

Theater_Macht_Politik

Zur Situation des deutschsprachigen Theaters im 21. Jahrhundert

von Christoph Nix

Mein erstes großes Theatererlebnis hatte ich im Herbst 1969 am Schauspiel in Nürnberg.

Mit meiner Schulklasse war ich „ins Landheim“ gefahren, wir hatten zahlreiche Museen besichtigt und am Abend war der Deutschlehrer mit uns in das Theaterstück *Masse Mensch* von Ernst Toller gegangen. Das Einlasspersonal trug damals noch Uniformen, einer der Platzanweiser hielt in den Händen das Programmheft. „Alle Macht den Räten“ stand darauf und zudem noch eine geballte Faust. Allein dieser Anblick hatte für uns Schüler etwas Erstaunliches, denn dieser verkleidete Angestellte und die Faust der Räterepublik erschienen uns wie ein Widerspruch – und er war doch möglich, weil er gestaltet war. Auf der Bühne fand etwas statt, wovon wir in der Provinz nur träumten. Große Konflikte wurden verhandelt und überall wehten rote Fahnen, die Guten unterlagen und der Dichter Erich Mühsam musste fliehen. Wir waren verwirrt.

Am nächsten Morgen bildete sich vor dem Bahnhof eine große Menschenmenge. Die Leute demonstrierten gegen die Bombardierung Vietnams, sie zogen vor das amerikanische Konsulat und verbrannten die amerikanische Flagge. Das Theater war auf die Straße zurückgekehrt und die politische Manifestation war eine Form von Theater. Das Politische erschien untrennbar verbunden mit dem Theater, die Alltagszene mit der Theaterszene, mit Vorgängen des Protestes. Verhandelt wurde der Tod unschuldiger Menschen. Noch etwas ist in Erinnerung geblieben: Die Teilnehmer der Demonstration waren ältere Männer und Frauen, Arbeiter und Angestellte mit Taschen und Arbeitskleidung. Sie sahen aus wie die Arbeiter aus der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*.

1.1 Ausgangslage, Fragestellung und These

Seit dieser Zeit ist für mich und einen Teil meiner Generation das Theater mit dem Politischen untrennbar verbunden. Diese Alltagserfahrung unserer Schulklasse aber entsprach dem Erfahrungshorizont einer ganzen Generation.

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.¹

Seit den späten sechziger Jahren taucht in den theaterwissenschaftlichen Diskursen und Debatten das Zwillingsspaar von Theater und Politik auf.² Die Rückkehr zum Politischen stellt im 21. Jahrhundert aber keine Rückkehr zum realistischen, aufklärerischen Theater der sechziger Jahre dar, denn die politischen Verhältnisse sind andere geworden.

Wenn Politik [heute] zur bloßen Verwaltung des Bestehenden wird, verliert sie ihre Funktion als Ort von Utopie. 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.³

Zwar ist die Idee vom organischen Intellektuellen und Künstler, der um die gesellschaftlichen Verhältnisse weiß, nicht gänzlich verschwunden, doch der Typus des Künstlers hat sich verändert. Mag der Theaterkünstler den Verlust von Utopie oder den der Fähigkeit von Kunst, überhaupt Einfluss auf gesellschaftliche Realitäten zu nehmen, auch bedauern,⁴ so sind dennoch die Änderungen gesellschaftlicher Realitäten durchaus mächtiger, als es der empfundene Verlust von Utopie in den Köpfen zeitgenössischer Theatermacher ist.

So sehr die „Rückkehr des Politischen“ von Theaterfunktionären beschworen wird,⁵ so sehr nimmt selbst die konservative Frankfurter Allgemeine Zeitung zur Kenntnis, dass Europa – das Mutterland von Polis und Monade, von Demokratie und Tragödie – längst begonnen hat, die Demokratie abzuschaffen.⁶

Europa ist der Kontinent der Demokratie. Das feierliche Selbst - bewusstsein, das von dieser Überzeugung ausgeht, gehört unverbrüchlich zum europäischen Projekt. Der Wohlstand wurde in soliden Demokratien erwirtschaftet. Und die Anziehungskraft der Volkssouveränität im Westen – nicht nur der Reichtum – hat den Zusammenbruch des sowjetischen Imperialismus nach 1989 erst herbeigeführt. Doch die Zeiten ändern sich:

Ein gutes halbes Jahrhundert nach der Formierung der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft mit Hilfe der Römischen Verträge und gut zwanzig Jahre nach dem triumphalen Beitritt junger Demokratien wie Polen, Ungarn, Tschechien, Rumänien befindet sich der Kontinent in einer schweren Verfassungskrise. Dass die mangelnde Legitimation ihrer politischen Entscheidungen unter dem Deckmantel einer anderen, nämlich einer staatlichen Konkursverschleppungskrise verschleiert wird, macht die Lage nicht gerade angenehmer: Das Projekt Europa als friedlicher Zusammenschluss unabhängiger Nationen ist gerade dabei, sich abzuschaffen.⁷

Der Begriff der Postdemokratie ist zu einem Gegenstand der politischen Wissenschaften und damit auch zum Thema unserer Forschung über Theaterpolitik im 21. Jahrhundert geworden. Eine der zentralen Thesen in den aktuellen Diskussionen über Postdemokratie besagt, dass moderne Demokratien hinter einer Fassade formeller demokratischer Prinzipien zunehmend von privilegierten Eliten kontrolliert werden. Die Umsetzung neoliberaler Politik habe zu einer „Kolonisierung“ des Staates durch die Interessen von Unternehmen und Verbänden geführt, so dass wichtige politische Entscheidungen heute außerhalb der traditionellen demokratischen Kanäle gefällt würden. Der Legitimitätsverlust demokratischer Institutionen zeige sich in einer zunehmenden Entpolitisierung.⁸

