

APuZ

Aus Politik und Zeitgeschichte

42/2008 · 13. Oktober 2008



Politisches Theater

Peter von Becker

Der Kaiser ist nackt

Eberhard Görner · Maria von Bismarck · Wolfgang Engel

Politisches Theater heute

Franziska Schößler

Politisches Theater nach 1945

Geoffrey V. Davis

Das Imperium schreibt zurück: Postkoloniales Drama

Wolfgang Bergmann

Theater im Fernsehen

Doris Kolesch

Politik als Theater

Günther Maihold

Prominenten-Diplomatie

Editorial

Politisches Theater hat in Deutschland eine lange Tradition. Lessing, Schiller, Goethe und Büchner rezipierten in ihren Stücken die Ideen der Aufklärung. Die beispiellose Blüte des oppositionellen Theaters in der kurzen Weimarer Republik wurde von den Nationalsozialisten jäh beendet. In der jungen Bundesrepublik diente das Theater der Selbstvergewisserung einer Gesellschaft, die sich schuldig gemacht hatte. Der DDR galten Brecht und das Berliner Ensemble zugleich als Instrumente zur Erringung außenpolitischer Reputation.

Der gesellschaftliche Umbruch der 1960er Jahre spiegelte sich im Theater wider. Werktreue Inszenierungen galten als verstaubt, und auf der Bühne wurde demokratische Mitbestimmung eingefordert. Das moderne Regietheater führt indes nicht selten zur Überhöhung des Regisseurs auf Kosten der Schauspielerinnen und Schauspieler.

Doch Theater findet nicht nur auf der Bühne statt. Die Theatralisierung des politischen Alltags zur Legitimation gesellschaftlicher Zustände ist weit fortgeschritten. Das Fernsehen bedient sich der Theaterschauspieler und lockt mit großen Gagen. Ist Theater in Zeiten städtischer Spar- und allgegenwärtiger Rechtfertigungszwänge, unter dem Druck einer ausufernden Spaßgesellschaft noch relevant, ist es „politisch“? – Trotz der explosionsartigen Entwicklung der audiovisuellen Medien ist Theater, das den Mut zu langem Atem besitzt, unverzichtbar. Der scharfe Blick auf eine verunsicherte Gesellschaft, die öffentliche Debatte in Zeiten ideologischer Unübersichtlichkeit sind notwendig. Theater wirkt als Zukunftslaboratorium und Traumfabrik zugleich – auch wenn, wie Claus Peymann klagt, die Stücke (noch) fehlen, um die Globalisierung, den „Weltkapitalismus“, kreativ zu deuten.

Hans-Georg Golz

Peter von Becker

Der Kaiser ist nackt

Essay

Zwei Weltkriege waren doch vor allem: europäische Kriege. Und Europas Welt war nur zu lange eine der Kriege und aller Formen auch der Diktatur. Doch zugleich wurde in Europa die Idee der Demokratie, der Polis und der Politik geboren und das Licht der Aufklärung entzündet. Wilde Kinder der Aufklärung – weil ihre logische Ordnung zugleich zersprengend – sind die freien,

Peter von Becker

Dr. jur., geb. 1947; Kulturjournalist und Schriftsteller; bis 2005 Feuilletonchef des „Tagesspiegel“, seitdem Kulturautor der Zeitung; Stiftungsratmitglied der Alfred-Kerr-Stiftung; Honorarprofessor an der Universität der Künste, Berlin.

auf der Autonomie ihrer Autoren gründenden Künste. Und Europas älteste Hochkunst trägt den Namen: Theater.

Das Schauspiel als Drama macht die Szene zum Tribunal: zum Prozess der ästhetischen,

also der poetisch-politischen, philosophisch-spielerischen Selbstwahrnehmung und Selbstvergewisserung über das Individuum und seine Gesellschaft. Erdacht in Griechenland vor zweieinhalb Jahrtausenden und erneuert im unerschöpflichen Erfindungsgeist Shakespeares, hat sich das Theater als politische Bühne vor allem im deutschen kulturellen Selbstverständnis etabliert. Von Lessing und Schiller bis Büchner und Hauptmann, von Piscator bis Brecht, vom Idealismus des 18. bis zum Realismus des 19. Jahrhunderts, vom Expressionismus bis zu den Inszenatoren der 68er-Revolution oder den surreal-postsozialistischen Spielarten Heiner Müllers oder des anarchisch-spät dadaistischen Regisseurs Frank Castorf: Es ist der nämliche Grundimpuls, dass Theater als notwendig kollektive, durch die Einbeziehung des Zuschauers auch gesellschaftliche Kunst im besten Falle doch mehr sei als schieres Entertainment. Dass es Poesie und Politik im dramatischen Konflikt zusammenbringen möge – und sei es auch nur als unvereinbare Gegensätze. Dies gehört

mindestens im öffentlichen, nämlich öffentlich subventionierten deutschen Stadt- und Staatstheater noch immer zum eigenen Selbstverständnis.

I

Kein Tag hat die Welt zuletzt tiefer verändert als der 11. September 2001. Nach den Anschlägen auf New York und Washington traf sich am 15. September in Camp David Präsident George W. Bushs „Kriegskabinet“ und entschied bereits über die beiden Hauptziele des amerikanischen Terrorabwehrkampfes und der Vergeltung: über Afghanistan und den Irak. Man kann das mit Protokollen und autorisierten Zitaten nachlesen in Bob Woodwards Buch „Bush at War“. Auf Außenminister Colin Powells Einwand, eine internationale Koalition gegen den Terror drohe bei einem Angriff auf den Irak zu zerfallen, antwortete Verteidigungsminister Donald Rumsfeld: „Wir müssen die Öffentlichkeitsarbeit straffer führen. Die Sache wie eine politische Kampagne aufziehen, jeden Tag Argumente unter die Leute bringen. Für einen langen Feldzug brauchen wir eine breite Basis der Unterstützung im Volk. Nicht eine schmale, sondern eine breite. Dies ist kein Spurt, sondern ein Marathon. Er wird nicht Monate dauern, sondern Jahre.“

Eben diese reale Szene existiert auch im europäischen Theater, sie wurde dort längst vorausgedacht. Die anderthalb Jahre eines angekündigten, doch völkerrechtlich wie auch strategisch umstrittenen Krieges haben nicht nur Europas und Amerikas Öffentlichkeit in einen politisch-kulturellen Ausnahmezustand versetzt – vergleichbar allenfalls der Zeit vor 40 Jahren, während des Vietnamkriegs und der damaligen Protestbewegung. Und damals, in den Jahren vor und um 1968, reagierte auch das Theater. In den USA und in Europa war es das „Living Theatre“, in Großbritannien Peter Brook mit dem Spektakel „US“ (wie USA und wie „us“/„wir“), in Deutschland Peter Weiss zum Beispiel mit seinem agitativen „Vietnam Diskurs“.

Man hätte nun, in der spektakulären Ausnahme-situation seit dem 11. September, meinen können, dass die Theaterleute das längst vorhandene Drama zum Krieg auf vielen Bühnen inszeniert hätten. Es ist das Stück, das von der Chronik eines angekündigten

Krieges, von seiner umstrittenen Vorbereitung und der nötigen Demagogie und den politischen PR-Kampagnen handelt. Das von der Verletzung eines Landes und seines Regierungschefs durch einen ungewöhnlichen Angriff aus der Ferne ausgeht und davon erzählt, wie zur Vergeltung eine militärische Koalition geschmiedet und angesichts von Verzögerungen und Hindernissen das Volk bei Kriegslaune gehalten werden muss – zumal sich der Gegner auf einem anderen Kontinent befindet und der Feldzug logistische Probleme aufwirft. Geht es doch um einen Krieg, der viele Jahre dauern wird.

Wir reden von keiner simplen szenischen Adaption dessen, was in anderen Medien längst aktueller und schneller verbreitet werden kann. Das Stück ist vielmehr, wie alle große Kunst, eine hoch poetische Verdichtung des Stoffs und zugleich die geisterhafte Antizipation des Kommenden: also ein Drama der Vergangenheit und zugleich ein Stück der Stunde – die immer wieder schlägt. Es wurde im Jahr 405 vor Christus in Athen uraufgeführt, wohl vom Sohn des bereits im Jahr zuvor im mazedonischen Exil verstorbenen Dichters Euripides. Es ist seine *Iphigenie in Aulis*. Sie erzählt die Vorgeschichte von Iphigeniens späterer Errettung und ihrem Exil bei den Skythen auf Tauris, über das Euripides gleichfalls ein Drama geschrieben hat. Die meisten aber kennen den Stoff wohl nur aus Goethes Version der *Iphigenie auf Tauris* oder aus Glucks Oper, vielleicht auch von Anselm Feuerbachs berühmtem Gemälde der sehnsuchtsvoll sinnierenden Emigrantin am fernen, barbarischen Ufer.

Euripides, den der Berliner Kritiker Alfred Kerr 1916, mitten im Ersten Weltkrieg, „unseren Zeitgenossen“ genannt hat, schildert das Heer der gesamtgriechischen Koalition, dessen zugehörige Flotte vor der Überfahrt zum Krieg gegen Troja (und zur Vergeltung der Entführung Helenas) im Hafen von Aulis festsetzt, weil der Feldherr Agamemnon unterwegs im Hain der Göttin Artemis übereifrig eine heilige Hirschkuh erlegt hat. Worauf die Göttin eine alle Schiffssegel lähmende Windstille verhängt, die nur durch die Opferung des Mädchens Iphigenie, die Tochter Agamemmons und Klytaimnestras, beendet werden kann. Es ist ein Drama, das neben den familiären Szenen im Hauptquartier der Generäle Agamemnon und Menelaos spielt. In deren Widerstreit mit dem wankelmütigen Volk, mit dem intriganten Koalitionär Odysseus, mit den Kriegsberichterstatern in Gestalt des Chores, mit den unruhigen Truppen und der Familie Agamemmons entfaltet die 2400 Jahre alte Dichtung ein geradezu frappierendes Panorama der privaten und politischen Konflikte. Und der Psychologie der Kriegsführung. Einst und jetzt.

Im Deutschen existiert *Iphigenie in Aulis* in der kongenialen Übersetzung Friedrich Schillers. Dazu gibt es eine freiere Bearbeitung in Gerhart Hauptmanns *Atriden-Tetralogie*, entstanden im Zweiten Weltkrieg. In Frankreich hat 1991 Ariane Mnouchkine in ihrem Théâtre du Soleil die aulische „Iphigenie“ in der Urfassung des Euripides an den Beginn ihrer großartigen, *Les Atrides* überschriebenen Reise in die Welt der antiken Tragödie gestellt. Das war auch dramaturgisch ingenüös, weil das Stück die Vorgeschichte der viel bekannteren, anschließend gezeigten *Orestie* des Aischylos erzählt, deren letzter Akt gleichsam die Erfindung des Rechtsstaats vorstellt. In Deutschland aber ist Euripides' erstes Iphigenien-Drama, trotz Schiller, Hauptmann und der auch hierzulande bei Gastspielen bejubelten Mnouchkine-Inszenierung, fast nie gespielt worden. Nach dem 11. September gab es im deutschen Stadttheater wohl nur einen Anlauf im Mai 2002, bei dem man, „nach Euripides“ titulierte, den „Set“ einer (fiktiven) amerikanischen Propagandaverfilmung des Stoffs auf die Bühne des Mannheimer Nationaltheaters brachte.

Spätestens seit dem ersten Golfkrieg 1991 wissen wir, dass ein Kriegsschauplatz in der neueren angelsächsischen Sprache der Militärs *theatre* heißt. Umso mehr verwundert es, dass während all der Vorbereitungen zum *theatre* der Aktion „Enduring Freedom“ eben diese Chronik eines angekündigten Krieges offenbar nicht gelesen und nicht gespielt wurde: *Eyes wide shut*. Stattdessen kamen, wie schon beim ersten Golfkrieg, vermehrt *Die Perser* des Aischylos auf die Bühne. Zu Aischylos' Zeit war es kühn, den besiegten Feind der Griechen zum Protagonisten zu machen und sich in ihn einzufühlen. Aber für heutige, zivile Theaterbesucher wirkt diese dramatische Empathie nurmehr: politisch korrekt. Auch in den jetzt überall in Europa gespielten Nach-Irakkriegs-Stücken, etwa in Simon Stephens *Motortown*, bleibt der Horror bloß politisch korrekt.

II

Theater ist heute in der Konkurrenz zu den elektronischen Medien und nach dem Sieg der musikalisch, modisch, lifestylehaft dominierenden Popkultur kein selbstverständliches Leitmedium der Gesellschaft mehr. Die Künste lassen sich in der Produktion und Rezeption immer weniger durch traditionelle, kategoriale Grenzen definieren. Wenn es nicht gerade um den Konflikt mit fundamentalistischen, voraufklärerischen Gemeinschaften geht, verpufft in den pluralen, liberalen Gesellschaften auch jeder herkömmliche Versuch des Skandals. Und es gibt fast nirgendwo mehr *die* Gesellschaft und *das* Publikum, nicht einmal im Theater. Obwohl das künstlerisch ambitionierte, also nicht rein

boulevardesk unterhaltende Theater weitgehend noch das Medium eines eher bürgerlichen, akademisch halbwegs gebildeten, überwiegend (großstädtischen) Publikums ist, existieren inzwischen ganz unterschiedliche „Publikümer“ – Publikum im Plural: von Generation zu Generation verschieden, diversifiziert, so zersplittert wie die ganze postindustrielle Gesellschaft.

Die Theater sprechen auch innerhalb eines Kulturkreises, innerhalb einer Landessprache sehr verschiedene Sprachen. Im so genannten freien Theater, in der Off-Szene, im Theater der Gruppen und nicht der großen, festen, staatlich oder städtisch subventionierten Bühnen hat man sich ohnehin seit langem vom reinen Literatur-Theater, von der Interpretation dramatischer Texte entfernt. Doch gerade hier sind die oft nonverbalen, vom Tanz, von der Musik oder den Bildenden Künsten bis hin zum digitalen Video gespeisten performativen Formen trotz aller Vielfalt einander oft erstaunlich ähnlich. Häufig sogar wechselbar. Oder sie sind so globalisiert wie die tausend universellen Facetten und Stile der Popmusik oder des internationalen Designs.

Innerhalb dieser Theatralisierung der Öffentlichkeit hat sich die Politik immer mehr der Mittel auch des Theaters, des Showbusiness bedient. Schon Walter Benjamin sprach von der „Ästhetisierung der Politik“; das gilt spätestens seit den Aufmärschen und dem „Ornament der Masse“ (Siegfried Kracauer) zu Zeiten des Faschismus und Stalinismus, aber es setzt sich fort auch in den Inszenierungen von Parteitag und Wahlkämpfen moderner demokratischer Parteien. Demgegenüber hat es das Theater in seinem alten Kerngeschäft, soweit es in den politischen Raum zurückwirken möchte, immer schwerer. Der Dramatiker Heiner Müller hat nach der „Wende“ 1989/90 gesagt, das Theater brauche zur öffentlichen Wirksamkeit die Reibung an einer gegnerischen, womöglich gar theaterfeindlichen Realität: „Shakespeare wäre nicht möglich gewesen in einer Demokratie.“

Das ist eine Pointe. Und trifft doch nur eine gleichsam abstrakte, vereinfachte „Ästhetik des Widerstands“. Natürlich taugt das Theater in Deutschland heute nicht mehr zum „Reißzahn im Hintern der Politik“, wie sich das Claus Peymann vor ein paar Jahren noch bei seinem Umzug vom Wiener Burgtheater ins Berliner Ensemble erträumte. Selbst die schöne Rolle des Hofnarren ist schon von den Moderatoren der politischen TV-Talkrunden besetzt. Zudem kann das Theater gegen die aktuellen Medien schwerlich noch auf dem Feld des Dokumentarischen konkurrieren. Trotzdem ist es der von Berlin aus operierenden Gruppe „Rimini Protokoll“ mit dem Rechercheblick in zum Teil abgründige Realitäten und durch die raffinierten

Auftritte so genannter „Experten des Alltags“ gelungen, das alte, vermeintlich erledigte, politisch-soziale Dokumentartheater noch einmal dramaturgisch zu erneuern, ja fast: zu revolutionieren.

Im Zentrum des deutschsprachigen Schauspiels steht freilich noch immer das fingierte, von Schauspielern interpretierte Drama. Die Stücke handeln von Menschen, von menschlichen Konflikten, und der Mensch ist nun mal eine alte Erfindung. So lange er biotechnisch noch nicht zum Androiden, zur Schimäre oder zum Cyborg mutiert ist, bleibt es bei seinen immer gleichen fünf Sinnen und bleiben die Autoren bei den durch alle Zeiten gleichen, bis heute unerschöpflichen Grundthemen: bei Liebe und Hass, Krieg und Frieden. Im Lachen wie im Weinen.

Auf diese Voraussetzungen aber lässt sich heute nicht mehr so selbstverständlich bauen. Denn im deutschsprachigen Theater hat sich etwas fundamental geändert – auch gegenüber der einstigen Regierebellen-Generation eines Peter Zadek, Peter Stein oder anderer Protagonisten der 68er Jahre: Viele jüngere oder auch schon mittelalte Regisseurinnen und Regisseure setzen sich in Deutschland immer weniger mit den geschriebenen Texten reibungsvoll auseinander, sondern gleich freihändig über sie hinweg. Stücke sind – mit einem Wort Heiner Müllers – nur noch „Material“, das assoziativ verarbeitet, gemixt und gesampelt wird. Auch diese Dekonstruktion kann eine Komposition ergeben, ein szenisches Konstrukt – dessen Raffinesse oder Haltlosigkeit aber nur noch genaue Kenner der ursprünglichen Texte beurteilen können. Oft spricht das Theater dann eine vom Drama und seiner Geschichte weitgehend losgelöste, selbständige Sprache. Das birgt die Gefahr allerdings der schieren Selbstreferenzialität. Peter Handke nannte das einmal „Theatertheater“.

III

Die szenische Auseinandersetzung mit einem nicht gleich verworfenen oder ins völlig Heutige eingedünnten Text könnte jedoch noch politische Funken schlagen. Im Fall der „Iphigenie“ des Euripides passiert dies, wenn der Zuschauer in den zweieinhalbtausend Jahre alten Mythen und Metaphern plötzlich ihre geisterhafte Gegenwärtigkeit erkennt. Das kann ein Erkenntnischock sein, der tiefer rührt als jede aktuelle Nachricht oder Meinung. Er berührt, als Erkenntnis, auch den Unterschied zwischen einer schieren Informations- und einer Wissensgesellschaft.

Dazu müsste man, im Theater die Spiele der Mächtigen zeigend, die Macht allerdings auch ernst nehmen. In seiner Mailänder Inszenierung von Brechts *Leben*

des Galileo Galilei hatte Giorgio Strehler einst die berühmte morgendliche Einkleidung des Papstes versinnlicht, indem er die Papstrolle mit einem besonders spillerigen Darsteller besetzte. Während er sich mit dem Inquisitor unterhält und als naturwissenschaftskundiger Pontifex zunächst auf Seiten des angeklagten Physikers Galilei ist, wird dem Papst nun vom Unterrock bis zum prangenden Ornat Kleid um Kleid angelegt – bis sich der dürre, mitfühlend mitdenkende Mensch in eine lebende Monstranz, in ein Monstrum der Macht verwandelt hat – ein Kirchenfürst, der am Ende zustimmt, dass man Galilei bis zum Widerruf seines neuen Weltbildes die Instrumente der Inquisition zeigen möge. Die Szene wird so zum Exempel, zum schlagenden Inbild.

Im deutschen Theater heute aber treten fast alle Herrscher, alle Mächtigen von vornherein ihrer Macht oder Fremdheit entkleidet auf: schon äußerlich heruntergekommen, Agamemnon oder Klytaimnestra trinken Dosenbier und rauchen „Marlboro“ im Unterhemd. Othello ist der Schwarze aus der „Nike“-Werbung, Fürsten gleichen dem Bankangestellten von nebenan oder sind häufig genug nur das Gespenst aus der nächsten Theaterkantine. Es gibt allzu seltene Gegenbeispiele: Peter Steins elfstündiger Berliner *Wallenstein* war 2007 als größtmögliches Kriegsstück auch ein Kostümstück, ein erraticischer Sonderfall des einst poetisch-politischen Geschichtstheaters. Oder noch mal Schiller: Andrea Breths verwandelte den düsteren Escorial 2005 im *Don Carlos* am Wiener Akademietheater in eine von Überwachungskameras beherrschte Bürokratie. Und der Darsteller des totalitären Königs Philipp entblößte sich nicht leibhaftig, sondern durch seine innere, unseligmachende, einschnürende Façon. Das war eine Ausnahme unter den heutigen avancierten Klassikerinterpretationen.

Kurz darauf spielten zwar auch im *Carlos* des Berliner Deutschen Theaters die Überwachungskameras einer sich selbst virtualisierenden Diktatur eine Hauptrolle. Doch der Diktator erschien ebenso wie sein „Gedankenfreiheit“ fordernder Gegenspieler Marquis Posa in Turnschuhen oder gleich barfuß und im Slip. Schon mit dem Outfit wurde jede Fallhöhe ausgeschlossen. Auch der diktatoriale Fall ist schnell erledigt, es bleibt nur der technische Einfall, der König und seine

Opfer sind Schießbudenfiguren, Hauptdarsteller nur fürs Überwachungsvideo. So kehrt die Tragödie wieder als Farce. Jede Geschichte ist schon aus zweiter Hand.

Aus dem vermeintlich nur Äußerlichen folgt die innere Konsequenz. Was so umstandslos nahegerückt wird, rückt alles gleich ins Private, geheimnislos Durchschaubare, ins tendenziell Unpolitische. Keine verstörende, lockende Fremde, die den Zuschauer durch ihren unerhörten Abstand zum Zeitgeist oder der TV-Serienwelt erst neugierig machen würde, sich ihr mit eigener Anstrengung anzunähern, um die eigene Wirklichkeit statt im schnellen Schein erst in der Hintergrundstrahlung eines älteren Kunstwerks erleuchtet zu sehen. „Zukunft braucht Herkunft“, sagt der Gießener Philosoph Odo Marquardt.

Die klarste Zuspitzung des äußerlichen Phänomens war der letzte Fast-Skandal des deutschen Theaters: Jürgen Goschs später zum Berliner Theatertreffen eingeladenen Düsseldorfer Inszenierung von Shakespeares *Macbeth* ließ alle Rollen von Männern spielen, die überwiegend nichts am Leibe trugen. Es war in manchen Details eine kühne, im Kern hoch seriöse Aufführung. Aber die Blöße des Königs Duncan oder des Usurpators Macbeth bedeutete ungewollt gewollt doch nicht viel mehr als die alte Botschaft: Der König, der Kaiser ist nackt. Es ist das älteste Hofnarrenmärchen. So harmlos, so unpolitisch privat, wie der Mensch als barer Adam nun allemal wirkt, ist die Maskerade der Macht freilich nicht. Auch heute nicht, selbst wenn sich alles und alle exhibitionieren. Die Bösen mögen rein menschlich banal sein, doch das Böse ist es nicht. Schon Jean Améry, der von den Nazis einst Gefolterter, erhob diesen Einspruch gegen Hannah Arendts berühmte Formel. Heute aber ist die „Banalität des Bösen“ zur doppelten Banalisierung in einem Theater geworden, dem jede menschliche, historische Tragödie gleich zum kunstblutigen Witz gerät.

IV

Das deutsche Theater hat seit dem Tod von Regisseuren wie Fritz Kortner, Rudolf Noelte und zuletzt auch Klaus Michael Grüber keinen Mut mehr zur Tragödie. Ein Theater aber, das keine szenischen Bilder, keinen schauspielerischen Ausdruck mehr findet für

die tragische Erotik und die Gefährdungen der Macht, für die Macht auch des Bösen, dieses Theater hat seine politische Rolle weitgehend verspielt. Es muss sich zurückziehen auf die eher private Sphäre: auf die Politik der Gefühle, des Sex, der Familie, des Glücks und der Katastrophen der Liebe.

Das ist keine Schande. Es ist oft eine Chance. Und künstlerisch meist ergiebiger als etwa die Verstrickungen heutiger wirtschaftlicher Macht in den vergleichsweise naiven, „unterkomplexen“ Parabeln von Arm und Reich, Gut und Böse des allzu lieben linken Bert Brecht abbilden zu wollen. Dabei hatte Brecht selber schon 1927 gesagt, dass eine Fotografie der Krupp-Werke nichts mehr aussage, weil „die Realität in die Funktionale“ gerutscht sei.

Natürlich spielen Politik und Zeitgeschichte noch immer rein ins deutsche Theater. Etwa die Folgen von „Wende“ und Wiedervereinigung, wie sie in den ganz unterschiedlichen Stücken von Botho Strauß, Klaus Pohl, Fritz Kater, René Pollesch oder Roland Schimmelpfennig und selbst in Texten von Elfriede Jelinek aufscheinen. Trotzdem ist das jüngere deutsche Kino da schon weiter, schärfer, genauer. „Das Leben der Anderen“ hat es so spannend, so abgründig in keiner Theatererzählung gegeben. Und das ist nun keine Frage des Mediums mehr und seiner populären Reichweite. Es geht um die Herausforderung, Menschen und Mächte im Theater wieder ernster zu nehmen als die selbstbezügliche Ausstellung nackter, schnell durchschauter, längst entleerter Formen.

Also mehr Inhalt? Das neue enthüllende, das Politik und Gesellschaft bewegende Zeitgeschichtsdrama im nach-Schiller'schen Stil von Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* ist heute aus vielerlei medialen und ästhetischen Gründen kaum mehr zu haben. Aber darum ist das Geschichtsstück noch nicht für alle Zeit am Ende. So wenig wie die Geschichte. Denn selbst ein Ende bedeutet auch immer einen neuen Anfang.

Eberhard Görner

Politisches Theater heute. Zwei Interviews

Eberhard Görner im Gespräch mit Maria von Bismarck

Maria, warum bist du Schauspielerin geworden?

Ich liebe es, Perspektiven zu wechseln und mich in andere Menschen und Charaktere hineinzusetzen. Und ich schaue die Welt gern aus den Augen von Lady Milford oder von Grete aus „Präsidentinnen“ oder der Konsulin aus den „Buddenbrooks“ an. Dieser Blick eröffnet mir ein völlig anderes Empfinden, eine andere Lebendigkeit, und eine Sicht auf die Welt – auf das Leben.

Wie lange bist du schon Schauspielerin?

Seit 30 Jahren. Ich war an sehr vielen Stadttheatern, und zwischendurch habe ich auch freie Produktionen gemacht – immer auf der Suche nach guten Regisseuren. Weil der Schauspieler einfach vollkommen abhängig ist von einer guten Regie. Die Beziehung zu einem Regisseur ist ein bisschen wie die von einem Kind zu seinem Vater oder seiner Mutter. Die sehen mehr, und man kann nie ganz sicher sein über seine eigene Wirkung – man braucht einen Spiegel. Wenn dieser Spiegel klar ist und gut, dann wächst man über sich hinaus. Wenn der Spiegel aber trüb ist, oder in sich selbst gefangen, dann bleibt man selbst auch trüb, auch wenn man ein viel größeres Potenzial in sich hat.

Eberhard Görner

Geb. 1944; Filmregisseur, Dramaturg und Drehbuchautor, u. a. für „Nikolaikirche“ (Regie: Frank Beyer) und „Der neunte Tag“ (Regie: Volker Schlöndorff); Honorarprofessor für Bewegtbildmedien an der HTW Dresden; Leiter der E. G.-Filmproduktion. Liliencron-Haus, 16259 Bad Freienwalde.
liliencronhaus@freenet.de

Maria von Bismarck

geb. 1959; seit 1983 Schauspielerin und Regisseurin; Ensemble-Mitglied am Theater Lübeck.

Das Gespräch fand am 24. April 2008 in Lübeck statt.

Du hast neben deiner Schauspielarbeit auch immer Regie geführt?

Ja, das war mir wichtig, weil ich, wenn ich ein Stück lese, sofort Phantasien entwickle, wie das aussehen könnte. Ich liebe es, mit Menschen zu arbeiten, das Wesen eines Schauspielers zu sehen, zu erkennen, und das in die Rolle hineinleben zu lassen. Das, was für mich ganz schwierig ist an der Regie heutzutage und auch des Regietheaters, ist, dass das Potenzial des Schauspielers, der ja, jeder für sich, ein ganzes Universum mitbringt, wenig genutzt und geöffnet wird. Jede Rolle braucht ein Geheimnis, und jeder Mensch bringt eins mit. Dass man dem nicht vertraut, sondern dass der Regisseur sagt: Ich will das haben, und manchmal sehr respektlos mit einem Schauspieler umgeht, ihn hineinzwängt in seine Phantasie, die oft auch sehr begrenzt ist und manchmal auch sehr neurotisch. Die vielleicht auch seine eigene Lebensgeschichte immer wieder in verschiedenen Formen reflektiert. Und das Wunderbare, was ein Mensch mitbringt, kommt gar nicht zum Strahlen.

