

Ingrid Gilcher-Holtey,
Dorothea Kraus,
Franziska Schößler (Hg.)

Politisches Theater nach 1968

Regie, Dramatik
und Organisation



Historische Politikforschung

Herausgegeben von Wolfgang Braungart, Neithard Bulst,
Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt und Willibald Steinmetz

Band 8

Ingrid Gilcher-Holtey ist Professorin für Zeitgeschichte an der Universität Bielefeld. *Dorothea Kraus* ist dort Doktorandin. *Franziska Schöffler* ist Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Trier.

Ingrid Gilcher-Holtey, Dorothea Kraus,
Franziska Schöbler (Hg.)

Politisches Theater nach 1968

Regie, Dramatik und Organisation

Campus Verlag
Frankfurt/New York

© Campus Verlag GmbH

Dieser Band ist im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 584 »Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte« an der Universität Bielefeld entstanden und wurde auf Veranlassung des SFB unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN-10: 3-593-38008-0

ISBN-13: 978-3593-38008-7

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2006 Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main

Umschlagmotiv: Szene aus Claus Peymanns Inszenierung der *Publikumsbeschimpfung* von Peter Handke (1966). © Günter Englert, Frankfurt a.M.

Druck und Bindung: Druckpartner Rübelmann, Hemsbach

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.campus.de

Inhalt

I. EINLEITUNG	7
<i>Ingrid Gilcher-Holtey, Dorothea Kraus, Franziska Schößler</i>	
II. WAS IST POLITISCHES THEATER? EINE DEBATTE MIT ZEITZEUGEN.....	19
<i>Teilnehmer: Tankred Dorst, Ulrich Greiff, Michael Hatry, Rolf Hochbuth, Jens Jobler, Hagen Mueller-Stahl, Henning Rischbieter, Barbara Sichtermann, Frank-Patrick Steckel</i>	
III. KULTURPRODUKTION UND MITBESTIMMUNG Zwischen Selbst- und Mitbestimmung: Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre	125
<i>Dorothea Kraus</i>	
Theaterkollektive: Von der ›Truppe 31‹ zur ›Marthaler-Familie‹, von der Politisierung der 68er Bewegung zur Privatisierung des Theatermachens in den Neunzigern	153
<i>Hajo Kurzenberger</i>	
Peter Brooks interkulturelle Theaterpraxis: Die Kultur der Verknüpfungen als Neuformulierung des Politischen	179
<i>Hartwin Gromes</i>	
Transformation durch Partizipation? Die 68er Bewegung und die Demokratisierung der literarischen Produktionsverhältnisse	205
<i>Ingrid Gilcher-Holtey</i>	

IV. POLITISCHES THEATER AN DER JAHRTAUSENDWENDE

Sehnsucht und Sozialkritik: Thomas Ostermeier und sein Team an der Berliner Schaubühne	237
--	-----

Christine Bähr

Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne.....	254
--	-----

Achim Geisenbanslücke

Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief.....	269
--	-----

Franziska Schößler

Autorinnen und Autoren	294
------------------------------	-----

I. Einleitung

Ingrid Gilcher-Holtey, Dorothea Kraus, Franziska Schößler

»Politische Kunst«, hielt Claus Peymann 1987 in einem Interview fest, »heißt ja nicht nur, daß auf der Bühne die Revolution gefordert wird. Das kann sogar äußerst langweilig sein.«¹ Bereits in den sechziger Jahren hatte Peymann als Regisseur dieses weite politische Theaterverständnis sowohl gegen ästhetisch konservative Kritiker als auch gegen die agitatorisch-funktionalistischen Theater Vorstellungen der Außerparlamentarischen Opposition (APO) verteidigt. Vor allem Peter Handkes Stücke *Publikumsbeschimpfung* und *Kaspar*, die Peymann zur Uraufführung brachte, hatten ihren politischen Impetus nicht aus konkreten Themen oder Inhalten, sondern aus einem Bruch mit vertrauten gesellschaftlichen Wahrnehmungsmustern und Erwartungshaltungen bezogen, der als Provokation wirkte. Die konventionelle Form eines sich monologisch oder dialogisch entfaltenden Theaterstücks mit einer mehr oder weniger geschlossenen Handlung wurde aufgegeben. Anstatt die Welt bildhaft darzustellen, zeigten die Stücke »auf die Welt [...] in der Form von Worten«, die wiederum »nicht auf die Welt als etwas außerhalb der Worte Liegendes, sondern auf die Welt in den Worten selber«² verwiesen. In den Aufführungen kam dieser Eigenwert des Wortes als Eigenwert der körperlichen und stimmlichen Aktion der Schauspieler zum Ausdruck. Das Bühnengeschehen stellte so nicht länger die »Repräsentation einer fiktiven Welt« dar, die »der Zuschauer beobachten, deuten und verstehen soll«.³ Stattdessen stand die unmittelbar-sinnliche Erfahrung des Theaterereignisses im Vordergrund, die Bedeutungen

1 Interview mit Claus Peymann, in: Wend Kässens/Jörg W. Gronius, *Theatermacher. Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori und Peter Zadek*, Frankfurt 1987, S. 114–132, hier S. 127f.

2 Peter Handke, *Bemerkung zu meinen Sprechstücken*, in: ders., *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt 1996, S. 95f, hier S. 95.

3 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2004, S. 26.

nicht primär vorformuliert, sondern das Publikum zu Deutungen aufruft und seine bewusste Aktivität einfordert.

Das Stück *Publikumsbeschimpfung* richtet sich sogar explizit an das im Theater anwesende Publikum, wobei es dessen unausgesprochene kulturelle Erwartungen gegenüber dem gesellschaftlichen Phänomen ›Theater‹ thematisiert und in ihrer inhaltsleeren Floskelhaftigkeit sichtbar macht. *Kaspar* dagegen führt den Prozess der Aneignung und Ordnung von Welt durch Sprache vor, der umschlägt in die zwanghafte Vereinnahmung des Individuums durch die Sprache des Kollektivs. Die Uraufführung dieses Stücks am 11. Mai 1968 stand unmittelbar im Schatten der aktuellen politischen Ereignisse: Am gleichen Tag fand mit dem Sternmarsch auf Bonn, der sich gegen die unmittelbar bevorstehende Verabschiedung der Notstandsgesetze richtete, eine der größten Demonstrationen der Bundesrepublik statt; viele der vorwiegend jüngeren Zuschauer hatten sich ebenso wie Peymann und die Schauspieler an dieser Protestkundgebung beteiligt. Obwohl diese zeitliche Überschneidung eine zufällige Koinzidenz darstellte,⁴ bestimmte sie maßgeblich die Rezeption. Einerseits reagierten vor allem Mitglieder der APO mit Gelächter, Pfiffen und Zwischenrufen, nahmen sie doch die Aufführung angesichts der Vorgänge auf gesamtgesellschaftlicher Ebene als unangemessene und »elitäre Kunstveranstaltung«⁵ mit weitgehend unpolitischem Charakter wahr. Andererseits hob gerade die Theaterkritik positiv hervor, wie sehr das Stück und seine Aufführung durch die Tagesereignisse politisch aufgeladen wurden. Ein »politisches Stück, das unsere Situation genau trifft«, urteilte beispielweise Rainer Hartmann. Es zeige »das zunehmende Diktat der Leitbilder und Leitworte, die dem einzelnen seinen Geschmack, seine Gedanken über Zusammenleben und Zukunft [...] vorzuschreiben versuchen«.⁶ In ähnlicher Weise fühlte sich Ernst Wendt an die Anti-Springer-Demonstrationen der APO erinnert, die sich gegen die manipulativen Tendenzen der Massenmedien richteten.⁷ Günther Rühle erklärte *Kaspar* nicht nur zu einer politischen Äußerung, sondern stellte auch einen Bezug her zu Karl Kraus'

4 Darauf wies der Kritiker Peter Iden in seiner Rezension ausdrücklich hin. Ders., Jeder Satz für die Katz, in: Frankfurter Rundschau v. 13.5.1968.

