

Jan Deck, Angelika Sieburg (Hg.)
Politisch Theater machen

JAN DECK, ANGELIKA SIEBURG (Hg.)

Politisch Theater machen.

**Neue Artikulationsformen des Politischen in den
darstellenden Künsten**

[transcript]

Eine Publikation von laPROF, dem Landesverband Professionelle
Freie Darstellende Künste Hessen

Gefördert vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: »Kurz nachdem ich tot war«

von matthaei&konsorten, Foto: © Malte Siepen

Lektorat: Peter Bretz und Karin Jung

Satz: Peter Bretz, Frankfurt/M.

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1409-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Vorwort

ANGELIKA SIEBURG

7

Politisch Theater machen - Eine Einleitung

JAN DECK

11

Wie politisch ist Postdramatisches Theater?

HANS-THIES LEHMANN

29

Theater/Politik - Kontexte und Beziehungen

PATRICK PRIMAVESI

41

Freie Szene, politisches Theater und „Das Politische in zeitgenössischen Theaterformen“

HENNING FÜLLE

73

***(Post-)Performerism as a way of life* oder das Theater der Produktion des Lebens**

ALEXANDER KARSCHNIA

85

Erfahrungen in meinem Körper oder ist das politisch - Ein Monolog

PETER DANZEISEN

107

**Bildet keine Banden, keine Kollektive.
Gründet Gewerkschaften!**

HENRIK KUHLMANN

117

Reisen ins Gedächtnis der Stadt

INTERVIEW VON JAN DECK MIT JÖRG LUKAS MATTHAEI

119

**Realität und Theater - Das Politische bei
Rimini Protokoll**

MIRIAM DREYSSE

131

Von Komplizen und Eigensinn

HOFMANN & LINDHOLM

147

„It's a girl!“

**Die dreifache Subjektivierung des Unbelebten
in Marijs Boulognes Puppenstück
*Excavations - The Anatomy Lesson***

PHILIPP SCHULTE

155

**Kreisen ums Authentische -
Das Festival „Politik im freien Theater“ 2008 in Köln**

DOROTHEA MARCUS

163

Abbildungen

175

Autorinnen und Autoren

177

VORWORT

ANGELIKA SIEBURG

Die Theaterkünstler meiner Generation sind mit politischem Theater aufgewachsen. Als wir 1980 das Theater am Turm in Frankfurt verließen und begannen, freies Theater zu machen, war für uns der Zusammenhang zwischen Theater und Politik selbstverständlich. Zum einen inhaltlich, denn wir wollten uns mit politischen Themen beschäftigen; so spielten wir gesellschaftskritische Stücke. Zum zweiten verbündeten wir uns mit anderen „alternativen“ gesellschaftlichen Gruppen, die dann auch unsere Aufführungen bevölkerten. Und drittens ging es uns um eine Art und Weise Theater zu machen jenseits der bürokratischen und bildungsbürgerlichen Notwendigkeiten der großen Theater. Im TAT hatten wir zuvor ein Mitbestimmungsmodell, bei dem die Schauspieler an der Konzeption des Spielplanes beteiligt waren. Das wollten wir in der neu entstehenden freien Theaterszene erweitern und die volle Autonomie über unser eigenes Arbeiten erhalten, was für uns ebenfalls ein politischer Akt war.

Nach dem großen Boom der achtziger folgte Ende der neunziger Jahre die große Flaute. Die Kulturzentren, lange Zeit wichtiger Spielort der freien Szene, änderten überwiegend ihre Programme; Kabarett und Comedy ersetzten Theater. Insgesamt wurde die Nachfrage geringer, was für die Szene weitreichende Folgen hatte. Viele freie Theatermacher hatten sich bereits in feste Spielorte in der Stadt zurückgezogen, ihre Programme glichen immer mehr denen der Stadt- und Staatstheater, vom politischen blieb oft nicht mehr als ein Lippenbekenntnis. Nicht selten gab es auch Anbiederung an den kommerziellen Zeitgeist. Die nachfolgende Generation freier Theatermacher war auch nicht besonders interessiert an politischen Themen, die freie Szene eher ein Karrieresprungbrett für künftige Regisseure in großen Häusern.

In den letzten Jahren hat sich daran bundesweit vieles geändert. Es gibt immer mehr Gruppen und Künstler, die sich mit politischen Themen auf interessante Weise auseinandersetzen. Auch für meine eigene

künstlerische Praxis war wichtig zu sehen, dass es neue Formen gibt, sich politisch mit Theater zu beschäftigen. Die Zusammenarbeit mit Theaterkünstlern der jüngeren Generation hat mein Theaterverständnis verändert und meine eigene Arbeitsweise stark beeinflusst. Zeitgenössische, nicht-dramatische Theaterformen sind eine wichtige Erneuerung des Theaters und keine Modeerscheinung. Hier wird das weitergeführt, was wir in den achtziger Jahren angefangen haben. Mit Brecht wollten wir Theater jenseits der Guckkastenbühne machen, wollten andere Arten zu spielen ausprobieren und gleichzeitig autonom bleiben. Vieles, was heute als zeitgenössisches Theater gilt, hat dort ange-setzt und das weiter radikalisiert.

Dennoch herrscht nicht selten ein Missverständnis, wenn man mit jüngeren Theatermachern über politisches Theater spricht. Denn nicht selten wird man ungläubig angeschaut, da manche meinen, man wollte sich (partei-)politisch einmischen. Politik ist so stark mit Regierungspraxis identifiziert, dass sie für viele uninteressant erscheint. Deswegen ist es wichtig, die Idee von Politik als utopisches Denken jenseits der Niederungen der Alltagspolitik zu retten. Vielleicht kann das nur die Kunst, weil sie nie in die Verlegenheit kommt, regieren zu müssen.

Das vorliegende Buch ist zuallererst die Dokumentation eines Symposions, das Ende 2008 im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt/Main unter dem Titel „Leaving the route 3 – Das Politische in zeitgenössischen Theaterformen“ stattgefunden hat. Jan Deck und ich haben es für laPROF, den Landesverband Professionelles Freies Theater Hessen, organisiert und kuratiert. Allerdings sind einige weitere Texte hinzugekommen, sodass dieses Buch nun auch unabhängig vom Symposium als eigenständige Publikation zu verstehen ist. Wichtig bei der Konzeption des Buches war, zunächst grundsätzliche und theoretische Analysen voranzustellen und im Anschluss Texte über Künstler und ihre Arbeitsweisen einzubeziehen.

Der einleitende Text von Jan Deck umreißt das Thema des Buches. Ausgehend von grundlegenden Zweifeln gegenüber dem, was traditionell unter politischem Theater verstanden wurde, skizziert er künstlerische Strategien, Theater auf politische Weise zu machen. Zuletzt wird auf die Unterscheidung von Politik und dem Politischen in der zeitgenössischen Philosophie eingegangen.

Im Anschluss fragt Hans-Thies Lehmann, wie politisch Postdramatisches Theater ist. Dieser bereits 2002 verfasste Text vertritt die These, dass das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann. Er antwortet damit auf die gängigen Vorwürfe, post-

dramatische Theaterformen seien unpolitisch im Sinne von aufklärerischer Moral.

Der Text von Patrick Primavesi setzt hier an. Er entwickelt die theoretischen Voraussetzungen für einen anderen Begriff des Politischen und verortet ihn im Verhältnis zum Zuschauer, in der Vernehmbarkeit ansonsten ausgeschlossener Stimmen, in einem veränderten Umgang mit technischen Medien und in einer Politik der Wahrnehmung, insbesondere von Körperbildern. Mit der Anwendung der theoretischen Aspekte geht es nicht nur um eine neue Theaterauffassung, sondern um das Politische der Praxis.

Henning Fülle verknüpft die Frage nach dem Politischen mit der Entwicklung der freien Theaterszene. Das Verständnis von politischem Theater als Aufklärung entstand seiner Ansicht nach in einer spezifisch historischen Situation. Er fragt sich, ob „postliterarisches“ Theater eine neue Kultur der Wahrnehmung fördern könnte, welche auch eine Veränderung der Theaterstruktur zur Folge haben könnte.

Auch Alexander Karschnia fragt nach der spezifischen historischen Rolle der Darstellenden Künste. Sein Begriff des „Performerism“ denkt das Politische im Theater als Reflexion der eigenen Produktionsweisen. Theaterpraxis kann seiner Ansicht nach so einen Vorschein nicht entfremdeter Arbeit bieten.

Peter Danzeisen reflektiert das Verhältnis von Theater und Politik in Bezug auf seine eigenen Erfahrungen als Theaterkünstler. Für ihn heißt politisches Handeln, ästhetische Entscheidungen zu treffen. Die Aufgabe von Theater ist in seiner Sicht das Beschützen von Nischen und das Provozieren von Widersprüchen.

Im manifestartigen Text von Hendrik Kuhlmann geht es um die Bedingungen von Kunstproduktion. Er plädiert dafür, alle am Theaterprozess Beteiligten in fairer Zusammenarbeit zu einem Austausch zu bringen. Politisches Theater zu machen heißt für ihn, eine Interessensgemeinschaft zu sein.

Das Interview mit Jörg Lukas Matthaei nimmt dessen künstlerische Produktionsweisen in den Blick anhand der Produktion „KURZ NACHDEM ICH TOT WAR“. In diesem Kontext wird u. a. gefragt, wie ortsspezifisches Arbeiten historisch-politische Kontexte in den Blick nehmen kann und wie die Rolle des Zuschauers und der Performer darin aussieht.

Miriam Dreyse analysiert Arbeiten von Rimini Protokoll. In ihrer Perspektive macht sich das Politische am Theater in seinem Verhältnis zur Realität fest. Das Spezifische an der Arbeit von Rimini Protokoll ist für sie u. a., dass die Trennung zwischen Theater und Realität in

Frage gestellt wird und damit auch die theatralen Strukturen der Wirklichkeit in den Fokus gerückt werden.

Hofmann & Lindholm beschreiben in ihrem Text ihre eigene Arbeitsweise anhand von Beispielen. Ihre Arbeiten sollen Handlungsspielräume im Alltag aufzeigen; sie initiieren und dokumentieren Aktionen, die unbemerkt in unterschiedlichen Bereichen intervenieren. Gleichzeitig stellen ihre Aktionen Handlungsanleitungen dar, die zum Nachahmen einladen.

Jan Phillipp Schulte beschreibt die Performance „Excavation – the anatomy lesson“ von Marijs Boulognes, in der eine Autopsie an einem Puppen-Kinderkörper durchgeführt wird. Sie demonstriert in seiner Interpretation die performative Macht der Sprache und des Rituals. Denn trotz des Settings vergesse man immer wieder, dass der endoskopierte und schließlich bestattete Körper nie ein lebendiger war.

Zuletzt schreibt Dorothea Marcus über die Produktionen des Festivals „Politik im freien Theater“ in Köln 2008. Im Zuge des Festivalthemas „Echt!“ ging es dabei zumeist um die Frage des „Authentischen“. Mit besonderem Blick auf Stücke mit nicht-professionellen Darstellern konstatiert sie, dass dokumentarisches Theater einen wichtigen Aspekt des Politischen beinhaltet: Das Theater sei der einzige Ort, an denen das Publikum sein Leben konkret ändere.

Für die Ermöglichung dieses Buches sind wir dem Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst und besonders Herrn Albert Zetzsche zu großem Dank verpflichtet. Wir bedanken uns zudem bei Karin Jung und Peter Bretz für das Lektorat. Außerdem danken wir allen Autoren sowie dem transcript-Verlag für die angenehme und kollegiale Zusammenarbeit.

POLITISCH THEATER MACHEN— EINE EINLEITUNG

JAN DECK

I. Einleitung

Unter Journalisten und Theaternachmachern der älteren Generation wird ein Vorwurf an die Darstellenden Künste ständig wiederholt: Das Theater, vor allem das freie, sei heutzutage unpolitisch geworden. Man drehe sich per Selbstreflexion immer im Kreis, statt sich kritisch mit gesellschaftlichen Zusammenhängen zu beschäftigen. Aus solchen Positionen spricht eine Sehnsucht nach verständlicher, offensichtlicher, linker Gesellschaftskritik, die vor allem das freie Theater seit seinen Anfängen für sich in Anspruch genommen hat.

Die theatrale Umsetzung dieser Gesellschaftskritik mit den Mitteln des klassischen Theaters rüttelt kaum an den Grundfesten des Theaters selbst. Zumeist geht es um die Reproduktion von kritischen Theaterstücken, die überwiegend mit den herkömmlichen Theatermitteln arbeiten: Das Erzählen von Geschichten, die Repräsentation von Rollen durch Schauspieler, die Reduktion gesellschaftlicher Themen auf einen dramatischen Konflikt, die Trennung von Zuschauern und Akteuren und die überkommene Arbeitsteilung zwischen Autor, Regisseur und Schauspielern. So werden Stücke umgesetzt von Schriftstellern, die als politisch gelten, wie Peter Turrini, Dario Fo, Thomas Bernhard oder Falk Richter. Politisches Theater heißt in diesem Zusammenhang das theatrale Aufarbeiten politischer Themen. Die Form des Theaters wird jedoch nur marginal thematisiert.

Ein erster Ausgangspunkt des vorliegenden Buches ist, dass dieses Modell politischen Theaters in seiner Wirkung immer schon überschätzt wurde. Zumindest hat es seine gesellschaftskritische Kraft verloren. Das hat verschiedene Gründe, die auch in der Veränderung von Gesellschaft und Ökonomie in den letzten Jahrzehnten liegen. So sind Zweifel am traditionellen Verständnis von Politischem Theater durchaus angebracht. Hier sollen zunächst einige skizziert werden.

Ein erster Zweifel korrespondiert mit einer Veränderung der Funktion des Künstlers selbst. Was die Kritiker des vermeintlichen Verlustes des Politischen beklagen, ist der Niedergang eines bestimmten Künstlertypus: Der engagierte, kritische Intellektuelle, der im Wissen um die Falschheit der bestehenden Verhältnisse diese mithilfe künstlerischer Mittel anprangert. Als Symbolfigur des Widerstands macht er Kunst zum Forum dieser Verhandlung über aktuelle Entwicklungen. Im Theater bedeutete dies, entweder kritische Stücke zu schreiben oder zu inszenieren, indem die wichtigen Themen Gegenstand der erzählten Geschichte waren. Nicht selten hieß das auch, Klassiker neu zu lesen und Inszenierungen auf aktuelle politische Situationen zu beziehen. Die Zuschauer sollten dadurch über die gesellschaftlichen Verhältnisse aufgeklärt werden und mit verändertem Bewusstsein aus dem Theater in ihre eigene Wirklichkeit zurückkehren. Zudem hoffte man auf die Funktionsweise des Skandals: Radikale politische Positionen und Inszenierungsweisen, welche die Öffentlichkeit aufwühlen und ihr Themen aufzwingt.

Diese Art Engagement im Theater wird sicher auch heute noch praktiziert. Doch sie hat ihre Brisanz verloren, Theaterskandale bleiben aus. Das hat möglicherweise damit zu tun, dass der Künstler als engagierter Intellektueller eine Figur war, die mit einer bestimmten historischen Epoche verbunden war: Im Zeitalter der abgeschlossenen Nationalstaaten mit klar umrissenen Nationalökonomien galt nationale Politik als Akteur der eigenen Belange und die nationale Öffentlichkeit als Forum der politischen Auseinandersetzung. Diese Grundlagen haben sich im Zeitalter der neoliberalen Globalisierung grundlegend verändert. Zum einen behaupten Regierungen die Erosion ihrer Gestaltungsmacht aufgrund globaler Sachzwänge. Zum anderen werden durch die Privatisierung öffentlicher Güter und Zuständigkeiten die Räume von Öffentlichkeit und politischer Auseinandersetzung immer kleiner. (Regierungs-)Politik wird auf die Verhandlungen von Verwaltungsakten reduziert. Der engagierte Intellektuelle hat sein diskursives Feld verloren. Und seine wichtigsten Waffen – Radikalität und Moralisierung – sind ihm entwendet worden. Gegen die Radikalität neoliberaler Modernisierer wirkt der kritische Intellektuelle wie ein konservativer Besitzstandswahrer. Und die Moralisierung von Politik ist das Metier der Boulevardpresse geworden, die mit persönlich-moralischen Verfehlungen von Personen des öffentlichen Lebens ihre Auflagen steigert.

Der zweite Zweifel trifft die Fähigkeit von Kunst, politisch im Sinne von politischer „Aufklärung“ zu sein. Erreicht solches Theater nicht

letztendlich nur diejenigen, die ohnehin schon Teil der Community sind? Dient es nicht ausschließlich der Selbstvergewisserung, hat es nicht ausschließlich identitätspolitische Bedeutung? Dass Vorstellungen, man könnte Menschen mittels Kunst „aufklären“, ein eher naiver Subjektbegriff zugrundeliegt, muss hier nicht ausgeführt werden. Aber selbst wenn diese Form des Theaters eine Funktion darin hätte, das Selbstverständnis einer Gruppe zu prägen, so ist die Frage berechtigt, von welcher Community man eigentlich spricht. War in den Anfängen der freien Theaterszene noch ein überwiegend politisch engagiertes Publikum zugegen, besteht dieses heute weitgehend aus liberal eingestelltem Bürgertum. Flirts mit politischer Kritik – und radikale Posen sind als Kunst genießbar, solange sich weder etwas konkret ändert, noch Logiken und Vereinbarungen des Theaters in Frage gestellt werden.

Ein dritter Zweifel betrifft die Frage, warum man sich überhaupt noch konkret mit Politik auseinandersetzen soll. Wenn (Regierungs-) Politik zur bloßen Verwaltung des Bestehenden wird, verliert sie ihre Funktion als Ort von Utopie. Deshalb wird die politische Aufladung von kleinsten und unwichtigsten Verwaltungsakten zu einer wichtigen Tätigkeit. Parteien, Regierungen, Presse und Kunst sind Arenen einer gigantischen Sinnproduktionsmaschine. Das kritische „Politisieren“ im Theater, das selten mehr als ein halbinformiertes und emotionales Nachplappern von Klischees ist, verstärkt diese Entwicklung. Sich dem zu verweigern und eine solche Logik von Politik als Sinnproduktion mit der Produktion des Sinnlichen zu beantworten, ist die Antwort zeitgenössischer Darstellender Künstler auf diese Situation.

Ein vierter Zweifel betrifft die Künste und ihre eigene Ökonomie. Die Künste sind auch aus anderen Gründen selbst ungewollt Teil der derzeitigen Verhältnisse geworden. Gerade die selbstausbeuterischen Arbeitsverhältnisse von freien Kulturschaffenden wurden zum Modell für die neoliberale Umgestaltung. Die freien Künstler sind die Avantgarde des Prekariats und ihre Arbeitsweisen, die als Gegenmodell zur formierten Gesellschaft der fordistischen Wirtschaftsordnung entstanden waren, sind in der Mitte des ökonomischen Mainstreams angekommen. Aus der erhofften Freiheit ist Freisetzung geworden, gepaart mit Unsicherheiten und Zukunftsängsten. Stücke gegen kapitalistische Ausbeutung zu inszenieren, während man diese Verhältnisse tagtäglich mit seiner eigenen Arbeit selbst reproduziert, scheint in diesem Zusammenhang reichlich absurd.

Dennoch gibt es keinen Grund dafür, zeitgenössischen Arbeitsweisen vorzuwerfen, sie seien unpolitisch. Ihre Strategien und Taktiken, das Politische in den Blick zu nehmen, sind vielmehr weniger offen-

sichtlich und funktionieren weniger auf der inhaltlich-textlichen Ebene. Damit ist nicht gesagt, dass sie sich nicht mehr mit politischen Themen beschäftigen. Trotzdem liegt der Fokus verstärkt auf der Art der Kunstproduktion selbst. Dem politischen Theater wird eine andere Strategie entgegengesetzt: Politisch Theater machen. Dies ist die zweite Grundannahme dieses Buches und der darin versammelten Beiträge.

II. Künstlerische Strategien

Unter zeitgenössischen Theatermodellen wird die Diversität von Modellen der Darstellenden Kunst verstanden, die jenseits des klassischen Dramas angesiedelt sind. Weitestgehend deckt sich das mit Arbeitsweisen, die Hans-Thies Lehmann als Postdramatisches Theater bezeichnet hat¹. Gemeint sind Ansätze der Darstellenden Künste, die auf die Reproduktion von Theatertexten, auf die psychologische Repräsentation von Theaterrollen durch Schauspieler oder auf das stringente Erzählen von fiktiven Geschichten verzichten, vielmehr die klassische Arbeitsteilung bei der Stückproduktion überwinden, andere Zuschauer- und Schauanordnungen inszenieren und Raum und Zeit zum Thema machen.

Solche Ansätze sind nicht per se politisch. Aber sie bieten die Chance, das Politische im Theater dort aufzuspüren, wo die Leerstelle politischen Theaters ist: In der Situation des Theatermachens selbst, in seiner Produktion, Inszenierung und Rezeption. Theater ist eine soziale Situation, in der Menschen für eine bestimmte Zeit an einem bestimmten Ort zusammenkommen. Dieses zufällig entstandene Kollektiv bietet die Möglichkeit, andere Formen von Gemeinschaft, neue Sichtweisen und alternative Praktiken zu erproben. Und dabei nicht nur kognitiv, sondern über sinnliche Erfahrung zu funktionieren. Das gilt sowohl für die Kollaboration im Entstehungsprozess von Stücken, als auch für die Live-Situation, die gemeinsam geteilte Zeit im Zeitraum der Aufführung.

Anhand von Beispielen sollen nun konkrete Strategien dargestellt werden, Situationen des Politischen zu inszenieren. Einige beziehen sich dabei auch konkret auf gesellschaftliche Themen, dennoch liegt hier der Fokus auf der Form, auf der Arbeit mit der Theatersituation. Diese Liste ist sicher nicht vollständig, aber sie soll Möglichkeiten aufzeigen, Theater auf politische Weise zu machen.

1 Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 2005 (2. Auflage).

1. Recherchen

Bei der Beschäftigung mit gesellschaftlichen oder historischen Themen ist besonders wichtig, wie das Material generiert und präsentiert wird. Wer nicht auf Stücktexte zurückgreift, muss eine andere Strategie verfolgen, sich Themen zu nähern. Umfassende Recherche ist notwendig, sei es mittels Interviews, Reisen oder Materialauswertung. Auf politische Weise zu arbeiten bedeutet jedoch, das recherchierte Material so aufzuarbeiten, dass sein Recherchecharakter noch offensichtlich bleibt. Es bleibt in seiner Ambivalenz erhalten. Die Stücke zeigen das Material, ohne direkt und unmittelbar inhaltlich Position zu beziehen. Das Ziel ist dabei, die Zuschauer nicht zu belehren, sondern ihnen die Möglichkeit zu geben, ihre eigene Sichtweise zu entwickeln. Dennoch bleiben sie von der politischen Sprengkraft der Themen nicht verschont.

Hans-Werner Kroesingers Stück *Ruanda revisited*, das sich mit dem Krieg in Ruanda und der Mitverantwortung der Weltgemeinschaft beschäftigt, ist dafür ein gutes Beispiel. Die Texte sind Zitate aus historischen Dokumenten und wissenschaftlichen Abhandlungen, welche von Schauspielern vorgetragen werden. Im ersten Teil geht es hauptsächlich um die Vorgeschichte des Krieges, ausgehend vom Zeitalter des Kolonialismus. In einem Raum, der durch die Bühnenanordnung mit Tisch und Landkarte den Charakter einer Mischung aus Tagungsraum und Pressekonferenz hat, geht es z. B. um Maßnahmen der Kolonialmächte zur Einteilung der Bevölkerung in „Hutus“ und „Tutsis“ und um die ersten Reaktionen der Weltgemeinschaft auf den Auftakt der Konflikte in Ruanda. Im zweiten Teil sitzen die Zuschauer in einem großen Militärzelt, die Schauspieler tragen Uniformen und vor dem Hintergrund von Kriegslärm sprechen die Schauspieler Texte aus Dokumenten, die das Scheitern der Blauhelmeinsätze in Ruanda dokumentieren, bevor die hintere Wand einreißt und man auf die leeren Plätze im Theater schaut, auf denen man vorher saß. Zwischen beiden Teilen durchquert man einen Raum, in dem an der Wand kleine, romantisierende Naturbilder neben Fotos von Kriegsleichen hängen, dazu werden Schnittchen und Getränke gereicht.

Das Stück nimmt verschiedene Themen in den Blick, zeigt zum einen die Involviertheit der internationalen Gemeinschaft in den Konflikt: Dass die Uneinigkeit der UNO das ungehinderte Ausbrechen der Gewalt ermöglicht und dass die Soldaten aus dem Land abgezogen werden, als das große Morden beginnt. Aber auch die Unmöglichkeit, vor Ort das Morden zu stoppen, die Opfer zu schützen. Zudem erforscht der Zuschauer seine eigene Distanz zum Geschehen: Schaut er

sich, mit Essen und Trinken versorgt, die Bilder des Grauens an oder verweigert er sich dieser Reinszenierung von Kriegsvoyeurismus?

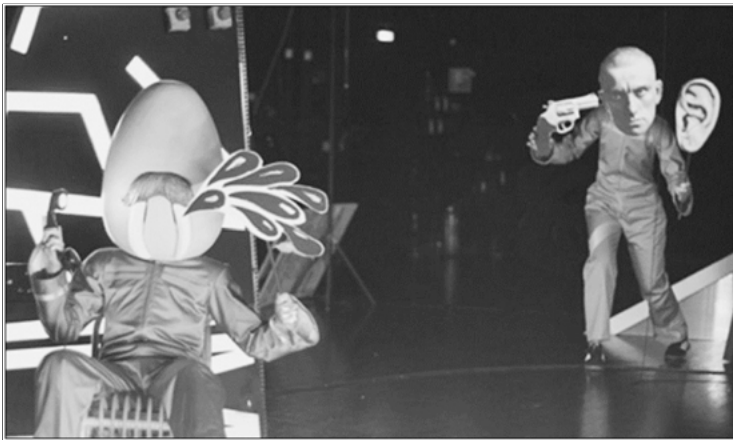


International Institute of Political Murder, *Die letzten Tage der Ceaucescus*, IIPM © 2009 (Filmfassung)

Die letzten Tage der Ceaucescus der Gruppe International Institute of Political Murder thematisiert den Schauprozess gegen den rumänischen Diktator und seine Frau auf andere Weise. Das Stück beginnt mit eingespielten Interviews, wobei involvierte Zeitzeugen der Revolution in Rumänien über die Ereignisse erzählen. Im Anschluss wird der Schauprozess gegen Ceaucescu und seine Frau originalgetreu nachgespielt. Dieses Reenactment wird wie ein historisches Dokument behandelt; es beginnt mit der Vorführung des Diktatorenpaares und endet mit der Abführung zur Erschießung. Die Umsetzung folgt sicher den Regeln klassischer Theaterinszenierung. Dennoch macht die Einbettung der Handlung in das recherchierte Material die Aufführung zu einem Dokument, das als solches auch kenntlich wird. Und das Ereignis selbst wird in seiner Ambivalenz gezeigt. Der brutale Diktator verweigert die Realität und zeigt keine Reue, verspottet seine Richter und ist alles andere als eine Sympathiefigur. Gleichzeitig wird der Schnellprozess im Theaterraum zu der Inszenierung, die er auch vor der laufenden Kamera in Rumänien gewesen ist. Die Simulation eines Schlussstrichs unter die Verbrechen der Vergangenheit.

Interessant sind auch die umfangreichen Recherchen der Gruppe andcompany&Co. Ihrer *Trilogie des Wiedersehens mit dem 20. Jahr-*

hundert über das Zeitalter des kalten Krieges gehen solche Sondierungen voraus – vor allem dem dritten Teil *Mausoleum Buffo*. Hier wurde beispielsweise eine Reise nach Russland zum Ausgangspunkt und via Internetblog konnte man bereits im Vorfeld verschiedene Schritte verfolgen. Das Stück befasst sich mit den „Superhelden“ Lenin und Lennon, mit dem Totenkult um Lenin und Stalin. Insgesamt ist es ein buntes Spektakel zwischen Totentanz und Traum, zwischen Vergangenheit und Zukunftsentwürfen, intelligent gebaut und gespickt mit Zitaten. Das recherchierte Material findet sich in Texten, Bühnenbild und -materialien, in den Sounds und in den Bewegungen. Von der Komplexität der Aufführung kann man viel verstehen, muss es aber nicht komplett. Politisch Theater machen kann auch heißen, dem Zuschauer zu überlassen, was er verstehen möchte.



andcompany&Co, *Mausoleum Buffo*, Gregor Knüppel[®]

2. Kollaboration und Kollektive

andcompany&Co ist auch ein gutes Beispiel für eine Art und Weise, politisch Theater zu produzieren. Das aus drei Personen bestehende Ensemble arbeitet ohne die üblichen Theaterhierarchien; es gibt keinen Regisseur, man erarbeitet die Stücke in Kooperation, es gibt bestenfalls Spezialisten für einzelne Bereiche. Zusätzlich arbeitet man projektbezogen mit Gästen, die jedoch als vollwertige Co-Kreative am Produktionsprozess gleichberechtigt teilhaben. Am Ende stehen alle gemeinsam auf der Bühne. In einem Manifest beschreibt die Gruppe ihre Methode unter anderem als „freie Assoziation durchs System driften-

der autonomer ProduzentInnen in Konflikt mit dem bestehenden Produktions- und Kommunikationsregime auf der Suche nach kooperativen Strukturen und kollektiven Formen für ihre Arbeit.²

Viele Protagonisten der postdramatischen Performance-Szene arbeiten auf ähnliche Weise. Ensembles wie SheShePop oder Gob Squad bestehen aus einem großen Pool von Performern, die nicht alle bei jedem Projekt dabei sein müssen. Auch hier sind nicht-hierarchische Strukturen prägend, was zeigt, dass die Arbeit ohne festen Regisseur durchaus effektiv sein kann. Gleichzeitig geht es in diesen Kollektiven nicht um eine Homogenisierung der unterschiedlichen Persönlichkeiten und künstlerischen Positionen. Jeder bringt sich und seine Kompetenzen in den gemeinsamen Prozess ein. Und die Rollen können von Projekt zu Projekt verschieden sein. Wenn bei Gob Squad sieben Personen ein Stück erarbeiten, das nur vier Performer spielen, übernehmen die übrigen einfach den „Außenblick“.³

Kollektive Arbeitsformen und „Kollaboration“ mit projektbezogenen Partnern ermöglicht den Ensembles zum einen größtmögliche Unabhängigkeit. Zum anderen ist es eine Praxis selbstbestimmten und gemeinschaftlichen Arbeitens, in der jeder nicht nur Mitproduzent, sondern auch gleichberechtigter Teilhaber des Produktes ist. Das Ergebnis wird keinem „genialen“ Künstlersubjekt zugeschrieben, denn alle sind Autoren und Regisseure. Kollektive Produktionsprozesse stellen aber nicht nur eine Überwindung tradiertter Theaterhierarchien dar. Sie sind gleichzeitig auch ein Statement gegen die vielbeschworenen flachen Hierarchien der neuen Arbeitswelt. Deren teamorientierte Produktionsweisen sind meist nur der Deckmantel über einem alten Prinzip: Das Produkt gehört dem, der damit Profit macht.

3. Performer und Zuschauer

Mit der kollektiven Praxis verändert sich die Rolle des Performers. Er ist kein weisungsgebundener verlängerter Arm eines Regisseurs, und er ist nicht mehr an die Psychologien von Figuren aus dramatischen Texten gebunden, sondern thematisiert Subjektivität als Experiment, nicht selten als Selbstexperiment. Die Performerinnen von SheShePop beispielsweise kreieren für ihre Stücke Spiel-Identitäten, die aus-

2 Vgl. http://andco.de/index.php?context=page_about§ion=manifesto

3 Zu Strategien des Kollektiven Arbeitens, aber auch zum Spiel mit Authentizität und Selbst-Inszenierung vgl. Annemarie M. Matzke: *Testen Spielen Tricksen Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim 2005.

gehend von der eigenen Biografie Authentizität behaupten. Im Gegensatz zur Theorie des „devised theatre“, bei dem kollektives Arbeiten mit der Hoffnung „authentischer“ Darstellung verbunden ist, werden hier Pseudo-Identitäten auf die eigene Persönlichkeit projiziert. Wenn die Performerinnen bei *Live* um die Gunst des Publikums konkurrieren oder bei *Warum tanzt Ihr nicht?* mit Zuschauern flirten, stellt sich für die Zuschauer ständig die Frage, was davon denn „echt“ und was „gespielt“ ist. Im Zeitalter der Selbstvermarktung, bei der das „Authentisch-Sein“ zum Gebot des privaten Selbst geworden ist, wird hier etwas thematisiert, was zu einer Kernfrage des Politischen geworden ist: Subjektivität als „Selbst-Branding“.⁴

Eine weitere Strategie ist das Arbeiten mit nicht-professionellen Darstellern, Experten und Spezialisten, die auf die Bühne gestellt werden, weil sie zu bestimmten Themen persönliche Geschichten erzählen können. Auch hier sollte man nicht dem Irrtum verfallen, es gehe um eine besondere „Authentizität“. Die LKW-Fahrer, Call-Center-Arbeiter oder Vietnamveteranen von Rimini Protokoll haben nichts mit dem Reality-Fetischismus von Dokuformaten im Fernsehen zu tun. Sie sind eingebunden in komplexe Erzählungen und theatrale Situationen, was aufzeigt, dass jede Behauptung von Realität eine Inszenierung ist. Nicht-professionelle Darsteller zu inszenieren bedeutet oft auch, den Rechercheprozess offenzulegen. Die „Komplizen“ von *Hofmann & Lindholm* führen beispielsweise subversive Aktionen im Alltag durch, die dann auf der Bühne dokumentiert werden. Hier geht es um ein Ausprobieren von Handlungsspielräumen, um praktische Interventionen, die zur Nachahmung einladen.

Auch das Inszenieren von Körpern, die nicht den gängigen Vorstellungen von Schönheit und Fitness entsprechen, ist in diesem Zusammenhang eine künstlerische Strategie. Die Choreografin Doris Uhlich hat ihr Stück *und...* mit älteren Menschen zwischen 59 und 88 produziert, die verfremdete und choreografierte Alltagsbewegungen vollziehen. Das Gehen zeigt ebenso die Spuren des Alters wie der nackte Körper einer Frau, die sich immer wieder an- und auszieht, ohne dabei ausgestellt zu erscheinen. Das selbstverständliche und selbstbewusste Inszenieren eines Körpers, der nicht den gesellschaftlichen Normen von Jugendlichkeit entspricht, lässt die Zuschauer ihren eigenen Voyeurismus spüren: Darf man hinschauen? Muss man hinschauen? Fühlt man sich unbehaglich, während die Performerin sich offensichtlich wohlfühlt?

4 Vgl. Annemarie M. Matzke, a.a.O., S. 97 ff.

Die Frage von Voyeurismus ist ohnehin ein Thema, das die Theatersituation selbst immer wieder aufwirft. In Performances von Forced Entertainent gibt es häufig Situationen, bei denen das Zuschauen nur schwer zu ertragen ist. Wenn beispielsweise eine Performerin die Zuschauer fragt, ob jemand heute mit ihr die Nacht verbringen möchte und das Schweigen im Publikum zu einem langen Monolog über die eigene Unzulänglichkeit führt, gibt es keine „unschuldige“ Zuschauerposition. Niemand würde es wagen, sich vor den anderen Zuschauern als potenzieller Liebhaber ins Gespräch zu bringen. Das Schweigen jedoch treibt die Situation immer weiter ins Unangenehme. Der Zuschauer ist schlechter, weil überforderter Zeuge und gleichzeitig schlechter, weil genießender Voyeur, wie Florian Malzacher treffend zusammenfasst. Malzacher sieht solche Situationen als Paradebeispiel für Möglichkeiten, Theater auf politische Weise zu machen: „Ein Theater, das den Zuschauer als Zeuge, Voyeur, Mitspieler „das Gewicht der Dinge“ und seine Präsenz „auf eine grundlegend ethische Weise“ fühlen lässt, das ihm zeigt, dass er eine Haltung beziehen muss – und ihm diese Möglichkeit im selben Augenblick verweigert. Durch Verunsicherung, Irritation, Unterbrechung schafft es einen Möglichkeitsraum und erzeugt so einen „Haltungsdruck“, ohne selbst als konkretes Objekt dieser Haltung oder gar eines Handelns zu taugen.“⁵

Konkret handeln kann der Zuschauer beispielsweise bei William Forsythes Performance *Human Writes*. Das Thema des Stückes ist die Schwierigkeit, Menschenrechte in die Realität umzusetzen. Forsythe inszeniert eine Laborsituation, um diese Schwierigkeit praktisch erfahrbar zu machen. Im Theater stehen mehrere Reihen von Tischen, die Tänzer versuchen, mit Kreide je einen Artikel der Menschenrechte darauf zu schreiben. Die Tänzer sind dabei jedoch eingeschränkt, denn jeder von ihnen hat auch eine bestimmte Bewegungsaufgabe, die es nahezu unmöglich macht, zu schreiben. Die Bewegungen lassen sich an den meisten Tischen nur mithilfe der Zuschauer ausführen. Sie stützen die Tänzer, halten sie fest oder geben ihnen Schwung, schreiben mit dem Finger auf ihren Rücken. Und trotzdem gelingt es aufgrund der komplizierten Aufgaben kaum jemandem, mehr als undefinierbare Zeichen auf die großen Tischplatten zu schreiben. Die Zuschauer spüren das Scheitern quasi am eigenen Körper.

5 Vgl. Florian Malzacher: There is a word for people like you: Audience, in: Jan Deck / Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld 2008, S. 51.

Körperlich erfahrbar wird Geschichte auch bei *The Monday Walks* von Plan B, bei dem sich die Teilnehmer auf der Route der Montagsdemonstrationen in Leipzig befinden. Die Produktion entstand als Projekt mit Studierenden und Zeitzeugen im Rahmen des Festivals „play!LEIPZIG – Bewegung im Stadtraum“ im Sommer 2010. Bei dem Audiowalk hört man Interviews mit Teilnehmern der historischen Protestmärsche gegen die SED, die mitverantwortlich für die friedliche Revolution in der ehemaligen DDR waren. In kleinen Gruppen vollzieht man diesen Weg nach, hält an Orten wie der Nikolaikirche oder der ehemaligen Zentrale der Staatssicherheit kurz inne. Thema sind allerdings auch die Veränderungen, die seit dem Ende der DDR passiert sind. Die Unzufriedenheit der ehemaligen Protestierenden mit der Entwicklung Ostdeutschlands, mit der Vereinnahmung ihrer Proteste durch den damaligen Bundeskanzler Kohl. Im körperlichen Nachvollziehen der Demonstrationsroute fragt man sich, was aus all dem geworden ist, wofür damals gekämpft wurde. Und man sieht die Orte und ihre Funktion in der heutigen Zeit, blickt auf die vielen Menschen um einen herum, ihr individualisiertes Bewegungsverhalten mit ihren Einkaufstüten. Und fragt sich, wie das wohl ist, gemeinsam für Veränderungen auf die Straße zugehen, auch in Hinblick auf die Gefahr, die Konfrontation mit Polizei und Staat einzugehen.

Komplett offene Situationen erzeugten die öffentlichen Aktionen von Christoph Schlingensief: *Bitte liebt Österreich*, wobei die Zuschauer im Big-Brother-Stil per Internet Asylbewerber in einem Container aus dem Land herauswählen konnten, oder sein *Internationaler Pfahlsitzwettbewerb* im Kontext seiner *Church of Fear*. Diese Aktionen erzeugten Situationen im öffentlichen Raum, deren Dynamiken sich erst im Laufe des Projektes entwickelten. Es gab festgelegte Settings und Rahmenbedingungen, dennoch änderte sich der Charakter der Situation mit den Zuschauern, die dort meist zufällig hingelangen. Schlingensief war selbst Protagonist. Aber über weite Strecken der Aktionen hatte er viel mehr die Rolle des Moderators, weil er die Passanten zu Wort kommen ließ und viele Situationen ermöglichte, ohne sie zu kontrollieren. Als eine Gruppe linker Demonstranten den Container in Wien stürmte, ließ er sie die Asylbewerber befreien. Sein Konzept war es, eine Situation herzustellen, die sich von alleine weiterentwickeln sollte. Die Beteiligten seiner Aktionen waren überwiegend keine Schauspieler. Zuschauer und Performer bewegten sich gemeinsam in einem ungesteuerten Prozess.

4. Raum und Zeit

Schlingensiefs *Internationaler Pfahlsitzwettbewerb* auf der Hauptwache in Frankfurt/Main zeigte den Charakter des Politischen vor allem in der Schaffung eines temporären öffentlichen Diskursraumes. Während der öffentliche Raum in Städten immer mehr privatisiert und durch Konsumräume mit kontrollierten Eingangsbarrieren ersetzt wird, öffnete Schlingensief einen temporären Gegenraum. Menschen, die sonst durch jedes Kontrollraster fallen würden, wie Obdachlose oder Punks, verweilten dort genauso wie Kunstinteressierte, Touristen, Banker oder Menschen, die gerade einkaufen waren. Ebenso wenig kontrolliert war der Diskursraum. Schlingensief hatte gerade die *Church of Fear* gegründet, die sich in Bezugnahme auf die Terroranschläge des 11. September 2001 auf ironische Weise mit der Funktionalisierung durch Politik und Ökonomie beschäftigte. Auf seine provokativen Statements folgten viele Reaktionen. Hunderte von Menschen diskutierten miteinander mitten in der Innenstadt. Auch gab er Passanten das Mikrofon, damit sie zu den Menschen sprechen konnten. Schlingensiefs Aktion war eine temporäre Wiederaneignung des öffentlichen Raumes, eine Durchbrechung seiner Regeln, eine Art Ausnahmezustand.

Sich mit dem öffentlichen Raum zu beschäftigen ist immer wieder eine Methode von Theater, den klassischen Aufführungsraum zu verlassen. Aber Theater im öffentlichen Raum trägt nicht per se Züge des Politischen. Es reicht dafür nicht aus, Theater für alle zu machen, denn oft erschöpft sich ein solches Spiel dann im Populistischen und Spektakulär-Dekorativen. Im öffentlichen Raum ist Theater des Politischen entweder ein Regelverstoß oder ortsspezifische Studie. In der Unterwanderung und Umwertung von vorgeschriebenen Verhaltensweisen, in der Schaffung temporärer autonomer Zonen, in der Produktion von Gegenbildern liegt die Möglichkeit, die Logik herrschender Regeln zu stören und praktisch auszusetzen. Ein solches Theater folgt der Strategie der Unterbrechung. Und verweist auf andere Möglichkeiten des Sozialen.

Ortsspezifisches Arbeiten untersucht den Ort in seiner Geschichtlichkeit und mit seinen eingeschriebenen Verhaltensregeln, aber auch in Verweis auf mögliche Praxen. Die Hotels und U-Bahnstationen in den Performances von Gob Squad sind nicht einfach nur ungewöhnliche Orte, sie verweisen auf ihre Funktion als Transit-Orte. In ihrem Stück *Room Service* sitzen die Zuschauer im Konferenzraum eines Hotels und beobachten vier Performer per Video die ganze Nacht hin-

durch in ihren isolierten Hotelzimmern. Die Performer sprechen über intime, persönliche Themen, nehmen per Telefon Kontakt mit dem Publikum auf und bitten sie um Aufgaben, die sie dann erfüllen. *Room Service* ist nicht nur ein Stück über Einsamkeit, Intimität, Kommunikation und Voyeurismus. Es beschäftigt sich auch mit einem unpersönlichen Nicht-Ort, der als reiner Schlafplatz fungiert, in dem man unterwegs einsam ist und den man möglichst schnell verlässt, ob aus beruflichen Gründen oder im Urlaub. Gob Squad eignet sich dieses Symbol für globalisiertes Business und weltweiten Tourismus an, wenn sie seinen Charakter als Ort der Isolation aufzeigt und seine Funktionsweise spielerisch überschreitet.



Gob Squad, *Room service*, Videostills, Gob Squad ©

Projekte außerhalb der Theaterräume können das Politische nur in den Blick nehmen, indem sie die Konventionen theatraler Schauanordnungen zum Thema machen. Bei vielen Stücken im Öffentlichen Raum gibt es zwei Arten von Zuschauern: Die Theaterbesucher, die „eingeweiht“ sind, und zufällig hinstoßende Passanten. Erstere gehören zum Stück; alle Verhaltensweisen sind Teil der Bilder und Situationen, die in der Öffentlichkeit entstehen. Das ermöglicht Gegenbilder zu den gewohnten, zum Beispiel bei der Zuschauergruppe beim oben beschriebenen Projekt *The Monday Walks*, die gemeinsam mit teilweise

absurden Bewegungen durch die Stadt läuft. Bei ortsspezifischen Arbeiten liegt das Interessante dort, wo Lehmann den „heterogenen Raum“ identifiziert, „den Alltagsraum, das weite Feld, das sich zwischen gerahmtem Theater und „ungerahmter“ Alltagswirklichkeit auf-tut, sobald Teile des letzteren eine irgend geartete szenische Auszeichnung, Akzentuierung, Verfremdung, Neubesetzung erfahren“⁶. Vielleicht liegt das Politische genau in diesem Zwischenraum, wo der be-spielte Ort einem theatralen Blick unterworfen wird und das theatrale Zuschauen selbst dadurch eine neue Perspektive einnimmt. Die Regeln des Ortes und des Theaters werden bei Stücken wie *Room Service* gleichzeitig in Frage gestellt.

Auch im Theaterraum kann eine solche Neubewertung des ge-rahmten Blickes erfolgen. Sich verändernde Raumkonstellationen, außergewöhnliche Zuschaueranordnungen oder komplett offene Set-tings ermöglichen veränderte Sichtweisen. Das ist jedoch mehr als eine ästhetische Spielerei, denn so wird der theatrale Raum selbst themati-siert, als Ort von Ausschließung und Grenzziehung demaskiert. Offene Raumkonstellationen machen Theater zum Forum, in dem die Rollen zwar nicht komplett aufgehoben, aber angetastet werden. Die Grenzen werden verschoben, es entsteht eine Gemeinschaft, in der die Plätze aller in den Blick geraten. Stücke wie Forsythes *Human Writes* funk-tionieren hauptsächlich durch die Raumsituation. Die Möglichkeit, die Tänzer an den Tischen bei ihren Aufgaben zu unterstützen, aber auch als stiller Beobachter dem Geschehen beizuwohnen, braucht eine Raumkonstellation, die eine Mischung aus Experimentierlabor und of-fenem Forum darstellt. Nur so lässt sich thematisieren, wie schwierig die Umsetzung von Idealen wie Gleichheit, Freiheit und Solidarität ist.

Ähnliche Effekte lassen sich auch durch die Thematisierung von Zeit im Theater erzielen. Duration Performances, die sich über 6, 8 oder 12 Stunden ziehen und bei der die Zuschauer ständig kommen und gehen können, sind dafür ein Beispiel. Einige Stücke von Forced Entertainment funktionieren nach diesem Prinzip, zum Beispiel *Qui-zoola!*, bei dem sich Performer gegenseitig befragen oder *And on the Thousandth Night*, wo über längere Zeit Geschichten erzählt werden. In beiden Performances, die über sechs Stunden dauern, kann der Zu-schauer wählen, wie viel Zeit er den Darbietungen widmet. Zeit wird bewusst und erfahrbar gemacht und wird zum Entscheidungskriterium angesichts eines Alltags, in dem sie durch die Verschmelzung von Arbeitszeit und Freizeit immer mehr als Faktor verschwindet.

6 Vgl. Hans-Thies Lehmann, a.a.O., S. 308.

Performances, die sich sprichwörtlich Zeit lassen, tragen in Bezug auf Rezeptionsgewohnheiten widerständigen Charakter. Wenn Xavier le Roy bei *self unfinished* längere Zeit auf dem Kopf steht, oder bei David Weber-Krebs' Performance *Fade out* zwei Performer für eine Bewegung 30 Minuten benötigen, werden mediale Sehgewohnheiten in der Ära der schnellen Schnitte gebrochen. Auch durch die körperliche Anstrengung, die solche Theatersituationen beim Zuschauer auslösen, wird Zeit erfahrbar gemacht. Gleichzeitig wird die Wahrnehmung geschärft; das genaue Hinschauen wird möglich, wenn Zeit als ökonomische Ressource ausgesetzt ist. Es ist eine Einladung, Zeit anders zu verbringen, den ökonomischen Druck von Effektivität und Schnelligkeit hinter sich zu lassen – eine Laborsituation für ein anderes Zeitverständnis.

III. Das Politische

Dieser kurze Überblick zu Möglichkeiten, Theater auf politische Weise zu machen, erhebt keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit. Tatsächlich stellt sich anhand dieser Aufführungen die Frage, warum die Art und Weise, Theater zu machen, bei solchen Stücken wichtiger ist als die verhandelten Inhalte. Möglicherweise erklärt sich das Beharren darauf mit einem Blick auf die zeitgenössische politische Philosophie. Hier gibt es seit längerem ähnliche Entwicklungen. Die dritte Grundannahme dieses Bandes ist, dass eine zeitgenössische Art, Theater bzw. Kunst auf politische Weise zu machen, eine Antwort ist auf die zeitgenössische Art, das Politische zu denken.

Ein erster Ansatz dazu betrifft die Unterscheidung zwischen Politik und dem Politischen. Dabei handelt es sich nicht um eine selbstgefällige Wortspielerei, sondern um eine grundlegende Bestimmung dessen, was Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung in zeitgenössischen Theaterformen ist. In aktuellen Debatten der Gesellschaftstheorie⁷ bezieht sich der Begriff Politik auf konkrete Praktiken der Lösung gesellschaftlicher Herausforderungen sowie ihrer diskursiven Thematisierung. Politik meint hier das Denken in Regierungslogiken und Problemlösungsstrategien, aber auch die Praxis der Kritik an staatlichen Maßnahmen. Wie bereits oben beschrieben, werden politische

7 Die gesellschaftstheoretische Diskussion über diese Begrifflichkeiten reflektieren u.a. Thomas Bedorf / Kurt Röttgers (Hg.): *Das Politische und die Politik*, Frankfurt/M. 2010 und Ulrich Bröckling / Robert Feustel (Hg.): *Das Politische Denken*, Bielefeld 2010.

Ideen und Konzepte nicht mehr mit utopischen Zukunftsentwürfen zusammengedacht. Es gilt der Zwang, bei Kritik erst mal einen besseren Vorschlag machen zu müssen. Und das bedeutet, bestimmte Sichtweisen auf gesellschaftliche Entwicklungen per se aus dem politischen Diskurs auszuschließen.

Das Politische ist das, was sich dieser Festlegung und Reduktion auf pragmatische Selbstbeschränkung entzieht. Es ist das Widerständige, das von der Politik nicht als relevant anerkannt wird. In diesem Zusammenhang scheint mir die Definition von Jacques Rancière hilfreich, der das Politische nicht als Ausübung von Macht begreift⁸. Für ihn ist es „die Gestaltung eines spezifischen Raumes, die Abtrennung einer besonderen Sphäre der Erfahrung, von Objekten, die als gemeinsam und einer gemeinsamen Entscheidung bedürftig angesehen werden, von Subjekten, die für fähig anerkannt werden, diese Objekte zu bestimmen und darüber zu argumentieren.“⁹ Der Konflikt über diese Räume und Objekte des Gemeinsamen sowie über die Personen, die entscheidungsberechtigt sind, die als „Politische Subjekte“ anerkannt werden, macht in seiner Definition den politischen Diskurs aus. Politik ist in seiner Theorie gekennzeichnet durch das „Unvernehmen“ dessen, was in diesem Zusammenhang ausgeschlossen wird, ein „Nichtverstehen, auch ein Nichtverstehen-Wollen oder -Können.“¹⁰

Zeitgenössische Ansätze der Darstellenden Kunst scheinen bei diesem Verständnis von Politik auf ganz andere Weise ein Ort des Politischen zu sein. Hier werden Konventionen und Regelwerke gebrochen, und zwar Vereinbarungen darüber, wer agiert und wer zuschaut und darüber, dass es sich um einen geschützten, artifiziellen Raum handelt. Im klassischen Theatermodell gibt es also ebenfalls ein „Unvernehmen“ gegenüber dem, was diesen Konventionen widerspricht. Nur ausgebildete Stimmen und Körper, die nach festgelegten Mustern agieren können; bestimmte Raumkonstellationen sind nicht denkbar und Zuschauer und Akteure sind strikt getrennt.

Wer das Politische in der Erfahrung des Unvernommenen sucht, antwortet zweitens auch auf einen Diskurs über Repräsentation. In der

8 Rancière unterscheidet nicht zwischen „dem Politischen“ und „Politik“, sondern zwischen „Politik“ und „Polizei“, dennoch wird die hier eingeführte Unterscheidung beibehalten, um Begriffsverwirrungen zu vermeiden.

9 Vgl. Jacques Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007, S. 34. Zu Rancière vgl. in diesem Band ausführlicher den Text von Patrick Primavesi.