Das Entscheidende für mich an jeder Arbeit auf der Bühne ist, dass ich irgendwo ein Stückchen Seele sehen kann. Doch diese Seele bleibt oft verschlossen, weil der Schauspieler im Probenprozess gar keine Chance hat, sich zu öffnen, weil er so unter Druck steht, Leistung zu zeigen, das abzuliefern, was der Regisseur verlangt, und nicht wirklich eine Hingabe stattgefunden hat, weder an sich selbst, noch an den Regisseur, noch an die Rolle. Der ganz große Druck, die Spannung ist immer da, und damit eine „Spielastik“, die für mich völlig uninteressant ist auf der Bühne. Aus meiner Erfahrung ist es so, dass das Publikum – egal, aus welcher Stadt es kommt, wie klein oder groß, wie anspruchsvoll die Stadt, wie anspruchsvoll die Menschen sind – einen Moment der Tiefe, des Innehaltens und den Einblick tief in einen Menschen erleben will. Weil es sich selber darin spüren will und weil das ein Stück Befreiung bedeutet. Doch das bekommen die Leute meistens nicht, weil Regisseure damit beschäftigt sind, immer Neues zu erfinden und etwas Besonderes zu machen: sich austoben, auch in ihrem Hunger nach Macht. Regie führen bedeutet auch Macht über Menschen. Und da geht der seelische Moment, der eigentliche tiefe Moment der Bewegung, den wir alle dringend brauchen, verloren. Es wird unendlich viel Energie verschwendet, unendlich viel Zeit und auch Liebe in einem sinnlosen Sich-Drehen um die eigene Achse. Dieser Moment der Öffnung, wenn ein Schauspieler in seine Rolle eintaucht und sich öffnet und damit seinen Seelendiamanten strahlen lässt, in diesem Moment passiert Ewigkeit. Da passiert Transzendenz. Da passiert etwas, was größer ist als jedes kleine menschliche Schicksal.

Diesen Moment habe ich als Schauspielerin oft auf der Bühne erlebt, auch bei Kollegen. Das sind Momente, die im Gedächtnis bleiben, auch als geistige Nahrung, ein Schatz, den man mit sich trägt. Ich glaube, dass das Theater heute so angeschlagen ist, weil es diese geistige Nahrung nicht mehr liefert. Heute sagt ein Kollege gerade noch in der Kantine zu mir: Tja, bei dem Nathan hatten wir ein Problem mit dem Schluss. Den kann man nicht inszenieren, weil der Lessing einfach einen schlechten Schluss geschrieben hat. Wenn ein Schauspieler so über Lessing spricht, dann merke ich, dass da in der Tiefe etwas nicht angekommen ist. Auch nicht von der Botschaft dieses Lessing, und warum der heute noch aktuell ist. Das ist es, worunter wir leiden: Dass wir diese geistige Nahrung uns selbst und dem Publikum nicht mehr geben. Weil wir so befasst sind mit unserem Ego, was sich entfalten möchte, unserem mangelnden Selbstwertgefühl. Da geht sowohl Regisseuren als auch Schauspielern so. Dass sie das Theater benutzen, um sich selbst zu spüren, ihren eigenen Wert immer wieder reflektiert zu sehen. Aber sie geben keine geistige Nahrung weiter, und sie bekommen selbst auch keine. Deswegen bleiben sie ewig hungrig und ewig unzufrieden.

Dazu kommt die politisch-kulturelle Situation, dass einfach dadurch, dass gespart wird, immer weniger Schauspieler immer mehr leisten müssen. Der Spielplan platzt aus allen Nähten. Der Schauspieler macht sich heute keine Gedanken mehr darüber, was erzählt wird. Der sieht nur noch seine Rolle, vor allem, weil er Angst hat, seinen Job zu verlieren. Denn da stehen zwanzig andere, die wollen denselben Job. Und wenn er in zwei Produktionen nicht Höchstleistungen gebracht hat, ist er draußen. Dieser Druck bewirkt Unterwürfigkeit gegenüber Regisseuren und Intendanten. Man verleugnet sich selbst. Es gibt zu wenig Zivilcourage. Dieser enorme Druck bewirkt auch, dass die Gemeinschaft eines Ensembles nicht mehr funktioniert. Man ist auswechselbar, da kommen Gäste, da kommt der, da kommt jener. Man wird abhängig gehalten. Man möchte nicht so gern, dass Schauspieler inszenieren, sie sollten auch möglichst keine eigene Meinung haben. Sie haben zu funktionieren. Und das ist ja auch richtig, dass sie funktionieren. Doch die kreative Auseinandersetzung, auch um Inhalte, auch gesellschaftlich, bleibt dabei auf der Strecke: Ist dieses Stück relevant in diesem Moment? Oder ist das nur ein Modetrend: Weil alle jetzt „Gott des Gemetzels“ spielen, müssen wir das auch machen?

Du bist die Tochter einer politischen Familie. Dein Vater war Präsident des Goethe-Instituts, er war Intendant beim WDR und Präsident des Deutschen Evangelischen Kirchentags. Wie siehst du die Situation

für das politische Theater? Hat es überhaupt eine Existenzberechtigung in der derzeitigen Gesellschaft?

Es ist natürlich immer leichter, wenn ein System sehr eng gestrickt ist und viel Unterdrückung mit sich bringt. Gegen die gängige Ordnung Kunst zu machen, ist einfacher als in einem System, das vor sich hin wabert und in dem man nichts wirklich packen kann. Das ist schwieriger, es bedeutet, dass man sich viel tiefer auseinander setzen muss mit politischen und gesellschaftlichen Notständen, und auch viel differenzierter: Was brauchen die Menschen in einer Situation der kulturellen Not, die wir im Moment erleben? Wir erleben einerseits kulturellen Überfluss. Überall wird Musicaltheater und Unterhaltung produziert. Wir haben diese wunderbaren Stadttheater. Aber wir sind medienkrank, wir sind konsumkrank, und wir brauchen wieder eine neue Form der Wahrnehmung, um unseren Geist zu klären für die politischen Verhältnisse. Aus meiner Sicht hat das Theater die Funktion, das politische Bewusstsein und den Blick zu schärfen. Wir sind wie in Nebel gehüllt. Wir sehen nicht mehr klar, weil wir mit überflüssigen Bildern überfüttert sind. Wir sind mit Klischees beschäftigt und mit schneller Befriedigung in jeder Hinsicht. Was fehlt, ist Weitsicht, ja, Verantwortung für unseren Planeten.

Warum gibt es keine großen Theaterautoren wie Brecht, Dürrenmatt, Frisch, aber auch Shakespeare, Lessing oder Schiller mehr?

Die großen Autoren haben etwas gemeinsam: Sie haben einen Mechanismus, eine Gesetzmäßigkeit erkannt, wie menschliches Drama funktioniert. Und das schreiben sie in vielerlei Geschichten immer wieder. Sie haben etwas Metaphysisches verstanden: wie sich Energien immer wieder zusammen drehen, vernichten und neu geboren werden. Und sie alle geben Hinweise auf das, was zu lernen ist. Sie öffnen eine Tür. Sie öffnen das Bewusstsein dafür, dass eine Figur in einem bestimmten Moment, wenn sie anders gehandelt hätte, frei gewesen wäre, oder erlöst, das Glück gefunden hätte. Und damit lassen sie den Zuschauer lernen. Die Figur macht eine Entwicklung durch.

Heute gibt es keine geistige Grundlage mehr für viele Autoren, aus einer solchen Perspektive zu schreiben. Ein Werner Schwab schreibt aus einer Perspektive der Hoffnungslosigkeit und der Verzweiflung, der Bitternis und des schwarzen Humors oder des Zynismus. Das kann auch sehr interessant sein. Aber er gibt keinen Hinweis, er gibt keine geistige oder seelische Nahrung, ähnlich wie etwa Sarah Kane. Damit meine ich jetzt nicht sentimental, alles soll ein Happyend haben. Es geht darum, dass der Zuschauer auch mit einem spirituellen, geistigen Hunger – einem seelischen Hunger

– in eine Vorstellung geht. Vielleicht ohne es zu wissen; vielleicht möchte man nur unterhalten werden. Aber man möchte doch etwas mitnehmen. Unser Leben spielt sich immer wieder am Abgrund ab. Trotz unseres Lächelns in die Kamera ist da eine seelische und geistige Leere, und die möchte gefüllt werden. Dazu ist das Theater da, so, wie vielleicht die Kirchen. Die Leute gehen rein und kommen hungrig wieder raus. Das Theater hat eine ethische Verantwortung, die es nicht nutzt, weil es sich um sich selber in diesem Karussell der Eitelkeiten dreht und oft auch stecken bleibt.

Autoren von Shakespeare bis Brecht besitzen für das Theater Langzeitwirkung über Jahrhunderte hinweg. Jetzt sind wir konfrontiert mit Autoren und mit Literatur, die eher Kurzzeitwirkung haben.

Ja, und das trifft auch auf die Politik zu. Weil der Mensch überdreht ist – durch Kommunikation, durch Medien, durch Anspruch – und keine Wurzeln mehr empfindet, muss alles schnell konsumiert werden, weil er sonst zusammenbricht. Weil sonst das ganze System zusammenbricht. Deswegen setzt man sich diese kurzen Ziele. Wenn man sich Theater in den USA anschaut und sich dort in der Gesellschaft umsieht, ist dieses Phänomen noch extremer. Was steckt dahinter? Nichts als Angst vor der Zukunft, Angst vor langem Atem, Angst davor, etwas aufzubauen, wie vielleicht im alten Ägypten jemand einen Tempel gebaut und wirklich drei Monate gebraucht hat, um einen Stein dorthin zu setzen.

Ich arbeite als Regisseurin so, dass ich den Text, jedes Wort, erarbeite. Jede Geste, jede Emotion, sodass der Schauspieler absolute Sicherheit hat und nachts um vier geweckt werden und den Lear spielen kann. Er muss einfach so sicher sein. Das ist etwas, was alle großen Theaterleute gesagt haben – für mich sind das immer noch George Tabori und Peter Brook –, der Schauspieler braucht einen Raum für sich. Man muss ihm Raum geben, um zu improvisieren, erforschen, sich selber zu spüren. Und im zweiten Drittel werden Dinge festgelegt und im dritten wird es fest geklopft. Weil sie Angst haben, dass irgendetwas schief gehen könnte, arbeiten viele Regisseure heute so, dass sie von der ersten Probe an Dinge festlegen und überhaupt nicht mehr neugierig sind, nicht mehr das Nichts aushalten. Die Pausen während eines Gesprächs oder einer Probe, wo vielleicht mal wirklich gar nichts passiert, das sind oft die schönsten Momente. Weil da kleine Wunder entstehen. Und wir brüsten uns alle damit, dass wir immer etwas Neues erfinden. Aber es ist nicht neu. Das Neue entsteht nur in einem Raum, in dem die Ewigkeit Platz hat, nicht dort, wo der menschliche Wille alles zugemeißelt hat.

Hast du vor der Wiedervereinigung die Theaterszene der DDR verfolgt?

Ich habe einmal „Baal“ gesehen, im Berliner Ensemble mit Eckehard Schall. Was mir auffiel, war, dass die Ostschauspieler den Stoff, den Inhalt eines Stückes ernster nahmen als wir. Dass sie sich mit mehr Ehrfurcht und Respekt dem Autor und dem Stoff hingaben. Heute wird jedes Stück neu übersetzt und noch einmal überarbeitet, und da geht vieles auch von der Sprache verloren. Ich glaube, dass wir auch sprachlich auf den Hund gekommen sind und dass wir unsere Sprache neu einüben müssen. Dabei können uns die Klassiker helfen. Andererseits finde ich es wunderbar, wie Erich Fried Shakespeare übersetzt hat. Aber die Sprache in ihrer Vielfalt ist auch Nahrung. Und das sollte man ernster nehmen.

Du hast die Misere des Theaters beschrieben. Erhoffst du dir eine Verbesserung durch die Politik?

Ehrlich gesagt: Ich glaube, dass es keine Politiker mehr gibt, die sich ernsthaft öffnen für Kunst oder Theater. Oder nur ganz wenige. Selbst Kultus- oder Kulturminister haben keine Zeit, ins Theater zu gehen oder sich die Vielfalt des Theaters anzuschauen. Oder zu lesen. Das sind Manager. Und ich glaube, dass die meisten den großen Fehler machen, dass sie die Bedeutung von Kultur völlig unterschätzen. Deswegen habe ich nicht viel Hoffnung, dass sich etwas verbessert. Im Gegenteil: Ich glaube, dass die Wüste, die oft in der Politik herrscht, immer mehr auf die Kultur übergreift. Aber es muss natürlich von der Politik kommen. Weil Politik die Theater finanziert. Das Erkennen der Wertigkeit von Kultur, dass sie eben nicht nur Unterhaltung ist und nicht nur eine nette Beilage zum Steak. Das ist immer weniger der Fall.

Und was ist mit der Wirtschaft?

Es gibt viele Unternehmen, die große Musicalproduktionen und auch Theater subventionieren. Und es gibt den einen oder anderen Manager, der erkannt hat, dass es für sein Prestige, aber auch für sein eigenes Vergnügen von Vorteil ist, wenn er Kultur unterstützt. Ich sehe eine Bewusstseinswende im Management. Der Begriff „Seele“ fällt jetzt tatsächlich auch im Coaching, sodass der Manager sich daran erinnert, dass er nicht nur jemand ist, der funktioniert, sondern der sich auch immer wieder zurücksetzt und spüren lernt und wahrnimmt, was für ihn authentisch ist, wo er sich als gesund erlebt. Die Krankheiten haben so immens zugenommen, zum Beispiel Tinnitus, Magenkrebs – alle Stresskrankheiten eben –, Kopf- und Herzschmerzen. Ich arbeite auch mit Führungskräften, und immer häufiger gibt es den Punkt, an dem der Manager sagt: Es

muss sich etwas ändern. Ich möchte nicht nur ins Theater gehen, um mal ein bisschen unterhalten zu werden; dann kann ich doch besser vor dem Fernseher sitzen bleiben oder ins Kino gehen; ich möchte auch bewegt werden. Die erleben einen echten Notstand und sind eher bereit, dann auch mal mit Finanzspritzen zu helfen.

Kann der Reichtum der Theaterlandschaft in Deutschland verteidigt werden? Oder soll man zur Tagesordnung übergehen und sagen: Ich will das „Theater am Kurfürstendamm“ zu einer Verkaufspassage machen. Das ist eine gute Immobilie. Also die Entwertung einer Stätte des Geistes zugunsten des Geldes!

Hinter der Frage steckt eine noch tiefere Frage: Inwiefern ist der Mensch seinem eigenen Verfall ausgesetzt? Oder gibt es nicht so etwas wie eine Urkraft in jedem Menschen, die zurück zur Einheit findet und die Not erkennt? Daran glaube ich, zum Beispiel an den Zuschauer. Dass ein Zuschauer, der sonst nie ins Theater geht und vielleicht einen kleinen Laden hat, dass der von einem großen Theaterabend mit einer ganz tiefen Aussage genauso berührt wird wie jemand, der hoch intellektuell das Stück schon zwanzig Mal gelesen und analysiert hat. Ich glaube, dass wir an einem Grenzpunkt sind, auch an einem Abgrund, an dem eine Wende notwendig ist, vor allem in der Achtsamkeit, im Umgang mit sich selbst und anderen. Und natürlich der Natur. Das merken viele. Und da glaube ich eben, um das Beispiel aufzugreifen, dass ein Manager, der die Chance hat, aus dem Theater eine Einkaufspassage zu machen, oder zu sagen, hier investiere ich und lasse richtig gute Leute kommen, die letztere Option wählt. Dass also immer mehr Menschen merken, wie sie dieses Loslassen brauchen, diese Inspiration, das Lachen. Wie sie andere Menschen sehen wollen, wie sie zittern und kämpfen und schwitzen und um etwas ringen. Das verleiht ein Zusammengehörigkeitsgefühl und erlöst uns aus der Trennung unseres individuellen Schicksals. Das war ja auch im alten Griechenland, schreibt Nietzsche sehr schön in der „Geburt der Tragödie“, überhaupt der Grund, warum Theater entstanden ist. Da hat sich ein Chor hingestellt und eine Geschichte erzählt. Und die Menschen, die zuhörten, haben plötzlich gemerkt: Mein Problem ist ja nicht nur mein Problem. Da oben hat ja jemand dasselbe Problem: dass er verlassen worden ist und wahnsinnigen Liebesschmerz erlebt, oder dass er sterben will. Oder die Mutter ist gestorben. Oder man will die Mutter töten. Alle diese Gefühle, die tabu sind, werden im Theater geäußert. Und dadurch entsteht Katharsis: Reinigung, Verbundenheit.

Was ist der Mensch? Er ist dasselbe wie sein Gegenüber. Wir erleben alle dasselbe Drama, nur in verschiedenen Farben. Zu erleben, dass die Vorgabe von Stärke

vielleicht nur eine Maske ist und dahinter etwas anderes steckt, das brauchen wir Menschen. Wir werden sonst unglücklich. Wir sind isoliert. Wir rasen in einem Kanal, in einem Schacht ins Dunkle, wenn wir nicht dieses Mitgefühl entwickeln. Und dazu ist das Theater eine wunderbare Übungsfläche. Mit anderen mitfühlen. Das, was wir im Leben mit unserer eigenen Familie häufig nicht mehr können, können wir plötzlich als Zuschauer. Wenn jemand auf der Bühne sein Schicksal durchlebt. Das ist das Ödipus-Thema: Ich bin gefangen in meinem Schicksal, und es ist vorbestimmt. Und man leidet mit. Auf einmal entsteht ein Moment der Befreiung. Es öffnet sich etwas im Bewusstsein. Man kann dem Nachbarn wieder in die Augen schauen.

Es ist eine Tendenz zu beobachten, „Luxus“ abzubauen. Es gibt nur noch wenig Geld für die Kultur und die Stadttheater. Die Theater sollen am besten zu GmbHs umfunktioniert werden oder zu Privattheatern. Bist du der Meinung, dass der Staat eine Verantwortung hat, Theater nicht in die Privatisierung treiben zu lassen?

Die Frage ist: Wo können sich Augen öffnen? Ich sehe, dass da die Verantwortung beim Theater liegt. Die Augen der Politiker zu öffnen, indem man gutes Theater macht. Indem man mit wenig Mitteln tolle Sachen auf die Bühne bringt. Das bedeutet nicht, dass Nathan der Weise im Kapuzenpulli und Trainingsanzug barfuß auf einer leeren Bühne herumschreit. Natürlich muss man bestimmte Voraussetzungen haben, um gute Inszenierungen zu machen. Aber wir müssen beweisen, dass wir diese geistige Kraft in die Welt bringen können. Ich denke nicht, dass wir Politiker unter Druck setzen können, denn die denken vor allem wirtschaftlich. Wir müssen es mit Feingefühl versuchen – die Wirtschaft und die Politik verführen, sich mehr und unterstützend einzusetzen. Politiker interessieren sich meist für klassische Musik, für Oper. Da kann man entspannen, das ist bewährt. Da verleiht man auch Preise. Oder man hört sich schöne Sänger an und applaudiert dem Dirigenten. Aber im Theater müssen wir es uns selber zuschreiben, dass wir nicht nur Politiker verschreckt haben in den vergangenen zwanzig Jahren. So viel Theater ist gemacht worden, was keinen interessiert. Theater ist keine Einheit mehr, in dem man sich wie bei einem schönen Verdi, einem Bach oder einem Händel einen Moment lang gehen lassen kann. Im Theater weiß man vielleicht nicht, was einen erwartet, aber man vertraut und öffnet sich und erlebt einen Moment von Genuss. Doch wir haben auch als Kulturschaffende die Politiker verschreckt.

Das stimmt. Ich bin auch schon verschreckt worden. . . Das Theater wird oft missbraucht als therapeutische Couch für den Regisseur.

Ja, aber der Regisseur muss kollektiv denken, über seine eigenen Schatten springen. Der muss auch über seine furchtbare Kindheit auf die Bühne bringen. In tausend Facetten. Das interessiert niemanden. Theater muss Nahrung bieten. Man bezahlt und bekommt etwas. Und man geht mit diesem Päckchen nach Hause und schenkt es jemand anderem. Wer geht schon freiwillig hin und bezahlt dafür, dass er mit dem Baseballschläger eins vor die Stirn kriegt?

Ich glaube, dass der Mensch im Drama geboren wird und er sein ganzes Leben dem Drama nicht entfliehen kann. Deshalb ist es so wichtig, es mit Abstand anzuschauen, immer wieder neu, und die Theatermacher haben eine große Verantwortung, aber sie haben auch ein riesiges Privileg. Und dieses Theater muss immer auf höchstem Niveau passieren.

Eberhard Görner im Gespräch mit Wolfgang Engel

Wie lange bist du schon mit dem Theater verbunden?

Seit meiner Schulzeit. Ich habe als Kind im Schweriner Pionierhaus in Laienzirkeln Theater gespielt, das war 1954. Auf der Oberschule hatten wir humanistisch geprägte Deutschlehrer, und weil es eine Goethe-Oberschule war, haben wir schon als 18-Jährige in der Aula den „Urfaust“ gespielt. Nach dem Abitur bin ich Bühnenarbeiter gewesen, am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin, war dann in Schwerin Schauspiel-Eleve. Es gab damals einige Theater, die ausbilden durften. Ich habe die Ausbildung genossen und meine Prüfung in Berlin beim Zentralen Bühnennachweis der DDR gemacht. Anschließend erfolgte in Schwerin ein Festengagement als Schauspieler.

Wolfgang Engel

geb. 1943; Theaterregisseur, Schauspieler; 1980 bis 1991 Regisseur am Staatsschauspiel Dresden; 1995–2008 Intendant des Schauspielhauses Leipzig.

Als Folge der 68er-Bewegung in Westeuropa begannen sich auch in DDR-Theatern die Strukturen zu lockern. Man gründete winzige Spielstätten: unter der Treppe, im Keller, unterm Dach, auch, weil die Theaterleute die Nähe zum Zuschauer suchten. Es wurden Einakter gespielt, neue Texte ausprobiert, Liederabende veranstaltet. Ich habe mich irgendwann, es war 1968, gemeldet, weil es in Schwerin einen Abend im „TiK“ (Theater im Kulturbund) gab, der unter dem

Das Gespräch fand am 5. Juli 2008 in Leipzig statt.

Motto „Schauspieler inszenieren“ stand. Ich habe drei Einakter des Bulgaren Nikolai Haitov inszeniert, und dann wurde ich Regieassistent. Meine ersten Inszenierungen waren von Peter Hacks, „Der Schuh“ und „Die fliegende Prinzessin“, es folgte Jewgeni Schwarz „Der nackte König“. Und von Kroetz „Oberösterreich“ als DDR-Erstaufführung. Danach bin ich als Spielleiter nach Radebeul an die Landesbühne Sachsen gegangen, anschließend war ich zwei Jahre lang Regisseur am Theater der Freundschaft in Berlin. Dann wechselte ich für weitere zwei Jahre als Dozent an die Berliner Schauspielschule, die spätere Hochschule Ernst Busch. Dort habe ich mir pädagogisches Rüstzeug geholt, und bin von Horst Schönemann nach Dresden engagiert worden, wo ich elf Jahre lang Hausregisseur war. 1991 bin ich als Spielleiter nach Frankfurt am Main gegangen. Dort habe ich gesagt: Es genügt nicht, immer nur aus der zweiten Reihe zu meckern, wie man ein Theater leiten soll. Ich habe mich beworben und hier in Leipzig den Zuschlag erhalten. Von 1995 bis 2008 war ich in Leipzig Intendant.

Du hast Theater immer als Form des politischen Dialogs mit dem Publikum verstanden. In der DDR warst du in dieser Hinsicht eine Lichtgestalt. Verlangt einem eine geschlossene Gesellschaft mehr Phantasie und Intelligenz ab als eine offene?

Ich habe gelernt, dass alles, was man am Theater macht, mit Politik zu tun hat. Selbst in Stücken, wo man meint, dass sich die Leute privat verhalten, ist das meist nur ein vorgeschobener Grund für einen politischen Vorgang. Oder umgekehrt, sie meinen, sich privat zu verhalten, und das hat politische Auswirkungen. Also eine ewige Dialektik. Die Grenzen sind fließend. Dafür sind die alten Stücke geradezu prädestiniert, weil sie in ihrer Sprache Assoziationsfelder zulassen. Das hat schon etwas mit der DDR zu tun: Das Maul war verbunden oder zugeklebt, und man hat trotzdem versucht zu sprechen. Ich habe alle Stücke, die ich gemacht habe, immer so verstanden, egal, ob der Text zweitausend Jahre alt war oder zwei Jahre. Wenn er etwas mit meinem Verständnis von Gegenwart zu tun hatte, dann habe ich das gemacht. Ich habe Stücke, bei denen ich das nicht gemerkt habe, nicht inszeniert. Dass das eine oder andere mehr oder weniger gelungen war, ist eine andere Sache. Das hat auch damit zu tun, wie ein Satz, der vor einem steht, der sich aus Buchstaben und Worten zusammensetzt, innerhalb von zehn Jahren mehrfach interpretiert werden kann. Das hat mich gereizt. Es gibt dieses berühmte Beispiel vom Deutschen Theater in Berlin, wo es drei Nathan-Aufführungen gab: 1946, 1956 und 1966. Es war jedes Mal derselbe Text, aber es waren drei völlig unterschiedliche Aufführungen.

Wir versuchten immer, in alten Stücken ein Zeitgefühl aufzunehmen und dieses zu interpretieren. Ich hatte in Dresden mit dem Intendanten Gerhard Wolfram und Horst Schönemann zwei Menschen, die mich darin bestärkt haben. Zum Beispiel wollte ich „Germania Tod in Berlin“ von Heiner Müller machen, aber das war 1984 noch verboten. Also haben wir uns gesagt: Wir werden bei den Altvorderen schon Texte finden, die etwas Ähnliches sagen. Für uns waren das Hebbels „Nibelungen“. Wir haben uns das Stück durch die Brille von Heiner Müller angeguckt, das hat großes Vergnügen bereitet. Die Zuschauer haben es auch so erwartet. Sie blieben auch zu DDR-Zeiten weg, wenn nicht ihre Sprache oder ihre Probleme verhandelt wurden. Also habe ich zu heutigen Bildern gegriffen, wie bei „Maria Stuart“ in Dresden. Eine Szene zum Beispiel, die eigentlich nur bei Elisabeth im Kabinett spielt, nach der Begegnung der beiden Königinnen: Wir haben das Bühnenbild geteilt in eine Tribüne, die eine Öffentlichkeit hat, wie ein Fenster im Rathaus. Und dann rannten die runter von dieser Tribüne. Unten im Kabinett wurden ganz andere Dinge verhandelt, als das, was man nach außen hin transportiert hat. Dazwischen Sprechchöre des Volkes, die den Tod der Maria forderten.

Es war die vornehmste Aufgabe des DDR-Theaters, auf die Zeit zu reagieren. Die Leute hatten kaum Möglichkeiten, in den Medien Vielfalt an politischem Verhalten zu erfahren, und waren versessen darauf, das im Theater zu erleben. Ich glaube nicht, dass das ein Vorzug des Systems war, es war vielmehr das Ventil. Ich bin mir gar nicht sicher, ob nicht dem Theater diese Freiheit zugebilligt wurde. Es war ja nicht ohne Grund, dass das Dresdner Staatsschauspiel weithin anerkannt war, auch durch die Vertreter der Gesellschaft, durch den Staat. Ein Lob im „Neuen Deutschland“ hat einem aber nicht geholfen, da fuhr man nicht hin. Aber wenn keine Kritik erschien, oder sie war negativ, waren die Theater voll.

Der Wechsel von Dresden nach Saarbrücken, wo du ab 1983 als Gastregisseur tätig warst, war ein Schnitt. Aus einem Refugium, das innere Spannung hatte und mit politischer Energie verbunden war, in die große Freiheit. Wie hast du politisches Theater im Westen begriffen?

