

# Wo ist Wir?

Armin Petras im Gespräch mit Nicole Gronemeyer

von Nicole Gronemeyer und Armin Petras

**Armin Petras, Sie sagten vor einiger Zeit auf einer Kleist-Tagung mit Berufung auf Norbert Elias' „Prozess der Zivilisation“, dass die letzten drei-, vierhundert Jahre Menschheitsgeschichte, besonders in Feudalgesellschaften und dann kapitalistischen Ländern, dazu geführt haben, dass wir immer mehr unsere eigenen, individuellen Gefühle, Sehnsüchte abgeschnitten haben, damit wir in einen kapitalistischen Warenreproduktionsprozess hineinpassen. Elias beschreibt für Sie also einen negativen Prozess, bei dem das Kreatürliche des Menschen verloren gegangen ist. Ist aber Elias nicht vielmehr so zu verstehen, dass die Umwandlung sozialer Fremdwänge in psychische Selbstzwänge eine zivilisatorische Leistung ist, die stattfinden muss, um das vorbehaltlose und gewaltfreie Zusammenleben mit anderen Menschen erst zu ermöglichen?**

Ich glaube, das ist eine Wertung, die Sie gerade vornehmen. Ich habe auch eine Wertung vorgenommen. Ich glaube schon, dass der Sachverhalt identisch ist, wie ich ihn beschreibe und wie Elias ihn beschreibt. Die einzige Unterscheidung ist dieses Wort „muss“, dass die Menschheit sich in eine bestimmte Richtung entwickeln muss. Da würde ich eher Giorgio Agamben folgen, der sagt: Wir müssen erst mal gar nichts. Auch Kapitalismus muss nicht sein, sondern das ist etwas, was wir mitmachen. Agamben beschreibt eine Alternative aus dem Mittelalter, nach der man sich in die Klöster zurück- und damit aus diesem Prozess herauszieht. Oder wenn man sich die Präraffaeliten anschaut, die haben schon am Ende des 19. Jahrhunderts zeitgleich zu Marx gesagt: Die Manufaktur ist Klasse und alles andere macht uns kaputt. Ich sage nicht, dass es so funktionieren würde, aber das waren ganz andere Möglichkeiten. Ich zweifle daran, dass es notwendig ist, eine bestimmte Moral auszubilden, weil die Menschheit sich entwickeln muss. Das hat für mich natürlich etwas mit Reisen zu tun. Wenn man mal in Brasilien oder in Rumänien oder in Kuba ist, dann sieht man ja heute noch andere Lebensformen, das heißt andere Formen der Moral, andere Formen der Ausbildung des Miteinanders. Für Kuba kann man es ja schön beschreiben, da ist, weil es vierzig Jahre nichts anderes gab, der Körper das Zentrum der Gesellschaft. Das ist ganz spannend, auch was Theater angeht.

**Elias beschreibt keinen natürlichen, sondern einen möglichen Prozess – einen möglichen Prozess der Zivilisierung und einen möglichen Prozess der Entzivilisierung. Aber in dem Wort Entzivilisierung steckt schon drin, was er damit verbindet, einen Zustand der Gewalttätigkeit und Gesetzlosigkeit. Letztlich bleibt er aber bei einem Prozessdenken und spricht von einer Ich- Wir-Balance. Die Ich-Wir-Balance kann zu weit für das Wohlbefinden des Einzelnen nach der Wir-Seite gehen, sie kann aber auch zu weit für beide zur Ich-Seite gehen. Wenn Sie die Ich-Seite verteidigen, stärken Sie dann nicht das, was Wolfgang Engler kollektiven Individualismus nennt?**

Mir wurde sehr viele Jahre vorgeworfen, am stärksten bei dem Stück „we are blood“, dass ich unbedingt das Wir favorisiere. In dem Stück ging es darum zu sagen, dass das Wir verloren gegangen ist. Wir haben keine unterirdischen Rhizome mehr, die wir gesellschaftlich miteinander leben. Ich finde, dass in dieser Gesellschaft Werte komplett verloren gegangen sind. Bis auf Geld, das ist wahrscheinlich das Einzige, was als Wert akzeptiert wird. Man hat über Jahrzehnte oder vielleicht sogar Jahrhunderte dem Individuum aufgrund der Einpassung in gesellschaftliche Systeme – und in diesem Fall des Kapitalismus oder der Wirtschaft – Instinkte geraubt, und das prangere ich aufs Allerschärfste an. Das ist einer der zentralen Gründe für mich, Theater zu machen, weil ich denke, dass wir da zumindest einen winzigen Teil wieder zurückgeben können.

