

Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven. Hrsg.
Von Balz Engler und Georg Kreis. Schweizer
Theaterjahrbuch Nr. 49. Willisau: Theaterkultur-Verlag,
1988. 29-35

Text, Theater, Spiel, Fest: Was ist ein Festspiel?

Balz Engler

Unter denen, die über Kunst reden, gilt das Festspiel meist als Randerscheinung. Vieles an ihm stimmt misstrauisch: Meist werden historische Stoffe auf Bestellung zu einem bestimmten Zweck aufbereitet (und jenen, die der Kunst Zweckhaftigkeit zugestehen, behagt oft der Zweck nicht). Leute, denen man Kunstverständnis nicht zutraut, reden bei den Vorbereitungen mit; die Spieler sind oft Laien, von denen man hohe Kunst nicht erwarten darf. Die Menschen, die sich das Festspiel ansehen, sind aus vielen Gründen da, nur nicht wegen der Theaterkunst. Und schliesslich: Das Festspiel ist schwer in die Begriffe einzuordnen, die bei der Beschreibung von Theater meist verwendet werden.

Die Skepsis gegenüber dem Festspiel beruht auf gewissen Grundannahmen, was Theater sei; diese haben auch für die Erforschung des Festspiels als Theaterform unerfreuliche Folgen gehabt. Andere Grundannahmen allerdings, die nicht bloss vom Theater der westlichen Welt in den letzten paar hundert Jahren ausgehen, rücken das Festspiel ins Zentrum dessen, was Theater ist und sein kann. Dies soll im folgenden gezeigt werden.

Beginnen wir damit, was ein Festspiel *nicht ist*. Man kann sich eine Inszenierung vorstellen, die auf eine Welt-Tournee hin konzipiert ist (etwa den *Macbeth* einer englischen Truppe); sie betrifft einen Text, dessen allgemeine Kenntnis vorausgesetzt werden kann («keinen Klassiker»); sie beruht auf der Zusammenarbeit verschiedener Spezialisten in einer komplexen Organisation, von den Akteuren bis zu den Zimmerleuten, und ist von langer Hand vorbereitet worden. Sie lässt sich ebenso gut in Helsinki wie in Hongkong, in München oder Mexiko-Stadt aufführen; sie lässt sich so oft wiederholen, wie genügend Leute bereit sind, Eintrittskarten zu kaufen. Sie rechnet zwar mit dem Publikum, aber nicht mit seiner aktiven Beteiligung. Inszenierungen, die zumindest einige der genannten Züge tragen, sind uns allen aus unserer Theatererfahrung vertraut.

Dieser (zugegeben karikierten) Art, Inszenierungen zu machen, entspricht auch eine geläufige Form der Beschreibung. Sie konzentriert sich ganz auf das fertige Produkt und fragt etwa: Wie wurde in

dieser Inszenierung der Geist Banquos gezeigt? Die Video-Aufzeichnung einer Aufführung verwirklicht diese Form der Beschreibung im bisher höchsten Mass: Ein fertiges Produkt wird aufgezeichnet und kann konsumiert werden, so oft man will — genau wie ein geschriebener oder gedruckter Text. Das Theater, von dem hier die Rede ist, möchte ich deshalb «Text-Theater» nennen; es schliesst sowohl kommerzielle Theater wie subventionierte Stadttheater ein.

Der Text ist immer noch Grundmetapher unserer Kultur, die ja im wesentlichen eine Kultur des Buches ist. Sie lässt uns alles in den Begriffen des Schreibens und Lesens sehen. Sie lässt uns das Werk als autonomen Gegenstand aus der Umgebung, aus den Prozessen, deren Teil es ist, herauszulösen. Sie verleitet uns dazu, jene, die als Publikum an ihm teilnehmen, zu Rezipienten zu reduzieren. Es ist nicht verwunderlich, dass es mit einem solchen Ansatz schwer fällt, von der Idee wegzukommen, Theater machen heisse: literarische Texte auf der Bühne umsetzen.