Ich war ja fast 40 Jahre alt. Vorher waren wir auf einer Tournee gewesen, die von einer Agentur vermittelt worden war, die glaube ich, zur SEW (Ableger der SED in West-Berlin) gehörte. Auf dieser dreiwöchigen Tournee liefen von mir die „Stuart“ und „Iphigenie“. Der Oberspielleiter von Saarbrücken hatte beide Aufführungen in Ludwigshafen gesehen und mir das Angebot gemacht. Ich wollte unbedingt fahren. Wolfram hat das auch ganz stark betrieben. Und gleichzeitig habe

ich gesagt: Was soll ich denn da? Ich kenne das Publikum nicht, habe eigentlich nur ein Fernsehbild von dortigen gesellschaftlichen Verhältnissen. Aber unbedingt fahren. Unbedingt die Erfahrung machen. Da habe ich gedacht, ich wähle mir ein ganz deutsches Stück. Das wird ja wohl in Westdeutschland nicht anders interpretiert werden als in der DDR. Die Art von Trennung, wie sie die DDR-Ideologie betrieb, habe ich nie akzeptiert. Ich habe mir „Minna von Barnhelm“ ausgesucht. Die Geschichte des preußischen Offiziers und des sächsischen Landedelräuleins, die es wagt, bei der Besatzungsmacht vorstellig zu werden, um sich für ihren Offizier einzusetzen, das ist schon todesmutig. Sich das im Vergleich mit ähnlichen Besatzungen in Deutschland vorzustellen – das grenzt an Utopie oder an Naivität. Das ist als Geschichte sehr gut aufgegangen.

Saarbrücken war kein Problem. Ich habe dann noch zwei weitere Stücke gemacht: von Kleist „Amphitryon“, also auch einen urdeutschen Stoff. Und das dritte Stück, „Die Möwe“, diese Welt der Künstler, die dort verhandelt wird, war mir auch nah. Ich muss sagen, dass die erste Arbeit in Saarbrücken für mich entscheidend war. Weil ich an mir zu DDR-Zeiten feststellte: Ich muss raus. Egal wohin, in welches kalte Wasser ich auch geschmissen werde. Weil ich hier langsam das Gefühl bekam, natürlich auch durch die Erfolge in Dresden, dass ich nur noch ein reagierender Mensch bin und nicht mehr ein agierender. Das ist für Kunst tödlich. Ich habe nie emotional oder euphorisch gesagt: Ich haue ab. Das hat nie eine Rolle gespielt, weil Schönemann und Wolfram uns einen großen Freiraum boten, wir waren ja wie eine Insel der Seligen, und ihre Hände über uns hielten. Aber ob ich in der Lage bin, das Fremdsein in einer anderen Welt dazu zu nutzen, um mich erstens auf Brauchbarkeit zu untersuchen und zweitens, ob man einen eigenen Motor hat, war entscheidend. Insofern war das lehrreich, ja notwendig, wegzufahren. Danach bin ich jedes Jahr einmal weggefahren. Drei Jahre war ich in Saarbrücken, dann kam das große Gastspiel 1986. Das Dresden-Gastspiel war sozusagen Morgengabe zum Kulturabkommen zwischen der Bundesrepublik und der DDR. Wir gastierten in Düsseldorf, in Köln und am Thalia-Theater in Hamburg. Und danach erhielt ich das Angebot, in München „Wie es euch gefällt“ von Shakespeare und die „Sonette“ zu machen. Und dann war es mit der DDR auch schon fast zu Ende.

Ich werde oft nach den Erfahrungen in Westdeutschland gefragt. Was war anders? So unterschiedlich wie Dresden und Leipzig zumindest zu Beginn der 1980er Jahre waren, so groß waren die Unterschiede zwischen Frankfurt und Bochum. Ich bin in München auf einen Schauspieler getroffen, Ulrich Matthes, und habe gedacht, den kenne ich schon seit

hundert Jahren. Die Vorstellung von Theater war dieselbe, selbst wenn wir uns politisch über einzelne Themen mörderisch stritten. Ich finde, dass es eine echte Nachwende-Diskussion darüber nie gegeben hat. Zum Beispiel haben wir in Dresden darüber diskutiert, wie weit geht taktisches Verhalten, um etwas zu erreichen, und wo fängt der Opportunismus an. Du merkst es nicht, die Übergänge sind fließend. Und wo ist Schluss, an welchem Punkt? Wo man sich ohne Rücksicht auf die eigene Person wehren sollte? Mein vorsichtiger Versuch war 1989, dass ich den Nationalpreis abgelehnt und gesagt habe, von euch nehme ich nichts mehr. Gleichzeitig war es eine schwierige Geschichte, weil viele Schauspieler sagten: Dann ist das hier zu Ende. Dann nehmen sie uns auseinander. Wolfram wiederum sagte: Du musst jetzt deins machen. Und nicht zu sehr in Zusammenhängen denken, dann wird es opportunistisch. Er war so etwas wie eine Vaterfigur für mich. Dass so mit einem Altkommunisten geredet werden konnte, fand ich toll. Insofern waren die Jahre in Dresden die zehn wichtigsten meines Berufslebens.

In Dresden hat man als Zuschauer immer gedacht, heute steht einer vor der Tür. In Frankfurt war der politische Druck plötzlich weg. Gab es überhaupt noch Politik in Frankfurt am Main?

Ich habe fünf Schauspieler nach Frankfurt mitgenommen: Cornelia Schmaus, Christoph Hohmann, Justus Fritzsche, Wolfgang Gorks und Thomas Mehlhorn. Ziemlich schnell haben wir gesagt: Den Biss, den unsere Aufführungen in der DDR zwangsläufig hatten, können sie jetzt nicht haben. Aber wir verstehen unser Handwerk. Mich retteten die Mittel der Groteske, um der Gegenwart beizukommen. In Frankfurt ermöglichte mir der Intendant, das Stück eines absurden Russen zu machen, Alexander Suchovo-Kobylin, ein Adliger aus dem 19. Jahrhundert, der nur drei Stücke geschrieben hat. Eins davon heißt „Tarekins Tod“. Es spielt in einem totalen Bürokratenstaat, und du denkst, du liest Beckett. Eine Art Zuspitzung von gesellschaftlichen Verhältnissen, die ich vorher so nicht kannte. Da fing ich an, mich in dem neuen System wohl zu fühlen.

Aber ich bin auch blauäugig gewesen. Ich hatte tatsächlich diese Vorstellung von großer Freiheit. In Frankfurt habe ich als erstes den „Kaufmann von Venedig“ gemacht, mit Jürgen Holtz als Shylock. Und Spengler hat den Dogen gespielt. Spengler war auch an der Uraufführung von Rainer Werner Fassbinders „Der Müll, die Stadt und der Tod“ beteiligt, die beim so genannten Theaterskandal in Frankfurt zehn Jahre zuvor nicht stattfinden konnten. Aus diesem Stück habe ich dem Dogen eine Art Alptraum mit Texten aus „Müll, Stadt und Tod“ in den Mund gelegt und

mit niemandem darüber gesprochen außer mit den Schauspielern und dem Dramaturgen. Weil ich dachte, das ist im Westen so, da muss ich mich nicht rückversichern. Und eines nachts steht der Intendant, zehn Tage vor der Premiere, er war noch nicht auf den Proben gewesen, vor meiner Wohnungstür und bittet mich, „um Gottes Willen“ die Texte aus „Müll, Stadt und Tod“ zu eliminieren. Ich sage: Jetzt haben Sie ein Problem. Sie müssen das verbieten, als Intendant sind Sie mir gegenüber weisungsberechtigt. Sie können mich bitten, aber ich werde es nicht zurücknehmen. Die Verquickung beider Stücke erschien mir relevant. Der Intendant fand für sich eine weise Lösung: Er delegierte das Problem an den Verlag der Autoren. Der Verlag schrieb mir freundlich, sie möchten das Stück in seiner Gänze sehen. Aber mit Zitaten und Ausschnitten in einem fremden Stück, das könnten sie nicht gutheißen. Und haben es untersagt. Der Intendant war fein raus: Es war verboten. Da habe ich mit dem berühmten Biermann-Zitat „Vom Regen in die Jauche“ argumentiert. Die Leute in Frankfurt waren elektrisiert. Ich hatte die Situation unterschätzt, das gebe ich zu. Ich wusste nicht, wie emotional das Thema dort zehn Jahre zuvor und nun wieder von der jüdischen Gemeinde und den Frankfurter Theaterleuten behandelt wurde. Im Alltag merkte ich, wie wenig ich über die Bundesrepublik wusste. Spengler hat dann übrigens, in schönster Häme, den ganzen Monolog über nur die Vokale gesprochen. Und da alle Leute um diesen Fakt wussten, war das ein gespenstischer Auftritt. Einen Satz konnten sie uns nicht streichen, weil es im Monolog dieses jüdischen Industriellen, den wir da zitiert haben, ein Zitat aus einem Grimm'schen Märchen gibt: „Ach wie gut, dass niemand weiß, dass ich Rumpelstilzchen heiß.“ Das war eine typische DDR-Reaktion.

Ein Konflikt tauchte in vielen Diskussionen mit westdeutschen Theaterleuten nach der „Wende“ immer wieder auf: Sie warfen uns bei Aufführungen in Dresden intellektuelle Kälte vor. Etwas reden zu können, ohne es auszusprechen, oder etwas anderes zu sagen, als man meint, war für sie ein arschkalter Vorgang. Dabei schienen sie nicht zu begreifen, dass das für uns auch ein hoch emotionaler Vorgang war. Bei uns wiederum, von unserer Seite aus das westdeutsche Theater betrachtend, habe ich es ungeheuer bewundert, dass es ganz große und reiche Persönlichkeiten gab, die es so bei uns nicht gab. Hier war das Ensemble alles. Das ist auch ein Vorzug. Aber es gab seit den 1980er Jahren in der DDR die Diskussion über das Individuum, über die Persönlichkeit. Die Kompromissformel war das „Individuum im Kollektiv“. Aber es war immer noch das Kollektiv, sprich das Ensemble. Drüben war die Persönlichkeit alles. Da habe ich phantastische Schauspieler gesehen. Aber auf der anderen Seite gab es Leute, die nur mittelmäßiges Talent be-

saßen, was sie durchaus berechnete, an einem Theater zu sein – die ihre Macken als Persönlichkeit ausgaben. Auf der anderen Seite habe ich Phantastisches kennengelernt. Schauspieler, die auf dem Strasberg-Institut in New York noch Lee Strasberg kennengelernt und bei ihm studiert haben. Die waren in der Lage, auf der Bühne innerhalb von Minuten einen Nervenzusammenbruch zu spielen.

Als du nach Leipzig gekommen bist, hattest du plötzlich Ost und West auf der Bühne. Und eine Politik im Rücken, die auch changierte. War da noch an politisches Theater zu denken?

Ost-West hat viel weniger eine Rolle gespielt, als man meint. Ich könnte natürlich eine Reihe von Beispielen nennen, wo es, von der Kantine angefangen bis zu Versammlungen, heftigste Beschimpfungen untereinander gegeben hat. Was das Theater selbst betrifft, viel weniger. Da ging es höchstens um gut oder schlecht. Als ich anfang, habe ich ja die Hälfte des Ensembles behalten und die andere Hälfte erneuert. Das hat etwas mit der Hierarchie eines deutschen Stadttheaters zu tun. Ich habe soviel Macht wie im Mittelalter ein Fürst. Und es liegt an mir, ob ich in der Lage bin, diese Verantwortung, die du alleine hast, weiterzugeben. Denn den Kopf hinhalten muss eigentlich nur ich, sowohl im wirtschaftlichen, als auch im künstlerischen Sinn. Das Ensemble hatte damit keine Schwierigkeiten. Das lag auch daran, dass die Leute, die aus dem Westen zu uns gekommen sind oder die hier vorgesprochen haben, Neugier hatten. Sie waren bereit, sich darauf einzulassen, an einen solch unbekanntem Ort zu gehen. Gut, es hatte auch etwas mit meinem Namen zu tun. Innerhalb des Hauses war das Verhältnis zu mir anfangs sehr differenziert. Weil sie gesagt haben: So, der ist der Schlimmste. Der kennt den Osten ganz genau und er kennt den Westen. Dem können wir nichts vormachen. Trotzdem gab es mit dem Ensemble keine Schwierigkeiten.

Deine Sicht auf die Welt hast du in der DDR auf deine Weise reflektiert. Nun geht es im Kapitalismus auch nicht ohne Zwänge. Ist es leichter, mit der Macht des Geldes umzugehen?

Ich sage mal ganz simpel: Ich finde die Abhängigkeit vom Geld weniger schlimm als die Abhängigkeit von einer Ideologie. Das ist meine feste Überzeugung. Diese Art von Optimismus habe ich. Natürlich finde ich längst nicht alles gut. Aber ich denke: Es ist das beste Deutschland, das wir je hatten. Ich kann das nicht anders sehen. Zumindest frage ich – wenn ich diese Behauptung aufstelle – ganz demagogisch zurück: Nenne mir eins, wo es besser war. Da fällt einem nichts ein. Höchstens partiell eine Art von Freiheit,

wie sie die ersten zwei Jahre nach der Oktoberrevolution in Russland geherrscht hat. Was da an Kunst entstanden ist, ist bis heute unübertroffen.

Was das System angeht, kann man die damaligen Praktiken, wie versucht wurde mit Ideologie umzugehen, wieder auf heutige Abhängigkeiten anwenden. Das finde ich nicht besonders schlimm. Ich habe mir nur gewünscht, es wäre anders. Ein Intendant spielt in seiner Tätigkeit viele Rollen. Wie verhältst du dich mit wichtigen Leuten? Was musst du für einen Eindruck machen, wenn du etwas von ihnen willst? Das fand ich nie ehrenrührig. Für mich ist das auch eine Art von Schauspielersatz. Damit meine ich nicht, dass ich gelogen habe. Aber es ist wie im Theater. Da muss ich auch rauskriegen, wie der Blickwinkel meines Schauspielers ist, der auf der Bühne steht. Das Entscheidende ist, dass wir in leitenden Funktionen verlernt haben, uns in den Blickwinkel dessen, der uns gegenüber sitzt, zu versetzen. Der Blickwinkel eines Schauspielers auf seine Rolle ist ein völlig anderer als meiner. Und jetzt gilt es, gemeinsam herauszufinden, ob man daraus ein Theaterbild machen kann, eine gemeinsame Landschaft. Ein Intendant muss in der Lage sein, ein Ensemble zur Konfliktfähigkeit zu erziehen. Es erwächst ja niemandem etwas daraus, wenn er seine Meinung sagt. Die Abhängigkeitsverhältnisse sind heute anders. Aber natürlich gibt es Schauspieler, die Angst vorm Intendanten haben und denken: Wenn ich jetzt das Maul aufmache, kriege ich keinen neuen Vertrag.

Du hast in den dreizehn Jahren als Intendant immense administrative Arbeit geleistet. Trotzdem hast du fast jedes Jahr zwei Stücke inszeniert, manchmal sogar drei. Woher nimmst du die Kraft?

Das hängt zunächst damit zusammen, was man sich für Mitarbeiter sucht. Wir haben Wolfram oft vorgeworfen, dass er Probleme vor sich herschiebt. Aber ich glaube, dass er ein ganz toller Intendant war, weil er die Verantwortung weitergegeben hat. Aber dadurch haben wir in Dresden auch großen Verschleiß gehabt – zum Beispiel an Technischen Direktoren. Die wurden dieser Verantwortung, die ihnen vom Intendanten auferlegt worden war, einfach nicht gerecht. Zweitens gibt es eine Verquickung miteinander. Wenn die künstlerische Arbeit Spaß macht, machst du den ganzen anderen Kram mit links. Aber wehe, es knirscht bei der künstlerischen Arbeit, dann wird der Alltag, den du zu leisten hast, monströs. Und da habe ich mit meiner Referentin Christiane Wiechmann eine, die mir den Rücken frei hält. Ebenso die künstlerische Betriebsdirektorin Anna Mühlhofer: Wenn du denen nachmittags um sechs sagst, du musst da jetzt mit 'nem Blumenstrauß hin, dann holen die das kleine Schwarze aus

dem Schrank, und in zehn Minuten sind die umgezogen und können dahin stiefeln.

Du hast Schauspielerei gelernt und es mehrfach bewiesen. Die „Faust“-Inszenierung war sehr eindrucksvoll. Du hast dich aber als Schauspieler zurückgehalten?

Das musst du als Intendant auch. Es kann nicht sein, dass der Intendant den Schauspielern die Rollen wegnimmt. „Faust“ ist ja aus der Not geboren worden. Den wollte ich nur inszenieren. Aber ein Schauspieler war ausgestiegen; er meinte, das nicht zu schaffen. Wir hatten aber schon über ein Vierteljahr in Dresden probiert. Also schlug Wolfram vor, dass ich das mache. Das Ensemble hat es mitgetragen. Ich glaube, es ist ein Vorteil für die Arbeit eines Intendanten, weil er die Scheißängste, die du da oben hast, kennen muss. Ich erlebe sehr oft, dass hoch begabte junge Leute, die nicht wissen, wie das auf der Bühne ist, ganz große Schwierigkeiten haben, was simple Vermittlungen betrifft. Aber jetzt gibt es andere Dinge, die mich interessieren. Wir haben zum Beispiel zu ebener Erde eine Spielstätte gehabt, das „Horch und Guck“, wie wir es in Anlehnung an die Bezeichnung der Staatsicherheit der DDR nannten (in der Nähe des Leipziger Schauspiels befindet sich die „Runde Ecke“, die ehemalige Zentrale des MfS in Leipzig). Wo auch Schauspieler inszeniert haben. Da habe ich einmal im Jahr einen literarischen Abend gemacht. Einen Kleist-Abend, einen Heine-Abend, einen Goethe-Abend und von Stefan Heym den „König David Bericht“.

Wenn du auf die dreizehn Jahre zurückschaust, wie würdest du das Verhältnis zwischen dir als Theaterchef und der Stadt sehen?

Ich denke, dass Theater bei Politikern keine Lobby mehr hat. Das ist nicht mal ein spezieller Nachteil dieser Stadt. Grundsätzlich. Ich habe in bösesten Stunden der Haushaltskonsolidierung gesagt: Die Stadtväter tun so, als wenn ich Besitzer eines Privattheaters bin. Aber eigentlich sind sie dabei, ihre eigenen Einrichtungen zu zerstören. Ich bin ein Angestellter der Stadt und verwalte bestenfalls eine städtische Einrichtung. Mehr nicht. Der große Vorzug der Stadt Leipzig war im 19. Jahrhundert, dass sie klein war und ein Angebot an Kultur und Kunst hatte, das in keinem Verhältnis zu ihrer Größe stand. Was hier allein an Verlagen war. Oder die vielen Mäzene, vor allem jüdische Familien. Das Bildermuseum wäre leer, wenn es diese Mäzene nicht gegeben hätte, die alles, was sie hatten, durch bürgerschaftliches Engagement in die Stadt eingebracht haben. Noch heute hat die Stadt ein Angebot, als ob wir eine Aderthalbmillionen-Stadt wären. Wir sind aber nur 500.000.

Es ist gar nicht so, dass die Künstler nicht um die prekäre Situation wissen. Aber furchtbar ist, dass die Diskussion von vielen Politikern nicht positiv geführt wird. Am besten macht sich das an der freien Szene fest. Was hier nach der „Wende“ wie Pilze aus dem Boden geschossen ist – jeder in der Stadt wusste, auch die Beteiligten selbst, dass das so nicht zu halten ist. Aber das, was sich als Humus ergeben hat, habe ich in keiner anderen ostdeutschen Stadt gefunden. Und aus dieser Energie, die dort zutage trat, ein Konzept zu machen, das haben die Stadtväter nicht geschafft. Insofern ist mein Verhältnis zu ihnen schwierig. Inzwischen haben sie immerhin eingesehen, dass es mit dem Sparen nicht mehr weiter geht. Ich hoffe, dass mein Nachfolger davon profitieren kann. Ich habe von mir aus meinen Vertrag nicht verlängert. Aber ich glaube, ich bin der Stadt zuvorgekommen. Der Jugendwahn, von Olympia angefangen, auch ein bisschen Größenwahn, ist nicht unkompliziert. Als ich nach den zehn Jahren um weitere drei Jahre verlängerte, wollten sie fünf Jahre. Damals habe ich gesagt: Leute, macht das mal nicht. Ich weiß nicht wie es mir gesundheitlich gehen wird.

Wirst du Mangelerscheinungen bekommen, wenn du jetzt aufhörst?

Das Einzige, was mir Demut bereitet, ist, dass es hier ein so phantastisches Ensemble gab, das nun aufgelöst wird. Das ist ja auch die Trauerarbeit, die die Schauspieler untereinander leisten. Aber viele haben wunderbare Anschlussengagements. Wir sind nach wie vor – wenn ich nach Westeuropa, aber besonders nach Osteuropa gucke – luxuriös ausgestattet. Bei allem Gemecker, wir sind nicht unterbezahlt. Natürlich verdient ein Schauspieler in Zürich, Stuttgart oder Frankfurt am Main mehr als hier. Aber das war das Besondere, dass die trotzdem hier gearbeitet haben.

Zur Eröffnung dieses Hauses wurde „Wallenstein“ aufgeführt. Hörst du deshalb mit „Wallenstein“ auf?

Wir haben dieses Jahr den 50. Jahrestag der Eröffnung des Hauses in seinem jetzigen baulichen Zustand. Das wollten wir feiern und haben deshalb gesehen, was damals gemacht wurde. Wir fanden die Geschichte des ersten deutschen Warlords spannend. Sonst wird dieses Thema der Kriegsfürsten immer in den Vorderen Orient delegiert, dabei haben wir das Paradebeispiel vor der Tür. Und dazu eine unendlich deutsche Geschichte.

Franziska Schößler

Politisches Theater nach 1945

Was politisches Theater ist, darüber lässt sich trefflich streiten. Ob allein die Inhalte ausschlaggebend sind, ist jedoch mehr als fraglich. Vielmehr scheint eine bestimmte Form über das Politische zu entscheiden: die Unterbrechung, die verbindliche Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster stört.¹ Ein politisches Theater irritiert eingespielte, automatisierte Rezeptionsformen, bricht mit Erwartungen und stellt Normalitäten in Frage, so der Tenor von Bertolt Brecht bis Heiner Müller. Noch grundlegender formuliert: Die Wirklichkeit unmöglich zu machen bzw. ihre Gewaltförmigkeit und ihre Ausschlüsse sichtbar, und umgekehrt das Unmögliche als utopischen Horizont aufscheinen zu lassen, das könnte als Programm eines politischen Theaters nach 1945 gelten.

Franziska Schößler

Dr. phil., geb. 1964; Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Trier, FB II Germanistik, 54286 Trier.
schoessler@uni-trier.de

Demokratisierung und Mitbestimmung

Eine markante Etappe des politischen Theaters nach 1945 bildet die in den 1960er Jahren stattfindende „Revolution“ auf den Bühnen der Bundesrepublik, welche die Dramatik, die Inszenierungspraxis sowie die Institution grundlegend verändert hat. In der Nachkriegszeit dominierte in Westdeutschland ein Theater, das auf (scheinbar) zeitlose humane Werte und auf den Kanon klassischer Texte ausgerichtet war. Das neu entstehende Regietheater der 1960er Jahre hingegen löst sich vom Literarischen und entdeckt, ähnlich wie die Historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Bühne als autonomes Ausdrucksmittel jenseits des Textes – diese

¹ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Das Politische Schreiben. Theater der Zeit (Recherchen 12)*, Berlin 2002, S. 7 f.

Tendenz ließe sich mit Hans-Thies Lehmann als postdramatisches Theater bezeichnen.¹²

Der (klassische) Text verliert seine Autorität, die Regisseure nehmen für sich in Anspruch, das Material unerbittlich auf seine Aktualität hin zu befragen und neu zu komponieren. Welche Aussagen treffen klassische Stücke wie *Die Räuber* und *Torquato Tasso* über gegenwärtige gesellschaftliche Machtverhältnisse? Diese „Entliterarisierung“ ist ein untrügliches Zeichen dafür, dass das Theater seinen bildungsbürgerlichen Anspruch in Frage stellt, ja aufgibt. Nicht mehr nur für die höheren Gesellschaftsschichten soll Theater gemacht werden, sondern auch für Kinder und Lehrlinge, für Studierende und von Studierenden. Es entstehen neue Theaterformen an Schulen, in Werkstätten, an Universitäten. Das Theater macht sich populär, und zwar auch in seinen Inszenierungen. Man greift auf Bildmaterial der Populärkultur zurück, wie in der Inszenierung *Die Räuber* (1966), die der Regisseur Peter Zadek in Bremen entwickelt. Für den Rundhorizont wählt der Bühnenbildner Wilfried Minks ein überdimensioniertes, comicartiges Bild von Roy Lichtenstein.¹³

Der Angriff auf das traditionelle Theater und seine Elite verändert auch die dramatischen Texte bzw. ihr Verhältnis zur „Wirklichkeit“ und führt zu einer neuen Formensprache. Bereits zu Beginn der 1960er Jahre machen verstörende Dokumentardramen auf sich aufmerksam, die vornehmlich Erwin Piscator, der streitbare Regisseur eines politischen Agitprop-Theaters in den 1920er Jahren, auf die Bühne bringt. Rolf Hochhuths penibel recherchiertes Stück *Der Stellvertreter*, 1963 an der Freien Volksbühne in Berlin uraufgeführt, greift die Tatenlosigkeit von Papst Pius XII. während des Holocaust an und löst einen Skandal aus, der eine internationale Öffentlichkeit erreicht. Ähnlich sieht es mit dem Drama *Die Ermittlung* von Peter Weiss aus (Uraufführung/UA 1965), das das brutale Kalkül der nationalsozialistischen Lager in Gesängen überhöht und das Theater zum Gerichtshof macht, dem sich die Öffentlichkeit zu verantworten hat. Die Dokumentarstücke,

zu denen auch Heinar Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (UA 1964) zählt, brechen den schützenden Rahmen des Kunsttempels Theater auf und lenken den Blick auf politische Realitäten, auf den Holocaust, den Kalten Krieg und die Atombombe. Ähnlich wie es in den 1990er Jahren der Intendant der Berliner Schaubühne, Thomas Ostermeier, fordern wird, legen diese Dokumentarstücke „eine Nabelschnur“ zur Wirklichkeit, die als massive Verstörung in den geschützten Raum des Bildungstheaters einbricht. Gleiches gilt für Michael Hatrys Stück *Die Notstandsübung*, das am 12. März 1968 in Ulm uraufgeführt wird und die geplante Notstandsgesetzgebung zum Gegenstand hat. Das Drama löst nahezu eine politische Krise aus, denn der iranische Botschafter protestiert beim Auswärtigen Amt.¹⁴

Neue Felder der Wirklichkeit entdecken auch diejenigen Stücke, die sich seit Ende der 1960er Jahre mit prekären Lebenssituationen befassen, mit Arbeitslosen, Frauen und Behinderten, mit schwer repräsentierbaren Interessen, die in hochkulturellen Dramen meist keinen Platz finden und in der Politik über eine schwache Lobby verfügen. Das neue Volksstück hat Konjunktur – Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz und Rainer Werner Fassbinder schreiben in Anlehnung an die kritische Sozialdramatik von Ödön von Horváth und Marieluise Fleißer engagierte Stücke, die Unterschichten und Ausgegrenzte zu Protagonisten machen. Fassbinders *Katzelmacher* (UA 1968) schildert die Probleme von „Gastarbeitern“ in einer fremdenfeindlichen Welt, Kroetz' *Heimarbeit* (UA 1971) erzählt in verstörender Manner vom Versuch einer heimlichen Abtreibung – in Heimarbeit, mit Stricknadeln.

Das Theater entdeckt neue Inhalte und Formen, überdenkt aber auch vertraute Konventionen, wie Peter Handke in *Publikumsbeschimpfung* (UA 1966). Das Stück, das sich dem Repräsentationstheater und seinem Illusionismus verweigert, beginnt mit Sätzen, die Seh- bzw. Hörgewohnheiten der Zuschauer ansprechen und stören: „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

¹² Vgl. ders., *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999.

¹³ Vgl. Henning Rischbieter (Hrsg.), *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*, Berlin 1999, S. 123.

¹⁴ Vgl. dazu Dorothea Kraus, *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Frankfurt/M.–New York 2007, S. 78 f.

Theater in der DDR: Aushandlung und Widerstand

sehen, was Sie hier immer gesehen haben. Sie werden hier nichts von dem hören, was Sie hier immer gehört haben.“¹⁵ Die vier Figuren auf der Bühne entwerfen in dialektischer Manier widersprüchliche Zustandsbeschreibungen und geben widersprüchliche Befehle, um die Zuschauer zu aktivieren – bei der Uraufführung von Claus Peymann kommt es zu lebhaften Interaktionen zwischen Publikum und Bühne. Die Inszenierung setzt ein zentrales Ziel des politischen Theaters um, auch wenn Handke die zeitliche Koinzidenz der Aufführung mit den Pariser 68er-Unruhen für zufällig hält: die Aktivierung des Zuschauers. Vorbildlich für dieses Theater ist Brechts Konzept des „eingreifenden Denkens“.

