Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
En Cotutelle avec l'Université de Hildesheim (Allemagne)

ED 514 - EDEAGE - Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes
CEREG - EA 4223 - Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Espace Germanophone

Thèse de doctorat en études germaniques / études théâtrales

Par Vera NITSCHE

LE NOUVEL ESPRIT DU COLLECTIF

Les implications politiques et esthétiques des modes de production collectifs au théâtre dans les années 1960/70 et au début du XXIe siècle dans l'aire culturelle germanophone

(à l'exemple de la Schaubühne am Halleschen Ufer et des collectifs de théâtre contemporains She She Pop et Gob Squad)

Thèse dirigée par
Mme Florence BAILLET
Mme Annemarie MATZKE

Soutenance le 13 septembre 2019

Jury :
Mme Florence BAILLET, Professeure des Universités, Sorbonne Nouvelle Paris 3
Mme Nicole COLIN-UMLAUF, Professeure des Universités, Aix-Marseille Université
Mme Annemarie MATZKE, Professeure des Universités, Universität Hildesheim
M Jens ROSELT, Professeur des Universités, Universität Hildesheim
Mme Marielle SILHOUETTE, Professeure des Universités, Université Paris Nanterre

Résumé : ***Le nouvel esprit du collectif - Les implications politiques et esthétiques des modes de production collectifs au théâtre dans les années 1960/70 et au début du XXIe siècle dans l'aire culturelle germanophone (à l'exemple de la Schaubühne am Halleschen Ufer et des collectifs de théâtre contemporains She She Pop et Gob Squad)***

Cette thèse a pour sujet les pratiques théâtrales collectives en Allemagne au tournant des années 1960/70 et au début du XXIe siècle. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est *l'esprit du collectif*, c'est-à-dire les idées politiques et concepts esthétiques qui incitent les artistes de théâtre à pratiquer la création collective et à s'organiser en collectifs. Nous partons du principe que *l'esprit du collectif* s'est développé parallèlement aux mutations du monde du travail depuis la fin des années 1960, telles qu'elles sont décrites par exemple dans la publication de Luc Boltanski et Eve Chiapello : *Le nouvel esprit du capitalisme*. Si dans les années 1960/70, les collectifs étaient perçus unanimement comme la manière d'anticiper le socialisme théâtralement, le discours actuel au sujet des collectifs de théâtre est marqué par une hétérogénéisation des positions. Pendant que certains les considèrent comme l'avant-garde de la déréglementation néolibérale du paysage théâtral germanophone, d'autres voient se réaliser des nouvelles formes d'expression politique dans le fonctionnement collectif. Aussi bien dans les années 1960/70 qu'aujourd'hui, le travail théâtral collectif est lié à des stratégies esthétiques spécifiques, ce qui soulève la question de l'interdépendance entre les modes de production et les moyens d'expression artistiques. Cette thèse cherche à lier la réflexion sur les pratiques d'organisation et de production aux concepts esthétiques des collectifs. En s'appuyant sur une méthodologie d'analyse de discours, la thèse fait ressortir *l'esprit du collectif* propre aux années 1960/70 ainsi que celui qui caractérise bon nombre de formations collectives marquant le début du XXIe siècle. Se divisant en deux grandes parties, elle met en évidence les lignes de continuité ainsi que les ruptures entre les deux générations de collectifs de théâtre.

Mots-clés : collectif de théâtre, création collective, Gob Squad, Schaubühne, She She Pop, théâtre allemand, théâtre indépendant, théâtre politique, théâtre postdramatique

Abstract: ***The new spirit of the collective - The political and aesthetical implications of collective production methods in German theatre in the 1960s/70s and early 21st century (taking as an example the Schaubühne am Halleschen Ufer and the contemporary theatre collectives She She Pop and Gob Squad)***

This thesis focuses on collective theatrical practices in Germany in the 1960s/70s and at the beginning of the 21st century. Our particular interest is the *spirit of the collective*: the political ideas and aesthetic concepts that encourage theatre people to work collectively and to organize themselves as collectives. We assume that the *spirit of the collective* has developed in parallel with the changes in the world of work since the late 1960s as described, for example, in Luc Boltanski and Eve Chiapello's publication *The New Spirit of Capitalism*. While in the 1960s/70s, collectives were unanimously perceived as the theatrical way of anticipating socialism, the current discourse about theatre collectives is marked by a heterogenization of positions. While some see them as the vanguard of the neoliberal deregulation of the German-speaking theatre landscape, others see in the collective functioning a new form of the Political. In the 1960s/70s as well as today, collective theatre work is linked to specific aesthetic strategies, which raise the question of the interdependence between the mode of production and aesthetics. This thesis seeks to link reflection on the organizational and production practices with the aesthetic concepts of the theatre collectives. Based on a discourse analysis methodology, the thesis brings out *the spirit of the collective* specific to the 1960s/70s on the one hand and to the beginning of the 21st century on the other hand. Divided into two main parts, it exposes the lines of continuity as well as the ruptures between the two generations of theatre collectives.

Keywords: collective creation, German theatre, Gob Squad, independent theatre, political theatre, post-dramatic theatre, Schaubühne, She She Pop, theatre collective

Zusammenfassung: ***Der neue Geist des Kollektivs - Politische und ästhetische Implikationen kollektiver Produktionsverfahren im Theater in den 1960/70er-Jahren und zu Beginn des 21. Jahrhunderts (am Beispiel der Schaubühne am Halleschen Ufer sowie She She Pop und Gob Squad)***

Diese Dissertationsschrift beschäftigt sich mit den Theaterkollektiven der 1960er/70er-Jahre und des 21. Jahrhunderts. Das besondere Interesse gilt dem *Geist des Kollektivs*, d.h. den politischen Vorstellungen und ästhetischen Konzepten, die der kollektiven Theaterarbeit zugrunde liegen. Wir gehen davon aus, dass sich der *Geist des Kollektivs* parallel zu den Veränderungen in der Arbeitswelt seit dem Ende der 1960er-Jahre entwickelt hat, wie sie beispielsweise Luc Boltanski und Eve Chiapello in *Der Neue Geist des Kapitalismus* beschreiben. Während die Theaterkollektive in den 1960er/70er-Jahren relativ einhellig als der theatrale Vorgriff sozialistischer Produktions- und Gesellschaftsstrukturen wahrgenommen wurden, ist der aktuelle Diskurs von einer Heterogenisierung der Positionen geprägt. Die heutigen Kollektive werden einerseits als die Avantgarde der neoliberalen Deregulierung der deutschsprachigen Theaterlandschaft angesehen, andererseits werden die kollektiven Arbeits- und Organisationsweisen als neue Ausdrucksformen des Politischen wahrgenommen. Sowohl in den 1960er/70er-Jahren als auch heute ist die kollektive Theaterarbeit mit spezifischen ästhetischen Strategien verknüpft, was die Frage nach der Interdependenz zwischen der Produktionsweise und den theatralen Ausdrucksmitteln aufwirft. Diese Dissertation bringt die Überlegungen zu den kollektiven Organisations- und Produktionspraktiken mit den ästhetischen Konzepten der Kollektive in Verbindung. Die Arbeit basiert auf einer diskursanalytischen Methodologie mittels derer der jeweilige *Geist des Kollektivs* herausgearbeitet wird, der für die Theaterkollektive der 1960er/70er-Jahre bzw. für die heutigen Kollektivformationen typisch ist. Sie gliedert sich in zwei Hauptteile und hebt, die beiden Kollektivgenerationen diachronisch untersuchend, die Kontinuitätslinien und Brüche hervor, die den *neuen Geist des Kollektivs* mit demjenigen der Vorgängergeneration verbinden.

Stichworte: Freie Szene, Freies Theater, Gob Squad, politisches Theater, postdramatisches Theater, Schaubühne, She She Pop, Theaterkollektiv

Dissertation
zur Erlangung des Grades
einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)
am Fachbereich Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation
der Universität Hildesheim

Deutsch-Französische Promotion in Cotutelle mit der Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Finanziell gefördert von der Deutsch-Französischen Hochschule (DFHS)

Der neue Geist des Kollektivs

Politische und ästhetische Implikationen kollektiver Produktionsverfahren im Theater in den 1960/70er-Jahren und zu Beginn des 21. Jahrhunderts

(am Beispiel der Schaubühne am Halleschen Ufer sowie She She Pop und Gob Squad)

Vorgelegt von:
Vera Nitsche

geboren am 04.12.1979
in Wolfenbüttel

Hildesheim, den 09.01.2019

Inhaltsverzeichnis

Der neue Geist des Kollektivs – **Einleitung** 7

Erster Teil: Die Theaterkollektive um die Jahrzehntwende 1960/70

I. Zur Vorgeschichte: Die Theaterkollektive der Weimarer Republik 28

II. Zum historischen Kontext: „Das rebellische Jahrzehnt“ 30

1. Die Krise des Theaters 37

1.1 Die Krise des Theaters um die Jahrzehntwende 1960/70 38

1.2 Die Infragestellung des Theatersystems 42

1.2.1 Die Kritik am organisatorischen Aufbau und den Arbeitsweisen im Theater: Intendanten und Regisseure auf dem Prüfstand 43

1.2.2 Die Krise des Theaters als Krise des Systems 49

1.2.2.1 Die Infragestellung des Theaters als Institution und Apparat 50

1.2.2.2 Die Kritik des Theaters als „Geschäft der Bourgeoisie“ 52

1.2.2.3 Die Kritik des Theaters als kapitalistischer Produktionsbetrieb 53

1.2.2.4 Die Kritik des „Krawattentheaters“ 55

1.2.3 Die Theaterkritik als Gesellschaftskritik 57

1.3 Vorschläge zur Überwindung der Krise 59

1.3.1 Außerhalb des etablierten Theatersystems: Straßentheater und Freie Theatergruppen 60

1.3.2 Die Erneuerung des Theaters: Revolutionierung der ästhetischen Mittel vs. Revolution der Theaterstrukturen 62

2. Die Mitbestimmungsmodelle: Die innere Demokratisierung des Theaters 65

2.1 Mitbestimmung als Vorstufe zur Selbstbestimmung 67

2.2 Mitbestimmung als „Demokratisierung des Theaters“ 69

2.3 Die Zielsetzungen der Mitbestimmung: bessere Kunst und bessere Gesellschaft 73

2.4 Die mitbestimmten Theater als „Inseln im Kapitalismus“ 76

2.5 Mitbestimmung im künstlerischen Bereich: Das kollektive Arbeiten 77

3. Das Kollektiv und das kollektive Arbeiten um die Jahrzehntwende 1960/70 79

3.1 Das Kollektiv 79

3.1.1 Das institutionell konstituierte Kollektiv und die kreative „Produktionsgruppe“ 80

3.1.2 Der Gemeinschaftssinn des Kollektivs 83

3.1.2.1 „Subjektivismus“ und Individualismus als Widerspruch zum Kollektiv 85

3.1.3. Das Kollektiv: „homogene Gruppe“ oder „sinnvolle Zusammensetzung einzelner Qualitäten“? 86

3.1.4 Die einstimmige Mehrzahl: Die Präsentation und Repräsentation des Kollektivs in den Medien 88

3.1.5 Selbstbestimmt, gleichberechtigt, antiautoritär und rebellisch – Das Kollektiv am Puls der Zeit und seiner Zeit voraus 90

3.2 Das kollektive Arbeiten am Theater ... 95
3.2.1 Die Arbeitsteilung zwischen Regie und Schauspiel als „Hauptfeind der Kollektivarbeit“ ... 97
3.2.2 Der „gescheite“ Schauspieler ... 99
3.2.3 Das kollektive Arbeiten als ein „vom Chaos bedrohter Vorgang“ ... 101
3.2.4 Künstlerische Motivationen für das kollektive Arbeiten ... 103
3.2.4.1 Das Kunstverständnis des Kollektivs: Analyse statt „künstlerisches Geheimnis“ ... 104
3.2.5 Das Theater als „gesellschaftlich wirksames Forum“ ... 107
3.2.5.1 „Von der Kunst her Leben und Gesellschaft revolutionieren“ ... 109
3.2.6 Die ideologisch-politische Motivation als die „gemeinsame Sache“ des Kollektivs ... 111
3.2.6.1 Die Vorbilder des kollektiven Arbeitens ... 115
3.2.7 „Dokumentartheater ist Scheiße“: politisches Theater vs. die Politisierung des Theaters ... 116

4. Analyse der Diskurse zu den Inszenierungen *Die Mutter* (1970) und *Peer Gynt* (1971) der Schaubühne am Halleschen Ufer ... 121

4.1 Die Stückwahl: Das Kollektiv als Teil eines historischen Prozesses ... 126

4.2 Das Kollektiv auf der Probe: Die Kollektivwerdung als ein (permanenter) Verstehens- und Lernprozess ... 128
4.2.1 Die kollektive Theaterarbeit als Forschungsprojekt ... 128
4.2.2 *Die Mutter* als Lehrstück ... 132
4.2.3 Die performative Kraft des Wissens: Die Herstellung der szenischen Kollektivität ... 134

4.3 Gleichheit und Gerechtigkeit als Maxime der kollektiven Theaterarbeit ... 137
4.3.1 Formale Gleichheit und Gerechtigkeit ... 137
4.3.2 Gleichberechtigung der Geschlechter im Kollektiv? ... 139
4.3.3 Zum Problem der Protagonisten im Theater(-stück) ... 140

4.4 „Formsemantiken des Kollektivs“ ... 143
4.4.1 Die „homogene“ Spielweise des Kollektivs ... 143
4.4.2 Formen szenischer Kollektivität ... 147

4.5 Das Kollektivtheater – ein neues politisches Theater? ... 151
4.5.1 *Die Mutter* als politisches Statement ... 151
4.5.2 *Die Mutter* als Erbin des politischen Theaters der Weimarer Republik? ... 154
4.5.3 *Peer Gynt* im Konflikt mit dem Erwartungshorizont Weimarer Republik ... 159

4.6 Das Publikum als Teil des Kollektivs? ... 163

5. Gesamtüberblick: Das Theaterkollektiv 1968ff ... 171

5.1 Das kollektive Arbeiten als politisch-gesellschaftliche Praxis: Zum Theater- und Kunstverständnis des Kollektivs ... 171
5.2 Der Marxismus als primäre Referenz des Kollektivs ... 176
5.3 Der Dualismus des Kollektivs: Vergangenheitsbewältigung und Zukunftsvision ... 178
5.4 Das Kollektiv als basisdemokratische Organisation ... 181
5.5 Das Kollektiv als das Gemeinsame ... 184
5.6 Ausblick: Die Theaterkollektive 2010ff ... 188

Zweiter Teil: Das Theaterkollektiv zu Beginn des 21. Jahrhunderts 189

6. Die Theaterdebatte: Stadttheater vs. Freie Szene 196

6.1 Die antagonistische Gegenüberstellung von Stadttheater und Freier Szene 200

6.2 Der (alte und) neue Geist der Institutionskritik 207

6.2.1 Das "unfreie" Stadttheater 208

6.2.2 Die freie Freie Szene 212

6.2.2.1 Freiheit für die Kunst 215

6.2.2.2 Flexibilität und Mobilität: Die neoliberale Version der Freiheit 219

6.2.3 Der Wandel des Freiheitsbegriffs 221

6.2.3.1 Die "These vom Freien Stadttheater" 224

6.3 Der Neoliberalismus-Vorwurf 228

6.3.1 Prekariat und Selbstausbeutung 231

6.3.1.1 Die Glorifizierung der "Armut" 263

6.3.2 Kollektiv vs. Netzwerk 237

6.3.2.1 Neue Formen der Zusammenarbeit 239

6.3.2.2 Verbindliche Kollektive, lose Netzwerke? 240

6.4 „Im Bauch des Monsters“: Die Ökonomisierung der Theaterdiskurse 245

6.4.1 „Auf verrückte Art die Avantgarde der neuen Beschäftigungsverhältnisse“ 248

6.4.2 Die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Ökonomie 253

6.5 Wie politisch ist die zeitgenössische Freie Theaterarbeit? 256

6.5.1 Die „schöne neue Freie Szene“ 260

6.5.2 Die „Neubestimmung des politischen Denkens“ – Überlegungen zum politischen Theater 263

6.5.3 Politisch Theater machen 267

7. Das Kollektiv und das kollektive Arbeiten zu Beginn des 21. Jahrhunderts 273

7.1 Von der (fortbestehenden) Schwierigkeit das Kollektiv zu definieren 274

7.2 Das Kollektiv als (Arbeits-) Gemeinschaft 277

7.3 Die Vielstimmigkeit des Kollektivs 286

7.3.1 Widersprüchlichkeit als Programm 290

7.3.2 Die Diskussionskultur des Kollektivs 294

7.4 Die Internen und die Externen 301

7.5 Die Privatisierung des Kollektivs: Familie, Freunde, Bande 307

7.5.1 Das Kollektiv als (privater) „Schutzraum“ 313

7.5.2 Die Abtrennung des Kollektiv-Diskurses von der Zuschauerthematik 315

7.6 Die neuen Utopien der Kollektive: maßgeschneiderte Arbeitsbedingungen und das Kollektiv als "Gesamtkunstwerk" 319

7.7 Die kollektiven Arbeitsweisen im Gegenwartstheater 325

7.7.1 Enthierarchisierung und Autonomie: Die Ablehnung der Arbeitsteilung 326

7.7.2 Kollektive Kreativität als „Ping-Pong Spiel“ 332

7.8 Der "Tod des Regisseurs" 337
7.8.1 Der Regisseur als „phallozentrisches Konzept“ 341

8. Analyse der Diskurse zu den Performances von She She Pop und Gob Squad 346
8.1 Der wissenschaftliche Geist der zeitgenössischen Kollektive 349
8.1.1 Theater als „Versuchsaufbau“ 352
8.2 Darstellungsweisen und Rollenverständnis in der zeitgenössischen kollektiven Theaterpraxis 356
8.2.1 Die Ich-Sager: Inszenierungsstrategien des Selbst 356
8.2.1.1 Die „autobiographische Methode“: Der "Tod des Autors" als szenische Praxis 358
8.2.1.2 Die „Instant-Biographie“ des Performers 361
8.2.1.3 Rolle als „Kostüm“ 363
8.2.2 Performer vs. Schauspieler 366
8.2.2.1 Aufgabe statt Rolle 368
8.2.2.1.1 „A recipe for disaster“: Scheitern als Konzept 370
8.2.3 „Spielen die absichtlich so schlecht?“ – Vom Dilettantismus der Kollektive 374
8.2.4 Die Inszenierung der (Proben-) Arbeit 380
8.2.5 She She Pops „kollektives Sprechen“ und Gob Squads „Koffer für Unvorhergesehenes“: Die Vergemeinschaftung des Selbst 383
8.3 Ästhetische Dehierarchisierungen 389
8.3.1 Das Ensemble als Protagonist 389
8.3.1.1 Gobs Squads Aktanten 390
8.3.2 Text als „Material“ 393
8.3.3 Die Enthierarchisierung des Theater-Raums 396
8.3.3.1 Gob Squads *site related performances* 397
8.3.3.1.1 Von Utopia und Theaterguerilleros – Visionen des Politischen 405
8.4 Die Kollektive und ihr Publikum 413
8.4.1 Die Aktivwerdung des Zuschauers 414
8.4.1.1 *Room Service*: Eine Performance für den verantwortlichen Zuschauer? 418
8.4.1.2 *Gob Squad's Kitchen*: Die Ersetzbarkeit des Performers 420
8.4.1.3 *Testament*: Der Zuschauer als Zeuge 425
8.4.1.4 Der Zuschauer als Koautor? 429
8.4.2 Darsteller und Zuschauer: Eine (un-) mögliche Gemeinschaft? 434
8.4.3 Das Publikum als „rezeptive Vielheit“ 440

***Der neue Geist des Kollektivs* – Fazit** 449

Bibliographie und Korpora

Quellen- und Literaturverzeichnis: Das Theaterkollektiv 1968ff 473
Korpus der Diskursanalyse zu den Theaterkollektiven der 1960/70er-Jahre (1.-3. Kapitel) 477
Korpus der Analyse der Diskurse zu den Schaubühnen-Inszenierungen *Die Mutter* und *Peer Gynt* 479
Quellen- und Literaturverzeichnis: Die Theaterkollektive 2000ff 481

Korpus der Diskursanalyse zu den Theaterkollektiven 2000ff (6.-8. Kapitel) 488

Zusätzliche Materialen für die Analyse der Diskurse zu den Performances von She She Pop und Gob Squad (8.Kapitel) 490

Danksagungen 492

Der neue Geist des Kollektivs – Einleitung

„*Kollektiv*: Das Wort und die Sache liegen im Trend[1]“, konstatiert die französische Theaterwissenschaftlerin Bérénice Hamidi-Kim. Dies gilt auch für den deutschsprachigen Kulturraum: Auf kleinen und auf großen Bühnen, beim Theaterfestival Impulse und beim Berliner Theatertreffen – die Präsenz und Erfolge der Theaterkollektive in den letzten fünfzehn Jahren sind unübersehbar. Die neuen deutschen Theaterkollektive scheinen das gewisse ästhetische Etwas zu haben, das die junge Zuschauergeneration bewegt und Theater plötzlich wieder spannend macht. Angesichts von Finanzknappheit, Publikumsüberalterung und einem stetigen Rückgang der Zuschauerzahlen zeigt auch die Kulturpolitik Interesse an den „innovative[n] Strukturen und Arbeitsmethoden[2]“ der Freien Theatergruppen, deren finanzieller und administrativer Aufwand mit denen des Stadt- und Staatstheatersystems in keiner Weise vergleichbar ist.

Historisch betrachtet kann man die heutigen Kollektive in eine Traditionslinie mit den Theaterkollektiven der 1960/70er-Jahre stellen. Die Kollektive zu Beginn des 21. Jahrhunderts scheinen durchaus Gemeinsamkeiten mit ihren historischen Vorgängern aufzuweisen. Die Forderungen nach Autonomie und Gleichberechtigung, nach der Aufhebung der Arbeitsteilung im Produktionsprozess sowie die Ablehnung von Autorität und Autoritäten werden auch im aktuellen Diskurs formuliert. Sowohl die gegenwärtigen als auch die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre können als Alternativbewegung zu der "bürgerlichen" Institution Stadttheater und die darin vermeintlich vorherrschenden Hierarchien und Arbeitsbedingungen verstanden werden. Allerdings gibt es anscheinend auch grundlegende Unterschiede. Während die Verweise auf die marxistische Theorie im Diskurs um die Jahrzehntwende 1960/70 omnipräsent waren, scheinen die kollektiven Arbeitsmodelle heutzutage „ohne ideologische Aufladung[3]“ zu funktionieren. Thomas Ostermeier, der als Regisseur und Mitglied der künstlerischen Leitung an der heutigen Schaubühne tätig ist, bezeichnet die Kollektive mit ihren projektorientierten Organisationsformen gar als „willfährige Botschafter eines neoliberalen, flexibel

[1] Bérénice Hamidi-Kim, Vous avez dit collectif? Les 3/8 et la bande de Villeréal et d'ailleurs : Autogestion civique vs. affinités esthétiques et affectives, in: Raphaelle Doyon und Guy Freixe (Hrsg.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune 2014, S. 47.
[2] Matthias von Hartz, Kunst oder Kerngeschäft. Warum sich das System Stadttheater von innen heraus erneuern muss - und dafür dringend Impulse von außen braucht, in: *Theater der Zeit Arbeitsbuch 2011*, 2011, S. 34.
[3] Florian Malzacher, Ein Künstler, der kein Englisch spricht, ist kein Künstler, in: *Theater heute, Heft* 10, 2008, S. 13.

organisierten Arbeitsmilieus[4]“. Zeichnet sich hier ein grundlegender Perspektivenwechsel in der Sichtweise auf die Theaterkollektive ab, hinter deren Organisationsformen man nicht mehr das "Gespenst des Kommunismus", sondern den "Geist des Neoliberalismus" wittert? Die heutigen Gruppen selbst sehen sich jedenfalls nicht mehr als „Vorgriff auf den Sozialismus[5]“, sondern bezeichnen ihre kollektiven Strukturen als „Schutzraum[6]“, oder als „das wichtigste Kunstwerk[7]“. Die utopische Dimension des Kollektivs scheint nicht mehr auf eine zukünftige Gesellschaftsordnung abzuzielen, sondern auf eine zum „Arbeitsalltag gewordene Utopie[8]“. Seine flexiblen und mobilen Organisationsformen können immer aufs Neue an die künstlerischen und persönlichen Bedürfnisse der Mitglieder angepasst werden, halten maßgeschneiderte Arbeitsbedingungen und ein alternatives finanzielles Absicherungssystem bereit. Der Entscheidung zum kollektiven Arbeiten liegen anscheinend eher pragmatische als politische Gründe zu Grunde. Dennoch zeigt sich in den heutigen Diskursen zum kollektiven Arbeiten – wenn auch mit ironischer Distanz vermittelt – eine gewisse Nostalgie den Gemeinschaftsutopien der 1960/70er-Jahre gegenüber, dem Traum von Rebellion und Revolution, den die Vorgängergeneration hegte.

„Warum tun wir uns das an?[9]“, fragt sich Veit Sprenger vom Theaterkollektiv *Showcase Beat Le Mot* und meint damit die anscheinend unausweichlichen Begleiterscheinungen des kollektiven Arbeitens: endloses Diskutieren, redundante Kommunikations- und Gruppenprozesse, zur Selbstausbeutung tendierende Arbeitskonditionen, eine prekäre finanzielle Situation. Damit der Zusammenhalt des Kollektivs von Bestand ist, bedarf es anscheinend einer Utopie oder starken Idee. Der Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger beschreibt Theaterkollektive als „besonders gefährdete labile und instabile Gebilde[10]“. Sie

---

[4] Frank Raddatz, Die Systemfrage. Der Berliner Schaubühnen-Chef Thomas Ostermeier und Thomas Oberender, Intendant der Berliner Festspiele, im Gespräch, in: *Theater der Zeit, Heft* 12, 2013, S. 13.

[5] Der Dramaturg Horst Laube im Interview mit *Theater heute*, in: Theater heute, Wie kollektive Arbeitsmethoden in die Proben eingebracht werden. Ensemble-Gespräch über die Inszenierungen von "Revolte im Erziehungshaus" und "Frühlings Erwachen" am Schauspiel Frankfurt, in: *Theater heute Jahrbuch 1974*, 1974, S. 61.

[6] Mieke Matzke, Von glücklichen Kollektiven. Anmerkungen zu gemeinschaftlichen Arbeitsweisen im Theater (aus der ganz subjektiven Perspektive eines She She Pop-Mitglieds), in: Christian Esch (Hrsg.), *Es geht auch anders. Theater Festival Impulse*, Berlin 2012, S. 50.

[7] Lisa Lucassen im „Abschlussinterview mit She She Pop“, in: Kathrin Jakstat, *Das Kollektiv auf der Probe. Spezifika einer Arbeitsform am Beispiel von She She Pop und Turbo Pascal*, Diplomarbeit, Universität Hildesheim 2010, S. 10.

[8] Ebd., S. 11.

[9] Veit Sprenger, Chaossystemselbstmord, in: Annemarie Matzke u.a. (Hrsg.), *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin 2012, S. 231.

[10] Hajo Kurzenberger, Kollektive Kreativität: Herausforderung des Theaters und der praktischen Theaterwissenschaft, in: Stephan Porombka (Hrsg.), *Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*, Tübingen 2006, S. 62.

bedürften „eines immer wieder auszutarierenden Gleichgewichts ebenso wie der permanenten Herausforderung durch gemeinsame neue Ziele.[11]“ Die historischen Kollektive bezogen ihre Motivation direkt aus ihrem Glauben an eine sozialistisch-kommunistische Zukunft, sahen sich als ein Miniaturmodell der Gesellschaft mit Vorbildfunktion für die noch zu errichtende Gesellschaftsformation [vgl. 2.4]. Heute scheinen ideologische Entwürfe keine Rolle mehr zu spielen. Was also hält die zeitgenössischen Theaterkollektive zusammen, auf welche gemeinsamen Ideen berufen sie sich? Ist der *neue Geist des Kollektivs* ein Beweis dafür, dass „rebellische Gesten wieder hip werden[12]“, aber wie in Gob Squads Performance *Revolution Now!* nur noch als pop-ironischer Inszenierungsdiskurs funktionieren können? Zeugt er von der Fähigkeit des postfordistischen Kapitalismus den Revolutions- und Protestgeist der 68er-Generation zu vermarkten und besteht der Erfolg der zeitgenössischen Theaterkollektive in ihrem „Kommunismusmarketing[13]“? Oder manifestiert sich in der aktuellen kollektiven Theaterpraxis eine neue Form des Politischen, die nicht auf eine geschlossene Ideologie zurückgeführt werden kann, aber aufgrund ihrer basisdemokratischen Ansätze, ihrem solidarischen "Sozialsystem", ihrer hohen Flexibilität und Mobilität nicht nur als Vorbild für die öffentlichen Theater dient [vgl. 6], sondern auch für gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge? Bestätigt der nachhaltige Erfolg von *She She Pop*, *Gob Squad*, *Showcase Beat Le Mot* und *Rimini Protokoll*[14], die Henning Fülle als die „Spitzenensembles des Freien Theaters[15]“ bezeichnet, die These von der „gesteigerten künstlerischen Produktivität[16]“ des Theaterkollektivs?

Der Titel ebenso wie das methodologische Vorgehen des vorliegenden Dissertationsprojekts sind von der sozialwissenschaftlichen Publikation *Der neue Geist des Kapitalismus*[17] von Luc Boltanski und Eve Chiapello inspiriert. Ausgehend von einer vergleichenden Analyse der Managementliteratur der 1960er-Jahre und der 1990er-Jahre, stellen Boltanski und

---

[11] Ebd..
[12] Robert Misik, *Genial dagegen. Kritisches Denken von Marx bis Michael Moore,* Berlin 2009, S. 9.
[13] Ebd., S. 8.
[14] Die Organisationsweise und Arbeitsformen von Rimini Protokoll unterscheiden sich grundlegend von den anderen hier genannten Kollektiven, da die Mitglieder auch einzeln Regie führen und nicht selbst auf der Bühne stehen. Dementsprechend wird die Gruppe in den folgenden Untersuchungen keine weitere Beachtung finden. Siehe dazu: Miriam Dreysse und Florian Malzacher (Hrsg.), *Experten des Alltags: das Theater von Rimini Protokoll,* Berlin 2007.
[15] Henning Fülle, *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960 - 2010),* Berlin 2016, S. 281.
[16] Hajo Kurzenberger, Theaterkollektive: Von der Truppe 31 zur Marthaler-Familie, von der Politisierung der 68er Bewegung zur Privatisierung des Theatermachens in den Neunzigern, in: Ingrid Gilcher-Holtey u.a. (Hrsg.), *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt/Main, New York 2006, S. 161.
[17] Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus,* Konstanz 2006.

Chiapello die These auf, dass sich in den heutigen Wirtschaftsdiskursen – im Vergleich zu dem von Max Weber im Jahr 1905 konstatierten *Geist des Kapitalismus*[18] – eine grundlegend andere Geisteshaltung abzeichne. Der aktuelle Managerdiskurs habe sich die zentralen Topoi der „Künstlerkritik[19]“, Authentizität und Freiheit, ebenso angeeignet wie die Forderungen nach Autonomie, Spontaneität und Kreativität der 68er-Bewegung[20]. Der „Künstlerkritik“ sei somit ihre gesellschafts- und kapitalismuskritische Inhärenz verlorengegangen. Der postfordistische Kapitalismus, so Boltanski und Chiapello, propagiere und idealisiere die Arbeits- und Lebensweise des Künstlers. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Auswirkungen diese Entwicklungen auf das (Selbst-) Verständnis der Theaterkollektive haben, die in den 1960/70er-Jahren mit einem explizit marxistischen Impetus als Gegenbewegung zum bürgerlichen Theater und der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft überhaupt angetreten waren. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass sich analog zu den Entwicklungen in der Arbeitswelt, wie sie Boltanski und Chiapello oder der Soziologe Andreas Reckwitz in *Die Erfindung der Kreativität*[21] beschreiben, im Vergleich zu den 1960/70er-Jahren auch im Bereich der kollektiven Theaterarbeit grundlegend andere Arbeitsbedingungen und -werte herausgebildet haben. Mittels einer Diskursanalyse soll in Abgrenzung zu der kollektiven Theaterarbeit um die Jahrzehntwende 1960/70 dieser *neue Geist des Kollektivs* herausgearbeitet werden. Der *neue Geist des Kollektivs*, so die Ausgangsthese, geht auf ein fundamental anderes Verständnis vom Kollektiv, dem kollektiven Schaffensprozess und dem Politischen der eigenen Tätigkeit zurück.

Im ersten Teil dieser Arbeit werden die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre als historische Vorbilder und primäre Referenz des heutigen Diskurses und im zweiten Teil die heutigen Performancekollektive untersucht werden. Als zentrales Beispiel für den Zeitraum von 1968 bis 1974 soll die Schaubühne am Halleschen Ufer dienen und für die zeitgenössische kollektive Theaterpraxis werden die Performancekollektive She She Pop und Gob Squad herangezogen werden. Bei dem Schaubühnen-Kollektiv handelte es sich um eine Gruppe von jungen Schauspielern und den Regisseur Peter Stein, die sich Ende der 1960er-Jahre am Bremer Theater zusammengefunden hatten. Diese Gruppe erregte großes Aufsehen und feierte große Erfolge nachdem sie sich zur Spielzeit 1970/71 an der Westberliner Schaubühne

[18] Max Weber, *Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus,* Düsseldorf 1992.
[19] Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme,* Paris 1999, S. 83ff.
[20] Ebd., S. 150.
[21] Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung,* Berlin 2014.

am Halleschen Ufer angesiedelt und dort ein sogenanntes Mitbestimmungsmodell eingerichtet hatte. Mittels dieses Mitbestimmungsmodells sollten sowohl die organisatorischen Strukturen des Theaterbetriebes als auch der künstlerische Schaffensprozess demokratisiert werden [vgl. 2]. Unter den sich ebenfalls um die Jahrzehntwende 1960/70 herausbildenden ersten Freien Theatergruppen war das kollektive Arbeiten gleichfalls verbreitet [vgl. 1.3.1]. Die Aussagen von und zu diesen Freien Gruppen werden in der Analyse des ersten Teils zwar berücksichtigt, aber aufgrund der vergleichsweise kargen Materiallage stellt der Diskurs zu den Organisations- und Arbeitsweisen an der Schaubühne den primären Bezugspunkt dar.

Die in Berlin angesiedelten Theater- und Performancekollektive She She Pop und Gob Squad können als exemplarisch für die heutige Kollektivgeneration angesehen werden. Beide Gruppen haben sich Ende der 1990er-Jahre im Rahmen ihres Studiums zusammengefunden und als kollektiv organisierte Truppen gegründet. Viele jüngere Kollektive wie Turbo Pascal oder die Fräulein Wunder AG haben sich von ihren organisatorischen Strukturen, ihren Arbeitsweisen und ästhetischen Ausdrucksformen inspirieren lassen. She She Pop und Gob Squad haben sowohl in der alternativen Szene des Freien Theaters als auch im Bereich des institutionalisierten Theaters bedeutende Erfolge zu verzeichnen, die sich in den wiederholten Einladungen zum Impulse-Festival oder dem Berliner Theatertreffen abzeichnen. Als Repräsentanten einer neuen, performativen Theaterästhetik, dem sogenannten postdramatischen Theater[22], erregen sie das theaterwissenschaftliche, kulturpolitische wie auch mediale Interesse. Ebenso wie die „Stein-Bande[23]“ in den frühen 1970er-Jahren, stehen She She Pop und Gob Squad im Zentrum der aktuellen Diskurse um die Theaterkollektive und ihre Arbeitsweisen. Sowohl das Schaubühnenensemble als auch die heutigen Kollektive zeichnen sich durch eine langjährige Zusammenarbeit aus, haben sich bewusst zur Arbeit im Kollektiv entschieden und ihre Arbeitsweisen und Organisationsformen ausführlich theoretisch reflektiert und dokumentiert. Ihre Selbstreflexivität scheint Hajo Kurzenbergers These zu bestätigen, dass kollektive Kreativität „theoriefreundlich“ sei und „die reflexiven Anteile des Probenprozesses[24]“ vermehre. Das reichhaltige Material, das die damalige Schaubühne wie auch die heutigen Theaterkollektive She Pop und Gob Squad zur Verfügung stellen, erleichtert die wissenschaftliche Eruierung

[22] Der Begriff des *postdramatischen Theaters* geht auf die gleichnamige Publikation des Theaterwissenschaftlers Hans-Thies Lehmann zurück: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater,* Frankfurt am Main [6]2015.

[23] [la bande à Stein] Jitka Pelechová, Le travail collectif à la Schaubühne am Halleschen Ufer. "Chère Angela Winkler, ici nous étudions le marxisme…", in: *Théâtre/Public, Heft* 209, 2013, S. 60.

[24] Kurzenberger (wie Anm. 10), S. 47.

des *Geistes* dieser Kollektive. Darüber hinaus verbindet sie auch eine geographische Kontinuität: Die Schaubühne am Halleschen Ufer wurde 1962 als Privattheater in einem Gebäude der Arbeiterwohlfahrt in Berlin-Kreuzberg gegründet. Heute ist in diesem Gebäude das HAU2 beheimatet – eine der Spielstätten des Produktionshauses Hebbel am Ufer, mit dem She She Pop und Gob Squad regelmäßig zusammenarbeiten und in einer privilegierten Beziehung stehen. Das Schaubühnen-Ensemble und die genannten gegenwärtigen Kollektive werden in den Einleitungen zum 1. und 2. Teil noch im Einzelnen vorgestellt und ihre jeweiligen (theater-) historischen und zeistgeistigen Kontexte thematisiert werden.

Was ist eigentlich ein Theaterkollektiv?

Der Erfolg der zeitgenössischen Theater- und Performancekollektive scheint eine Entsprechung in dem gesteigerten theaterwissenschaftlichen Interesse an Phänomenen des Kollektiven in den (performativen) Künsten zu finden. In den letzten Jahren sind zahlreiche Publikationen zu diesem Themenkomplex erschienen (auf die im Folgenden noch näher eingegangen werden wird) und es haben eine ganze Reihe von wissenschaftlichen Tagungen und anderen Veranstaltungen stattgefunden, die sich mit zeitgenössischen und historischen Formen kollektiver Theaterarbeit auseinandersetzten. Unter dem Titel „Kollektive Kontroversen - Gemeinschaftliche Arbeitsformen im zeitgenössischen Theater“ wurde im Rahmen des Impulse Festivals am 30.11.2009 ein Podiumsgespräch über die „Chancen und Grenzen kollektiver Arbeit in der Freien Szene“ abgehalten. Anlässlich des Festivals Politik im Freien Theater fand am 27.10.2011 eine Diskussionsveranstaltung mit dem Titel „Bildet Kollektive! - Wie gesellschaftskritisch sind unsere Arbeitsweisen?“ im Staatsschauspiel Dresden statt. Das deutsch-englische Performancekollektiv Gob Squad organisierte zu ihrem zwanzigjährigen Bestehen ein „long weekend with Gob Squad and friends“ bei dem unter dem Motto „Be part of something bigger“ ebenfalls zu Diskussionsrunden „about the possibilities, adversities and limitations of collectivity[25]” geladen wurde. In Frankreich fanden ebenfalls verschiedene Veranstaltungen zum Thema der Theaterkollektive statt: „La force du collectif“ vom 23.-26.10.2014 im Maison Jacques Copeau in Pernand-Vergelesses, „Troupes, collectifs, compagnies“ vom 1.-3.4.2015 in Lyon und Valence sowie „Notre temps collectif“ vom 4.-7.6.2015 im Pariser Théâtre de la Bastille – um nur einige zu nennen.

[25] Begleitheft zu der Veranstaltung von Gob Squad, *A long weekend with Gob Squad and guests. Extra Material* 2014, S. 17, Privatarchiv der Verfasserin.

Diesem starken Interesse an den Theaterkollektiven steht eine eigentümliche Unwissenheit gegenüber. Der Begriff werde geradezu inflationär und oft unreflektiert verwendet, meint der Soziologe Baptiste Pizzinat: „Vom Kollektiv zu sprechen ist heute fast zu einem Allgemeinplatz geworden, so sehr scheint der Begriff die verschiedensten Praktiken, Kontexte und gesellschaftlichen Bereiche zu überwuchern.[26]“ Seinen Erfolg verdanke der Terminus seiner „semantischen Offenheit[27]“. In der Tat wird der Begriff *Kollektiv* ganz selbstverständlich und in den verschiedensten Zusammenhängen benutzt, ohne dass dabei klar zu sein scheint, was genau sich dahinter verbirgt. Schon 1969 konstatierte das Vietnam-Kollektiv[28], dass „sich wahrscheinlich [jeder] etwas anderes darunter vor[stelle].[29]“ Auffällig ist auch die fast völlige Absenz des Begriffes *Theaterkollektiv* in renommierten Theaterlexika wie z.B. in dem von Manfred Brauneck[30] oder im Metzler-Lexikon *Theatertheorie*[31]. Obwohl das Lemma in Henning Rischbieters *Theater-Lexikon*[32] auftaucht, lässt sich auch dort keine Definition finden. Der Eintrag „Theaterkollektive“ führt zu dem Artikel „Freie Gruppen/Freies Theater“ weiter. Diese Gleichsetzung von *Theaterkollektiv* und Freier Gruppe ist umso erstaunlicher, da Henning Rischbieter sich als Redakteur der Theaterzeitschrift *Theater heute* intensiv am Diskurs über die Theaterkollektive um die Jahrzehntwende 1960/70 beteiligte und diese, wie die spätere Analyse zeigen wird, durchaus nicht nur innerhalb des sogenannten Freien Theaters verortet wurden. Zwar ließen und lassen sich in der Freien Szene vermehrt kollektive Organisationsformen auffinden, dennoch sind die Begriffe bei weitem nicht deckungsgleich [vgl. 6]. In Andreas Kottes Werk zur Theatergeschichte lässt sich ein Abschnitt mit dem Titel „Kollektive Experimente[33]“ finden. Kotte grenzt das *Kollektiv*-Theater vom sogenannten Regie-Theater ab und hebt das Arbeiten in der Gruppe als eine seiner Spezifika hervor[34]. Als Beispiel dieser „kollektiven Experimente“ führt er Jerzy Grotowskis Armes Theater sowie Eugenio Barbas Odin Teatret an. Die Inszenierungen Peter Steins an der Schaubühne am Halleschen Ufer wird von Kotte

---

[26] [Parler de collectif est presque devenu un truisme aujourd'hui, tellement ce terme semble envahir les pratiques, contextes et champs sociaux les plus divers.], Baptiste Pizzinat, Les collectifs artistiques par gros temps, in: Raphaelle Doyon und Guy Freixe (Hrsg.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune 2014, S. 67.
[27] [largesse sémantique] Ebd., S. 67-68.
[28] Selbstbetitelung des Schauspielerensembles, das an der Inszenierung des *Viet Nam Diskurs* (1968) an den Münchner Kammerspielen unter der Regie von Peter Stein und Wolfgang Schwiedrzik beteiligt gewesen war und gemeinsam einen Artikel in *Theater heute* veröffentlicht hatte: Vietnam-Kollektiv, Rückblick auf die Arbeit am "Viet Nam Diskurs" der Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin, in: *Theater heute, Heft* 4, 1969.
[29] Ebd., S. 24.
[30] Manfred Brauneck, *Theaterlexikon 1,* Reinbek bei Hamburg 2007.
[31] Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie,* Stuttgart 2005.
[32] Henning Rischbieter, *Theater-Lexikon,* Zürich 1983.
[33] Andreas Kotte, *Theatergeschichte. Eine Einführung,* Köln [u.a.] 2013, S. 381.
[34] Ebd..

explizit dem Regietheater zugeordnet[35], was einerseits von der Schwierigkeit zeugt, bei der Theaterarbeit zwischen individueller und kollektiver Leistung zu unterscheiden, und andererseits von einem Theaterverständnis, das dazu tendiert, kollektive Prozesse auszublenden. Die gemeinschaftlichen Arbeitsweisen der zeitgenössischen Kollektive finden auch bei Kotte keine Erwähnung. Der Anspruch der vorliegenden Dissertationsschrift liegt also darin, diesem Unwissen bzw. Halbwissen über die Theaterkollektive entgegenzuarbeiten.