Auch die Semiotik, die Lehre von den Zeichen und ihrer Verwendung, schafft da nicht grundsätzlich neue Verhältnisse, denn sie macht es sich geradezu zum Programm, alles in Texte zu verwandeln: Ein Band von Erika Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters* trägt den Titel «Die Aufführung als Text», und Keir Elam in *The Semiotics of Theatre and Drama* unterscheidet zwar zwischen «dramatic text» und «performance text», aber sieht eben beides als Texte.¹

In den letzten dreissig Jahren hat sich nun aber neben dem Paradigma des Textes ein anderes allmählich durchgesetzt — eines, das sich nicht auf die Literaturwissenschaft, sondern auf die soziale Anthropologie stützt und damit über Erfahrungen aus unserem Kulturkreis hinausgreift. Das Paradigma des Theaters wird immer häufiger zur Beschreibung sozialer Wirklichkeit herangezogen. Es verbindet sich vor allem mit Namen wie Erving Goffman, dem Sozialwissenschaftler, der mit *The Presentation of Self in Everyday Life*² ein Forschungsprogramm einleitete, das auf der Dichotomie zwischen wirklichem Selbst und sozialer Rolle aufbaut. Hier möchte ich aber vor allem auf die Forschung von Victor Turner eingehen, der in den späten fünfziger Jahren seinen Begriff des sozialen Dramas, von Kultur als Prozess mit theatralischen Strukturen, herauszuarbeiten begann.³

Turner beschreibt soziale Prozesse als Dramen, die der Lösung von Konflikten dienen.⁴ Er unterscheidet vier Phasen: In der ersten bricht jemand die in seiner Gemeinschaft anerkannten sozialen Regeln und Strukturen; diese einzelne Handlung lässt schlagartig alle ungelösten Konflikte aufbrechen, welche die Gemeinschaft mit sich herumträgt. Das «Vergehen» oder ein Gegenstand, der dafür steht, werden zu einem Symbol der Dissidenz. In einer zweiten Phase — der Krise — sind die sozialen Strukturen aufgehoben; Turner spricht von Anti-

Struktur. Für die Beteiligten ist diese Phase ambivalent: Sie kann sowohl gänzliche Vereinsamung und Gefährdung, ja, symbolischen Tod, bedeuten. Sie kann aber auch als ekstatisches Gemeinschaftserlebnis erfahren werden. In einer dritten Phase setzt heilendes Handeln ein («redressive action»): Es wird vermittelt, Gesten der Versöhnung werden gemacht, man distanziert sich, usw. Diese letzte Phase führt entweder zu einer Wiederherstellung der alten Strukturen, in angepasster Form, oder, wenn der Riss sich nicht heilen lässt, zum Auseinanderbrechen und zur Bildung neuer Gemeinschaften. Was Symbol der Dissidenz war, kann dabei zum Symbol der Gemeinschaft werden. Um nur ein Beispiel zu nennen: die Armbrust Tells kann zum Zeichen von Schweizer Wertarbeit werden.

Die Verwandtschaft zwischen Turners Begriff des sozialen Dramas und dem Handlungsverlauf traditioneller Dramen ist offensichtlich; ebenso deutlich, und noch viel wichtiger, ist die Beziehung zwischen sozialem Drama und den *rites de passage*, wie Arnold van Gennep sie zuerst beschrieben hat,

Wenn es ums Theater geht, schafft eine solche Beschreibung sozialer Verhältnisse neue Voraussetzungen, unter denen traditionelle Unterscheidungen, zum Beispiel zwischen realer und fiktiver Welt, oder zwischen öffentlichem Ritual und Theater neu beschrieben werden müssen. Der Anthropologe und Theaterpraktiker Richard Schechner hat eine solche Beschreibung versucht.⁵ Nicht die Aufführung als Text steht für ihn im Zentrum des Interesses, sondern die Prozesse, als deren Teil sie vorkommen kann. Schon immer, und auf der ganzen Welt, haben nach Schechner Menschen Orte und Zeiten aus ihrer Lebenswelt ausgeschieden, wo sie sich verbessern, «was geschehen ist» und es festhalten — sei dies in der Welt des Mythos, der Realität oder der Fiktion; sei es im Tempelbezirk, im Gerichtssaal oder im Theater. Diese ausgeschiedenen Räume und Zeiten spielen eine wichtige Rolle in den sozialen Wandlungen, die Turner beschreibt — von der sozialen Struktur zur Krise (Anti-Struktur) und zurück. Dort können sich Krisen in geregelter Form abspielen.

