

Auf der Suche nach der verlorenen Realität

Das Reale ist eins der meistgesuchten Gespenster des zeitgenössischen Theaters in Theorie und Praxis. Zwei Sammelbände reflektieren das neue Dokumentartheater und propagieren ein politisches Theater jenseits der Postmoderne

Von Nikolaus Müller-Schöll

Eine grüne Drehbühne, im Hintergrund eine runde Bildprojektion. Vorn ein Stehpult für die Hauptdarsteller: Erst spricht der Bundespräsident, dann die Kanzlerin und jetzt der Ministerpräsident von Baden-Württemberg. Er dreht und wendet etwas linkisch das Manuskript, bevor er anfängt. Dafür gibt es vom gefüllten Auditorium des Badischen Staatstheaters Szenenapplaus. Er schmatzt und tuschelt ein wenig. Das kommt an. Das wirkt authentisch. Inmitten der vielen professionellen Redner, die an diesem Morgen, Ende September, aus Anlass des 60. Geburtstags des Bundesverfassungsgerichts auftreten, spricht ein Experte des Alltags. Danach erneut Reden, Reden, Reden. Dann tritt eine Gerichtsdiennerin ein und erklärt mit vielen Versprechern und in breitestem Badisch zunächst, wie sie Tag für Tag die Fahne hisst, dann, was folgt: «100 Prozent Karlsruhe». Die Versuchsanordnung von Rimini Protokoll führt in nuce das Volk vor. 100 Bürger verkörpern die statistische Zusammensetzung ihrer Stadt: Alte, Kinder, Lehrer, Topverdiener, Witwer, Geschiedene, Vereinsmeier, Parteisoldaten, Leute aus den Vororten, Menschen mit Migrationshintergrund. Wenn später die 100 Akteure sich in Gruppen unter «ich» oder «ich nicht» versammeln, erfahren wir zum Beispiel, dass kein einziger der hundert Akteure will, dass deutsche Soldaten am Hindukusch eingesetzt werden,

dass die Alten sich aufgrund der Vorratsdatenspeicherung sicherer fühlen, dass zwei schon einmal im Knast waren, vier regelmäßig schwarz fahren und einige derer, die in einer Partei sind, nicht zum Wählen gehen.

In der ersten Reihe sitzen vom Bundespräsidenten über die Kanzlerin und die Ministerpräsidenten bis zu den Spitzen der Justiz die ersten Repräsentanten der Republik und schauen sich das an. Es ist eine buchstäbliche Demoskopie, eine Volksschau, dargeboten vor den Augen der Macht. Aber wer verkörpert hier eigentlich wen für wen und vor wem? Gerade noch haben die «wirklichen» Regierenden ihre von Referenten geschriebenen, schon hundertmal gehörten Elogen auf die Republik, das Gericht und das Recht abgelesen, ihre Rollen als Vertreter des Volks, sel-

Nikolaus Müller-Schöll, seit 2011 Professor für Theaterwissenschaft in Frankfurt/M., stellt ab jetzt in lockerer Folge wichtige Neuerscheinungen zur Theorie des Theaters vor. Sein erster Beitrag beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Theater und Wirklichkeit



ner Legislative, Exekutive und Jurisdiktion gespielt und dabei eine mehr oder weniger gute Figur abgegeben. Nun lesen die «wirklichen» Bürger, der ausgewählte Mikrokosmos, stellvertretend für den Makrokosmos der Stadt Karlsruhe (vom Teleprompter über den Köpfen der Zuschauer auf den billigeren Rängen) ab, was sie zu sagen haben, um «sich» auf der Bühne dieses Theaters im Set von Rimini Protokoll darzustellen, sich als Stellvertreter. Repräsentanten treffen Repräsentanten. Das «Volk» trifft die «Macht» – und wenn die «Macht» patzt und nuschelt oder das «Volk» sich verspricht, nehmen sie vielleicht trotz des beiderseitigen Rollenspiels den Eindruck mit, «echten» Menschen begegnet zu sein.