5 Interview mit Claus Peymann [wie Anm. 1], S. 116.

6 Rainer Hartmann, Dieser Kaspar löffelt jede Suppe aus, in: Frankfurter Neue Presse v. 13.5.1968.

7 Ernst Wendt, Handke 1966–71. Ein Schriftsteller, die Zeit und die Sprache, in: Michael Scharang (Hg.), Über Peter Handke, Frankfurt 1972, S. 340–353, hier S. 341 und S. 348.

apokalyptischer Weltkriegscollage *Die Letzten Tage der Menschheit* (entstanden 1915–19) und damit zu einer Welt, »in der man spricht ohne zu denken«.⁸

Ist *Kaspar* also ein Beispiel politischen Theaters? Die Reaktionen auf Handkes Drama bzw. Peymanns Inszenierung machen deutlich, dass sich diese Frage nicht von der akademischen Position eines Begriffs oder einer Definition aus beantworten lässt. In den Aufführungen von *Kaspar* konstituierte sich das Politische – wie bei der *Publikumsbeschimpfung* auch – vielmehr gerade in der Auseinandersetzung der historischen Akteure um die Definition des Theaters und die Deutung des Bühnengeschehens. Nicht die gesellschaftskritische Aussage, nicht die agitatorisch-aufrüttelnde Wirkung begründete den politischen Impetus; dieser wurde vielmehr gespeist aus der sich im Wechselspiel von Produktion und Rezeption vollziehenden Auseinandersetzung über die Frage, welche Funktion dem Theater als Institution und Kunstform in der Gesellschaft zukommt und wie es sich im Verhältnis zu einer wie auch immer gearteten ›Wirklichkeit‹ zu positionieren hat.

Der Kampf ums Theater hatte der Kritiker Herbert Jhering 1922 eine von ihm verfasste Streitschrift genannt. Ein solcher ›Kampf ums Theater‹ setzte auch in den sechziger Jahren an zwei Fronten ein. Zunächst traten Schriftsteller, Regisseure und Schauspieler verstärkt mit dem Anspruch auf, eine kritische Haltung gegenüber dem Theatertext und damit zugleich gegenüber der außertheatralen Wirklichkeit einzunehmen. Theater verstand sich verstärkt als szenischer Kommentar zu gesellschaftlichen Entwicklungen und Ereignissen. In diesem Prozess verlor das in den fünfziger Jahren dominierende Theaterverständnis mit seiner stilisierend-deklamatorischen Darstellungsästhetik, die Werk und Dichtersprache als Garant von Bedeutung in den Vordergrund stellte, an Einfluss. Darüber hinaus forderte die Protestbewegung ab Mitte der sechziger Jahre das Theater in besonderer Weise heraus. Sie hinterfragte nicht nur die gesellschaftliche Rolle des Berufstheaters als Institution, sondern problematisierte zugleich auch die Wirkungsmächtigkeit seiner künstlerischen Mittel. Zugleich entwickelten sich im Umfeld der Außerparlamentarischen Opposition alternative Theaterformen, die als Aufklärung und Agitation im Straßentheater oder als direkte politische Aktion im Happening auf unmittelbare Wirksamkeit zielten.

⁸ Günther Rühle, *Der Jasager und die Einsager*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 13.5.1968.

Der vorliegende Band versammelt neben einer Debatte unter Zeitzeugen Aufsätze von Geschichts-, Literatur- und Theaterwissenschaftlern. Den Ausgangspunkt bilden die sechziger Jahre, doch eröffnet wird ein übergreifender Blick auf theaterhistorische Entwicklungen von der Theateravantgarde der zwanziger Jahre bis zu den Konzeptionen politischen Theaters im vergangenen Jahrzehnt. Dabei verfolgt der Band drei leitende Fragestellungen: Erstens wendet er sich den Dimensionen und Entwicklungslinien der in den sechziger Jahren einsetzenden Politisierung zu: In welchen Kontexten wurden Dramen, Inszenierungsweisen und Organisationsformen von Theater politisiert? An welche Traditionen knüpften die Akteure an? Was bedeutete diese Politisierung für das Selbstverständnis der Theaterleute und ihre Vorstellung von der Aufgabe des Berufstheaters? Zweitens akzentuiert der Band die Facetten und Veränderungen politischer Theaterformen im *Kontext* beziehungsweise in der unmittelbaren *Folge* der 68er Bewegung: Welche Bedeutung kam den Protestereignissen Ende der sechziger Jahre im Politisierungsprozess des Berufstheaters zu? Wirkten sich die von der Bewegung vertretenen Leitideen auf das Theater aus? Drittens stehen die längerfristigen Veränderungen des Politischen bis hin zur Repolitisierung des Theaters in den neunziger Jahren im Fokus: Worin liegt die Besonderheit dieses Prozesses? Wo ist der »politische Kern« des postmodernen und postdramatischen Theaters zu verorten? Wie unterscheiden sich die Konzeptionen politischen Theaters an der Jahrtausendwende von den Positionen und Positionierungen der sechziger und siebziger Jahre?

Politisches Handeln, so die Ausgangsthese, beginnt dort, wo Akteure gesellschaftliche Wahrnehmungs- und Klassifikationsschemata in Frage stellen oder durch subversive Praktiken und Diskurse die Aufkündigung des Einverständnisses mit etablierten Sichtweisen und Ordnungskonzeptionen signalisieren.⁹ Davon ausgehend setzen sich die beiden ersten Teile des Bandes (II, III) schwerpunktmäßig mit dem Politisierungsprozess der sechziger und siebziger Jahre auseinander, der im Berufstheater durch drei eng verbundene Entwicklungslinien gekennzeichnet ist: durch Entauratisierung, Entinstitutionalisierung und Demokratisierung.

⁹ Pierre Bourdieu, Sozialer Raum und »Klassen«. Leçon sur la leçon. Zwei Vorträge, Frankfurt 1985, S. 7–46, hier S. 18ff; ders., Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches, Wien 1990, S. 104.

Entauratisierung

In dem Maße, in dem sich gegen die Exklusivität des bildungsbürgerlichen Literaturtheaters die Vorstellung einer »Kultur für alle« (Hilmar Hoffmann) durchsetzte, fand im Theater ein Verlust von »Aura« im Benjaminschen Sinne statt, der sich als eine »Erschütterung der Tradition« und als eine »Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe«¹⁰ äußerte. Mit dem Regietheater der sechziger, vor allem aber der siebziger Jahre wich der »museale Umgang« mit Texten – insbesondere mit Klassikern – einer Aktualisierung, die das (klassische) Werk primär als Deutungsangebot für die Gegenwart, nicht als Nachweis überzeitlicher Menschheitsfragen verstand. Dass Regisseure wie Peter Zadek oder Hans Neuenfels Elemente der Pop Art oder des Happenings in die szenische Gestalt der Inszenierungen integrierten, emanzipierte die Aufführung vom Theatertext und trug dazu bei, die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur zu verwischen. Diese Popularisierung des Theaters wurde in den siebziger Jahren dadurch verstärkt, dass gezielt auf eine Öffnung des Hochkultur-Theaters für eher bildungsferne Schichten hingearbeitet wurde. Intensive außertheatrale Kommunikation in der Form konkreter Vermittlungsarbeit sowie gezielter Angebote – etwa als Lehrlings- oder Kindertheater – gehörte zu den wichtigsten Mitteln.¹¹ Bereits seit den frühen sechziger Jahren hatten neue kritische Theaterstücke diese Entauratisierung unterstützt und vorangetrieben. Die dokumentarischen Dramen etwa von Hochhuth und Weiss problematisierten die Trennung zwischen selbstzweckhaftem Kunstschönen und der konkreten Lebenswirklichkeit. Sie wiesen den Zuschauern Verantwortung für historische Entwicklungen und gegenwärtige Ereignisse zu, indem sie den Rückzug auf überzeitlich-parabolische Darstellungsformen unterbanden. In der Tradition des Volkstheaters stehende Stücke und Inszenierungen nahmen sich bewusst den unteren sozialen Schichten und ihrer Alltagsprobleme an.