Methodologische Vorgehensweise

Worin der *Geist des Kollektivs* jeweils besteht, soll mittels einer Diskursanalyse ermittelt werden. Unter *Diskurs* soll hier im Sinne Michel Foucaults eine Vielheit und Verkettung von Aussagen verstanden werden, die zu einem bestimmten Zeitpunkt und spezifischen Regeln folgend einen diskursiven Raum strukturieren[36]. In Anlehnung an Foucaults Diskurstheorie sollen die Texte des Korpus nicht vordergründig als Aussagen eines Subjekts (oder Kollektivsubjekts) verstanden werden, sondern als ein in der Sprech- und Argumentationsweise sich äußernder Ausdruck eines bestimmten zeitgeschichtlichen Denkens. Besondere Beachtung sollen dabei diejenigen Beiträge und Positionen finden, die als diskursbegründend, diskursprägend oder diskurstypisch angesehen werden können. Für die Fragestellung nach dem Theaterkollektiv als einem ideellen und zeitgeistigen Gebilde, stellt die diskursanalytische Vorgehensweise eine angemessene Untersuchungsmethode dar. Insbesondere bei der Betrachtung historischer Gegebenheiten kann dieser methodologische Ansatz interessante Ergebnisse hervorbringen, da die Diskurse notwendigerweise den Zeitgeist mittransportiert und somit die Deutung des Interpreten, die zwangsläufig von den ihm zeitgenössischen Positionen und Vorstellungen geprägt ist, zu bereichern und ggf. zu korrigieren vermag[37]. Ein großer Vorteil dieser Methode besteht darin, dass sie die diskursiven Aussagen als ideengeschichtlich geprägte Konstrukte und nicht als historische Fakten behandelt. Gerade in Bezug auf die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre, deren *Geist* sich grundlegend aus Idealen und Utopien speiste, wäre es fatal die diskursive Realität mit gegebenen Tatsachen zu verwechseln. Umso mehr bietet sich die Diskursanalyse als Methode an, da sie Widersprüche und Leerstellen herausstellen kann. Auch die erhebliche

[35] Kotte bezieht sich beispielhaft auf Peter Steins Inszenierung *Die Sommergäste* (1974) an der Schaubühne am Halleschen Ufer, ebd., S. 382.
[36] Siehe dazu: Michel Foucault, *Archäologie des Wissens,* Frankfurt am Main 1986.
[37] Zur Problematik der Zeitgenossenschaft siehe: Hans-Thies Lehmann, Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse, in: *Zeitschrift für Semiotik, Heft* 1, 1989, S. 31.

theoretische Produktion der Kollektive selbst und ihre hohe Selbstreflexivität sprechen für diese Vorgehensweise. Sowohl die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre als auch die heutigen Kollektiven beteiligen sich aktiv und intensiv an den Diskursen über ihre Praktiken und treten nicht nur als Theaterpraktiker, sondern auch als Dokumentaristen und Interpreten ihrer eigenen Arbeit(-sweisen) auf. Das konkrete methodologische Vorgehen bedient sich des Instrumentariums des Linguisten Siegfried Jäger, der seine sozialwissenschaftliche Methode der kritischen Diskursanalyse auf der Basis von Foucaults Diskursbegriff entwickelt hat[38]. Diese Methode erlaubt es, die einzelnen Diskursstränge und -knoten zu identifizieren und das von den Theaterkollektiven transportierte Selbstbild einerseits, sowie den theaterwissenschaftlichen, kulturpolitischen und journalistischen Diskurs andererseits differenziert wahrzunehmen. Insbesondere im Diskurs um die gegenwärtige kollektive Theaterpraxis scheinen das Selbstverständnis der Kollektive und die Außenwahrnehmung in entscheidenden Punkten voneinander abzuweichen. Die auf diese Weise herausgearbeiteten Themenkomplexe, Konzepte und Topoi, die mit der kollektiven Produktionsweise in Verbindung stehen, sollen mit den ihnen jeweils zeitgenössischen theater- und sozialwissenschaftlichen sowie politikphilosophischen Positionen in Verbindung gebracht werden. Somit kann die Analyse nicht nur die weltanschaulichen, politischen und ästhetischen Implikationen der kollektiven Theaterarbeit nachvollziehen, sondern auch etwas über die Gesellschaft aussagen, innerhalb derer dieses Theater gemacht wird.

Sowohl in den 1960/70er-Jahren als auch heute scheint die kollektive Produktionsweise mit spezifischen ästhetischen Strategien und Ausdrucksformen einherzugehen, was die Frage nach den Interdependenzen von Produktionsweise und Inszenierungsästhetik aufwirft. Ein Anliegen dieses Dissertationsprojekts ist es, Produktionsweise und Inszenierungsästhetik zusammenzudenken. Die ursprüngliche Idee bestand darin, die gegenseitige Bedingtheit von Arbeitsform und Ästhetik mittels einer prozessorientierten Inszenierungsanalyse[39] oder einer *étude génétique*, wie sie die französische Theaterwissenschaftlerin Josette Féral[40] vorschlägt, zu untersuchen. Dieses Vorhaben wurde aber aufgrund der weitestgehenden Ausklammerung der konkreten szenischen Arbeit aus dem Diskurs und der Dokumentation der Schaubühnenarbeit verworfen. Tatsächlich schien der Diskurs zum Kollektiv um die Jahrzehntwende 1960/70 weitgehend losgelöst von der ästhetischen Praxis zu existieren. Die

[38] Vgl.: Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung,* Duisburg 1999.
[39] Erste Überlegungen zum Potenzial einer prozessorientierten Inszenierungsanalyse finden sich bei: Ruth Feindel, *Prozessanalyse. Theatrale Produktionsverfahren und ihre Reflexion*, Diplomarbeit, Hildesheim 2005.
[40] Josette Féral, Pour une étude génétique de la mise en scène, in: *Théâtre/Public, Heft* 144, 1998.

Vorstellung eines Antagonismus von Kunst und Politik hatte damals anscheinend einen diskursiven Ausschluss ästhetischer Fragestellungen zur Folge [4.5.1]. Umso vielversprechender erscheint es, auch die Inszenierungen der Kollektive hinsichtlich der sie begleitenden Diskurse zu untersuchen. Natürlich sind Diskurs und Inszenierung nicht deckungsgleich und eine Inszenierungs-Diskurs-Analyse wird zwangsläufig zu anderen Erkenntnissen führen, als eine Inszenierungs- oder Aufführungsanalyse. Sie reflektiert nicht eine unmittelbare ästhetische Erfahrung, sondern eine vermittelte theoretische Konstruktion. Es stellt sich die Frage, ob man damit die untersuchten Praktiken nicht ihrer ästhetischen Dimension beraubt und der Untersuchung eine Erkenntnisebene verschließt, die sich dem Verstand und der rationalen Analyse entzieht. Dennoch scheint die Diskursanalyse für die gegebene wissenschaftliche Fragestellung, die primär den *Geist des Kollektivs* und nicht die Realität seiner organisatorischen und ästhetischen Praxis zum Gegenstand hat, aus den bereits genannten Gründen als die geeignete Methode. Anstatt die "reale" Theaterpraxis zu betrachten, die, was die Schaubühne angeht, sowieso nur in Form von mittelbaren Dokumenten wie Filmaufnahmen und Fotografien zugänglich ist, werden die im Diskurs sich manifestierenden Interpretationen der ästhetischen Mittel analysiert werden. Diese Inszenierungs-Diskurs-Analyse kann u.a. darüber Auskunft geben, welche ästhetischen Merkmale als genuin kollektive Ausdrucksweisen gewertet werden – und welche nicht. Sie zielt darauf ab herauszustellen, auf welche Art und Weise sich (vermeintlich) der *Geist des Kollektivs* in den Inszenierungen manifestiert und welchen Einfluss dieser auf die Interpretationen der ästhetischen Ausdrucksmittel nimmt. Im ersten Teil werden *Die Mutter* und *Peer Gynt* des Schaubühnenkollektivs und im zweiten Teil verschiedene Performances von She She Pop und Gob Squad (u.a. *Testament*, *Super Night Shot*, *Room Service* und *Gob Squad's Kitchen*) vor dem Hintergrund des jeweiligen *Geists des Kollektivs* analytisch betrachtet und reflektiert werden. Das konkrete Vorgehen bei der Analyse der Diskurse zu den ästhetischen Strategien und künstlerischen Praktiken der Kollektive sowie die Auswahl der Inszenierungen werden in der Einleitung des 4. Kapitels (Schaubühne) und des 8. Kapitels (She She Pop/Gob Squad) noch im Detail erläutert und begründet werden.

Der Geist des Kollektivs

In den die kollektive Theaterpraxis jeweils begleitenden Diskursen zeichnen sich unterschiedliche Semantiken des Kollektiv-Begriffs mit spezifischen Konnotationen ab. In den Konzepten und Topoi, die mit dem kollektiven Arbeiten in Zusammenhang gebracht werden, drückt sich der *Geist des Kollektivs* aus. *Geist* soll hier verstanden werden als eine

Geisteshaltung einerseits und als Zeitgeist andererseits. Analysiert werden soll, welche Geisteshaltung bezüglich der *Kollektiv*-Thematik sich in den Selbstaussagen der Theatermacher manifestiert und welche Sichtweisen sich in den Zuschreibungen von Theaterwissenschaftlern, Kritikern, Kulturpolitikern und anderen Diskursteilnehmern abzeichnen. Es gilt typische Diskurspositionen und Deutungsmuster für den jeweiligen Zeitrahmen herauszuarbeiten. Die Texte des Korpus als Diskursfragmente werden in diesem Sinne nicht in erster Linie als individuelle Beiträge, sondern als Bestandteile eines gesellschaftlichen sowie theaterspezifischen Diskurses betrachtet. Um es mit den Worten Siegfried Jägers auszudrücken: „Der Blick auf das individuelle Produkt verfolgt die Absicht, Elemente des (sozialen) Diskurses zu erfassen.[41]“ Natürlich sind die einzelnen Aussagen von einer Vielzahl von Faktoren sozialer, beruflicher, politischer und weltanschaulicher Natur sowie von der ganz persönlichen und individuellen Biographie des Diskursteilnehmers geprägt. Dennoch scheint das, was zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Milieu und Kontext gedacht, gesagt und gefühlt wurde bzw. werden konnte, relativ begrenzt und variationsarm zu sein[42]. Im Kontext der vorliegenden Diskursanalyse kann der *Zeitgeist* demnach als „Sagbarkeitsfeld[43]“ verstanden werden, als das in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit „jeweils Sagbare [und Nicht-Sagbare] in seiner qualitativen Bandbreite[44]“. Diskurse unterliegen dem Wandel der Zeit und der Mentalitäten, sind zutiefst abhängig von dem Zeitpunkt ihrer Entstehung und Produktion. Dementsprechend wird vorausgesetzt, dass der in den Diskursen der Theatermacher im 21. Jahrhundert manifest werdende *Geist des Kollektivs* sich fundamental von demjenigen der 1960/70er-Jahre unterscheidet, da sich die gesellschaftlichen Verhältnisse seitdem grundlegend gewandelt haben. Dennoch oder gerade deshalb wird es in der nachfolgenden Analyse darum gehen, den heutigen Diskurs diachronisch zu betrachten, da – wie sich zeigen wird – der "alte" *Geist* den *neuen Geist des Kollektivs* bedingt und in ihm nachwirkt, sei es auch durch Negation und Abgrenzung. Die Kollektiv-Diskurse der 1960/70er-Jahre und zu Beginn des 21. Jahrhunderts miteinander in Bezug zu setzen erlaubt es, die Entwicklung des Kollektiv-Begriffs, seine semantischen Verschiebungen und insbesondere seine jeweiligen politischen und ästhetischen Implikationen herauszuarbeiten. Die historische Perspektivierung ermöglicht es, die Kontinuitätslinien und Brüche in den Diskursen zum kollektiven Arbeiten am Theater nachzuzeichnen.

---

[41] Jäger (wie Anm. 38), S. 173.
[42] Vgl.: ebd., S. 130.
[43] Ebd..
[44] Ebd..

Die Korpora

Der Korpus der Diskursanalyse umfasst erstens das Material der Theaterkollektive selbst (Interviews, Probenprotokolle, Manifeste, Artikel in Fachzeitschriften, Homepages, Programmhefte usw.), das über das jeweilige Selbstverständnis und Selbstbild Auskunft geben kann. Des Weiteren werden die Beiträge von Theaterwissenschaftlern, Journalisten, Kulturpolitikern und anderen Diskursteilnehmern, die sich mit dem Phänomen des kollektiven Arbeitens am Theater beschäftigen, in die Analyse einbezogen. Aus dem Zusammenbringen von Selbstverständnis und Außenperspektive kann ein umfassendes Bild der verschiedenen Diskurspositionen und damit auch des *Geists des Kollektivs* entstehen.

Für den ersten Teil sind die Artikel in der Fachzeitschrift *Theater heute* von grundlegender Bedeutung, da in den Jahren 1968-1974 die Diskussionen um das kollektive Arbeiten, die vermeintlich autoritären Strukturen des bürgerlichen Theaters sowie die „Politisierung des Theaters[45]" vornehmlich in diesem Rahmen geführt wurden. Der im Juni 1968 in *Theater heute* erschienene Artikel „Über den autoritären Geist des deutschen Theaters[46]" von Jens Johler und Barbara Sichtermann kann als diskursbegründend angesehen werden. Mit dem *Theater heute Jahrbuch 1974*, das sich noch einmal dezidiert mit kollektiven Arbeitsmethoden und dem Mitbestimmungsmodell des Theaters am Turm (TAT) auseinandersetze und in dem sich bereits ein weitaus pessimistischerer Geist abzeichnete als in den Beiträgen der späten 1960er- und der frühen 1970er-Jahre [vgl. 4.5.2], flaute der Kollektiv-Diskurs (in *Theater heute*) deutlich ab. Ebenso wie die *Theater-heute*-Artikel bildeten die *Nachrichtenbriefe* des Arbeitskreises Bertolt Brecht aus demselben Zeitraum eine wichtige Grundlage des Diskurses. Die Inszenierungs-Diskurs-Analyse zu den Schaubühnen-Inszenierungen *Die Mutter* (1970) und *Peer Gynt* (1971) berücksichtigt neben den Programmheften und den entsprechenden Probenprotokollen auch das von dem Kritiker Volker Canaris verfasste *Regiebuch der Schaubühnenaufführung*[47], Peter Idens Stellungnahmen zu den Inszenierungen in *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*[48] sowie den feuilletonistischen Diskurs zu den Aufführungen von *Die Mutter* und *Peer Gynt*.

Der aktuelle Diskurs speist sich zu einem großen Teil aus dem umfangreichen Material, das die heutigen Performancekollektive selbst produzieren. Die Analyse setzt sich vor allem mit

---

[45] Henning Rischbieter, Theater und Revolte. 1. Lagebericht und Denkmodell, in: *Theater Heute Jahrbuch 1968*, 1968, S. 31.

[46] Jens Johler und Barbara Sichtermann, Über den autoritären Geist des deutschen Theaters, in: Henning Rischbieter (Hrsg.), *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*, München 1970.

[47] Volker Canaris (Hrsg.), *Bertolt Brecht: "Die Mutter". Regiebuch der Schaubühnen-Inszenierung,* Frankfurt am Main 1973.

[48] Peter Iden, *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979,* München, Wien 1979.

den Aussagen von She She Pop und Gob Squad auseinander, aber auch die Mitglieder anderer Kollektive wie Showcase Beat Le Mot, Turbo Pascal oder andcompany&Co werden zu Wort kommen. Zu den Texten der Selbstbeschreibung, Selbstverständigung (und Selbstdarstellung) zählen insbesondere das *Gob Squad Lesebuch*[49], She She Pops *Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*[50] und die zahlreichen Artikel der Theaterwissenschaftlerin (und She She Pop-Mitglied) Annemarie (Mieke) Matzke. Auch der Korpus des zweiten Teils beinhaltet die Artikel der Fachzeitschriften *Theater heute* und *Theater der Zeit*, die als die auflagenstärksten Fachzeitschriften heute zu den „Zentralorganen der deutschsprachigen Theaterwelt[51]" gehören. Die beiden Zeitschriften bilden nicht nur „den historischen Kontext der gesellschaftlichen und feuilletonistischen Diskurse zum Theatergeschehen" ab, sondern der Diskurs wird von ihnen auch „direkt mitgestaltet[52]". Die (transkribierten) Diskussionen zur zeitgenössischen kollektiven Theaterarbeit, die im Rahmen des Impulse-Festivals 2009 („Kollektive Kontroversen"), des Festivals Politik im Freien Theater im Jahr 2011 („Bildet Kollektive!") und des „long weekend with Gob Squad and guests" („Collective conversations") im Berliner HAU im November 2014 stattfanden, ergänzen das Korpusmaterial.

Die beiden untersuchten Zeitfenster, 1968-1974 und 2000-2018, ergeben sich aus der jeweiligen Verdichtung des Diskurses zu diesen Zeitpunkten. Die Zusammensetzung der Korpora der einzelnen Analyseabschnitte kann – dem jeweiligen Untersuchungsschwerpunkt gemäß – variieren. Das spezifische Material, auf das sich ein Kapitel bezieht, wird in der jeweiligen Einleitung noch ausführlicher vorgestellt und begründet werden.

Zum aktuellen Stand der Forschung

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Theaterkollektiven der 1960/70er-Jahre stellt ein weitestgehend unbeackertes Feld dar. Natürlich gibt es unzählige geschichtswissenschaftliche Veröffentlichungen zur 68er-Bewegung und ihren sozialen und politischen Kontexten, aber über die damit einhergehende „Politisierung des Theaters" ist bisher wenig geschrieben worden. Mit der Theatertheorie und -praxis der damaligen Zeit

[49] Gob Squad und Johanna Freiburg (Hrsg.), *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden. Lesebuch,* Berlin 2010.

[50] Diese Publikation kam im Rahmen der 2018 an She She Pop vergebenen Saarbrücker Poetik-Dozentur für Dramatik zustande. Die von den She She-Pop-Mitgliedern in diesem Kontext gehaltenen Vorträge wurden in verschriftlichter Form in einem gemeinsamen Band veröffentlicht: Johannes Birgfeld (Hrsg.), *She She Pop. Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance,* Berlin 2018.

[51] Bernd Wagner, Theaterdebatte - Theaterpolitik. Einleitung, in: ders. (Hrsg.), *Theaterdebatte. Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*, Essen 2004, S. 11.

[52] Fülle (wie Anm. 15), S. 34.

setzen sich vor allem die Theaterwissenschaftler Barbara Büscher, Peter Sandmeyer und Dorothea Kraus auseinander. Büscher richtet das Augenmerk auf das sich zu Beginn der 1970er-Jahre herausbildende sogenannte Freie Theater[53]. Zu diesem zählten auch kollektiv organisierte Truppen, aber Büscher interessiert sich primär für die antiinstitutionelle Haltung des Freien Theaters und versucht, das Phänomen in seiner ganzen ästhetischen und organisatorischen Bandbreite festzuhalten. Die diskursprägenden Mitbestimmungstheater der damaligen Zeit wie die Schaubühne am Halleschen Ufer oder das Schauspiel Frankfurt, deren Bedeutung auch für den Diskurs der heutigen Kollektive nicht unterschätzt werden sollte, gehen in Büschers Untersuchung nicht ein. Zudem muss die aus dem Jahr 1987 stammende akademische Arbeit von Barbara Büscher als veraltet angesehen werden. Dies gilt auch für die Dissertationsschrift des Theaterwissenschaftlers Peter Sandmeyer, in der er sich „anhand der ersten Spielzeit des Theaterkollektivs an der Schaubühne am Halleschen Ufer“ ganz explizit mit dem „kollektiven Berufstheater in Deutschland[54]“ zu Beginn der 1970er-Jahre beschäftigt. Sandmeyer, der die kollektive Theaterarbeit an der frühen Schaubühne aus einer dezidiert marxistischen Perspektive betrachtet und kritisiert, fehlt die notwendige Distanz zu seinem Gegenstand. Seine 1974 veröffentlichte Dissertation kann als Ausdruck des damals unter Theaterleuten vorherrschenden Zeitgeistes verstanden werden und wird demnach selbst als ein Beitrag zum Diskurs um die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre behandelt werden.

Die umfangreichen Untersuchungen von Dorothea Kraus zielen primär darauf ab, die Wechselwirkungen zwischen APO und Berufstheater herauszuarbeiten und gehen von der Grundthese aus, dass nicht nur das Politische, sondern auch das Ästhetische als ein grundlegendes Bindeglied zwischen Protest- und Theaterpraxis angesehen werden kann[55]. Am Beispiel der Schaubühne versucht sie, die „Demokratisierungsprozesse im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre[56]“ nachzuzeichnen, nimmt dabei aber vordergründig eine beschreibende, theatergeschichtliche Perspektive ein. Ihr geht es vordergründig darum, den Wandel des Verhältnisses von Kunst und Politik herauszustellen, die Thematik des kollektiven Arbeitens wird dabei höchstens gestreift.

---

[53] Barbara Büscher, *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland, 1968-76,* Frankfurt am Main, New York 1987.

[54] Peter Sandmeyer, *Voraussetzungen und Möglichkeiten kollektiven Berufstheaters in Deutschland. Eine Untersuchung anhand der ersten Spielzeit des Theaterkollektivs der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin (West)*, Dissertation, Berlin 1974.

[55] Vgl.: Dorothea Kraus, *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren,* Frankfurt, New York 2007.

[56] Dorothea Kraus, Zwischen Selbst- und Mitbestimmung: Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre, in: Ingrid Gilcher-Holtey u.a. (Hrsg.), *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt/Main, New York 2006.

Der Sammelband *Politisches Theater nach 1968*[57] bietet eine Retrospektive auf das kollektive Theaterschaffen der 1968er-Jahre. Im Rückblick auf die damalige Zeit manifestiert sich jedoch offensichtlich eine Sichtweise, die grundlegend von den heutigen Diskursen geprägt ist. Dies zeigt sich beispielhaft in der „Debatte mit Zeitzeugen[58]", an der einige der Hauptakteure der politisierten Theaterbewegung der 1960/70er-Jahre wie Henning Rischbieter, Jens Johler, Barbara Sichtermann und Frank-Patrick Steckel teilnahmen. Die damaligen (Theater-) Ereignisse werden einerseits mit Nostalgie betrachtet und romantisiert, andererseits wird beispielsweise die Einrichtung der marxistischen Schulungen an der Schaubühne als ein lachhaftes Unterfangen wahrgenommen[59].

Von (ehemaligen) Angehörigen des Theaterinstituts der Universität Hildesheim existieren zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze zum Thema kollektive Kreativität, von denen einige in *Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*[60] zusammengefasst sind. Hajo Kurzenberger und Hartwin Gromes beschäftigten sich explizit mit der kollektiven Theaterarbeit an der Schaubühne der frühen 1970er-Jahre. Es handelt sich dabei aber hauptsächlich um Artikel, die nur einzelne Aspekte des kollektiven Schaffens betrachten, wie beispielsweise den Zusammenhang von Theaterstrukturen und Theaterästhetik[61] oder die Raumästhetik der Schaubühne[62]. In seinem Aufsatz „Theaterkollektive: Von der Truppe 31 zur Marthaler-Familie, von der Politisierung der 68er- Bewegung zur Privatisierung des Theatermachens in den Neunzigern[63]" schlägt Hajo Kurzenberger einen Bogen von den Theaterkollektiven der Weimarer Republik zu den Mitbestimmungsversuchen der frühen 1970er-Jahre an der Schaubühne und am Schauspiel Frankfurt und schließlich zu den „singenden Zwangsgemeinschaften" der „Marthaler Familie[64]". Dabei stellt er dem politischen Theater der 1920/30er-Jahre und der Politisierung des Theaters in den 1960/70er-Jahren die „Privatisierung des Theatermachens in den

---

[57] Ingrid Gilcher-Holtey u.a. (Hrsg.), *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation,* Frankfurt/Main, New York 2006.
[58] Ingrid Gilcher-Holtey, Was ist politisches Theater? Eine Debatte mit Zeitzeugen, in: Ingrid Gilcher-Holtey u.a. (Hrsg.), *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt/Main, New York 2006.
[59] Ebd., S. 80.
[60] Stephan Porombka (Hrsg.), *Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis,* Tübingen 2006.
[61] Hartwin Gromes, Theaterstrukturen und Theaterästhetik - eine Wechselwirkung? Von der Wirklichkeit der Utopie. Anmerkungen zum Zusammenhang von Organisationsstrukturen und künstlerischer Produktion an der Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1978, in: Hajo Kurzenberger und Annemarie Matzke (Hrsg.), *TheorieTheaterPraxis*, Berlin 2004.
[62] Hartwin Gromes, Anmerkungen zur Raumästhetik der „Schaubühne am Halleschen Ufer" zwischen 1970 und 1978, in: David Roesner u.a. (Hrsg.), *Szenische Orte - mediale Räume*, Hildesheim 2005.
[63] Kurzenberger (wie Anm. 16).
[64] Ebd., S. 173.

Neunzigern“ bzw. ein verändertes Politikverständnis entgegen: Im Theater der 1990er-Jahre bedeute „politisch“ eher die „Wahrnehmung eines allgemeinen Desasters als den künstlerischen Willen einer perspektivischen Durchdringung unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit[65]“. Dieser Artikel wirft interessante Fragen auf: Diejenige nach der politischen Immanenz der kollektiven Organisationsform und dem (historisch bedingten) Wandel des Politikverständnisses in den Theaterdiskursen seit den 1960er-Jahren ebenso wie diejenige nach den ästhetischen Implikationen der kollektiven Produktionsweise, der Existenz spezifischer „theatrale[r] Formsemantiken des Kollektivs[66]“. Es handelt sich bei diesem kurzen Artikel allerdings weniger um eine umfassende Auseinandersetzung mit den Theaterkollektiven, als um eine Inspirationsquelle für weiterführende Untersuchungen.

Was die kollektiven Theaterpraktiken des 21. Jahrhunderts angeht, so stehen sie zwar nicht unbedingt im Zentrum des aktuellen theaterwissenschaftlichen Interesses, dennoch gibt es eine ganze Reihe an Publikationen, die sich primär oder peripher mit ihnen auseinandersetzen. Die österreichische Tanz- und Performancewissenschaftlerin Martina Ruhsam zum Beispiel untersucht in ihrer Monographie *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*[67] zeitgenössische Formen der Zusammenarbeit im Bereich des Tanzes und der Choreographie. Ruhsam setzt die heutige kollektive und kollaborative Praxis mit derjenigen der 1960/70er-Jahre in Zusammenhang und konstatiert die strukturellen und ideellen Verschiebungen, die seitdem stattgefunden haben. Bemerkenswert sind ihre Überlegungen zur „kollektiven Autorschaft[68]“ und ihr Ansatz, die heutigen Formen kreativer Zusammenarbeit mithilfe des philosophischen Konzeptes des *Mit-Seins* von Jean-Luc Nancy zu erklären. Ihre Überlegungen beziehen sich jedoch nicht auf den Theaterbereich (und sollten auch nicht vorschnell darauf übertragen werden) und ihr Forschungsinteresse bezieht sich nur am Rande auf die politische Dimension der kollektiven und kollaborativen Produktionsweisen oder auf die interdependente Beziehung von Arbeitsform und Ästhetik.
Der Theaterwissenschaftler Kai van Eikels betrachtet die „kollektiven Formen und Formationen des Handelns[69]“ zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht nur in den performativen

[65] Ebd., S. 176-177.
[66] Ebd., S. 162.
[67] Martina Ruhsam, *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung,* Wien 2011.
[68] Ebd., S. 125f.
[69] Kai van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie,* Paderborn 2013, S. 12.

Künsten, sondern auch in Politik und Sozio-Ökonomie. In diesem spartenübergreifenden Denkansatz liegt die Originalität seiner Monographie *Die Kunst des Kollektiven* begründet, deren Grundthese lautet: „Kunst nähert sich im 21. Jahrhundert zuweilen bis zu einem Grad dem politischen Handeln an, bei dem die Frage ‚Ist es Kunst oder ist es Politik?' sich nicht mehr eindeutig beantworten lässt.[70]" Parallelen zwischen künstlerischen und unternehmerischen Strategien unterstreicht er auch in dem Artikel „Collective virtousity, co-Competition, attention economy: Postfordismus und der Wert des Improvisierens[71]". Van Eikels nimmt eine Makroperspektive ein, die die Theater- und Performancekollektive (in *Die Kunst des Kollektiven* bezieht sich van Eikels vor allem auf die Gruppen Ligna, Forced Entertainment und Geheimagentur) als ein Phänomen des Kollektiven unter anderen betrachtet. Es geht ihm weniger um den *Geist des Kollektivs* als um die Verortung der gegenwärtigen performativen Praktiken zwischen den beiden Polen Kunst und Kapitalismus.
Der Dramaturg und Kulturwissenschaftler Henning Fülle hat unlängst ein umfassendes Werk zum Thema *Freies Theater*[72] vorgelegt. Der Autor zählt Gob Squad und She She Pop zu den „Spitzengruppen des gegenwärtigen Freien Theaters[73]" und seine Untersuchung bezieht sich, was die Freie Theaterarbeit der 1960/70er-Jahre angeht, zum Teil auf dieselben Dokumente (aus *Theater heute*) wie die vorliegende Dissertationsschrift[74]. Fülles Forschungsinteresse und methodologisches Vorgehen unterscheiden sich hingegen grundlegend von den hier verfolgten Ansätzen. Aus einer kulturpolitischen Perspektive heraus betrachtet er die „Konzeptionen, Strukturen und Institutionen des Freien Theaters, deren Herausbildung, Veränderung und ihre Bedeutung im Kontext der Theaterlandschaft der Bundesrepublik[75]". Innerhalb dieser makroperspektivischen Herangehensweise, die das Freie Theater, seine Entwicklung und historischen Kontexte in seiner Globalität zu erfassen sucht, stellt das kollektive Arbeiten einen marginalen Aspekt dar.
Die Theaterwissenschaftler Jens Roselt, Miriam Dreysse und Jan Deck setzen sich mit Themenfeldern auseinander, die mit dem Forschungsbereich der vorliegenden Arbeit ebenfalls gewisse Schnittmengen aufweisen. Roselt stellt in dem Artikel „Vom Affekt zum Effekt – Schauspielkultur und Popkultur[76]" Überlegungen zu der Spielweise des Performers

---

[70] Ebd., S. 13.
[71] Kai van Eikels, Collective virtousity, co-Competition, attention economy: Postfordismus und der Wert des Improvisierens, in: Hans-Friedrich Bormann (Hrsg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst - Medien - Praxis*, Bielefeld 2010.
[72] Fülle (wie Anm. 15).
[73] Ebd., S. 21.
[74] Siehe dazu: „Dokumente zur Geschichte des Freien Theaters", in: ebd., S. 289-325.
[75] Ebd., S. 36.
[76] Jens Roselt, Vom Affekt zum Effekt - Schauspielkultur und Popkultur, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Transformationen - Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999.

(in Abgrenzung zu derjenigen des Schauspielers) an und bezieht sich dabei auf die Gruppe Gob Squad und ihre Performances *15 minutes to comply* und *Close enough to kiss*. In „Die Arbeit am Nicht-Perfekten[77]“ behandelt er ästhetische und darstellerische Prinzipien, die sowohl für die Arbeiten von She She Pop als auch von Gob Squad grundlegende Bedeutung haben [vgl. 8.3.2]. Miriam Dreysse reflektiert in „Multiple Autorschaften: zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form[78]“ am Beispiel von She She Pop und Gob Squad die kollektiven Arbeitsformen im Gegenwartstheater. Dreysse geht von einem direkten Zusammenhang zwischen der „Absage an das Konzept der individuellen Autorschaft“, das sich in den gemeinschaftlichen Arbeitsprozessen der Kollektive manifestiere, und „der Mobilisierung und Dehierarchisierung der theatralen Mittel[79]“, die in den Performances der Kollektive manifest werde [vgl. 8.3]. Jan Deck sieht in den kollektiven und kollaborativen Arbeitsformen des zeitgenössischen Theaters eine neue Ausdrucksform des Politischen, die er als *Politisch Theater machen* bezeichnet. Auch Deck bezieht sich explizit auf She She Pop und Gob Squad als die „Protagonisten der postdramatischen Performance-Szene[80]“. Die Arbeiten dieser Wissenschaftler, die spezifische Aspekte der heutigen kollektiven Theaterpraxis beleuchten, stellen wertvolle Bezugspunkte für die nachfolgende Analyse und die Interpretation ihrer Ergebnisse dar.

Als die große Kollektiv-Expertin im deutschsprachigen Raum kann die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke gelten. Im Rahmen ihrer Promotion setzte sie sich mit „Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater[81]“ auseinander – ein darstellerisches Prinzip, das für die Gruppen She She Pop und Gob Squad von grundlegender Bedeutung ist [vgl. 8.2]. In zahlreichen Artikeln, die theaterwissenschaftlichen, essayistischen oder feuilletonistischen Charakter annehmen können, beschäftigt sich Matzke mit einzelnen ästhetischen Strategien des Kollektivs (She She Pop) und ihren Interdependenzen mit der kollektiven Arbeitsweise. In „Fangemeinschaften. Partizipation und Populärkultur bei She She Pop[82]“ stellt sie zum

---

[77] Jens Roselt, Die Arbeit am Nicht-Perfekten, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006.

[78] Miriam Dreysse, Multiple Autorschaften: zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form, in: Annemarie Matzke u.a. (Hrsg.), *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin 2012.

[79] Ebd., S. 105.

[80] Jan Deck, Politisch Theater machen – eine Einleitung, in: Jan Deck und Angelika Sieburg (Hrsg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld 2011, S. 18.

[81] Annemarie Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater,* Hildesheim, Zürich, Nantes 2005.

[82] Annemarie Matzke, Fangemeinschaften: Partizipation und Popkultur bei She She Pop, in: Martina Groß (Hrsg.), *Populärkultur im Gegenwartstheater*, Berlin 2012.

Beispiel die Frage nach dem Verhältnis der ästhetischen Ausdrucksformen She She Pops zur Medien- und Popkultur, in „Die Performance des Zuschauers[83]“ nach den Formen der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern im zeitgenössischen Performance-Theater und in „Fonction: mise en scène[84]“ expliziert sie die dem kollektiven Arbeiten (She She Pops) immanente Sichtweise auf die Regieinstanz. Fast alle ihre Artikel beziehen sich mehr oder weniger explizit auf die Produktionen und Produktionsweisen von She She Pop und Gob Squad und heben den direkten Zusammenhang hervor, den Matzke zwischen den Arbeitsformen dieser Gruppen und ihren künstlerischen Strategien sieht. Es gibt eigentlich keinen zentralen Aspekt der zeitgenössischen Kollektiv-Praxis (insbesondere derjenigen von She She Pop und Gob Squad), mit dem sie sich nicht auseinandergesetzt hätte. Eine Arbeit, die die ausschnitthafte Betrachtung der verschiedenen Praktiken und Formsemantiken der heutigen Kollektive zu einem Gesamtbild zusammenfügt, steht allerdings noch aus. Auch sollte darauf hingewiesen werden, dass Annemarie Matzke nicht nur als Theaterwissenschaftlerin forscht und lehrt, sondern auch als Mieke Matzke zu den Mitgliedern von She She Pop zählt. Demnach können ihre Schriften sowohl als theaterwissenschaftliche Positionen wie auch als Diskursbeiträge verstanden werden, in denen sich der neue *Geist des Kollektivs* ausdrückt [vgl. 8.1]. Die Texte von Frau Matzke sind entweder unter ihrem zivilen Namen Annemarie Matzke oder ihrem Künstlernamen Mieke Matzke herausgegeben. Je nachdem, mit welchem der beiden Namen der jeweilige Artikel oder Text gezeichnet ist, werden auch in der vorliegenden Abhandlung beide Bezeichnungen verwendet werden.

Im französischsprachigen Raum sind in jüngster Zeit ebenfalls einige Schriften zum *collectif* erschienen. Dabei wären vor allem *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*[85], das von Raphaelle Doyon und Guy Freixe herausgegeben wurde, und *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants*[86] von Bérénice Hamidi-Kim und Séverine Ruset zu nennen. Beide Publikationen beschäftigen sich mit den zeitgenössischen kollektiven Organisationsformen und Arbeitsweisen im Bereich des Theaters und der Performance. In *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980* liegt der Fokus auf dem französischen Kulturraum, *Troupes, compagnies, collectifs* setzt auf eine europäische Perspektive. Da die deutsche

[83] Annemarie Matzke, Die Performance des Zuschauers, in: Hajo Kurzenberger und Annemarie Matzke (Hrsg.), *TheorieTheaterPraxis*, Berlin 2004.
[84] Annemarie Matzke, Fonction: mise en scène, in: *Théâtre/Public, Heft* 206, 2012.
[85] Raphaelle Doyon und Guy Freixe (Hrsg.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980,* Lavérune 2014.
[86] Bérénice Hamidi-Kim und Séverine Ruset (Hrsg.), *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants: Organisation du travail, processus de création et conjonctures,* Lavérune 2018.

Theaterlandschaft aber innerhalb Europas (und weltweit) eine einzigartige Gestalt aufweist [vgl. 6], lassen sich die Überlegungen und Forschungsergebnisse dieser Sammelwerke nur bedingt auf die Theaterkollektive beziehen, die im deutschen Theater- und Theatersubventionssystem beheimatet sind. Da es in Frankreich kaum Theaterinstitutionen mit einem festen Ensemble und Repertoirebetrieb gibt, entfällt in den französischen Kollektiv-Diskursen der Antagonismus von Stadttheater und Freier Szene, der die (kulturpolitischen) Debatten in Deutschland grundlegend prägt. Einige zentrale Topoi lassen sich zwar sowohl in den französischen als auch den deutschen Diskursen wiederfinden, sie erfahren aber mitunter eine sehr unterschiedliche Ausdeutung. Es wird zum Beispiel systematisch problematisiert, dass das Arbeitsethos des Künstlers im Sinne des *neuen Geists des Kapitalismus* zum Modell des neoliberalen Arbeitens avanciert sei und der (Theater-) Künstler somit in gewisser Weise zum Verbündeten des neoliberalen Systems werde. Da sich aber in Frankreich nicht die Theaterarbeit in der Freien Szene einerseits und die von der öffentlichen Hand getragenen Stadt- und Staatstheater andererseits gegenüberstehen, wird der kollektive Zusammenschluss von Theatermachern dort häufig als ein widerständiges Moment betrachtet, der sich den gegenwärtigen Neoliberalisierungs- und Individualisierungstendenzen entziehe[87]. In Deutschland hingegen werden die Kollektive als Freie Theatermacher mit dem Vorwurf konfrontiert, als „Exponenten der Projektkultur" den „prekären und vollkommen flexiblen Arbeitsverhältnissen das Wort[88]" zu reden [vgl. 6.3]. Es bleibt festzuhalten, dass auch im französischsprachigen Raum keine umfassende wissenschaftliche Untersuchung des Phänomens der zeitgenössischen Theaterkollektive existiert. Die genannten Publikationen stellen Sammelbände dar, deren einzelne Beiträge sich mit den spezifischen Arbeitsweisen und Organisationsformen bestimmter Kollektive wie TG Stan, Les Trois-Huit oder D'Ores et déjà auseinandersetzen. Die Frage nach dem *neuen Geist des Kollektivs* wird dabei häufig zwar aufgeworfen, kann aber natürlich im Rahmen eines kurzen Artikels nur in rudimentären Ansätzen beantwortet werden. Der theaterwissenschaftliche Diskurs im französischsprachigen Raum scheint zudem die heutigen kollektiven Theaterpraktiken direkter in die ideelle Tradition eines politischen Theaters im Sinne der 1960/70er-Jahre zu stellen[89] als dies im deutschsprachigen Raum der Fall ist und zeigt ein verstärktes Interesse an historischen Formen der *création collective*[90].

---

[87] Vgl.: Pizzinat (wie Anm. 26).
[88] Raddatz (wie Anm. 4), S. 13.
[89] Vgl.: Raphaelle Doyon und Guy Freixe, Les collectifs, politiques et citoyens? Paradoxes…, in: dies. (Hrsg.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune 2014.
[90] Vgl.: Marie-Christine Autant-Mathieu (Hrsg.), *Créer, ensemble: points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe-XXe),* Montpellier 2013.

Vor dem Hintergrund des aktuellen Forschungsstands zeichnet sich dieses Dissertationsprojekt durch seine Perspektive aus, die explizit das Kollektiv bzw. das kollektive Arbeiten zum zentralen Gegenstand macht, sowie durch sein methodologisches Vorgehen, die das Kollektiv als diskursives Gefüge betrachtet. Es geht dabei nicht um die Rekonstruktion einer (historischen) Wirklichkeit, sondern um das Nachvollziehen diskursiver Zusammenhänge und ihrer Entwicklungen seit den 1960/70er-Jahren. Auch wenn bereits in Ansätzen über die früheren und recht intensiv über die zeitgenössischen Theaterkollektive geforscht wurde, fehlt eine systematische Untersuchung, die das Phänomen *Kollektiv* in seiner Globalität und seiner sozio-historischen Bedingt- und Gewordenheit betrachtet. Die Leistung dieser Arbeit besteht einerseits in dem Zusammentragen und Systematisieren des zerstreuten Wissens über die Kollektive und andererseits in der Interpretation der Diskurse, die die kollektive Theaterpraxis begleiten. Darüber hinaus wird der *Geist des Kollektivs* in Bezug zu gesamtgesellschaftlichen Diskursen sowie in seiner ideengeschichtlichen Entwicklung untersucht.

Erster Teil:
Die Theaterkollektive um die Jahrzehntwende 1960/70

I. Zur Vorgeschichte: Die Theaterkollektive der Weimarer Republik

Dem Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger zufolge sei die „politische Theaterentwicklung nach 1968 nicht voraussetzungslos[91]“. Die um die Jahrzehntwende 1960/70 in der Bundesrepublik entstehenden Theaterkollektive würden sich in eine „linke Tradition des Theatermachens[92]“ einschreiben. Kurzenberger bezieht sich damit auf das „Theater der Kollektive[93]“ der Weimarer Republik. Natürlich stellen die Theaterkollektive der späten 1920er- und frühen 1930er-Jahre nicht die einzigen historischen Formen kollektiv konzipierten und ausgeübten Theaters dar. Das Prinzip des gemeinschaftlichen Arbeitens lässt sich bis zum Beginn der Neuzeit, – man denke an die italienischen Stegreiftruppen der commedia dell'arte, die von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die italienischen und europäischen Bühnen beherrschten[94] – wenn nicht gar bis zu den antiken Anfängen der Theaterkunst zurückverfolgen[95]. Die Kollektive der Weimarer Republik sind aber die einzigen, auf die sich der Diskurs der Theatermacher der Jahrzehntwende 1960/70 explizit als geschichtliche Vorbilder bezieht [vgl. 3.2.6.1]. Darüber hinaus lassen sich deutliche Kontinuitätslinien in Bezug auf die Konzeption, Organisation und das Verständnis der kollektiven Theaterarbeit zwischen den Weimarern, den post-68ern und auch den heutigen Theaterkollektiven feststellen. Sowohl die historischen als auch die zeitgenössischen Konzeptionen des Theaterkollektivs basieren auf der Ablehnung einer (autoritären) Regie-Position, sind mit der Idee einer gleichberechtigten Zusammenarbeit sowie mit spezifischen Produktions- und Darstellungsweisen verbunden und gehen mit (jeweils unterschiedlichen) Visionen des Politischen einher.

---

[91] Kurzenberger (wie Anm. 16), S. 153.
[92] Ebd..
[93] Ebd..
[94] Siehe dazu das Kapitel „Commedia dell'arte: die längste Serie der Welt“, in: Georg Hensel, *Spielplan. Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart,* München 1999, S. 293ff.
[95] Vgl.: Kurzenberger (wie Anm. 10), S. 54f.

Es ist sicher nicht dem Zufall, sondern den deutlichen ideellen und organisatorischen Parallelen zwischen den Phänomenen geschuldet, dass das Erwachen des theaterwissenschaftlichen Interesses für die kollektiven Theaterformen der Weimarer Republik und die Renaissance der Theaterkollektive um die Jahrzehntwende 1960/70 zeitlich zusammenfielen. Zu diesem Zeitpunkt sei das Interesse für die „politisierenden Tendenzen in den 1920er Jahren“ wiedererwacht, „Piscators Buch über das politische Theater wurde erneut aufgelegt, das deutsche Arbeitertheater untersucht und dokumentiert[96]“, merkt der Theaterwissenschaftler Willmar Sauter an. „Wenn heute die politische Fundierung szenischer Arbeit wieder landläufig ist[97]“, schrieb der Theaterkritiker Günther Rühle 1971 in *Theater heute*, so sei dies dem politischen Theater der Weimarer Republik (und insbesondere demjenigen Erwin Piscators) zu verdanken. Die theaterwissenschaftliche Literatur der 1970er-Jahre, die sich mit den kollektiven Arbeits- und Organisationsformen im Theater auseinandersetzt, scheint demnach an die politisch engagierten Theaterdiskurse der Weimarer Republik anknüpfen zu wollen. Dabei wird vor allem auf das „proletarische Theater“ von Erwin Piscator (auch „Piscator-Kollektiv[98]“ genannt), auf die meist von Laien-Schauspielern getragenen Agitprop-Truppen und die professionellen Schauspieltruppen wie die „Gruppe junger Schauspieler“ oder die „Truppe 1931“ eingegangen, die gegen Ende der Weimarer Republik die deutsche Theaterlandschaft prägten. Allen gemeinsam ist die politische Fundierung ihrer kollektiven Theaterarbeit. Paradigmatisch für den (theaterwissenschaftlichen) Diskurs der 1970er-Jahre stehen die Schriften der Theaterwissenschaftler Peter Sandmeyer und Friedrich Wolfgang Knellesen. Sandmeyer hat sich im Rahmen seiner Dissertationsschrift von 1974 über das „kollektive Berufstheater Deutschlands[99]“ nicht nur mit dem „sozialistischen Berufstheater[100]“ der Weimarer Republik auseinander gesetzt, sondern vor allem auch eine dezidierten Analyse „der ersten Spielzeit des Theaterkollektivs der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin“ geleistet. Knellesens Monographie *Agitation auf der Bühne: Das politische Theater der Weimarer Republik*, die im Jahr 1970 erschien, kann als ein Referenzwerk zum politischen Kollektivtheater der 1920/30er-Jahre angesehen werden. Beide Autoren nehmen eine eindeutig antikapitalistische Haltung ein und ihre Schriften zeichnen sich durch eine klare Parteinahme für einen marxistisch orientierten Theateransatz aus, was wiederum als typisch für das politisch

[96] Willmar Sauter, Die optimistische Revolte der sechziger Jahre. Eine Etappe der Avantgarde, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen 1998, S. 227.
[97] Günther Rühle, Die zehn Taten des Erwin Piscator, in: *Theater heute, Heft* 11, 1971, S. 3.
[98] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 77.
[99] Ebd..
[100] Ebd., S. 78.

motivierte theaterwissenschaftliche Schreiben der frühen 1970er-Jahre angesehen werden kann. Dennoch stellen sie wertvolle Wissensquellen in Bezug auf die historischen Theaterkollektive der Weimarer Republik und ihre Rezeption in den 1970er-Jahren dar.