Das Theater versucht, politisches Handeln und kritisches Bewusstsein einzuüben, und zwar bereits während seines Entstehungsprozesses. Lässt sich für die 1950er Jahre von einer Autokratie der Intendanten und Regisseure sprechen, hatten sie die Deutungsherrschaft inne und galt ihnen der Schauspieler vornehmlich als Material ihrer szenischen Phantasien, so verlangen nun alle Akteure an der Theaterarbeit beteiligt zu werden – Demokratisierung und Mitbestimmung, so lauten ihre Forderungen, welche die Regiearbeit grundlegend verändern. Den Bühnenlösungen gehen gewöhnlich lange Diskussionen voraus, und entscheidender als das Resultat ist der Prozess, das heißt die Bewusstwerdung. An der Berliner Schaubühne unter Peter Stein und am Frankfurter Theater unter Peter Palitzsch dokumentieren ausufernde Protokolle diese Debatten – für Frank-Patrick Steckel ein „Transparenzinstrument“.¹⁶ Kunst wird als kollektiver Prozess begriffen, als Einübung in Handlungsfähigkeit und in ein kritisches Bewusstsein. Diese Neudefinition des Theaters hat selbstverständlich ganz wesentlich mit den politischen Aktionen um 1968 zu tun. Allerdings lässt sich nicht so sehr von direkter Einflussnahme sprechen, eher von Parallelaktionen und Berührungspunkten. Denn aus linker Sicht gilt das Theater weiterhin als zu unpolitisch und zu bildungsbürgerlich.

Für die „Bühnen-Revolution“ der 1960er Jahre ist ein Theatermacher vorbildlich: Bertolt Brecht. Er wird zur Galionsfigur der westdeutschen Szene, zum einen aus ästhetischen Gründen, zum anderen, weil seine DDR-Staatsbürgerschaft ein probates Mittel ist, um in Westdeutschland linke Positionen zu artikulieren. Kommt es dort im Verlauf der 1950er und 1960er Jahre an etablierten Theatern wiederholt zu Brecht-Boykotten, um die Distanz zum anderen deutschen Staat zum Ausdruck zu bringen, so orientieren sich Studentenbühnen der Bundesrepublik sowie die linke Szene, allen voran das Bremer Theater und die Schaubühne am Halleschen Ufer, nachdrücklich an diesem Autor.

Brecht, dessen Verhältnis zum DDR-System und zum Kommunismus in der Forschung umstritten ist, entwickelt bereits zwischen den Weltkriegen eine avantgardistische Theatertheorie, die auf Veränderbarkeit, auf die Fremdheit von Wirklichkeit, auf Potentialität setzt¹⁷ und für das politische Theater des 20. Jahrhunderts wegweisend ist. Brecht erarbeitet eine Theorie der Unterbrechung, die dem Zuschauer das „eingreifende Denken“ ermöglichen soll, ein Denken, das Handeln ist und die Wirklichkeit nach eigenen Vorstellungen modelliert. Voraussetzung ist, dass die Wirklichkeit auf der Bühne als historische Konstruktion und damit als veränderbar erscheint; Mittel ist die Unterbrechung. Das Spiel auf dem Theater solle, so Brechts Ziel, den alltäglichen Gestenfluss, das vertraute Verhalten unterbrechen und so die gesellschaftlichen Bedingungen sowie die Geschichtlichkeit von Zuständen erfahrbar werden lassen. In seinem Theater der Gesten lösen sich entsprechend Sprache und Körper voneinander ab und treten aus ihrem scheinbar natürlichen Zusammenhang heraus. In *Der Dreigroschenprozeß* betont Brecht: „Auf die Sprache kommt es gar nicht an, sie ist zu trennen von der Gestik und Mimik, auf welche es ankommt.“¹⁸

¹⁵ Peter Handke, Publikumsbeschimpfung, in: *Spectaculum*, 10 (1967), S. 63–83, S. 67.

¹⁶ Was ist politisches Theater? Eine Debatte mit Zeitzeugen, in: Ingrid Gilcher-Holtey/Dorothea Kraus/Franziska Schößler (Hrsg.), *Politisches Theater nach 1968*, Frankfurt/M.–New York 2006, S. 19–122, S. 77.

¹⁷ Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, in: ders., *Schriften zum Theater 7, 1948–1956*, Frankfurt/M. 1964, S. 5–67, S. 31.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß* (1931), in: ders., *Versuche 1–12, Heft 1–4*, Frankfurt/M. 1977, S. 243–300, S. 278.

Diese Zerlegung von scheinbar natürlichen Einheiten (wie Sprache und Körper) und ihre Montage zu widersprüchlichen, heterogenen Komplexen verfremdet das Wirkliche. Brecht definiert sein politisches Theater wesentlich über die Form, nicht über die Inhalte, und spricht sich wiederholt gegen Agitprop-Theater und eine Funktionalisierung des Theaters für den Klassenkampf aus.⁹ Brecht geht es nicht um (marxistische) Lehren und Botschaften, sondern die offenen Schlüsse seiner Dramen, die Liederlagen, die Kommentare, das ganze Inventar des epischen Theaters versuchen die Zuschauer zu einem eingreifenden Denken zu befähigen, das die fatale Trennung von Theorie (Kunst) und Praxis (Leben) unterläuft. Dass Brechts Position auch in der DDR, in Bezug auf die verbindliche Ästhetik des Sozialistischen Realismus (ein auf Illusion festgelegtes Programm), anstößig wirkt, belegen sein längeres Ringen um ein eigenes Theater in Ost-Berlin, ebenso die Stanislawski-Konferenz, die Brecht mit dem russischen Einfühlungstheoretiker konfrontiert, und die Debatte um *Lukullus*.¹⁰ Dieser Oper, die er zusammen mit Paul Dessau erarbeitet, wird, ähnlich wie kurz zuvor Carl Orffs *Antigonae*, Formalismus vorgeworfen – der geschmähte Gegenbegriff zum verbindlichen Konzept des Sozialistischen Realismus.

Die ausufernde Diskussion über die *Lukulus*-Oper lässt die ambivalente Position des DDR-Theaters, das per se auf das politische System bezogen und insofern für das mögliche Verhältnis zwischen Kunst und Politik in hohem Maße aufschlussreich ist, kenntlich werden: Es steht zwischen Wertschätzung und Zensur, verfügt über Spielräume, doch wird stark reglementiert. Die Theaterkunst ist ein Hätschelkind des Regimes, weil ihr wichtige Funktionen im Prozess der Umerziehung zukommen. Denn das Theater mit seinem visionär-utopischen Potential kann das als „leibhaftige Realität“ vorführen, was die Zukunft verheißt: einen befriedeten, gerechten Gesellschaftszustand. Prototypisch für ein linientreues Theater ist Erwin Stritt-

matters Bauerndrama *Katzgraben*, das mit Vorbildgestalten und Identifikation arbeitet.

Weil in der DDR in so hohem Maße auf das Theater Wert gelegt wird, entstehen – nur scheinbar paradox – Spielräume für Aushandlungen und Überschreitungen des vorgeschriebenen ästhetischen Konzepts, wie die *Lukulus*-Debatte verdeutlicht. Brecht agiert geschickt und erwirkt immerhin die Fertigstellung der Oper sowie eine Uraufführung. In seinem Arbeitsjournal betont er das Konstruktive dieser Auseinandersetzung mit dem Staat: Man muss „die kritik nie fürchten; man wird ihr begegnen oder sie verwerten, das ist alles“.¹¹ Ein ähnliches Aushandeln zieht sich durch die Theaterbiographie von Frank Castorf, der in den 1980er Jahren das Theater mit Pop und Rock bekannt macht und in seinen Inszenierungen die DDR – zum Leidwesen der politischen Instanzen – zu historisieren beginnt. Die Obrigkeit versetzt den Regisseur, an dessen Begabung nie gezweifelt wird, in die Provinz. Um Castorf nach diversen Ekklats aus Anklam zu entfernen, wird ihm eine Inszenierung seiner Wahl mit Gastschauspielern, Videoaufzeichnung und fünf garantierten Aufführungen angeboten.¹²

Das DDR-Theater ließe sich also einerseits als fortgesetzter Aushandlungsprozess beschreiben, als Versuch, Spielräume zu nutzen. Andererseits ist die Kunst den sich schnell ändernden parteipolitischen Richtlinien unterworfen, die oft über Gedeih und Verderb eines Künstlers entscheiden. So lanciert das 11. ZK-Plenum im Dezember 1965 einen Generalangriff auf „schädliche Tendenzen“ in Film, Fernsehen, Theater und Literatur. Erich Honecker brandmarkt unter anderem Heiner Müllers *Der Bau* – das Stück wurde erst 1980 an der Volksbühne unter der Regie von Fritz Marquardt gezeigt –, ebenso die Lieder von Wolf Biermann. Die Geschichte des DDR-Theaters ließe sich mithin auch als Abfolge von Verhinderungen und Verboten erzählen, von Ausschlüssen aus dem Schriftstellerverband und Berufsverboten, wie sich exemplarisch an dem Stück *Die Umsiedlerin* von Müller zeigen lässt. Das Drama beschäftigt sich mit den Umstrukturierungen „auf dem Lande“ zwischen 1946 und 1960, Höhepunkt

⁹ Vgl. Ingrid Gilcher-Holtey, *Eingreifendes Denken. Die Wirkungschancen von Intellektuellen*, Weilerswist 2007, S. 106.

¹⁰ Vgl. Joachim Luccesi (Hrsg.), *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung *Das Verhör des Lukullus* von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin 1993.

¹¹ Ebd., S. 59 f.

¹² Vgl. Robin Detje, Castorf. *Provokation aus Prinzlip*, Berlin 2002, S. 106 f.

der ansteigenden „Republikflucht“. Das Stück wurde sehr zur Überraschung Müllers – so jedenfalls behauptet er in seiner Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* – als defätistische Kritik am Sozialismus verstanden.¹³ Die Inszenierung der Erstfassung an der Studentenbühne der Hochschule für Ökonomie in Berlin-Karlshorst 1961 wird nach der Premiere verboten und hat den Ausschluss Müllers aus dem Schriftstellerverband zur Folge. Die Empörung mag darauf zurückzuführen sein, dass Müller die neuralgischen Aspekte der Landreformen thematisiert und die Misere der Bauern in existenziell überhöhten Todesbildern präsentiert. Ein weiterer Grund für die Kritik mag die komische Figur des Säufers Fondrak gewesen sein. Sein einziges Credo sind das Bier und die Lust, der Rausch also, dem auch Brecht eine wichtige soziale Funktion zuschreibt. Müller betont ganz in diesem Sinne: „Kommunismus soll die Freuden und Räusche, die der Kapitalismus zu bieten hat, nicht liquidieren, sondern – überbieten.“¹⁴

Müller überschreitet zudem die realistische Ästhetik durch einen offenen, ja sozialistischen Jambus (so Peter Hacks) sowie durch poetische Allegorien, welche die Geschichte als nicht abzuschüttelnde Last erscheinen lassen. Gleichwohl ist ihm wie Brecht an der Aktivierung der Zuschauer gelegen – das genuine Ziel eines politischen Theaters. Seinem frühen Stück *Der Lohndrucker* (UA 1958) schickt Müller die Erläuterung voraus: „Das Stück versucht nicht, den Kampf zwischen Altem und Neuem, den ein Stückschreiber nicht entscheiden kann, als mit dem Sieg des Neuen vor dem letzten Vorhang abgeschlossen darzustellen, es versucht, ihn in das Publikum zu tragen, das ihn entscheidet.“¹⁵ Müller erreicht diese Aktivierung, indem er harsche Widersprüche exponiert und die Identifikation der Zuschauer verhindert.

In den 1970er und 1980er Jahren wurde in der DDR ähnlich wie im Westen das avantgardistische Theater wiederentdeckt, vorbereitet durch die Inszenierungen von Benno Besson, der ein burleskes Maskentheater ent-

wirft wie in *Der Frieden* von Aristophanes/Hacks (1962). Mitte der 1980er Jahre setzen sich auch auf den DDR-Bühnen postdramatische Tendenzen durch, also die Ablösung vom literarischen Text, von Realismus und Illusionismus – unter anderen bei Jo Fabian, Frank Castorf und der freien Gruppe Zinnob, die die Grenze zwischen Leben und Alltag aufzuheben versucht.¹⁶

Wirtschaftliche Krise und Repolitisierung

Die Phase nach 1989 lässt sich vornehmlich als Krise beschreiben, denn die Theater, vor allem in der Hauptstadt, verdoppeln sich zahlenmäßig, verlieren ihren ausgewiesenen Kulturauftrag aus der Zeit des Kalten Krieges und geraten zunehmend unter ökonomischen Druck. Es kommt zu Schließungen ganzer Häuser wie dem Schiller-Theater in Berlin, zur Zusammenlegung von Spielstätten und der Streichung von Sparten. Dem ökonomischen Druck mag es geschuldet sein, dass sich das Theater als Gegenstrategie (um das Publikum und einen Auftrag zurückzugewinnen) auf seine politischen Möglichkeiten besinnt. Insbesondere seit 1995 ist von einer Repolitisierung des Theaters die Rede.

Die aktuellen Stücke widmen sich im Zuge dieses „neuen politischen Realismus“ virulenten gesellschaftlichen Problemen wie Arbeitslosigkeit, Globalisierung, aber auch Familien-desastern. Der Kampf um Arbeit in der heißen Phase der New Economy wird zum neuen Tragödiensujet und der Top Dog, anders als in der Sozialdramatik der 1970er Jahre, zum beliebten Protagonisten. Die Stücke von Moritz Rinke, Kathrin Röggla, Albert Ostermaier, Falk Richter, Dea Loher, Gesine Danckwart, Roland Schimmelpfennig und John von Düffel (um nur einige zu nennen) sezieren die Effekte der neoliberalen Entwicklung und erobern mit diesen Themen die deutschsprachigen, mittlerweile auch die internationalen Bühnen. Dramen, die die politische „Wende“ in Deutschland ganz unmittelbar behandeln, haben es hingegen kaum vermocht, die Spielpläne langfristiger zu bestimmen – dazu zählen unter anderem Christoph Heins desillusionistische Bestandsaufnahme *Die Ritter der Tafelrunde* (UA 1989), Klaus Pohls Heimkehrerstück *Karate-Billi*

¹³ Vgl. Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht*. Leben in zwei Diktaturen, Köln 1992, S. 160 f.

¹⁴ Zit. nach: Genia Schulz, Heiner Müller, Stuttgart 1980, S. 43.

¹⁵ Zit. nach: Bernhard Greiner, *Von der Allegorie zur Idylle*. Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR, Heidelberg 1974, S. 25.

¹⁶ Vgl. dazu Petra Stuber, *Spielräume und Grenzen*. Studien zum DDR-Theater, Berlin 1998, S. 241 f.

kehrt zurück (UA 1991), Rolf Hochhuths Abrechnung mit der Treuhandanstalt *Wessis in Weimar* (UA 1993), Manfred Karges *Mauerstücke* (UA 1990), Elfriede Müllers *Goldeener Oktober* (UA 1991) sowie Botho Strauß' Geschichtsdramen *Schlußchor* (1991) und *Das Gleichgewicht* (1993).

Ökonomie, genauer: Arbeitslosigkeit, wie sie selbst Unternehmer und Manager trifft, ist mithin das neue Thema eines Theaters, das erklärtermaßen politisch sein will. Urs Widmers Stück *Top Dogs*, ein „Königsdrama“ der Wirtschaft, wird als „zukunftsweisende(s) Modell politischen Theaters“¹⁷ bezeichnet – das Projekt des Neumarkt Theaters Zürich erhielt 1997 den Mülheimer Theaterpreis und stürmte die deutschsprachigen Bühnen, wohl auch aufgrund des neuartigen Figurenensembles, der *Top Dogs*. Die Täter werden zu Opfern, die Subjekte zu Objekten in einem System, dessen einziger Imperativ „Produzieren“ lautet. Das Stück basiert auf Recherchen im Firmenbereich, die Widmer als ethnologische Studien, als Feldforschung beschreibt.¹⁸ Das Theater begibt sich im Zuge dieser Repolitisierung, so lässt sich verallgemeinern, in neue außerliterarische Zusammenhänge, in Firmen, auf Arbeitsämter, zu Unternehmensberatern, und erfasst ihre Sprache dokumentarisch.

Ein Bestandteil dieser Politisierung ist, dass die Produktionskontexte am Theater selbst zum Thema werden und sich nicht zuletzt deshalb die Geschlechterverhältnisse im patriarchalen Betrieb allmählich verändern: Seit der deutschen Vereinigung hat es eine Vielzahl von Frauen auf die begehrten Intendantenposten geschafft (wie Barbara Mundel in Freiburg, Amélie Niermeyer in Düsseldorf, Karin Beier in Köln), und auch unter den Dramatikern hat sich die Zahl der Autorinnen beträchtlich vergrößert. Das Theater überdenkt seine eigenen Beschäftigungs- bzw. Ausbeutungsverhältnisse unter genderpolitischem Vorzeichen: Insbesondere René Pollesch thematisiert in seinen Stücken (als Autor und Regisseur) die prekären Arbeitsverhältnisse von Schauspielerinnen wie in

¹⁷ Martin Halter, Warten uff de Godot. Feuerwehrmann der Utopie: Urs Widmer als Theaterautor, in: Urs Widmer. Text und Kritik, 10 (1998), S. 30–39, S. 39.

¹⁸ Vgl. Volker Hesse/Stephan Müller (Hrsg.), *Top Dogs*, Zürich 1997, S. 48.

Tod eines Praktikanten (2007). Darüber hinaus zeichnet sich eine engere Fusion von Stadttheatern und freier Szene ab, die die theatralen Mittel verändert und die politische Stoßrichtung intensiviert. Das Theater wird zum Instrumentarium von Stadterkundungen, wird mobil und ist auf der Suche nach einem neuen Publikum – in sozialen Brennpunkten, an den Rändern der Stadt.

Eine ganz andere Spielart des politischen Theaters, und zwar jenseits der elitären Institution Stadttheater, entwickelt der umstrittene Aktionskünstler Christoph Schlingensiefel, der, wie sein Dramaturg Carl Hegemann formuliert, das Theater rettet, indem er es abschafft. Seine politischen Aktionen wie die Parteigründung *Chance 2000* (1998) und das Container-Projekt für die Wiener Festwochen (2000) arbeiten an der Sichtbarkeit von Ausgeschlossenen, von Asylbewerbern, Arbeitslosen und Behinderten, von schwer repräsentierbaren Interessen also. In *Chance 2000*, seiner Antwort auf die Bundestagswahl, verknüpft Schlingensiefel Politik und Theater. Er richtet einen Wahlzirkus ein (in einem veritablen Zirkuszelt) und verbindet politische Agitation mit akrobatischer Aktion, sodass beispielsweise der Balanceakt politischer Entscheidungen als Seiltanz ausgetragen werden kann. *Chance 2000* imitiert das Prozedere einer Parteigründung ziemlich genau – es entstehen Manifeste, Protokolle und Wahlprogramme – und formuliert ein ernstes Anliegen: die Repräsentation von Arbeitslosen. Ziel ist, auch „den arbeitslosen oder sonst wie ausgegrenzten Menschen wieder zum Menschenrecht der Würde zu verhelfen“, dem „ganzen Volk wieder die strukturelle Gewalt zurückzugeben, die ihm das Grundgesetz unverbrüchlich verliehen hatte“.¹⁹

Dieses Anliegen hat durchaus die Dignität sozialreformerischer Utopien und schließt an die politischen Happenings von Joseph Beuys, an seine Bemühungen um eine plebiszitäre Demokratie an. Zugleich jedoch thetralisiert und ironisiert Schlingensiefel das politische System. Sein Projekt führt jede Form von politischer Stellvertretung durch den Slogan der Partei: „Wähle dich selbst“ ad absurdum. Ein politisches Ziel wird bewusst vermieden, stattdessen auf reine Aktion gesetzt:

¹⁹ Christoph Schlingensiefel/Carl Hegemann, *Chance 2000. Wähle Dich selbst*, Köln 1998, S. 77.

„Machen Sie mal was! Was ist egal. Hauptsache, Sie können es vor sich selbst vertreten. Natürlich wird es eine Pleite werden, wenn Sie selbst was machen. Aber eine Pleite, die von Herzen kommt, ist besser als eine Million, an der Scheiße hängt. (...) Freiheit ist, grundlos etwas zu tun.“¹²⁰ Im Sinne der Historischen Avantgarden geht es um pure Aktion, um aktivierende Prozesse, die die Normierungen, Homogenisierungen und Selektionen des Politischen (als Bedingung von Interessenvertretung) aufbrechen.

Ähnliche Angriffe auf politische wie kulturelle Instanzen lanciert Schlingensiefs Container-Projekt bei den Wiener Festwochen. Er stellt einen Container auf den Wiener Opernplatz, in den unter großem Medieninteresse Asylbewerber einziehen – ob echte oder fingierte, ist nicht auszumachen. Über das Internet kann ein anonymes Publikum über die Abschiebung der Insassen entscheiden – ein hoch provokantes Szenario, noch dazu von einem Deutschen in Österreich. Schlingensiefs Beitrag für die Wiener Festwochen führt die Reality-TV-Show „Big Brother“, die den Voyeurismus des Fernsehens zum Selektionspiel potenziert, mit dem öffentlichkeitswirksamen Thema der Ausländerpolitik bzw. den problematischen Abschiebepraktiken zusammen, und zwar in dem Augenblick, in dem sich Österreich unter dem Blick eines Zensors weiß; die EU-Kommission überprüft die Einhaltung europäischer Grundwerte. Deponiert Schlingensief den Container auf dem Opernplatz, so trägt er in das Herz der Stadt ein, was die Normalität lieber verdrängt, dass nämlich Europa zur Festung wird, sich abschottet und seinen inneren Frieden durch Abschiebungen und Grenzziehungen erkauft.

Ein politisches Theater scheint allem voran, so sollte diese historische Skizze verdeutlichen, den Auftrag zu haben, die Norm zu stören, zu unterbrechen und die gewaltvollen Ausgrenzungen sichtbar zu machen, welche die Normalität erst produzieren. Ein politisches Theater macht die Wirklichkeit unmöglich (auch im Sinne von: schwer erträglich) und zielt auf das Unmögliche, beispielsweise die Utopie einer solidarischen Gesellschaft, die zunehmend in unerreichbare Ferne zu rücken droht.

¹²⁰ So der Klappentext, ebd.

Geoffrey V. Davis

Das Imperium schreibt zurück: Postkoloniales Drama

Postkoloniales Drama in englischer Sprache gehört zu den bedeutendsten und spannendsten Erscheinungen des zeitgenössischen Theaters. Es handelt sich um eine Form des Dramas, die weit gehend politisch ist, sich mit westlichen Texten und Aufführungspraktiken auseinandersetzt und somit gelegentlich zu einer Herausforderung für das herkömmliche westeuropäische Drama wird. Zudem ist sie eine Theaterform, die erheblichen Einfluss ausübt, trotzdem aber von Theaterkritikern und -wissenschaftlern bisher zu Unrecht vernachlässigt worden ist.

Geoffrey V. Davis

Dr. habil., geb. 1943; Chair of the Association for Commonwealth Literature and Language Studies (ACLALS); apl. Professor für Postkoloniale Englische Literatur, Institut für Anglistik, RWTH Aachen, 52056 Aachen. davis@anglistik.rwth-aachen.de

Aus politischer Sicht versteht man unter anglophonem postkolonialem Drama zunächst Werke aus Ländern, die einst von Großbritannien kolonisiert worden sind. (Demgemäß gibt es ähnliche Phänomene in den einstigen französischen, spanischen und portugiesischen Kolonien.) Von ihrer geographischen Herkunft her – und so wird der Bereich fachlich (nicht ganz logisch) eingegrenzt – sind es Theatertexte aus Australien, Neuseeland, Kanada, der Karibik, Südasien (vor allem Indien) sowie aus West- und Ostafrika und dem südlichen Afrika (vor allem Südafrika, aber auch Zimbabwe und Namibia).

In der Kolonialzeit waren die genannten Gebiete entweder Siedlerkolonien, Länder, in denen sich Weiße niederließen und geblieben sind (Australien, Neuseeland, Kanada und Südafrika), oder aber besetzte Länder (in Südasien, in der Karibik und in Afrika), wel-

Vorläufer des postkolonialen Dramas

che die Europäer nach der Entkolonisierung weitgehend wieder verlassen haben. Eine von der britischen Kultur stärker geprägte Tradition hat sich bis heute in den ehemaligen Siedlerkolonien erhalten, während dies in den besetzten Gebieten, besonders nach Abzug der Kolonisatoren, kaum noch der Fall ist. Die Situation in den Siedlerkolonien war von Anfang an ambivalent, da die Siedler nicht nur selbst eine von Großbritannien kolonisierte Bevölkerung bildeten, sondern wiederum auch die Einheimischen im eigenen Lande kolonisierten und, blickt man etwa auf die Lage von australischen bzw. kanadischen Ureinwohnern, dies bis heute tun.

Wenn wir das hier zu besprechende Drama als „postkolonial“ bezeichnen, heißt das, dass wir es vor allem in Bezug zur imperialistischen Geschichte Großbritanniens, zum kolonialen System sowie zum Prozess der Entkolonisierung betrachten. Es handelt sich um Dramen, die sich als Auseinandersetzung mit dem Diskurs der Kolonisation verstehen, sich als Intervention in gesellschaftliche Verhältnisse gestalten, die also im Wesentlichen politisch sind.

Der Begriff Postkolonialismus ist indes nicht frei von Widersprüchen und mittlerweile ziemlich umstritten. Zu den Einwänden gehört die Vorstellung, dass er stets den Bezug zum Kolonialismus in den Vordergrund stellt, als habe es keine eigenständige einheimische Kultur außerhalb des kolonialen Blickfelds gegeben. Ein weiterer gravierender Nachteil des Begriffs entstammt der politischen Wirklichkeit: In den ehemaligen Siedlerkolonien empfinden viele indigene Völker ihre Umwelt keineswegs als *post-*, sondern viel eher als *neo-kolonial*. Helen Gilbert und Joanne Tompkins weisen auf die verschiedenen Formen des Neokolonialismus hin, welche die globale Welt bestimmen und die keineswegs nur britischen bzw. westeuropäischen Ursprungs sind.¹ Wie mir eine Vertreterin der kanadischen *first nations*, der indigenen Völker Kanadas, neulich schrieb: „Ich habe das ‚post‘ in Postkolonialismus noch nicht entdeckt.“

Die ersten Theateraufführungen in den britischen Kolonien – in Australien oder Kanada Ende des 18. Jahrhunderts bzw. in Südafrika Anfang des 19. Jahrhunderts – waren die *restoration plays* des 18. Jahrhunderts und Stücke von William Shakespeare. So wurden George Farquhars *The Recruiting Officer* schon 1789 durch Sträflinge in Australien, Oliver Goldsmiths *She Stoops to Conquer* 1807 durch die britische Garnison am Kap (Südafrika) und Shakespeares *The Merchant of Venice* (1789) in Halifax (Kanada) ebenfalls durch das britische Militär aufgeführt.

Da die Siedler gerne sehen wollten, was sie hätten sehen können, wären sie in Großbritannien geblieben, führten britische Tourneetheater die neuesten Erfolge aus London in den Kolonien auf. Während des 19. Jahrhunderts wurde auf diese Weise die bürgerliche britische Kultur mitsamt dem britischen Geschmack gepflegt. Später haben Theaterwissenschaftler diese Anfänge stark kritisiert: Kavanagh spricht vernichtend von „the export to our countries of a very lifeless, conservative, unoriginal, static and old-fashioned theatre tradition“.² Crow und Banfield beschreiben die von den Kolonisten mitgebrachte und gepflegte Theaterkultur als „particularly impoverished and amateur“,³ ihre Hinterlassenschaft bestehe aus der Guckkastenbühne, Shakespeare und dem realistischen Drama des späten 19. Jahrhunderts („the well-made play“). Überall in den Kolonien wurden nach britischem Vorbild *little theatres*, Amateurtheatervereine, gegründet, die über Jahre hinweg die heimische, sprich britische Bühnentradition aufrecht erhielten. Kanada ist ein gutes Beispiel: Erst sehr zögerlich fanden sich Theatergruppen zusammen, die sich für kanadische statt britische Themen interessierten. Und erst als die Regierung in den 1970er Jahren eine kulturelle Förderorganisation (das Canada Council) gründete, erhielt das Theaterwesen staatliche Zuschüsse. Hinter dieser Maßnahme stand wohl vor allem eine nationalistische Gesinnung, der Wunsch nämlich, sich auch kulturell von den allzu nahen USA abzusetzen.

