

Zum vorliegenden Buch

von Johannes Birgfeld

Kathrin Rögglas im Juni und Juli 2014 in Saarbrücken im Rahmen der von ihr – nach Rimini Protokoll (2012) und Roland Schimmelpfennig (2013) – übernommenen 3. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik¹ gehaltenen drei öffentlichen Vorträge gehören zweifellos zu den herausragenden und herausforderndsten Reflexionen über das Theater der Gegenwart aus den letzten Jahren. Geleitet vom unbedingten Willen, die Möglichkeiten und Grenzen eines den gesellschaftlichen Entwicklungen der Gegenwart ästhetisch angemessenen Theaters zu erkunden, bieten ihre hier abgedruckten Vorlesungen dezidiert *keine* Geschichte ihres eigenen Werkes, sondern fundamentale Überlegungen zum Theater in den sich radikal verändernden gesellschaftlichen Verhältnissen der Gegenwart – fußend auf einem breiten Sockel gesellschaftswissenschaftlicher Analysen der aktuellen Entwicklungen. Dem grundlegenden Problemaufriss fügt Rögglas in ihren Vorträgen dabei auf fast jeder Seite neue Perspektiven hinzu und weist diesen so als hochkomplexe Herausforderung aus, deren Lösung weder leicht und schnell zu entwickeln ist noch bereits gefunden wäre. Sie beeindruckt durch die intellektuelle Dichte ihrer Argumentation ebenso wie durch die Entschiedenheit, die Lage der Dinge so genau wie möglich erfassen und vermessen zu wollen – auch wenn sich auf diesem Weg die Entwicklung einer angemessenen Antwort auf die Problemstellung immer weiter zu komplizieren scheint.

So sehr allerdings Kathrin Rögglas Vorträge von einer immer neu ansetzenden Such- und Denkbewegung geprägt sind, so zweifelsfrei lässt sich in ihnen zugleich ein fixes Zentrum, ein außer Frage stehender Ausgangspunkt ausmachen:

Meine schriftstellerische Praxis mag sich auf den ersten Blick nicht mehr mit dem Utopischen in Verbindung bringen lassen, aber es verhält sich sicher so [...], dass ich doch den Wald vor lauter Bäumen noch sehen will, das heißt, ich will Gesellschaft als Zusammenhang verstehen, auch wenn er nicht mehr in der geschlossenen Form beschreibbar ist, wie man es vor dreißig Jahren gemacht hätte. Dies kann ich ganz klassisch nur in Verbindung mit der Hoffnung auf eine gesellschaftliche Veränderung, auf ein Leben, das sozial gerechter und glücklicher verläuft, wollen. Theater ist mir nicht reines Spiel, es ist nicht reines Ereignis, es ist kein kritikloses Dabeisein mit der Wirklichkeit, ich bin kein interesseloser Spaziergänger der Wirklichkeit [...]. Ich will Formen des Sprechens finden, die den Gewaltzusammenhang gesellschaftlicher Verhältnisse deutlicher hervortreten lassen und gleichzeitig unterlaufen. (22)²

Dazu treten weitere Fixpunkte: Rögglas Theater ist dezidiert und konsequent literarisch konzipiert. Es gilt, mit jedem Text eine klare „ästhetische Position“ zu gewinnen (17), Gebrauch von der „literarische[n] Sprache“ als „Speicher“ zu machen, der Perspektiven „auf Zukünftiges und Vergangenes“ ermöglicht (21), die inhärente „Polysemie“ literarischen Schreibens zu nutzen (24), immer neu eine „Art Fremdsprache“ zu erarbeiten, ein „Anders-Werden der Sprache“ zu erzeugen, eine Art „Hexenlinie, die aus dem herrschenden System ausbricht“ (29):