Einige Kontinuitätslinien zwischen den verschiedenen Generationen der Theaterkollektive lassen sich von der heutigen Zeit bis in die 1920er-Jahre zurückverfolgen. Eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Weimarer „Theater der Kollektive" würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen und somit muss auf eine detaillierte Analyse verzichtet werden. Dennoch erscheint es als unabdingbar, die Theaterkollektive in ihrer historischen Gewachsen- und Bedingtheit zu betrachten. Im Folgenden werden deshalb die Traditionslinien, in die sich die jeweiligen Diskurse und theatralen Praktiken einschreiben, hervorgehoben und untersucht werden. Insbesondere im ersten Teil, der sich mit der kollektiven Theaterarbeit um die Jahrzehntwende 1960/70 beschäftigt, werden aus gegebenem Anlass wiederholt Bezüge zu den Publikationen von Sandmeyer und Knellesen hergestellt werden.

II. Zum historischen Kontext: „Das rebellische Jahrzehnt"

In der folgenden Diskursanalyse zur kollektiven Theaterarbeit um die Jahrzehntwende 1960/70 wird immer wieder auf die ideellen Übereinstimmungen zwischen der universitären und intellektuellen Protestbewegung und derjenigen am Theater verwiesen werden. Die Forderungen nach Demokratisierung der Theaterarbeit und nach mehr Mitbestimmungsmöglichkeiten für die Theaterbeschäftigten entsprachen zentralen Ideen der so genannten Studentenrevolte. Hier wie dort wurden hierarchische Strukturen und autoritäre Arbeitsverhältnisse kritisiert. Die Organisationsform des Kollektivs bzw. die kollektiven Formen der Zusammenarbeit, wie sie zu diesem Zeitpunkt im Theaterkontext aufkamen, waren eng mit dem Ideal von basisdemokratischen und antiautoritären Organisationsstrukturen verbunden, die auch die Studenten und Gewerkschaften einforderten. Der folgende Abschnitt soll einen kurzen Überblick über den gesellschaftspolitischen Kontext der 1960/70er-Jahre liefern, mit dem das Aufkommen der Theaterkollektive in unmittelbarem Zusammenhang stand. „Die Koinzidenz von Theater und Gesellschaft ist der Grundzug der sechziger Jahre[101]", stellt der Theaterwissenschaftler Henning Rischbieter rückblickend fest.

[101] Bettina Petry, Gespräch mit Henning Rischbieter, in: Peter von Becker (Hrsg.), *Das Jahrhundert des Theaters*, Köln 2002, S. 129.

Die 1960er-Jahre sind als das „rebellische Jahrzehnt[102]“ in die deutsche Nachkriegsgeschichte eingegangen. Dieser Zeitraum war von tiefgreifenden Veränderungen in nahezu allen Bereichen des gesellschaftlichen und privaten Lebens gekennzeichnet[103]. Seit den frühen sechziger Jahren entwickelte sich zuerst in den USA, dann auch in Europa eine internationale Studentenrevolte, „die bald über den akademischen Bereich hinausging, und nicht nur die Reform der Universität, sondern auch die Umgestaltung der gesamten Gesellschaft forderte.[104]“ Auch in Westdeutschland[105] artikulierte die studentische Jugend ein „Unbehagen am politischen und gesellschaftlichen System[106]“. Mit ihren Protesten und Provokationen versetzte sie nicht nur die Hochschullandschaft, sondern auch die Medien und die Öffentlichkeit in „Unruhe[107]“. Der „Muff von tausend Jahren[108]“ sollte aus den Universitäten vertrieben und die gesamte bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft ordentlich durchgelüftet werden. Die Studentenbewegung stellte sich in vielerlei Hinsicht als Protestbewegung dar: „Sie protestierten gegen die bürgerliche Gesellschaft, veraltete Moralvorstellungen, gegen den Vietnamkrieg, gegen den Rassismus in den USA, das Elend in Lateinamerika, den Schah von Persien, gegen die Mängel des Bildungssystems, die atomare Bewaffnung, die Notstandsgesetze, das KPD-Verbot und die ehemaligen Nazis, die im Adenauer-Staat hohe Positionen bekleideten[109]“, lautete der umfangreiche Katalog der Themen, die zu Protesten Anlass gaben. Als Reaktion auf die seit 1966 bestehende Große

---

[102] Norbert Frei, *1968. Jugendrevolte und globaler Protest,* München 2008, S. 31.

[103] Siehe dazu: Hartmut Kaelble, Sozialgeschichte. Beitrag zur Geschichte der Bundesrepublik 1954-1974, in: Jean-Paul Cahn u.a. (Hrsg.), *La République Fédérale d'Allemagne: De la souveraineté retrouvée à la souveraineté partagée*, Nantes 2005.

[104] Peter Borowsky, Große Koalition und Außerparlamentarische Opposition, in: *Informationen zur politischen Bildung, Heft* 258, 1998, S. 16.

[105] Die vorliegende Dissertation befasst sich ausschließlich mit den Begebenheiten in der Bundesrepublik. Auch wenn sich zur Zeit Historiker wie Konrad Jarausch für eine integrative deutsch-deutsche Nachkriegs-Geschichtsschreibung einsetzen, ergäbe ein solcher Ansatz in diesem Rahmen keinen Sinn. Erstens handelt es sich nicht um eine geschichtswissenschaftliche Untersuchung, sondern um eine Diskursanalyse und zweitens beziehen sich die hier zu untersuchenden Theater-Diskurse kaum auf die Entwicklungen in der DDR. Zur dem Ansatz der deutsch-deutschen Geschichtsschreibung siehe: Konrad Jarausch, Deux fois l'Allemagne - une seule histoire? Pour l'intégration des deux histoires allemandes d'après-guerre, in: Jean-Paul Cahn (Hrsg.), *Allemagne : de la construction du Mur à l'Ostpolitik. 1961-1974*, Villeneuve d'Ascq 2009.

[106] Borowsky (wie Anm. 104), S. 14.

[107] Der Studentenbewegung kritisch gegenüberstehende Zeitgenossen wie der Politikwissenschaftler Wilhelm Hennis sprachen über den Zeitraum und die Geschehnisse um 1968 als einer „Zeit der Unruhe“, siehe dazu: Wilhelm Hennis, *Die deutsche Unruhe: Studien zur Hochschulpolitik,* Hamburg 1969.

[108] Unter den Talaren – Muff von 1000 Jahren“ hatte bei einer Protestaktion an der Hamburger Universität im November 1967 auf einem Transparent gestanden. Das dabei entstandene Pressefoto wurde vielfach abgedruckt und der Slogan zu einer der Kernparolen der deutschen Studentenbewegung. Siehe Dazu beispielsweise: NDR.de, *Der Muff unter den Talaren*, unter: http://www.ndr.de/kultur/geschichte/studentenbewegung2.html, zuletzt konsultiert am 11.12.2018.

[109] [Ils protestaient contre la société bourgeoise, les idées morales surannées, contre la guerre au Vietnam, contre l'oppression raciale en Amérique, la misère en Amérique latine, le schah de Perse, contre les carences du système éducatif, l'armement atomique, les lois d'urgence, l'interdiction du KPD et les anciens nazis occupant de hautes fonctions dans l'Etat de Adenauer.] Stefan Wolle, 1968 dans les deux Allemagnes, in: Jean-Paul Cahn (Hrsg.), *Allemagne : de la construction du Mur à l'Ostpolitik. 1961-1974*, Villeneuve d'Ascq 2009, S. 156.

Koalition aus CDU und SPD, die die Opposition als macht- und das Parlament als funktionslos erscheinen ließ, konstituierte sich die Bewegung auch als Außerparlamentarische Opposition (APO)[110]. Die Kritik an den Verhältnissen in der BRD (und in der Welt) war von Anfang an von der „studentische[n] Rezeption des Marxismus[111]“ geprägt. In Abgrenzung zu den traditionellen Arbeiterparteien wurden die studentischen und intellektuellen Bewegungen der 1960er Jahre als Neue Linke[112] bezeichnet. Mit ihr brach sich „jener Typus radikaler Systemkritik, der nicht aus der Parteinahme für den real existierenden Kommunismus schöpfte[113]“, seine Bahn.

Der in dem Aufbegehren der Jugend sich äußernde „Zwiespalt zwischen den Generationen[114]“ nahm in Westdeutschland eine besondere Vehemenz an, die sich aus der spezifischen geschichtlichen Situation ergab. „Mehr als irgendwo sonst in Europa (nicht zu reden von den USA) resultierten diese Konflikte [zwischen APO und "Establishment"] in der Bundesrepublik aus der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges – genauer gesagt, aus dem Umgang mit dem Nationalsozialismus und seinen Verbrechen.[115]“ Insbesondere in Folge der ab 1963 in Frankfurt stattfindenden Auschwitz-Prozesse forderten die „Kinder der Verdrängung[116]“ eine Stellungnahme der Elterngeneration ein. Dieser wurde vorgeworfen, sich nach 1945 „ausschließlich auf den wirtschaftlichen Wiederaufbau konzentriert [zu haben], ohne die gesellschaftlichen Bedingungen, die das Dritte Reich möglich gemacht hatten, kritisch zu reflektieren geschweige denn zu ändern.[117]“ Tatsächlich hatte eine kritische Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich bisher weder in der Öffentlichkeit noch an den Schulen oder Universitäten stattgefunden. Umso vehementer wurde dies nun von den Anhängern der Studentenbewegung eingefordert. In puncto Faschismus-Kritik übte die Frankfurter Schule (das 1924 in Frankfurt am Main eröffnete universitäre Institut für Sozialforschung) großen Einfluss aus. Neben den Werken der Sozialwissenschaftler Theodor W. Adorno und Max Horkheimer prägten die Schriften Herbert Marcuses den Geist und die Diskurse der Studenten nachhaltig. In der akademischen Auseinandersetzung mit dem Faschismus wurde dieser vordergründig als Strukturproblem wahrgenommen: „Statt um Personen ging es jetzt um Strukturen; nicht mehr die politische Belastung Einzelner stand im

---

[110] Siehe dazu: Thomas Ellwein, *Krisen und Reformen. Die Bundesrepublik seit den sechziger Jahren,* München 1993, S. 61ff.
[111] Borowsky (wie Anm. 104), S. 16.
[112] Siehe dazu: Wilhelm K. Essler, Die Neue Linke. Herkunft - Erscheinungsformen - Zielsetzungen, in: Willy Hochkeppel (Hrsg.), *Die Rolle der Neuen Linken in der Kulturindustrie*, München 1972.
[113] Frei (wie Anm. 102), S. 31.
[114] Ellwein (wie Anm. 110), S. 13.
[115] Frei (wie Anm. 102), S. 78.
[116] Ebd., S. 79.
[117] Borowsky (wie Anm. 104), S. 16.

Mittelpunkt, sondern die Verwerflichkeit des Systems[118]“. Kapitalismus und Faschismus wurden als einander bedingende Phänomene begriffen, weshalb man auf die Umgestaltung der gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse in der BRD – und damit auf die Verhinderung eines erneuten Faschismus – abzielte. Dies sollte durch eine sogenannte Demokratisierung erreicht werden: „Mit ihr sollte in Staat und Politik endlich ernst gemacht werden, sie sollte aber keinesfalls auf Staat und Politik begrenzt bleiben.[119]“ Vielmehr ging es um die „Ausdehnung von Partizipation und Mitbestimmung auf alle in Frage kommenden Lebensbereiche.[120]“ Demokratisierung und Mitbestimmung stellten nicht nur zentrale Anliegen der Studentenbewegung dar, sie fanden auch in der breiten Öffentlichkeit Resonanz. Die Forderung nach Mitbestimmung auf Unternehmensebene war in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre besonders auch von den Gewerkschaften mit Nachdruck vorgebracht worden. „Der Generaltenor aller Ansprüche der Zeit auf Veränderung der uns umgebenden gesellschaftlichen Welt findet seine knappste Formel in dem einen Wort „Demokratisierung“. Man wird wohl sagen dürfen, dass in diesem Wort die universalste gesellschaftspolitische Forderung unserer Zeit auf den Begriff gebracht wird[121]“, konstatierte der Politikwissenschaftler Wilhelm Hennis. Als 1969 ein Regierungswechsel stattfand und mit Willy Brandt erstmals in der deutschen Nachkriegsgeschichte ein Sozialdemokrat das Kanzleramt bekleidete, wurden die studentischen Demokratisierungsforderungen von der offiziellen Politik aufgenommen. In seiner Regierungserklärung versprach Brandt: „Wir wollen mehr Demokratie wagen.[122]“

Den Höhepunkt der Protestbewegung, die im Nachhinein aufgrund der Ereignisse in anderen europäischen Staaten und in den USA als 68er-Bewegung in die Geschichte einging, stellte in Westdeutschland bereits das Jahr 1967 dar[123]. In diesem Jahr und insbesondere nach dem Tod von Benno Ohnesorg am 2.6.1967[124] bündelte sich die Energie der Studentenbewegung. Große Teile[125] der akademisch-intellektuellen Bevölkerung wurden im Zuge der Ereignisse

---

[118] Frei (wie Anm. 102), S. 86.
[119] Ellwein (wie Anm. 110), S. 62.
[120] Ebd., S. 85.
[121] Wilhelm Hennis zitiert nach Ellwein, Ebd..
[122] Willy Brandt, Regierungserklärung von Bundeskanzler Willy Brandt vor dem Deutschen Bundestag am 28. Oktober 1969, in: *Informationen zur politischen Bildung, Heft* 258, 1998, S. 32.
[123] Das zehnjährige Jubiläum der Ereignisse wurde in den westdeutschen Medien im Jahr 1977 begangen, was darauf hinweist, dass „zu dieser Zeit noch 1967 als das eigentliche Jahr der Zäsur wahrgenommen wurde.“ Siehe dazu: Wolfgang Kraushaar, *1968 - das Jahr, das alles verändert hat,* München [u.a.] 1998, S. 312.
[124] Der Student Benno Ohnesorg war bei einer Demonstration anlässlich des Besuchs des Schahs von Persien von einem Polizisten erschossen worden. Siehe dazu: Frei (wie Anm. 102), S. 112ff.
[125] Der Historiker Thomas Ellwein verweist darauf, dass es sich auch unter den Studenten nur um eine Minderheit gehandelt habe, die sich tatsächlich aktiv politisch oder sozial engagierten. „Die Meinungsführerschaft“ dieser Minderheit ließe sich jedoch nicht bestreiten. Vgl. Ellwein (wie Anm. 110), S. 100ff.

von einer politischen „Aufbruchsstimmung“ und „Revolutionseuphorie[126]“ erfasst. Der Sozialistische Deutsche Studentenbund (SDS) war, nicht zuletzt aufgrund des Charismas und der Redegewalt Rudi Dutschkes, der seit 1965 im politischen Beirat des Verbands fungierte, auf dem Zenit seiner Macht angelangt. Die Proteste gegen den Vietnamkrieg, gegen die Große Koalition, die Notstandsgesetzgebung und die Ordinarienuniversität erreichten ebenfalls ihren Höhepunkt. Das Jahr 1968 stellte dann bereits den Anfang des Endes dar. Nach dem Attentat auf Rudi Dutschke am 11. April, der Annahme der Notstandsgesetze durch den Bundestag am 30. Mai und dem Scheitern einer demokratischen Hochschulreform war der Studentenbewegung der Wind aus den Segeln genommen: „Mit Semesterschluss verebbten fast überall in der Republik auch die studentischen Aktionen[127]“.

Zu Beginn der 1970er-Jahre schien die Aufbruchsenergie verbraucht, die Euphorie verflogen zu sein. Auf die politische Hochstimmung folgten Resignation und Enttäuschung bezüglich des letztendlich doch eher geringen Ausmaßes und Tempos der erreichten Veränderungen. Dieser Stimmungsumbruch am Anfang der siebziger Jahre wird von Historikern als „Tendenzwende“ bezeichnet. „Währenddessen die antiautoritäre Protestrevolte […] von Vorstellungen einer Machbarkeit politischer Ziele, wie sie den eigenen, voluntaristischen Vorstellungen entsprachen, geprägt war, setzte sich nun [1970] die nüchterne Erkenntnis durch, dass der Revolutionierungsprozess langwieriger und umständlicher vonstattengeht, als dies in den sehr spontaneistischen Vorstellungen der Neuen Linken zum Ausdruck kam[128]“, schreibt der Politikwissenschaftler Gerd Langguth diesbezüglich. Über die Bedeutung und Reichweite der Ereignisse um 1968 ist seitdem viel diskutiert und gestritten worden, die Interpretationen der Vorkommnisse sind vielgestaltig[129]. Die deutschsprachigen Historiker scheinen sich allerdings darüber einig zu sein, dass, „auch wenn die APO in ihren unmittelbaren Zielsetzungen fast überall gescheitert“ sei, der Einfluss der Studenten- und Protestbewegungen die bundesdeutsche Gesellschaft, Politik und Mentalität nachhaltig beeinflusst habe: „Nichts ist seitdem mehr ganz so, wie es vorher war.[130]“

Die sich ab circa 1968 abzeichnende „Politisierung des Theaters[131]“ scheint mit der Studenten- und Protestbewegung in einem engen Zusammenhang zu stehen. Dem

---

[126] Ebd., S. 79.
[127] Frei (wie Anm. 102), S. 146.
[128] Gerd Langguth, Die Protestbewegung in der Bundesrepublik Deutschland 1968 bis 1976, in: *Informationen zur politischen Bildung, Heft* 258, 1998, S. 15.
[129] Siehe dazu das Kapitel „Les interprétations de Mai 1968“, in: Luc Ferry und Alain Renaut, *La pensée 68 : essai sur l'anti-humanisme contemporain,* Paris 1985, S. 63ff.
[130] Kraushaar (wie Anm. 123), S. 323.
[131] Henning Rischbieter, in: Petry (wie Anm. 101), S. 129.

Dramaturgen der Berliner Schaubühne Botho Strauß zufolge sei diese „politische Avantgarde“ für das „Selbstverständnis“ der politisierten Theaterleute ein „dominierender Bezugspunkt“ und ein „Kriterium der Relevanz oft von entscheidender Bedeutung[132]“ gewesen. In der Tat wurden wesentliche Ideen der Bewegung aufgegriffen und auf das Theater übertragen: Die Themen Demokratisierung und Mitbestimmung beherrschten nicht nur den Diskurs einer bestimmten Gruppe von Theaterleuten, sie wurden auch als strukturgebende Prinzipen auf die organisatorische und künstlerische Theaterpraxis angewandt [vgl. Kapitel 2]. Neben den ideellen gab es auch personelle Überschneidungen. Wolfgang Schwiedrzik, einer der Mitbegründer des Kollektivs der Schaubühne am Halleschen Ufer, war beispielsweise auch im Beirat des West-Berliner SDS tätig[133]. Die „Theater-Proteste“ um die Jahrzehntwende 1960/70 wären demnach auf einen „von der 68er-Bewegung ausgehende[n][134]“ Impuls zurückzuführen. Aufgrund der zeitverschoben einsetzenden Politisierungsprozesse könnte das Theater aber auch als die „letzte Zuflucht der (revolutionären) Utopie[135]“ gedeutet werden, wie es eine von der Theaterwissenschaftlerin Florence Baillet vorgenommene Diskursanalyse nahelegt. Es bleibt festzuhalten, dass die Ereignisse der späten 1960er-Jahre als „Sammel- und Drehpunkt sowohl politischer als auch theatergeschichtlicher und theaterpraktischer Potentiale verstanden werden können, die in den Folgejahren in Deutschland vor allem an der Schaubühne am Halleschen Ufer und am Schauspiel Frankfurt aktualisiert und transformiert wurden.[136]“

Der Zeitraum um die Jahrzehntwende 1960/70 eröffnete auch neue Sichtweisen auf Kollektivität. Es fand eine Ablösung von der Idee des Kollektivs als "Masse" statt, wie sie sich beispielsweise in bestimmten Perspektiven auf die „proletarische Kollektivität[137]“ oder in derjenigen von Elias Canetti[138] auf die Dynamik von Menschenmassen (im 3. Reich) äußerten. Die studentische Rezeption der marxistischen Theorie brachte neue Vorstellungen des Kollektivs hervor, die sich zwar auf Marx (also auf das Arbeiterkollektiv) begründeten, aber dem neulinken Zeitgeist entsprechend angepasst wurden. Im Zuge der 68er-Bewegung

---

[132] Botho Strauß, *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater, 1967-1986,* Frankfurt am Main 1987, S. 52.
[133] Siehe dazu: Wolfgang Schwiedrzik, Theater als "Aktion". Die 60er Jahre, in: Harald Müller (Hrsg.), *40 Jahre Schaubühne Berlin. Schaubühne am Lehniner Platz, Schaubühne am Halleschen Ufer 1962 - 2002*, Berlin 2002.
[134] Kraus (wie Anm. 55), S. 29.
[135] [Dernier refuge de l’utopie] Siehe dazu: Florence Baillet, *L'utopie en jeu : critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain,* Paris 2004, S. 152ff.
[136] Kurzenberger (wie Anm. 16), S. 153.
[137] Stefan Berger, Das Individuum und die "proletarische Kollektivität": unversöhnliche Gegensätze?, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte,* 40-41, 2013.
[138] Siehe dazu: Elias Canetti, *Masse und Macht,* Frankfurt am Main 1981.

kam die Idee von einem utopischen *Wir* auf, in dem das selbstbestimmte Individuum sich in eine befreite und befreiende Gemeinschaft einordnete [vgl. 3]. Diese Idee äußerte sich u.a. in der so genannten Kommune-Bewegung. Die im Kontext der Studentenbewegung gegründeten Kommunen stellten Wohn- und Lebensgemeinschaft mit „politischem Anspruch[139]“ dar. Sie waren als Gegenmodell zu der bürgerlichen Lebensweise in der Kleinfamilie und als „Versuch, neue Lebens- und Verkehrsformen im Alltag zu erproben,[140]“ konzipiert. Die bekanntesten Beispiele dafür sind die Berliner Kommunen[141], die Kommunen 1 und 2. Eine Gruppe von studentenbewegten Leuten entschloss sich zum Zusammenleben in einer gemeinsamen Wohnung und zu einer gemeinsamen Haushaltsführung. Das Zusammenleben sollte frei von gesellschaftlichen Zwängen vonstattengehen und das Privatleben in der Gruppe und damit sozusagen in der Öffentlichkeit ausgetragen werden. Ausschlaggebend für diese Kollektivbildung war nicht die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse oder Ethnie. Es handelte sich um einen freiwilligen und bewussten Zusammenschluss auf der Basis gemeinsamer Werte, politischer Vorstellungen und Weltanschauungen. Im gemeinsamen Agieren erlebten sich auch die Anhänger der verschiedenen politischen (Protest-) Bewegungen als *Wir*. In den 1960er-Jahren wurde die Jugend erstmals als eigenständige gesellschaftliche Gruppe und kollektiver Akteur wahrgenommen[142].

Doch auch wenn im Rahmen und in Folge der 68er-Bewegung neue Formen von Kollektivität diskutiert und ausgetestet wurden, war der Begriff *Kollektiv* im untersuchten Zeitraum in der BRD außerhalb des Kulturbereichs nicht gängig[143]. In Kämpers *Wörterbuch zum Demokratiediskurs 1967/68*[144] zum Beispiel, auf das im Folgenden wiederholt Bezug genommen werden wird, existiert kein entsprechender Eintrag. Innerhalb der Theaterlandschaft ließ sich hingegen ein Wiederaufkommen von Kollektiven, die auch als solche bezeichnet wurden, beobachten. Diese Theaterkollektive werden den zentralen Untersuchungsgegenstand der folgenden Analysen darstellen.

---

[139] Büscher (wie Anm. 53), S. 39.
[140] Ebd., S. 32.
[141] Siehe dazu: Ulrich Enzensberger, *Die Jahre der Kommune I. Berlin 1967 - 1969,* München [1]2006; Martin Klimke (Hrsg.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung,* Bonn 2007.
[142] Siehe dazu: Michelle Zancarini-Fournel, La jeunesse, un nouvel acteur collectif?, in: Artières, Phillipe, Zancarini-Fournel, Michelle (Hrsg.), *68, une histoire collective*, Paris 2008.
[143] Ab den 1970er-Jahren entstanden auch im Bereich der sogenannten Alternativen Ökonomie selbstverwaltete Betriebe, die sich als „Kollektive“ bezeichneten. Siehe dazu: Rolf Schwendter (Hrsg.), *Die Mühen der Berge. Grundlegungen zur Alternativen Ökonomie,* München 1986.
[144] Heidrun Kämper, *Wörterbuch zum Demokratiediskurs 1967/68,* Berlin 2013.

1. Die Krise des Theaters

„Von der Krise des Theaters mag man schon gar nicht mehr reden.[145]“ Mit diesem Satz leitet Henning Rischbieter seine im Jahr 1970 herausgegebene Dokumentation *Theater im Umbruch* ein. Dieser Sammelband vereinigt und kommentiert Artikel der Zeitschrift *Theater heute* der Jahrgänge 1967 – 1969, die sich mit den Veränderungen im und am Theater gegen Ende der 1960er-Jahre auseinandersetzen. Ebenso wie bei Rischbieter stellt die „Krise des Theaters“ in einem Großteil der im Rahmen der vorliegenden Diskursanalyse untersuchten Texte den Anlass für die Kritik am damaligen Theatersystem dar. Sie führte darüber hinaus zu Überlegungen, wie man den Theaterbetrieb anders gestalten könne. Demnach stellt die „Krise des Theaters“ auch den Ausgangspunkt der folgenden Untersuchungen zum *Geist des Kollektivs* und des kollektiven Arbeitens am Theater um die Jahrzehntwende 1960/1970 dar. Schließlich hatte sie zur Folge, dass einige der damaligen Theatermacher die betrieblichen und arbeitsorganisatorischen Strukturen des Theaters hinterfragt und ein „Gegenmodell, das eines Kollektiv-Theaters[146]“ entworfen haben.

„Keiner kann es mehr hören, doch alle reden davon. Gemeint ist die permanente Krise des Theaters.[147]“ Dieses Zitat, das stark an Rischbieters einleitende Worte erinnert, stammt aus einem Artikel des Kulturwissenschaftlers Wolfgang Schneider aus dem Jahr 2004. Hier zeichnen sich Parallelen zwischen dem Krisendiskurs der 1960/70er-Jahre und der zu Beginn des 21. Jahrhunderts intensiv geführten und immer noch andauernden kulturpolitischen „Theaterdebatte[148]“ ab. Im Zuge dieser Diskussionen werden ebenfalls die bestehenden Strukturen des deutschen Stadt- und Staatstheatersystems in Frage gestellt und über alternative Organisationsformen von Theaterarbeit debattiert. Das Zitat zeigt außerdem, dass es sich bei der „Krise des Theaters“ um einen wiederkehrenden Topos innerhalb der verschiedenen Theaterdiskurse zu handeln scheint. Demnach kann es, wenn hier von der „Theaterkrise“ die Rede ist, nicht darum gehen, diese als ein singuläres Phänomen zu betrachten, sondern darum, ihre spezifischen Merkmale und Kontexte herauszuarbeiten. In

---

[145] Henning Rischbieter (Hrsg.), *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*, München 1970, S. 7.
[146] Klaus Gurreck u.a., Zerschlagt das bürgerliche Theater!, in: *Theater heute, Heft* 2, 1969, S. 29.
[147] Wolfgang Schneider, Von Apparaten, Tankern, von Probebühnen des Lebens und Entwicklungsräumen. Theater(-Politik) heute und welche Alternativen sich zeigen, in: Hajo Kurzenberger und Annemarie Matzke (Hrsg.), *TheorieTheaterPraxis*, Berlin 2004, S. 359.
[148] Den Begriff *Theaterdebatte* habe ich dem Titel des *Jahrbuchs für Kulturpolitik 2004* entlehnt: Bernd Wagner (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik. Theaterdebatte,* Essen 2004.

diesem ersten Kapitel soll nun näher auf die Natur der Krise um die Jahrzehntwende 1960/70 eingegangen werden. Die aktuelle Theaterdebatte bildet den Hintergrund für den zweiten Teil dieser Arbeit [vgl. Kapitel 6], der sich mit den heutigen Theaterkollektiven beschäftigt.

1.1 Die Krise des Theaters um die Jahrzehntwende 1960/1970

Der historische und gesellschaftliche Kontext, innerhalb dessen die Kritik am Theater laut geworden und Ansätze zu einer demokratischen Neuorganisation des Theaterbetriebes ausgearbeitet worden sind, wurde bereits vorgestellt. In einem ersten Schritt sollen nun die Anzeichen und Gründe für die Krise, wie sie in den Texten der Theaterleute präsentiert werden, herausgearbeitet und analysiert werden. In einem zweiten Schritt soll dann auf die aus der Krise resultierende bzw. auf die mit ihr einhergehende Kritik am damaligen Theatersystem eingegangen werden. Schließlich werden die Lösungs- und Erneuerungsvorschläge der Theatermacher erläutert werden. Da es sich bei der vorliegenden Untersuchung um eine Diskursanalyse handelt, kann es nicht darum gehen, die genannten Themen möglichst objektiv und multiperspektivisch darzustellen, sondern darum, die spezifische Sichtweise der kritischen und erneuerungswilligen Theatermacher der 1960/70er-Jahre zu rekonstruieren [vgl. 1.2].

Welche waren die Symptome, die den *Theater-heute*-Redakteur Henning Rischbieter dazu veranlassten, seiner Dokumentation der „Diskussion über Autorität und Mitbestimmung im inneren Betrieb der Theater[149]“ eine Einleitung über die „Krise des Theaters“ vorausgehen zu lassen? In den Beiträgen des hier untersuchten Korpus werden wiederholt die folgenden Anzeichen angeführt: Ein generell nachlassendes Interesse am Theater, die Rückläufigkeit der Besucherzahlen, die Überalterung des Publikums. Man konstatierte, dass „nicht mehr als fünf Prozent der Bevölkerung mit einiger Regelmäßigkeit ins Theater gehen[150]“, und dass selbst diese „bisherige Stammkundschaft, kultur- und theaterfrommes Bildungspublikum, langsam aber anscheinend unaufhaltsam zusammenschmilzt[151]“. Das Ausbleiben des Publikums stellte natürlich ein ganz essentielles Problem für die Theatermacher dar. Der geringe Anteil der Theaterbesucher an der Gesamtbevölkerung übte darüber hinaus auch einen Legitimationsdruck aus, „was die Kosten des Theaters betrifft, das immerhin aus

[149] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 1.
[150] Ebd., S. 7.
[151] Ebd., S. 125.

Steuergeldern finanziert wird[152]“. Der im Diskurs immer wieder auftauchende Hinweis auf die Altersstruktur des Publikums wurde in zweifacher Hinsicht problematisiert: Einerseits sah man darin eine Gefährdung der Zukunft des Theaters und andererseits ließ sie das Theater als eine veraltete Einrichtung erscheinen, die die Jugend nicht mehr zu interessieren vermag [vgl. 1.2.2.4]. Die Gründe für das Ausbleiben des (jungen) Publikums wurden u.a. in der Konkurrenz durch die damals neuen Medien gesehen. Insbesondere das Fernsehen, aber auch das generell anwachsende Spektrum an Freizeitbeschäftigungen wurden diesbezüglich angeführt. „Gegenüber einem solchen bunten Angebot behauptet sich das Theater mühsam[153]“, konstatierte Rischbieter. Nicht nur die neuen Medien, auch die sich überschlagenden tagespolitischen Ereignisse wurden als Konkurrenz für den Sensationswert des Theaters wahrgenommen: „Die Spannungen beim Wahrnehmen der Realität wurden so groß, dass es zu einer Sinnestäuschung kam: die Realität selber spielte ein Abenteuer, das alle Nerven in Anspruch nahm[154]“, berichtete Botho Strauß. Die gesellschaftspolitische Aktualität erschien den Theaterleuten auch insofern als Problem, als sie die „Disproportioniertheit ihrer Kunst zu den politischen Forderungen des Tages[155]“ spürbar werden ließ. Immer wieder wurde die vermeintliche Unfähigkeit des Theaters, auf tagespolitische Ereignisse zu reagieren, angeprangert: „Das bürgerliche Theater – das stellte sich schnell heraus – war überhaupt nicht reaktionsfähig.[156]“ Dieses Zitat von Botho Strauß zeigt deutlich, dass man vom Theater ein, wie auch immer geartetes, Reaktionsvermögen auf aktuelle politische und gesellschaftliche Vorgänge und Ereignisse erwartete und in dem ihm diesbezüglich attestierten Unvermögen einen der Gründe für seine Krise sah. Man glaubte und fürchtete, die Auseinandersetzung mit der tagespolitischen Aktualität könne „gegenwärtig in anderen Medien ungleich besser erreicht werden[157]“. Das in den 1960er-Jahren immer populärer werdende Medium Fernsehen erschien also nicht nur in puncto attraktiver Freizeitgestaltung, sondern auch in Bezug auf seine unmittelbare Reaktionsfähigkeit als (überlegener) Konkurrent des Theaters.

Auch das oft kunstfeindliche Gedankengut der sich in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre formierenden Studenten- und Protestbewegung wirkte sich nachweislich auf das Denken und

---

[152] Hilmar Hoffmann, Theater als organischer Teil der Gesellschaft, in: Gert Loschütz u.a. (Hrsg.), *War da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972-1980*, Frankfurt am Main 1980, S. 16.
[153] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 7.
[154] Strauß (wie Anm. 132), S. 54.
[155] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 8.
[156] Strauß (wie Anm. 132), S. 54.
[157] Peter Stein, Ich bin kein Einzelkämpfer, in: Dieter Kranz (Hrsg.), *Positionen: Stehler, Planchon, Koun, Dario Fo, Langbacka, Stein. Gespräche mit Regisseuren des europäischen Theaters*, Berlin 1981, S. 173.

Handeln der Theatermacher aus[158]. Am 14.1.1969, bei einer Aufführung des *Viet Nam Diskurs* von Peter Weiss an der Schaubühne, störten Studenten die Vorstellung und griffen ins Bühnengeschehen ein[159]. Es handelte sich dabei nicht um einen Einzelfall. An mehreren westdeutschen Theatern kam es zu ähnlichen Vorkommnissen. Junge Leute stürmten die Bühnen und sabotierten Aufführungen, um ihrer Forderung Ausdruck zu verleihen, der „nur noch als konsumorientiert verstandene[n] Institution "bürgerliches Theater" ein Ende zu bereiten“ und durch „eine neue, wie auch immer geartete "politische Kunst"[160]“ zu ersetzen. Dass dabei auch Aufführungen mit aktueller politischer Thematik, wie der *Viet Nam Diskurs,* nicht verschont wurden, zeigt, dass nicht nur eine bestimmte, als konservativ empfundene Form von Theater angeprangert wurde, sondern die (Theater-) Kunst überhaupt. Marcuses Thesen über den „affirmativen Charakter der Kultur[161]“ und die sogenannte Verschleierungsfunktion der Kunst hatten dabei großen Einfluss auf die Protestbewegungen sowohl innerhalb als auch außerhalb des Theaters. Die kritische Haltung der Neuen Linken der Kunst gegenüber zeichnete sich auch im Diskurs der Theatermacher ab. Auch hier erschien die „Kunstausübung“ generell als „fragwürdige[162]“ Angelegenheit. Man stellte sich ernsthaft die Frage, ob man „Ästhetik weiterhin betreiben oder abschaffen[163]“ solle. Obwohl Peter Stein als Gründungsmitglied und Regisseur der neuen Schaubühne am Halleschen Ufer die Existenzberechtigung der Kunst nicht anzweifelte, so gelangte er doch zu dem Schluss: „Dass man etwas Wichtigeres machen könnte als Theater, ahnt – glaube ich – jeder, der heute Theater macht.[164]“ Der kunstfeindliche Zeitgeist drängte diejenigen, die sich beruflich mit Theater beschäftigten, in eine defensive Position. Man meinte die eigene Tätigkeit rechtfertigen zu müssen. „Wer in der Kampagne zur Abschaffung der Kunst schon nicht mehr anders konnte, als Theater zu machen, musste seine Praxis zumindest gehörig radikal ändern. […] Da die APO kunstlos war, fand das Theater einen neuen Auftrag: es konnte aushelfen mit dem Konkretisieren von Utopien[165]“, schrieb beispielsweise Michael Eberth im *Theater*

---

[158] Siehe dazu beispielsweise: Hellmuth Karasek, Das neue Selbstverständnis des Theaters, in: Willy Hochkeppel (Hrsg.), *Die Rolle der Neuen Linken in der Kulturindustrie*, München 1972.
[159] Siehe dazu: Kraus (wie Anm. 55), S. 9.
[160] Ebd., S. 16.
[161] Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: Nicolas Berg und Dieter Burdorf (Hrsg.), *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie,* Göttingen 2013.
[162] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 9.
[163] Peter Stein in: Henning Rischbieter, Was kann man machen? Ein Gespräch über Theater und Theatermachen in diesem Jahr 1968 mit den Regisseuren Peter Stein und Peter Zadek, in: *Theater Heute Jahrbuch 1968*, 1968, S. 27.
[164] Ebd., S. 26.
[165] Michael Eberth, Wie Theater und Revolte (nicht) zusammengingen. Die Geschichte des Frankfurter Theaters am Turm (TAT) 1965-1974, in: *Theater heute Jahrbuch 1974*, 1974, S. 78.

heute Jahrbuch 1974. Selten wurde der (vermeintliche) Legitimationsbedarf der Theatermacher so explizit gemacht wie bei Eberth, er drückte sich aber häufig indirekt, zum Beispiel in einer Art Verteidigungshaltung in Interviews aus. Besonders deutlich zeigte sich diese in Interviews in Zeitschriften, die eine eindeutig linke bis linksextreme politische Haltung einnahmen, wie etwa der *Kürbiskern*[166] oder die *Sozialistische Zeitung für Kunst und Gesellschaft*[167]. Vielleicht hatte die Vehemenz, mit der die damaligen Theatermacher auf der Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Funktion des Theaters bestanden [vgl. 3.2.5], auch mit diesem Rechtfertigungsdruck als Reaktion auf die linke Kritik zu tun.

Die für die „Krise des Theaters" genannten Anzeichen und Gründe machen deutlich, dass das Theater zur Jahrzehntwende 1960/70 mit Legitimationsproblemen in mehrfacher Hinsicht zu kämpfen hatte: Erstens war es aufgrund des schwindenden Publikums (-interesses) in „Legitimationsnot wegen der vielen öffentlichen Gelder[168]". Zweitens konnte es im Vergleich zum Medium Fernsehen nicht angemessen und schnell genug auf die tagespolitische Aktualität reagieren, weshalb man meinte, dass Theater sei insbesondere für die jungen Leute weniger interessant. Das Theater als Medium und auch als gesellschaftliche Einrichtung erschien somit als Relikt. Drittens glaubten die Theatermacher sich aufgrund ihrer künstlerischen Tätigkeit gegen die (tatsächlichen oder vermeintlichen) Anfeindungen von Seiten der Neuen Linken rechtfertigen zu müssen.

Die bisher angesprochenen, von den Theatermachern angeführten Gründe für die „Krise des Theaters" situierten sich allesamt außerhalb des eigentlichen Theaterkontextes, auch wenn sie auf selbigen zurückwirkten. Innerhalb des Krisen-Diskurses wurden aber auch theaterimmanente Gründe für ihr Auftreten angeführt. Im Zentrum der Kritik stand dabei die „völlige Verfestigung und Versteinerung des Theatersystems, angefangen von den Theaterbauten bis zu der Art und Weise wie Intendanten entscheiden und Spielpläne gestalten.[169]" Das Theater wurde in seiner Architektur, seinen organisatorischen Strukturen und seinen Arbeitsweisen als starr und veraltet betrachtet. „Ist die Krise am Ende ein

[166] Siehe dazu beispielsweise das für den *Kürbiskern* geführte Interview mit den Schaubühnenmitgliedern Peter Stein, Franz Rueb und Frank-Patrick Steckel in: Oskar Neumann, Positionen und Probleme am Halleschen Ufer, in: Joachim Fiebach und Helmar Schramm (Hrsg.), *Kreativität und Dialog. Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*, Berlin 1983.
[167] Siehe zum Beispiel das Interview mit Wolfgang Schwiedrzik, Wie kann man Kämpfe der Arbeiterklasse auf dem bürgerlichen Theater darstellen?, in: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft (Hrsg.), *Politik und Theater: Märzstürme 1921*, 15/16/17, Berlin 1973.
[168] Eberth (wie Anm. 165), S. 77.
[169] Peter Stein in: Rischbieter (wie Anm. 163), S. 29.

Ergebnis des Systems?[170]“ – Diese rhetorische Frage steht am Anfang des Artikels „Über den autoritären Geist des deutschen Theaters“ von den Schauspielern Jens Johler und Barbara Sichtermann, der die *Theater-heute*-Debatte über die „Autoritätskrise im Theater[171]“ einleitete. Die Autoren selbst beantworteten diese Frage im Laufe des Textes mit einem eindeutigen Ja. Die folgende Analyse wird zeigen, dass eine bestimmte Gruppe von Theatermachern, von denen die für die vorliegende Untersuchung interessanten kollektiven Initiativen ausgingen, diese Ansicht Johlers und Sichtermanns teilten. Im nächsten Abschnitt soll diese Gruppe näher bestimmt werden und damit auch die Perspektive dieser Analyse. Anschließend wird darauf eingegangen werden, was genau jene am *System* kritisierten.

1.2 Die Infragestellung des Theatersystems

Das Theater war Ende der 1960er-Jahre nicht nur Gegenstand linker Kritik, sondern es trugen auch konservative Kritiker zur Theaterkrise bei. „Die öffentlichen Theater [hatten] einerseits bei den „ästhetisch und inhaltlich konservativ eingestellten Bildungsbürgern“ Anhänger verloren, da diesen Stückwahl und Inszenierungen zu "politisch" erschienen und galten andererseits bei vielen jüngeren Leuten als „nicht genug politisch engagiert und ästhetisch altmodisch“[172]“. Das Theater wurde also von zwei Seiten kritisiert. In der vorliegenden Untersuchung werden allerdings nur die sogenannten *progressiven Theatermacher* zu Wort kommen, da von eben diesen die Impulse zur Kollektivierung der Arbeits- und Organisationsweisen am Theater ausgingen. Der Begriff *Theatermacher* ist selbst ein Novum der damaligen Zeit und impliziert ein bestimmtes Verständnis der Theaterarbeit. Er verweist nicht auf eine spezifische Funktion innerhalb des Inszenierungsprozesses, sondern auf eine generelle Beteiligung daran. Die traditionelle Arbeitsteilung (z.B. zwischen Regisseur und Schauspieler) erscheint damit als sekundär[173]. Die Eigenschaftsbestimmungen „progressiv“ oder „fortschrittlich“ wurden von den zumeist jungen, kritischen und erneuerungswilligen Theatermachern der 1960er/1970er-Jahre häufig gebraucht, um sich selbst und ihre

---

[170] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 130.

[171] Henning Rischbieter, Die Autoritätskrise im Theater, in: ders. (Hrsg.), *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*, München 1970.

[172] Henning Rischbieter zitiert nach Dorothea Kraus, in: Kraus (wie Anm. 55), S. 66.

[173] Die belgische Theaterwissenschaftlerin Esther Gouarné schreibt diesbezüglich: „Der Begriff des Theatermachers wurde zu dieser Zeit [1969-1970] immer häufiger gebraucht, um jenen neuen Typus von Schauspieler [vgl. 3.2.2] zu bezeichnen, der nicht nur als Darsteller, sondern auch als Akteur, Handwerker und kreativer Schöpfer an der Erarbeitung einer Inszenierung beteiligt war.“ [Le terme de theater-maker (faiseur de théâtre) fut alors de plus en plus utilisé pour désigner la nouvelle figure de l’acteur, non pas interprète mais acteur, artisan et créateur à même de participer à l’élaboration de toutes les strates d’un spectacle.] Esther Gouarné, Les collectifs d’acteurs en Flandre, histoire(s) d’une utopie, in: Raphaelle Doyon und Guy Freixe (Hrsg.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune 2014, S. 112-113.

Reformvorhaben zu charakterisieren. Sie verwiesen damit auf ihre (von ihnen selbst) als fortschrittlich gewertete Position innerhalb der Debatte um das Theatersystem [vgl. 3.1.5]. Die Bezeichnung stellte eine Abgrenzung zu den als unzeitgemäß empfundenen Arbeitsweisen und ihren konservativen Kollegen dar. In der vorliegenden Arbeit werden die Adjektive „progressiv“ und „fortschrittlich“ ebenfalls verwendet, um diese spezifische Gruppe von Theatermachern – ihrer Selbstaussage gemäß – zu bezeichnen.