¹ Helen Gilbert/Joanne Tompkins, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, London–New York 1996.

² Robert Mshengu Kavanagh, *Making People's Theatre*, Johannesburg 1997, S. 2.

³ Brian Crow/Chris Banfield, *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, Cambridge 1996, S. 11.

Das postkoloniale Drama ist weitgehend in Auflehnung gegen die vom Kolonialismus oktroyierte und geprägte Kultur entstanden; es war von vornherein ein Theater der politischen und kulturellen Opposition. Eingeleitet wurde der Prozess der kulturellen Ablösung vom britischen Vorbild in der „ältesten Kolonie Großbritanniens“, in Irland, wo es schon Anfang des 20. Jahrhunderts den Autoren William Butler Yeats, John Millington Synge und Lady Gregory gelang, am Abbey Theatre in Dublin eine in ästhetischer, thematischer und sprachlicher Hinsicht eigenständige irische Theaterkultur zu schaffen. Dieser Schritt erwies sich für die anderen Kolonien, etwa für Kanada, als folgenreich. Das heutige postkoloniale Drama, das auf diese Entwicklungen zurückgeht, umfasst Theater Texte, die etwa seit den 1960er Jahren, also während des Zeitalters der Entkolonisierung, und danach entstanden sind.

Indigenes Drama

In den Kolonien war eine Theaterkultur geschaffen worden, die indigenen Aufführungspraktiken keinerlei Aufmerksamkeit schenkte. Die Aborigines Australiens, die Māori Neuseelands, die Ureinwohner Kanadas hatten aber bereits viele eigene Formen dramatischer Betätigung entwickelt, lange bevor europäische Kolonisten ins Land kamen. In einigen Regionen, etwa in den Kolonialgebieten Afrikas, bildeten sie Bestandteile einer mündlichen Tradition der Überlieferung, waren also nicht schriftlich fixiert und folglichen nur im direkten Umfeld ihrer Entstehung bekannt. Oft nahmen sie rituelle Formen an, verzichteten auf primär realistische Darstellungsformen, räumten Musik und Tanz eine tragende Rolle ein und unterschieden sich wesentlich vom europäischen Sprechtheater. In einigen Ländern, etwa in Indien, beruhte die Aufführungskultur auf uralten, hoch entwickelten Traditionen, fand in vielen Landessprachen ihren Ausdruck und war äußerst vielfältig.

Für die spätere Theatergeschichte ist es sehr wichtig, dass es dem Kolonialismus letzten Endes nicht gelang, solche einheimische Aufführungspraktiken zu unterbinden, obwohl der Versuch oft genug unternommen wurde. Das zeitgenössische indigene Drama entstand hauptsächlich nach den 1960er Jah-

ren und konnte vieles aus alter Tradition aufnehmen und weiterentwickeln. Es bildet innerhalb des postkolonialen Dramas eine besondere Gattung mit spezifischen Eigenschaften. Zum einen stellt es eine Neubewertung der indigenen Kultur dar; es unternimmt das, was der nigerianische Autor Wole Soyinka „the recovery of an authentic cultural existence“¹⁴ nennt. Zum anderen verkörpert die indigene Kultur eine bewusste Alternative zum europäisch-amerikanischen Import. Das Stück *Gorée* des Südafrikaners Matsemela Manaka, das die eigene Entdeckung der ihm bisher verschlossenen westafrikanischen Kultur als Wiederherstellung seiner afrikanischen kulturellen Identität schildert, ist hierfür ein gutes Beispiel.

Ein weiterer sehr bedeutender Aspekt des zeitgenössischen indigenen Theaters liegt in der Tatsache, dass sich dort Dramen und Aufführungspraktiken erhalten haben, die heute eine fruchtbare Symbiose mit dem herkömmlichen Drama westlichen Ursprungs eingehen können. Die daraus resultierende Hybridität und der durch verschiedenartige Theaterformen entstehende Synkretismus tragen viel zum Reiz und zum interkulturellen Interesse des postkolonialen Theaters bei. In den Worten des neuseeländischen Dramatikers Howard McNaughton: „Die Hybridität ist das Grundgestein des postkolonialen Theaters.“¹⁵

„Umgekehrte Kolonisierung“

Die ehemaligen Siedlerkolonien entwickelten sich im Laufe der Zeit zu Einwanderungsländern. Nach Australien, Kanada, Neuseeland und Südafrika kamen Menschen aus aller Welt als Arbeitssuchende oder als Flüchtlinge. Infolge der erheblich veränderten Bevölkerungsstrukturen dieser Länder wandelte sich auch deren kulturelle Produktion. Vor allem in Kanada und Australien begann die allmähliche Ablösung von einem beinahe ausschließlich anglophon bzw. anglokeltsch geprägten Kulturwesen hin zu einem neuen Multikulturalismus, dessen Auswirkungen beträchtlich waren. In Kanada beispielsweise entdeckt man neben einem Theaterschaffen,

¹⁴ Zit. nach ebd., S. 6.

¹⁵ Zit. nach Eugene Benson/L.W. Conolly, *Encyclopaedia of Post-Colonial Literatures in English*. Bd. 1, London 1994, S. 369.

das immer noch die Spuren seines anglophonen bzw. frankophonen Ursprungs trägt, auch eine zunehmend multikulturelle Praxis von Theatermachern, deren Wurzeln in Osteuropa, in der Karibik, in Lateinamerika oder in Asien liegen. So finden wir Stücke wie *The Ecstasy of Rita Joe* des Ukrainisch-Kanadiers George Ryga, *Harlem Duet* der Afro-Kanadierin Djanet Sears oder *Fronteras Americanas* des Argentinisch-Kanadiers Guillermo Verdecchia.

Es ist vielleicht eine – sehr begrüßenswerte – Ironie der Geschichte, dass gerade Großbritannien, einst Zentrum eines Weltreiches, von solchen Entwicklungen nicht verschont blieb. Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte nämlich ein Prozess ein, den die Jamaikanerin Louise Bennett in einem berühmten Gedicht „Colonisation in Reverse“ nannte: Aus Südasien und der Karibik kamen Einwanderer, deren Nachfahren jetzt in der dritten Generation in Großbritannien leben und deren kulturelle Produktion auch im britischen Theaterwesen immer mehr in den Vordergrund rückt. Erwartungsgemäß wird hier ein ganz anderes Bild des Landes entworfen: Wesentliche Themen dieser Theaterarbeit sind Migrationsgeschichte, Identitätsbestimmung und die Auseinandersetzung mit der zum Teil noch feindseligen britischen Gesellschaft.

Das dreiteilige Stück des Inders Jatinder Verma, *Journey to the West*, erzählt die Geschichte der Migration von Indern aus Gujarat über Ostafrika nach Großbritannien und verwendet im Stil der Inszenierung Aspekte der Kulturen aller drei Regionen. *Fragile Land* von Tanika Gupta zeigt die Identitätsproblematik und auch die kulturell geprägten Auseinandersetzungen zwischen den Generationen der Migranten anhand der Erfahrungen von asiatischen Jugendlichen in London. Das sehr erfolgreiche *Sing yer Heart out for the Lads* von Roy Williams schildert die Auswirkungen von Rassismus und Ideologie am Beispiel der Konflikte in einer Südlondoner Kneipe während eines Fußballspiels zwischen Deutschland und England. In *Elmina's Kitchen* setzt sich Kwame Kwei-Armah mit dem Problem der Gewalt unter der schwarzen Bevölkerung in einem heruntergekommenen Vorort Londons auseinander. Das Stück warnt die schwarze Jugend eindringlich vor den Folgen eines entwurzelten, kriminellen und wertelosen Daseins. Gerade wegen ihres

Migrationshintergrunds zählen die Theaterstücke solcher Autoren oft zu den interessantesten des Landes, in das sie oder ihre Vorfahren eingewandert sind.

Postkoloniales Drama heute

Es liegt im Wesen des postkolonialen Dramas, dass es sich als Theater der Befreiung versteht. Seine Wurzeln liegen in der Ära des Antikolonialismus, des Befreiungskampfes und der anschließenden Entkolonisierung. Folglich waren – und bleiben – die koloniale Erfahrung und der Kampf dagegen zentrale Anliegen, wobei hier nicht nur der „klassische“ Kolonialismus der europäischen Mächte gemeint ist, sondern auch spezifische Ausformungen des Kolonialismus wie etwa das südafrikanische Apartheidsystem.

Die Apartheid bietet ein anschauliches Beispiel für die Auflehnung fast eines ganzen Theaterwesens gegen ein staatliches Unterdrückungssystem. Wie Malcolm Purkey, Intendant des Market Theatre in Johannesburg, sagt: „Die ausdrucksstärksten Werke des südafrikanischen Theaters in den letzten vierzig Jahren entstanden aus einer tiefgehenden und kritischen Reaktion gegen die Apartheid.“¹⁶ Der Fall Südafrika bietet ein lehrreiches Beispiel für ein Theaterwesen, das zu einem Theater der Befreiung schlechthin wurde. Es stand fast ausschließlich im Zeichen der politischen Opposition und entwickelte trotz, oder gerade wegen, des jahrzehntelangen Kulturboykotts in schwieriger Zeit eine auch in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht eigenständige Tradition. Nach der Abschaffung der Apartheid standen südafrikanische Bühnenaufsteller vor einem nur scheinbar ernstesten Problem. Der bekannteste unter ihnen, Athol Fugard, berichtet, wie er gelegentlich gefragt wurde, was er nun zu schreiben gedenke, da der eigentliche „Feind“ besiegt sei: „We are having to reinvent ourselves“, stellte er fest.¹⁷ Und so begannen südafrikanische Theatermacher damit, sich mit Chancen und Problemen einer Postapartheidgesellschaft auseinander

¹⁶ Malcolm Purkey, *Tooth and Nail: Rethinking Form for the South African Theatre*, in: Geoffrey V. Davis/Anne Fuchs, *Theatre and Change in South Africa*, Amsterdam 1996, S. 155.

¹⁷ Zit. nach Geoffrey V. Davis, *Voices of Justice and Reason. Apartheid and Beyond in South African Literature*, Amsterdam–New York 2003, S. 281.

zu setzen und unter verändertem Vorzeichen ein neues Theaterwesen zu gestalten.

Das Theater, das einst im Zeichen der Befreiung vom Joch des Kolonialismus antrat, hat nach erfolgter Entkolonisierung nichts von seinem Engagement eingebüßt. Es sind lediglich andere gravierende Formen der Unterdrückung, andere gesellschaftliche Missstände in den Vordergrund getreten: Neokolonialismus; Unterdrückung von Minderheiten, insbesondere der Ureinwohner; Diskriminierung von Frauen; Auswüchse des Rassismus; kulturelle Ausgrenzung; wirtschaftliche Ausbeutung und die negativen Auswirkungen der Globalisierung. Alle diese Probleme sind zum Gegenstand des postkolonialen Dramas geworden, werden verarbeitet und reflektiert. Drei immer wiederkehrende Aspekte dieses Prozesses fallen ins Auge.

Erstens. Postkoloniale Dramatiker sind bestrebt, historische, vor allem koloniale Begebenheiten aus neuer, gelegentlich radikal veränderter Sicht zu deuten. Unterdrückte und verschwiegene Geschichte wird neu ins Bewusstsein gerückt. Lokales wird ausgegraben, Indigenes entdeckt. Das mangelnde Interesse der Weißen für vorkoloniale bzw. indigene Geschichte wird auf diese Weise nachträglich kompensiert. Ein neues Verständnis von Geschichte bzw. eine alternative Geschichte „von unten“ wird entworfen.

Zweitens. Es findet eine Auseinandersetzung mit Sprache und Kultur der einstigen Kolonialmacht statt. Wie oder ob die Sprache der ehemaligen Kolonialherren verwendet werden soll, wird diskutiert. Texte des europäischen Kanons werden bearbeitet, revidiert, in Frage gestellt: Das Imperium schreibt zurück. Wie kann man Sophokles, Shakespeare, Goethe oder Tschechow nutzbar machen? In dieser Frage liegt einer der interessantesten Aspekte des postkolonialen Dramas.

Drittens. Wie sehen die indigenen Stücke Afrikas, Indiens, Australiens aus? Wie werden solche Theatertexte inszeniert? Wie werden Elemente aus den einheimischen Kulturen in das Drama europäischer Prägung eingegliedert?

Ein lehrreiches Beispiel für den Umgang postkolonialer Autoren mit der imperialistischen Geschichte ist Girish Karnads *The*

Dreams of Tipu Sultan, das im Indien des ausgehenden 18. Jahrhunderts spielt.¹⁸ Das Stück ist nicht nur eine ungewöhnliche Rekonstruktion, die aus verschiedenen historischen Quellen sowie aus Legenden und Erinnerungen zusammengesetzt ist. Durch Gespräche zwischen einem muslimischen Hofhistoriker und einem englischen Gelehrten behandelt es auch Ziele und Methoden von Geschichtsschreibung überhaupt. Der Protagonist des Stückes ist der indische Herrscher Tipu Sultan, dessen Innenleben anhand aufgefundener Traumaufzeichnungen analysiert wird. Zudem wird seine Rolle im Kampf gegen den britischen Kolonialismus in Indien neu interpretiert, wobei seine Bemühungen um einen einheitlichen Widerstand und die Schilderung der Spaltungen, die ihn vereitelten, auch Kritik an der Uneinigkeit von Hindus und Moslems im heutigen Indien implizieren.

Zu den herausragenden Stücken, die sich mit der Unterdrückung indigener Völker befasst haben, gehören *Stolen* von der australischen Ureinwohnerin Jane Harrison und *Ubu and the Truth Commission* von Jane Taylor, William Kentridge und der Handspring Puppet Company. Der Titel *Stolen* weist auf die *stolen generations* hin und thematisiert die tragischen Geschichten von fünf Kindern australischer Ureinwohner, die ihren Eltern von den Behörden entrisen wurden, um in staatlichen Institutionen erzogen zu werden. Wie sich in der Schlusszene, in der die Schauspieler aus ihren Rollen heraustreten, erweist, haben die Schauspieler selbst ein solches Schicksal erlitten.¹⁹ Das südafrikanische *Ubu and the Truth Commission* verwendet Thema und Ikonographie der Satire *Ubu Roi* von Alfred Jarry, um sich mit der Praxis und den Ergebnissen der Wahrheits- und Versöhnungskommissionen auseinanderzusetzen, die die Verbrechen der Apartheid aufklären sollen. Die Possen der grotesken Figur des Pa Ubu, der vor der Kommission erscheinen soll, um sich für seine Verbrechen unter der Apartheid zu rechtfertigen, werden auf beeindruckende Weise den Aussagen der Opfer gegenübergestellt. Als multimediales Spektakel, das Schauspieler, Puppentheater, Filmanimationen und Musik einsetzt, gehört

¹⁸ Vgl. Girish Karnad, *The Dreams of Tipu Sultan*. Bali: The Sacrifice, New Delhi 2004.

¹⁹ Vgl. Jane Harrison, *Stolen*, Sydney 1998.

diese Produktion zu den eindrucksvollsten Erzeugnissen des postkolonialen Theaters.¹⁰

Mit seinem Text *1837: The Farmers' Revolt* liefert Rick Salutin ein lehrreiches Beispiel für die Wirkung eines Stückes, das sich mit einer beinahe vergessenen Episode aus der kanadischen Geschichte befasst: den einzigen Aufstand in der Landesgeschichte. Im Hinblick auf die Beziehungen Kanadas zu den USA, zu einer Zeit (1973), in der nach Ansicht des Autors die wirtschaftliche Selbständigkeit des Landes durch den Nachbarn gefährdet war, lässt er die Revolte gegen die einstige britische Kolonialherrschaft wieder aufleben. Da der Aufstand in den Straßen Torontos stattfand, war er auch ein Stück Lokalgeschichte. Im Tagebuch aus der Zeit der Aufführung berichtet Salutin amüsiert, dass die Kanadier, deren Geschichte gemeinhin als langweilig gilt, mittlerweile „so colonized“ seien, dass sie sich gar nicht mehr vorstellen könnten, ein bedeutendes politisches Ereignis sei vor ihrer eigenen Haustür passiert.¹¹ Als nämlich der Führer der Rebellen verkündete, dass seine Männer sich gerade an der Ecke von Bay Street und Adelaide Street inmitten Torontos befänden, brachen die Zuschauer in ungläubiges Gelächter aus. Dazu vermerkt Salutin: „Wenn ein Schauspieler ‚Montmartre 4 Uhr morgens‘ oder ‚Piccadilly Circus 12 Uhr mittags‘ angekündigt hätte, hätte keiner gelacht.“

In gewisser Hinsicht wird das postkoloniale Drama bzw. die postkoloniale Literatur von dem Bestreben gekennzeichnet, sich von der Vorherrschaft der englischen Sprache zu befreien. Obwohl schon zur frühen Kolonialzeit die Verwendung der einheimischen Sprache in der Verwaltung, in der Religion bzw. in der Bildung zugunsten des Englischen verboten wurde und obwohl sich Literaten die englische Sprache seitdem zu Eigen gemacht haben, weicht ihr Englisch mittlerweile vom britischen Englisch ab. Seit Chinua Achebe Englisch zu einer westafrikanischen Sprache erklärte bzw. Derek Walcott sie für die Karibik reklamierte, ist einer der faszinierendsten Aspekte des postkolonialen Dramas die Art, wie Autoren mit der englischen Sprache umgehen. Jeder Engländer,

der eine Aufführung des Nationaltheaters in Jamaika besucht oder sich ein Theaterstück eines schwarzen Südafrikaners ansieht, wird sehr schnell merken, dass sein Englisch ihm nicht unbedingt weiterhilft. Es sind nicht allein die Varianten des Englischen, die ihm Schwierigkeiten bereiten, sondern auch das multilinguale Mosaik, das entsteht, wenn Autoren Wörter (mit Erläuterung oder auch nicht) aus ihren einheimischen Sprachen – z. B. Nyungar in Australien oder isiZulu in Südafrika – in den Text einfließen lassen, was zur (teils beabsichtigten) Verunsicherung des Zuschauers beiträgt.

Die Verwendung der Sprache des ehemaligen Kolonialherren stellt eine bewusste Wahl des Dramatikers dar. Sie kann aber auch zum Politikum werden wie im Falle des kenianischen Schriftstellers Ngũgĩ wa Thiong'o, der eine Diskussion über die Verwendung des Englischen durch afrikanische Autoren in Gang setzte, die teilweise auf seine Erfahrung mit dem eigenen Theatertext *I will marry when I want* zurückgeht. Ngũgĩ war gebeten worden, ein Stück für die Bewohner seines Heimatdorfes zu verfassen, das sie als Kollektiv erarbeiten und aufführen könnten. Im damaligen Kenia wurden Theatertexte üblicherweise in Englisch geschrieben; auch das kenianische Nationaltheater in Nairobi war im Grunde nichts anderes als ein traditionelles englischsprachiges Theater. In Ngũgĩs Dorf dagegen kam das Sprachproblem gar nicht erst auf, da keiner der Einwohner des Englischen mächtig war. Da Ngũgĩ als marxistischer Intellektueller bestrebt war, die Arbeiter und Bauern seiner Umgebung mit einem ästhetisch innovativen und politisch revolutionären Stück zu erreichen, kam nur die eigene Sprache – Gikuyu – in Frage. Seitdem verfasst er alle seine Werke in Gikuyu; erst danach entsteht eine englische Fassung. Mit seiner Sprachenpolitik ist Ngũgĩ nicht allein; auch der in seiner Heimat sehr bekannte indische Dramatiker Girish Karnad schreibt seine Theatertexte zuerst in seiner Heimatsprache Kannada.

Postkoloniale Autoren haben sich nicht nur der englischen Sprache bemächtigt; ihnen wurde in der Schule auch englische Literatur eingetrichtert. Aufgrund solcher Kenntnisse waren sie imstande, nicht nur die kanonischen Texte in die eigene Sprache zu übersetzen, sondern sie auch für eigene Zwecke zu deuten. Und so finden wir eine Bearbeitung

¹⁰ Vgl. Jane Taylor, *Ubu and the Truth Commission*, Cape Town 1998.

¹¹ Vgl. Rick Salutin/*Theatre Passe Muraille, 1837*, Toronto 1976, S. 200.

von *Othello* in der Gestalt von *Harlem Duet* der Afro-Kanadierin Djanet Sears, die sich mit der Problematik von Beziehungen zwischen Schwarz und Weiß im modernen Amerika auseinandersetzt; so dient *Much Ado about Nothing* als Vorlage für *Days of Significance* von Roy Williams, das sich mit der britischen Beteiligung am Krieg im Irak befasst. *Antigone* von Sophokles liefert die Idee für Athol Fugards aufwühlendes Zwei-Mann-Stück *The Island*, das auf der Gefängnisinsel Robben Island vor Kapstadt während der Apartheid spielt. Zwei der multimedialen Aufführungen, die William Kentridge mit der Handspring Puppet Company in Südafrika realisiert hat – *Woyzeck on the Highveld* und *Faustus in Afrika* –, versetzen die Vorlagen von Bühnen und Goethe in einen unerwarteten Kontext, verwandeln sie in afrikanische Stücke und sagen damit etwas über eine ganz andere Gesellschaft aus.

Die Dramen, die Grundelemente der indigenen Kultur aufnehmen, sind sehr verschieden, gehören aber gerade durch ihren synkretistischen Charakter zu den interessantesten Aufführungen postkolonialen Theaters. Man denke beispielsweise an die identitätsstiftende Funktion afrikanischer ritueller Handlungen in Wole Soyinkas *Death and the King's Horseman*, an die verwirrenden Kapiolen der mythischen Tricksterfigur in den Stücken des kanadischen Cree-Autors Tomson Highway, an die durch die Musik, den Tanz und die Sprache der Ureinwohner Westaustraliens hergestellte kulturelle Vielschichtigkeit des Stückes *The Dreamers* von Jack Davis. Gerade dieses letzte Werk zeigt mit seiner Integration solcher einem Theaterpublikum weitgehend unbekanntem Elemente die Gefahren auf, die entstünden, sollte die Kultur der Aborigines – der Schöpfungsmythos des *Dreamtime*, das durch mündliche Überlieferung weitergegebene Wissen, die durch die Beherrschung der Sprache erhaltene Identität – endgültig verloren gehen.

Das postkoloniale Drama in englischer Sprache gehört zu den bedeutsamsten Erscheinungen des zeitgenössischen Theaters. Es ist betont politisch, setzt sich mit westlichen Texten auseinander und ist gleichzeitig eine Herausforderung für das herkömmliche Theater. Es gibt sehr viel zu entdecken.

Wolfgang Bergmann

Theater im Fernsehen

Theater im Fernsehen, das ist wie Sex ohne Anfassen.“ Zwei Medien, die sich elementar voneinander unterscheiden: Theater setzt das Live-Erlebnis, die physische Anwesenheit des Publikums im Zuschauerraum und der Schauspieler auf der Bühne voraus, während das Fernsehen der berühmten „vierten Wand“, der unsichtbaren Wand am Bühnenrand, eine fünfte hinzufügt, eine aus Glas, die undurchdringlich ist für die Unmittelbarkeit des Theatererlebnisses.

Damit könnte man die Debatte unter dem Applaus mancher Altvorderen des Theaters, aber auch mancher Fernsehverantwortlicher beenden. Schreiende,

schwitzende Figuren am Bildschirmhorizont, die, merkwürdig sprechend, Texte herausschleudern, die niemand im Wohnzimmeridyll hören will. Doch so einfach ist es nicht. Das Bild vom „Sex ohne Anfassen“ ist so plastisch wie falsch, wenn es um die Beschreibung der komplexen Beziehung zwischen Bewegtbildmedien und theatralen Ausdrucksformen und deren wechselseitiger Durchdringung geht. Theater, Film und Fernsehen haben mehr miteinander zu tun, als manchem Genre-Separatisten lieb ist.

Wolfgang Bergmann

Geb. 1962; Professor, Direktor der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg, Ludwigsburg; Leiter des ZDFtheaterkanals, 55100 Mainz. www.zdftheaterkanal.de bergmann.w@zdf.de

Die Beziehung beginnt mit der Erfindung des Films. Und sie ist einschlägig vorbelastet, denn der ältere Bruder Theater war von Anfang an mit einer Mischung aus Arroganz und Furcht vor Konkurrenz dem neuen Medienbaby nicht sehr zugetan. Das trieb sich zunächst nur auf Jahrmärkten herum und bot sich als „billiger Jakob“ der Sensationsindustrie dem Plebs feil. Doch die Laterna magica blieb nicht nur eine halbseidene Geisterbeschwörung. Sie war die Vorläuferin einer neuen Form bewegtbildgestützter Erzählweisen, die mit einem Grundgesetz des Theaters brach: der Einheit der Szene (durch die Montage) und der Einheit von Zeit und Ort des Spiels und seiner Rezipienten. Weil sich der

Film über diese beiden Axiome schnell hinwegzusetzen lernte, gingen die ungleichen Geschwister verschiedene Wege, ohne sich dabei aus den Augen zu verlieren.

Dabei bedurfte die Erfolgsstory des Films in Europa der Starthilfe des Theaters. Erst als das junge französische Filmunternehmen Pathé sich vom Konzept des Jahrmarktkinos löste und mit Theaterstoffen und theatralen Erzählweisen begann, das bürgerliche Publikum anzusprechen, löste sich das junge Medium vom Schmuddelimage. Jerzy Toeplitz sieht angesichts dieser frühen „Kunstfilme“ eher eine „Theaterrevolution“ als eine des Films.¹ Auch in Großbritannien und Italien waren es Hamlet & Co, als statisch abgefilmte Theaterspiele, die zu den ersten Kassenschlagern im Kino avancierten. Die alte Tante Thalia zuckte derweil mit den Augenbrauen angesichts der neuen Konkurrenz: ein Klimmzug der Unwürdigen am Guten, Wahren, Schönen – zwecks Profitoptimierung. Toeplitz zitiert Adolphe Brisson, der in einer Rezension des Kunstfilms „Die Ermordung des Herzogs von Genise“ aus dem Jahr 1908 schreibt: „Der Film ist keine Konkurrenz des Theaters. Der Film erweckt nur Sehnsucht, er trägt bei zum Heimweh nach dem Theater. (. . .) Die Kopie lässt uns das Original herbeisehnen.“²

Der Erfolg des Theaterfilms währte nicht lange. Der Film suchte sich seine Autoren und spezifischen Erzählweisen, seine Regisseure erfanden die Montage und veränderten das Spiel ihrer Protagonisten zu einem eigenständigen Genre, das sich in seiner Wirkungsmacht weit über das Theater erhob. Und doch sind Meilensteine der Filmgeschichte immer wieder mit Theorie und Praxis des Theaters und seinem Personal verbunden. Zu nennen sei nur der wichtige Einfluss der „Biomechanik“, einer systematischen Bewegungstheatersprache, erfunden von Wsewolod Meyerhold am Staatlichen Regiestudio in Moskau auf das Werk von Sergej Eisenstein oder auch die sich wechselseitig befruchtenden, Theater und Film gewidmeten zwei Seelen des schwedischen Regisseurs Ingmar Bergman.

¹ Vgl. Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*. 5 Bde., Berlin–München 1979–1983.

² Zit. nach Georges Sadoul, *Histoire général du cinema*. Bd. 2: *Les pionniers du cinéma, 1897–1909*, Paris 1950, S. 536 ff.

Das Fernsehen, jedenfalls das deutsche, entspringt dem Theater, wenn auch eher symbolisch. Sowohl ARD als auch ZDF eröffneten ihren Sendebetrieb mit Goethes „Zueignung“ respektive dem „Vorspiel auf dem Theater“ aus dem *Faust*: Ausdruck des Drangs eines Nachkriegsbürgertums, das Theater und seine Heroen als Veredelungsferment einzusetzen. Ausdruck aber auch eines ganz anderen Denkansatzes gegenüber der Funktionsweise des Fernsehens, das im öffentlich-rechtlichen Verständnis der ersten vierzig Jahre nach Gründung der Bundesrepublik Deutschland tatsächlich nicht nur als Informations- und Unterhaltungs-, sondern auch als Bildungsmedium konzipiert war. Die von der Verfassung vorgedachte und in Rundfunkstaatsverträgen geregelte Ausgestaltung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und Fernsehens hatte Informationsvielfalt, Staatsferne und kulturelle Bildung im Sinn und ahnte noch nichts vom heraufziehenden Krieg um die Augäpfel der fortgeschrittenen Informationsgesellschaft.