Wir könnten es mit einer ungleichzeitigen Entwicklung zu tun haben. Einerseits wird das Politische im Theater von seinen Funktionären und Dramatikern wieder betont, andererseits hat der neoliberale Globalisierungsprozess so stark gewirkt, dass jede Rückkehr des emanzipativen Politischen in der Kunst wirkungslos bleiben wird. Colin Crouch stellt die These auf:

[...] je mehr sich der Staat aus der Fürsorge für das Leben der normalen Menschen zurückzieht und zulässt, dass diese in politische Apathie versinken, desto leichter können Wirtschaftsverbände ihn – mehr oder minder unbemerkt – zu einem Selbstbedienungsladen machen. In der Unfähigkeit, dies zu erkennen, liegt die fundamentale Naivität des neoliberalen Denkens.⁹

Folgt man ihr, so würde der Widerspruch zwischen dem Theater als politischem Ort und der postdemokratischen Gesellschaft als gewollt entpolitisiertem Feld entpolitisierter affirmativer Akteure größer, möglicherweise aber auch dramatischer werden. Die nach wie vor bestehende kulturpolitische Tendenz, Theater auch in der Bundesrepublik schließen zu wollen, entlarvt sich vor diesem Hintergrund als nicht primär fiskalische Entscheidung. Es geht im Theater natürlich um Inhalte, aber heute ist weniger der alte aufklärerische Ansatz, dass Theater über Unterdrückung und seine konkreten Mechanismen den Zuschauer aufklärt, gefragt. Es geht heute weniger darum, politisches Theater zu machen, als vielmehr Theater politisch zu machen. Wir verfolgen daher den Prozess einer Verschiebung, wir wollen wissen, wie im Verhältnis von Theater, Recht und Politik der neoliberale Einfluss gewirkt haben wird.

Das aktuelle Verhältnis von Theater und gesellschaftlichem Raum phänomenologisch zu untersuchen, um zu ergründen, ob es und von wem es gewollt ist, wer als *political player* in Betracht kommt und wie sich die Kulturpolitik gewählter Vertreter und die Kultur des Politischen zueinander verhalten, ist eine zentrale Fragestellung dieser Arbeit.

Ausgehend von Ernst Blochs Konzept der Ungleichzeitigkeit¹⁰ stellt diese Forschung die These auf, dass es kein eindimensionales Abbildungsverhältnis mehr von Gesellschaft und Theater gibt; die Tendenzen zur Entpolitisierung der Gesellschaft und des Theaters sind unverkennbar. Dennoch zeigt sich am Horizont eine Gegenbewegung. Obwohl sich in vielen Stadttheatern die Spielpläne und Inszenierungsweisen an affirmativen Kultur- und Herrschaftsformen orientieren, wird Theater da wieder politisch, wo die Produktionsform das Kollektive zu entwickeln hilft.¹¹

Außerhalb des Theaters aber stellt sich die kommunale Kulturpolitik als drängende Kraft der Entpolitisierung dar – sowohl was die Rahmenbedingungen als auch was die Binnenebene betrifft. Die Vertreter dieser entpolitisierenden Prozesse, die Protagonisten und Akteure, sind die Kulturreferenten und Dezernenten, die Geschäftsführenden Direktoren, kurzum die „Kulturangestellten neuen Typus“. Zwar existieren in den Äußerungen einzelner Theater- und Kulturpolitiker rhetorische Hüllen, die das Theater als aufklärerischen Ort propagieren, letztlich aber sind die praktische Politik und ihre Vertreter weder Willens noch in der Lage, das Theater in der Stadtkultur als philosophischen und widerständigen Ort zu akzeptieren.

1.2 Gegenstand und Ziel der Arbeit

Die These, dass die Entpolitisierung des Theaters nicht linear, aber in Widersprüchen verläuft und eng verbunden ist mit dem neoliberalen Verständnis von gesellschaftlicher Organisation, soll am Beispiel des Stadttheaters in Deutschland verifiziert werden. Zugleich soll diese schleichende Entpolitisierung von Theater und Gesellschaft auf verschiedenen Ebenen beschrieben werden. Ausgangspunkt unserer

Betrachtung ist der historische Blick auf die Etablierung der deutschen Theaterlandschaft.

Anfang des 20. Jahrhunderts gab es auf dem Gebiet des Deutschen Reiches über 290 Hof- und Stadttheater.¹² Es entsprach dem Ehrgeiz verschiedener Fürstenhäuser, sich prunkvolle Theaterbauten, aber auch eigene, kontrollierbare Theatereinrichtungen zu halten. Zugleich erwachte die Sehnsucht, neben dem „Stein“ auch das „Fleisch“ spüren zu wollen¹³ – die Geburt eines politischen Bewusstseins davon, Theater könnte mehr als nur ein Ort der Unterhaltung sein. Theater und Politik blieben in Deutschland seitdem verbunden. Wie bei Geschwistern bestimmt sich ihr Verhältnis je nach familiärem Kontext und historischer Epoche. Im 19. Jahrhundert entsteht eine moderne Form des Theatersystems und der Theaterorganisation.¹⁴ Sowohl die innere Ordnung des Theaters, die Spielplangestaltung, die Rolle der Regie, aber auch der Spielweise, als auch die äußere Organisationsform sind Gegenstand der ersten großen Theaterreform des 19. Jahrhunderts.¹⁵ Je stärker sich der Nationalstaat entwickelte, desto deutlicher lag der Schwerpunkt von Aufbruch und Reform in der Metropole Berlin.¹⁶ Zeitgleich aber überraschten andere Theaterexperimente in der deutschen Provinz das Theatertreiben. Bayreuth entwickelte sich zu einem Mythos des Regietheaters Richard Wagners und das Theater Meiningen spielte von nun ab in der ganzen europäischen Welt.¹⁷ Mehr aber als die erste Europäisierung des Theaterwesens machte das „Modell Meiningen“ deutlich, dass die Subvention durch den Fürsten, die Finanzierung des Theaters durch den Souverän, ein Gesamtkunstwerk schaffen konnte, das auf gesellschaftliche Verhältnisse einwirkte – und sei es nur, dass eine Provinzstadt begann, mit Theaterkunst in der europäischen Welt zu wirken.

