

Filialen des Ich

Die 31. Innsbrucker Wochenendgespräche 2008 kreisten rund ums Theater.

Eine Sehnsucht nach Verwandlung und Veränderung klingt an in dem Motto, unter welchem die 31. Innsbrucker Wochenendgespräche von 15. bis 18. Mai 2008 stattgefunden haben: „Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist.“ Der diese Worte spricht, ist eine Figur auf dem Theater – Kaspar, Peter Handkes theatralische Variante zum historischen Kaspar Hauser. Mit ihm stand der Veranstaltung eine Figur Pate, die eine Existenz zwischen Schein und Sein bereits war, bevor das Theater sich ihrer angenommen hat. In zweifacher Hinsicht scheint Kaspar Hauser somit den Untertitel zu den Gesprächen zu verkörpern: „Bühnenfiguren. Existenzen zwischen Leben und Kunst“.

Auch die Rahmenbedingungen der Wochenendgespräche standen im Zeichen des Theaters. Veranstaltungsort war auch in diesem Jahr wieder die Ensembleprozebühne des Tiroler Landestheaters, und bei den beiden Abendveranstaltungen gab es diesmal keine Autorenlesungen, sondern, in Kooperation mit dem Vierten Tiroler Dramatikerfestival, dramatisches Anschauungsmaterial: im ORF Tirol kulturhaus wurden nach einem Eröffnungsvortrag von Christian Haller zwei Szenen aus Anna Hauers „BernhardinerInnen“ aufgeführt, in den Kammerspielen fanden die Bühnengespräche mit der Premiere von Händl Klaus' „Dunkel lockende Welt“ ihren Abschluss. Theater als Thema für Literaturgespräche ist nicht nur ein weites sondern auch heterogenes Feld, und sehr unterschiedlich erfolgte auch die Annäherung der Autorinnen und Autoren, die von Gisela Holzner eingeladen waren. Ferdinand Schmatz, der die vier Gesprächsrunden moderierte, öffnete den nötigen Raum dafür, ohne die Gespräche beliebig werden zu lassen.

Eine erste Fokussierung auf Verwandlung und Veränderung gab es in Christian Hallers Eröffnungsvortrag, in dessen Zentrum der Wandel des Menschenbildes ebenso wie der theatralischen Figur stand. Haller skizzierte darin Aufstieg und Niedergang der fixen, benennbaren und unteilbaren Größe der Bühnenfigur als „Charakter“, der seinen Katastrophen ausgesetzt und ihnen Widerstand leistend dramatisches Potential bietet. Dies geht meist nicht reibungslos über die Bühne, und so verändern sich die Bühnenfiguren und entwickeln sich, nicht nur in einem Theater als moralische Anstalt, unter Stichworten wie Katharsis oder Fallhöhe. Wo die „Charaktere“ ausgedient haben, so Haller, treten „portionierte“ Figuren mit instabilen Emotionen und brüchigen

Verhaltensweisen auf. Die Wechselwirkung mit anderen verengt sich zur permanenten antizipierenden Reaktion auf andere, zum anhaltenden wechselseitigen Beachten und Beobachten und Ausloten der „Situation“ – das Ich eine Rolle, das Selbst eine Zuschreibung, nicht nur auf der Bühne. Es sind, für Haller, vor allem diese „fluiden“, fragmentierten (Bühnen-)Figuren, die sich fragen können, wie es wäre, ein anderer zu sein, „immer neu in andere Sprach- und Lebensformen, andere Gefühlswelten und Erlebnisbereiche“ zu wechseln, Geschichten wie Kleider anzuprobieren und wieder abzulegen.

Ein Echo hatten die Gedanken Hallers in Margareth Obexers Frage nach dem Ich, das ein anderes werden will, nach dem status quo einer Figur, die Kaspars Satz von sich sagen könnte. Obexer deutete das Wunsch-Ich, den oder die „andere“, als ein früher bereits da gewesenes, als „richtig“ erkanntes Selbst. Eine Verwandlung hat mit dieser Figur also bereits stattgefunden, und die Folge davon ist, dass es dieses richtige Selbst nun nicht mehr gibt, stattdessen aber ein anderes, als „falsch“ empfundenes. Der Wunsch nach Veränderung wirkt in einer solchen Anordnung nicht produktiv, er wird nicht (wie es an anderer Stelle bei Handke heißt) „leibhaftig wie ein Trieb“, sondern führt zum Stillstand. Die Figur, die immer eine andere, die alte andere, werden will, verpasst ihrem als falsch befundenen aktuellen Ich eine massive Absage. Sie verhindert damit aber gleichzeitig, im Jetzt überhaupt jemand sein oder werden zu können.