Theater war für das öffentlich-rechtliche Fernsehen der frühen Jahre selbstverständlicher und fester Programmbestandteil. Er gehörte zum Bildungs- und Kulturauftrag. Sowohl Übertragungen von Bühnenaufführungen als auch Studioinszenierungen fanden noch in den 1970er Jahren zur besten Sendezeit ihr Publikum. Dabei wurde die Filmaufnahmetechnik rasch von elektronischen Verbundkameraaufzeichnungen und Liveübertragungen abgelöst. Das Echtzeitmedium Fernsehen setzte sich in die Publikumsreihen und machte das Bühnenerlebnis zum kollektiven Erlebnis. Neben dem Unterhaltungstheater und dem Kabarett, über Jahrzehnte hinweg Publikumsliebliche und Straßenfeger, hatte auch das anspruchsvolle Theater feste Sendeplätze; Gründgens, Kortner, Lietzau, Peymann, Zadek und Stein waren in ausgewählten Inszenierungen im Fernsehen präsent. Natürlich mit geringeren Zuschauerzahlen, aber frei von kommerzieller Konkurrenz, blieb es lange Zeit selbstverständlich, dass Bühnenaufführungen prominent programmiert wurden.

Das galt erst recht im Staatsfernsehen der DDR, wo Theater einen höheren Stellenwert besaß als in der Bundesrepublik, was man

nicht ohne Stolz dem Klassenfeind gerne auch via Bildschirm entgegenhielt. Mit Brecht und seinem Berliner Ensemble hatte man einen ersten volksdemokratischen Export-schlager, der das Land durch international bejubelte Gastspiele hoffähig machte. Also wurde im Fernsehen der DDR Theater gesendet, was das Zeug hielt: nicht nur aus Berlin, sondern auch aus der Provinz, wo der Theaterkult flächendeckend aufrecht erhalten wurde, um damit ironischerweise die spezifisch deutsche, höfische Theaterkultur der Kleinstaaterei kommunistisch zu konservieren. Vorherrschende Methode war wie im Westen die TV-Aufzeichnung mit elektronischer Verbundkameratechnik. Brecht, der sich mit Rundfunktheorie beschäftigt, Filme gedreht und neugierig und aufgeschlossen gegenüber neuen Techniken gewesen sein soll, träumte stets von erweiterten Möglichkeiten, die er aus Sicht der Fernsehkameras für sein Publikum erschlossen sehen wollte.

Doch auch die Staatskultur der DDR konnte nicht verhindern, dass sich spätestens in den 1980er Jahren abzeichnete, welche markanten Veränderungen der Fernsehnutzung und der Sehgewohnheiten die Medien revolutionieren würden. Es trifft nicht zu, dies ausschließlich der Einführung des Privatfernsehens zuzuschreiben. Bereits im unausgesprochenen Konkurrenzkampf zwischen ARD und ZDF zeichnete sich ab, dass die Kulturfunktion des Fernsehens schnell hintangestellt werden kann, wenn es um die Frage geht, wer das größere Publikum bekommt.

Die Mechanismen des Massenmediums kennen wir in vollem Umfang erst seit Einführung des dualen Systems, also des Privatfernsehens Mitte der 1980er Jahre. Nun war kein Halten mehr, die Programmschemata von bildungsbürgerlichem Kulturauftragsballast zu befreien. Mit der täglich abrufbaren Einschaltquote als allein gültiger Bewertung des Erfolgs war das geeignete Instrument gefunden. Mit flinker Sichel wurden „notwendige Einschnitte“ ins Programm vorgenommen. Theaterübertragungen standen senderübergreifend auf Platz 1 der Todeslisten programmoptimierender Direktoren. Gleichzeitig witterten Theatermanager Morgenluft und sahen in der Einführung des Privatfernsehens und in der dadurch vermuteten Öffnung des Marktes eine neue Chance zur Verbreitung ihrer Aufführungen. Um den vermeintlichen Programmhunger der Privaten nach hoch kultureller TV-Ware vorausilend zu stillen, wurde eine kleine, selbstfinanzierte Aufzeichnungsreihe gestartet. Es entstand eine Trilogie, zu der Uwe-Jens Jensens Bochumer Polit-Revue „Unsere Republik“, eine Shakespeare Komödie von Dieter Dorn an den Münchner Kammerspielen und „Wunder in Amerika“ von der Württembergischen Landesbühne Esslingen unter Friedrich Schirmer gehörten.

Alle drei Aufzeichnungen erwiesen sich bei den Privatfunkern als unverkäuflich. Einziger Kunde war eine finanziell schwach bestückte öffentlich-rechtliche Neugründung: 3sat, das Satellitenprogramm von ZDF, schweizeri-

27.-29.11.2008 // adk-bw.de

STAGE ON SCREEN

INTERNATIONALES FESTIVAL

PERFORMING ARTS & MEDIA

Veranstalter:  adk-bw.de

Medienpartner:  Bundeszentrale für politische Bildung

www.stageonscreen.de

schem und österreichischem Fernsehen, im Dezember 1984 erstmals zu sehen und in der Folgezeit verlässlichste Heimat für die Schönen Künste deutscher Sprache. Denn das Theatersterben in den öffentlich-rechtlichen Programmen ARD, ZDF und dann auch in den Dritten Programmen der ARD ging noch schneller voran, als zu befürchten war. Der Quotendruck übernahm Regie. Das „Redakteurfernsehen“ hatte weitgehend ausgedient, von einer bildungsbürgerlich-pädagogisch durchwirkten Programmstrategie konnte fortan keine Rede mehr sein.

Doch es war gar nicht das Ende, sondern es sollte ein neuer Anfang werden, an dessen Zustandekommen ein „Fähnlein der sieben Aufrechten“ mitwirkte, das sich in einer „Initiative Theater im Fernsehen“ zusammenfand. Das war Anfang der 1990er Jahre, als das Ende der ZDF-Reihe „Die aktuelle Inszenierung“ beschlossen und weit und breit kein öffentlich-rechtlicher Widerstand zu spüren war. Einige wenige Theater- und Fernsehleute sahen die Gefahr eines vollkommenen Abrisses im gerade mal ein paar Jahrzehnte jungen visuellen Gedächtnis des alten, flüchtigen Mediums Theater. Und sie erkannten den möglichen Schaden. Denn neben der aktuellen Nutzung der Ausstrahlung einer Theaterinszenierung ist ihr archivarischer Wert von ungleich höherer Bedeutung – wurde hier doch, zunächst unbeabsichtigt, an einer visuellen Enzyklopädie des deutschsprachigen Theaters gearbeitet, die das 2500 Jahre lang nicht dokumentierbare Kulturphänomen Theater erstmals in Bild und Ton festzuhalten vermochte.

Diese Reihe zu unterbrechen, wäre kurzfristig und kulturhistorisch betrachtet fahrlässig gewesen. Aber weitermachen wie bisher ging auch nicht: zu teuer die Aufzeichnungen, zu behäbig die Aufzeichnungsmethode und zu altbacken die Form der optischen und akustischen Umsetzung von Bühneninszenierungen. Dabei hatte es bereits zuvor hoch interessante Versuche gegeben, Theater zeitgemäß ins Fernsehen zu bringen. Gerade „Die aktuelle Inszenierung“ hat bis heute beispielgebende TV-Adaptionen hervorgebracht, mit innovativen Regisseuren wie Peter Stein, Andrzej Wajda, aber auch Luc Bondy. Unter den Fernsehregisseuren machte sich C. Rainer Ecker einen Namen, weil er neue, verfremdende Techniken der elektronischen Bildbearbeitung für seine Theateradaptionen verwendete. Le-

gendär ist eine in Zeitlupe versetzte Szene aus einer *Romeo und Julia*-Inszenierung des jungen Leander Haußmann am Residenztheater in München: für Theaterpuristen damals ein Skandal, für andere ein überfälliger fernsehästhetischer Aufbruch.

Die erste Aufgabe dieser kleinen, erstmals 1995 in Frankfurt am Main in der Deutschen Akademie für Darstellende Künste sich versammelnden Initiative bestand darin, ein Winterquartier für Theater im Fernsehen zu finden. Denn das mit diesem vermeintlich aussterbenden Genre im medienbesoffenen Deutschland der 1990er Jahre kein Staat zu machen sein würde, darüber war man sich im Klaren. Das Winterquartier hieß 3sat, das junge, werbefreie Kulturprogramm, und gegeist wurde am Tisch des Berliner Theatertreffens, dessen Tage ebenfalls gezählt schienen wegen Bedeutungswegfall infolge gefallener Mauer. Gemeinsam sind wir stark, machen ein Festival für Theater gleichzeitig auf Berliner Bühnen und im Fernsehen und sichern so die Fortsetzung der Theateraufzeichnungen herausragender Inszenierungen.

Seither sind gegen hundert herausragende Inszenierungen entlang der Einladungsliste des Berliner Theatertreffens und darüber hinaus entstanden und zum Teil mehrfach ausgestrahlt worden. Zunächst live aufgenommen, inzwischen aufwändig vorbereitet und nachbearbeitet. Ein Theatermagazin (FOYER), das einzige im deutschsprachigen Raum, ist entstanden, und viele andere Formen der Dokumentation und Berichterstattung. Mit der Eröffnung des ZDFtheaterkanals im Dezember 1999 kam ein digitaler Spartenkanal hinzu, der das Repertoire erlebbar macht und das Angebot um eine ganze Reihe von zusätzlichen Komponenten erweitert hat. Der Kulturkanal ARTE ist eine andere bedeutende Plattform, über die Theaterprogramme Verbreitung finden, wenn auch inzwischen nur noch zu später Sendezeit und auf ausgewählten Sendeplätzen.

Generation Fernsehen: Mehr Licht und leiser bitte

Die Neuordnung der Beziehung zwischen Theater und Fernsehen, der Aufbruch und die Aufgeschlossenheit gegenüber Bewegtbild- und Videotechnik speiste sich auch aus

einer ganz anderen Quelle. Sie ist Ausdruck einer neuen Generation, derjenigen der „Post-68er“, die in ihrer Mehrheit erstmals mit dem Fernsehen als elektronischem Lagerfeuer aufgewachsen ist. „Flipper“, „Lassie“, „Daktari“, „Raumschiff Enterprise“, „Ein Herz und eine Seele“, „Dallas“: Für jeden mag das Fernsehgeknister seiner Zeit Favoriten und Unbekannte haben, aber generell haben die Serienfilme auf dem virtuellen Marktplatz Bildschirm eineinhalb Generationen einen Teil ihrer Identität gegeben, ob sie es heute noch hören und sehen wollen oder nicht. Und wie das einstige Jahrmarktmedium Film hat sich die Massenklischemaschine Fernsehen nicht nur ihren Weg gebahnt, sondern ist Bestandteil des großen Malkastens geworden, aus dem sich Künstler, zumal wenn sie für das Theater arbeiten, bedienen, wenn sie die Augen und Ohren des Publikums erreichen wollen.

Also wurden Methoden und Techniken, vor allem aber die Erzählweise des Fernsehens von einer neuen Generation von Theaterkünstlern auf der Bühne ausprobiert. Ganz oder in Teilen, imitiert, ironisiert, als Stückwerk benutzt, neudeutsch „dekonstruiert“ oder schlicht auf die Bühne gekotzt: „Da, Medienbürger, guck dir an, was du jeden Tag frisst, und beklage nicht die Verwahrlosung, die wir dir vorführen, denn es ist deine eigene Verwahrlosung, dein eigener geistiger Niedergang.“ Das ist, simpel ausgedrückt, die Botschaft der Schlingensiefs, der Polleschs und Castorfs. Sie haben sich die Medienwelt angesehen, sie inhaliert, gefügig gemacht und eingerichtet für die Bühne. Ihre Ästhetik wäre ohne das Fernsehen nicht zu denken. Obwohl sie es hassen, lieben sie es auch – wie Fast Food.

Es ist noch an einen weiteren formalen Aufbruch des Theaters zu erinnern, um die Neubestimmung der feindlichen Medienbruderschaft mit den Bewegtbildern zu verstehen. Ende der 1980er Jahre machte ein Franko-Kanadier namens Robert Lepage seine ersten Ausflüge nach Europa und zeigte uns ein Theater, dem unsere Augen nicht trauen. In *Le Polygraph* beispielsweise bricht er mittels einer neuartigen Technik von Videoprojektionen die Geometrie der Bühne auf und erzeugt bisher nie bekannte Bilder. Lepage ist seither nicht müde geworden, Hybridformen zwischen Film, Videoinstallation und Theater zu kreieren, beispielbare Cinemascope-Schlitze

etwa in seinen Shakespeare-Werken und die Überwindung der Gravitation in seiner spektakulären Las Vegas-Show „Ka“ mit dem Cirque du Soleil. „Ex Machina“ heißt seine Zauberwerkstatt in Quebec; jetzt arbeitet er an einer „Ring“-Inszenierung für die Metropolitan Opera in New York, die dieser medialen Erweiterung des Bühnenraums eine weitere Dimension hinzufügen wird.

Betrachtet man die „reine Form“ der Fernsehadaptation von Bühnenaufführungen, so ergeben sich eine Reihe von Problemen, die nicht leicht zu lösen sind. Licht, Maske, Kostüme, Bühnen und last not least die Dramaturgie sind in der Regel nicht für die Kamera gemacht. Modifizierende Eingriffe in das originäre Bühnengeschehen mögen weder die Künstlerinnen und Künstler noch das Publikum. Es bleibt in der Regel nur die Möglichkeit einer sanften Anpassung, beispielsweise der Lichtstimmungen, um zu harte Kontrastsprünge zu vermeiden. Aber Bühnenschweiß, Schreie und Spucke bleiben im Fernsehbild ein ungewöhnliches, für manchen abstoßendes Erlebnis, und es gehört Abstraktionsvermögen dazu, als Zuschauer vor dem Bildschirm dem Bühnengeschehen entspannt folgen zu können.

Das gilt nicht für jede, aber für manche Theaterinszenierung, und manchmal ist es so, dass eine im Zuschauerraum goutierte Aufführung auf dem Weg in den Fernsehsessel viel verliert. Deshalb haben wir auf manche Aufzeichnung trotz hohem künstlerischen Niveau des auf der Bühne Vorgefundenen verzichtet. Es gibt auch Fälle, die uns eines Besseren belehren. Erinnerunglich ist eine vorab vereinbarte Aufzeichnung einer *Otello*-Inszenierung des Belgiers Luk Perceval zur Eröffnung der Münchner Kammerspiele nach der Renovierung. Ein Ereignis zweifellos, doch die Hauptprobe bringt Licht ins Dunkel, jedoch von der falschen Seite: Lichtmeister Max Keller, ein Virtuose seines Fachs, hat die Bühne schwarzweiß ins Gegenlicht geleuchtet. Der Mohr von Venedig ist in eine hart kontrastierte Welt aus Ying und Yang getaucht. Wir sehen nicht, wie es gelingen soll, ein solches Bild authentisch einzufangen. Dem Fernsehregisseur Hannes Rossacher, neben Peter Schönhofer und Andreas Morell einer der Spezialisten, ist zu verdanken, dass wir bleiben. Er zaubert mit mobilen Kameras und ungewöhnlichen Winkeln und Perspekti-

ven ein optisches Kabinettstück unter Mithilfe und Dank der Vorarbeit des Bühnenregisseurs Perceval, der es selbst gewohnt ist, mit der Kamera zu arbeiten. Am Ende stehen wir staunend vor einem Aufzeichnungsergebnis, das die Inszenierung in selten geglückter Art und Weise repräsentiert, ohne sie aus Zuschauerperspektive abgefilmt zu haben.

Überhaupt, die Zuschauerperspektive. Immer wieder taucht die Frage auf, ob das Fernsehen den Blick des Zuschauers nicht bevormundet und ein authentisches Theatererlebnis verunmöglicht. Diese Diskussion ist aus zwei Gründen sinnlos. Erstens gibt es keine generelle Zuschauerperspektive, nicht im Theater und auch nicht vor dem Fernseher. Und zweitens würde niemand, der das schwierige Geschäft der Fernsehadaptation von Theaterstücken betreibt, behaupten, er vermittele ein authentisches, unverändertes Bild des Bühnengeschehens. Es sind einfach zweierlei Paar Schuhe, mit denen man allerdings auf ein und dem selben Pfad wandelt.

Aber die Grenzen des Bühnengeschehens und die Physik des Bühnenraums beschränken auch die Möglichkeiten des Filmischen bei der fernsehtechnischen Adaption. Das betrifft mehr noch den Ton als das Bild: Trotz Einsatz von Mikroports und inzwischen hoch komplexen Raumton-Aufnahmeverfahren bleibt die Achillesferse der Bühnenaufzeichnung vorläufig der Ton. Selbst wenn in der Bühnenaufführung ursprünglich Mikroports zur Saalbeschallung am Schauspieler Verwendung finden, ist die Wirkung im Fernsehen häufig verstörend. Dynamiksprünge und ein falsches Verhältnis zwischen Kameradistanz und akustischer Distanz können zu dieser Irritation beitragen.

Event, Event, ein Lichtlein brennt!

Es lehrt uns das Theater: Gespielt wird auf der Bühne, und das Spiel kann lange dauern, sehr lange – manchmal zu lange für den von Natur aus ungeduldigen Fernsehzuschauer, dessen Verweildauer vor einer Sendung nur mehr selten zweistellige Minutenzahlen erreicht. Die Eventitis hat deshalb das Kunst- und das Theaterwesen nicht ausgespart. Wahrscheinlich ist das Theater sogar Erfinder des „Events“. Aber das Ereignis als *conditio sine qua non* der Mediengesellschaft trägt seltsame Blüten und beginnt die Optik für Qualität im

Spiel nachhaltiger zu verzerren, als es Fernsehkameras allein je tun könnten. In der Endphase des Römischen Reiches entdeckten die Theaterbetreiber der vielen hundert über das Reich verstreuten Arenen die Pornographie als letzten funktionierenden Publikumsmagneten. Die Schauspieler mussten allerlei Nackedeien vorführen, um die hohen Ränge zu füllen und damit auch die Kassen.

So funktioniert es, das Diktat der Quote, und so endet die Gier nach dem Ereignis. In der Prostitution der Kunst zum Zwecke des Kommerzes, im Ausverkauf der Protagonisten vor der johlenden Masse und ihren Sommernachtsphantasien. Es ist so einfach wie müßig, das zu beklagen. So lange die Gesetze des Marktes alles in ihren Bann schlagen, so lange Akzeptanz mit Masse gleichgesetzt wird, so lange wird das eskalierende Eventwesen die öffentliche Wahrnehmung auch der Kunst bestimmen, so lange hängt von Anna Netrebko, die gut aussieht, großartig singt und herzlich gerne in und mit der Öffentlichkeit spielt, das wirtschaftliche Wohl und Wehe der Oper ab. Der Eventmähdrescher Fernsehen kann von all dem nicht genug haben, was schon Masse ist und noch mehr Masse macht. Ist es gut und richtig, den Wanderungen der Massen zu folgen? Und wenn es das Medium selbst ist, das Kunst mit Mitteln des Ereignisfernsehens in den Vordergrund zwingt, zum „Ranking“ ausstellt und, wie wir jüngst bei ARTE selbst getan, Dramatiker zur Abstimmung ausruft, wer denn der Beste sei? Ist das dann vollends vom Teufel, der totale Ausverkauf vom Guten, Wahren, Schönen?

Wieder ist die Antwort nicht so einfach. Waren es doch die alten Griechen, die Erfinder des Theaters, die das Dramatiker-Ranking in den Dionysien erfunden haben und damit die Wiege bauten für unsere 2500 Jahre junge Theaterkultur, die garantiert alle elektronischen Medien überleben wird. Denn „der Mensch ist erst da ganz Mensch, wo er spielt“, so Schiller. Und deshalb ist ein spielerischer Umgang mit Themen, die uns bewegen, nicht nur erlaubt, sondern vielleicht der einzige Weg, sich in einer vollständig unbegreiflichen, unübersichtlichen Welt inklusive ihrer medialen Kakophonie einigermaßen unbeschädigt zu bewegen.

So ist der spielerische Umgang mit den Gesetzmäßigkeiten der ungleichen Beziehung

des zänkischen Pärchens Film und Theater vielleicht am Ende der Königsweg, um sich aus der Umklammerung der Begrenztheit der Abbildungsmethoden zu befreien. Die Wiederentdeckung des Theaterfilms, die Urbarmachung von Theaterstoffen mit den film-sprachlichen Mitteln der Gegenwart zeigt sich neuerlich als probates Mittel für die Bühne, mediales Terrain zu gewinnen. Mit den *Dämonen* von Frank Castorf noch auf der Basis einer Bühnenszenierung, aber befreit vom Bühnenraum gefilmt, war ein erster Schritt getan. Uwe Jansons Theaterfilm-Trilogie *Baal*, *Lulu* und *Peer Gynt* sowie jüngst sein *Werther*, aber auch Leander Haußmanns Verfilmung von *Kabale und Liebe* sind weitere gelungene Beispiele für eine Wiederbelebung der tot geglaubten Beziehung, und sie findet Nachahmer und staunt über internationale Vorbilder, die sogar am Markt der Blockbuster-Industrie bestehen können (Kenneth Branagh & Co.). Die Angelsachsen wie auch die Asiaten tun sich leichter, ihre kulturelle Bundeslade zu öffnen und damit Masse und meinetwegen auch Kasse zu machen, während sich in Deutschland die Gott sei Dank hoch subventionierten Hüter der Kunst noch allzu sehr in ihren Tempeln und Milieus verschanzen, um nicht gemein zu werden.

In Zukunft elektronisches Volkstheater?

Eigentlich war Theater so nicht gemeint. Es war und ist für alle da. Jeder braucht es. Ohne Theater kann man nicht leben. Man hält das Leben sonst nicht aus. Und weil das so ist, wird sich ein neues Volkstheater mit weniger Ressentiments gegenüber den neuen Medien konstituieren. Insbesondere das Internet ist dabei zu entdecken und zu instrumentalisieren. Neue Erzählweisen eines Volkstheaters werden intermedial arbeiten. Es entstehen neue Erzählweisen, die sowohl auf der Bühne als auch auf der Straße, im Netz oder am Bildschirm spielerisch ansetzen, um das Publikum zu verführen, ihren Geschichten zu folgen. Ein Pionier wie Herbert Fritsch und sein Hamlet-X-Projekt setzt in Deutschland erste Marken. International ist man weiter (Kanada, Großbritannien).

Die Geschichte von Theater und Bildschirm beginnt gerade erst spannend zu werden. Übrigens auch und erst recht bezogen auf das Fernsehen: Die ausstehende Einführung der HD-Technik und die bereits weit verbreiteten

Flachbildschirme und Soundsysteme kommen der Rezeption der guten alten Bühnenadaptation entgegen. Plötzlich wird eine Bühnenszenierung möglich, verwandelt sich eine Opernabfilmung mittels heimischer Dolby-Surround-Technik zum sinnlichen Hochgenuss.

Es fragt sich auch, ob die Zurückhaltung bei den Fernsehneuproduktionen im Bereich der darstellenden Künste nicht gelockert werden muss, um dem lauter werdenden Ruf nach *public value* nachzukommen, nach dem öffentlich wahrnehmbaren, nichtkommerziellen Wert seiner für viele Gebührenmillionen erkaufte Darbietungen. Die BBC öffnet inzwischen wieder ihre Hauptsendezeiten für so etwas wie Theaterfilme. Die weitere Diversifizierung des Fernsehmarktes wird die Verbreitung billiger, die Konkurrenz vielfältiger machen und damit den Kesseldruck für die Daseinsberechtigung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens erhöhen. Vielleicht sitzt man eines Tages auch bei ARD und ZDF wieder im Theater in der Ersten Reihe.



Doris Kolesch

Politik als Theater: Plädoyer für ein ungeliebtes Paar

Sommertheater“, „billiges Schmierentheater“, „unwürdiges Kasperletheater“ – wer eine Politikerin oder einen Politiker verunglimpfen, eine politische Entscheidung desavouieren oder das Verhalten einer Partei missbilligen will, greift häufig und gern auf Begriffe aus dem Bereich des Theaters zurück.

Doris Kolesch

Dr. phil., geb. 1965; Professorin am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin, Grunewaldstraße 35, 12165 Berlin.
www.coaching-knowledge-transfer.de
mail@doris-kolesch.de

Da wird eine Wahl zur „Farce“ erklärt, ein politischer Akteur zur „Marionette“ oder eine politische Gruppierung zur „Laien-truppe“. In den USA bezichtigen Anhänger der Republikaner den demokratischen Präsidentschaftsbewerber Barack Obama, er habe außer „Show“ und „Rhetorik“ nichts zu bieten. Deutschland verfolgt seit Wochen, so die Ansicht von Kolumnisten, kopfschüttelnd die „griechische Tragödie in Hessen“, und der überraschende Rückzug von Kurt Beck als Parteivorsitzender der SPD wird unisono als „dramatische Entscheidung“ kommentiert.

Der Vorwurf, Politik sei zum bloßen Theater verkommen, ist ein beliebtes Totschlagargument. Er wird von Seiten der Bevölkerung pauschal gegenüber der politischen Klasse ebenso eingesetzt wie von Seiten der Medien und der politischen Akteure untereinander. Die Bewertung einer politischen Situation durch den Vergleich zum Theater hat eine lange Tradition und gründet sich auf zwei miteinander verbundene Phänomene. Erstens durchzieht die Übertragung von Theaterbegriffen wie Rolle, Bühne, Szene, Skript, Akteur und Zuschauer auf Bereiche des politischen, ökonomischen oder auch sozialen Alltags und der praktischen Lebensführung das

abendländische Denken seit der antiken griechischen Philosophie bis heute. Von der Ansicht Platons, der Mensch sei Spielzeug in der Hand der Götter und müsse sich dieser Rolle fügen, über das Barock, welche die ganze Welt als eine Bühne, als *theatrum mundi* auffasste, bis hin zum bürgerlichen Anspruch, die Masken fallen zu lassen, scheinen insbesondere Begriffe aus dem Bereich des Theaters geeignet, das in jeder Gesellschaft – wenn auch mit unterschiedlichen Akzentuierungen – relevante Verhältnis von Wahrheit und Illusion, Individuum und Gesellschaft, Selbst- und Fremdbestimmtheit zu thematisieren. Dabei ist es jeweils abhängig von Zeitalter und Perspektive, ob die theatrale Verfasstheit sozialen Lebens positiv affirmiert, negativ verurteilt oder neutral konstatiert wird.

Zweitens hält sich hartnäckig ein Unbehagen, ja eine Ablehnung gegenüber einer zu großen Nähe oder gar Vergleichbarkeit von Theater und Leben. Denn bei aller Wertschätzung für das Theater als einer Kunst, die in so unterschiedlichen Gesellschaftsformen wie der griechischen Polis, dem absolutistischen Staat oder der bürgerlichen Republik als wesentliches Medium der Selbst- wie Fremddarstellung und der Selbstverständigung fungierte, wird es doch primär mit Schein, Täuschung und Betrug in Verbindung gebracht. Entsprechend kann und darf das bloße Spiel des Theaters niemals mit der harten Realität des Lebens konkurrieren, es kann allenfalls die Illusion dieser Realität erzeugen. Dieses antitheatrale Vorurteil ist selbst in alltägliche umgangssprachliche Formulierungen eingedrungen, etwa wenn wir jemanden auffordern, „mach’ nicht so ein Theater“, oder eine Situation mit dem Ausruf „welch’ ein Theater!“ abwerten.

Theater und Theatralität

Es ist an der Zeit, diese geläufigen Auffassungen und (Vor-)Urteile grundlegend zu überdenken. Dafür können Überlegungen und Konzepte aus der gegenwärtigen Theaterforschung hilfreich sein. Die Theaterwissenschaft unterscheidet zwischen einem engen und einem weiten Theaterverständnis, zwischen Theater und Theatralität. Als Theater im engeren Sinn gilt die Kunstform Theater und alle mit ihr verbundenen Traditionen,

Institutionen, Elemente und Funktionen. Theatrale Situationen hingegen sind gleichsam soziale Aufführungen. Hier präsentiert sich jemand außerhalb eines künstlerischen Kontextes, also beispielsweise in sozialen, politischen oder ökonomischen Zusammenhängen vor anderen, hier wird etwas gezeigt und von einem Publikum wahrgenommen, kommentiert und interpretiert. Wenn Angela Merkel als Regierungschefin eine Kabinettsitzung leitet, wenn sie als Bundeskanzlerin den französischen Präsidenten Nicolas Sarkozy zu Gesprächen trifft oder als Gastgeberin des G8-Gipfels in Heiligendamm andere Regierungschefs empfängt, dann spielt sie kein Theater, sondern sie agiert in einer theatralen Situation. Im Gegensatz zu einer Schauspielerin, die auf der Theaterbühne die Königin von England darstellt, spielt Merkel nicht, sie sei Bundeskanzlerin, sie ist es. Zugleich jedoch sind damit Rollenerwartungen und Funktionen an ihr Verhalten geknüpft, welche beeinflussen, wie sie reden und handeln kann und wie ihr Agieren von Anderen (also Parteifreunden wie politischen Konkurrenten, ausländischen Politikern ebenso wie Journalisten und der Bevölkerung) wahrgenommen wird. Die reale politische Situation, die unmittelbare Auswirkungen auf die Lebensverhältnisse in Deutschland oder die Beziehungen der Bundesrepublik zu anderen Staaten haben kann, ist mithin gekennzeichnet durch Prozesse der Darstellung, der Inszenierung und der Wahrnehmung, welche aus dem (Kunst-)Theater vertraut sind und entsprechend beschrieben werden können.