Theater galt als Ausdruck bildnerischen Denkens, als Ort der ästhetischen Bildung, der Nachdenklichkeit, manchmal auch der Philosophie und des Widerstandes.¹⁸ Die öffentliche Presse bereitete den Theatern das Feld, eingreifen zu können in die Meinungsbildung, medial zu wirken, ohne jeweils Medium zu werden. „Die Zeitungen und die neuen Zeitschriften räumten deswegen dem Theater erheblichen Raum ein und förderten Aufmerksamkeit und Auseinandersetzung [...] Die Kirchen verloren in der sich säkularisierenden Gesellschaft die Kraft“,¹⁹ ein Ort geistiger Auseinandersetzung zu sein. Theater wurde daher zu einem neuen Zentrum von gesellschaftlicher Kommunikation und Diskurs in einer vom gebildeten Bürgertum geprägten Welt. Zugleich ließ sich beobachten, dass sich auf Seiten der Linken und der proletarisierten Massen, nicht nur im neuen Russland,²⁰ sondern auch in Deutschland ein neues Theaterverständnis herausbildete, in dem das darstellende Spiel Mittel zur Schaffung eines neuen Menschen sein sollte. Anders formuliert, war die politische Situation nie so offen und dem Theater so förderlich wie in der geschichtlichen Periode von 1905 bis 1933. Der Pastorensohn Erwin Piscator, geboren 1893, war als Pazifist aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrt, Kunst und Politik waren in seinem Denken zunächst Gegensätze, die Auseinandersetzung mit der Philosophie Rosa Luxemburgs und die Erfahrungen mit der Novemberrevolution von 1918 konfrontierten ihn mit der dialektischen Denkweise und prägten seinen Theaterstil.²¹

Die künstlerische Kraft des politischen Theaters Erwin Piscators mag sich aus dem gesellschaftlichen Drama am Ende des Ersten Weltkrieges erklären; was er aber als Künstler bewirkte, hat das Theater bis heute grundlegend verändert: Modelle epischer Theaterformen, das Dokumentarstück als Kunstform, die Einbeziehung von Laien in den professionellen szenischen Prozess und die Verwendung moderner Medien – wie Projektion und Räderwerke – sind Theatermittel und -formen, die bis heute unser ästhetisches Empfinden bestimmen.²² Während im Kontext der Theaterreformen des 19. Jahrhunderts sich „die noch heute gebräuchliche Begrifflichkeit *das Theater* [...] mittels Reduktion von Theaterformen als Behauptung von Allgemeingültigkeit“²³ herausbildete, erweiterte das Theaterkonzept Piscators den Politikbegriff in der Theaterkunst.²⁴ Die Restriktion des Begriffes Theater und die Extension dessen, was Politik und Theater im Verhältnis zueinander bewirken, bestimmten den theaterpolitischen Diskurs. Theater sollte in der Zeit nach Erwin Piscator und Bertolt Brecht die Interessen der Unterdrückten vertreten und die Welt verändern.²⁵

Diesen Gestus und diese Grundhaltung moderner Repräsentanten des Theaters am Beginn des letzten Jahrhunderts hat der Nationalsozialismus physisch und ideologisch vollständig vernichtet. Was ist geblieben vom Diskurs über und von den Experimenten um ein politisches Theater nach einhundert Jahren wechselhafter Geschichte, dem Sieg der Alliierten über den deutschen Faschismus, der Rückkehr weniger Emigranten in die Theaterszene, den Politikversuchen in Ost- und Westdeutschland, der Rekonstruktion des deutschen Stadttheaterwesens im Laufe des letzten Jahrhunderts?

Eine Grundthese dieser Arbeit, von der sich auch die weiteren Untersuchungen leiten lassen, besteht darin, dass nach der fruchtbaren künstlerischen Periode der Weimarer Republik und der nach dem Nationalsozialismus folgenden Kulturrevolte in den sechziger Jahren eine Entpolitisierung des Theaters stattgefunden hat. Sie ist das Ergebnis einer gewaltigen Geschichtsverdrängung, einer unbewältigten deutschen Wiedervereinigung und wird kenntlich im politischen Ungeschick gewählter Entscheidungsträger, die gemeinhin in der Funktion von Kulturdezernenten berufen werden, um die Theater der Republik zu fördern und theaterpolitische Visionen zu formulieren.