Die literarischen Fremdsprachen [...] zielen auf eine relevante Struktur, sie sind eine Verknüpfung von Gesten gegenüber ihren Zuhörern, Lesern, die wiederum für die Gesellschaft stehen. Denn „Schreiben ist keine private Angelegenheit von irgendwem“, [...] „Schreiben ist, sich in eine universale Angelegenheit zu stürzen!“ [...] [Deleuze] fordert den Schriftsteller auf, an die Grenze zu gelangen, die die Sprache vom Schweigen trennt [...]. Was genau das sein kann, muss immer wieder neu gefunden werden. Die Grenze verläuft nicht homogen, sie ist keine einfache Linie. Sie verbindet sich mit anderen Grenzen und löst sich wieder von ihnen. (30)

Mindestens genauso wichtig ist drittens eine Festlegung, die eher *ex negativo* formuliert ist, eine Festlegung auf die konkreten Details der Wirklichkeit: „Die stummen Allgemeinheiten sind immer erlaubt. Doch die stummen Allgemeinheiten interessieren nur, wenn man Samuel Beckett heißt, und das tut man nicht immer“ (16).³

Kathrin Rögglas deutet in ihren Vorlesungen an, was ein solches Programm insgesamt in der Praxis ihres Schreibens bedeutet:

Die Grenze des Schweigens [...] ist vielleicht am ehesten durch das Abwesende verdeutlicht, das mich in unterschiedlicher Weise fasziniert hat, weil es meiner Meinung nach gesellschaftlich eine immer größere Rolle spielt: Die Verschiebung durch den Konjunktiv, das Fehlen einer zentralen Figur, Verrückung durch Rhetorik, durch die paradoxe Anwesenheit eines Erzähler-Ichs, das aus den Figuren Anwesend-Abwesend macht, hängt zusammen mit dem Verlust von Ansprechpartnern, Verantwortungen, Auflösung sozialer Bande, Unübersichtlichkeit sozialer Situationen, Burnouts, Verlustängsten. Die Grenze des Schweigens

entsteht an den Rändern der medialen Präsenzen, die auf der Bühne ebenfalls negativ zitiert sein können. Die Sogwirkung der Fehlanzeigen, die Verdichtungen aus der Negation müssen allerdings so gebaut sein, dass sie zwingend sind und eben nicht freundlich oszillierend. (30)

Hier zeigt sich, wie ästhetisch komplex Kathrin Röggas Unterfangen ist, aber eben auch – und noch wichtiger –: Welch eine komplexe Herausforderung jeder Versuch eines ästhetisch zeitgemäßen, in der Literatur fußenden Theaters heute bedeutet. Diese über das eigene Werk hinausführende Perspektive bildet tatsächlich das Zentrum der Vorträge Röggas, sie macht ihren Kern aus: Theater entsteht nicht im leeren Raum, der ökonomische Diskurs ist schon lange nicht mehr nur ein Leitdiskurs der Gesellschaft, sondern ebenso der „Kreativindustrie“ (11).⁴ Alles, auch das Theater, steht unter dem Druck zur Flexibilisierung und Mobilisierung. „Zeitdruck“ und eine „Sprache der Zeitlosigkeit und Hast“ grassieren an den Bühnen wie in der Restgesellschaft, immer neu ist von allem der „Wert zu ermessen“ (11–12). Der Theaterautor betreibt Selbstmanagement, versteht sich als „unternehmerische[s] Selbst“ (12) – doch existiert dieses überhaupt, ist es nicht nur eine Fiktion, eine „Realfiktion“ (79)?

Wie soll, wie kann Theater über konkrete Verhältnisse der Wirklichkeit entstehen, wenn diese sich aktiv der Kenntnisnahme entziehen, wenn „immer größere Bereiche der gesellschaftlichen Organisation [...] unter Schweigeklauseln, unter die Stillschweigeabkommen“ fallen, wenn ganze gesellschaftliche Bereiche unsichtbar werden (15)? Wie kann Gesellschaft erfasst und glaubwürdig vermittelt werden, wenn der Alltag von den „gewaltigen Medienstürmen“ unserer Gegenwart geprägt ist (26), von Blödmaschinen (28) und einer gewaltigen „Derealisierungsmaschinerie“ (75), von „Ausbeutungs- und Infantilisierungswirklichkeiten“ (28), von postdemokratischen Zuständen (52, 54), flexiblen Subjekten (61) und der Ersetzung von „Klassenstandpunkt[en]“ durch Posing (72), vom „Mainstreamisierungswahnsinn“ (75), von Zerstreuung und Ablenkung (76), vom „Spiegelkabinett des *personalized* Internet“ (das einen nur sehen lässt, was ihn/sie ohnehin interessiert; 77), von Big Data (das die Erinnerung an alles bewahrt und uns zum Vergessen motiviert, indem wir die Erinnerung auslagern; 78), von „Bürokratien und Expertokratien“, in denen die Expertenbefragung „jede argumentative Durchdringung“ ersetzt (28) – wenn zugleich die Welt in ihren Grundstrukturen gefährdet scheint?