Dieser Analyse geht es nicht um die vollständige Erfassung der verschiedenen Positionen innerhalb des Diskurses. Wichtig ist, dass in Folge der Krise und der Infragestellung des traditionellen Theatersystems einige der fortschrittlich eingestellten Theatermacher Überlegungen zu einer Neuorganisation des Theaters und des künstlerischen Schaffensprozess anstellten. Diese führten dann zu der Umsetzung von demokratischen Mitbestimmungsmodellen und kollektiven Arbeitsverfahren an verschiedenen westdeutschen Theatern, unter anderen an der Schaubühne am Halleschen Ufer in Westberlin. Im Folgenden sollen die Kritikpunkte, die von den progressiven Theaterleuten vorgebracht wurden, thematisch geordnet vorgestellt und analysiert werden. Da die Theaterkollektive zur Jahrzehntwende 1960/70 aus einem Geist des Protestes heraus entstanden [vgl. 3.1.5] und sich als „Gegengründung gegen das bürgerliche Stadttheater[174]“ verstanden, erscheint eine detaillierte Analyse der in diesem Zusammenhang vorgebrachten Kritik als für den *Geist des Kollektivs* aufschlussreich. Die Konzeptionen und Motivationen des kollektiven Arbeitens gingen häufig direkt aus der Kritik seines Negativpendants, den damals am Theater vorherrschenden Arbeits- und Organisationsstrukturen, hervor.

1.2.1 Die Kritik am organisatorischen Aufbau und den Arbeitsweisen im Theater: Intendanten und Regisseure auf dem Prüfstand

In den 1960/70er-Jahren wurde das „Literaturtheater der Nachkriegszeit[175]“ nicht in erster Linie hinsichtlich seiner Ästhetik, sondern vor allem in Bezug auf seine Arbeitsweisen in Frage gestellt. Im Zentrum der Kritik standen dabei die als hierarchisch und autoritär wahrgenommenen organisatorischen Strukturen des Theaters und die vermeintliche „Intendanten-Allmacht und […] Regisseurs-Willkür[176]“. Insbesondere die Intendanten und ihre leitende Position innerhalb des Theaterbetriebs gerieten dabei ins Kreuzfeuer der Kritik.

[174] Schwiedrzik (wie Anm. 133), S. 231.
[175] Kraus (wie Anm. 55), S. 15.
[176] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 11.

Angeprangert wurden ihre als viel zu weitgreifend angesehene Machtbefugnis und ihre „Alleinverantwortlichkeit[177]“. Henning Rischbieter beschrieb den „Theaterapparat als […] einen tatsächlich weitgehend autoritär verfassten "Betrieb"“, in dem „die Intendantenallmacht das […] geschriebene Gesetz des Theaters[178]“ darstelle. Immer wieder wurde die betriebliche Theaterorganisation als „feudal“ beschrieben. Die Theaterstrukturen wurden also mit einer Gesellschaftsform verglichen, in der der Landesherr mit uneingeschränkten Machtbefugnissen ausgestattet ist und dessen Untergebene sich in einem Zustand der Hörigkeit befinden. Nicht nur die autoritäre Stellung des Intendanten innerhalb des Theaters, sondern auch seine angeblich unkritische Haltung zu Staat und Gesellschaft wurde kritisiert. Sie wurden beispielsweise als „subventionierte Bestätiger des Status Quo“ und „politische Opportunisten[179]“ bezeichnet. Die Kritik am Intendanten stellte also gleichzeitig eine implizite Gesellschaftskritik dar. Mit den autoritären Strukturen, die den Theaterbetrieb und die Arbeit am Theater auszeichnen würden, wurden auch bestimmte Prinzipien der politischen und gesellschaftlichen Organisation in Frage gestellt. Der Theaterkritiker Peter Iden schrieb in diesem Zusammenhang: „Intendanten […] vertreten eine Gesellschaftsordnung. Wer ihre Befugnisse eingrenzt, geht übers Theater hinaus. […]. Die Intendanten behaupten nicht nur die Macht am Theater, sondern sie vertreten die Berechtigung von Herrschaft schlechthin.[180]“ Demnach wurde nicht nur die Vormachtstellung des Intendanten am Theater in Frage gestellt, sondern auch Autorität als strukturgebendes Prinzip, das man auch in der politischen und gesellschaftlichen Organisation der damaligen Bundesrepublik wiederzuerkennen glaubte: „Gepaart mit seiner überholten feudalen Struktur birgt das Theater eine Variante jenes bürokratischen Apparates, der alle gesellschaftlichen Bereiche verwaltet.[181]“ Über die Frage, ob der Intendant als „aufgeklärter Despot[182]“ dennoch vonnöten sei oder seine Position gänzlich abgeschafft werden müsse, herrschte Uneinigkeit. „Es ging nicht unbedingt darum, den Intendanten zu entthronen, sondern um eine neue Definition seiner Aufgaben[183]“, meinten die Einen. „Eine Gruppe von Leuten, die sich zusammengetan hat, um ein künstlerisches Werk zustande zu

---

[177] Der Spiegel, "Für uns ist rot die Farbe der Vernunft". SPIEGEL-Gespräch mit den Reformern Peter Kleinschmidt, Claus Peymann, Dieter Reible, Peter Stein über Mitbestimmung, in: *DER SPIEGEL, Heft* 46, 1969, S. 212.
[178] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 32.
[179] Wolfgang Schwiedrzik und Peter Stein, Demokratie ist auch Aktion, in: *Theater heute*, 1968, Heft 9, S. 2.
[180] Peter Iden, Erschwerte Konzentration auf nähere Ziele. Über einige Reformvorschläge in Frankfurt und anderswo, in: *Theater heute, Heft* 12, 1969, S. 28.
[181] Wolfgang Schwiedrzik u. Peter Stein (wie Anm. 179), S. 3.
[182] Heinz Hilpert zitiert nach Rischbieter (wie Anm. 145), S. 125.
[183] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 212.

bringen, darf nicht aus mächtigen Bestimmern und machtlosen Ausführenden bestehen[184]“, glaubten die Anderen. Einig war man sich jedoch darüber, dass die „feudalen“ Verhältnisse abgeschafft und das Theater demokratisiert werden müsse.

Erstaunlich ist, dass in den 1960er-Jahren, zu deren Beginn in Frankfurt die Ausschwitz-Prozesse abgehalten wurden und während derer man in der Bundesrepublik allgemein begann, sich mit den „Schatten der Geschichte[185]“ auseinanderzusetzen, eine eventuelle nationalsozialistische Vergangenheit der Intendanten im Diskurs um das Theatersystem keine ausschlaggebende Rolle zu spielen schien. Einzig Wolfgang Schwiedrzik, einer der Mitbegründer der Schaubühne, spielt rückblickend in einem Artikel aus dem Jahr 2002 auf diesen Aspekt an: „Die Situation des Theaters in der BRD Anfang der sechziger Jahre war für uns, die jungen Akteure, damals geprägt durch die "allmächtigen" Intendanten […], die sich über das 3. Reich gerettet hatten: Sie hatten sich eingelassen, hatten kollaboriert – oder auch nicht […]. Nach dem Krieg hatten sie die Führung der großen Häuser übernommen.[186]“ Dass die Intendanten fast ausschließlich als Feudalherren und nicht wie viele Universitätsprofessoren oder gar der Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger als ehemalige Nationalsozialisten (oder zumindest als Mitwisser und Dulder der nationalsozialistischen Herrschaft) in die Kritik gerieten, mochte daran liegen, dass das damals vorherrschende Verständnis von Kunst diese außerhalb der Bereiche der Politik und Gesellschaft ansiedelte. Allerdings wurde eine solche Vorstellung von der Kunst als höherer Sphäre, die über reale gesellschaftliche und politische Vorgänge erhaben sei, von den progressiven Theatermachern scharf kritisiert [vgl. 3.2.6]. Natürlich muss die Kritik an den autoritären Strukturen des Theaters auch als Reaktion auf die streng hierarchische Organisation des Dritten Reiches, von der man sich abzugrenzen wünschte, verstanden werden [vgl. 5.3]. In diesem Sinne zielte die Kritik der progressiven Theatermacher an der autoritären Position des Intendanten nicht nur auf die Gestaltung der Zukunft ab, sondern stellte gleichzeitig eine Form der Vergangenheitsbewältigung dar.

Während die Position des Intendanten sowohl von Seiten der Regisseure als auch von Seiten der Schauspieler in Frage gestellt wurde, missbilligten Letztere auch die vermeintlich

[184] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 132.
[185] Siehe dazu den gleichnamigen Abschnitt in: Peter Borowsky, Das Ende der "Ära Adenauer", in: *Informationen zur politischen Bildung, Heft* 258, 1998, S. 5f.
[186] Schwiedrzik (wie Anm. 133), S. 228.

dominante Stellung des Regisseurs im künstlerischen Schaffensprozess[187]. Vor allem Jens Johler und Barbara Sichtermann, die mit ihren bellizistischen[188] Beiträgen in *Theater heute* und in den *Nachrichtenbriefen* des Arbeitskreises Bertolt Brecht die Diskussion um die „Autoritätskrise im Theater“ anheizten, richteten ihre Kritik vor allem gegen die Regisseure. Dabei verschonten sie auch diejenigen nicht, die wie Peter Stein oder Wolfgang Schwiedrzik in der Debatte um die Demokratisierung des Theaters eindeutig als reformerische Kraft in Erscheinung traten[189]. „Auch die phantasievollen und engagierten Regisseure nehmen den Schauspieler als geistigen Partner nicht an, benützen ihn bloß als mehr oder minder geeignetes Organ für ihre Pläne […]. Kritische Mitarbeit von Seiten des Schauspielers wird als etwas Regelwidriges von Seiten des Regisseurs zur Kenntnis genommen[190]“, behaupteten Johler und Sichtermann. „Der Regisseur arbeitet alleine die Konzeption für die Aufführung aus, ohne dass der Schauspieler ein Recht auf Mitverantwortung hätte[191]“, kritisierte Klaus Gurreck. Auch andere Schauspieler, zum Beispiel die an der Bremer Kollektivproduktion *Die Frauenvollversammlung* Beteiligten, äußerten sich auf ähnliche Weise: „Der Schauspieler ist gezwungen, sich vom Regisseur benutzen zu lassen. Er muss sich als Material zur Verfügung stellen, das der Regisseur benutzt, um seine Einfälle zu verwirklichen.[192]“ Kritisiert wurden hier also die als ungleich und ungerecht empfundene Beziehung zwischen den Schauspielern und dem Regisseur sowie die Aufgabenverteilung innerhalb des kreativen Schaffensprozesses. Der Regisseur trat in solchen Aussagen als Ausbeuter der darstellerischen Ressourcen der Schauspieler in Erscheinung. Diese hingegen wurden als zu reinem Rohstoff degradiertes „Material“ präsentiert, mit dem der Regisseur nach eigenem Belieben hantieren konnte. Dass diese Form der Zusammenarbeit negative Auswirkungen auf die Qualität der künstlerischen Arbeit habe, hielten die Schauspieler für evident, da hierbei die „Interpretation des Stückes, dessen Aussage, letzten Endes also der Inhalt der Darstellung von der technischen Ausführung der Darstellung völlig getrennt[193]“

---

[187] Als sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Idee von Theater als „einer eigenständigen, von der Literatur unabhängigen Kunstform“ durchsetzte und die Aufführung damit zu „einem autonomen Kunstwerk“ wurde, änderte sich damit auch gleichzeitig die Sichtweise auf den Regisseur. Er (und nicht mehr der dramatische Autor) galt nun als der „eigentliche Schöpfer des "Kunstwerkes" der Aufführung.“ Siehe dazu den Eintrag „Inszenierung“ in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie,* Stuttgart, Weimar 2005, S. 146ff.

[188] Titel wie „Zerschlagt das bürgerliche Theater!“ verraten eine zumindest verbale Gewaltbereitschaft. Vgl.: Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 146).

[189] Vgl.: ebd..

[190] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 135.

[191] Klaus Gurreck u.a., Zum Berufsbild des Schauspielers. (Vorstellung und Wirklichkeit), in: *Nachrichtenbrief des Arbeitskreises Bertolt Brecht, Heft* 67, 1969, S. 25.

[192] Henning Rischbieter, Materialien zur Kollektivarbeit im Theater. Probennotizen zur Bremer Arbeit an Aristophanes/Bremer "Frauenvollversammlung", in: *Theater heute, Heft* 4, 1969. S. 23.

[193] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 191), S. 25.

würde. Laut Johler und Sichtermann schade insbesondere das Hierarchiegefälle zwischen Regisseur und Schauspielern dem kreativen Prozess. Die „tatsächliche[n] Machtverhältnisse“ am Theater würden künstlerische „Bestleistungen[194]“ verhindern, schrieben sie. Die Vorstellung, dass die damals übliche Theaterorganisation sich negativ auf die künstlerische Arbeit auswirke, hegten nicht nur die Schauspieler. Auch Intendanten, Regisseure und Dramaturgen verwiesen auf eine „Stagnation der künstlerischen Ergebnisse[195]“ in Folge der Arbeitsbedingungen am Theater. Im Umkehrschluss ging man davon aus, dass die Beseitigung der als hierarchisch und autoritär kritisierten Theaterstrukturen der Kunst zuträglich sein müsse.

In der Kritik an der Arbeitsteilung am Theater wurde vor allem der Wunsch nach einer Neudefinition der Rolle des Schauspielers bei der Erarbeitung einer Inszenierung deutlich. Gefordert wurde eine gleichberechtigte und mitverantwortliche Beteiligung des Schauspielers am kreativen und intellektuellen Prozess der Inszenierungserstellung, eine partnerschaftliche Zusammenarbeit zwischen den Darstellern und dem Regisseur. An die Stelle des bisher üblichen "Top-Down"-Verfahrens sollte eine dialogische Struktur, „d.h. die fruchtbare Auseinandersetzung der künstlerischen Mitglieder untereinander[196]“, treten. Davon erwartete man sich eine quasi automatische Verbesserung der künstlerischen Arbeit. Wie die weitere Analyse zeigen wird, stand die Position des Schauspielers innerhalb des Theaterbetriebes und des Produktionsprozesses im Mittelpunkt sowohl der Kritik an den Theaterstrukturen als auch der Erneuerungskonzepte. Das lag nicht zuletzt daran, dass man sie als die „Arbeiter des Theaters[197]“ und somit als Protagonisten der revolutionären Umgestaltung der (Theater-) Gesellschaft betrachtete.
Die von den Schauspielern am damaligen Theatersystem geübte Kritik beinhaltete mehrere Aspekte. Als wichtigster, da am häufigsten und vehementesten angeführter Gesichtspunkt, erschien die Unterdrückung des Schauspielers und seines kreativen Potenzials. Diese Repression wurde, wie sich den Aussagen der Schauspieler entnehmen lässt, in zweifacher Hinsicht erfahren: konkret durch den Regisseur und indirekt durch das Theatersystem. „Das derzeitige System unterdrückt originale Initiative – am stärksten im Schauspieler[198]“,

---

[194] Jens Johler und Barbara Sichtermann, Diskussionsbeitrag zu "Wie autoritär ist das deutsche Theater", in: *Theater heute, Heft* 6, 1968, S. 2.
[195] Hans Lietzau und Ernst Wendt, Wie Revolution wie, in: Henning Rischbieter (Hrsg.), *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*, München 1970, S. 143.
[196] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 131.
[197] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 146), S. 129.
[198] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 132.

schrieben Johler und Sichtermann. Im Vordergrund der Kritik standen dabei die von den Schauspielern empfundene Rechtlosigkeit und Ohnmacht innerhalb des künstlerischen Produktionsprozesses. Dieser lasse dem Schauspieler kein anderes Recht „als das, den Anweisungen eines Regisseurs folgen zu dürfen.[199]“ „Der das Theater macht, kann nicht bestimmen, was er macht[200]“, beklagten auch die Bremer Schauspieler. Häufig wurden im Diskurs die marxistischen Begriffe „Basis“ und „Überbau“[201] verwendet, um das Verhältnis zwischen den Schauspielern einerseits und den Regisseuren und Intendanten andererseits zu charakterisieren. Dies zeigt, dass hier die marxistische Idee einer Klassengesellschaft, in der sich Herrschende und Beherrschte antagonistisch gegenüber stehen[202], in diesem Kontext auf das Theater übertragen wurde. Der Schauspieler wurde als eine Art Proletarier angesehen, während Regisseure und Intendanten die „bürgerliche Herrschaft[203]“ verkörperten. Ausgehend von dieser Idee, lässt sich auch die "Regisseurfeindlichkeit" erklären, die in einigen Texten deutlich zum Ausdruck kommt[204]. Von der Vorstellung des Schauspieler-Proletariers wurde abgeleitet, dass die Veränderungen an den Verhältnissen im Theater in erster Linie von den Schauspielern selbst ausgehen müssten. Es sei „anti-emanzipatorisch[205], wenn jetzt die Demokratisierung durch den Überbau vorgenommen würde, […] als kontrollierbares Geschenk an die Beteiligten des Theaters. Jede dahingehende Veränderung sollte aus der Basis heraus erarbeitet werden[206]“, schrieb das Vietnam-Kollektiv.

Die vorangegangenen Überlegungen zu den Instanzen der Intendanz, der Regie und des Schauspiels zeigen eine Sichtweise, die die Strukturen des Theaters und das Ensemble der Beschäftigten eines Theaters als eine (aus marxistischer Perspektive betrachtete) Gesellschaftsformation in Miniaturformat versteht. Besonders harsch kritisiert wurde die „hierarchische Struktur“ dieser "Gesellschaft", worunter man den „feudalen“ Herrschaftsanspruch des Intendanten und die „autokratische“ Arbeitsweise der Regisseure

---

[199] Ebd..
[200] Rischbieter (wie Anm. 192), S. 23
[201] In der marxistischen Philosophie bezeichnet der Begriff „Basis“ die „unterdrückten Klassen“ und „Überbau“ die „herrschende Klasse“. Siehe dazu den Artikel „Basis und Überbau“, in: Manfred Buhr, *Kleines Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie,* Berlin 1974, S. 41ff.
[202] Siehe dazu den Artikel „Klassengesellschaft“ in: ebd., S. 156f.
[203] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 191), S. 27.
[204] Siehe dazu beispielsweise den Artikel: Vietnam-Kollektiv (wie Anm. 28).
[205] „Emanzipation“ war ein zentraler Begriff nicht nur innerhalb des Diskurses um die Demokratisierung des Theaters, sondern auch innerhalb des kritischen Demokratiediskurses der späten 1960er-Jahre. Im *Wörterbuch zum Demokratiediskurs 1967/68* von Heidrun Kämper findet sich die folgende Definition: „Politische und ökonomische Befreiung von Unterdrückung mit dem Ziel der Unabhängigkeit, Eigenständigkeit und Selbstbestimmtheit“. Kämper (wie Anm. 144), S. 372.
[206] Vietnam-Kollektiv (wie Anm. 28), S. 25.

verstand. Die Positionen und Verantwortungsbereiche, die Intendanten, Regisseure und Schauspieler als die verschiedenen "Klassen" dieser "Gesellschaft" innehatten, sollten grundlegend umgestaltet werden. An die Stelle von Machtfülle und Alleinverantwortlichkeit des „Überbaus“ sollte Mitspracherecht und Mitverantwortung der „Basis“ treten.

1.2.2 Die Krise des Theaters als Krise des Systems

Obwohl Intendanten und Regisseure in einigen *Theater-heute*-Artikeln harsch und gelegentlich auch persönlich angegriffen wurden, so richtete sich die Kritik der Schauspieler doch eigentlich gegen die organisatorische Beschaffenheit des Theaters. Waren es doch eben jene Strukturen, die Intendanten und Regisseuren Machtbefugnisse einräumten, die den Kritikern als viel zu weitreichend erschienen. Dass das Theater sich in einer Krise befinde, sei „weder die Schuld allein der Regisseure […] noch der Intendanten, sondern des Systems[207]“, konstatierten Jens Johler und Barbara Sichtermann in *Theater heute*. In Heidrun Kämpers *Wörterbuch zum Demokratiediskurs 1967/68*[208] wird *System* definiert als „eine prinzipiell wertende Kategorie, die zur Bezeichnung der Regeln unterliegenden Gesamtheit von Herrschaft ausübenden und sichernden Instanzen einer für autoritär gehaltenen Macht verwendet wird.[209]“ Die Sichtweise auf das Theater als *System* implizierte die Vorstellung desselben als eine in sich geschlossene, nach bestimmten, autoritären Regeln funktionierende Entität. Das *System* erfuhr dabei einerseits eine Personalisierung. Ihm wurde die menschliche Fähigkeit zugeschrieben, einen Willen zur Macht und Machterhaltung ausbilden zu können. Anderseits erschien das Theater-*System* als ein entpersonalisiertes Abstraktum, als eine diffuse übergeordnete Macht, deren Unangreifbarkeit gerade in seinem kafkaesken Charakter begründet lag. In der permanenten Verwendung des Begriffs „Theatersystem“ zeigte sich auch eine gewisse, diesem übergeordneten und unpersönlichen Regelwerk gegenüber empfundene Wehrlosigkeit. Immer wieder verwiesen die progressiven Theatermacher auf die

---

[207] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 137.

[208] Auf die engen geistigen und personellen Beziehungen zwischen der Studentenbewegung und der intellektuellen Linken einerseits und den Demokratisierungsbestrebungen im westdeutschen Theater um die Jahrzehntwende 1960/70 andererseits ist in der Einleitung dieses Kapitels bereits eingegangen worden. Innerhalb meiner Untersuchung werde ich mich demnach immer wieder auf das von Heidrun Kämper erstellte *Wörterbuch zum Demokratiediskurs 1967/68* beziehen. Das soll nicht heißen, dass der Diskurs der studentischen Linken mit demjenigen der progressiven Theatermacher identisch gewesen wäre. Nichtsdestotrotz bietet die Diskursanalyse Kämpers in Bezug auf bestimmte Begriffe wie beispielsweise *System*, *Institution* oder *Apparat* zahlreiche Anhaltspunkte, die die Bedeutung dieser Termini innerhalb des Diskurses der Theatermacher erhellen können. Aufgrund eindeutiger Parallelen in ihrer Verwendung, können einige der von Kämper geleisteten Begriffsanalysen ohne weiteres auf den Diskurs der Theatermacher übertragen werden. Vgl.: Kämper (wie Anm. 144).

[209] Ebd., S. 519.

Zwänge des Systems, auf dessen „Zwangsordnung[210]“ oder „Zwangsverhältnisse[211]“. In ihrem Diskurs wurde eine eindeutig ablehnende und antagonistische Haltung dem *System* und seinem vermeintlichen Herrschaftsanspruch gegenüber deutlich. Es gilt festzuhalten, dass die „Krise des Theaters“ von den fortschrittlichen Theaterleuten in erster Linie als ein Folgeproblem des „falsch organisiert[en][212]“ *Systems* wahrgenommen und präsentiert wurde. Das Theater-*System* geriet dabei in mehrfacher Hinsicht in die Kritik.

1.2.2.1 Die Infragestellung des Theaters als Institution und Apparat

Das Theater trat im Diskurs vorrangig als „Institution“ oder „Apparat“ auf. Parallel zu anderen gesellschaftlichen Einrichtungen wie beispielsweise den Universitäten, wurden auch die institutionellen Strukturen des Theaters in den 1960/70er-Jahren hinterfragt. Wie von der Studentenbewegung wurde die *Institution* auch von den studentenbewegten Theatermachern aufgrund ihrer vermeintlich rigiden und freiheitsbeschneidenden Natur kritisiert: „Wir arbeiten am Theater. Das Theater ist eine Institution. Institutionen sind gesellschaftliche Einrichtungen. […] Wie in jeder Institution sind die Arbeitsverhältnisse auch am Theater festgelegt. Der einzelne, der in der Institution Theater arbeitet, muss sich den Verhältnissen unterwerfen, wenn er nicht mit der Institution in Konflikt geraten will. Die Arbeitsverhältnisse sind Zwangsverhältnisse.[213]“ Den fortschrittlichen Theatermachern galt die bestehende Theater-*Institution* demnach als ein starres Regelwerk, das Zwang beinhaltete und Unterwerfung erforderte. Eigeninitiative und Selbstbestimmung würden darin verhindert. Die *Institution* erschien somit, wie auch im Diskurs der studentischen und intellektuellen Linken, als ein „Gewalt ausübendes Instrument der Macht[214]“, das ein Aufbegehren gegen den Status Quo nicht duldete. Ihre innere Ordnung wurde als so starr und unbeweglich wahrgenommen, dass manche in ihrer „Zerschlagung[215]“ die einzige Möglichkeit zur Änderung der organisatorischen Strukturen des Theaters sahen.

Auch der teilweise synonym zur *Institution* verwendete Begriff *Apparat* implizierte eine ablehnende, ja feindschaftliche Haltung dem bestehenden Theatersystem gegenüber. Wenn

---

[210] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 30.
[211] Rischbieter (wie Anm. 192), S. 23.
[212] Hansjörg Utzerath und Martin Wiebel, Das Theater als Produktionsbetrieb. Diskussionsbeitrag zum Thema: "Wie autoritär ist das deutsche Theater?", in: *Theater heute, Heft* 6, 1968, S. 3.
[213] Vietnam-Kollektiv (wie Anm. 28), S. 23.
[214] „Vor allem wird *Institution* […] negativ gedeutet als ‚Einrichtung des autoritären Staats; ggf. auch Gewalt ausübendes Instrument der Macht‘“, analysiert Heidrun Kämpfer im *Wörterbuch zum Demokratiediskurs 1967/68*, Kämper (wie Anm. 144), S. 519.
[215] Ich beziehe mich hier auf den Titel des *Theater heute*-Artikels „Zerschlagt das bürgerliche Theater“ von Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 146).

Wolfgang Schwiedrzik retrospektiv feststellt, „das Theater trat uns als "Apparat" gegenüber[216]“, so zeugt dies von der als antagonistisch wahrgenommenen Beziehung zwischen dem traditionellen Theaterbetrieb und den erneuerungswilligen Theaterleuten. Geht man von einer geistigen Verwandtschaft zwischen dem studentischen Demokratiediskurs und demjenigen der progressiven Theatermacher aus, weist die Bezeichnung als *Apparat* auch auf ein vermeintliches Ungleichgewicht der Machtbefugnisse und der Kräfteverhältnisse innerhalb des Theaters hin. Im *Wörterbuch zum Demokratiediskurs 1967/68* schreibt Kämper: „Die Diskursbeteiligten verwenden Apparat im Sinn von […] "Gesamtheit institutionalisierter Instanzen, wie Staat, Polizei, Justiz, Gewerkschaften und Parteien", insbesondere zum Ausdruck eines Missverhältnisses zu den als wehrlos vorgestellten, vor allem studentischen Aktivisten[217]“. Des Weiteren wird dort der *Apparat*, wie auch die *Institution*, als ein „Leitwort des Diskurses, das zur Bezeichnung eines Herrschaft ausübenden und sichernden Strukturphänomens einer für autoritär gehaltenen Macht verwendet wird[218]“, definiert. Die Verwendung der beiden Termini innerhalb des Diskurses der progressiven Theatermacher scheint somit auch eine Kritik am "Herrschaftsanspruch" und den vermeintlich autoritären Strukturen des Theater-*Systems* zu implizieren. Häufig wurden die Begriffe *Institution* und *Apparat* in Verbindung mit dem Adjektiv „bürokratisch“ verwendet. Dies stellte eine Kritik an der für ineffizient[219] gehaltenen Verwaltung des Theaterbetriebes dar und bestätigte die feindliche Haltung[220], die die progressiven Theatermacher seinen tradierten Strukturen gegenüber einnahmen.

Die Verwendung der teils synonym benutzten Begriffe *Institution* und *Apparat* verweisen also auf die damalige Vorstellung des Theaters als einem autoritären Herrschaftssystem, das mittels seiner Unterdrückungsmechanismen die Selbstbestimmung und Eigeninitiative der Theaterbeschäftigten verhinderte. *Das System* erschien als feindliche Übermacht, als deren (potentielle) Opfer die oppositionellen Theatermacher sich sahen, und als repressive Einrichtung, die alle Theaterbeschäftigten in ein festes Regelkorsett einzwängen wollte.

---

[216] Schwiedrzik (wie Anm. 133), S. 228.
[217] Kämper (wie Anm. 144), S. 95.
[218] Ebd..
[219] „In der Bedeutung ‚staatliche oder gesellschaftliche Verwaltung, Gesamtheit der staatlichen oder gesellschaftlichen Behörden bzw. Organisationen (die sich vor allem durch Ineffizienz auszeichnen)‘ ist *Bürokratie* daher ein zentrales Stigmawort des Diskurses“, Ebd., S. 288.
[220] „Insbesondere die studentische Linke versteht *Bürokratie* als diejenige staatliche bzw. gesellschaftliche Instanz, die einerseits das Motiv für ihren politischen Kampf um Gerechtigkeit und gegen Repression darstellt, die andererseits der unmittelbare Gegner in diesem Kampf ist.“, Ebd..

1.2.2.2 Die Kritik des Theaters als „Geschäft der Bourgeoisie[221]*“*

Die vorangegangene Analyse zeigt, dass das Bild, das sich die progressiven Theatermacher von ihrem Arbeitsplatz machten, weniger einem Musentempel, denn einer aggressiven Systemerhaltungsmaschinerie glich. Darüber hinaus geriet das Theater auch als „bürgerliche[222]“ Einrichtung in die Kritik. „Die Kunstinstitution Theater ist an eine bestimmte Klasse gebunden und ihr verpflichtet. […] Schon von ihrer Architektur her sind die Kulturpaläste reserviert für die Klasse des Bildungsbürgertums, das Kunst als Besitz beansprucht und die Möglichkeit des Kunstkonsums als Privileg genießt[223]“, schrieben Klaus Gurreck und seine Ko-Autoren in *Theater heute*. Die Kritik am „bürgerlichen Theater“ schloss auch sein Publikum [vgl. 4.6] ein: „Der klassenspezifische Charakter des bürgerlichen Theaters macht es zu einer quasi privaten Einrichtung. Der junge Schauspieler stellt fest, dass er für eine Clique von Privilegierten spielt, […] er stellt fest, dass er Öffentlichkeit im eigentlichen Sinne nicht erreicht.[224]“ Es wurde als ungerecht empfunden, dass das Theater, das sich zu einem großen Teil aus Steuergeldern finanzierte, nur einem kleinen, als privilegiert bezeichneten Teil der Gesellschaft zugutekäme. Dieser Umstand wurde als „parasitäre Situation[225]“ beschrieben: „Denn es wird doch für eine absolute Minderheit von Bildungsbürgern mit einem unglaublichen Aufwand ein Theater betrieben, das von allen finanziert wird.“ Deshalb müsse man versuchen „neue Bevölkerungsschichten für das Theater zu gewinnen.[226]“

Die Stadt- und Staatstheater gerieten also als Einrichtungen der „Bourgeoisie[227]“ in die Kritik und mit ihnen ihr bürgerliches Stammpublikum. Wie die vorangegangenen Zitate zeigen, galten Theaterbesuche als „Privileg“ jener „bürgerlichen Klasse“, also als Vorrecht und Unrecht, da sie anderen Bevölkerungsschichten vorenthalten blieben. Kunst wurde, so meinte man, zwar auf Kosten, aber unter Ausschluss der „Öffentlichkeit“ genossen. Das "legitime" Publikum hingegen, die „Öffentlichkeit“, worunter man in diesem Zusammenhang die

---

[221] Michael König, Erfahrungen eines Schauspielers bei der Arbeit an "Märzstürme 1921", in: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft (Hrsg.), *Politik und Theater: Märzstürme 1921*, 15/16/17, Berlin 1973, S. 128.

[222] Innerhalb der studentischen und intellektuellen Linken wurde das Adjektiv *bürgerlich* „prinzipiell […] abwertend“ und in der Bedeutung von „der privilegierten gesellschaftlichen Schicht des Mittelstandes […], der herrschenden Klasse zugehörig“ verwendet. (Siehe: Kämper (wie Anm. 144), S. 264) Ähnliches gilt auch für den Diskurs der progressiven Theatermacher.

[223] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 146), S. 30.

[224] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 191), S. 26.

[225] Dieter Reible im Spiegel-Gespräch, Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 217.

[226] Ebd..

[227] Der aus der marxistischen Theorie entlehnte Begriff *Bourgeoisie* wurde im Diskurs der Theatermacher als negativ konnotierte Bezeichnung der bürgerlichen Klasse verwendet. In der marxistischen Philosophie werden Bourgeoisie und Proletariat als unversöhnliche Antagonisten im Klassenkampf angesehen. Siehe dazu den Artikel „Bourgeoisie“ in: Buhr (wie Anm. 201), S. 52f.

Arbeiterklasse verstand [vgl. 4.6], fände im „bürgerlichen“ Theater keinen Platz. Kritisiert wurde auch die vermeintlich kapitalistische Grundhaltung des Bürgertums, dessen Besitz- und Konsumstreben sein Verhältnis zur Kunst dominiere. Mit dem Begriff „Kulturpalast“ stellten die progressiven Theatermacher wiederum den Herrschaftsanspruch, den man der „bürgerlichen Klasse“ unterstellte und den man in der Beschaffenheit der Theatergebäude auszumachen glaubte, in Frage. Die Kritik des Theaters als „Geschäft der Bourgeoisie“ beinhaltete demnach eine Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft im Allgemeinen, deren Verhältnisse, wie man glaubte, sich in der Theaterstruktur und -architektur widerspiegelten. Sie ließ das Bild vom Theaterpublikum als einer schmarotzerischen Elite entstehen, die ihre bevorzugte Stellung auf dem Rücken der Mehrheit auslebte. Das Theater wurde dahingehend kritisiert, die sozialen Missstände der bürgerlichen Gesellschaft zu reproduzieren und aufrechtzuerhalten.

1.2.2.3 Die Kritik des Theaters als kapitalistischer Produktionsbetrieb

In der marxistischen Theorie ist die bürgerliche Gesellschaft untrennbar mit der kapitalistischen Wirtschaftsweise verbunden. Tatsächlich geriet das „bürgerliche Theater“ gleichzeitig auch als ein nach kapitalistischen Maximen organisierter „Betrieb[228]“ in die Kritik. Diese Sichtweise auf das Theater als *Betrieb* manifestierte sich zum Beispiel in dem *Theater-heute*-Artikel „Kennen Sie Ihre Bedürfnisse? Pausenveranstaltung zu "Tasso" in Bremen[229]“. Es handelt sich dabei um einen von dem Ensemble des Bremer Theaters geschriebenen Text, der in der Pause der Aufführungen von Peter Steins Inszenierung *Torquato Tasso* (1969) in direkter Ansprache an das Publikum verlesen wurde. In Goethes gleichnamigen Stück wird u.a. die Rolle des Künstlers innerhalb der Gesellschaft verhandelt. Dies nahmen die Schauspieler zum Anlass, sich mit ihrer eigenen Situation als Kunstschaffenden in der bundesrepublikanischen Gesellschaft auseinanderzusetzen. „Wie Sie arbeiten wir in einem Betrieb, wie Sie arbeiten wir an einem Produkt, wie Sie produzieren wir unter Zwängen. Wie Sie sind wir in unseren Mitbestimmungsmöglichkeiten eingeengt – müssen wir abliefern und können wie die meisten von Ihnen nicht über die Verwendung und die Auswirkungen unserer Arbeit bestimmen[230]“, heißt es in dem Text. Im weiteren Verlauf der Veranstaltung wurden die Zuschauer mit Fragen wie dieser konfrontiert: „Abend für Abend verkaufen wir Ihnen Kunst. Brauchen Sie Kunst? Wenn ja: wozu? Wenn nein: warum

[228] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 32.
[229] Peter Stein, Kennen Sie Ihre Bedürfnisse? Pausenveranstaltung zu "Tasso" in Bremen, in: *Theater heute, Heft* 5, 1969.
[230] Ebd., S. 16.

kaufen Sie Kunst?[231]“ Hinter diesen Fragen verbirgt sich die Kritik an einer kapitalistischen Logik, die der Kunst Warencharakter zuschreibt und den Theaterbesucher als (Kultur-) Konsumenten versteht. Die Sichtweise auf das Theater als *Betrieb*, also als eine der Effizienz industrieller Arbeit verschriebene Einrichtung, schien auf eine Kritik an der Ausrichtung der Kunst nach kapitalistischen Gesichtspunkten abzuzielen. Die in den obigen Zitaten kritisierten, angeblich im Theater-*Betrieb* vorherrschenden Zwangsverhältnisse (wie z.B. der Ablieferdruck) wurden als der Kunst bzw. dem Kunst-„Produkt“ abträglich betrachtet. Im Zentrum der Kritik schienen allerdings die negativen Auswirkungen der "kapitalistischen Produktionsweise" auf die im Theater-*Betrieb* Beschäftigten zu stehen. Die von den Schauspielern beschriebene Einflusslosigkeit auf das „Produkt“ ihrer Arbeit, stellte sich als ein Phänomen der Entfremdung[232] im Marxschen Sinne dar [vgl. 3.2.6]. Diese Entfremdung sowie die als beschränkt beschriebene Möglichkeit zur Mitbestimmung ließen die Schauspieler als ohnmächtige Akteure innerhalb des Theater-*Betriebes*, als kleine Rädchen innerhalb einer großen (Industrie-) Maschinerie erscheinen.

Aus den obenstehenden Zitaten geht ebenfalls hervor, dass man den Tätigkeiten der Theaterbeschäftigten keinen Sonderstatus als künstlerische Praxis einräumte, sondern dass man sie ebenso als "normale" Arbeit wie jede andere lohnabhängige Beschäftigung verstand[233]. Der Theater-*Betrieb* wurde als eine Produktionsstätte „wie alle anderen kapitalistischen Betriebe auch[234]“ angesehen, wie die Aussagen von Hansjörg Utzerath und Martin Wiebel belegen. Der Intendant und der Chefdramaturg der Freien Volksbühne Berlin begründeten ihre Sichtweise folgendermaßen: „Weil das Theater nicht außerhalb, sondern innerhalb der Gesellschaft steht, die es trägt (was heißt: finanziert) und für die es geschieht […], darum ist seine wirtschaftliche Grundlage und somit seine innerbetriebliche Organisationsform nicht anders gestaltet als andere "Produktionsbetriebe".[235]“ Demnach nütze es auch gar nichts, die organisatorischen Theaterstrukturen zu kritisieren. „Das Theater ist eben nicht "falsch organisiert", […] sondern sehr richtig, nämlich nach dem Wirtschaftsprinzip dieser spätkapitalistischen Gesellschaft.[236]“ Daraus folge, dass „nicht die

[231] Ebd..
[232] In der marxistischen Philosophie stellt jegliche Lohnarbeit „entfremdete Arbeit“ dar. „Entfremdung“ sei „ein gesellschaftliches Verhältnis, in dem die Menschen von den durch ihre eigene Tätigkeit geschaffenen Produkten, Verhältnissen und Institutionen als ihnen fremden und über ihnen stehenden Mächten beherrscht werden, deren blindem bzw. willkürlichem Wirken sie unterworfen sind.“ Buhr (wie Anm. 201), S. 84.
[233] Zum Verhältnis des Theatermachens zu anderen Arbeitsformen siehe auch: Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe,* Bielefeld 2014, insbesondere die Einleitung.
[234] Hansjörg Utzerath u. Martin Wiebel (wie Anm. 212), S. 3.
[235] Ebd..
[236] Ebd..

Kunst-Verwalter […] das Objekt der Kritik sein [müssten], sondern das ökonomische Prinzip, das diese "mächtigen Bestimmer" selbst zu "machtlosen Ausführenden" macht.[237]“ Die Kritik am Theater als *Betrieb* stellte also in erster Linie eine Kapitalismuskritik dar. Den progressiven Theaterleuten zufolge habe die kapitalistische Produktionsweise verheerende Folgen sowohl für das (Kunst-) Produkt als auch für die Produzierenden.

1.2.2.4 Die Kritik des „Krawattentheaters“

Analog zu der Überzeugung, dass man in einer „spätkapitalistischen Gesellschaft[238]“ lebe, also in einer Epoche, in der der Zusammenbruch des Kapitalismus und der Herrschaft der "Bourgeoisie" kurz bevorstehe, schienen die progressiven Theatermacher davon auszugehen, dass sich das Theater als "bürgerliche" Einrichtung in einem Zustand der Agonie befände. Zu seiner Beschreibung bedienten sich die kritischen Theatermacher eines Vokabulars, das in semantischem Zusammenhang mit Tod und Verwesung stand. Rischbieter beispielsweise sprach vom „eigentlich schon tote[n], bürgerlich vermoderte[n] bundesrepublikanische[n] Theaterbetrieb[239]“. Wenn man wieder mehr und vor allem junge Besucher ins Theater locken wolle, dann müsse man es selbst verjüngen, indem man nicht nur seine Ästhetik, sondern auch seine organisatorische Beschaffenheit grundlegend verändere. „Es geht […] darum, dass das Theater seinen Anschluss an die Zeit gewinnt […], dass es vom Museum zur Arena wird[240]“, schrieben Johler und Sichtermann in diesem Zusammenhang. Das bürgerliche Theater sei weder fähig auf aktuelle gesellschaftliche Vorgänge zu reagieren, noch vermöge es „Schritt zu halten […] mit den Leuten unter dreißig[241]“, lautete das Urteil von Botho Strauß. Die Kritik am moribunden Theater ging also mit Forderungen nach einem jungen und lebendigen Theater in mehrfacher Hinsicht einher: Das Theater sollte auf die jüngsten Ereignisse in Politik und Gesellschaft reagieren können und somit für junge Leute interessant werden. Auch sollte sich das Theater im Sinne eines Generationswechsels verjüngen. In der Fachliteratur und in den Artikeln selbst wird immer wieder darauf verwiesen, dass es sich vor allem um die „jüngeren Theaterleute[242]“ handelte, die das etablierte Theatersystem in Frage stellten und Vorschläge für seine Erneuerung unterbreiteten. „Das durchweg junge Ensemble[243]“ der Schaubühne am Halleschen Ufer bei seiner Neugründung 1970 ist ein gutes

[237] Ebd..
[238] Ebd..
[239] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 10.
[240] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 132.
[241] Strauß (wie Anm. 132), S. 66.
[242] Rischbieter (wie Anm. 171), S. 125.
[243] Gromes (wie Anm. 61), S. 321.

Beispiel dafür. Jung sein hieß damals auch Student (oder Berufsanfänger, dessen universitäre Ausbildung noch nicht weit zurückliegt) sein und dies wiederum bedeutete um die Jahrzehntwende 1960/70 auch rebellisch[244] zu sein. Die Kampfeslust der Jugend versinnbildlicht sich in dem obig verwendeten Ausdruck „Arena". Während dem „bürgerlichen Theater" als Museumsstück ein baldiges Ende prophezeit wurde, sollte das verjüngte Theater zum Schauplatz des aktuellen politischen Kampfes der Jugend werden.

Die vermeintlich abgelebte bürgerliche Theaterform wurde in mehreren Texten mit dem metaphorischen Begriff „Krawattentheater" betitelt. Er zeuge, laut Henning Rischbieter, „von der verachtungsvollen Ablehnung des gegenwärtigen Theaters.[245]" Der Ausdruck „Krawattentheater" versinnbildlicht die „Versteinerung des Theatersystems[246]" in mehrfacher Hinsicht: Er impliziert sowohl eine Kritik an dem als überaltert wahrgenommenen Publikum, den Krawattenträgern, eine Kritik an der veralteten Ästhetik des Theaters, das sich an eben jene Krawattenträger richtete, als auch eine Kritik an dem gesellschaftlichen Zwang, sich für bestimmte Anlässe eine Krawatte umbinden zu müssen. Darüber hinaus wurde das „rechte, reaktionäre Krawattentheater[247]" mit einer konservativen politischen Gesinnung in Zusammenhang gebracht, die mit derjenigen der reformlustigen Theaterleute wenig gemein hatte. In diesem Sinne nahm die Theaterkrise 1960/70 auch den Charakter eines Generationenkonfliktes an: „Wir sind die Jungen, das sind die Alten. Das ist die Bourgeoisie, wir sind der Aufbruch[248]", lautete Wolfgang Schwiedrziks polarisierte Sichtweise. Auch Botho Strauß' Anspielung auf die „Leute unter dreißig" deutet auf den Wunsch oder das Bedürfnis der jungen Theaterleute hin, sich von der älteren Generation abzugrenzen. Nicht nur in Bezug auf ihr Theaterverständnis, sondern auch in Bezug auf gesellschaftliche Umgangsformen wie zum Beispiel Kleidervorschriften. Mit der Bezeichnung „Leute unter dreißig" wurde im Zuge der Studentenbewegung eine „generationell motivierte Grenze zwischen den Teilnehmern an der Protestbewegung und den Nichtteilnehmern[249]" gezogen. Sie leitete sich womöglich von einem der zentralen 68er-Sprüche, „Trau keinem über dreißig", ab. Im Diskurs der progressiven Theatermacher wird

[244] Neben seiner denotativ neutralen Bedeutung wurde *Student* im *Demokratiediskurs 1967/68* auch „im Sinn von ‚widerstandsbereiter Angehöriger der sozialistischen, antikapitalistischen, linken Oppositions- und Protestbewegung, die die Demokratisierung der Hochschule [oder des Theaters] und der Gesellschaft zum Ziel hat'", verwendet. Kämper (wie Anm. 144), S. 1001.
[245] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 30.
[246] Rischbieter (wie Anm. 163), S. 29.
[247] Peter Handke, Für das Straßentheater gegen die Straßentheater, in: Henning Rischbieter (Hrsg.), *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*, München 1970, S. 69.
[248] Schwiedrzik (wie Anm. 133), S. 230.
[249] Kämper (wie Anm. 144), S. 616-617.

dies zwar nicht explizit gemacht, aber vielleicht hatte die Schärfe, mit der man die Vorgängergeneration kritisierte, auch damit zu tun, dass dreißig Jahre eine „Altersgrenze zum Nationalsozialismus[250]“ darstellte. „Denn wer Ende der 1960er Jahre unter dreißig Jahre alt war, […] war zu jung, um schuldig, verantwortlich oder nazistisch indoktriniert zu sein.[251]“

1.2.3 Die Theaterkritik als Gesellschaftskritik

Die vorangehenden Betrachtungen haben gezeigt, dass die Infragestellung des Theaters um die Jahrzehntwende 1960/1970 weit über den Theaterkontext hinausreicht. Die im Diskurs sich implizit abzeichnende Idee eines Zusammenhanges zwischen Theater- und Gesellschaftskritik stellten die Diskursteilnehmer selbst immer wieder auch explizit heraus. Peter Stein und Wolfgang Schwiedrzik zum Beispiel meinten, „dass diese Konflikte [zwischen Intendanz und Ensemble] nicht unabhängig vom allgemeinen gesellschaftlichen Zustand betrachtet werden können.[252]“ Auch das Duo Johler/Sichtermann schrieb: „Dass unser Entwurf für eine neue Verfassung der Theater sich obendrein mit Staatsform-Ideen beispielsweise der sozialistischen Studenten trifft, beweist den übergeordneten Charakter des Problems.[253]“ Explizite Kritik am gesellschaftlich-politischen Status Quo war jedoch selten. Aus dem Artikel „Demokratie ist auch Aktion[254]“ der Regisseure Stein und Schwiedrzik geht hervor, dass sie in einem informativen Brief an die Schauspieler den Begriff *bundesrepublikanische Demokratie* in Anführungszeichen gesetzt hatten. Daraus kann man folgern, dass die beiden daran zweifelten, dass das politische System der Bundesrepublik einen wahrhaft demokratischen Charakter aufwies. Dennoch wurde die Kritik am gesellschaftspolitischen System der BRD meist indirekt, mittels der Kritik an den als undemokratisch empfundenen Strukturen des Theaters, geäußert. Die progressiven Theatermacher schienen in den Theaterstrukturen ein Abbild der Verhältnisse der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft zu sehen. Anhand der Analyse und Kritik der "Miniaturgesellschaft" innerhalb des Theaters meinte man gesamtgesellschaftliche Missstände aufzeigen zu können. Ebenso glaubte man, dass die demokratische Neuorganisation des Theaters sowohl die Missstände innerhalb als auch außerhalb des Theaters beseitigen könne [vgl. 2.4].

