ablaufs finden möchte.

Was bei Wagner noch in der Polarität von Venusberg und Wartburg-Gesellschaft, Tannhäuser und Rom als gegensätzliche Sphären von Liebe und Macht verstanden werden konnte, hat sich hier ins sichtbar individuelle Elend aller Akteure verändert. Die Protagonisten schleppen, auf ihre je spezifische Weise, ihr Elend über die Bühne, ohne dass wirklich deutlich wird, woher dieses Elend resultiert, was seine Ursachen sind und ob es etwas mit Politik, Gesellschaft oder Wirtschaft zu tun hat. Politik ist gleichsam nur noch an ihren Wirkungen, am sichtbaren Verfall der Figuren ablesbar, sie verschwindet hinter der Fassade individueller Befindlichkeit, sie ist für das Publikum nicht mehr direkt visuell erlebbar. Während das „traditionelle Regietheater“ im „Tannhäuser“ den Gegensatz zwischen Liebe und Herrschaft, zwischen Freiheit und Zwang durch das sichtbare Gegenüber von Venuswelt und einem anarchistischen Tannhäuser einerseits, dem strikten Herrschaftsgefüge der Wartburggesellschaft und ihrem Traditionalismus, ergänzt durch das Repräsentationsgepränge des Papstes andererseits herausstellt – so etwa Harry Kupfer in seiner Hamburger „Tannhäuser“-Inszenierung aus den achtziger Jahren –, wird dieser Antagonismus in einer „dekonstruierten“ Inszenierungen wie der von Baumgarten in Bayreuth aufgelöst und ins Elend der einzelnen Figuren verlegt. Was einstens vom Komponisten politisch gemeint war, gerinnt auf einer solchen Szene zur Psychologie.

Man mag das als einen Versuch verstehen, die komplexe Politik unserer Tage, die sich ebenfalls in Strukturen und Netzwerke verflüchtigt hat und allenfalls noch an Personen ikonographisch deutlich machen lässt, auf eine neue Art im Musiktheater einzufangen. Ob dieser Versuch in Bayreuth geglückt ist, darüber ist hier kein Urteil abzugeben. Dass er problematisch erscheint, kann allerdings festgestellt werden. Denn wenn schon in der Realität die Politik nur noch schwer in der Sache selbst dingfest zu machen ist, stellt sich die Frage, ob das Musiktheater diesen Prozess lediglich nachvollziehen und spiegeln oder mit eigenen ‚politischen‘ Bildern dagegenhalten soll. Ein Theater, das die politischen Erfahrungen der Zuschauer nur verdoppelt und sie gleichzeitig psychologisiert, suspendiert und entschärft die Politik. Es drängt diese Politik aus dem Zentrum dorthin, wo sie nur noch eine Nischenexistenz führen kann. Auf eine paradoxe Weise werden so die in unserer Gesellschaft ohnehin bereits gängigen Entpolitisierungstendenzen verstärkt und indirekt jene Ökonomisierung bekräftigt, die zurückzudrängen eine vordringliche Aufgabe ist, auch für das Musiktheater.

Vorwärts in die Vergangenheit?

Gefragt werden muss auch, ob das zu beobachtende scheinbare Verschwinden der Politik aus der Wahrnehmung der Menschen der Sache nach wirklich gerechtfertigt ist. Das lässt sich mit guten Gründen bezweifeln. Denn die heutige Verkomplizierung politischer Willensbildungs- und Entscheidungsprozesse bedeutet ja nicht, dass es keine Politik mehr gibt, dass keine politischen Entscheidungen mehr getroffen werden, dass politisches Handeln nicht mehr von öffentlichem Interesse wäre. Ganz im Gegenteil, nach wie vor gibt es all jene politische Aufgaben, die von jeher zu lösen waren und dazu einige mehr. Von den Konflikten in der Außenpolitik bis hin zur Regulierung der Finanzmärkte, aber auch der

Innenpolitik, die sich um Ordnung, Sicherheit, Gerechtigkeit, Arbeitsmarkt, Integration, soziale Absicherungen, Bildungschancen zu kümmern hat, um nur einiges zu nennen. All diese Probleme betreffen die Gesellschaft insgesamt. Von religiösen Gegensätzen bis hin zu vielen allgemeinen Fragen hat das politische Konfliktpotential an Schärfe zugenommen und kann durch Privatisierung allenfalls vorübergehend entschärft werden. Das macht es erforderlich, Politik wieder ins Zentrum des öffentlichen Lebens der Gesellschaft zu rücken. Zumal transnationale Strukturen, die in Europa bereits weit entwickelt sind, die auch über Europa hinausgreifen, den nationalen Zusammenhalt durch schwindende Legitimation mehr und mehr gefährden.

