

Narration heute

Ein Essay zur Zukunft des Theaterstücks

Text_Thomas Oberender

T

Traditionelle Theaterstücke haben eine sichere Zukunft.

Aufzuschreiben, was jemand als jemand sagt, der er nicht ist, aber für den er in Erscheinung tritt, in Räumen, die nicht die Räume sind, als welche sie betrachtet werden, zu einer Zeit, die gar nicht die aktuelle ist – das alles ist ein so wunderbarer Vorgang der Verschiebung und Metamorphose der Realität vor den Augen der Welt, der gewiss noch lange Zeit jedem Spaß machen wird, der spielen will, der eine Welt herbeibehaupten möchte und ein Leben ausprobieren will, das er selber sonst selten leben kann. Theaterstücke in diesem traditionellen Sinne einer Repräsentation von etwas da draußen sind die Notenschrift einer einzigartigen, komplexen Aufführungspraxis. Was in ihnen notiert steht, erzeugt eine durch den Text vorkomponierte Verhaltensweise einer Gruppe von Menschen, die zusammen ein Werk erklingen lassen, indem sie es spielen und herzeigen. Die literarische Notation von Dialogen erzeugt im Theater auch gebaute Bühnenarchitekturen, spezielle Kleidungsstücke und Masken, eröffnet Assoziationen, die zu Klängen werden, Musik und Lichtstimmungen; sie sind Welterzeugungsmaschinen aus Text, der nachgelebt werden soll durch jene, die uns seine Wörter vorsprechen.

Fotos (v. l. n. r.): privat, Annette Hauschild (4)

Welterzeugung im Stück

Theaterstücke sind genau für diese Welterzeugung von Interpreten gemacht – sie sind Software für eine über Jahrhunderte gereifte Hardware, also von Ensembles und Infrastrukturen, die auf Grundlage der Texte von Autoren immer wieder neue Welten mit großem Gehalt produzieren können, relativ schnell und sicher oder sagen wir: erprobt. Texte sind der Ausdruck von Erfahrungen, oft denen eines individuellen Autors oder auch einer Handvoll von Leuten, die in diesen Texten etwas anwenden und ausprobieren, was sie von der Welt verstanden haben. Texte sind Problembearbeitungsprozessoren. Von der Lyrik und der Epik unterscheidet sie, dass sie die Notation von Handlungen und zugleich Handlungsanleitungen sind – sie wollen ausgeführt werden, aufgeführt und gespielt. Warum sollte das aus der Mode kommen? Kompakter kann literarisch nicht formuliert werden, was zwischen Menschen geschieht und wieder Geschehen werden soll. Diese Software war vor einigen Jahrhunderten so kostbar, dass Stücke selten als Ganzes, sondern nur die Kopien einzelner Rollen weitergeleitet wurden.

Theaterstücke werden sinnvolle Textformen bleiben,

denn sie sind ein genialer Code, um das Diffuse, das die menschliche Existenz umgibt, in ein handliches, darstellbares Format zu bringen, das sich wieder in ein Spiel zwischen Menschen auflösen kann. In deren Darstellung entwickelt das Leben als Bühnengeschehen beinahe unvermeidlich so etwas wie eine Teleologie, offenbart also Motive, Zwecke und Typen. Es gibt keine andere literari-

sche Technologie, die so auf die öffentliche Aussprache von Ideen und Konflikten hin orientiert ist. Man spricht hierzulande nicht mehr laut Gedichte in Gesellschaft, wie dies in arabischen Ländern üblich ist. Lyrik bleibt privat, Prosa auch, nur Stücke richten sich noch an die Öffentlichkeit, an eine Gruppe von Menschen, die von den Sprechenden her wahrgenommen werden, die also anwesend sind für die Künstler. Das behält seinen Reiz – für Autoren wie für die Schauspieler.