10 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], in: ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt 1977, S. 7–44, hier S. 14.

11 Hilmar Hoffmann, Kulturpolitik – Auf dem Weg zur Kulturgesellschaft?, in: ders./Heinrich Klotz (Hg.), Die Kultur unseres Jahrhunderts, Bd. 6: 1970–1990, Düsseldorf/Wien/New York 1990, S. 33–53, hier S. 38f.

Entinstitutionalisierung

Der in den sechziger Jahren einsetzende Wandel kulturpolitischer Deutungsmuster in Richtung einer »Kultur für alle« wurde in den siebziger Jahren zudem in den Bestrebungen sichtbar, Kunst im Allgemeinen und das Berufstheater im Besonderen aus institutionalisierten Formen und Räumen herauszulösen. Dies bedeutete aber nicht, dass die institutionalisierten räumlichen und szenischen Formen oder die Bindung an einen aufzuführenden Theatertext vollständig aufgegeben wurden. Entscheidend war vielmehr, dass die Grenze zwischen Kunst und Lebenswirklichkeit, anders als noch in den fünfziger Jahren, nicht mehr als konstitutiv betrachtet wurde. Der Performance-Kunst vergleichbar erschlossen die Theaterakteure Alltagsräume und definierten das Theater als Prozess. Der emanzipatorisch-kritische Charakter dieser Neudefinition von Theater kam vor allem darin zum Ausdruck, dass die Zuschauer zur aktiven Teilnahme an der Aufführung aufgefordert, ja sogar direkt in diese einbezogen wurden. Das Theater der sechziger und siebziger Jahre wurde in diesem Sinne häufig als kommunikativer »Erlebnisraum«¹² konzipiert, der durch die sinnliche, deutungsoffene Qualität der Darbietung emanzipatorisch-politische Wirkung entfalten sollte.

Demokratisierung

Ende der sechziger Jahre setzte im westdeutschen Berufstheater auch auf der Ebene der Produktion ein Demokratisierungsprozess ein, der von öffentlichkeitswirksamen Debatten ausgelöst wurde. In deren Zentrum standen die Mitspracherechte der Schauspieler und die Beteiligung des Theaterpersonals bei der Theaterleitung. In vielen Fällen führte die Auseinandersetzung zu rechtlich mehr oder weniger abgesicherten Mitbestimmungsmodellen. Die Impulse für diese Veränderungen lassen sich bis in die gegeninstitutionelle Praxis der APO hinein verfolgen, deren Leitideen Selbstverwirklichung und Selbstverwaltung, wenn auch in modifizierter Form, eine zentrale Rolle im Kampf um ein Theaterschaffen jenseits hierarchischer Strukturen spielten. Allerdings konnten Selbstverwaltung und

12 Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle*, 2. Aufl., Frankfurt 1981, S. 58.

Selbstbestimmung im Wortsinn lediglich außerhalb des öffentlichen Theaters verwirklicht werden, was unter anderem zum Erfolg der gegenkulturellen Theaterprojekte der siebziger Jahre beitrug.

Alle drei Aspekte des in den sechziger Jahren einsetzenden Politisierungsprozesses standen im Zentrum eines von den Herausgeberinnen veranstalteten ›Workshop mit Zeitgenossen‹, der am 13. Dezember 2003 im Wissenschaftskolleg zu Berlin stattfand. Unter dem Titel *Ästhetisierung des Politischen – Politisierung des Ästhetischen? Theater um 1968* diskutierten der Kritiker *Henning Rischbieter*, die Autoren *Tankred Dorst*, *Michael Hatry* und *Rolf Hochhuth*, die Regisseure *Ulrich Greiff*, *Hagen Mueller-Stahl* und *Frank-Patrick Steckel* sowie die ehemaligen Schauspieler *Jens Jobler* und *Barbara Sichtermann* über die künstlerischen und organisatorischen Wandlungsprozesse im Theater der siebziger Jahre. Die kontrovers geführte Debatte, die in Teil II dieses Bandes im Wortlaut abdruckt ist, galt der politischen Dramaturgie des Dokumentar- und des Volkstheaters ebenso wie dem Verhältnis von Protestbewegung und Theater sowie der Mitbestimmungsdiskussion und ihren Folgen.

Den Mitbestimmungsmodellen im westdeutschen Theater und im Bereich der Kulturproduktion allgemein widmen sich die Beiträge von Teil III, die sich der Frage nach Partizipationschancen und kollektivem Theaterschaffen aus unterschiedlichen Perspektiven annähern. Der Beitrag von *Dorothea Kraus* rekonstruiert und analysiert die Entwicklungen im relativ kurzen Zeitraum zwischen 1968 und 1972, in dem sich an den Berufstheatern die entscheidenden Schritte zu demokratischeren Theaterstrukturen vollzogen. Einer relativ kurzen Initialisierungsphase folgte mit der Zuspitzungs- und Stabilisierungsphase sowie der bereits im Herbst 1969 einsetzenden Institutionalisierung sehr rasch der Versuch, das Geforderte nicht nur theoretisch zu verteidigen, sondern vor allem praktisch umzusetzen. Die realisierten Mitbestimmungsmodelle etwa an der Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin und an den Städtischen Bühnen Frankfurt blieben gleichwohl hinter dem ursprünglichen Impuls der Demokratisierungsforderung zurück. Inspiriert auch von den Leitideen der APO, stand zunächst die künstlerische und organisatorische Selbstbestimmung im Vordergrund.

Zugleich hat die Idee kollektiven Theaterschaffens eine deutlich längere Tradition, die bereits in der Weimarer Republik mit dem ›Theater der Kollektive‹ einsetzt. *Hajo Kurzenberger* behandelt in seinem Beitrag die Kontinuität und den Wandel der Kollektividee im Theater des 20. Jahrhunderts. Die Ereignisse von 1968 und die von ihnen hervorgerufenen Veränderun-

gen stellen für das Theater einen Sammel- und Drehpunkt unterschiedlicher Entwicklungen dar, die an Traditionen anknüpfen und neue Arbeitsformen möglich machen. Vor allem: Es wurde wieder möglich, vom »Kollektiv« zu sprechen, wobei diese Idee in den vergangenen Jahrzehnten nicht mehr notwendig politisch besetzt ist. In George Taboris »Kreis« etwa stehen Individualisierung und Privatisierung ausdrücklich im Vordergrund. Auch Christoph Marthaler verwahrt sich dagegen, die politische Dimension des von ihm etablierten Produktionskollektivs anzuerkennen.