10 Vgl. Susanne Krasmann: Jacques Rancière: *Polizei und Politik im Unternehmen*. In: Bröckling / Feustel: a.a.O., S. 78 f.

gesellschaftstheoretischen Auseinandersetzung mit Demokratie gibt es seit längerem eine Tendenz, die Frage von Repräsentation in den Blick zu nehmen. Bis zum Zeitalter des Absolutismus war der Körper des Königs gleichzeitig Repräsentant und Symbol des Staates und damit Garant seiner Einheit. In diesem Zusammenhang spricht man von den „zwei Körpern des Königs“, dem irdischen, sterblichen Körper und dem unsterblichen, symbolisch-kollektiven Körper. Jeder Angriff auf den König war gleichzeitig ein Angriff auf die Nation in ihrer Gesamtheit. Im Zuge der demokratischen Revolution wird diese Einheit aufgelöst, symbolisch bei der Guillotinierung von Louis XVI. im Kontext der Französischen Revolution. In diesem Zusammenhang spricht Claude Lefort davon, dass in der Demokratie der Ort der Macht leer sei.¹¹

Während Diktaturen versuchen, diesen Ort wieder symbolisch zu füllen, ist ein wichtiges Charakteristikum von Demokratie, diese Leere als Chance zu betrachten. Ernesto Laclau und Chantal Mouffe propagieren die Notwendigkeit „radikaler Demokratie“.¹² Gesellschaften sind ihrer Ansicht nach notwendigerweise antagonistisch und konfliktuös. Um diese legitimen widerstreitenden Interessen nicht einfach zu ignorieren und mit einem Konsens einzuebnen, ist es nach ihrer Ansicht notwendig, institutionelle Rahmenbedingungen zu finden, die eine ständige Aushandlung ermöglichen und die Koexistenz der verschiedenen Interessen gewährleisten. Notwendig dafür wären sich ständig wandelnde Institutionen und flexible Prozeduren, was mehr ist, als die liberale Parteiendemokratie leisten kann.

Darstellende Kunst in ihrer zeitgenössischen Variante ist radikal-demokratisch. Im Gegensatz zum klassischen Theatermodell hat sie sich vom Repräsentationsmodell verabschiedet. Während bei der Reproduktion von Theatertexten noch überwiegend Schauspieler gesellschaftliche Rollen repräsentieren, stellen die Performer in zeitgenössischen Theaterformen niemanden dar und haben sich damit von einem Theatermodell verabschiedet, dass noch in der monarchistischen Körpersymbolik gefangen ist. Stattdessen thematisiert postdramatisches Theater den „Ort der Macht“, in dem es das Verhältnis von Darstellern und Zuschauern in den Blick nimmt. Wenn die Arbeiten in ihrer politischen Positionierung unfertig, unentschieden oder harmlos wirken, liegt die Chance des Politischen in ihrer Offenheit. Sie verweigern sich dem Zwang zum Konsens, der der Funktionsweise von Politik zugrun-

11 Vgl. Oliver Machart: Claude Lefort: Demokratie und die doppelte Teilung der Gesellschaft, in: Bröckling / Feustel: a.a.O. S. 19 ff.

12 Vgl. Ernesto Laclau / Chantal Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie, Wien 2006 (3.Auflage).

deliegt. Und sie kreieren einen Raum des Politischen, indem sie Dis-senz inszenieren.

Es geht deshalb drittens immer wieder um die Unterbrechung von Politik und ihrer logischen Funktionsweise. Statt sich auf das Spiel divergierender Positionen einzulassen, die letztendlich nur herrschende Politiken legitimieren, ist das Aussetzen, Unterwandern oder Dekonstruieren von Politik eine Chance für künstlerische Herangehensweisen. Denn nur in der Kunst lassen sich Logiken suspendieren, ohne einem Irrationalismusvorwurf ausgesetzt zu sein. In diesem Zusammenhang gibt es eine Verwandtschaft zwischen zeitgenössischen Theateransätzen und politischem Aktivismus: Beiden genügt nicht, politische Missstände anzuklagen und sich im diskursiven Feld zu bewegen. Vielmehr versuchen sie, mithilfe konkreter Aktionen physisch und symbolisch in die realen Verhältnisse zu intervenieren. Die Intervention von Theater und Performance ist jedoch zuallererst eine ästhetische. Es geht mehr um eine veränderte Wahrnehmung, was auf Sinne und Körper der Zuschauer zielt. Die Selbstverständlichkeit bestimmter gesellschaftlicher Funktionsweisen wird untergraben, ebenso die Polizei und Regierung im eigenen Kopf.

Politisch Theater zu machen bewegt sich jenseits der Pole engagierter Kunst und „L’art pour l’art“, indem der künstlerische Prozess selbst zum politischen Akt gemacht und das Ziel verfolgt wird, im gemeinsamen Raum und in der geteilten Zeit im Sinne von Rancière „Räume und Beziehungen zu schaffen, um materiell und symbolisch das Territorium des Gemeinsamen neu zu gestalten.“¹³ Das Politische zeigt sich in der künstlerischen Haltung zum eigenen Material. Also in eine klaren Positionierung, warum man in einer bestimmten Situation zu einen bestimmten Thema ein bestimmtes Material auf eine bestimmte Weise generiert hat. Der Begriff der Haltung meint dabei weder eine propagierte politische Sichtweise noch eine subjektive Handschrift oder Markierung auf dem Kunstmarkt. Sondern eine Passage zwischen dem subjektiven, künstlerischen Blick auf das Politische und dem vorgefundenen gesellschaftlichen Diskurs. Dabei wird beides zum Thema gemacht und seine gegenseitige Bedingtheit in den Blick genommen. Politisch Theater zu machen heißt also nicht, dass man keine politische Haltung einnehmen will, sondern sich dieser moralischen Positionierung bewusst zu verweigern, um die Funktionsweise von Politik zu thematisieren. Moralische politische Kritik greift dagegen immer zu kurz, sie operiert an der Oberfläche und bleibt in der Systematik eines landläufigen Politikbegriffs gefangen.

13 Vgl. Rancière: a.a.O., S. 32.

WIE POLITISCH IST POSTDRAMATISCHES THEATER?

HANS-THIES LEHMANN

Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann.¹

1.

Die Frage nach dem Politischen im Theater kann mit Überlegungen einsetzen, die aber gerade darum leicht aus dem Blick geraten, weil sie allzu evident erscheinen können.

Zunächst und vor allem ist Theater eine besondere Art des menschlichen Verhaltens – Vorspielen, Zuschauen –, sodann eine Situation – eine besondere Art von Versammlung – und dann erst eine Kunst und endlich ein Kunstinstitut. Eine Beschreibung seiner Ästhetik wie seiner Politik kann sich darum keinesfalls darauf beschränken, das theatral Dargestellte zu untersuchen, sondern muss Theater als Verhalten und als Situation auf das Dargestellte beziehen.

Theater ist als Verhalten und als besondere, zumal gemeinschaftliche Situation uralte, anthropologisch solide verankert und wird demnach wohl auch in der überschaubaren Zukunft weiterexistieren; das allerdings ganz unabhängig vom Bestand der heute bekannten Theaterinstitutionen. Die Probleme der gegenwärtig vorherrschenden Institutionalisierung des Theaters spielen für meine Fragestellung deshalb keine Rolle.

Ebenso wenig kann es mir darum gehen, bestimmte künstlerische Antworten zu propagieren. Theorie hat keine Vor-Schriften (Programme) zu geben, auch nicht das heute so beliebte Fragespiel mitzu-

1 Dieser Text wurde zuerst veröffentlicht in: Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin 2002, S.11-21. Die Fußnoten wurden von den Herausgebern eingefügt.

spielen, wohin in Zukunft das Theater gehen werde. Theorie soll vielmehr dem, was künstlerisch veranstaltet (manchmal auch verunstaltet) wird, nachfolgen mit Versuchen, es zu reflektieren und auf Begriffe zu bringen. Die Hoffnung, dass ihr derart zögernder Schritt mehr von den aktuellen, weil untergründig wirksamen künstlerischen Fragestellungen erfasst als das hochaktuelle Beurteilen und Aburteilen der künstlerischen Resultate von gestern Abend.

Dem mir von Henning Rischbieter vorgeschlagenen Titel „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“ habe ich zugestimmt, weil diese Frage mir Gelegenheit gibt, sozusagen in seinem schrittweisen Abbau einen roten Faden zu finden und daran zugleich ein paar grundsätzliche Hinweise zu erläutern. Die Frage „Wie politisch“ etwas sei, klingt nach *multiple choice*. Geben Sie die richtige Antwort: „höchst politisch“, „ziemlich politisch“, „eher unpolitisch“, „ganz und gar unpolitisch“. Aber wie messen? Und was? Eine traktierbarere Frage ist vielleicht: „Wie ist Theater, zum Beispiel postdramatisches Theater, politisch?“ Auf welche Weise, unter welchen Bedingungen und Voraussetzungen kann Theater, kann Kunst politisch sein oder werden? Auch so bleibt die Frage noch verwickelt genug und kann zu einigermaßen fruchtlosem Hin und Her Anlass geben. Denn es bleibt darin alles andere als geklärt, was man sich unter dem Begriff „politisch“ eigentlich zu denken hat.

Die Ebenen gehen da gewöhnlich heillos durcheinander. Darum tut vielleicht – auch ohne semesterlange Begriffsklärung, nur zur nötigsten Verständigung – etwas terminologische Bewusstheit gut, und ich werde also auch darüber sprechen, in welchem Sinn der Begriff des Politischen hier zu verwenden ist.

2.

Die geläufige Vorstellung von „politischem“ Theater ist die, dass es Themen aufgreift, die in der Öffentlichkeit diskutiert werden oder die es selbst in die Diskussion wirft und auf diese Weise (mindestens) aufklärend wirkt. Was nun ein Theater der Aufklärung und der (erhofften) Vertiefung politisch aktueller Probleme durch ihre Repräsentation auf der Bühne angeht, so wäre die Kritik daran ein eigenes Thema. Sie könnte beginnen mit der Erkenntnis, dass eine theatrale Repräsentation von in der Realität als politisch definierten Problemen von Anfang an in der Gefahr ist, allzu folgsam nachzuplappern, was öffentlich, medial, im schablonisierten Diskurs als „politisch“ qualifi-

ziert wurde. Und muss nicht ein auf politische Wirkung zielendes Theater geradezu zwangsläufig sich den prä- und deformierten Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer anpassen und sie also bestätigen, gerade weil es „wirken“ will?

Angesichts der trügerischen alltäglichen Dauerpräsentation politischer Fragen, die zugleich systematisch jede grundsätzliche Diskussion der Normen und Verkehrsformen der bestehenden Gesellschaft eliminiert und immer mehr zu vielleicht korrekten, aber völlig schablonisierten Diskursen degeneriert, hängt alles von der Fähigkeit ab, das Politische dort aufzuspüren, wo es gewöhnlich gar nicht wahrgenommen wird. Aber auch, wenn man sich über diese Bedenken hinwegsetzen wollte, bleibt ein ganzer Rattenschwanz von Problemen des in diesem Sinne „politischen“ Theaters ungelöst. Ist nicht, so fragte Walter Benjamin, das Verfahren, der politischen Realität Unterhaltungseffekte abzugewinnen, höchst fragwürdig und in Wahrheit entpolitisierend? Hat derselbe Benjamin nicht in Zweifel gezogen, dass Probleme der moralischen Sphäre (die von der politischen zwar kategorial geschieden, aber nicht abzulösen ist) überhaupt abbildbar sind? Angesichts solcher Probleme scheint politische Wirkung im Theater tatsächlich eher noch unabsichtlich, jenseits der Intention möglich. Theater kann kein Hilfs-Institut politischer Bildung sein.

Unwiderrsprechlich ist ein pragmatisches, auf der Hand liegendes Faktum: Ein politisch gemeinter Diskurs geht schon deswegen ins Leere, weil ganz offensichtlich das Theater insgesamt seinen politischen Ort von einst verloren hat. Weder artikuliert es als ein Zentrum gemeinsamer Konfliktartikulation und -bewältigung das Politische (wie in der antiken Polis), noch hat es seine Rolle als Institut nationaler Identitätsbildung bewahrt (gerade in Deutschland war die politische Funktion des Theaters über lange Zeiträume hin ein Nation-Ersatz). Weder kann und will es noch als Instrument von Klassen- oder anderer politischer Propaganda dienen (deren Effizienz sogar schon für das goldene Zeitalter des politischen Theaters, die 1920er Jahre, höchst zweifelhaft bleibt), noch könnte es das auch nur versuchen, weil die Interessenten mit gutem Grund auf andere Medien bauen. Bis ein Theaterstück zu politischen Themen geschrieben, lektoriert, gedruckt, von einem Theater geplant, geprobt und aufgeführt ist, dürfte es für eine politische Wirkung immer schon ganz einfach zu spät sein. Sich aber, wie es oft geschieht, damit zu trösten, dass Theater die Probleme zwar verspätet, dafür aber irgendwie „tiefer“ und gründlicher darstellen kann, heißt erneut, sich zu betrügen. Theater ist Sache des Moments. So gewiss „Antigone“ und „Hamlet“ höchst politische (und

politisch höchst gegenwärtige) Reflexionen auf Macht, Recht und Geschichte darstellen, so wenig geben sie diese Tiefen und Abgründe nach zweieinhalb Jahrtausenden bzw. vier Jahrhunderten ohne geduldige Reflexion und Untersuchung preis, die nicht Sache eines Theaterabends sein kann.

3.

Wenn man sich versagen muss, bequemerweise vom Politischen im Ungefähren zu reden, weil Politik oder was so genannt wird, öffentlich immer gut ankommt und engagiert aussieht, so soll umgekehrt das Politische nicht in der dünnen Luft der genaueren Distinktionen vaporisiert werden. „Irgendwie“ wissen wir, dass Theater trotz allem in einer besonderen Weise zwar nicht direkt politisch ist, aber doch in der Praxis seiner Entstehung und Produktion, seiner Darbietung und seiner Rezeption durch die Zuschauer eine eminent „soziale“, eine gemeinschaftliche Sache darstellt. Das Politische ist ihm einbeschrieben, durch und durch, strukturell und ganz unabhängig von seinen Intentionen. Wie kann – das ist die Frage – diese Inschrift „entwickelt“ werden? Geht es nicht darum, dass Theater sich selbst verändert, indem es das Politische aufnimmt. Oder besser: sich „ver-rändert“? – um eine Bemerkung von Res Bosshart aufzunehmen, dass wir mehr über die Bewegung „zu den Rändern hin“ als über die „von den Rändern her“ sprechen sollten. Zu denken ist nicht ein Theater mit *prima vista* politischen Inhalten, sondern ein Theater, das eine genuine Beziehung *zum* Politischen aufnimmt.

Möglich wäre das beispielsweise, indem „man durch das Theater etwas geschehen lassen wird, aber nicht, indem man repräsentiert, imitiert oder eine politische Realität auf die Bühne bringt, die anderswo stattfindet, um allenfalls eine Botschaft oder eine Doktrin abzusetzen, sondern, indem man die Politik oder das Politische in die Struktur des Theaters gelangen lässt, das heißt, indem man auch die Gegenwart auseinanderbricht...“¹. Das schreibt Jacques Derrida in seinem Essay „Marx, das ist jemand“, erschienen in der Internetzeitschrift „Zäsuren“, geschrieben anlässlich eines Theaterprojekts von Jean-Pierre Vincent und Bernard Chartreux, „Karl Marx théâtre inédit“ am Théâtre des Amandiers in Nanterre.

1 Jacques Derrida: „Marx, das ist jemand“, in: *Zäsuren*, Heft 1, November 2000, S. 65.

„Auseinanderbrechen der Gegenwart“ heißt hier, dass im Theater *andere Stimmen* zu Gehör zu bringen wären (in diesem Fall ging es um die unsichere Lage der Illegalen, der sogenannten „sans papiers“ in Frankreich). Derrida spricht im gleichen Zusammenhang davon, dass wir vielleicht eine ursprüngliche Repolitisierung des Theaters brauchen², wobei freilich die „theatralische Provokation“ sich nicht der traditionellen Ordnung der Repräsentation anbequemen darf, sondern stattdessen „die Form, die Zeit und den Raum des theatralischen Ereignisses verändert“. Theater, das seine ästhetische Begrenzung durchbricht, indem es seiner politischen Verantwortung folgt, fremden Stimmen, die kein Gehör und in der politischen Ordnung keine Repräsentation finden, einzulassen, den Ort des Theaters zu öffnen für das politische Draußen – „vorausgesetzt natürlich, es verwandelt sich nicht einfach in einen Versammlungsplatz und fährt fort, seiner theatralischen Bestimmung zu folgen.“³

4.

Für die Frage des Politischen kommt es darauf an, das Theater in zwei Beleuchtungen zu denken. Es stellt einerseits Schau- und Höranordnung dar, die eine Serie von semantischen, affektiven und perzeptiven Implikationen mit sich bringt, andererseits, wie bemerkt, eine spezifisch ausgezeichnete Situation. Die Vermutung liegt nahe, dass das Politische dadurch und insofern ins Spiel kommt, als eine Überwindung der Schau- und Höranordnung zugunsten einer Exploration des situativen Aspekts erfolgt – ein wesentlicher Aspekt postdramatischer Theaterästhetik. In der Tat ziehen sich aber gegenwärtig, fixiert auf die Auffassung von Theater als „Mitteilung“, allzu sehr bedacht auf (trägerische) Harmonie mit dem Publikum, eine Reihe jüngerer Theaterleute auf ein formal kommensurables Theater zurück. Dieser Hang zu einem sogenannten „Realismus“ (der freilich seiner einstigen provokativen Schärfe gegenüber der idealisierenden gänzlich beraubt ist) mag für eine Weile einem aufatmenden Publikum Genüge tun, das, wie man hört, die ewigen Destruktionen leid ist. Ein so auf Akzeptanz zielendes Theater wird jedoch aus Furcht vor wirklich riskanten Setzungen unter seinen politischen und künstlerischen Möglichkeiten bleiben.

2 Vgl. Ebenda, S. 63.

3 Ebenda, S. 65.

Wenn so der Ort der Frage nach politischem Theater benannt ist – beileibe nicht die Antworten –, so wäre bei dem Versuch, mögliche Antworten ins Auge zu fassen, eine Linie zu ziehen von Brechts radikalsten Theateransätzen im Lehrstück, die die Form des Theaters öffnen sollten, um spielerisch andere diskursive Praktiken einzulassen, über Theaterformen, die etwa durch Sprengung des Zeitrahmens zu veränderten Situationen der Begegnung führen oder heterogene Räume für theatrale Situationen öffnen bis hin zu den Aktionen von Schlingensief, die im besten Fall durch konsequente Unentscheidbarkeit zwischen Unsinn und politischem Ernst (Politik des Un-Sinns) eine Verknüpfung von theatralischer Bestimmung und politischer Aktion realisieren. Gegenüber solch riskanten Eröffnungen (deren Gelingen im Einzelnen diskutabel bleiben wird, sogar muss) mit ihrem veränderten Wahrnehmungs- und Diskurspotenzial bleibt die Vermittlung von politischen Ansichten, Einstellungen oder Gestimmtheiten der Autoren oder Regisseure in einem genauen Sinn unpolitisch. Und zwar in dem Maße, in dem nicht die Form des Theaters selbst angegriffen wird. „Das wahrhaft Soziale an der Kunst ist die Form“ wusste jedenfalls noch der junge Lukács.

Auszugehen ist von der einfachen Feststellung, dass Theater und Kunst zunächst nicht Politik sind, sondern etwas anderes. Genau darum stellt sich ja überhaupt die Frage nach einem möglichen Zusammenhang des Politischen mit seiner ästhetischen Praxis. Das „Wie“ ist zu thematisieren, will man begreifen, wie es um das Politische im sogenannten experimentellen Theater bestellt ist, das man oft postmodern nennt, experimentelles oder sogar Avantgarde-Theater, Pop-Theater, visuelles Theater, Performance-nahes Theater, post-episches oder konkretes Theater. Diese Nomenklaturen treffen bestimmte Ausprägungen des neueren Theaters und können dem umfassenderen Terminus „post-dramatisches Theater“ zugeordnet werden, das zu verstehen ist als repressiver, diskutierender Bezug des neuen Theaters zur dramatischen Tradition, also eine Fülle von „konkreten Negationen“ des Dramatischen, die in den historischen Avantgarden und in der Neo-Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre begonnen hat.

Ein gewöhnlicher Vorwurf lautet nun, fehlerhafterweise fehle das Politische im postdramatischen Theater. Es sei nur formalistisch (Jan Fabre), bloß ästhetisches und unverbindliches Spiel (Robert Wilson), allenfalls sei es in gelungenen Aufführungen vielleicht lyrisch und raffiniert (Jan Lauwers) oder frohgernut poppig, cool fun (René Pollesch) – aber vom Politischen, und man hört mit: von Aufklärung, von Moral, von Verantwortung (auch hinsichtlich der Klassiker) keine Spur. Das

Argument ist aber nur erpresserisch. Es kommt mit offensichtlich falschen und mindestens zweifelhaften Unterstellungen und dem (immer verdächtigen) Gestus der redlichen Forderung daher. Das Wort „politisch“ fungiert in derartiger Kritik als gedankenlos gebrauchte, trügerisch verständliche Markierung. Aber es gilt: Dass ethische oder moralische Probleme auf der Bühne in Gestalt passender Fabeln verhandelt werden, macht das Theater nicht moralisch oder ethisch. Dass politisch Unterdrückte auf der Bühne vorkommen, macht die Bühne nicht politisch. Dass man einer Inszenierung das politische Engagement des Regisseurs als Person anmerkt, dass er also öffentlich Stellung nimmt, ist lobenswert, aber nicht wesentlich von dem unterschieden, was er auch in einem anderen Beruf tun könnte.

5.

Eine doppelte Feststellung hilft an diesem Punkt weiter. Sie betrifft die hier allein zur Diskussion stehenden Verhältnisse in Westeuropa und erhebt nicht den Anspruch, die Realität in anderen Erdteilen zu treffen. Erstens: Das Politische kann im Theater nur indirekt erscheinen, in einem schrägen Winkel, *modo obliquo*. Und zweitens: Das Politische kommt im Theater zum Tragen, wenn und nur wenn es *auf keine Weise übersetzbar* oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Woraus drittens die nur scheinbar paradoxe Formel folgt, dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als *Unterbrechung des Politischen* zu denken sein muss. Mit Hilfe eines solchen Konzepts kann man versuchen, Versionen oder Aspekte einer theatralen „Zäsur“ des Politischen zu beschreiben. Politisch ist, so sagt man seit der Antike, so wiederholt es beispielsweise Julia Kristeva in „Politique de la littérature“, was – von der Sprache bis zu Gesetzen, Rechten und Pflichten – ein *gemeinsames Maß* gibt, eine *Regel*, die Gemeinsamkeit konstituiert, ein Regelfeld für potentiellen Konsens. Trifft das zu, so wäre politisches Theater als eine Praxis gerade nicht der Regel, sondern *der Ausnahme* zu verstehen. Nur die Ausnahme, die Unterbrechung des Regelhaften gibt die Regel zu sehen und verleiht ihr wieder, wenn auch indirekt, den in der fortdauernden Pragmatik ihrer Anwendung vergessenen Charakter radikaler Fragwürdigkeit – man denke an das Wunder im Vergleich zum Naturverlauf, die Gnade im Verhältnis zum Gesetz, das Happening in der Differenz zum Alltag. Jedes gesetzte Regelfeld steht unausweichlich zugleich in mindestens

virtuellem Konflikt mit anderen Regelfeldern. Einerseits in seiner Genesis: Denn die politische Regel wurde einmal agonale etabliert gegen eine andere, ihre Rechtmäßigkeit weist zurück auf Akte der Institutionalisierung des Rechts, die ihrerseits als Setzungsakte nicht Recht gewesen sein können. Politische Konflikte stabilisierten sich zu Verhältnissen, die durch Norm und Regel – durch das Gesetz – gehalten werden. Daher besteht die Tendenz, das Agonale hinter der geronnenen Fassade von Rechtsverhältnissen nicht mehr gewahrt zu werden.

Andererseits wohnt der Konflikt dem Recht auch systematisch inne. Das Politische, dessen Grundkategorie von Carl Schmitt als die Unterscheidung von Freund und Feind bestimmt worden ist, behält in der festgewordenen Rechtsgestalt einen agonalen Charakter, der freilich zunehmend unsichtbarer, gestaltloser, ungreifbarer wird. Auch wenn wir über ein mehr oder weniger exaktes Wissen über die politischen Kräfte verfügen: Sie bleiben für uns zwar höchst real, zugleich aber sinnlich ungreifbar. Ihren „Ort“ haben sie irgendwo zwischen Verwaltungs- und Geheimdienstakten, Öl- und Softwareinteressen, Politikerreden, Medienpropaganda einschließlich Menschenrechtspropaganda, politischen Morden, wo nötig, und weiträumigen geopolitischen, imperialen oder auch imperialistischen Strategien. Mit einem Wort: Sie sind gestalt-, geräusch- und gesichtslos, eher Strukturen als Personen, eher Kräfteverhältnisse als Identitäten. Sie bieten einer Repräsentation keinen Inhalt, der politisch wäre, keine Gestalt. Bei Heiner Müller heißt es von einem in der sozialistischen Bürokratie wahnsinnig werdenden ehemaligen Spanienkämpfer: „Halb wars ein Schreiben halb wars ein Flüstern Gebt/ Mir ein Gewehr und zeigt mir einen Feind/ Ein Opfer des Papierkriegs sozusagen ...“ (Heiner Müller: *Wolokolamsker Chaussee III*).

6.

Umgekehrt erleben wir allerdings im öffentlichen Diskurs eine unaufhörliche Strategie der Verbildlichung, Personifikation, *Sichtbarmachung*. Man kennt die alltägliche (De)formation des Politischen zum Drama, zu pseudo-dramatischen Konflikten und dramatis personae. Die politische Realität aber ist woanders, Freund und Feind sind gar nicht mehr Personen. Theatrale „Unterbrechung des Politischen“ nimmt unter diesen Bedingungen vorzugsweise die Form einer Erschütterung der Gewohnheit/Enttäuschung des Wunsches an, auf der Bühne analog zum Alltagserleben dramatisierte Simulakra der sogenannten politischen

Realitäten vorzufinden. Zu den Formeln 1 und 2 (Unterbrechung des Politischen, Praxis der Ausnahme) kommt so erläuternd die dritte Formel: *Auflösung der dramatischen Simulakra* hinzu.

Im politischen Leben wird hingegen die Kategorie der Feindschaft, die sich auflöst, oft zwanghaft fingiert, erzeugt, restituiert. Eine Vielzahl von aggressiven Gruppen und Machtkomplexen, ideologisch oder religiös, ethnisch oder ökonomisch motiviert, konstituiert gegenwärtig ihre Kohärenz durch wenig mehr als die erbitterte radikale Abgrenzung vom „Feind“. Politisch ist Theater darum dort, wo es eine Erschütterung der mit der Personalisierung verbundenen Moralisierung leistet. Demontage oder Dekonstruktion der politischen Simulakra im Theater heißt zumal: Vermeidung der *moralistischen Falle*. Angesichts der Ambiguität und der ekelhaften Korruption des öffentlichen Diskurses, der schamlosen Entwertung speziell der Gesten des Authentischen, greift verständlicherweise eine neo-moralistische Einstellung um sich, die die Probleme der Politik vermittels der Übertragung einer angeblich spontanen Moralität, wie sie im persönlich überschaubaren Bereich vorkommt, sich klarzumachen sucht. Nichts könnte aber fragwürdiger sein, als der Rekurs auf etwas wie das „natürliche“ Moralempfinden. Zweideutig verstellt es den Zugang zu jedem genaueren Verständnis des Politischen. Schlimmer noch: Es appelliert an eine spontane gemeinsame Reaktion, die, wie man sich erinnern sollte, mit anderen Vorzeichen versehen, schon einmal als „gesundes Volksempfinden“ zu unrühmlicher Bekanntheit kam und heute als Menschenrechtspropaganda ein Passepartout zur Legitimierung aller möglichen Interventionen bereitstellt.

Der Moralismus appelliert an nur allzu scheinhafte Gewissheiten der Unterscheidung von Gut und Böse. Die vom Theater her gesehen entscheidende Kritik des moralistischen Diskurses ist aber, dass er den *Zuschauer zum Richter* macht, statt ihn – was die eigentliche Chance des ästhetischen Diskurses wäre – die schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteilens erfahren zu lassen. Theater fragt – wie jede Kunst – nach einer pragmatisch wohl „unmöglichen“ Gerechtigkeit. Als Praxis der Unterbrechung der Regel klagt es ein absolutes Recht für die Ausnahme ein, für das Unwiederholbare, das Unverrechenbare. Heiner Müllers Satz, es sei die Aufgabe der Kunst, „die Wirklichkeit unmöglich zu machen“, trifft diese Radikalität. Gegen den bornierten, scheinbar wohlinformierten Pragmatismus, dessen Ratio noch immer in die Katastrophe geführt hat, deutet ästhetische Praxis der Ausnahme auf die Grundlosigkeit des Gesetzes, alles Gesetzten und besonders auf das von uns selbst Gesetzte hin und schärft so – das wäre der Kern

einer Wahrnehmungspolitik des Theaters – den *Sinn für die Ausnahme*. Nicht für die bessere politische Regel, nicht für die angeblich oder vielleicht auch wirklich bessere Moralität, für das beste aller möglichen Gesetze, sondern den Blick für das, was in aller Regel die Ausnahme bleibt, für das Liegengelassene, das Unaufgehobene, das, was nicht aufgeht und darum einen Anspruch darstellt: geschichtlich an die Erinnerung, gegenwärtig an die Abweichung.

7.

Heute vollendet sich, was Guy Debord und die Situationisten als eine „Gesellschaft des Spektakels“ voraussahen. Zu ihr gehört wesentlich die Definition der Bürger als Zuschauer, für die das gesamte öffentliche, politische Leben zum Schauspiel wird. Insofern nimmt nur ein solches Theater eine genuine Beziehung zum Politischen auf, das nicht irgendeine Regel erschüttert, sondern die eigene; nur ein Theater also, dass das Theater als Schaustellung unterbricht. Indem Theater Situationen herstellt, in denen die trügerische Unschuld des Zuschauens gestört, gebrochen, fraglich gemacht wird. Es geht um die (politische) Arbeit nicht an einer besonderen theatralen Ästhetik, sondern an einer Ästhetik des Theatralen, die die strukturelle Implikation des Zuschauers, seine latent gesetzte Mitverantwortung für den Theatermoment ans Licht bringt. In scharfem Gegensatz steht diese Grundbestimmung zu allen Versuchen, Theater und Kunst auf einen Beitrag zur Regelbildung zu verpflichten. Der eigentümlichen Charakteristik des ästhetischen „Handelns“, nicht wirklich Handeln zu sein, würde eine solche Praxis nicht gerecht.

Man könnte nun auf Theaterbeispiele eingehen, auf Einar Schleef, auf Frank Castorf, auf Christoph Schlingensief, auf Aufführungen wie Hollandias „Ungelöschter Kalk“, auf Autoren und Regisseure wie René Pollesch und andere.

Ich möchte aber an einen Theatertext erinnern, der auf seine Weise ein Theater der Sprengung der Zeit verlangt, Sarah Kanes *Blasted*. Das Stück ist berüchtigt, es ist komplexer als der Skandalrummel vermuten lässt. Nur stichwortartig zur Erinnerung: ein teures Hotelzimmer in Leeds. Da ist ein Mann, Ian, 45, schwerkrank, rauchend und hustend, trinkend und sich in Krämpfen windend; er hat nicht mehr lange zu leben. Seine frühere Geliebte, Kate, 21, vielleicht eine heilige Katharina, kindlich, stottert bei Aufregung oder erleidet einen Ohnmachtsanfall. Er hat ihre Nähe gesucht, sie ist gekommen. Er will Se-

xualität, sie Zuneigung. Er vergewaltigt sie. Er trägt einen Revolver, will sich dauernd waschen, hasst den eigenen Gestank, hustet und spuckt, kocht über von Hass auf Ausländer. Rassistische Schimpfworte – wogs und Pakis, conker, lesbos, coons – entfallen ihm dauernd wie Schläge. Sie scheint naiv, am Rand der Blödigkeit, daumenlutschend. Sie ist dauernd hungrig, bringt aber kein Tierfleisch herunter. Ian schreibt fürchterliche Mord- und Blut-Stories für seine Zeitung. Wenn er sie ins Telefon diktiert, wird die Psycho-Szene auf gesellschaftliche Realität hin durchsichtig. Der Journalist ist eigentlich ein Informant: „Ian Jones, occupation journalist“ hat nur noch von einer Gesellschaft in der Okkupation zu berichten. Die Gesellschaft lebt bereits im Zustand der Besatzung durch Gewalt und Sensation. Sie befindet sich längst im Krieg. Die individuelle Psychologie, Worte, Gefühle, Ideen sind ebenso viele Kriegsschauplätze. Kanes Dramatisierung der sozialen Realität, die sich schon im Kriegszustand befindet, verlässt dann den von Anfang an bereits unterminierten Boden des Realen. Plötzlich ist ein Soldat im Hotelzimmer, Kate ebenso geheimnisvoll plötzlich verschwunden. Die gewaltige Explosion einer Mörserrakete verwandelt die Szene in Trümmer und Chaos, der latente Albraumgedanke Krieg ist manifester Bildinhalt geworden. Das Spiel der Gewalt, zu der das menschlichen Begehren sich – schrecklich entstellt – verwandelt hat, führt zu perversen, schwer erträglichen Bildern und Szenen. Es endet mit dem Tod des Soldaten, der Blendung Ians. Am Ende ist Kate wieder da, mit einem Baby aus den Straßen draußen, wo der Krieg tobt. *„She feeds Ian with the remaining food. – She pours gin in Ian’s mouth. – She finishes feeding Ian and sits apart from him, huddled for warmth. – She drinks the gin. She sucks her thumb. – Silence. It rains. Ian: Thank you. – Blackout.“*

Die fünf Szenen folgen keiner Handlungs-dramaturgie, sondern der Logik einer spiralig sich steigernden Phantasmagorie des Terrors: von einer noch vorstellbaren, aber in Einzelheiten bereits hyperreal wirkenden Szenerie zu immer mehr grotesken Einblendungen von Mord, Totschlag und Perversion, zur unvermittelt absurden Verwandlung der Situation in eine Kriegsszene. In kaum erträglicher Weise werden Sexualität, Gewaltbilder und Liebessehnsucht vermischt. Von einer noch konventionell wirkenden Durchleuchtung des Alltagsverhaltens auf sexuelles und psychisches Gewaltpotenzial führt der Text plötzlich in eine surreale, halluzinative Welt zwischen totalem Krieg und Offenbarung: radikale Unterbrechung des Dramas, des Schau-Theaters, der „politischen“ Analyse. Bis hin zu ihrem posthum publizierten Text „4.48 Psychosis“ hat Sarah Kane diese Unterbrechung immer radikaler

formuliert, bei zunehmendem Verzicht auf szenische Schau-Anordnungen. „Blasted“, uraufgeführt am 12. Januar 1995, rief nun den größten Theaterskandal im England der 90er Jahre hervor. Eine Würdigung der Reaktion seitens der englischen Kritik könnte selbst kaum vermeiden, dort eine regelrechte Diskurs-Pathologie zu denunzieren. Ich verzichte darauf.

Was die Skizze als kleiner Epilog belegen soll, ist, dass gerade nicht in dieser öffentlichen Entrüstung über das Gezeigte und Gesagte oder, nachträglich betrachtet, in der öffentlichen Selbstentlarvung der Kritik, sondern im Wie der Darstellung des Stücks das Politische, die politische Wirkung, die politische Substanz zu suchen ist. Es wird, darauf kommt es an, der Ausnahmezustand, der Wahnsinn, die Überschreitung der seelischen „Fassung“ als die verborgene Regel, das herrschende Maß des sozialen Verkehrs angezeigt. Der Schrecken ist unverdaulich, weil er nicht Extreme angreift („Missstände“), sondern mit Hilfe des Extrems den Kern der Sozialität selbst bloßlegt. Die Unterbrechung des politisch Kalkulier- und Darstellbaren offenbart den Abgrund der politischen Rationalität und Diskursivität. Der Krieg – das ist nicht Bosnien im Fernsehen (auch nicht allein der Alltag der Ausgeworfenen im anderen Stadtviertel) – der Krieg ist hier. Hier, wo zugesehen, gesehen und gehört wird. So geschieht ein „Auseinanderbrechen der Gegenwart“ in diesem Text, das politische Theaterpraxis erstmal einholen muss: Explosion des Bewusstseins in einer absterbenden dramatischen Struktur.

THEATER/POLITIK— KONTEXTE UND BEZIEHUNGEN

PATRICK PRIMAVESI

Die Formen eines explizit politischen Theaters, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelt haben, scheinen an einem Endpunkt angekommen zu sein: Versuche, durch eindeutige ideologische Botschaften ein Publikum zu überzeugen, aufzuklären und zu aktivieren, sind jedenfalls seltener geworden, häufig reduziert auf eine Legitimation des Spielbetriebs durch naheliegende Konflikt-Themen. Andererseits gibt es aber Impulse, Theater auf neue Weise politisch zu machen, indem der Theatervorgang als solcher, mit seinen institutionellen und strukturellen Voraussetzungen thematisiert wird. Im Sinne einer Politik der Wahrnehmung geht es dabei auch um die Arbeit an Ereignissen, welche die Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer enttäuschen oder unterlaufen, jedenfalls nicht nur bedienen. Dabei sind der Anspruch auf Stellungnahme, das Projekt der Emanzipation und einer politischen Utopie von Gemeinschaft aber keineswegs erledigt.

Dass beide Impulse – die Politik der Wahrnehmung und die Wahrnehmung der Politik – einander nicht ausschließen, sondern vielfältige Kombinationen und Mischungen eingehen können, wird im Folgenden anhand einiger theoretischer Positionen und mit Blick auf die aktuelle Praxis diskutiert. Dabei handelt es sich um je spezifische Ästhetiken und Arbeitsweisen, die kaum auf allgemeine Formeln zu reduzieren sind: Kategorien wie „episches Theater“ oder „absurdes Theater“, „postdramatisches Theater“ oder „postspektakuläres Theater“ usw. sind gerade darin problematisch, dass sie immer noch einheitliche Stilrichtungen suggerieren oder eine epochale Klammer, die den aktuellen Stand der Theaterarbeit insgesamt umfassen könnte. Demgegenüber ist heute eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu betonen, die das Repertoire an Stadt- und Staatstheatern und den ‚freien‘ Spielbetrieb mehr denn je bestimmt – Hybride aus Genres, Methoden und Techniken sowie verschiedene Formen von Kooperation, Recherche im All-

tag und Intervention. Diese Praxis steht nicht zuletzt quer zu der von vielen Ausbildungsinstitutionen noch behaupteten Grenze zwischen einem eher handwerklichen Verständnis von Professionalität und experimentellen Theaterformen, die sich oft in der Arbeit mit nichtprofessionellen Akteuren entfalten. Damit kommt eine Ästhetik des Relationalen und der Kontexte zum Ausdruck, die zugleich als veränderte Politik der künstlerischen Praxis gelten kann und eine – seit längerer Zeit schon geforderte – Kritik und Neufassung des Begriffs des Politischen voraussetzt.

Für einen anderen Begriff des Politischen

Wie wäre vom Politischen noch zu sprechen, ohne den korrumpierten Funktionalismus der Ideologien und der parteigestützten Machtverteilung und alle tatsächlichen oder angeblichen Zwänge zu bestätigen, die sich stets mit dem Begriff der „Politik“ verbinden?¹ Das zähe Ringen um die Durchsetzung und den gegenseitigen Ausgleich von Interessen, das in den parlamentarischen Demokratien immer wieder an der Verselbständigung von bürokratischen Strukturen und ökonomischen Strategien scheitert, findet in basisdemokratischen oder plebiszitären Formen der Mitsprache – sofern diese überhaupt zur Anwendung kommen – nur selten einen Ausweg. Die seit Jürgen Habermas als kommunikatives Handeln reflektierten Aushandlungsprozesse erscheinen als Korrektiv und zugleich als unumgängliche Hürde politischer Praxis.² Im Unterschied aber zu der seinerzeit grundlegenden Behauptung von *Öffentlichkeit* als Diskursfeld ist gegenwärtig eher eine Ernüchterung zu beobachten im Hinblick auf das Funktionieren öffentlicher Diskurse, zumal angesichts ihrer weitgehenden Verlagerung in Medienformate (Talkshows, blogs etc.). Demgegenüber gewinnen Formen der Intervention an Bedeutung, die den öffentlichen Raum nicht mehr als gegeben voraussetzen, sondern seine fortschreitende Aufteilung in ökonomische Einflusszonen reflektieren und zum Thema machen. So arbeiten sie häufig mit einer Radikalisierung des Anspruchs auf politische Stellungnahme (z. B. zu Stuttgart 21) und vielfältigen Strategien, die politisches Engagement und künstlerische Autonomie miteinander zu verbinden suchen.

-
- 1 Vgl. dazu auch den Band *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, hg. von Ulrich Bröckling und Robert Feustel, Bielefeld 2010.
 - 2 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), Frankfurt/M. 1990.

Eine dauerhafte Alternative zu den etablierten Strukturen der repräsentativen Vertretung von Interessen durch Funktionäre ist aber nicht in Sicht, so dass allenfalls noch ihr temporäres Aussetzen, eine Unterbrechung der offiziellen Politik, der Hoffnung auf eine allgemeine Verwirklichung demokratischer Ideale Raum geben kann. Der Verlust der großen Utopien des Kommunismus hat jedenfalls zu einer anhaltenden Skepsis im Denken des Politischen als der Arbeit an gerechteren Formen von Gemeinschaft geführt. Andererseits gibt es das Erbe des marxistischen Denkens, die unablässige Wiederkehr des *Geistes* des Marxismus in einer Zeit eskalierender Krisen, die den Triumph des Kapitalismus stören. Jacques Derrida hat in *Marx' Gespenster* bereits Anfang der 90er Jahre eine Reihe von Faktoren aufgezählt, deren Aktualität kaum nachgelassen hat: verbreitete Arbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit, globaler Wirtschaftskrieg, das Scheitern der vielbeschworenen Selbstregulation des liberalen Marktes, nationale Schuldenkrisen bis hin zum Staatsbankrott, Rüstungsindustrie und die Ausstreue atomarer Waffen, interethnische Kriege, kapitalistisch strukturierte Phantom-Staaten wie z. B. Mafia und Drogenkartelle, und begleitend zu alldem die Desorganisation und Ohnmacht des internationalen Rechts und seiner Institutionen.³

Bis heute ist eher eine Zuspitzung dieser Krisenphänomene zu beobachten, durch den Ausverkauf oder die Abwertung ganzer Handelszonen, die Eskalation religiöser Konflikte oder auch die zunehmend verheerenden Umwelt- und Klimakatastrophen. Die Erinnerung an den Marxismus als einmaliges Ereignis einer weltweiten sozialen Organisationsform der Solidarität lässt sich weder verdrängen noch bloß nostalgisch oder idealistisch re-affirmieren. Eben darin liegt das Gespenstische der Wiederkehr des Marxismus, dessen Erbschaft die Anerkennung von Schuld ebenso wie eine unausgesetzte Kritik am Ideal selbst erfordert. Die Dekonstruktion des Marxismus als System, Heilslehre und Versprechen eröffnet aber, wie Derrida mehrfach betont, zugleich die Möglichkeit eines anderen Begriffs des Politischen: „Denn weit davon entfernt, auf das emanzipatorische Begehren verzichten zu müssen, müssen wir, wie es scheint, mehr denn je daran festhalten, und zwar wie am Unzerstörbaren selbst dieses ‚Müssens‘. Das ist die Bedingung einer Re-Politisierung, vielleicht die Bedingung eines anderen Begriffs des Politischen.“⁴

3 Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* (1993), übers. von Susanne Lüdemann, Frankfurt/M. 1995, S. 132ff.

4 Derrida: *Marx' Gespenster*, a.a.O., S. 124.

Die Diskreditierung von Politik im herkömmlichen Verständnis liegt Derrida zufolge wesentlich an den Medien, die nicht nur die Verfehlungen einzelner Politiker in Form von Skandalen ausschlichten, sondern eine „strukturelle Inkompetenz“ von Politikern, Politik und politischer Repräsentation manifestieren.⁵ Angesichts dieser verheerenden Diagnosen stellt sich gerade für das Verhältnis von Theater und Politik die Frage nach der Repräsentation selbst, nach der Funktionslogik der ersetzenden, stellvertretenden Darstellung. Nicht von ungefähr fällt die mediale Revolution des frühen 20. Jahrhunderts, die Derrida als Anfang vom Ende der politischen Repräsentation in parlamentarischen Strukturen deutet, zusammen mit der expliziten Politisierung des Theaters in den Avantgarden. Ähnlich konstatierte auch Walter Benjamin, in seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* – bereits rückblickend – einen Schwund an Interesse, der alle Orte der repräsentativen Versammlung betrifft: „Es veröden die Parlamente gleichzeitig mit den Theatern.“⁶ Gerade in dem Moment, als die Wirksamkeit der politischen Repräsentation durch Massenmedien erschüttert wurde, versuchten Theaterkünstler einerseits, die Bühne wieder zum politischen Forum von Demokratie zu machen, andererseits aber die traditionellen Formen der theatralen Repräsentation zu überwinden. Seither lässt sich ein – auch in den anderen Künsten virulentes – Spannungsverhältnis zwischen politischem Anspruch im Sinne ideologischer Botschaften und der Veränderung der ästhetischen Formen sowie der Institutionen und Arbeitsweisen der Theaterpraxis beobachten, das im Folgenden näher untersucht werden soll. Dafür ist zuvor noch auf einen weiteren Kontext einzugehen, der die Frage nach dem Politischen bisher geprägt hat.

„Que faire?“ und das Politische der Praxis

Auch im Rückgriff auf das politische Theater der Weimarer Republik spielte sich im Laufe der sechziger und siebziger Jahre eine erneute Politisierung des Theaters ab, ein politischer Aktionismus, der sich der revolutionären Energien der Straße ebenso zu versichern suchte wie der großen Bühnen der etablierten Kulturpaläste, um das „bildungs-

5 Ebd., S. 130f.

6 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* („Erste Fassung“) in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 454.

bürgerliche“ Publikum zu provozieren. Wenn sich in den 1980er Jahren bereits eine Abkehr von der ideologischen Botschaft und die Hinwendung zum ästhetischen, formalen Experiment abgezeichnet hat, so dominierten bis dahin noch die unermüdlichen Versuche, den Aufklärungsanspruch des Theaters wörtlich zu nehmen. Bei der Vermittlung zwischen dem Ziel, die Kunst auf die Straße und in die Fabriken zu tragen, und andererseits dem Versuch, auch den Theaterapparat zu verändern durch Mitbestimmung, Gehaltsangleichung, Verzicht auf Hierarchien im Kollektiv etc., kam es zu vielfältigen Problemen und Widersprüchen, die in ähnlicher Weise für das Filmemachen artikuliert wurden. Grundlegend war damals vor allem Jean-Luc Godards berühmtes Manifest *Que faire?*, das 1970 auf Französisch verfasst, zunächst aber in englischer und deutscher Sprache publiziert wurde.⁷ Weit über den engeren Kontext von Godards Filmarbeit hinaus wird der Text immer wieder zitiert, wenn es darum geht, von dem herkömmlichen Anliegen, politische Kunst zu machen, die Intention abzugrenzen, Kunst (und insbesondere Theater) politisch zu machen, das hieße: auf politische und politisch reflektierte Weise zu handeln. Gerade angesichts der Tendenz, das eine gegen das andere auszuspielen im Sinne einer ausschließlichen Alternative, ist es lohnend, auch den Kontext dieses Gedankens ein Stück weit zurückzuverfolgen und der Frage nachzugehen, was seinerzeit auf dem Spiel stand: der Kampf des Neuen gegen das Alte, marxistisch-dialektisches gegen idealistisch-metaphysisches Weltbild, proletarischer Standpunkt gegen bürgerliche Ideologie etc.: „1. Il faut faire des films politiques. 2. Il faut faire *politiquement* des films. 3. 1 et 2 sont antagonistes, et appartiennent à deux conceptions du monde opposés [...]“.⁸

Unübersehbar verweist schon der Titel von Godards Manifest auf Lenins berühmtes Werk *Was tun?* von 1902, das mit der Forderung nach einer „Partei neuen Typs“ die Steuerung der proletarischen Revolution durch eine intellektuelle Elite begründet hatte. Diese sollte ein auf wissenschaftlichen Grundsätzen beruhendes Klassenbewusstsein „von außen“ ins Proletariat hineinragen. Mit der Idee der Partei als intellektueller Avantgarde beeinflusste Lenin die weitere Entwicklung

7 Der Text erschien zuerst als Auftragsarbeit in der Film-Zeitschrift *Aferrimage* (no. 1, Spring 1970), und wurde dann bald schon übersetzt einer Auswahl von Godards Texten beigelegt: *Godard Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)*, übers. und hg. von Frieda Grafe, München 1971, S. 186ff.

8 Godard: *Que faire?*, in: *Jean-Luc Godard: Documents*, Centre Pompidou (Hg.), Paris 2006.

des Sozialismus und seiner Revolutionen, die im 20. Jahrhundert immer wieder totalitäre Organisationsformen und eine bürokratische Alleinherrschaft der Partei befördert haben. So kann *Was tun?* im Nachhinein als Ausgangspunkt einer antidemokratischen Verselbständigung des wissenschaftlich begründeten Sozialismus erscheinen.⁹ Diese Perspektive bleibt auch für Godards Text zu berücksichtigen, da er den Anspruch „*politisch* Filme (zu) machen“ mit dem Prinzip des Klassenkampfes assoziiert und mit der „wissenschaftliche(n) Kenntnis der revolutionären Kämpfe und ihrer Geschichte“.¹⁰

Ausgangspunkt des Manifests war jedoch eine praktische Erfahrung, die Arbeit an dem Film *British Sounds* (1969, mit Jean-Henri Roger), einer Art Agitprop-Film nach dem Vorbild von Dsiga Wertow, als Collage aus Mao und den Beatles, Marx und Nixon. In einer ausführlichen Selbstkritik zu dem Film schildert Godard bereits das Problem, beim Schnitt gemerkt zu haben, „dass man einen politischen Film gemacht hat, statt *politisch einen Film zu machen*.“¹¹ Das daran anknüpfende Manifest greift diesen Gegensatz auf und reflektiert ihn mit 39 Thesen, die darauf zielen, ein noch auf bürgerlicher Ideologie basierendes Bemühen um politische Inhalte zu erweitern um ein bewusstes Produzieren im Sinne der marxistisch-leninistischen Lehre. Auch wenn Godard dieser schließlich als „militant“ verstandenen Linie keineswegs treu geblieben ist,¹² stellt sich die Frage, inwieweit die Transformation des Politischen (von der Politik zum politisch reflektierten Handeln) abzulösen ist von dem ideologischen Kontext, den sie in dem Manifest ausdrücklich zugewiesen bekommt. In den meisten Punkten seines Textes scheint es, als ob Godard noch einem Begriff des Politischen verhaftet bleibt, der sich aus heutiger Sicht als Fortsetzung herkömmlicher Politik im Kampf um Macht, strategische Zwecke und hierarchische Geltung erweist. Einer Politik, die das „emanzipatorische Begehren“ (von vielen einzelnen) der absoluten Geltung einer Partei überantwortet. Andererseits gibt es Ansätze in dem Manifest, die auch darüber hinaus reichen, z.B. die Forderung, „den eigenen Platz im

9 Vgl. dazu etwa Stephen Eric Bronner, der Lenins Schrift schließlich dazu verurteilt, „eines unter vielen klassischen Büchern in den staubigen Regalen einer verwaisten Bibliothek“ zu sein: ‚Was tun?‘ und Stalinismus, in: *UTOPIE kreativ*, Heft 151 (Mai 2003), S. 425-434.

10 Godard Kritiker, a.a.O., S. 186ff.

11 Godard: Pravda, in: Godard Kritiker, a.a.O., S. 184.

12 Grafe beendet ihr Nachwort mit einer dementsprechenden Ermahnung: „Daß Sie immer daran denken: Godard steht schon lange nicht mehr hinter dem, was Sie da lesen.“ In: Godard Kritiker, a.a.O., S. 190.

