

## Review

**Simon Strauss, Hg.:** *Spielplanänderung! 30 Stücke, die das Theater heute braucht.* Stuttgart: Tropen Verlag, 2020. 262 S.

Rezensiert von **Hannah Fissenebert:** Fehrbelliner Str. 26, 10119 Berlin,  
E-Mail: hannah.fissenebert@fu-berlin.de

<https://doi.org/10.1515/arcadia-2021-9021>

Manchmal passt es einfach: Kurz bevor dieser engagierte Aufruf zur Spielplanänderung der deutschsprachigen Theaterszene erschienen ist, wird den Theaterbetrieben eine erste Zwangspause verordnet. Der gewohnte Kanon wird nicht mehr gezeigt, die laufenden Inszenierungen werden auch im Laufe des Jahres immer wieder abgesagt. Mit den von dem FAZ-Theaterredakteur Simon Strauss herausgegebenen Anregungen von namenhaften Künstler:innen und Intellektuellen könnten diese Spielpausen wider Willen zu einer produktiven Denkpause und durchaus kritischen Selbstbefragung des Theaters werden. „Was könnte man alles spielen?“ fragt die Anthologie, um der interessierten Leserschaft einen bunten Blumenstrauß von kaum gespielten Stücken zu präsentieren, der einige bemerkenswerte Vorschläge bereithält. Die FAZ scheint das Vorhaben selbst als ergiebig einzuordnen, dass sie auf der Website der Zeitung eine mediale Aufbereitung der Publikation angestoßen hat; online sind bereits mehrere Beiträge, in denen Kunstschaffende zu Wort kommen und die in der Publikation vorgestellten Stücke besprechen.<sup>1</sup>

Prominente Beitragende sind unter anderen Hans Magnus Enzensberger, Nino Haratischwili, Sasha Marianna Salzmann, Johanna Wokalek und Hanns Zischler. Warum nicht statt der x-ten *Woyzeck*-Inszenierung mal ein anderes Fragment, nämlich Franz Grillparzers *Esther* von 1868 auf die Bühne bringen, fordert etwa der Literaturwissenschaftler Carlos Spoerhase. Die allseitige, große Sympathie für die „berühmten Unbekannten“ (205), wie Rose-Maria Hopp zum Beispiel Marieluise Fleißer nennt, steckt an. Neugierig stößt man durch diese gar nicht antiquarischen Angebote, von denen das jüngste Terence McNallys *Franky und Johnny* von 1987 und das älteste Lope de Vegas *Das berühmte Drama von Fuente Ovejuna* von 1619 ist. Auf jeweils zwei knappe Seiten Szeneneinblick folgen kurzweilige Gedankengänge, Erläuterungen und eindeutige Empfehlun-

---

<sup>1</sup> Vgl. [faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/spielplan-aenderung/](http://faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/spielplan-aenderung/). Letzter Zugriff am 19. Nov. 2020.

gen zu den vorgeschlagenen dreißig Theaterstücken. Erfreulich ist, dass die Texte, wenn auch nur in sehr kurzen Auszügen, tatsächlich mitabgedruckt sind. Dass immer seltener die gespielten Theatertexte auch in Programmheften abgedruckt werden, könnte ein Grund sein, dass sie als Literatur weniger sichtbar sind. Die einzige Forderung an die Beiträge war, so der Herausgeber, dass die empfohlenen Stücke „ausgefallen literarisch“ (12) sein sollen sowie eine „Wiederentdeckung verloren gegangener Geschichten, ausgeschlossener Figuren und vernachlässigter Sprechweisen“ (16).