Wie das Musiktheater mit solchen Problemkonstellationen umgehen soll, ist eine offene Frage, auf die hier keine einfache Antwort gegeben werden kann. Wichtig scheint es aber zunächst, die Grundstruktur dieser Konstellationen einigermaßen zutreffend zu erkennen. Ob dann zeitgenössische Komponisten sich den fundamentalen Krisenphänomenen der Gegenwart zuwenden und wie das thematisch geschehen kann, lässt sich nicht à priori beantworten. Vielleicht ist es kein Zufall, dass neuere Opern wieder verstärkt auf mythische Vorgaben zurückgreifen, so etwa „Dionysos“ von Wolfgang Rihm (Salzburg 2010), „Medea“ von Aribert Reimann (Wien 2010) oder „Fremd“ von Hans Thomalla (Stuttgart 2011); denn der Mythos erlaubt es – man weiß dies spätestens seit Wagner und C.G. Jung –, existentielle Fundamentalprobleme zu thematisieren, die sich auf der Bühne leichter und glaubwürdiger aktualisieren lassen. Das gilt auch für die Politik, deren ‚mythische Basis‘ noch nicht in jenen Auflösungsnetzungen gefangen ist, von denen oben die Rede war. Gleichwohl steht auch der Mythos vor dem Problem, einem Publikum die Politik erklären zu sollen, das von dieser nur noch diffuse Vorstellungen hat.

Udo Barmbach,
Autor dieses Beitrags, war von 1971 bis 2001 Professor für Politikwissenschaft an der Universität Hamburg mit den Schwerpunkten Politische Theorie und Politische Ideengeschichte. Seit den 90er Jahren wegweisende Untersuchungen zum politischen Ideengehalt der Opern Richard Wagners. Im Jahr 2000 Konzept-Dramaturgie für Wagners „Ring des Nibelungen“ in der Inszenierung von Jürgen Flimm bei den Bayreuther Festspielen. Gründer und Mitherausgeber der Zeitschrift „wagner-spectrum“.

Was aber ist mit dem „klassischen“ Opern-Repertoire? Was mit seiner inszenatorischen Dekonstruktion und deren Verhältnis zur Politik? Auch darauf gibt es keine einfache Antwort. Zu bedenken bleibt: Die klassische Politik, d.h. die an vertraute Institutionen gebundenen politischen Willensbildungen und Entscheidungen durch bekannte Akteure, ist noch lange nicht erledigt. Wenn große Inszenierungen der Vergangenheit wie etwa Patrice Chéreaus „Ring“ von 1976, in dem die Politik und die Machtspiele der Herrschenden mit all ihren Konsequenzen auf der Ebene der Entstehungszeit der Tetralogie verhandelt wurden, auch heute noch ergreifen und bewegen, dann wohl deshalb, weil hier die Fronten zwischen Politik und Nicht-Politik klar konturiert sind und der Regisseur zeigt, wie das „öffentliche“ Handeln der Akteure ihr „privates“ Lebensglück zerstört. Dies aber berührt noch immer,

weil die alten politischen Topoi weder erledigt noch endgültig abgearbeitet sind: Politische Erwägungen stehen immer noch – und vermutlich so lange Menschen leben und sich organisieren, auch zukünftig weiterhin – gegen private Lebensentwürfe. Themen wie Menschenrechte, Gerechtigkeit, Sicherheit, Religion bleiben, wie eh und je, auf der Tagesordnung.

Sie bleiben damit auch zentrale Themen des Theaters. Solange es dessen Aufgabe ist, auf die fundamentale Bedeutung aller Politik für die individuelle Lebensgestaltung immer wieder hinzuweisen, werden solche Themen verhandelt werden. Das führt zwangsläufig dazu, darüber nachzudenken, ob die Trennung von öffentlich und privat, von Politik und Nicht-Politik, wie sie das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, nicht gegen die herrschenden Tendenzen ihrer strukturellen Entwer-

tung offensiv verteidigt werden muss. Dass dies in immer neuen ästhetischen Ausdrucks- und Darstellungsformen zu geschehen hat, weil die Erfahrungen der Menschen sich ständig ändern, versteht sich von selbst. Es ist wie mit dem Mythos: Ein stabiler narrativer Erzählkern, der stets identifizierbar bleibt, wird immer wieder neu erzählt, neu ausgedeutet, in neuen Varianten vorgetragen, also aktualisiert. Tradition wird so anschlussfähig. Wenn Musiktheater an Aufklärung festhalten will, muss es zum kritischen Widerlager des Status quo werden. Freilich mit Mitteln, die immer wieder dem Ausdrucksverlangen der eigenen Zeit entsprechen. Wie solche Mittel aussehen und wie sie eingesetzt werden können, ist eine Frage der Praxis; theoretische Reflexion versagt hier, weil ihr die sinnliche Antizipation der „Gefühlsverdung des Verstandes“ (Wagner) nicht zur Verfügung steht. 

heidelberger stückemarkt

gastland
ägypten 27. april
bis 06. mai

theaterundorchesterheidelberg 2012