Das Wissen, dass sich die rettenden Orte aufgelöst haben, umspült uns täglich, [...] die Ahnung, dass es jeden Augenblick unseren Alltag, den ganz normalen Gang der Dinge nicht mehr geben wird, dass sich jede Sekunde alles auflöst, wie ein Nebel verzieht [...]. Der Berg ist ins Rutschen gekommen, der Finanzkrisenberg, der Klimawandelberg, der Sozialkriegsberg, und hört nicht mehr auf, sich fortzubewegen, über uns hinweg. (42)

Die Konsequenzen sind nicht zu unterschätzen: „Auf was kann sich ein kritisches ästhetisches System noch berufen“ (72)? Wenn unsere Wahrnehmung von Zerstreuung bestimmt ist, „wie soll man“ mit diesem „Wahrnehmungsmodus“ eine „kritische Position einnehmen“ (76)? Wenn Big Data unser Leben bestimmt, wie sollen wir es noch analysieren und erfassen: „Ich kann mich im Grunde nur noch selber sehen, während ich von anderen beobachtet werde, ob ich auch nichts falsch mache. Es ist natürlich paradox, dass so jemand etwas Kritisches ausrichten will“ (77).

Und wie kann die literarische Durchdringung eines Stoffes, die Entwicklung einer ästhetischen Position angesichts eines stetig zunehmenden „Theaterproduktionsdruck[s]“ gelingen (17)? Literatur funktioniert „ganz gewiss nicht nach dem Konkurrenz- und Effizienzprinzip, zumindest nicht alleine, sie folgt genauso gut der Logik der Gabe, des Potlatches und des Überflusses, sie ist ein Versuch der *commons*, des Gemeinschaftsbesitzes“ (17). Braucht ein Text, der literarisch in einem ernsthaften Sinn sein will, nicht „Distanz zum Material“ (18), Theorie, ästhetische Impulse, kurz: Zeit?

Theaterstücke zu schreiben ist eine Art, ein Territorium zu erstellen, aber eines, das nicht rein einer herkömmlichen szenischen Vorstellung entspricht. Es ist auf der textlichen Ebene ein Territorium – bestehend aus Sprache, das heißt aus Klang, räumlicher Abstraktion, Rhetoriken, Begegnungen, Idio- und Soziolekten, Fachsprachen, psychischen und sozialen Sprechmotivationen, Schweigen, Fremdsprachen, Verständnis und Unverständnis, Stolpern, Stottern, literarischen Traditionen der Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Dramaturgien –, das seinerseits im größeren Territorium der Inszenierung bestehend aus Klang, Körper, Bewegung, Bühnenbild, Spielarten, Lautstärke usw. aufgeht. Der theatrale Raum ist nicht einfach zu fassen, er untersteht einer imaginären Territorialität, die eine vielschichtige Architektur aufweist. (44)

Wie kann Theater ernsthaft Zukunft zum Thema machen in einer Gesellschaft, die die Gegenwart zur Totalität erhebt, „wenn dem Rest der Welt das Futur aber abgeht, wenn es nur noch als Ressource für die Finanzmärkte herhält“ (25)?

Und wie verhält es sich mit dem Theater selbst? Es beschwört Kollektive, die es nicht mehr gibt,⁵ diskutiert die „Revolte“, romantisiert und abstrahiert sie dabei aber doch eher (56 ff.). Ist es überhaupt noch an literarischen Zugriffen interessiert? Es scheint, so Röggl, heute leiste „das Theater der Literatur Widerstand“ oder „ignoriere“ sie einfach. Der Autor wird zum Dienstleister: „[D]ie Autorenfunktion übernehmen andere“, es gehe oft nur noch darum, „ein kleines Theater - ereignis zu produzieren zu einem immerhin das Regieteam interessierenden Thema, das man mit einer Autorenfunktion an-ästhetisieren möchte“ (20).