Dem vorangestellt ist ein bereits 2019 (ebenfalls in der FAZ) als Artikel abgedruckter Prolog des Herausgebers.<sup>2</sup> Das deutsche Theater beschränke sich auf nur circa fünfzehn Autor:innen, deren Stücke immer wieder gespielt würden. Mit dieser Beobachtung einher geht eine recht harsche Kritik an allzu einseitig gestalteten Spielplänen und der derzeitigen Mode, Filme und Bestseller-Romane für die Bühne zu bearbeiten. Ergänzt würde dieses schmale Angebot leider nur durch „Beziehungsratgeber und Sachbücher“ (12), die für die Bühne adaptiert werden, statt sich mit Goldgräber-Stimmung dem überaus reichen Fundus launig funkelnder Dramatik zu widmen. Auf diese Problematisierung folgt die Unterstellung, dass das Theater der Gegenwart eine größere Enttäuschung als andere Kunstformen sei. Strauss führt dies auf eben den Umstand zurück, dass Einfallslosigkeit und fehlender Wagemut bei der Stückauswahl vorherrschen würden. Hier lässt sich fragen, welche Annahme dieser Behauptung eigentlich zugrunde liegt – ebenso ließen sich das Feld deutscher Kinokomödien oder die etablierte Opernszene als schlimmstes Ungemach der Kunstszene beschreiben.

Augenscheinlich beruft sich diese Beschwerde auf die Prämisse, dass die Diversität eines Spielplans per se ein wichtiges, wenn nicht gar konstituierendes Moment einer qualitativen und lebendigen Theaterszene sei. Ohne ihm in dieser Annahme gänzlich widersprechen zu wollen, sei doch kurz darauf verwiesen, dass die stetige Wiederentdeckung sogenannter Klassiker wie *Woyzeck* durchaus die Möglichkeit künstlerischer wie gesellschaftlicher Reflektion in einem fast schon rituellen Sinne in sich birgt. Oder anders formuliert: Wo zeigt sich der strukturelle Unterschied zwischen der im besten Fall ungewohnten und klugen Inszenierung eines bekannten Stoffes und der Inszenierung eines selten gespielten Stückes, das neue Impulse und Zusammenhängen offenbart? Welchen konkreten Mehrwert hat also die Erweiterung eines dramatischen Angebots, wenn man die Vielfalt von Titeln im Theaterprogramm nicht als unhinterfragbares Gut versteht?

---

2 Vgl. [faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/spielplan-aenderung/neue-f-a-z-theater-serie-was-koennte-man-nicht-alles-spielen-15982229.html](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/spielplan-aenderung/neue-f-a-z-theater-serie-was-koennte-man-nicht-alles-spielen-15982229.html). Letzter Zugriff am 19. Nov. 2020.

Auffällig ist, dass ganze siebzehn der empfohlenen dreißig Stücke aus dem zwanzigsten Jahrhundert stammen. Zumal aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert nur fünf, aus dem neunzehnten Jahrhundert acht und dem einundzwanzigsten Jahrhundert kein einziges vorgestellt wurden. Geht man nach den ausgewählten Stücken, fehlen wohl vor allem Perspektiven der letzten hundert Jahre, um die Konventionen des gegenwärtigen Theaterprogramms im Sinne Strauss' zu erweitern und zu hinterfragen. Ein interessanter Befund, der einen durchaus konservativen bis konservierenden Zug durchblicken lässt und der durch Strauss' polemische Rede verstärkt wird. Wo sich jedoch der Prolog auf einen tendenziell überspitzten Abgesang auf die hiesige Theaterszene versteift, sind viele der Beiträge selbst doch erfreulich geschmeidig. Die große Stärke des Buches liegt in den zumeist anregenden Beschreibungen unbekannter Theaterstücke, die durch ihre Stahlkraft von der Relevanz und Qualität der Werke zeugen.

Durch den Fokus auf das zwanzigste Jahrhundert fallen hierbei besonders die Beiträge auf, die frühere Texte empfehlen – so wie der von Fabian Hinrichs, laut Register Jurist (!) und Schauspieler, der einem in einer fein geschliffenen Verteidigung Lord Byrons *Sardanapal* von 1821 ans Herz legt. Dem vorangestellt ist ein kurzes Biopic zu der denkwürdigen Wandlung des Autors selbst, der sich „vom schwerfälligen und unansehnlichen Klops zum jungenhaften, weithin leuchtenden Dandy“ (58) entwickelt, bis er schließlich als Freiheitskämpfer im Hungerstreik in Griechenland sein Leben verliert. Hinrichs zieht anschließend lakonisch gewagt die Linie von Byrons Selbstbeschreibung „I rose one morning and found myself famous“ zum steilen Aufstieg des Youtubers Rezo und leitet fast bedauernd vom schillernden Autor zum Werk über.