Dabei ist es vielleicht gar nicht möglich, bloß „eine“ oder „einer“ zu sein, und vielleicht muss sich das Ich-Sein und Jemand-anders-werden-Wollen nicht ausschließen, für Bühnenfiguren nicht, aber auch nicht für die Schreibenden. Für diese kommt freilich nicht der epigonenhafte Wunsch in Frage, eine oder einer zu werden wie eine andre oder ein anderer schon gewesen ist. Veränderung muss auf neuen, eigenen Wegen geschehen. Reto Finger benannte den Schritt weg vom Schreiben in andere Lebenszusammenhänge und Erfahrungsgebiete als eine zentrale Voraussetzung für sein Schreiben und die Weiterentwicklung als Autor. Die Bühnenfigur wieder hält die Option offen, synchrone Alternativen zu schaffen, Emotionen und Wünsche auszulagern (Jürg Amann) oder aber Erweiterungen zu entwickeln, wie es sie auch außerhalb des Theaters als „Filialen des Ich“ (Daniel Goetsch) in virtuellen Parallelwelten immer häufiger gibt.

Theater und Wirklichkeit liegen in diesen Ansätzen nahe beieinander. Das Theater bedient sich am Bild- und Erfahrungsschatz der Wirklichkeit (und, ergänzte Katharina Schlender, an deren Träumen). Es spielt mit dieser Wirklichkeit, schafft Reflexionsmöglichkeiten und bietet Alternativen an, es lässt Utopien erleben oder bannt

Schrecken in schwarzmalerische Szenarien, auf dass diese im wirklichen Leben verhindert werden mögen (Jürg Amann). Das Spiel mit der Wirklichkeit umfasst auch den Rückgriff auf historische Figuren und Typen: auf Thomas Bernhard und seine Verehrerschaft beispielsweise in Anna Hauers „BernhardinerInnen“ oder auf Bob Dylan in Hubert Flattingers „Höhenangst“. Manchmal, so Michaela Ronzoni, führt ein solcher Rückgriff auch zu einer Dreierkonstellation: der erste Entwurf einer Figur wird verworfen, ein veränderter zweiter entsteht, und dieser erweist sich dann als deutlich an die eigene Zeit und das eigene Ich gekoppelt. – Und dann ist da noch das Publikum, wie Ginka Steinwachs betonte: sie zeigte anhand einer kurzen Performance, wie eine Figur „G. S.“ (George Sand, Getrude Stein... Ginka Steinwachs) zur Synthese aus historischem Leben im 19. und 20. Jahrhundert, eigenen Erfahrungen aus dem 20. Jahrhundert und einem „DU-plikum“ des 21. Jahrhunderts werden kann.

Der Veränderung unterworfen sind nicht nur die Figuren, im Entstehungsprozess und auf der Bühne, sondern auch das Theater selbst. Neben das freie Spiel mit Modellen des versöhnten Lebens und neben den Blick durchs Schlüsselloch auf das Leben der anderen treten Formen der Darstellung, die mit klassischen Konventionen des Theaters wie den aristotelischen Einheiten brechen und den Bühnenraum verlassen, bis hin zu virtuellen Theaterformen z.B. in der Welt von „second life“. Eines aber bleibt gleich: die Notwendigkeit des Körpers, der Bühnenfigur – oder eben eines Avatars. Dabei ist nebensächlich, ob es sich um einen „Charakter“ oder eine „Sprechmaschine“ handelt oder um eine Figur, die schweigen kann und in deren Schweigen das Nichtgesagte liegt und sichtbar wird als eine der Literatur eigene Grenze und Kontur sprachlichen Sperrgebiets (Gert Jonke).

Die Bindung an den Körper beeinflusst die Schreiarbeit der Autorinnen und Autoren. Die Figur am Papier muss mit ihren Handlungen und ihrem Text nicht nur theoretisch vor Fragen der Plausibilität bestehen können (Silke Hassler), sondern auch praktisch vor den Schauspielern. Auch wenn eine Rolle einem Darsteller quasi auf den Leib geschrieben wurde, kann die erste Leseprobe überraschend ausfallen, so Händl Klaus, wenn eine Stimme und somit ein anderer Mensch vom Text Besitz ergreift, als erste Instanz einer Inszenierung. Die Bühnenfigur ist auch in dieser Hinsicht eine Existenz zwischen Leben und Kunst.

Es ist die Bindung an den Menschen, die sich im Theater nicht wegdenken lässt. „Ein Stück muss von Menschen handeln“, wird der englische Dramatiker Simon Stephens im Programm der Wochenendgespräche zitiert. Vom Menschen nicht wegdenken ist auch

die Sehnsucht, jemand anders zu sein, und sei es nur für kurze Zeit. – Diese Sehnsucht, leibhaftig wie ein Trieb, ist einer der Gründe, warum Literatur, warum Drama geschrieben wird.