Darin unterscheidet er sich von Peter Brook, der sich als Regisseur seit den fünfziger Jahren zu einer politischen Theaterkonzeption bekennt, die, wie der Beitrag von *Hartwin Gromes* deutlich macht, gleichwohl keineswegs dogmatisch-agitatorisch zu verstehen ist. Das Politische an Brooks Theaterpraxis liegt nicht primär in der Wahl politischer Stücke oder in der politisch eindeutigen Aussage seiner Regiearbeiten. Zu verorten ist sein Theater vielmehr in der oft konfliktbehafteten Spannung zwischen europäischen und außereuropäischen Theatertraditionen, zwischen vielfältigen theatralen Ausdrucksformen und zwischen Ensemblemitgliedern, die aus unterschiedlichen Kulturkreisen stammen. Seit den siebziger Jahren verfolgt Brook mit seiner »Kultur der Verknüpfungen« ein im Kern politisches Theater, das alle sprachlichen und kulturellen Grenzziehungen in Frage stellt.

Grenzen aufzubrechen, für die Durchsetzung neuer Wahrnehmungs- und Deutungsschemata zu kämpfen, war auch eines der Grundanliegen der 68er Bewegung. Diese Forderung nach einer Ausweitung von Partizipationschancen, die an den westdeutschen Theatern wie auch in anderen Bereichen kultureller Produktion impulsgebend wirkte, stellt der Beitrag von *Ingrid Gilcher-Holtey* in einen größeren Zusammenhang. Er analysiert die Bedeutung dieser Forderung im Bereich der Literaturherstellung und akzentuiert damit den übergreifenden Demokratisierungsprozess, in dem die Auseinandersetzung um Mitbestimmung am Theater zu verorten ist. Die Parallelität der Entwicklungen, die Ende der sechziger Jahre im Theater und in den Verlagen einsetzten, ist offensichtlich: Bereits 1968 entwarfen die Lektoren des Suhrkamp Verlags eine Lektoratsverfassung, welche die alleinigen Entscheidungskompetenzen des Verlegers in Frage stellte. Während dieser Lektoren-Aufstand scheiterte, war eine von Günter Grass eingeleitete Initiative, im Luchterhand Verlag einen Autorenbeirat zu etablieren, zuletzt von Erfolg gekrönt. Zwar währte das Experiment vergleichs-

weise lange, doch wurde es, darin vielen Mitbestimmungsinitiativen im Theater vergleichbar, schließlich stillschweigend aufgegeben.

Der politische Impetus im Bereich der kulturellen Produktion verlor, so zeichnet es sich in allen Beiträgen ab, während der siebziger und achtziger Jahre zunehmend an Virulenz. An den Berufstheatern setzte ein »Prozeß der Ernüchterung, des Abschieds von der Revolte«¹³ ein, den Henning Rischbieter für die Berliner Schaubühne plakativ als Weg »von der Agitation zur Resignation«¹⁴ beschrieb. Seit Mitte der neunziger Jahre, die im letzten Teil (IV) des Bandes in den Blick genommen werden, ist jedoch vielfach von einer Repolitisierung auf den deutschsprachigen Bühnen die Rede,¹⁵ weil im Zuge eines »neuen Realismus« virulente gesellschaftliche Probleme wie Arbeitslosigkeit und Globalisierung, aber auch Familiendestaster als verkleinertes Modell von gesellschaftlichen Makroprozessen verhandelt werden.¹⁶ Der Kampf um Arbeit,¹⁷ der insbesondere in der heißen Phase der *new economy* die deutsche Gesellschaft prägt, wird zum neuen Tragödiensujet und der *top dog* (Urs Widmer), anders als in der Sozialdramatik der siebziger und achtziger Jahre, zum beliebten Protagonisten. Die Stücke sezieren die Effekte neoliberaler Entwicklungen – die Globalisierung und den flexiblen Kapitalismus (Richard Sennett) – sowie ihre Konsequenzen für Lebensentwürfe, die Kontinuität durch Flexibilität, Tradition durch Patchwork-Biographien ersetzen.

John von Düffel, Dramaturg am Thalia Theater in Hamburg, das maßgeblich an der Entdeckung der jungen Autorengeneration beteiligt ist und als Autorenwerkstatt fungiert, hält über diese Entwicklung in der Dramenlandschaft fest:

»Zu Anfang der 90er Jahre waren sicherlich Autorinnen wie Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und dann auch Werner Schwab sehr einflussreich. Man hat versucht, so scheint mir, das alte Medium Theater durch eine bestimmte Sprache, durch eine Form von Diskurs zu erschüttern, der für den gängigen Theaterapparat

13 Günther Rühle, Theater. Die Bewährung und die Wende, in: Hoffmann/Klotz (Hg.), Die Kultur unseres Jahrhunderts [wie Anm. 11], S. 107–131, hier S. 113.

14 Henning Rischbieter, Steins Geschichts-Ansichten, Grübers Visionen – Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1980, in: ders. (Hg.), Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990, Berlin 1999, S. 179–198, hier S. 184.

15 Vgl. dazu auch Hans-Thies Lehmann, Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten, Theater der Zeit, Berlin 2002.

16 Vgl. Franziska Schöbler, Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre, Tübingen 2004, S. 288f.

17 Vgl. unter anderem Oskar Negt, Arbeit und menschliche Würde, Göttingen 2001.

zum Teil richtig widerständig war. [...] Es entstand in dieser Zeit eine Art von Sprachfront, die den Eindruck vermittelte, dass jeder, der für das Theater eine eigene Sprache findet, am Theater auch einen Ort findet. [...] Danach kam es zu einer Phase, die stark durch die Stücke aus England bestimmt wurde, durch die englischen Autoren Mark Ravenhill und Sarah Kane, die deutlich gemacht haben, dass man auf eine gewisse Weise wieder Wirklichkeit erzählen kann, dass es nicht nur um Sprache geht, nicht nur um eine Form, die zu finden ist. Was ihre Stücke verdeutlichen, war – vereinfachend gesprochen – die Botschaft, dass man auch realistische Geschichten erzählen kann, beispielsweise die Probleme von Strichern; man kann wie in Filmplots von Gewalt erzählen, von Themen, die einen größeren Wirklichkeitsgehalt haben und in Form von Geschichten präsentiert werden, die Drehbücher sein könnten. [...] Diese englischen Stücke haben ein Tor für neue Autoren auch in Deutschland aufgestoßen, haben vielen deutschen Dramatikern überhaupt erst Chancen eröffnet. Spürbar wurde, dass es nicht reicht, Sprachhorizonte zu eröffnen oder mithilfe des Regietheaters die bekannten Stücke neu zu inszenieren, sondern gebraucht wurden Leute, die eine Nabelschnur zur Wirklichkeit legen, und das waren die Autoren. Diese Botschaft wirkte wie eine Art Urknall, der eine große Zahl junger Talente auf den Weg brachte, jeden auf seinen eigenen. Doch die Aufgabe bestand darin, Themen der Wirklichkeit aufzugreifen.«¹⁸

Das neue Programm, dem sich seit etwa 1995 eine vielfach auch international nachgefragte deutschsprachige Autorenriege verschreibt, lautet also sozialer Realismus, soziales Engagement, »Wirklichkeit«; es sind die sozialen Stoffe, die die politische Brisanz der Stücke zu garantieren scheinen. Damit wird der Autor zur zentralen Instanz; er ist das Medium, das Kunst und Wirklichkeit verbindet, wie auch Thomas Ostermeier, der Intendant der Schaubühne, proklamiert.¹⁹

Er fordert einen neuen Realismus im Zeitalter der Beschleunigung, der sich dem sozialen Sprengstoff seiner Zeit stellt und sich vor allem über Inhalte definiert, wie *Christine Bähr* in ihrem Beitrag ausführt. Die Manifeste von Ostermeier und seinem Team scheinen ein klares sozialkritisches Programm zu entwerfen, das vor allem bestimmte Stoffe als »Nabelschnur zur Wirklichkeit« einfordert, sich von einer »formalistischen« Avantgarde absetzt,²⁰ ebenso von der postmodernen Dekonstruktion des Subjekts und die gesellschaftliche Isolation des Theaters aufzubrechen verspricht. Ein

18 Vgl. Schößler, Augen-Blicke [wie Anm. 16], S. 315f.

19 Thomas Ostermeier, Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung, in: Theater der Zeit 7/8 (1999), S. 10–15.