Produktionsprozess zu kennen, um ihn dann zu verändern“ und der Anspruch, sich das Produzieren eines Films nicht durch die Ökonomie seines Vertriebs diktieren zu lassen.¹³

Godards weitere Filmarbeit und seine Reflexionen über das problematische Verhältnis von Autor und Produzent zeigen, dass er die Radikalität eines maoistisch geprägten Aktionismus allmählich überführt hat in eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Filmemachens in Zeiten von Video und digitalen Bildern. Dabei hat er immer wieder versucht, das *politisch Filme Machen* nicht länger gegen das Machen politischer Filme auszuspielen, sondern damit zu verknüpfen, im Insistieren auf der freien Kombinierbarkeit von Bild, Ton und Schrift, auf der sichtbaren Position des Autors und auf der Notwendigkeit, Wahrnehmungsgewohnheiten herauszufordern. Eine ähnliche Entwicklung gab es im Theater, das sich mit der Emanzipation vom Anspruch einer vermeintlichen Werktreue seiner eigenen ästhetischen Potentiale bewusst wurde und in den letzten Jahrzehnten verstärkt daran gearbeitet hat, die für das Theater spezifische Situation der Begegnung von Akteuren und Zuschauern zu thematisieren. Damit kommt gegen die Fixierung auf die Praxis und Ideologie der Politik die *Politik der Praxis* selbst ins Spiel. Wie aber wären die Voraussetzungen für den Versuch, Theater politisch zu machen, genauer zu fassen?

Quer zur Repräsentation, jenseits des Erhabenen

Die Suche nach Auswegen aus den Aporien des politischen Theaters hätte zuerst die Wirkungslosigkeit der Proklamation guter Meinungen und aufklärend-kritischer Gedanken von der Bühne herab einzusehen. Ähnlich wie in Godards Text gefordert wäre die Perspektive zu erweitern um die Reflexion der politischen Bedingtheit aller ästhetischen Form und um eine genauere Betrachtung der Institutionen, Kontexte und Produktionsbedingungen von Theaterarbeit. Zu vermeiden wäre andererseits der Rückfall auf die Dogmen und Klischees des Klassenkampfes und jede Form von Naivität angesichts der realen Machtverhältnisse. Nicht von ungefähr hat auch Heiner Müller häufig auf Godards Manifest verwiesen, um damit seine Auffassung der politischen Relevanz von Theater zu erläutern. Wieder sind die Kontexte aufschlussreich: In einem Gespräch über „die sogenannten politischen Inszenierungen“ seiner Stücke im Westen, die nur mit der plakativen

13 Godard: *Que faire?*, in: Godard Kritiker, a.a.O., S. 187f.

Konfrontation von Kommunismus und (bösem) Kapitalismus arbeiten würden, zitiert er „Godards Spruch“ gerade zur Kritik an einem oberflächlichen Politikverständnis: „Das wendet sich gegen den Grundirrtum bei Leuten, die eigentlich außerhalb von Politik stehen, und das tun Theaterleute hier meistens, weil sie nicht in politische Zusammenhänge gezwungen werden. Die können damit nur herumtanzen.“¹⁴ So erscheint, nachdem Müller zuvor die Produktivität des Grenzanges zwischen Ost und West angesprochen hat, die Erfahrung politischer Zusammenhänge, deren Teil man selbst ist und denen man sich nicht entziehen kann, als Bedingung politischen Schreibens. Worum es damit für das Theater geht, hat Müller dann fünf Jahre später im Gespräch mit der (ebenfalls als Grenzgängerin viel im Westen arbeitenden) Regisseurin Ruth Berghaus konkreter gefasst, wobei er erneut von Godards Idee „Filme politisch zu machen“ ausgeht: „Es ist keine Frage der Inhalte, sondern des Umgangs mit den Inhalten, also der Form.“¹⁵ Was aber die künstlerische Herstellung oder Entdeckung der Form eigentlich politisch werden lässt, verdeutlicht er dann wieder mit Blick auf die Theaterarbeit im Westen, indem er die revolutionären Utopien marxistischer Theaterexperimente in den USA zurückweist. Godard habe das am besten formuliert: „es geht um die Behandlung des Stoffes, um die Form, nicht um den Inhalt. Und auf diese Art mit Kunst umgehen, ist ein Problem für die jungen radikalen Bewegungen. Was bei ihnen herauskommt, ist meistens Philisterei.“ Auf die Frage, ob man dann nicht riskiere, dass die Form gar nicht verstanden würde, erwidert Müller: „Aber ich verstehe sie ja selbst nicht. Ich kann sie nur produzieren.“¹⁶

Diese Differenz zwischen der Intention des Autors und der Form seiner Texte ist vielleicht der entscheidende Punkt: Müller berührt hier das schon von Godard erkannte Problem, meistens erst im Nachhinein die Fixierung auf Inhalte (politische Filme) erkennen zu können, weshalb gerade das Interesse der *Praxis* (politisch Filme zu machen) auf eine kritische Selbstreflexion im weiteren Umgang mit schon entstandenen Arbeiten angewiesen bleibt. Um die Verlagerung des Politischen vom Inhalt auf die Form sich nicht in einem ästhetischen Selbstzweck

14 Heiner Müller: „Ein Grund zum Schreiben ist Schadenfreude“ (Gespräch mit Rolf Rüdth und Petra Schmitz, 1982), in: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt/M. 1986, S. 114f.

15 Ders.: Gespräch mit Ruth Berghaus und Sigrid Neef (1987), in: *Gesammelte Irrtümer 2*, Frankfurt/M. 1990, S. 73.

16 Ders.: „Ich weiß nicht, was Avantgarde ist“ (Gespräch mit Eva Brenner, 1987), in: *Gesammelte Irrtümer 2*, a.a.O., S. 97f.

(l'art pour l'art) erschöpfen zu lassen, bedarf es der Verlagerung des Interesses vom Produkt hin zum *Prozess*. Was damit für das Theater auf dem Spiel steht, ist seine Arbeitsweise und seine Art der Repräsentation. Die von Müller in Anlehnung an Godard betonte Forderung, ein Umschlagen des Impulses zur politischen Veränderung in bloße Repräsentation (oder revolutionäre Belehrung, „Philisterei“) zu vermeiden, betrifft mit der Formwerdung den Vorgang des theatralen Darstellens selbst, Repräsentation als Wiederholen und Ersetzen dessen, was im Moment der Aufführung abwesend ist.

Im Zuge einer Emanzipation auch der Theaterwissenschaft aus der lange vorherrschenden Perspektive der Philologie, der Interpretation von Werken und Autorintentionen, wurde der Vorgang der theatralen Darstellung seit den 1970er Jahren verstärkt als semiotisches Gefüge beschrieben. Je mehr aber die Fixierung von Zeichensystemen und Codes perfektioniert wurde, je mehr wurde die Prozesshaftigkeit von Theater ausgeblendet. Auf diese Problematik verwies Jean-François Lyotards Essay „Der Zahn, die Hand“, der eine Verabsolutierung des Zeichenbegriffs grundsätzlich kritisiert. In der Theatersemiotik liegt demnach ein quasi theologisch oder zumindest ideologisch begründeter Nihilismus, der an einer hierarchisch strukturierten symbolischen Ordnung und Logik festhält. Ausgehend davon, dass Theater immer schon mit dem Politisch-Religiösen als einer Frage der Macht zu tun hat, konstatiert Lyotard für das 20. Jahrhundert den Wegfall all jener metaphysischen Ordnungen, die in früheren Zeiten das Prinzip der Stellvertretung begründet hätten. Diese nihilistische Logik, wonach die Bedeutung jedes Zeichens abhängig bleibt von der Macht des abwesenden Bezeichneten, ist aber nicht die einzige Form, in der sich Theater und Theatralität manifestieren können.

Im Unterschied zur religiös und politisch bedingten Hierarchie sieht Lyotard in der von Freud entdeckten Libido-Ökonomie eine Gleichheit und *Reversibilität* zwischen Ursache und Wirkung, wenn etwa die geballte Hand nicht nur als Symptom für den Zahnschmerz gilt, sondern als Ausdruck einer Triebenergie, die sich in der freien Besetzung aller Körperzonen manifestieren kann. Eine ähnliche Relativierung von hierarchischen Zeichenbeziehungen sei im modernen Kapitalismus zu beobachten, der allein vom Wertgesetz beherrscht wird und keine originären Positionen kennt, sondern Arbeit, Waren und Geld als austauschbare Größen in Beziehung setzt. Darin könne für das Theater aber eine Chance liegen: nicht etwa wie Artaud eine Rückkehr zur Ordnung des Heiligen zu fordern oder wie Brecht die theatrale Praxis auf das Sprachdispositiv des Marxismus (Vermittlung von dia-

lektischem Bewusstsein) zu verpflichten, sondern „den Repräsentanten und das Repräsentierte in Beziehung zu setzen und den Saal durch die Vermittlung der Bühne mit sich selbst kommunizieren zu lassen“.¹⁷ Im Sinne des Tauschwertes und einer potentiell nicht-hierarchischen Zirkulation käme es darauf an, mit der Zeichenbeziehung auch die Machtbeziehungen im Prozess der Produktion und Rezeption von Theater zu überwinden. Vor allem der „angebliche Zuschauer“ sei keine feste Größe, sondern ein „Produkt der Repräsentationsmaschine“. Gegen das Funktionieren dieser Maschine setzt Lyotard schließlich die Idee eines „energetischen Theaters“, das die gewohnten Aufteilungen des sinnlich Wahrnehmbaren innerhalb der Bühnenhäuser ebenso wie die Grenze zwischen Theater und äußerer Realität durchkreuzen soll.

Die auch von Müller formulierte Einsicht, dass die politische Funktion von Theater darin liegt, Wirklichkeit nicht einfach abzubilden, sondern in Frage zu stellen,¹⁸ führt auf die Fortsetzung der Kritik von Repräsentationsstrukturen in neueren Debatten über eine Politik des Theaters. So beziehen sich insbesondere Jean-Luc Nancy und Jacques Rancière seit einigen Jahren auf die in der Gesellschaft des Spektakels allgegenwärtigen Formen von Repräsentation. Dabei wird aber deutlich, dass Ansätze zur Kritik der Repräsentation, die sich einer politischen Instrumentalisierung entziehen und andere Formen von Gemeinschaft entwerfen, auch die Unmöglichkeit des Versuchs erweisen, Ersatz und Stellvertretung ganz auszuschließen. Ebenso unzulänglich bleibt das Bemühen, die ‚guten‘, authentischen von den ‚schlechten‘, heterogenen Formen des Spektakels kategorisch zu trennen. Daher hat Nancy die Geschichte der Repräsentationskritik von Jean-Jacques Rousseau bis Guy Debord mit der notwendig *spektakulären* Voraussetzung menschlichen Daseins konfrontiert: „Es gibt keine Gesellschaft ohne Spektakel, weil die Gesellschaft aus sich selbst heraus Spektakel ist“ und, auch im Hinblick auf die Behauptung eines individuellen Seins durch Selbstdarstellung: „keine Präsentation, die nicht schon in der ‚Repräsentation‘ ist, das heißt keine ‚Präsenz‘, die nicht Präsenz der einen den anderen gegenüber ist“.¹⁹

17 Jean-François Lyotard: Der Zahn, die Hand, in: ders., *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 20.

18 Müller: Am Anfang war... (Gespräch mit Rick Takvorian, 1986), in: *Gesammelte Irrtümer* 2, a.a.O., S. 47.

19 Jean-Luc Nancy: *singulär plural sein*, 2004, S. 107ff. Zur historischen Dimension des Problems der Repräsentation vgl. vom Verfasser: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt/M. 2008.

Rancières Auffassung des Politischen, wie er sie zunächst in dem Buch *Das Unvernehmen* formuliert hat, definiert den aktuellen Zustand staatlicher Demokratie von einer Logik der Ausschließung her, einer Ignoranz gegenüber denjenigen, die in ihr keine Stimme haben.²⁰ Im Unterschied zu dieser Politik der Ausschließung sei die Kunst zwar ebenfalls bezogen auf eine Aufteilung des Sinnlichen, aber mit umgekehrter Tendenz: Integration und Pluralisierung. In dem neueren Band *Das Unbehagen in der Ästhetik* sind Texte versammelt, die explizit von dem Ende der „ästhetischen Utopie“ ausgehen, von einer Ohnmacht der Kunst im Hinblick auf die Bedingungen des kollektiven Daseins. Als Reaktion darauf beschreibt Rancière zwei große Konzeptionen, die auch als Entwicklungsphasen erscheinen: zunächst ein Denken des *Erhabenen*, das in Anlehnung an Kant das Undarstellbare thematisiert.²¹ Der Anspruch auf die Darstellung einer vor jeder politischen Form liegenden Gemeinschaft und die negative Bezeugung des Undarstellbaren als ästhetischer Utopie sind Spielarten dieser Tendenz, in einer „post-utopischen“ Gegenwart und jenseits der Perspektive politischer Emanzipation die Souveränität der Kunst zu behaupten.

Die Ästhetik des Erhabenen, des Schocks und der Unterbrechung wird jedoch zunehmend abgelöst durch eine *Ästhetik des Relationalen*, die Rancière – angelehnt an Nicolas Bourriaud²² – wie folgt charakterisiert: „Die relationale Ästhetik verwirft die Anmaßungen der Selbstgenügsamkeit der Kunst wie die Träume der Transformation des Lebens durch die Kunst, sie bekräftigt jedoch eine wesentliche Idee, nämlich dass die Kunst darin bestehe, Räume und Beziehungen zu schaffen, um materiell und symbolisch das Territorium des Gemeinsamen neu zu gestalten.“²³

Indem Rancière Kunst als eine „Aufteilung des Sinnlichen“, beispielsweise als Anordnung von Körpern „in einem spezifischen Raum und in einer spezifischen Zeit“ definiert, gelangt er zu einer Annäherung vermeintlich selbstgenügsamer, unpolitischer Kunst (die aber gerade darin das Bild von Freiheit und Souveränität als „Versprechen von Emanzipation“ bewahrt) und andererseits einer explizit politisch engagierten und revolutionären Kunst, die den Widerspruch zwischen

20 Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, übers. von Richard Steurer, Frankfurt/M. 2002.

21 Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, übers. von Richard Steurer, Wien 2007, S. 29f.

22 Nicolas Bourriaud: *Relational aesthetics*, Dijon 2002.

23 Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, a.a.O., S. 32.

Kunst und Leben aufheben will.²⁴ Wichtig für die Diskussion um eine Politik des Theaters ist vor allem Rancières Feststellung, dass Politik immer schon Teil von Kunst und zumal von Theater sei, nicht etwa ein Anderes, Äußeres oder bloß Inhaltliches, das auf der Bühne abzubilden wäre. Damit aber verweist Rancières Diskurs, mehr noch als er es selbst explizit macht, auf das Potential der Widersprüche im Werk Bertolt Brechts.

Brecht, Handke und die Zuschauer

Insofern Brechts Theaterkonzeptionen auf der Aktivität des Zuschauers und auf der expliziten Vorführung des Theaterspiels insistieren, sind sie immer noch relevant. Wie Benjamin über das epische Theater notiert hat, ist es aber gerade die Art des selbstreferentiellen, sich selbst ausstellenden Schauspiels, die erkennen lässt, „wie sehr in diesem Felde das artistische Interesse mit dem politischen identisch ist“.²⁵ So hat Brecht häufig darauf verwiesen, dass das Theaterspiel als solches bereits eine *soziale Funktion* hat und insofern auch eine politische Praxis ist, die zwar ihre Differenz zum alltäglichen Leben betonen soll, gleichwohl aber aus der Organisation des Verhaltens von Menschen in bestimmten Situationen zusammengesetzt ist. Dabei bleibt das Verhältnis von Theater und Politik zwiespältig. Ende der Zwanziger Jahre sah Brecht in der „Requirierung des Theaters für Zwecke des Klassenkampfes“ noch eine massive „Gefahr für die wirkliche Revolutionierung des Theaters“, um die es ihm doch eigentlich zu tun war.²⁶

Umgekehrt bestand er aber auf der politischen Relevanz einer solchen Revolutionierung: „Der Schrei nach einem neuen Theater ist der Schrei nach einer neuen Gesellschaftsordnung.“²⁷ Im Kontext der Verfremdungstheorie hat er dann rückblickend das Aufkommen eines politischen Theaters geschildert, das sich gegen ein *auf andere Weise* politisches Theater richtete: „Das Theater, das wir in unserer Zeit politisch werden sahen, war vordem nicht unpolitisch gewesen. Es lehrte die Welt so anzuschauen, wie die herrschenden Klassen sie angeschaut

24 Ebd., S. 45ff.

25 Benjamin: Was ist das epische Theater? (Zweite Fassung), in: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. II/1, S. 538.

26 Bertolt Brecht: [Soziologische Betrachtungsweise], in: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht u.a., Berlin und Frankfurt /M. 1988ff., Bd. 21 (Schriften 1), S. 233.

27 Ders.: Über eine neue Dramatik, in: *Werke*, a.a.O., Bd. 21, S. 238.

haben wollten.“²⁸ Wenn der Ausschluss politischer Themen lange Zeit eine bestimmte Politik der Darstellung begleitet hat, so konnte ihre bloße Einbeziehung noch keine strukturelle Veränderung erzielen. Erst mit der Oktoberrevolution seien einige Theater „wirklich politische Anstalten“ geworden, die dem Zuschauer die Welt „als eine ihm und seiner Aktivität zur Verfügung stehende“ darstellten. Dieses Ziel hat Brecht selbst aber kaum durch Abbildungen der Wirklichkeit erreicht, eher schon durch die Idee einer Veränderung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Theater, vor allem in der Lehrstückarbeit, die den Zuschauer als Teilnehmer und Akteur einsetzen und „verwerthen“ kann.

An diesem Punkt trifft sich Rancières Auffassung des Politischen erneut mit der von Brecht, da er in seiner Abhandlung über den „emanzipierten Zuschauer“ die Theorie einer Praxis entworfen hat, die dem Lehrstück als „learning play“ sehr nahekommt. In dem 2004 auf Einladung des Kurators Mårten Spångberg entstandenen Vortrag geht Rancière von seiner früheren Studie über den „unwissenden Lehrmeister“ aus, der unterrichten kann was er selbst nicht weiß.²⁹ Zur Übertragung dieser Lehrmethode aus dem frühen 19. Jahrhundert (Jean-Joseph Jacotot) auf die Situation des Theaters erwähnt er zunächst eine bis in die Antike zurückreichende Geschichte des antitheatralen Vorurteils, wonach der Zuschauer im Theater stets passiv sei, unwissend ausgeliefert den Illusionen der Bühne. In diesem Sinne versuchten auch die Avantgarden das schlechte *Spektakel* zu überwinden, sei es durch eine Versammlung, deren Teilnehmer sich ihrer Situation und ihrer Interessen bewusst werden sollten (Brecht), sei es durch eine Zeremonie, bei der die Gemeinschaft ihre vitalen Energien entfalten sollte (Artaud). Der für die Geschichte des modernen politischen Theaters grundlegenden Annahme, der Zuschauer des Spektakels müsse erst noch aktiviert werden, widerspricht Rancière mit der These, dass jeder Zuschauer schon durch seine Wahrnehmung aktiv sei und durch seine Imagination, die das aus der Distanz Erfahrene verarbeitet.

Das Pathos des modernen Belehrungstheaters verschleiert, dass es stets mit einem Akt der Entmündigung einsetzt um die Zuschauer dann erziehen zu können. Daraus folgt schließlich, dass Theater auf andere Weise zu organisieren ist, auch nicht mehr nur als Aktivierung des Zuschauers, der in eine gemeinsame Präsenz versetzt werden soll (um das

28 Ders.: Politische Theorie der Verfremdung, in: Werke, a.a.O., Bd. 22.1, S. 217.

29 Rancière: *Der unwissende Lehrmeister* (Le Maitre ignorant, 1987), übers. von Richard Steurer, Wien 2007.

Spiel der Repräsentation zu überwinden), sondern als Austausch künstlerischer Fähigkeiten, einschließlich der des Erzählens und Übersetzens: „It should be the institution of a new stage of equality, where the different kinds of performances would be translated into one another. In all those performances, in fact, it should be a matter of linking what one knows with what one does not know, of being at the same time performers who display their competences and spectators who are looking to find what those competences might produce in a new context, among unknown people.“³⁰

Das Experiment der Lehrstücke, das bis heute für eine ganz ähnliche Praxis der Einbeziehung von Teilnehmern als „Fachleuten“ steht, konnte von Brecht nur zum Teil realisiert werden. Bald nach seinen ersten Versuchen sah er sich bereits genötigt, Missverständnisse aufzuklären, unter anderem eine Überbetonung des Lehrhaften, die er be-reute (weshalb er später auch die Übersetzung „learning play“ statt „teaching play“ bevorzugte).³¹ In solchen nachträglichen Reflexionen ebenso wie in den Texten selbst erscheinen die Lehrstücke, auch im Kontext von Brechts Idee einer „Großen Pädagogik“, als Entwürfe einer nicht-bevormundenden Praxis der Übung, des Durchspielens eigener und fremder Erfahrungen. Seither wurden die Lehrstücke in ganz verschiedenen Kontexten immer wieder aufgegriffen, etwa in der Theaterpädagogik, durch die kritische Reflexion des Lehrstückprojekts im Theater von Heiner Müller, oder schließlich auch in der Praxis experimenteller, performance-naher Theaterformen, die mehr oder weniger explizit Impulse der Lehrstückarbeit umsetzen konnten. Für die von Rancière vorgeschlagene Perspektive des „emanzipierten Zuschauers“ sind die Lehrstücke jedenfalls ebenso zu berücksichtigen wie Brechts Idee einer „Zuschaukunst“, mit der er immer wieder auf die Interessen und Fähigkeiten setzte, die das Publikum schon mitbringt.

Der Fehler traditioneller Auffassungen von politischem Theater, den Zuschauer aktivieren und zuallererst zu einem kritischen Bewusstsein erziehen zu wollen, wird wohl in keinem anderen Text so konsequent reflektiert und in extremer Zuspitzung demonstriert wie in Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*. Dass dieses 1966 von Claus Peymann uraufgeführte Stück in den letzten Jahren wieder eine gewisse

30 Rancière: The emancipated spectator, in: *Artforum International*, March 1, 2007, S. 271-280, hier: 280. Vgl. auch ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, übers. von Richard Steurer, Wien 2010.

31 Vgl. Brecht: Missverständnisse über das Lehrstück, in: *Werke*, a.a.O., Bd. 22.1 (Schriften 2), S. 117f.

Konjunktur erlebt hat, hängt sicher mit der Frage zusammen, wie – in einer Zeit allseitiger Angebote und Aufforderungen zur Partizipation – die eigene Aktivität des Publikums thematisiert werden könnte, ohne zurückzugreifen auf überholte Techniken der ‚Animation‘ und aufdringlichen Einbeziehung von Zuschauern ins Bühnengeschehen. Bevor Handkes Text am Ende zur eigentlichen Beschimpfung übergeht (die sich damals an eine Gesellschaft von Mittätern bei den Verbrechen des Zweiten Weltkriegs richtete), entfaltet er eine gezielt widersprüchliche Kette von Anweisungen und Positionsbestimmungen, die das Publikum als solches adressieren: die Gewohnheiten und Erwartungen der Zuschauer, ihre Gedanken und Wahrnehmungen. Aus der Litanei dieser Aussagen ragen jene heraus, die sich konkret auf die Situation des Theaters beziehen, auf die gemeinsame Anwesenheit von vielen Zuschauern miteinander und mit den Akteuren. Und dennoch verbleibt der Text, zumindest wenn die Inszenierung (wie bei Peymann) seiner eigenen Logik zu folgen versucht, im Rahmen des übergreifenden Sprachspiels der Anrede. Gerade durch die Art, wie er das Publikum zugleich anspricht und übergeht, anerkennt und missachtet, wird die Geste des offenen Kontakts und der Bezugnahme durchkreuzt, mit einer gegenläufigen Tendenz zur völligen Abschießung: Zu Beginn der Aufführung und am Ende sollen Tonbandeinspielungen eine ‚normale‘ Theateratmosphäre vortäuschen, Bühnenarbeiter hinter dem Vorhang und später dann Beifallsgeräusche, bis das Publikum den Saal verlässt.³²

Handkes Stück, das mit seinem Pathos des Theaterprotestes vor allem den sechziger Jahren verhaftet und damit auch überholt schien, ist in der letzten Zeit mehrfach zurückgekehrt, ob freier bearbeitet in den Produktionen von Tim Etchells Gruppe Forced Entertainment, oder auch durch explizite Inszenierungen wie von Sebastian Hartmann (Schauspiel Leipzig), der österreichischen Gruppe God's Entertainment (in Fußgängerzonen mehrerer Großstädte) und Laurent Chétouane (Theater am Neumarkt, Zürich). Einerseits entspricht Handkes Text ganz den künstlerischen und politischen Tendenzen seiner Entstehungszeit. Wie Susan Sontag 1962, also bereits einige Jahre vor der *Publikumsbeschimpfung* mit Bezug auf das Happening feststellte, ging es damit vor allem um eine aggressive Behandlung des Publikums: „Das Ereignis scheint darauf angelegt, das Publikum zu ärgern und zu beschimpfen. [...] Was in den Happenings geschieht, entspricht nur dem, was Artaud für das Schauspiel fordert: die Bühne, das heißt die

32 Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt/M. 1978, S. 11f. und 48.

Distanz zwischen Zuschauer und Darsteller wird aufgehoben und ‚der Zuschauer körperlich einbezogen‘. Im Happening ist das Publikum der Sündenbock.“³³ In dieser Perspektive erscheint *Publikumsbeschimpfung* wie ein früher Versuch, die Mittel der Performance Kunst (einschließlich Happening und Life Art) auch und gerade auf den Bühnen der (west)deutschen Stadt- und Staatstheater einzusetzen. In der Form eines Theaterstücks soll der aggressive Akt der Beschimpfung hier gerade dadurch seine Wirkung entfalten, dass er – anders als das Happening in Galerien oder auf der Straße – mit einem distanzierten und stillgestellten Publikum rechnet, dass vielleicht sogar bis zum Ende zuhört.

So weist der Text aber, andererseits, über die sechziger Jahre und ihre Forderung nach Aktion und unmittelbarem Kontakt zur politischen Wirklichkeit hinaus, nimmt bereits jene Ästhetik der Negation und des Erhabenen vorweg, als Entzug der Darstellung und zugleich indirekte Behauptung einer Autonomie der Kunst. Eben darum kann Handkes Stück in heutigen Inszenierungen womöglich als ein Testfall dafür angesehen werden, inwieweit sich auch im Theater eine Ästhetik des Relationalen durchzusetzen beginnt, welche die „Anmaßungen der Selbstgenügsamkeit der Kunst wie die Träume der Transformation des Lebens durch die Kunst“ in Frage stellt. Indem sich die Regisseure an Handkes Text auf unterschiedliche Weise abarbeiten, mit Mitteln der Situationskomik (Hartmann), der situationistischen Intervention (God’s Entertainment) oder der Tanz-Performance (Chétouane), wird auch die Aggression gegen das Publikum schließlich ersetzt durch den Grundimpuls, eine neue, konstruktive Situation zu schaffen, „das Territorium des Gemeinsamen neu zu gestalten“.³⁴ In diesem Sinne erscheint Theater heute eher unpathetisch, ohne den Zwang zur großen Geste und oft mit dem Gestus der Untersuchung, an der „Neu-Aufteilung des Sinnlichen“ arbeitend. Mit Rancière wäre schließlich davon auszugehen, dass Kunst gegenwärtig vor allem versucht, die etablierte und vorherrschende Politik der Ausschließung aufzubrechen, Stimmen hörbar zu machen, die ansonsten stets überhört werden und keine Resonanz finden.

Wie sich mit diesem Durchgang durch verschiedene Positionen zur Frage des politischen Theaters aber schon gezeigt hat, kann es keine normative Festschreibung geben, die ein für alle Mal festlegt, was politisches Theater sei oder gar zu sein hätte. So gibt es auch nicht „das

33 Susan Sontag: *Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders*, übers. von Mark W. Rien, Frankfurt/M. 1982, S. 310 und 321.

34 Vgl. Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, a.a.O., S. 32.

Politische“, das als absolutes Qualitätskriterium fungieren und die Relevanz künstlerischer Praxis erweisen könnte. Wer hätte darüber zu entscheiden, was politisch sei und was nicht? Angewiesen bleibt die Beurteilung der Spannung zwischen politischem Theater und dem Versuch, Theater politisch zu machen, weiterhin auf den Diskurs – über die konkreten Formen der Praxis, über ihren jeweiligen Kontext und über ihre Art, im Prozess von Produktion und Rezeption Beziehungen (neu) zu organisieren.

Stimmen hören bei Marthaler, andcompany&Co und Rimini Protokoll

Ein Theater, in dem von den Mechanismen demokratischer Politik beispielsweise das „Unvernehmen“ selbst vernehmbar würde, wäre nicht nur erfüllt von ausgeschlossenen, ungehörten Stimmen, die hier endlich zu Wort kämen. Gleichzeitig hätte die Situation des Theaters auch den anhaltenden Vorgang der Ausschließung als solchen zu thematisieren, nicht einfach anzuklagen, sondern erfahrbar zu machen. Ansätze in dieser Richtung zeigen sich im Theater der letzten Jahrzehnte überall da, wo explizit mit der Inszenierung sowohl von Stimmen als auch von Situationen des Hörens gearbeitet wird. So kommt bei der zunehmenden Annäherung von Theater und Performance gerade der Arbeit mit der Stimme eine besondere Bedeutung zu, als dem Kreuzungspunkt zwischen Akteuren und Zuhörern wie zwischen individueller Artikulation und einer symbolischen Ordnung oder auch zwischen künstlerischer Virtuosität, technischer Apparatur und Körperlichkeit. Diese Perspektive ist jedoch zu unterscheiden von einer repräsentativen Vorführung der Stimme als Produkt glatter technischer Perfektion in der Wiedergabe des gängigen Repertoires.³⁵ Was demgegenüber als politische Funktion der Stimme im Theater gelten kann, Unausgesprochenes oder Verdrängtes und vor allem Widersprüche hörbar zu machen, ist nicht etwa gebunden an ihre Homogenität, im Gegenteil eher an ihre *Aufspaltung*.

35 Siehe dazu Roland Barthes: *Die Rauheit der Stimme* (1972), in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt/M. 1990, S. 272; sowie vom Verfasser: *Stimme ± Körper. Interferenzen zwischen Theater und Performance*, in: Gabriele Klein und Wolfgang Sting (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005, S. 165-179.

Seit den Anfängen der Demokratie und ihrer Reflexion in der antiken Tragödie hat das westliche Theater die Artikulation der Stimme(n) als Konflikt vorgeführt. Ein aktuelles Theater der Stimmen ist weit mehr Performance als dramatische Kunst, da es die vokale Äußerung befreit von den Zwängen rhetorischer und psychologischer Angemessenheit oder dialogischer Funktionalität. Die stärksten Momente in dieser Art von Theater sind womöglich gerade jene, wo der Rahmen der Repräsentation aufgebrochen und gestört wird, wenn der Akt des Sprechens oder Singens kaum etwas anderes als sich selbst aufführt. Durch Stottern, beschleunigtes oder gedehntes Sprechen, plötzliche Wechsel zwischen verschiedenen Sprechweisen und ähnliche Abweichungen von den Gewohnheiten alltäglicher Kommunikation, kann die Stimme als Klang wahrgenommen werden, unabhängig von inhaltlicher Information. So beginnt der Aufspaltungsprozess bereits bei der einzelnen Stimme, die nie bloß Zeichen ist, sondern immer auch Körpergeräusch.

Exemplarisch dafür, wie ein Theater der ausgeschlossenen Stimmen klingen und aussehen könnte, waren in den 90er Jahren einige Inszenierungen Christoph Marthalers, insbesondere *Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte*. Die Inszenierung hat gezeigt, wie gerade die Wiederholung und Nachahmung von Stimmen eine politische Dimension haben kann, indem hier die Klischees von staatstragender Rhetorik und Geschichtsdeutung aufgebrochen werden und das Publikum zugleich seine eigene Sprach- und Stimmlosigkeit wahrnehmen kann. Wenn da eine Reihe von Trainingskandidaten die harte Schule des Repräsentierens durchläuft, tritt die Maschinerie der politischen Stimme ebenso hervor wie die Künstlichkeit des Small Talks und die Gewalt patriotischer Gesänge. Ein Lied mit dem Refrain „Gott zum Gruß mit Wort und Klang, Deutsches Herz in deutschem Sang!“ wird plötzlich unterbrochen, die Worte sind steckengeblieben in den Kehlen der mit offenem Mund herumtorkelnden Sänger. Gegen Ende, wenn nach großen Mühen endlich alle Klappbetten in dem Einheitsgedenkraum (gebaut von Anna Viebrock) aufgestellt sind, werden die Kandidaten noch einmal abgefragt nach den Worten Europa, Freiheit und Sicherheit. Der Blick, der von dieser Inszenierung auf die Geschichte der beiden deutschen Staaten und ihrer Wiedervereinigung fiel, war zugleich eine akustische Sondierung, die eine Wiederkehr des Verdrängten durch Stimmen vorführte. Die der Stimme eingeschriebene Heterogenität wurde spürbar, bis hin zur Besessenheit von den Gespenstern der Geschichte, wie in dem mehrsprachigen und vielstimmigen Monolog des Schotten Graham Valenti-

ne, der die Anordnungen der Siegermächte zur historischen Stunde Null mit komisch verzerrten Propagandatexten sowie mit Tier- und Maschinengeräuschen durchsetzte.

Dass für Marthaler die Musikalisierung des Schauspielers wichtiger ist als jede Form von psychologisch motiviertem Rollenspiel, hat stets auch die Dramaturgie seiner Theaterabende geprägt. So komponiert er seine Liederabende mit einem an Samuel Beckett oder Heiner Müller erinnernden schwarzen Humor. Individuen begegnen da nur noch als diejenigen, die längst nicht mehr handeln können oder wollen, aber immer noch ein Lied singen. So zeigen die Aufführungen einsame und hoffnungslose Menschen, deren Verzweiflung in Wutgeheul ebenso wie in hysterisches Gelächter ausbrechen kann, allenfalls im gemeinsamen Singen zu sich findet und damit auch das Publikum auf ungewohnte Weise adressiert. Seither hat Marthaler in vielen Operninszenierungen und bei seiner Arbeit an dramatischen Werken (z.B. Goethes *Faust*, Shakespeares *Der Sturm* und *Wie es euch gefällt*, Chechovs *Drei Schwestern* oder Horvaths *Kasimir und Karoline*) die Bühne zum Podium unerwarteter Gesangs-Konzerte gemacht. Die Theatralisierung von Stimmen zwischen Musik und Körpergeräuschen ist dabei aber nie bloß Selbstzweck: Die Situationen, in denen diese Stimmen zu Gehör kommen, sind stets peinlich und so schief, dass damit gerade im Theater das Unvernehmen erfahrbar wird, vor allem in Momenten der Pause, des Stillstands, wenn gar nichts mehr geht.

Die elementare Leistung des Theaters, uns die Stimmen und Gestalten von Abwesenden vorzuführen, wird in neuen Theaterformen häufiger zum Thema gemacht. Indem auf der Bühne nicht mehr nur tote Figuren als lebendig vorgespielt werden, sondern die Toten selbst Stimmrecht erhalten, werden aber auch die Zuschauer aufgestört, mit ihrer eigenen Rolle konfrontiert, die Heiner Müller einmal als die von *potentiell Sterbenden* charakterisiert hat: „[...] das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.“³⁶ Für den von Müller auch mit seinen eigenen Texten dem Theater abverlangten „Dialog mit den Toten“ ist das Stimmen-Hören der Ausgangspunkt. Im SCHERZO-Teil seines epochalen Textes *Die Hamletmaschine* ist der damit verbundene Schritt über das Drama hinaus markiert: Nicht mehr nur die eine Stimme des Vater-Geistes ertönt aus der Rüstung, sondern aus dem Sarg sind „die Stimmen“ von Claudius, Hamlet 1 und Ophelia zu hören, und zwar als „Gelächter aus

36 Müller, in: ders./Alexander Kluge: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge*, Berlin 1996, S. 95.

dem Sarg“. *Die Hamletmaschine* inszenieren hieße demnach, ein Konzert von Stimmen aufführen, die alle aus dem gleichen Sarg kommen. Damit bilden sie eine allegorische Form von Gemeinschaft, die nur noch indirekt mit Shakespeares *Hamlet* zu tun hat, dafür aber konkreter auf die Situation des Publikums verweist, das sich im (post)modernen Theater als einem Mausoleum der Stimmen befindet. Dieser Spur folgte vor einigen Jahren (nach grundlegenden Inszenierungen der *Hamletmaschine* unter anderem von Robert Wilson und mehrfach auch von Müller selbst) die Gruppe andcompany&Co.

Exemplarisch für eine neuere Ästhetik des Relationalen, die das Pathos der Erhabenheit spielerisch zu durchkreuzen vermag, ging es für die Gruppe um Nicola Nord und Alexander Karschnia am Schauspiel Stuttgart 2008 um den Versuch, Müllers Text mit einer ganz unpathetischen Theaterauffassung zu bearbeiten, eher sein Nachleben auszustellen als ihn noch ernsthaft zu inszenieren. Unter dem Titel *Showtime: Trial and Terror* wurde der Ablauf des zu spielenden Materials dem Glücksrad eines Showmasters überlassen.³⁷ Die zufällig ausgewählten Textteile wurden mehrsprachig gesungen, geflüstert, gebüllt und ständig wiederholt, wobei kleine Varianten und Steigerungen vorkommen durften. Das Publikum wurde mit einbezogen, wie in Gameshows üblich. Anders jedoch als im Fernsehen reflektierte die Mischung aus Text und Zufall gerade die Krisen der Repräsentation, und anders als im Theater war die Dramaturgie weitgehend offen. Die Akteure mussten mit dem jeweiligen Textteil verknüpfte Aufgaben absolvieren; wenn das gelang, gab es für einzelne Reihen von Zuschauern eine Prämie, z.B. Whisky. Immer wieder wurde ein Geburtstag eingeläutet, nach der Torte zu schließen von Lenin, dessen Kopf ebenso wie die von Marx und Mao, Kohl und Meinhof, Schlingensief und anderen als Spielmaterial benutzt wurde.

Für das (Nicht-)Sprechen von Hamlet und den anderen Figuren der *Hamletmaschine* entwickelte die Aufführung einen neuen Gestus, ein artistisches Spiel mit der Performance des Schnellsprechens, inspiriert vermutlich von Müllers Interesse an Lenin-Dada, dem nach einem Schlaganfall halbseitig gelähmten und nur noch lallenden Kopf der Weltrevolution. Der im Sprechen von Textfetzen ausgetragene Wettkampf der Akteure (Hamlet in Stalingrad, Hamlet in Stuttgart, Hamlet in Budapest, Hamlet in Berlin) um Punkte und (Papier-)Köpfe erinnerte, bei allem Spaß mit dem ‚Schandhütchen‘ und weiteren Strafen,

37 Der Showmaster wurde gespielt von Sebastian Šuba, die vier Hamlet-Kandidaten von Nicola Nord, Alexander Karschnia, Sarah Günther und Sascha Sulimma, der auch für die Musik sorgte.

auch an das Ritual der Schauprozesse, das durch Erpressung oder Folter erzwungene Aufsa-gen vorher gelernter ‚Geständnisse‘. Der Grundton der von Sascha Sulimma gespielten, geklingelten oder gesampelten Musik war der eines melancholischen Zeremoniells, das jederzeit umschlagen konnte in abgründige Komik – Gelächter aus dem Sarg. So wurde der schon in Müllers Text angelegte Abgesang auf den kommunistischen Traum als Alptraum erinnert, wiederholt und durchgearbeitet, in einer nicht enden wollenden Abschiedsfeier.



andcompany&Co, *Showtime: Trial and Terror*, Stuttgart 2008, Foto: Cecilia Gläsker[®]

Eine im besten Sinne vielstimmige Aufführung über die Gespenster des Marxismus gab es auch schon von Rimini Protokoll: *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* (2006). Dass die Arbeit dieser längst international agierenden Gruppe (Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel) ebenfalls immer wieder dem Stimmen-Hören gilt, wird etwas verdeckt von ihrem Markenzeichen, der Theaterarbeit mit nichtprofessionellen Akteuren als „Experten des Alltags“. Viele Produktionen von Rimini Protokoll gibt es aber inzwischen in einer zusätzlichen Radioversion und auch sonst weist die Arbeit von Rimini Protokoll eine große Nähe zum Radio-Feature auf, erscheint mitunter als dessen Übertragung aufs Theater. In einer Vielzahl von Inszenierungen und Projekten hat die Gruppe eine neue Form dokumentarischen Theaters begründet, das zumeist auf genauen Recherchen basiert und oft die Theatergebäude verlässt, bis hin zum Projekt *Cargo Sofia*, das die Zuschauer in einem halb transparenten LKW die Realität des Güterverkehrs

direkt auf der Straße erfahren ließ. Insgesamt zeigt die Arbeit von Rimini Protokoll, wie gegenwärtig der Anspruch, politisches Theater zu machen und gleichzeitig Theater politisch zu machen, produktiv gemacht werden kann. Hier seien nur einige Arbeiten erwähnt, die besonders mit dem Stimmen-Hören arbeiten.

In einem seiner ersten Stücke, noch mit Bernd Ernst zusammen unter dem Label *Hygiene Heute*, schickte Stefan Kaegi die Teilnehmer einzeln, mit einem Walkman ausgestattet, auf einen Rundgang, etwa durch die Gießener Innenstadt, das Frankfurter Ostend oder die Gegend um das Münchener Gasteig-Zentrum. Die Tonbandstimme ließ sie zu Akteuren in einer imaginären Verfolgungsjagd werden, die sich aus kleinsten Details der vorgefundenen Umgebung zusammensetzte und so den Blick für ansonsten übersehene Wege, Perspektiven und Räume öffnete: ein Theater auf Straßen, Parkplätzen oder Hinterhöfen. Gleichzeitig war es eine Übung in „Psychogeographie“, entsprechend den situationistischen Theorien von Guy de Bord, als Erforschung der oftmals desaströsen emotionalen Effekte urbaner Umgebungen. Eines der größten und auch spektakulärsten Rimini-Projekte war die Bundestagskopie *Deutschland 2*, bei der (im Rahmen des Festivals Theater der Welt 2002) eine im Berliner Bundestag stattfindende Sitzung gleichzeitig durch Bürger der Stadt Bonn im ehemaligen Plenarsaal nachgesprochen werden sollte. Da aber durch eine theatrale Aktion angeblich die Würde des hohen Hauses gefährdet sei, musste das Ereignis schließlich in einer vom Bonner Schauspiel genutzten Fabrikhalle stattfinden. Über 230 Laiendarsteller hatten sich bereit erklärt, einen der 669 Volksvertreter zu vertreten, wobei es im Verlauf des Sitzungstages weniger auf diese Rollen ankam als auf die Anstrengung, mit dem Ton aus Berlin im Ohr die dort laufenden Reden auch in Bonn zu Gehör zu bringen. Schon die bloße Wiederholung des Gesagten machte die Beliebigkeit der üblichen Phrasen, Vorwürfe und Rechtfertigungen kenntlich. Die Leere der Sitzreihen sowohl der Parlamentarier als auch der Zuschauertribünen am Ort der Bonner Kopie entsprach der gleichzeitigen Situation in Berlin.

Zum Vorschein kam das Diktat der medialen Wirksamkeit (und Reproduzierbarkeit), das die Szene der demokratischen Repräsentation permanent entwertet – von dem Moment an, wo sich die Volksvertreter gegen ihre Vertretung am symbolischen Ort des alten Plenarsaals zu wehren begannen und damit ihre Furcht vor einer Rückwirkung der Kopie auf das ‚Original‘ bekundeten. So berührte das Projekt auch eine Politik der Symbole, das Problem des Umzugs des zentralen Organs der deutschen Demokratie aus Bonn an den Ort ihrer einstigen Zerstö-

rung, den Berliner Reichstag. Exemplarisch war diese Produktion aber vor allem für Theaterformen, die (anstelle einer bloßen Abbildung, Dramatisierung oder künstlerischen Überformung von Wirklichkeit) mit Strategien der Situierung arbeiten, das Verschwinden des öffentlichen Raumes in den Medien thematisieren und spielerisch erfahrbar machen. In diese Richtung ging zuletzt auch die Rimini-Produktion *50 Aktenkilometer. Ein begehbares Stasi-Hörspiel*, eine Ausstrahlung von (Ton)Dokumenten aus der Stasi-Unterlagen-Behörde, zu empfangen in Berlin Mitte durch spezielle Mobiltelefone mit GPS-Technik. Durch O-Töne oder nachträgliche Aufnahmen wurden Stimmen dieser oft schon verdrängten Vergangenheit in die Luft zurückgeholt, mehr oder weniger quer zur heutigen Wirklichkeit.

Video/Film politisch machen – Im Theater von René Pollesch und Gob Squad

Wie ein veränderter Umgang mit technischen Medien auch innerhalb der Theaterräume ein Weg sein kann, Theater auf politische Weise zu machen, zeigt seit Jahren auch die Arbeit von René Pollesch. Hier ist die von Godard für das Filmemachen geforderte Selbstreflexion der Produktionsvoraussetzungen und -bedingungen tatsächlich im Theater angekommen. Polleschs Arbeitsweise als Autor und Regisseur seiner Texte ist zunächst davon geprägt, dass er zur ersten Probe für eine neue Inszenierung mit den Textmaterialien kommt, an denen er gerade arbeitet, nicht mit einem fertigen ‚Werk‘, das bloß noch aufzuführen wäre. Die Schauspieler ebenso wie die Zuschauer wirken noch auf Texte und Inszenierungen ein, in einem anhaltenden *Test*, welcher Satz funktioniert und welcher nicht. Bei der Annäherung von Theater und Film, Dreharbeiten und Bühnenaufführung werden aber auch Spielweisen und veränderte Haltungen zum Produktionsapparat ausprobiert.

Polleschs Stücke spielen oft mit dem alltäglichen Medienhype, einem reflexhaften Agieren vor Kameras, das die Konditionierung des Verhaltens ausstellt und sich selbst zum Produkt macht. Exemplarisch dafür hat die Stuttgarter Produktion *Liebe ist kälter als das Kapital* (2007) das Thema Schauspielen als Testleistung im Training des kapitalistischen Lebens thematisiert. Die Inszenierung arbeitete mit John Cassavetes' Film *Opening Night* (1977), in dem die Krisen einer alkoholsüchtigen Schauspielerin bis hin zur Premiere eines neuen Theaterstückes als Spektakel vermarktet werden. Cassavetes' Gratwanderung

zwischen Bühne und Film wird ins Theater zurückgeholt. Die Szene, wo sich die Schauspielerin bei den Proben nicht ohrfeigen lassen will, wird durchgespielt, bis jeder jeden mal geohrfeigt hat und als hysterische Schauspielerin zusammengebrochen ist. Diese den Lehrstücken verwandte Rotation stellt Verhaltensweisen als solche heraus, macht die zugrundeliegenden Konflikte lesbar als eine auch das Theater betreffende soziale und ökonomische Realität.



René Pollesch, *Liebe ist kälter als das Kapital*, Stuttgart 2007, Foto: David Graeter³⁸

Der Raum war von Janina Audick so angelegt, dass die Darsteller beim Abgehen von der Bühne durch die Türen auf ein Filmset gelangen, wo ständig „Action!“ gerufen wird und eine Vielzahl von Filmen gedreht zu werden scheint. So gibt es kein *backstage*, die Akteure bleiben fremden Blicken ausgesetzt, den Zuschauern im Theater, der Kamera oder auch beidem zugleich. Immer wieder scheitern sie an dieser Versuchsanordnung: „Hier hinter der Bühne wurde doch nicht immer schon gefilmt. Das war doch mal Tradition, dass man von der Bühne abgehen konnte und man war in der Wirklichkeit! Wo ist die denn hin?“ Auf dem Umweg über die Video-Kamera wird gerade der Verlust von Wirklichkeit als Realitätsbezug erfahrbar: „Immer wenn die Realität zusammenbricht, hab ich Kontakt mit der Wirklichkeit.“³⁸ Da-

38 René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital Stücke, Texte, Interviews*, hg. von Corinna Brocher und Aenne Quiñones, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 175, 190f.

bei kommt dem sich selbst störenden Spiel aber eine eigene Wirklichkeit und Wirksamkeit zu, die alle Behauptungen vom Verlust des schauspielerischen Zaubers unterläuft. Als „große Beeindruckungsmaschine“ erscheint daher in dem Stück – das im Kontext der Themenreihe *Endstation Stammheim* nicht zuletzt die mediale Ausschlichtung von Terrorismus und Deutschem Herbst reflektierte – auch das Theater selbst. Der Film, der da hinter der Bühne gedreht werden soll, schwenkt vom Terrorangriff zur Schauspielkrise, und der Klappentitel lautet wie ein Wahlkampfslogan: „F: Aber du lässt dich ja selber fallen. Erst der Nordturm und dann der Südturm. C: Und Ruhe bitte! CDU – Meine Welt ist die richtige. Eins, die Erste. Und bitte! K: Verdammt! Mein Leben ist zum Zeigen verdammt.“

Schauspielen reflektiert sich hier als eine Praxis, die eben dadurch ganz alltäglich ist, dass sie von Entfremdungs- und Verblendungszusammenhängen betroffen ist. Dadurch werden zugleich die Ansprüche und Erwartungen an das Theater thematisiert, das sich auf diese Weise immerhin gegen die eigene Funktionalisierung als „Dienstleistung“ wendet. Wenn Polleschs Theater politisch genannt werden kann, dann aber nicht so sehr wegen seiner expliziten Kapitalismus- und Ideologiekritik, eher wegen seiner spielerischen Infragestellung der für normal gehaltenen Wirklichkeit und wegen seiner Arbeitsweise. Auch für Pollesch, der ja kaum daran denkt, dem (erhabenen) Traum einer Verschmelzung von Leben und Kunst nachzuhängen, ist der Spielraum des Theaters wichtig, gerade um die Widersprüchlichkeit der im Alltag gewohnten Normen spürbar zu machen.

Die Performance-Gruppe Gob Squad hat seit 1994 über 30 Arbeiten produziert, die alle mit den medialen und räumlichen Bedingungen des Theaters spielen und jeweils unterschiedliche Situationen für den Kontakt zum Publikum herstellen: site-specific theatre, live-Filme, Video-Installationen, live-Radio, interaktive Party-Performances usw.³⁹ Aufschlussreich für die Frage, ob und wie Theater heute noch politisch sein kann, sind aber auch bei Gob Squad nicht so sehr jene Produktionen, die unmittelbar Politik adressieren wie etwa *Revolution Now!* an der Berliner Volksbühne (2010), wo die Akteure mit Passanten auf der Straße vergeblich den Aufstand proben. Exemplarisch scheint hier vielmehr ihre Arbeit an den Mythen der Popkultur. So beleuchtet *Gob Squad's Kitchen* (2007) in der Auseinandersetzung mit Filmen von Andy Warhol nicht nur die legendären Anfänge des Pop, sondern auch

39 Vgl. dazu insgesamt den Band *The Making of a Memory. 10 years of Gob Squad remembered in words and pictures*, hg. von Gob Squad und Aenne Quiñones, Berlin 2005.

dessen Wechselbeziehungen zum postmodernen Theater, das seine eigene Geschichtlichkeit zu realisieren begonnen hat. Dabei geht es zugleich um das Verhältnis von Affirmation und Subversion. Die affirmative Wiederholung von Mustern der Unterhaltungsindustrie bringt deren Widersprüche oft viel deutlicher und wirkungsvoller zum Ausdruck als kulturkritische Analysen. Versuche zur gezielten Subversion von Werbe- und Marketingstrategien vermögen diesen Effekt aber nur kurzzeitig zu nutzen bevor sie selbst als Produkte, etwa als Elemente von Lifestyle adaptiert werden. Protestformen aller Art nehmen somit Teil am Ausverkauf der Ideen, die längst zu Märkten geworden sind (was Heiner Müller nach der Wiedervereinigung als Parole der Deutschen Bank zitieren konnte⁴⁰). Auch für die Praxis des Theaters bleibt fraglich, ob damit noch ein kritisches Potential zu entfalten ist, wenn es sich selbst populär gibt oder bestenfalls die Wahrnehmungsformen der Populärkultur reflektiert.



Gob Squad's Kitchen, Berlin 2007, Foto: David Baltzer[®]

Die Bühne besteht bei *Kitchen* aus einem medialen Versuchsaufbau, wobei per Video auf eine Wand vor den Zuschauern übertragen wird, was in den Räumen dahinter geschieht. Anfangs scheint es noch so, als

40 „In München stand vor zwei Jahren auf dem Gebäude der Deutschen Bank der Satz: Aus Ideen werden Märkte. Das ist die absolut brutalste Formel für das, was jetzt passiert.“ Heiner Müller: *Zur Lage der Nation*, Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz, Berlin 1990, S. 89f.

würden Warhols Filme *Kitchen*, *Sleep* und *Screentest No. 1* von einem klappernden Projektor vorgeführt. Was die Zuschauer zu sehen bekommen, ist aber eine Art Re-enactment der Filme und ein Stück weit auch der Arbeitssituation in Warhols Factory, in der es stets darum ging, sich effektiv zu inszenieren. Schließlich wird auch das Publikum aufgefordert, hinter die Leinwand zu kommen, in den Film einzutreten. So beteiligen sich einige Zuschauer an der Aufführung, werden wie die Akteure zu Geistern im Apparat, in der phantasmatischen Sphäre des *Zwischen* – auf der Schwelle des screens zwischen Kamera und Publikum, zwischen körperlicher und medialer Anwesenheit. Damit erweist sich *Gob Squad's Kitchen* als allegorischer Kommentar zur aktuellen Ideologie des Spektakels: *Liveness* wird als fake demonstriert, *Partizipation* als ein Vorgang der Isolation im Moment des Sich-Ausstellens, *Spaßhaben* als ein hysterisches Überagieren, und die viel beschworenen *Immersionseffekte* als bloße Reizüberflutung. Indem die Reflexion dieser Präsenz- und Intensitätsbehauptungen in *Kitchen* gerade die Ursprungsmythen von Warhols Factory zum Ausgangsmaterial nimmt, verdeutlicht die Aufführung zugleich das zwiespältige Verhältnis aktueller Theaterarbeit zu der von Konsumgewohnheiten geprägten Alltagskultur, die sie zwar vorführen kann, der sie aber auch selbst angehört.