---

[250] Ebd., S. 617.
[251] Ebd..
[252] Wolfgang Schwiedrzik u. Peter Stein (wie Anm. 179), S. 3.
[253] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 194), S. 1.
[254] Wolfgang Schwiedrzik u. Peter Stein (wie Anm. 179).

Wie aus den innerhalb dieses Abschnittes angestellten Untersuchungen hervorgeht, zielte die von den progressiven Theatermachern geübte Kritik am Theater-*System* in erster Linie auf "Autorität" als arbeitsorganisatorisches und strukturgebendes Prinzip ab, dessen verheerende Auswirkungen man meinte innerhalb des Theaters und damit stellvertretend auch für die westdeutsche Gesellschaft feststellen zu können. Im Theater-*System* sah man die Missstände der „bürgerlichen Gesellschaft“ und ihrer kapitalistischen Produktionsweise reproduziert. Die Krise des Theaters wurde als notwendige Begleit- und Verfallserscheinung dieses Systems angesehen. Der folgende Abschnitt wird sich nun damit beschäftigen, welche und auf welche Weise Lösungsvorschläge zur Überwindung der Systemkrise unter den Theaterschaffenden diskutiert wurden.

1.3 Vorschläge zur Überwindung der Krise

Nicht nur die „Krise des Theaters“, sondern auch diejenige innerhalb der bundesdeutschen Gesellschaft hatte die Theaterleute dazu veranlasst, sich mit der „schwierige[n] Frage: wie nämlich Theater in diesem Jahr [1968], angesichts tiefgreifender politischer und gesellschaftlicher Infragestellungen, sich selbst versteht, verstehen sollte, verstehen könnte…[255]“, auseinanderzusetzen. Das Theater befand sich in einer Sinnkrise, aus der sich die „Notwendigkeit, seine politische Funktion und seine ästhetischen Mittel zu überdenken, zu reformieren, ja, vielleicht zu revolutionieren[256]“ ergab.

Eine radikale Variante der Krisenbewältigung bestand darin, die Kunst gänzlich zugunsten der Politik aufzugeben. Wie bereits beschrieben, galt „die Arbeit am Theater […] in dieser Phase der politischen Unruhe eher als suspekt[257]“. „Ende der 1960er Jahre betrieben manche Gruppen [studentische Theatergruppen] politisches Straßentheater; andere lösten sich auf, ihre Mitglieder widmeten sich meist politischen Aufgaben[258]“, schreibt der Theaterwissenschaftler und -historiker Manfred Brauneck rückblickend. Auch am Berufstheater[259] war der Legitimationsdruck aufgrund der linken Kritik so groß, dass viele, wie Peter Stein, Überlegungen zur „Abschaffung der Ästhetik[260]“ anstellten [vgl. 1.1]. Tatsächlich aber wurde die Möglichkeit, das Theater ganz aufzugeben, von Seiten der professionellen Theatermacher kaum in Erwägung gezogen. Jedoch war man sich einig, dass die künstlerische Arbeit innerhalb des etablierten Theatersystems „systemerhaltend“ sei. Auch ein ästhetischer Avantgardismus, wie ihn beispielsweise die Inszenierung *Maß für Maß* von Peter Zadek am Bremer Theater aufweise, könne, so lautete die Ansicht Peter Steins, die Befangenheit in der Institution Theater nicht aufwiegen: „eine solche Unternehmung [wirke] aufgrund der Tatsache, dass sie innerhalb des Instituts und des Systems stattfindet, systemerhaltend – das ist doch ganz klar.[261]“ Der Umstand, dass man innerhalb des Theater-*Systems* beschäftigt war, wurde als Akt der Bestätigung und Festigung des

---

[255] Rischbieter (wie Anm. 163), S. 26.
[256] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 30.
[257] Brauneck (wie Anm. 30), Stichwort: Freies Theater, S. 405.
[258] Ebd..
[259] Der heute kaum mehr verwendete Begriff des *Berufstheaters* wurde innerhalb der Theaterwissenschaften der 1970er-Jahre häufig gebraucht, insbesondere in Bezug auf das Theater der Weimarer Republik, aber auch bezüglich des (damals) zeitgenössischen Theaters. Er diente der Abgrenzung gegenüber der Straßentheater- und Agitprop-Bewegung, die hauptsächlich von Laien getragen wurde. Siehe dazu: Friedrich Wolfgang Knellessen, *Agitation auf der Bühne: Das politische Theater der Weimarer Republik,* Emsdetten 1970 und Peter Sandmeyer, *Voraussetzungen und Möglichkeiten kollektiven Berufstheaters in Deutschland*, Berlin 1974.
[260] Rischbieter (wie Anm. 163), S. 27.
[261] Ebd., S. 29.

theaterbetrieblichen und gesellschaftlichen Status quo gewertet. Einige der Theatermacher zogen aus dieser Sichtweise die Konsequenz außerhalb des Systems zu arbeiten.

1.3.1 Außerhalb des etablierten Theatersystems: Straßentheater und Freie Theatergruppen

In Anknüpfung an die Agitprop-Truppen der Weimarer Republik [vgl. 3.2.6.1] entstanden Ende der 1960er-Jahre im Rahmen der Studenten- und Protestbewegung die ersten Straßentheater der Nachkriegszeit[262]. Bei den Aktionen dieser Straßentheatergruppen handelte es sich um eine theatrale „Praxis, die […] auf Aufklärung im agitatorisch-propagandistischen Sinne setzte[263]“ und dazu diente, „konkrete politische Anliegen und Forderungen zum Ausdruck [zu] bringen[264]“. Die progressiven Theatermacher brachten dem Straßentheater insofern Sympathie entgegen, als sie die darin zum Ausdruck kommende Skepsis gegenüber dem Theatersystem als „hundertprozentig begründet[265]“ erachteten. Allerdings wurden die happeningartigen Aktionen, die im Rahmen der Protest- und Studentenbewegung stattfanden, als „Theatralisierung politischer Aktionen[266]“ und nicht als Theaterkunst im Sinne des damals vorherrschenden Verständnisses betrachtet, zumal es sich bei den daran beteiligten Darstellern in der Regel um Akteure der Studentenbewegung handelte und nicht um professionelle Schauspieler. „Straßentheater ist nichts weiter, als dass einige Leute, die politisch agitieren wollen, ihre in irgendwelchen Instituten gewonnenen Erfahrungen benutzen, um ihre politische Agitation in ein rosa oder grünes Licht zu setzen […], aber in einer völlig dienenden, sich im Agitationszweck auflösenden Funktion[267]“, äußerte sich Peter Stein. Es handelte sich bei dem agitierenden Straßentheater um ein Theater von Amateuren, dessen ästhetische Ausdrucksmittel den professionellen Theaterleuten defizitär erschienen. Botho Strauß schrieb diesbezüglich: „Die Diskussion über Straßentheater setzte ein, dessen Praxis freilich blieb umstritten: auf Lastwagen wurden in groben Parabeln konkrete Beispielfälle für die ökonomischen Grundwidersprüche im Kapitalismus mit mehr oder weniger rabiaten Darstellungsmitteln veranschaulicht.[268]“

Die progressiven Theatermacher brachten also einerseits wohlwollendes Verständnis für die politischen Motivationen, aus denen das Straßentheater hervorgegangen war, auf. Kritisiert wurde hingegen die Instrumentalisierung des Theaters, die man im Straßentheater zu

[262] Siehe dazu: Kraus (wie Anm. 55), S. 203ff.
[263] Ebd., S. 202.
[264] Ebd., S. 169.
[265] Rischbieter (wie Anm. 163), S. 29.
[266] Büscher (wie Anm. 53), S. 50.
[267] Rischbieter (wie Anm. 163), S. 29.
[268] Strauß (wie Anm. 132), S. 54-55.

erkennen glaubte. Im Gegensatz zum „bürgerlichen Theater“ schien es zwar der Forderung nach einem tagespolitisch aktuellen Theater gerecht zu werden, nicht aber den ästhetischen Ansprüchen der professionellen Theatermacher.

Die Theaterwissenschaftlerin Barbara Büscher sieht die Straßentheater „als direkte Vorläufer der ersten freien Gruppen, die um 1970 gegründet wurden[269]“. Mit dem Straßentheater gemein hatte das sogenannte „Freie Theater“ seine Protesthaltung. „Die Bewegung des Freien Theaters sah sich im Widerspruch zu den etablierten Bühnen und der kommerzialisierten Theaterkultur, sie artikulierte in ihrer Kritik ein Aufbegehren gegen die gesellschaftlichen und kulturellen Verkrustungen dieser Zeit[270]“, heißt es in Manfred Braunecks *Theaterlexikon*. Während sich die Aktionen des Straßentheaters gegen den gesellschaftlichen Status Quo der Bundesrepublik richteten, wollte das Freie Theater „Widerstand gegen den herrschenden Kulturbetrieb[271]“ leisten. Es verstand sich als „Alternative zum bestehenden Theaterapparat[272]“. „Sich außerhalb der Institution zu positionieren, aus dieser gar "auszusteigen", schien die sicherste Gewähr dafür zu sein, dass sich soziale Phantasie und theatrale Kreativität spontan, kollektiv und hierarchiefrei entfalten können“, meint der Theaterhistoriker Brauneck. Das Freie Theater zu Beginn der 1970er-Jahre war sehr heterogener Natur und blieb vorerst ein marginales Phänomen innerhalb der bundesdeutschen Theaterlandschaft[273], auch wenn es diese grundlegend und nachhaltig veränderte [vgl. 6]. Ein prominentes Beispiel einer Freien Gruppe ist das Kollektiv Rote Rübe[274], von dem in den nächsten Kapiteln noch die Rede sein wird.

Die Möglichkeit außerhalb des traditionellen Theaterbetriebes, sei es im Rahmen des Straßentheaters oder des Freien Theaters, tätig zu werden, wurde von den Berufstheatermachern zwar diskutiert, aber nur wenige entschlossen sich tatsächlich dazu. Vermutlich erschien vielen die Option, das Theatersystem umzugestalten, vielversprechender als die prekäre Situation der Freien Theater, die in dieser Phase gänzlich ohne staatliche Subventionen auskommen mussten. Ein verbindendes Element zwischen den „Freien“ und den kritischen, reformfreudigen Berufs-Theatermachern stellte die kollektive

[269] Büscher (wie Anm. 53), S. 10.
[270] Brauneck (wie Anm. 30), S. 402.
[271] Büscher (wie Anm. 53), S. 9.
[272] Ebd., S. 6.
[273] Vgl.: Ebd..
[274] Zum Kollektiv Rote Rübe siehe den Abschnitt „3.2 Das Kollektiv Rote Rübe 1971-1975 – Versuch eines Modells zeitgenössischen "Polit-Theaters"“, in: ebd., S. 277ff.

Arbeitsmethode dar. Die „Freie Theaterarbeit schien die Perspektive unentfremdeter Arbeit zu eröffnen, […] die spezifische Möglichkeit zu kollektiver Arbeitsweise[275]“, konstatierte Büscher. Zeitgleich wurde auch am Berufstheater im Rahmen von Mitbestimmungsmodellen das kollektive Arbeiten ausgetestet. Im 3. Kapitel, das sich im Detail mit dem *Kollektiv* und dem *kollektiven Arbeiten* beschäftigt, werden daher auch die Standpunkte und Aussagen sowohl von Theatermachern der Schaubühne am Halleschen Ufer, des Schauspiel Frankfurt oder des TAT sowie auch diejenigen Freier Kollektive berücksichtigt werden.

1.3.2 Die Erneuerung des Theaters: Revolutionierung der ästhetischen Mittel vs. Revolution der Theaterstrukturen

Da man die Krise des Theaters als „Ergebnis des Systems“ ansah, ging es den Theaterreformern darum, die betriebliche Organisation der Stadt- und Staatstheater, „die aufgrund der festgefügten Hierarchien im künstlerischen und organisatorischen Apparat nicht mehr in der Lage zu sein schienen, der Forderung nach Entwicklungen einer modernen Theaterkunst gerecht zu werden[276]“, zu verändern. Gegen Ende der 1960er-Jahre wurden auf Initiative von verschiedenen Organisationen und Personengruppen sogenannte Mitbestimmungsmodelle entwickelt, die „neue, offenere und demokratischere Formen der Theaterarbeit[277]“ ermöglichen sollten und auf die „Mitverantwortung aller [an der Theaterarbeit] Beteiligten[278]“ abzielten. Auf die verschiedenen Entwürfe dieser Mitbestimmungsmodelle und ihre Zielsetzungen wird im nächsten Kapitel eingegangen werden. Diesem soll die Analyse eines weiteren Diskurselements vorangestellt werden, eine Diskussion unter Theaterleuten, die mit der Entwicklung der Mitbestimmungsmodelle einherging: Die Diskussion darüber, auf welche Weise das Theater zu revolutionieren sei oder überhaupt revolutioniert werden könne.

Man war sich einig, dass das bisherige Theatersystem erneuerungsbedürftig sei und auch darüber, dass diese Erneuerung einen „revolutionären“ Charakter haben müsse, also eine grundsätzliche Umwandlung der Verhältnisse bewirken solle. Das Adjektiv „revolutionär“ wurde in der Diskussion um die Neugestaltung des Theatersystems häufig und von nahezu allen Diskursteilnehmern verwendet. Es wurde in diesem Zusammenhang einerseits im lexikalischen Sinne als „eine tiefgreifende Wandlung bewirkend; (im Hinblick auf seine

[275] Ebd., S. 6.
[276] Brauneck (wie Anm. 30), S. 402.
[277] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 125.
[278] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 212.

Neuheit) eine Umwälzung darstellend[279]“ verstanden. Andererseits, beispielsweise wenn davon die Rede war, „den Intendanten zu entthronen[280]“, wurde „revolutionär“ im marxistischen Sinne aufgefasst, also als eine notwendige und gewaltvolle Etappe im Klassenkampf, auf die der „Übergang der politischen Macht aus den Händen einer reaktionären in die einer progressiven Klasse[281]“ folgen würde [vgl. 3.2.6]. Uneinigkeit herrschte darüber, auf welche Weise diese fundamentale Erneuerung anzugehen sei. Am deutlichsten kommen die gegensätzlichen Positionen innerhalb dieser Diskussion in der *Theater-heute*-Debatte „Wie autoritär ist das deutsche Theater?[282]“ zum Ausdruck. Der Oberspielleiter des Münchener Residenztheaters Hans Lietzau und der Chefdramaturg Ernst Wendt vertraten dabei die Ansicht, dass „Gegenentwürfe letzten Endes nur auf der Bühne formuliert werden“ könnten und dass der „revolutionäre Einsatz der uns zuhandenen ästhetischen Mittel[283]“ die einzig angemessene und mögliche Form der Revolution innerhalb des künstlerischen Mediums Theaters sei. Die Schauspieler Jens Johler und Barbara Sichtermann hingegen waren davon überzeugt, dass die Krise des Theaters nur mittels einer demokratischen Neuorganisation der Theaterstrukturen und der künstlerischen Arbeit überwunden werden könne: „Denn das Theater kann nur das nach außen hin zur Wirkung bringen, was seiner inneren Wirklichkeit entspricht.[284]“ Lietzau und Wendt entgegneten sie, „dass in einer Kunstgattung, in der kollektiv gearbeitet wird, schon die Organisation des Kollektivs, d.h. die Schaffung von Bedingungen, unter denen die Möglichkeiten der Zusammenarbeit optimal genutzt werden, künstlerische Leistung ist, Vorbereitung für den „revolutionären Einsatz der ästhetischen Mittel“[285]“. Die Art und Weise, wie am Theater gearbeitet wurde, war für sie untrennbar mit den Ergebnissen des künstlerischen Schaffensprozesses, der Inszenierung und ihrer Ästhetik, verbunden. Die Einen sahen also das revolutionäre Potenzial des Theaters in seinen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, während die Anderen unter der Revolutionierung des Theaters eine Neuorganisation der Zusammenarbeit verstanden. Am Beispiel der beiden Theatermacher Peter Zadek und Peter Stein beschreibt Bruno Ganz diese beiden Sichtweisen als sukzessive Etappen innerhalb der Entwicklung des revolutionären Geistes, der zur Jahrzehntwende 1960/70 im Theater umging. Die "ästhetische Revolution" erscheint dabei als eine überholte, veraltete Ansicht:

---

[279] Duden Online-Wörterbuch, unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/revolutionaer#Bedeutung2, zuletzt konsultiert am 12.11.2015.
[280] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 212.
[281] Buhr (wie Anm. 201), S. 250.
[282] Theater heute, Wie autoritär ist das deutsche Theater?, Heft 6, 1968.
[283] Lietzau u. Wendt (wie Anm. 195), S. 139.
[284] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 137-138.
[285] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 194), S. 1.

„Zadek und viele seiner Schauspieler sahen in erster Linie die Revolutionierung der Mittel im Medium Theater; man fragte sich, *wie* man spielen sollte. […] Allerdings ohne Bezugspunkte, die außerhalb des Mediums liegen. […] Die neue Frage [an der Schaubühne am Halleschen Ufer] lautete: *Wozu* macht man Theater?[286]“ In diesem Zitat wird ebenfalls deutlich, dass die Umgestaltung der Arbeitsmethoden und Organisationsformen nicht nur als eine theaterinterne Angelegenheit betrachtet wurde, sondern in Bezug zu den Transformationen gesetzt wurden, die innerhalb von Politik und Gesellschaft vor sich gingen. Betrachtet man die verschiedenen Positionierungen innerhalb des Diskurses der damaligen Theatermacher wird deutlich, dass die Ansicht, das Theater könne nur mittels seiner künstlerischen Ausdrucksmittel erneuert und (gesellschaftlich) wirksam werden, von eher konservativ eingestellten Diskursteilnehmern wie z.B. dem *Theater-heute*-Redakteur Siegfried Melchinger[287] oder von Wendt und Lietzau vertreten wurde. Die progressiven Theatermacher sprachen sich einhellig für eine Revolutionierung des Theaters in Form einer demokratischen Neuorganisation seiner Strukturen aus.

[286] Christoph Kuhn und Peter Meier, Auffassungen zur Theaterarbeit. Protokoll einer Unterhaltung der beiden Theaterkritiker des Züricher Tagesanzeigers, Christoph Kuhn und Peter Meier, mit dem Schauspieler Bruno Ganz, in: *Spielplatz - Jahrbuch für Theater 1971/72, Heft* 1, 1972, S. 52-53.
[287] Siehe dazu: Siegfried Melchinger, Theater und Revolte. 2. Antithesen, in: *Theater Heute Jahrbuch 1968*, 1968.

2. Die Mitbestimmungsmodelle: Die innere Demokratisierung des Theaters

Aus Protest gegen den „eigentlich schon toten, bürgerlich vermoderten bundesrepublikanischen Theaterbetrieb[288]“ und die darin vorherrschenden Arbeitsbedingungen und -methoden wurden Ende der der 1960er-Jahre so genannte Mitbestimmungsmodelle für das Theater entworfen. Zu Beginn der 1970er-Jahre wurden diese Entwürfe dann an einigen großen bundesdeutschen Bühnen in die Praxis umgesetzt, so zum Beispiel an der Schaubühne am Halleschen Ufer, dem Frankfurter Theater am Turm (TAT)[289] und dem Schauspiel Frankfurt[290]. Die beiden letztgenannten Bühnen spielten im Diskurs der Theatermacher bis 1973 noch keine Rolle. Die dort gemachten Erfahrungen wurden erst ab 1974 in *Theater heute* reflektiert und man konzentrierte sich dabei vor allem auf die Dysfunktionen der dort ausgeübten Mitbestimmung. Aus diesen Gründen beschränkt sich die vorliegende Untersuchung erstens auf den 1969 unterbreiteten, aber nicht umgesetzten Vorschlag der Theatermacher Peter Kleinschmidt, Claus Peymann, Dieter Reible und Peter Stein für das Frankfurter Schauspielhaus[291], zweitens auf den von Joachim Althaus, Roland Kabelitz, Ruediger Meinel und André Müller für den Arbeitskreis Bertolt Brecht (ABB) ebenfalls im Jahr 1969 ausgearbeiteten „Entwurf eines Mitbestimmungsstatuts zur Demokratisierung des Theaters in der Bundesrepublik[292]“ und drittens auf die „Betriebsverfassung[293]“ der Schaubühne am Halleschen Ufer von 1970. Die Mitbestimmungsmodelle wurden entweder, wie dasjenige für das Frankfurter Schauspielhaus oder die Berliner Schaubühne, für ein bestimmtes Theater konzipiert, oder aber, wie dasjenige des ABB, als generelles Orientierungsmodell verstanden. Während es sich bei dem Frankfurter Modell und dem Entwurf des ABB um vorerst theoretische Konstrukte handelte, war die Betriebsverfassung[294] ab der Spielzeit 1970/71 rechtlich

[288] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 10.
[289] Zur Mitbestimmung am TAT siehe: Eberth (wie Anm. 165).
[290] Zur Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt siehe: Gert Loschütz u.a. (Hrsg.), *War da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972-1980,* Frankfurt am Main 1980.
[291] Siehe dazu: Der Spiegel (wie Anm. 177).
[292] Siehe dazu: Joachim Althaus u.a., Entwurf eines Mitbestimmungsstatuts zur Demokratisierung des Theaters in der Bundesrepublik, in: *Nachrichtenbrief des Arbeitskreises Bertolt Brecht, Heft* 68, 1969 und Robert Kabelitz, Mitbestimmung – ein Modell und Initiativentwurf, in: *Theater heute*, *Heft 12*, 1969.
[293] Siehe dazu: Schaubühne am Halleschen Ufer, Betriebsverfassung der Schaubühne am Halleschen Ufer. Beitrag im Programmheft der Inszenierung "Die Mutter", in: ders. (Hrsg.), *Programmheft der Inszenierung "Die Mutter"*, West-Berlin 1970.
[294] In der Bezeichnung als „Betriebsverfassung“ manifestiert sich eine deutliche Parallele zu der von den Gewerkschaften seit 1967 eingeforderten „Neuregelung der Mitbestimmung in den Betrieben“, die im Rahmen des Reformprogramms der sozialliberalen Regierung im Jahr 1972 als novelliertes Betriebsverfassungsgesetz

verbindlich an der Schaubühne am Halleschen Ufer gültig und „Bestandteil der Arbeitsverträge aller Festangestellten[295]“.

Zuerst soll es um eine Definition dessen gehen, was man im Theaterkontext unter *Mitbestimmung* verstand. Wie ihre Bezeichnung bereits vermuten lässt, zielten die Mitbestimmungsmodelle auf „die gleichberechtigte Mitbestimmung aller am Theater Beschäftigten[296]“ ab. Man wollte also, dass alle Mitarbeiter etwas zu bestimmen hätten, ergo „verbindlich entscheiden[297]“ könnten. Die Präposition „mit-“ deutet auf den gemeinschaftlichen Charakter der Art und Weise, Entscheidungen zu treffen, hin. Ganz in diesem Sinne definieren Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi *Mitbestimmung* als „kollektive Beteiligung an der Entscheidungsfindung[298]“. Uwe Schultz betonte, dass *Mitbestimmung* „nicht nur Mitsprache[299]“ sei. Die Theaterbeschäftigten sollten nicht nur ihre Sichtweise auf bestimmte Fragen kundtun können, sondern ihre Meinung sollte konkrete Konsequenzen für die zu treffenden Entscheidungen haben. Laut Robert Kabelitz sollte *Mitbestimmung* „bei allen das Theater betreffenden Vorhaben, Aufgaben und Entscheidungen[300]“ ausgeübt werden. Auch an der Schaubühne ging man von einer umfassenden und generalisierten *Mitbestimmung* aus. Mittels der Betriebsverfassung wollte man „ein Modell innerbetrieblicher Demokratie […] verwirklichen, das allen Beschäftigten die Möglichkeit direkter Einflussnahme auf alle mit der Arbeit verbundenen Fragen und Entscheidungen (künstlerischer und ökonomischer Art) garantiert[301]“. In der Theorie war die *Mitbestimmung* somit als sehr umfassend konzipiert, insofern sie für die Gesamtheit aller Mitarbeiter, ganz gleich welches Metier sie innerhalb des Theaters ausübten, vorgesehen war und sich auf sämtliche Angelegenheiten des Theaters bezog. Jürgen Schitthelm betonte, dass

---

umgesetzt wurde. Siehe dazu: Peter Borowsky, Sozialliberale Koalition und innere Reformen, in: *Informationen zur politischen Bildung*, 1998, Heft 258, S. 36f.

[295] Schaubühne am Halleschen Ufer (wie Anm. 293), ohne Seitenangaben.

[296] Joachim Althaus u.a. (wie Anm. 292), S. 29.

[297] Duden Online-Wörterbuch, unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/bestimmen, zuletzt konsultiert am 9.2.2016.

[298] [Im französischen Originaltext: „Littéralement, la Mitbestimmung signifie la participation collective aux prises de décisions.“] Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi, Le Theater am Turm de Francfort-sur-le-Main, in: Didier Plassard (Hrsg.), *Mises en scène d'Allemagne*. *Les voies de la création théâtrale*, Paris 2013, S. 73, Fußnote 4.

[299] Uwe Schultz, Ein Bericht über die Arbeitstagung der Frankfurter Akademie der Darstellenden Künste, in: *Theater heute, Heft* 7, 1970, S.1.

[300] Robert Kabelitz, Mitbestimmung - ein Modell und ein Initiativentwurf, in: *Theater heute, Heft* 12, 1969, S. 28.

[301] Schaubühne am Halleschen Ufer (wie Anm. 293), ohne Seitenangaben.

an der Schaubühne auch über „alle künstlerischen Fragen[302]“ mitbestimmt entschieden würde. Man schien also davon auszugehen, dass die Anwendung demokratischer Prinzipien wie die Volkssouveränität oder das Mehrheitsprinzip[303] nicht nur innerhalb der betrieblichen Organisation des Theaters, sondern auch innerhalb des künstlerischen Schaffensprozesses sinnvoll umgesetzt werden könnten.

Die *Mitbestimmung* war theoretisch als „gleichberechtigt“ konzipiert, was im wortwörtlichen Sinne verstanden eigentlich heißen müsste, dass alle Theatermitarbeiter über die gleiche Berechtigung zur Entscheidungsfällung verfügten. Die Mitbestimmungsmodelle sahen aber weiterhin eine Theaterleitung vor, der eine gewisse Entscheidungsgewalt vorbehalten blieb. Die Frankfurter Reformer sahen „die allgemeine Information über Sinn und Zweck von Entscheidungen [der Theaterleitung][304]“ als unabdingbare Voraussetzungen für die *Mitbestimmung* an. Zu diesem Zweck sollten „Protokolle über Direktionssitzungen […] regelmäßig als Bulletin im Haus zirkulieren.[305]“ Gleichberechtigung wurde hier als das Recht auf Information und Transparenz verstanden. Diese Sichtweise der *Mitbestimmung* als bloße Einflussnahme auf die Entscheidungen Anderer und nicht als gleichberechtigt ausgeübte Entscheidungskompetenz wurde von einigen Theatermachern scharf kritisiert, beispielsweise auf der Tagung der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste zu den Strukturveränderungen am deutschen Theater, die im Juni 1970 in Frankfurt stattfand[306].

2.1 Mitbestimmung als Vorstufe zur Selbstbestimmung

Von dieser Tagung berichtete der Mitbegründer des Arbeitskreises Bertolt Brecht André Müller, dass von Seiten der Tagungsteilnehmer „oft die Befürchtung geäußert [worden war], Mitbestimmung werde nur systemimmanent wirken, wobei an ihrer Stelle Selbstbestimmung vorgeschlagen wurde.[307]“ In der Tat beinhaltet der Begriff *Mitbestimmung* im Gegensatz zur *Selbstbestimmung* eine gewisse Restriktion des Einflussbereiches. Während

[302] [„Une clause contractuelle a imposé la cogestion sur toutes les questions artistiques“] Besson, Jean-Louis, Maidon, Gaelle, Création de la Schaubühne. Jürgen Schitthelm, directeur administratif de la Schaubühne 1962-2012 (entretien), in: *Théâtre/Public, Heft* 209, 2013, S. 10.
[303] Siehe dazu: Horst Pötzsch, *Die deutsche Demokratie,* Paderborn 2009, S. 9ff.
[304] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 212.
[305] Ebd..
[306] Siehe dazu: André Müller, Bericht über die Akademie-Tagung in Frankfurt zu Strukturveränderungen am deutschen Theater, in: *Nachrichtenbrief des Arbeitskreises Bertolt Brecht, Heft* 73, 1970.
[307] Ebd., S. 9.

Selbstbestimmung jeglichen Fremdeinfluss ausschließt[308], bedeutet *Mitbestimmung* zwar das „Beteiligtsein an einem Entscheidungsprozess[309]“, nicht aber Souveränität bei der Entscheidungsfällung. Im Theaterkontext wurde *Mitbestimmung* nicht zwangsläufig als gleichberechtigt geteilte Entscheidungskompetenz verstanden, sondern konnte ebenfalls als bloße Beteiligung an den Entscheidungen der Theaterleitung erscheinen. In der vorangegangenen Aussage André Müllers wird auch deutlich, dass man von der Reformierung bzw. der Revolutionierung des Theaters nicht eine Verbesserung, sondern die Abschaffung des Systems erwartete [vgl. 1.2] und deshalb befürchtete, die *Mitbestimmung* würde diesbezüglich nicht weit genug gehen. Allerdings hielt man *Selbstbestimmung* nur für möglich, wenn ein gewisser „Emanzipationsstand“ der Theaterbeschäftigten erreicht und ein „gemeinsamer ideologischer Überbau[310]“ vorhanden sei. „Mitbestimmung ist nicht Selbstbestimmung. Aber Mitbestimmung ist deshalb noch nicht reformistisch. […] Um den Emanzipationsstand aber auf ein gleichmäßiges und ausgeglicheneres Niveau zu bringen, das Voraussetzung jeder funktionsfähigen Selbstbestimmung ist, erscheint die gemeinsame Arbeit an Mitbestimmungs- und Mitverantwortungsaufgaben in der konkreten Arbeitssituation an den bestehenden Theatern der geeignete Weg, Lernvorgänge in der Praxis und an der Praxis in Gang zu setzen[311]“, äußerte sich Roland Kabelitz in *Theater heute*. Im Diskurs der fortschrittlichen Theatermacher erschienen *Selbst-* und *Mitbestimmung* also nicht unbedingt als zwei konkurrierende Möglichkeiten, vielmehr wurde die *Mitbestimmung* als eine notwendige Etappe auf dem Weg zur *Selbstbestimmung* verstanden. Es bliebe, meinten Utzerath und Wiebel, „zunächst nur dieser, zugegeben anpassungsverdächtige Weg“, auch wenn er „selbstverständlich keine endgültige Lösung[312]“ darstelle. *Selbstbestimmung* war demnach das langfristig anvisierte Ziel der Demokratisierungsbemühungen am Theater. *Mit-* und *Selbstbestimmung* präsentierten sich als sukzessive Etappen der Demokratisierung des Theaters, die als eine ideologiebedingte, kontinuierlich auf einen idealen Endzustand zuschreitende Emanzipationsbewegung verstanden wurde. Diese Sichtweise wiederum fand ihre Entsprechung in der marxistischen Vorstellung einer teleologischen Gesellschaftsentwicklung. Auch hier lässt sich wieder festzustellen, wie sehr die

---

[308] Im Duden lässt sich die folgende Definition des Begriffs „Selbstbestimmung“ finden: „Unabhängigkeit des bzw. der Einzelnen von jeder Art der Fremdbestimmung (z.B. durch gesellschaftliche Zwänge, staatliche Gewalt),
Duden Online-Wörterbuch, unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/Selbstbestimmung zuletzt konsultiert am 12.2.2015.
[309] Duden Online-Wörterbuch, unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/Mitbestimmung zuletzt konsultiert am 12.2.2015.
[310] Kabelitz (wie Anm. 300), S. 30.
[311] Ebd..
[312] Hansjörg Utzerath u. Martin Wiebel (wie Anm. 212), S. 3.

progressiven Theatermacher das Theater und die Theaterarbeit in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit betrachteten und interpretierten. Das Theater erschien in ihrem Diskurs als eine (aus marxistischer Perspektive betrachtete) Gesellschaftsformation, die parallel zur Gesamtgesellschaft bestimmte Phasen der Entwicklung durchläuft.

2.2 Mitbestimmung als „Demokratisierung des Theaters“

Innerhalb des Diskurses der fortschrittlichen Theatermacher stand *Mitbestimmung* in einem engen semantischen Zusammenhang mit der Vorstellung einer demokratischen Ordnung, weshalb auch von der „Demokratisierung des Theaters[313]“ gesprochen wurde. Die Mitbestimmungsmodelle sollten die „feudalen“ Strukturen des Theaters beseitigen und durch eine demokratische Organisation ersetzen. Sie zielten darauf ab, die kritisierte starre Hierarchie des Theaterbetriebes abzubauen und Autoritätsstrukturen zu überwinden [vgl. 1.2.1]. Versteht man *Demokratie* in seiner Kernbedeutung als „Beteiligung des Volkes an der staatlichen Machtausübung[314]“, so hieße dies, auf den Theaterkontext übertragen, dass alle Beschäftigten Einfluss auf die Art und Weise, wie der Theaterbetrieb geführt wurde, haben sollten. Die bisher der Theaterdirektion vorbehaltenen Aufgaben und Entscheidungen sollten nunmehr demokratisiert, also unter Beteiligung aller Mitarbeiter gefällt werden. Die Ausweitung der Rechte des "Volkes" ging zwangsläufig mit einer Machtbeschneidung derjenigen einher, die in den traditionell organisierten Theatern eine Führungsposition innehatten. Die Mitbestimmungsmodelle sahen eine Theaterdirektion weiterhin vor, allerdings sollte die Leitung des Theaters nicht, wie im Falle des Intendanten, in der Hand eines Einzelnen liegen, sondern von mehreren Personen ausgeübt werden. Das Frankfurter Modell sah zum Beispiel ein Dreierdirektorium vor, an der Schaubühne wurde das Direktionsamt von fünf (abwählbaren) Theaterbeschäftigten ausgeübt. *Mitbestimmung* im Sinne der hier untersuchten Modelle hieß also nicht den Verzicht auf eine Leitungsposition, sondern deren Aufteilung auf mehrere Personen. Die Wähl- bzw. Abwählbarkeit der Mitglieder der Theaterleitung, wie sie die Betriebsverfassung der Schaubühne vorsah, sollte die demokratische Kontrolle der "Regierung" garantieren. Die Mitbestimmungsmodelle waren somit nicht im Sinne einer direkten, sondern als eine repräsentative Form der Demokratie[315] konzipiert. Sie vermittelten ein Bild vom Theater als einem staatsähnlichen

[313] Joachim Althaus u.a. (wie Anm. 292), S. 28.
[314] Horkheimer zitiert nach Kämper (wie Anm. 144), S. 309.
[315] Siehe dazu: Pötzsch (wie Anm. 303). S. 10f.

politischen Gebilde, dessen Funktionieren nach demokratischen Prinzipien ausgerichtet werden konnte.

Mitbestimmung hatte auch etwas mit „Mitverantwortung“ zu tun. Statt der „Alleinverantwortlichkeit[316]“ des Intendanten für die Leitung des Theaterbetriebes oder des Regisseurs für die Inszenierungsarbeit wurde die „Mitverantwortung aller Beteiligten[317]“ eingefordert. *Mitbestimmung* wurde insofern nicht nur als Ausweitung der demokratischen Rechte, sondern auch der Pflichten verstanden. „Zugleich sollten auch Zwänge, denen jedes Theater unterworfen ist, keinem Mitarbeiter des Hauses verschwiegen werden. Nur so kann überhaupt Einfluss und Verständnis, später Mitverantwortung aller Beteiligten erreicht werden[318]“, äußerten die Frankfurter Reformer in diesem Zusammenhang. Von den Theaterbeschäftigten wurde also ein Engagement, das über ihren bisherigen Aufgabenbereich hinausging, erwartet und die Bereitschaft, Verantwortung für das Ganze zu übernehmen.

Als demokratische Instanzen sollten „neue Mitbestimmungsgremien[319]“ innerhalb des Theaterbetriebes geschaffen werden, die die Information und Partizipation der Mitarbeiter gewährleisten sollten. Der ABB schlug zum Beispiel die Einrichtung eines Theaterrates und einer Vollversammlung vor. Die Betriebsverfassung der Schaubühne sah eine mit weitreichenden Machtbefugnissen (Vetorecht der Theaterleitung gegenüber) ausgestattete Vollversammlung vor. Als wichtige Voraussetzungen der *Mitbestimmung* galten Information und Transparenz. Die Informationsvergabe und -auswertung sollte durch die Mitbestimmungsgremien gewährleistet werden. „Wir haben uns vorgestellt, dass es ein Forum geben muss, wo diese Informationen diskutiert werden können. Es sollen deshalb Versammlungen aller künstlerischen Mitarbeiter während der Arbeitszeit stattfinden. Das Ganze ist eine Frage der Organisation von Meinungsbildung innerhalb eines Betriebes[320]“, so die Reformer. Insbesondere das Vorgehen der Theaterleitung sollte allen Beschäftigten verständlich und plausibel gemacht werden. Der Betriebsverfassung gemäß war die Theaterleitung der Schaubühne „verpflichtet, ihre Geschäfte und Planungen öffentlich zu machen, d.h. einem durch die Belegschaft gewählten sechsköpfigen Gremium ständige

[316] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 212.
[317] Ebd..
[318] Ebd..
[319] Müller (wie Anm. 306), S. 6.
[320] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 212.

Informationen über alle diesbezüglichen Vorgänge zu geben.[321]“ Die vorangegangenen Zitate zeugen davon, dass die Entwickler der Mitbestimmungsmodelle davon ausgingen, die bisher "unmündigen" Theaterbeschäftigten müssten durch organisierte Information und Meinungsbildung auf ihre aktive Mitwirkung bei der Ausgestaltung der Arbeitsprozesse vorbereitet werden. In den Augen der Frankfurter Reformer war *Mitbestimmung* notwendigerweise mit der „Reflexion über die ökonomische oder politische Situation eines Stadttheaters und seine Funktion in der Gesellschaft[322]“ verbunden. Diese führe bei den Mitarbeitern zu einem höheren Grad an „Bewusstsein“ sowohl für den Theaterbetrieb als auch für die Gesamtgesellschaft. „Nur der gesellschaftsbewusste und von Sachkenntnissen über die Erfordernisse seines Betriebes geleitete Arbeitnehmer ist zu einer funktionierenden Mitbestimmung […] fähig[323]“, so Roland Kabelitz. *Mitbestimmung* wurde somit als Learning-by-Doing-Prozess verstanden, bei dem der informierte und emanzipierte Theaterarbeiter sowohl Voraussetzung als auch Zielpunkt darstellte.

Überlegungen finanzieller Natur wurden im Rahmen der Diskussion um die Mitbestimmung am Theater kaum angestellt. Zwar wurde im *Spiegel*-Interview mit den Frankfurter Reformern erwähnt, dass man bei der Umsetzung des Mitbestimmungsmodells „für das Frankfurter Schauspiel einen Mehrbedarf von 1,3 Millionen Mark ausgerechnet[324]“ habe, aber mehr als einen knappen Kommentar war diese Anmerkung des Interviewers den Reformern nicht wert: „Wir haben dargelegt, dass eine von uns geplante Umstrukturierung Geld kostet, dass sie mit einer Erweiterung des Ensembles verbunden ist.[325]“ In keinem der anderen Artikel über die Mitbestimmungsmodelle wird das Thema Kosten angeschnitten. Ein erhöhter Finanzbedarf schien damals also kein Argument gegen eine demokratische Umgestaltung des Theaterbetriebs gewesen zu sein[326]. In den Textquellen lässt sich, im Gegenteil, eine antikapitalistische Grundhaltung erkennen. „Die Gewerkschaften bekennen sich mit Nachdruck zu dem absoluten Vorrang der Arbeit vor dem Kapital mit allen

[321] Schaubühne am Halleschen Ufer (wie Anm. 293).
[322] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 217.
[323] Kabelitz (wie Anm. 300), S. 28.
[324] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 214.
[325] Ebd..
[326] Dies hing sicherlich auch damit zusammen, dass die Mitbestimmungsbemühungen am Theater in eine „Zeit außergewöhnlichen Wirtschaftswachstums in ganz Westeuropa“ fielen, die sich durch eine „außergewöhnliche Steigerung der Steueraufkommen und der öffentlichen Haushalte“ auszeichnete. Kaelble (wie Anm. 103), S. 151.

Konsequenzen für die anzustrebenden demokratischen Produktionsverhältnisse[327]“, hieß es beispielsweise bei Kabelitz. Wie unter 1.2.2.3 gezeigt, kritisierten die progressiven Theatermacher das etablierte Theater hinsichtlich seiner "kapitalistischen Produktionsweise". Diese schien ihnen mit qualitativen Arbeitsergebnissen und -weisen in Widerspruch zu stehen.

In diesem antikapitalistischen Geiste präsentierten sich auch die finanziellen Überlegungen, die im Zusammenhang mit der Demokratisierung des Theaters angestellt wurden: Die Einführung einer gerechten, bzw. als gerecht empfundenen Bezahlung innerhalb des Theaterbetriebs. Darunter verstand man die „Abschaffung von [finanziellen] Privilegien untereinander und der sozialen Angleichung aller […] Mitglieder[328]“. Das Frankfurter Modell sowie das der Schaubühne sahen eine solche Angleichung der Gehälter vor: „Allgemein wichtig scheint uns die Begrenzung der Höchstgagen bei gleichzeitiger Anhebung der Mindestgagen von 650 auf 1200 Mark[329]“, sagten die Reformer im Interview. *Demokratisierung* wurde also nicht nur hinsichtlich von Entscheidungsgewalt und Einflussnahme eingefordert, sondern auch in Bezug auf die finanzielle Entlohnung der Beschäftigten. Dies meinte hier allerdings nicht die Einführung eines Einheitslohnes, wie es später z.B. am TAT der Fall gewesen war, sondern die Reduzierung der Spannbreite der Gehälter.

Natürlich waren *Demokratisierung* und *Mitbestimmung* keine originären Erfindungen der Theatermacher. Auch in anderen Bereichen der Gesellschaft, insbesondere innerhalb der Gewerkschaften und Universitäten, wurde intensiv über *Mitbestimmung* als „eine Forderung unserer Zeit[330]“ diskutiert. Gerd Jäger ging davon aus, dass die Schaubühne auch deshalb zu einem „Phänomen[331]“ werden konnte, weil sie als mitbestimmtes Theater zu einem Zeitpunkt gegründet wurde, als „die Diskussion um Mitbestimmung […] ihren Höhepunkt erreicht“ hatte. Die Entwicklungen im Theaterbereich standen also auch in puncto Mitbestimmung in einem untrennbaren Zusammenhang mit den aktuellen gesamtgesellschaftlichen

[327] Die Autoren des im Nachrichtenbrief des ABB veröffentlichten Mitbestimmungsmodells waren Mitglieder der gewerkschaftlichen Organisation GDBA (Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger).Kabelitz (wie Anm. 300), S. 29.
[328] Gerd Jäger, Wie, warum funktioniert die Schaubühne? Beobachtungen und Folgerungen von Gerd Jäger, in: *Theater Heute Jahrbuch 1973*, 1973, S. 17.
[329] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 214.
[330] Unter dem Motto „Mitbestimmung – eine Forderung unserer Zeit“ wurde im Oktober 1968 in Stuttgart eine Kundgebung des Deutschen Gewerkschaftsbundes abgehalten. Siehe dazu: Borowsky (wie Anm. 294), S. 36f.
[331] Jäger (wie Anm. 328), S. 14.