Im Theater lassen sich diese Prozesse vor allem in drei Bereichen beobachten: in der aufgeführten Handlung, beim Publikum und bei den Schauspielern. Von besonderem Interesse ist für Schechner dabei, was mit dem Publikum und den Schauspielern geschieht; ihre Gemeinsamkeiten sind grösser, als das Text-Theater nahelegt. In einem Vorgang, der Turners «sozialem Drama» entspricht, kommen sie zusammen, nehmen an einer Aufführung teil und gehen wieder auseinander. Oder umgekehrt betrachtet: Sie verlassen die Strukturen des täglichen Lebens und kehren wieder in sie zurück. Für das Publikum beginnt die Theatererfahrung nicht — wie die «Aufführung als Text» suggeriert — mit dem Abdunkeln der Lichter oder dem Auftritt der Schauspieler (mit dem Aufschlagen des Buches). Sie

beginnt schon bei den Vorbereitungen für das Ausgehen — der Begriff ist bezeichnend. Die Theatererfahrung hört auch nicht auf, wenn man zu applaudieren beginnt (wenn das Buch geschlossen wird), sondern erst, wenn man in die Strukturen des Alltagslebens zurückgekehrt ist.

Mutatis mutandis gilt das Gleiche auch für die Schauspieler. Auch hier beginnt der Prozess viel früher, während der Probenzeit. Jeder Schauspieler bereitet sich zudem mit seinen eigenen Ritualen auf die einzelne Aufführung vor und entfernt sich wieder von ihr («cooling off»).

Schechner kann, wie klar geworden sein dürfte, mit der konventionellen Unterscheidung zwischen Theater und Ritual nicht viel anfangen. Stattdessen unterscheidet er zwei Typen performativer Handlungen. Die eine «transportiert», die andere «transformiert», die eine verfrachtet die Beteiligten in eine andere Dimension — die der Fiktion — und setzt sie dann wieder am Ausgangspunkt ab (dies ist das Text-Theater); die andere verwandelt die Beteiligten über die Zeit der Aufführung hinaus: Sie sind in etwas initiiert worden, sie haben ein neues Gefühl der Gemeinsamkeit gewonnen, etc. Im Deutschen lässt sich das englische Wortspiel auf einer anderen Ebene nachbilden: Text-Theater wird aufgeführt, ein Ritual durchgeführt. Aber wie Schechner darlegt,⁶ ist eine klare Trennung zwischen beiden nicht aufrecht zu erhalten. Bei den meisten Anlässen spielen beide Arten der Handlung mit; und die gleiche Handlung kann für die einen Beteiligten Verwandlung, für die andern Verfrachtung bedeuten.

Schechners (und Turners) Ansatz hat allerdings Schwächen; zwei seien hier genannt: Er beschränkt sich zu ausschliesslich auf einen Typ des Rituals und auf die Bildung von Gemeinschaft. Nur von *rites de passage* ist Rede, und der Begriff des *transport* wirkt wie ein untauglicher Versuch, etwas in sein System hineinzuzwängen. Vielmehr sollte neben die *rite de passage* gleichwertig auch das Ritual gestellt werden, das Zustände bekräftigt, jenes, das man «Zeremoniell» nennen möchte: Es verwandelt die Teilnehmer nicht, es verfrachtet sie aber auch nicht in eine andere Welt; sondern es bestärkt sie in bestimmten Vorstellungen und in der Beachtung gewisser, in ihrer Gemeinschaft allgemeingültiger Regeln.

Auch hier kann im übrigen derselbe Vorgang von verschiedenen Teilnehmern verschieden erfahren werden. Was Braut und Bräutigam bei der Trauung als *rite de passage* erleben, erlebt der Pfarrer als Zeremoniell, als Bestätigung seines Status und der Institution, welcher er dient.

Zweitens wird die Gemeinschaft bei Turner und Schechner ganz von innen gesehen. Wo integriert wird, werden aber immer auch Grenzen gezogen, und Menschen werden ausgeschlossen. Eugenio Barba hat auch darauf hingewiesen,⁷ dass die von Schechner beschriebenen Prozesse nicht nur der Integration zu dienen brauchen, sondern für einzelne Teilnehmer geradezu die Möglichkeit

schaffen können, Distanz zu gewinnen und sich bewusst von andern abzusetzen.

