



# Jago gibt es nicht

## Über die Veränderung des Rollenbegriffs im Theater

### Eine Rede aus der Sicht des Praktikers<sup>1</sup>

Von Dietrich von Oertzen

Der Begriff dessen, was Theater ist, hat sich in den letzten 20 Jahren sehr erweitert. Ich will zumindest einige der neuen Erscheinungsformen kurz skizzieren, weil sich mit ihnen die Wertung des Rollenbegriffs verändert hat. Der kompetenteste Chronist des Zustands, der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, nennt unser Theater *postdramatisch*, weil der Theatertext weithin kein dramatischer Text mehr ist, konstatiert aber natürlich, daß die älteren Ästhetiken weiterbestehen.<sup>2</sup> Es gibt heute auf den Bühnen eine sehr pluralistische Koexistenz von Dramen, adaptierten Filmen und Romanen, szenisch umgesetzten Recherchen, Interviews, biografischen Narrationen, ungegliederten Textflächen, Shakespeares Sonetten, Marx' *Kapital*, Schillers *Räubern* und des Märchens vom Geist in der Flasche ... Wenn Sie als Literaturwissenschaftler und Soziologen ein Symposium zusammenrufen unter der Überschrift *Person – Figur – Rolle – Typ*, nehme ich an, daß es für Sie an diesen Begriffen etwas zu erörtern (zu retten, zu korrigieren, zu verwerfen) gibt. Das ist für mich als Praktiker nicht so. Diese Begriffe sind für uns unbeschadet ihres Alters unstrittig und werden benutzt wie die Werkzeugteile eines Baukastens. Es lohnt sich nicht, darüber zu reden. Worüber es sich zu reden lohnt, ist das, was dazugekommen ist.

Lassen Sie mich so beginnen: Das Rollenspiel scheint für die Gattung Mensch geradezu elementar zu sein. Die Kinder spielen früh und naiv die Könige aus dem Morgenland oder den Busschaffner. Als Erwachsene hören wir damit nicht auf, bewegen uns aber auf einer anderen Ebene. Bewußt oder unbewußt kommen Zwecke ins Spiel – ich täusche, ich stelle mich dar, ich übe Druck aus u. s. w. Das Rollenspiel greift in die Wirklichkeit ein und wird nun vom Gegenüber gewertet wie alles soziale Verhalten. Sofern es abgelehnt wird, kommt besonders drastisch zum Vorschein, daß hier etwas „unecht“ ist. Sofern es erkannt wird und beschrieben werden will, muß es aus überlieferten Elementen bestehen, das Muster muß bekannt sein.

Mir liegt an diesen beiden Bestimmungen, weil ich damit arbeiten will. Es sind zwei Kategorien:

- 
- 1 Gehalten am 31. Mai 2013 im Rahmen der Tagung *Person – Figur – Rolle – Typ. Kulturwissenschaftliche und kultursoziologische Zusammenhänge* am Forschungs-, Lehr- und Dokumentationsschwerpunkt *LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie* am Institut für Germanistik der Universität Graz.
  - 2 Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

- 1) Der Begriff Rolle kollidiert mit dem Begriff des Authentischen. „Er spielt hier gern den Chef“ bezeichnet eine Rolle, „er ist hier der Chef“ (und verhält sich entsprechend) bezeichnet einen Tatbestand.
- 2) Ein Rollenmuster ist festgelegt und wiederholbar. Ein König ist ein König, und um sagen zu können: „Der König verhält sich wie ein Geschäftsmann“, muß hinsichtlich der Begriffe Übereinstimmung herrschen.

Wenn ich von diesen beiden Bestimmungen ausgehe und zugleich konzidiere, daß sie das Wesen der überlieferten Theatervorstellung ausmachen, komme ich nicht vorbei an dem Befund, daß sich im Theater etwas verändert hat. Die konservative Auslegung der Begriffe „Rolle“ / „Figur“ („Jago ist Jago“ und „der Schauspieler ist natürlich nicht Jago“) reicht nicht mehr aus, um Theater zu beschreiben. Der nächste Jago wird möglicherweise so sein, daß Sie ihn nicht wiedererkennen, und auf einer anderen Bühne wird vielleicht ein Mann stehen, der nichts ist als er selbst und berichtet, wie er vor zwei Jahren seinen Chef in den Bankrott intrigiert hat. Auf unseren Bühnen ist beides legitim: die professionelle Weitung und Auflösung des Rollenmusters und der „Laie“, dessen Rolle es ist, sich selbst darzustellen.