Auf der Suche nach dem neuen Realismus, der Realität oder dem Realen

Die Szene führt eine Frage vor Augen, die seit einem guten Jahrzehnt das Theater, aber auch den Tanz, den Film und das Fernsehen umtreibt wie zuvor nur in den 1960er und 20er Jahren: Wie ist ein neuer Realismus möglich, wie lässt sich im Theater und allgemeiner in den darstellenden Künsten von Realität sprechen oder das Reale einfangen – die Politik, die Ökonomie, der Alltag? Wie verhält sich, was dabei Realität genannt wird,

zu der zweiten Realität, die nicht die dargestellte, sondern diejenige der Darstellung selbst ist? Und wann erfährt man dabei etwas von dem, was die Psychoanalyse seit Jacques Lacan mit dem kryptischen Begriff des «Realen» bezeichnet? Kaum einem anderen Thema begegnet man derzeit häufiger in den Randzonen des Theaters, auf den Bühnen der freien Spielstätten, bei Festivals und von öffentlichen Stifungen alimentierten «Projekten», in den Symposiums der Drittmittforschung, auf den Kongressen der Theater- und Medienwissenschaft, der Performance Studies und des Tanzes.

Wann die neuerliche Suche nach der Realität, dem Realen oder einem neuen «Realismus» auf der Bühne begann, ist schwer zu sagen. Auf jeden Fall war sie bereits ungefähr ein Jahrzehnt im Gang, bestimmte im Einklang mit Reality TV, Dogma-95-Manifest der dänischen Filmemacher um Lars von Trier und der allgegenwärtigen Selbstentblößung im Netz die Bühne, als Hans-Thies Lehmann im Jahr 1998 «Notizen» unter dem Titel «TheatReales» veröffentlichte, in denen er die Live Art mit ihrer Schaffung von Situationen, die den Zuschauer zum Eingreifen drängen, und die Performance Art mit ihrer Infragestellung der Illusion in den Kontext dieser Suche stellte und dem damals gerade von ihm konstituierten «Postdramatischen Theater» zuschlug. Die Suche mündete in den

folgenden Jahren in Symposiums unter militant-programmatischen Titeln wie «Reality Strikes Back» oder akademisch zeitlosen wie «Wege der Wahrnehmung, Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater». Die Stars der Reality-Szene, neben Rimini Protokoll etwa She She Pop, Hofmann & Lindholm, Christoph Schlingensief oder Hans-Werner Kroesinger darf man mittlerweile längst zum Bühnen-Establishment rechnen.

So ist es kein Wunder, dass die Suche auch in eine Vielzahl theaterwissenschaftlicher Neuerscheinungen mündete, die manches klären und ebensoviel verwirren. Zwei jüngere Titel können dafür als exemplarisch gelten. «get real. documentary theatre past and present» lautet der pro-

Was hat das Theater, so es auf die Archive zurückgreift, gegenüber anderen Medien an Besonderheit zu bieten? Worin liegt der Mehrwert von Dokumentationen mit Theatermitteln?

Klamatorisch klingende Titel einer Aufsatzsammlung, in deren Vorwort sich Alison Forsyth und Chris Megson - eingeräumt anglozentrisch - rühmen, die erste Studie zur zeitgenössischen dokumentarischen Performance in Buchform vorzulegen. Was Lehmanns Einschätzung 1998 eher verdeckte, die programmatischen Projekte und Großveranstaltungen des vergangenen Jahrzehnts aber deutlich zutage treten ließen, greift Carol Martin mit «Dramaturgy of the Real on the World Stage» auf. In ihrem Vorwort bringt sie den zwar vorsichtig artikulierten, gleichwohl unüberhörbaren Anspruch auf den Punkt: Dass es dem «Theater des Realen» darum gehe, dass «es noch etwas anderes zu wissen gibt außer einem schwindelerregenden kaleidoskopischen Regenbogen miteinander wettstreitender Wahrheiten». Es geht, mit anderen Worten, um einen Einspruch gegen «das Paradigma des Postmodernismus und seine Verengung von Politik auf Akte der Überschreitung», wie Mike Vanden Heuvel es formuliert. Der selbst mit dem Willen zur Paradigmenbildung artikulierte Anspruch, die Behauptung einer unter diesem Vorzeichen stehenden Rückkehr der Politik «auf die Theaterbühnen» (David Edgar) verdient, geprüft zu werden.