Körperbilder und die Politik der Wahrnehmung

Für einen erweiterten Begriff von Politik im Sinne einer „Aufteilung des Sinnlichen“ spielt nicht zuletzt die Produktion von Körperbildern eine zentrale Rolle, wie es hier noch kurz skizziert werden soll mit Blick auf Produktionen der Forsythe Company und der Gruppe LIG-NA. Das Erscheinen des Körpers im Theater wird dabei auf verschiedene Weise zum kollektiven Ereignis, sei es mit einer Überforderung der Wahrnehmung an der Grenze zum Erhabenen, sei es in der Etablierung von Beziehungen, die den gemeinsamen Raum und die geteilte Zeit auf neue Weise organisieren. In der Arbeit der Forsythe Company geht es häufig um Zer-Störungen, die am Körper hervortreten lassen, was sonst verdrängt, verleugnet und vergessen wird. So ist die Dekonstruktion des klassischen und des modernen Tanzes bei Forsythe kein Selbstzweck oder (wie oft genug behauptet wurde) bloß ästhetische Spielerei, sondern eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Ort und der Funktion von Tanz in der heutigen Gesellschaft. Politisch

ist bei Forsythe zunächst ein Entzug aller Gewissheiten im Hinblick auf Tanz und Choreographie, Technik und Ästhetik der körperlichen Bewegung, darüber hinaus aber auch in der Auseinandersetzung mit akuten Erfahrungen. In *Three Atmospheric Studies* (2005/2006) geht es um eine Einschreibung von Gewalt in den Körper: Die drei Teile der Aufführung kreisen um die Unmöglichkeit adäquater Reaktionen in einem Zustand von Schock und Trauma. Auf diese Weise wird die Wahrnehmung der Zuschauer einer praktischen Analyse unterzogen. Im Spiel mit einer Kreuzigungsszene von Lucas Cranach und dem Foto von dem Opfer einer Bombenexplosion im Irak entsteht (ohne Musik, in weitgehender Stille) ein Spannungsverhältnis zwischen dem öffentlichen, anonymen Schrecken und der Artikulation eines individuellen, persönlichen Schmerzes, zwischen der tänzerischen Auseinandersetzung mit Gewaltszenen und ihrer ästhetischen Ausgestaltung im Genre des christlichen Märtyrerbildes, zwischen den allgegenwärtigen Ansichten des Krieges westlicher Industrienationen gegen die arabischen Länder und der Frage nach den Opfern, sowohl von staatlicher Kriegführung als auch von terroristischer Gewalt.



The Forsythe Company, *Three Atmospheric Studies Part III*, Frankfurt/M. 2006, Foto: Surface[©]

Durch ihre ständige Wiederholung und unablässige Selbstdeformation verdeutlicht in *Three Atmospheric Studies* gerade die Geste des Zei-

gens, dass es auch in diesem *theatre of war* keine neutrale Beobachtung geben kann, dass der Blick des Zuschauers die Katastrophe mit produziert. Die Gewalt, die sich dem Körper der Tänzer und dem beobachtenden Blick mitteilt, ist stets kollektiv. Politisch an dieser Arbeit sind daher nicht etwa Abbilder oder Deutungen des Krieges, sondern dessen Einschreibung in tanzende Körper, denen man kaum noch zusehen kann ohne selbst physische Schmerzen zu spüren. Insgesamt vollziehen die drei Teile, als ‚atmosphärische Studien‘, zugleich den Übergang von einer Beschreibung der realen Gewalt zur Gewalt der Beschreibung selbst. Tanz erweist sich dabei in zunehmendem Maße als Repräsentations- und Diskurskritik, als Analyse einer bestimmten Rhetorik der Neutralisierung und Leugnung des Schreckens. Analyse im buchstäblichen Sinne einer *Zerlegung*, in diesem Fall von Gesten, die ihrer konventionellen Bedeutung entzogen werden und den Blick des Beobachters mit sich selbst konfrontieren. Der Zuschauer erlebt sich nicht nur als Voyeur oder als zumindest potentiell Beteiligter, sondern auch als Zeuge, der für das was er sieht bzw. meint gesehen zu haben, Verantwortung trägt. Damit zeichnet sich ab, was in der Arbeit der Forsythe Company wie auch bei vielen anderen Choreographen und Tänzern derzeit als eine Politik der Wahrnehmung bezeichnet werden kann.



LIGNA, Radioballett im Leipziger Hauptbahnhof 2003, Foto: Eiko Grimberg[®]

Die von der freien Radio-Arbeit kommende Gruppe LIGNA thematisiert in vielen ihrer Projekte den Ort des Theaters im Verhältnis zur

städtischen Öffentlichkeit. Das seit 2002 in Bahnhöfen und auf belebten Plätzen aufgeführte „Radioballett“ trug in Anlehnung an Brecht auch den Titel einer „Übung“, z. B. *Übungen im unnötigen Aufenthalt* (Hamburg 2002) oder *Übung im nichtbestimmungsgemäßen Verweilen* (Leipzig 2003). Diese Übungen, die weder bloß politische Agitation noch bloß künstlerisches Ereignis sein wollen, verändern die Atmosphäre eines Ortes: Hunderte von Teilnehmern spielen mit, indem sie Anweisungen für Gesten über Radio hören und ausführen. Dabei geht es – im Unterschied zur Ästhetisierung von Massenchoreografien bei Werbe- oder Propagandaveranstaltungen – nicht um ein genau kontrolliertes Erscheinungsbild, eher um ein beiläufiges Geschehen, das sich kaum vom sonstigen Betrieb an den jeweiligen Orten abhebt. So gelingt es LIGNA, spielerisch die Verhaltenskonditionierung im öffentlichen Raum erfahrbar zu machen. Durch minimale Veränderungen werden aus erlaubten Bewegungen solche, die laut Hausordnung verboten sind, wenn sich etwa die Geste des Grüßens in die des Bettelns verwandelt



LIGNA: *Der neue Mensch*, Hamburg 2009, Foto: LIGNA[©]

An einem „aktiven Eingedenken“ von Körperbildern und gestischem Material arbeitet die Produktion *Der neue Mensch. Vier Übungen in utopischen Bewegungen* (seit 2008). Da es hier wieder nur Teilnehmende gibt, sind all diese Aufführungen einzigartig, weshalb zum Schluss jeweils eine Premierenfeier stattfindet. Über Kopfhörer sind nacheinander vier Tracks mit Erläuterungen und Instruktionen zum

gestischen Repertoire moderner Bewegungskünstler zu hören: Bertolt Brecht, Wsewolod Meyerhold, Rudolf von Laban und Charles Chaplin. Das gesamte Material hören die in vier Gruppen aufgeteilten Teilnehmer in je anderer Reihenfolge, nach einer Partitur, in der die Aktionen der Gruppen mit Signalen und Reaktionen koordiniert sind. Dadurch können die etwa gleichzeitig entstandenen, zumeist aber getrennt rezipierten Bewegungskonzepte der Moderne ausprobiert werden, von jedem Teilnehmer einzeln und doch koordiniert durch die Gruppen und deren Interaktion. Körperbilder werden auf diese Weise in Bewegung erfahren, wobei das Verhalten des Einzelnen nicht isoliert bleibt, sondern durch die anderen Teilnehmer kontextualisiert wird.

Die wenigen hier angeführten Beispiele können natürlich nur einen sehr begrenzten Ausschnitt von der Vielfalt aktueller Arbeitsweisen wiedergeben, die zum Teil auch bei den einzelnen Künstlern oder Gruppen noch in ganz andere Richtungen gehen und sich außerdem ständig weiter entwickeln. Ohnehin wäre es verfehlt, einen Kanon politischer oder gar ‚politisch korrekter‘ Produktionen festlegen zu wollen. Wie aber gleichwohl verallgemeinernd gesagt werden kann, versuchen gegenwärtige Formen von Tanz, Theater und Performance in den letzten Jahren verstärkt, die gemeinsamen Möglichkeiten und Ressourcen (Raum, Zeit, Körper, Stimme, Medien etc.) auf neue Weise zu teilen und zu nutzen.⁴¹ Auch in diesem elementaren Sinne geht es um das Politische, um eine veränderte Organisation der Zusammenarbeit – innerhalb von Projekten, die mit ‚emanzipierten‘ Zuschauern geteilt werden, und durch Netzwerke aller Art: Anstelle der im Regietheater der 1970er und 80er Jahre noch wirksamen Bildung konkurrierender Stile, Schulen und Traditionen lassen sich häufiger Formen der Kooperation beobachten, ein intensiverer Austausch von Haltungen und Perspektiven, Ansprüchen und Methoden. Das Politische an dieser Arbeitsweise liegt also nicht mehr nur in einer experimentellen und vielfach selbstreflexiven Theaterauffassung, sondern gleichzeitig auch in einem anderen Verhalten. Was es heißt, politisch Theater zu machen, unterliegt – über die hier angedeuteten Voraussetzungen hinaus – einem ständigen Veränderungsprozess und bleibt somit selbst angewiesen auf (diskursive) Kontexte und Beziehungen.

41 Als theoretischer Impuls dafür sind auch die von Antonio Negri und Michael Hardt formulierten Aspekte von Gemeinschaft und gemeinsamen Ressourcen (*commons*) wichtig: Vgl. Antonio Negri/Michael Hardt: *Common Wealth. Das Ende des Eigentums*, übers. von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt/M. 2010.

FREIE SZENE, POLITISCHES THEATER UND „DAS POLITISCHE IN ZEITGENÖSSISCHEN THEATERFORMEN“

HENNING FÜLLE

Vortrag für das laPROF-Symposium über Ansätze des klassischen Theaters, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt/Main, 24. und 25. November 2007

0.

Muss man von einer „Entpolitisierung der freien Szene sprechen“? Oder davon, dass „politisch engagiertes Theater im Sinne der siebziger Jahre mit einem konservativ und „unpolitisch“ gewordenen Politikbegriff arbeitet? Die Fragen klingen so, als würde man befürchten, dass beide Diagnosen zutreffen und möchte dann aber herausfinden, wo „das Politische“ im heutigen Theater steckt: „Hat es sich einfach nur neue Ausdrucksweisen gesucht?“

Aus diesen „bangen Fragen“ spricht eine tiefe Verunsicherung über den kaum zu übersehenden, aber offenbar nur schwer zu akzeptierenden Verlust des „Alleinstellungsmerkmals“ jener freien Szene der Siebzigerjahre, die sich ziemlich selbstgewiss als DAS POLITISCHE THEATER – im Unterschied und Gegensatz zum etablierten Theater verstanden hatte. Und dieser Verlust der Selbstgewissheit spricht aus den Fragen des Konzeptionspapiers zu diesem Symposium.

Diese Verunsicherung ist kein guter Ratgeber und diese Fragen sind nicht die richtige Referenz für die Diskussion der Fragen nach zeitgenössischem politischen Theater und die gegenwärtige und zukünftige Bedeutung der freien Theaterszene in Deutschland. Das möchte ich zunächst kurz begründen.

Im zweiten Teil meines Vortrags werde ich mich dann dem „eigentlichen“ Thema – dem „Politischen“ im zeitgenössischen Thea-

ter – zuwenden und im dritten etwas zu meiner Sicht auf die gegenwärtige Bedeutung der freien Szene sagen.

1.

Das freie Theater der Siebzigerjahre – also in der Entstehungszeit der freien Szene in Westdeutschland (das sei ein für alle Mal hinzugefügt) – war Bestandteil und Medium der politisch linken Bewegungen des allgemeinen Aufbegehrens gegen den Mainstream der westdeutschen Restaurationsgesellschaft; darin hat das Selbstverständnis des freien Theaters als Politisches seinen Ursprung. Doch hier liegt auch das Problem.

Die Politik der bürgerlichen Eliten, die in der BRD die Mehrheiten für den „CDU-Staat“ nach dem II. Weltkrieg organisierten, zielte darauf ab, für (West-)Deutschland endlich den Anschluss an die kapitalistisch-demokratische Moderne zu schaffen (was mit der Weimarer Republik schon einmal gescheitert war) und damit gleichzeitig die „böse Entgleisung“ des Nationalsozialismus aus der eigenen Geschichte zu eskamotieren.

Das Selbstverständnis dieser Politik war „antitotalitär“ – allerdings de facto vor allem anti-kommunistisch orientiert und behandelte die weitreichenden gesellschaftlichen Verstrickungen mit dem NS-Regime durch Re-Education und die Spruchkammern der Entnazifizierung als im Wesentlichen erledigt. Ihre Praxis trug allerdings selbst totalitäre – etwas moderater formuliert – autoritäre Züge, die mit wachsendem Abstand vom Krieg und wachsender ökonomischer Sicherheit immer offensichtlicher wurden.

In den Sechzigerjahren wurde mit dem Heranwachsen der ersten Nachkriegsgeborenen – verstärkt und angeleitet durch die spärlichen Reste einer Theorie-Linken – der antitotalitäre Konsens als Ideologie entlarvt, das herrschende Schweigekartell befragt und das Recht auf Kritik an den Herrschaftseliten und ihrer Politik öffentlich eingefordert. Deren Kumpanei mit postkolonialen diktatorischen Regimes, die Notstandsgesetze, die Vasallentreue gegenüber der kriegerischen Interessenpolitik der USA, die Aushebelung der Pressefreiheit, die Unterdrückung der Meinungsfreiheit, das Schweigen über Taten und Täter der NS-Zeit wurden als Ausdruck von Doppelmoral und als autoritäre, im Kern den demokratischen Bekenntnissen widersprechende Herrschaftspraxis angegriffen.

Schon das Einklagen von öffentlicher Kritik, von Demonstrationsrecht und Aufklärung führte zu heftigen Reaktionen des „CDU-Staates“, der gegen „Nestbeschmutzer“, „Kommunistenknechte“ und intellektuelle „Pinscher“ mit publizistischer, disziplinarischer und polizeilicher Gewalt zurückschlug – bis zur Erschießung Benno Ohnesorgs am 2. Juni 1967 an der Deutschen Oper in Westberlin, welche die bis dahin verstreuten und verspielten Bewegungen zur anti-autoritären, außerparlamentarischen Opposition fokussierte.

Umgebrochen auf das Theater bedeutete die kritische Denkfigur autoritärer bürgerlicher Herrschaft: Auch die Theaterintendanten – in ihrer überwiegenden Mehrheit – regierten ihre Häuser in Form undemokratischer, illegitimer Willkürherrschaft, die gleichzeitig als Ursache für reaktionäre, „unpolitische“, den Bedürfnissen und Interessen der Menschen („Massen“) zuwiderlaufende Kunstpraxis in den Tempeln einer antiquierten bürgerlichen Hochkultur ausgemacht wurde.

Umgekehrt hieß das: Von der Ablösung der autoritären Herrschaftsstrukturen und von der Realisierung der Forderungen nach Demokratisierung der Institutionen, nach Mitbestimmung und bald auch nach autonomer Verfügung über die Produktionsmittel des Theaters und seiner Kunstpraxis wurden nahezu umstandslos ein den Interessen und Bedürfnissen der Menschen entsprechendes Theater erwartet – politisches, gesellschaftlich relevantes Theater eben. Mit dieser kurzschlüssigen „Theorie“ des politischen Theaters entstanden die „freien Gruppen“, zum Teil aus der politischen Bewegung, zum Teil aus „disidenten“ Künstlerinnen und Künstlern der etablierten Institutionen; und es gab die Revolten in den Häusern, die Forderungen nach „Mitbestimmung“ über die künstlerische Praxis und die Verwaltung der Ressourcen und schließlich die Gründung der Westberliner Schaubühne am Halleschen Ufer, die sich über ihre ersten Jahre als „mitbestimmtes“ Theater mit radikal linkem politischen Anspruch gerierte.

Doch in der Praxis wurde um das „politische“ Theater heiß und ohne Ende diskutiert; bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass sich diese endlosen Streitereien um die ‚richtigen‘ politischen und gesellschaftstheoretischen Ansätze drehten, welche die Richtungsstreitigkeiten zwischen den Fraktionen der politischen Bewegung mehr oder weniger spiegelten. Im Bereich der freien Szene handelten die Auseinandersetzungen von (basis-)demokratischen Strukturen vs. Professionalisierung vs. politisch (korrekte) Inhalte vs. Kunst.

Es zeigt sich, dass das freie Theater in seiner Entstehungszeit als Medium für etwas fungierte, was weder Theater noch Kunst war: Es war ein politisches Vehikel, das einerseits bestimmte, für politisch re-

levant erachtete Themen und Inhalte transportierte und andererseits als Modell für eine ‚alternative‘ Organisations-, Arbeits- und Kunstpraxis – für manche sogar als alternative Lebenspraxis – funktionieren sollte. Seine politische Funktion bestand darin, als Medium Öffentlichkeit – manchmal auch Gegenöffentlichkeit – für Ideen, Theorien und Informationen herzustellen, die künstlerischen Formen des Theaters dafür zu nutzen – um nicht zu sagen: zu instrumentalisieren.

Es ist das Resultat dieser besonderen historischen Konstellation, dass das „freie Theater“ als Bewegung bzw. als Teil von ihr gleichsam „per se politisch“ war. Die Herstellung politischen – gesellschaftlich relevanten – Theaters ergab sich allein schon aus der Existenz als „freie Gruppe“ und stellte kein besonderes ästhetisches oder künstlerisches Problem dar.

Das war manchmal auch schön und anregend, aber taugt nun gar nicht als Referenz für heutige Diskussionen; und ehrlich gesagt: Ich fand das schon damals zumeist eher langweilig und unbefriedigend: Theater als politische Kritik (oder auch Streit) und Agitation mit anderen Mitteln.

Mit dem Einsetzen der sozialliberalen Modernisierungspolitik nach 1969 – Willy Brandts Formel „mehr Demokratie wagen“ traf in der Tat den Nerv der Bewegung, auch wenn sie mal wieder zu spät kam und große Teile der „neuen Linken“ nicht mehr einfangen konnte – wurde dem antiautoritären Grundkonsens der Boden entzogen, die Bewegung spaltete und differenzierte sich in ein breites Spektrum von Organisationen. Im Zusammenspiel von politischen Aktionen und der sozialdemokratischen reformistischen Politik wurden Produktionsstrukturen „erobert“ und zunächst in den großstädtischen Regionen kontinuierliche Förderstrukturen eingerichtet – zumeist unter der neuen Rubrik „Soziokultur“. Dem entsprach das amateur- und laienhafte des „freien Theaters“, dessen Anliegen sich seiner außerinstitutionellen Entstehung verdankte, das erst in jüngster Vergangenheit, etwa in den letzten zehn Jahren, zu verfliegen beginnt. Doch muss ehrlich gesagt werden, dass die Ergebnisse der „Indienststellung“ der Theaterarbeit für außerkünstlerische politisch-gesellschaftliche Ziele eher mager und wenig nachhaltig waren: Wichtiger als künstlerische Qualität waren allzu oft die politische Korrektheit der Themen und Produktionsstrukturen.

Künstlerisch interessant, aufregend und innovativ waren dagegen in jenen Jahren schließlich die Schaubühne in Westberlin mit Peter Stein, Klaus Michael Grüber und anderen, die Entdeckungen Kurt Hübners – Zadek, Neuenfels -, die Brecht-Schüler aus der DDR (die allesamt in bürgerlichen Stadttheaterstrukturen arbeiteten), die durch

aktuelle Lesarten der dramatischen Literatur, zeitgenössische Stücke und künstlerisch eigenständige Regiezugriffe mit dem restaurativen Kultur- und Bildungstheater der Nachkriegszeit brachen, und nicht nur nicht zuletzt, sondern ganz vorne in erster Reihe: Pina Bausch, deren Revolutionierung des Tanzes Arno Wüstenhöfer, Intendant der Wuppertaler Bühnen an diesem Haus ab 1973, mit langem Atem durchsetzte. Und nicht zu vergessen: Die Gastspiele aus Belgien, den Niederlanden, Großbritannien, Frankreich, Skandinavien, den USA, Lateinamerika, Asien usw., die beim Sommertheater auf Kampnagel oder im Hebbel-Theater, im TaT und im Mousonturm, im Marstall, im Pumpenhaus usw. zu sehen waren, und von denen kaum zu unterschätzende künstlerische Impulse ausgingen, und die im übrigen mangels Stadttheater-Strukturen in ihren Herkunftsländern „frei“ produziert waren, allerdings ziemlich unbelastet von dem engen, mehr oder weniger linken „politischen“ Selbstverständnis des freien Theaters in Westdeutschland.

In diesen sicher auch durch die politischen und gesellschaftlichen Bewegungen angestoßenen Ansätzen lagen die wesentlichen Impulse, die traditionelle Theaterkunst „ins Zeitgenössische“ zu entwickeln, politisch relevante Theaterkunst auf der Höhe der Zeit zu zeigen und durch künstlerischen Ausdruck Einfluss auf das Bewusstsein des Publikums auszuüben.

Diese Impulse im Stadt- und Staatstheater haben sich relativ bald als mehr oder weniger bewunderte Regiekunst etabliert, wurden zeitweise so etwas wie „benchmarks“ oder „state of the art“ – und sind heute als „Regietheater“ angefeindeter Gegenstand eines Rollback zur Forderung nach kultureller Traditionspflege auf den deutschen Bühnen.

Jedenfalls wird deutlich, dass der Rückgriff auf die politischen und künstlerischen Bewegungen, die in den späten Sechzigerjahren ihren Ausgang nahmen, für heutige Diskussionen um die Frage nach zeitgenössischem gesellschaftlich relevantem, also „politischem“ Theater kaum hilfreich ist. Das freie Theater der Siebziger ist Geschichte, die spätestens Ende der Achtzigerjahre – z. B. mit der Etablierung des Mousonturms oder des Kampnagels – an ihr Ende kommt. Das Erbe dieser Geschichte sind zum einen die Förderstrukturen für Nicht-Stadttheater und die Produktionshäuser – worauf ich gleich noch komme – sowie Häuser wie der Tigerpalast, die Batschkapp und Conny Littmanns Unterhaltungsimperium aus Schmidt's Theater auf der Reeperbahn und dem FC St. Pauli in Hamburg, Jutta Wübbe alias Marlene Jaschke, Lisa Politt und Herrchen's Frauchen.

2.

Um mich nun der Frage nach den zeitgenössischen Formen, den „Ansätzen jenseits des klassischen Theaters“ zu nähern, lohnt ein Blick in die Geschichte.

Die Konzeption des deutschen Stadt- und Staatstheaters mit festem Ensemble und Repertoire-Spielbetrieb und allen dazugehörigen Konsequenzen verdankt sich nämlich durchaus einer „politischen“ Idee – der Idee der Aufklärung. Dieses Theater ist als Produktionsstätte für das literarische Theater vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts entstanden und nach Maßgabe dieser „Theaterform“ als Stätte bürgerlicher Bildung und Erbauung organisiert.

Die „Kunst“ dieses Theaters ist vor allem anderen Literatur, „Gedankenkunst“, der das Theater als verkörpernde Präsentation zu dienen hat. (Diese Konzeption ergibt im Übrigen auch heute noch den Maßstab der Theaterkritiken Gerhard Stadelmaiers: Er wirft den heutigen Regisseuren das Verderben der Literatur vor, um derentwillen sie doch schließlich da sein sollten und ohne die sich nichts wären.) Seine Künstler sind die Autoren – und erst in zweiter Linie und „abgeleitet“ die Schauspieler mit der Kunstfertigkeit der kongenialen und nach Möglichkeit berührenden sprachlichen und körperlichen Umsetzung der *dramatis personae*.

Dieses Kunstideal des literarisch-dramatischen Theaters gehört, wie schon gesagt, kulturgeschichtlich der Aufklärung an: den Anstrengungen der Menschen, „sich des eigenen Verstandes zu bedienen“, um sich vom blinden Walten von Natur und Gottheit zu emanzipieren, indem die inneren Bänder des Zusammenhalts der Welt verstanden werden. Dieses Theater als Gedankenkunst war gewissermaßen praktische Philosophie, diente dem Aufbau einer humanistischen Kultur des Begreifens der Wahrheiten des Daseins und sollte – aktiv gewendet – den Zuwachs von Erkenntnis durch Wissenschaft und die Durchsetzung der Herrschaft des Rechts durch die moralische, sittliche Bildung der bewussten Staatsbürger vervollständigen. Das Ganze zielte auf gesellschaftliche Freiheit – als bewusste, frei-willige Vergesellschaftung, d. h. Unterwerfung unter den Staat als Organisator und Gewährleister des großen Ganzen. (Das kann man, wen man möchte, sehr kompliziert und ausladend, bei Schiller in seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen nachlesen...)

Dieses Theater als „Magd“ und Medium der Literatur und der großen Zwecke der sittlichen Bildung der Staatsbürger wird zumal in Deutschland als öffentliche Anstalt (des Staates oder der Bürgerschaft)

gefordert und von auch von aufgeklärten Fürsten betrieben. Der Intendant ist der Sachwalter des Fürsten oder der kommunalen Auftraggeber, mit der Aufgabe, durch sinnreiche Spielpläne die gesellschaftlichen Zwecke möglichst effektiv zu erreichen; und die sinnliche Verkörperung der dramatischen Texte auf den „Brettern, die die Welt bedeuten“, gilt vor allem als probates Mittel, denn Sehen und Hören ist eindrücklicher als Lesen (wenn man es denn kann) und insofern effektiver. Liest man die Regelwerke für die „Kunst“ des Theaters aus jener Zeit, so sind das zumeist Regeln für das Verhalten der Schauspieler und die Gestaltung des Abends, wobei es darum geht, den Gehalt des Dramas eben kongenial, unverfälscht, ungestört ans Publikum zu bringen – und der Regisseur ist derjenige, der den Abend und seine Ingredienzien in diesem Sinne organisiert.

Mit der Entwicklung der massenhaften Verbreitung von Druckschriften – Zeitungen, Journale, Magazine usw. – und vor allem mit den Erfindungen der Speicherung, Projektion und Versendung von Bildern und Tönen (also Fotografie, Phonographie, Telegraphie und Telefon, Verstärker, Bildwerfer usw.) in der zweiten Hälfte und gegen Ende des 19. Jahrhunderts gerät die zentrale Bedeutung von Literatur und Gedankenkunst als „Leitmedium“ für die gesellschaftliche Formierung ins Wanken. Das Interesse für die ästhetische Form selbst und ihre Produktion erwacht, vor allem in der bildenden Kunst, aber auch in der Musik und nicht zuletzt auch im Theater. (Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ ist zumindest in dieser Diagnose eine immer noch erhellende Lektüre.)

In diesem Sinne fordern und entwickeln die Theaterreformer um die Wende des 20. Jahrhunderts Theater als eigenständiges Kunstwerk, das die ästhetischen Formen der Welt und ihre Wahrnehmung selbst zum Gegenstand hat – Theater als Wahrnehmungs- anstelle von verkörpernder Gedankenkunst. (Die Meininger, Craig, Appia, Dalcroze, Schlemmer, Merz, Moholy-Nagy und in gewisser Weise auch Max Reinhard und Richard Wagner.)

Ich überspringe hier mal flugs den ersten Weltkrieg – der für unsere Frage den Effekt hat, dass die Reformbewegungen zunächst einmal abbrechen – und komme gleich zu der Feststellung, dass nun im Deutschland der Weimarer Republik gerade jene Tradition des staatlich-öffentlich organisierten literarischen Theaters des 18. und 19. Jahrhunderts flächendeckend durchgesetzt wird: das System, die Struktur des deutschen Stadttheaters als öffentliche Bildungsanstalt, als Moment der demokratisch-reformistischen Politik mit dem Ziel und Zweck der gesellschaftlichen Integration vor allem der Lohnarbeiter

durch das Auf- und Nachholen „kultureller Bildung“. (Das kommt uns heute irgendwie bekannt vor.....!)

Mit diesem System hatte es die antiautoritäre Bewegung der Sechziger- und Siebzigerjahre und haben wir es auch noch heute hauptsächlich zu tun, wenn wir in Deutschland von Theater sprechen. Sowohl seiner Funktion als auch seiner Herkunft nach ist es im Sinne der Herstellung der verkörpernden Illusion von dramatisch-literarisch zubereiteter Wirklichkeit organisiert: Der Theaterabend wird als Zusammenwirken von zünftig abgegrenzten „Gewerken“ hergestellt, in der Form handwerklich-manufakturerer, vorindustrieller Arbeitsteilung; während der Intendant mittels vom Staat oder der Kommune verliehener – im Hause aber nahezu absoluter Macht – für einen den Bildungs- oder Kulturinteressen „der Öffentlichkeit“ entsprechenden Spielplan und seine Umsetzung in qualitätsvolle – vor allem aber „funktionierende“ Produktionen die Verantwortung trägt.

Diese bestenfalls frühmoderne, quasi barocke Struktur hat sich als maßgebliche und im Hinblick auf die öffentliche und politische Aufmerksamkeit nahezu monopolistische erhalten, allein in Deutschland vor allem durch ihre flächendeckende Umsetzung seit etwa 1920 bis in die Gegenwart, und sie wird von ihren Sachwaltern zäh und bislang überwiegend erfolgreich verteidigt.

Das ist schon ein bemerkenswerter Vorgang, und Antje Vollmers Volte, als kulturbeflissene Vizepräsidentin des Deutschen Bundestages die Eingliederung des deutschen Stadttheaters in das UNESCO-Weltkulturerbe zu fordern – es also zu einem Kernbestand des Museums der Zivilisationsgeschichte zu erklären – hat, wenn auch als Verteidigungsposition für die Erhaltung der finanziellen Ressourcen gegen die Begehrlichkeiten von sparsam rechnenden Finanzpolitikern gemeint, einen hübschen reaktionären Zungenschlag – wenn man sie gegen den Anspruch „des Theaters“ hält, gegenwärtige, lebendige, relevante Kunst zu veranstalten.

3.

Ich habe schon angedeutet, dass die politische Idee des klassischen deutschen Theaters, durch die Verkörperung literarischer Gedankenkunst das Publikum mit Aufklärung und Sittlichkeit zu bilden und zu erbauen, längst obsolet ist. Dieses Selbstverständnis geistert zwar immer noch gern durch Sonntagsreden von Kulturpolitikern und die Intendantenvorworte von Spielzeitheften, aber de facto betreibt ein Großteil der deutschen Stadt- und Staatstheater vor allem kulturelle Tradi-

tionspflege und Amüsement in öffentlichem Auftrag – die Spiele zum Brot für ein aussterbendes bildungsbeflissenes bürgerliches Restpublikum.

Dabei will ich gar nicht gering schätzen, dass es mittlerweile viele Bestrebungen gibt, die Praxis der Häuser für Künstler und ihre Arbeiten zu öffnen, denen es um die künstlerische Auseinandersetzung mit „Gegenwart“ geht.

Diese Öffnungsbewegungen in Richtung auf zeitgenössische Theaterkunst resultieren aber nicht zuletzt aus den Entwicklungen, die sich an den Rändern des Systems etwa seit Mitte der Neunzigerjahre abgespielt haben; denn trotz der quasi monopolistischen Vereinnahmung der öffentlichen Fördermittel durch die Stadt- und Staatstheater haben sich in den prekären Produktions- und Förderstrukturen für das „freie“ Theater in jüngerer Zeit auch in Deutschland Ansätze zeitgenössischer, gesellschaftlich relevanter Theaterkunst zu hohem Niveau entwickelt.

Dabei handelt es sich vor allem um künstlerische Entwicklungen, die wohl auch durch kulturelle, mag sein auch politische, jedenfalls aber gesellschaftliche Prozesse der Gegenwart angestoßen bis motiviert sind, die aber aus einer Dynamik künstlerischer Fragestellungen entstehen. Sie folgen dabei kaum oder gar nicht politischen Zweck- und Zielsetzungen und begreifen und gestalten den Theaterabend als eigenständiges Kunstwerk. Die Äußerungen, mit denen Matthias von Hartz und Tom Stromberg in der Presse zu ihrem „Impulse“-Konzept und -programm zu lesen waren, heben eben diesen Gesichtspunkt der Kunstproduktion hervor und markieren damit auch einen klaren Paradigmenwechsel, was das Verständnis der „freien Szene“ angeht.

4.

Gleichwohl sehe ich – und das ist nur auf den ersten Blick vielleicht paradox – in diesem Gesichtspunkt der Kunstproduktion des Theaters den Kern der Antwort auf die Frage nach „dem Politischen“ des Gegenwartstheaters.

In der globalisierten Welt der digitalen Kommunikation, in dieser Welt der allgegenwärtigen Bilder und der Entgrenzung von Zeit und Raum erlangt die Entwicklung ästhetischer Urteilskraft und Orientierungsfähigkeit immer stärkere Bedeutung für die Selbstbehauptung und Handlungsfähigkeit der Individuen – und damit auch für das Schicksal der zivilisierten Gesellschaft.

Anders gesagt und um die historische Perspektive auf die Zeit der Aufklärung noch einmal aufzumachen: Angesichts der Erschöpfung

und Diskreditierung von Verstand, Vernunft und Wissenschaft, die uns zwar zur Erkenntnis der Mikro- und Makrostrukturen und der Funktionsweisen der Welt geführt haben, uns aber im Stich lassen, wenn es um die Bewältigung des Destruktionspotenzials der Erkenntniskräfte geht, bedarf es der Erfahrungen der Welt, wie sie die Kunst hervorbringen vermag, um mit den Folgen der wissenschaftlichen Erkenntnisproduktion fertig zu werden.

Gerade die Subjektivität der Wissens- und Erfahrungsproduktion von Kunst ist es, die in ihren Erzeugnissen für die Rezipienten Erfahrungen ermöglicht, die sie sich selbst in den vom Kunstwerk als künstliche Wirklichkeit hergestellten Verhältnissen wahrnehmen und erfahren lassen – und damit Selbstwahrnehmung und -reflektion, Urteils- und selbstbestimmte Handlungsfähigkeit ermöglichen. Solche Kunst entsteht schon seit längerem in der zeitgenössischen bildenden Kunst, der eben dies überwältigende Korsett der Bildungsanstalten fehlt, die die entsprechende Dynamik auf dem Gebiet der Theaterkunst lange Zeit nachhaltig blockiert hat.

Als Beispiel für das Theater sei hier noch einmal Pina Bausch angeführt: Zumindest ihre früheren Arbeiten etablieren erfahrbare Gestaltungen beispielsweise jener Beziehungswelt der „vaterlosen Gesellschaft“ auf der Bühne, gekennzeichnet von der „Unfähigkeit zu trauern“ (Margarete und Alexander Mitscherlich, 1967), in der wir uns wieder erkennen, das zumindest ahnen und unsere Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung auf dieses Feld zwischen künstlicher und wirklicher Wirklichkeit richten, an der wir Teil haben, um nicht zu sagen: von der wir betroffen sind.

5.

Solches Theater als Wahrnehmungskunst – das ich, begrifflich ein Stück weit über Hans-Thies Lehmann hinausgehend „postliterarisch“ nenne – bedarf nun allerdings besonderer Produktionsweisen und Rezeptionsbedingungen, wie sie in Deutschland erst mit der Entwicklung der freien Szene in halbwegs relevantem Umfang entstanden sind. Ein zentrales und essentielles Merkmal dieser Produktionsweise besteht in einer weitgehenden künstlerischen Autonomie in der Verfügung über den gesamten Produktionsprozess – von der Idee, die Wahl des Stoffes bis zur Bildung des Ensembles für das jeweilige Projekt, den Einsatz der Darstellungsmittel, die Gestaltung von Raum und Zuschauerdispositiv und nicht zuletzt auch der materiellen Ressourcen.

Diese Verfügung nach Maßgabe des künstlerischen Projektes ist aber in den Stadt- und Staatstheatern schon strukturell nur in Ausnahmefällen zu gewährleisten. Und hier liegt eben das besondere Potenzial und die Bedeutung der freien Szene, wobei mir schon klar ist, dass diese Zuschreibung vielen nicht gefallen wird; ebenso wie es eine Reihe von Theaterintendanten gibt, die die Notwendigkeit von neuen Formen der Theaterkunst und der ihnen zugrunde liegenden Produktionsweisen erkennen und einzelnen Künstlern in ihren Institutionen die entsprechenden Verfügungsräume freischaufeln und schützen – allerdings meist erst dann, wenn sie schon arriviert und publikumsträchtig sind.

Für solches postliterarisches Theater, das die notwendige Kultur der Wahrnehmung entwickelt und voranbringt, könnte Theater eigentlich – über das Potenzial der bildenden Kunst noch hinausreichend – ein gesellschaftliches Leitmedium sein, was es aber in seinen Hauptströmungen derzeit zweifellos nicht ist.

Eine wesentliche Aufgabe der freien Szene und vor allem ihrer organisierten Vertreter sehe ich deshalb darin, an der Veränderung der Theaterstrukturen im Sinne solcher zeitgenössischer, politischer Theaterkunst zu arbeiten, deren Produktionsbasis zu erweitern und ihre Vermittlung zu fördern, indem sie an sie glauben und das immer wieder laut sagen und begründen und erklären – mit dem Ziel, das Monopol des Stadttheaters aufzuweichen und womöglich auch dessen Strukturen hier und da zu erobern sowie zeitgenössisch relevanter künstlerischer Nutzung zuzuführen. Vermutlich waren die Ansätze in Hamburg und Frankfurt/M. mit Tom Stromberg und Elisabeth Schweeger von Kulturpolitikern zumindest ein bisschen so gemeint, aber sie kamen „zu früh“, waren im buchstäblichen Sinne zu unvermittelt und wurden (werden) deshalb wieder abgebrochen.

Hier ist noch viel „Grundlagenarbeit und -forschung“ zu leisten, und wir wissen wohl, dass diese sich erst langfristig auszahlt, während die Theaterleiter schon heute Publikum brauchen. Aber wir müssen die Lilienthals, Deuflhards, Burochs immer wieder an diese Aufgabe erinnern und ihrem durchaus auch wohlverstandenen pflichtschuldigen Interesse an Publikumswirksamkeit Grenzen setzen und ihnen vor allem auf die Finger schauen und hauen, wenn sie anfangen, uns das Publikumswirksame als Ziel und Zweck der Übung zu verkaufen.

(POST-)PERFORMERISM AS A WAY OF LIFE ODER DAS THEATER DER PRODUKTION DES LEBENS

ALEXANDER KARSCHNIA

Vorspiel auf dem Theater

Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken, politisch? Eine Sonntagsfrage, die sich die „Deutsche Gesellschaft“ immer wieder gerne stellt seit der berühmten Sitzung mit Schiller 1784 in Mannheim. Von den *talking Gips-heads* der Deutschen Klassik relativ unbehelligt ist die „flämische Welle“ durchs deutsche Theater gerollt, um sein Fundament zu unterspülen: den literarischen Kanon. Aus der Perspektive der Genese des „postdramatischen Theaters“ (Hans-Thies Lehmann)¹ eroberten nach 1980 bildende Künstler aus Belgien wie Jan Fabre und Jan Lauwers, aber auch US-Amerikaner wie Robert Wilson, Richard Foreman und die Wooster Group die Bühnen und ein Publikum, das sich nicht länger beschimpfen oder agitieren lassen wollte². In einer Zeit, in der die K-Gruppen auseinanderbrachen und die Polit-Aktivist*innen des zweiten „roten Jahrzehnts“ des 20. Jahrhunderts aufhörten, in den Gewändern der 20er Jahre die Geschichte der verschiedenen kommunistischen Parteien nachzuspielen, begann ein *Theater der Sinne*, sowohl der Sinnlichkeit als der multiplen Codes: eine Polyphonie von Stimmen, Gesten, Körpern, Lichtern³. Der Sinn, die politische Aussage oder Botschaft, die deutsche Revolutionäre ebenso wie deutsche Dramaturgen vom Theater einforderten, schien sich verflüchtigt zu haben wie ein Feststoff, der plötzlich den Aggregatzustand wechselt: *Stop making sense!*

1 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999.

2 Vgl. Marijke Hoogenboom, Alexander Karschnia (Hg.): *Na(ar) het theater – after theatre? Supplements to the international conference on post-dramatic theatre*, Amsterdam 2007.

3 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 27f.

Vor dem Hintergrund der langen Linie „Lessing-Schiller-Brecht-’68“ wirkte der Ästhetizismus der 1980er Jahre wie eine erholsame Pause im permanenten Selbstgespräch der bürgerlichen Klasse. Das sog. „französische Denken“, das aus einer Kritik der *Old-school*-Dialektik des Hegel-Marxismus entstanden war, ermöglichte es der postradikalen Intelligenzia, künstlerische Strategien wie die Verunsicherung der Wahrnehmung, Destabilisierung der Zuschauerposition, Verschiebung der Kontexte usw. als radikale Kunst zu verstehen. Allzu schnell jedoch avancierte dabei der „Formalismus“ (auch im nichtstalinistischen Sprachgebrauch politischer Kritik noch ein Totschläger) zum affirmativen Modewort, mit dem man sich sowohl vom Stadt- & Staatstheater als auch vom engagierten Off-Theater lossagen konnte. Das Frankfurter TAT (Theater am Turm) löste sich sowohl von seinem Volksbildungsauftrag aus Gründertagen als auch vom Ruch der Post-Fassbinder-Zeit, in der die Schauspieler mit dem Publikum linke Kampflieder sangen und über Mitbestimmung diskutierten und wurde zum reinen Gastspieltheater ohne eigenes Ensemble⁴. Das war der *state of performing arts* der 1980er Jahre, mit dem sich die *next genera-*

4 Vgl. Hans-Thies Lehmann / Patrick Primavesi (Mitarbeit Eva Holling): Zur Geschichte des Theater am Turm (TAT), in: *Les Voies de la création théâtrale*, Hg. Didier Plassard, Paris: Edition du CNRS, 2007, Nr. 17, Le Théâtre en Allemagne depuis 1945. Auf deutsch liegt der Text bislang noch nicht vor, ich zitiere aus dem Skript, das mir dankenswerter von den Autoren zur Verfügung gestellt wurde: „Allein mit dem Anspruch auf kritisches Bewusstsein, Aufklärung und eingängigen Realismus war es kaum mehr möglich, spannendes Theater zu machen. Die von einer sich rasch totalisierenden Fernseh- und Mediengesellschaft hervorgebrachten Wahrnehmungsmuster verlangten nach neuen Antworten und Ausdrucksweisen des Theaters. Darüber hinaus blieb die immer dringendere Frage ungelöst, wie Theater jenseits von austauschbaren Inhalten und Parolen politisch, das heißt auf politische Weise zu machen sei. In den 60er und 70er Jahren konnten die formalen Neuerungen noch zugleich als politische Aussage gelten – innovative Formen des Absurden standen für Kritik an der Sinnleere des gesellschaftlichen Lebens und (nicht nur im Osten) des Bürokratismus; die Form des Straßentheaters manifestierte per se Verlangen nach Einflussnahme und politischer Intervention im öffentlichen Raum; Dokumentartheater war in sich selbst Kritik der gewöhnlichen Information, und sprachkritisches Theater wie bei Handke demonstrierte die Zurichtung des Subjekts durch gesellschaftliche Strukturen. Spätestens jedoch in den 80er Jahren wurde deutlich, dass zwischen formalen und politischen Impulsen eine tiefe Kluft liegen konnte.“

tion auseinanderzusetzen hatte am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und etwas später auch in Frankfurt/M., Hildesheim, Bochum, Hamburg usw. Mit Formalismen jedoch fängt das Experimentieren immer erst an: Laut Tim Etchells sind die Stücke von Forced Entertainment undenkbar ohne „hidden formalist agenda“, zugleich jedoch nur als deren Überschreitung zu verstehen. Auch René Polleschs Theater ist sowohl aus der produktiven Auseinandersetzung mit dem Erbe des formalistischen Theaters als auch aus der Konfrontation mit neuen Inhalten (Postfeminismus, Kritik der Heteronormativität und neoliberaler Subjektivierungsweisen) hervorgegangen.⁵

Diese Inhalte waren schon seit längerem Themen der bildenden Kunst, hatten doch die Künste in den 1990er Jahren eine Repolitisierung erlebt jenseits alter ideologischer Grabenkämpfe.⁶ Im Jahr 2000 gelang es schließlich Negri & Hardt mit ihrem Buch *Empire* den ersten (linksradikalen) Theoriebestseller zu landen.⁷ Das Theater, zumal das deutsche, aufs Zu-spät-Kommen abonniert, sucht seitdem den Anschluss an die anderen Künste und erprobt neue Strategien der Zuschauerversammlung in Form von Kongressen und Tagungen (mit kritischen Beiträgen zu Globalisierung, Heimat, nationaler Identität usw.). Wichtig in Zeiten populistischer Politisierung, in der allzu schnell die Wiederkehr von politischen Inhalten begrüßt wird, ohne die Formfrage zu stellen, ist eine Differenzierung der Strategien, um zu bestimmen, was politisches freies Theater ausmacht. Um es gleich vorweg zu nehmen: Dabei wird gerade der Begriff des „freien Theaters“ nicht bestehen können – wozu uns die Bücher von Negri & Hardt sowohl die Waffen der Kritik an die Hand liefern als auch eine Kritik der Waffen.

-
- 5 Vgl. Alexander Karschnia: Stadttheater als Beute: René Pollesch Resistenz-POP. Spoken Words, in: Hajo Kurzenberger / Mieke Matzke (Hg.): *TheorieTheaterPraxis*, Berlin 2004, S. 183-191.
 - 6 Beispiel und Höhepunkt war die documenta X 1997, deren telefonbuchdicker Katalog sich liest wie ein ambitionierter Seminarreader zum Verhältnis von Ästhetik & Politik: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungen GmbH (Hg.): *Politics – Poetics: Documenta X – the book*. Idee und Konzept: Catherine David, Jean-Francois Chevreir, Ostfildern-Ruit 1997. Ein gutes Beispiel für postformalistische politische Theaterarbeit ist die Tatsache, dass 2000/2001 Mitglieder der Performance-Gruppe Showcase Beat Le Mot als Coaches & Collaborators der Polit-Revuen des politisch-künstlerischen Netzwerks Kanak Attak fungierten.
 - 7 Michael Hardt, Antonio Negri: *EMPIRE. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/M. 2002. Die Originalausgabe erschien 2000 unter dem Titel „Empire“ bei Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

„Und es begann die Zeit der Autonomie...“

Spiel ohne Grenzen: Der erste Verdienst von Negri & Hardts großem Wurf war, das sog. „französische Denken“ wieder eingespeist zu haben in den politischen Diskurs und die Kämpfe der Gegenwart. So wird aus Foucaults düsterer Analyse moderner Biomacht das Versprechen revolutionärer Politik und aus der Globalisierung eine kommunistische Utopie. Geschrieben zwischen dem Irak-Krieg 1991 und dem Kosovo-Krieg 1999 erschien das Buch genau zum richtigen Zeitpunkt, als durch weltweite Massenproteste ein neuer Zyklus von Kämpfen begann (Seattle 1999, Genua 2001, die weltweiten Antikriegsdemos am 15.02.2003 usw.). Die „Bewegung der Bewegungen“ betrat die weltpolitische Bühne und Negri & Hardt taufte sie auf den Namen *Multitude*: Vielheit.⁸ Mit ihr sei kein Staat (mehr) zu machen, da die Seinsweise der *Vielen als viele* jeder Repräsentation als Einheit widerstehe. Militanz wird so zur schöpferischen, konstituierenden Tätigkeit: „Diese Revolution wird keine Macht kontrollieren können – weil Biomacht und Kommunismus, Kooperation und Revolution in Liebe, Einfachheit und auch in Unschuld vereint bleiben. Darin zeigen sich die nicht zu unterdrückende Leichtigkeit und das Glück, Kommunist zu sein.“⁹ Dieser euphorischen Befreiungspropaganda liegt jedoch die Verarbeitung von Verfolgung, Gefängnis, Flucht und Exil zugrunde: die „Konterrevolution der 1980er Jahre“¹⁰.

8 Fünf Jahre nach dem ersten Erscheinen von *EMPIRE* veröffentlichten Negri & Hardt das Buch: *MULTITUDE. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt/M., New York 2004, das den Fragen gewidmet ist, die *EMPIRE* aufgeworfen hatte, u.a. zum Begriff der *Multitude* (S. 12–253).

9 Hardt, Negri: *Empire*, a.a.O., S. 420.

10 Paolo Virno: *Do You Remember Counterrevolution? Soziale Kämpfe und ihr Double*, in: Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, hg. von Thomas Atzert, Berlin 1998, S. 83–111.



andcompany, *Mausoleum Buffo*, Hila Flashkes®

Doch statt des Kommunismus kam der Postfordismus, die neoliberale Globalisierung. Trotzdem hat 1968 zum ersten Mal eine Revolte auf globaler und lokaler Ebene zugleich – im molaren Makro- als auch im molekularen Mikrokosmos – stattgefunden. Wie man schon im Italien der frühen 1960er Jahren beobachten konnte, nimmt die Form des Widerstands dabei oft die Form des Exodus an: Toni Negri, Mario Tronti und andere Theoretiker des *Operaismo* („Arbeiterismus“) haben die wilden Streiks der Massenarbeiter der fordistischen Fabrik teilnehmend beobachtet, die sich durch Sabotage & Desertion der Disziplinargesellschaft (Schule, Familie, Fabrik) entzogen, durch spontane Arbeitsniederlegung, Verweigerung der Fabrikdisziplin und Abwanderung in den Norden – durch Flucht. Flucht ist jedoch nichts Negatives: „Nur wenn man sich schuldig fühlt ist Flucht etwas Negatives“, wie Heiner Müller gesagt hat.¹¹ Der „Post-Operaismus“¹² der 1990er Jahre hat diese Beobachtung der Exodus-Strategien als Erklärung herangezogen für die „schöne neue Arbeitswelt“ (Ulrich Beck), in der wir – das internationale kreative Prekariat – heute leben.

Laut Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno & Co. sind die postfordistischen, durch Flexibilität, Mobilität und vor allem Prekari-

11 Heiner Müller im Gespräch mit Gisela Kayser, Michael Schwellung, Eberhard Sens (4.8.1986): Atlantis Extra, in: *Ästhetik & Kommunikation*, Nr. 64, Berlin 1986, S. 18-22.

12 Vgl. Martin Birkner, Robert Foltin: *(Post-)Operaismus. Von der Arbeiterautonomie zur Multitude. Geschichte und Gegenwart, Theorie und Praxis. Eine Einführung*, Stuttgart 2006. (www.theorie.org)

tät geprägten Arbeitsverhältnisse nicht das Resultat einer geschmeidig sich durchsetzenden neoliberalen Agenda von Arbeitgebern – eine Verschwörung von Guido Westerwelle, Josef Ackermann und Dieter Hundt –, sondern lediglich der nachträgliche Versuch, sich den autonomen Bewegungen der Arbeitskräfte anzupassen, um sich die Wünsche und Sehnsüchte nach Selbstbestimmung der „umherschweifenden Produzenten“ nutzbar zu machen: ein hinterhältiger „Kommunismus des Kapitals“. Statt das „Ende der Arbeit“ (Gorz, Rifkin) emanzipatorisch zu nutzen, sei es der „Konterrevolution der 80er“ gelungen, den Widerstand junger Arbeiter, Frauen und Studierender zu nutzen, um ein neues Regime der Warenproduktion und Lohnarbeit zu etablieren: „Wobei „Konterrevolution“ nicht als die einfache Restauration eines vorherigen Zustands zu verstehen ist, sondern im wörtlichen Sinn als eine *Verkehrung* der Revolution in *ihr Gegenteil*, das heißt als die Durchsetzung tief greifender Neuerungen in Ökonomie und Institutionen mit dem Zweck, die Produktion und die politische Herrschaft zu relaunchen.“¹³ Kapitalismus 2.0: Auf die „Autonomie der Arbeiter“ reagierte das Kapital durch die Auflösung der Fabrik in die Gesellschaft: Die „*fabbrica diffusa*“ verstreute sich über die ganze Gesellschaft, welche sich daraufhin selbst in eine Art Fabrik, in eine „*fabbrica sociale*“ verwandelte. An die Stelle der fordistischen Massenarbeiter traten postfordistische „gesellschaftliche Arbeiterinnen“¹⁴, die Trennung zwischen Produktion & Reproduktion, zwischen Basis & Überbau wurde perforiert, da nun auch die affektiv-emotionale und die intellektuell-immaterielle Arbeit in den Blick geriet: das Leben selbst.