**Auf der einen Seite steht Kleist, auf der anderen Schiller. Wann wird der Glaube an die unzivilisierten Instinkte zu einer Art von sentimentalischen Denken? Kann die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen nicht erst in dem Moment entstehen, wo dieser Zustand nicht mehr erreichbar ist?**

Sentimentalität ist ja erst mal gar nichts Negatives. Es ist die Sehnsucht nach einem verloren gegangenen Zustand des Glücks. In jeder Sehnsucht liegt auch eine Kraft zur Veränderung. Uns wurden unsere Wurzeln abgeschnitten – und mit fehlenden Wurzeln meine ich nicht, dass man in einer Familie ohne Vater aufwächst, sondern dass es keinen gesellschaftlichen Konsens mehr gibt. Ich bin immer mal wieder in Gesellschaften, wo man sagt, da gibt es noch eine kulturelle Identität. Auch wenn es eine Polyidentität ist. Ostdeutschland ist eine Region, wo es das nicht mehr gibt. Da gibt es nur noch fraktale Identitäten, fraktale kulturelle Heimaten. Auf der Welt gibt es sehr viele solcher Regionen, selbst Stuttgart ist inzwischen ein Ort, wo sehr viel Verwirrung herrscht. Ich glaube daran, dass man für die Entwicklung eines Menschen Werte braucht. Werte funktionieren nur, wenn ich in einer Kultur eingebunden bin, wenn ich einen Platz habe, wenn ich eine Rolle habe. Wenn wir den Menschen keinen Platz anbieten können, keine Rolle anbieten können, keine Strukturen anbieten können, dann werden sie über kurz oder lang gewalttätig. Das ist ja keine private Idee, dass man jetzt böse sein möchte. Das ist eine Notwendigkeit. Und wenn Alvis Hermanis sagt: Nicht jeder Flüchtling ist ein Terrorist, aber jeder Terrorist ein Flüchtling, dann ist das erst mal ein Schock. Das ist eine These, über die man nachdenken muss. Nicht darüber, ob die stimmt oder nicht, sondern darüber, was an sozialen Erfahrungen, an Missbildungen, für die wir als hochindustrialisierte Nation verantwortlich sind, dahinterliegt.

**Die Kunstwissenschaft spricht momentan von der postautonomen Kunst; man fragt weniger nach der Souveränität des Subjekts, sondern nach Zusammengehörigkeit, nach Verbindlichkeit und nach der Überwindung dieses Zwangs zur zwanglosen Individualisierung.**

Was Sie mir einreden wollen, ist, dass es zwischen dem Individuum und der Gruppe einen Widerspruch gibt. Ich glaube das nicht. Ich glaube, dass in dem Augenblick, in dem ich wirklich Teil einer Gruppe bin, ich dann auch befähigt bin, Individualität auszubilden. Individualität als eine sich spiegelnde Individualität, die innerhalb einer gesellschaftlichen Formation in der Lage ist, Pflichten und Rechte, Chancen und Risiken einzuschätzen und das auszuagieren, auch mal Grenzen zu übertreten, aber auch wieder zurückgeholt zu werden und dabei zu wachsen – also als ein positiver Konsensprozess beschrieben. Ich erlebe, dass das extreme Gegenteil zunimmt und dass es für einen Diskurs in der Gesellschaft keine gemeinsame Ebene mehr gibt. Das Ich ist nicht existent ohne das Wir. Das ist eine Fiktion dieser Gesellschaft, eine Fiktion, wie diese Gesellschaft uns machen will: me, myself. Optimiere dich selbst – was auch immer. Ich glaube das alles überhaupt nicht.

**Das Individuum kann als solches nur existieren, wenn es das andere anerkennt. Wann schlägt die Kleist'sche Radikalität gegen das Anerkennen des anderen aus?**

Das ist eine spannende Frage. Ich würde mit dem Realismus antworten wollen. Ich habe den Eindruck, dass Realismus zwei Seiten hat. Die eine bedeutet, sinnvoll Zusammenhänge der Welt zu durchleuchten und sie dann wiedererkennbar zu beschreiben. Die zweite Seite dieser Idee ist, Unzumutbarkeiten, unüberwindbare Widersprüche, Katastrophen im Ich so zu beschreiben, dass es für den Betrachter, in diesem Fall für den Leser oder für den Zuschauer von Kleist, klar wird, dass dieser Zustand der Welt nicht aushaltbar ist und man deswegen selbst aktiv werden muss. Das ist für mich das andere Modell von Realismus und kann genauso ein Impuls sein, etwas zu tun und aktiv zu werden.

