

The background of the cover is a close-up photograph of red, velvety curtains. The curtains are pulled back in the center, creating a dark, triangular opening. The lighting is dramatic, with highlights on the folds of the fabric and deep shadows in the creases and the central opening.

Lenz Prütting

# Poietische Hermeneutik

Eine wissenschaftstheoretische Studie  
über die normative Genese  
einer Inszenierung

Königshausen & Neumann

Lenz Prütting

—

Poietische Hermeneutik

Lenz Prütting, Jahrgang 1940, war zunächst Bergmann im Ruhrgebiet, machte dann Abitur und studierte in Erlangen und München Philosophie, Literatur- und Theaterwissenschaft. Nach der Promotion arbeitete er zunächst zehn Jahre lang am Institut für Theaterwissenschaft der Universität München und wirkte dann an verschiedenen Theatern als Dramaturg und Regisseur, zuletzt als Chefdramaturg der Städtischen Bühnen Augsburg. Seine Veröffentlichungen bestehen aus Übersetzungen (Shakespeare, Molière) und Studien zu theaterwissenschaftlichen, philosophischen, anthropologischen und ästhetischen Fragestellungen.

Lenz Prütting

# Poietische Hermeneutik

Eine wissenschaftstheoretische Studie  
über die normative Genese  
einer Inszenierung

Königshausen & Neumann

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2026  
Verlag Königshausen & Neumann GmbH  
Leistenstraße 7  
D-97082 Würzburg  
[info@koenigshausen-neumann.de](mailto:info@koenigshausen-neumann.de)

Umschlag: skh-softics / coverart  
Umschlagabbildung: AFGreen: Roter Theatervorhang © envato.com

Alle Rechte vorbehalten  
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg  
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9791-1  
eISBN 978-3-8260-9792-8

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)  
[www.ebook.de](http://www.ebook.de)  
[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)  
[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

Aber auch damit wird ja wieder klar, daß die Wirklichkeit in der Entwicklung und in der Zeit der Möglichkeit vorgeordnet ist. Das eine hat nämlich bereits die Gestalt, das andere nicht.

*Aristoteles*

Nein, gerade Tatsachen gibt es nicht, nur *Interpretationen*. Wir können kein Faktum ‚an sich‘ feststellen.

Aber:

Es gibt keine allein seligmachende Interpretation.

*Nietzsche*



In memoriam

Wilhelm Kamlah

Peter Stanchina

Rudolf Heinrich

Wendelin Starcke-Brauer



# Inhalt

1	<b>Einleitung</b> .....	11
2	<b>Das Vorgegebene und die Aufgabe</b> .....	15
2.1	Einige Vorbemerkungen zur Eingrenzung des Themas.....	15
2.2	Bislang vorliegende Vorarbeiten im Bereich poietischer Hermeneutik.....	20
2.3	Der poietisch-hermeneutische Prozess im schematischen Überblick.....	27
2.4	Die Forderung von „Werktreue“ als fundamentaler Irrweg poietischer Hermeneutik .....	32
2.5	Einige grundsätzliche Thesen über Ansatzpunkt, Aufgabe, Ziel und Methode poietischer Hermeneutik .....	38
2.5.1	These I zur Aufgabe: Theaterarbeit ist Menschendarstellung.....	38
2.5.2	These II zur Methode: Theaterarbeit ist Team-Arbeit in einer gemeinsamen kreativen Situation .....	39
3	<b>Die Bestimmung einiger poietisch-hermeneutischer Grundbegriffe</b> .....	43
3.1	Das Begriffs-Paar „Akt und Potenz“ .....	43
3.2	Das Wortfeld „Poiesis/poietisch“ .....	45
3.3	Der Begriff „theatrales Werk“ .....	47
3.4	Der Begriff „Hermeneutik“ .....	54
3.5	Der Begriff „Heuristik“ .....	60
3.6	Das Begriffs-Paar „Verständnis und Vorverständnis“ .....	62
3.7	Der Begriff „hermeneutischer Zirkel“ .....	66
3.8	Der Begriff „zusätzliche Annahme“ .....	69
3.9	Der Begriff „synergetisch-synästhetisches Prinzip“ .....	72
3.10	Das Begriffsfeld „Orthosprache“, „Endonomie“ und „werk-immanente Stimmigkeit“ .....	77
3.11	Das Prinzip „multiple Semantisierung“ und der Begriff „werk-immanente Biographie“ .....	81
3.12	Der Begriff „Der implizite Zuschauer“ .....	83
3.13	Bilanz und Ausblick .....	86