Die Entpolitisierung der Theater geht einher mit einer Entpolitisierung von Gesellschaft. Der Politikwissenschaftler und Protagonist der Studentenbewegung der sechziger Jahre Oskar Negt beschreibt diesen Prozess einer Entpolitisierung und beschäftigt sich mit einem gesellschaftspolitischen Defizit:

Viele Institutionen sind zu klein für gesellschaftliche und politische Bewusstwerdungsprozesse, wie die Familie oder Partnerbeziehungen, und viele Einrichtungen sind zu groß, zu weit entfernt. Es besteht eine gestörte Balance zwischen Nähe und Distanz. Ich will das auf Europa übertragen. Für viele Menschen in Europa sind die Gremien, die über ihr Schicksal mitbestimmen, zu weit entfernt, zu abstrakt; sie wissen daher gar nicht, ob ihr politisches Votum, ihr Interesse, zur Kenntnis genommen wurde und Entscheidungen dieser Gremien beeinflusst hat.²⁶

Anlässlich der Bundestagswahl 2013 hob der Präsident der Akademie der Künste Klaus Staeck hervor:

Die oft behauptete Entpolitisierung der Gesellschaft wurde in diesem Wahlkampf erschreckend deutlich. In diesem Dunstkreis konnte auch die neue AfD gar nicht so überraschend punkten. Dass der Umfrageterror jedes Argument erstickte, gehört zu den traurigsten Erfahrungen der letzten Wochen.²⁷

Folgt man dem Befund von der Entpolitisierung der Gesellschaft, so schließt sich doch die Frage an, ob diese in engem Zusammenhang steht mit dem systematischen Abbau der Befugnisse des Staates, nämlich dem Eindringen von privatwirtschaftlichen Akteuren in hoheitliche Gestaltungs- und Gesetzgebungsprozesse und damit der allmählichen Entdemokratisierung seiner Institutionen sowie zuletzt der Privatisierung der öffentlichen Daseinsvorsorge und des Staatseigentums.²⁸ Diese Entwicklung war keineswegs eine unabwendbare Zwangsläufigkeit, sondern vielmehr politisch gewollt. Durch die Deutungshoheit des neoliberalen Mainstreams wird der Staat verteufelt, eine Entfremdung der Menschen von ihrer politischen Ordnung bewusst forciert und das Vertrauen derselben in die staatlichen Institutionen und deren Gestaltungsmöglichkeiten zerstört.²⁹

Das Erkenntnisinteresse, Unterschiede im Kontinuum von Theater und Politik kenntlich und beschreibbar zu machen, damit Theaterwissenschaft historisch zu betreiben, zielt darauf ab, Defizite im künstlerischen und politischen Prozess aufzuzeigen, um Theater als anachronistischen Ort zu sichern, in dem ein szenischer Vorgang einst entstand – als einen Ort für Utopien, einen Raum, in dem das Spiel, das Leben üben kann.³⁰ Unabhängig vom Entstehen neuer Theaterbegriffe zu Beginn des 21. Jahrhunderts bedarf es im Rahmen dieser Arbeit lediglich einer Klärung der Perspektive.³¹ Gegenstand der Untersuchung ist das Theater als öffentliche Institution.³² Organisationsformen von Theater, die zum Beispiel als „frei“ oder „off“ bezeichnet werden, bedürfen einer eigenen Analyse.

War das Politische spätestens seit den sechziger Jahren nicht mehr vom Theater zu trennen, so bedarf es seit dem Verlust der großen Utopien des Kommunismus oder anderer egalitärer Gesellschaftsformen einer Neubestimmung dieser Begrifflichkeit. Im theaterwissenschaftlichen Diskurs gehört Jacques Derrida zu den Vätern des Gedankens einer Re-Politisierung marxistischen Denkens.³³ Will man das Verhältnis von Theater und Politik historisch betrachten, so bedarf es weiterer Fragestellungen:

Welche Inhalte von Politik stehen zur Debatte? Ist politischer Diskurs im Inneren der Theater oder auf kommunaler Ebene überhaupt möglich? Gibt es unterschiedliche Konzepte von Theaterpolitik in den verschiedenen deutschen Bundesländern? Hat die Politikwissenschaft noch Einfluss auf die Bildung von Kategorien und utopischer Vision? Wie könnte Theater als Institution im 21. Jahrhundert aussehen?

Mehr als alle liberalen Denker, wie Max Weber und Hannah Arendt, hat Carl Schmitt den Politikbegriff in Deutschland geprägt. Der Jurist trat 1932 in die NSDAP ein und bestimmte über Jahrzehnte hinweg die Diskurse um Politik, Recht und Verfassung. Die Trennung von Freund und Feind, ein bipolares Weltbild, der Vorrang der Politik vor dem Recht waren Teil seiner denkerischen Maximen.³⁴ Schmitt hat in Politik und Ästhetik ausschließlich den Gegensatz betont: gut und böse, schön und hässlich.³⁵ Er hat im Krieg den Horizont des Politischen verortet und auch nach 1945 blieb er einflussreich an Hochschulen und in politischen Diskursen. Selbst seine Kritiker konnten den außergewöhnlichen wissenschaftlichen und literarischen Rang nie in Zweifel ziehen. „Unbestreitbar waren und sind seine Schriften aus der Zeit vor 1933 im In- und Ausland viel beachtet.“³⁶

Der hier verwendete Politikbegriff unterscheidet sich grundlegend von demjenigen Carl Schmitts. Politik wird hier im Sinne der modernen Politikwissenschaften sowohl in ihrer institutionellen (soziales Handeln von Individuen und Organisationen), ihrer normativen (Vorstellungen über Grundwerte und Ziele) und prozesshaften Dimension verstanden.³⁷ Als politisch soll der Prozess begriffen werden, in dem sich eine Gesellschaft befindet, die unaufhörlich damit beschäftigt ist, die Frage der Macht zu verhandeln, die bewussten Lebensäußerungen zu verstehen, die innerhalb eines Systems dessen selbst gesetzte Normen entweder bestätigen oder subversiv in Frage stellen. Politik stellt die diskursive Arbeit und die Lust der Subjekte an der Polis dar. Somit steht hinsichtlich von Politik und Theater die Frage im Vordergrund, wie die Interessengruppen innerhalb des bürgerlichen Theaters, aber auch das politische System und das Theater in seinen jetzigen Formen sich verhalten, verändern und bedingen oder eben nur affirmativ sind.