**Thomas Ostermeier beschreibt in einem Gespräch für diese Reihe (TdZ 2/2016), dass ihn die internationalen Reaktionen auf den „Volksfeind“ sehr berührt haben, weil das Publikum begriffen hat: Es gibt ganz viele andere, die genauso denken wie ich.**

Die solidarische Idee! Das ist etwas, das im Theater grundsätzlich eine wunderschöne Erfahrung ist. Ich habe niemals einen anderen Raum erlebt, wo im besten Fall fünf-, sechshundert Menschen aus verschiedenen Altersklassen, sozialen Bereichen, Ländern und unterschiedlichen Geschlechts an derselben Sache teilnehmen und permanent reagieren, auch aufeinander reagieren. Das ist eine Form von Teilhabe, eine Form von Gemeinschaft, und jeder hat sich seine Karte selber besorgt, da ist niemand gezwungen worden. Ich kann da auch rausgehen und ich kann da auch rumschreien. Es ist eine unfassbar komfortable Form von Gemeinschaft und gleichzeitig die absolute Möglichkeit, so etwas wie eine Freiheit zu genießen.

**Gibt es mit Blick auf das Publikum einen Unterschied zwischen Ihnen als Autor und Ihnen als Regisseur?**

Wenn man mal Regisseur und Intendant zusammennimmt, dann gibt es da einen großen Unterschied. Als Autor suche ich absolute Radikalität, und damit meine ich nicht schrecklich oder wütend, sondern vom Wort her an die Wurzel gehend. Schreiben macht nur Sinn, wenn man alles infrage stellt, auch das, was bisher geschrieben worden ist, sonst hat es keine Sprengkraft, sonst ist es sinnlos. Anders kann ich es nicht denken. Das andere ist natürlich – und da sind wir bei den Problemen des Realismus –, das Ganze ist eine gemeinsame Veranstaltung. Da sind zwanzig Leute auf der Bühne und fünfhundert Leute im Zuschauerraum. Da sollen auch fünfhundert Leute im Zuschauerraum sein und nicht sechzig. Dafür muss eine Darstellungsform gefunden werden, die, Ostermeier würde sagen: lesbar ist. Ich würde sagen: Es muss eine minimale Lesbarkeit vorhanden sein. Ich will denen da draußen eine Chance geben. Ich will aber so weit wie möglich der Wirklichkeit auf die Spur kommen. Es soll auch Darstellungs- und Untersuchungsformen geben, die neu sind, die anders sind, die ungewollt sind, die schockieren, die irritieren.

**Welche Bedeutung haben da die Schauspieler?**

Zumindest in der Sorte Theater, die wir machen, sind sie nach wie vor absolut im Zentrum. Es gibt hier natürlich auch andere Menschen auf der Bühne. Es gibt, wie Rimini Protokoll so schön sagt, Experten des Alltags. Es gibt auch Tiere, es gibt auch Video, es gibt auch Musik. Dennoch steht hier ganz deutlich der Schauspieler im Zentrum. Ich glaube auch, dass besonders schwierige oder neue Formen der Darstellung viel schneller angenommen werden, wenn sie von Schauspielern dargestellt werden, zu denen die Zuschauer Vertrauen haben, vor denen sie Achtung haben. Das ist ein ganz interessanter Prozess.

**Ich würde gerne auf die Frage des Schauspielers weiter eingehen, weil sich damit unterschiedliche Realitätskonzepte verknüpfen. Bernd Stegemann unterscheidet zwischen mimetischem und postmodernem Theater und sagt: „Die Lüge des Theaters gehört zu seiner Einmalerfindung. Einer spielt vor einem anderen etwas Drittes vor. Da alle diese Lüge kennen, ist sie die Möglichkeit für Wahrheit. Wer diese Lüge ungeschehen machen möchte, produziert die viel größere Lüge des Authentischen, die dann innerhalb der Behauptung des Echten und Authentischen nicht mehr**

**aufgelöst werden kann. Das mimetische Theater lügt offensichtlich, um die Wahrheit hinter den Verabredungen erscheinen zu lassen. Das postmoderne Theater hat Angst vor der Lüge und sichert sich mit den Verfahren des theatralischen Readymade oder der Selbstreferenz ab.“**

Ich halte beides für absolut richtig und möglich. Ich finde den ersten Teil von Stegemann super beschrieben, denke aber, dass es gar keine Lüge ist. Wenn die da auf der Bühne stehen, dann ist die Lüge aufgehoben, weil sie gleichzeitig Darsteller und sie selbst sind. Ich glaube den zweiten Teil nicht. Ich mache gerade ein Projekt, wo beides gleichzeitig auf der Bühne ist: Sieben Witwen, die mit Schauspielern drei Monate zusammengearbeitet haben, sitzen auf der Bühne, und die Schauspieler spielen sie nach. Das heißt: Die Witwen spielen gar nicht, sind aber da. Da ist die Frage: Wer sind sie? Sind sie Spieler oder sind sie real? Das ist quasi eine Mischform aus beidem. Ich finde es lustig, dass das ein Konflikt sein soll. Das sind zwei verschiedene Möglichkeiten von Theater. Und dass ich zu achtzig oder neunzig Prozent die eine Form mache, weil ich das gelernt habe und weil mich das interessiert, heißt überhaupt nicht, dass das besser ist als das andere.