Durch diese Wandlung der Arbeit wurde der proletarische Laiendarsteller, der in seiner Freizeit Theater spielt, um andere zu agitieren oder sich selbst weiter zu bilden, endgültig abgelöst durch postfordistische Performerinnen, die selbst zur Speerspitze des Prekariats gehören und die Avantgarde bilden der neuen Beschäftigungs-

13 Paolo Virno: *Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen*, Berlin 2005, S. 110f.

14 An dieser Stelle ist die weibliche Form ebenso bewusst eingesetzt wie beim Massenarbeiter die männliche – geht es doch bei der Debatte um immaterielle Arbeit in erster Linie um die Theorie der „Feminisierung der Arbeit“, welche die Reduktion von Arbeit auf den männlichen Broterwerb (in der Fabrik) kritisiert und dadurch die Grundlage geschaffen hat, die neuen Arbeitsweisen analytisch beschreiben zu können. Im Folgenden werden männliche und weibliche Bezeichnungen dann arbiträr alternierend eingesetzt.

verhältnisse in „kleinen geilen Firmen“ (Arndt Neumann), wie Werkstatt-Kollektive, kollektiv betriebene Druckereien, Software-Firmen usw. So entstand, ähnlich wie durch die Umstrukturierung der großen Industrie zur selben Zeit, eine neue Theaterlandschaft, die durch Zerstreuung und Ausdehnung im Territorium gekennzeichnet ist, in der die Akteure unabhängig und selbstständig agieren: ein „Unternehmergeist von unten“, der zur Ausbildung von „Netzwerken der Produktion“ führte.¹⁵ Da die Initiative – damals wie heute – bei den Macherinnen selbst liegt, lautet unser Vorschlag, nicht nur die Transformation der Ökonomie in den letzten drei Jahrzehnten als Kontext der Genese des „freien Theaters“ zu betrachten, sondern die aus der engagierten Analyse hervorgegangenen Begrifflichkeiten für unsere Zwecke zu adaptieren und ein neues Begriffsmonster zu kreieren, das die (Schau-)Spielenden in den Mittelpunkt aller Veränderungen rückt:



andcompany, *Mausoleum Buffo*, Andreas Fahr[®]

15 Vgl. Toni Negri: Autonomie und Separatismus. Netzwerke der Produktion und die Bedeutung des Territoriums im italienischen Nordosten, in: Ders., Lazzarato, Virno: Umherschweifende Produzenten, a.a.O., S. 23-37.

„*Performerism!*“

Der Diskurs des „Performerism“ („Schauspieler-ismus“) geht von der Beobachtung aus, dass sich nicht nur die Fabrik als Zentrum der Produktion aufgelöst hat, sondern auch das Theater als zentraler Ort des gesellschaftlichen kulturellen Lebens, als Zentrum der Reproduktion.¹⁶ Ist doch auch der Stadttheaterbetrieb trotz seiner Selbstverklärung als Hochkultur der starke Arm einer allgegenwärtigen Kulturindustrie und als Ort hochspezialisierter (entfremdeter) Arbeitsteilung selbst eine Art Fabrik. Gleichzeitig hat sich das Theater – wie die Fabrik – über die ganze Gesellschaft ausgebreitet: Die kulturkritischen Klagen über „Entertainisierung“ oder den „Showbiz der Politik“ sind nichts als eine wehleidig begriffslose Kritik der „Gesellschaft des Spektakels“ (Debord).

Für unabhängige Theatermacherinnen dagegen ist es an der Zeit, über die „Autonomie der Theaterarbeit“ zu sprechen – zwischen Selbstbestimmung & Selbstausbeutung: „Performerism“ geht davon aus, dass die neuen Arbeitsverhältnisse nicht nur einen Zwang ausüben, auf den man reagiert, sondern Chancen bieten zur Transgression alter Trennungen (Stadttheater vs. freie Szene, professionelles vs. Laientheater usw.). Wir schlagen dabei eine Perspektive vor, die – ähnlich wie Toni Negri, Mario Tronti & Co. in ihren militanten „Mit-Untersuchungen“ der Fabrikarbeit in den 1960ern – die Initiative bei den Schauspielenden sucht, die sich von der Disziplinierung durch einen autoritären Betrieb befreien wollen.

So kam es im Zuge von 1968 – oftmals inspiriert vom vitalen Beispiel des anarcho-pazifistischen Living Theatres – zum Exodus vieler Theaterschaffender aus den Theatern in öffentlicher Trägerschaft (Stadt-, Landes- oder Staatstheater), wie z. B. nach der Kündigung des Ensembles im Frankfurter TAT 1979. Einher gingen diese Bewegungen der Separation & Negation zu jener Zeit oft mit der Eroberung neuer Räume (besetzte Häuser, selbstverwaltete Kulturzentren usw.), der Neuentdeckung des Körpers, Experimenten mit „freier Liebe“, kommunalem Leben, Drogen usw.¹⁷ Der bühnenstürmerische Impuls der ersten Generation verlangte nach dem Kopf des Intendanten, jenes ehemaligen Hofbeamten aus adligen Zeiten: Denn der Kopf des Königs – um ein Wort von Foucault zu paraphrasieren – hat im Theater

16 Heutzutage rühmen sich Politiker damit, Theater einzusparen, wie die unrühmliche Geschichte der Schließung des TAT 2004 zeigt.

17 Vgl. Robert Foltin: *Die Körper der Multitude. Von der sexuellen Revolution zum queer-feministischen Aufstand*, Stuttgart 2010.

immer noch zu fallen! Das zeigt sich schon in der Theaterarchitektur, die auf eine Zentralperspektive ausgerichtet ist, in deren Fluchtpunkt sich das göttliche Auge des Königs befindet.¹⁸ Aus eben diesem Grund verbot auch Richard Schechner seinen Performern, sich am Ende der Vorstellung zu verbeugen – auch dies sei ein Ritual aus dem Hoftheater, welches sich eben darin als das Grundmodell jedes Staatstheaters erweise. So ist der Begriff des „*Staatstheater*“ buchstäblich zu verstehen: nicht nur als Theater in öffentlicher Trägerschaft, sondern als ein Theater, das selbst organisiert ist wie ein Staat: autoritär-hierarchisch.

Nun endete der „lange Marsch durch die Institutionen“ der antiautoritären Bewegung auffallend oft in eben jener Institution des Stadt- & Staatstheaters, wo sich wie in vielen Firmen mittlerweile ebenfalls „flache Hierarchien“ herausgebildet haben. Und die Ideen des 19. Jahrhunderts von der Ordnung des göttlichen Logos in der Rangfolge von Autor, Regisseur und Schauspieler (und zwischen allen Ebenen vermittelnd: der Dramaturg) sind durch ein „entfesselter Regie-Theater“ zerstört worden, welches in der Regel ebenfalls mit der Jahreszahl 1968 in Zusammenhang gebracht wird. Aus der Perspektive des „Performerism“ ist es jedoch unerheblich, ob sich ein Regisseur selbst zum Autor oder Ko-Autor aufschwingt mit seiner künstlerischen Vision oder ob er glaubt, den Willen eines gottgleichen Autors zu exekutieren, sondern es geht darum, den per se kollektiven Charakter des Theaterschaffens herauszustellen – wie das einer der größten Regisseure und Autoren unserer Zeit selbst getan hat: Bertolt Brecht. Ist doch im Verhältnis Regisseur-Schauspieler der Regisseur allzu oft in der Rolle des Kapitalisten, der sich jenes Produktionswissen der Arbeiter aneignet, welches nur diejenigen haben können, deren Körper im Arbeits-einsatz sind.

Die Perspektive des „Performerism“ schlägt daher vor, die Entstehung der „freien Szene“, ebenso wie die Reformbemühungen in experimentelleren etablierten Theatern, die versuchen, die Autorschaft an die Schauspielenden rück zu übertragen, nicht nur als theaterspezifische ästhetische Maßnahme zu verstehen, sondern als analoge Entwicklung zur allgemeinen Transformation der Ökonomie. Leben wir doch in einer Zeit des Übergangs, in der die industrielle Produktion, die vor zweihundert Jahren die agrarische verdrängt hat, nun selbst von einer postindustriellen verdrängt wird, in der es zunehmend um imma-

18 Mit ähnlichen Verweisen auf die Architektur argumentiert auch Philip Manow in seiner parlamentarismuskritischen Schrift: *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*, Frankfurt/M. 2008.

terielle, intellektuelle und affektive Arbeit geht.¹⁹ Diese dominant werdende biopolitische Produktion hat die Tendenz, autonom vonstatten zu gehen: Die Kapitalisten, Arbeitgeber, Fabrikbesitzer verlieren dabei ihre Rolle als Garanten der Produktion, sie werden an den Rand gedrängt und zunehmend überflüssig, parasitär. Stichwort: „Produzentinnenautonomie“.

„Für ein freies, und d. h. freies Theater!“

Und doch: Soweit sind wir noch nicht, dass wir Brechts Forderung einlösen könnten, Schluss zu machen mit dem Unfug, aus einer bornierten Tätigkeit (z. B. Schauspieler:in zu sein) einen Beruf zu machen: Es gibt kein wahres Theater im falschen! Die Realität sieht vielmehr so aus, dass das „freie Theater“ sich mehr denn je professionalisieren muss, jedoch die Übernahme aller Aufgaben durch alle – Selbst-Management! – wieder einmal nur die falsche Einlösung eines emanzipatorischen Versprechens bedeutet. So ist gerade im Zeitalter grassierender Scheinselbstständigkeit und allgemeiner Professionalisierung, in der jeder und jede eine Expertin ist, der Zusatz „professionell“ ebenso fragwürdig geworden wie die alte, umkämpfte Selbstbeschreibung als „frei“. Die „freien Gruppen“ – also projektbasierte freiberufliche darstellende Künstler:innen – brauchen ein Bewusstsein dafür, dass sie *nicht* im Freien agieren in einem romantisch prämodernen Außen, sondern Teil des Marktes sind, unter dem die gesamte Gesellschaft reell subsumiert worden ist. (Die Vorstellung der „freien Szene“ als staatlich subventionierter Nische dürfte den Zeiten sozialdemokratischer Reformpolitik angehören, die längst von neoliberalen Sozialdemokraten selbst zu Grabe getragen worden ist.) Längst geht es nicht mehr darum, eine sinnvolle Tätigkeit für die unfreiwillig immer länger werdende Freizeit von immer mehr Menschen zu finden, sondern darum, dass unter postfordistischen Bedingungen immer weniger zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit zu unterscheiden ist: „Arbeitslosigkeit ist bezahlte Arbeit; während umgekehrt Arbeit bezahlte Arbeitslosigkeit ist.“²⁰ In nichts anderem liegt die große Chance des „freien Theaters“, ihr politisches Potenzial, nämlich wirklich die Avantgarde der „gesell-

19 Vgl. Maurizio Lazzarato: Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus, in: Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, a.a.O., S. 39-52.

20 Virno: *Grammatik der Multitude*, a.a.O., S. 117.

schaftlichen Arbeiterinnen“ zu sein, statt nur ein Pool von Nachwuchstalenten für den laufenden Betrieb. Mittlerweile dringen ehemals „freie“ Theatermacherinnen in die Festungen der Stadttheater ein und übernehmen z. T. sogar Leitungsfunktionen (Sebastian Hartmann, Lars Ole-Walburg, Barbara Frey).

Um jedoch zu verhindern, als neoliberale Agenten zur Schleifung einer der letzten Bastionen gewerkschaftlich organisierter Arbeitsverhältnisse benutzt zu werden, ist es an der Zeit, sich kritisch mit dem Thema Selbstausbeutung zu beschäftigen und mit der Tatsache, dass unsere Arbeitsweise sich nur allzu gut verträgt mit dem „neuen Geist des Kapitalismus“ (Luc Boltanski & Eve Chiapello). Dieser Zusammenhang ist leicht erkenntlich an der Bandbreite möglicher Bedeutungen des Adjektivs „frei“: Vor 30 Jahren im Kontext der entstehenden Alternativkultur eingeführt, um – ähnlich wie beim zeitgleich entstehenden „freien Radio“ – den nicht-kommerziellen subkulturellen Anspruch zu betonen, dominiert heute die Konnotation der „freien Wirtschaft“, des in „freier Konkurrenz“ sich behaupten müsenden „Freiberuflers“. Wie der Theaterwissenschaftler Jan Lazardzig betont, decken sich die Lebensweisen des Kreativarbeiters exakt mit den Verhaltensimperativen der neueren Managementliteratur: Leben als Abfolge von Projekten, unablässiges Pläneschmieden, nie verlegen zu sein um eine neue (kreative) Idee usw. Mehr noch: Das „freie Arbeiten“ geht konform mit der kapitalistischen Ideologie: „Eine Ideologie, die die Grenzen von Leben und Arbeit, von Freundschaft und Kollegialität unterwandert und außer Kraft setzt. Das Projekt totalisiert sich.“²¹ Was dabei außen vor bleibe, seien einklagbare Rechte und ein eigenes Gedächtnis: „Projektarbeit basiert auf der tabula rasa des weißen Blattes. Dort, wo Uranfänglichkeit statuiert wird, hat zuvor ein Vergessen stattgefunden (Neuheitsimperativ).“²²

21 Impuls-Referat von Jan Lazardzig beim Arbeitstreffen des LAFT (Landesverband Freies Theater) in Berlin am 3.5.2010.

22 Ebd.



andcompany, *Mausoleum Buffo*, Gregor Knüppel[©]

Statt also ausschließlich im Stadt- & Staatstheater den Feind zu sehen, geht es um den von Heiner Müller oft beschriebenen Moment, in dem der Feind aus dem Spiegel schaut! Statt stolz darauf zu sein, „Vorboten eines Strukturwandels des Arbeitsmarktes und der Wirtschaft“ zu sein und den Staat auch noch zu einer „Evaluierung“ der Leistungen der Konkurrenz im Stadt- & Staatstheater aufzufordern, gilt es, über die Trennung klassisches Stadt- & Staatstheater vs. alternatives Off-Theater hinaus zu denken, bzw. als „freie“ Theatermacher eine ebenso pragmatische Haltung dem Staatstheater gegenüber einzunehmen wie die sozialen Bewegungen in Lateinamerika gegenüber dem Staat, um zugleich im, gegen und über den Staat und dessen Theater hinaus agieren zu können. Denn der Kampf ist – wie John Holloway am Beispiel eines „urbanen Zapatismus“ ausführt – immer ein doppelter: Einmal um Anerkennung, denn oft genug wird das „freie Theater“ in den Medien immer noch als marginal behandelt, und gleichzeitig gegen die Anerkennung bzw. gegen die Identität, die mit der Anerkennung einhergeht.²³ So ist Veit Sprenger (Showcase Beat Le Mot) unbedingt zuzustimmen, wenn er fordert: „Freies Theater abschaffen!“²⁴ Das Wörtchen „frei“, das auch im allgemeinen Sprachgebrauch nur in Anführungszeichen gesetzt wird, können wir streichen, stattdessen sollte nur noch vom *Theater* gesprochen und nach dessen Ort in der Gesellschaft

23 John Holloway: *Die zwei Zeiten der Revolution. Würde, Macht und die Politik der Zapatistas*, Wien 2007.

24 In einem Beitrag für den Diskurs-Container des Festivals ‚Politik im freien Theater‘ 2005: <http://79287.homepagemodules.de/t4f2-Veit-Sprenger-DiskursContainer-Texte.html>.

gefragt werden. Denn weder kann das „freie“ Theater weiterwursteln als Nischentheater eines *special interest* Publikums, noch kann das Staatstheater für sich in Anspruch nehmen, immer noch der zentrale Ort bürgerlicher Öffentlichkeit zu sein. Ist doch der Begriff der Öffentlichkeit, dem die bürgerliche Gesellschaft huldigt, selbst ins Wanken geraten.

Doch die Frage nach dem Ort der Öffentlichkeit ist *die* politische Frage schlechthin: Was kommt nach der repräsentativen Demokratie? Dass die Verödung der Parlamente und die der Bühne miteinander zusammen hängen, haben schon Benjamin & Brecht in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren konstatiert. Brechts Antwort darauf war die Weiterentwicklung des epischen Theaters zur Konzeption der Lehrstücke. Dort sind es die Spielenden, die etwas lernen sollen, nicht die Zuschauernden! Das ist auch der Kern des „Performerism“, der in Zeiten der biopolitischen Produktion, in der das Leben selbst in den Mittelpunkt der Produktion rückt, als radikaler zeitgenössischer politischer Einsatz erkennbar wird. Im Gegensatz zu den engagierten Off-Theatern der 1960er und 1970er Jahre kann es für politische Theatermacherinnen heute also nicht mehr nur darum gehen, sich mit streikenden Arbeitern, unterdrückten Völkern und anderen „Verdammten dieser Erde“ (Frantz Fanon) zu solidarisieren, sondern darum, das eigene soziale Sein in der Arbeit zu reflektieren – „*weil Du auch ein Arbeiter bist!*“

Virtuosität verhindern!

Oder umgekehrt: „Jeder von uns ist immer schon virtuose Künstlerin oder virtuoser Künstler“, so Paolo Virno, „bisweilen zwar mittelmäßig oder ungeschickt, doch auf alle Fälle virtuos.“²⁵ Wie die Entdeckung des „gesellschaftlichen Arbeiters“ die Weiterentwicklung des Operaismus zum Post-Operaismus bewirkt hat, so muss sich nachholend der noch vergleichsweise junge, eben erst gefundene Terminus „Performerism“ in den des „Post-Performerism“ verwandeln, um der Ausbreitung der *Performance* als Leitbegriff der neuen Ökonomie Rechnung zu tragen, dem Umstand, dass in der „schönen neuen Arbeitswelt“ alle Menschen zu Künstlerinnen werden, zu mehr oder weniger begnadeten Darstellern ihrer Selbst. Virtuos sind in der Dienstleistungsökonomie nicht nur darbietende Künstlerinnen wie Pianistinnen und Tänzer, sondern auch sämtliche Formen immateriellen, intellek-

25 Virno: Grammatik der Multitude, a.a.O., S. 48.

tuellen oder „sexuellen Arbeitens“ (Isabell Lorey) – von Symbolmanipulationen am PC bis zur Hausarbeit, von *sex work* zu *caring labour* wie Kranken- und Altenpflege: alle *Tätigkeiten ohne Werk*, die

- a) ihre Vollendung in sich tragen und dabei
- b) die Anwesenheit anderer bedürfen, die Gegenwart eines Publikums.

„Die virtuose Tätigkeit zeigt sich als Universalisierung serviler Arbeiten. Die Ähnlichkeit zwischen dem Sänger und der Hausangestellten, die Marx feststellte, findet eine unvorhergesehene Bestätigung in einer Epoche, in der alle Lohnarbeiter etwas von „exekutierenden Künstlern“ haben.“²⁶

Die allgemeine „Theatralisierung“ ist also nicht nur der Entfremdung durch Entertainment zu verdanken, sondern hat handfeste ökonomische Gründe. Anstatt „echte Menschen“ auf die Bühne zu stellen²⁷, müsste es vielmehr darum gehen, im Theater, in der künstlerischen Arbeit der neuen Seinsweise der *Vielen* zum Ausdruck zu verhelfen, also jenem *General Intellect* zur Publizität zur verhelfen von dem Marx im „Maschinenfragment“ (Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie) gesprochen hat: das Hegemonialwerden des allgemeinen kommunikativen Vermögens des Denkens, Sprechens, Fühlens, das die neue postfordistische Arbeitskraft auszeichnet. Denn laut Virno ist das Öffentlichwerden des Intellekts ohne Öffentlichkeit schuld an den erschreckenden Ambivalenzen im Leben der *Multitude*, der Angst des Ausgesetztwerdens, des schutzlos Ausgeliefertseins, also jenen intensiven Gefühlszuständen, deren Darstellung – und dadurch Bannung – seit je Aufgabe des Theaters war. Benötigt wird „eine *nichtstaatliche Öffentlichkeit*, die sich fernab von den Mythen und Riten der Souveränität konstituiert.“²⁸ Statt eines Stadt- bzw. Staatstheaters als Ort des Sehens & Gesehenwerdens, an dem die Repräsentanten der Stadt sich (und die Repräsentierten) treffen, wäre ein kommunales Theater vonnöten, in dem sich die Kommune selbst begegnen kann, ein Ort der Selbstverwertung bzw. der *potenziellen*

26 Ebenda, S. 69.

27 Vgl. Alexander Karschnia: THEATeRReALITÄT: REALITY CHECK ON STAGE. Wirklichkeitsforschungen im zeitgenössischen Theater, in: Kathrin Tiedemann / Frank Raddatz (Hg.): *REALITY STRIKES BACK. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, Berlin 2007, S. 146-159.

28 Paolo Virno: *Grammatik der Multitude*, a.a.O., S. 30.

Selbstverwertung, zeichnet sich doch die postfordistische Produktion gerade dadurch aus, dass es ihr weniger darum geht, was produziert wird, sondern was produziert werden könnte. Diese Eigenschaft jedoch teilt sie mit den avancierteren Formen des neueren Theaters.²⁹



andcompany, *Mausoleum Buffo*, Gregor Knüppel[©]

Theater des Kommunen

Im deutschen Verwaltungsterm „Kommune“ steckt das „Kommune“, das Gemeinsame, der gemeinschaftlich geteilte gesamtgesellschaftliche Reichtum, der COMMON WEALTH, dem Negri & Hardt ihr neuestes Buch gewidmet haben.³⁰ Das Kommune – „common“ – ist jene gemeinschaftliche Substanz, die in der Neuzeit verschwunden ist wie z. B. das gemeinschaftlich genutzte Weideland, das zur Shakespeare-Zeit durch Einhegungen, die sogenannten „enclosures“, privatisiert wurde, um es für die Schafzucht zu verwenden und die Textilindustrie. Die entstehende bürgerliche Gesellschaft beschreiben Negri & Hardt daher als „Republik des Eigentums“, die von Anfang an zerrissen war zwischen dem hehren Anspruch, eine Demokratie zu sein, also Herrschaft des Volkes, und dem Individualismus der Besitzer. Vor diesem „Volk“ der absoluten Demokratie, das Negri, Hardt, Virno &

29 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Lehrstück und Möglichkeitsraum, in: Ders.: *Das Politische Schreiben*, Berlin 2002, S. 366-380.

30 Antonio Negri & Michael Hardt: *COMMON WEALTH. Das Ende des Eigentums*, Frankfurt/M. 2010.

Co. in Anlehnung an die Philosophie Spinozas *Multitude* (Menge) nennen, graute es den ersten Republikanern, die sich deswegen beeilten, dem wimmelnden Haufen einen kollektiven Körper zu verpassen: einen Staat. Aufgabe dieses Staates ist, das Eigentum der Einzelnen zu schützen vor den Vielen, dem „gemeinen Volk“. In dieser deutschen Bezeichnung für „*the common people*“ steckt schon die tiefe Verachtung gegenüber den Armen, Nichtbesitzenden und oft auch Nichtsesshaften. Theaterleute, das „fahrende Volk“, gehörten in der Regel zu ihnen – das Staatstheater ist vor diesem Hintergrund also auch als Versuch zu betrachten, dieses „Völkchen“ sesshaft zu machen. Das Gemein-Eigentum des 21. Jahrhunderts ist das geteilte Wissen, das Weideland der Wissensgesellschaft das Internet, die produktiven Netzwerke, in der das Wissen frei zirkulieren und somit wachsen kann. Der Kampf gegen exklusive Patente und Urheberrechte für *open access* werden damit zu den zentralen politischen Kämpfen des neuen Jahrhunderts. Und so müssen auch die Bühnen zu Orten „freier Kultur“ werden³¹, an denen die Texte wie im Netz frei verfügbar sind als „creative common“, kreatives Allgemeingut – alles andere hemmt die Produktion und wird von denen organisiert, die Brecht als Feinde erkannt hat: Feinde der Produktion.

Schon in den 1920er Jahren war es Brechts Vision, die Theater zu Forschungsinstituten umzufunktionieren und einzubinden in einen größeren Medienverbund. Die Zeit dafür ist gekommen, im Internet eröffnet sich ein neues Feld jenseits von Kapital & Staat, das zumindest virtuell sowohl literarische Aktivität als auch Theaterarbeit umfasst. Für Brecht ist Theaterarbeit wie wissenschaftliche Forschung per se eine kollektive Arbeitsweise, die er in den Dienst dessen stellen wollte, was er die „Große Produktion“ nannte. Im Anschluss an Foucault kann sie heute als biopolitische Produktion beschrieben werden, als immaterielle & intellektuelle Produktion von Wissen, Codes, Affekten, Gesten, Haltungen, Sprachen, Lebensweisen usw. Als Produktion des Lebens selbst.

Hieraus erwächst die neue Aufgabe für das Theater, das nicht länger nur ein öffentlicher Ort bleiben kann, sondern zu einem gemeinschaftlichen, einem *kommunen* Ort werden müsste, kurz: zu einem Ort, an dem sich die egalitären Strukturen der immateriellen, intellektuellen und affektiven Arbeit materialisieren. Zugespitzt: Das Theater des 21. Jahrhunderts steht vor der Herausforderung, sich zu einer Institution zu entwickeln, in der das Internet inkorporiert ist. Ein Ort, an dem sich die

31 Vgl. Lawrence Lessig: *Freie Kultur. Wesen und Zukunft der Kreativität*, 2006, frei im Netz unter: https://www.opensourcepress.de/freie_kultur/.

immaterielle Arbeit materialisiert bzw. zeigt. Ein Ort, an dem die soziale Kooperation nicht wieder verschleiert wird (verschwunden hinter dem Namen eines Regisseurs), sondern ausgestellt, vorgeführt. (Dass dafür „neue Darstellungsweisen“ nötig sind, wissen wir seit Marx.) Dazu ist es auch nötig, sich von der Komplizenschaft mit dem Staat zu verabschieden, also der Idee der Repräsentation, und zu einem Produktionsort zu werden, zur sozialen Fabrik, einer warholesken *factory*. Im Zeitalter der postfordistischen Produktion findet die Produktion nämlich nicht mehr in der Fabrik, sondern in der Stadt statt: Die Metropole wird Fabrik! Vor diesem Hintergrund nimmt die Bezeichnung „Stadttheater“ mit einem Mal eine ganz neue vielversprechende Bedeutung an: „*Tous ensemble!*“³²



andcompany, *Time Republic*, Peter Manninger[©]

Permanente Probe

In dieser sozialen Fabrik der gesellschaftlichen Arbeiterinnen, dieser neuen Art Stadttheater, würden vor allem Übungen veranstaltet werden: Ein- und Ausübungen von Gesten, Haltungen und den daraus resultierenden Verhaltensweisen. Sobald es als nützlich erachtet würde, wäre Publikum zugelassen. Es wäre also ein Ort, an dem mehr probiert als

32 Antonio Negri / Raf Valvola Scelsi: *Tous ensemble*. Vom Metropolenstreik zur politischen Entdeckung des Gemeinsamen, in: Dies.: *Goodbye Mr. Socialism. Das Ungeheuer und die globale Linke*, Berlin 2009, S. 30ff.

präsentiert würde: Jede Aufführung wäre eine öffentliche Probe. Vor allem wäre die An- und die Enteignung zu üben: So ist auch das Schauspiel eine Erfahrung nicht nur von Aneignung (einer Rolle), sondern auch von Enteignung, vom Aufgeben der eignen Rolle, des eigenen Selbst als Besitz.³³ Das Aufgeben der Identität, des Selbst-Seins zugunsten eines Anders-Werdens, ist die wesentlichste Herausforderung des Theaters in einer Welt, die nicht länger eine Welt von Besitzern bleiben kann, um bewohnbar zu bleiben. Aufzugeben ist der Besitzindividualismus in seiner doppelten Bedeutung als Individualismus von Besitzern materiellen Eigentums und eines Selbst als Besitz, als Eigentum an sich selbst. Anstelle des Individuums trat für Brecht & Benjamin das Dividuum, statt eines „unteilbaren Selbst“ ein vielfach geteiltes. Und anstelle von Brechts „großer, unteilbarer Masse“ tritt bei Virno, Negri & Hardt der Begriff der „Menge“ als paradoxe „Einheit in der Vielfalt“, die nicht repräsentierbar ist in einer Partei oder einem Staat, sondern eine „undarstellbare Gemeinschaft“ (Nancy) bildet. Damit das Theater sich im Postfordismus also nicht in Luft auflöst, in den üblen Geruch universaler Selbstdarstellung und allgegenwärtiger gegenseitiger Kontrolle (das Deleuzesche Gas)³⁴, muss es sich von seinen repräsentativen Aufgaben befreien, um ebenso konstruktiv und innovativ zu werden wie die Menge. Es wäre dann nicht länger das Theater eines *Volkes*, das seine Macht an einen Souverän übertragen hat, sondern der *Multitude*, jener *Vielen*, die dem Volk vorausgingen, das Publikum Shakespeares auf den Stehplätzen, das im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts geschluckt wurde vom Hobbes'schen Leviathan.

Dieses Theater war das Vorbild für Brechts episches Theater als „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“. Gesucht wird: das Theater der Wissensgesellschaft, in der das Wissen selbst zur Produktivkraft wird, der *General Intellect*. Eine immaterielle Produktion, in der nichts her-, sondern etwas dargestellt wird, bzw. eine Präsentation, in der nicht nur etwas dar-, sondern auch etwas hergestellt wird: das Kommune. Das ist das Theater eines anderen Ungeheuers als des Staats-Ungeheuers: Es ist das Theater der entfesselten Produktivität der Menge, das Theater einer „wilden Anomalie“: des Lebens. Das politische Theater des 21. Jahrhunderts wird das „Theater der Großen Produk-

33 Heiner Müller wiederum hat angefangen, als Regisseur zu arbeiten, um sich als Autoren von seinen eigenen Texten zu befreien, sich durch die Schauspieler und Schauspielerinnen von seinen eigenen Texten enteignen zu lassen und dadurch frei zu werden, neue zu verfassen.

34 Gilles Deleuze: Postskriptum über die Kontrollgesellschaft, in: Ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/M. 1993, S. 254-262.

tion“ sein, von der Brecht geträumt hat, die im real-existierenden Sozialismus ebenso wenig zu verwirklichen war wie im Kapitalismus: Während das eine System auf Privatbesitz basiert, setzt das andere auf öffentliches Eigentum – im Kommunismus jedoch wird es ums Kommune gehen, sowohl Voraussetzung als auch Resultat der Produktion – Produktivkraft und Produktionsverhältnis in einem.

So ist es wenig erstaunlich, wie nahe sich Negri & Hardt und Brecht & Benjamin sind in den Basiskategorien von „Liebe & Armut“. Bestand doch für Benjamin der Reichtum der Armut in einer Überwindung des Eigentums, des Besitzindividualismus und für Brecht die Liebe in der Liebe zur Produktion: „Ich liebe einen Menschen gleich ich mache ihn produktiv.“ Das Theater des „(Post-)Performerism“ ist also unmittelbar politisch, denn es führt die „Große Produktion“ vor; es produziert das Gemeinsame und wird durch es produziert. Davon strikt zu unterscheiden ist ein Theater, das sich politischer Inhalte nur bedient, um den Apparat am Laufen zu halten. Denn nach wie vor bleibt die alte Formel wahr, dass es nicht darum geht, politisches Theater zu machen, sondern darum, politisch Theater zu machen. Dieser gern zitierte Satz muss sich im Praxis-Test bewähren – in den Worten der Stadtguerilla: „ob es möglich ist, ist nur praktisch zu ermitteln!“ (RAF, 1971) Theater politisch zu machen hieße demnach, die kommunikativen & kognitiven Kompetenzen, die im heutigen Produktionsprozess zugleich gefördert und unterdrückt werden, zur Entfaltung zu bringen und so die *gesellschaftliche Kooperation*, ohne die „alle Räder still stünden“, zu Bewusstsein zu bringen – nicht von außen durch eine (leninistische) Partei, sondern in der Arbeit, im (künstlerischen) Prozess.³⁵ Trauen wir den postfordistischen Arbeiterinnen also ruhig mehr zu als Lenin ihren fordistischen Vorgängern, von denen er sich maximal das Erreichen eines „trade-unionistischen Bewusstseins“ ver-

35 So verbirgt sich für andcompany&Co. dieser Diskurs im Kürzel „&Co.“ (Kollaboration & Kooperation). Dabei geht es weniger darum, funktionale Differenzierungen abzuschaffen zugunsten eines undifferenzierten Kollektivs, sondern auszudehnen auf Co-Workers: Ko-Regisseure, -Autorinnen, -Dramaturginnen, usw. Im &Co.-Manifesto heißt es: „&Co. ist ein offener Kontext, kein Konzept der Kunst oder des Kapitals, kein Teil des musikalisch-industriellen Komplexes, kein kommerzielles Abenteuer, sondern eine kommunikative Arbeitsweise, eine Insel sozialer Kooperation in produktiven Netzwerken.“ (http://www.andco.de/index.php?context=page_about§ion=manifesto)

sprach.³⁶ Geht es doch hundert Jahre nach Lenins Partei-Konzeption darum, „die Welt <zu> verändern, ohne die Macht zu übernehmen“ (John Holloway) – und das „*können nur wir selber tun!*“



andcompany, *Mausoleum Buffo*, Gregor Knüppel[©]

Nachspiel auf dem Theater

Die finale RAF-Auflösungserklärung erfolgte während des Bundestagswahlkampfes 1998, in den Christoph Schlingensief's Partei CHANCE 2000 zog mit dem Schlachtruf: „*Wähle Dich selbst!*“³⁷ Schlingensief's Forderung, Arbeitslosigkeit als Beruf anzuerkennen, gilt heute mehr denn je. Statt Einheit Vielheit: „*Du bist ein Volk = 1 V.*“ Die Theaterwissenschaftlerin Gini Müller hat solche anti-repräsentationistischen Strategien als „Pos(s)en des Performativen“³⁸ beschrieben: dem Herrschaftsszenario eines *theatrum gouvernemental* gegenüber und entgegen steht ein *theatrum posse*, das kreative Verwandlungsvermö-

36 Vgl. John Holloway: *Ganz normale Leute, Rebellinnen und Rebellen*, in: Ders.: *Die zwei Zeiten der Revolution*, a.a.O., S. 75-84, hier: S. 77f.

37 Alexander Karschnia: *Schlingensief's „Chance 2000“*, in: Martin Brust / Sascha Mache (Hg.): *Spaßwahllisten. Die Kunst des kreativen Wahlboykotts* (Arbeitstitel), erschien nicht 2006, 2007, 2008 oder 2009 und erscheint wohl auch nicht 2011, ist aber auf seinem Blog zu lesen unter: <http://alextext.wordpress.com/2011/06/20/partei-der-letzten-chance/>.

38 Gini Müller: *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*, Wien 2008, S. 27-50.

gen der Menge: Die *Posse*, als „Potentialität“ vom Renaissance-Humanismus entdeckt, bezeichnet zugleich

- a) eine militante Gang im radikalen Rap,
- b) ein ausgelassenes Satyrspiel und in Zukunft
- c) die „Neukonfiguration von Selbstverwertung, Kooperation und politischer Selbstorganisation“.³⁹

Gerade weil lebendige Theaterarbeit notwendigerweise Kommunikation & Kooperation voraussetzt und nicht nach formalen Regeln funktioniert wie die bürgerliche Gesellschaft (und selbst die meisten radikalen Polit-Gruppen: Redeordnung, Mehrheitsentscheid, usw.), mag Theaterpraxis manchmal einen Vorschein bieten auf das, was man nicht-entfremdete Arbeit nennen möchte: ein gesellschaftlicher Fluss des Tuns, der nicht länger unterbrochen wird durch Getanes, ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom.⁴⁰ Theater – ob es an einem etablierten Ort stattfindet, in einem Hinterhof oder auf der Straße –, muss immer frei sein oder es wird nicht sein, d. h. es muss versuchen, einen eigenen Zeit/Raum zu schaffen und die Homogenität der (kapitalistischen) Dauer zu sprengen: ein Anti-Staatstheater, das nicht dazu dient, eine Identität zu festigen, sondern zu verflüssigen. Also ist Sozialismus heute: Handlungsmacht plus Performativität! Oder genauer: Handlungsmacht dank Performativität, also nicht nur dank eines Tuns, sondern eines Tuns-Als-Ob: *Performerism as a way of life!* Stellen wir uns also zur Abwechslung, wie Marx, eine befreite Gesellschaft vor, dann würden wir bestimmt keine Fabriken mehr vorfinden und keinen Staat, aber eines mit Sicherheit: Theater. Denn Theater ist lebendige Arbeit: die „Arbeit des Dionysos“ (Negri & Hardt).

39 Negri / Hardt: *Empire*, a.a.O., S. 413-418, hier: S. 415.

40 John Holloway: *Die Welt verändern ohne die Macht zu übernehmen*, Münster 2006, S. 59ff.

ERFAHRUNGEN IN MEINEM KÖRPER ODER IST DAS POLITISCH - EIN MONOLOG

PETER DANZEISEN

Persönliches

Es war ein besonderes Weinjahr, als ich geboren wurde. Würde ich heute in Chateau Laffitte Rothschild 1er GCC Pauillac aus meinem Geburtsjahr aufgewogen, hätte ich einen Wert von ca. € 116 740,-. 0,75 l kosten € 1 347,-. Eine Wertsteigerung besonderer Art, während ich nur verbraucht habe.

Ich kam später als erwartet per Zange zur Welt; darum wurde das vorausgesagte Sternzeichen verpasst.

Zur Übernahme einer Spenglerei/Installation geboren, bin ich durch elterlichen Kunstgenuss vom eigentlichen Weg abgekommen.

Habe im Französischunterricht vom Lehrer, der Mitglied der Basler Kommunistischen Partei war, „Der Fremde“ von Camus als Lektüre vorgelegt bekommen. Der Roman kam in einer Neuübersetzung in den Handel, die Buchbesprechungen in die Feuilletons und das Buch in die Schulklasse. Wir waren Teilnehmende am aktuellen Diskurs der Gesellschaft. Das war nichts Aufregendes, es war eine Selbstverständlichkeit. Und die Geschichte war aufregend. Die Geschichte von einem Mann, der seinem Freund die Pistole abgenommen hat, um eine unbesonnene Tat zu verhindern und auf einen Araber trifft, der wiederum seinen Freund bedroht. Der Araber zieht ein Messer. Instinktiv zieht der am Konflikt Unbeteiligte, also der zuerst erwähnte Mann, die Pistole.

„Ich fühlte nur noch die Zymbeln der Sonne auf meiner Stirn und undeutlich das leuchtende Schwert, das dem Messer vor mir entsprang. Dieses glühende Schwert wühlte in meinen Wimpern und bohrte sich in meine schmerzenden Augen. Da geriet alles ins Wanken. Vom Meer kam ein starker glühender

Hauch. Mir war, als öffnete sich der Himmel in seiner ganzen Weite, um Feuer regnen zu lassen.“¹

Er schießt den Araber nieder und wird zum Tod verurteilt. Die Tat hat keinen Bezug zum Schützen.

Dem Leben fehlt Sinnzusammenhang. Es besteht aus einer Aneinanderreihung von zufälligen Geschehnissen in einer ständigen Gegenwart. Die Erklärung des Angeklagten, er habe nicht die Absicht gehabt, den Araber zu töten, Schuld daran trage vielmehr die Sonne, ruft nur Gelächter hervor. Er hat den Eindruck, dass die Gerichtsverhandlung mit seiner Person eigentlich nichts mehr zu tun hat und sein Schicksal sich ohne Zusammenhang mit seiner Tat vollzieht. Wieder allein in seiner Zelle, wird ihm plötzlich in einem beinahe triumphal erlebten Augenblick der Erleuchtung bewusst, dass die Gewissheit der eigenen Existenz die eigene Erkenntnis ist, die er angesichts des Todes zu gewinnen vermag.²

So habe ich die Geschichte von einem einsamen Individuum ohne ausgeprägte Persönlichkeit in mir, das seiner Gesellschaft fremd gegenübersteht und sich weigert, in die allgemeine Lebenslüge einzustimmen, geschrieben von einem Menschen, der Erfahrungen zweier Weltkriege in sich trug.

Im Theater habe ich „Die Stühle“³ von Ionesco gesehen. Zitat des Autors:

„Die Welt erscheint mir mitunter leer von Begriffen und das Wirkliche unwirklich. Dieses Gefühl der Unwirklichkeit, die Suche nach einer wesentlichen, vergessenen, unbenannten Realität, außerhalb derselben ich nicht zu sein glaube, wollte ich ausdrücken – mittels meiner Gestalten, die im Unzusammenhängenden umherirren... Wesen, die in ein Etwas hinausgestoßen sind, dem jeglicher Sinn fehlt, können nur grotesk erscheinen, und ihr Leiden ist nichts als tragischer Spott. Wie könnte ich, da die Welt mir unverständlich bleibt, mein eigenes Stück verstehen? Ich warte, dass man es mir erklärt.“

In „Die Nashörner“⁴ habe ich miterlebt, dass ein Individuum sich gegen die Masse durchsetzen kann. Auch dies eine Reaktion auf den Krieg. In mir wirkt nicht der eigentliche Krieg, sondern dessen Verarbeitung durch die Beteiligten.

1 Albert Camus: *Der Fremde*, Hamburg 1997

2 *Kindlers Literaturlexikon*, München 1974, S. 3295

3 Eugene Ionesco: *Die Stühle*, Stuttgart 2001

4 Ders.: *Die Nashörner*, Frankfurt 1982

Und dann habe ich noch in der Schule in „Der Mensch in der Revolte“⁵ von Camus – „Ich empöre mich, also bin ich“ – gelesen.

Von 1960 bis 1962 zum Schauspieler ausgebildet. Dabei viele Rollen durch mich hindurch gehen lassen. Immer bleibt etwas davon drin, von Moritz Stiefel, Iwagin, Horatio, Tusenbach.

Heutigeres

In diesem Jahr streikten Telekomangestellte (also Arbeitnehmer des privatisierten Telekommunikationsbereichs der ehemaligen Deutschen Bundespost) gegen ihre „Ausquellung“ (Outsourcing). Gerade hatte ich meinen Festnetzanschluss gekündigt und beim Kabelanbieter Digitalfernsehen, Internet und Telefon im Kompaktpaket (Flatrate) wesentlich günstiger, billiger gekauft. Bin ich am Niedergang der Arbeitsplätze mitverantwortlich, also unsolidarisch? Warum haben die dort Arbeitenden von ihrem Mitwirkungsrecht durch Betriebsratsarbeit nicht in der Weise Gebrauch gemacht, dass sie eine inhaltliche Diskussion über die Produkte ihres Unternehmens geführt haben? Sind soziale Fragen der Arbeitnehmer von Fragen nach einer Produktpalette des Unternehmens zu trennen?

Als Bahnreisender bin ich dem Abbau von Serviceleistungen ausgeliefert. Die Fahrkarten beziehe ich am Computer und schaffe damit Schalterarbeitsplätze selbst ab.

Monatlich beziehen ehemalige Angestellte des Kantons Zürich Beiträge aus ihrer Pensionskasse. Durch falsche Anlagepolitik sind die Bezügerinnen und Bezüger des Kantons Zürich von jenen der Gemeinde Zürich benachteiligt. Die Gemeindeangestellten sind am Börsengewinn wesentlich speditiver beteiligt als ihre Kolleginnen und Kollegen des Kantons. Vermutlich müssen infolge der Immobilienkrise und der damit verbundenen Hypothekenkrise in den USA auch die Pensionskassen Wertberichtigungen durchführen. Wo ist das Geld eigentlich hin? Die Bauindustrie in Amerika hat sich gesund gestoßen. Wer ist das? Ist das Stoff für Theaterarbeit? Wäre das politisch? Welche Standpunkte auf Grund welcher Recherchen könnten entstehen?

Armin Ziegler erhielt von seinem Vater keine Unterstützung, als er Schauspieler werden wollte. Er erlernte kaufmännisches Handeln und erwarb mit Kaffeeimport in die Schweiz beinahe zwei Millionen Franken. Als Rezitator betätigte er sich dann erst im Altersheim und stiftete in Bewunderung zu Gert Westphal das gesamte Vermögen für die

5 Albert Camus: *Der Mensch in der Revolte*, Hamburg 1969

Unterstützung von schweizerischen Rezitatorinnen und Schauspielerinnen. Seinen Traum sollen andere leben dürfen.

Das Vermögen wird von der Zürcher Kantonalbank verwaltet und durch umsichtiges Verwalten der Aktien und Rentenpapiere und gezielter Vergabe von Preisen ist das Stiftungskapital um mehr als 100% gewachsen, sodass nun jährliche Ausschüttungen von CHF 60 000.– bis 100 000.– zur Verfügung stehen. Die großen Gewinne an der Börse ermöglichen derartige Unterstützungen. Die Stiftung garantiert den Erhalt des Erbes und arbeitet zum Wohle der Künstler/innen.

Zur Vorbereitung eines Festes zum Vorabend des 1. Mai werden die Vereine ausländischer Frankfurter Mitbürger in das Sitzungszimmer im Theater eingeladen. Die Vertreterinnen und Vertreter kommen langsam in den Raum. Auf einmal Stille, ein Erstarren. In der Tür steht eine Gruppe und empört sich. Die Organisatoren reagieren verständnislos. Offensichtlich will die Gruppe nicht eintreten, solange Vertreter/innen einer anderen Gruppe im Raum sind. Die Einladungen wurden mit der Utopisten eigenen Unvoreingenommenheit ausgesprochen. Die zeitlich früher in das Sitzungszimmer Eingetretenen hatten die besseren Voraussetzungen. Ob die schon Sitzenden auch so gehandelt hätten, konnte nicht überprüft werden.

Die Unvereinbarkeit des Zusammenlebens ist aber als Bild von einer Gruppe in der Tür in mir festgebrannt; die Auseinandersetzung der Kurden und Türken ein erinnerter Vorgang geworden.

Wie wir von Gehirnforschern, Folterern, Bildungsschaffenden wissen, lässt sich Erinnerung manipulieren. Es ist nachgewiesen, dass sich Menschen an Dinge erinnern können, die ihnen als mögliche Erinnerung suggeriert wurden. Trotzdem:

Alles hat seinen Wahrnehmungsraum und seine Zeit

Vielleicht lassen sich handelnde Menschen besser nach deren Funkzionieren in unterschiedlichen Räumen differenzieren:

In den Räumen der Macht, den Parlamentsräumen, werden Verfassungen verabschiedet, Gesetze beschlossen. Regierungen führen, Parteien beeinflussen. Armeen verteidigen und greifen an.

In Börsenräumen werden Gewinne und Verluste in Zusammenhang mit Wohlstand und Armut gebracht.

In religiösen Räumen werden Regeln für das Zusammenleben im Zusammenhang mit der Suche nach Sinn erinnert.

In Gerichtsräumen werden Gesetze und Normen in Zusammenhang mit der alltäglichen Realität gebracht.

In Schulräumen werden das Wissen, die Kenntnisse und die Neugier für nachhaltiges Handeln vermittelt.

In privaten Räumen werden die Macht, das Recht, die Bildung, der Tod, die Liebe, das Tabu erfahren er-, gelebt.

In Kunsträumen werden mit allen acht oder mehr Sinnen die Aufhebung der Gesetze und der Macht, die Überwindung des Todes, der Verfall von Liebe oder deren Entstehung, die Schöpfung von Hoffnung, die Fantasie von der Überwindung aller Grenzen wahrgenommen, ohne zusätzlich in den Körper eingeführte, das Bewusstsein verändernde Stoffe einzusetzen.

Er-, Gelebtes

Tage der Commune von Bertolt Brecht wird am Schauspiel Frankfurt/M. 1977 als kollektiv erarbeitetes Projekt entwickelt. Das Projekt kommt in den Spielplan als Reaktion auf eine theaterinterne Auseinandersetzung um die geplante Uraufführung eines Stückes von Tankred Dorst und Horst Laube: *Goncourt oder die Abschaffung des Todes*. Darin wird die französische Revolution von den beiden unbeteiligten Brüdern Goncourt reflektiert. Die im Stück dargestellte Distanz der intellektuellen Betrachter zu den gesellschaftlichen Prozessen wird vom mitbestimmenden Ensemble abgelehnt. Wir (die Spielenden) fordern die direkte Stellungnahme, gar die Beteiligung am revolutionären Prozess, wie er in Brechts Stück beschrieben ist. Der Regisseur Peter Palitzsch (1918 – 2004) inszeniert beide Stücke und ist glücklich, weil ein inhaltlicher Konflikt (intellektueller Beobachter versus aktiver Teilnehmer der Revolution) auf der Bühne, in der Arbeit thematisiert wird.



Tage der Commune, Schauspiel Frankfurt 1977, Foto: Mara Eggert

Wir probten auch am 5. September 1977, als Hanns Martin Schleyer entführt wurde. Die Frage, ob wir das Stück, das unter anderem die Frage nach der Volksbewaffnung stellt, trotzdem spielen können, wurde lange, ausführlich diskutiert. Die Premiere fand am 25. September statt, am 19. Oktober 1977 wurde Hanns Martin Schleyer im Elsass tot aufgefunden. Er wurde von den Entführern ermordet.

Das Stück griff in den uns umgebenden gesellschaftlichen Diskurs ein. Zwei Positionen stehen im Stück einander unvereinbar gegenüber:

Befürworter der Bewaffnung: „Terror gegen Terror, unterdrückt oder werdet unterdrückt, zerschmettert oder werdet zerschmettert!“

Gegner der Bewaffnung: „In wenigen Wochen hat die Kommune von Paris mehr für die Menschenwürde unternommen als alle anderen Regierungen in acht Jahrhunderten.“

Diese Positionen wurden von den Spielenden auf der Bühne verhandelt, als sich im Publikum Befürworter von bewaffneten Eingriffen laut meldeten und den entsprechenden Argumenten durch Applaus und Zurufe zustimmten. Im Zuschauerraum entstand eine heftige Auseinandersetzung. Die Zuschauer diskutierten das gleiche Thema. Die Kommunarden auf der Bühne schauten dem Schauspiel im Zuschauerraum zu. Das Stück wurde später zu Ende gespielt. Wir kennen den Ausgang. In der sogenannten Blutwoche wurde das Vorbild der späteren Räterepublik beendet. Im Kampf und bei Massenexekutionen wurden 30 000 Kommunarden getötet. 900 Soldaten der Regierungstrup-

pen starben. An die 70 Geiseln wurden von den Kommunarden hingerichtet.

Der Kunstraum Theater ist an jenem Abend auch Raum der Macht geworden. Die Zuschauenden blieben noch lange im Theaterfoyer und diskutierten miteinander.

Ein ähnlicher Vorgang fand 1994 in Zürich nach einer Aufführung von David Mamets *Oleanna* statt. Angeregt vom Stück, in dem ein Universitätsprofessor – je nach Standpunkt – einen sexuellen Machtmissbrauch begeht oder von der Studentin verführt wird, reden, schreien die Besucher der Vorstellung noch lange im Foyer. Das Foyer wird Bühne für einen notwendigen, gesellschaftlichen Dialog. Machtmissbrauch wird an Hochschulen heute von Genderbeauftragten thematisiert. Studierende und Lehrende werden geschult. Und heute ist der internationale Tag der UNO für die Beseitigung von Gewalt gegen Frauen.

Das Theater erfüllt einen möglichen Auftrag, erzielt eine mögliche Wirkung. Es findet eine Teilung des Publikums aufgrund der unterschiedlichen Standpunkte gegenüber den dargestellten Konflikten statt. Der Widerspruch kann auch durch einen einzelnen Zuschauer zischen. Es gibt kein Entweder-Oder mehr, nur noch ein Sowohl-als-Auch. Das ist gelegentlich kaum auszuhalten. Hyperventilation entsteht, ohnmächtige Theaterbesucher müssen aus den Kunsträumen getragen werden. So geschehen vor 225 Jahren in Mannheim bei der Uraufführung von *Die Räuber* oder 1906 bei *Frühlingserwachen* in Berlin.

Pygmäen, von denen die Zuschauenden wissen, dass sie keinen Zugang zu Wasser haben, beobachten einen englischen Forscher, der unter einem Moskitonetz seinen Tee zubereitet. Wasser wird auf dem Gaskocher erhitzt, dann in die bereitstehende Teekanne gegossen. Aus dem Kanister wird der Wasserkessel erneut aufgefüllt, das Wasser gekocht. Bevor der Tee jetzt aufgegossen wird, leert der Forscher die Teekanne aus. Er hebt das Moskitonetz. Er schüttet das Wasser auf den Boden. Die Pygmäen erschrecken. Mir ist seither klar, wer die Ressourcen auf dieser Welt verschwendet. Immer wieder fällt mir der Vorgang ein, wenn ich einen Wasserhahn öffne. Ein einfacher Vorgang bringt eine politische Situation auf den Punkt.