Kein deutscher Sonderweg, sondern eine globale Bewegung

Der erste Eindruck, den «get real» hinterlässt, ist, dass die neue Suche nach dem «Realen» kein deutscher Sonderweg ist, sondern eine von lokalen Themen gespeiste globale Bewegung, die nicht zuletzt von kosmopolitisch orientierten Globalisierungsgegnern und von den aufgrund ihrer Klasse, ihrer Ethnie oder ihrer sexuellen Orientierung Ausgeschlossenen getragen wird. Das auf Tatsachen basierende neue Dokumentartheater manifestiert sich weltweit in auf archivierten Materialien aller Art beruhenden Performances, in der Verarbeitung autobiografischen Materials, in Dokudramen, «Verbatim Theatre» genannten Wort-für-Wort-Dokumentationen und multimedialen Inszenierungen.

Carol Martin unterscheidet sechs Funktionen des neuen dokumentarischen Theaters: 1. Die neuerliche Eröffnung von Prozessen. 2. Zusätzliche Berichte von historischen Vorgängen. 3. Die Rekonstruktion eines

Ereignisses. 4. Die Verknüpfung von Autobiografie und Geschichte. 5. Die Kritik der Funktion von Dokumentation und Fiktion. 6. Die Erörterung der mündlichen Kultur des Theaters. Beide Bände illustrieren diese Aufzählung mit Stück- und Inszenierungstexten sowie Berichten von Bearbeitungen individueller und gesellschaftlicher Traumata, Revisionen spektakulärer Gerichtsverhandlungen und Reenactments denkwürdiger Parlamentsausschüsse und Politikerreden.

Wie nicht selten in Sammelbänden, verwischt sich, was Absicht der Herausgeber gewesen sein mag, schnell beim Blick in die versammelten Beiträge. Da werden Vorläufer dokumentarischen Theaters von der «Theater Union» und dem «Unity Theatre» in England, Erwin Piscator in

Deutschland bis zum propagandistischen Theater im Polen der 60er Jahre ebenso aufgeführt wie interventionistische Theatergruppen und pädagogisch orientierte Community Projekte, in denen es um die Selbstfindung in Problemvierteln geht, darüber hinaus Emily Manns dokumentaristische Stücke zu Holocaust, Rassismus und Vietnam sowie eine Rosa von Praunheim-Dramatisierung am Broadway. Daneben stehen zahlreiche Analysen neuerer Performances im englischsprachigen

Raum, die zentrale politische Fragen der letzten Jahre aufgreifen: die amerikanische Politik nach 9/11, Abu Ghraib und Guantanamo; die Anliegen der Aborigines in Australien, die Wahrheitssuche in Südafrika, die Behandlung von Flüchtlingen in Großbritannien, der Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern, die Unruhen in Nordirland oder die Waffenlieferungen in den Irak.

Paradoxien des neuen Dokumentartheaters

Liest man die Berichte und Beispiele, so stellt sich allerdings schnell der Eindruck ein, dass hier nicht selten politische Konflikte für die Erzeugung unterhaltsamer Abende missbraucht werden oder aber das Theater zur Fortsetzung des Fernsehens mit anderen Mitteln mutiert. Umso mehr erscheint geboten, was vor allem Carol Martin in ihren differenzierten Essays versucht: Die Paradoxien des neuen Genres zu erläutern, seine Gefahren und Naivitäten zu benennen und auf die naheliegenden Fragen zu antworten: Was hat das Theater, so es auf die Archive zurückgreift, gegenüber anderen Medien an Besonderheit zu bieten? Worin liegt der Mehrwert von Dokumentationen mit Theatermitteln? Was ist seine Besonderheit?