Jan Deck erfasst das Politische im Kontext von Theater, wenn er mit einer Differenzierung beginnt:

Das Politische (im Gegensatz zu Politik) 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 [...] Darstellende Kunst in ihrer zeitgenössischen Variante ist radikaldemokratisch.³⁸ Während Derrida versuchte, den Politikbegriff für das gegenwärtige Theater zu re-formulieren, drängt das postdramatische Theater den Politikbegriff zurück: Das Politische im postdramatischen Theater ist dabei nicht die Gegen-Position oder der Kampf um partizipative Politikformen, sondern vor allen Dingen das Prinzip des Aussetzens von Handlung, der Nicht-Handlung und der Unterbrechung.³⁹ Zur Untermauerung dieser These wird in der theaterwissenschaftlichen Literatur vorwiegend auf Gruppen wie 400asa⁴⁰ oder auf den Regisseur Christoph Schlingensiefel verwiesen.⁴¹ Zugleich betont Torben Ibs, ein solches Theater aber habe nichts Aufklärerisches mehr, „es wirft den Zuschauer lediglich auf sich selber zurück. Vielleicht ist es aber genau das, was das Theater braucht“.⁴²

Der partizipatorische Politikbegriff des Theaters, wie ihn Augusto Boal verstanden hat,⁴³ geht über solch performative Politikbegriffe hinaus. Dieses „Theater der Unterdrückten“ will den Zuschauer zum Aktivisten machen und befähigen, angesichts der Tyrannei des Kapitalismus spielerisch Lösungen zu finden, sei es schauend, sei es interagierend oder zeitweise auch nur betrachtend. Auf die Aktualität dieses Politikbegriffes wird im Rahmen der empirischen Studie (Kapitel 5) erneut eingegangen.

Die Studie untersucht die handelnden Subjekte und formuliert eine Phänomenologie der Akteure des Theaters. Wirkte die gesellschaftlich-politische Situation des deutschen Faschismus so massiv auf die Institution des Theaters ein, dass alles, was dem Staat nicht konform war, vernichtet und verdrängt wurde, so wirkt ein solch entleertes und gleichgeschaltetes Theater auch auf die Subjekte zurück – nachhaltig, über Jahrzehnte: Ob Kulturdezernent oder Intendant, ob General - musikdirektor oder Chorsänger, sie alle haben das Bild des Theaters im 20. und 21. Jahrhundert geprägt und am Prozess der Entpolitisierung erheblichen Anteil gehabt.

Eine weitere Hypothese dieser Arbeit lautet, dass der Typus des intellektuellen Kulturbürgermeisters und Kulturdezernenten, der Inhalte und Visionen formuliert, verschwunden ist, obwohl die Anzahl der Institute, die Kulturmanager oder Intendanten ausbilden, erheblich angewachsen ist.⁴⁴ Entweder vermitteln diese Studiengänge nur pragmatische Lösungsmodelle oder aber ihre Absolventen finden in ihren Positionen nicht zu gesellschaftlichen Utopien. Siegfried Kracauer hat die ersten empirisch-soziologischen Studien über gesellschaftliche Räume und die neuen Angestellten verfasst.⁴⁵

Die vorliegende Arbeit folgt der Idee einer „Fröhlichen Wissenschaft“:⁴⁶ das ist Gelassenheit des Erkennens aus der Einsicht, dass die Ernsthaftigkeit zum Erkennen gehört und zugleich das Erkennen beschränkt. Insoweit ist die Methode assoziativ und zielorientiert, sie beschreibt die herrschenden Bedingungen in der Theaterpolitik und entwirft Modelle und Konzepte. Sie verbindet Gedanken der Kritischen Theorie mit Methoden der empirischen Sozialforschung. Einzelne Kapitel dieser Arbeit wurden bereits früher publiziert und jetzt noch einmal überarbeitet. Darauf wird jeweils im Einzelnen verwiesen. Insgesamt beklagt diese Studie zwar einen Zustand theaterpolitischer Gedankenlosigkeit, entwickelt aber zugleich Denkansätze einer konkreten Utopie.

Wenn im Rahmen dieser Untersuchung von Theaterpolitik gesprochen wird, so mit Blick auf das Theater als Institution und seine Verankerung in der Kulturpolitik der Bundesrepublik. Daher werden zunächst die politischen und rechtlichen Rahmenbedingungen, das heißt die normative Struktur des Theaters kritisch aufbereitet.

1.3 Material und Methode

Eric Hobsbawm hat das 20. Jahrhundert auch das „kurze Jahrhundert“ genannt.⁴⁷ Die Psychoanalyse Sigmund Freuds⁴⁸ entwickelte sich von einer rein klinischen Behandlungspraxis zu einer Methode der Kultur- und Institutionskritik.⁴⁹ Viele Geisteswissenschaftler, Künstler und Schriftsteller haben die Psychoanalyse aufgegriffen und sich mit den Thesen Freuds vertraut gemacht. Die Paradoxie, die Übertragung und der Widerstand waren Begriffe, die nunmehr zum aktuellen Gedankengut wurden.⁵⁰ Selbst in den Rechtswissenschaften wurden neue Forschungsfelder eröffnet⁵¹ und Max Herrmann erweiterte den Forschungsgegenstand der noch jungen Theaterwissenschaft. Sein Plädoyer für eine Erweiterung des Forschungshorizontes über die Aufführung hinaus und der Ruf nach interdisziplinären Diskursen unter Einbeziehung von Theatersoziologie und Theaterrecht⁵² ermutigten die jungen Forscher, die Kritik an der Institution Theater offen zu formulieren.⁵³