Lassen Sie mich anfangen mit der Arbeit des Schauspielers.

## I

Vorige Woche habe ich in der Zeitung ein Portrait des Stuttgarter Schauspielers André Jung gelesen, der dabei ist, den Lear zu spielen. Als die Interviewerin Christine Dössel das Wort „Traumrolle“ ins Spiel brachte, konterte der Schauspieler mit dem Wort „Albtraumrolle“.<sup>3</sup> Das Stück sei ungeheuer belastet, da schon so oft interpretiert. „Da gibt es keine Wahrheit, an die man sich halten kann“.<sup>4</sup> Was heißt: Die Rolle ist nicht identisch mit allem, was vorher war. Ich werde von vorn anfangen müssen, es wird *mein* Lear sein müssen. Der Schauspieler hat hier gesagt, worauf ich hinaus will: Lear gibt es nicht, *ich* muß es sein. Im Theater werden wir uns bei der Benennung einer Rolle nicht über den Textstand hinaus festlegen. Der Schauspieler wird ein neues Muster schaffen, der Begriff „Rollenverhalten“ kann komplett hinfällig werden.

Ich will Ihnen eine Anschauung unserer Praktiken geben – betreten Sie mit mir das Besetzungsbüro (die Besetzung ist einer der wichtigsten Schritte): Das Leitungsteam hat das Stück sorgfältig gelesen und diskutiert und trotzdem kommt es zu Meinungsverschiedenheiten. Es gibt (in Ansehung eines Schauspielers) vielleicht folgenden Dialog: „Der da ist doch kein Amphitryon“ und „Wer bitte *ist* Amphitryon?“

3 Zitiert nach: Presseschau vom 8. März 2013 – ein Porträt des Schauspielers André Jung in der Süddeutschen Zeitung. In: [nachtkritik.de](http://nachtkritik.de) vom 8. März 2013: [http://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7840:presseschau-vom-8-maerz-2013-ein-portraet-des-schauspielers-andre-jung-in-der-sueddeutschen-zeitung&catid=242:presseschau&Itemid=115](http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7840:presseschau-vom-8-maerz-2013-ein-portraet-des-schauspielers-andre-jung-in-der-sueddeutschen-zeitung&catid=242:presseschau&Itemid=115) [2014-07-30].

4 Ebenda.



Man wird sich dann z. B. einigen auf: ‚Feldherr‘, ‚Siegermentalität‘, ‚seiner selbst sicher‘. Aber damit haben wir noch keine Person, und eine *Person* muß es ja werden.

Oder nehmen wir Jupiter. Was ist das für eine Rolle? Er ist ein Gott, aber er ist auch der Doppelgänger Amphitryons. Ist er also wie Amphitryon? Schöner? Stärker? Sensibler? Ist es Kleist selbst? Ist er wie Handke? Wie Schwarzenegger? Ich kenne einen Schauspieler, der hat es abgelehnt, die Rolle zu spielen. Er hat gesagt: „Was ist ein Gott? Wie kann ich einen Gott spielen?“

Was also ist die Rolle im Theater? Sie ist, wenn ich die Genres ausnehme, also Typenkomödie, Farce, Agitprop, Kabarett u. s. w., am allerwenigsten ein „vorherbestimmtes Handlungsmuster“.<sup>5</sup> Die „Rolle“ ist zunächst das Papier, das ich unter den Arm klemme, dann ein Zusammenhang aus Text und Szenenanweisungen und schließlich eine Vorstellung, ein Entwurf, ein Rahmen. Sagen wir, sie ist eine Aufforderung, die eigene Phantasie in Gang zu setzen. „Was mich primär interessiert,“ sagt der Regisseur Peter Zadek, „ist der Freiraum, den der Schauspieler hat, wenn er Theater spielt, das ist meine Hauptbeschäftigung. Der Schauspieler ist nicht da, um zu definieren ...“<sup>6</sup>