Der titelstiftende König Sardanapal verweigert sich einem Herrschaftsstil, welcher von Suppression, Gewalt und Scheinheiligkeit geprägt ist und gibt sich vielmehr den hedonistischen Freuden hin. Hier haben wir einen Protagonisten, der lieber träumt als befiehlt, einen, der lieber die einvernehmliche Liebe zu einer Sklavin genießt, als die aufkommenden Putschisten zu unterwerfen. Am Ende, von seinen Feinden umzingelt, verschenkt er seine Reichtümer an seine Freunde, wirft er sich theatral in Schale, lässt die Widersacher freundlich grüßen und verbrennt sich selbst auf einem Scheiterhaufen. Als jemand, der nicht leben darf, wie er gern möchte und doch akzeptiert, dass andere gegenläufige Vorstellungen haben, so Hinrichs, besitze Sardanapal „dieses ständische, sexuelle und geschlechtliche Unterschiede übergreifende Mitleid“ (66). Hinrichs verspricht sich von der Wiederaufführung von Byrons Stück, dass das theoretisierte Theater wieder einen Nietzscheanischen „Zug zur Unendlichkeit“ (70) erringen könne – statt drögen Gegenwartsbezügen wünsche er sich „Wellen aus Gelächter und Gespräch und Schweigen und Nachdenken, Schlaf, Stille, Betrachten des Nachthimmels, uferlose Fecht- und Kampfszenen, die sich umformen zu Tanz- und Gesangspassagen“ (69).

Ebenfalls aufschlussreiche Parallelen zwischen Biografie von Autor:in und Werk zieht die Journalistin Annabelle Hirsch. Hirsch legt einem das noch nicht ins Deutsche übersetzte *Gabriel* aus dem Jahr 1839 von George Sand als ein „Nachdenken über das Frau-Sein“ (73) eindringlich nahe. Sand, die eigentlich Aurore Dupin hieß, veröffentlichte ihre erfolgreichen Romane unter männlichem Pseudonym, kleidete sich in der Stadt gerne als Mann und hatte, was mehr als ungewöhnlich zu ihrer Zeit war, eine öffentliche Scheidung vollzogen. Die Figur Gabriel, in *Isolation* als Sohn erzogen, um das Familienerbe antreten zu können, erfährt, dass er/sie eigentlich eine Frau ist. Gabriel verliebt sich in den Cousin Astolphe und wird schließlich zu Gabrielle. Doch endet die Beziehung tragisch, denn selbstredend legt Gabriel/le ihre „männlichen“ Attribute nicht ab und überfordert Astolphe mit ihren atypischen Verhaltensweisen. Der Text verhandle Geschlechter- und Erziehungsfragen als „sensible, weil auch selbst erlebte, Darstellung eines Ideals, eines Lebens, frei von einengenden Geschlechterrollen“ (75).

Auch die Literaturkritikerin und Autorin Manuela Reichelt weckt nicht nur Interesse für Dagny Juels *Der Stärkere*, erschienen 1896, sondern auch für das abenteuerliche und arg kurze Leben der Autorin selbst. Warum sie die Attraktivität der Künstlerin, die ihrer Meinung nach zu sehr über ihr Äußeres charakterisiert wurde, ihrerseits thematisieren muss, bleibt indes offen. In Juels Text werden potenzielle Wirklichkeiten gewissermaßen herbeigefürchtet – ein Ehemann fragt aus Eifersucht seine Frau Siri über ihre frühere Beziehung aus. Siri, die ihren Mann aufrichtig liebt, erinnert sich für ihn und durch ihn an den anderen. Die unablässige Befragung ihrer vergangenen Gefühle und das stete Misstrauen führen schlussendlich dazu, dass sie ihn dann doch verlässt. Reichelt erkennt in diesem wie in anderen Werken Juels „eine entschiedene Autorin, die allein dem Gefühl vertraut, dabei jedoch niemals auf weibliche Unschuld setzt. Die Protagonistinnen in Juels Stücken sind selbstbewusste und unbeirrbar Liebende, die den Zweifel an der Integrität ihrer Gefühle ahnden“ (115).