20 Die Angst vor dem Stillstand. Thomas Ostermeier im Gespräch mit Barbara Engelhardt, in: Harald Müller/Jürgen Schitthelm (Hg.), 40 Jahre Schaubühne Berlin, Berlin 2002, S. 45–55, hier S. 50.

Blick auf die favorisierten Autoren und Autorinnen – dazu zählen Sarah Kane,²¹ Mark Ravenhill und Marius von Mayenburg –, verdeutlicht jedoch, dass das Projekt an der Schaubühne von Beginn an zwischen romantizistisch-utopischen Tendenzen, wie sie beispielsweise in Sarah Kanes Dramen auszumachen sind, zwischen »Sehnsucht« also und politischem Engagement oszilliert und dass die Stücke, anders als es der inhaltlich orientierte Realismusbegriff Ostermeiers vermuten lässt, durchaus postdramatische Strukturen aufweisen.²² Gearbeitet wird vielfach mit innovativen Formen, die die klassischen Einheiten wie Plot, Figur, Ort und Zeit aufbrechen und die plurimediale Intensität der Bühnenergebnisse verstärken (meist auf Kosten des Wortes). Die Sprache wird zur Klanglandschaft entsemantisiert, theatrale Mittel befreien sich vom Text – Tendenzen, die sich bereits in der Avantgardebewegung um 1900 abzeichneten, vom Regietheater der siebziger Jahre aktualisiert wurden und auch in den neunziger Jahren eine Rolle spielten.

Entsprechend herrschen um die Jahrtausendwende postmoderne beziehungsweise postdramatische Strategien der Intervention und der Kritik vor, die mit den traditionellen Formen eines politischen Theaters brechen. An die Stelle der Negation als Instrument der (dramatischen) Kritik ist eine »affirmative Ästhetik« getreten, die, wie Jean-François Lyotard entfaltet hat, politische Ideologien durch Parodie und Travestie, durch dekonstruierende Mimesis und Verdoppelung unterbricht. *Achim Geisenhanslüke* stellt in seinem Beitrag über René Pollesch eine Variante dieses politischen Theaters in der Postmoderne vor, für das jeder Rückbezug auf ein engagiertes politisches Subjekt fragwürdig geworden ist. Pollesch demonstriert den Kollaps von Selbstverwirklichungsträumen und Authentizitätsproklamationen, travestiert mithin die Gefühlsdiskurse, die die 68er noch für sich in Anspruch nehmen konnten. In der globalen Welt, wie sie Pollesch seziert, ist das Gefühl, früher Garant eines politisierbaren Begehrens, in den universalen Tauschprozess eingemeindet und zum funktionalen Teil der Macht geworden.

Auch Christoph Schlingensief, der in dem Beitrag von *Franziska Schößler* zum Gegenstand wird, bedient sich einer Form von Kritik, die sich als

21 Für Lehmann ist Kane die prototypische Autorin eines politischen Theaters und Dramas, deren Sprengkraft in der Unterbrechung gesellschaftlicher Regelsysteme besteht; Lehmann, *Das Politische Schreiben* [wie Anm. 15], S. 20f.

22 Vgl. dazu den einschlägigen Text von Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Essay, Frankfurt 1999.

Subversion durch forcierte Affirmation, zudem als Selbstwiderspruch, als Selbstprovokation beschreiben lässt. Seine Aktionen beziehen ihre politische Interventionskraft vor allem aus der Überschreitung der recht hermetischen Grenzen autonomer Kunst – ein Verfahren, das Schlingensief der Avantgarde-Tradition annähert und auch an die Theaterexperimente der sechziger und siebziger Jahre anknüpft. Er verlässt das Theater als autonome und damit ohnmächtige Kunstsphäre (Peter Bürger) und theatralisiert nicht-ästhetische Felder wie Politik, Wirtschaft, Medien, so dass ihre verschleierten Praktiken und Regeln, insbesondere ihre Ausschlussstrategien freigelegt werden. Scheint Schlingensief dabei ein soziales Anliegen zu vertreten, nämlich unterrepräsentierte, unsichtbare Minoritäten wie Arbeitslose, Behinderte und Asylbewerber in Ausdruckssysteme zu reintegrieren und die Selektionspraktiken von Kultur und Politik auszustellen – darin dem Schaubühnen-Projekt durchaus vergleichbar –, so verunsichert er dieses »Programm« jedoch durch die ausdrückliche Suspension jeglichen Ziels sowie durch die Strategien des Selbstwiderspruchs. Die Selbstprovokation verspricht eine Aktivierung des Rezipienten wie Produzenten, verstrickt Zuschauer in Selbstwidersprüche und treibt die Aporien der Systeme durch sich selbstständigende unkontrollierbare Aktionen hervor.

II. Was ist politisches Theater? Eine Debatte mit Zeitzeugen

Teilnehmer:

*Tankred Dorst, Ingrid Gilcher-Holtey,
Ulrich Greiff, Michael Hatry, Rolf Hochhuth, Jens Jöhler,
Dorothea Kraus, Hagen Mueller-Stahl, Henning Rischbieter,
Franziska Schößler, Barbara Sichtermann, Frank-Patrick Steckel*

Einführung

INGRID GILCHER-HOLTEY:

»Sie sind willkommen.
Sie werden hier nichts hören, was Sie nicht schon gehört haben.
Sie werden hier nichts sehen, was Sie nicht schon gesehen haben.
Sie werden hier nichts von dem sehen, was Sie hier immer gesehen haben.
Sie werden hier nichts von dem hören, was Sie hier immer gehört haben.
Sie werden hören, was Sie sonst gesehen haben.
Sie werden hören, was Sie hier sonst nicht gesehen haben.
Sie werden kein Schauspiel sehen.
Ihre Schaulust wird nicht befriedigt werden.
Sie werden kein Spiel sehen.
Hier wird nicht gespielt werden.
Sie werden ein Schauspiel ohne Bilder sehen.«
(aus: Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*)

Ich kann Peter Handke an dieser Stelle nur wiederholen: Sie sind willkommen. Und ich möchte mich noch auf eine andere Autorität berufen, die in den Kontext gehört, über den wir heute sprechen wollen: Jean-Paul Sartre hat am 20. Mai 1968, als er in die von Studenten besetzte Pariser Sorbonne kam, gesagt: »Ich bin nicht gekommen, um zu reden, sondern um zu hören.« Und das ist die Position, die ich heute auch wählen möchte und schon gewählt habe. *Ihre* Erinnerungen und *Ihre* Perspektiven von heute auf die Ereignisse von damals und auf das Theater der sechziger und siebziger Jahre sind das Thema. Auch deshalb werden Sie hier mit Handke »nichts hören, was Sie nicht schon gehört haben«, obwohl vielleicht etwas, was Sie so nicht erwarten konnten. Jedenfalls wollen wir, Franziska Schößler, Dorothea Kraus und ich, eine Gesprächssituation schaffen, in der das möglich wird. Bevor die Diskussion beginnen kann, möchte ich der alphabetischen Reihenfolge nach die Akteure und Akteurinnen, Gesprächspartner von heute und Akteure von einst, vorstellen.