An gleicher Stelle beschreibt er seinen Lieblingsschauspieler Ulrich Wildgruber (Othello, Hamlet, etc.) bei der Arbeit an Ibsens *Wildente* (Rolle Hjalmar Ekdal):

„Wildgruber hat erkannt, daß alles, was Kunst ist, nur absolut künstlich sein kann, aber da er – und das ist das, was ich so aufregend finde – andauernd an der scheinbar genauen Realität entlang sich bewegt, also wenn er ein Glas trinkt als Hjalmar Ekdal und dabei schlappert er was rüber und er macht dann eine kleine Zuckung mit dem linken Augenlid und dabei sagt er einen unverständlichen Satz, der wahrscheinlich der wichtigste Satz im Stück ist – das ist so ein Vorgang, der sehr typisch ist für Wildgruber. So kriegt der Zuschauer mitgeliefert die Information, daß das *eigentlich nicht Hjalmar Ekdal ist, sondern das ist Herr Wildgruber, der sich vorstellt, wie das vielleicht sein könnte mit Hjalmar Ekdal.*“<sup>7</sup>

Was hier von Zadek geschildert wird, ist die Frage nach der Realität, die auf dem Theater abgebildet werden soll. Möglicherweise ist es die des Schauspielers und nicht die der Rolle. Hjalmar Ekdal gibt es nicht, bevor Ulrich Wildgruber ihn spielt. Das heißt: eine Rollenkonvention, ein Rollenbild verschwindet. Der Schauspieler tritt vor die Rolle.

---

5 Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag.* (The Presentation of Self in Everyday Life, ED 1959, deutsch. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer.) 11. Aufl., ungekürzte Taschenbuchausgabe. München [u. a.]: Piper 2012, S. 18.

6 Die Anarchie der Gefühle. Benjamin Henrichs im Gespräch mit Peter Zadek. In: *Theater heute.* Die Theaterzeitschrift 17 (1976), Nr. 7, S. 24–29, hier S. 26. (Passim auch in: Peter Zadek: *Das wilde Ufer.* Ein Theaterbuch. Zusammengestellt von Laszlo Kornitzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990.)

7 Ebenda.

Als Peter Handke 1965 die *Publikumsbeschimpfung* ins Theater brachte, war dies bereits ein Text ohne jede rollenmäßige Zuweisung, den vier junge Schauspieler in die Hand nahmen und zu ihrem eigenen machten. Im selben Jahr wurde *Die Ermittlung* von Peter Weiss an 16 Theatern zugleich uraufgeführt. Im Rollenverzeichnis (das wie immer im Theater auch hier „Personenverzeichnis“ heißt) werden „Angeklagte 1–18“ und „Zeugen 1–9“ geführt.<sup>8</sup> Weiss sagt dazu: „Die persönlichen Erlebnisse und Konfrontationen müssen einer Anonymität weichen. Indem die Zeugen im Drama ihre Namen verlieren, werden sie zu bloßen Sprachrohren. Die 9 Zeugen referieren nur, was hunderte ausdrückten.“<sup>9</sup>

Auf heutige Stationen des Verschwindens der Rolle will ich jetzt zu sprechen kommen. Und das ist der zweite Aspekt, der die aktuelle Theaterpraxis von der anfangs skizzierten Konvention unterscheidet. Ein großer Teil dessen, was Sie sehen, wenn Sie unsere Räume betreten, ist mit den Begriffen „Rolle“ / „Figur“ nicht mehr zu fassen. Auch die Kategorie „Plot“ (Fabel, Geschichte) reicht für vieles nicht mehr hin. Unser Geschäft (nennen Sie es Weltabbildung) kommt mit dem Geschichtenerzählen nicht mehr recht voran. Auch mit den „Figuren“ („Personen“) ist es so eine Sache. Sind wir noch Figuren auf der großen Bühne? Sind wir noch unterscheidbar, gar einzigartig? Ist es nicht der Allgemeinplatz, der in uns handelt, der „Medien-Sprech“, der widerstandslos durch uns hindurchgeht? Sind wir nicht einfach eine Redensart, auf beliebig viele Körper verteilt?