Theater als sozialer Prozess: Was bedeutet dieser Ansatz für das Festspiel? Antworten seien zum Schluss kurz skizziert. Das Festspiel ist nicht mehr eine Randerscheinung, sondern eine wichtige Ausformung einer anthropologischen Konstante — jener des Rollenspiels zur Einübung sozialen Verhaltens und zur Schaffung von Gemeinschaft. Andere Formen des Theaters lassen sich als Abwandlungen beschreiben, die auf veränderten Produktionsbedingungen beruhen — das Text-Theater etwa als die Theaterform einer Gesellschaft, in der Lesen und Schreiben Grundmetaphern sind und in der sich Theater auch ökonomisch rechtfertigen muss (über die Zusammenhänge zwischen den beiden Charakteristika liesse sich mehr sagen als hier möglich ist).

Beim Festspiel werden besonders deutlich ein Ort und ein Anlass ausgeschieden, bei dem festgehalten wird, «was geschehen ist», Es findet statt an einem Ort, der für die Beteiligten besondere Bedeutung hat (deshalb wird es meistens auch im Freien aufgeführt).⁸ Der Anlass ist immer mit einem historischen Ereignis verknüpft, sei es heilsgeschichtlich oder aus der säkularen Geschichte. Das Festspiel ist Teil eines Festes; es kann deshalb nicht auf Tournee gehen oder aufgeführt werden über den Anlass hinaus, zu dem es geschaffen wurde. Die Parallelen zum mittelalterlichen Mysterienspiel, die sich hier zeigen, würden nähere Beachtung verdienen; ja, die allgemeine Theatersituation des späten Mittelalters wäre hier von Interesse, als — sozusagen in Umkehrung der Situation im 20. Jahrhundert — die Aufführungen fahrender («professioneller») Truppen und der Bürger in den Städten nebeneinander bestanden, Die Beziehungen zwischen Festspiel und Berufstheater sind ein Thema, das bei der Erforschung des Festspiels nicht vernachlässigt werden darf.⁹ Die Vorbereitungen sind ein wichtiger Teil des Theaters als sozialer Prozess: Aus der Sicht der Organisatoren bzw. jener, die die Durchführung des Festspiels ermöglichen, steht der Aspekt des Zeremoniells im Vordergrund. Sie können zu einem guten Teil die Bedingungen der Aufführung bestimmen. Es stellt sich deshalb die Frage, welche Haltungen vorgestellt werden sollen, wer bestärkt, und wer «verwandelt» und integriert werden soll, aber auch — und dies bleibt meist implizit — wer ausgeschlossen werden soll. Die Vorbereitungen zu Festspielen zeigen diese Probleme deutlich: Häufig werden Wettbewerbe ausgeschrieben, die allen, welche einen Plan beitragen wollen, eine Chance geben sollen; Jurys haben dann aber aus diesen den angemessensten (nicht unbedingt den besten) auszuwählen. Und oft gibt es im Laufe der Vorbereitungen Streit — Streit, der für die soziale Funktion und das Studium des Festspiels von grösserem Interesse sein kann als die schliesslich aufgeführte Fassung.

Der Inhalt des Festspiels betrifft die Geschichte derer, die an ihm als Zuschauer oder als Spieler mitwirken. Die Rollen sind so definiert, dass sie diesen Mitwirkenden direkt dienen können: Gestalten, die einerseits als Modelle angemessenen Verhaltens dienen können, andererseits Teil ihrer eigenen Geschichte sind; oder dort, wo historische Vorbilder abgelehnt werden, allegorische Figuren (z. B. die Verführerin, der Wächter, der Schweizergesell im *Eidgenössischen Wettspiel* von 1939).¹⁰

Dargestellt werden Krisen (ganz im Sinne Turners) und ihre Überwindung; weil es Krisen in der Geschichte der betroffenen Gemeinschaft sind, kann es vorkommen, dass die Handlung bewusst die Grenzen der Bühne sprengt. Bei den Bundesfeierspielen zum Beispiel kann die Aufführung in eine Erneuerung des Rütlichwurs durch alle Beteiligten ausmünden.¹¹ Dabei wird die Trennung zwischen Aufführen und Durchführen, die das Text-Theater charakterisiert, bewusst aufgehoben.

