

Bibliography

- Domańska, Ewa (2010): Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka? *Teksty Drugie* 12, 45–55.
- Ernst, Wolf-Dieter (2009): Performance und Kollektivität in der Netzwerkökonomie. [in:] Franziska Schößler / Christine Bähr (eds.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript.
- Kiec, Izolda / Ratajczakowa Dobrochna / Wachowski, Jacek (eds.) (1994): *Teatr i dramaty polskiej emigracji 1939–1989*, Poznań: Acarus.
- Nowosielski, Michał / Nowak, Witold (2017): „Nowa polityka polonijna” – obszar tworzenia wspólnoty czy przestrzeń gry interesów? *Problemy Polityki Społecznej. Studia i Dyskusje* 37 (2), 73–89. <http://www.problemypolitykispolecznej.pl/images/czasopisma/37/PPS-37-73-89.pdf> (accessed on 10.09.2019).
- Szymańska, Eliza, *Interkulturelle Theaterstrategien Polnishes (E)Migrantentheater in Deutschland*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, Sopot 2021.

Karolina Prykowska-Michalak

Uniwersytet Łódzki, Europa-Universität-Viadrina Frankfurt (Oder)

Hannah Speicher: *Das Deutsche Theater nach 1989. Eine Theatergeschichte zwischen Resilienz und Vulnerabilität*. Bielefeld: transcript 2021, 288 S.

Es gibt nach 1989 nur wenige Monografien, in denen die Tätigkeit einer einzigen Bühne analytisch untersucht wird. Wahrscheinlich, weil man sich leicht dem Vorwurf aussetzt, dass die Perspektive auf die gesamte Theaterlandschaft dadurch eingeengt werde. Diesem Vorwurf versucht Hannah Speicher bereits in der Einleitung ihrer Monografie zu begegnen, indem sie suggeriert, dass es in ihrer Studie zwar um eine Institution (das Deutsche Theater Berlin) gehe, diese jedoch stellvertretend für die Gesamtlandschaft der deutschen Bühnen (das deutsche Theater) stehe. Der Frage, ob dem so ist, wird in dieser Rezension nachgegangen.

Mit der die Monografie eröffnenden Einleitung unter dem Titel *Das D/deutsche Theater nach 1989 (Problemabriss)* deutet die Autorin, wie oben erwähnt, ihre ambitionierte Absicht an, anhand des Deutschen Theaters in Berlin als eines Fallbeispiels all die Fragen zu beantworten, die nach 1989 für die gesamte deutsche Theaterlandschaft von großer Relevanz waren. Es sind Fragen zu Produktion, Theaterstilen, konkreten Stücken und Ästhetiken, die als Teil des nationalen Gedächtnisses fungieren könnten, zum Einfluss ost- oder westdeutscher Biografien auf konkrete Personalentscheidungen, letztendlich auch die Frage, ob das Deutsche Theater ein dezidiert Ost-Berliner oder doch ein gesamtdeutsches Nationaltheater werden sollte. Das Deutsche Theater als ein Brennglas für ökonomische, soziale und künstlerische Nachwende-Diskurse betrachtend, nimmt sich die Autorin in den weiteren Teilen der Publikation der Beantwortung dieser Fragen an. Im Mittelpunkt ihres Interesses stehen die Transformationsprozesse im Deutschen Theater der Jahre 1989–2008. Sie werden

anhand von drei ausgewählten Inszenierungen untersucht, die als „Bilder der Organisation“ eines Theaters (S. 14f.) – hierin liegt die methodische Innovation des Bandes – betrachtet werden.