## II

Bei Shakespeare und Lessing, Čechov und Euripides waren die Rollen geschrieben, die man zu großen Figuren machen kann. Da entfalten sich die Konflikte in Rede und Gegenrede, in Standpunkt und Handeln, in Rolle und Schicksal. Aber läßt sich unsere Welt noch so darstellen? Das ist die Frage, die sich Autoren und Theatermacher seit den 1970er Jahren stellen und zunehmend verneinen; was heißt: Die Arbeit ohne Rollenvorgabe hat einen bedeutenden Platz eingenommen. Und das ist keineswegs die Angelegenheit einer Avantgarde, die in Gastspielen und auf internationalen Festivals besichtigt werden kann, sondern bildet eine selbstverständliche Plattform für das zeitbezogene Repertoire jedes Stadttheaters. Ich kann Ihnen ein sehr nahegelegenes Beispiel geben:

Im Grazer Schauspielhaus (einem mittleren Stadttheater) hat es 2012 ein Projekt gegeben mit dem Titel *Bartleby oder Sicherheit ist ein Gefühl*.<sup>10</sup> Es entlehnt die Idee von Herman Melvilles berühmter Erzählung *Bartleby der Schreiber* (*Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, 1853) mit dem Leitsatz „Ich möchte lieber nicht ...“.

8 Peter Weiss: *Die Ermittlung*. Oratorium in 11 Gesängen. In: P. W.: *Dramen 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 7–199, hier S. [8].

9 Ebenda, S. 9.

10 Premiere am 7. Mai 2012, mit Lorenz Kabas und Katharina Klar. Konzept und Regie: Boris Nikitin, Konzept und Ausstattung: Matthias Meppelink, Dramaturgie: Regula Schröter.



Ein Schauspieler (zugleich Musiker), ein Regisseur und eine Schauspielerin improvisierten an diesem Satz entlang Situationen und Ansprachen. Die Schauspielerin begann mit einem Lied, der Schauspieler brabbelte sich durch Sätze wie „Ich möchte lieber nicht über mich selbst sprechen. Ich möchte lieber nicht meinen Text vergessen. Ich möchte lieber nicht persönlich sein. Ich möchte lieber nicht darüber nachdenken, was als nächstes passiert ...“<sup>11</sup> Die Schauspielerin Katharina Klar erfand schließlich nach der Pause einen langen Text, in dem sie wütend ihre und unsere Situation reflektierte:

„Kathas Selbstgespräch: Ja, aber man muß das differenzierter betrachten. Wir müssen alles immer differenzierter betrachten. Die Krise, zum Beispiel. Das find ich ... Ich hab grade gedacht, wenn man alles immer differenzierter betrachtet und alles immer mehr zerlegt, dann besteht ja alles irgendwann nur noch aus einzelnen Pixeln und die sind auch gar kein Bild mehr und wie soll man sich dann eine Meinung bilden und ein Bild ist immer eine Vereinfachung und eine Meinung ist auch eine Vereinfachung, aber die trauen wir uns irgendwie nicht mehr. Ich bin ja selber so, daß ich alles die ganze Zeit ausdifferenziere. Also diese Krankheit, daß man alles immer von allen Seiten und in allen Graustufen sehen will. DASS MAN ALLES VERSTEHEN MUSS, BEVOR MAN ES DANN ABER EH TROTZDEM NICHT ABLEHNEN DARF.“<sup>12</sup>

Die Schauspielerin spielte diesen Text, der fortan wie ein Rollentext festgelegt war, jeden Abend. Das Spiel war durchgeformt und wiederholbar, und die Schauspielerin war nun was? Eine Figur? Sie selbst? Eine Rolle?

### III Ein Datum

Um diesen Befund (Drama ohne Rolle, Theater ohne Drama) in eine Chronologie zu geben, möchte ich autobiografisch werden. Nach den ersten Vorstößen von Weiss und Handke gab es in meiner Erfahrung einen datierbaren Kippunkt: Das war 1977 Heiner Müllers *Hamletmaschine*. Mir liegt daran, diesen Punkt durch ein paar Zitate aus dem Text in Erinnerung zu rufen: Das Stück beginnt mit dem Satz „Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa.“<sup>13</sup> In der 4. Szene redet zunächst „Hamlet“, dann der „Hamletdarsteller“.<sup>14</sup> Sein Text ist „Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt.“<sup>15</sup> Das Stück, das von

11 Zitat nach dem dem Verf. zugänglichen Manuskript.

12 Ebenda.

13 Heiner Müller: Die Hamletmaschine. In: H.M.: Revolutionsstücke. Herausgegeben von Uwe Wittstock. Stuttgart: Reclam 1988. (= Universal-Bibliothek. 8470.) S. 38–46, hier S. 38.