Ich beginne mit Tankred Dorst. Geboren 1925, ist er als Dramatiker, Erzähler, Filmemacher, Hörspielautor und Übersetzer tätig. In all diesen Eigenschaften ist er heute hier, besonders aber auch als Autor von *Toller*. Nach einem Studium der Germanistik, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in Bamberg und München begann er, für Film, Funk und im Verlagswesen zu arbeiten. Unter der Regie von Peter Palitzsch kam sein Stück *Toller* 1968 in Stuttgart zur Uraufführung und wurde von Peter Zadek

unter dem Titel *Rotmord* für das Fernsehen verfilmt. Auch spätere Werke, wie *Eiszeit*, *Kleiner Mann, was nun?* nach dem Roman Hans Falladas und *Merlin und das wüste Land* wurden von Peter Zadek inszeniert. Für sein dichterisches Werk erhielt Tankred Dorst zahlreiche Preise, darunter 1964 den Gerhard-Hauptmann-Preis und 1990 den Georg-Büchner-Preis. In diesem Wintersemester hält er die Poetik-Vorlesung an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main.

Sodann möchte ich Ulrich Greiff vorstellen. Er ist 1941 geboren, hat Germanistik und Philosophie in Frankfurt und Berlin studiert und war in den sechziger Jahren Regieassistent am Staatstheater Wiesbaden und an den Städtischen Bühnen Köln, wo er eng mit Hansgünther Heyme zusammenarbeitete. Von Wiesbaden aus ist er, wie man hört, zu Demonstrationen nach Frankfurt gefahren, worüber wir heute gern mehr erfahren würden. Ulrich Greiff war Schauspielregisseur in Wuppertal und hat darüber hinaus zahlreiche Gastinszenierungen durchgeführt. Seit 1991 inszeniert er auch häufig in den neuen Bundesländern, so etwa in Eisenach Büchners *Dantons Tod* und *Woyzeck* und in Bautzen Schillers *Kabale und Liebe*.

Michael Hatry, geboren 1940 in Hamburg, ist Autor zahlreicher Hörspiele, Theaterstücke, Erzählungen und Romane. Nach seinem Studium an der Freien Universität Berlin Mitte der sechziger Jahre schrieb er eine Doktorarbeit zur Geschichte des Thalia-Theaters in Hamburg zwischen 1894 und 1915. Ab der Spielzeit 1967/68 war er Dramaturg am Ulmer Theater, später auch an den Münchener Kammerspielen. In Ulm verfasste er, angeregt durch die Berliner Ereignisse am 2. Juni 1967, sein Stück *Die Notstandsübung*, das am 21. März 1968 in der Hochschule für Gestaltung uraufgeführt wurde. Seit 1981 schreibt er auch für Kinder, hier vor allem Drehbücher und Geschichten für Fernsehen und Rundfunk. 1997 erschien *Die Puppe im Feuer*, ein Krimi für Kinder, 1999 *Tina, Charlie, Che und ich*, ein Jugendbuch über die Kinder der 68er Bewegung.

Rolf Hochhuth, 1931 geboren, ist Ihnen allen bekannt als Dramatiker, Autor, Essayist und Theaterkritiker. Sein Erstlingswerk *Der Stellvertreter*, 1963 in der Inszenierung von Erwin Piscator an der Freien Volksbühne Berlin uraufgeführt, löste eine heftige und lang andauernde Debatte über die Ereignisse der jüngeren deutschen Geschichte und über die Frage der Verstrickung der katholischen Kirche in die Judenverfolgung aus. Früher als andere Historiker hat Hochhuth somit ein Element der unbewältigten Vergangenheit der Bundesrepublik Deutschland aufgedeckt. Gesellschafts-

und Sozialkritik sind auch in Hochhuths folgenden Stücken, *Soldaten* (1967), *Guerillas* (1970) und *Die Hebamme* (1971), wie auch seinem neueren Stück *Wessis in Weimar* von 1993 beherrschende Themen.

Jens Johler wurde 1944 in Neumünster/Holstein geboren und hat an der Otto-Falckenberg-Schule in München Schauspielunterricht genommen. 1968, während er als Schauspieler in Dortmund arbeitete, hat er aktiv in die Ereignisse und Debatten eingegriffen – mit einem Artikel, den er gemeinsam mit Barbara Sichtermann geschrieben hat. Dieser Artikel zum »autoritären Geist« an den deutschen Theatern hat eine zeitgenössische Debatte ausgelöst, in der die Möglichkeit, Theaterstrukturen sowie das Verhältnis zwischen Schauspielern und Regisseuren zu verändern, kontrovers diskutiert wurde. Herr Jens Johler lebt heute als Schriftsteller in Berlin. Er ist Mitherausgeber des Sachbuchs *Keine Macht für Niemand. Die Geschichte der Ton Steine Scherben* (2000) und veröffentlichte zuletzt die Wissenschaftsthiller *Gottes Gehirn* (2001) und *Das falsche Rot der Rose* (2004).

Hagen Mueller-Stahl wurde 1926 in Tilsit geboren und studierte 1947–1952 an der Humboldt-Universität in Berlin Germanistik und Theaterwissenschaft. Als Dramaturg und Regisseur hat er am Theater am Schiffbauerdamm gearbeitet, bis er Anfang der sechziger Jahre in den anderen Teil Berlins kam und zur Schaubühne am Halleschen Ufer stieß – über die Motive, die ihn nach Berlin geführt haben, hoffen wir heute etwas zu erfahren. Dort inszenierte er zahlreiche sozialkritische und politische Stücke wie etwa Arnold Weskers *Tag für Tag* (1963), Bertolt Brechts *Mann ist Mann* (1965) und Martin Sperrs *Jagdscenen aus Niederbayern* (1966). Daneben inszenierte er unter anderem viele Fernsehspiele, war von 1969 bis 1971 am Toneelgroup Centrum Amsterdam und in der Spielzeit 1972/73 auch am Nationaltheater Mannheim engagiert. Hagen Mueller-Stahl hat darüber hinaus vielfach inszeniert und war 1976 bis 1978 als Schauspielregisseur am Staatstheater Kassel tätig.

Henning Rischbieter wurde 1927 in Hannover geboren. Er studierte Geschichte, Soziologie und Germanistik in Göttingen und arbeitet seit 1960 als Redakteur der Zeitschrift *Theater heute*, die er zugleich mitbegründet hat. Er hat als Kritiker und Kommentator die Entwicklung des Theaters in den sechziger und siebziger Jahren begleitet und ist Experte für die Geschichte des bundesdeutschen Theaters. Seit 1977 ist Henning Rischbieter Professor für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, außerdem Mitglied der Akademie der Künste Berlin. 1999 wurde er mit dem Theaterpreis Berlin ausgezeichnet. Henning Rischbieter hat zahlreiche

theater- und dramengeschichtliche Werke herausgegeben und verfasst. In der Reihe *Dramatiker des Welttheaters* etwa wurden seine Bände über Bertolt Brecht und Friedrich Schiller veröffentlicht. 1999 erschien anlässlich einer Ausstellung in der Akademie der Künste der Band *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*. Zusammen mit Thomas Eicher und Barbara Panse publizierte er im Jahr 2000 *Theater im ›Dritten Reich‹: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*.

Barbara Sichtermann, 1943 geboren, besuchte nach dem Abitur eine Schauspielschule und arbeitete anschließend als Schauspielerin in Bochum und Dortmund. Gemeinsam mit Jens Johler verfasste sie den bereits erwähnten Artikel *Über den autoritären Geist des deutschen Theaters*, der im April-Heft 1968 der Zeitschrift *Theater heute* erschien. Darin sprachen sich beide gegen die Übermacht der Intendanten und für Mitspracherecht der Schauspieler aus. Nach 1968/69 in Berlin lebend, hat sich Barbara Sichtermann den Sozialwissenschaften und der Volkswirtschaft zugewandt. Sie arbeitet heute als Publizistin und freie Schriftstellerin und ist u.a. Autorin der Bücher *Leben mit einem Neugeborenen* (1981), *Den Laden schmeißen. Ein Handbuch für Frauen, die sich selbständig machen wollen* (1989) und *Fremde in der Nacht* (1998).