Im Hauptteil der Arbeit werden (mithilfe von Clifford Geertz' Konzept der ‚dichten Beschreibung‘) Heiner Müllers *Hamlet/Maschine* (1989/1990) in der Inszenierung des Dramatikers, Thomas Ostermeiers Inszenierung von Mark Ravenhills *Shoppen und Ficken* (1998/1999) und Michael Thalheimers Inszenierung von Lessings *Emilia Galotti* (2001/2002) als Knotenpunkte von organisatorischen, kulturpolitischen und künstlerischen Entscheidungen eingehend analysiert. Speicher verfährt dabei jedes Mal nach dem gleichen Muster: Zuerst wird die Hausdramaturgie unter die Lupe genommen, dann eine Textanalyse geliefert, der eine Inszenierungsanalyse folgt. Abgerundet wird das Ganze mit der Schilderung des diskursiven Nach- und Eigenlebens des jeweiligen Stückes. Die schlichte Frage, die sich die Autorin in Anlehnung an das oben erwähnte Konzept stellt, lautet, was die jeweilige Inszenierung für die sie durchführende Theaterorganisation (darunter versteht sie alle an ihr Mitwirkenden) bedeutet. Der besondere Fokus liegt dabei auf der Klärung der Frage, ob sich die Identifikation mit dem Deutschen Theater nach 1989 Resilienz- oder Vulnerabilitätserregend auswirkte.

Bevor Hannah Speicher an die konkreten Inszenierungen herangeht, um „[d]er Spur einer künstlerischen Idee durch Organisation [zu] folgen“ (S. 29), gibt sie noch einen kurzen Überblick über das west- und das ostdeutsche Theatersystem unter besonderer Berücksichtigung der Unterschiede in ihrer Funktionsweise. Sie konzentriert sich dabei auf die Produktionsbedingungen in den Stadttheatern der DDR. Den Ausgangspunkt für ihre Darlegungen bildet die Überzeugung, dass das Theater als institutionalisierte Kunstform eng mit der es umrahmenden Gesellschaftsordnung verbunden ist (vgl. S. 42).

Bei der eingehenden Analyse der Produktion von *Hamlet/Maschine* konzentriert sich die Autorin auf diejenigen Elemente, die zeigen, dass Müller seine *Hamletmaschine* mit Shakespeares Original kombiniert, um sich vor allem zur Geschichte der DDR und der Rolle der Intellektuellen im DDR-Staat zu äußern. Sie liest dabei die Inszenierung als „paradigmatisch für die Resilienzverweigernde Organisationskultur des Deutschen Theaters nach 1989“ (S. 113) und als einen „Unheil prophezeiende[n] Kommentar auf die Wendeereignisse“ (S. 113). Eine besondere Rolle innerhalb des Resilienz-Vulnerabilität-Denkens spielt dabei die Biografie Müllers selbst, der die Autorin ein separates Kapitel widmet. Sie führt in diesem Kapitel überzeugend vor, wie der Autor in dem Moment, in welchem er zu einer prägnanten öffentlichen Figur im West-Ost-Diskurs wurde, seine literarische Produktion als Dramatiker einstellte. Speicher zeigt also, wie die Resilienz von Müllers Biografie mit seiner Vulnerabilität als (DDR-)Dramatiker korrespondiert, und beweist im nächsten Schritt die These, dass „Müllers (bewusst) inszenierte beziehungsweise ausgekostete Vulnerabilität ein wichtiger Baustein im Kontext seiner biographischen Resilienz nach 1989 ist“ (S. 133).

In Ravenhills *Shoppen und Ficken* in der Regie Thomas Ostermeiers sieht Speicher die Sehnsucht der Figuren nach einer familiären und gesellschaftlichen Autorität als dasjenige Motiv an, das die surreale Binnenlogik des Textes mit den politischen Diskursen nach 1989 verbindet (vgl. S. 166). Bevor sie eine Analyse dieser Produktion liefert, schildert sie spannend die Entstehungsumstände der ‚Baracke‘. Diese wurden, wie sie überzeugend darlegt, vom Hintergrund des Generationskonflikts einerseits und des deutsch-deutschen Konflikts der Nachwende-Zeit andererseits geprägt. Bei der Analyse selbst stehen zwei Kontexte im Fokus der Autorin. Zum