14 Ebenda, S. 42.

15 Ebenda.

beliebig vielen Personen gespielt werden kann (Robert Wilson inszenierte es 1986 als chorische Veranstaltung mit 12 Darstellern), hat ein paar Rollenbezeichnungen, nämlich „Hamlet“, „Hamletdarsteller“, „Ophelia“, „Stimmen“ / „Chor“,<sup>16</sup> und der Autor erscheint in einer Fotografie, die nach drei Sätzen zerrissen wird.<sup>17</sup>

Für mich markiert *Die Hamletmaschine* einen Bruch im Begriff Rolle. In diesem Text ist „Rolle“ zugleich auch Überschreiben der Rolle, Infragestellen, Selbstreflexion, Ansage, Kommentar, Essay. (Im nächsten Schritt übrigens wird dieser genuine Theaterautor irgendwann konstatieren, daß es ihm Mühe bereite, sich überhaupt noch in der dramatischen Form auszudrücken.)

#### IV Textfläche

Von hier aus ist der Weg kurz zu Elfriede Jelinek. Sie hat zunächst Stücke geschrieben mit Rolle und Dialog, das dann aber aufgegeben und angefangen, ihre Theaterstücke als fortlaufende Textfläche zu veröffentlichen. Sie hat den Theatern überlassen, wie sie damit umgehen wollen. 1983 hat sie eine Art Schmähschrift veröffentlicht, unter dem Titel *Ich möchte seicht sein*.<sup>18</sup> Darin finden sich Sätze gegen „Spielen“ und „Rolle“, die zu diesem Zeitpunkt Epoche machen. Ein Zitat:

„Ich will nicht spielen und auch nicht anderen dabei zuschauen. Ich will auch nicht andere dazu bringen zu spielen. Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens [...]. Der Schauspieler ahmt sinnlos den Menschen nach, er differenziert im Ausdruck und zerrt eine andere Person dabei aus seinem Mund hervor, die ein Schicksal hat, welches ausgebreitet wird. Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben Erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater.“<sup>19</sup>

Heute schickt der junge Leipziger Autor Oliver Kluck (der seine ‚Stücke‘ als unmarkierten Fließtext abliefern) bei seiner dritten Arbeit am Schauspielhaus Graz, *Mein Name ist Programm*, eine E-Mail folgenden Inhalts: „Gerade befasse ich mich mit der Frage der Figurenrede, ob also Rollen verteilt werden oder Geschichten.“<sup>20</sup>

---

16 Ebenda, S. 38–46.

17 Vgl. ebenda, S. 45.

18 Elfriede Jelinek: Ich möchte seicht sein. In: Theater 1983. Jahrbuch der Zeitschrift *Theater heute*: Darum spielen (1983), S. 102. Auch unter: [Ohne Titel. Elfriede Jelineks Homepage:] <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fseicht.htm> [2014-07-30].

19 Ebenda.

20 Dem Verf. zugängliches E-Mail Oliver Klucks vom 16. Februar 2013.



## V Der Komplex „Authentizität“

Ich muß noch einen Schritt tun, um das Bild zu vervollständigen. Die neuen Theaterformen, die ich skizziert habe (Aufgabe eines Rollenmusters zugunsten der Individualität des Schauspielers, Verschwinden der Rolle in der Subjektivität des Autors / Schauspielers, Brechung der Rolle und ihre ironische Reflexion, die Ablehnung des ‚Theaterns‘ auf dem Theater), haben allesamt einen gemeinsamen Kern: den Verlust der Glaubwürdigkeit dessen, was einmal das Wesen des Theaters ausgemacht hat, nämlich erdichtete Menschen in erdichteten Geschichten vorzuführen. Auf dem Boden dieser Skepsis hat sich eine neue Theaterform entwickelt, für die man versucht ist, die Stichworte „authentisch“, „dokumentarisch“, „Realität“ in einen neuen Zusammenhang zu bringen. Es ist das ein Theater, in dem eher selten Schauspieler auf der Bühne stehen, sondern vornehmlich die Betroffenen selbst, die „Experten“ des Vorfalls, der gezeigt wird, also Laien. Man hat für sie das Wort „Performer“ eingeführt.