II.

Kathrin Rögglas Saarbrücker Poetikvorlesungen führen in die Abgründe der gesellschaftlichen Wirklichkeit hinein und an den Rand der Möglichkeiten eines ästhetisch angemessenen, utopisch engagierten Theaters. Kathrin Röggl ist ihrerseits trotz allem „zuversichtlich, dass das Theater mit seinen vielschichtigen Mitteln und pluralen Formen [...] die Möglichkeit“ besitzt (28), auf die aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen widerständig, zukunftsprospektiviert, aufklärend zu reagieren. Nicht diese Hoffnung aber, auch nicht apodiktische Urteile über das ‚richtige‘ und ‚falsche‘ Theater, keine Versuche einer Festlegung dessen, was Theater sein ‚muss‘ oder sein ‚sollte‘, stehen im Zentrum ihrer Reflexionen, sondern die Kartographie der Probleme, der zu durchdringenden Dickichte, die die Herausforderungen eines literarischen Dramas der Gegenwart sind. Ihr bei dieser Vermessung der Möglichkeitsräume für Literatur auf dem Theater in den Strudel der Wirklichkeit hinein zu folgen bedeutet, in das Zentrum der Debatten um das Theater der Gegenwart zu gelangen und mit ihr einen Weg zu suchen, „dem Monströsen [...], das sich vor uns ereignet“, womöglich nicht nur bloß „zu[zu]sehen“ (43), sondern auch Antworten darauf zu finden.

1 Die Vorträge wurden am 16. und 23. Juni sowie am 7. Juli 2014 gehalten. Die Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik wird von der Germanistik der Universität des Saarlandes in Kooperation mit der Stadt Saarbrücken, dem Saarländischen Staatstheater, der VHS Regionalverband Saarbrücken und Theater der Zeit organisiert. Den Partnern sei hier nochmals für ihr großes Engagement gedankt. – Auch die Vorträge der Inhaber der ersten und zweiten Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, von Rimini Protokoll (2012) und Roland Schimmelpfennig (2013), liegen bereits gedruckt vor: Rimini Protokoll: *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*. Mit einem Nachwort hg. v. Johannes Birgfeld. Berlin: Theater der Zeit 2013; Roland Schimmelpfennig: *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik / Sí y No. Conferencias sobre dramática. Cátedra poética de dramática*. Mit e. Nachwort hg. v. Johannes Birgfeld. Berlin: Theater der Zeit 2014.

2 Nachfolgend werden Zitate aus Die falsche Frage mittels der dem Zitat in Klammern nachgestellten Seitenzahl nachgewiesen.

3 Vgl. entsprechend u. a. auch S. 57 („nichts mögen wir Autoren und Autorinnen weniger als Parolen. Sie bleiben unspezifisch“) und 58 („So poetisch der Text [Marianne Perle's *Wir Wollen*] ist, so sehr steht er auch für dies Problem: In der Abstraktion wird politisch harmlos, was das Manifest *Der kommende Aufstand* dann doch noch sehr konkret beschreibt“).

4 Vgl. auch: „In Wirklichkeit produzieren wir nichts als Marktwissen, nichts anderes gibt es mehr“ (S. 32).

5 Vgl. dazu auch: „Welchen Chor gibt dieses Wir ab, gibt es überhaupt einen Chor ab, oder ein Nebeneinander von Einzelstimmen, die verzweifelt versuchen, sich selbst darzustellen, eine persönliche Referenz aufzubauen? Die sich erklären müssen, andauernd erklären, um zu beweisen, dass es sie noch gibt. Ist es theatral darstellbar, fassbar?“ (S. 60).

Quelle: https://www.theaterderzeit.de/buch/die_falsche_frage/32449/komplett/

Abgerufen am: 27.11.2020