Ein Großvater, fern von Moskau – „nach Moskau müsste man fahren“⁶ –, schaukelt einen Kinderwagen, schaut auf seine Taschenuhr und stellt fest: „Wie doch die Zeit vergeht“. Im Kinderwagen liegt Zukunft. Es ist zu wünschen, dass die Zeit nicht zu schnell vergeht und das Kind sich Weltwissen aneignen kann. In Liebe.

6 Aus: Anton Tschechov: *Drei Schwestern*, Stuttgart 1998.

Dieser Vorgang des Schauspielers auf der Bühne berührt ganz private, individuelle Emotionen. Das Bild ist unauslöschlich damit verbunden. Ganz privat, in einer Gemeinschaft wahrgenommen. Ob andere ähnliche Wahrnehmungen hatten? Sogenannte Renner müssen vermutlich universale Wahrnehmungen befriedigen. Gibt es eine universale Wahrnehmung von Geschichten? In der Musik wird dazu geforscht. Wo lassen Theaterschaffende Wirkung und Rezeption als Praxis erforschen?

Anderes Stück. Es lohnt nicht mehr, verändernd einzugreifen. Hamlet sagt zu Horatio: „Lass es laufen.“ Das Ende ist bekannt. Die korrupte Mischpoke geht unter. Eine neue Regierung setzt sich ein. Alle, die übriggeblieben sind, haben zugeschaut. Schon zuvor, als die „Kacke am Dampfen“ war. Die Erfahrung Horatios möchte ich allen gönnen. Es ist Luxus, sich im Spiel mit Welt auseinanderzusetzen zu dürfen.

Als intellektueller Menschewiki, der im Gegensatz zu den Bolschewiki, welche die Diktatur des Proletariats propagierten, in Russland eine Art Demokratie aufbauen will, werde ich langsam zu einem Befürworter des Terrors, ohne ihn selber ausführen zu müssen. Das geht als Rolle Iwagin in Heiner Müllers *Zement* durch mich. In der Kritik lese ich dann: „... Wem nützt eine Theateraufführung, die 1975 den Bolschewiken von 1921 ihre Sympathie erklärt? Ich meine, sie nützt niemandem, den Bolschewiken von damals nicht, dem Theater von heute erst recht nicht. ... Schauspieler durften zeigen, wie nah ihnen doch das Schicksal dieser sowjetischen Menschen ging. ... eine geheuchelte Nähe, eine falsche Solidarität.“⁷

Die Frage nach dem Nutzen von Theater ist auf dem Tisch. Haben wir uns nur mit unseren eigenen Anliegen auseinander gesetzt? Sind wir betriebsblind geworden? Ist unsere politische Haltung eine Maske? Die Diskussion ergreift das ganze Ensemble und wird bis zu seiner Auflösung 1980 nicht gelöst.

Dreizehn Vogelarten versammeln sich, um ihren König zu besuchen. Es müsse ein Wesen geben, das über ihnen stehe. Der Wiedehopf schlägt vor, zu Simorg zu fliegen, durch sieben Täler müssten sie fliegen. Die Vögel haben Ausreden. Das sei zu beschwerlich. Nullbock. Der Wiedehopf macht Mut.

So fliegen sie durch das Tal des Suchens, das Tal der Liebe, das der Erkenntnis usw. Viele Jahre dauert die Reise. Sie kommen zum Schloss des Simorg und der Kämmerer begrüßt sie.

Diese Geschichte spielen zwölfjährige Schüler und Schülerinnen der Carl Schurz Schule in Frankfurt/M. In der Mitte der Aula wird

7 Benjamin Henrichs, in: *Theater heute*, 10/1975.

mit ihnen diese Reise durch die Täler entwickelt. Vogelkostüme werden gebastelt. Ein Sprungtuch organisiert, damit sie vom Balkon der Aula im Tal der Einheit gemeinsam eine Schwierigkeit überwinden können. Den Schluss des Stückes kennen die Spielenden nicht. Sie wissen nur, dass sie der Kämmerer in den Palast lassen wird. Die Bühne der Aula ist der Palast. Der Vorhang das Tor. Die Vögel bitten zum König vorgelassen zu werden. Der Kämmerer willigt ein. Der Vorhang öffnet sich. Die Vögel stürmen die Bühne. Auf der Bühne stehen viele Spiegel.

Da die Schulaufführung nur einmal stattfand, sahen Eltern, Großeltern, Freunde, Onkel und Tanten die Schülerinnen und Schüler in diesem Augenblick, wie sich die Kinder als Könige im Spiegel wahrnehmen. Sie vergaßen die Zuschauenden und sprachen untereinander und mit sich im Spiegel. Sie begegneten sich selbst, oder wie es im Märchen heißt: Sie erkannten sich selbst. So entsteht

Interesseloses Wohlgefallen

Das Spiel ist umgeschlagen. Es entsteht gleichzeitig Mehrwert für die Zuschauenden und die Spielenden. Die Spielenden haben gemeinsam eine Erfahrung gemacht und die Zuschauenden haben dieses Erfahren wahrnehmen können. Derartige Ereignisse kennen alle. Jeder Theater-schaffende hat sie in sich, die besonderen Aufführungen, die besonderen Vorgänge in einzelnen Szenen, die über die Illustration von Verhältnissen hinausweisen. Derartige Anlässe zu schaffen, ist ja das Ziel aller.

Am Anfang der Proben träumen alle Beteiligten davon. Wann werden eigentlich im Verlauf des Produktionsprozesses die Vorsätze gelegentlich verletzt? Was könnten Ursachen für den Verlust von Aussage sein? Wollen wir wirklich politisch wirken? Gehört das nicht in andere Räume? Was wissen wir über die Wahrnehmung von Menschen? Müssen wir über ähnliche Kenntnisse, wie sie die Werbeagenturen verwenden, wenigstens ebenfalls verfügen?

Vielleicht darf im Freiraum Kunst über den Mehrwert durch interesseloses Wohlgefallen nachgedacht werden.

Politisches Handeln ist Stücke wählen. „Ich hoffe, Du kommst auch mal in eines unserer ersten Stücke,“ sagt jemand, dessen heiteres Stück, von vielen Menschen besucht, gefällt.

Politisches Handeln heißt, ästhetische Entscheidungen zu treffen. Politisches Handeln heißt, genau zu recherchieren. Politische Aufführungen eröffnen den Diskurs; sie belehren nicht, sie sind gut geplant,

nachhaltig finanziert (die vorhandenen Ressourcen werden nur soweit genutzt, dass sie sich auch wieder regenerieren lassen). Politisches Handeln heißt, Feste zu feiern, es heißt, niemanden auszubeuten, weder Steuerzahler noch Kollegen. Politisch handeln heißt, Geschichten zu erzählen von Menschen, die sich ihr Dach über dem Kopf erkämpfen oder erhalten, die ihre Nahrung erwirtschaften und sich ihre Sicherheit ermöglichen. Politische Aufführungen arbeiten Widersprüche heraus. Sie können Geschichten von Menschen in veränderten Arbeitswelten erzählen. Menschliche Arbeit verschwindet in automatisierten Arbeitsprozessen. Das Erwirtschaften von Vermögen fällt derartiger Produktion leichter. Kleinere Produktionseinheiten werden Nische oder aufgelöst. Diese Bewegungen aufzunehmen, sie im regel-freien Raum der Kunst hin- und herzuzwirbeln, kann Aufgabe der Theaterfrauen und -männer sein. In Würde und Zuneigung. Politische Aufführungen nehmen Wertungen nicht vorweg, sie lassen sie im Widerspruch entstehen. Politische Aufführungen beschützen Vielfalt. Legislatives Theater wirkt in die Gesetzesräume, die Yes-men wirken in Institutionen hinein.

Die Herzogin Amalia versammelte 1774 und folgte in Eisenach und Weimar Künstler, kunstinteressierte Bürger, Adlige, Staatsdiener, Wissenschaftler um sich. Sie philosophierten, beschäftigten sich mit den gerade gelesenen Büchern, gesehenen Theaterstücken, liebten den Park Ettersburg. Die Rechnungen für die Anlässe waren hoch. Diese Gesellschaft wunderte sich über die Gewalttätigkeit der Revolution. Sie hat die Armut außerhalb ihres Lebens nicht mehr wahrgenommen.

Peter Danzeisen, 25. November 2007

BILDET KEINE BANDEN, KEINE KOLLEKTIVE. GRÜNDET GEWERKSCHAFTEN!

HENRIK KUHLMANN

Als Erwin Piscator nach dem Zweiten Weltkrieg in New York die Tätigkeit an seinem *Dramatic Workshop* beginnt, einer Theaterakademie neuen Stils, verlangt er gleich zu Anfang von den Studenten, eine Gewerkschaft zu gründen. Sie treten kurz darauf in Streik und er freut sich. Das war die erste Lektion in Politischem Theater. Denn: Politisches Theater machen heißt, auf jeden Fall an der Herstellung von Theater zu *arbeiten*.

Ihr seid keine Künstler, was immer das ist, ihr seid Theaterarbeiter, Kulissenschieber, Kartenabreißer, Schauspieler, Öffentlichkeitsarbeiter, Autoren, Regisseure, Beleuchter, Reinigungskräfte, Hauselektriker, Theaterärzte, Dramaturgen, Assistenten, Zuschauer, keine Praktikanten, Pfortner, Inspizienten, Bühnenbildner, Werbegrafiker und vieles mehr. Alles Aufgaben, die mit Arbeit verbunden sind, und diese hat immer einen Gegenwert, der eingefordert werden muss. Politisch Theater machen heißt, sich zu jeder Zeit zu vergewissern, dass hier ein guter Tausch stattfindet.

Stürzt die Theatertyrannen, entzaubert die Gurus, dekonstruiert Harry, bis nichts von ihm übrigbleibt, passt bloß auf. Die Infektion mit der Theatergrille kann nicht erst seit Anton Reiser zu schlimmsten Symptomen führen, zum Genießen von Erniedrigung, zum Beitritt zu Kollektiven, zum freiwilligen Einverständnis zur Kolonialisierung, zum totalen Würdeverlust. Wenn es fortan um Projekte geht, dann fragt nicht: „Was kann ich tun für das Projekt?“ Nein, fragt: „Was tut das Projekt für mich?“ Und wenn das das Ende des Theaters ist, dann ist es nicht schade darum. Kein Publikum verdient es, Menschen zu sehen, die geknechtet sind und wenn ihr die Bühne betretet, dann fragt vorher: „Was habe *ich* zu sagen?“ und dann: „Was soll ich vorlesen?“

Seid Diven, das habt ihr euch verdient, und glaubt mir, es dient dem Selbstschutz. Übererfüllung ist immer auch Lohndrückerei, auch wenn es irgendeinem guten Zweck dienen sollte.

Politisch Theater machen muss heißen, dass keiner bei seiner Produktion ausgebeutet wird: Ich fordere fairen Handel für die Bühne. Keine Kinder, keine Tiere, keine Unmündigen. Fragt immer eure Auftraggeber, was denn so interessant ist an euch: Die Geschichten, die ihr zu erzählen habt, oder die Art und Weise, wie ihr es tut, denn die Geschichten werden euch ausgehen. Wenn man aus eurem Leben Material macht, dann seid euch bewusst, dass ihr nur ein Leben habt.

Politisch Theater machen heißt immer, ein Verständnis zu entwickeln für die anderen Beteiligten und zu wissen, dass es ohne sie nicht geht. Wenn ihr das Gefühl bekommt, austauschbar zu sein, dann sorgt immer für eine gute Abfindung. Wenn ihr das Gefühl bekommt, jemanden austauschen zu müssen, dann überlegt immer auch, ob es vielleicht auch ohne euch selbst geht.

Und politisch Theater machen heißt eben auch, dass ihr untereinander klärt, was denn diese Ziele sein sollen, die man damit verfolgt, politisch. Denn wenn ihr keine Interessengemeinschaft seid, dann ist jeder einzelne von euch immer verzichtbar.

Aber vor allem: Habt keine Angst vor einem Streik. Über Inhalte kann man später reden. Recht hat sowieso niemand.

REISEN INS GEDÄCHTNIS DER STADT

INTERVIEW VON JAN DECK MIT JÖRG LUKAS MATTHAEI

Jörg Lukas Matthaei erarbeitet seit 2000 unter dem Label *matthaei & konsorten* theatrale Produktionen, Installationen und Diskursproduktionen. Der Begriff „Konsorten“, dessen Bedeutungshorizont von „Teilhaber“ und „Genosse“ bis hin zum „Mittäter“ reicht, zeigt deutlich den kollaborativen Charakter seiner Projekte. Dabei arbeitet er sowohl mit Tänzern und Schauspielern, als auch mit unterschiedlichsten Akteuren, entsprechend dem Fokus einer Inszenierung. Seine Arbeiten sind überwiegend ortsspezifisch und nicht selten performative „Reisen“ durch urbane Landschaften, bei denen die Besucher zu Beteiligten werden, die an speziellen Orten auf eingebettete (in die Szene integrierte) Darsteller treffen.

Charakteristisch ist für Matthaei der Begriff der Inszenierung „als geformte Sichtbarmachung von Realitäten mit theatralen Mitteln“. Dies betrifft die Personen und Themen seiner Arbeiten wie auch deren Verortung, weshalb seine Inszenierungen meist nicht transportierbar sind. Die spezifische Form erzeugt eine besondere Art der Einbeziehung des Zuschauers: „Die Theatralen Installationen & Sozialen Plastiken verdichten die Spezifität eines Ortes, so dass dessen ästhetische & politische Webmuster sichtbar hervortreten – während den Besuchern, die selbst zu Akteuren werden, oder den regulären Nutzern der Orte gleichzeitig ein Moment von Freiheit in der eigenen Wahrnehmung & (den) Möglicherträumen eröffnet werden, die vom vermeintlich Vorgegebenen abweichen.“ (Siehe www.matthaei-und-konsorten.de)

Das Stück *KURZ NACHDEM ICH TOT WAR von häusern & menschen*, das Gegenstand des Interviews ist, war eine Auftragsarbeit des Festivals „Politik im Freien Theater“ 2008 in Köln. Die Zuschauer befinden sich in kleinen Gruppen auf der Spur einer ebenso realen wie generischen Biografie und gelangen dabei entlang einer Route aus performativen Settings und Audio-Erzählungen an Orte im Geflecht eines Lebens mit den unterschiedlichsten Beteiligten – vom Schulgebäude über Straßen

und Plätze zu Büros, Wohnungen, besetzten Häusern, Kioske und ins Innere von Autos bis hin zum eigenen Tod. Die Stadt und ihre Architekturgeschichte halten die Pforten zum Eintritt in die jeweiligen Epochen bereit: „Die Interieurs und Fassaden unterschiedlicher Jahrzehnte erzählen vom Bild des Einzelnen, von Familie und gesellschaftlicher Formung – wie „große“ Geschichte individuelles Leben durchdringt“.

KURZ NACHDEM ICH TOT WAR ist eine Reflexion über Erinnerung und Gedächtnis – individuell und kollektiv. Wie subjektiv ist das, an was wir uns erinnern, tatsächlich – wie stark ist es durch kollektive Narrationen geprägt? Die Zuschauer erforschen, welche Spuren von einem Menschenleben bleiben und fragen sich fortwährend, was daran „echt“ ist.

Im Interview mit Jörg Lukas Matthaei steht die Frage im Mittelpunkt, was das Politische an seiner Arbeitsweise ausmacht.

1. Du arbeitest bei Deinen Produktionen mit professionellen und nicht-professionellen Darstellern? Haben sie in Deinen Arbeiten unterschiedliche Funktionen?

Ich denke, dass ich auf einer bestimmten Ebene diesen Unterschied gar nicht machen möchte. Natürlich verändert es die Arbeit, insbesondere die Kommunikation innerhalb des Prozesses, ob jemand eine professionelle Ausbildung und dementsprechende Erfahrungen hat. Wobei man mit sogenannten „Profis“ eben auch viel schneller in vorgefasste Rollen fällt – ich Schauspieler, du Regisseur. Was zwar ein paar Abläufe vereinfacht, aber häufig auch das Wesentliche verstellt, welches dann vielleicht schwieriger hervorzuholen ist. Denn ich versuche letztlich immer mit den konkreten Menschen zu arbeiten, die ich zu einem Projekt mit einem spezifischen Thema eingeladen habe. Eben weil sie etwas verkörpern, über Fähigkeiten und Wissen verfügen aufgrund dessen, was ihr Leben ausmacht. Und wenn jemand davon Schauspielerin oder Tänzer ist, dann wird das auch Teil des Themas sein. So wie es bei anderen Darstellern im Kölner Projekt vielleicht ihre Sichtweisen und ihr individuelles Wissen als Leichenbestatter, Barkeeper oder Hausbesetzer/in waren.

2. Wo liegt Deiner Ansicht nach das politische Potenzial in der Arbeit mit diesem Wissen Deiner Darsteller?

Es geht um unterschiedliche Effekte und unterschiedliche Fähigkeiten für unterschiedliche Themen und Settings. Aber was meint hier „poli-

tisch“? Für mich heißt es, in der Arbeit aufs Individuelle zu fokussieren. Die Physiognomien, Sichtweisen, Blicke und Stimmfärbungen, den Körper und die Person eines bestimmten Menschen sichtbar werden zu lassen. Eben nicht, weil sie dann für etwas anderes stehen, etwas darstellen, sondern weil die sogenannten „großen“ Themen Abstraktionen und Zurichtungen ins Praktikable sind, die angesichts des Individuellen gar nicht möglich wären. Und weil der Blick – eine bestenfalls sinnliche Erfahrung und eine Art des Erkennens meines Gegenübers, ohne diesen zu begreifen – den Niederschlag, die Auswirkungen der „großen“ Themen im Individuellen sichtbar macht. Wie mir dabei umgekehrt unmittelbar anschaulich wird, dass es das höchst Individuelle ist, aus dessen unabschließbarer Vielfalt sich die vereinfachten „großen“ Themen zusammensetzen, mit denen wir ständig operieren. Ich misstraue dem Allgemeinen und kann daher auch wenig Reiz an stellvertretender Repräsentation finden.

3. Im Prinzip ist KURZ NACHDEM ICH TOT WAR eine Arbeit über Köln. Und zwar eine Recherchearbeit im Sinne von Geschichte als „city-lore“, also von lokalen Geschichten und ihren „Heroen des Alltags“. Ist Deine Perspektive eine Art „Geschichtsschreibung von unten?“

Ich bin in Köln geboren und auf der „schäl Sick“ in Leverkusen aufgewachsen, was eine Verklumpung von Industrie, Dienstleistungszentren und Wohnquartieren ohne städtische Identität ist. Insofern kannte ich Köln von früher – wo Großeltern, Tanten und Onkel wohnten und die meisten der Geschichten meiner Familie spielten. Dann war Köln auch die Stadt, um als Jugendlicher neue Areale und Rollen zu erkunden, mit Abenteuern und Abstürzen. Insofern lagern dort für mich viele unterschiedliche Geschichten aus verschiedenen Epochen, weshalb es mich sehr interessiert und gefreut hat, nun als Erwachsener und Theatermacher dorthin zurückzukehren.

Und ich glaube, dass *KURZ NACHDEM ICH TOT WAR* eine sehr spezifische Arbeit für und über Köln geworden ist. Denn der Kölner an und für sich „verzählt“ gern und Köln ist für mich *DIE* Stadt der *oral history*: Im zweiten Weltkrieg fast komplett zerstört, ist das historische Alter der Stadt dem ersten Blick nahezu unsichtbar. Der Dom ist ja ein relativ junges Bauwerk und die heutige Altstadt zum Beispiel eigentlich ein Nazi-Fake, was man noch an einigen Häusern ablesen kann. Nach dem Krieg gab es wohl auch Stimmen, die vorgeschlagen haben, die Stadt einfach 20 km weiter komplett neu aufzubauen, da eh nichts

mehr da sei und man so die Trümmer einfach zuwachsen lassen könnte. Was wohl eine Minderheitenmeinung blieb.

Wenn man einen echten Kölner nach der Herkunft eines Straßennamens fragt, fängt der an, über römische Befestigungsanlagen, Friedhöfe und Handelswege zu erzählen, ist dann eine halbe Stunde später ungefähr bei der mittelalterlichen Stadtstruktur und Hanse, um nach mindestens noch mal so langer Zeit – je nach Ausführlichkeit der Kriegserzählung – bei genau der Straße zu landen, wo man gerade steht. Und dann erkennt man auch, wie eine vierspurige Schnellstraße den Lauf eines Abwasserbachs aus dem Mittelalter beschreibt; oder inwiefern die scheinbare Zerstückelung der Stadt mit Verkehrsachsen nach dem Krieg gleichzeitig die uralte Viertel-Struktur erhalten hat. Die Historie Kölns ist *oral history*, womit sich die Leute unter der Oberfläche der früher von mir als hässlich empfundenen, heute geschätzten Nachkriegsmoderne ihre Identität selbst erzeugen und fortspinnen.

Deshalb war es für mich bald klar, dass ich dieses Projekt genau darauf aufbauen wollte: Auf dieser Ambivalenz, dem Changieren von Augenzeugenbericht und Erfundenem, Authentischem und Fake in der mündlichen Überlieferung.

4. Grundlage sind zum Teil reale Biografien oder zumindest welche, die sehr real sein könnten. Wie findest Du solche Geschichten und wie gehst Du mit ihnen um?

Wie immer bei diesen Projekten gibt es einen Eisberg an Kommunikation, auf dem die spätere Inszenierung aufbaut. Wir haben einfach sehr viele Menschen unterschiedlichster Hintergründe und Milieus getroffen, Interviews geführt, recherchiert usw. Es gibt da noch viel wunderbares Material, das nicht in die Inszenierung eingeflossen ist, worum es mir heute noch leid tut.

In der Inszenierung wird manches von diesem Material „authentisch“ eingesetzt – manches aber ist auch Vorlage für die Fakes, die wir erzeugt haben. Die Zuschauer bewegten sich ja wie in einem begehren Familienroman, wo alle Akteure Biographien vertraten, die untereinander in Beziehung standen: Vielleicht waren wir vorhin einem Kind in einer leeren Turnhalle begegnet, dessen Alter Ego uns dann als Jugendliche oder später noch als geschiedene Mutter in einer anderen Station ins Gespräch verwickelte.

Und auf dem Weg zwischen diesen Stationen hörten sie Kompositionen aus Interviews von KölnerInnen, die über kollektive Ereignisse und persönliche Erlebnisse aus den jeweiligen Epochen sprachen. Es

entstand also eine Melange aus gefälschter Realität und „echtem“ Material, die sich gegenseitig sowohl beglaubigten als auch fiktionalisierten. Wie sonst auch beim Erinnern, kollektiv oder individuell.

5. Welche Funktion haben die Orte, an denen einzelne Begegnungen mit den Performern stattfinden?

Auch in die Suche und Akquise der Orte fließt bei diesen Projekten viel Zeit und Aufwand. Denn es geht ja nicht darum, einfach „Theater an ungewöhnlichen Orten“ zu machen, was ich sowohl als Zuschauer wie als Macher immer sehr unbefriedigend finde. Wo der Ort nur als unterstützendes Bühnenbild-Surrogat und Marketing-Masche fungiert.

Wie es auch nicht darum geht, ein performatives Format zu entwickeln, welches dann prinzipiell überall auf der Welt in einer bestimmten urbanen Situation wiederholt werden könnte. So eine Art von *international style*, die letztlich die Ideologie des Marktes und der konsumierenden Subjekte flankiert: Die Verflachung von Ort als Basis für Eigensinnigkeit und daraus vorstellbarem Widerstand.

Vielmehr ist es mir immer sehr wichtig, für die Themen und konkreten Begegnungen einer Inszenierung auch Orte und Strecken zu finden, die auf eigenständige Weise etwas „erzählen“. Denn auf dieser Ebene sind die Häuser, Passagen, Perspektiven in den urbanen Landschaften gleichberechtigte Akteure mit den menschlichen, die in ihnen sichtbar werden.



Jörg Lukas Matthaei, *KURZ NACHDEM ICH TOT WAR*, Malte Siepen[©]

Bei *KURZ NACHDEM ICH TOT WAR* wurde für mich aus den vorhin genannten Gründen – meiner persönlichen Wahrnehmung Kölns und seiner historischen Bedingtheit – bald deutlich, dass die Architekturgeschichte der letzten hundert Jahre den Referenzrahmen für die Erzählungen bilden müsste. Der begehbbare Familienroman dieser Inszenierung ist auch ein Gang durch verschiedene Architekturen und städtebauliche Ensembles, Atmosphären der Stadt. In diesen Arealen und Gebäuden werde ich dann in Situationen verstrickt oder höre Erzählungen – als ob die Gebäude und die Stadt selbst sie gespeichert hätten und nun aus ihrem Gedächtnis mir mitteilten. Als ob die menschlichen Akteure gewissermaßen Medien des Gedächtnisses der Stadt wären, durch die es nun zutage tritt, ausgiert wird.



Jörg Lukas Matthaei, *KURZ NACHDEM ICH TOT WAR*, Malte Siepen®

Von der Grundschule aus den zwanziger Jahren, als Kinder verschiedener sozialer und konfessioneller Hintergründe noch zusammen spielten, wo von ihnen „gedubhte“ Kindheitsberichte alter Menschen hörbar werden, über die Bürgersteige der Einkaufszonen, wo das Plündern der Schaufenster im Dritten Reich sich mit heutigen Schlussverkaufsszenarien mischt, über den Platz, wo die Kölner bei Hitlers Besuchen am Straßenrand vor Begeisterung geschunkelt haben oder ihn hopsnahmen

– wobei sie den Unterschied in der fortgesetzten Karnevals-Tradition nicht mehr erinnern –, ins Bürogebäude oberhalb der Sparkasse von Köln berühmtestem Architekten, der vorher aufregend expressionistisch war und nachher das Schauspielhaus und die Oper gebaut hat, wo auch damals schon Anwälte arbeiteten und ich nun anhand von untergeschobenen Zeitaussagen selektiert werde, weiter ins kleinteilige Nachkriegsviertel, das auf uraltem Grund steht, wo ich durch Bombennächte und Feuerwalzen hindurch in den 50ern lande, durch die gekachelte Hofeinfahrt in der tristen Heimeligkeit modernen Single-Lebens mit Sofa, Kochnische, Fernbedienung anlange, vor dessen Folie der weitere Weg des jungen Paares zwischen Jazz-Tanz und Selbstbestimmungsideen der Frau mit mir verhandelt wird; durch dunkle Nebengassen und Erzählungen von Nonnen hinterm Glas der Geburtsstation und sexistischen Diskriminierungen an der juristischen Fakultät zur wärmespendenden Trinkhalle im preisgekrönten Backsteinhaus der 60er, wo ich Flugblätter zugeteilt bekomme für den Streik morgen, Biermann diskutiere und meine erste Gastarbeiterin mich nach Jobmöglichkeiten fragt; weiter im fremden Auto ins berühmte besetzte Haus, in dessen Keller das Schwulenzentrum war, wo wir im Umsonst-Laden über Tschernobyl und Baumbesetzungen diskutieren, während die Mutter aus der Provinz mit ihrem neuen Mann versucht, bei Tee und mitgebrachtem Kuchen AIDS und den Lebensstil ihrer Tochter zu verstehen; durchs Alternativ-Viertel mit Beschreibungen vom schwarzen Block und den revolutionären Umwälzungen in der generationen-alten Bestatter-Tradition angesichts junger Sterbender mit bunten Begräbniswünschen, bis hin zur letzten Station zu Füßen der neuen Vorzeige-Architektur am Rhein, mit der Köln zu anderen Metropolen aufzuschließen meint, wo mir knapp in der Zukunft Vorschläge zum eigenen Ableben gemacht werden.



Jörg Lukas Matthaei, *KURZ NACHDEM ICH TOT WAR*, Malte Siepen®

6. Du inszenierst oft direkte Begegnungen zwischen Zuschauer und Akteuren. Was passiert bei solchen Begegnungen und wie beeinflussen sie die Rolle des Zuschauers?

Ja, das stimmt – bei diesen Formaten von uns, zu denen auch *KURZ NACHDEM ICH TOT WAR* gehört, finden sich die Zuschauer wie selbstverständlich in die Position von Teilnehmern versetzt. Sie begegnen unterschiedlichsten fremden Menschen, denen sie vertrauen müssen, um überhaupt weiter zu gelangen auf ihrem Weg, oder die sie in Situationen einladen, wo sie sich auf Augenhöhe mit ihnen befinden, in Gespräche und Aktionen involviert werden. Meine Metapher dafür, das Bild, das mich bei diesen Arbeiten immer wieder informiert, ist das des Reisens: Ich mache mich auf den Weg, ohne zu wissen, wo ich hinkomme, wo ich landen werde. Und je nach meiner Offenheit, meiner Neugier bei Begegnungen mit Fremden werde ich unterschiedliche Erfahrungen machen. Vielleicht führt mich das an Orte, wo ich sonst nie hingelangt wäre; oder ich höre Erzählungen, die mich von da an begleiten und meine eigene Wahrnehmung der Landschaft prägen werden. Und wenn ich erschöpft bin oder mit mir selbst ausreichend beschäftigt, so dass ich keinen weiteren Außenkontakt suche, dann schaue ich mir die Geschehnisse vielleicht eher nur an, höre, rieche, spüre das Draußen, trete aber nicht mit den anderen Menschen in Austausch. Was auch okay ist.

Und diese Art der Wahrnehmung, dieses Reisen ist für mich vor allem eine gewisse Gestimmtheit, das hat erst mal nichts mit exotisierten Orten zu tun. Das kann unmittelbar mit dem ersten Schritt zur Tür raus beginnen, in meiner scheinbar gewohnten Umgebung. Gewohnheit ist ja erst mal ein Energiesparmodus. Und Reisen ist eben eine andere Haltung zur Welt.

Durch die Art der Bewegung und Interaktionen, zu welchen die Teilnehmer an diesen Inszenierungen eingeladen werden, möchte ich die Sensibilität und Offenheit für eigene Verknüpfungen und Entdeckungen wecken, gerade auch im scheinbar Vertrauten. Es gibt dann keine Zuschauer mehr, die auf andere draufgucken, wie diese etwas für sie produzieren. Sondern es sind verschiedene Akteure, die im gemeinsamen Reagieren aufeinander eine Situation hervorbringen. Mich interessieren Spiele, Settings, die ein gewisses Strukturbewusstsein haben, damit etwas geschehen kann. Die aber nicht durchgeplant sind und ein vorgefasstes Programm abspulen. Für mich heißt das, was ich da mache, „engineering situations“. Also auch eine Manipulation des Realen, durch die dann aber eine andere Form von Realität möglich wird. Und

so bereiten wir zur Zeit ein *game* für die Wiener Festwochen vor, das über 10 Tage gehen wird und mich jederzeit und überall in meinem Alltag erreichen kann. Wo die Zuschauerposition also auch zeitlich noch weiter aufgelöst ist.

7. Auch das Bewegen im Stadtraum ist wichtiger Teil des Projektes. Sieht der Zuschauer dabei auf andere Weise bzw. ändert sich sein Blick auf die Stadt?

Zunächst ist für mich das Bewusstwerden der eigenen Bewegung ein zentrales Moment, um in diesen Zustand des Reisens zu kommen. Also nicht nur die Strecken zwischen zwei Orten zu überwinden, womit der Raum negiert wird. Warum ich eigentlich auch immer, wenn ich fliege, die Sehnsucht habe, dieselbe Strecke auf dem Landweg zurückzulegen. Besonders, wenn es weiter entfernte Länder sind. Sodann sind unsere urbanen Umgebungen, in denen wir uns die meiste Zeit aufhalten und die vielfach ja schon Eigenschaften des *Sprawls*¹ haben, meiner Ansicht nach die Nachfolge der Landschaft, wie sie die Romantik mal anhand von Naturkonstruktionen gefasst hat. Und das heißt für mich dann auch, dass durch die Bewusstmachung und Gestaltung der Bewegung durch diese urbanen Landschaften hindurch diese als mehrdimensionale Bilder erfahrbar werden – als Oberflächen, die im Verweis auf anderes Geschichten erzählen, als gestaffelte Räume, in die ich eintreten kann, um dem weißen Kaninchen zu folgen oder auf der Rückseite meiner vertrauten Umgebung rauszukommen. Bestenfalls stellt sich dann eine Theatralisierung des Blicks ein, dem die Realität als inszenierte erscheint. Eine positive Paranoia, die Veränderungspotenzial birgt.

8. Der Zuschauer scheint ohnehin ständig im Fokus zu sein. Liegt für Dich in der Reflexion der Rolle des Zuschauers Potenzial für das Politische im Theater?

Ja, auf jeden Fall. Für die anderen Künste ist das vielleicht anders, aber beim Theater kann ich mir nicht wirklich vorstellen, wie man dessen „Politisches“ reflektieren will und nur auf Seiten des Dargebotenen bleibt. Denn der Kern des Theatralen ist doch gerade die Beziehung unterschiedlicher Akteure, die gleichzeitig leibhaftig anwesend sind, oder? Es ist also immer ein Regime der Blicke, der Körper und der Sprachen mit anwesend, das jeweils neu auszuloten ist. Eine Inszenie-

1 Nach William Gibson: *Neuromancer*.

rung, die zwar vielleicht einen „politischen“ Inhalt hat, in der aber die Position der Zuschauer unberührt bleibt und das Setting nicht thematisiert, spricht mich ähnlich an wie ein Dokumentarfilm oder eine Reportage. Was vollkommen okay sein kann – da gibt es wichtige und beeindruckende Erzählungen, die woanders nicht stattfinden können. Nur ist für mich dann das genuine Potenzial von Theater nicht erreicht, zumal heutigen Theaters im Verhältnis zu anderen Medien.

Diese Formate von uns, in denen sich Elemente von Reisen und Interaktion, Porträts und Fiktionalisierungen verbinden, infizieren damit bestenfalls die Wahrnehmung von Realitäten mit dem theatralen Als-Ob. Es werden nicht auf dem Theater äußere Realitäten nachgeformt, sondern Logiken des Theatralen im Realen aufgespürt und verstärkt oder verschoben. Und wenn ich anfangs, diese Wirklichkeit dort draußen in ihrer Inszeniertheit wahrzunehmen, dann ist im Umkehrschluss ja auch unmittelbar klar, dass sie veränderbar ist. Die Wahrnehmung der Realität als Möglichkeitsraum durch die Inszenierung ist das Scharnier, die Passage zu ihrer Veränderbarkeit. Durch jeden, der in die Interaktion tritt. Wozu es keinen Regisseur braucht.

9. Würdest Du Deine Arbeitsweise als Theatermachen „auf politische Weise“ bezeichnen? Wie politisch ist Deine Arbeitsweise?

In der Kölner Gruppe für *KURZ NACHDEM ICH TOT WAR* gab es einen Akteur, der seit seiner Jugend Kommunist war – und nebenbei in einer Bank angestellt war. In Köln, wie in anderen westdeutschen Städten auch, waren die Kommunisten ja mal eine starke Kraft, was man vergisst, wenn man zu Zeiten der Kohl'schen Lähmung aufgewachsen ist. Der hat sich dann Anfang der 80er Jahre nach Jahrzehnten aktiver Basis- und Betriebsgruppenarbeit sowie journalistischer Veröffentlichungen angesichts der offiziellen Politik der späten DDR und Sowjetunion vom Kommunismus abgewandt und sieht sich heute am ehesten als Anarchist. Nachdem er anfangs etwas skeptisch darüber war, was wir überhaupt von ihm wollten, hat ihm das Projekt zunehmend unglaubliches Vergnügen bereitet. Zum Schluss hat er mir dann ausführlich erläutert, wie wunderbar anarchistisch er die Strukturen der Zusammenarbeit und die Vielfalt der Aktionsmöglichkeiten in den späteren Aufführungen fand. Wie sehr er in dieser zielgerichteten Offenheit die Ideale seines menschlichen Anarchismus praktisch verwirklicht sah. Das hat mich sehr gefreut.



Jörg Lukas Matthaei, *KURZ NACHDEM ICH TOT WAR*, Malte Siepen®

REALITÄT UND THEATER - DAS POLITISCHE BEI RIMINI PROTOKOLL

MIRIAM DREYSSE

1.

Am 8. April 2009 lädt die Theatergruppe Rimini Protokoll 200 Theaterbesucher ein, an einer der „aufwändigsten Inszenierungen der Spielzeit“ teilzunehmen: der Aktionärsversammlung der Daimler AG in Berlin. Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzl von Rimini Protokoll haben selbst Aktien gekauft und im Vorfeld Aktionäre gesucht, die bereit waren, ihre Einladung zur Hauptversammlung und ihr Stimmrecht an die Theatergänger abzutreten. Die Theaterbesucher nehmen also als Aktionäre an der Hauptversammlung teil, sie haben Rede- und Stimmrecht. Der Gang ins Theater wird zu einem Gang in eine bestimmte, den meisten vermutlich fremde Realität. Umgekehrt betrachtet erklären Rimini Protokoll die Daimler-Hauptversammlung zu einem Theaterstück: Die Theaterbesucher können die Hauptversammlung als Theaterinszenierung betrachten und ihr zugleich als aktive Teilnehmer beiwohnen. Auf diese Weise wird zum einen die Inszenierung eines schönen Scheins der Macht und die Vertuschung unschöner Realitäten offensichtlich, zum anderen grundlegend das Verhältnis von Realität und Theater sowie die eigene Rolle als Zuschauer hinterfragt. Die Kunst von Rimini Protokoll liegt hier in der Rahmung der Wirklichkeit und in einer Verschiebung der Perspektive: Der Theaterbesucher wird zum Zeugen der Wirklichkeit, eines realen Ereignisses aus der Welt der globalen Ökonomie, seine spezifische Perspektive lässt dabei die theatralen Anteile dieses Ereignisses und die Implikationen seiner eigenen Zeugenschaft hervortreten. Die Verschiebung der Perspektive verändert das Wahrgenommene und hinterfragt die Position des Wahrnehmenden.

2.

Die Frage nach dem Politischen im Theater macht sich immer wieder an der Frage nach dem Verhältnis des Theaters zur Realität fest. Mit dem Naturalismus Ende des 19. Jahrhunderts ist die Vorstellung verbunden, durch eine möglichst exakte Nachahmung der gesellschaftlichen Realität, einer Nachbildung des „Milieus“ auf der Bühne, ein „soziales Drama“ (Hauptmann) zu inszenieren, das politisch wirkt, indem es soziale Realitäten vor Augen führt. Tatsächlich wurden Hauptmanns Dramen damals als explizite gesellschaftspolitische Kritik verstanden, wie Zensurversuche ebenso wie Publikumsreaktionen beispielsweise bei der Premiere von „Vor Sonnenaufgang“ 1889 in Berlin zeigen. Die Tradition eines Theaters mit politischem, aufklärerischem Anspruch in Form einer möglichst genauen Wiedergabe der Realität setzt sich in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts beispielsweise im deutschen Dokumentartheater eines Rolf Hochhuths oder Heinar Kipphardts fort, in etwas abgewandelter Weise auch bei Peter Weiss. Vor allem die beiden Erstgenannten dramatisieren und fiktionalisieren Dokumente aus der Realität und sind dabei bestrebt, die Fiktionalisierung und die mit ihr einhergehende Veränderung der Realität durch ihre Inszenierung unkenntlich zu machen. Auch andere Formen des politischen Theaters der 70er Jahre lassen in ihrer Auseinandersetzung mit Machtstrukturen in der Realität die Strukturen des Theaters selbst, gerade bezüglich des Verhältnisses von Theater und Realität, außen vor. Zwar wird mit neuen, kollektiven Formen des Arbeitens und auch des Bezugs zwischen Bühne und Publikum experimentiert, Theater als Repräsentation und deren Verhältnis zur Wirklichkeit wird aber kaum selbstkritisch beleuchtet. So werden politische Themen meist eins zu eins auf die Bühne übertragen, ohne diesen Akt der Übertragung zu reflektieren. Andererseits wird häufig an vermeintlich repräsentationsfreien Formen der Gemeinschaftlichkeit gearbeitet, die diesen Kurzschluss zwischen Kunst und Leben und zwischen den einzelnen Subjekten nicht auf seine Gewaltverhältnisse hin hinterfragen. Im Grunde gehen die meisten Formen politischen Theaters in den 70er Jahren von der Annahme aus, sich selbst außerhalb des kritisierten Gesellschaftlichen stellen zu können, und übersehen auf diese Weise die eigene Verstrickung mit ihm.

Ende der 90er Jahre gab es wiederum verschiedene, teils prominente Versuche, ein sozialkritisches Theater auf der Grundlage der Abbildung der gesellschaftlichen Realität wieder zu beleben. Theater solle wieder affirmativ sein und der Gesellschaft einen Spiegel vorhal-

ten, proklamieren beispielsweise Tom Kühnel und Robert Schuster zu Beginn ihrer Arbeit am neu strukturierten Frankfurter TAT, und Thomas Ostermeier fordert zur gleichen Zeit an der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz ein neues politisches, realistisches Theater. Trotz der Unterschiede in der Ästhetik dieser Regisseure geht es allen letztlich um ein Theater, das gesellschaftliche Realität mit Hilfe theatraler Mittel – ob naturalistisch oder verfremdend – abbildet.

Ein Kennzeichen neuerer Formen des Politischen im Theater ist im Gegensatz zu den hier kurz beschriebenen Ansätzen gerade die selbstkritische Reflexion der eigenen Strukturen und des eigenen Verhältnisses zur Realität. Die Möglichkeit einer kritischen Außenposition und mit ihr die Chancen von Kritik überhaupt sind in der spätkapitalistischen Mediengesellschaft fragwürdig geworden, so dass gerade das Theater die eigene Verstrickung mit den Strukturen dieser Medien- oder Spektakelgesellschaft zum Thema macht. Ergebnis sind unterschiedliche Formen von „resistant performance“ (Auslander), Aufführungen also, die Mittel der gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Repräsentation verwenden und sie zugleich als Produktionsmittel kenntlich machen und kritisch hinterfragen. Im deutschsprachigen Theater des frühen 21. Jahrhunderts verbindet sich häufig ein solch selbstreflexiver, dekonstruktiver Ansatz mit einer Auseinandersetzung mit konkreten gesellschaftspolitischen Fragestellungen.

So macht beispielsweise das Theater René Polleschs immer wieder die Ökonomisierung des Subjekts in der spätkapitalistischen Gesellschaft zum Thema und arbeitet dabei ausdrücklich mit den Mitteln der Medien- und Populärkultur. Es deckt die eigenen Strukturen selbstkritisch auf, reflektiert nicht nur inhaltlich auf der Ebene des Textes, wie z. B. in *Capucetto Rosso*, illusionistische Techniken des Theaters, des Films und der Politik, sondern stellt sie auch auf der Ebene der Darstellung aus. Polleschs Theater hinterfragt die Logik der Repräsentation und die ihr immanenten Gewaltverhältnisse, die im Illusionstheater durch die Verschleierung der Produktion verdeckt werden. Sichtbar wird, dass Repräsentation – auch im Gesellschaftlichen – immer Darstellungspolitik ist und Darstellung sich ihrer politischen Nutzbarmachung nur durch ständige Selbsthinterfragung (bedingt) entziehen kann. Eine außertheatrale Wirklichkeit, die abzubilden wäre, gibt es dabei nicht – Realität tritt hier als theatral bzw. medial erzeugte hervor.

3.

Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel von Rimini Protokoll treten in *Hauptversammlung* als Regisseure ab und überlassen der Wirklichkeit – bzw. einer Facette der Inszenierung von Wirklichkeit – die Bühne. Es erscheint dies wie die Quintessenz oder die letzte Konsequenz eines Verfahrens, eines ganz eigenen Umgangs mit der außer-theatralen Realität, mit dem die Gruppe Rimini Protokoll bekannt wurde. Seit dem Jahr 2000 arbeiten Haug, Kaegi und Wetzel als Regieteam zusammen und machen Projekte, die sich in ganz konkreter Weise dem Verhältnis von Realität und Theater widmen. Sie setzen sich unmittelbar mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit auseinander, indem sie nicht nur dokumentarisches Material zur Grundlage ihrer Inszenierungen machen, sondern die Realität in Form von Experten, von nicht-professionellen Darstellerinnen und Darstellern, direkt in das Theater holen. Ausgangspunkt sind unterschiedlichste Themen aus dem Bereich der zeitgenössischen Gesellschaft: Krieg, globale Marktwirtschaft, Arbeitsalltag und Arbeitslosigkeit, der gesellschaftliche und individuelle Umgang mit Krankheit und Tod, mit Geschichte, die Inszenierung von Politik und Diplomatie, der städtische Raum u.a.m. Die Experten sind Menschen, die keine oder nur unwesentliche Erfahrung mit Theater haben, die aber aufgrund ihres Berufs oder ihrer Biografie Experten sind für das Thema, mit dem sich die jeweilige Aufführung beschäftigt. Experten für ihr eigenes Leben, für ihre eigene Alltagsrealität, von der sie auf der Bühne berichten.

So beispielsweise die alten Damen, die in *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, der ersten gemeinsamen Arbeit von Rimini Protokoll im Jahr 2000 in Frankfurt am Main, von ihrem Alltag im Altenheim erzählen, oder die Trauermusikerin, die in *Dead Line* (Hamburg 2003) von den unterschiedlichen Wünschen Hinterbliebener anlässlich der Trauerfeier eines Verstorbenen berichtet, oder auch die Jugendlichen in *Shooting Bourbaki. Ein Knabenschiessen* (Luzern 2002), die von ihren Lieblingscomputerspielen und eigenen Erfahrungen am Schießstand erzählen. Dramaturgisch werden dabei die Berichte der einzelnen aus ihrem Alltag, von ihren subjektiven Erfahrungen mit dokumentarischem Material verschnitten, das ebenfalls von den Experten präsentiert und erläutert wird. So wird die Erfahrung des Altwerdens, der Gebrechlichkeit und Endlichkeit von Körper und Gedächtnis in *Kreuzworträtsel Boxenstopp* mit dem Thema Formel 1 verknüpft. Durch die Verschränkung wird nicht nur mit den Gegensätzen gespielt – also etwa Jugend, Männlichkeit, Geschwindigkeit, Technik, Virilität versus Al-

ter, Weiblichkeit, Langsamkeit, körperlicher Verfall –, sondern auch Gemeinsamkeiten wie die Bedrohung der körperlichen Unversehrtheit, die ständige Präsenz des Todes werden herausgearbeitet. Die Verflechtung der auf den ersten Blick so gegensätzlichen Themen setzt Fiktionalisierungsprozesse in Gang und eröffnet überraschend neue Perspektiven auf den Prozess des Altwerdens.

In *Dead Line* wird durch die subjektiven Erzählungen der Experten und weitergehendes dokumentarisches Material zu Todes- und Begräbnisarten, Sterbehilfen und -begleitungen ein breit gefächertes Bild des Umgangs mit dem Tod in der heutigen Gesellschaft präsentiert. Und in *Shooting Bourbaki* wird die Bedeutung der Armee für die Schweizer Nationalidentität untersucht und mit der Alltagsrealität der Schweizer Jugendlichen verschnitten. Dieses dramaturgische Vorgehen eröffnet vielfältige Perspektiven auf die Themen und erweitert die Informationen um subjektive Erfahrungen, bindet das Gesellschaftliche an den einzelnen. Zugleich entsteht auf diese Weise ein nicht rein dokumentarischer, sondern auch literarischer Text, der sich zwar aus Realitätsfragmenten zusammensetzt, aber zugleich ganz offensichtlich konstruiert ist. Wirklichkeit wird hier nicht einfach behauptet, sondern als eine komplexe, aus unterschiedlichen Texten, Perspektiven, Geschichten und Wahrheiten erzeugte, vor Augen geführt.

Aber nicht nur auf der Ebene des Textes wird eine eindeutige Trennung von Realität und Theater vermieden. Auch die Darstellungsweise stellt zum einen das Reale in Form der Dokumente und Experten, in Form von einem weitgehend neutralen Ton des Berichtens, in Form auch von Fehlern, Unsicherheiten, Unreinheiten aus, zugleich aber auch die theatralen Mittel, die für die Präsentation notwendig sind. Auch auf der Ebene der Darstellung wird Realität nicht einfach behauptet, sondern als ein komplexes Konstrukt vorgestellt. Rimini Protokoll arbeiten in ihren Bühnenproduktionen auf fast Brecht'sche Weise mit dem Modus der Unterbrechung, der Trennung und Sichtbarmachung der Mittel – allerdings ohne die Brecht'sche Fabel zu bedienen. Die Montage der einzelnen Elemente erfolgt weitgehend unvermittelt, inhaltliche Verknüpfungen werden angeboten, die Erschließung von Zusammenhängen erfolgt jedoch letztlich durch die einzelne Zuschauerin, den einzelnen Zuschauer. Das Geprobte, wie Brecht sagen würde, tritt dabei voll in Erscheinung, denn das demonstrative und distanzierte Moment des Theaterspielens, der Akt des Auftretens und öffentlichen Sprechens vor einem Publikum wird deutlich vor Augen geführt. Die Experten treten fast immer direkt dem Publikum gegenüber und sprechen es direkt an, nur selten gibt es Dialoge, die aber

auch nie geschlossen sind. Der Zuschauerraum wird in den Sprechraum einbezogen, die Öffentlichkeit der Situation und damit auch die Position des Zuschauers bleiben immer bewusst. Die Distanz, die auf diese Weise erzeugt wird, ist auch eine Distanz der Experten zu sich selbst, zu ihren eigenen Geschichten. Sie werden nicht als Betroffene vorgeführt, sondern als Subjekte ihrer Biografie (bzw. einer selbst gewählten Version dieser Biografie) vorgestellt. Und in dieser Konfrontation des Zuschauers mit Subjekten, die für das, was sie sagen, einstehen und unseren Blick auf sie zurückwerfen und sich nicht zum Objekt eines voyeuristischen Blicks machen, ist sicherlich auch eine ethische Dimension dieses Theaters begründet.

Das Verhältnis zur außertheatralen Wirklichkeit ist bei Rimini Protokoll kein abbildendes, sondern Realität wird als solche in das Theater geholt. Zugleich wird aber der Abstand zur Realität, der durch den Akt der Überführung in das Theater erzeugt wird, kenntlich gemacht, die eigene Arbeit reflektiert. Die Realität erscheint dabei auch selbst in einem anderen Licht, als eine Konstruktion, die nie eindeutig von ihren theatralen Anteilen zu unterscheiden ist. Die herkömmlichen Kategorien von Echtheit und Theatralität werden auf diese Weise verunsichert und hinterfragt; die Arbeit des Theatermachens – und damit auch des Zuschauens – als ein Teil der Erzeugung von Realität hervorgekehrt. Durch diese Verstrickung von Theater und gesellschaftlicher Wirklichkeit werden sowohl die am Produktionsprozess Beteiligten wie auch die Zuschauer in die Verantwortung für diese Wirklichkeit genommen.

Immer wieder ist die Theatralisierung des Alltags explizites Thema der Aufführungen. So etwa bei *The Midnight Special Agency* (Brüssel 2003), einem „Portrait einer Stadt in 23 Monologen“. Hier trat während des Kunsten-Festivals in Brüssel jeden Abend um Mitternacht ein Bewohner Brüssels auf und erzählte in fünf Minuten von der Rolle, die er im Alltag zuhause oder bei der Arbeit spielt. Es waren Verkäufer und Lehrerinnen, Polizisten und Touristenführer, ein Immobilienagent, eine Wahrsagerin, eine Krankenschwester, eine Dolmetscherin. Alle erzählten sie von ihrer alltäglichen Bühne, von ihrer Rolle, ihrer Fiktion. Sie führten vor Augen, dass Theaterspielen längst nicht nur im Theater stattfindet, dass das Theater aber eine Bühne sein kann, auf der die Theatralität des Alltags und ihre Bedeutung für den einzelnen sichtbar gemacht und verhandelt werden.

In manchen Aufführungen kann man die Verwebung von Alltag und Theater als Zuschauer auch am eigenen Leib erfahren, so beispielsweise in *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* (Düsseldorf

2006). Hier werden während der Aufführung die dicken, blauen Bände des *Kapitals*, die die meisten nur aus Bücherregalen kennen, an das Publikum verteilt. Das Saallicht geht an und die Zuschauer werden aufgefordert, auf bestimmten Seiten einzelne Abschnitte mitzulesen, die von der Bühne aus laut vorgelesen werden. In einer Theateraufführung, die sich mit einem theoretischen Werk beschäftigt, wird der Theaterraum plötzlich zum Hörsaal. Alle sind über ihre Bücher gebeugt, blättern, lesen, werden zum Teil der Aufführung und der Stoff der Aufführung – der dicke Wälzer, ausgewählte Ausschnitte der Marxschen Sprache und Theorie – zu einem Teil ihrer (haptischen, intellektuellen, kollektiven, humorvollen usw.) Erfahrung.