Textverbrennung in der Nachahmung

Denn Nachahmung ist ein ganz besonderes Geschäft. Zwar kennt die Natur die Mimikry im Sinne der Anpassung, der evolutionsgeschichtlichen belohnten Täuschung der Angreifer durch einen Schwächeren, der die Formen der Stärkeren benutzt. Aber nur der Mensch kann nachahmen im Sinne der Wiederholung von etwas Fremdem, das dann sich aber von der Vorlage aufgrund der Eigenart des Nachahmenden unterscheidet und als das Andere erscheint – mit dem sich der Mensch auseinandersetzt. Dieses Andere zu artikulieren, haben Autoren unternommen, seit es das Abendland gibt. Die Erfindungen großer Figuren, Geschichten und Thesen durch Theaterautoren, ihre dramaturgischen Konstruktionen und geistvollen Sätzen haben einen Schatz an Erfahrungen geschaffen, den inwendig zu erfahren und herzuzeigen eine der intensivsten Möglichkeiten ist, unser Leben kennenzulernen und zu genießen. Es ist der Blick und Sprung in eine andere Welt.



Thomas Oberender

Die Wiederholung des Fremden, das die Texte enthalten und zur Nachahmung anbieten, bewirkt zugleich ein Verbrennen des Textes:

Während jeder Aufführung verbrennen die Worte im Verhalten einer Gruppe von Menschen. Was Autoren also indirekt bewirken, ist das Kenntlichwerden der spielenden Menschen, die unweigerlich in ihrer spezifischen Eigenart hervortreten, wenn wir sie andere nachahmen sehen. Wirkliche Theaterliebhaber verfallen den Schauspielern, mehr ihnen als den Texten, das heißt mehr ihrer vom Text freigesetzten Eigenart als den ein ums andere Mal anderen Figuren. In jedem Fall wirkt das Theater entlarvend im Hinblick auf den darstellenden Künstler selbst – dem Wortsinne von *larva* gemäß – das Gespenstische, die Maske vorzeigend. Was dann zutage tritt, ist in der Regel nie das, wovon das Kunstwerk scheinbar handelt, sondern der Handelnde selbst. Ein Theatertext unterscheidet sich von der Bedienungsanleitung einer Waschmaschine – unter anderem – eben darin, dass er fühlbar werden lässt, wer sein Schöpfer ist. Eine Aufführung zeigt den, der sie realisiert, und erst darin, in zweiter Linie, das, was er zeigt.

Guckkasten als Blick aus dem Fenster

Theaterstücke sind, so empfinde ich es oft, ein Blick aus dem Fenster. Drinnen steht ein Betrachter oder eine Betrachterin und schaut in eine andere Welt hinaus, in der es hell ist und das Leben seinen Gang nimmt. In diesen Lauf der Dinge ist nicht eingzugreifen; und von drinnen betrachtet wird da draußen alles Kulisse und Figur, gewinnt an Bedeutung und fängt an zu interessieren. Jedes Theaterstück entwirft so etwas – einen Flecken Welt, auf den wir einen Ausblick haben, der uns Einblick gewährt, etwas vorstellt. Das Fenster des Theaterportals zeigt auf eine Realität, die nicht „da“ und doch anwesend ist.