Zwei Herangehensweisen bestimmen den Verlauf dieser Studie: Zum einen ist der historisch-soziologische Ansatz die Basis für die empirische Untersuchung und alle empirischen Befunde. Die methodische Herausforderung besteht darin, Formen der Literaturanalyse mit normativen und empirischen Methoden in

Kontext zu setzen. Zum anderen begleiten Erkenntnisse der Kritischen Theorie die Begriffsbildung des Politischen und den Strukturwandel von Publikum und Öffentlichkeit.⁵⁴ Zugleich sind die Darstellungen über die rechtlichen Rahmenbedingungen von Theater stark geprägt vom Rechtspositivismus staatsrechtlicher Demokratietheorien Helmut Ridders.⁵⁵ Der Staatsrechtslehrer Helmut Ridder hat die soziale Ordnung des Grundgesetzes zuerst aus dem Text der einzelnen Normen interpretiert, dabei immer darauf geachtet, die Auslegung als eine sprachliche Erkenntnismethode zu sichern und nicht mit dem politischen Willen einzelner Interessenvertreter zu verwechseln.⁵⁶

Skeptisch gegenüber jedem unkritischen Empirismus, ist diese Arbeit eine empirische Studie. Der Anteil empirischer Forschung in der Theaterwissenschaft ist gering. Wir stoßen im Reich betriebswirtschaftlicher Diskurse⁵⁷ auf zahlreiche empirische Erhebungen.⁵⁸ Auch in den theaterpädagogischen Forschungsfeldern⁵⁹ oder im Theatermarketing hat die Empirie Einzug gehalten. Doch das Selbstverständnis der Protagonisten des Theaters hinsichtlich ihres Wirkens und ihrer künstlerischen Utopien oder ihres (kultur-)politischen Selbstverständnisses sind der empirischen Forschung seither nicht zugänglich gewesen.⁶⁰ Insoweit ist die hier unternommene Erhebung singulär.

Wer sich für eine empirische Erhebung im Rahmen einer theaterwissenschaftlichen Arbeit entscheidet, hat zu bedenken, dass die Erhebungsmethoden begrenzt sind. Die teilnehmende Beobachtung mag im szenischen Prozess indiziert sein; auf der Suche nach der Politik, nach der politischen Einstellung der Entscheidungsträger, sollten hier standardisierte Fragebögen oder geführte Interviews eine Hilfe bieten. Da alle Theaterintendanten befragt werden sollten, hätte die Form des Interviews die Möglichkeiten dieser Forschung gesprengt; so blieb als geeignete Form nur der „standardisierte“ Fragebogen.⁶¹ Zugleich bestand ein Problem, das in der Person des Forschenden begründet liegt: Intendant und Doktorand zugleich, da ist wissenschaftliche Distanz und Diskretion zwingende Voraussetzung für empirische Forschung. Folglich muss man offen sein in der Methodenwahl und zugleich garantieren und nachvollziehbar machen, dass die Erhebung anonym bleibt und nicht zum Gegenstand verbandspolitischer Auseinandersetzungen wird. Die Analyse der Akteure des Theaters (Kapitel 4) beruht auf der Auswertung aktueller Literatur zu einzelnen Berufsgruppen, ist aber auch das Ergebnis vielfältiger Formen von Feldforschung. Andreas Diekmann differenziert zwischen fünf verschiedenen Beobachtungsverfahren:

- Teilnehmende versus nicht teilnehmende Beobachtung
- Offene versus verdeckte Beobachtung
- Feldbeobachtung versus Beobachtung im Labor
- Unstrukturierte versus strukturierte Beobachtung
- Fremdbeobachtung versus Selbstbeobachtung⁶²

Welche Methode eingesetzt wird, hängt auch von den ökonomischen Möglichkeiten des Forschungsprojektes ab. Die Untersuchungsziele hinsichtlich der Verhaltensweisen von Theaterfunktionären oder Theaterintendanten im Kontext ihres Verbandes habe ich eher bescheiden formuliert: die Beschreibung von Ritualen und Einflussmöglichkeiten auf einen etablierten Verband wie den Deutschen Bühnenverein lässt nicht allzu viele Spielräume. Übernimmt der Beobachter eine soziale Rolle im Beobachtungsfeld, so ist zu unterscheiden, ob diese Rolle eine aktive oder passive Rolle ist.⁶³ Diekmann hebt hervor, dass die Grenzen zwischen Sozialreportage und wissenschaftlichen Beobachtungsstudien fließend seien.⁶⁴

Im Rahmen dieser Arbeit spielen Erfahrungen eine große Rolle, die der Verfasser 1990 bis 1992 als Assistent am Berliner Ensemble in Gesprächen und Beobachtungen zusammengetragen hat. Vor allem Interviews mit Peter Palitzsch, Fritz Marquardt und Heiner Müller wurden in dieser Zeit zu „Notaten“ zusammengefasst. Weiterhin hat der Verfasser die Jahrestagungen des Deutschen Bühnenvereins von 1994 bis 2004 regelmäßig besucht und seine Beobachtungen protokolliert.

1.4 Aufbau der Forschungsarbeit

Die Arbeit ist geleitet vom Erkenntnisansatz der Kritischen Theorie. Sie will historische Forschungen nicht ersetzen, in einem historischen Abriss aber die Entwicklung des institutionalisierten Theaters unter einem besonderen Fokus begleiten. Das Verhältnis von Geschichte und Geburt der Institution Staats- und Stadttheater soll im ersten Hauptteil ausgelotet werden. Im Folgenden widme ich mich auf der Systemebene einer Theorie des Sozialstaates und seinem Bezug zum Politischen im Theater als festem Bestandteil der Konstitution des Staates. Wie haben sich seit dem römischen Recht die normativen Absicherungen von Künstlern verändert, um ihnen zwar eine größere soziale Sicherheit zu geben, aber weniger politische Freiheit. Die Dialektik von Systemveränderungen und Veränderungen der wichtigsten Akteure im Theater zu unpolitisch handelnden Machtwesen ist Gegenstand des Hauptteils über die Akteure.

