

Negativer Realismus

von Kathrin Röggl

Google-Masterstory, Castingshow und Spielanordnung. Die Autorin Kathrin Röggl ist gegenüber der massiven Präsenz solcher Erzählprinzipien im Theater misstrauisch. Denn sie sind zuweilen harmlos, beliebig. Doch wie soll man überhaupt für das Theater schreiben, wenn der Gegenstand unbekannt ist? „[Wir] wissen viel mehr von der Hysterie, die durch Rohstoffmärkte wandert, zu erzählen als über reale Menschen, an denen doch die Geschichten angeblich dranhängen“, schreibt sie. Kathrin Röggl nähert sich dem Realismusbegriff, wie ihn Bernd Stegemann in seinem Buch „Lob des Realismus“ versteht – und öffnet in der Auseinandersetzung damit einige Problemfelder: „Realismus beginnt eigentlich immer, und das von allen Seiten, er ist eine permanente Aufforderung, und er ist gleichzeitig als Begriff wahrlich immer schon verbraucht, weil er dieses kurze 20. Jahrhundert wie eine schwere Bürde trägt.“

1. Geschichten und wo sie nicht herkommen

Beinahe hätte ich gesagt, man müsse wieder Geschichten erzählen, aber ich wurde kurz davor unterbrochen von einer Person, die hier lieber anonym bleiben und sich doch äußern möchte: Ich solle in der folgenden Passage nichts verlautbaren, was sie als Veganerin, Frau mit kreolischer Herkunft, Transgenderpersönlichkeit, als Muslim, als kirchlichen Würdenträger und Russen, als Menschen mit Behinderung und ohne, als Heterosexuellen wie Homosexuellen, als Kind mit besonderer Begabung, als altersbedingt herausgeforderten Menschen beleidigen könnte. Habe ich auch nicht vor, sage ich ihr und will gerade fortfahren mit meinem Gedanken, in den jetzt die ständige Überlegung hineinfließt, ob nicht doch etwas Verletzendes dabei sein könnte, da werde ich schon wieder von jemandem aufgehalten, dessen Name hier absolut nichts zur Sache tut und der mich darauf aufmerksam macht, an die Schweigeklauseln zu denken, und wenn ich ausreichend an meine Schweigeklausel gedacht habe, dann solle ich auch an seine Schweigeklausel denken, denn von ihm habe ich ja doch den ganzen Kram, den ich hier vorzubringen gedenke, das heißt die Ausgangsbasis dafür. Ich bin noch dabei, über die Ausgangsbasis nachzudenken, da kommt er schon mit weiteren Schweigeklauseln, zum Beispiel der von Cornelia H., und die stehe unter einem ganz besonderen Schweigegebot, das nur noch von jenem der Mitarbeiter von K. getoppt werden könne. Und bevor ich auch nur durchatmen kann, fragt er mich schon weiter, ob ich meine ganze rechtliche Situation überdacht habe, schließlich hingen da einige Konzerne mit drin, einige Multiplayers. Nein, sage ich ihm, da hängen ganz sicher keine Konzerne mit drin, in diesem Text einmal ausnahmsweise nicht, dann sagt er, wenn du etwas über unsere Welt erzählen willst, kommst du um gewisse Wahrheiten nicht herum. Das finde ich reichlich kurz gegriffen und will zurück zu meinem Statement, um dort einen windigen PR-Typen zu finden, der behauptet, er würde mich gut kennen, dabei bin ich mir sicher, ihm noch nie begegnet zu sein. Aber ich weiß auch so, dass er mir gleich ins Wort fallen wird, weil so jemand einem immer ins Wort fällt, und sagen wird: „Du willst jetzt sicher bekanntgeben, dass man wieder Geschichten erzählen muss.