

schaubühne am lehniner platz

Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders

Plädoyer für ein realistisches Theater

von Thomas Ostermeier

Der Begriff des Realismus ist in den letzten Jahren wenn nicht in Verruf geraten, so doch Quell von Diskussionen darüber, was mit ihm gemeint ist. Besonders in einer Zeit, in der die performativen, postdramatischen und die dekonstruktivistischen Theaterformen als die einzig Glück bringenden gelten. Unangenehm ist in diesem Kontext vor allem der ständige Gebrauch von Schlagwörtern wie »Naturalismus« und »Realismus« oder »Psychologie«, um einzelne Theaterarbeiten zu verunglimpfen oder die Avantgarde von dem Überkommenen abzugrenzen. Was ist Realismus, was ist Naturalismus? Brecht dazu in diesem Zusammenhang: »Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus.« Grob gesagt, würde das bedeuten, dass Naturalismus die Fotografie der Kruppwerke ist, Realismus aber davon handelt, wie die Beziehungen und Machtstrukturen in der Fabrik aufgebaut sind. Zum gleichen Thema noch ein kurzes Zitat aus Hamlets Rede an die Schauspieler: »Passt die Bewegung eurem Wort an, euer Wort der Bewegung mit der Auflage, dass ihr nie das Maßhalten der Natur überschreitet, denn alles derart Übertriebene steht dem Zweck des Schauspiels fern, dessen Sinn von Anfang an war und noch ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre Züge zu zeigen, dem Verächtlichen sein eignes Abbild, und dem ganzen Zeitalter und Leib der Gegenwart seine Gestalt und Prägung.« Wenn man den Kurzschluss machen darf, dass es sich bei dieser Rede Hamlets an die Schauspieler um das kleine Organon Shakespeares über sein Verständnis von Theater handelt, dann sehen wir auch hier eine ähnliche Problematik aufgerissen wie in Brechts Bemerkung über die Fotografie der Kruppwerke. Zum einen besteht der Sinn des Schauspieler darin, »der Natur den Spiegel vorzuhalten«, »dem Verächtlichen sein eignes Abbild«, heißt also auch, Mächtige zu demaskieren und Machtstrukturen offenzulegen, aber auch noch viel mehr, und hier wird es interessant, »dem ganzen Zeitalter und dem Leib der Gegenwart seine Gestalt und Prägung«. Das heißt für mich, dass es auch für Shakespeare um mehr ging als um ein



bloßes Widerspiegeln der Gegenwart, nämlich darum, dass das Wesen des menschlichen Miteinanders erfasst werden sollte. Natürlich ist er sich auch der ganzen Widersprüchlichkeit dieses Anliegens bewusst, denn wie wir alle wissen, schafft Hamlet es, seinen Onkel durch die Schauspielszene des Mordes zu überführen, aber trotzdem ist die Wirklichkeit am dänischen Hof so kompliziert und voller Hinterhalte, dass er trotz der Kraft seines Theaters seine Mission nicht erfüllen kann und am Ende vor einem Leichenberg steht.

Die Kraft des Theaters

Ich denke, in dieser kleinen Variante auf den *Hamlet*-Plot steckt viel von dem Anliegen und der Wahrheit eines realistischen Theaterbegriffs, der ja auch und vor allen Dingen durch die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts, ihren Kritiker Georg Lukács und den Begriff des sozialistischen Realismus in Verdacht geraten ist. Lassen Sie es mich so sagen: Natürlich besteht eine Hoffnung für die Kraft des Theaters darin, dass durch das Schauspiel in *Hamlet* die Mächtigen demaskiert und in diesem speziellen Fall auch überführt werden. Trotzdem schafft es der theaterbegeisterte Hamlet nicht, die politische Wirklichkeit am dänischen Hof wieder einzurenken. Aber es ist ein Erkenntnisinstrument, ohne das Hamlet vielleicht noch handlungsunfähiger geblieben wäre.

Auch hierin sehe ich eine Parallele zu den Möglichkeiten eines engagierten realistischen Theaters. Natürlich kann man behaupten, dass Realismus auch sofort politisches Theater bedeutet, aber realistisches Theater sollte sich darin schulen, Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders darzustellen. Und hier kommen wir jetzt zum Brennpunkt der Auseinandersetzung zwischen den Vertretern des performativen oder postdramatischen Theaters und eines anderen Theaterbegriffs. Viele Aufführungen, die ich der ersten Kategorie zurechnen würde, spiegeln eine Welt, die auf verschiedenen Ebenen nicht nur inhaltlich und thematisch funktioniert, sondern auch formal. Meistens kommt es mir so vor, als ob man sich mit den Aufführungen gegenseitig attestieren möchte, dass die Wirklichkeit undurchschaubar ist, dass wir ob der Flut an Informationen, Kommunikationsangeboten und der Undurchdringbarkeit politischer Vorgänge oder ökonomischer Verantwortung kapitulieren müssen – eine Haltung zur Welt und Wirklichkeit, wie sie uns allen seit mindesten zwei Jahrzehnten bekannt ist. Ich würde in diesem Zusammenhang sogar von einem kapitalistischen Realismus sprechen, weil diese Kunstform, ähnlich wie der sozialistische Realismus des Ostblocks, nichts anderes tut, als das Weltbild des Kapitalismus zu bestätigen und so keine Gefahr für die herrschende Doktrin darstellt.