Frank-Patrick Steckel schließlich wurde 1943 in Hamburg geboren. Während seines Kunstgeschichtsstudiums war er im Hamburger Studententheater aktiv. 1970 gehörte er als Dramaturg und Regisseur zum Gründungskreis der »neuen« Schaubühne am Halleschen Ufer. Von 1978 bis 1981 arbeitete er als Oberspielleiter am Bremer Theater, bevor er 1981 als freier Regisseur an die Schaubühne zurückkehrte. Gemeinsam mit der Choreographin Reinhild Hoffmann führte er von 1986 bis 1995 als Intendant das Schauspielhaus Bochum. Heute arbeitet er als freier Regisseur.

Das sind die Teilnehmer unserer heutigen Debatte. Um in die Diskussion einzuführen, wird Dorothea Kraus noch einmal ganz kurz Positionen, Tendenzen und Entwicklungen der Politisierung des Theater beziehungsweise der Ästhetisierung des Politischen in den sechziger Jahren zusammenfassen.

DOROTHEA KRAUS: Unter welchen Bedingungen, in welchen Formen und mit welchen Folgen vollzog sich in den sechziger Jahren eine Politisierung des Theaters? Diese Fragen haben wir unserer Debatte vorangestellt. Unser gemeinsames Ziel kann nicht sein, sie erschöpfend zu beantworten, wohl aber, sich ihren vielen Facetten suchend anzunähern. Es sind beson-

ders drei Aspekte, auf die wir in der Diskussion immer wieder zurückkommen werden und die ich an dieser Stelle einführend noch einmal besonders akzentuieren möchte.

Erstens: Bereits Anfang der sechziger Jahre erhielt der Politisierungsprozess an den öffentlichen Theatern wichtige Impulse aus der deutschen Dramatik. Mit den Dokumentarstücken etwa von Rolf Hochhuth (*Der Stellvertreter*, 1963), Peter Weiss (*Die Ermittlung*, 1965) oder Heinar Kipphardt (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*, 1964) wurde ein explizit politischer Anspruch formuliert. Dieser richtete sich zum Ersten gegen enthistorisierende politische Parabeln wie Max Frischs *Andorra* oder Eugène Ionescos *Die Nasbörner*, zum Zweiten gegen die Überbewertung des Psychischen im absurden Theater sowie zum Dritten gegen das in den Aufführungen der fünfziger Jahren dominierende Literaturtheater.

Die nach 1945 vorherrschende Theaterkonzeption (mit ihrem prominentesten Vertreter Gustav Gründgens) hatte nicht nur Formen explizit politischen Theaters etwa im Sinne Bertolt Brechts oder Erwin Piscators marginalisiert. Sie hatte das dramatische Kunstwerk und seine Inszenierungen auch als in sich abgeschlossenes und deshalb weitgehend statisches »Kunstschönes« verstanden. In der Leitkategorie der Werktreue fand diese Definition von »Theaterkunst« paradigmatisch Ausdruck. Zugleich wurde dadurch dem Regisseur und den Schauspielern die Aufgabe zugewiesen, die szenische Interpretation ausschließlich an der – vermeintlichen – Intention des Dichters und am ideengeschichtlichen Gehalt eines Dramas auszurichten. »Originalitätssucht« (Gründgens) des Regisseurs musste für die Vertreter eines solchen idealistisch-klassizistischen Theaters zur Bedrohung der eigentlichen Funktion des Theaters werden. Ausdrückliche Klassikeraktualisierungen waren deshalb im Theater der fünfziger Jahre ebenso selten wie experimentelle Bühnenbilder oder Kostüme.

Gerade im Bereich der Klassikerinszenierungen aber vollzog sich in den sechziger Jahren eine Politisierung, die wesentlich von der Erneuerung der Inszenierungsformen ausging. Peter Zadek beispielsweise benannte seine kritische Inszenierung von Shakespeares *Heinrich V.* am Bremer Theater (1964) in *Held Henry* um und ließ mit seiner bewegungsintensiven und der Pop-Kultur verpflichteten Formsprache die klassizistisch-idealistischen Ansätze der fünfziger Jahre endgültig als Anachronismus erscheinen. Hansgünther Heyme stellte zwischen seiner *Wallenstein*-Inszenierung in Köln, angelegt als Anti-Kriegsstück, durch bei den Aufführungen verteilte Flugblätter gegen den Vietnamkrieg ausdrücklich den Bezug zur Kriegs-

problematik der Gegenwart her. Anstöße zu politischen Theaterformen und Klassikerbearbeitungen gingen zudem von neuen Theatertexten aus, die in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre als direkte Reaktion auf aktuelle politische Ereignisse entstanden – etwa Peter Weiss' *Viet Nam Diskurs* oder Megan Terrys Revue *Vietrock*; und nicht zuletzt brachte eine junge Generation von Theaterleuten, die häufig vom Studententheater geprägt war, neue künstlerische Erfahrungen in den Theaterbetrieb ein und reaktivierte in diesem Zusammenhang unter anderem Brechts politische Theaterdefinition.

Zweitens: Innerhalb der Studentenbewegung der späten sechziger Jahre wurden weder diese Änderung der Inszenierungsformen noch die damit einhergehenden Politisierungstendenzen unter kunsttheoretischer Perspektive diskutiert. Vor allem der Sozialistische Deutsche Studentenbund (SDS) nahm gegenüber dem öffentlichen Theater eine weitgehend kritische Haltung ein, die zum Beispiel in zahlreichen Bühnenbesetzungen ihren Ausdruck fand. Inhaltlich wandte er sich vor allem gegen die auf Stücke eines bildungsbürgerlichen Kanons ausgelegten Spielpläne. Der zugleich erhobene Ästhetizismus- und Formalismus-Vorwurf traf die Realität der theaterinternen Entwicklungen der sechziger Jahre indes nur partiell. Er stellte das Theater unter den Generalverdacht, den Status der Kunst als ‚Ware der Bewusstseinsindustrie‘ zu perpetuieren, anstatt die emanzipatorischen Möglichkeiten des Theaters zu erproben. Die Institution Theater galt in diesem Sinne vor allem als herrschaftsstabilisierendes, manipulatives und elitäres Instrument.

Dennoch eröffneten gerade theatrale Praktiken und Inszenierungen den Studenten neue Kommunikationsräume zur Artikulation ihrer politischen Anliegen und Forderungen. Dabei bildeten sich zwei Aktionsrichtungen mit unterschiedlicher Akzentsetzung heraus: Die eine setzte in Anlehnung an das Agitprop-Theater der zwanziger Jahre eher auf argumentative Formen der politischen Aufklärung und Bewusstseinsbildung etwa in Form von Straßentheatern. Die angestrebte Bewusstseinsbildung und -veränderung sowie Mobilisierung (vor allem der Arbeiter) sollten über das gesprochene Wort erfolgen. Die andere Richtung wollte mit unkonventionellen happeningartigen Aktionen die Zuschauer provozieren und zur Reflexion anregen, zugleich aber auch auf die Teilnehmer selbst befreiend zurückwirken.