Ogleich ebenfalls eine Abhandlung über die Liebe beschrieben wird, zeigt sich die Stückempfehlung des Schauspielers Burghart Klaußner gänzlich anders gelagert; biografische Einordnungen bleiben hier fast ganz aus. Klaußner lässt vielmehr in einer kurzen, rein inhaltlichen Darlegung der Handlung Iwan Turgenjews *Ein Monat auf dem Lande* von 1872 als verwegenes Beziehungsdrama greifbar werden. Hier steht die Gutsbesitzerin Natalja gleich zwischen drei Männern, weitere Verwicklungen ergeben sich durch die jugendliche Verliebtheit ihrer Stieftochter und die Hoffnungen eines deutlich älteren Brautwerbers. „Nirgendwo sonst trifft man auf eine solche Anzahl von Mesalliancen, auf eine derartige Häufung von Verzweiflung, Irritation, Scham, von Sehnsucht, Angst und auch Berechnung. Durch alle Altersklassen hindurch wird die möglichst unmögliche Verbindung gesucht“ (107). Eine als Komödie titulierte Tragödie sei

hier zu entdecken, wenn auf einem russischen Landgut unglückliche Liebeskonstellationen zu irrsinnigem Verhalten und fatalen Entscheidungen führen. Am Ende des Stückes, so viel wird verraten, lande man im Heute: Die anfangs so begehrte Natalja ist nun Single und sitzt allein in einem Plattenbau.

In anderen Beiträgen schiebt sich hingegen manchmal der poetische Ton der Beitragenden in den Vordergrund. So erfährt man fast mehr über Deborah Feldmans eigene Auseinandersetzung mit jüdischer Kultur als über das von ihr beschriebene Stück *Der Dibbuk* von Salomin Ansky aus dem Jahr 1920, was durchaus seinen eigenen Reiz entfaltet. Das Stück selbst handelt von einer Frau, die zunächst von einem Geist, dem Dibbuk, der sie besetzt hat, befreit wird und die sich dann aus freien Stücken wieder mit diesem vereint. Ein Ende, das mit der traditionellen Dibbuk-Erzählung radikal bricht. Feldman erzählt, wie sie zum einen durch die Entdeckung des Stoffes (zunächst in Form einer filmischen Adaptation) einen Zugriff auf jiddische Literatur fand. Zum anderen erkennt sie Verbindungen zwischen ihrem eigenen und dem biografischen Werdegang Anskys wieder.

Schön liest es sich auch, wie Daniel Kehlmann in seinem Text über George Bernard Shaws *Die heilige Johanna* von 1923 über dessen Witz und vor allem dessen Melancholie ins Schwärmen gerät. Shaw präsentiert eine Johanna, die, so die zitierte Regieanweisung, „*traurig, aber naiv und daher außerstande, den Eindruck zu erkennen, den sie hervorruft*“ (160) ist und die ihren Kritiker:innen selbstbewusst widerspricht: „Aber ich weiß es doch wirklich besser als irgendeiner von euch es zu wissen scheint. Ich bin nicht stolz. Ich sage nichts, wenn ich nicht weiß, dass ich recht habe.“ (160) Zwar endet die Geschichte für Johanna wie allseits bekannt, doch wartet Shaws Bearbeitung mit einem unerwarteten Stückende auf. Jahrzehnte nach Johannas Todesurteil treffen sich die Figuren wieder, auch die verstorbene Heldin ist dabei und verurteilen das geschehene Unrecht. Als Johanna anbietet, aufzuerstehen und erneut für die heilige Sache zu kämpfen, lehnen alle entgeistert ab. „Das ist witzig, noch mehr aber ist es melancholisch – die große Traurigkeit darüber, dass man seine Fehler nicht mehr gutmachen kann, und dass man, wenn man sie gutmachen könnte, das eigentlich gar nicht will“ (163), so Kehlmann pointiert.