“ Er wird dann eine bedeutsame Pause machen, in der ich ihn fragend ansehe, und dann wird er hinzufügen: „Ich weiß doch, was so jemand in deiner Diskursposition jetzt äußern muss“, und wird fortfahren, mir zu erklären, dass wir auf dem künstlerischen Feld im postnarrativen Zeitalter seien, wo doch die Narrative ins PR-Feld gewandert seien, das heißt, die Konstruktion von Geschichten sei in die PR-Abteilungen gewandert, in die Strategieabteilungen dieser Welt. Solche Geschichten meine ich nicht, werde ich ihm sagen und überlegen, ob er doch kein PR-Typ ist, sondern eher das Gegenteil eines PR-Typs, falls es so was überhaupt gibt, denn so ein Statement würde ja nach hinten losgehen. Doch bevor ich jetzt hinzufügen kann: „Ich meine verbindliche Geschichten“, was bei ihm lediglich lautes Gelächter auslösen wird, rudere ich schon zurück, drehe mich um und lande direkt vor dem riesenhaften Gesicht eines Avanessian-Fakes. Das ruft leicht über allem schwebend erwartungsgemäß, man müsse die Geschichten eben nur schneller erzählen, man müsse das Kapital überholen in seiner Geschwindigkeit. Links von mir zischt jemand, es gehe doch um Zusammenhänge, was ihn sich aber gleich auf die Zunge beißen lässt, weil „die Zusammenhänge“ natürlich der naivste und einfachste Begriff ist, der Nenner, auf den sich ein jeglicher Realismus oder Postrealismus bringen lässt, der sich einen Schritt von der naturalistischen Verzückung, der authentischen Verführung wegbewegt, von der das Theater auch immer wieder angezogen wird. Er zischt noch ein zweites Mal und setzt sich in Bewegung, ein Romanautor, vermute ich, „stimmt“, sagt er auch schon, dem ich jetzt hinterherzulaufen beginne und der von Plotstrukturen spricht, jenseits derer Verbindlichkeiten nicht herzustellen seien. Verbindlichkeiten jetzt aber bitte nicht im Sinne von Respekt vor den Communitys, ruft er etwas keuchend aus. Den habe Heinz Bude in seiner kürzlich in Berlin gehaltenen Vorlesung an der Humboldt-Universität von den Künsten nicht nur gefordert, sondern auch als zentrale Aufgabe der Kunst beschrieben. Was für ein Unsinn, rufe ich dazwischen, doch auf mich hört keiner mehr, denn unterdessen ist Cornelia H. aufgetaucht und bringt mit Gegendarstellungen alles durcheinander, und die Person, die sich nicht beleidigt sehen möchte und inzwischen von hinten an mich herangetreten ist oder die ich vielleicht selbst geworden bin in meiner Überidentifikationstätigkeit, mit meinem Opfervereinnahmungsticket, der Schriftsteller manchmal ereilt, also für die Positionen zu schreiben, die sie gar nicht kennen können, aber immer schon zu kennen glauben – diese Person würde nun endlich gerne die Ohrfeige austeilen, die jetzt fällig wäre, doch ich bin längst verschwunden und falle so auch als Ohrfeigenabnehmer aus. So höre ich auch nicht mehr, wie jemand dazwischenruft, dass hier ohnehin alles embedded sei, dass ich embedded sei, ins System eingespeist, von ihm profitiere und zudem zu keinen Informationen finden würde, die wirklich

aussagekräftig seien, was der Romanautor neben mir sofort als allein journalistische Problematik zurückweist, und wir seien ja in der Kunst, es gehe ja ums Theater. „Richtig“, rufen Sie dazwischen, „wo bleibt hier die Rede vom Theatertext!“ Gott sei Dank, endlich sind Sie da!