Der Kapitalismus hat, glaube ich, keine Probleme damit, wenn die Menschen sich selbst als handlungsunfähige Objekte ohne Identität begreifen und dieses Menschenbild auf der Bühne widergespiegelt wird, oder damit, eine kapitalistische Gesellschaftsordnung, in der die Menschen auf der Bühne kapitulieren und die Grausamkeiten des Systems durchleiden, darzustellen. Sicherlich reflektiert dies eine Erfahrung von Wirklichkeit, die den wenigsten unter uns fremd sein sollte. Aber sie führt auch zu einem Gefühl der Ohnmacht, um nicht zu sagen Depression, und bestimmt hat sich mit den Erfahrungen der großen Krisenhaftigkeit des Kapitalismus der Blick darauf, dass wir doch nicht in der besten aller Welten angekommen sind, verändert.

Ein realistischer Theaterbegriff, den ich auch in anderen Zusammenhängen einmal *soziologisches Theater* genannt habe, geht von der These aus, dass sich das Verhalten der Menschen untereinander – ausgehend von den sie umgebenden gesellschaftlichen Bewegungen – verändert. Das heißt, die Langeweile einer Hedda Gabler im ausgehenden 19. Jahrhundert stellt sich komplett anders dar, artikuliert sich anders, nimmt andere Formen an, geht unterschiedlich mit den Beziehungen zu ihren Mitmenschen um, hat einen anderen Ton im Ausdruck, andere Bewegungen, andere körperliche Verhaltensweisen, als eine Hedda zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Der fromme Wunsch dieses Theaterbegriffs besteht darin, diese Unterschiede zu erkennen, die Wirklichkeit um uns herum, d.h. die Wirklichkeit des menschlichen Verhaltens, auch und vor allen Dingen in seiner ganzen Widersprüchlichkeit, beobachten zu können und auf der Bühne dafür Ausdrucksformen zu finden.



Talent und Kunst des Schauspielers

Im Zentrum dieses Theaterbegriffs steht demnach, wie nicht anders zu erwarten, der Schauspieler, sein Talent und seine Kunst. Die Kunst besteht darin, wach zu sein dafür, wie sich das menschliche Handeln und Verhalten um ihn herum darstellt; wie der Körper, die Gestik, die Sprache sich verändern und wie der Mensch sich situationsabhängig verhält; wie unterschiedlich sich Situationen – das beinhaltet auch die Frage, wie die Machtverhältnisse in dieser Situation sind und was der Handelnde will – auf das Verhalten der Menschen auswirken. Das Talent des Schauspielers besteht darin, erfahrene Situationen nachzuempfinden, das bedeutet auch und vor allem, diese in ihrer ganzen Komplexität nachzuempfinden. Wenn ich mich von einem geliebten Menschen verraten fühle, um eine simple dramatische Situation als Beispiel zu nehmen, gibt es unterschiedliche Möglichkeiten, sich zu verhalten. Glaube ich noch daran, die Beziehung retten zu können, oder will ich mich für den Verrat rächen und die Beziehung beenden? Bin ich von der anderen Person ökonomisch abhängig, oder habe ich selber gerade einen Verrat begangen und will diesen durch den erlittenen Verrat relativieren?

In meinem Theaterbegriff gibt es keine allgemeingültige Form, in der eine Szene zu lösen ist. Die Art und Weise, wie der Schauspieler die Szene in der Aufführung interpretieren wird, hängt davon ab, zu welcher Lesart man sich im Laufe der Proben entschlossen hat. Diese Lesart hat mehrere Ursachen. Zum einen die Situation der Szene, zum anderen die Persönlichkeit des Schauspielers, d.h. vor allen Dingen seine Erfahrungen, also die Frage, wovon er erzählen will, was ihm an menschlichem Handeln darstellenswert scheint. Was hat er für eine Beziehung zu seinem Partner und der Interpretation und der Figur des Partners? Diese Szene wird sich mit einem anderen Partner anders gestalten, da das Handeln auch eine Reaktion auf die Eigenheiten des Partners darstellen sollte. Im geglückten Fall bedeutet dies, dass sich das Ensemble gemeinsam eine Sicht auf die Welt des Stücks erarbeitet, die ursächlich mit den beteiligten Persönlichkeiten und ihren Erfahrungen zu tun hat. Die ganze Aufführung könnte so eine Frage sein, die heißt: Kann es wirklich so sein, dass die Welt sich so darstellt, wie wir sie empfinden? Durch die Komplexität der verschiedenen Zutaten einer dramatischen Situation – als da wären die Situation des Stücks, der ästhetische Rahmen, die beteiligten Personen – kommt ein sehr subjektiver und persönlicher Ausdruck zustande.