Das Mit-Spiel des Publikums wird genauer als sonst inszeniert: Die Einstimmung darauf geschieht durch ein ganzes Ensemble von Veranstaltungen, wie Festen, Umzügen, Banketten, Gottesdiensten, Ausstellungen usw.¹² Auch beim Anlass des Festspiels selbst spiegeln sich die Strukturen der Gemeinschaft, die sich feiert: Sitzordnungen, das Auftreten offizieller Gäste, usw., können hier aufschlussreich sein.

Dies führt uns zu den erhofften gemeinschaftsbildenden Wirkungen: Auch hier lassen sich Spieler und Publikum nicht so scharf trennen wie beim Text-Theater. Oft wird mit einer sehr grossen Zahl von Spielern gearbeitet (die über weite Strecken der Handlung beiwohnen); Laien werden beigezogen — aus der Gemeinschaft derer, welchen das Festspiel dienen soll. Die Spieler werden dabei nach Möglichkeit aus allen sozialen Bereichen und Schichten rekrutiert. Beim Festspiel zur Landesausstellung 1939 zum Beispiel waren Chöre aus allen Sprachregionen beteiligt; und zum Schluss wurde nicht den Mitwirkenden gedankt, sondern dem «Festspielvolk».¹³ Alle Hinweise, die hier gegeben werden konnten, bedürfen der Präzisierung und Ausarbeitung; aber sie mögen andeuten, welche neuen Fragestellungen sich aus dem Paradigma des Theaters als sozialem Prozess ergeben, welches Material über das Festspiel gesammelt werden sollte und wie es interpretiert werden könnte — auf eine Weise, die deutlich sichtbar macht, worin sich das Festspiel vom Text-Theater unterscheidet und weshalb es bei der Erforschung des Theaters eine zentrale Stellung einnehmen sollte.

Anmerkungen

- 1 Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.
Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters*. Band «Die Aufführung als Text». Tübingen: Narr, 1983.
- 2 Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1959.

- 3 Turner, Victor. *Schism and Continuity*. Manchester: Manchester University Press, 1957. Vgl. dazu auch: Engler, Balz. «Theater als Kultur, Kultur als Theater.» *Neue Zürcher Zeitung* 23/24. August 1986, 69-70.
- 4 Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974 (bes. 37-44).
- 5 Schechner, Richard. «Towards a Poetics of Performance.» *Alcheringa* 2 (1976, 2. 42-64. Repr. in his *Essays on Performance Theory*. New York: Drama Book Specialists, 1977.
- 6 Schechner, Richard. «Performers and Spectators Transported and Transformed.» *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, 117-50 (bes. 125-26).
- 7 Barba, Eugenio. «The Etymological Intellectual.» *New Theatre Quarterly* 3,10, Mai 1987, 188-91 (Rezension von Schechner, *Between Theatre and Anthropology*).
- 8 Vgl. dazu: Stadler, Edmund. *Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika* Bd. 1: *Grundbegriffe*, Bd. 2: *Die Entstehung des nationalen Landschaftstheaters in der Schweiz*. *Schweizer Theater-Jahrbuch* XIX und XXI. Einsiedeln: Waldstatt-Verlag, 1951, 1953.
- 9 Hinweise dazu finden sich bei Naef, Louis. «Harmlosigkeit als Zeitkrankheit.» In Bachmann, Dieter, und Schneider, Rolf, Hrsg. *Das verschonte Haus: Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg*. Zürich: Ammann-Verlag, 1987. S. 163-78.
- 10 Eberle, Oskar, Hrsg. *Das Büchlein vom Eidgenössischen Wettspiel*. Schriften der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur, Band 5. Thalwil: Theaterkultur-Verlag, 1939.
- 11 Schmid, August. «Bundesfeierspiele.» In *Erneuerung des schweizerischen Theaters*. Hrsg. von Oskar Eberle. Jahrbuch VI der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Luzern: Theaterkultur-Verlag, 1934, 77-82.
- 12 Dieses Umfeld wird für das Festspiel in Sempach 1986 dokumentiert im Regionalfernseh-Magazin anlässlich des Jubiläums 600 Jahre Schlacht bei Sempach, 600 Jahre Stadt und Land Luzern (Rigivision Luzern, 1986). Die Video-Aufzeichnung ist zugänglich in der Schweizerischen Theatersammlung, Bern, Signatur VK 688/1.
- 13 *Das Büchlein vom eidgenössischen Festspiel*, 5.