Noch steht empirische Sozialforschung in der Theaterwissenschaft an ihrem Anfang, aber die Überprüfung der These, dass der Intendant – der im Theater immer noch Repräsentant und Schlüsselfigur ist –

zunehmend als politisch emanzipatorischer *player* ausfällt, soll empirisch belegt werden.

Zugleich wird mit der Kritik am Entpolitisierungsprozess des Theaters bereits eine Gegenbewegung deutlich. Im Kapitel über Autonomie und Utopie werden neue Denkansätze des Theaters ihren Niederschlag finden.

- 1 Deck, Jan u. Sieburg Angelika (Hg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld 2011, S. 7.
- 2 Vgl. Rischbieter, Henning: „Theater und Revolte“, in: *Theater heute*, Sonderheft „Theater1968“/1998, S. 25 – 37; „Kunst und Politik“, Kunsthistoriker Helmut Draxler im Corsogespräch auf Deutschlandradio, 21. Januar 2013, in: http://www.deutschlandfunk.de/kunst-und-politik.807.de.html?dram:article_id=234928, Zugriff: 04.04.2015; Eikels, Kai van: *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. München 2013.
- 3 Deck u. Sieburg 2011, S. 13.
- 4 Floeck, Wilfried: „Das neue politische Theater in Spanien“, in: Gall, Alfred u. Nickel, Gunter (Hg.): *Theaterlandschaften der Gegenwart*. Tübingen 2013, S. 41 – 56.
- 5 Vgl. Yvonne Büdenhölzer, Leiterin des Berliner Theatertreffens 2014, in: https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/theatertreffen/ueber_festival_tt/allgemein_tt/allgemein_tt_1.php, Zugriff: 24.04.2015.
- 6 Schümer, Dirk: „Europa schafft sich ab“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. Januar 2012, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/postdemokratie-europa-schafft-sich-ab-11630285.html>.
- 7 Schümer 2012.
- 8 Crouch, Colin: *Postdemokratie*. 11. Aufl., Frankfurt am Main 2015; Michelsen, Danny u. Walter, Franz: *Unpolitische Demokratie*. Berlin 2013.
- 9 Crouch 2015, S. 29.
- 10 In seinem 1935 erschienenen Werk *Erbschaft dieser Zeit* entwickelt Bloch ein Konzept der Ungleichzeitigkeit, ein mehrräumiges, dialektisches Denkmodell, das versucht, scheinbar widersprüchliche Entwicklungen einer Gesellschaft im historischen Kontext zu erklären.
- 11 Eikels 2013, S. 11.
- 12 Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger: *Deutsches Bühnen-Jahrbuch/Neuer Theater-Almanach*. Hamburg 1913/1914, S. 23, 27, 44f.
- 13 Vgl. Sennett, Richard: *Fleisch und Stein*. Frankfurt am Main 1997, S. 407.
- 14 Kotte, Andreas: *Theatergeschichte*. Köln, Weimar u. Wien 2013, S. 346.
- 15 Ebd., S. 349; Simhandl, Peter: *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin 2001, S. 356.
- 16 Berlin blieb mit keiner anderen Stadt vergleichbar. „Es gab keinen anderen Ort in Deutschland, der sich seit dem Sieg von 1870 und der Reichsgründung 1871 so zu verwandeln begann wie Berlin. Menschen strömten von allen Seiten in die sich schnell industrialisierende Stadt, Arbeiter, Bürger, Wissenschaftler, Studenten.“ In: Rühle, Günther: *Theater in Deutschland (1887 – 1945)*. Frankfurt am Main 2007, S. 27f.
- 17 Kotte 2013, S. 351.
- 18 Simhandl 2001, S. 238.
- 19 Rühle 2007, S. 218f.
- 20 Lorenz, Richard: *Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917 – 1921*. München 1969, S. 7f.
- 21 Piscator, Erwin: *Das politische Theater*. Berlin 1968.
- 22 Simhandl 2001, S. 258.
- 23 Kotte 2013, S. 347.
- 24 Simhandl 2001, S. 238.
- 25 Ebd.
- 26 Negt, Oskar: *Gesellschaftsentwurf Europa: Plädoyer für ein gerechtes Gemeinwesen*. Göttingen 2012, S. 79.
- 27 Vgl. Staeck, Klaus: „Gipfel der Heuchelei“, in: *Frankfurter Rundschau*, 25. September 2013, <http://www.fr-online.de/bundestagswahl---hintergrund/kolumne-wahlkampf-bundestagswahl-medien-gipfel-der-heuchelei,2>, Zugriff: 27.03.2016.
- 28 Der Rückzug des Staates lässt sich statistisch am Rückgang der Staatsquote, definiert als das Verhältnis der Summe der Haushaltsausgaben von Bund, Ländern und Kommunen sowie der gesetzlichen Sozialsysteme zum Bruttoinlandsprodukt (BIP) nachweisen. Die Staatsquote ist seit 1995 von 49,4 Prozent über 48,3 Prozent (2000) und 46,7 Prozent (2005) auf einen Tiefstand von 43,9 Prozent im Jahre 2007 gesunken (Quelle: Bundesministerium für Finanzen). Auch wenn Deutschland im europäischen Vergleich eine recht niedrige Staatsquote hat, ist dieser rückläufige Trend ebenso international zu beobachten. Dagegen existierte nach 1945 bis in die 1970er Jahre hinein der Konsens, Unternehmen und Einrichtungen der Infrastrukturen in kommunaler oder staatlicher Hand seien Garanten für die Wahrung des Allgemeinwohls.
- 29 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*. Konstanz 1998.
- 30 Vgl. Hawemann, Horst: *Leben üben. Improvisation und Notate*. Berlin 2014.
- 31 Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. 2. Aufl., Köln, Weimar u. Wien 2012, S. 312.
- 32 Koch, Gerd u. Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Uckerland 2003, S. 312.
- 33 Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster*. Frankfurt am Main 2004, S. 124.
- 34 Vgl. Hansen, Klaus: *Theater und Politik*. Hamburg 2002.
- 35 Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen*. Berlin 1932. S. 26.
- 36 Rütters, Bernd: *Carl Schmitt im Dritten Reich: Wissenschaft als Zeitgeist-Verstärkung?* München 1990,