Von der Gruppe Rimini Protokoll, die man als Pionier des neuen ‚dokumentarischen‘ Theaters bezeichnen könnte, habe ich zwei Inszenierungen im Kopf, deren künstlerische Strahlkraft außerordentlich ist. In der Inszenierung *Radio Muezzin*<sup>21</sup> stehen vier ägyptische Gebetsrufer auf der Bühne. Sie berichten und stellen dar: ihre Arbeit, ihren Tagesablauf, ihre Arbeitslosigkeit durch die technische Reproduzierbarkeit des Gebetsrufs und Verrichtungen im häuslichen Bereich, während hinter ihnen auf drei Videowänden Filme über ihre Gänge durch Kairo, ihre Tätigkeiten in der Moschee etc. laufen. Die Inszenierung liegt in der Hand eines professionellen Regisseurs, es hat Proben, Entwürfe und Korrekturen gegeben, der (im Prinzip autobiographische) Text, der mit den „Experten“ entwickelt wurde, ist festgelegt. Aber ist er eine „Rolle“, die unabhängig von ihrem Urheber existieren kann?

In dem Projekt *Wallenstein in Vietnam*<sup>22</sup> von 2006 stehen ebenfalls keine Schauspieler auf der Bühne, sondern z. B. Dr. Sven Otto, absevierter CDU-Politiker aus Mannheim, oder Rita Mischereit, die eine Seitensprungagentur betreibt, oder die Vietnam-Veteranen Dave Blalock und Stephen Summers. Sie alle agieren als Experten, weil sie ausschließlich von dem berichten, was sie sind und tun. Es gibt nicht viel Schiller-Text, aber die Verbindungen zu *Wallenstein* sind offensichtlich, mal im Hintergrund, mal explizit. Es geht in den Berichten um Intrige und Macht, Loyalität und Verrat. So adoptiert z. B. der von den eigenen Leuten in der Partei hintergangene CDU-Politiker Schillers Satz „Von falschen Freunden kommt mein ganzes Unglück“,<sup>23</sup> die Vietnam-Veteranen beziehen sich auf *Wallensteins Lager* u. s. w.

21 Seit 2008 entwickelt von Stefan Kaegi. Produktion: HAU Berlin und Goethe-Institut Ägypten, in Koproduktion mit Athens Festival, Bonlieu Scène nationale Annecy, Festival d’Avignon, steirischer herbst (Graz) und Zürcher Theater Spektakel.

22 Entwickelt im Rahmen der Zürcher Festspiele 2006. Regiekollektiv: Rimini Protokoll.

23 Im Original aus *Wallensteins Tod* (V/5): „Von falschen Freunden stammt mein ganzes Unglück“.



Der *Zürcher Tages-Anzeiger* vermerkt, die Inszenierung sei „näher am Klassiker dran als so manche andere, die den unmöglichen Anspruch der ‚Werktreue‘ erhebt“, und schreibt das übrigens im Nachklapp zu der vollständigen Lesung des *Wallenstein*-Textes, die Peter Stein kurz vorher am Zürcher Theater am Neumarkt veranstaltet hatte.<sup>24</sup>

Im Mai 2013 wurde beim Berliner Theatertreffen der Alfred-Kerr-Darstellerpreis für Nachwuchsschauspieler an eine Performerin mit Down-Syndrom vergeben. Sie ist wie ihre behinderten Kollegen Mitglied des Theaters Hora in Zürich, das mit Jérôme Bels Inszenierung *Disabled Theatre*<sup>25</sup> einen sehr bejubelten Auftritt in Berlin hatte. Das Signifikante an diesem Ereignis ist der Verweis auf ein neues Theaterverständnis: Prämiert wurde nicht das Talent, sich eine Rolle anzueignen, sondern die Fähigkeit, sich selbst zu einer Bühnenfigur zu machen. „[...] ungekünstelte Gegenwart der Performer“, schrieb die Presse,<sup>26</sup> und eine der Darstellerinnen brachte es auf den Punkt, als sie sagte: „In diesem Stück ist meine Aufgabe, mich selber zu sein und nicht jemand anderes.“<sup>27</sup>