Solange man sich Theater als einen Ort und Vorgang denkt, der im Inneren einer

stillen Höhle Licht macht und einen fernen Flecken Welt vorstellt, bewegen wir uns in der Welt der Repräsentation. In ihr werden fremde Welten und Gestalten an diesen – im Grunde selber fremd bleibenden – Ort des Theaters teleportiert und treten auf, als seien sie woanders, als sei der gesagte Text ihr Text, ihr Gedanke und das Problem der Figur ihr Problem. Theaterstücke beruhen in dieser Konvention darauf, ein Abbild der Welt zu geben. Und es ist relativ schwer, sich vorzustellen, was passiert und welche Art von Text und Theater entsteht, wenn diese „Selbstverständlichkeit“ wegfällt. Wenn Theater nichts zeigt, das nicht „da“ ist, also auf nichts verweist, das herbeibehauptet ist, dann substituiert der Begriff der Realität plötzlich den der Repräsentanz. Und das verändert einiges. Unsere Guckkastentheater geben Vorstellungen von den Vorstellungen, die wir uns von der Welt machen. Sie sind ein hochentwickeltes System zur Erzeugung eben dieser Vorstellungen. Und das meiste, was von Autoren an szenischer Literatur geschrieben wurde und heute weiterhin geschrieben wird, ist genau für diese Form von Repräsentationstheater entworfen worden. Die meisten Stücke geben eine Betriebsanleitung für die Erzeugung dieser Form von „Anwesenheit“. Sie entsteht aus der Vergegenwärtigung des nicht Gegenwärtigen im Spiel und braucht Schauspieler, die durch die Mutterworte des Textes belebt und aktiv werden, indem sie ihm ihren Körper geben, von ihm bewegt in den Raum gehen und ihm entsprechend sich kleiden und hermachen und verhalten. Im Theater der Repräsentation ist der Text die Ursache



Im Theater der Repräsentation ist der Text die Ursache jeder Form von Erfindung

jeder Form von Erfindung. Wobei es zu den Paradoxien des Theaters der Repräsentation zählt, dass natürlich auch die Regie und überhaupt alle „mitspielenden“ Künste ihrerseits eine Art Text erzeugen, oder, um es in der Diktion der Linguistik zu sagen – aus der Sprache der Stücke die Rede der Aufführung wird.

Postrepräsentative Stücke

Das Prinzip des Repräsentationstheaters umfasst historisch betrachtet immer schon eine Vielzahl von Formen. Dass es sich um eine Art von ersatzweisem Spiel handelt, ist eine so angenehm fundamentale Tatsache,

dass es im Grunde egal ist, ob das jeweilige Stück radikal dramatisch oder gut gebaut, in lyrischer Sprache oder im Dialekt sozialer Milieus verfasst ist, ob seine Handlung in Fragmenten oder geschlossen entfaltet wird. All dies spielt keine Rolle, solange es sich um Inkarnationsvorgänge handelt, um ein stellvertretendes Agieren, Herbeiholen und Behaupten der Vorgänge, als ob sie seien, wofür sie stehen. Seit Langem nun entsteht neben den gut gebauten Stücken und Experimentalformen des Repräsentationstheaters eine Form von Theaterliteratur, die Repräsentation durch Realität substituiert, also mit den hier bislang beschriebenen Prinzipien bricht. Trotzdem handelt es sich um Stücke, aber sie sind von einem ganz und gar anderen Geist getragen und verlangen auch eine andere Spielpraxis. Postrepräsentative Kunst stellt zum Beispiel keine Bilder oder Figuren vor und aus, sondern agiert im und mit dem Raum und der Realität, in der die Aufführungen stattfinden.

Wenn ein Schauspieler nicht mehr die Worte eines anderen als seine Worte spricht, wenn er nicht behauptet, an einem Ort zu sein, der nicht sein Ort ist, ohne dies explizit zu behaupten, öffnet die szenische Literatur und epische Theaterpraxis andere Fenster: Theateraufführungen verlieren dann ihre „naturwüchsige“ Beziehung zur Figur, zur Handlung, zur vierten Wand und öffnen sich für die spezifische Realität des Theaters selbst, die Realität der Sprache, die tatsächliche Präsenz der Besucher, und an die Stelle des etwas anderes repräsentierenden Bühnenbilds tritt das Environment oder Installationen, wie sie auch in der bildenden Kunst den 60er-Jahre entstanden. Peter Handke hat seit 1966 mit seinen Sprechstücken szenische Texte ohne Figuren und Handlung entwickelt. In seiner „Publikumsbeschimpfung“ spielt die Anwesenheit des Publikums eine (titelgebende) Rolle, und es dauerte bei ihm einige Jahre, bis mit Kaspar eine erste Figur in einem seiner Stücke auftreten konnte, ohne aufzuhören, die Sprache Wirklichkeit werden zu lassen, ja, hier sogar ein ganzes Menschenleben zeitgerafft als ein Zur-Sprache-Kommen und Sterben zu beschreiben.