<b>4</b>	<b>Die Mitbringe des poetischen Hermeneutikers.....</b>	<b>89</b>
4.1	Die Mitbringe als Einstellung .....	89
4.2	Die Mitbringe als Wissen zur Rezeptionsgeschichte eines Stücks und seiner Rollen.....	96
4.3	Die Mitbringe als Erkenntnis-Interesse .....	104
<b>5</b>	<b>Die einzelnen Stationen des poetisch-hermeneutischen Prozesses als Weg vom dramatischen zum theatralen Werk .....</b>	<b>109</b>
5.1	Die poetisch-hermeneutische Arbeit am dramatischen Text im Vorfeld des theatralen Produktions-Prozesses .....	109
5.1.1	Leseabsichten im Umgang mit Texten allgemein.....	109
5.1.2	Die Einstellung zur Spielvorlage.....	111
5.1.3	Die Eigenart dramatischer Texte.....	114
5.1.4	Die Bestimmung von Fabel und Lesart .....	121
5.1.5	Das Übersetzen dramatischer Texte .....	126
5.1.6	Das Einstreichen und „Auskämmen“ dramatischer Texte.....	131
5.1.7	Das Ergänzen, Umschreiben und Bearbeiten dramatischer Texte .....	135
5.1.8	Dramentext und Untertexte .....	140
5.2	Poietisch-hermeneutische Entscheidungen.....	142
5.2.1	Das Besetzen der Rollen und die Erstellung von Rollen-Porträts .....	142
5.2.2	Der Abschluss der poetisch-hermeneutischen Vorarbeiten und der Beginn der Proben.....	153
	<b>Anmerkungen .....</b>	<b>155</b>
	<b>Abbildungen.....</b>	<b>177</b>
	<b>Nachwort .....</b>	<b>179</b>

## Einleitung

Der Begriff „Poietische Hermeneutik“ ist mir vor genau 50 Jahren eingefallen, als ich in einer Studie über Heinrich von Kleist las, dieser habe in Leipzig den Rhetoriker Heinrich August Kerndörffer (1769–1846) aufgesucht, um sich von ihm seinen leichten Sprachfehler kurieren zu lassen, und außerdem sollte Kerndörffer ihn auch noch in die Kunst des mündlichen Vortrags einweisen, denn Kerndörffer<sup>1</sup> verstand und betrieb Rhetorik nicht nur theoretisch orientiert als ein Fach der allgemeinen Kultur- und Geistesgeschichte, sondern auch in praktischer Absicht. Er belehrte also seine Studenten, meist waren es angehende Pastoren, darin, mit welchen rhetorischen Mitteln man in einer Predigt welche Wirkungen erzielen konnte, und darüber hinaus brachte er ihnen auch bei, wie man ‚mit Stütze‘ zu sprechen hat, um so laut sprechen zu können, dass man mit der eigenen Stimme große Räume füllen konnte. Und außerdem behandelte er auch Leute mit Sprachstörungen, also Lispler und Stotterer, betrieb also auch in etwa das, was man heute als Logopädie bezeichnen würde, und verstand somit die Rhetorik auch als eine eminent praxis-orientierte Wissenschaft, was damals<sup>2</sup> schon eher selten war.

Da ich 1975 Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Theaterwissenschaft an der LMU München war und wir alle damals intensiv darüber diskutierten, wie man ein noch nicht endgültig definiertes Fach die wie Theaterwissenschaft verstehen und betreiben könnte/sollte/müsste, erschien mir Kerndörffers Verständnis der Rhetorik als ein Modell, an dem sich eigentlich auch die Theaterwissenschaft orientieren könnte, sodass auch sie nicht nur historisch und kontemplativ verstanden und betrieben werden sollte und somit als eine Form explanatorischer Theorie, sondern auch als präparatorische Theorie, also als Vorbereitung späterer theatraler Praxis, eigener wie fremder, und das zentrale Thema für eine so verstandene Theaterwissenschaft wäre dann eben der theatrale Produktionsprozess, also die eigentliche Theaterarbeit auf dem Weg vom vorgegebenen Stück zur fertigen Inszenierung.