Die meisten aufgeführten Beispiele könnten als Varianten dessen bezeichnet werden, was Oskar Negt/Alexander Kluge als Gegenöffentlichkeit bezeichneten. So ließe sich etwas nüchtern formulieren, was Martin wohl meint, wenn sie das Verhältnis des Theaters zu den Medien, derer es sich bedient, als «feindliche Übernahme» bezeichnet: Dokumentarisches Theater sei den Medien eben deshalb überlegen, weil es nicht vorgebe, objektiver als sie zu sein, sondern subjektiver. Die wahrgenommene Realität und der soziale und politische Kommentar erschien hier als eine brauchbare Form des Wissens. Ähnlich argumentiert Janelle Reinelt, wenn sie am Dokumentartheater hervorhebt, dass die erzeugte Bedeutung ihren relationalen Status bewahre, den Bezug zu Spielern und Zuschauern des Abends.

Dort, wo wie in Martins Fall die Theorie von Theatererfahrungen gesättigt ist, fallen ihr vor allem die Paradoxien der Bühnenwahrheiten auf: dass Zeugnisse der Wirklichkeit erst dann richtig wirklich erscheinen,



© U. Reinelt

Theorie

wenn sie medial vermittelt sind – als Film-, Video-, Ton- oder Netzdokumente auf die Bühne kommen. Dass das Realitätstheater zwar durch die Tatsachen legitimiert wird, sie aber auswählen, in Szene setzen und dabei um Gesten, Blicke, Körpersprache und Raumerfahrung der Spieler und Regisseure ergänzen muss und seine Glaubwürdigkeit, der Eindruck «wirklichen Lebens», letztlich nicht von dem herrührt, was aus dem Archiv kommt. Kurz: dass man es in jedem Fall mit Fiktionen der Realität zu tun hat. Ihre Stärke ist nicht, dass sie die Wirklichkeit ins Theater holen – es gibt, so gesteht Martin ein, kein «wirklich Wirkliches» in der Repräsentation –, sondern dass sie Zweifel an Wahrheit und Authentizität säen. Sie definierten nicht zuletzt das Verhältnis von Wirklichkeit und Wahrheit neu: Ein fiktionaler Text kann wahr, ein nichtfiktionaler unwahr sein.

Spätestens wenn man dergleichen Sätze im Zusammenhang von Carol Martins Besprechung der Arbeiten Rabih Mroués und anderer liest, wird deutlich, dass die Fürsprecher eines vermeintlich neuen Paradigmas in ihren Analysen *nolens volens* zur Kronzeugin des alten werden musste. Denn wie anders wäre Jean-François Lyotards Begriff der «Postmoderne» zu verstehen? Ganz im Sinne des Zweifels an geschlossenen Systemen ist ihr Appell zu begreifen, es bedürfe «unsrer obsessiven analytischen Aufmerksamkeit» angesichts der Behauptung, «die Gesamtheit der Beweismittel zu haben». Und es erinnert an Lyotards zeitweiser Nobilitierung der «kleinen» gegen die «großen» Erzählungen, wenn sie sich für eine Erweiterung des Begriffs des Dokumentarischen ausspricht und gegen dessen universelle Definition, letztlich für eine Erweiterung des Begriffs des dokumentarischen Theaters: «Der Diskurs über die Frage, was dokumentarisches Theater sei und was nicht, dreht sich tatsächlich um die Frage, wie wir bestimmte Formen der Information gegenüber anderen sanktionieren und privilegieren.»

Diesem liberal und tolerant klingenden Relativismus – einer beinahe notwendig erscheinenden Folgerung aus der konstatierten, unhintergehbaren Erkenntnis, dass, was immer als Realität auf der Bühne auftritt, vermittelte und deshalb auch fiktive Realität ist – wäre nun allerdings die Frage zu stellen, ob er nicht das Problem des neuen – wie auch jedes alten – Realitätstheaters unzulässig verkleinert. Plausibel erscheint ein solcher Liberalismus auf jeden Fall nur so lange, wie man ihn nicht auf die Verleugnung der Shoah oder anderer Verbrechen bezieht. Was aber, wenn sich morgen ein theatraler Arm der Brauen Arme Fraktion unter Berufung auf das Recht, unterprivilegierte Formen der Information ins Theater zu bringen, an die rechtsradikale Umschreibung der deutschen Geschichte mache?