Thomas Irmer weist in der von ihm herausgegebenen Autobiographie und Textsammlung „Die Flucht nach vorn“ von dem Theaterwissenschaftler Andrzej Wirths darauf hin, dass der Begriff des Postdramatischen zum ersten Mal 1972 von Wirth während eines Seminars über die Texte des jungen Peter Handke an der City University von New York verwendet wurde. Es war die Zeit, als in den Vereinigten Staaten die Idee der „Postmoderne“ aufkam und Wirth mit dieser Wortschöpfung auf den Spuren Brechts neue Theaterformen wie jene von Handke beschreiben konnte. Die Substitution der Repräsentation durch Realität beschrieb Wirth, ohne diesen Gedanken so auszusprechen, sehr präzise in seinem Aufsatz „Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte“ aus dem Jahr 1980. In ihm ent-

wickelte er eine Analyse des Verschwindens des Dialogs (im Werk von Brecht, Weiss, Handke beziehungsweise Artaud und den Absurden zu Heiner Müller und Richard Foreman und Robert Wilson), die alle Neuorientierungen, die das postrepräsentative Theater bis heute prägen, benennt: das bewusste Zusammendenken von Spiel- und Zuschauerraum, das Misstrauen gegenüber der Bühnenkonversation, also gegenüber dem Dialog, und im Gegenzug ein Vertrauen in den dramatischen Diskurs, die neuen, aus ihm hervorgehenden Textsorten und ein mehr oder minder direktes Sprechen mit dem Zuschauer, die Priorisierung des Prozesses im Verhältnis zum Werk.

Von den frühen Libretti Gertrude Steins aus den späten 30er-Jahren bis zu den Arbeiten von Robert Wilson in seiner ersten *Factory*, der *Byrd Hoffman School of Byrds*, ist bei diesen avantgardistischen Künstlern ein szenisches Interesse an der Musikalität und Materialität der Sprache selbst zu beobachten, die wichtiger ist als die Fabel und entschieden wegführt von der Konversation gut geschriebener Dialoge. Zweifel an und Widerstand gegen die übliche Praxis der Repräsentation teilen die frühen Stücke Handkes mit denen des jungen Godard und dem „Theater der Objekte“ des jungen Künstlers Claes Oldenburg. Andrzej Wirth hat dies in hellsichtiger Weise früh und umfassend beschrieben, und seine Gießener Studenten wie René Pollesch, She She Pop und Rimini Protokoll haben die von ihm beschriebenen Traditionslinien in die Gegenwart gezogen.

Sechs Wege des Erzählens

Vielleicht müsste die Frage über die „Zukunft des Theaterstücks“ also grundsätzlicher gestellt werden, und zwar als Frage danach, was auf der Bühne Narration heute bedeutet? Mir fallen mindestens sechs unterschiedliche und doch gleichberechtigte Wege ein, wie auf der Bühne heute erzählt wird: An erster Stelle wäre nach wie vor das **Literaturtheater** zu nen-

nen, also ein Theater der Interpreten, der Textgehorsamen, der Verkörpernden. Es kann dabei wie bei Botho Strauß, Jon Fosse oder Roland Schimmelpfennig an die alte, extrem künstliche Behauptung einer einfühlsamen und klugen Verschmelzung zwischen Figur und Darsteller anknüpfen oder wie bei Elfriede Jelinek und Heiner Müller ein Theater der Diskurse im Sinne Andrzej Wirths sein. Es ist das Theater der Verlage und Besetzungsgespräche, der Souffleusen, der Zweitaufführungen und Tantiemen. Es ist das Theater der Regisseure und Intendanten, der Gewerkschaft und natürlich der Autoren. Wobei der Autorenbegriff hier durchaus flüssig sein kann, weil die literarische Form wie bei „Verrücktes Blut“ von Nurkan Erpulat und Jens Hilje oder den Texten von René Pollesch oft das Destillat kollektiver Probenprozesse manifestiert und vielerlei Einflüsse bewahrt. Schreiben unter diesen Echtzeitbedingungen einer sich verwirklichenden Regie ist ein sehr viel schnellerer, heißerer Prozess, und am Ende steht wie beim einsamen Autor ein nachspielbares Werk. Diesem vom Autor ablösbaren und durch andere nachspielbaren Werkbegriff entspricht in der Welt der bildenden Kunst übrigens die *Live Art*, also Werke von Künstlern wie Tino Sehgal, Marina Abramović oder Jeremy Deller. Auch sie kreieren Werke, die verkauft und exportiert werden können und das Publikum brauchen, ja, mehr noch, in die Aufführung einbeziehen.