Und hier bot sich eben der Begriff „Poietische Hermeneutik“ an, verstanden als ein methodisch streng geregeltes Verfahren, das zu klären hat, wie nach dem Akt-Potenz-Schema aus einer dramatischen Spielvorlage Schritt für Schritt eine Inszenierung entsteht, und da es hier darum geht, dass das Stück verstanden-und-interpretiert, die Inszenierung aber hergestellt werden soll, sodass sich ein Verstehen-und-Interpretieren *durch* das

Herstellen ergibt, bot es sich an, die innige wechselseitige Verschränkung dieser beiden Aktivitäten in einen Begriff zusammenzufassen, und so hat sich dann wie von selbst die Formulierung „Poietische Hermeneutik“ angeboten.

Klar war sofort auch, dass es hier nicht darum gehen konnte, zu klären, wie ein bestimmtes Stück auf die einzig „richtige“ Art zu inszenieren sei, wie dies in einer dogmatisch orientierten Anweisungs-Poetik der Fall wäre, um damit die alte wahnhaftige „Werktreue“-Ideologie zu bedienen, sondern dass es nur darum gehen kann, auf einem bestimmten und relativ hohen Abstraktions-Niveau ein *normatives Modell* zu entwickeln, das auf jeden Inszenierungs-Prozess angewendet werden kann, durch den ein Stück auf die Bühne gebracht wird. Mit einem Wort: Das Ziel all dieser Überlegungen war die *normative Genese von Inszenierungen*.

Ich habe mich damals mit all diesen Überlegungen sofort an meinen philosophischen Mentor Wilhelm Kamlah gewendet, bei dem ich in Erlangen begonnen hatte, Philosophie zu studieren, denn ich habe, auch nachdem ich in München in die Theaterwissenschaft geraten war, den engen und vertrauensvollen Kontakt zu ihm immer noch weiter gepflegt, da er mir schon sehr früh angeboten hatte, mich als Schüler anzunehmen und eine philosophische Dissertation von mir zu betreuen, und er hat mir auch sofort geantwortet, weil er selbst gerade ähnliche Überlegungen angestellt und diese auch in einem kleinen Aufsatz<sup>3</sup> niedergelegt hatte, in dem er der Frage nachging, von welcher Art das Produkt sei, das beim Einstudieren von Spielvorlagen aller Art entstehe, wie es ontologisch einzuordnen sei und wie man dieses Produkt bezeichnen könnte, denn als praktizierender Musiker und als der Gründer und Leiter eines Chores war er mit diesem Problem ja auch selbst tagtäglich direkt konfrontiert. Er schickte mir diesen Aufsatz also zusammen mit einem ausführlichen Brief zu und beglückwünschte mich auch ausdrücklich zu dieser Formulierung „Poietische Hermeneutik“, weil sie das zu klärende Problem so genau auf den Punkt bringt. Und dann forderte er mich auf, bei dem Thema auch wirklich „am Ball zu bleiben“, diesen überaus fruchtbaren Einfall weiter zu verfolgen und ihn selbst weiterhin über meinen jeweils aktuellen Erkenntnisstand zu unterrichten, er werde auch weiterhin immer ein offenes Ohr für mich haben.