einen handelt es sich um die Auffassung des Todes einer der Hauptfiguren – Gary – als eines Gründungsoffers für Ostermeiers Neuen Realismus. Zum anderen wird der drastische, improvisierte Stil der Baracke als Sinnbild für die marktformige Theaterfinanzierung (es handelt sich vorwiegend um Sponsoring und Mäzenatentum) angesehen, die einen radikalen Bruch mit der traditionellen staatlichen Förderung der Kunst darstellt (vgl. S. 182). Auf den Neuen Realismus geht die Autorin im Folgenden detaillierter ein, als sie das diskursive Nachleben von Ravenhills Drama in den Theater-Debatten verfolgt, um zu dem Resümee zu kommen, dass es zu einem zentralen Baustein für Ostermeiers weitere Karriere wurde.

Dem deutsch-deutschen Konflikt und den damit verbundenen Krisen des Deutschen Theaters ist auch die dritte Fallstudie gewidmet. Während aber die Krisen, die in den beiden ersten Fallstudien beschrieben wurden, einen gesellschaftlichen (Untergang der DDR) oder künstlerischen (kreative Lähmung) Hintergrund hatten, gibt es diesmal auch politisch-ideologische Gründe. Zuerst räumt die Autorin der Analyse von Thalheimers *Emilia Galotti* viel Platz ein, da sie diese Inszenierung mit ihrer reduktionistischen Ästhetik oder, wie sie es an anderer Stelle nennt, „Ideologie der (materiellen) Reduktion“ (S. 203) als stellvertretend für das organisatorische und künstlerische Konzept von Bernd Wilms' Intendanz ansieht. Im Verzicht auf bestimmte Dimensionen des Textes erkennt sie dabei eine bewusste Abkehr vom sozialistischen Erbe des Deutschen Theaters. Ihre auf zwei Ebenen durchgeführte Analyse (auf der einen Seite steht die Frage nach der Umsetzung der Textstruktur von Lessings Drama und auf der anderen die Frage nach der Autonomie von Thalheimers Inszenierung durch das hinzugefügte Material) beschließt Speicher mit der Beschreibung des „große[n] Ost-West-Kampf[es]“ (S. 198) um Wilms' Intendanz. Sie sieht in ihm die Kehrseite des Erfolgs von Thalheimers Inszenierung.

Speicher liest in ihrer Studie die Nachwende-Geschichte des Deutschen Theaters in Berlin als eine Geschichte der „Diffusion des Resilienz-Imperativs“ (S. 257). Diese These verdeutlicht sie überzeugend anhand der drei Fallstudien, die sie als zentrale Stationen des Transformationsprozesses im Theater auffasst. In der Stasis von Müllers *Hamletmaschine*-Inszenierung sieht sie eine starke Korrespondenz zur Verweigerung des Resilienz-Imperativs von Thomas Langhoffs Führungsstil am Anfang der 90er Jahre. Die Messer-Szene in *Shoppen und Ficken* interpretiert sie als einen Aufruf zum Neuanfang. Thalheimers radikal reduzierte Inszenierungssprache in *Emilia Galotti* wiederum entspricht ihrer Meinung nach den ökonomisch-organisatorischen Reduktionen von Wilms' Führungsstil.

Das Verdienst ihrer Arbeit liegt vorwiegend darin, dass sie zu ihrer ‚dichten Beschreibung‘ der drei Inszenierungen einen weiten Kontext bietet. Erstens greift sie auf die konkreten Biografien und zahlreiche Presseartikel zurück und führt Interviews durch, sodass die Arbeit über die Institution Theater eine Arbeit nah an den Menschen bleibt. Zweitens hält sie gut die Balance zwischen ökonomischen, sozialen und künstlerischen Fragen. Drittens stellt sie im Laufe ihrer Recherche stets auch Fragen zur Rolle und Zukunft des Theaters im Deutschland der Nachwendezeit. Darum kann eine Institution (das Deutsche Theater Berlin) zu einem Spiegelbild für das deutsche Theater und die um es geführten Debatten zur Funktion des Theaters im intrakulturellen Kontext werden.

Eliza Szymańska
Uniwersytet Gdański