Ganz anders ist das beim zweitens hier zu nennenden **Theater der Kreationen**, also

Aufführungen, die nicht unbedingt auf fertigen literarischen Texten beruhen, sondern sich im Laufe des Prozesses erst ihr Material suchen oder aussuchen. Es ist ein Theater der Ensembles, der gemischten Autorenschaft zwischen Regisseuren und Schauspielern, Dramaturgen, Szenografen und Musikern. Dieses Theater kann sowohl der Idee der Repräsentation folgen wie auch auf andere Strategien hinauslaufen. Kreationen werden in der Regel nicht nachgespielt und bleiben Originale, die den Text mit der Musik, mit dem Raum, mit den Darstellern als gleichrangig behandeln. Sie stehen, anders als die Live Art, noch ganz im Feld der Performance, also einer künstlerischen Praxis, die vom Körper des Künstlers oder seiner Truppe nur bedingt ablösbar ist. Es ist das Theater der Zentralgestirne und Planeten, von Christoph Schlingensief, Christoph Marthaler, She She Pop und Rimini Protokoll.

Drittens zu nennen wäre die **Erzählform der Narrative Spaces**, also von inszenierten Räumen, die selber eine Erzählung realisieren, indem sie ihren Besuchern Spuren von Tatorten zei-

gen wie die Arbeiten von Thomas Belinck, Mona El Gammal oder Gregor Schneider. Hier sprechen die Indizien, und es ist ein Theater für Einzelbesucher, der immersiven Räume, des durchschrittenen Rahmens. Auch diese Räume bilden Bühnen, erzählen und schaffen stellvertretende Welten in der Welt. Ganz ähnlich verhält es sich mit den theatralen Großinstallationen von *Punchdrunk* oder *dreamthinkspeak*. In diese Gruppe aufnehmen würde ich auch die, im Sinne Peter



Die Substitution der Repräsentation durch Realität beschrieb Andrzej Wirth sehr präzise

Szondis, lyrischen Räume, also die Welten von Theaterstücken, die eher Stimmungsräume schaffen wie bei „Der Klang der Offenbarung des Göttlichen“ von Ragnar Kjartansson mit einer Komposition von Kjartan Sveinsson oder den begehren Arbeiten von bildenden Künstlern aus dem vagen Feld der *relational art* wie Philippe Parreno oder Pierre Huyghe.

Viertens zu nennen wäre eine literarische Textsorte, wie etwa „Quizoola!“ von Tim Etchells, die weniger klassisches Rollenspiel enthält, sondern eher das **Material und die Anleitung für ein Spiel**, wozu sicher auch die an Computerspielen orientierten Spielanordnungen von *machina eX* zählen. Von diesen nachspielbaren Spielanordnungen ist es nur ein kleiner Schritt zu den immer zahlreicher entstehenden Formaten, wie sie Künstlerkollektive oder Kuratoren kreieren und im Grunde wie klassische Theaterstücke in die Hände anderer Produzenten geben, bei „100 Prozent“ von Rimini Protokoll oder „X Wohnungen/Choreografien“ von Matthias Lilienthal.