Über diese wohlwollende Antwort habe ich mich natürlich riesig gefreut und machte mich an die Arbeit, und erst recht erfreut war ich, als Kamlah mir im September 1976 die eben erschienene Taschenbuch-Ausgabe seiner PHILOSOPHISCHEN ANTHROPOLOGIE<sup>4</sup> mit einer überaus freundlichen Widmung zuschickte. Umso bestürzter war ich dann allerdings einige Tage später, als ich in der Presse lesen musste, Kamlah sei tot, und als ich dann wieder einige Zeit später erfuhr, dass er seinem Leben selbst ein Ende gesetzt hatte und dann auch noch die näheren Umstände seines Todes kennen lernte, erschien seine Sendung sofort in einem ganz

neuen Licht, und auch die seinem Werk beigegebene Widmung las sich nun ganz neu, weil ich diese ganze Sendung nur noch als ein bewusst gewähltes Abschieds-Geschenk und als eine Abschieds-Botschaft und außerdem auch noch als ein sanftes Ansinnen verstehen konnte, nun auch selbst bei seinem zweiten Hauptwerk<sup>5</sup>, eben bei seiner PHILOSOPHISCHEN ANTHROPOLOGIE anzusetzen und dieses Projekt mit den mir zur Verfügung stehenden Mitteln aufzugreifen und fortzuführen.

Und dieses Thema ist eben der von der akademischen Philosophie so sträflich vernachlässigte Widerfahrnis-Aspekt menschlicher Existenz, denn als Wilhelm Kamlah 1972 seine PHILOSOPHISCHE ANTHROPOLOGIE veröffentlichte, deren zentrales Anliegen er in der „Wiederentdeckung des Widerfahrnischarakters des menschlichen Lebens“<sup>6</sup> sah, stand er mit diesem Programm so ziemlich allein im philosophischen Gelände<sup>7</sup> und konnte kaum irgendwo anknüpfen. Eine Ausnahme bildet hier nur Hermann Schmitz mit seiner Philosophie der Leiblichkeit<sup>8</sup>, die ich ein Jahr nach Kamlahs Tod kennen lernte, und die ich mir deshalb so bereitwillig zu eigen machen konnte, weil eben auch die eigene Leiblichkeit zum Widerfahrnis-Aspekt menschlichen Lebens und personaler Existenz gehört. Und eine zweite Ausnahme bildete auch Helmuth Plessner<sup>9</sup> mit seiner philosophischen Anthropologie.

Diese weitgehende Ausblendung des Widerfahrnis-Aspekts menschlichen Lebens liegt vor allem daran, dass auch die zeitgenössische akademische Philosophie, insbesondere aber die marxistisch orientierte, nach wie vor weitgehend der ‚faustischen‘ Ideologie huldigt, die den Menschen in erster Linie als Täter sieht, und die der Übersetzer Faust aus dem ersten Satz des Johannes-Evangeliums herausliest bzw. in ihn hineinliest, denn seine Übersetzung lautet bekanntlich „Im Anfang war die Tat.“ (Vers 1237), als hätte der biblische Schöpfergott die 11. Feuerbachthese von Marx & Engels im ganz großen Stil befolgen wollen.

Nun hatte ich also zwei Projekte, die ich glaubte, verfolgen zu sollen, einmal das theaterwissenschaftliche Projekt „Poietische Hermeneutik“ und dann das philosophisch-anthropologische Projekt „Widerfahrnis-Aspekt menschlicher Existenz“, und natürlich begann ich mit dem theaterwissenschaftlichen Projekt, denn das war in der Situation, in der ich mich damals befand, das Gebot der Stunde, und so verschob ich eben das philosophisch-anthropologische Projekt auf später und habe es erst im Jahr 2004 mit der Arbeit an meinem Hauptwerk HOMO RIDENS<sup>10</sup> aufgegriffen und dann in weiteren Werken<sup>11</sup> intensiv weiter verfolgt.

Also habe ich ab 1975 versucht, ein solches Modell poietischer Hermeneutik zu entwickeln und es als Habilarbeit eingereicht, musste diese aber wieder zurückziehen, weil sie von dem damaligen Ordinarius rabiat aggressiv abgelehnt worden ist, von einem Ordinarius allerdings, der weder früher als Germanist noch später als Theaterwissenschaftler selber je

etwas Eigenständiges vorzulegen hatte, denn nach seinen vielen Forschungs-Semestern stand er jedes Mal mit leeren Händen, aber einem vollen Papierkorb da, weil er sich immer nur konsequent an der Methode Knaus-Ogino orientiert und sich deshalb nur an den unfruchtbaren Tagen an den Schreibtisch gesetzt hatte, um endlich das große wegweisende Werk<sup>12</sup> zu schreiben, das denn auch nie zustande gekommen ist. Es gab eben einfach nichts, was er als Wissenschaftler hätte anbieten können, und so machte er eben rund um sich jeden nieder, der etwas Eigenständiges anzubieten wagte. Doch all das ist nun schon eine sehr ferne, aber immer noch schmerzende Vergangenheit.