Wenn eine Bundeskanzlerin vereidigt oder eine Regierungserklärung abgegeben wird, wenn ein Friedensschluss oder ein Kooperationsvertrag zwischen Staaten bekannt gegeben oder ein nationaler politischer Feiertag begangen wird, dann können diese Ereignisse aufgrund ihrer theatralen Verfasstheit besonders gut und angemessen mit Theaterbegrifflichkeiten analysiert werden: Bei den genannten Ereignissen handeln Akteure mit jeweils bestimmten, vorbereiteten Aufgaben. Es gibt explizite wie implizite Normen und Regeln, die festlegen, wie die Veranstaltung abläuft, wer in welcher Funktion teilnehmen kann oder nicht, wer ans Rednerpult darf und wer nicht. Das Geschehen wird zudem für eine eigens zu diesem Anlass zusammengekommene Öffentlichkeit vollzogen. Diese Öffentlichkeit ist insofern unverzichtbar, als sie die Ein-

setzung einer Person in ein politisches Amt beglaubigt oder, im Falle politischer Feiern und Festtage, konstitutiver Bestandteil der Festgemeinschaft ist. Schließlich sind derartige Veranstaltungen klar gerahmt, es gibt einen festgesetzten Zeitpunkt oder Zeitraum sowie einen Ort, an welchem das Ganze stattfindet. Diese Rahmungen prägen sowohl die Verhaltensmuster als auch die Erwartungen aller Teilnehmer; so agieren die Beteiligten (einschließlich des Publikums auf den Zuschauerrängen) bei einer Vereidigung im Reichstagsgebäude anders als bei einer Festveranstaltung zum 3. Oktober vor dem Brandenburger Tor. Die genannten Beispiele sind politische Akte, in denen eine Gemeinschaft sich der Gültigkeit geteilter Werte, der Tradition wie auch der Stabilität und Legitimität ihrer politischen Ordnung sowie der Funktionalität ihrer Normen und Orientierungsmuster versichert und diese Werte und Normen zugleich aus- und darstellt.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Die Charakterisierung einer Situation als theatrales Ereignis, mithin als Inszenierung und Durchführung einer kulturellen Handlung, die von bestimmten Personen vor einem anwesenden Publikum vollzogen wird, schmälert weder die Bedeutung des Geschehens noch zieht sie dessen Ernsthaftigkeit oder gar Realitätsgehalt in Zweifel. Der Begriff des theatralen Ereignisses zielt vielmehr darauf ab, die spezifischen historischen und kulturellen Bedingungen zu vergegenwärtigen, in denen Menschen sich bewegen. Er führt die Gemachtheit und Konstruiertheit gesellschaftlicher Verhältnisse vor Augen. Wer seinen Blick auf die Theatralität einer Situation richtet, der schreibt dieser Situation keineswegs den Status des bloßen Scheins oder der unverbindlichen Fiktion zu, sondern er versucht Einblick zu erlangen in die Verfahren, die Techniken und Strategien, auch Einsicht in die Ordnungen und Rhythmen, die das menschliche Zusammenleben prägen.

War lange Zeit von politischen Bühnen, von „Staatstheater“ und von den jeweiligen Rollen, die Politiker spielen, eher im Sinne veranschaulichender und vereinfachender Metaphern die Rede, so ist aus der Metaphorik in den vergangenen Jahrzehnten Realität geworden: In dem Maße, in dem Politik sich zunehmend als mediale Inszenierung vollzieht, geht es nicht mehr nur um Entschei-

dungen, Programme oder Haltungen, sondern verstärkt darum, wie diese Entscheidungen und politischen Inhalte dargestellt und medial präsentiert werden.

Neben dieser Konsequenz moderner Mediengesellschaften, von der alle Lebensbereiche gleichermaßen betroffen sind, verstärkt eine weitere aktuelle Entwicklung die Theatralisierung von Politik. Im Zuge der Globalisierung schwindet der Handlungs- und Einflussbereich souveräner Staaten. Weder in ökonomischen noch in sicherheitspolitischen Fragen, weder in Sachen Umweltschutz und Klimawandel noch in drängenden Problemen der Bevölkerungspolitik und Migration kommt modernen Staaten – bis auf Ausnahmefälle – wirkliche Souveränität zu. In dieser Situation liegt es nahe, souveränes politisches Handeln zu inszenieren und prägnante Bilder vermeintlicher politischer Entscheidungskompetenz zirkulieren zu lassen, um zu verschleiern, dass der Einfluss politischen Handelns und staatlichen Eingreifens zunehmend schwindet. „Theatralisierung von Politik führt in diesem Falle also nicht zur Selbstbindung politischer Akteure oder gar zur Zähmung und Fesselung des übermächtigen Leviathan, sondern bildet im Gegenteil eine zur Beruhigung entworfene Autosuggestion, die den Eindruck erwecken soll, daß es staatliche Souveränität noch gibt und daß sie zur Geltung gebracht werden kann, wenn man nur will. Von der Vorfahrt der schweren Limousinen, früher vor dem Bonner Kanzleramt und jetzt vor dem repräsentativen Neubau in Berlin über eine mehr oder weniger staatsrepräsentative Architektur bis zu den markigen Erklärungen vieler Politiker über ihre Absichten und Ziele haben wir es danach mit dem Inszenesetzen einer Staats- und Machtsymbolik zu tun, die jedoch nur noch eine brüchige Fassade ist, weil das einstige Gebäude hinter ihr weggebrochen ist.“¹

Die Notwendigkeit der Inszenierung

Die Feststellung, dass die Theatralisierung von Politik zugenommen und sich verstärkt hat, darf allerdings nicht zu dem simplen Fehlschluss führen, „früher“ sei es um Inhalte und Substanz gegangen, heute jedoch regiere

¹ Herfried Münkler, Die Theatralisierung von Politik, in: Josef Früchtel/Jörg Zimmermann (Hrsg.), Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt/M. 2001, S. 154.

Show und Entertainment. Wenngleich Neil Postman² und andere eine solch verfallsgeschichtliche These wortreich beschwören, wird sie durch bloße Wiederholung nicht wahrer. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall: Jegliche politische Ordnung, jedes religiöse, moralische oder auch kulturelle Ordnungssystem ist auf Selbstdarstellung angewiesen. Insofern ist die Notwendigkeit von Selbstdarstellung und Inszenierung ein universelles Phänomen; was sich im Laufe der Zeiten und im Vergleich der Kulturen verändert und unterscheidet, sind die Techniken, Strategien und Medien der Selbstdarstellung wie auch deren Bewertung.

Politische wie soziale Hierarchien, moralische Werte und Ideale ebenso wie kulturelle Vorstellungen und Errungenschaften bedürfen zu ihrer Existenz immer auch der sinnlichen Anschauung. Schon die Zeremonien, Umzüge und Festlichkeiten, aber auch die Herrscherdarstellungen in Bildern, Statuen und Münzen sowie die Architektur von Schlössern und Palästen antiker, mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Regenten belegen, dass jegliche Norm zu ihrer Umsetzung, ihrer Wirkung und Gültigkeit der Anschaulichkeit und der konkreten Manifestation bedarf.

Dieser Umstand verstärkt und problematisiert sich gerade in modernen republikanischen und demokratischen Gesellschaften. Denn sowohl deren Leitideen und Werte (Aufklärung, Gleichberechtigung, Bürgertugend, Toleranz etc.) als auch deren Funktionszusammenhänge und Abläufe (etwa in Bezug auf den Arbeitsmarkt, den Waren- und Geldverkehr, die Verwaltung oder die sozialen Sicherungssysteme) sind durch ein Höchstmaß an Abstraktheit charakterisiert. Sie bedürfen mithin in besonderer Weise der symbolischen Darstellung und Veranschaulichung. Gleichzeitig aber entwickelte sich die bürgerliche Gesellschaft historisch in expliziter Abgrenzung von der feudalen Ordnung, welche als theatraler Mechanismus der Verstellung, Täuschung und Blendung pauschal abgelehnt wurde. Gegenüber der Rhetorik und forcierten Künstlichkeit höfischen Ver-

² Vgl. Neil Postman, Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt/M. 1989; ders., Die zweite Aufklärung, Berlin 1999.

haltens stilisierte sich das Bürgertum zu einem Hort der Aufrichtigkeit, Schnörkellosigkeit und Authentizität. Ging es in der höfischen Gesellschaft nicht darum, wie jemand war, sondern wie er sich präsentierte, so drehte die bürgerliche Gesellschaft gleichsam den Spieß um: Nunmehr zählten der Charakter, das (gute) Innere und nur am Rande das – vermeintlich – Äußere, die Fassade.

Der wahre Schein

Damit handelt sich die moderne Gesellschaft zwei schwierige Probleme auf einmal ein: Zum einen müssen alle Formen bürgerlicher Selbstdarstellung möglichst nüchtern, untheatralisch und am besten ganz „natürlich“ wirken. Zum anderen wird eine nicht haltbare Weltansicht propagiert, trennt sie doch kategorisch zwischen Inhalt und Form, zwischen Realität und Schein.

Der republikanische US-Präsidentschaftskandidat John McCain versucht auf dieser Klaviatur zu spielen, wenn er in Wahlkampfsports seinen Konkurrenten Obama abzuwerfen sucht, indem er die offensichtliche Tatsache zugesteht, dieser könne zwar gut reden und sich darstellen, dann jedoch die rhetorische Frage stellt: „Aber kann er auch führen?“ Das Problem dieser Kampagne liegt darin, dass in der Politik gutes Reden und Sich-Darstellen keine vernachlässigbaren Größen sind. Politik hat immer mit Wahrnehmungs- und Kommunikationsprozessen zu tun. Hannah Arendt stellt in ihrem Fragment „Was ist Politik?“ fest, dass sich Reden und Handeln nicht trennen lassen, weil das Reden selbst eine Form des politischen Handelns ist.¹³ Reden ist nicht einfach „Verpackung“, nicht bloßes In-Worte-Fassen eines oftmals als vorgängig und „eigentlich“ aufgefassten politischen Handelns, sondern es ist selbst politisches Handeln.

Und für politisches Reden und Handeln gilt in besonderem Maße, was für jegliches Reden und Handeln gilt: Wir handeln, sprechen und interagieren nicht einfach so, sondern wir inszenieren unser Handeln, Sprechen und Interagieren, indem wir es für uns

¹³ Vgl. Hannah Arendt, Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß (hrsg. v. Ursula Ludz), München-Zürich 1993, S. 48. Ich danke Ulrich Sarcinelli für diesen Hinweis.

und andere mit Deutungs- und Regieanweisungen versehen. Dadurch sichern wir uns eine gewisse Zielstrebigkeit und Verlässlichkeit von Kommunikation und Kooperation. Zugleich öffnen gerade diese Deutungs- und Regieanweisungen Spielräume für alle Beteiligten und vergegenwärtigen das Vorläufige, Brüchige und Fragmentarische der jeweiligen Perspektive.

So zeigte sich beispielsweise in den Erklärungen und Kommentaren nach dem Rücktritt Kurt Becks als Parteichef, dass Handlungen und Entscheidungen allein keineswegs ausreichen, um eine Situation zu klären und die SPD in den Augen der Wähler, aber auch der anderen Parteien zu einem verlässlichen Partner zu machen. Denn dass Franz Müntefering die Rolle Becks übernimmt und Frank-Walter Steinmeier Kanzlerkandidat für die Bundestagswahl 2009 ist, beantwortet nicht die entscheidenden Fragen, ob dies nun einem „Rechtsruck“ der SPD gleichkommt und ob die von Beck praktizierte inhaltliche Linie fortgesetzt wird. Entsprechend verwundert es kaum, dass Müntefering, Steinmeier und weitere SPD-Mitglieder in den Tagen unmittelbar nach dem Führungswechsel fast ausschließlich damit beschäftigt waren, der Öffentlichkeit mehr oder weniger konsistente Interpretationen dieses Wechsels zu präsentieren. Und selbstverständlich mischten die politischen Konkurrenten Störgeräusche in die bemühten Versuche, das Geschehen in eine schlüssige und stimmige Erzählung zu überführen.

Glaubwürdige Szenen

Es sind gerade solche Deutungsdiskrepanzen, welche Prozesse der Darstellung und Inszenierung immer wieder in Verruf bringen und mit dem Makel der Täuschung versehen. Doch die Sache ist komplizierter: Form und Inhalt, ein Geschehen und seine Darstellung können nicht trennscharf voneinander geschieden werden. Das *Was* ist nicht einfach vom *Wie* zu trennen, vielmehr hat die Art und Weise, *wie* etwas durchgeführt, gemacht und dargestellt wird, Einfluss auf das, *was* jeweils gemacht wurde.

Schon der idealistische Philosoph Immanuel Kant, seines Zeichens als Fürsprecher eitler Selbstdarstellung gänzlich unverdäch-

tig, notiert in seiner „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“: „Die Menschen sind insgesamt, je zivilisierter, desto mehr Schauspieler: sie nehmen den Schein der Zuneigung, der Achtung vor anderen, der Sittsamkeit, der Uneigennützigkeit an, ohne irgend jemand dadurch zu betrügen; weil ein jeder andere, daß es eben nicht herzlich gemeint sei, dabei einverstanden ist, und es ist auch sehr gut, daß es so in der Welt zugeht. Denn dadurch, daß Menschen diese Rolle spielen, werden zuletzt die Tugenden, deren Schein sie eine geraume Zeit hindurch nur gekünstelt haben, nach und nach wohl wirklich erweckt, und gehen in die Gesinnung über.“¹⁴ Bemerkenswerterweise sieht Kant die Notwendigkeit von Darstellung und Inszenierung sowohl als zivilisatorisches Erfordernis als auch als zivilisierende Leistung. Darüber hinaus betont er, dass Handlungen und Verhaltensweisen ihre Gültigkeit gerade aus der Form gewinnen, in der sie vollzogen werden.¹⁵

Damit steht die Glaubwürdigkeit, eine der wesentlichen bürgerlichen Verhaltensmaximen, auf dem Spiel. Denn die moderne Gesellschaft setzt die Rolle, welche man spielt, und das Selbst, das man ist, gerne gleich. Dieses Selbst wird als inneres Wesen, als Charakter verstanden, die sich im Verhalten bloß ausdrücken. Demgegenüber argumentieren Kant, Lessing und auch die aktuelle Performanzforschung, dass Identität kein festes Bündel von Eigenschaften ist, sondern das Ergebnis einer wiederholten Durchführung von Akten der Darstellung und Inszenierung.

Der Soziologe Erving Goffman schreibt dazu mit Blick auf alltägliche Formen der Kommunikation und Interaktion zwischen Menschen: „Eine richtig inszenierte und gespielte Szene veranlaßt das Publikum, der dargestellten Rolle ein Selbst zuzuschreiben, aber dieses zugeschriebene Selbst ist ein Pro-

dukt einer erfolgreichen Szene, und nicht ihre Ursache. Das Selbst als dargestellte Rolle ist also kein organisches Ding (. . .); es ist eine dramatische Wirkung, die sich aus einer dargestellten Szene entfaltet, und der springende Punkt, die entscheidende Frage ist, ob es glaubwürdig oder unglaubwürdig ist.“¹⁶

Glaubwürdigkeit ist zu einer entscheidenden Größe in der nationalen wie internationalen Politik geworden. Das bekamen nicht zuletzt die Organisatoren der Olympischen Sommerspiele 2008 in China zu spüren. Gerade weil die Spiele als gigantisches Spektakel inszeniert wurden, um die Errungenschaften Chinas zu preisen und den Aufstieg des Landes zu den Weltmächten zu festigen, standen die Selbstdarstellungen des Gastgeberes unter besonderer Beobachtung. So war es keineswegs trivial, dass bei der Eröffnungsfeier in Peking ein kleines Mädchen nur Playback sang, dass einige Fernsehbilder der Fußabdrücke eines riesigen Drachens aufgezeichnet und am Computer erzeugt waren und dass sich die 56 Kinder, die angeblich den 56 ethnischen Minderheiten Chinas entstammten, in Wirklichkeit als Han-Chinesen entpuppten. Anstatt, wie intendiert, als glanzvolle und perfekte Eigenwerbung zu überzeugen, wurde die spektakuläre Eröffnungsveranstaltung zum – negativen – Lackmustest politischer Glaubwürdigkeit.

Darstellungsstile

Wagen wir ein Gedankenexperiment: Eine CDU-Kanzlerkandidatin steht mit ihrem behinderten Säugling im Arm auf der Bühne, neben ihr die minderjährige schwangere Tochter, ihr gerade zum Militärdienst eingezogener Sohn sowie ihr treuer Ehemann. Für die öffentliche Präsentation und Lobpreisung der eigenen Familie erhält sie tosenden Applaus der Parteimitglieder. Was jüngst Sarah Palin, konservative Vizepräsidentenskandidatin in den USA vorgeführt hat, erscheint für Deutschland abwegig, nachgerade ausgeschlossen. Es gilt hierzulande gerne als Zeichen amerikanischer Oberflächlichkeit, dass sich dort alles nur ums Bild, um den überzeugenden Auftritt und die dazu passende Erzählung drehe, die insbesondere auf die persönliche Lebensgeschichte rekurriert. In

¹⁶ Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1969, S. 231.

¹⁴ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: ders., *Werke in zehn Bänden* (hrsg. v. Wilhelm Weischedel), Bd. 10, Darmstadt 1983, S. 442, BA 42/43.

¹⁵ Zu einer vergleichbaren Position kam Gotthold Ephraim Lessing beim Nachdenken über Theater. Er beschreibt ein psychophysisches Gesetz, wonach „eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperlichen Veränderungen bewirkt werden“. Gotthold Ephraim Lessing, *Ham-burgische Dramaturgie* (1767), Stuttgart 1981, S. 24.

Deutschland dagegen versteht man es als Indiz politischer Reife und als Ausdruck der Orientierung an politischen Sachverhalten und Problemlagen, dass das Privatleben von Politikern kaum eine Rolle zu spielen scheint.

Es gibt erhebliche historische wie kulturelle Unterschiede hinsichtlich politischer Darstellungsstile und ihrer Bewertung. Der Öffentlichkeit ist Gerhard Schröders misslungener Versuch in Erinnerung, sich mit einer eklektisch-selbstverliebten Mischung aus edlem Brioni-Anzug, Zigarre und Werbepose ein Auftreten zu geben, das den souveränen Staatsmann alter Prägung modisch aufpeppt und modernisiert. Demgegenüber könnte man Angela Merkels öffentliches Auftreten nicht nur als inhaltliche, sondern auch als formale Abgrenzung von Schröders Habitus deuten: Sie verblüfft und beeindruckt durch – inszenierte – Nichtinszeniertheit. In einer Zeit, in der es neben der wenig vorteilhaften „Eisernen Lady“ noch immer keine *role models* für erfolgreiche Toppolitikerinnen gibt, nimmt sie einer möglichen Konfrontation schon im Vorfeld den Wind aus den Segeln. Ihr von kleinen Gesten der Unsicherheit oder gar – je nach Deutung – Unbedarftheit durchsetztes Verhalten, ihr gerade nicht perfekt durchgestylter Auftritt lässt sie sympathisch erscheinen und vor allem (insbesondere in den Augen politischer Konkurrenten) wenig gefährlich.

Dass dieser erste Eindruck trügt und dass Merkels verbindliches, bisweilen fast mütterlich wirkendes Auftreten mit klaren Worten und Entscheidungen sowie großer Durchsetzungsfähigkeit zusammengeht, haben inzwischen nicht nur die männlichen CDU-„Landesfürsten“ bisweilen schmerzlich erfahren (müssen), sondern auch Akteure der Weltpolitik. Insofern schickt die SPD mit dem als diskret, medienscheu und uneitel geltenden Frank-Walter Steinmeier einen Kandidaten ins Rennen um die Kanzlerschaft, der für eine vergleichbar reduzierte Theatralität und Selbstdarstellung steht wie die Amtsinhaberin.

Die ausgesprochene Nüchternheit und Symbolarmut der gegenwärtigen deutschen Politik ist jedoch nicht nur mit kulturellen Unterschieden zu anderen Ländern zu begründen, sondern hat ihre wesentliche Ursache in der deutschen Geschichte. Es mag ja

stimmen, dass in Amerika Aspekte der Selbstdarstellung und der fernsehgerechten Wirkung eine weit größere Rolle spielen als in Deutschland. Und es mag auch zutreffen, dass in den Vereinigten Staaten stärker Personen denn Programme gewählt werden. Doch auch deutsche Wähler konnten inzwischen die Erfahrung machen, dass Parteiprogramme und Wahlversprechungen schnell geändert sind, Persönlichkeiten hingegen bleiben bzw. – siehe Franz Müntefering – wiederkommen.

Eine Reflexion über Politik als Theater und ein Plädoyer für dieses ungeliebte Paar darf allerdings nicht außer Acht lassen, dass die Skepsis gegenüber theatralen Elementen in der Politik in Deutschland deshalb und mit Recht so groß ist, weil Deutschland Ende des 19. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen Exzess theatralisierter Politik erlebte. Die Neigung Wilhelms II. zum täglich mehrfachen Wechsel der militärischen Kostümierung war notorisch. Weit fataler noch war die Theatralisierung und Ästhetisierung von Politik in der Naziherrschaft. Die allgemeine Mobilisierung der Massen wurde insbesondere mit ästhetischen Mitteln erreicht. Das begann mit Abzeichen und militärischer Kluft schon im Kindesalter, setzte sich mit Lagerfeuern, Aufmärschen und Fackelzügen sowie einem Heroenkult und einer pseudoaristokratischen Selbststilisierung der SS fort. Ihren Höhepunkt fand diese Ästhetisierung von Politik in den großen Massenfeiern wie etwa den Reichsparteitagen oder den Olympischen Spielen von 1936.

Doch dass die Ausübung von Macht durch Theatralisierung im Nationalsozialismus ihren bisher deutlichsten Ausdruck gefunden hat, darf nicht dazu führen, diese zu einer Eigenheit des Faschismus oder anderer, totalitärer und diktatorischer Systeme zu erklären. Die Theatralität von Politik ist weder per se gut noch schlecht. Dass Politik immer auch Darstellung und Inszenierung ist, ändert nichts daran, dass es gute und schlechte, perspektiven- und friedenssichernde wie katastrophale Politik gibt.

Prominenten-Diplomatie

Neue Protagonisten mit der Fähigkeit zur direkten, emotionalen und moralischen Ansprache eines großen Publikums drängen in die internationale Politik: Prominente aus dem Unterhaltungsbusiness, dem Sport und den Medien beanspruchen Mitwirkung am diplomatischen Geschäft. Dieser Prominenten-Diplomatie¹ gelingt es, Ressourcen zu mobilisieren, derer die staatliche Diplomatie oft entbehrt: Unterstützung und Begeisterung, um das Interesse der Politik zu

Günther Maihold

Dr. phil., geb. 1957; Professor, stellvertretender Direktor der Stiftung Wissenschaft und Politik (SWP), Deutsches Institut für Internationale Politik und Sicherheit, Ludwigkirchplatz 3–4, 10719 Berlin. guenther.maihold@swp-berlin.org

gewinnen, nicht zuletzt aufgrund wachsender Konkurrenz staatlicher und nicht-staatlicher Protagonisten um öffentliche Aufmerksamkeit.² Der politische Aktivismus von Prominenten ist Teil der Entstaatlichung der Diplomatie und direkter Aktivität privater Akteure im Bereich der zwischenstaatlichen Beziehungen.³ Der Begriff „Diplomatie“ muss hier mit Vorsicht benutzt werden, unterscheiden sich die „Promi“-Aktivitäten doch in Stil und Vokabular fundamental von der diskreten, auf Vertraulichkeit basierenden klassischen Diplomatie. Allerdings sind auch Formen von Prominenten-Diplomatie wirksam geworden, die weniger mit dem etablierten Muster unumstrittener Moral- und Gerechtigkeitsvorstellungen von Prominenten-Diplomatie harmonieren: Als Anwalt für die Scientology-Sekte gelang es beispielsweise dem Schauspieler Tom Cruise, weitere Prominente zu gewinnen und eine Auseinandersetzung zwischen den USA und Europa über die angeblich gefährdete Religionsfreiheit auf dem europäischen Kontinent geschickt in die amerikanische Regierung zu tragen.⁴

Auf internationaler Ebene werden Auftritte von UNICEF-Botschaftern wie Audrey

Hepburn und Peter Ustinov seit den 1960er Jahren eingesetzt. Allerdings scheint sich die traditionell starke Verknüpfung von *celebrity politics* und *charity* zu verändern,⁵ insofern sich Prominente kaum noch passiv in den Dienst einer „guten Sache“ stellen lassen. Sie versuchen, mit eigenen Initiativen durch mediale Mobilisierung Druck auszuüben: Erwähnt seien hier das Eintreten des Schauspielers George Clooney für ein Engagement der Weltgemeinschaft in der Darfur-Krise oder die öffentliche Kritik der Schauspielerin Mia Farrow an Regisseur Steven Spielberg, der sich anfangs ungeachtet der Rolle Chinas im Sudan an der Gestaltung der Olympischen Spiele in China beteiligen wollte.⁶

Prominente des Unterhaltungsbusiness bilden als „Freizeithelden“ (H. P. Dreitzel) einen wichtigen Bezugspunkt für breite Kreise der Bevölkerung. Gleichzeitig sind sie als „Stars“⁷ durch eine stark individuelle Projektion gekennzeichnet, sodass mögliche Fehlritte unmittelbare Rückwirkungen auf jene Institution zeitigen, die sich bis dahin mit dem jeweiligen Künstler schmückte. Gerade für eine internationale Organisation wie die UNO bedeutet dies ein großes Risiko, da die Beteiligung Prominenter an der Förderung des öffentlichen Ansehens der Weltorganisa-

¹ Vgl. Andrew Cooper, *Celebrity Diplomacy*, Boulder 2008, dem dieser Beitrag viele Anregungen verdankt.

² So Mark Leonhard, *Diplomacy by Other Means*, in: *Foreign Policy*, (2002) Sept./Oct., S. 48.

³ Diesen Prozess beschreibt Alan K. Henrikson als „disintermediation“, weil viele Akteure auf staatliche Intermediation verzichten; vgl. Alan K. Henrikson, *The Future of Diplomacy? Five Projective Visions*, in: *Clingendael Discussion Paper on Diplomacy*, 96 (Januar 2002), S. 4.

⁴ Vgl. hierzu Stephen A. Kent, *Hollywood's Celebrity-Lobbyists and the Clinton Administration's American Foreign Policy toward German Scientology*, in: *Journal of Religion and Popular Culture*, 1 (2002) Spring, in: www.usask.ca/relst/jrpc/article-scientology.html (18. 8. 2008).

⁵ Außerhalb der USA und Großbritanniens sind z. B. zu erwähnen: der senegalesische Sänger Youssou N'Dour, der liberianische Fußballstar George Weah und aus der indischen Bollywood-Filmindustrie der Schauspieler Amitabh Bachchan.

⁶ Vgl. Mia Farrow, *The „Genocide Olympics“*, in: *The Wall Street Journal* vom 28. 3. 2007, www.miafarrow.org/ed_032807.html (18. 8. 2008), sowie dies., *China can do more on Darfur*, in: *The Wall Street Journal* vom 5. 10. 2007, www.miafarrow.org/ed_100507.html (18. 8. 2008).