2. Handlung vs. Zusammenhang

Ja, es ist vermutlich wirklich besser, dass ich zu meinem Statement nicht gekommen bin, wo ich doch immer an anderen Textarchitekturen und Strukturprinzipien gearbeitet habe als an denen, die man als Geschichten beschreiben würde. Doch die massive Präsenz der Erzählprinzipien Google-Masterstory, Castingshow und Spielanordnung an den deutschen Spielstätten, die es mit dem Gegenwartstheater ernst nehmen und die sich auch in den Inszenierungsideen des einen oder anderen Stücks von mir niedergeschlagen haben, macht mich etwas misstrauisch. Es sind harmlose Erzählprinzipien, sie behaupten eine gewisse Beliebigkeit, sie eröffnen eine Szene, die meist zu Recht in Bernd Stegemanns „Kritik des Theaters“ der Wellnessparade neoliberaler Selbstwahrnehmung zugeordnet wurde. In dessen „Lob des Realismus“ stoße ich auch auf die in der Theaterwissenschaft gängigen Ausführungen zum Handlungsbegriff. Handlungen finden zwischen Menschen statt, in Abgrenzung zu Tätigkeiten. Theater entstehe aus den Konfliktlagen dieser Handlungen. Doch wissen wir, was Menschen heute sind? In Wirklichkeit sind wir doch viel mehr damit beschäftigt, die nervösen Märkte zu beruhigen, um die wir uns kümmern wie um kranke Kinder, wissen viel mehr von der Hysterie, die durch Rohstoffmärkte wandert, zu erzählen als über reale Menschen, an denen doch die Geschichten angeblich dranhängen. Wir wissen sehr wohl, protestieren Sie, was Menschen sind, wir sind Bürger, wir sind Mittelschicht, da weiß man so was. Wir gehen ins Theater, um Menschen zu sehen, zumindest etwas möglichst nah an ihnen, authentisch, sagen Sie und lassen sich nicht von dem Pollesch-Lachsack stören, der sein „Glottz nicht so authentisch!“ etwas mechanisch scheppernd von sich gibt. Aber vielleicht sind Sie ja kein Bürger, sondern wissen bereits, zumindest fürs Theater, dass es so was wie Menschen nicht gibt. Sie haben Ihren Pollesch und Ihre Jelinek intus, sie haben allerdings auch Rimini Protokoll mitgemacht und finden, dass auch bei Rimini Protokoll die menschliche Behauptung durch die technische, situative, konstellative Anordnung aufs Schärfste durchkreuzt wird. Wie ich selbst bringen Sie das alles nicht auf den einen Nenner, den Stegemann im „Lob des Realismus“ behauptet: „Realität ist jetzt (im postmodernen Denken; Anm. KR), was keine Zusammenhänge mehr herzustellen erlaubt, realistisch ist nur, was den anarchischen Kampf von Eigentümern und ihren Interessen im Wettbewerb des Marktes beschreibt.“ Und: „Entscheidungen trifft der Markt und nicht die Menschen.“ Dass es darum geht, Zusammenhänge zu erzählen, wird Stegemann auch in diesem Buch anhand der langen ästhetischen Debatte zum Realismus des 20. Jahrhunderts nicht müde zu zeigen. Wie das aber umsetzen? Es ist leicht, über zahlreiche Inszenierungen des Postdramatischen herzuziehen, die sich in selbstreferenziellen oder authentischen Spielen verlaufen, die keinen Konflikt zeigen, schwieriger wird es bei Inszenierungen wie „Situation Rooms“ von Rimini Protokoll und dem „Kongo Tribunal“ von Milo Rau, die sehr wohl mit Vehemenz behaupten, an diesen Zusammenhängen interessiert zu sein und diese auch ästhetisch mehrdimensional umzusetzen. Natürlich sind es bei Rimini Protokolls „Situation Rooms“ die Mitspielanordnung, sozusagen die Diktatur des iPad, sowie der Bühnenbildlich hergestellte Erlebnisraum der unterschiedlichen Szenarien des Waffenhandels, die den Zusammenhalt erst einmal stiften, und bei Milo Rau das Tribunal, der Schauprozess ohne direkte oder weitgehend direkte Präsenz der Angeklagten. Doch der Reiz beider Abende liegt auf sehr unterschiedliche Weise im Spiel mit den Wirklichkeitsebenen, die sich durchkreuzen, dem Umgang mit dem Stofflichen, dem Versuch einer Engführung auf eine Problematik – klar ist, beide Produktionen arbeiten an dem klassisch aufklärerischen Projekt der Sichtbarmachung, die Frage ist nur, welche Zusammenhänge hier behauptet und welche tatsächlich erzählt werden. Doch läuft der Realismus der beiden Inszenierungen wirklich nur auf die Einübung in die iPad-Technologie hinaus, wie Kritiker behaupten, bzw. die Einübung in Schauprozesse?