Entwicklungen. Mit den Mitbestimmungsmodellen wollte man sich dem Ideal eines zeitgemäßen Theaters annähern [vgl. 1.1]. Sowohl die Mitbestimmungsinitiativen der fortschrittlichen Theaterleute als auch diejenigen der Gewerkschaften zielten auf eine „Gesellschaftstransformation durch die Strategie universaler Demokratisierung[332]“ ab.

2.3 Die Zielsetzungen der Mitbestimmung: bessere Kunst und bessere Gesellschaft

Viele der Diskursteilnehmer versicherten, dass sie bei der Einführung von Mitbestimmungsmodellen am Theater in erster Linie aus künstlerischen Motiven handelten. „Natürlich kann es bei einer Neuordnung der Theaterbetriebe […] allein um bessere künstlerische Ergebnisse gehen[333]“, schrieben zum Beispiel Johler und Sichtermann. Aus der Überzeugung heraus, dass die „völlige Verfestigung und Versteinerung des Theatersystems[334]“ seine veraltete Ästhetik bedinge, folgerte man, dass die Revolutionierung der Theaterstrukturen zwangsläufig mit einer Erneuerung der ästhetischen Ausdrucksmittel einhergehen müsse und dass „die Qualität von Theater en gros verbessert werden wird durch die Veränderung der Institution[335]“. Im Diskurs der progressiven Theatermacher wurde also ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Produktionsweise und Ästhetik hergestellt.

Geht man von einer primär politisch-ideologischen Motivation für die Demokratisierung des Theaters aus, wie sie im nächsten Abschnitt und im nächsten Kapitel herausgearbeitet werden wird, findet sich hier eine Sichtweise auf das Verhältnis von Ästhetik und Produktion wieder, wie sie beispielweise auch in Walter Benjamins Essay „Der Autor als Produzent“ (1934) deutlich wird. Wie Benjamin gingen die fortschrittlichen Theatermacher davon aus, dass „die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische [in diesem Falle theatrale] Qualität[336]“ einschließe. Laut Benjamin müsse der Schriftsteller nicht nur „seiner Gesinnung nach“, sondern auch als „Produzent seine Solidarität mit dem Proletariat[337]“ bezeugen. Maßgebend sei dabei der „Modellcharakter der Produktion, der anderen Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag.[338]“ Der „Autor als Produzent“ sei laut Benjamin ein „fortgeschrittener Typus des Schriftstellers[339]“. Auf ganz ähnliche Weise äußerten sich auch die Verfasser des

---

[332] Gerhard Leminsky zitiert nach Dorothea Kraus, Kraus (wie Anm. 56), S. 132.
[333] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 194), S. 1.
[334] Rischbieter (wie Anm. 163), S. 29.
[335] Ebd..
[336] Walter Benjamin, Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934, in: Tiedemann, Rolf, Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II. 2*, Frankfurt am Main 1977, S. 685.
[337] Ebd., S. 689.
[338] Ebd., S. 696.
[339] Ebd., S. 684.

Mitbestimmungsmodells des ABB: „Ein Theater, das sich als sinnvoll für die Gesellschaft erweisen will, darf sich nicht damit begnügen, *gutes* Theater zu machen, es muss ebenso *richtiges*, d.h. in und vor seiner Zeit verantwortliches Theater vorzeigen.[340]“ Es müsse daher „nicht nur als fortschrittlich in den Darstellungsinhalten, sondern in gleichem Maße als fortschrittlich in den Produktionsverhältnissen[341]“ konzipiert werden. Aus der politischen Gesinnung, so sahen es auch die Theatermacher der 1960/70er-Jahre, ergebe sich die Umorganisation der Produktionsweise und des Produktionsapparates und daraus wiederum die künstlerische Qualität des theatralen Werkes. Aus dieser Perspektive heraus lässt sich auch erklären, warum innerhalb der Demokratisierungsdebatte „hauptsächlich von der Änderung der Arbeitsformen am Theater geredet wird, von der autoritären inneren Struktur, nicht aber von den herzustellenden Kunst-Ergebnissen[342]“. Die fortschrittlichen Theatermacher schienen davon auszugehen, dass die (politisch inspirierte) Arbeitsform die Qualität des Kunstergebnisses einschließe. Mit der Frage, welche Rolle das neue, mitbestimmte Theater innerhalb der Gesellschaft spielen könnte, setze man sich demnach auch sehr intensiv auseinander.

Die Idee, die Erneuerung der Theaterkunst durch die Umwälzung seiner Produktionsverhältnisse anzugehen, zeugt nicht nur von den Spuren einer Benjamin-Rezeption, sondern auch davon, wie sehr die Vorstellungen und Begrifflichkeiten der progressiven Theatermacher von der marxistischen Logik geprägt waren. Diese stellt die ökonomischen Produktionsverhältnisse einer Gesellschaft in direkten Zusammenhang mit deren Herrschaftsstrukturen und versteht ihre Umstrukturierung als Ausgangspunkt gesellschaftlicher Veränderungen[343]. In diesem Sinne konzipierten und rezipierten die fortschrittlichen Theaterleute die Veränderungen der Produktionsverhältnisse innerhalb des Theaterbetriebes als die Vorausnahme einer noch ausstehenden Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse. „Eine Mitbestimmung am Theater hat zwar auch den Sinn, seinen Mitgliedern in dieser anachronistisch-patriarchalen Institution zu ihren demokratischen Rechten zu verhelfen, aber doch vor allem, die Institution zu einer lebensfähigen, gegenwartsnahen, womöglich die gegenwärtigen Verhältnisse schon transzendierenden zu machen[344]“, schrieb der Schriftsteller Erasmus Schöfer in *Theater*

[340] Joachim Althaus u.a. (wie Anm. 292), S. 29.
[341] Ebd..
[342] Hansjörg Utzerath u. Martin Wiebel (wie Anm. 212), S. 2.
[343] Siehe dazu den Artikel „Produktionsverhältnisse“ in: Buhr (wie Anm. 201), S. 231ff.
[344] Erasmus Schöfer, Das Stadttheater als Spielplatz einer demokratischen Gesellschaft, in: *Theater heute, Heft* 12, 1969, S. 30.

heute. Aus seinem Artikel mit dem etwas spöttisch anmutenden Titel „Das Stadttheater als Spielplatz einer demokratischen Gesellschaft“ geht hervor, dass er das Theater als eine geeignete Probebühne für den kommenden gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozess ansah. Am Theater könne man die Mitbestimmung im Kleinen testen, um sie dann als politisches Prinzip auf die Staatsebene zu übertragen[345], lauteten auch die Überlegungen von Kleinschmidt, Peymann, Reible und Stein. „Denn gerade am Theater, das die Gesellschaft sich in gewissem Sinne als Luxus leistet, ließen sich die allgemein relevanten Fragen der Mitbestimmung ohne großes Risiko einmal voll durchprobieren.[346]“ Den Gewerkschaften galt der Kulturbereich allgemein als besonders fruchtbares Terrain für den Beginn einer gesamtgesellschaftlichen Umgestaltung: „Die GDBA [Gewerkschaft Deutscher Bühnenangehöriger] vereinigt sich mit dem DGB [Deutscher Gewerkschaftsbund] und der DAG [Deutsche Angestellten-Gewerkschaft] in dem Bestreben, den Sektor Kultur in den Produktionsverhältnissen zum Vorbild für die Gesamtgesellschaft in der Bundesrepublik zu entwickeln. Fortschrittlich organisierte Schulen und Hochschulen, Verlage und Theater, Sendeanstalten und Filmproduktionsstätten können den Bereich der Kulturproduzenten an die Spitze der gesellschaftlichen Entwicklung bringen und die entwürdigende Situation eines herrschaftsbestätigenden Überbaus beenden[347]“, schrieb Robert Kabelitz in *Theater heute*. Die Idee des Theaters als „Lehranstalt“ erhielt in diesem Zusammenhang eine ganz neue Dimension. Die angestrebte Belehrung und Verbesserung des Kunstrezipienten situierte sich nicht wie bei Schiller[348] auf der inhaltlichen, der dramatischen Ebene, sondern die „ästhetische Erziehung des Menschen[349]“ sollte auf der Produktionsebene stattfinden. Sie zielte nicht nur unmittelbar auf das anwesende Publikum ab, sondern auf die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit.

Nach Ansicht der Theatermacher ging demnach die Bedeutung und Reichweite von *Demokratisierung* und *Mitbestimmung* am Theater weit über den Kulturbereich hinaus. Aufgrund seiner „fortschrittlich“ konzipierten Produktionsweise sah man das mitbestimmte und demokratisierte Theater an der vordersten Front des "Klassenkampfes". Die theaterinterne Neuorganisation der Arbeitsverhältnisse wurde als Generalprobe für die zukünftige Umgestaltung gesellschaftlicher Verhältnisse angesehen und das Theater somit

[345] Der Spiegel (wie Anm. 177). S. 215.
[346] Ebd..
[347] Kabelitz (wie Anm. 300), S. 29.
[348] Ich beziehe mich hier auf die 1784 von Friedrich Schiller verfasste Schrift „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“. Siehe dazu: Wolfgang Beutin (Hrsg.), *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart,* Stuttgart, Weimar 2008, S. 159.
[349] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Liselotte Blumenthal, Benno von der Wiese (Hrsg.), *Schillers Werke. Philosophische Schriften*, Weimar 1962 S. 309ff.

zur Lehranstalt für vorbildliche und „fortschrittliche“ Produktionsweisen. Dem Kultursektor im Allgemeinen und dem Theater im Besonderen wurde eine Avantgarde- und Schlüsselrolle innerhalb (zukünftiger) soziopolitischer Entwicklungen zugeschrieben, ebenso wie die Fähigkeit, der „bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft“ ein Ende zu bereiten.

2.4 Die mitbestimmten Theater als „Inseln im Kapitalismus“

Man verstand die Mitbestimmungsmodelle so, dass sie „sozialistische Betriebsstrukturen[350]“ innerhalb des (kapitalistischen) Theaterbetriebes einführen wollten, weshalb die mitbestimmten Theater auch als „Inseln im Kapitalismus[351]“ bezeichnet wurden. So wie der Dramaturg Horst Laube die Metapher der Insel benutzte, diente selbige erst einmal zur Abgrenzung zweier verschiedener Elemente. Auf ähnliche Weise, wie die Insel ein Stück Erde mitten im Wasser darstellt, verstand Laube (und viele seiner Kollegen) die mitbestimmten Theater als ein kommunistisches Eiland innerhalb des kapitalistischen Theatersystems und der kapitalistischen westdeutschen Gesellschaft. Darüber hinaus verweist die Metapher der Insel auf eine gewisse Unabhängigkeit vom "Festland" – darunter wäre in diesem Kontext sowohl der etablierte Theaterbetrieb als auch die bundesrepublikanische Gesellschaft im Ganzen zu verstehen – was die Insel zu einem Freiraum macht. Der Umstand, dass eine Insel vom Festland aus nur schwer zu kontrollieren ist, schafft günstige Bedingungen für das unbehinderte Austesten und Verwirklichen von Utopien. Umso mehr, da die überschaubare, sowohl geographisch als auch demographisch limitierte Größe einer Insel ihr Modellcharakter verleiht. Dies erlaubt es ihren Bewohnern etwas im Kleinen auszuprobieren, das dann später auf kontinentale Dimensionen übertragen werden kann. Auch diese Dimension der Insel-Metapher findet sich in Horst Laubes Aussage wieder: Er bezeichnete, seinen Versuchscharakter betonend, das kollektive Arbeiten am Theater – sein Gelingen vorausgesetzt – als „kühnen Vorgriff auf den Sozialismus[352]“. Das Inselleben birgt aber auch die Gefahr der totalen Isolation vom Festland und damit eines Realitäts- und Weltverlustes, wie der Dramaturg Michael Eberth ihn rückblickend für das mitbestimmte TAT diagnostizierte: „Das Kollektiv, als es merkte, dass ihm die Realität nicht folgen wollte, setzte sich von ihr ab. Statt die zu konkreten Arbeitsverhältnissen sich verwirklichenden Utopien einer misstrauischen Öffentlichkeit vorzuspielen, beharrte das Kollektiv auf jedem einzelnen Traum, organisierte lieber ohne Rücksicht auf Weltverlust

[350] Schöfer (wie Anm. 344), S. 30.
[351] Zum Beispiel von dem Dramaturg Horst Laube im Gespräch mit *Theater heute*: Theater heute (wie Anm. 5), S. 61.
[352] Ebd..

seinen modellhaften Emanzipationsprozess für sich selbst zu Ende.[353]“ Insofern erschien der den mitbestimmten Theatern zugeschriebene Insel-Status für eine öffentliche Einrichtung als problematisch. Zumeist aber wurde das "Festland" als Bedrohung für die "Inseln" und das Kommunismus-Test-Projekt angesehen. Als Empfänger staatlicher Subventionen würden die mitbestimmten Theater in Abhängigkeit von Staat und Gesellschaft stehen und dadurch kompromittiert. Aufgrund dieser Abhängigkeit von der „Öffentlichkeit“ könnte die Schaubühne „allenfalls eine Halb-Insel bilden[354]“, meinte beispielsweise Gerd Jäger.

Die Insel-Metapher wurde also im Diskurs der progressiven Theatermacher zur Verdeutlichung der ideologisch begründeten Abgrenzung zur "Außenwelt" einerseits und ihrem Modellcharakter andererseits verwendet. Sie zeugt darüber hinaus von dem zwiespältigen Verhältnis, das die mitbestimmten Theater als (kommunistische) "Inseln" zur Gesellschaft, dem (kapitalistischen) "Festland", einnahmen. Einerseits sah man die Theater als Avantgarde-Bewegung im Dienste (der Transformation) dieser Gesellschaft. Andererseits wurde die gegenwärtige „Öffentlichkeit“ als Bedrohung für dieses politische Vorhaben wahrgenommen.

2.5 Mitbestimmung im künstlerischen Bereich: Das kollektive Arbeiten

Die hier vorgestellten Mitbestimmungsmodelle zielten in erster Linie auf die Umformung der betriebsorganisatorischen Strukturen des Theaters ab. Laut ihrer Konzeption sollten auch „künstlerische Fragen“ der Mitbestimmung unterliegen, aber wie das konkret vonstattengehen sollte, lässt sich aus den Modellen nicht erschließen. In ihrem Artikel „Über den autoritären Geist des Theaters“ gingen die Schauspieler Jens Johler und Barbara Sichtermann darauf ein, wie sie sich *Mitbestimmung* innerhalb des kreativen Prozesses vorstellten. Im Zentrum ihres Entwurfs eines „Gegenmodells[355]“ zum etablierten Theaterbetrieb stand die Idee des kollektiven Arbeitens. Sie verwiesen insbesondere auf die Wichtigkeit des Dialogs zwischen dem Regisseur und den Schauspielern und schlugen vor, „die gesamte [Inszenierungs-] Arbeit auf eine dialektische Basis [zu] verlegen[356]“. „Nur auf diese Weise, in „gemeinsamer Verantwortung“, könne ein „echter Arbeitsprozess[357]“ entstehen. Diese „fruchtbare Auseinandersetzung der künstlerischen Mitglieder

[353] Eberth (wie Anm. 165), S. 76.
[354] Jäger (wie Anm. 328), S. 17.
[355] Der Begriff „*Gegen*modell“ weist die Demokratisierungsbewegung innerhalb des Theaters auch als eine Protestbewegung aus. Einleitender Text zu dem Artikel von Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 146), S. 29.
[356] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 135.
[357] Ebd., S. 131.

untereinander[358]“ bezeichneten Sichtermann und Johler als kollektives Arbeiten bzw. als „Kollektivarbeit[359]“. Schon das von den beiden Schauspielern verwendete Vokabular („gemeinsame Verantwortung“) legt eine ideelle Verwandtschaft von *Mitbestimmung* und kollektivem Arbeiten nahe. Tatsächlich war die Forderung nach einem kollektiven Arbeiten am Theater untrennbar mit den Ideen von *Mitbestimmung* und *Demokratisierung* verbunden. Mitbestimmte Theater wie die Schaubühne am Halleschen Ufer und auch Freie Theatergruppen wie die Rote Rübe wurden dementsprechend von Theatermachern, -wissenschaftlern und -kritikern als „Kollektive“ oder „Kollektiv-Theater“ bezeichnet. Was genau man zur Jahrzehntwende 1960/70 unter *kollektivem Arbeiten* bzw. unter *Kollektiv* verstand, dem widmet sich das nächste Kapitel ausführlich.

[358] Ebd..
[359] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 191), S. 25.

3. Das Kollektiv und das kollektive Arbeiten um die Jahrzehntwende 1960/70

Zu Beginn der 1970er-Jahre wurden an verschiedenen westdeutschen Bühnen Mitbestimmungsmodelle eingeführt, die nicht nur auf eine Demokratisierung der organisatorischen Strukturen des Theaterbetriebes abzielten, sondern auch auf die des künstlerischen Produktionsprozesses. Bei der Inszenierungserstellung sollten Regisseure, Dramaturgen und Schauspieler, ggf. auch andere an der künstlerischen Arbeit beteiligte Personen wie Bühnen- oder Kostümbildner, kollektiv zusammenarbeiten. Diese Form des gemeinschaftlichen Arbeitens wurde auch innerhalb des gerade entstehenden Freien Theaters [vgl. 1.3.1] praktiziert. Dementsprechend tauchte der Begriff „Kollektiv" als Bezeichnung für die mitbestimmten Theater oder die Freien Gruppen sowohl als Selbstbezeichnung als auch als Fremdzuschreibung im Diskurs immer wieder auf. Ihre gemeinschaftliche Vorgehensweise bei der Aufführungserarbeitung wurde als „kollektives Arbeiten" bezeichnet. In diesem Kapitel soll herausgearbeitet werden, welche Konzepte und Topoi im Theaterkontext der Jahrzehntwende 1960/70 mit dem *Kollektiv*-Begriff verbunden waren. In einem ersten Schritt soll auf den Terminus *Kollektiv* als Bezeichnung für eine Gruppe von gemeinsam und gemeinschaftlich arbeitenden Theatermachern eingegangen werden. Im zweiten Abschnitt dieses Kapitels wird dann das *kollektive Arbeiten* als eine spezifische Vorgehensweise beim Inszenieren untersucht werden.

3.1 Das Kollektiv

Die Bezeichnung *Kollektiv* beruhte auf einer bestimmten Organisations- und Arbeitsweise. Im Diskurs der progressiven Theatermacher wurden diejenigen Theater und Gruppen als „Kollektive" betitelt, die eine demokratische Organisationsweise der betrieblichen Theaterstrukturen (oder der Gruppenstruktur, was das Freie Theater angeht) und des kreativen Arbeitsprozesses aufwiesen. Der Begriff *Kollektiv* wurde zwar im untersuchten Zeitraum in aller Munde geführt – von Theaterkritikern, Theaterwissenschaftlern und den Theaterleuten selbst wurde er geradezu inflationär verwendet – aber bereits in den 1960er-Jahren wurde konstatiert, dass sich „jeder […] wahrscheinlich etwas anderes darunter vor[-stellte][360]". Man war, um es mit den Worten des „Vietnam-Kollektivs" auszudrücken, wie

[360] Vietnam-Kollektiv (wie Anm. 28), S. 24.

„vernebelt von dem allzu vagen Kollektivbegriff[361]“. Allein die lexikalischen Definitionen des Begriffs ließen eine große Spannweite an Deutungsmöglichkeiten zu. Im *Duden Bedeutungswörterbuch* von 1970 wurde das *Kollektiv* allgemein und ideologieneutral als „durch gemeinsame, besonders berufliche Interessen und Aufgaben miteinander verbundene Gruppe von Menschen[362]“ definiert. *Meyers Neues Lexikon* aus dem Jahr 1973 wies das *Kollektiv* hingegen als Spezifikum der „kommunistischen Staaten“ aus und als „von gemeinsamen Zielvorstellungen und Überzeugungen getragene [Arbeits-]gruppe, in der alle Mitglieder – frei von egoistisch-individualistischen Antrieben und in gegenseitiger Unterstützung und solidarischem Handeln – sich um die besten materiellen und ideellen menschlichen Lebensbedingungen bemühen[363]“. Die Inkongruenz der beiden vorgestellten Lexikon-Artikel bezeugt die Bandbreite an Interpretationsmöglichkeiten. Die damals gehegten Vorstellungen vom *Kollektiv* konnten zwischen einer beruflichen Zweckgemeinschaft und einer altruistischen Solidargemeinschaft mit ideologisch motiviertem Weltverbesserungsanspruch variieren. Sein häufiger Gebrauch sowie seine Anwendung auf die verschiedensten sozialen Kontexte haben sicherlich auch zu der beschriebenen "Vernebelung" des Kollektivbegriffs beigetragen und ihn zu einem diffusen, nicht mehr hinterfragten Gemeinplatz werden lassen. Die folgende Analyse wird die bis heute andauernde Schwierigkeit das *Kollektiv* zu definieren nicht beseitigen können. Vielleicht kann sie aber, indem sie die verschiedenen Positionen und Konzepte herausarbeitet, die im Diskurs der fortschrittlichen Theatermacher verhandelt wurden, einen Beitrag dazu leisten, den "Nebel" zu lichten.

3.1.1 Das institutionell konstituierte Kollektiv und die kreative „Produktionsgruppe“

Die Analyse des Korpus zeigt, dass um die Jahrzehntwende 1960/70 innerhalb des Berufstheaters zwei verschiedene *Kollektiv*-Verständnisse koexistierten. Einerseits verstand man unter dem *Kollektiv* die durch eine theaterinstitutionelle Rahmung vorgegebene Gesamtheit aller Beschäftigten. An der Westberliner Schaubühne zum Beispiel war die im 2. Kapitel schon näher beleuchtete Betriebsverfassung „Bestandteil der Arbeitsverträge aller Festangestellten“ und „sollte auf Grund der Arbeitserfahrungen aller Beteiligten weiterentwickelt werden.[364]“ Diese Formulierungen beweisen, dass die mitbestimmte

---

[361] Ebd..
[362] *Der große Duden. Bedeutungswörterbuch,* Mannheim/Wien/Zürich 1970, S. 380.
[363] Der Verlag war zwar in Leipzig (also in der damaligen DDR angesiedelt), aber als eines der umfangsreichsten deutschsprachigen Lexika war *Meyers Neues Lexikon* auch in Westdeutschland sehr verbreitet. *Meyers Neues Lexikon,* Leipzig 1973, S. 477.
[364] Schaubühne am Halleschen Ufer (wie Anm. 293).

Schaubühne als ein Kollektiv konzipiert war, das alle Mitarbeiter inklusive der Technik und Verwaltung einschließen sollte. Dementsprechend wurden auch in allen Programmheften (innerhalb des hier untersuchten Zeitrahmens) nicht nur, wie anderorts üblich, die an der Inszenierung beteiligten Personen genannt, sondern namentlich alle Mitarbeiter und ihre Funktion innerhalb des Theaterbetriebs aufgelistet[365] [vgl. 4.3.1]. In den Programmheften äußerte sich demnach auch die Sichtweise auf den Theaterbetrieb als ein Gesamtkollektiv, das auch die nicht künstlerisch tätigen Personen und Abteilungen einschloss. Die Schaubühnen-Verfassung zeigt auch, dass weder das *Kollektiv* noch der es konstituierende Text als etwas von vornherein Gegebenes angesehen wurden. Der Anspruch, die Betriebsverfassung „auf Grund der Arbeitserfahrungen aller Beteiligten" weiterzuentwickeln, zeugt von dem prozesshaften und gemeinschaftlichen Charakter, den man der Kollektivbildung und -entwicklung zuschrieb.

Neben dieser Vorstellung eines durch die Theaterinstitution gerahmten *Kollektivs*, existierte die Idee eines *Kollektivs*, das sich auf die an der kreativen Arbeit direkt beteiligten Instanzen beschränkte. In engerem Sinne verstand man darunter nur den/die Regisseur(e) und die Schauspieler, und gegebenenfalls auch den/die Dramaturgen. In weiterem Sinne gehörten auch zum Beispiel auch die Bühnen- und Kostümbildner oder Lichttechniker zu diesen Kreativkollektiven. In dem Mitbestimmungsprojekt für das Frankfurter Schauspielhaus wurden diese als „Produktionsgruppen" bezeichnet. Von „Produktionsgruppen aus Regisseuren, Dramaturgen, Autoren und wissenschaftlichen Ratgebern […], denen auch Vertreter der Ausstattungsabteilungen angehören sollten[366]", war dort die Rede. Ergänzend erklärten die Frankfurter Reformer: „Außerdem hatten wir die Absicht, so bald wie möglich auch die Schauspieler an Planung und Entwicklung jeder Bühnen-Produktion zu beteiligen.[367]" Dieses *Kollektiv*-Verständnis beschränkte sich also auf die unmittelbar an der künstlerischen Inszenierungserstellung beteiligten Personen.

Je nach Zusammenhang bezeichnete man also entweder das gesamte Theater oder nur eine bestimmte Gruppe von Theatermachern, die sich innerhalb desselben mit dem Ziel der gemeinsamen Aufführungserarbeitung zusammengeschlossen hatten, als *Kollektiv*. Unter Berücksichtigung der vorangegangenen Analyse der Mitbestimmungsmodelle, insbesondere

[365] Siehe: „Personalstand der Schaubühne vom 15. März 1971", in: *Programmheft der Inszenierung "Die Mutter"*, ohne Seitenangaben.
[366] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 212.
[367] Ebd..

hinsichtlich ihrer Zielsetzung der Selbstbestimmung bzw. Selbstverwaltung [vgl. 2.2], kann jedoch davon ausgegangen werden, dass – zumindest in der Theorie – als langfristiges Ziel der Demokratisierung „die kollektive Führung des Betriebes[368]“, also das institutionell gefasste Gesamtkollektiv aller Theaterbeschäftigten angestrebt wurde. Auch das Frankfurter Konzept der „Produktionsgruppen“ wurde in diesem Sinne durch die Vorstellung eines zu schaffenden Gesamtkollektivs ergänzt, das alle Mitarbeiter umfassen und die Leitung des Theaters übernehmen sollte. Die Produktionsgruppe war als „ein Kollektiv, das letztendlich in die Verantwortung einer auf alle gestützten größeren Regierung überleitet[369]“, konzipiert.

Die Koexistenz zweier unterschiedlicher Kollektivverständnisse könnte jedoch auch dahingehend gedeutet werden, „dass Mitbestimmung von den Technikern [oder anderen Berufsgruppen innerhalb des Theaters] gar nicht gewünscht wurde.[370]“ In der Tat wurden im Diskurs der progressiven Theatermacher fast ausschließlich die neu zu bestimmenden Rollen von Intendanten, Regisseuren und Schauspielern verhandelt. Auch wenn von der „Demokratisierung des [gesamten] Theaters“ die Rede war, so richtete sich die Aufmerksamkeit doch hauptsächlich auf das Künstlerkollektiv im engeren Sinne, also auf das gemeinschaftliche Vorgehen von Regisseur, Schauspielern und Dramaturgen beim Inszenieren. Auch unter den Diskursteilnehmern selbst befanden sich weder Mitglieder der Ausstattung noch Techniker oder Verwaltungsangestellte. Auch wenn also die Theorie der Mitbestimmungsmodelle auf ein alle Mitarbeiter umschließendes Gesamtkollektiv abzielte, so lässt sich doch eine Ausgrenzung der Berufsgruppen, wie zum Beispiel die Mitglieder der Ausstattung oder die technischen Mitarbeiter, aus dem Diskurs beobachten. Die Historikerin Dorothea Kraus hat eruiert, dass sowohl an der Schaubühne als auch am Schauspiel Frankfurt Auseinandersetzungen zwischen der Theaterleitung und den Technikern beziehungsweise zwischen dem künstlerischen und dem technischen Personal existierten, die zur Folge hatten, dass dessen „ursprüngliches Mitbestimmungsrecht eine deutliche Einschränkung[371]“ erfuhr. Die diskursive Ausgrenzung spiegelte also eine praktische Exklusion wider. Das institutionell gerahmte Gesamtkollektiv erscheint somit als ein theoretisches Konstrukt, während das Kreativkollektiv (in engerem Sinne verstanden) die diskursive und theatrale Praxis bestimmte.

---

[368] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 133.
[369] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 215.
[370] Kraus (wie Anm. 56), S. 149.
[371] Ebd., S. 147.

3.1.2 Der Gemeinschaftssinn des Kollektivs

Der im Diskurs der progressiven Theatermacher am häufigsten synonym zum Begriff *Kollektiv* benutzte Terminus ist *Gruppe.* Im Duden lässt sich folgende Definition dafür finden: „Gemeinschaft, Kreis von Menschen, die aufgrund bestimmter Gemeinsamkeiten zusammengehören, sich aufgrund gemeinsamer Interessen, Ziele zusammengeschlossen haben[372]“. Das *Kollektiv* bzw. die *Gruppe* setzt sich also per definitionem aus mehreren Personen zusammen, die etwas Gemeinsames verbindet. In der Tat häuft sich der Gebrauch des Adjektivs „gemeinsam“ innerhalb des Textkorpus. Henning Rischbieter beispielsweise beschrieb das *kollektive Arbeiten* als einen „Prozess der gemeinsamen Bewusstwerdung, des Probierens, Diskutierens, Formulierens[373]“. Peter Stein betonte die Wichtigkeit der „gemeinsamen Gespräche und Auseinandersetzungen[374]“ und das Bedürfnis der Schaubühnenmitglieder, „gemeinsam zu arbeiten[375]“. Der Begriff *Kollektiv* zielte also auf die Betonung des Gemeinsamen und des gemeinschaftlichen Vorgehens bei der Theater- und Inszenierungsarbeit ab. Dem Gemeinsamen wurde das "Einsame" entgegengesetzt. Für die Roten Rüben zum Beispiel stellte das *Kollektiv* „die Antwort auf die Vereinzelung und Vereinsamung, die ein Schauspieler in einem durchschnittlichen Ensemble erfährt[376]“, dar. Im Gegensatz zum traditionellen Theaterbetrieb wurde also die kollektiv organisierte Theatergruppe als ein Ort der Gemeinschaft betrachtet, der die Mitglieder vor Isolation und Einsamkeit bewahrte.

Der Begriff *Kollektiv* implizierte die Zusammengehörigkeit mehrerer Personen. Dass für einige bereits der Zusammenschluss von zwei Personen als *Kollektiv* gelten konnte, beweist die Bezeichnung des Schauspieler-Duos Jens Johler und Barbara Sichtermann als „Autorenkollektiv“ oder als „Autorenteam[377]“. Daraus folgt, dass man das *Kollektiv* als die qualitative Bestimmung einer Gruppe und nicht als eine quantitative Mindestanforderung verstand. Die Bezeichnung „Autorenkollektiv“ verbindet zwei erst einmal paradox erscheinende Vorstellungen des Künstlers bzw. des Kunstschaffens: Einerseits das Bild des geniehaften Künstlers als alleinigem geistigen Urheber eines (Inszenierungs-) Textes, der am

---

[372] Duden Online-Wörterbuch, unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/Gruppe_Team_Abteilung_Einheit, zuletzt konsultiert am 20.11.2015.
[373] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 31.
[374] Der Spiegel, Das Ensemble ist missvergnügt. SPIEGEL-Interview mit dem Regisseur Peter Stein über den "Peer Gynt"-Erfolg der Berliner Schaubühne, in: *DER SPIEGEL, Heft* 22, 1971, S. 172.
[375] Stein (wie Anm. 157), S. 192.
[376] Benjamin Heinrichs, Freie Gruppen - zum Beispiel Rote Rübe, in: *Theater Heute Jahrbuch 1973*, 1973, S. 125.
[377] Manfred Raymund Richter, Zur Situation der oppositionellen Kräfte an den Theatern in der BRD, in: *Nachrichtenbrief des Arbeitskreises Bertolt Brecht, Heft* 67, 1969, S. 33.

Theater in erster Linie durch den Autor und den Regisseur verkörpert wird, und das Konzept der kollektiven Kreativität[378] andererseits, das den künstlerischen Prozess als einen Gemeinschaftsakt versteht. Die diskursive Hervorhebung der kollektiven Autorschaft, sei es beim Verfassen eines Artikels oder beim Inszenieren eines Theaterstückes, stellte somit auch eine Abgrenzung von dem Konzept der Kreativität als genuiner Einzelleistung dar [vgl. 3.2.4.1]. Im Diskurs der fortschrittlichen Theatermacher wurde auch das Inszenieren als eine Angelegenheit des *Kollektivs* verstanden. Als Peter Stein in einem *Spiegel*-Interview sagte, er sei „kein Einzelkämpfer", da er nur „in einer verantwortlichen Zusammenarbeit mit den Mitarbeitern aktiv werden[379]" könne, meinte er damit wohl auch, dass er kein "Einzelkünstler" sei.

Man ging davon ausging, dass das den Theaterkollektiven zugrunde liegende Gemeinsame mehr als nur ein zufälliges vertragliches Engagement an einem bestimmten Theater darstellte. Dies beweist die Analyse eines weiteren, im Diskurs der progressiven Theatermacher häufig synonym zum *Kollektiv* benutzten Begriffes: das *Ensemble*. Gemeint war damit nicht das *Ensemble* in seiner lexikalischen Bedeutung, also eine „Gruppe von Schauspielern, Tänzern, Sängern oder Orchestermusikern mit festem Engagement[380]", das de facto auch an traditionell organisierten Theatern existierte. Wiederholt wurde der Wunsch nach der Bildung eines „echten Ensembles" geäußert, das durch die Demokratisierung der Theaterstrukturen und die Mitbestimmung der Ensemblemitglieder verwirklicht werden sollte. „Die Ensemble-Idee wird von allen Theaterleuten gepflegt – kaum einem gelingt es, ein echtes Ensemble aufzubauen und zu erhalten. Denn ein echtes Ensemble ist nur denkbar, wenn jedes Mitglied für das gesamte Institut gleichermaßen verantwortlich ist[381]", konstatierten Johler und Sichtermann. Das „echte Ensemble" stand demnach im Gegensatz zu den tatsächlich existierenden, im Umkehrschluss "falschen" Ensembles, deren Mitglieder, so Heinrichs, „kaum ein intensiveres Verhältnis zueinander haben als die zufälligen Mitglieder einer manchmal beschwipsten, meist aber verkaterten Reisegesellschaft.[382]" Für Johler und Sichtermann machte also die gemeinsam getragene Verantwortung, für Heinrichs ein hoher Intensitätsgrad der Beziehung der Mitglieder untereinander das „echte Ensemble" aus. In beiden Zitaten wird ein Ideal formuliert, das auf die utopische Dimension des

[378] Siehe dazu: Kurzenberger (wie Anm. 10).
[379] Stein (wie Anm. 157), S. 203.
[380] Duden Online-Wörterbuch, unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/Ensemble#Bedeutung1a, zuletzt konsultiert am 19.11.2015.
[381] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 136.
[382] Heinrichs (wie Anm. 376), S. 125.

Kollektivs verweist. Es erscheint als ein zukünftiges, idealisches Gebilde, das zwar noch nicht existiert, aber auf das man zuarbeiten kann.

3.1.2.1 „Subjektivismus“ und „Individualismus“ als Widerspruch zum Kollektiv

Der Begriff *Kollektiv* beinhaltete auch zwangsläufig die Idee einer Existenz im Plural, während das Individuum in gewisser Hinsicht als sein Gegenspieler angesehen wurde. Als Antonyme zum *Kollektiv* tauchten die Begriffe „Subjektivismus“ und „Individualismus“ im Diskurs der fortschrittlichen Theatermacher auf. Allerdings wurden sie ausschließlich in Artikeln[383] verwendet, die im Zusammenhang mit dem so genannten Zielgruppentheater [vgl. 4.5.2] an der Schaubühne standen. Die speziell auf ein Arbeiterpublikum ausgerichteten Aufführungen des Zielgruppentheaters wurden aus einer sozialistischen Grundhaltung[384] heraus initiiert und zielten auf die Agitation des Publikums ab[385]. Diesem ideologischen Impetus gemäß bezeichneten die Begriffe „Subjektivismus“ und „Individualismus“ einen als schädlich bewerteten Egoismus: „Sehr ausgeprägt ist unter den Schauspielern ein Subjektivismus, der nur drauf aus ist, wie es in der Schaubühnen-Diskussion stets genannt wird, die „schauspielerischen Bedürfnisse zu befriedigen“[386]“, hieß es bei Wolfgang Schwiedrzik. „Diese „schauspielerischen Bedürfnisse“ [führen] zu den schädlichsten Bornierungen, […] insofern sie jeden politischen Vorstoß zu neuen Stoffen abblocken.[387]“ In dem Artikel des Schauspielers Michael König wurden „Subjektivismus“ und „Individualismus“ als rückschrittliche Eigenschaften bewertet, die im Rahmen einer kollektiv gestalteten Theaterarbeit eigentlich bereits überwunden sein müssten. „Und ich möchte auch allen, die einer solchen Arbeit [der Schaubühnen-Inszenierung *Märzstürme 21*] Interesse entgegenbringen, raten, organisierte politische Arbeit zu machen, denn die Massenarbeit ist der beste Garant dafür, bei Schwierigkeiten und Rückschlägen nicht wieder in Individualismus und Subjektivismus zu verfallen[388]“, schrieb der Schaubühnen-Schauspieler.

---

[383] Es handelt sich insbesondere um die Artikel von Michael König und Wolfgang Schwiedrzik in: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft (Hrsg.), *Politik und Theater: Märzstürme 1921,* Berlin 1973.
[384] Siehe dazu: Rolf Michaelis, Der Schaubühne anderes Gesicht, in: *Theater Heute Jahrbuch 1973*, 1973.
[385] Laut Wolfgang Schwiedrzik sollte mittels des Zielgruppentheaters beim Publikum „Hass gegen den Klassenfeind und seine Agentur erzeugt“ werden. Siehe dazu: Schwiedrzik (wie Anm. 167), S. 156.
[386] Ebd., 136-137.
[387] Ebd., S. 137.
[388] Michael König (wie Anm. 221), S. 128.

Der sich sowohl in Schwiedrziks als auch in Königs Artikel abzeichnende Antagonismus zwischen kollektiven und individuellen Interessen, ging wiederum auf die marxistische Philosophie zurück. „Individualismus“ wird dort als „bürgerliche Denk- und Verhaltensweise“ kategorisiert und das (bürgerliche) „Individuum mit seinen Interessen und Bedürfnissen“ als Gegenspieler des „organisierten Zusammenschluss[es] und Kampf[es] der Werktätigen[389]“, also des sozialistischen Kollektivs, angesehen[390]. Diesem Verständnis von Individualismus gemäß, schienen Schwiedrzik und König davon auszugehen, dass individuelle, als egoistisch empfundene Interessen einzelner Kollektivmitglieder die gemeinsame Arbeit behinderten und den politischen Anspruch des Theaters kontrahierten.
Es ist zwar richtig, dass die antagonistische Gegenüberstellung von *Kollektiv* und „Subjektivismus“ bzw. „Individualismus“ keinen diskurstypischen Reflex darstellte, sondern denjenigen einer kleinen Gruppe von Diskursteilnehmern, die eine fundamental kommunistische Position vertraten. Dennoch prägte die aus der marxistischen Theorie abgeleitete Idee des Individuums als Gegenspieler des *Kollektivs* das *Kollektiv*-Verständnis der Mehrheit der Theatermacher. Zahlreich waren diejenigen, die, wie Gerd Jäger, in der „homogenen Gruppe[391]“ eine Voraussetzung für das Funktionieren des *Kollektivs* sahen.

3.1.3. Das Kollektiv: "homogene Gruppe" oder „sinnvolle Zusammensetzung einzelner Qualitäten“?

Für die Schauspieler Klaus Gurreck, Jens Johler, Barbara Sichtermann und Stefan Stein implizierte „die Organisationsform des Kollektivs […], dass der einzelne seine private Sphäre dem Bedürfnis der Gruppe einordnet zugunsten einer optimalen Kommunikation mit allen Mitgliedern der Gruppe. […] Das bedeutet, dass das Kollektiv versucht, in ständiger Arbeit untereinander den geistigen Besitz und die technischen Fähigkeiten des Einzelnen zu "vergesellschaften"[392]“. Individuelle, hier als „privat“ bezeichnete Bedürfnisse sollten also den Bedürfnissen der Gruppe, wenn auch nicht untergeordnet, so doch „eingeordnet“ werden – was dennoch nur heißen konnte, dass die Gruppeninteressen als denjenigen des Individuums übergeordnet angesehen wurden. Individuelle intellektuelle und handwerkliche Fähigkeiten wurden als Privateigentum und damit als Grundübel des Kapitalismus

[389] Buhr (wie Anm. 201), S. 142.
[390] Siehe dazu: Berger (wie Anm. 137), S. 12-17.
[391] Jäger (wie Anm. 328), S. 17.
[392] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 146), S. 30.

verstanden[393]. Dieses sollte innerhalb des *Kollektivs* in gesellschaftliches Eigentum – also in das aller Kollektivmitglieder – überführt werden, da dies in der marxistischen Theorie als „die unerlässliche Voraussetzung für die sozialistische Umgestaltung der Gesellschaft[394]“ galt. Das *Kollektiv* verstand sich also als eine Miniaturgesellschaft, in der man mittels der kollektiven Organisationsstrukturen und Produktionsweisen eine sozialistische Gesellschaftsformation herstellen wollte. Die „Vergesellschaftung“ der geistigen Güter zielte auf die Homogenisierung der Fähigkeiten der Kollektivmitglieder ab. Die im Zuge von Demokratisierung und Mitbestimmung geforderte *Gleichberechtigung* der Kollektivmitglieder wurde oft auch als *Gleichheit* verstanden: „Wir dachten: Wenn sich jeder ein Stück weit verändert und auf den anderen zubewegt und wenn der Wissensvorsprung reduziert wird oder es möglich ist, dass alle an den Vorbereitungen gleichmäßig teilnehmen können, dann müsste es eigentlich so sein, dass fünfundzwanzig Leute vollkommen gleichberechtigt nebeneinander eine Produktion machen können.[395]“

Das Ideal der „homogenen Gruppe“, bei dem subjektive/private Interessen zurückstehen und ein möglichst hoher Grad an Gleichheit unter den Kollektivmitgliedern vorherrschen sollte, strebten viele der Theaterkollektive insbesondere in einer frühen Entwicklungsphase an. Die herausragende individuelle Kompetenz des Einzelnen ebenso wie „jedes private Bedürfnis“ wurde als Gefahr angesehen, „da es den Zusammenhang des ganzen Kollektivs bedrohte[396]“. Die Erfahrungen, die an den mitbestimmten Theatern und innerhalb der Freien Theatergruppen gesammelt wurden, schienen diese Sichtweise im Laufe der Zeit zu verändern: „Heute ist ein Stadium eingetreten, wo man wieder dufte findet, wenn der eine etwas kann, was ich nicht kann; während bis vor einem Vierteljahr immer nur das gefördert wurde, was jeder kann[397]“, lauteten die Überlegungen der Roten Rüben. In den meisten Texten ab ca. 1972 findet sich eine diesbezüglich korrigierte Sichtweise auf das *Kollektiv*. In einem Artikel aus dem Jahr 1973 warnte Benjamin Heinrichs vor „Kollektivpurismus“, der „alle Einzelinitiativen, alle Ausbrüche von Phantasie als Rückfälle in den bürgerlichen Individualismus[398]“ bestrafe. Im *Theater-heute*-Jahrbuch 1974 bezeichnete Michael Eberth, der als Dramaturg am mitbestimmten TAT gearbeitet hatte, die Tabuisierung privater

[393] „Die Existenz des Privateigentums an Produktionsmitteln ist die unmittelbare Ursache für die Spaltung der Gesellschaft in antagonistische Klassen und für die Ausbeutung und Unterdrückung der nichtbesitzenden Klassen“, liest man in: Buhr (wie Anm. 201), S. 73.
[394] Ebd., S. 73-74.
[395] Kuhn u. Meier (wie Anm. 286). S. 54.
[396] Eberth (wie Anm. 165), S. 85.
[397] Heinrichs (wie Anm. 376), S. 128.
[398] Ebd., S. 125.

