

Urs Troller

Der antinaturalistische Kasten

[Bei] der Untersuchung über das Verhältnis von Raum und Zeit auf der Bühne bin ich über die Gegebenheit des Guckkastens eigentlich bis heute nicht hinausgekommen; ganz im Gegensatz zu vielerlei Bemühungen, doch nun endlich aus diesem scheußlichen Gehäuse oder vielmehr von diesem scheußlichen Gehäuse sich verabschieden zu dürfen, habe ich immer mehr die Tendenz, ausschließlich da mich aufzuhalten und genauer kennenzulernen, was denn die Gesetzmäßigkeiten dieser ganzen Angelegenheit sind. Mein Eindruck ist, dass wir uns in der Regel noch in einem Raum aufhalten, von dessen Geschichte, dessen Implikationen, dessen Gesetzmäßigkeiten wir sehr, sehr wenig kennen. Und dadurch, dass man so wenig kennt von ihm, vergibt man dauernd Ausdrucksmöglichkeiten in diesem Raum. Ich denke, dass die Frage: Was kann Theater innerhalb der – oder im Ensemble der anderen – Medien noch leisten? Wo ist das, was es gegenüber anderen Ausdrucksfeldern unverwechselbar macht? am Guckkasten untersucht werden kann: Der Kasten ist antinaturalistisch und antirealistisch. (...)

Der Kasten ist eine philosophische Maschine. Er ist ein Ort, der, wenn man ihn nicht zustellt, auf unverwechselbare Weise eine Figur situieren kann, der man – ausgehend von einer Position, die ihr zugewiesen wird im Raum – in ihrer Verhältnisbestimmung folgen kann, ohne durch Vieles abgelenkt zu werden. Das heißt bis zu einem gewissen Grad ist das, was in dem Kasten ausgesagt werden kann, geknüpft an die jeweiligen Relationen, die im Kasten selber hergestellt werden. Es ist selbstverständlich in diesem Zusammenhang davon zu reden, welcher Theatertradition der Kasten seine Entstehung verdankt: der klassizistischen Tragödie; dass der Kasten zu einem Zeitpunkt entstanden ist, an dem noch niemand, der über die Möglichkeiten des Theaters nachgedacht hat, auf den komischen Einfall hätte kommen können, das Theater solle die Welt abbilden, sondern – das meine ich mit dem philosophischen Gerät – im Kasten fand der Versuch einer philosophischen Durchdringung dessen statt, was von den Figuren und wahrscheinlich auch von den Zuschauern als Welt wahrgenommen worden ist, keineswegs aber der Versuch, diese Welt auf dem Theater abzubilden. Diese Verweigerung der Abbildung und die aus dieser Verweigerung gewonnene Kraft, die dem Theater zugeflossen ist – das erscheint mir das Interessante zu sein.

Ich denke, dass der Kasten zwangsläufig – das geht aus der Gesetzmäßigkeit dieses Gerätes hervor – auf diskursive Strukturen hin orientiert ist, und das unterscheidet den Aufenthalt einer Figur im Kasten grundsätzlich von einem Aufenthalt in anderen Räumen. (...)

Die berühmte Debatte: was hat auf dem Theater im Sinne einer Hierarchisierung der Mittel den Vorrang und was passiert mit dem Theater unter der Voraussetzung, dass die Sprache nicht mehr an der Spitze dieser Pyramide steht, hat, so wie sie bei uns geführt worden ist, direkten Widerspruch hervorgerufen, also bis hin zu dem berühmten Diktum von Artaud, dass Theater etwas ganz anderes sei als die niedergeschriebene Sprache, die es dann auf dem Theater umzusetzen gelte. Andererseits, wenn der rituelle Raum, von dem Artaud, träumte, nicht mehr restituierbar ist – und ich denke, dass er das nicht ist: das liegt nicht an unserer Form des Theaters, sondern an den veränderten, und zwar grundlegend veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen, unter denen wir Theater zu machen haben –, dann denke ich, ist auch dieser Vorschlag in Bezug auf das Sprechen auf dem Theater zu überprüfen. Dann kann es sein, dass Sprechen noch etwas ganz anderes meint als das, was die konservative Literatur- und Theaterkritik in ihrer Literaturhörigkeit mit ihrer Rangfolge meinte aufstellen zu könne – dann ginge es vielmehr darum, dass Sprechen als ein Darstellungsvorgang wieder entdeckt wird.

Auf dem Theater erscheint der Mensch als Ganzheit. (...) Wenn ich nun sage, das ist doch längst Ideologie und die Ganzheit gibt es nicht, man sieht doch in dem, was dieser Mensch da macht auf der Bühne, obwohl er als unversehrtes Bild mir von der anderen Seite der Rampe gegenübertritt, und man erkennt doch an ihm die Fragmentierungen – bleibt dennoch der emotionale Appell: nein, das, was ich sehe, ist eine Ganzheit. Das ist das Eigenartige. Der Widerstand, der durch die Ganzheit dieses Bildes, das unverändert dem Zuschauer gegenübertritt, entsteht, ist möglicherweise das, woraus für das Theater wieder Kraft zu schöpfen wäre. (...)

Aus einem Gespräch mit Urs Troller, in: Theaterschrift 2/1992