In dieser mehr schlecht als recht geführten Debatte zwischen dem neuen Realismus und der Postdramatik fühle ich mich zunehmend unwohl.

Mein Problem ist, dass mir der Ort des Theaters nicht mehr ganz klar ist, zu viele hybride Theaterformen sind da, denen man schlecht das vermeintlich klassische Schauspielertheater gegenüberstellen kann. Ich kann ja noch nicht einmal mehr zwischen Fiktion und Realem unterscheiden, wie es Wolfram Lotz noch in seinem Manifest für ein unmögliches Theater tun konnte, das durchdringt sich heute bzw. löst sich begrifflich auf in seiner jeweils konkreten Einspannung. Aber vielleicht gehen wir einen Schritt zurück.

3. Kein Text, kein Begriff, keine Dramatik

Milo Rau machte mich in einer Mail auf ein altes Godard-Statement aufmerksam: „Realismus meint nicht,

dass etwas Reales dargestellt wird, sondern dass die Darstellung selbst real ist (ein Akt ist, eine Situation schafft).“ Das kann man zwar irgendwie in alle Künste übersetzen, aber beim Theater wird's für die Dramatikerin, die diesem Statement als Schriftstellerin im Grunde seit Jahren gerecht wird, dann kompliziert.

Zunächst einmal ist die Ebene der Darstellung in der Literatur die Sprache. Nun ist Sprache aber etwas, das gewissermaßen tendenziell verschwindet. Nicht nur aus der Theaterwissenschaft, dem Theater oder gar, wie wir kürzlich an der Universität Bonn festgestellt haben, aus der Literaturwissenschaft. Avancierter Realismus brauche heute keinen Text mehr, wird uns en passant klargemacht, performte Alltagssprache genüge. Man kann sich jetzt fragen, was es ist, auf das mehr und mehr verzichtet wird. Das könnte bei der Feststellung beginnen, dass sprachliche Kommunikation (trotz und selbst in medialen Interfaces) immer noch das wichtigste Mittel der Klärung von Konflikten, von Interessenlagen ist und es selten gelingt, diese Vorgänge in alltagssprachliche Performances, die viel mehr durch ihre Bildlichkeit, die Authentizität und ihren installativen Charakter bestechen denn durch Spracharbeit, fürs Theater zu übersetzen. Man würde darauf verzichten zu zeigen, wie Konfliktlagen bewältigt werden können. Man könnte über diese neue Dienstleistungsfunktion der literarischen Sprache nachdenken und dieses Setzen auf die oben beschriebene Bildlichkeit und spekulieren, dass sie Ausdruck eines grundlegenden Misstrauens gegenüber Sprache bedeutet bzw. Theater als Erholung von den Zumutungen der als fehllaufend erlebten Kommunikation, den Zumutungen einer PR-Gesellschaft, der Repräsentationskrise des politischen Systems gesehen wird. Viel lieber ist es mir, darüber nachzudenken, dass literarische Sprache ja auch ein Speicher und gleichzeitig ein Medium der zeitlichen Überlagerungen ist, die unsere Gegenwart ausmachen – sie ist die Möglichkeit, die gesellschaftlichen Zusammenhänge in ihrer historischen Einbettung zu etablieren. Sie geht immer auch ins Futur und in die Vergangenheit, macht die zeitliche Einspannung unserer Gegenwart (im Gegensatz zum so geliebten Präsensstil des Performativen) erst spürbar. Diese Präsensbehauptung zu umgehen, die uns von den Märkten diktiert wird, darum muss es doch gehen, und zwar stets in Bezug auf die Öffnung von Handlungsräumen. Das könnte ich alles einbringen und mich schnell in eine frustrierte, abwehrende Position bewegen, aber im Grunde weiß ich nicht, was heute eine Dramatikerin sein kann. Was Schreiben fürs Theater heißt. Meine Erfahrung ist, dass es vieles erleichtert, wenn man Abstand von diesem Begriff nimmt.