Drittens: Auf diese Mechanismen nahmen auch die Diskussionen über eine interne Demokratisierung der öffentlichen Theater Bezug, die den

künstlerischen Politisierungsprozess auf die Struktur der Institution ausweiteten. Ein Artikel im Aprilheft der Zeitschrift *Theater heute* 1968 markierte den Beginn heftiger Debatten um Organisationsform und künstlerische Arbeitsweise des öffentlichen Theaters. Darin forderten zwei junge Schauspieler neben der Abschaffung des Intendantenpostens Mitspracherechte aller am Theater Beschäftigten, d.h. der Schauspieler wie des technischen Personals, bei der Spielplangestaltung, der Ensemblebesetzung und der Inszenierungsarbeit. In den frühen siebziger Jahren wurden an einigen Theatern der Bundesrepublik Mitbestimmungsmodelle realisiert und in der Betriebsstruktur fest verankert. Mit der Forderung nach Ausweitung von Partizipationschancen nahmen die Theaterleute Ende der sechziger Jahre ein zentrales Anliegen der Studentenbewegung auf. In gleicher Weise zielten die aus der Bewegung hervorgegangenen Gegeninstitutionen wie etwa die Kritische Universität auf eine Veränderung von Lenkungs- und Entscheidungsstrukturen im Sinne von Selbstbestimmung, Selbstverwaltung und Abbau von Hierarchien. Auch aus diesem Grund wird die Frage, welche Bedeutung den Ereignissen von 1968 im Politisierungsprozess des westdeutschen Theaters zukam, eine Art roten Faden unserer Diskussion bilden.

Als Historikerin kann ich allerdings die Ereignisse jener Zeit nur rückblickend rekonstruieren. Sie jedoch sind dabei gewesen. Deshalb sollen Sie jetzt auch das Wort haben.

I. Herausforderung: Zeitgenossenschaft

1. Was ist politische Dramaturgie?

INGRID GILCHER-HOLTEY: Drei Leitthesen sind formuliert worden, die wir heute in zwei Panels diskutieren wollen. Auch wenn wir, wie es das Thema vorgibt, dieser formalen Vorgabe nicht streng folgen müssen, ist damit eine gewisse chronologische Struktur vorgezeichnet. Wir beginnen mit der Politisierung des Theaters in den sechziger Jahren, und ich möchte eine erste Frage an Herrn Rischbieter richten: Sie haben immer wieder entschieden, aber differenziert zu dieser Politisierung Stellung bezogen und dabei drei Elemente benannt: a) Politisierung der Stücke, b) Revolutionierung der ästhetischen Mittel und c) Demokratisierung der Institution des

Theaters. Welches dieser drei Elemente war aus Ihrer Sicht das wichtigste, das am meisten wirkende?

HENNING RISCHBIETER: In meinen Augen lässt sich das gar nicht trennen: Nur der Zusammenhang zwischen den drei Faktoren hat die Wirkung im Ganzen ausgemacht. Ich habe eine solche Trennung damals nicht vorgenommen und würde es auch nicht nachträglich machen.

INGRID GILCHER-HOLTEY: Diese Interaktion der drei Elemente leuchtet ein. Aber kann man jetzt im Rückblick eine Aussage darüber treffen, welches dieser Elemente am ehesten nachgewirkt hat?

HENNING RISCHBIETER: Innerhalb des Theaters natürlich die Radikalisierung und Erneuerung der ästhetischen Mittel. Aber gerade hier gilt es zu bedenken, dass sie nicht aus dem gesellschaftlichen und politischen Impetus heraus zu verstehen ist, der von außerhalb des Theaters wirkte und der von aufmerksamen, politisch wachen Theaterleuten aufgenommen wurde.

FRANZISKA SCHÖSSLER: Das Stück *Der Stellvertreter* stellt in diesem Zusammenhang einen wichtigen Meilenstein dar, was die Politisierung des Theaters anbetrifft. Als Kern dieses Problems ist dabei der Dokumentarcharakter dieses Stückes zu sehen, der mit seiner Wirkung unmittelbar zusammenhängt. Sie, Herr Hochhuth, sagen einerseits in Anlehnung an Schiller, dass jegliches Material durch den Autor ideell transformiert werden muss. Andererseits warnen Sie im Vorwort von *Guerillas* vor einer Anästhisierung des Politischen durch die ästhetischen Mittel. Welche Rolle spielt das Dokumentarische im *Stellvertreter*?

ROLF HOCHHUTH: Ich glaube, dass das Dokumentarische als vermeintliche Neuheit total überschätzt wird. Der *Stellvertreter* ist nicht dokumentarischer als *Woyzeck* oder *Wallenstein*. Natürlich habe ich Geschichte studiert; *Woyzeck* basiert ganz analog auf übersetzten Gerichtsakten. Aber das Dokumentarische versteht sich für den, der Zeitgeschichte schreibt, der überhaupt Geschichte schreibt, von selbst. Es gibt kein Drama, das Geschichte behandelt und nicht auf Dokumenten beruht, jedenfalls keines, das heute bekannt ist. Das Dokumentarische war damals also nichts Neues. Neu war die Politisierung des Theaters – wieder neu, müsste man genauer sagen. Eine Politisierung hatte ja bereits in den zwanziger Jahren stattgefunden

und war im Dritten Reich deshalb nicht möglich, weil politische Stücke in vollkommener Übereinstimmung mit der Ideologie der Diktatur entstanden. Insofern war das politische Stück ungefährlich. Ich glaube, politische Stücke können nur dann dramatisch sein, wenn das, was sie vorbringen, ohnehin als problematisch gilt oder aber völlig vergessen war. Der *Stellvertreter* ist nur wenige Jahre nach dem Tod von Pius XII. geschrieben worden und war wohl der erste Text, der diese Figur in Frage stellte. Die Konfrontierung dieses Mannes mit der Auschwitz-Zeit löste den Skandal aus. Piscator, der ein couragierter Mann war, war der Einzige, der sich mit dem *Stellvertreter* befasste. Das Stück lag eineinhalb Jahre in den Büros, war zwar noch nicht erschienen, doch aber im Druck; es lag in den Dramaturgien von Herrn Hilbert und Herrn Gründgens, die mir beide mitgeteilt haben, sie hätten nichts von dem Stück gewusst, bis es unter Piscator gespielt wurde, weil die Dramaturgie es nicht weitergeleitet hatte. Und auch für Piscator, der bereits zwei Stunden nach Erhalt des Textes telegraphierte und nachfragte, wer sich hinter dem Pseudonym Hochhuth verbirgt, war das Stück ein heißes Eisen. Er hat mich zwei Stunden vor der Premiere beiseite genommen und mich gefragt: »Könnte ich zwei Worte ändern? Sie sagen, am soundsovielten wurden die letzten Häftlinge in Auschwitz durch die Rote Armee befreit; können wir nicht sagen: durch russische Soldaten befreit?« Ich sagte: »Selbstverständlich!« So brisant war es in Westberlin – die Mauer stand ja schon – die Rote Armee zu nennen. Das Dramatische des Stückes kam also durch das Politische, keineswegs durch das Dokumentarische, das das Politische nur abgesichert hat.

FRANZISKA SCHÖSSLER: Wie sah die Piscator-Inszenierung im Einzelnen aus?

ROLF HOCHHUTH: Wir hatten Glück, weil Piscator Dieter Borsche, der damals ein bekannter Filmschauspieler war, als Papst Pius verpflichten konnte. Ich hatte zum Beispiel bei dem Kernstück des Stückes, bei der Papstaudienz, nicht den Eindruck – und ich glaube, den hatte keiner –, dass die Szene dramaturgisch innovativ sei; es stand eher in der Schillerischen Tradition. Auf meine Bitte hin wurde zudem der letzte Akt, der Auschwitz-Akt, weggelassen. Damit hat die Aufführung im Ästhetischen kapituliert. Mein eigentlicher Feind damals war Adorno, dem das Wort zugeschrieben wird, nach Auschwitz könne man kein Gedicht mehr schreiben, was im Blick auf Celans *Todesfuge* unsinnig ist. Ich habe Adorno