**Das sind zwei Möglichkeiten von Theater. So kann man es auch beschreiben. Was er versucht zu sagen, ist: Die andere Möglichkeit, Theater zu machen, produziert eine Lüge, über die es sich selbst nicht im Klaren ist und die sich deshalb als absolut und wahrhaftig darstellt.**

Es gibt Kollegen, die behaupten, das ist die einzig sinnvolle Weise, überhaupt noch Theater zu machen, weil es keine Lüge ist. Das ist totaler Quatsch, natürlich ist das genauso eine Lüge. In dem Augenblick, wo sie das auf der Bühne darstellen, ist es ja gar nicht mehr die Realität, sondern eine wie auch immer geartete Chimäre. Ob das einen Mehrwert hat, weiß ich nicht.

**Milo Rau hat in unserer Reihe Jean-Luc Godard zitiert, wonach Realismus nicht meint, dass etwas Reales dargestellt wird, sondern dass die Darstellung selbst real ist. Alexander Kluge sagt dazu, dass Godard und Rau völlig recht haben, nur dass das, was Rau macht, zur Wirklichkeit gehört und nicht zum Theater.**

Ich bin der Meinung, dass alles, was Theater ist, Theater ist. Alles, was sich selbst als Theater bezeichnet, ist Theater. Es geht immer um die Fiktion, es geht immer darum, was ich glaube, was Theater ist. Wenn mein Sohn und meine Tochter zusammen Theater spielen, spielen sie ihr Leben durch und sind doch Darsteller. Und wenn sie zu mir sagen, dass das Theater ist, dann ist das Theater. Die haben Theater nicht studiert, die waren nie an einer Schauspielschule. Trotzdem ist das Theater. Die verlangen auch Eintritt – ziemlich viel sogar. Die wissen, was sie wert sind.

**Und sie spielen vermutlich so, wie sie es als Commercial Realism aus dem Fernsehen kennen.**

Absolut. Ich sag ja nicht unbedingt, dass das Realismus ist. Die Idee von Stegemann, bei Brecht noch mal nachzuschauen, was denn eigentlich Realismus ist, finde ich total hilfreich. Es gibt ja zwei große Probleme. Peter Laudenbach hat in einem SZ-Artikel gesagt, jetzt müsse man mal wieder Georg Lukács lesen. Lukács beschreibt die Methode des realistischen Schaffens als doppelte Arbeit, nämlich erstens als Aufdecken und künstlerisches Gestalten dieser Zusammenhänge, zweitens aber und untrennbar davon als künstlerisches Zudecken der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge, als Aufhebung der Abstraktion, als Wiederherstellung einer Einheit. Ich empfinde die Beschreibung des künstlerischen Schaffensprozesses der Realisten durch Lukács auch heute noch als möglich und hilfreich. Problematisch hingegen erscheint mir seine Vorstellung vom Resultat dieses Prozesses, nämlich eine formale Geschlossenheit nach dem Vorbild der Romane des 19. Jahrhunderts, also Stendhal, Balzac oder Flaubert. Brecht hat sich in der Expressionismusdebatte indirekt gegen dieses Diktum von Lukács gewandt, indem er dagegenhielt: „Das kämpfende, die Wirklichkeit ändernde Volk vor Augen, dürfen wir uns nicht an ‚erprobte Regeln‘ des Erzählens, ehrwürdige Vorbilder der Literatur, ewige ästhetische Gesetze klammern. Wir dürfen nicht bestimmten vorhandenen Werken den Realismus abziehen, sondern wir werden alle Mittel verwenden, alte und neue, erprobte und unerprobte, aus der Kunst stammende und anderswoher stammende, um die Realität den Menschen meisterbar in die Hand zu geben.“ Da bin ich auf Brechts Seite. Es gibt jetzt Autoren und Welten, die viel fraktaler, viel beschnittener sind. Da müssen wir andere Formen der Darstellung finden, um Realismus herzustellen. Das ist das eine Problem, die geschlossene Form.