Genauso habe ich in meinem Schreiben im Grunde immer nur ansatzweise Ahnung davon, was Realismus ist, kenne vielmehr jede Menge realistische Praktiken, würde zunächst sagen, dass Realismus in der Sprache beginnt, bei den Kommunikationsabläufen, die unsere Welt bestimmen, nach wie vor. Realismus beginnt gleichfalls in den Konstellationen, den Situationen, die man herstellt. Realismus beginnt in den Problemstellungen, den Abstraktionen, den Theoremen, die hinter unseren Vorstellungen von dem, was wir Wirklichkeit nennen, stehen. Realismus beginnt eigentlich immer, und das von allen Seiten, er ist eine permanente Aufforderung, und er ist gleichzeitig als Begriff wahrlich immer schon verbraucht, weil er dieses kurze 20. Jahrhundert wie eine schwere Bürde trägt. Für einen Moment dachte ich, man könne ihn fruchtbar machen, wie Bernd Stegemann das versucht. Will man aber mit Begriffen wie Neorealismus, Postrealismus hantieren, erscheint mir das nur als ein hilfloser Versuch, dieses Begehren nach einer pointierten Auseinandersetzung mit realen Verhältnissen zu bezeichnen. Und so konnte ich hier weniger das eine Statement zum Realismus liefern, als ein Bündel von Problemfeldern präsentieren, und vielleicht macht mich das schon zu einem Kind der so ambivalenten Postdramatik, das ich tatsächlich bin, aber ohne die Absicht zu haben, früh in ihr zu vergeisen.

Aber vielleicht ist es gerade dieses Bündel von Problemfeldern, aus dem heraus sich etwas entwickeln lässt. Denn das Problematische des heutigen Realismus stofflich zu reflektieren, ist schon ein Teil seiner Lösung – es steht ja nicht nur für ein rein ästhetisches Problem (was auch immer das sein könnte), sondern ist auch stets ein politisches, gesellschaftliches.

Letztendlich gilt es nach wie vor, zwingende Texte zu schreiben, Texte, die ihre Unbedingtheit in sich tragen, die so und nicht anders geschrieben werden konnten. Dieses moderne Rezept lässt sich heute immer noch anwenden. Nur wie kann dieses Zwingende beschrieben werden? Man sagt, es ergibt sich aus einem Zusammenhang vom Formalen mit dem Stofflichen, das Stoffliche ergibt sich möglicherweise aus den vielen Fragestellungen, Kontexten, die es umgeben, und diese wiederum speisen sich aus meiner Bewegung durch und Reflexionsfähigkeit über die Gesellschaft, das heißt aus meinen Widersprüchen. Schriftsteller oder Schriftstellerin sein heißt immer noch, sich selbst auf produktive (das heißt auf eine nicht beliebige, sondern die gesellschaftlichen Zwänge unterlaufende, also widerständige) Weise zu widersprechen – so pathetisch das klingt, es hat auch jede Menge mit Realismus zu tun. //

Quelle: <https://www.theaterderzeit.de/index.php/2015/09/33024/komplett/>

Abgerufen am: 18.01.2020