S. 20.

37 Rohe, Klaus: *Politik. Begriffe und Wirklichkeit*. Stuttgart 1994, S. 27f. Drechsler, Hanno; Hilligen, Wolfgang u. Neumann, Franz (Hg.): *Gesellschaft und Staat*. München 2003, S. 759.

38 Deck u. Sieburg 2011, S. 27f.

39 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999, S. 459f.

40 Homepage der Gruppe 400asa, <http://400asa.ch/400asa/geschichte.php>, Zugriff: 22.04.2015.

41 Ibs, Torben: *Theater und Politik*. Leipzig 2004, S. 30f.

42 Ebd., S. 32.

43 Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten*. Frankfurt am Main 1989, S. 63f.

44 Veränderungen im Verhalten von Kulturdezernenten beschreibt vor allem Spahn, Claus: „Gesäubert“, in: *Die Zeit*, 5. September 2002. S. 39f. Seit 2004 hat die Universität Zürich einen Studiengang Master of Arts Administration eingerichtet, der nunmehr auch an der Universität München, der Leuphana Universität und an zahlreichen Hochschulen angeboten wird. Das 2004 ins Leben gerufene Programm Arts Administration bildet zukünftige Führungspersönlichkeiten für Kulturinstitutionen aus. Es verbindet den theoretischkünstlerischen Anspruch mit der täglichen Praxis der Arbeit von Theatern, Museen, Orchestern, Festivals und Medien.

45 Wiggershaus, Rolf: *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*. München 1991, S. 147f; Kracauer, Siegfried: *Der Detektiv-Roman – Ein philosophischer Traktat*. Frankfurt am Main 1979, S. 50f.

46 Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. Leipzig 2000.

47 Hobsbawm, Eric: *Das Zeitalter der Extreme*. München 1994, S. 20.

48 Vgl. Freud, Sigmund: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Frankfurt am Main 1999.

49 Mertens, Wolfgang: *Psychoanalyse: Geschichte und Methoden*. München 1997.

50 Ebd., S. 9.

51 Wesel, Uwe: *Geschichte des Rechts*. München 1997, S. 462.

52 Herrmann, Max: „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes“, Vortrag vom 27. Juni 1920 (nach Stenogramm), in: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt 1981, S. 19.

53 Ebd., S. 23.

54 Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main 1962; Negt, Oskar u. Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main 1972.

55 Deiseroth, Dieter u. a. (Hg.): Helmut Ridder. *Gesammelte Schriften*. Baden-Baden 2010.

56 Ebd., S. 274.

57 Zuletzt: Jobst, Johanna u. Boerner, Sabine: „Die Stakeholder-Analyse im Kulturbereich. Ein empirischer Beitrag“, in: *Betriebswirtschaftliche Forschung und Praxis*, Jg. 64, Bd. 1, 2012, S. 1 ? 17. Boerner, Sabine; Moser, Volker u. Jobst, Johanna: „Evaluating Cultural Industries: Investigating Visitors' Satisfaction in Theater“, in: *The Service Industries Journal*, Jg. 31, Bd. 6, S. 877 – 895. Jobst, Johanna u. Boerner, Sabine: „Understanding Customer Satisfaction in Opera: First Steps Towards a Model“, in: *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, Jg. 16, Bd. 1, S. 50 – 69.

58 Glogner, Patrick: *Das Kulturpublikum*. Wiesbaden 2010. Pöllmann, Lorenz: *Theater und Social Media*.

Aachen 2013. Valentin, Katrin: *Die Zusammenarbeit zwischen Schule und Theater*. Münster 2013.

Heimgartner, Arno u. a.: *Empirische Forschung in der Sozialen Arbeit*. Wien u. Berlin 2012.

59 Hartung, Kirstin: *Kindertheater und Theater der Generationen. Pädagogische Grundlagen und empirische Befunde*. Frankfurt am Main u. Wien 2001.

60 Sie wurden sogar vom Deutschen Bühnenverein behindert. Vgl.: Raue, Peter; Hegemann, Jan u. Meinel, Gernod: *Strukturgutachten Theater und Orchester*. Bd.1, Berlin 2004, S. 138.

61 Zum Begriff vgl. Flick, Uwe: *Sozialforschung. Methoden und Anwendungen. Ein Überblick für die BA-Studiengänge*. Reinbek 2009, S. 308.

62 Diekmann, Andreas: *Empirische Sozialforschung*, Reinbek 2012, S. 564.

63 Ebd., S. 565.

64 Ebd., S. 566f.

Quelle: https://classic.theaterderzeit.de/buch/theater_macht_politik/34186/komplett/

Abgerufen am: 02.07.2024