## VI Bilanz

An den Stationen, die ich beschrieben habe, sehen Sie, daß das Theater weitergetrieben wurde von Leuten, die Drama und Rolle problematisiert haben. Der Impuls ist bei allen derselbe: Wie greife ich unsere Wirklichkeit? Es gibt unterschiedliche Beweggründe. Bei Heiner Müller mag es Verzweiflung gewesen sein. Bei Jelinek Trotz und Ekel. Bei Peter Weiss politische Einsicht. Bei Rimini Protokoll Neugier und Zuversicht ... Die Entscheidung, nicht mit Drama und Rolle zu arbeiten, kommt aus der Gewißheit, die heutige Welt so nicht mehr abbilden zu können.

---

24 Vgl. insgesamt den Bericht von Philipp Guth: Das Regiekollektiv Rimini Protokoll überträgt Schillers Kriegstrilogie in unseren Alltag. Eindrücklich zu erleben im Schiffbau im Rahmen der Zürcher Festspiele. In: *Tages-Anzeiger* (Zürich) vom 8. Juli 2006, S. 47. Auch unter: Rimini Protokoll. *Wallenstein – Eine dokumentarische Inszenierung*: [http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project\\_115.html#article\\_2189.html](http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_115.html#article_2189.html) [2014-09-02].

25 Jérôme Bel und Theater Hora: *Disabled Theater*. Konzept: Jérôme Bel, Dramaturgie: Marcel Bugiel, Assistenz und Übersetzung: Simone Truong und Chris Weinheimer. Mit Remo Beuggert, Gianni Blumer, Damian Bright, Matthias Brücker, Matthias Grandjean, Julia Häusermann, Sara Hess, Miranda Hossle, Peter Keller, Lorraine Meier, Tiziana Pagliaro.

26 Dominik Wolfinger: So ehrlich, dass es schmerzt. In: *kulturkritik.ch*. Kulturkritik – Kritische Stimmen zum Kulturgesehen vom 30. August 2012: <http://www.kulturkritik.ch/2012/jerome-bel-theater-hora-disabled-theater/> [2014-07-30].

27 Zitiert nach: Andreas Klauui: Mich selber zu sein oder jemand anderes. *Disabled Theater – Jérôme Bel und das Theater Hora beim Festival d'Avignon*. In: *nachtkritik.de* vom 9. Juli 2012: [http://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7094:disabled-theater-und-six-personnages-en-quete-dauteur-neue-produktionen-von-jerome-bel-und-stephane-braunschweig-beim-festival-davignon-&catid=162](http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7094:disabled-theater-und-six-personnages-en-quete-dauteur-neue-produktionen-von-jerome-bel-und-stephane-braunschweig-beim-festival-davignon-&catid=162) [2014-07-30].





Meine Damen und Herren, Sie sehen, es war mir daran gelegen, vor allem den Stereotypen des Rollenbegriffs entgegenzuarbeiten. Stereotypen erleichtern die Verständigung zwischen Bühne und Publikum (häufig auch durchaus das Vergnügen), aber sie stehen einer Verlebendigung des Unvorherzusehenden im Wege, und das schmälert das Theater. Natürlich gibt es noch klassisches Drama und klassische Rolle auf unseren Bühnen. Wir wollen nicht verzichten auf „die wundersamen Lebensläufe, diese einzigartigen und vollständigen Schicksale, die in wenigen Stunden zwischen drei Wänden ansteigen und sich erfüllen“.<sup>28</sup> Aber das ist auch Nostalgie. Rolle und Storyline sind im Kino besser aufgehoben. Theater ist nicht in erster Linie der Ort für Identifikation. Es ist gerade wieder – und nicht zum ersten Mal – ein Ort für Reflexion, Montage, Verfremdung, Zusammenschau, Perspektivwechsel, Essay.

Haben Sie Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

---

28 Albert Camus: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. (Le mythe de Sisyphé, ED 1942, deutsch. Aus dem Französischen von Hans Georg Brenner.) Düsseldorf: Rauch 1958, S. 102.