Das andere betrifft mich als Theaterleiter: Es gibt gerade bei neuen theatralen Abbildungen von Wirklichkeit, die im Sinne der Moderne neue Formen der Wirklichkeitserforschung suchen und finden, eine große Differenz zwischen dem, was die Theatermacher selbst denken, fühlen, wollen, sehen, und dem, was ein Großteil der Zuschauer für realistisch und erkennbar hält. Wenn im Theater nur sechzig Leute sitzen und die dann nach fünf Stunden buhen, dann ist Theater beendet. Wie viel Realismus im Brecht'schen Sinne kann ich mir also leisten? Und wie viel Realismus im Lukács'schen Sinne halte ich aus, um als Theatermacher und Künstler nicht selbst einzuschlafen? Da sind wir wieder bei der Lesbarkeit. Wie lesbar soll ein Theaterabend sein? Und ist Lesbarkeit angesichts der Welt, die uns umgibt, überhaupt noch eine realisierbare Zielvorgabe? Meine Lektüre der Wirklichkeit ist so, dass sie für mich kaum lesbar ist. Wie soll ich das dann in einen geordneten Zusammenhang für Zuschauer bringen? Das ist ein Problem im Theater. Das größere Problem für mich ist, dass das Ganze nur funktioniert, wenn ich das von einem Klassenstandpunkt aus erzähle, wenn ich vom Standpunkt des Proletariats erzähle und den Kommunismus im Blick habe. Wenn das aber komplett wegfällt, was ist dann die Richtung unseres Erzählens? Für wen erzählen wir denn? Für was? Da sind wir wieder ganz am Anfang bei Norbert Elias. Auf welcher Stufe der Zivilisation stehen wir und wohin wollen wir? Wenn ich das nicht weiß, wie kann ich dann überhaupt noch realistisch (und lesbar) erzählen? Oder noch einfacher gefragt: Wo ist mein Standpunkt? Und wenn ich das nicht weiß – wie krieg ich ihn dann raus? Ich hab darauf keine Antwort. Wo ist der Standpunkt der Theater?

**Bernd Stegemann stellt die Frage nach dem Klassenstandpunkt neu. Er fragt nicht nach dem Proletariat, sondern nach den Eigentumsverhältnissen. Wer lebt von seinem Kapital und wer von seiner Arbeit? Wer sind die Besitzenden und wer die Ausgebeuteten?**

Das kann ich total nachvollziehen. Michel Foucault würde sagen, dass das Leben eine Reihe von Schlachten ist. Wir bewegen uns von einem Krieg zu einem anderen in unserem Leben, und Kunst kann uns dabei helfen herauszufinden, auf welcher Seite der Front wir stehen, wofür wir kämpfen und wofür es in diesem Krieg geht. Kunst ist vielleicht auch dazu da, herauszukriegen, wo man überhaupt hin muss.

**In Ihren Stücken legen Sie historische Schichtungen übereinander, man wandert durch unterschiedliche Epochen deutscher Geschichte. Wie sehr muss man auf Geschichte zurückgreifen, um Gegenwart durchschaubar zu machen?**

Ich bin sehr von Müller geprägt, durch diese Idee, dass den Toten das Theater gehört. Für mich war das Zentrale immer zu schauen, wo wir eigentlich herkommen. Wo gibt es da irgendeine Wurzel? Was war vor zwanzig oder dreißig oder hundert Jahren? Ich kann nur so denken. Das ist natürlich total altmodisch und hat auch damit zu tun, dass man sich mit Autoren auseinandersetzt, die oftmals schon ein paar Jahrhunderte tot sind. Das ist manchmal ein offenes, manchmal ein verdecktes Gespräch mit diesen Autoren, und dieses Gespräch soll Leute ermuntern, einzusteigen, zuzuhören, mitzureden. Das hat dann auch wieder mit Erfahrungen und Instinkten zu tun. Wenn ein Text keinen mythischen Kern hat, dann finde ich ihn ganz unsinnlich. Dann ergreift er mich gar nicht. Der einzige Ort, wo wir wirklich frei sind, das ist die Vergangenheit. Und Freiheit ist für einen Autor eine unheimlich wichtige Sache. Wenn ich von Kleist ausgehe, dann ist jeder Satz auch ein Schrei, jedes Tintevergießen ist ein Schrei. Und jeder Schrei kann aufwecken. Ein Schrei kann zu Solidarität aufmuntern, ein Schrei kann im Notfall sogar ermutigen zur Schlacht. Das ist noch keine Praxis, aber die Chance zur Praxis. //

Quelle: <https://www.theaterderzeit.de/2016/03/33636/komplett/>

Abgerufen am: 30.11.2020