Überhaupt finden sich immer wieder kleine zitierfähige Bonmots – so ist die bissige Rede von „gut abgehangenen Klassikern“ (Carl Hegemann, 167) oder vom „asphalterprobten Tonfall metropolitanen Liebesgeschnäbels bei Tucholsky“ (Jan Brachmann, 192). Knackig-süffisante Programmhefttexte werden hier zu den Stückempfehlungen also gleich mitgeliefert. Ein wenig Bashing von misratenen früheren Inszenierungen, die den Stücken nicht gerecht geworden seien, von „dummer Aktualisierungsabsicht“ und „westfrommen Regieplatttheiten“ (Dietmar Dath, 225) ist dabei inklusive.

Ginge es nach den illustren Stimmen, die Strauss für den Band gewinnen konnte, müsste das Theater nach der Corona-Pandemie mit einem literarischen Programm neu starten, das sich nicht um Spielzeitmotti schert. Ein Theater, das sich dezidiert auch als Schauspielertheater versteht, mit Stücken, die es Schauspieler:innen ausnahmsweise erlauben, auf dem Niveau zu spielen, auf dem diese geschrieben wurden, um nochmal den gutgelaunten Dath zu paraphrasieren (vgl. 226). Nicht Regieeinfälle, nicht findige Aktualisierungs-Dramaturgie, sondern die (Wieder-)Entdeckung vielseitiger, auch störrischer Geschichten. Bei allem ästhetischen Konservatismus und sich andeutender Polemik in der Einleitung erfrischt doch die Begeisterung für Bühnenliteratur – auch wenn sie ohne Erklärung Theatertexte aus den letzten dreißig Jahren vermissen lässt. Stattdessen schließt der Band ausgerechnet mit Shakespeare-Fantasien. Dass Botho Strauß, der Vater des Herausgebers, zu dessen Tragödien *Antonius*, *Othello* und *Coriolan* das letzte Wort haben darf, bleibt dann doch erklärungsbedürftig – gerade in Hinblick auf die harschen Worte der Einleitung. Anstelle dieses leicht anachronistischen Anhangs hätte man für dieses laut Klappentext „Programm eines neuen literarischen Theaters“ lieber ein Stück aus den letzten Jahrzehnten besprochen gesehen.

Doch obwohl der Blick auf die Vielfalt der Gegenwartsdramatik gekonnt ignoriert wird, springt der Band in die diskursive Lücke, die sich die deutschsprachige Theater- und Literaturwissenschaft zu oft leisten, wenn es um die gemeinsame Auseinandersetzung mit Dramatik geht. Setzt er doch künstlerische Perspektiven und theoretische Ansätze fruchtbar zueinander in Beziehung – auch wenn im Verhältnis gesehen der Anteil an FAZ-Journalist:innen doch vergleichsweise hoch ist. Die eklektisch dargebotene Bühnenliteratur offenbart sich als gelungenes Plädoyer für größeren Mut bei der Auswahl für hiesige Spielpläne, für eine größere Offenheit gegenüber dem Unbekannten und nicht zuletzt für das Theater als Literatur. Verzeihbar ist da, dass in einigen Beiträgen dann doch wenig subtil die Aktualität der Stücke betont wird. Statt ganz auf die eigene Faszination für die Stücke zu vertrauen, findet sich teils eine etwas zu direkte und schlichte Argumentation, was sicher der Größe der Werbefläche geschuldet ist. Vielleicht braucht es das jedoch auch, um schüchterne Dramaturg:innen von der leicht abgewetzten Sofalandschaft der sogenannten Klassiker zu locken.