Thematisch beschäftigen sich Rimini Protokoll immer mit dem Jetzt, mit der zeitgenössischen gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen und individuellen Realität. Diese Beschäftigung mit der außerszenischen Realität im Hier und Jetzt wird dabei oft auch konkret örtlich verankert. So war im Fall von *Kreuzworträtsel Boxenstopp* das dem Theater, dem Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm, benachbarte Altenstift der Anlass, sich mit dem Thema des Lebens am Ende des Lebens auseinanderzusetzen; drei der vier Darstellerinnen waren folglich Bewohnerinnen dieses Altenstifts. In ähnlicher Weise, wie *Hauptversammlung* in der Art eines „parasitären Theaters“ (Rimini Protokoll) an die Wirklichkeit andockt, finden auch andere Projekte außerhalb von Theaterbauten im öffentlichen oder semi-öffentlichen Raum statt. In diesen Projekten wird besonders deutlich, dass die Grenze zwischen Realität und Theater keine eindeutige ist, dass auch der Alltag von theatralen Mitteln und Strukturen durchzogen ist. Das Theater erscheint dann als besonders geeignetes Mittel, diese Strukturen sichtbar zu machen.

So sitzen etwa die Zuschauer von *Markt der Märkte* (Bonn 2003) auf einem Balkon über dem Bonner Marktplatz und beobachten das Ende des Bonner Wochenmarkts – die letzten Verkäufe, das Handeln, das Abräumen der Stände, die Reinigung des Platzes. Der städtische Raum wird zur Bühne, die theatralen Aspekte des Alltäglichen werden hervor geholt. Zugleich werden über Kopfhörer Texte von Band eingespielt – sowohl von den Marktverkäufern als auch von Wirtschaftsexperten, Börsenmaklern u. a. über andere Märkte wie die Frankfurter Börse, den Genossenschaftsmarkt oder das Geschäft mit Theaterkarten in Bayreuth. In der Art einer Doppelbelichtung werden der lokale Markt in Bonn und der globale Markt des Aktienhandels übereinander gelegt, der konkrete Ort des Marktplatzes mit dem virtuellen Raum globaler Finanzmacht verbunden. Die Ortslosigkeit und Verhältnis-

losigkeit der globalen Ökonomie zum einzelnen Menschen wird dabei umso deutlicher.

Die konkreten Auswirkungen wirtschaftlicher Vorgänge auf den einzelnen sind Thema anderer Inszenierungen Rimini Protokolls, beispielsweise *Sabonation. Go home & follow the News* (Brüssel 2004), das sich mit dem Bankrott der belgischen Staats-Airline Sabena im Jahr 2001 beschäftigt. Auf der Bühne stehen sechs ehemalige Angestellte der Sabena, die wie alle anderen Beschäftigten der Fluggesellschaft von einem Tag auf den anderen arbeitslos wurden. In der Aufführung berichten sie davon, was der Bankrott und die Arbeitslosigkeit für sie selbst bedeutete und immer noch bedeutet. Sie werden aber nicht als Opfer inszeniert, sondern setzen sich selbst als Subjekte ihrer Biografie in Szene, indem sie z. B. gerade ihre Stilisierung als Opfer in den Medien zum Zeitpunkt des Bankrotts kritisch beleuchten.

Oder in *Cargo Sofia* (Basel 2006), einer Aufführung, in der man als Zuschauer auf der umgebauten Ladefläche eines LKWs, dessen eine Seitenwand durch eine Glasscheibe ersetzt wurde, Platz nimmt und von zwei bulgarischen Lastwagenfahrern durch die jeweilige Stadt der Aufführung gefahren wird. Während draußen die Stadt in unbekannten Perspektiven, Nicht-Orte wie Rastplätze und Brachflächen sowie Orte der lokalen Verankerung globaler Handelstätigkeit wie Container-Verladestationen vorbeiziehen, erzählen die beiden Fahrer Vento Borissov und Nedjalko Nedjalkov von ihrem beruflichen Alltag auf den Straßen Europas, aber auch von ihrer Familie, die sie kaum jemals sehen. Zusätzlich bekommt man Informationen über Handelsbeziehungen und über Arbeits- und Ausbeutungsverhältnisse im europäischen Transportwesen. Seit 2006 ist *Cargo Sofia* in über zwanzig Städten weltweit als ortsspezifische Version (als *Cargo Sofia-Berlin*, *Sofia-Paris*, *Sofia-Zagreb*, *Sofia-Amman* usw.) zu sehen gewesen. Auch hier liegt das Besondere in der spezifischen Verschränkung von Realität und Theater: Wir werden als Theaterzuschauer durch die Realität gefahren, die sich unseren Augen allerdings als eine (von der Situation, von der Glasscheibe usw.) gerahmte präsentiert. Durch diese Rahmung werden theatralen Anteile der Realität ebenso wie die theatrale Disposition unserer Wahrnehmung und ihr Einfluss auf die wahrgenommene Realität hervorgehoben. Der vorbeiziehende Stadtraum verbindet sich mit allen möglichen filmischen Räumen oder Erinnerungsräumen des einzelnen Zuschauers. Auf diese Weise werden vielfältige Freiräume eröffnet: Die Erzählungen der Fahrer haben auch fiktionalen Charakter, die eigene Fahrt durch eine deutsche Stadt wird zu einer Fahrt durch Bulgarien, Kroatien, Serbien; die harten Fakten über

die Korruptionsgeschäfte der Firma Betz verbinden sich mit den subjektiven Geschichten von Vento und Nedjalko. Die Teilhabe des Zuschauers an der gemeinsamen Reise macht auch die eigene Teilhabe an der gesellschaftlichen Realität deutlich.

Ist in *Hauptversammlung* die Inszenierung ökonomischer Macht Thema, so steht in anderen Arbeiten die Theatralisierung von Politik in der repräsentativen Demokratie bzw. der Mediengesellschaft im Fokus. So berichtet beispielsweise in *Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung* (Mannheim 2005) der ehemalige Oberbürgermeisterkandidat von Mannheim, Dr. Sven-Joachim Otto, von seiner Inszenierung im Wahlkampf. Er erzählt, wie er sich für ein Prospekt mit seiner Frau und dem Schäferhund eines Parteifreundes fotografieren ließ, um einen trotz fehlender Kinder familiären und zudem naturverbundenen und tierlieben Eindruck zu erzeugen. Die Rasse des Hundes – deutscher Schäferhund – sollte außerdem seinen Einsatz für Deutschland beglaubigen. Ausführlich berichtet Otto auch von den Überlegungen, welches Lieblingessen das beste für einen Politiker ist: Spaghetti mit Tomatensoße sei ideal, weil alle Menschen es mögen und es einen bescheidenen, aber auch modernen und weltoffenen Eindruck mache. Die Theatralisierung des Selbst wird in diesen Szenen auch in der rhetorisch geübten Darstellungsweise des Dr. Otto deutlich, der äußerst souverän auftritt und die Komik seiner Geschichten gekonnt ausspielt.

Breaking News. Ein Tagesschauspiel (Berlin 2008) reflektiert die Inszenierung von Politik, Krieg, Katastrophen in Form der Abendnachrichten in Fernsehsendern weltweit. Mit Hilfe von Dolmetschern und Journalisten werden Fernsehnachrichten aus verschiedenen Ländern (Indien, Kurdistan, Syrien, Russland, Deutschland, USA, Island u. a.) live präsentiert, analysiert und kommentiert. Sichtbar wird die Inszenierung der Wirklichkeit durch die – vermeintlich dokumentarischen – Informationsmedien, gerade auch durch die unterschiedliche Auswahl, Gewichtung und Darstellung derselben Geschehnisse durch die verschiedenen Sender. Deutlich wird dabei freilich auch, dass auch das dokumentarische Theater Wirklichkeit eben nicht einfach abbilden kann, sondern auswählt, fokussiert, interpretiert, inszeniert, konstruiert.

In ganz konkreter Weise wird die Theatralisierung von Politik in *Deutschland 2* (Bonn 2002) beleuchtet. In dieser Arbeit für Theater der Welt 2002 wird das Repräsentationsverhältnis unseres politischen Systems umgekehrt und die durchgreifende Theatralisierung der Politik durch eine Reduktion gerade der theatralischen Mittel sichtbar gemacht. Am 27. Juni 2002 sprechen in Bonn 200 Bürgerinnen und Bürger live die Reden der Bundestagsabgeordneten in Berlin während der

245. Sitzung des Deutschen Bundestags mit. Das Volk vertritt die Volksvertreter und legt die politische Repräsentation ebenso wie den Akt der Darstellung einer Bundestagsrede offen. Zugleich wird ein konkret körperliches Verhältnis des einzelnen Bürgers bzw. der einzelnen Bürgerin zur repräsentativen Demokratie, zu seinem bzw. ihrem Vertreter in Szene gesetzt, indem der einzelne seinen gewählten Politiker physisch vertritt, sich seine Worte soufflieren lässt und ihm seine Stimme leiht.

Über die Presse wurden im Vorfeld Bonner Bürgerinnen und Bürger gesucht, die im Rahmen einer Theateraufführung einen Bundestagsabgeordneten vertreten wollten. Außerdem setzte sich das Regieteam gezielt mit Personen in Verbindung, die zu Bonner Regierungssitzzeiten im Parlament beschäftigt waren: Saaldiener, Platzmeister, Garderobiere, Chauffeure, Simultandolmetscher. Über eine Telefonleitung sind die Bonner Akteure in den Bundestag geschaltet; sie hören die Debatte über Kopfhörer und übertragen sie simultan nach Bonn, von 9 Uhr morgens bis 00.45 Uhr in der Nacht. Sie holen sich gleichsam ihre Stimme zurück, die sie den Politikern bei der letzten Wahl gegeben haben, und veröffentlichen sie in einem Raum, der zu einem Ort sowohl theatraler Darstellung als auch öffentlicher, politischer Debatte wird. Verhandelt wird das Verhältnis von Einzelem und Staat, von Darsteller und Dargestelltem, von Politik und Theater, von Inhalt des Gesagten und dem Akt des Sagens. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sind dabei sowohl Zuschauer einer Theateraufführung als auch Darsteller der Zuschauer der Bundestagsdebatte in Berlin. Und die Akteure, also die 200 Bonner Bürgerinnen und Bürger, sind jene in der Mediengesellschaft normalerweise passiven Zuschauer politischer Inszenierungen, die nunmehr aktiv ihre eigene Rolle, ihr eigenes Verhältnis zur Politik und zu den Vertretern im Bundestag erproben können.

Ursprünglich sollte diese Kopie des Deutschen Bundestags im ehemaligen Bonner Plenarsaal stattfinden; das Volk hätte sich so nicht nur seine Stimmen, sondern auch den zugleich symbolischen und realen Ort der repräsentativen Demokratie zurückerobert. Da der damalige Bundestagspräsident Thierse die Nutzung des Plenarsaals aus Angst um die Würde des Hauses und der „eigentlichen Plenardebatte“ verbot, fand *Deutschland 2* schließlich in einer Theaterhalle des Schauspiels Bonn statt. Interessant an der Verbotsdebatte war, dass Thierse die Würde des Bundestags durch die Kopie gefährdet sah, er also davon ausging, dass die Kopie tatsächlich einen Einfluss auf das Original hat, was letztlich eine Verunsicherung der Kategorien von Original und Kopie bedeuten würde.

Das Berliner Geschehen wird in Bonn in seinen Grundzügen nachgestellt, es wird aber nicht nachgespielt. So sollten sich alle Beteiligten zwar eine Abgeordnete oder einen Abgeordneten aussuchen, die oder den sie vertreten wollten, sie sollten aber nicht versuchen, diesen Abgeordneten in Kleidung oder Gestik zu imitieren. Auch für das Sprechen war die Vorgabe, nicht zu spielen, weder illustrierend noch kommentierend einzugreifen, sondern tatsächlich nur nachzusprechen. Da ein Höchstmaß an Konzentration notwendig ist, um den Worten in Berlin zu folgen und sie wiederzugeben, ergab sich diese Vorgabe bei den meisten Sprecherinnen und Sprechern von selbst. So wird die quasi technische Aufgabe des Simultansprechens weitgehend sachlich ausgeführt, der Akt des Redens ohne illustrierende Kunstfertigkeit nachvollzogen. Die Reduziertheit der theatralen Mittel lenkt auch die Rezeption auf den Akt des Sprechens, verwischt die Grenze zwischen reinem Ausführen und theatraler Darstellung und lässt die Theatralität der realen Bundestagsdebatte nur umso augenfälliger werden. Zugleich wird das Verhältnis des einzelnen zur politischen Repräsentation bzw. zum Akt der Repräsentation überhaupt am eigenen Körper verhandelt.

Die politische Repräsentation, die die Grundlage der Politik der Bundesrepublik ist, wird hier als Repräsentation exponiert und dadurch denaturalisiert. Die Theatralisierung von Politik wird nicht abgebildet, sondern ganz offensichtlich reproduziert und so als Darstellungspolitik, als politische Dimension auch des Theaterspielens reflektiert. Wer vertritt wen und was passiert dabei mit dem Vertretenen? Was unterscheidet Original und Kopie? Wie ist meine Haltung als Vertreter, als Vertreter, als Zuschauer? In welcher Form bin ich beteiligt, in welcher Form beteilige ich mich? *Deutschland 2* funktioniert wie ein Modell, das durch seine Offensichtlichkeit sowohl die Logik der Politik wie diejenige des Theaters unterbricht.

Folgt man Guy Debord und seiner Analyse der Gesellschaft des Spektakels, so sind zwei Aspekte für diese spätkapitalistische Gesellschaft wesentlich: eine durchdringende Theatralisierung des gesamten gesellschaftlichen Lebens, die alles zu Waren macht und deren Konstruktion verdeckt wird, sowie die für das Funktionieren dieses Spektakels notwendige Passivität der Konsumenten; Bürger werden zu Zuschauern. In *Deutschland 2* tritt der Einzelne aus dem Kollektiv der Zuschauenden heraus, wird aktiv und unterbricht durch diesen Akt der Selbstreflexion den Waren- bzw. Bilderkreislauf. Auch die anderen Arbeiten von Rimini Protokoll versuchen gleichsam, das Spektakel zu unterbrechen, indem zum einen die theatralen Strukturen sichtbar gemacht, die Konstruktion aufgedeckt wird, zum anderen die Bühne zu

einer Plattform für einzelne Bürgerinnen und Bürger wird, die sich nunmehr selbst vertreten.

Für die Frage nach dem Politischen ist dabei die Art und Weise, in der dieses Expertentheater gemacht wird, relevant. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Experten nicht als Betroffene vorgeführt werden, sondern als Subjekte ihrer Geschichte(n) den Zuschauern gegenüberreten. Dass dies gelingt, hängt eng mit einer Arbeitsweise zusammen, bei der nicht, wie dies im modernen Regietheater üblich ist, die Autorität des Regisseurs und sein künstlerischer Wille im Zentrum steht, sondern die Experten mit ihren Geschichten, Erfahrungen und ihrem Wissen, mit ihren Persönlichkeiten, Eigenarten, Besonderheiten. Ganz bewusst haben sich Rimini Protokoll von Anfang an gegen den Begriff „Laie“ verwahrt, weil das Wesentliche an ihren Darstellerinnen und Darstellern eben nicht ihr Laientum in Sachen Schauspiel, sondern ihr Expertentum auf anderen Gebieten ist. Das bedeutet zum einen, dass der Text gemeinsam mit den Darstellern im Laufe der Proben entwickelt wird – immer auf der Grundlage dessen, was die Experten zu berichten wissen. Sie nehmen eine zentrale Stellung im Probenprozess ein, ebenso wie auf dramaturgischer und ästhetischer Ebene. Rimini Protokoll entwickelten von ihrer ersten gemeinsamen Arbeit an eine Dramaturgie der Fürsorge, die sich an den Bedürfnissen und Möglichkeiten der einzelnen Experten orientiert. Künstlerische Entscheidungen müssen dabei oft diesen Bedürfnissen angepasst werden oder aber ergeben sich aus bestimmten Notwendigkeiten, wie etwa Tempo, Rhythmus und Ablauf der Aufführung *Boxenstopp* aus der Langsamkeit und körperlichen Gebrechlichkeit der alten Damen entwickelt wurde, was aber gleichzeitig im Kontext des Themas auch künstlerisch produktiv war. Rimini Protokoll umgehen die Vorstellung von Regie als eines autoritären Zentrums der Inszenierung durch dieses Vorgehen, das sich am einzelnen Darsteller orientiert und auf das Finden von Gegebenem setzt, anstatt auf das Erfinden von etwas Neuem.

Auch die Arbeit im Kollektiv setzt sich von der Vorstellung des Künstler-Subjekts ab, die das moderne Regietheater seit seinen Anfängen Ende des 19. Jahrhunderts prägt. Rimini Protokoll arbeiten meist zu dritt, oft aber auch zu zweit oder alleine bzw. mit anderen Künstlern zusammen. Rimini Protokoll ist also keine personale Einheit, und auch innerhalb der verschiedenen Konstellationen gibt es keine fixe Rollenzuschreibung oder Arbeitsteilung. Sie haben so eine Produktionsweise entwickelt, die herkömmliche Hierarchien, wie sie auch die Theaterinstitutionen nach wie vor prägen, außer Kraft setzt. Es ist eine Arbeitsweise, die durch die plurale Autorschaft (der Experten, der Regisseure)

auch ästhetisch und inhaltlich plurale Perspektiven ermöglicht und die Themen nicht auf ein Zentrum hin zuschneidet.

Eine Arbeit, in der Haug, Kaegi und Wetzel sich in besonderem Maße von der autoritären Position der Regie zurückziehen, ist *Call Cutta* (Kalkutta/Berlin 2005). Über Handy werden die Zuschauer einzeln von einem Call-Center-Angestellten im indischen Kalkutta durch Berlin geführt. Die Call-Center-Agenten haben zwar ein Skript, nach dem sie ihre Gesprächspartner durch die Stadt, in der sie selbst noch nie gewesen sind, leiten, und das Skript z. B. Informationen über bestimmte Orte und ihre historische oder wirtschaftliche Bedeutung enthält. Dennoch entwickelt sich auf jedem Gang ein ganz eigenes Skript, eine ganz eigene Geschichte, über die die Regisseure keine Kontrolle mehr haben. So kann die Frage „Hast du dich am Telefon schon mal verliebt?“ sehr schnell abgehakt sein, oder aber zu einem ausführlichen Dialog über Liebe, Beziehungen, die Bedeutung der Stimme usw. werden. Es können sich Gespräche über den Arbeitsalltag oder das Privatleben der Telefonpartner entwickeln, über die Stadt, durch die der Zuschauer geht, über die Situation, in der er sich befindet, über die Dinge, die er erfährt. Der städtische Raum wird zu einem Zwischenraum zwischen urbaner Wirklichkeit und ihrer Theatralisierung durch die Wahrnehmung des „Zuschauers“, zu einem Zwischenraum zwischen dem fernen Kalkutta und dem gegenwärtigen Berlin, zwischen Geschichte und Gegenwart, zwischen den verschiedenen Assoziations- und Erinnerungsräumen, die durch das Gespräch und das Gehen durch die Stadt eröffnet werden, zwischen der eigenen Wahrnehmung und derjenigen des Anderen, die wir mit ihm über das Telefon teilen. Die Theateraufführung ist hier auch „Wahrnehmungspolitik“ (Lehmann); anstatt passive Zuschauer eines Spektakels zu sein, sind wir aktiv an der Gestaltung der Aufführung beteiligt, und unsere eigene Wahrnehmung und Teilhabe wird zum Thema gemacht. Reflektiert wird dabei unser Verhältnis zur Wirklichkeit, an deren Konstruktion wir beteiligt sind, sei es diejenige Berlins oder diejenige indischer Call-Center-Angestellter. Die Regisseure ziehen sich in dieser Anordnung so weit zurück, dass der öffentliche Raum zu einem offenen Raum wird, in dem wir selbst entdecken und erfahren können, geleitet durch die Stimme, die uns dezent auf alles mögliche hinweist, ohne uns jedoch eine Interpretation, eine eindeutige Bedeutung, eine bestimmte Art und Weise des Wahrnehmens oder Verstehens vorzugeben. Gerade die Begegnung mit dem Gesprächspartner wird zwar durch das Regieteam ermöglicht und vorstrukturiert; wie diese Begegnung sich entwickelt, liegt jedoch in der Hand der beiden Teilnehmer. *Call Cutta* ist eine Form der inhaltlichen

Auseinandersetzung mit der Globalisierung, die eine ganz konkrete zwischenmenschliche Begegnung ermöglicht, eine gemeinsam verbrachte Zeit, eine geteilte Erfahrung.

5.

In *Hauptversammlung* bieten Rimini Protokoll ihren Gästen neben dem Zugang zur Hauptversammlung einige kleinere Begleitprogrammpunkte an. So gibt es zwei Tage vorher eine Einführungsveranstaltung, bei der Experten des Aktienhandels erklären, was eine Hauptversammlung ist, was sie für das Unternehmen bzw. den Aktienmarkt bedeutet und was hinter den Kulissen passiert. Während der Hauptversammlung werden so genannte Nischengespräche angeboten, bei denen die Theaterbesucher Experten wie z. B. Wirtschaftswissenschaftler zum Funktionieren von Aktiengesellschaften, Weltmarkt, Finanzkrise usw. befragen können. Experten kommen auch in dem Programmheft, das Rimini Protokoll für die Theaterbesucher der Hauptversammlung zusammengestellt haben, zu Wort: Aktionäre, Professoren für Handelsrecht, Finanzwirtschaft oder Banken- und Börsenwesen, Rechtsanwälte, Vertreter der Kritischen Aktionäre, der Schutzgemeinschaft der Kapitalanleger, des Vereins zur Förderung der Aktionärsdemokratie, ein Daimler-Betriebsrat, Mitarbeiter der Hauptversammlung usw. Sie erläutern den Ablauf der Hauptversammlung, erläutern ihre eigene Rolle im Geschehen, berichten von der Produktion des schönen Scheins der Inszenierung, kritisieren mangelndes Demokratieverständnis, Einschüchterungsstrategien oder auch die Beteiligung des Konzerns an Rüstungsgeschäften. Das Programmheft liefert außerdem Informationsmaterialien zur Daimler AG wie z. B. Statistiken über die Aktionäre, ihre Bildungs-, Alters-, Geschlechts- und Einkommensstruktur, oder die Unternehmensgeschichte in tabellarischer Form. Das Begleitprogramm dient so der aufklärerischen Information der Theatergänger und der kritischen Reflexion der Realität, an der diese teilnehmen. Auf welche Weise die Gäste von Rimini Protokoll letztlich diese Dokumente in ihr Erleben des Tages integrieren, bleibt ihnen überlassen, sie besuchen die Hauptversammlung individuell und können ihre eigene Rolle selbst gestalten. Rimini Protokoll übergibt damit den Zuschauern ein großes Maß an Verantwortung für das Ereignis und die eigene Beteiligung, das Theater von Rimini Protokoll stellt so auch eine Herausforderung an die Zuschauer dar: sich selbstständig in Neues zu begeben, eine ungewohnte Perspektive auf

Welt, auf Theater einzunehmen, eigene Wahrnehmungsgewohnheiten zu hinterfragen.

Rimini Protokoll setzen sich nicht nur thematisch mit gesellschaftspolitischen Fragen und ihrer Bedeutung für das einzelne Subjekt auseinander. Sie reflektieren dabei immer auch das Verhältnis ihrer Arbeit zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, stellen die kategoriale Trennung von Theater und Realität in Frage und hinterfragen auf diese Weise nicht nur die theatralen Strukturen der Wirklichkeit, sondern auch die eigene Verstrickung in diese Strukturen. Und sie versuchen, sich in ihrer Art und Weise, Theater zu machen, am Einzelnen zu orientieren und herkömmliche – sowohl ästhetische wie soziale – Hierarchisierungen zu verabschieden.

Literatur

Philip Auslander: *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor University of Michigan Press 1994.

Miriam Dreysse, Florian Malzacher (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag 2007.

Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren 1999.

VON KOMPLIZEN UND EIGENSINN

HOFMANN & LINDHOLM

1. Einleitung

Unter dem Label Hofmann & Lindholm realisieren wir seit 1999 interdisziplinäre Projekte an den Schnittstellen von szenischer, bildender und akustischer Kunst und verfolgen damit die Entwicklung eines *Interventionalistischen Theaters*. Dabei nutzen wir vor dem Hintergrund komplexer gesellschaftlicher Zusammenhänge die unterschiedlichsten Medien zur Herstellung von Öffentlichkeit. Unsere *delegierten Interventionen* münden in Theaterabende, Hörstücke, Videoinstallationen, Filmarbeiten und Lecture-Performances.

Seit 2003 erarbeiten wir szenische Gebrauchsanweisungen, die wir interdisziplinär umsetzen. Allen Projekten ist gemein: Sie thematisieren Strategien der Aneignung und Selbstbehauptung und tasten bestehende Systeme nach individuellen Spielräumen für Eigenverantwortung und Entscheidungsfreiheit ab. Dabei verfolgen wir das Prinzip der Serie und beleuchten den Dualismus zwischen dem Einzelnen – als Stellvertreter einer dem Gemeinwohl verpflichteten Ordnung – und gesellschaftlichen Strukturen, auf denen diese Ordnung basiert. Uns geht es dabei nicht darum, Regeln zu sprengen, die gesellschaftliche Ordnungen stiften. Stattdessen setzen wir uns mit Handlungsspielräumen innerhalb der Regeln, die diese Ordnungen (für den Einzelnen) vorsehen, auseinander, versuchen wir sie auszuloten, zu benennen und auszuweisen, indem wir sie öffentlich zur Schau und damit zur Diskussion stellen.

2. Methode

Im Mittelpunkt unserer Projekte stehen Interventionen, die in Zusammenhänge des alltäglichen Lebens eingreifen und die, nachdem sie durchgeführt wurden, auf der Bühne, im Film oder Hörstück dokumen-

tiert bzw. inszeniert werden. Diese Interventionen führen wir in der Regel nicht selbst durch, vielmehr delegieren wir sie an Komplizen, Sympathisanten und Wegbegleiter, die in unserem Auftrag verdeckte Aktionen im öffentlichen und privaten Raum umsetzen. Die Menschen, mit denen wir arbeiten, sind dabei nicht als Schauspieler, Rollendarsteller oder Experten für bestimmte Wissensgebiete gefragt, sondern als Mitstreiter und engagierte Feldforscher. Die Aktionen, die von unseren Komplizen durchgeführt werden, zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich dem Gesamtbild anpassen; sie wahren den Schein, sind unauffällig, zuvorkommend, affirmativ und System unterlaufend. Es handelt sich dabei um inversive Akte. Als Motto kann ein Satz gelten, der in unserer ersten gemeinsamen Theaterarbeit „Aspiranten“ zur Sprache kam: *„Ich beschäftige mich mit dem System, indem ich es beschäftige.“*

Alice Ferl – eine von fünf Komplizen in „Aspiranten“ – hat in unserem Auftrag die Palette der Warenhauskette Kaufhof um insgesamt 73 Produkte erweitert. Sie hat in einem Zeitraum von mehreren Monaten eine Altkleidersammlung zu privaten Zwecken organisiert und Freunde, Bekannte und Verwandte darum gebeten, ihr alte Kleidungsstücke zur Verfügung zu stellen. Zeitgleich sammelte sie Preisschilder und Etiketten von neu erworbenen Textilien und zeichnete damit ihre Sammlung aus. Daraufhin suchte sie an mehreren Tagen ein Kaufhaus in der Innenstadt auf und reihte in unbeobachteten Momenten ihre Kollektion in den Warenbestand ein. Indem sie den Produktkreislauf um ihren eigenen Handlungsspielraum erweiterte und seine Mechanismen dabei imitierte, griff Alice Ferl aktiv ins System ein. Sie schürte also nicht – wie vorgesehen – die Nachfrage, sondern das Angebot, ohne dabei Mehrwert aus einem gewinnorientierten Vorgehen zu schöpfen. Auf diversen Bühnen beschrieb sie die einzelnen Schritte ihres Eingriffs, während Sebastian M. Schulz von Bankgeschäften der besonderen Art zu berichten wusste und Jenja Korolov spezielle Umtausch- und Reklamationsmaßnahmen zu ihrem Thema machte.

In unserer Bühnen-Produktion „Alibis“ aus dem Jahr 2004, die wir später auch für das Radio bearbeiteten, kreisten die Interventionen um folgende Themen: Eigen- und Fremdwahrnehmung, Überwachung und Anteilnahme, Manipulation und Beweisführung. Dabei wurden Bodo von Borries, Maïke Hesse, Holger Storcks und Stefan Lobner zu Rechercheuren der eigenen Gegenwart, zu Tätern in einem Krimi ohne Verbrechen und Motiv. Wir haben danach gefragt, wie Wirklichkeit konstruiert, Geschichte verdrängt und die Dinge wirklich werden. Maïke Hesse hat in ihrem sozialen Umfeld gezielt das Gerücht ge-

streut, dass sie eine Woche an den Chiemsee in Urlaub fahren würde und ihre Nachbarn gebeten, in dieser Zeit ihre Blumen zu versorgen. Nachdem sie ihren Wohnungsschlüssel überreicht hat, setzt sie ihre Abreise gekonnt in Szene, kehrt jedoch noch am selben Tag heimlich in ihre Wohnung zurück. Eine autonome Woche nimmt ihren Lauf, in der sich Maike Hesse ruhig verhält, viel liest, Fenster meidet und lediglich nachts die Toilettenspülung benutzt. Als ihre Nachbarin die Wohnung betritt, um die Blumen zu gießen, hält Maike Hesse den Atem an. Sie beobachtet, wie sie sich in vertrauter Umgebung fremd und zum Gegenüber wird, während sie vortäuscht, nicht da zu sein, sondern abwesend.

Anfang Mai betritt Herr von Borries sein Schlafzimmer. Er stellt seinen Wecker und den seiner Frau um eine Stunde vor. Nacheinander verrückt er die Zeiger der Küchenuhr, der Uhr im Esszimmer und sämtlicher Armbanduhren, bis sie alle ihrer Zeit um 60 Minuten vorausseilen. Seine Frau bemerkt nichts. Nach einem gemeinsamen Spaziergang setzen sie sich ins Wohnzimmer, trinken Wein, lesen. Als die Ziffernblätter elf Uhr anzeigen, begibt sich das Ehepaar – wie üblich – zu Bett. Frau von Borries schläft kurz darauf ein. Was fängt nun Bodo von Borries mit der gewonnenen Stunde an? *„Ich sitze im Wohnzimmer und lausche den nächtlichen Geräuschen: dem Knacken der Möbel, dem Rauschen des Sicherungskastens, dem Brummen des Kühlschranks, dem Ticken der Küchenuhr. Ich höre auch den gleichmäßigen Atem meiner Frau.“* Um 24 Uhr hat Bodo von Borries alle Uhren wieder zurückgestellt. Er begibt sich leise ins Schlafzimmer. Wecker und Armbanduhr legt er an ihren Platz zurück. Als er die Bettdecke aufschlägt, wacht seine Frau auf. Sie fragt, ob er wisse, wie spät es sei, schaut dabei auf ihren Wecker. Er antwortet: *„Ja.“*

3. Produktion

Vor dem Hintergrund unserer komplexen Lebenswelt wirken die von uns delegierten Interventionen nahezu transparent, durchsichtig. Sie müssen öffentlich gemacht werden, um überhaupt sichtbar zu werden und überindividuelle Aussagekraft zu gewinnen. Die von uns angeregten Interventionen, die mit Diskretion verlaufen, erhalten durch die Veröffentlichung auf der Bühne, im Film oder im Radio erst ihren realen Bezug. Erst die Veröffentlichung macht sie denk- und diskutierbar und setzt sie der Frage der Glaubwürdigkeit aus. Unsere Projekte gliedern sich dementsprechend in zwei Produktionsphasen: Nachdem eine

Serie von verdeckten Aktionen durchgeführt wurde, rekonstruieren wir die jeweiligen Tathergänge und übersetzen sie in Text, den wir anschließend auf der Bühne, als Film oder im Hörstück umsetzen. Die Arbeiten handeln von zahlreichen verschiedenen, aber in Bezug auf eine bestimmte Thematik verwandten Interventionen. Dramaturgisch sind unsere Texte nicht an der Entwicklung einer Figur oder eines Konfliktes ausgerichtet, wie traditionelle szenische Narrationen. Auch steht die Biografie der Protagonisten oder ihr Fachwissen nicht im Vordergrund der Erzählstruktur, wie beispielsweise bei unseren Kollegen Rimini Protokoll.

Wir entwickeln vielmehr Variationen eines Grundmusters, da sich aus verschiedenen Handlungssträngen seriell zusammensetzt. Dabei lassen wir unsere Komplizen selbst zu Wort kommen. In Form von inszenierten Rapporten erstatten sie Bericht und geben detailliert über ihr Vorgehen Auskunft. Die Beschreibungen sind sachlich. Sie werden in der Regel im Präsenz vorgetragen und selten durch Kommentare oder Randbemerkungen ergänzt. Die inszenierte Rede oder Sprechhaltung ist nicht an Nachahmung orientiert, die zum Einsatz kommenden Akteure verkörpern keine Figuren, vielmehr stellen sie sich als Protagonisten in eigenem Namen vor. Sie sind nicht darauf aus, eine im Voraus bestimmte Wirkung zu erzeugen, sondern Aussagen zu treffen und Informationen zu vermitteln. Ihr biografischer Hintergrund steht dabei ebenso wenig zur Debatte wie ihre Handlungsmotivation oder die Folgewirkung ihrer Interventionen. Die verdeckten Aktionen, von denen die Rede ist, werden nicht als persönliches Abenteuer, sensationelles Erlebnis oder dramatisches Ereignis geschildert, das ein Einzelner für sich selbst in Anspruch nimmt, sondern als potenzielle Möglichkeit für jedermann. Der Akteur ist auf der Bühne oder im Hörstück – natürlich – nicht er selbst, vielmehr vertritt er sich selbst. Diese Stellvertretung (seiner selbst) ist insofern performativ, als dass die Behauptung (man selbst zu sein) zugleich als Handlung verstanden werden muss. Der Stellvertreter ist, was er tut (Vertreter eines Vertretenen). Vertretene Identität – oder besser: Kontur – gewinnt der Akteur einzig durch die Beschreibung der jeweiligen Interventionen.

Der Theaterarbeit „Séancen – Versuche zur Aufhebung der Schwerkraft“ (2006) ging eine Einladung voraus, die thematisch an eine Projektreihe gebunden war, die das Schauspiel Essen unter dem Titel *Glaube, Liebe, Hoffnung* konzipiert hat. Wir waren aufgefordert, die erste Etappe zum Thema *Glaube* zu bestreiten, woraus sich für uns einige Probleme und letztlich die Beschäftigung mit „vorausseilenden Diensten am Nächsten“ ergaben. Damit ist aus „Séancen“ jedoch kein

Abend über Gutmenschentum, Hilfsbereitschaft und christliche Werte geworden, sondern ein Stück, das Mechanismen der Machtausübung zur Diskussion stellt. Ein Beispiel: Uta Wallstab – eine von fünf Komplizen – erzählte auf der Bühne mit akribischer Genauigkeit davon, wie sie sich in der Umkleidekabine der Turnhalle des SC Phönix in Essen-Frohnhausen daran gemacht hat, die nachlässig zusammengelegten Kleiderbündel der acht bis zwölfjährigen Kinder zu untersuchen und anschließend Löcher, Verschleiß und Risse im Material auszubessern, während sich diese – nichts ahnend – in der Turnhalle befanden. Daraufhin verließ sie den Tatort – unbemerkt.

Matthias Turowski, ebenfalls Komplize in „Seancen“, hatte bereits nach kurzer Zeit bei seiner Suche nach einem kleinen Lebensmittelgeschäft in der Essener Innenstadt Erfolg, in dem Kunden anschreiben ließen, die nicht in der Lage waren, ihre Rechnungen sofort zu begleichen. Nach Rücksprache mit dem Ladeninhaber, der Matthias Turowski ohne zu Zögern sein Einverständnis gab, ließ sich unser Komplize sämtliche Schuldscheine vorlegen, um ausstehende Summen in bar zu begleichen. Dabei ging er alphabetisch vor – und blieb anonym.

Eine weitere Intervention von Matthias Turowski nahm ihren Ausgang auf dem Parkplatz eines Lebensmitteldiscounters. Er wählte hierfür einen PKW in marodem Zustand: Die rechte Heckleuchtenabdeckung war zersprungen und notdürftig mit Gewebepband befestigt. In der Abwesenheit des Fahrers klemmte Matthias Turowski einen Zettel hinter den Scheibenwischer des Autos: *„Sehr geehrter Fahrzeughalter, entschuldigen sie mein Missgeschick. Beim Einladen meines Einkaufs habe ich versehentlich ihr Hinterlicht eingedrückt. Meine Versicherung wird umgehend für ihren Schaden aufkommen“* und hinterließ außerdem seine Adresse, eine Telefonnummer und als Postskriptum: *„Ich habe mir erlaubt, die zersprungene Abdeckung mit Klebeband zu fixieren.“*

Das prekäre Verhältnis von Realität und Fiktion steht in unserer Produktion „Geschichte des Publikums“ im Vordergrund. Hier verfolgten wir „diskrete Strategien zur Privatisierung von Öffentlichkeit“, so der Untertitel unserer Hörspieladaption. Dabei kreisten wir um Fragen, die sich mit dem Thema „Aneignung“ auseinandersetzen. Roland Görschen, David Prosenc, Uta Wallstab und Marcus Zilz privatisierten öffentliche Güter, öffentliche Dienste, öffentliche Schauplätze. Mittels zahlreicher Aktionen erforschten sie die Relationen und stellten aktiv persönliche Beziehungen zu Ordnungen und Konventionen her.

Im Flur über dem Telefonschrank der Großmutter von Marcus Zilz hängt die Reproduktion eines Gemäldes von Vincent Van Gogh. Es

handelt sich um „Das Schlafzimmer des Künstlers“, so der Titel des Werks. Marcus Zilz dachte als Kind fälschlicherweise, wie man im Laufe des Stücks erfährt, das Bild zeige die erste gemeinsame Wohnung seiner Großeltern. Im Zuge unserer Recherchen fiel auf, dass sich dieselbe Reproduktion – in den exakt gleichen Maßen – auf der zweiten Etage der Bundesagentur für Arbeit in Köln befindet. An einem Mittwoch im Frühsommer suchte Marcus Zilz die Wohnung seiner Großmutter in ihrer Abwesenheit auf. Eine halbe Stunde später fand der „Druckausgleich“ statt: Marcus Zilz brauchte nur wenige Minuten in der Bundesagentur für Arbeit, um die dort vorgefundene Reproduktion gegen den Kunstdruck seiner Großmutter auszutauschen. Anschließend spannte er das ausgetauschte Bild in den leeren Holzrahmen über dem Telefonschrank in der Wohnung seiner Großmutter. Sein Resümee lautete: *„Punkt 1. Der Druck des Arbeitsamtes lastet ab sofort auf einem Bilderhaken über dem Telefonschrank meiner Oma. Punkt 2. Die vermeintlich erste gemeinsame Wohnung meiner Großeltern wird mit dem heutigen Tag in der Bundesagentur für Arbeit gezeigt.“*

An einem Montag im Juli betritt Roland Görschen die Zentralbibliothek in Köln. Er sucht gezielt die Abteilung für Geschichte und Gesellschaft auf und entdeckt schließlich das gesuchte Buch von Gabriel de Tarde: „Die Gesetze der Nachahmung“. Zuhause angekommen platziert er es neben seiner Privatausgabe des gleichen Werkes. In beiden Fällen handelt es sich um die deutsche Erstausgabe des Suhrkamp Verlags, das Publikationsjahr ist identisch. Roland Görschen beginnt damit, die Gebrauchsspuren des Leihbuchs in seine Privatausgabe zu übertragen. Er imitiert umgeknickte Ecken im Maßstab 1:1, reproduziert abgegriffene Seitenränder. Riefen und Prägespuren, die er im Leihband vorfindet, arbeitet er seitenadäquat in sein Privatexemplar ein. Für die Transkription von Anstreichungen, die sich teilweise über mehrere Seiten erstrecken, benutzt er ein umfangreiches Sortiment an Kugelschreibern und Bleistiften. Um den Geruch des Leihbuchs zu imitieren, legt er schließlich seine Privatausgabe über Nacht unter eine Glasglocke – zusammen mit einem übertollen Aschenbecher. Er kopiert das Muster des auf dem Buchrücken befestigten Barcodes und findet sich mit seiner bearbeiteten Privatausgabe der „Gesetze der Nachahmung“ an der Buchausgabe der Zentralbibliothek ein. Eine Mitarbeiterin der Stadtbibliothek nimmt das gedoppelte Unikat bedenkenlos entgegen. Im Stück prognostiziert Roland Görschen, dass er bei seinem augenblicklichen Leistungsumsatz die komplette Abteilung für Geschichte und Gesellschaft in ungefähr anderthalb Jahren privat vereinnahmt haben wird.

4. Eigensinn

Was uns immer wieder herausfordert, ist die individuelle und zugleich soziale Fähigkeit, Sinn zu produzieren. In den meisten unserer Arbeiten werden Handlungen thematisiert, bei deren Vollzug die Protagonisten stets mit der Herstellung von Sinn beschäftigt sind. Obwohl unsere Aktionen aus ökonomischer Sicht nutzlos und in Bezug auf gesellschaftliche Konventionen zweckfrei und absurd erscheinen mögen, sind sie aus der Perspektive individueller Interessen gewinnbringend und innerhalb einer bestimmten Aufgabenstellung durchaus logisch, schlüssig und kohärent. Unsere Arbeiten provozieren und demonstrieren Handlungsspielräume im Alltag. Handlungsspielräume, deren individuelle Erkundung Bedeutung produziert – wir sprechen hier von Eigensinn. Die Aktionen können somit kaum als ein individuelles Abarbeiten, als Spleen oder neurotische Zwangshandlung unserer Komplizen missverstanden werden. Vielmehr legen sie die Möglichkeit nahe, dass Eigensinn in die geordneten Verhältnisse, die uns umgeben, eingeschleust werden kann, und die im Alltag oft unbemerkten Strukturen dieser Verhältnisse dadurch sichtbar gemacht werden können. Wenn dies glückt, wird deutlich, *dass* man Sinn produzieren kann, *wie* man Sinn produziert und *wo* Sinn produziert wird, ohne dass es einem bewusst wird.

Die Aktionen sind Teil einer Recherche im sozialen Umfeld; sie werden bewusst vollzogen und haben immer einen offensichtlichen symbolischen Charakter. Sie sind nicht auf ein Expertenkönnen angewiesen, nicht auf eine individuelle Biografie beschränkt, sondern offen zur Nachahmung. Sie sind eigensinnig, aber nicht exklusiv. Die Aktionen und ihre Inszenierung sind aufgrund des Anleitungskarakters, den wir ihnen geben, demonstrativ. Dieser partizipatorische Aspekt kann als politische Dimension unserer Arbeit verstanden werden.

„IT’S A GIRL!“
DIE DREIFACHE SUBJEKTIVIERUNG
DES UNBELEBTEN IN MARIJS BOULOGNES
PUPPENSTÜCK *EXCAVATION* -
THE ANATOMY LESSON

PHILIPP SCHULTE¹

Tiefer und tiefer dringt das Endoskop ein. Es zeigt Wölbungen und Membrane, Strukturen in unterschiedlichsten Farben, kleine Äderchen, Gewebe und Verflechtungen. Mit ruhiger Hand erkundet die Performerin Julia Clever geschickt die verschiedenen Bereiche, welche ihre Kollegin Marijs Boulogne mit einem kleinen Skalpell zuvor offengelegt hat und die nun in vielfacher Vergrößerung auf eine Leinwand hinter dem Operationstisch projiziert werden. Dabei erörtert Boulogne, was jeweils zu sehen ist: „Look – there: the pancreas. And here you can see the heart; look how small it is.“

Dabei ist es gar kein Körper, durch den die winzige Kamera geführt wird – oder doch, das ist es eigentlich schon, aber kein lebendiger; und auch kein verstorbener, der immerhin einmal lebendig gewesen sein mag. Marijs Boulogne endoskopierte eine Puppe, die Puppe eines Säuglings. Eine Puppe, die sie selbst hergestellt hat, in monatelanger Handarbeit; und zwar aus Textilien, aus Wolle, Garn und Filz, gehäkelt, gestrickt, geklöppelt, gewebt. Eine Stoffpuppe also, daran kann kein Zweifel bestehen – oder doch, das kann es eigentlich schon, zumindest vorübergehend, denn Boulogne ist recht überzeugend in dem, was sie tut: Sie

1 Bei diesem Text handelt es sich um eine überarbeitete und ausführliche Version meines Artikels „It’s a girl“. Die performative Macht von Sprache, Ritual und Authentifizierung in Marijs Boulognes „Excavations“, in: *double 20. Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Ausgabe 2/2010, S. 12-13.

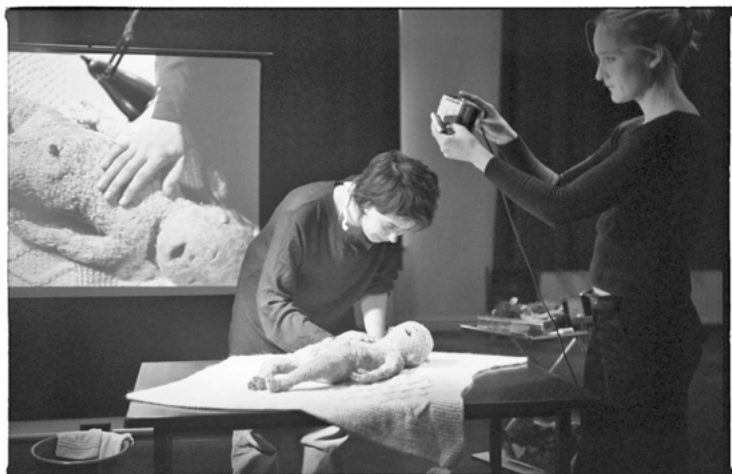
animiert das Objekt. Sie behauptet es zwar nicht als belebtes, beseeltes Wesen; aber doch als eines, was einmal lebendig war.



©Giannina Urmeneta Ottiker

Marijs Boulogne, *Excavation – The Anatomy Lesson*, Giannina Urmeneta Ottiker[®]

In ihrer Performance *Excavations* aus dem Jahr 2007 führt die belgische Performancekünstlerin Marijs Boulogne eine Autopsie durch. Wie in einem Anatomischen Theater lädt sie die hereinkommenden Zuschauer dazu ein, ihren chirurgischen Eingriffen und den Videoprojektionen der Live-Endoskopaufnahmen und ihren Erläuterungen dazu zu folgen. „This is no theatre show, because everything I say is true.“ – Das ist einer der ersten Sätze, die sie äußert, bevor sie damit beginnt, den beigefarbenen, auch beim zweiten Hinsehen echt wirkenden Säuglingskörper auf dem Tisch behutsam aufzudecken und dem Publikum zu präsentieren: „This is our Baby.“ Sie erklärt, ihre Aufgabe sei es, herauszufinden, ob das Baby lebend oder tot geboren wurde, und vor allem: ob es, falls es nach der Geburt gestorben ist, eines natürlichen Todes gestorben ist. „The situation is always that we know nothing. And we start by describing what we can see.“ Es dauert nicht lange und Boulogne hat gefunden, wonach sie gesucht hat. Die Form der Lungenflügel scheint zu „beweisen“, dass das Kind in der Lage gewesen ist zu atmen. Doch was war dann die Todesursache? Die Obduktion geht weiter.



©Giannina Urmeneta Ottiker

Marijs Boulogne, *Excavation – The Anatomy Lesson*, Giannina Urmeneta Ottiker[®]

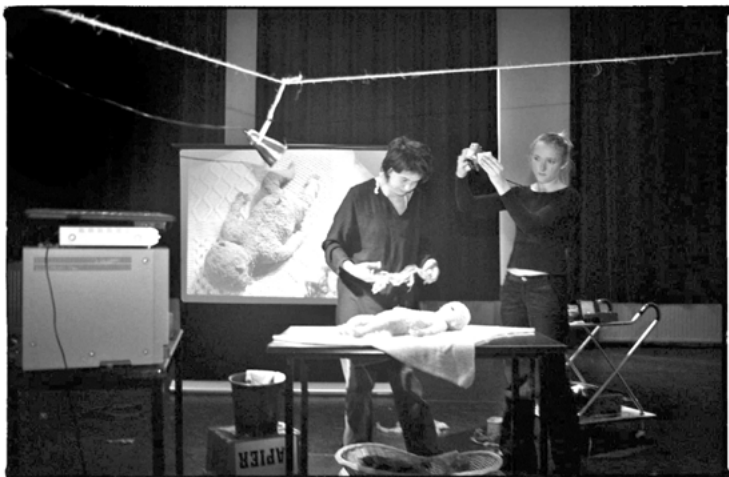
Marijs Boulogne belebt durch ihr Spiel eine Figur, wie Puppenspieler es eben tun. Doch durch die Art, auf die sie das tut, unterscheidet sie sich grundlegend von ihren Kollegen. Sie ist weder versteckt noch schwarz gekleidet, und sie belebt die Puppe zwar mit ihren Bewegungen und ihrer Stimme, aber nicht, indem sie *die Puppe* bewegt oder indem sie *für sie* spricht. So legt sie offen, was sonst oft verborgen bleibt: Boulogne veranschaulicht in ihrem Stück die performative Macht der Sprache (selbst über Leben und Tod), aber auch das Potential von Visualisierungen als vermeintlichen Authentizitätsgaranten und die Definitionsgewalt von Ritualen. Auf dreierlei Weise also zeigt Boulogne, wie das, was man für wahr halten kann, als wahr *empfinden* könnte, selbst erst wahr gemacht wurde – und weckt so einen oszillierenden Blick des Zuschauers, der ihren Ausführungen immer wieder glauben muss und sie gar körperlich nachzuspüren vermag, und der sich zugleich freilich dessen bewusst ist, dass der sezierte Körper eben niemals lebendig gewesen sein kann, dass keineswegs alles wahr ist, was Boulogne behauptet und dass er sich zweifellos in einem theatralen Kontext befindet.



©Giannina Urmeneta Ottiker

Marijs Boulogne, *Excavation – The Anatomy Lesson*, Giannina Urmeneta Ottiker[©]

Zum einen ist da Boulognes Stimme und die Art ihres Sprechens. In durchgehend ruhigem und sachlichem Tonfall, der dennoch eine gewisse Faszination von ihrem Gegenstand verrät, geht sie ihrem Forscherdrang nach und erläutert das Entdeckte ihren Zuschauern. Sie belehrt das Publikum nicht, auch wenn sie es immer wieder adressiert und sich freundlich nach der Bezeichnung dieses oder jenes Organs erkundigt, als spreche sie mit Medizinstudenten. Ob die Performerin von der von ihr empfundenen Schönheit und Wohlgeformtheit von Herz, Leber oder Nieren spricht, oder ob sie auf die Würgemale am Hals des Kindskörpers hinweist, welche ein Schein-Indiz für seinen vermeintlichen Tod sein könnten – immer spricht Boulogne mit dieser sanften, sicheren Stimme, die keinen Zweifel an der Richtigkeit des Gesagten aufkommen lässt. Ihre Stimme ist es, die den vermeintlichen Durchbruch des Realen, in diesem Fall den rätselhaften Kindstod, feststellend heraufbeschwört, und die aber gleichzeitig jenen Eindruck der routinierten Professionalität im Umgang mit dem Unbegreiflichen erweckt, den man allenfalls von Pathologen erwartet. Wie kann sie nur so ruhig und lächelnd von so etwas Traurigem und Schrecklichem sprechen – die Frage mag aufkommen, bis man sich wieder daran erinnert, dass das Traurige und Schreckliche freilich nichts als eine Behauptung ist, die sie selbst mit eben derselben Stimme aufgestellt hat. Es sind Sprechakte, die Boulogne vollzieht, und sie bewirken eine Authentifizierung der gezeigten Symptome.



©Giannina Urmeneta Ottiker

Marijs Boulogne, *Excavation – The Anatomy Lesson*, Giannina Urmeneta Ottiker[®]

Und umgekehrt – denn ebenso, wie es das gesprochene Wort Boulognes ist, welches die Kameraprojektionen authentifiziert und die Puppe als Lebewesen setzt, so sind es auch zweitens diese Projektionen und das täuschend echte Erscheinungsbild des Objekts, welche wiederum die Performerin Boulogne in ihrer Glaubwürdigkeit unterstützen, ihrerseits wieder als Belege fungieren. Die Puppe, die nicht nur äußerlich einer Babyleiche gleicht, sondern die auch unterhalb der Oberfläche bis ins Detail einem menschlichen Wesen nachempfunden ist, lässt vorübergehend leicht vergessen, dass sie eben das niemals war: lebendig. Gesicht, Geschlechtsorgane, Arterien und Venen, alles scheint genau da zu sein, wo es hingehört. Der Entschluss, die Puppe ausschließlich aus unterschiedlichen Textilien herzustellen, trägt entscheidend zu diesem Eindruck des Lebendigen oder zumindest vormals Lebendigen bei, mit dem Boulogne adäquaterweise in aller Behutsamkeit umgeht. Die Elastizität der Stoffe, ihre Farben und Verästelungen erwecken den Anschein des im Wortsinne organisch Gewachsenen. Und die Visualisierungen der Puppe mittels zunächst einer Live-Kamera, welche eine Draufsicht auf den Operationstisch überträgt, später dann mit dem erwähnten Endoskop verstärken dies noch. Wohin der Blick auch gelenkt wird, es lassen sich keine Grenzen der Täuschung ausmachen, nicht einmal in mikroskopischen Einzelheiten. Boulognes Säuglingspuppe erscheint eben nicht als überpersönliche, hölzerne Marionette, schon gar nicht als organloser Körper, der sich der symbolischen Ordnung widersetzt hat, sondern als Illusion des Individuellen und Natur-

lichen: Sie erhält eine (wenn auch nur kurze und traurige) Geschichte, ist bis in die kleinste Faser einer sprachlichen Anrufung unterzogen – dies ist das Herz, das dort sind Würgemale –, ist ein geprägtes und definiertes Wesen durch und durch.