Nun setze ich also 50 Jahre später zu einem zweiten Versuch an, dieses immer noch offene Kapitel aufzugreifen und deutlich zu machen, dass hier ein überaus wichtiges Feld liegt, das es zu beackern gilt, und einige Wege aufzuzeigen, wie dies geschehen könnte, allerdings mit einem deutlich erweiterten einschlägigen Erfahrungs-Hintergrund von 20 Jahren eigener Theater-Praxis als Dramaturg, als Bearbeiter und Übersetzer dramatischer Texte und als Regisseur, und außerdem durch die vielen Studien im Bereich der philosophischen Anthropologie, die sich hier als hilfreich erweisen dürften, weil man mit einem gewissen Recht die Theaterarbeit als angewandte Anthropologie verstehen kann, als Antwort auf die Frage, wer oder was der Mensch eigentlich sei, allerdings als eine Antwort, die mit den spezifischen ästhetischen Mitteln gegeben wird, die das Theater anbieten kann.

Als Vorarbeiten zu dieser Präsentation Poietischer Hermeneutik lassen sich aber auch schon die thematisch einschlägigen Beiträge in meinem Sammelband DER KREATIVE IMPULS lesen, die ich damals als Darstellung und fundamentale Kritik der „Werktreue“-Ideologie<sup>13</sup> vorgelegt habe, denn die aus Platons Ion-Dialog abgeleitete „Werktreue“-Ideologie behauptet ja allen Ernstes, dass man Spielvorlagen jeglicher Art nicht nur wiedergeben könne, „wie sie eigentlich sind“, sondern dass man dies auch gefälligst tun solle, und das heißt, dass das, was ich hier als „Poietische Hermeneutik“ bezeichne, im Grunde gar nicht nötig sei, es genüge ja schon die bloße interpretationslose Wiedergabe, die dann eben auch die einzig richtige und angemessene „werkgetreue“ Wiedergabe des „Werkes selbst“ sei.

Wer aber das Prinzip „Poietische Hermeneutik“ in einer etwas lockeren Form kennenlernen möchte, kann dies dadurch tun, dass er den dort ebenfalls abgedruckten ALTERNATIVEN ION-DIALOG<sup>14</sup> durchstudiert, in dem, ganz anders als in Platons Ion-Dialog, der Star-Rhapsode Ion nicht als ein eitler Tölpel erscheint, sondern als ein wahrer Meister in der Kunst des rhapsodischen Vortrags auftritt, der aber auch deren theoretische Grundlagen genau kennt und sie außerdem auch noch so überzeugend zu erklären weiß, dass Sokrates aus dem Staunen gar nicht mehr herauskommt und sich nach der Überwindung einiger Widerstände von diesem Praktiker am Ende sogar noch willig belehren lässt.

## 2

# Das Vorgegebene und die Aufgabe

## 2.1

### Einige Vorbemerkungen zur Eingrenzung des Themas

Wenn man in der Geschichte der allgemeinen deutschen Kulturwissenschaft nachprüft, wen man als den ersten veritablen Theaterwissenschaftler verstehen und bezeichnen darf, so stößt man alsbald auf den Hegel-Schüler Heinrich Theodor Röttscher (1801–1871), der nicht nur einige Abhandlungen zur Geschichte des Theaters und zur Philosophie der Künste<sup>1</sup> vorgelegt hat, sondern auch den Plan zur Gründung einer Theaterakademie, die als Ausbildungsstätte für alle dienen sollte, die in irgendeiner Form an der Erstellung einer Inszenierung beteiligt sind, und als Grundlage für ein solches Ausbildungs-Programm verstand er auch seine Abhandlung *DIE KUNST DER DRAMATISCHEN DARSTELLUNG* von 1841 mit dem Untertitel „In ihren organischen Zusammenhänge wissenschaftlich entwickelt“<sup>2</sup>. So gesehen war Röttscher neben dem Rhetoriker und Logopäden Heinrich August Kerndörffer einer der letzten Geisteswissenschaftler, die ihr Fach auch praktisch orientiert wissen wollten, doch bezeichnenderweise wurde sein Plan nie verwirklicht, weil der Trend zur rein historistischen Ausrichtung der Geistes- und Kulturwissenschaften an den deutschen Universitäten offenbar nicht mehr aufzuhalten war und jede Art von Theoriebildung nur noch in hermeneutischer und explanatorischer Orientierung betrieben wurde.