Jenseits von Realität und Realismus: der Realitätseffekt

Vielleicht also wäre gegen die alzu sorglose Begrüßung der vielen kleinen Geschichten doch der Versuch zu unternehmen, im Einklang mit einem der Väter der Postmoderne an dem festzuhalten, was in den vermeintlichen Realitätsdarstellungen auf eine andere, wenngleich nicht als solche greifbare Wahrheit verweist. 1968, zu einer Zeit, als das dokumentarische Theater und die Forderung nach Realismus oder Realität in der Literatur zuletzt en vogue waren, analysierte Roland Barthes, was unter dem Vorzeichen des Realismus tatsächlich zu beobachten war: Nicht

ein Näherrücken an die Realität, sondern vielmehr der Versuch, die «referentielle» Illusion zu erzeugen, den Zeichencharakter der Darstellung vergessen zu lassen zugunsten des Eindrucks einer unabgelenkten Repräsentation. Doch in dem Maße, so Barthes, wie das «Reale» – die vielfältigen konkreten Details, die mehr und anderes als das vor Augen führen, was eine Funktion in der «realistischen» Erzählung oder Inszenierung hat – verschwinden sollte, tauchte es auf Umwegen unweigerlich wieder auf, als Rest, der in der Ökonomie der Darstellung nicht aufgeht, als «Mitbedeutung» – um in der eingangs gewählten Szene zu bleiben: als Versprecher der Saaldienerin oder Nuscheln des Ministerpräsidenten. Barthes bezeichnete den Rest als «Real(itäts)effekt», womit er nicht zu-



Das «Reale» Lacans aber ist gerade nicht zu verwechseln mit Realität, Wirklichkeit oder Realismus. Es ist nichts als ein in Effekten zutage tretender Verweis auf das, was Darstellungen hervorbringt und steuert, ohne in ihnen als solches zu erscheinen, ihr – häufig traumatischer, immer als Ereignis zu begreifender – Grund.

Wie ein Theater aussehen könnte, das nicht so sehr neues Dokumentartheater wäre als vielmehr Theater, das sich dem Realen öffnet, und was es lehren könnte, führt aber nicht zuletzt eine Performance wie «100 Prozent Karlsruhe» vor. Denn Effekte des Realen im Sinne von Barthes und Lacan scheinen auch in jenen Momenten auf, in denen den Beobachtern schlagartig ganz konkret und gleichwohl ganz unfassbar vor Augen tritt, was in keiner Demoskopie erfasst zu werden vermag und jede Repräsentation eines Volks oder seiner Bürger durchbricht: Wenn wir Bürger etwa aufgrund einer körperlichen Eigenheit oder einer auffälligen Erzählung, mit der sie an einem Punkt hervortreten, nicht bloß länger als den Bewohner der Vorstadt oder den Quoten-Alten wahrnehmen, sondern auch als den fetten Politfunktionär einer Splitterpartei oder den schwulen Staatsanwalt, der eine Scheinehe einging. Dann löst sich ganz allmählich der Glaube an die Abbildbarkeit der Realität in Statistik oder gleich welcher Repräsentation auf, und singuläre Wesen erscheinen – als jene unendlich Anderen, welche als unfliegbare Rest die Suche nach Realität immer von Neuem entfachen und immer aufs Neue scheitern lassen.



Dramaturgy of the Real
on the World Stage,
hrsg. von Carol Martin,
Palgrave Macmillan,
London 2010,
77,95 €



get real.
documentary theatre
past and present,
hrsg. von Alison Forsyth
und Chris Negus,
Palgrave Macmillan,
London 2009,
66,99 €