Bedürfnisse als „rigide Form der Selbstunterdrückung[399]“. Anstatt als Belastung, wurden die unterschiedlichen Fähigkeiten der Kollektivmitglieder nun als Bereicherung empfunden: „Es muss ja auch das respektiert werden, was jeder da reinbringen kann[400]“, meinte der Regisseur Peter Palitzsch, der ab 1972 am mitbestimmten Schauspiel Frankfurt tätig war. Sein Kollege, der Dramaturg Horst Laube, äußerte sich ebenfalls in diesem Sinne: „Es ist ein falsches Gruppenverständnis, wenn man meint, Gruppe, das sei die Nivellierung aller zu einem harmonischen Ganzen, sondern Gruppe kann auch in unserer Arbeit nur verstanden werden als eine sinnvolle Zusammensetzung von einzelnen Qualitäten.[401]“

Bei der "homogene Gruppe" oder der „sinnvolle[n] Zusammensetzung einzelner Qualitäten“ handelt es sich demnach nicht um zwei sich widersprechende, parallel existierende Verständnisse des *Kollektivs*, sondern um sukzessive Etappen der gruppendynamischen Entwicklung, die sich innerhalb der einzelnen Theaterkollektive bzw. innerhalb eines bestimmten Zeitraumes vollzogen. Dieser Entwicklung zum Trotz schien in dem Begriff *Kollektiv* etwas von seiner ihm anfänglich zugeschriebenen Tendenz zur Homogenisierung fortzuwirken. Dies wird beispielsweise in der 1987 von George Tabori vorgenommenen Abgrenzung seiner Arbeitsweise im „Kreis“ von den kollektiven Arbeitsweisen der 1960er/70er-Jahre deutlich: Ein „Kreis ist keine Kollektivsoße, die den einzelnen überschüttet; richtige Gruppenarbeit fördert, bestätigt und entfesselt individuelle Bedürfnisse[402]“.

3.1.4 Die einstimmige Mehrzahl: Die Präsentation und Repräsentation des Kollektivs in den Medien

Diejenigen Gruppen von Theatermachern, die sich als *Kollektiv* verstanden, präsentierten sich auch nach außen als Gruppe. Die in den Fachzeitschriften veröffentlichen Artikel zum Thema *Kollektiv* wurden häufig von mehreren Repräsentanten des betreffenden Theaters, vom gesamten Ensemble einer bestimmten Kollektivinszenierung, oder, im Fall der Freien Gruppen, von allen Mitgliedern gemeinsam verfasst[403]. Ob diese Texte tatsächlich in Gemeinschaftsarbeit entstanden waren, ließe sich in Frage stellen. Betrachtet man

[399] Eberth (wie Anm. 165), S. 85.
[400] Theater heute (wie Anm. 5), S. 61.
[401] Ebd..
[402] George Tabori, *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte,* Frankfurt am Main 1999, S. 86.
[403] Siehe dazu die Artikel: Henning Rischbieter, Kollektive im Theater und auf dem Theater. Materialien zur Kollektivarbeit im Theater, in: *Theater heute, Heft* 4, 1969.

beispielweise den Artikel „Rückblick auf die Arbeit am *Viet Nam Diskurs* der Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin[404]“, so erscheint selbiger als eine Collage von Texten mehrerer Einzelautoren, deren Beiträge man zu einem mehr oder minder kohärenten Ganzen zusammengefügt hatte. Wichtig ist in diesem Zusammenhang allerdings vor allem, dass eine kollektive Autorschaft durch die gemeinsame Unterschrift des „Vietnam-Kollektivs“ zumindest suggeriert wurde. Dies zeugt zum einen davon, dass man sich in der Außen- und Fachwelt nicht durch eine Einzelperson repräsentieren lassen, sondern als Mehrzahl in Erscheinung treten wollte, und zum anderen von einem gewissen Misstrauen dem Individuum gegenüber. Die innere Verfasstheit des Theaters, des Ensembles oder der Gruppe sollte sich in der kollektiven Autorschaft widerspiegeln. Die dabei häufig verwendete Wir-Form verwies nicht nur auf den pluralen Charakter des *Kollektivs*, sondern auch auf seine gewünschte Einheit und Einigkeit. Man trat als Gruppe auf, die eine gemeinsame Position vertrat, sich einstimmig äußerte. Von Seiten der Presse[405] schien ebenfalls ein Interesse daran zu bestehen, die Theaterkollektive als einstimmige Gebilde zu präsentieren. Im *Spiegel*-Interview „Für uns ist rot die Farbe der Vernunft[406]“ wurden die Theatermacher Peter Kleinschmidt, Claus Peymann, Dieter Reible und Peter Stein zu den „Reformern“ zusammengefasst. Die im Interview gemachten Einzelaussagen konnten keiner bestimmten der vier befragten Personen zugeordnet werden, sondern stellten den generalisierten Standpunkt der „Reformer“ dar. Das *Kollektiv* trat hier also als einstimmige Einheit in Erscheinung, die eine gemeinsame Position und Haltung zu bestimmten Fragen einnahm. In den meisten Interviews wurde jedoch ein klassisches Format beibehalten, bei dem, wenn mehrere Vertreter eines Theaters oder einer Gruppe anwesend waren, die einzelnen Aussagen namentlich zugeordnet wurden.

Dass die konkrete Umsetzung der kollektiven Autorschaft bisweilen mit Komplikationen verbunden war, schlägt sich in der Form der Texte nieder. In den „Probennotizen zur Bremer Arbeit an Aristophanes/Bremer *Frauenvollversammlung*“ benötigen die vier Autoren einen ganzen einführenden Abschnitt, um dem Leser auseinanderzusetzen, wer im Folgenden wie

[404] Vietnam-Kollektiv (wie Anm. 28).
[405] Auch wenn „sich bestimmte gegensätzliche Positionen der Bewertung herausgebildet hatten“, wurden die Organisationsform des Theaterkollektivs im Allgemeinen und insbesondere das Schaubühnen-Kollektiv von Seiten der Theaterkritik mit großem Interesse und meist mit Wohlwollen betrachtet. Inwieweit das positive Presseecho wieder auf die Kollektive und die Kollektivbildung zurückwirkte, ist eine überaus interessante Frage, die aber leider im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden kann, da dies zu weit von der eigentlichen Fragestellung wegführen würde. Siehe dazu die Kapitel: „Statt einer Bibliographie“ und „Kritikerstimmen zu Aufführungen der Schaubühne", in: Iden (wie Anm. 48).
[406] Der Spiegel (wie Anm. 177).

zu Wort kommen wird. In dem vom „Vietnam-Kollektiv des Ensembles der Staatsbühne am Halleschen Ufer“ verfassten Artikel[407] wechselt die Perspektive mehrfach von der Wir-Form zur Ich-Form. Dies löst beim Leser Verwirrung hinsichtlich der Autorschaft auf und verweist darauf, dass hier der Anspruch auf Einstimmigkeit mit der Beschaffenheit des *Kollektivs* als Mehrzahl in Konflikt geraten war.

Oft wurden Interviews in Form von Gruppengesprächen geführt, an denen Inhaber unterschiedlicher Funktionen innerhalb des Theaters teilnahmen. Beim „Ensemble-Gespräch über die Inszenierungen von *Revolte im Erziehungshaus* und *Frühlings Erwachen* am Schauspiel Frankfurt[408]“ kamen zum Beispiel der Regisseur, der Dramaturg und drei der beteiligten Schauspieler zu Wort. Diese Zusammensetzung zeugt von dem Anspruch, die angestrebte demokratische und antihierarchische Struktur des *Kollektivs*, die dem Regisseur oder Dramaturgen keine Vorrangstellung zubilligen sollte, in seiner Präsentation nach außen fortwirken zu lassen. „Ensemble-Gespräch“ wurde allerdings anscheinend nicht dahingehend verstanden, dass dabei das gesamte Ensemble anwesend sein musste. Das mochte praktischen Gründen geschuldet gewesen sein oder dem Umstand, dass man die repräsentative Anwesenheit der Vertreter verschiedener Funktionen als ausreichend erachtete. Diese Repräsentanz beschränkte sich allerdings für den hier untersuchten Zeitraum auf die Bereiche Regie, Dramaturgie und Schauspiel. Ausstattungspersonal, Techniker oder andere Theaterangestellte nahmen nicht an Interviews teil. Es existierte also durchaus eine selektive Vorstellung davon, wer das *Kollektiv* zu repräsentieren vermochte und wer nicht. Die bereits konstatierte Exklusion bestimmter Berufsgruppen [vgl. 3.1.1] findet sich auch hier bestätigt. In späteren Publikationen wurden vereinzelt auch Interviews mit Bühnenbildnern geführt[409], was auf eine diesbezügliche Entwicklung und Ausweitung der Repräsentanz-Fähigkeit schließen lässt.

3.1.5 Selbstbestimmt, gleichberechtigt, antiautoritär und rebellisch – Das Kollektiv *am Puls der Zeit und seiner Zeit voraus*

Das zweite Kapitel dieser Untersuchung hat gezeigt, dass die Demokratisierung des Theaters bzw. die Mitbestimmung am Theater auf Gleichberechtigung und Selbstbestimmung

[407] Vietnam-Kollektiv (wie Anm. 28).
[408] Theater heute (wie Anm. 5).
[409] Siehe dazu zum Beispiel: Besson, Jean-Louis, Maidon, Gaelle, Un théâtre de l’espace absolu. Karl-Enst Hermman, scénographe. Entretien réalisé par Jean-Louis Besson et Gaelle Maidon à Berlin le 25 avril 2013, in: *Théâtre/Public, Heft* 209, 2013.

abzielten und sich gegen Autorität und Hierarchie richteten. Da die *Kollektive* der 1960/70er-Jahre sich in diesem Kontext situierten und konstituierten, müssten sie sich folglich durch gleichberechtigte und selbstbestimmte sowie nicht-hierarchische und antiautoritäre[410] Organisations- und Arbeitsstrukturen auszeichnen. Die Analyse des Korpus zeigt, dass eben jene Eigenschaften von den *Kollektiven* erwartet wurden. Die Theaterarbeit sollte in „gemeinsamer Verantwortung[411]“ und „vollkommen gleichberechtigt[412]“ verrichtet werden. Rischbieter sprach vom *Kollektiv* als einer „von etablierte[r] Herrschaft befreiten, sich selbst bestimmenden Gruppe[413]“. Man ging davon aus, dass die Fähigkeit zur Selbstbestimmung des *Kollektivs* die Emanzipation der einzelnen Mitglieder voraussetzen würde, „dass neues Theater nur von emanzipierten, nicht von unterdrückten […] Individuen hergestellt werden kann.[414]“ Der antiautoritäre Charakter des *Kollektivs* wurde insbesondere von den Freien Theatergruppen hervorgehoben, die im Gegensatz zu den mitbestimmten Theatern häufig ohne Regisseur (als an eine bestimmte Person gebundene Position) arbeiteten [vgl. 3.2.1]. Gefordert wurde ein Theaterkollektiv, „das den Versuch unternimmt, antiautoritär zusammenzuarbeiten und -zu leben[415]“. Laut *Theater heute* entwarfen Johler und Sichtermann das Kollektiv-Theater als „Gegenmodell[416]“ und damit aus einer Protesthaltung heraus. Der Protest richtete sich dabei gegen das „bürgerliche Stadttheater“ und seine Strukturen. Auch Wolfgang Schwiedrzik betonte: „Wir verstanden die Schaubühne als eine Gegengründung gegen das bürgerliche Stadttheater und nannten sie „zeitgenössisches Theater“[417]“. Das *Kollektiv* stellte man sich also nicht nur als selbstbestimmt, gleichberechtigt, antihierarchisch und antiautoritär vor, sondern auch als rebellisch. Mit der Übertragung dieser Werte der 68er-Bewegung auf die Theaterarbeit, wurde das *Kollektiv* der Forderung der Theatermacher, den „Anschluss an die Zeit[418]“ zu gewinnen, gerecht.

Das *Kollektiv* war aber nicht nur in diesem Sinne als zeitgemäß konzipiert, sondern auch als „fortschrittlich“. Dieser Begriff wurde schon in der Weimarer Republik von marxistischen

---

[410] Das Adjektiv *antiautoritär* bezeichnet in diesem Zusammenhang „eine widerständische Haltung gegenüber jeglicher Form von Autorität“. „Die studentische Linke verwendet *antiautoritär* in der Bedeutung repressionsfrei, frei von Herrschaft, frei(heitlich), ohne Hierarchie“, heißt es bei Kämper (wie Anm. 144), S. 81.
[411] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 131.
[412] Kuhn u. Meier (wie Anm. 286), S. 54.
[413] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 11.
[414] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 146), S. 30.
[415] Ebd..
[416] Einleitender Text zum Artikel „Zerschlagt das bürgerliche Theater“, Ebd., S. 29.
[417] Schwiedrzik (wie Anm. 133), S. 231
[418] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 132.

Intellektuellen in Bezug auf die Literatur und das Theater angewendet. In seinem Vortrag „Der Autor als Produzent“ (1934) zum Beispiel sprach Walter Benjamin von dem „fortgeschrittenen Typus des Schriftstellers[419]“. Der „Anspruch, etwas Fortschrittliches zu leisten“ oder „progressiv“ sein zu wollen, wurde unablässig wiederholt[420] und fand seine Entsprechung in der Selbstbezeichnung als „fortschrittliche Theatermacher“ [vgl. 1.2]. Als „progressive“ Kraft wollte man sich einerseits vom etablierten und als rückschrittlich empfundenen Theatersystem abgrenzen, andererseits zeugte der Begriff von einem teleologischen Geschichtsverständnis im Sinne des Marxismus. (Theater-) Geschichte wurde anscheinend als eine „gesetzmäßige Entstehung, Entwicklung und Ablösung einer ökonomischen Gesellschaftsformation durch die folgenden höheren Gesellschaftsformationen[421]“ aufgefasst. Der Kommunismus wurde dabei als letzte und höchste Entwicklungsstufe der Menschheit angesehen. Somit stellte die kommunistisch inspirierte kollektive Organisationsform, wie man meinte, im Vergleich zu den „feudalen Zustände“ des etablierten Theaters, einen fortgeschrittenen Entwicklungszustand der Theatergesellschaft dar. Das *Kollektiv* erschien im Diskurs der progressiven Theatermacher also nicht nur als eine Einrichtung am Puls der Zeit, sondern auch als Speerspitze der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung.

[419] Siehe dazu: Tiedemann, Rolf, Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II. 2,* Frankfurt am Main 1977, S. 684.
[420] Siehe beispielsweise: Schwiedrzik (wie Anm. 167), S. 683ff.
[421] Buhr (wie Anm. 201), S. 112.

Zum Abschluss dieses ersten Teils des 3. Kapitels, der sich dem *Kollektiv*-Verständnis der 1960/70er-Jahre widmet, sollen nun noch einmal die Analyseergebnisse zusammengefasst werden. Festgehalten werden sollte, dass das *Kollektiv* theoretisch, z.B. in den Mitbestimmungsmodellen, als ein alle Mitarbeiter eines Theaters umfassendes Gesamtkollektiv konzipiert war. In der diskursiven und theatralen Praxis hingegen, wurde darunter häufig nur die Gruppe der am kreativen Prozess direkt beteiligten Personen verstanden, was einem Ausschluss der nichtkünstlerischen und "parakünstlerischen" Berufsgruppen aus Diskurs und Mitbestimmungspraxis gleichkam.

Das *Kollektiv* wurde in erster Linie als das Gemeinsame verstanden: Es implizierte die Zusammengehörigkeit mehrerer Personen sowie das gemeinschaftliche Vorgehen bei der Theaterarbeit. In seiner künstlerischen Praxis sah man das Prinzip kollektiver Kreativität umgesetzt, was gleichzeitig eine Abwendung von der Idee des autonom schaffenden Einzelkünstlers (wie der Autor oder Regisseur) darstellte. Die „echte“ Gemeinschaftlichkeit des *Kollektivs* beinhaltete auch eine utopische Dimension: Es erschien im Diskurs zuweilen als ein noch zu realisierendes, idealisches Gebilde.

Das *Individuum* wurde dem *Kollektiv* antagonistisch entgegengestellt, da individuelle Bedürfnisse als Gefahr für die Kollektivität angesehen wurden. Davon zeugte auch die Auffassung des *Kollektivs* als "homogene Gruppe". Überdurchschnittliche Fähigkeiten einzelner Mitglieder sollten entweder abgebaut oder durch „Vergesellschaftung“ der Gruppe nutzbar gemacht werden und damit ein möglichst hoher Grad an Gleichheit innerhalb des *Kollektivs* erreicht werden. Diese Sichtweise schien allerdings an eine frühe Entwicklungsphase der Theaterkollektive gebunden zu sein. Im Laufe der Zeit und mit gesammelter Erfahrung wurde sie von der Ansicht abgelöst, dass individuelle Qualitäten, sinnvoll eingesetzt, dem *Kollektiv* zuträglich seien.

Der Fachwelt und der Presse präsentierten sich die Kollektive mittels kollektiver Autorschaft als einstimmige Mehrzahl, als Gruppe, die eine einheitliche Position vertrat. Bei Interviews wurde auf eine demokratische Repräsentation der einzelnen künstlerischen Funktionen geachtet (wobei man sich auf die Bereiche Regie, Schauspiel und Dramaturgie beschränkte). Man stellte sich das *Kollektiv* als eine selbstbestimmte Gruppe von emanzipierten Theatermachern vor, die basisdemokratisch und antihierarchisch zusammenarbeitete. Aufgrund dieser Eigenschaften entsprach es den Vorstellungen von einer (zukünftigen) Idealgesellschaft, die auch innerhalb der 68er-Bewegungen gehegt wurden. Auf diese Weise wurde das *Kollektiv* der Anforderung der progressiven Theatermacher an das Theater, es solle „zeitgemäß“ sein, gerecht. Seine als „progressiv“ bezeichneten Organisationsformen und

Arbeitsweisen ließen das *Kollektiv* als eine Avantgarde-Einrichtung erscheinen, die eine utopische Gesellschaftsform antizipierte.

Nachdem nun untersucht worden ist, welche Vorstellungen sich die erneuerungswilligen Theatermacher vom *Kollektiv* und seinen Eigenschaften machten, widmet sich der nächste Abschnitt dieses Kapitels der Analyse den Konzepten des *kollektiven Arbeitens*.

3.2 Das kollektive Arbeiten am Theater

„Wenn auch die moderne, extrem arbeitsteilige Organisation des Theaterwesens mit ihrer Differenzierung der Produktionsfunktionen (Autor, Dramaturgie, Theaterverwaltung, Regie, Schauspiel, Kostüm- und Maskenbildner, Bühnenbildner und Beleuchter) nicht historisch generalisiert werden kann, […] bedingt doch die Bühnenrealisation des literarischen Textsubstrats immer die Zusammenarbeit eines Produzentenkollektivs, wie sie für rein literarische Textsorten nicht notwendig gegeben ist[422]“, heißt es in Manfred Pfisters Werk zur Dramenanalyse aus dem Jahr 1977. „Einzelne können am Theater überhaupt nichts“, schrieben auch die Schauspieler Johler und Sichtermann, da es sich beim Theater überhaupt um eine „Kunstgattung, in der kollektiv gearbeitet wird[423]“, handele. Aus den vorangegangenen Zitaten geht hervor, dass man sowohl von Seiten der Theaterwissenschaftler als auch der Theatermacher die Inszenierungsarbeit per se als einen kollektiven Vorgang ansah – ganz unabhängig davon, welche Arbeitsweisen ihr zugrunde lagen oder welche Absichten die Theatermacher hegen mochten. Wie die weitere Analyse jedoch zeigen wird, ging das *kollektive Arbeiten*, wie es von den progressiven Theatermachern um die Jahrzehntwende 1960/70 eingefordert wurde, weit über diese Vorstellung einer medienimmanenten Notwendigkeit der Zusammenarbeit eines „Produzentenkollektivs“ hinaus. Vielmehr schien es darum zu gehen, die Arbeits- und Organisationsweisen am Theater seinem grundsätzlich kollektiven Charakter anzupassen.

Am Berufstheater sahen manche das *kollektive Arbeiten* eher als eine für die Inszenierung eines bestimmten Theaterstücks geeignete Vorgehensweise, denn als ein universales Prinzip, nach dem sich jegliche Probenarbeit auszurichten habe. In diesem Sinne äußerten sich zum Beispiel die Schauspieler, die gemeinsam in Kassel die *Antigone* inszeniert hatten: „Wir wollen Gruppenarbeit nicht als theoretisches "Modell", sondern haben sie als Arbeitsweise, die uns einem bestimmten Stück angemessen schien, praktiziert.[424]“ Die Mehrheit der progressiven Theatermacher jedoch, auch diejenigen der Schaubühne, wollte die *Kollektivarbeit* als permanentes und generalisiertes Arbeitsprinzip etablieren. Wie die Entwickler des Frankfurter Mitbestimmungsmodells gingen sie „von der Erkenntnis aus, dass

[422] Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse,* München 1977, S. 29.
[423] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 194), S. 1.
[424] Henning Rischbieter, Materialien zur Kollektivarbeit im Theater. Probennotizen zur Kassler Arbeit an Bremer/Sophokles "Antigone", in: *Theater heute, Heft* 4, 1969, S. 22.

die Kraft des Einzelnen sich in vielen Fällen vorzeitig verschleißt“ und dass „Teamwork, künstlerische Gruppenarbeit zu viel besseren Resultaten[425]“ führe [vgl. 3.2.4].

Im vorangegangenen Zitat finden sich die innerhalb des Diskurses der fortschrittlichen Theatermacher am häufigsten synonym für das *kollektive Arbeiten* gebrauchten Begriffe: das „Teamwork“ und sein deutsches Pendant, die „Gruppenarbeit“. Der sehr aktuell anmutende Begriff *Teamwork* war bereits in den späten 1960er-Jahren gängig und wurde von vielen Diskursteilnehmern synonym zum kollektiven Arbeiten gebraucht. Beide Begriffe unterstreichen das gemeinschaftliche Vorgehen innerhalb eines Arbeitsprozesses. Sowohl *Teamwork* als auch *Gruppenarbeit* implizieren Gleichberechtigung und eine zumindest flache Hierarchie unter den Gruppenmitgliedern. Beim *kollektiven Arbeiten* am Theater ging es also darum, dass die an der Inszenierungserstellung beteiligten Personen und Instanzen als Gruppe oder Team gemeinschaftlich und also gleichberechtigt zusammenarbeiteten. Häufig wurde das *kollektive Arbeiten* auch als demokratisches Arbeitsprinzip, als „elementar demokratische Form des Theaters[426]“ bezeichnet. „Jüngere Schauspieler, Regieassistenten, Dramaturgen [fragen] auch nach einer in den Entscheidungsformen kollektivierten, also demokratischen Form des Theaters[427]“, hieß es zum Beispiel im einleitenden Text des Artikels „Mitbestimmung, Theaterräte, kollektive Arbeitsprozesse: Zur Strukturkritik des gegenwärtigen Theaterbetriebs“. Das *kollektive Arbeiten* wurde demnach als Teilbereich der Demokratisierung der bundesdeutschen Theater angesehen. Die fortschrittlichen Theatermacher schienen davon auszugehen, dass demokratische Prinzipien, wie die direkte Beteiligung an Entscheidungsfindungen, gemeinsam getragene Verantwortung oder Mehrheitsentscheidungen, nicht nur innerhalb der betrieblichen Organisation des Theaters, sondern auch innerhalb des künstlerischen Schaffensprozesses möglich und wünschenswert seien. Die damals üblichen, als hierarchisch und autoritär kritisierten Arbeits- und Produktionsweisen am Theater wurden als zu überwindender Gegensatz zur *Kollektivarbeit* angesehen. Insbesondere die traditionelle Arbeitsteilung zwischen dem Regisseur und den Schauspielern wurde im Diskurs um das *kollektive Arbeiten* heftig angegriffen.

[425] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 215-217.
[426] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 31.
[427] Mitbestimmung, Theaterräte, kollektive Arbeitsprozesse: Zur Strukturkritik des gegenwärtigen Theaterbetriebs, in: *Theater heute, Heft* 12, 1969, S. 24-25.

3.2.1 Die Arbeitsteilung zwischen Regie und Schauspiel als „Hauptfeind der Kollektivarbeit"

Diesen Antagonismus zwischen der Regieposition und derjenigen des Schauspielers sahen zumindest die Autoren des Artikels „Zum Berufsbild des Schauspielers (Vorstellung und Wirklichkeit)": „Hauptfeind der Kollektivarbeit ist die repressive Arbeitsteilung zwischen Regie (Überbau) und Schauspielern (Basis). […] Der Regisseur arbeitet alleine die Konzeption für die Aufführung aus, ohne dass der Schauspieler ein Recht auf Mitverantwortung hätte.[428]" Auch der Regisseur Peter Stein forderte die „traditionelle, unproduktive Arbeitsteilung zwischen Schauspielern und Regie weitgehend[429]" aufzuheben. Die weitere Analyse wird allerdings zeigen, dass in Bezug auf die „Abschaffung der Regie[430]" bzw. der Arbeitsteilung verschiedene Vorstellungen konkurrierten.

Die Einen, wie auch die an der Kollektivinszenierung *Die Frauenvollversammlung* am Bremer Theater beteiligten Schauspieler, verstanden darunter den völligen Verzicht auf eine Regieposition: „Die an *Frauenvollversammlung* Beteiligten einigen sich, als Gruppe, ohne Regisseur zu arbeiten.[431]" Die Freie Theatergruppe Rote Rübe wollten den Regisseur zwar als Position, nicht aber als Funktion abschaffen: „Regie heißt bei uns: ein überprüfbarer Apparat, den jeder Schauspieler nachfragen kann. […] Diese Arbeitsteilung wird für ein Projekt eingeführt, dann wird wieder neu verteilt – die Funktionen wechseln also dauernd.[432]" Wieder Andere, wie beispielsweise das Ensemble der Kollektivinszenierung *Antigone* am Theater in Kassel, wollten nicht den Regisseur abschaffen, sondern lediglich seine vermeintliche Vorrangstellung. Auf den Außenblick des Regisseurs wollte man nicht verzichten: „Der Regisseur hat den Vorteil, dass er Abstand hat, dass er beobachten und koordinieren kann. Weil wir immer alle auf der Bühne sind, brauchen wir diese Kontrolle.[433]" Diese Außenperspektive sollte aber durch weitere Personen erweitert werden: „Wir bitten andere Kollegen, sich die Proben anzuschauen und sprechen anschließend darüber. Wir kritisieren uns vor allem gegenseitig.[434]" Das Kollektive des Arbeitsprozesses sah man in der von allen Beteiligten geteilten Verantwortung: „Wir fühlen uns alle verantwortlich. Vorschläge von Schauspielern, Souffleuse und "Regisseur" werden diskutiert, ausprobiert.[435]" Ein ähnliches Verständnis vom *kollektiven Arbeiten* herrschte auch an der Schaubühne vor. „Kollektivregie, im Sinne von: alle inszenieren mit, findet nicht statt. Die

[428] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 191), S. 25.
[429] Wolfgang Schwiedrzik u. Peter Stein (wie Anm. 179), S. 3
[430] Kuhn u. Meier (wie Anm. 286), S. 53.
[431] Rischbieter (wie Anm. 192), S. 24.
[432] Heinrichs (wie Anm. 376), S. 128-129.
[433] Rischbieter (wie Anm. 403), S. 22.
[434] Rischbieter (wie Anm. 424), S. 23.
[435] Ebd..

Arbeitsteilung zwischen Regie und Darstellern ist klar sichtbar[436]“, lautete die Beobachtung von Gerd Jäger. Was die Arbeitsweisen der Schaubühne von denjenigen an einem traditionell organisierten Theaterbetrieb unterscheide, sei der „Emanzipationsgrad“ der Schauspieler: „Was dabei dann eben kaum vorkommt: dass einem Schauspieler eine Rolleninterpretation aufgedrängt wird, dass er etwas spielt, was er nicht versteht oder nicht vertritt.[437]“

Die Verantwortung für die Inszenierung und ihre Erarbeitung sollte also von allen Beteiligten gleichermaßen getragen werden. Ganz gleich, ob man den Regisseur ganz oder lediglich seine dominante Position abschaffen wollte, in allen Konzeptionen des *kollektiven Arbeitens* standen die Schauspieler im Zentrum. Im Schauspieler und in der Veränderung seiner Rolle innerhalb des theatralen Produktionsprozesses sah man den Angel- und Zielpunkt der kollektivierten Produktionsweise. Die mit dem *kollektiven Arbeiten* einhergehende Reduktion des Einflussbereiches des Regisseurs bei gleichzeitiger Ausweitung desjenigen des Schauspielers ließ die Frage nach der Autorität innerhalb des *Kollektivs* aufkommen. Die Forderung nach der „Abschaffung der Regie“ (als Position, nicht zwangsläufig als Funktion) resultierte aus dem Anspruch, „antiautoritär zusammenzuarbeiten[438]“. „Die antiautoritären Fragen[439]“ schienen sich vor allem für die Freien Theatergruppen zu stellen: „Wir wollen überhaupt keine Autorität mehr[440]“, lautete die radikale Position der Roten Rüben. An den mitbestimmten Theatern bzw. im Rahmen von Kollektivinszenierungen versuchte man das Problem von der anderen Seite anzugehen, indem man die Autorität der vermeintlich Minderberechtigten (die Schauspieler) zu stärken gedachte: „Wir wollen "Autorität" nicht abschaffen, sondern bei jedem einzelnen Autorität schaffen.[441]“ Die zu große Autorität eines Einzelnen wurde in jedem Fall als problematisch wahrgenommen. Dementsprechend wurde beispielsweise die Sonderstellung des Regisseurs Peter Stein auch vom hauseigenen Ensemble, als „Belastung des kollektiven Arbeitsprinzips[442]“ angesehen [vgl. 4.3.3]. Das *kollektive Arbeiten*, das unter anderem darauf abzielte, Autorität und „Hierarchien abzubauen“ sowie „Starpositionen zu verhindern“, schien mit der Präsenz von „großen, schillernden Einzelpersönlichkeiten[443]“ nur schwer vereinbar zu sein. Autorität, insbesondere die des Regisseurs, wurde als Bedrohung des *Kollektivs* angesehen.

---

[436] Jäger (wie Anm. 328), S. 16
[437] Ebd..
[438] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 146), S. 30.
[439] Kuhn u. Meier (wie Anm. 286), S. 53.
[440] Heinrichs (wie Anm. 376), S. 128.
[441] Rischbieter (wie Anm. 424), S. 22.
[442] Der Spiegel (wie Anm. 374), S. 173.
[443] Heinrichs (wie Anm. 376), S. 125.

3.2.2 Der „gescheite“ Schauspieler

Wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt, wurden die traditionellen Arbeitsweisen am Theater dahingehend kritisiert, dass die Schauspieler dabei keinen bzw. wenig Einfluss auf den Prozess der Inszenierungserstellung nehmen konnten. Man ging davon aus, dass die autoritäre Position des Regisseurs die kreative Partizipation der Schauspieler verhindere und dass das *kollektive Arbeiten* hingegen eben jene ermöglichen würde. „Was das Kollektiv betrifft, finde ich es das Tolle, dass ich nichts machen muss, nur weil der Regisseur es sagt. Ich kann meine Vorstellungen so lange einbringen und so lange verteidigen, bis eine gemeinsame Basis gefunden wird[444]“, lautete die Ansicht einer der Schauspieler vom mitbestimmten Schauspiel Frankfurt. Henning Rischbieter verstand wie viele seiner Kollegen das *kollektive Arbeiten* als die „Integration aller Beteiligten, auch und vor allem der Schauspieler – in einen Prozess der gemeinsamen Bewusstwerdung, des Probierens, Diskutierens, Formulierens[445]“. Beim *kollektiven Arbeiten* schien es demnach darum zu gehen, dass die Schauspieler nicht einfach Anweisungen befolgten, sondern sich durch „kritische Mitarbeit[446]“ in den Produktionsprozess einbrachten. Auf diese Weise würden die „Möglichkeiten der Zusammenarbeit optimal genutzt werden[447]“. An der Schaubühne legte man großen Wert auf „die Gescheitheit der Schauspieler[448]“. Peter Stein zufolge lautete die erste Frage, die man dort an einen Schauspieler richtete: „Bist du daran interessiert, über deine unmittelbaren Gegebenheiten hinaus deine Situation, deine Geschichte, die Voraussetzungen für ein Stück, das du spielst, oder die Voraussetzungen des Publikums, für das du spielst, […] zu begreifen und zu verstehen? Hast du Interesse dafür und bist du bereit, dafür auch eine Arbeit zu leisten, auf einem anderen Sektor, als nur direkt auf der Bühne, im Zusammenspiel mit anderen Schauspielern?[449]“ In dieser „Reflexionshöhe […] auf Gebieten, die nicht direkt das Theater betreffen[450]“, sah Gerd Jäger einen der Gründe für die Qualität der Schaubühnen-Aufführungen. Er hob hervor, dass man an der Schaubühne „jede Inszenierung mit wissenschaftlicher Präzision“ vorbereite und diese Vorbereitung „nicht nur von Regie und Dramaturgie, sondern vom gesamten beteiligten Ensemble getragen“ werde[451].

---

[444] Theater heute (wie Anm. 5), S. 58.
[445] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 31.
[446] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 135.
[447] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 194), S. 1.
[448] Neumann (wie Anm. 166), S. 184.
[449] Ebd..
[450] Jäger (wie Anm. 328), S. 16.
[451] Ebd..

Das *kollektive Arbeiten* erforderte demnach einen neuen Typus von Schauspieler. Dieser „gescheite“ und „emanzipierte“ Schauspieler sollte die Verantwortung für eine Inszenierung nicht an den Regisseur abgeben, sondern aktiv und kritisch an ihrer Konzeption und Realisierung teilnehmen. Er zeichnete sich durch die Fähigkeit aus, die Theaterarbeit und seine eigene Rolle darin zu reflektieren und in einem größeren gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang zu sehen. Die Reflexionsfähigkeit des Schauspielers sollte durch eben jene „wissenschaftliche Präzision“ bei den Vorbereitungen von Inszenierungen [vgl. 4.2.1], durch die sich die mitbestimmten Theater und auch die Freien Gruppen auszeichneten, geschärft werden. Diese vom *Spiegel* boshaft als „Nachhilfeunterricht für Schauspieler[452]“ bezeichnete Vorgehensweise bei der Aufführungserarbeitung lässt das Theater als eine "Bildungsanstalt" in doppeltem Sinne erscheinen: Nicht nur das Publikum, sondern auch die Schauspieler sollten intellektuell gefordert und gefördert werden. Man ging davon aus, dass die theoretische Beschäftigung des künstlerischen Ensembles mit den für eine Inszenierung relevanten und mit allgemeinen gesellschaftlichen Themen sich positiv auf die Qualität der Proben und Aufführungen auswirken würde. „Das Resultat solcher Vorbereitungsweise zeigt sich auf den Proben, wo jeder einzelne Beteiligte den nötigen Background besitzt, seine Rolle, seine Funktion im Stück verstehen und reflektieren zu können[453]“, konstatierte Jäger.

Die an den "gescheiten Schauspieler" gestellten intellektuellen Anforderungen machen deutlich, dass das *kollektive Arbeiten* mit einem Theaterverständnis einherging, dem die Wissenschaft bzw. Wissenschaftlichkeit[454] als Referenzsystem diente [vgl. 4.2.1]. Die wissenschaftliche Aufbereitung eines theatralen Kunstwerkes hielt man nicht nur für möglich, sondern für nötig. Das Mitbestimmungsmodell der Frankfurter Reformer sah sogar die Eingliederung von „wissenschaftlichen Ratgebern[455]“ in die „Produktionsgruppen“ vor. Wie Gerd Jäger sahen viele Theatermacher und -wissenschaftler u.a. in der gemeinsamen methodischen Vorarbeit des Ensembles und den damit einhergehenden „theoretische[n] Erkenntnisse[n][456]“ den Erfolg der mitbestimmten Schaubühne begründet. Henning Rischbieter verwies allerdings auch auf die mit dieser spezifischen Arbeitsweise

[452] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 215.
[453] Jäger (wie Anm. 328), S. 16.
[454] Es gibt innerhalb des Korpus zwar keine direkten Bezugnahmen auf Brecht, aber natürlich lässt die wissenschaftliche Herangehensweise an die Theaterarbeit an dessen Vorstellung von einem „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“ denken. Siehe dazu den Abschnitt „Theater im wissenschaftlichen Zeitalter“ in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Kurze Geschichte des deutschen Theaters,* Stuttgart 1999, S. 347ff.
[455] Der Spiegel (wie Anm. 177), S. 212.
[456] Jäger (wie Anm. 328), S. 17.

verbundenen Schwierigkeiten: „Eine elementar demokratische Form der Theaterarbeit – sowohl intensive wie reflektierende Mitwirkung aller Beteiligten – kann ein ungemein langwieriger, immer vom Chaos bedrohter Vorgang sein.[457]“

3.2.3 Das kollektive Arbeiten als ein „vom Chaos bedrohter Vorgang[458]“

Kritiker der Mitbestimmung waren davon überzeugt, dass das *kollektive Arbeiten* zwangsläufig zu „Chaos“, also zur „Auflösung aller Ordnung“ und einem „völligen Durcheinander[459]“ führen müsse. „Ich kenne kein deutschsprachiges Theater, das durch die Einführung dieses Statuts [Mitbestimmungsstatut des ABB] nicht in zwei Wochen arbeitsunfähig würde[460]“, schrieb beispielsweise der Theaterkritiker Ivan Nagel. Die Ergebnislosigkeit[461] des 1969 am Bremer Theater vorgenommenen Unternehmens, *Die Frauenvollversammlung* kollektiv und ohne Regisseur zu inszenieren, wurde von vielen Mitbestimmungsgegnern als Beweis des Scheiterns des kollektiven Arbeitsprinzips überhaupt[462] und als unumgängliches „Chaos eines künstlerischen Kommunismus[463]“ gewertet. Das *kollektive Arbeiten* als chaotische Angelegenheit ist ein Topos, der im Diskurs immer wieder auftaucht. Die Analyse zeigt, dass mit „Chaos“ vor allem das angeblich untrennbar mit der Gruppenarbeit verbundene endlose Diskutieren gemeint war. „Die permanente Revolution der Verkehrsformen verkam zur permanenten Diskussion[464]“, schrieb Michael Eberth über die Kollektivarbeit am TAT. Die „endlosen Diskussionen“ hätten schließlich „jegliche produktive Arbeit“ an diesem Theater unmöglich gemacht[465], stellten auch Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi fest. Die beklagte End- und Ziellosigkeit der Diskussionen wurden als Folgen der „totale[n] Delegation der Verantwortung[466]“ gewertet, also als eine direkte Auswirkung des antiautoritären Ansatzes des *kollektiven Arbeitens*. Am Bremer Theater wurden irrelevante Diskussionsbeiträge von

---

[457] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 31.
[458] Ebd..
[459] Aus der Bedeutungsübersicht des Begriffs „Chaos“ im Duden Online-Wörterbuch, unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/Chaos, zuletzt konsultiert am 26.2.2016.
[460] Ivan Nagel, Zustand der deutschen Sprechbühne. Bericht zwischen den Jahrzehnten. (1969), in: ders. (Hrsg.), *Streitschriften. Politik, Kulturpolitik, Theaterpolitik 1957-2001*, Berlin 2001, S. 42.
[461] „Bei dieser Kollektivproduktion war sehr früh die Trennung zwischen Regisseur und Schauspielern aufgehoben worden. Unsicherheiten, Meinungsverschiedenheiten und endlose Debatten über Theaterstruktur und Bewusstseinsstand der Schauspieler verhinderten allerdings, dass in der zweimonatigen Probenphase ein szenisches Ergebnis entstehen konnte.“ In: Kraus (wie Anm. 55), S. 323.
[462] Siehe dazu: ebd., S. 324f.
[463] Wilhelm Hermann zitiert nach Dorothea Kraus, ebd., S. 324.
[464] Eberth (wie Anm. 165), S. 88.
[465] [„La cogestion, au TAT, déborda, dans « une autodétermination tout simplement utopique » […] rendant pratiquement impossible tout travail productif en raison de discussions interminables.“] Lehmann u. Primavesi (wie Anm. 298), S. 74.
[466] Eberth (wie Anm. 165), S. 88.

dem an der *Frauenvollversammlung* beteiligten Ensemble als die „Hauptschwierigkeit bei den Proben[467]“ wahrgenommen. Laut selbstkritischer Aussage hätten diese dazu beigetragen, dass die „Zusammenarbeit als Gruppe gescheitert ist[468]“. Im Rahmen dieser erfolglosen Kollektivinszenierung war in den teils anarchistischen Arbeitsweisen eine Idee der Selbstbestimmung umgesetzt worden. Die Schauspieler hatten beispielsweise „vereinbart, dass jeder selbst entscheidet, ob er zu Proben oder zu Gesprächen kommt und wann er sie verlässt.[469]“ Des Weiteren wurde „ohne Mehrheitsbeschlüsse“ und „prozesshaft gearbeitet, d.h. es gibt keine vorgefertigte Konzeption in Hinsicht auf ein festgelegtes Ergebnis, sondern eine jeweils momentane Arbeitsvereinbarung, die abgeändert werden kann.[470]“ Aus dem Misslingen dieses selbstbestimmten Inszenierungsvorhabens könnte man folgern, dass das von den Theatermachern beschriebene, mit dem *kollektiven Arbeiten* verbundene Chaos in einem proportionalen Verhältnis zu dem Grad der praktizierten Mit- bzw. Selbstbestimmung stand: Je weitreichender die Selbstbestimmung, desto größer die Bedrohung durch das Chaos. Es scheint, als hätte die mit der Demokratisierung des Theaters verbundene Abschaffung der Regie-Autorität ein arbeitsorganisatorisches Vakuum hinterlassen, das erst wieder mit neuen Praktiken ausgefüllt werden musste. Die neuen Arbeitsweisen mussten aufgrund ihres kollektiven Prinzips erst von der Gruppe ausgehandelt und diskutiert werden, was zu dem benannten Problem des endlosen Diskutierens und zu „ziellosem Ausprobieren[471]“ führte. Das Ausmaß dieser Schwierigkeiten bei der Entscheidungsfindung lässt sich daran erkennen, dass sie im Falle der *Frauenvollversammlung* dazu führten, dass am Ende der Probenarbeit kein szenisches Ergebnis gezeigt werden konnte und im Falle des TAT zu einer totalen Lähmung der Theaterarbeit und schließlich zur Auflösung des Kollektivs führte.[472]

Als zweites großes, dem *kollektiven Arbeiten* inhärentes Problem wurde die hohe Arbeitsbelastung durch die zusätzlichen Tätigkeiten, die sich aus dem Prinzip der Mitbestimmung ergaben, angeführt. Der Schaubühnen-Schauspieler Otto Sander äußerte sich dazu folgendermaßen: „Wir hockten von morgens bis abends im Theater. Wir lernten nicht nur die Rollen auswendig und übten, wie man’s macht, sondern wir saßen zusammen und dachten uns neue Projekte aus. Es gab auch noch die Schulung in Marxismus-Leninismus.

[467] Rischbieter (wie Anm. 403), S. 24.
[468] Ebd..
[469] Ebd..
[470] Ebd..
[471] Eberth (wie Anm. 165), S. 86.
[472] Siehe dazu: ebd., S. 76.

[…] Das ging rund um die Uhr.[473]“ Die multiplen Anforderungen des *kollektiven Arbeitens*, das sowohl eine Beteiligung an den organisatorischen und betrieblichen Belangen des Theaters als auch eine aktive und intensive Vorbereitung der Inszenierungen einschloss, konnten anscheinend nur in „extrem langen Arbeitstagen[474]“ bewältigt werden. Michael Eberth nannte dies einen „selbstmörderische[n] Raubbau an seinen [des Ensembles des TAT] Kräften[475]“. Das *Kollektiv* wurde also nicht nur vom „Chaos“, sondern auch von sich selbst bzw. seinen hohen Ansprüchen an die *kollektive Zusammenarbeit* bedroht. Ihm schien eine autodestruktive, ja suizidale Tendenz innezuwohnen. Neben den Widrigkeiten des „Systems“, zu denen man u.a. den Erfolgs-, Zeit- und Konkurrenzdruck[476] zählte, die die Effizienz und den Erfolg der *Kollektive* bedrohten, sah man auch eine Gefahr von Innen: Die „Selbstzerstörung“ durch paralysierende „Diskussionsmarathons[477]“. Aufgrund ihrer Neigung zu „Selbstzerfleischungen[478]“ erscheinen die *Kollektive* dem Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger als „instabile und gefährdete Gebilde[479]“.

Nun stellt sich die Frage, welche Motivationen dieser Arbeitsweise zu Grunde lagen, die viele fortschrittliche Theatermacher aller Mühsal zum Trotz verteidigten. „Wir hatten die Kraft dessen, der etwas "Neues" anfing[480]“, sagte Otto Sander im Interview. „Die Belastung, sagen die meisten, wird um der Sache willen ertragen[481]“, meinte Gerd Jäger. Neben dem Stolz einer künstlerischen (und gesellschaftlichen) Avantgarde anzugehören, wurde das *kollektive Arbeiten* also durch die "gemeinsame Sache" motiviert [vgl. 3.2.6]. Im nächsten Abschnitt wird zuerst auf die ästhetischen Motivationen für das *kollektive Arbeiten* und das damit einhergehende Kunstverständnis und anschließend auf seine politisch-ideologischen Implikationen eingegangen werden.

3.2.4 Künstlerische Motivationen für das kollektive Arbeiten

Wie bereits erwähnt, ging es den fortschrittlichen Theatermachern auch darum, mittels der Mitbestimmung und des *kollektiven Arbeitens* die ästhetische Qualität des Theaters zu verbessern [vgl. 2.3]. Allerdings schien kein spezifisches ästhetisches Programm mit der

---

[473] Klaus Dermutz, *Gespräch mit dem Schauspieler Otto Sander*, unter: http://www.zeit.de/1996/41 /sander.txt . 19961004.xml, zuletzt konsultiert am 04.01.2016.
[474] Jäger (wie Anm. 328), S. 15.
[475] Eberth (wie Anm. 165), S. 85.
[476] Siehe dazu: Ebd..
[477] Ebd., S. 76.
[478] Kurzenberger (wie Anm. 10), S. 58.
[479] Ebd., S. 63.
[480] Dermutz (wie Anm. 473).
[481] Jäger (wie Anm. 328), S. 15.