Im Gegensatz dazu verstand Röttscher seine Aufgabe nicht darin, „die Kunst der dramatischen Vorstellung“, die auf den Theatern betrieben wurde, den Zuschauern zu erklären, sondern dies den Theaterleuten selbst klar zu machen und ihnen eine präparatorische Theorie für ihre theatrale Praxis anzubieten, und deshalb beginnt sein epochemachendes Werk auch mit den programmatischen Sätzen:

„Die Kunst der dramatischen Darstellung hat die künstlerische Verwirklichung des Drama's zu ihrem Zwecke. Sie setzt mithin das Drama voraus, wie umgekehrt dasselbe auf die Bühnendarstellung hinweist, worin die dramatische Poesie erst zu ihrem höchsten Rechte und zu ihrer höchsten Wirkung gelangt. Da nun das Drama

auf den sich vor uns entwickelnden Individualitäten beruht, durch deren gegenseitiges Ineinandergreifen die dichterische Idee des Ganzen zur Erscheinung kommt, so hat die Schauspielkunst die künstlerische der von der freien Phantasie geschaffenen Gestalten im Sinne des Dichters zu ihrer Aufgabe. Die Schauspielkunst erschafft also gleichsam der dramatischen Poesie ihren lebendigen Leib, indem sie die von der Phantasie für die Phantasie erzeugten dramatischen Charaktere zur sinnlichen Klarheit und Lebendigkeit ausführt.“<sup>3</sup>

Aus diesen wenigen Sätzen lässt sich Rötchers poetisch-hermeneutisches Programm schon deutlich ablesen, das auf folgenden Thesen beruht:

- Drama und Theater sind strikt aufeinander bezogen und zwar in dem Sinn, dass Dramen nicht für Leser, sondern für die Bühne geschrieben werden. Man könnte im Sinne Rötchers auch sagen, die Bühnen-Bezogenheit sei dem Drama implizit und immanent, weil Rötcher das Drama nie als dichterisches Kunstwerk *sui generis* verstand, sondern prinzipiell als Spielvorlage für die szenische Umsetzung.
- Und diese strikte wechselseitige Bezogenheit von Drama und Bühne, die Rötcher als „wechselseitiges Ineinandergreifen“ bezeichnet, besteht in einem Verhältnis von Akt und Potenz, von Wirklichkeit und Möglichkeit, weshalb Rötcher auch von der „Verwirklichung des Dramas durch die dramatische Darstellung“ spricht, und dass hinter dieser Formulierung auch noch die biblische Vorstellung steht, dass das Wort Fleisch werden könne<sup>4</sup> und auch werden solle, ist nicht so verwunderlich, wenn man sich vor Augen hält, dass Rötcher in einem Pfarrhaus aufgewachsen ist.
- Im Zentrum all seiner Überlegungen steht für Rötcher immer die Schauspielkunst, weil hier am deutlichsten sichtbar wird, wie das dichterische Wort Fleisch wird, weshalb er auch einige Abhandlungen über mögliche Rollenporträts<sup>5</sup> entworfen und veröffentlicht hat, die er aber nie als Analysen schon geleisteter szenischer Umsetzung bestimmter Rollen von bestimmten Schauspielern in einer bestimmten Inszenierung verstanden wissen wollte, sondern als Anregung dazu, wie eine bestimmte Rolle szenisch gestaltet werden könnte. Auch hier war sein Erkenntnis-Interesse also nicht historisch-hermeneutisch, sondern poetisch-hermeneutisch orientiert und zielte auf künftige theatrale Praxis.
- Doch diese szenisch-theatrale Verwirklichung einer Rolle, die ja auch eine Spielvorlage im kleinen ist wie ein Theaterstück dies im großen, hat laut Rötcher strikt „im Sinne des Dichters“ zu geschehen, auch wenn er noch so nachdrücklich betont, dass die Schauspielkunst eine eigenständige Kunstgattung neben den vielen anderen Kunstgattungen sei, und in diesen paar Worten hört man deutlich das Echo Hegels, der in seiner ÄSTHETIK zu diesem Thema geschrieben hatte:

„In dieser Hinsicht hat der Dichter das Recht, vom Schauspieler zu fordern, daß er sich, ohne von dem Seinigen hinzuzutun, ganz in die gegebene Rolle hineindenke und sie so ausführe, wie der Dichter sie konzipiert hat. Der Schauspieler soll gleichsam das Instrument sein, auf welchem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergibt.“<sup>6</sup>

Da sich aber Rötischer, anders als sein Lehrer Hegel, der sich in diesem Zitat deutlich als Anwalt des Autors verstand, genauso deutlich als der Anwalt *beider* Parteien verstand, weil er immer das „gegenseitige Ineinandergreifen“ von Drama und Bühne, von Autor und Schauspieler im Auge hatte, darf man wohl die Formulierung „im Sinne des Dichters“ nicht so verstehen, dass damit eine sklavenhaft-willenlose Abhängigkeit gemeint sei, sondern ein eher partnerschaftliches Verhältnis von Geben und Nehmen. Rötischer argumentiert hier also zwar von Hegel her, aber zugleich auch von Hegel weg.

Wenn man nun nachprüft, wie Rötischer sein Lehrbuch über die Kunst der dramatischen Darstellung angelegt hat, so sieht man sofort, dass es ihm wesentlich um die Schauspielkunst im engeren Sinn geht, weil die Kapitel des „besonderen Theils“ Fragen der „körperlichen Beredtsamkeit“<sup>7</sup> und der „Charakterdarstellung“<sup>8</sup> behandeln, und hier merkt man wieder deutlich, an wem er sich hier orientiert, wenn er betont, das „absolute Gesetz der dramatischen Darstellung“ sei die „Naturwahrheit“<sup>9</sup>, denn dies hatte schon Johann Jakob Engel in seinem Werk IDEEN ZU EINER MIMIK<sup>10</sup> von 1784/85 gefordert, in dem er die radikale Neuorientierung der Schauspielkunst am Prinzip der „Synergie“<sup>11</sup> präsentierte und damit die Theorie der Schauspielkunst auf ein ganz neues und explizit anthropologisches Fundament stellte, denn dieses Synergie-Prinzip besteht darin, dass „der ganze Mensch“ in der jeweiligen Empfindung immer „beisammen sein muss“<sup>12</sup>, d.h. dass das menschliche Verhalten sich immer vollzieht mit allem, was man ist-und-hat-und-kann-und-empfindet-und-bekundet, denn, so Engel:

„Das Merkwürdigste [*gemeint ist: Das Bemerkenswerteste (LPr)*] in dem Spiel dieser Begierde ist die Synergie der Kräfte, das gemeinschaftliche Erwachen aller, auch wo sie die Seele zu einem Dienste aufruft, den nur eine derselben ihr leisten kann. Bei dem reinen, von aller Begierde unvermischten Anschauen ist dies anders: hier scheint die Seele ausdrücklich alle übrigen Kräfte gleichsam einzuschläfern, um ihre geheime Wollust desto ruhiger mit der einen zu pflegen, die eben jetzt den meisten Reiz, das meiste Anziehende für sie hat.“<sup>13</sup>

Doch soll hier in dieser Studie nicht Rötischers Theorie der Schauspielkunst übernommen und fortgeschrieben werden, es soll auch keine Theorie der Regie entwickelt werden, sondern eine Theorie der Inszenierung. Was wir von Rötischer und Engel aber sehr wohl übernehmen können, ist