⁷ Zu den vielfältigen Dimensionen des Starkults vgl. Richard Dyer, *Stars*, London 1994.

tion während der Amtszeit von Generalsekretär Kofi Annan deutlich ausgeweitet worden ist. Er förderte die Bestellung von Goodwill-Botschaftern und Friedensboten (*messengers of peace*) und scheint sich der Hollywood-Stars bedient zu haben, um der Ablehnung der UNO seitens der Regierung und des Kongresses der USA durch *Public-diplomacy*-Aktivitäten mit Prominenten aus dem eigenen Land zu begegnen.¹⁸ Daher hat sich die UNO besonders bemüht, einheitliche Rahmenbedingungen für das Engagement ihrer 80 internationalen Goodwill-Botschafter zu formulieren, die insbesondere auf das positive Image der Stars und deren Einsatz für die Ziele der UNO abheben.¹⁹

Politik und das Engagement der Prominenz

Das Wirken der Pop-Prominenz im engeren Bereich der internationalen Politik – beispielsweise im Kontext der G8-Gipfeltreffen – lässt erkennen, dass es Bono & Co darauf anlegen, sich im Einzugsbereich öffentlicher Würdenträger zu bewegen. Regierungschefs und Präsidenten, die, wie Tony Blair und Bill Clinton, in besonderem Maße der engagierten Prominenz die Türen öffneten, haben versucht, für sich Vorteile aus dieser Beziehung zu ziehen. So wurde Bob Geldof von Blair im Vorfeld des G8-Treffens im schottischen Gleneagles in den Jahren 2004/2005 stark in das Unternehmen der Commission for Africa¹⁰ eingebunden. Diese Nähe Geldofs zur Labour Party hielt jedoch nicht, Geldof ließ sich im Dezember 2005 als Berater des Tory-Oppositionsführers David Cameron für Fragen globaler Armut anheuern. Der Schritt, einer Vereinnahmung durch Labour zu entgegen, mag zwar der Individualität Geldofs entsprechen, zeigt aber gleichzeitig die Gefahren auf, denen sich Prominente mit ihrem Engagement aussetzen.

¹⁸ So Mark D. Alleyne, *The United Nations' Celebrity Diplomacy*, in: SAIS Review, 25 (2005) 1, S. 175.

¹⁹ Vgl. Secretary General, *Guidelines for the Designation of Goodwill Ambassadors and Messengers of Peace*, www.un.org.ua/files/guidelines_gwa.pdf (18. 8. 2008).

¹⁰ Vgl. auch den Bericht der Commission for Africa unter www.commissionforafrica.org/english/home/newsstories.html (18. 8. 2008). Geldof wurde sogar mit dem Sonderprogramm „Geldof's ‚New Thinking‘ Initiative“ ausgestattet.

Auf der anderen Seite scheint es Politikern immer weniger zu gelingen, sich der Bedrängung durch Stars zu entziehen: So trat etwa der U2-Sänger Bono im November 2003 auf dem Parteitag der kanadischen Liberalen auf, um als persönliche Geste gegenüber Premierminister Paul Martin für eine wichtigere Rolle Kanadas in Afrika zu werben. Im Mai 2005 hielt er Martin vor, seine Versprechungen nicht eingehalten zu haben, und rief seine Fans während eines U2-Konzerts auf, die von ihm bekannt gegebene Privatnummer von Martin anzurufen und Kanadas Verpflichtung einzufordern. Erkennbar wird in dieser Episode ein Muster gegenseitiger Anerkennung zwischen Show und Politik,¹¹ die aber – da sie öffentlichkeitswirksam wieder entzogen werden kann – stark von der Gewährleistung eines Vertrauensvorschlusses geprägt ist.

Das gemeinsame Auftreten von Prominenten und Politikern eröffnet der Prominenten-Diplomatie zusätzliche Handlungsmöglichkeiten, um über einen persönlich zur Rechenschaft gezogenen Politiker öffentlichen Druck wirksam werden lassen (*naming and shaming*). Auf diese Weise vermischen sich die Interessen der organisierten Politik mit Prozessen der Produktion von Prominenz, ein zentrales Merkmal des Netzwerkansatzes, der das Grundmuster der Prominenten-Diplomatie abgibt.

Selbstbild: Verkörperung von Moral und Gerechtigkeit

Die Fähigkeit von Prominenten, internationale Themen auf eine neue Art zu dramatisieren, hat einige von ihnen in die Flure der Macht gebracht, da sie das „Gewicht der Moral“ für sich reklamieren.¹² Das Vertrauen des Publikums auf die moralische Integrität der medialen Inszenierung verleiht ihr Tragfähigkeit. Dabei sieht ein Protagonist wie Bono den Beitrag seiner Initiativen recht weit gespannt: „Wir kriegen Schläge von links, wir kriegen Schläge von rechts, aber am Ende jedes Jahres geht es den Armen der Welt ein bisschen besser, weil es uns gibt, und ich glau-

¹¹ Äußeres Merkmal für dieses Anerkennungsverhältnis sind gemeinsame Fototermine, aber auch die Aufnahme der Schauspielerin Angelina Jolie in den ehrwürdigen Council on Foreign Relations der USA.

¹² Bono über Bono. Gespräche mit Michka Assayas, Köln 2005, S. 89 und S. 93.

be und hoffe, dass wir eine einende Kraft für den Sachverstand quer durch alle politischen Lager sind.“¹³ Diese übergreifende Rolle der Vermittlung zwischen verschiedenen politischen Positionen mit der Gewissheit, sich „auf der richtigen Seite“ zu bewegen, ist bei Bono stark mit religiösen Dimensionen unterlegt.

Authentizität, Altruismus und Moral sind die zentralen Elemente, die Prominente zu mobilisieren und in einen politischen Prozess einzubringen gedenken. Als Moral- und Normunternehmer¹⁴ möchten sie in der „Sprache der Gefühle und Wünsche, des Widerstands und der Anklage“¹⁵ einen Beitrag zur internationalen Politik leisten und neue symbolische Ressourcen für einen Politikprozess eröffnen, der sich durch extreme Ritualisierung auszeichnet. Insofern setzen sie gewollt einen Kontrapunkt zum „Politikgeschäft“, das sie als zynisch und unmoralisch brandmarken.¹⁶ Das erlaubt die Formulierung politischer Erwartungshorizonte, die sich von den Grenzen des Möglichen der traditionellen Diplomatie deutlich abheben.

Modalitäten: Von der Philanthropie zum politischen Engagement

Die Rollenmodelle der Prominenten-Diplomatie decken in Abhängigkeit von der einzelnen Star-Persönlichkeit die gesamte Breite möglicher Interventionen in das (internationale) politische Leben ab: Neben dem Modell der Bindung an Institutionen und deren Ziele (wie z. B. UNICEF) lassen sich Konzeptionen finden, die allgemein eine stärkere Mobilisierung der Öffentlichkeit in den Vordergrund stellen.¹⁷ Erwähnt seien hier die von Bob Geldof angestoßenen Bemühungen von Band Aid mit ihrem Weihnachtssong „Do they know it’s Christmas?“. Es folgten Auftritte bei den Live-Aid-Konzerten in Europa und

¹³ Ebd., S. 294.

¹⁴ Vgl. Martha Finnemore/Kathryn Sikkink, International Norm Dynamics and Political Change, in: International Organization, 52 (1998) 4, S. 893.

¹⁵ Anna Holzscheiter, Discourse as Capability: Non-State Actors’ Capital in Global Governance, in: Millennium, 33 (2005) 3, S. 723–746, hier S. 743.

¹⁶ Vgl. David S. Meyer, The Challenge of Cultural Elites: Celebrities and Social Movements, in: Sociological Inquiry, 65 (1995) 2, S. 181–206.

¹⁷ Zur Darstellung der Entwicklungsabschnitte vgl. Chris Tenove, Stars above Africa, in: The Walrus Magazine, (2007) Dec./Jan., S. 44–53.

den USA im Jahre 1984/85, die das Schicksal Afrikas in den Vordergrund rückten.

Gefolgt von der Entschuldungskampagne „Jubilee 2000“, die auf den Kölner G8-Gipfel zur Reduzierung der Schulden der Entwicklungsländer abzielte, entwickelte sich das Engagement weiter, bis zu den „Live-8“-Konzerten im Vorfeld des G8-Gipfels von Gleneagles. Diese Entwicklung beschreibt den Weg bis zur in den USA angelaufenen „One Campaign“ für die Präsidentschaftswahl 2008, die als Konsortium von Einzelbewegungen den Kandidaten verbindliche Erklärungen zu Fragen globaler Politik wie Gesundheitsvorsorge, Erziehung oder Zugang zu Wasser abverlangen soll. In den Augen Bonos wird damit eine neue Qualität des Engagements erlangt: „Endlich entsteht eine Bewegung, die uns stark genug macht, mit der Bettelei um Almosen aufzuhören, eine Bewegung, die uns politischen Einfluss verschafft.“¹⁸

Dieser sichtbarste Teil der Prominenten-Diplomatie nimmt damit den Weg von Event- zu Kampagnenkoalitionen, die nicht mehr nur auf transnationaler, sondern auch auf der nationalen Ebene der USA wirksam werden wollen. Damit wird ein Mehrebenen-spiel der Interessenvertretung angelegt, das sich für die Zukunft als wirksames Design für den Einsatz der verschiedenen Instrumente erweisen kann.

Instrumente: Kampagnen und mediale Diskursgemeinschaften

Das breite Handlungsrepertoire zur Lenkung der öffentlichen Aufmerksamkeit bringt Prominente in eine privilegierte Position: Sie können auf das Instrumentarium der klassischen, staatszentrierten Diplomatie einwirken und die *Advocacy*-Strategien der zivilgesellschaftlichen Akteure mobilisierend einsetzen. Ihr Ruf nach Moral und Gerechtigkeit ist eine politische Formel, die sich als Quell gemeinsamer Identifikation für viele Personen und gesellschaftliche Akteure eignet. Zudem müssen sich Prominente im Gegensatz zur staatlichen Seite weniger um Kohärenz und Nachhaltigkeit ihres Handelns sorgen, die Trivialisierung komplexer Sachzusammenhänge eröffnet ihnen weit reichende

¹⁸ Vgl. Bono (Anm. 12), S. 295.

Unterstützung. Gegenüber Akteuren der Zivilgesellschaft agieren sie unabhängig und sind oftmals kaum eingebunden in interne Dynamiken dieser Organisationen. Es kann ihnen daher gelingen, Widerstandsbewegungen und alternative Foren zu überspielen bzw. deren Wirksamkeit einzuschränken und somit als Ersatz für die eigentlichen Träger des Protests aufzutreten.

Als ersten Schritt zum Aufbau ihrer Afrika-Initiativen konzentrierten sich Bob Geldof und Bono auf die Gründung einer transnationalen Kampagnenkoalition, die sich anhand zentraler *Events* wie der internationalen Konzerte von „Live 8“ immer weiter konsolidierte. Nicht ohne Grund musste sich Geldof massive Kritik gefallen lassen, dass die Organisatoren kaum afrikanische Künstler beteiligten, obwohl die Erlöse diesem Kontinent zufließen sollten.

Auf der Suche nach Zugangsmöglichkeiten zur politischen Entscheidungsebene baut Prominenten-Diplomatie darauf, in der Öffentlichkeit Gehör zu finden. Die Stars verstehen sich als Sprachrohr ihrer Fan-Gemeinde und können sich auf die für Starkults typische parasoziale Interaktion¹⁹ mit einer von ihr mobilisierten Masse stützen, die gleichwohl auf soziale Distanz gehalten wird. Dieses Element, das die vermeintliche Nähe der Konsumenten zu ihrem Idol für die öffentliche, politische Rolle nutzt, ist das instrumentelle Kapital, das für die Wirksamkeit des Auftretens entscheidend geworden ist.

Die Bildung von Diskursgemeinschaften²⁰ erweist sich als das zentrale Instrument der Prominenten-Diplomatie. Dabei werden nicht nur im Sinne einer Netzwerkstrategie weitere Künstler einbezogen, sondern mit nahe stehenden Politikern oder Repräsentanten aus der Privatwirtschaft (Celebrity-CEOs wie Ted Turner oder Bill Gates) sowie Intellektuellen wie Jeffrey Sachs als wissenschaftlichen Bezugspersonen²¹ oder bis zu Papst Johannes Paul II²² umfassende Allianzen ge-

¹⁹ So Graeme Turner, *Understanding Celebrity*, London 2004, S. 23.

²⁰ Vgl. A. Holzscheiter (Anm. 15), S. 723–746.

²¹ So schrieb Bono das Vorwort zu Jeffrey Sachs, *Das Ende der Armut. Ein ökonomisches Programm für eine gerechtere Welt*, München 2006, in dem er ihn als „Lehrer“ bezeichnet.

²² Vgl. David L. Gregory, *From Pope John Paul II to Bono/UN: International Debt Relief Initiatives*, in the

bildet. Solche Diskurskoalitionen sichern breiten Zugang zu öffentlichen und staatlichen Räumen und steigern den Resonanzraum für Initiativen der Prominenten. Ihr Auftreten ist für die politisch Verantwortlichen von Interesse, da sie die Sichtbarkeit und den Druck gesellschaftlicher Bewegungen wie der Anti-Globalisierungskampagne vermindern. Kritisch beleuchtet wird dies aus dem Kreis der Prominenz selbst, etwa von Bianca Jagger, die gegenüber den Protagonisten Bono und Geldof den Vorwurf der „Unterminierung der realen Bewegung für einen Politikwechsel“ aus Anlass des G8-Treffens in Gleneagles im Juli 2005 erhob.²³

Als Moral- und Normunternehmer bauen Prominente auf eine Rechtfertigungspflicht der Politik am Maßstab der von ihnen propagierten Werte. Unter diesem moralischen Schirm üben die Protagonisten der Prominenten-Diplomatie nicht nur durch Überzeugung, sondern auch durch „rhetorischen Zwang“²⁴ Konformitätsdruck auf die politische Elite aus, die im Falle Bonos von Bill Clinton bis zu George W. Bush reicht. Ihnen kommt damit eine Funktion im öffentlichen Diskurs zu, die als *framing* bekannt ist,²⁵ also die Fähigkeit, bestimmte Themen so mit dem öffentlichen Verständnis zu verbinden, dass diese durch Dramatisierung und Verkürzung zu einem neuen Begründungszusammenhang führen. Dabei können durchaus provokative Verhaltensweisen erfolgreich sein, wie das Auftreten von Geldof als „Anti-Diplomat“ immer wieder verdeutlicht.²⁶

Name of Love“, in: *Boston University International Law Journal*, 19 (2001), S. 257–271.

²³ So Bianca Jagger, *Platitudes? Bono and Geldof slept with the enemy and betrayed the cause*, in: *New Statesman* vom 11. 7. 2005, S. 13: „Bono and Bob Geldof’s blind ambition has led them to legitimise and praise Bush and Blair, perpetrators of the objectionable policies that are causing the demise of innocent people throughout the developing world.“

²⁴ Vgl. Ronald R. Krebs/Patrick Thaddeus Jackson, *Twisting Tongues and Twisting Arms: The Power of Political Rhetoric*, in: *European Journal of International Relations*, 13 (2007) 1, S. 35–66.

²⁵ Vgl. Joshua William Busby, *Bono made Jesse Helms Cry: Jubilee 2000, Debt Relief, and Moral Action in International Politics*, in: *International Studies Quarterly*, 51 (2007), S. 247–275.

²⁶ Vgl. Frances Westley, *Bob Geldof and Live Aid: The Affective Side of Global Social Innovation*, in: *Human Relations*, 44 (1991), S. 1011–1036.

Wirkungen

„Kann Bono die Welt retten?“, fragte das „Time Magazine“ im Jahr 2002. Sind die Auftritte der *celebrities* mehr als theatralische „Begleitgeräusche“ internationaler Mega-Events? Auch kritische Beobachter akzeptieren heute, dass sie mehr sind als nur eine „amüsante Kuriosität der Außenpolitik“.²⁷ Es bleibt indes fraglich, ob Prominenten-Diplomatie auch die Ergebnisse ihrer Aufrufe sicherstellen kann. Bono & Co ist es durch die Konzentration des Diskurses über AIDS und Armut auf Afrika zweifellos gelungen, mehr Aufmerksamkeit für den Kontinent zu schaffen. Afrika wird seitdem – wie von Bono formuliert – als Schauplatz des „Dramas des 21. Jahrhunderts“ inszeniert, was nicht zuletzt bei afrikanischen Intellektuellen auf Widerstand stößt. Unter dem Titel „Stop trying to ‚save‘ Africa“ hat sich der nigerianische Schriftsteller Uzodinma Iweala gegen diese „Helft-Afrika“-Attitüde zur Wehr gesetzt. Afrika werde durch solche Aktionen erniedrigt, und von einer fairen Partnerschaft könne keine Rede sein.²⁸ Letztlich sind die selbst ernannten Helfer darauf angewiesen, dass andere Akteure sich um die Umsetzung der Erklärungen kümmern. Die praktische Implementierung jenseits konkreter Hilfsprojekte übersteigt das Leistungsvermögen der Prominenten-Diplomatie.

Die von der Politik bezüglich des öffentlichen Interesses an Entwicklungshilfe beklagte Betroffenheitserschöpfung der Bürger²⁹ ist durch die Tätigkeit der Prominenten-Diplomatie aufgebrochen worden. Mit der Zusammenführung verschiedener Kampagnen wie Live 8, Make Poverty History, Deine Stimme gegen Armut, The ONE Campaign and Product (RED)³⁰ unter dem gemeinsamen Dach von ONEI³¹ nach deren Fusion mit der Orga-

²⁷ Daniel W. Drezner, Foreign Policy goes Glam, in: The National Interest, 92 (2007) Nov./Dec., S. 22–29.

²⁸ Vgl. The Washington Post vom 15. 7. 2007, B 07.

²⁹ So etwa die britische Entwicklungshilfeministerin Clare Short, Poverty and Inequality – a Major Threat to the Future. Fourth Ambedkar Memorial Lecture, Manchester Metropolitan University, 24. 9. 2004.

³⁰ Vgl. Lisa Ann Richey/Stefano Ponte, Better (RED)TM than Dead? Celebrities, consumption and international aid, in: The World Quarterly, 29 (2008), S. 711–729.

³¹ www.one.org.

nisation DATA³² durch Bono wird versucht, den *Charity*-Charakter früherer Aktivitäten abzuschütteln und stärker Fragen der Gerechtigkeit und der Gleichheit der Lebenschancen zu betonen. Das Bemühen von DATA und ONE, sich vom Image traditioneller Hilfsorganisation abzuheben, soll normative Glaubwürdigkeit für die traditionell unter Legitimationsdefiziten leidende Entwicklungspolitik sichern. Zudem ist es DATA mit seinen wichtigsten Financiers, der Bill- und Melinda-Gates-Stiftung und dem Open Society Institute von George Soros, gelungen, sich an die Spitze des internationalen Stiftungsgeschäfts zu setzen und damit jene Verbindung auch institutionell zu schaffen, die für die Wirksamkeit der Prominenten-Diplomatie die größten Erfolgsaussichten verspricht: die Verbindung von Show- mit Business-Prominenz, die beide gleichzeitig über enge Beziehungen zum politischen Establishment auf höchster Ebene verfügen.

Der zentrale Ort, an dem sich diese Elitengruppen gegenseitig stärken und durch die wechselseitige Anerkennung in ihrer Wirkung potenzieren, ist das Weltwirtschaftsforum im schweizerischen Davos. Die Reputation dieses jährlichen Treffens von *gold and glitter* mit politischen Führern steht allerdings auch als Paradigma für ein Entwicklungsleitbild der „Hyperglobalisierung“ und der Davos-Kultur, die Samuel Huntington mit dem „Glauben an Individualismus, Marktwirtschaften und politische Demokratie“ in eins gesetzt hat.³³

Die Kritik an diesem Modernitätsleitbild hat Personen wie Angelina Jolie und Bono dazu bewogen, als Protagonisten von Menschenrechten, des Kampfes gegen die Armut in Afrika und von Anti-AIDS-Kampagnen gegenüber der Wirtschaft die Einhaltung von Sozialverpflichtungen einzuklagen. So bleibt die *ownership* der auf Afrika zentrierten Aktivitäten der Prominenten-Diplomatie auf Repräsentanten der amerikanisch und britisch geprägten Unterhaltungsindustrie beschränkt. Dies hat große Anschlussfähigkeit zur Geschäftswelt, schließt jedoch auf der anderen Seite die Betroffenen und ihre Organisationen

³² Debt, AIDS, Trade, Africa.

³³ Vgl. Samuel Huntington, Der Kampf der Kulturen, Wien 1996, S. 78.

aus. Somit wird ein Politikmodell verfolgt, das von afrikanischer Seite als „gütiger Neokolonialismus“ denunziert worden ist.¹³⁴ Dieser Zugang, der sich von einem vereinheitlichenden Bild Afrikas als Armutskontinent nicht zu lösen vermag, ist sicherlich einer der am stärksten kritisierten Elemente der Afrika-Kampagne.

Prominenten-Diplomatie als persönlichkeits- und nicht themengetriebene Sicht auf die internationale Politik hat auch Folgen für die Wahrnehmung der Stars: Die Selbstinszenierung dient der Hervorhebung der eigenen Marke (*branding*).¹³⁵ Indem Agenten und Promoter das Design für die Platzierung des jeweiligen Stars vorgeben, greifen Geschäft und öffentliche Projektion für politisch-soziale Interessen ineinander. Der Übergang von der Vorbild- zur Führungsrolle der „Freizeithelden“ ist ohne eine organisatorische Plattform unter Einbindung von Nichtregierungsorganisationen und zivilgesellschaftlichen Gruppen jenseits der eigenen Fangemeinde nicht darstellbar. Hier zeigt sich die prekäre Qualität des prominenten Aktivismus, der ebenso schnell wieder verschwindet, wie er davor allseits gefördert wurde. Damit geraten die propagierten Ziele und Zwecke in eine Abhängigkeit von der Prominentenrolle, die nur schwer von der traditionellen Politik übernommen werden kann.

Ob Prominenten-Diplomatie mehr ist als ein „Pseudo-Event“¹³⁶ und über eine Werterhaltungsstrategie der „Star-Qualität“ hinausgeht, hängt entscheidend von ihrer Einbindung in die Strategien einer ganzen Sparte der Unterhaltungs- und Medienindustrie ab; sie entspricht zudem den Tendenzen einer „Prominenzierung“ in der Politik, welche die Persönlichkeit des Politikers immer stärker in den Vordergrund rückt.¹³⁷ Prominenz wird nicht ohne Grund eine Tendenz zur Bestäti-

gung dominanter Werte zugeschrieben, die in der politischen Artikulation mit einer meist konventionellen Sicht der Dinge einhergeht,¹³⁸ die Übernahme patenhaft-assistentia- listischer Positionen in der Entwicklungspolitik muss daher nicht verwundern. Diese Kritik an einer reinen Verstärkerrolle des Engagements Prominenter in der internationalen Politik wird besonders deutlich an ihrer Distanz zu globalisierungskritischen Sozialbewegungen, denen sie im Medieninteresse regelmäßig den Rang ablaufen.

Fazit

Wenn „Rockstars mit einem begründeten Anliegen die schlimmste Plage auf Gottes Erde sind“¹³⁹, dann ist die Frage nach den Auswirkungen des Handelns dieser nicht-traditionellen und selbst ernannten Akteure im Bereich der internationalen Politik nicht nur als Garnitur der Inszenierung von Gipfeltreffen anzusehen. Ob aber dauerhafte Wirkungen jenseits der Entwicklung politischer Ressourcen und der Gestaltung von Diskursen erzielt werden können, ist eine Frage, die mit der Ausweitung auf Kampagnenkoalitionen in den kommenden Jahren zu beobachten sein wird.

Der Aufstieg der Prominenten-Diplomatie als komplementäres, manchmal konfrontatives Modell gegenüber der traditionellen staatlichen Diplomatie dürfte indes außer Frage stehen. Doch wird erst eine langfristige Perspektive Antworten auf die Frage nach den Folgen der wachsenden Rolle von *celebrities* in der internationalen Politik geben können.

¹³⁴ Africans to Bono: „For God’s sake please stop!“, www.american.com/archive/2007/july-0707/africans-to-bono-for-gods-sake-please-stop (18. 8. 2008).

¹³⁵ Vgl. Hamish Pringle, *Celebrity sells*, Chichester 2004.

¹³⁶ Graeme Turner, *Understanding Celebrity*, London 2006, S. 5.

¹³⁷ Vgl. John Street, *Celebrity Politicians: Political Representation and Popular Culture*, in: *British Journal of Politics and International Relations*, 6 (2004), S. 435–452.

¹³⁸ Vgl. G. Turner (Anm. 36), S. 22 f.

¹³⁹ So Bono in seiner Dankesrede bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde der University of Pennsylvania am 17. 5. 2004, www.upenn.edu/almanac/between/2004/commence-b.html (18. 8. 2008).

APuZ

Nächste Ausgabe 43/2008 · 20. Oktober 2008

Außen- und Sicherheitspolitik

Peter Bender

Deutsche Außenpolitik: Vernunft und Schwäche

Dieter Weiss

Deutschland am Hindukusch

Carlo Masala

Neuorientierung deutscher Außen- und Sicherheitspolitik

Stefan Fröblich

Deutsche Außen- und Sicherheitspolitik im Rahmen der EU

Jörg Faust · Dirk Messner

Arm, aber einflussreich: „Ankerländer“

Michael Hennes

Das pazifische Jahrhundert

Harald Müller

Der „demokratische Frieden“ und seine Konsequenzen

Herausgegeben von
der Bundeszentrale
für politische Bildung
Adenauerallee 86
53113 Bonn.



Redaktion

Dr. Katharina Belwe
Dr. Hans-Georg Golz
(verantwortlich für diese Ausgabe)
Johannes Piepenbrink
Telefon: (0 18 88) 5 15-0
oder (02 28) 9 95 15-0

Internet

www.bpb.de/apuz
apuz@bpb.de

Druck

Frankfurter Societäts-
Druckerei GmbH
Frankenallee 71–81
60327 Frankfurt am Main.

Vertrieb und Leserservice

- Nachbestellungen der Zeitschrift
Aus Politik und Zeitgeschichte
- Abonnementsbestellungen der
Wochenzeitung einschließlich
APuZ zum Preis von Euro 19,15
halbjährlich, Jahresvorzugspreis
Euro 34,90 einschließlich
Mehrwertsteuer; Kündigung
drei Wochen vor Ablauf
des Berechnungszeitraumes

Vertriebsabteilung der
Wochenzeitung **Das Parlament**
Frankenallee 71–81
60327 Frankfurt am Main.
Telefon (0 69) 75 01-42 53
Telefax (0 69) 75 01-45 02
parlament@fsd.de

Die Veröffentlichungen
in *Aus Politik und Zeitgeschichte*
stellen keine Meinungsäußerung
der Herausgeberin dar; sie dienen
der Unterrichtung und Urteilsbildung.

Für Unterrichtszwecke dürfen
Kopien in Klassensatzstärke herge-
stellt werden.

ISSN 0479-611 X

Peter von Becker

3-7 **Der Kaiser ist nackt**

Das deutsche Theater hat keinen Mut mehr zur Tragödie. Ein Theater aber, das keine szenischen Bilder, keinen schauspielerischen Ausdruck mehr findet für die Macht, auch des Bösen, hat seine politische Rolle weitgehend verspielt.

Eberhard Görner

7-16 **Politisches Theater heute. Zwei Interviews**

In Interviews mit der Schauspielerin Maria von Bismarck und dem Theaterregisseur Wolfgang Engel geht es um den Stellenwert politischen Theaters heute und in der Zeit der deutschen Zweistaatlichkeit.

Franziska Schöbeler

16-22 **Politisches Theater nach 1945**

Der Beitrag stellt Spielarten des politischen Theaters vor: die „Theaterrevolution“ auf den Westbühnen der 1960er Jahre, das DDR-Theater um Brechts Konzept des eingreifenden Denkens und Bemühungen um ein repolitisiertes Theater.

Geoffrey V. Davis

22-28 **Das Imperium schreibt zurück: Postkoloniales Drama**

Der Beitrag befasst sich mit dem postkolonialen Drama in englischer Sprache. Thematisiert werden sein Bestreben, koloniale Geschichte neu zu interpretieren, sowie das Zusammenwirken europäischer und indigener Theaterformen.

Wolfgang Bergmann

28-34 **Theater im Fernsehen**

Die Beziehung zwischen Bewegtbildmedien und dem Theater beginnt mit der Erfindung des Films. Theater, Film und Fernsehen haben mehr miteinander zu tun, als manchem Genre-Separatisten lieb ist.

Doris Kolesch

35-40 **Politik als Theater: Plädoyer für ein ungeliebtes Paar**

Politik hat immer mit Wahrnehmungs- und Kommunikationsprozessen zu tun. Daher sind Darstellung und Inszenierung der Politik nicht äußerlich, sondern notwendige Elemente politischen Handelns.

Günther Maihold

41-46 **Prominenten-Diplomatie**

Haben medienwirksame Auftritte von „Stars“ mit Staats- und Regierungschefs Einfluss auf die internationale Politik, oder nutzen Politiker nur gerne das Rampenlicht, das sich aus dem Medienrummel ergibt?