Die Begabung des Schauspielers besteht auch und vor allem darin, verschiedene widersprüchliche Spielangebote für eine Situation zu haben. Das unterscheidet ihn grundsätzlich von Laiendarstellern oder sogenannten Experten des Alltags. Die gemeinsame Suchbewegung des Regisseurs und des Ensembles besteht darin, verschiedene



Möglichkeiten einer szenischen Lösung auszuprobieren und in dieser Suche nach unterschiedlichen Möglichkeiten extrem und radikal auch das Fernliegendste und Widersprüchlichste zu den Klischees des menschlichen Verhaltens auszuprobieren – und sich dann gemeinsam auf die Lösung zu einigen, die im Kontext der Sicht des Ensembles auf die Welt am aufregendsten und ungewöhnlichsten erscheint. Hierin würde sich das Spiel auch unterscheiden von einem simplen Film- oder Fernsehrealismus, der doch in den meisten Fällen Emotionen so versucht wiederzugeben, dass man mitfühlen kann und der gebrochene Mensch traurig, der verlassene unglücklich und der starke unverwundlich erscheint. Der realistische Theaterbegriff versucht, diese Klischees menschlichen Verhaltens in Frage zu stellen und das erstaunliche emotionale Verhalten von Menschen, wie es uns oft und immer wieder in der Wirklichkeit schockiert, zu erforschen, sich daran zu erinnern und auf die Bühne zu bringen. Das bedeutet natürlich nicht eine Eins-zu-eins-Darstellung. Die Bühne hat andere Gesetze, und das, was man in der Wirklichkeit beobachtet hat, muss auf der Bühne natürlich verdichtet, theatralisiert und so überhöht werden, dass diese Sicht auf die Erfahrung von Wirklichkeit wahrnehmbar wird und unser irritierendes Staunen darüber, wie widersprüchlich ein ums andere Mal das Verhalten des modernen Menschen sich entwickelt hat, nachempfunden werden kann. Jeder von uns weiß z.B. davon zu berichten, wie er sich an seinem Arbeitsplatz subtilsten Intrigen und Statuskämpfen ausgesetzt sieht. Diese Auseinandersetzungen werden – wie bestimmt jeder leidvoll erfahren hat – in den seltensten Fällen so ausgetragen, dass man sie offen benennen und angreifen könnte. Und doch sind sie da und stürzen manchen, der sie erlebt, sogar in Verzweiflung. Ein realistischer Theaterbegriff müsste den Sinn schärfen für die Subtilität dieser Vorgänge und gleichzeitig die Verzweiflung der Betroffenen greifbar und verstehbar machen.

Die Schwierigkeit und die Herausforderung dieses Theaterbegriffs liegt darin, die ganzen verdeckten Motive, Empfindungen, Strategien und Interessen, die das menschliche Handeln bestimmen, in ihrer Vielschichtigkeit zu erforschen. Ich glaube, dass es dafür Schauspieler bedarf, die in diesen Fragestellungen trainiert sind und die Fähigkeit besitzen, auf unterschiedlichen Ebenen zu agieren, die Komplexität der seelischen Vorgänge zu durchdringen und vor allem aber auch davon erzählen, wie sich in unterschiedlichen Konstellationen von Macht – sei es politische, ökonomische oder emotionale Macht – das Verhalten der Menschen geschmeidig an die Situation und ihre Interessen in dieser Situation anpasst. Eine Aufgabe, die der eines Forschers in einem Labor menschlicher Verhaltensweisen nahekommt und die in der Konstellation von zwei Schauspielern auf der Bühne xⁿ Möglichkeiten des Verhaltens in sich trägt. Der Spaß an



der Arbeit besteht darin, sich gemeinsam mit den Experten auf die Suche nach diesen vielen Möglichkeiten zu begeben.

Vortrag im Rahmen des Körper Studios Junge Regie 2009 in Hamburg.

Veröffentlicht in »Kräfte messen. Das Körper Studio Junge Regie«. Eine Kooperation von Universität Hamburg, Thalia Theater, Deutschem Bühnenverein und Körper-Stiftung. edition Köber-Stiftung, Hamburg 2009.