Und fünftens schließlich zählt zur Narration heute eindeutig das traditionelle und neu entstehende Repertoire des zeitgenössischen Balletts, beziehungsweise das **Tanztheater** von Pina Bausch bis hin zu Jérôme Bel, Sasha Waltz, Meg Stuart oder Alain Platel. Auch hierbei handelt es sich um die (weitaus kompliziertere) Notation von Vorgängen, die einer Wiederholbarkeit der Werke dienen und oft auch der Übertragung an andere Interpreten.



Das Theater wird selber Autor, es generiert seine Stoffe, es ist ein Allesfresser geworden

tionellen Theaterlandschaft dahingehend, dass die 5. Sparte des Theaters mit ihren Symposien, Projekten, Rallys und Festivals die Kontur der deutschsprachigen Theater sehr stark geprägt hat: Das Theater ist selber zum Autor geworden, es generiert selbst seine Stoffe, es ist ein Allesfresser geworden – nicht mehr ein Verdauungsapparat, sondern Erzeuger der eigenen Stoffe und Gegenstände.

Verschwindet der Autor deshalb? Ja und nein. Einerseits zeigt jede Buchmesse: So viel Literatur gab es noch nie. Und auch jede Spielmesse zeigt, welcher finanzstarker Markt für neue Narrationen hier entstanden ist, mit großen und ausdifferen-

Insofern die Arbeit der Künstler sich in Bereiche fern der Repräsentation entwickelt, bringt dies oft mit sich, dass ihre Aufführungen stärker den Prozess veröffentlichen als ein Resultat, ihr Ziel ist eine soziale Situation, ein schwer fixierbares Raumerlebnis. Und auf eine ganz andere Weise gehört zur „Zukunft des Theaterstücks“ daher auch der Wandel der tradi-

zierten Autorenkollektiven wie im Film. Andererseits verunklart sich der Werkbegriff, es gibt, ähnlich wie in der bildenden Kunst, kaum mehr ein formales Erkennungsmerkmal. Und so ist es heute wohl auch mit den Autoren im Theater jenseits des Feldes der Repräsentation.

Wer heute über die Zukunft des Theaterstücks nachdenkt, kommt wahrscheinlich nicht umhin, die ganze Bandbreite des zeitgenössischen Erzählens auf der Bühne in Betracht zu ziehen. Es reicht nicht aus, nur über die Modifikation von Textsorten zu sprechen, also ein „Theater der Diskurse“ wie bei Jelinek oder Pollesch gegen das repräsentierende Konversationstheater etwa von Tom Stoppard zu stellen, sondern zum großen Wandel zählt auch der von sich verflüssigenden Produktions- und Erlebnisformen von Theater, der Festivalisierung der Spielpläne oder der Internationalisierung unserer heimatischen Spielfelder. Die Frage nach der „Zukunft des Theaterstücks“ streift hier nur die Spitze eines schmelzenden und wunderschönen Eisbergs. Stücke sind die Kompressionszentren einer Kultur, die ihre Gebräuche und ihr eigenes Verständnis von Hochkultur derzeit stark verändert, und diese Veränderung ergreift das gesamte System, vom Verleger bis zum Bühnenverein, vom exklusiven Stadttheater bis zu den kooperativen Produzenten. Was mit dem Stück passiert, passiert mit allem.

UNSER AUTOR

Thomas Oberender wurde 1966 in Jena geboren. 1999 promovierte er an der Berliner Humboldt-Universität mit einer Arbeit über Botho Strauß. Außerdem studierte er an der UdK szenisches Schreiben. Er arbeitete als Dramatiker und Kritiker. Im Jahr 2000 wurde er leitender Dramaturg am Schauspielhaus Bochum, 2005 Chef dramaturg und Co-Direktor am Schauspielhaus Zürich. Von 2006 bis 2011 war er Schauspielregisseur der Salzburger Festspiele. Seit 2012 ist er Intendant der Berliner Festspiele.

Zu Thomas Oberenders Buchveröffentlichungen zählen „Leben auf Probe. Wie die Bühne zur Welt wird“ (2009) und „Nebeneingang oder Haupteingang?“, Gespräche mit Peter Handke (2014).