©Giannina Urmeneta Ottiker

Marijs Boulogne, *Excavation – The Anatomy Lesson*, Giannina Urmeneta Ottiker®

Schließlich, drittens, trägt die ritualistische Art, in der die Performer mit dem Objekt umgehen, zu seiner vorübergehenden Subjektivierung bei. Schon die Frage nach der Herstellung der Puppe, der Gedanke an die Stunden, Wochen und Monate, die Boulogne mit der Kreation ihres Geschöpfes verbracht hat, lässt an ein geradezu fetischistisches Verhältnis denken. Die Intensität des Umgangs einer werdenden Mutter mit ihrem ungeborenen Kind mag weit höher sein, und doch sind Parallelen erkennbar, was den Grad und die Dauer der Hinwendung Boulognes zu ihrer Babypuppe angeht. Streng den Regeln eines Rituals folgt dann die Performance selbst. Boulogne hat sich über den üblichen Ablauf von Säuglingsobduktionen kundig gemacht und verfährt nach Protokoll. Die Laborkleidung, die medizinischen Fachausdrücke, die Boulogne verwendet, ihr teilweise lehrender Duktus, die Instrumente, mit denen sie schneidet, greift und filmt, der gesamte Ablauf könnte aus einem Lehrbuch für Pathologie stammen. Somit verfährt Boulogne mit einem Aufwand – und mit einer Vorsicht –, die einem tatsächlichen Babykörper gerecht würde. Und endlich, im bislang unerwähnten Schlussteil der Performance, führt Boulogne eine Bestattungszeremo-

nie durch. Nach Vollendung der Autopsie schließt sie den Körper wieder und versieht ihn mit Stofffetzen, die ihn einerseits kleiden sollen, andererseits aber auch eine frappierende Ähnlichkeit mit verwesenden Gliedmaßen aufweisen. Boulogne und ihre Mitstreiterinnen ziehen ihre Kittel aus, verlassen mit der Puppe den Saal und vollziehen die Bestattung außerhalb des Theaters, draußen. Die Zuschauer können sie entweder begleiten oder den Ablauf auf der Leinwand verfolgen. Ein Lied wird gesungen, und der Körper immer mehr in seine Einzelteile zerlegt, teilweise live, teilweise durch Videoeffekte. Auch hier ist es diese Intensität und Glaubwürdigkeit der Hinwendung, die immer wieder vergessen lassen, dass wir es hier „nur“ mit einer Stoffpuppe zu tun haben.

Durch die performativen Mächte der Sprache, der Visulisierung und des Rituals behauptet Marijs Boulogne in ihrer Performance *Excavations* eine Puppe als einen Menschen. Die Täuschung kann nicht perfekt sein, denn kein Zuschauer wird vergessen, dass er sich nicht in einem Anatomischen, sondern in einem Off-Theater befindet. Und doch gibt es Momente, in denen er unachtsam sein kann, und somit Momente des kurzen Zweifels. Indem seine Wahrnehmung zwischen einerseits dem Akzeptieren der Illusion, andererseits dem Wissen um ihre faszinierende Herstellung oszilliert, legt die Arbeit die Mechanismen offen, mit denen in der Kunst, aber auch in außerästhetischen Kontexten Setzungen ihre Macht entfalten – und vor allem auch Setzungen des menschlichen Körpers. „You see what it is? It’s a girl.“ – Das stellt die Künstlerin gleich zu Beginn der Autopsie fest. Und natürlich ist es das nicht, denn es ist ja eine Puppe; oder doch, das ist es eigentlich schon. Das medizinisch-wissenschaftliche Setting des Operationssaals, die Videobilder, Boulognes Form der Hinwendung, der Körper selbst legen es ja nahe.

KREISEN UMS AUTHENTISCHE - DAS FESTIVAL „POLITIK IM FREIEN THEATER“ 2008 IN KÖLN

DOROTHEA MARCUS

Es gibt wohl kaum einen Begriff, der im Laufe der Zeiten so zwischen Agitprop, politischer Erziehung und Aufklärungsfuror geschwankt hat, wie der des politischen Theaters. Während dieses für Erwin Piscator, der den Terminus 1929 prägte, eine Interessensvertretung des Proletariats bezeichnete, dessen Ziel er in der Erziehung zum Kommunismus sah und dabei auch Brechts politisches Theater vor allem als Aufklärung im Sinne einer revolutionären gesellschaftlichen Praxis definierte, ging es für Peter Weiss vor allem um die Aufarbeitung der Nazizeit und um die Bühne als Instrument politischer Willensbildung.

So würde heute wohl niemand mehr politisches Theater definieren. Aber wie dann? Der Begriff bleibt diffus, fällt auseinander, je mehr man unter ihm subsumieren will. Kein Wunder auch, dass es der Kurator des Festivals „Politik im Freien Theater“, Rainer Hoffmann, im Jahre 2008 eher weitläufig und unkonkret als „gesellschaftspolitisch relevantes Theater“ bezeichnet – eine Definition, die kaum etwas aussagt und wohl auch ein Operettenregisseur unterschreiben könnte. Denn was ist heute noch gesellschaftlich relevant, in einer Zeit, in der die Ideologien in Westeuropa zusammengebrochen sind, es keine verlässlichen politischen Wertesysteme mehr zu geben scheint, Politik zunehmend wie mediale Selbstinszenierung ohne inhaltliche Anbindung wirkt und man sich auf die Wirklichkeit nicht mehr verlassen kann, da sie ohne weiteres auch medial verfälscht sein könnte?

Das Festival „Politik im freien Theater“ wird von der Bundeszentrale für Politische Bildung alle drei Jahre jeweils in einer anderen Stadt veranstaltet und zeigt in seiner Einladungspraxis auf, wie grundlegend sich der Begriff des politischen Theaters verändert hat. Und bei aller Diffusität scheint klar: Politisches Theater heute kann kaum noch mit Hilfe des konventionellen Rollenspiels hinter einer vierten Wand

hergestellt werden. Ähnlich, wie es in der Gesellschaft eine wachsende Skepsis gegenüber Formen der Politik gibt, gibt es sie gegenüber überkommenen Formen des Theaters – (so weit auseinander liegen die Inszenierungskonzepte für beides ja auch nicht). Es scheint, dass Schauspieler, die mit antrainierter Technik sprachausgebildet wohlklingend überkommene Texte der literarischen Überlieferung interpretieren, nicht mehr die angemessene Form sind, der heutigen politischen Wirklichkeit zu begegnen. Zunehmend erscheint der Darstellungsversuch von gesellschaftlicher Realität im Bühnenraum mit Hilfe von Schauspielern und erfundenen Geschichten verlogen.

Da erscheint es logisch, wenn im Theater zunehmend auf „authentische“ Konzepte zurückgegriffen wird und Laien bzw. „Experten des Alltags“ oder „Komplizen“ statt routiniert eingearbeiteter Schauspieler auf der Bühne stehen. Wahre Geschichten und Zustände werden persönlich von Zeitzeugen dokumentiert und nicht in jenen schmutzigen Sozialdramen konzentriert, die in den 90er-Jahren auf deutschen Bühnen allgegenwärtig waren – aber eher von smarten Jungautoren beim Latte Macchiato nachempfunden als echt erlebt wirkten.

Eine bestechende Idee also, „Politik im Freien Theater“ im Jahr 2008 ganz ins Zeichen des Dokumentartheaters zu stellen und dessen politischen Gehalt zu behaupten – auch wenn es, im Gegensatz zu früher, längst nicht mehr um eine Veränderung der Gesellschaft geht, sondern höchstens um einen selbstanalytischen Prozess.

Als Motto des Festivals diene das Wort „Echt“, versehen mit einem provozierenden Ausrufezeichen: Was kann schon echt sein, wenn es um Theater geht? Aber ist nicht genau das wiederum schon immer auch der Anspruch von politischem Theater, aufklärerisch ins „echte“ Leben einzugreifen? Und was bedeutet Echtheit überhaupt in der heutigen Mediengesellschaft, in der Fernsehbilder unsere Wahrnehmung so lange überfluten, bis wir sie für Wahrheit halten?

Schon das Tier auf dem Festivalplakat spielte auf neckische Weise mit dem Motto: Ein geschorener Pudel mit Schafskopf, der aussah, als könnte er jederzeit aus dem Bild springen. Ein Foto, das echt tat, aber nicht echt sein konnte. Und tatsächlich bewegten sich alle 17 in Köln gezeigten Stücke und Performances in genau der Spannung, die mit dem Motto und seinem Fantasietier ironisch bezeichnet wurde: zwischen dem vermeintlich Dokumentarischen und Objektiven von Politik und Geschichte, das doch immens inszeniert ist – und dem Nachgemachten, Repräsentierten, bewusst Gefälschten von Theater, das seit neuestem immer stärker Realität vermitteln will. Politik ist Theater, Theater ist Politik – und politisch vor allem dann, wenn es Inszenie-

ungsprozesse zwischen Wahrheit und Fake aufdeckt und das Bewusstsein für Echt- und Falschheit schärft.

Treffpunkt ist das Hallmackenreuther, das Festivalcafé im beliebten Belgischen Viertel, wo Köln ein wenig an Berlin erinnert und die Anwohner seit nunmehr Jahren Prozesse anstrengen, um sich ihre Nachtruhe zu sichern. Die Mädchen, die die Zuschauer alle 15 Minuten in Vierergruppen abholen, tragen Jeans und Kapuzenshirts und stellen sich als Ingeborg und Ursula vor. Wir setzen die Kopfhörer auf, die sie uns geben, und folgen ihnen durch die Antwerpener Straße in eine kleine Turnhalle. Eigentlich sind wir noch im Hier und Jetzt, doch durch die Kopfhörer-Blase um uns herum der Welt schon theatralisch enthoben. Es riecht nach Kinderschweiß, die Mädchen werfen sich Bälle zu und toben lautlos herum, während uns Zeitzeugen, die zuweilen auch Ingeborg und Ursula heißen, Geschichten aus den 30er-Jahren in Köln ins Ohr flüstern – ein surrealer Eindruck. Dann werden wir weitergeleitet, empfangen von Reiseleitern, die uns auf die Ehrenstraße führen und die Audioguides einstellen. „*KURZ NACHDEM ICH TOT WAR*“ von der Berliner Gruppe Matthaei & Consorten ist ein begehbarer Familienroman und eine Reise durch Köln, eine vertikale und horizontale Stadtführung durch Zeit und Raum, in der sich historische Stadtdetails aus Zeitzeugenmündern mit der inszenierten Darstellung von Schauspielern unaufhörlich abwechseln.

In den 40er-Jahren empfängt man uns in einer leeren Anwaltskanzlei in einem alten Riphahn-Bau am Neumarkt und wir landen mitten in einem Gesinnungsverhör durch junge Schauspielerinnen, in dem wir unsere Meinung auf Karten ziehen können und einzeln zum Verhör auf verschiedene Zimmer geholt werden. Wen hätten wir in der NS-Zeit verraten? Sogar unsere Eltern? Die Antworten sind auf den Karten vorgeschrieben, stürzen aber den Zuschauer nur in sehr schwache Gewissenskonflikte – zu hergeholt und künstlich wirkt die theatralisch erzeugte moralische Zwangslage.

Ein etwa 70-jähriger „echter“ Zeitzeuge aus der Nachkriegszeit führt dann durch das Mauritiusviertel und erzählt plastisch von seiner kompletten Bombardierung. In einer der Wohnungen empfängt uns „Ingeborg“, nun mit ihrem Freund in den 50er Jahren in die erste Wohnung gezogen, beim Nudelsalat aus dem Adenauer-Kochbuch. Wieder entlassen, lauschen wir 1968 in einem Kiosk Kölner DKP-Mitgliedern und als wir ihn verlassen, befinden wir uns auf derselben Straße – nur auf einmal in den achtziger Jahren, aufgeregt werden wir von Schauspielern für die Antiatomkraft-Bewegung gewonnen. Ingeborg ist schon längst geschieden und unter die Hausbesetzer gegangen,

erfahren wir, während uns Autos ans Ende des Jahrzehnts bringen und wir nun wieder mit echten ehemaligen Besetzern an einem typischen WG-Tisch mit Selbstgedrehten und Gewürztee sitzen. Bis wir schließlich unter den neuen Kranbauten am Rhein im Jahr 2011 ankommen, in einer gespenstischen Zukunftsschau oder bei unserer eigenen Beerdigung: In einem alten Kahn sitzen stoisch zwei alte Schauspieler, geben uns Mandarinen zu essen und fragen, was wir in den letzten vier Stunden so erlebt haben. Wochenlang hatten Lukas & Matthaei in Kölns Stadtgeschichte recherchiert und so unter anderem auch ein Stück über die zerklüftete, zerstörte und brutal wieder aufgebaute Architektur Kölns geschaffen. Selten wurde so schön vorgeführt, wie sehr sich architektonische Schichten einer Stadt zu einer Narration zusammenfügten und die Plätze, Häuser und Straßen das kollektive Gedächtnis einer Stadt speichern. Immer wieder in diesen vier Stunden Rundgang hat der Zuschauer Ingeborgs und Ursulas Lebenswege gekreuzt, bekam erzählt, wie sie heirateten, Kinder bekamen, sich scheiden ließen. Ihr Lebensweg wird von so genannten Doubles – Laiendarstellern – dargestellt, von Performern inszeniert oder auf Kopfhörern in Zeitzeugenberichten erzählt.

Am Ende ist nicht mehr zu unterscheiden, was historisch verbürgt oder fiktional gefügt wurde. Wie im Vorbeigehen erfährt man interessante historische Details, etwa, dass die DKP in Köln in den 80er Jahren mehr Mitglieder hatte als die Grünen. Oder man gelangt in private Wohnungen oder ansonsten unzugängliche Gebäude und vergessene öffentliche Orte. So erringt das Theater im Stadtgeschehen den Bonus des „echten“ Bühnenbilds. Dennoch ist schade, dass es keine klaren Grenzen gibt zur Fiktion. Weder gab es in den 50er Jahren ein Adenauer-Kochbuch noch sind Ingeborg und Renate realen Personen nachempfunden. Doch was heißt das schon? Schließlich sind auch scheinbar „reale“ Zeitzeugenberichte durch die täuschende Erinnerung manipuliert. Und obwohl man sich zwar redlich bemüht, die Fassade der Fiktion aufrechtzuerhalten und mit den Schauspielern zu kommunizieren, würde letztlich das Unternehmen auch ohne die eigenen Kommentare weiterlaufen – eine echte Eingreifmöglichkeit gibt es nicht. Letztlich fühlt man sich also eher wie eine Computerspielfigur, die in eine streng begrenzte Parallelwelt eingetaucht wird. Viel spannender als die Frage danach, wie historisch hieb- und stichfest „Damals als ich tot war“ ist, ist wohl, dass der Rundgang die eigene Konzeption von Wirklichkeit verändert.

Zwar kennt man die Möblierung des Computerspiels aus dem Alltag, man läßt es aber mit einem ganz anderen Blick als „begehbare

Bild“ mit zeitlicher und historischer Tiefe auf – und erfreut sich dabei noch kindlich an dem magischen Vorgang des Übergangs von Wirklichkeit und Fantasie. Eine komplexe Performance, die mit sich selbst, der Stadtgeschichte, der Aura von Orten und Zeiten konfrontiert und zu eigener Beschäftigung mit Stadtgeschichte einlädt. Und auch wenn die Arbeit von Matthaei und Konsorten am Ende nicht den Preis des Festivals erhielt, so gab es doch einige Tage später Kompensation beim Kölner Theaterpreis, als sie den Kurt-Hackenberg-Preis für politisches Theater erhielten.

Die eigenhändige Fortbewegung zu Orten außerhalb des Zuschauerraums gehört zu dokumentarischen Formaten sehr oft dazu. Und so konnte man „*KURZ NACHDEM ICH TOT WAR*“ mit einem ganz anderen Stadtbegehungsprojekt vergleichen. Ähnlich wirkte es aber nur auf den ersten Blick. Mit „Theater“ möchte der Kölner Boris Sieverts, der an der Kunstakademie Düsseldorf studiert hat, grundsätzlich lieber nichts zu tun haben – er reagiere, sagt er, auf die Form dieser von zwei Seiten verabredeten Repräsentation oft leicht „peinlich berührt“ – und jede Form von Inszenierung oder Darstellung sei seinen Stadtrundgängen fremd. Sieverts organisiert Städtereisen an die diffusen Ränder der Zivilisation, jene Niemandsländer, die der Strukturwandel hinterlässt, erklärt sie seinen Mitreisenden, schärft ihren Blick für das Schöne im vermeintlich Hässlichen und das historisch bedingte im Nutzlosen des zivilisatorischen Abfallprodukts Industrie“landschaft“. In seinem für das Festival entwickelten zehnstündigen Projekt „Der Kölner Norden – Reise in die raue Stadt“ entdeckte Sieverts fremdartige Schönheiten in abseitigen Industriebrachen, zwischen Autobahnzubringern, Kiesgruben und Wegen, die ins Nichts führten. Zwischendurch machte er, selbst in voller Trekkingmontur, beiläufige Anmerkungen zu ästhetischen und soziologischen Besonderheiten der Landschaft, der Bebauung, den Bewegungsmustern seiner Bewohner, dem ablesbaren Strukturwandel.

Man wurde durchs Unterholz geleitet, an Bahnschienen, wilden Müllkippen oder vergessenen Baracken vorbei, bis die Reisegruppe auf eine weiß gedeckte Tafel traf und sich bei Grünkohl oder Kaffee und Kuchen stärken konnte – das ist wohl die einzige Inszenierung, die Sieverts sich zugesteht. Ansonsten „spielt“ die Landschaft für ihn, entfalten die Kölner Vororte ihre verstörend spießige, zersiedelte Infrastruktur, und er bringt sie uns nahe in erstaunlichen Überlegungen. Eine Art „Gehirnwäsche“, sagt Sieverts selbst, seien seine Rundgänge – und dennoch lernt man in ihnen eine neue Art des Sehens. Eine Art tieferer Wahrheit, ein neuer Blick auf Architektur und ihre Auswüchse,

auf Hässlichkeit und Funktionalität. Es ist nichts weniger als die Repräsentation des vermeintlich „Wahren“, die in der Stadtbebauung eingeschriebene Geschichte, zu entziffern – und letztlich so eine künstlerische Form, eine Partizipation einzufordern. Theater oder – bei Boris Sieverts vielmehr – Kunst fungiert auf diese Weise also auch als Werkzeug, um etwas zu erforschen. Eine Veränderung an der architektonischen und politischen Wirklichkeit erfolgt dadurch wohl nicht, aber immerhin denkt man nach so einem Spaziergang auf ganz andere Weise über sie nach.

Eine dritte Zuschauerbewegung gab es beim Festival „Politik im freien Theater“ schließlich noch von der Schweizer Gruppe 400 Asa, die allerdings mit einer deutlich simpleren und fast schon ärgerlichen Form des Authentischen arbeitete. Für „Der Bus“ von Lukas Bärfuss wurden schlicht die fiktiven Spielorte des Stücks von „echten“ Schauplätzen dargestellt. Die Zuschauer wurden in einem realen Bus in einer halben Stunde Fahrt auf eine echte, zugige Waldlichtung weit jenseits der A1 transportiert, mit einem Reiseführer über den Waldboden bis hin zu einer verlassenen Tankstelle gescheucht, während ansonsten aber einfach nur das Stück gespielt wurde und man frierend zusehen musste, wie die Schauspielerin des Mädchens Erika von einer aggressiven, schauspielernden Reisegesellschaft (die im Bus zwischen den Zuschauern saß) an ihrer Pilgerfahrt in den Wallfahrtsort Tschenstochau gehindert wurde.

Es wurde also nur so getan, als würde das Publikum eine Rolle spielen – zugleich wurde es aber zu passiven, voyeuristischen und feigen Mit-Busfahrern degradiert, die nicht eingriffen, es aber auch nicht wollten, da sie ja schließlich eine Theaterkarte gekauft hatten. Ein Vorgang, der sich letztlich als deutlich unbefriedigender herausstellte als die Rollenspiele bei Matthaei und Konsorten. Während in „KURZ NACHDEM ICH TOT WAR“ die Darsteller immerhin noch mit den jeweiligen Zuschauerreaktionen neu improvisieren mussten, sah man in „Der Bus“ einfach nur einem tiefgefrorenen Stück vor dem „lebendigen“ Bühnenbild der Landschaft zu und hätte es lieber warm und gemütlich auf einem Theatersessel gehabt.

Doch Facetten des Dokumentartheaters wurden auf dem Festival nicht nur in Stadtrundgängen gezeigt. Aus dem Authentischen der Körperlichkeit schöpft die Arbeit „Spitze“ der Choreografin Doris Uhlisch. Mit alten Menschen und ihrem – notwendigerweise andersartigen, langsamen, zitternden, unsicheren – Bewegungsrepertoire gestaltet sie einen Ballettabend, der doch sonst für radikal junge, schlanke Tänzer reserviert ist. Ein kalkulierter Tabubruch, der nach dem Erkennen des

ersten Handgriffs leider relativ bald ästhetisch kalt ließ. Schützenhilfe von der Finanzkrise und gewissermaßen authentischen Zeitflair als Geschenk erhielt in den Novembertagen 2008, kaum zwei Monate nach dem Zusammenbruch der Lehman Brothers Bank, der Abend „Nothing Company“ der Schweizer Gruppe „Far a Day Cage“. Ein Abend über eine Internetchimäre, der davon erzählt, wie sich eine Firma, die nichts herstellt und aus nichts besteht, auf dem Markt aufbläht. In einer Zeit, in der auf Nichts (bzw. Schulden) ausgestellte Wertpapiere die Weltwirtschaft zum Erzitern brachten, bebte das nur so vor Brisanz. Und blieb doch wohl oder übel unkonkret. Und so erschöpfte sich der Abend eher in einer diffusen Metapher auf den Turbokapitalismus, dem die Zuschauer auch in der Realität gerade zum Opfer zu fallen meinten, als den Anspruch zu erfüllen, eine echte Gesellschaftsanalyse zu sein. Auf der Bühne sieht man Bürozellen, darüber Bildschirme mit Google- und Youtube-Mitschnitten oder der Firmenpräsentation, die die Dotcomfirma mit dem Slogan bewirbt: „Wenn weniger mehr ist, dann ist nichts alles“. Neue Mitarbeiter werden begrüßt und eingewiesen. Später stellt sie sich als Projekt zur Unterwanderung des globalen Kapitalismus heraus. Und hat damit natürlich letztlich ebenso allgemeingültig und ironisch Recht wie Falk Richter in seinem Stück „Trust“ feststellt: Dass nämlich raubtierkapitalistische Manager es schließlich weit effektiver geschafft haben, die Strukturen des Kapitalismus zu erschüttern, als die RAF sich je zu träumen gewagt hätte (obwohl dieser Satz zwei Jahre später auch schon wieder nicht mehr stimmt).

Komplexer beleuchteten die Kölner Künstler Hannah Hofmann und Sven Lindholm das Verhältnis von Geschichte, Politik, Fiktion und Erinnerung. In ihrer – ebenfalls eher untheatralischen – Videoinstallation „Serie Deutschland“, eine Auftragsarbeit für das Festival, ließen sie von Bonner und Kölner Bürgern Referenzbilder deutscher Geschichte aus dem Rheinland nachstellen. Fotografien, die sich ins kollektive Gedächtnis gebrannt haben: die Ankunft des Millionsten Gastarbeiters, das Misstrauensvotum gegen Helmut Schmidt, die Unterzeichnung des Grundgesetzes durch Konrad Adenauer oder das Gladbeck-Geiseldrama in der Kölner Innenstadt. Spätestens, wenn der Schleyer-Mercedes in Zeitlupe und detailliert auf die Kreuzung gefahren wird, die Tür aufschwingt und Menschen ihre Körper um ihn herum drapieren, offenbart sich die bedrückende Wucht des schlichten Re-Inszenierens. Dadurch, dass es auf vier Bildschirmen parallel geschieht, wird man für Details empfänglich. „Serie Deutschland“ ist eine Bildmeditation und eine Schule des Sehens, ein Einblick in den

eigenen Teil des Kollektivgedächtnisses und eine perfide Demonstration dessen, wie fotografische Ikonen entstehen, die sich in uns festgebrannt haben. Sie zeigen, wie sich Geschichtsbilder formieren, wie aus Politik historische Erinnerung entsteht. In dem die Machbarkeit der Momente demonstriert wird, dekonstruiert sich die auratische Kraft der Bilder und zugleich der Glauben an Geschichte als große, lineare Welterzählung. Und so machen Hofmann & Lindholm uns gleichzeitig bewusst, wie politische Inszenierung funktioniert. Man wird danach historische Bilder anders betrachten – Kunst kann eben doch etwas verändern im Bewusstsein des Zuschauers. Dem Motto des Festivals wurde „Serie Deutschland“ so am ehesten gerecht.

Tief in die Fragestellung nach der Wucht und Aussagekraft des vermeintlich Authentischen hinein geht auch das niederländische Theaterkollektiv Hotel Modern mit „Kamp“. Mit rund 3 000 individualisierten winzigen Figürchen in Häftlings- oder SA-Uniformen, auf Übergröße videoprojiziert, stellten sie das Konzentrationslager Auschwitz dar in all seiner (dadurch allerdings auch nicht besser vorstellbaren) Brutalität.

Radikal gehen sie gegen das Darstellungstabu an, indem sie „Auschwitz“ eben doch darstellen, allerdings schematisch und ohne jeden Einblick in persönliche Schicksale. Aber das mit dem Anspruch, dadurch einer größeren „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“ von Auschwitz näher zu kommen – dass man sie eben bewusst nicht fotorealistisch, sondern wie ein Kinderstück darstellt. Gewissermaßen als Essenz von Wahrheit, so nahm es Pauline Kalker, Performerin von „Hotel Modern“, auf der anschließenden Podiumsdiskussion für sich in Anspruch. Ihr Großvater starb in Auschwitz – und wieder einmal erhebt sie sich durch diese Authentizitätsaura als speziell befugt für das Thema und kann alle Argumente abschmettern. So wurde, etwas ärgerlich, auf der hitzigen Diskussion doch noch die Moralleule gezogen. Das deutsche Publikum fühlte sich durch die kindliche „Banalität“ der Darstellung provoziert – und wurde von den drei Performern abgekanzelt mit der Behauptung, im Besitz der Darstellungshoheit zu sein. Sie behaupteten, dass erst die Verfremdung in die Figurentheaterdimension die Tore des Mitfühlens öffnen würden. Ein eigenartiger Widerspruch: Denn durch die Entindividualisierung der KZ-Opfer in Figürchen wurde ja gerade die gefühlige Identifikation des Zuschauers zur Distanz und Kälte gezwungen.

Die alte Frage, ob man den Holocaust darstellen kann oder ob es nicht vielmehr eine ungeheure Anmaßung ist, die vermeintliche Wirklichkeit durch Schock und Provokation erfahrbar machen zu wollen,

wurde weder durch Stück noch Diskussion beantwortet. Und so wirkte „Kamp“ letztlich doch sehr vermessen. Klar, Schockmomente für den Zuschauer waren reichlich da, wenn eine Puppe eine andere in Großaufnahme totschrug. Wenn im architektonischen Nachbau im Maßstab 1:20 mit dem „Arbeit macht frei“-Tor, den steinernen Bauten der NS-Schergen, der Bahnlinie samt Selektionsrampe, den Baracken der Inhaftierten sowie Gaskammern und Verbrennungsöfen der gesamte Lagerkomplex niedlich wie ein Märchenpark wirkte. Man sah die Ankunft der Züge und die Selektion; ein Häftling fegte manisch die Straße, ein anderer warf sich in den Drahtzaun, vier Häftlinge wurden gehängt. All das wurde von handgroßen Kameras erfasst, die die Spieler durch das Miniaturlager bewegten und sogar das Innere der Gaskammern und wie die Leichen in die Verbrennungsöfen geschoben werden, zeigten.

Das alles war auf Großleinwand zwar ungeheuer erschütternd, aber immer noch rein fiktional. Und zwar in einem anderen Sinne, als von den Künstlern gemeint: Sie wollten ja gerade den „authentischen“ Effekt mit Hilfe von anonymisierten Puppen vergrößern. Und so war diese Arbeit und ihre erstmalige Präsentation vor deutschem Publikum vielleicht doch in allererster Linie eine Art Missverständnis zwischen holländischer und deutscher Aufarbeitungskultur.

Eine letzte Variante des Dokumentarischen lieferte „Stalin“, ein Gastspiel des griechischen Nationaltheaters, das den diesjährigen Preis des Festivals gewann und damit vielfaches Erstaunen erntete. Den Geschmack des Publikums traf das Stück jedenfalls nicht – bei jeder Vorstellung verließen Zuschauer massenweise den Saal. „Stalin“ war eine Art authentisches Selbstexperiment und eine wüste Auseinandersetzung zweier Theaterleute mit den Resten der Revolution, die in fremden Referenzsystemen aufreizend unverschämt alleine ließ. Es ging um die Frage, was heute noch Linkssein bedeuten kann – und was man mit den Utopien von gestern macht, denen man selbst früher noch anhing. Michael Marmarinos und der in Griechenland berühmte Schauspieler Akillas Karazissis zwangen für gefühlte zehn Minuten einen Zuschauer mit Schusswaffe zum Hinausgehen, der sich standhaft weigerte – bis selbst das Publikum ihn aufforderte, endlich zu gehen, damit das Stück beginnen könne. Schließlich wurde er auf seinem Sitz zum Schein erschossen. Ein Beginn, der aggressiv machte – doch das Stück wurde in zweieinhalb Stunden noch deutlich nervenaufreibender. Auf einem roten Teppich, an einem Tisch saßen drei Menschen und betranken sich mit Rotwein, sahen unverständliche Filme, diskutierten über fremde Revolutionen. In rasender Geschwindigkeit

warfen sich Marmarinos und Karazissis Begriffe und Philosophennamen an den Kopf, auf der Übertitelungsanlage oder aus ihren Mündern ratterten Sätze wie „Die Vergangenheit ist die einzige Potentialität“ oder Heiner Müller-Zitate: „Die erste Erscheinung des Neuen ist der Schrecken.“ Ein eigentlich griechischer Abend, der in langen Proben für Deutschland adaptiert wurde. Aber die Referenzsysteme konnte ein deutscher Zuschauer trotzdem nicht ansatzweise erfassen – dafür waren sie aber wohl auch nicht gemacht. Denn die beiden fochten einen persönlichen Kampf mit ihrem eigenen Linkssein und dem Theater aus und verwandelten die Bühne in undurchdringliches Chaos. Allein die blonde, junge Frau am Tisch war ärgerliche Dekoration, zog sich immer mal wieder um, hob manchmal zu singen an oder las, als typisch weibliche Assistentin, aus einem vulgärmarxistischen Lexikon vor. Als Gaststar – oder Readymade – des Abends kam schließlich zum Augenreiben beiläufig Florian Havemann in den Raum, der Sohn des berühmten DDR-Regimekritikers Robert Havemann, den er in einem saftigen Schlüsselroman denunzierte; er kam „in echt“ auf die Bühne und sprach beiläufig über seine frühere Stalin-Verehrung und sein heutiges Links-Sein. Eine erstaunliche Distanz tat sich auf zwischen dem Medienprofi Havemann und den griechischen, pubertär wirkenden Möchtegern-Revolutionären. Und doch entwickelte der Abend in seiner authentischen Wut darüber, dass die Ideologien von damals so unrettbar verloren scheinen, anarchische Kraft. Eine Form des „Echten“, direkt und eindimensional, unbehauen und unfertig.

Dokumentarisch-politisches Theater, soviel scheint klar, benutzt heute wie in den sechziger Jahren historische oder aktuelle politische Ereignisse, Erfahrungen oder körperliche Bedingungen als dramatisches Material. Aber was bewirkt es heute noch? Diese Frage wurde bei „Politik im freien Theater“ in vielen Varianten bearbeitet. Letztlich zeigte sich in Zusammenarbeit mit der Bildenden Kunst, bei Hofmann & Lindholm, Matthaei & Consorten und Boris Sieverts am Eindrücklichsten, wie es Wahrnehmung schärfen, Haltungen und Wahrnehmungsmuster aufdecken und hinterfragen kann.

Wirkliche Weltveränderung dagegen scheint durch Theater nicht mehr möglich. Oder allenfalls ganz einfach, von der Basis aus, im Sinne von sozial eingreifendem Theater. Eine besonders gelungene Variante wurde zur Eröffnung des Festivals mit Constanza Macras „Hell on Earth“ gezeigt, die mit Neuköllner Jugendlichen die Nöte und Erwartungen des Erwachsenenwerdens thematisierte – mit eigenen, oft migrationsspezifischen Geschichten aus dem Alltagsleben, Breakdance- und HipHop-Einlagen. Klug wurden die machistischen Posen

der Jugendlichen mit Macras' eigenen Performern betont weich und androgyn konterkariert.

Auch wenn jedes zweite Stadttheater bereits ein ähnliches Jugendprojekt mit Problemgruppen, Hauptschülern und Migranten unterstützt und man es beinahe nicht mehr sehen mag: Hier ist letztlich wohl der einzige Ort, an dem Publikum sein Leben konkret ändert. Wenn solche Formate (selten genug) auch künstlerisch gelingen, wird sozial eingreifendes Theater letztlich zur ursprünglichsten und eindeutigsten Form von heutigem politischen Theater.

ABBILDUNGEN

- S. 16:** Gruppe International Institute of Political Murder: *Die letzten Tage der Ceaucescus* (Foto: Gruppe International Institute[®])
- S. 17:** andcompany&Co: *Mausoleum Buffo* (Foto: Gregor Knüppel[®])
- S. 23:** Gob Squad: *Room service* (Foto: Gob Squad[®])
- S. 62:** andcompany&Co: *Showtime* (Foto: Cecilia Gläsker[®])
- S. 65:** René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital* (Foto: David-Graeter[®])
- S. 67:** *Gob Squad's Kitchen* (Foto: David Baltzer[®])
- S. 69:** The Forsythe Company: *Three Atmospheric Studies III* (Foto: Surface[®])
- S. 70:** LIGNA: *Radioballett* im Leipziger Hauptbahnhof (Foto: Eiko Grimberg[®])
- S. 71:** LIGNA: *Der neue Mensch* (Foto: LIGNA[®])
- S. 88:** andcompany&Co: *Mausoleum Buffo* (Foto: Hila Flashkes[®])
- S. 90:** andcompany&Co: *Mausoleum Buffo* (Foto: Andreas Fahr[®])
- S. 95:** andcompany&Co: *Mausoleum Buffo* (Foto: Gregor Knüppel[®])
- S. 98:** andcompany&Co: *Mausoleum Buffo* (Foto: Gregor Knüppel[®])
- S. 100:** andcompany&Co: *Time Republic* (Foto: Peter Manninger[®])
- S. 103:** andcompany&Co: *Mausoleum Buffo* (Foto: Gregor Knüppel[®])
- S. 110:** *Tage der Commune*, aus: Schauspiel Frankfurt „War da was?“ (Foto: Mara Eggert[®])
- S. 121-123, 127:** Jörg Lukas Matthaei: *KURZ NACHDEM ICH TOT WAR* (Foto: Malte Siepen[®])
- S. 151-155:** Marijs Boulogne: *Excavation – The Anatomy Lesson* (Foto: Giannina Urmeneta Ottiker[®])

AUTORINNEN UND AUTOREN

Peter Danzeisen arbeitete nach seiner Ausbildung als Schauspieler in Zürich, Graz, Wuppertal, Basel, Essen, Frankfurt/Main (1972 bis 1985) und Hamburg (Thalia Theater). 1974 wurde er in die Akademie der darstellenden Künste berufen. Von 1992 bis 1999 war er Direktor der Schauspiel Akademie Zürich/Theater Hochschule Zürich, von 2000-01 bis 2002-03 Rektor der Hochschule Musik und Theater, von 2003 bis 2005 Direktor des Departements Theater.

Jan Deck ist Politikwissenschaftler und arbeitet als freier Regisseur, Dramaturg, Kurator für Produktionen, Festivals und Diskursveranstaltungen an verschiedenen Orten. Mit seinem Ensemble *Profi Kollektion* erarbeitet er gemeinsam mit Katja Kämmerer Projekte an den Schnittstellen verschiedener Medien und künstlerischen Disziplinen. Er ist Geschäftsführer des *Landesverbandes Professionelles Freies Theater Hessen (laPROF)*, leitet mit Natalie Driemeyer das *Forum Diskurs Dramaturgie*, eine Arbeitsgemeinschaft der Dramaturgischen Gesellschaft. 2008 veröffentlichte er mit Angelika Sieburg *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*.

Miriam Dreyse ist Professorin für Theaterwissenschaft und Dramaturgie für Performance und Theatertext an der Universität der Künste, Berlin. Sie hat am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen studiert und dort von 1997 bis 2007 als wissenschaftliche Mitarbeiterin gearbeitet. Promotion über die Theaterarbeit Einar Schleefs. Schwerpunkte in Lehre und Forschung: zeitgenössisches Theater und Performance, Gender Studies.

Publikationen (Auswahl): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag 2007; *Heterosexualität und Repräsentation. Markierungen der Geschlechterverhältnisse bei René Pollesch*, in: Gaby Pailer, Franziska Schößler (Hrsg.): *Geschlechter Spiel Räume: Dramatik, Theater, Performance und Gender*, Berlin, 2010, S. 357-370; *How to knit ones private political body: Modelle*

gemeinschaftlichen Arbeitens in der Performancekunst, in: Kati Röttger (Hrsg.): *Welt – Bild – Theater*, Tübingen, 2010, S. 193-208; *Wie spielt man Altsein? Theatrale Darstellungen des Alter(n)s*, in: Sabine Mehlmann, Sigrid Ruby (Hrsg.), *Für dein Alter siehst du gut aus! Von der Unsichtbarkeit des alternden Körpers*, Bielefeld, 2010, S. 235-252.

Henning Fülle, Studium der Geschichte, Politik, Pädagogik und Gesellschaftswissenschaften in Marburg; Referendariat in Westberlin und anschließend in der politischen und kulturellen Erwachsenenbildung tätig: Aufbau eines Bildungsträgers in Hamburg und Gründungsmitglied sowie Bundesvorstand der „Regenbogen“-Stiftung, der Vorläuferorganisation der Heinrich-Böll-Stiftung. Seit Anfang der 90er Jahre als Assistent, Dramaturg und Kulturmanager in Westberlin; 1997 bis 2001 Dramaturg auf Kampnagel in Hamburg; seitdem wieder freiberuflich als Kurator, Dramaturg und Berater für verschiedene Künstler und Institutionen. Daneben Gastprofessor/Lehrbeauftragter an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe und an der Universität Hildesheim. Derzeit Arbeit an einer späten Dissertation zu Entwicklung und Bedeutung des Freien Theaters in (West-)Deutschland seit 1970 bei Wolfgang Schneider.

Hannah Hofmann (*1971) & Sven Lindholm (*1968) realisieren als Regie- und Autorenteam Projekte an der Schnittstelle zwischen szenischer, bildender und akustischer Kunst im In- und Ausland. Dabei handelt es sich um Stadtrauminterventionen, Theaterabende, Hörstücke, Lectures, Videoinstallationen und Filme. Hannah Hofmann (*71) und Sven Lindholm (*68) haben Anfang der 90er Jahre am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen studiert und sind die Gründer des Büros für Angewandte Kulturvermittlung. 2009/2010 waren sie als Gastprofessoren an der Universität der Künste in Berlin tätig. Im selben Jahr wurden sie für ihr Stück „noch nicht“ (Uraufführung: Schauspiel Köln) mit dem Theaterpreis der Stadt Köln ausgezeichnet. 2010 zählt das Goethe-Institut *Hofmann & Lindholm* zu einem der 25 wichtigsten Performance- und Regiekollektive in Deutschland. Siehe auch: www.hofmannundlindholm.de.

Alexander Karschnia ist Performer, Texter und Theoretiker. Gründete gemeinsam mit Nicola Nord und Sascha Sulimma die internationale Performance-Gruppe *andcompany&Co*. Er hat für und über Theater geschrieben (Heiner Müller, Bertolt Brecht, René Pollesch, Rimini Protokoll) und zwei Bücher herausgebracht: *ZUM ZEITVERTREIB*

(Bielefeld 2005) und NA(AR) HET THEATER – after theater? (Amsterdam 2007). Zu seinen frühen Aktivitäten zählen die Frankfurter NachtTanzDemos und das erfolgreiche Scheitern mit Schlingensiefs CHANCE 2000 im Bundestagswahlkampf 1998: „Scheitern als Chance!“ Er hat in Frankfurt/Main Theater-, Film- und Medienwissenschaften studiert. Seine Gruppe andcompany&Co gilt als eine der wichtigsten Ensembles der freien Szene und wird zu Gastspielen und Koproduktionen in der ganzen Welt eingeladen.

Henrik Kuhlmann, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaften in Frankfurt/Main. Seine Magisterarbeit trägt den Titel „Das Theaterensemble als Interessengemeinschaft“, behandelt die Frage nach dem Gemeinsamen im Postdramatischen Theater und zeigt, wie sich die Darstellung der politischen Absicht ästhetisch ins Gegenwartstheater hinüber rettete. Er arbeitet als Schauspieler, u. a. bei Stefan Pucher. Seit Abschluss des Studiums arbeitet er als freier Dramaturg zuletzt mit David Levine, schreibt Stücke, zuletzt „Pocahontas“, und manchmal über das Theater. Er lebt und arbeitet in Berlin.

Hans-Thies Lehmann war nach dem Studium der Germanistik und Philosophie wissenschaftlicher Assistent am Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Berlin, dort Promotion. Lehraufträge für Ästhetik an der Hochschule der Künste Berlin. Er war Gastprofessor für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Amsterdam und Hochschulassistent am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen. Er war Mitarbeiter am Aufbau dieses praxisbezogenen Studiengangs zusammen mit Prof. Andrzej Wirth. Nach der Habilitation war er 1988-2010 Universitätsprofessor für Theaterwissenschaft an der J. W. Goethe-Universität Frankfurt/Main, dort führend am Aufbau des Hauptfach-Studiengangs Theater-, Film- und Medienwissenschaft beteiligt. 2002 gründete er hier den Aufbaustudiengang „Dramaturgie“. Er war u. a. Gastprofessor für Theaterwissenschaft an den Universitäten Paris III (Sorbonne Nouvelle), Paris VIII (St.Denis), Paris X (Nanterre), an der Universität Kaunas/Litauen, der Jagellonen-Universität Krakau (Polen) und der University of Virginia (USA). Er war zeitweilig Vorstand der Gesellschaft für Theaterwissenschaft und ist Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. Unter verschiedenen Publikationen gilt „Postdramatisches Theater“ als internationales Standardwerk zu zeitgenössischen Theaterformen.

Dorothea Marcus, Jahrgang 1969, hat Germanistik, Geschichte und Theaterwissenschaften in Berlin studiert. Seit 1999 ist sie freie Kulturjournalistin für Print und Hörfunk in Köln, früher Freiburg. Ihre Schwerpunktthemen sind Kulturpolitik, internationales Theater, Mittlerer Osten / Israel / Frankreich, Hauptarbeitgeber sind der Deutschlandfunk (DLF), taz, SWR, WDR, Die Deutsche Bühne usw. Seit Januar 2009 ist sie Chefredakteurin der Kölner Theaterzeitung akT, die sich vor allem mit der freien Szene Kölns auseinandersetzt. Sie ist zudem Jurymitglied des Kinder- und Jugendtheaterfestivals „Westwind“ und der Kölner Theaterpreisjury.

Jörg Lukas Matthaei, studierte in Passau, Dijon, Bonn und Berlin Komparatistik, Philosophie, Ästhetik und Rhetorik, woran sich u. a. „studio p: ein ort für pathosforschung“ an der staatsbankberlin angeschlossen. Unter dem Label „matthaei & konsorten“ werden seit 2000 Inszenierungen, Installationen und Diskursproduktionen veröffentlicht. Die Projekte werden mit Schauspielern, Tänzern, Sängern wie auch mit Darstellern realisiert; sie finden teils in Bühnensituationen, wie in theatralen Installationen, und in den letzten Jahren meistens in urbanen Landschaften statt. Die Spezifik der jeweiligen Orte, die abstrakten Linien des Sozialen und Historischen sowie die architektonischen Gegebenheiten sind immer auch Bestandteil der Inszenierung, die stets auf die jeweiligen Gegebenheiten reagiert. 2008 gewann er den „Kurt-Hackenberg-Preis“ für politisches Theater der Freien Volksbühne Köln für seine Produktion „KURZ NACHDEM ICH TOT WAR von häusern und menschen“ im Rahmen des Festivals „Politik im Freien Theater“ der Bundeszentrale für politische Bildung. Matthaei arbeitet international sowohl mit freien Produktionshäusern und Festivals als auch mit Stadt- und Staatstheatern zusammen. www.matthaei-und-konsorten.de.

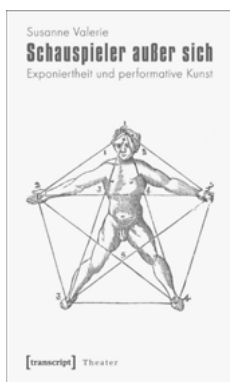
Patrick Primavesi ist Professor am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig und Direktor des Tanzarchivs Leipzig, wo er 2010 das internationale Festival „play!LEIPZIG – Bewegung im Stadtraum“ veranstaltet hat. Nach dem Studium von Theaterwissenschaft und Germanistik promovierte er mit einer Arbeit über Walter Benjamins Übersetzungs- und Theatertheorie. Bis 2008 arbeitete er als wissenschaftlicher Assistent am Frankfurter Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, wo er mit Hans-Thies Lehmann den Masterstudiengang Dramaturgie im Rahmen der Hessischen Theaterakademie aufgebaut hat. 2008 erschien seine Habilitationsschrift „Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800“. Weitere Forschungs- und

Publikationsschwerpunkte sind Theater der Antike; Bertolt Brecht und Heiner Müller; Theorie und Praxis gegenwärtiger Formen von Theater, Tanz und Performance sowie Interventionen im urbanen Raum.

Philipp Schulte (*1978) studierte Angewandte Theaterwissenschaft an der Universität in Bergen (Norwegen) und an der Justus-Liebig-Universität in Gießen, wo er 2005 als Diplom-Theaterwissenschaftler abschloss. Dort promovierte er auch zum Thema „Identität als Experiment“, unterstützt von der Graduiertenförderung des Landes Hessen. Seit 2007 arbeitet er als Referent für die Hessische Theaterakademie in Frankfurt am Main sowie als freier Autor und Dramaturg u. a. für das Performancekollektiv Monster Truck (Berlin), für Susanne Zaun (Frankfurt/M.) und Andreas Bachmair (Amsterdam). Von 2007 bis 2010 war er Mitglied des Exzellenzprogramms des International Graduate Center for the Study of Culture (GCSC) an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Seit 2009 arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft.

Angelika Sieburg, bereits als Kind erste Schauspielerfahrungen, u.a. bei Filmen von Franz Antl und G.W. Pabst; Nach Schauspielschule und Buchhändlerlehre Ensemblemitglied am Theater am Turm in Frankfurt am Main; Nach der Schließung des TAT Ende der siebziger Jahre Gründungsmitglied der „Schlicksupp Theatertrupp“, die zu den Gründungsvätern der freien Theaterszene in Deutschland gehörten; 1989 Gründungsmitglied des „Wu Wei Theaters“ in Frankfurt am Main, das zunächst mit epischem Theater, später auch mit postdramatischem Theater experimentiert; Tourneen & Festivals in den USA, China, Türkei, Frankreich, Belgien, Italien, Österreich und der Schweiz; Seit Jahrzehnten engagiert sie sich für die freie Theaterszene, seit 2006 ist sie Vorsitzende des Landesverbandes Professionelles Freies Theater Hessen (laPROF); seit 2005 mit Jan Deck Kuratorin von Symposien für laPROF.

Theater



SUSANNE VALERIE GRANZER

Schauspieler außer sich

Exponiertheit und performative Kunst.
Eine feminine Recherche

März 2011, 162 Seiten, kart., 19,80 €,
ISBN 978-3-8376-1676-7

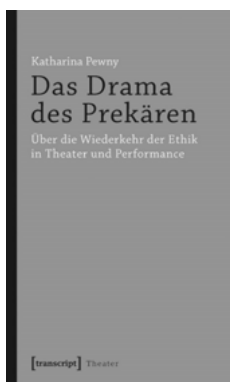


BETTINE MENKE

Das Trauerspiel-Buch

Der Souverän – das Trauerspiel –
Konstellationen – Ruinen

2010, 284 Seiten, kart., 25,80 €,
ISBN 978-3-89942-634-2



KATHARINA PEWNY

Das Drama des Prekären

Über die Wiederkehr der Ethik
in Theater und Performance

Februar 2011, 336 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1651-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater



PATRICK PRIMAVESI, JAN DECK (Hg.)
Stop Teaching!
Neue Theaterformen mit Kindern
und Jugendlichen

Dezember 2011, ca. 300 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1408-4



JENS ROSELT, CHRISTEL WEILER (Hg.)
Schauspielen heute
Die Bildung des Menschen
in den performativen Künsten

April 2011, 268 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN 978-3-8376-1289-9



WOLFGANG SCHNEIDER (Hg.)
Theater und Migration
Herausforderungen für Kulturpolitik
und Theaterpraxis

Juli 2011, 236 Seiten, kart., 24,80 €,
ISBN 978-3-8376-1844-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater

JOHANNA CANARIS

Mythos Tragödie

Zur Aktualität und Geschichte
einer theatralen Wirkungsweise

Dezember 2011, 368 Seiten,
kart., ca. 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-1565-4

NICOLE COLIN

Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945

Künstlerisches Selbstverständnis
im Kulturtransfer

Oktober 2011, 784 Seiten,
kart., mit CD-ROM, 55,80 €,
ISBN 978-3-8376-1669-9

MIRIAM DREWES

Theater als Ort der Utopie

Zur Ästhetik von Ereignis
und Präsenz

2010, 456 Seiten, kart., 33,80 €,
ISBN 978-3-8376-1206-6

ANDREAS ENGLHART,

ARTUR PELKA (Hg.)

Junge Stücke

Theatertexte junger
Autorinnen und Autoren
im Gegenwartstheater

Januar 2012, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1734-4

RALPH FISCHER

Walking Artists

Über die Entdeckung des Gehens
in den performativen Künsten

Oktober 2011, 316 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1821-1

EVA KRIVANEC

Kriegsbühnen

Theater im Ersten Weltkrieg.
Berlin, Lissabon, Paris und Wien

Dezember 2011, ca. 362 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1837-2

KARIN NISSEN-RIZVANI

Autorenregie

Theater und Texte
von Sabine Harbeke,
Armin Petras/Fritz Kater,
Christoph Schlingensief
und René Pollesch

Juli 2011, 322 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1731-3

ARTUR PELKA,

STEFAN TIGGES (Hg.)

Das Drama nach dem Drama

Verwandlungen dramatischer
Formen in Deutschland seit 1945

November 2011, 494 Seiten,
kart., 39,80 €,
ISBN 978-3-8376-1488-6

LJUBINKA PETROVIC-ZIEMER

Mit Leib und Körper

Zur Korporalität in
der deutschsprachigen
Gegenwartsdramatik

September 2011, 428 Seiten,
kart., 39,80 €,
ISBN 978-3-8376-1886-0

JENNY SCHRÖDL

Vokale Intensitäten

Zur Ästhetik der Stimme im
postdramatischen Theater

Januar 2012, ca. 300 Seiten,
kart., mit CD-ROM, ca. 35,80 €,
ISBN 978-3-8376-1851-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**



Maren Möhring, Erhard Schüttelpelz,
Martin Zillinger (Hg.)

Knappheit

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 1/2011

Juli 2011, ca. 110 Seiten, kart.,
8,50 €,
ISBN 978-3-8376-1715-3

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über »Kultur« und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben »Fremde Dinge« (1/2007), »Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft« (2/2007), »Kreativität. Eine Rückrufaktion« (1/2008), »Räume« (2/2008), »Sehnsucht nach Evidenz« (1/2009), »Politische Ökologie« (2/2009), »Kultur und Terror« (1/2010), »Emotionen« (2/2010) und »Knappheit« (1/2011) vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

