

Aus:

JAN DECK, ANGELIKA SIEBURG (Hg.)

Politisch Theater machen

Neue Artikulationsformen des Politischen
in den darstellenden Künsten

November 2011, 184 Seiten, kart., 24,80 €, ISBN 978-3-8376-1409-1

Die Entstehung der freien Theaterszene ist untrennbar mit den politischen Bewegungen der sechziger Jahre und dem politischen Theater der siebziger Jahre verbunden. Auch in den zeitgenössischen, postdramatischen Tanz- und Theaterformen ist das Politische (wenn auch indirekt) präsent. Man macht nicht mehr politisches Theater, sondern Theater auf politische Weise: Nicht Inhalte, sondern die Formen des Theaters, die Darstellungsweisen, die Auswahl der Akteure, die Reflexion über den Zuschauer und die Räume, in denen man Theater macht, sind wichtig. Die Selbstreflexion des Theaters wird Grundlage für die Reflexion gesellschaftlicher Themen.

Das Buch spürt das Politische im zeitgenössischen Theater auf und sucht nach Kontinuitäten und Brüchen seit den siebziger Jahren.

Jan Deck (M.A.), Politikwissenschaftler, freier Dramaturg, Regisseur und Kurator, ist Geschäftsführer des Landesverbandes Professionelle Freie Darstellende Künste Hessen (laPROF).

Angelika Sieburg, Schauspielerin (»Wu Wei Theater Frankfurt«), ist Vorsitzende des Landesverbandes Professionelle Freie Darstellende Künste Hessen (laPROF).

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1409/ts1409.php

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 Dreysse 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 Theatermachern 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 Entertainment 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 Unvernehmen*. 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 Guillotiniierung 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, das 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.