Demokratisierung der Theater oder der kollektiven Produktionsweise verbunden zu sein. Man sah eine enge Verbindung zwischen der Produktionsweise eines Theaters bzw. einer Truppe und der ästhetischen Beschaffenheit der Aufführungen. Laut Henning Rischbieter sei ein mitbestimmtes Theater aufgrund seiner „organisatorischen und personellen Bedingungen […] den herkömmlichen hierarchisch verfassten Theatern“ in der „Qualität seiner Resultate[482]“ überlegen. Nun stellt sich die Frage, auf der Grundlage welcher Kriterien man zu diesem Zeitpunkt innerhalb der spezifischen Gruppe der progressiven Theatermacher die Qualität einer Theateraufführung beurteilte. Die folgende kritische Anmerkung des Schaubühnen-Schauspielers Michael König macht deutlich, dass es sich dabei nicht (nur) um ästhetische Kriterien handelte: Es sei für die „bürgerlichen Schauspieler eine tief sitzende Gewohnheit, das Theater vor allem nach dem Reichtum an Bildern, Sprache und psychologischem Tiefgang usw. zu beurteilen und nicht nach dem politischen Nutzwert.[483]“ Das *kollektive Arbeiten* war demnach mit einer Sichtweise auf das theatrale Schaffen verbunden, die dessen Qualität nicht in erster Linie auf ästhetischem, sondern auf politischem Gebiet verortete und sich diesbezüglich von einem „bürgerlichen“ Kunstverständnis abzugrenzen suchte.

Hierin lassen sich deutliche Parallelen zu der von einigen Literaten der Gruppe 47 im Kursbuch 15[484] vorgebrachten Kritik an der bürgerlichen Literatur und Ästhetik, die „mit der bürgerlichen Welt gestorben[485]“ seien, erkennen. Die Autoren stellten die Forderung, „den fadenscheinig gewordenen Kunstwerk-Begriff über Bord“ zu werfen und „endlich die gesellschaftliche Funktion jeglicher Literatur als das Entscheidende“ und „die künstlerische Funktion als eine beiläufige[486]“ zu betrachten.

3.2.4.1 Das Kunstverständnis des Kollektivs: Analyse statt „künstlerisches Geheimnis“

Gleichzeitig mit dem „bürgerlichen Theater“ stellte man also auch das vermeintlich dazugehörige Kunstverständnis in Frage. Worauf man sich dabei genau bezog, geht aus den Diskursbeiträgen nicht hervor. In die Kritik gerieten dabei vor allem Konzepte wie Talent, Genie oder Phantasie, die allesamt den schöpferischen Akt in das mythische und ungreifbare

[482] Henning Rischbieter, Die Schaubühne - eine Provokation für das Stadttheater? Fakten und Überlegungen von Henning Rischbieter, in: *Theater heute Jahrbuch 1974*, 1974, S. 50.
[483] Michael König (wie Anm. 221). S. 127.
[484] Hans Magnus Enzensberger (Hrsg.), *Kursbuch 15,* Frankfurt am Main 1968.
[485] Walter Boehlich, AUTODAFÉ, in: *Kursbuch, Heft* 15, 1968, Kursbogen zu Kursbuch 15.
[486] Ebd..

„Reich des schönen Scheins[487]“ verlagern, sich „auf den sprachlosen Ort der Inspiration berufen[488]“. Die Kritik am „bürgerlichen“ Kunstverständnis bezog sich also nicht auf eine spezifische kunsthistorische Epoche, sondern auf eine bestimmte Auffassung von Kunst. Eine radikale Position vertrat dabei der Regisseur Hans-Peter Cloos, der beim Theaterpädagogischen Kongress[489] im Jahr 1973 in Berlin behauptete: „Es gibt kein Genie und kein Talent. Das sind bürgerliche Erfindungen.[490]“ Das Prinzip der kollektiven Kreativität musste zwangsläufig einem Kunstverständnis, bei dem „das Schöpferische an das Ingenium des Einzelnen“, des „autonomen Subjekts[491]“ geknüpft war, zuwiderlaufen. Während der „Geniekult, wie er im 19. Jahrhundert zum letzten Mal floriert und im 20. noch immer aufflackert und vielerorts weiterwirkt“ davon ausging, dass „die schöpferische [Einzel-] Persönlichkeit immer gültige artistische Höchstleistungen[492]“ garantiere, erwartete man zur Jahrzehntwende 1960/70 von der kollektiven Zusammenarbeit künstlerische „Bestleistungen[493]“.

Dem „bürgerlichen“ Kunstverständnis zugeschriebene Konzepte wie Genie, Talent, Phantasie oder Inspiration wurden von den progressiven Theatermachern aufgrund ihres vermeintlich obskurantistischen Charakters kritisiert. Peter Stein beispielsweise bezeichnete das kreative Prinzip der „Phantasie“ als „ein bisschen nebulos[494]“. Sie galt ihm nicht als imponderable schöpferische Kraft, sondern als biographisch und gesellschaftlich determinierte Größe: „Phantasie ist nicht etwas, das von oben runterkommt oder von unten nach oben oder von der Seite in den Raum schwebt, sondern Phantasie ist ein Ergebnis im Grunde genommen des Bewusstseins, das jeder einzelne sich erworben hat oder zugesteckt oder aufmanipuliert bekommt.[495]“ Auch das Konzept der Inspiration als Ausgangspunkt künstlerischer Kreativität wurde von Stein angezweifelt. Er stellte „die Funktion, die Rolle des so genannten Einfalls, der Inspiration“ grundlegend in Frage. „Das wird alles gewaltig in

---

[487] Der Begriff stammt aus Schillers philosophischen Überlegungen zur „ästhetischen Erziehung des Menschen“ und bezeichnet eine autonome, mit der Wirklichkeit nur bedingt verbundene Kunstrealität. Siehe dazu: Schiller (wie Anm. 349).
[488] Kurzenberger (wie Anm. 10), S. 69.
[489] Siehe dazu den Artikel: Theater heute, Wie wird fürs Theater ausgebildet, wie sollte ausgebildet werden? Dokumentation über den „theaterpädagogischen Kongress“ in Berlin, in: *Theater heute, Heft* 7, 1973.
[490] Hans-Peter Cloos zitiert nach Benjamin Heinrichs: Heinrichs (wie Anm. 376), S. 129.
[491] Kurzenberger (wie Anm. 10), S. 53.
[492] Ebd..
[493] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 194), S. 2.
[494] Rischbieter (wie Anm. 163), S. 26.
[495] Ebd..

Zweifel gezogen, weil man davon ausgeht, dass alles sowieso schon einmal jemandem eingefallen ist[496]“, sagte der Regisseur in einem Interview.

Im Zuge der Demokratisierungsbewegung am Theater gerieten diejenigen Konzepte künstlerischer Kreativität in die Kritik, die sich „dem nachvollziehbaren Verstehen und rationaler Kontrolle[497]“ entziehen. Entweder wurde, wie im Fall Steins, ihre Bedeutung für den kreativen Prozess oder, wie im Fall Cloos, sogar ihre Existenz selbst in Zweifel gezogen. Die in den Mitbestimmungsmodellen geforderte Transparenz zeugte auch von dem Kunstverständnis ihrer Entwickler: Gefordert war Analyse und Durchsichtigkeit des kreativen Prozesses, kein „schöpferisches Geheimnis[498]“. Die künstlerische Praxis der Schaubühne schloss zum Beispiel die innovative Funktion der „Protokollanz[499]“ ein, die der schriftlichen Dokumentation der Diskussionen bei Versammlungen und der Probenarbeit diente. Damit wird eine Sichtweise auf Kunst deutlich, die das Rationale und Transparente, das Nachvollzieh- und Überprüfbare betonte. Henning Rischbieter schrieb diesbezüglich über die Schaubühne: „Ihre Produkte sind der Absicht und Wirkung nach analytisch gegliedert, überprüfbar, stehen der Diskussion offen.[500]“ Was in dieser Formulierung zum Ausdruck kommt, könnte man als eine "demokratische Öffnung" der Theaterkunst bezeichnen. Die Aufführungen sollten (nicht nur für alle beteiligten Theatermacher, sondern auch für die Zuschauer) verständlich, diskutierbar und kritisierbar sein. Der kreative Prozess wurde als ein (für alle) verstandesmäßig nachvollziehbarer Vorgang angesehen und dadurch „entmythisiert[501]“. In diesem Punkt werden Anleihen an das politische Theater der Weimarer Republik deutlich. Auch Erwin Piscators „proletarisches Theater“ sollte „sich ganz bewusst an seine [des Zuschauers] Vernunft[502]“ wenden. Es sollte „Aufklärung, Wissen, Erkenntnis[503]“ vermitteln.

---

[496] Jack Zipes, Utopia als die erhaltene Vergangenheit. Ein Interview von Jack Zipes mit dem Regisseur Peter Stein und dem Dramaturgen Dieter Sturm, in: Joachim Fiebach (Hrsg.), *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*, Berlin 2003, S. 253-254.
[497] Kurzenberger (wie Anm. 10), S. 54.
[498] Rischbieter (wie Anm. 482), S. 47.
[499] Siehe dazu: „Personalstand der Schaubühne vom 15.3.1971“, in : *Programmheft der Inszenierung "Die Mutter"*.
[500] Rischbieter (wie Anm. 482), S. 48.
[501] Kurzenberger (wie Anm. 10), S. 69.
[502] Erwin Piscator, Das proletarische Theater, in: ders. (Hrsg.), *Zeittheater. "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Hamburg 1986, S. 41.
[503] Ebd..

Ein weiterer Kritikpunkt der fortschrittlichen Theatermacher bezog sich auf die u.a. von den Romantikern verfochtene Vorstellung von der Autonomie der Kunst[504] – eine Idee, auf die sich, wie man meinte, das „bürgerliche“ Kunstverständnis begründete. Im Theaterkontext zu Beginn der 1970er-Jahre wurde die "Autonomie der Kunst" mit einer fehlenden politischen Positionierung gleichgesetzt oder gar als systemerhaltende Strategie des Bürgertums gewertet: „Wer wie wir Schauspieler erzogen worden ist im Geiste des über den Klassen schwebenden Künstlers, für den ist eine solche Arbeit [das Zielgruppentheater an der Schaubühne] eine wichtige Lehre. Da wird einem klar, dass die Klassenneutralität der Kunst einzig und allein der Verbreitung von bürgerlichen Illusionen und damit der Aufrechterhaltung der Herrschaft der Bourgeoisie dient[505]“, meinte beispielsweise der Schauspieler Michael König. Peter Stein verwies darauf, dass innerhalb der Studentenbewegung diese kritische Sichtweise auf die "Autonomie der Kunst" vorherrschte und bezeugte sein Verständnis dafür: „Viele Studenten […] begreifen das Postulat der Autonomie des Theaters gegenüber der Realität nur als eine Ausrede. Es ist nicht kunstfeindlich, über solche Einwände nachzudenken.[506]“ Wenn Stein „Autonomie“ dennoch als „die geradezu lebensnotwendige Voraussetzung eines Theaters[507]“ bezeichnete, meinte er damit nicht die „Zweckfreiheit der Kunst[508]“, sondern seine Unabhängigkeit vom Geldgeber, dem Staat, und somit vom „manipulative[n] Interesse der Herrschenden[509]“.

3.2.5 Das Theater als „gesellschaftlich wirksames Forum“

Die Notwendigkeit einer „politischen und gesellschaftlichen Wirksamkeit der Theaterkunst[510]“ war unter den Diskursteilnehmern Konsens. In der Pausenveranstaltung der von Peter Stein inszenierten Aufführung *Torquato Tasso* am Bremer Theater wandte sich die spätere Schaubühnen-Schauspielerin Edith Clever mit folgenden Worten an das Publikum: „Er selbst [Torquato Tasso] will zwar auch Kunst machen, hat aber darüber hinaus das Bedürfnis, in der Gesellschaft eine Rolle zu spielen. […] In dieser Beziehung befinden wir uns als Schauspielkünstler in ähnlicher Situation wie Tasso.[511]“ Im Diskurs der progressiven Theatermacher wurde immer wieder der Ruf nach einem Theater laut, das als

---

[504] „Die romantischen Autoren brachen programmatisch mit der sozialen Funktion der Kunst, wie sie in der Aufklärung und auch […] bei den Klassikern bestand, und formulierten demgegenüber den Autonomieanspruch der Dichtung“, heißt es in: Beutin (wie Anm. 348), S. 185-186.
[505] Michael König (wie Anm. 221), S. 12.
[506] Rischbieter (wie Anm. 163), S. 26.
[507] Wolfgang Schwiedrzik u. Peter Stein (wie Anm. 179), S. 3.
[508] Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie,* Stuttgart 2001, S. 33.
[509] Wolfgang Schwiedrzik u. Peter Stein (wie Anm. 179), S. 3.
[510] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 14.
[511] Stein (wie Anm. 229), S. 16.

„gesellschaftlich wirksames Forum[512]“ fungierte. Als Plattform der öffentlichen Diskussion sollte das Theater eine soziale Funktion übernehmen. Die eingeforderte gesellschaftliche Rolle stellte sich dabei nicht als eine Option, sondern vielmehr als Überlebensnotwenigkeit dar, als einzige Möglichkeit, das vermeintlich totgeweihte Theater vor seinem sicheren Untergang zu bewahren. Formulierungen wie: „Theater kann nur überleben, wenn es eine Funktion innerhalb der Gesellschaft hat[513]“, tauchten bei fast allen Diskursteilnehmern auf. Diese Überzeugung teilte nicht nur das Gros der Theatermacher, sondern auch (Kultur-) Politiker. Selbst der damalige Bundeskanzler Willy Brandt warnte in einer Rede mit dem programmatischen Titel „Theater als Politikum“ davor, dass das Theater „über kurz oder lang, in die Isolation getrieben werden [könnte], wenn es nicht […] seine soziale Funktion überdächte.[514]“ Es gehe darum, meinte Brandt, das Theater „von dem tiefsitzenden Vorurteil zu befreien, im Gegensatz zur Wirklichkeit stelle es nur eine Welt des schönen Scheins dar.[515]“ In Brandts Vortrag fand sich also auch die Forderung nach einer Verankerung des Theaters in der gesellschaftspolitischen Realität der Bundesrepublik. Der Umstand, dass ein hochgestellter Politiker einen Vortrag über die gesellschaftspolitische Rolle des Theaters hielt, zeigt, dass man von dieser Seite das „Theater als Politikum“ durchaus ernst nahm. Im Diskurs der progressiven Theatermacher stellte sich die Forderung nach einem gesellschaftlich aktiven und reaktiven Theater als Antwort auf sein Legitimationsdilemma dar [vgl. 1.1]. Dieses sollte dadurch gelöst werden, dass das Theater einem „sozialen Auftrag[516]“ nachkam, in der Gesamtgesellschaft etwas bewirkte. Mitbestimmung und *kollektives Arbeiten* spielten in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle. Die fortschrittlichen Theatermacher waren davon überzeugt, „dass die Fortexistenz eines lebendigen Theaters etwas mit qualitativer Mitbestimmung aller Beteiligten zu tun hat.[517]“ Wie unter 2.3 bereits erwähnt, zielten die Mitbestimmungsmodelle nicht nur auf eine theaterinterne Wirksamkeit ab, sondern die mitbestimmten Theater sahen sich als Vorreiter einer zukünftigen, basisdemokratischen Gesellschaftsform. In diesem Austesten und Vorbereiten einer utopischen Gesellschaft sah man die gesellschaftliche Funktion des Theaters [vgl. 4.5]. Diesem "Auftrag" gemäß sollte dem Theater in Bezug auf sein Publikum eine „progressive, aufklärerische Funktion[518]“ zukommen. *Aufklärung* wurde dabei, um es

[512] Wolfgang Schwiedrzik u. Peter Stein (wie Anm. 179), S. 3.
[513] Kabelitz (wie Anm. 300), S. 29.
[514] Der Bundeskanzler hielt diese Rede am 17.9.1972 bei einer Matinee im Düsseldorfer Schauspielhaus. Siehe dazu: Willy Brandt, Theater als Politikum, in: *Theater heute, Heft* 10, 1972, S. 2.
[515] Ebd..
[516] Ebd., S. 3.
[517] Schöfer (wie Anm. 344), S. 30.
[518] Wolfgang Schwiedrzik u. Peter Stein (wie Anm. 179), S. 3.

mit Kämpers Worten auszudrücken, als „das bewusstseinsbildende Verschaffen von Erkenntnissen und Einsichten mit dem Ziel der Veränderung gesellschaftlicher Gegebenheiten[519]“ verstanden. Die progressiven Theatermacher griffen damit Ideen der literarischen Aufklärung wieder auf, die insbesondere dem Drama „eine erzieherische, gesellschaftsverändernde Kraft“ zugemessen und es zum „wichtigsten Erziehungs- und Bildungsinstitut[520]“ erkoren hatte. Die Idee des Theaters als volksnaher Bildungseinrichtung[521], drückt sich besonders deutlich in dem Artikel von Erasmus Schöfer aus: „Es [das Theater] muss sich zuerst, in seiner Theorie und Praxis, verstehen als eine spezielle, aber vorbildhafte gesellschaftliche und künstlerische Bildungseinrichtung des Volkes.[522]“ In seiner Funktion als Wegbereiter einer neuen Gesellschaft, sollte das Theater die Rolle eines Erziehers übernehmen, der das Publikum und insbesondere das "Volk" über „die gegenwärtigen Verhältnisse[523]“ aufklären und auf eben jene neue Gesellschaftsform vorbereiten sollte. Aus marxistischer Sicht gesehen kam dem Theater damit eine Schüsselrolle beim Übergang von der kapitalistischen Gesellschaft zu der höheren Stufe des Sozialismus und Kommunismus zu. Mittels des *kollektiven Arbeitens*, das im übertragenen Sinne als Aneignung der (geistigen und kreativen) Produktionsmittel[524] gesehen werden kann, sollte der Kommunismus vorgelebt und vorbereitet werden [vgl. 3.2.6]. Indem das Theater diese gesellschaftliche Verantwortung übernahm, glaubte man gleichzeitig die als gefährdet betrachtete Weiterexistenz des Mediums garantieren zu können. In der Vorstellung der progressiven Theatermacher trieb das *kollektive Arbeiten* also nicht nur die sozialistische Weltrevolution voran, sondern stellte gleichzeitig den Rettungsring für das abgelebte westdeutsche Theatersystem dar.

3.2.5.1 „Von der Kunst her Leben und Gesellschaft revolutionieren“

Das neue, kollektive Theater, wie es sich innerhalb des Diskurses der progressiven Theatermacher ausnahm, sollte nicht nur eine gesellschaftspolitische Formation antizipieren, sondern mittels des *Kollektivs* sollte die utopische Gesellschaft in ihren Organisations- und

---

[519] „Im kritischen Diskurs der späten 1960er Jahre wird *Aufklärung* […] zur Bezeichnung politischen Handelns in der Bedeutung ’das bewusstseinsbildende Verschaffen von Erkenntnissen und Einsichten mit dem Ziel der Veränderung gesellschaftlicher Gegebenheiten’ verwendet“, heißt es bei: Kämper (wie Anm. 144), S. 129.
[520] Beutin (wie Anm. 348) S. 159-160.
[521] In diesem Zusammenhang mag auch die Volksbühnenbewegung eine Rolle gespielt haben. Siehe dazu das Kapitel „Volksbühne“ in: Brauneck (wie Anm. 30), S. 1091ff.
[522] Schöfer (wie Anm. 344), S. 32.
[523] Ebd., S. 30.
[524] Mit der sozialistischen Revolution gehe die Vergesellschaftung der Produktionsmittel einher, der die neue ökonomische Gesellschaftsformation des Kommunismus begründe. Siehe dazu die Artikel „Produktionsmittel“ und „Produktionsverhältnisse“ in: Buhr (wie Anm. 201), 231ff.

Arbeitsformen beispielhaft vorgelebt werden. Von den mitbestimmten Theatern abgesehen, wurde das *kollektive Arbeiten* vor allem in den sich (in der Bundesrepublik) ab 1970 entwickelnden Freien Theatergruppen praktiziert [vgl. 1.3.1]. Für die "Freien" gehörten Zusammenarbeiten und Zusammenleben im Geiste der Kommune-Bewegung zusammen: „Wir glauben kaum, dass der Versuch [kollektiv zu arbeiten] übertragbar ist auf Leute, die nicht miteinander leben wollen – es sollte also auch immer eine Wohn- *und* Theatergemeinschaft sein[525]“, lautete das Credo der Roten Rüben. Als Vorbilder für das *kollektive Arbeiten* wurden im Diskurs dementsprechend Arbeits- und Lebensgemeinschaften wie die amerikanische Avantgarde-Gruppe *Living Theatre* [vgl. 3.2.6.1] genannt, bei der „Theater und Leben, Fiktion und Realität, Ästhetik und Politik als Einheit "zelebriert" wurden[526]“.

In der Idee des Zusammenlebens und -arbeitens wurde die von den historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts gestellte Forderung, die „Kunst in Lebenspraxis zu überführen[527]“, wieder aufgegriffen[528]. Damit sollte „das Grundübel der bürgerlichen Existenzform, die Spaltung zwischen Beruf und Privatleben[529]“ überwunden werden. Auch an den mitbestimmten, demokratisierten Theatern, wie der Schaubühne am Halleschen Ufer, gehörte die kollektive Zusammenarbeit beim künstlerischen Schaffensprozess zu den Grundprinzipien der Produktionsweise. Zwar handelte es sich bei der Schaubühne nicht um eine Kommune, doch auch hier galt, zumindest Gerd Jäger zufolge: „Zusammenleben ist identisch mit zusammenarbeiten“, da es „für die meisten Mitglieder nur einen schmalen "Privat"-Bereich“[530]“ gebe.

Die vorangegangenen Überlegungen zeigen, dass das *kollektive Arbeiten* am Theater auch, aber nicht in erster Linie künstlerisch motiviert war. Die geringe Aufmerksamkeit, die man den erwarteten ästhetischen Ergebnissen des *kollektiven Arbeitens* schenkte, deutet darauf hin, dass man ihm neben der reinen Kunstproduktion noch weitere Funktionen zuschrieb. Das im Diskurs sich abzeichnende Kunstverständnis kann insofern als instrumentalisiert bezeichnet werden, als es vom Theater forderte, nicht nur Kunstinstitution zu sein, sondern darüber hinaus ein „gesellschaftlich wirksames Forum“ darzustellen, „Politikum“ zu sein.

---

[525] Heinrichs (wie Anm. 376), S. 127.
[526] Manfred Brauneck (Hrsg.), *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters,* Stuttgart 1993, S. 246.
[527] Siehe dazu den Artikel „Avantgarde“, in: Nünning (wie Anm. 508), S. 39f.
[528] Siehe dazu: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde,* Tübingen 1998.
[529] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 146), S. 30.
[530] Jäger (wie Anm. 328), S. 17.

Das "antibürgerliche" Kollektivtheater sollte dazu dienen, das gesellschaftliche Zusammenleben zu revolutionieren, indem es Formen des Zusammenlebens und -arbeitens einer zukünftigen, idealen Gesellschaft modellhaft austestete. All dies deutet auf eine vordergründig politisch-ideologische Motivation für das *kollektive Arbeiten* hin.

3.2.6 Die ideologisch-politische Motivation als die „gemeinsame Sache" des Kollektivs

Der Dramaturg und Regisseur Claus Bremer beschrieb das *Kollektiv* als „eine Gruppe von Theaterleuten […], die eine Sache bindet, die stärker ist, als jeder persönliche Künstlerehrgeiz[531]" und als „ein Ensemble, das durch eine Sache zusammengehalten wird, die stark genug ist, äußerste Auseinandersetzungen auszuhalten.[532]". Beide Zitate beinhalten den diskurstypischen Hinweis auf die Notwendigkeit einer „gemeinsamen Sache[533]", die die Identifikation der einzelnen Mitglieder mit dem *Kollektiv* ermögliche und seinen Zusammenhalt garantiere. In Bremers Aussagen erscheint das *Kollektiv* als ein fragiles Gefüge, das durch den von Bremer unterstellten berufsspezifischen Egoismus der (Theater-) Künstler gefährdet und innerhalb dessen mit heftigen Kontroversen zu rechnen sei [vgl. 3.2.3]. Wie viele seiner Kollegen schien Bremer davon auszugehen, das *Kollektiv* brauche einen äußeren Halt, die „gemeinsame Sache", um seiner inneren Zerbrechlichkeit entgegenzuwirken. Die gemeinsame Theaterarbeit oder die kollektive „Leitung eines Theaters[534]" war, so meinte man, als „gemeinsame Sache" nicht ausreichend. Ein Großteil der Theatermacher wie auch der Theaterwissenschaftler und -kritiker gingen davon aus, dass das *Kollektiv* darüber hinaus auch eine gemeinsame „weltanschauliche Position[535]" vertreten müsse. Da das *Kollektiv* seiner lexikalischen Definition nach eine semantische Verbindung zum Kommunismus[536] aufweist, liegt nahe, dass man sich damit auf die marxistische Ideologie bezog. Man kann davon ausgehen, dass sich der Begriff *Kollektiv* in den 1960/70er-Jahren auch gerade wegen seines sozialistischen Beiklanges so großer Beliebtheit erfreute.

„Ich selber würde jederzeit den Marxismus als einzige Lösungsmöglichkeit der herrschenden – in jeder Hinsicht "herrschenden" Widersprüche unterstützen: nur nicht seine Verkündung

---

[531] Claus Bremer, Diskussionsbeitrag zum Thema: "Wie autoritär ist das deutsche Theater", in: *Theater heute, Heft* 6, 1968, S. 2.
[532] Ebd..
[533] Ebd..
[534] Ebd..
[535] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 31.
[536] Dem Duden gilt das *Kollektiv* als „Grundbegriff der kommunistischen Gesellschaftstheorie zur Bezeichnung einer von gemeinsamen Zielvorstellungen und Überzeugungen getragenen Arbeits- und Interessengemeinschaft." Siehe dazu den Eintrag „Kollektiv" in: Dieter Baer und Matthias Wermke (Hrsg.), *Duden - Das Fremdwörterbuch,* Mannheim 2001.

im Spiel, im Theater.[537]“ Wie Peter Handke positionierten sich viele der damaligen Theatermacher explizit als Marxisten. An den mitbestimmten Theatern und auch innerhalb der Freien Theatergruppen wurden so genannte „marxistisch-leninistische Schulungen[538]“ durchgeführt. Darüber hinaus fand zum Beispiel an der Schaubühne am Halleschen Ufer eine laut Peter Stein programmatische Auseinandersetzung mit der „Geschichte der Arbeiterklasse[539]“ statt. Die Programmhefte der Schaubühne der ersten Spielzeiten zeugen von dieser intensiven Beschäftigung mit der marxistisch-leninistischen Theorie. Es kann als der Stückvorlage geschuldet angesehen werden, dass sich im Programmheft von *Die Mutter* neben Zitaten von Bertolt Brecht auch Auszüge aus Schriften von Lenin und Mao Tse Tung häufen. Aber auch in den Programmheften zu *Torquato Tasso* und *Peer Gynt* finden sich zahlreiche Texte von Karl Marx und Friedrich Engels, was sich kaum aus dem direkten Stückzusammenhang ergeben haben konnte. Eher manifestierte sich hierin der Wille des Schaubühnen-Ensembles, Geschichte im Allgemeinen[540] und die Geschichten, die man auf der Bühne zeigte, im Besonderen aus marxistischer Perspektive zu betrachten und zu deuten. Da die Programmhefte einen direkten Kontakt zum Publikum darstellten und damit eine Schnittstelle zur Gesellschaft, kann man aus der massiven Präsenz marxistischer Schriften auch auf eine gewisse aufklärerische, wenn nicht agitatorische Absicht schließen.

Die eingehende Beschäftigung mit der marxistischen Theorie diente einerseits dazu, den „gemeinsamen ideologischen Überbau[541]“ herzustellen, der als notwendige Voraussetzung für den Zusammenhalt und die „Effektivität[542]“ des *Kollektivs* galt. Andererseits stellte sie eine notwendige Voraussetzung dar, wollte man der gesellschaftlichen Vorreiterrolle, die man dem progressiven Theater zugedachte, gerecht werden. Sie zeigt deutlich, dass das *kollektive Arbeiten*, wie es von den fortschrittlichen Theatermachern um die Jahrzehntwende 1960/70 konzipiert war, ideologisch fundiert war. Die eigene Tätigkeit, das westdeutsche Theatersystem und die Rolle des Theaters innerhalb der Gesellschaft wurden von den

---

[537] Peter Handke, Brecht, Spiel, Theater, Agitation, in: Henning Rischbieter (Hrsg.), *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*, München 1970, S. 66.
[538] Schwiedrzik (wie Anm. 167), S. 134.
[539] Neumann (wie Anm. 166), S. 179.
[540] Die umfangreichen Programmhefte der Schaubühne bezeugen, dass das Ensemble sich bei der Inszenierungsvorbereitung ausführlich mit Themen beschäftigte, die weit über den direkten Stückzusammenhang hinausgehen. Die fast 150 Seiten lange „Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung *Peer Gynt*“ beispielsweise beinhaltet einen als „Materialien“ betitelten Abschnitt, der Sekundärliteratur von Karl May bis Karl Marx umfasst.
Siehe dazu: Schaubühne am Halleschen Ufer (Hrsg.), *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert: Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung Berlin 1971,* Berlin 1971, S. 41-56.
[541] Kabelitz (wie Anm. 300), S. 30.
[542] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 31.

progressiven Theatermachern aus marxistischer Perspektive betrachtet, was ihr Denken und Handeln, wie es sich im Diskurs darstellt, maßgeblich beeinflusste. Dass diese Einstellung zur Theaterarbeit auch künstlerische Konsequenzen hatte, war oft augenfällig, beispielweise in *Die Mutter*, der ersten Inszenierung der Schaubühne [vgl. 4.5.1].

Der politisch-ideologischen Motivation des *kollektiven Arbeitens* gemäß war die marxistische Terminologie im Diskurs der progressiven Theatermacher omnipräsent. Die Beispiele dafür innerhalb des Korpus sind zu zahlreich, als dass darauf im Einzelnen eingegangen werden könnte. Am deutlichsten und aggressivsten kommt sie in den Artikeln, die im Zusammenhang mit dem Zielgruppentheater stehen, zum Ausdruck. Wolfgang Schwiedrzik und Michael König operierten mit Begriffen wie „Proletariat", „Klassenkampf", „Klassenfeind", „Konterrevolution", „Revisionismus" oder „Monopolbourgeoisie[543]", um die Zielsetzung der Inszenierung *Marzstürme 21* zu verdeutlichen. Diese bestand darin, „die heroischen Kämpfe der deutschen Arbeiterklasse zu würdigen und zu feiern" und „den Klassenfeind und seine Agenturen zu entlarven[544]". Auch bei Theatermachern, die sich weniger radikal positionierten, waren marxistisches Vokabular wie „Bourgeoisie" und „Arbeiterklasse" und die Vorstellung unversöhnlicher Klassengegensätze allgegenwärtig[545].

Zwei zentrale Begriffe der marxistischen Theorie, *Entfremdung* und *Revolution*, sollen im Folgenden näher beleuchtet werden, da sie Aufschluss über die Motivationen des *kollektiven Arbeitens* geben. Die „Entfremdung" betraf laut Michael Eberth insbesondere die Schauspieler, die aufgrund der dem kapitalistischen Theatersystem angeblich eigenen Zwänge „unaufhörlich zur Warenproduktion[546]" angehalten würden. „Was nach solcher Entfremdung vom Schauspieler überbleibt […] ist mangelhaft[547]", konstatierte Eberth. Der Schauspieler sei ebenso von Entfremdung betroffen wie jeder andere Lohnabhängige im Kapitalismus auch. Im selbstbestimmten *kollektiven Arbeiten* meinte man die *Entfremdung* überwinden zu können: „Im Team [ist] die Arbeitsform zu finden, in der […] Entfremdung also bedingt verhindert werden kann.[548]" Da die *Entfremdung* laut der marxistischen

[543] Vgl. Schwiedrzik (wie Anm. 167) und Michael König (wie Anm. 221).
[544] Schwiedrzik (wie Anm. 167), S. 155.
[545] Siehe dazu beispielsweise: Neumann (wie Anm. 166).
[546] In der marxistischen Theorie stellt jegliche Lohnarbeit „entfremdete Arbeit" dar. „Entfremdung" sei „ein gesellschaftliches Verhältnis, in dem die Menschen von den durch ihre eigene Tätigkeit geschaffenen Produkten, Verhältnissen und Institutionen als ihnen fremden und über ihnen stehenden Mächten beherrscht werden, deren blindem bzw. willkürlichem Wirken sie unterworfen sind." Buhr (wie Anm. 201), S. 84.
[547] Eberth (wie Anm. 165), S. 77.
[548] Hansjörg Utzerath u. Martin Wiebel (wie Anm. 212), S. 3.

Philosophie nur durch die Aneignung der Produktionsmittel aufgehoben werden kann, wurde das *kollektive Arbeiten* hier anscheinend mit der „Überführung des kapitalistischen Privateigentums [des Regisseurs] an den [geistigen und kreativen] Produktionsmitteln in gesellschaftliches [des gesamten Ensembles] Eigentum[549]“ gleichgesetzt.
Da dies, Marx zufolge, nur im Verlauf und mittels einer „sozialistischen Revolution[550]“ geschehen könne, erstaunt es wenig, dass der Begriff „Revolution“ in unterschiedlichen Deklinationen in nahezu allen Texten des Korpus auftauchte. In diesem spezifischen Kontext wurde die Demokratisierung des Theaters als „Revolution[551]“ bzw. als „Revolutionierung[552]“ präsentiert. Die Entmachtung der Intendanten wurde als „revolutionärer Umsturz[553]“, die progressiven Theatermacher als „Revolutionäre[554]“, das *kollektive Arbeiten* und die dadurch letztendlich angestrebte Gesellschaftstransformation als „revolutionäre Möglichkeiten des Theaters[555]“ bezeichnet. Die fortschrittlichen Theatermacher zielten demnach auf eine eine grundlegende und grundsätzliche Neugestaltung des Theatersystems ab. Die alten Machthaber hätten abzudanken und sollten durch neue, demokratische Organe und Prinzipien, wie das *kollektive Arbeiten*, ersetzt werden. Die zahlreichen in diesem Zusammenhang gezogenen Parallelen zu den zeitgenössischen Protestbewegungen und ihren gesellschaftsrevolutionären Ideen bezeugen, dass die fortschrittlichen Theaterleute die Demokratisierung des Theaters und das *kollektive Arbeiten* in einem größeren zeitgeistigen Zusammenhang sahen und sich als Teil einer gesamtgesellschaftlichen[556] Bewegung verstanden. Man kann sich natürlich fragen, inwieweit der vehemente diskursive Rekurs auf die *Revolution* den Versuch einer Aufwertung der künstlerischen Tätigkeit angesichts der Legitimationsnöte des Theaters darstellte [vgl. 1.1].

Aufgrund der expliziten Bekenntnisse zum Marxismus, den programmatisch durchgeführten marxistisch-leninistischen Schulungen und der marxistisch geprägten Begrifflichkeit der

---

[549] Buhr (wie Anm. 201), S. 83.
[550] In der marxistisch-leninistischen Philosophie gilt „Revolution“ als: „grundlegende qualitative Umwälzung im Leben der Gesellschaft, die im Allgemeinen durch die Beseitigung einer überlebten und die Errichtung einer höheren ökonomischen Gesellschaftsformation und damit verbunden durch den Übergang der politischen Macht aus den Händen einer reaktionären in die einer progressiven Klasse charakterisiert ist.“ ebd., S. 250.
[551] Lietzau u. Wendt (wie Anm. 195), S. 139.
[552] Kuhn u. Meier (wie Anm. 286), S. 52.
[553] Horst Klaußnitzer, Diskussionsbeitrag zum Thema: "Wie autoritär ist das deutsche Theater", in: *Theater heute, Heft* 6, 1968, S. 2.
[554] Schwiedrzik (wie Anm. 167), S. 135.
[555] Michael König (wie Anm. 221), S. 183.
[556] Dass es sich bei den Protest- und Studentenbewegungen nicht um ein von der ganzen Gesellschaft getragenes revolutionäres Projekt, sondern um das eines eher kleinen Anteils handelte, wurde von den Beteiligten häufig ausgeblendet. Siehe dazu: Essler (wie Anm. 112).

Texte wird mehr als deutlich, dass das Konzept des *kollektiven Arbeitens* um die Jahrzehntwende 1960/70 auf marxistischen Vorstellungen (bzw. den Vorstellungen der Theatermacher vom Marxismus) basierte. Diese ideologische Fundierung hatte mehrere Funktionen: Einerseits sollte sie als „gemeinsame Sache“ dem *Kollektiv* als vermeintlich labilem Gebilde Festigkeit verleihen und andererseits als Garant dafür dienen, dass das Theater die ihm zugedachte revolutionäre Rolle innerhalb der Gesamtgesellschaft wahrnehmen konnte. Das *kollektive Arbeiten* stellte sich in diesem Sinne auch als politische Arbeit dar. Das Insistieren einiger Theatermacher auf der Notwendigkeit, neben der Theaterarbeit auch "richtige" politische Arbeit (meist als eine parteilich organisierte Tätigkeit verstanden) zu betreiben, zeugt allerdings davon, dass man die beiden Begriffe nicht als deckungsgleich betrachtete.

3.2.6.1 Die Vorbilder des kollektiven Arbeitens

Ihrem politischen Anspruch gemäß nannten die progressiven Theatermacher als Vorbilder für das *kollektive Arbeiten* einerseits die ihnen zeitgenössischen US-Performancegruppen *Living Theatre* und *Bread and Puppet* sowie andererseits die historischen Theaterkollektive der Weimarer Republik. Die amerikanischen Performancegruppen stellten Arbeits- und Lebensgemeinschaften dar und sorgten 1967 mit ihren happeningartigen Aufführungen bei dem Theaterfestival Experimenta 2[557] in Frankfurt für Aufsehen. Obwohl der ästhetische Avantgardismus dieser Truppen laut dem Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck einen „völligen Bruch mit allen Theaterkonventionen[558]“ darstellte, wurde im Diskurs der progressiven Theatermacher vor allem ihre „demokratisch vorbildliche[n] Verfassungen[559]“ hervorgehoben. „Da wird so lange diskutiert bis Einstimmigkeit erreicht ist, und die Diskussion wird von gemeinsamer Meditation unterbrochen und so auf das Ziel der freiwilligen Übereinstimmung hin gefördert[560]“, schwärmte Henning Rischbieter vom *Living Theatre*. Die politischen Botschaften des *Living Theatre*, die es „an seine weltweiten jugendbewegten Anhänger[561]“ sendete, lauteten: „Life, revolution and theatre“ und „An unconditional NO to the present society[562]“. Diese eingängigen Parolen mussten den revolutionsfreudigen und gesellschaftskritischen Theaterleuten aus dem Herzen sprechen. Das *Living Theatre* oder *Bread and Puppet* wurden also weniger in künstlerischer, denn in

[557] Siehe dazu : Brauneck (wie Anm. 526), S. 253.
[558] Ebd., S. 248.
[559] Schöfer (wie Anm. 344), S. 31.
[560] Rischbieter (wie Anm. 45), S. 31.
[561] Brauneck (wie Anm. 526), S. 247.
[562] Ebd..

arbeitsorganisatorischer und weltanschaulicher Hinsicht als Vorbilder angesehen. Ihr künstlerischer Erfolg wurde als Ergebnis eben jener spezifischen Formen des Zusammenarbeitens gewertet und gewürdigt. Ähnliches gilt für die Theaterkollektive der Weimarer Republik. „Das sozialistische Berufstheater[563]“ der Weimarer Republik und die „Agitproptrupps der Kommunistischen Partei“ als „proletarisch-revolutionäres Theater[564]“ wurden vor allem als Vorbilder in politischer Hinsicht genannt[565]. Die von den Theatermachern gewählten Vorbilder und deren Qualitäten, denen man im Diskurs besondere Aufmerksamkeit schenkte, bezeugen, dass es beim *kollektiven Arbeiten* weniger um die Suche nach neuen ästhetischen Ausdrucksformen, als um die Suche nach neuen Verfahren bei der Kunstproduktion ging.

3.2.7 „Dokumentartheater ist Scheiße“: politisches Theater vs. die Politisierung des Theaters

Trotz ihrer politisch-ideologischen Fundierung wurden die „kollektive[n] Experimente[566]“ fast nie als „politisches Theater“ bezeichnet. Stattdessen wurde von der „Politisierung des Theaters[567]“ gesprochen. Anscheinend wollte man sich begrifflich und inhaltlich von dem sogenannten dokumentarischen Theater[568] der 1960er-Jahre abgrenzen, das seinerseits häufig als „politisches Theater[569]“ bezeichnet wurde. Provokativ hatte der Slogan: „Dokumentartheater ist Scheiße!“ bei den Aufführungen des *Vietnam Diskurs* in der Inszenierung von Wolfgang Schwiedrzik und Peter Stein an den Münchner Kammerspielen im Jahr 1968 an der Bühnenrückwand gestanden[570]. Henning Rischbieter nahm eine klare Abgrenzung zwischen den politischen Absichten des dokumentarischen Theaters und denjenigen der Demokratisierungs- und Mitbestimmungsbewegung vor: „Die Politisierung des Theaters, Anfang der sechziger Jahre, begriffen als Auftrag, verdrängte zeitgeschichtliche Fakten, Dokumente, Verbrechen ins Gedächtnis des Publikums zu rufen, ist jetzt [1970] nach innen umgeschlagen: Schauspieler, Theaterleute fragen danach, wie denn die politische Ordnung im Theater selbst aussieht, welche Autoritäten da und dort mit welcher Legitimation oder welcher Anmaßung herrschen und ob diese Herrschaft

[563] Siehe dazu: Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 78ff.
[564] Schwiedrzik (wie Anm. 167), S. 132.
[565] Siehe dazu beispielsweise : Neumann (wie Anm. 166), S. 183.
[566] Titel des Kapitels über kollektiv arbeitenden Theatergruppen, in: Kotte (wie Anm. 33), S. 381.
[567] Petry (wie Anm. 101), S. 129.
[568] Siehe dazu das Kapitel „Umbruch der Theaterlandschaft. Die 60er Jahre“, in: Joachim Fiebach (Hrsg.), *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef,* Berlin 2003.
[569] Siehe dazu: Erika Fischer-Lichte, Politisches Theater, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 243.
[570] Siehe dazu: Schwiedrzik (wie Anm. 133), S. 239.

demokratischen Charakters sei. Das politische Theater wird konkretisiert, indem die Theaterleute nach den politischen Verhältnissen im Theater fragen.[571]“ Das vorausgegangene Zitat verdeutlicht, dass man ab den späten 1960er-Jahren die politische Dimension des Theaters nicht mehr unbedingt in der Stückthematik oder in der Aufführungsästhetik suchte. Wie die Inszenierung von Brechts *Die Mutter* (1970) an der Schaubühne oder die Revue *Frauenpower*[572] (1973) der Roten Rüben bewiesen, waren politische Themen auf der Bühne keineswegs tabu. Sie wurden jedoch als unzureichend empfunden. Um dieser semantischen Verschiebung Ausdruck zu verleihen, sprachen die progressiven Theatermacher in Bezug auf das Kollektivtheater nicht von *politischem Theater*, sondern von der *Politisierung* desselben. Der Terminus *Politisierung* beschreibt keine Eigenschaft, sondern einen Prozess und verweist weniger auf das Medium selbst, denn auf diejenigen, die darin und damit arbeiten. Als Siegfried Melchinger in *Theater heute* behauptete: „Politik ist ein Thema des Theaters, nicht seine Funktion[573]“, wurde er damit dem Titel seines Artikels „Antithesen“ insofern gerecht, als dass er damit einen klaren Gegenstandpunkt zu der Meinung der Mehrheit der progressiven Theatermacher einnahm. Denn „Politisierung des Theaters“ hieß damals, dass man die politische Dimension vordergründig in der Organisation des Theaters und der Theaterarbeit sah und gleichfalls von einer politisch-gesellschaftlichen Wirkungskraft des Mediums ausging.

An dem hier beschriebenen Wandel des Politikverständnisses lässt sich verdeutlichen, dass im Zuge der Demokratisierungsbewegung und der Einführung kollektiver Arbeitsformen am Theater eine deutliche Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Kunstwerk selbst auf den Prozess seiner Erarbeitung stattgefunden hatte. „Aufführungen werden weniger wichtig sein, als die Voraussetzungen, unter denen sie zustande kommen. […] Ich werde angesichts der Leistung von Schauspielern auf der Bühne nicht mehr wegdenken können, was sie von sich selber und vom Theater denken[574]“, schrieb der Theaterkritiker Peter Iden ganz in diesem Sinne. Somit wurde eine Sichtweise vorausgenommen, wie sie beispielweise in den heutigen Veröffentlichungen zur „étude génétique“ der französischen Theaterwissenschaftlerin Josette Féral deutlich wird. In Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Methodologie der

[571] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 10-11.
[572] Siehe dazu: Benjamin Heinrichs, *Das lädierte Wunder. Über das Münchner Kollektiv "Rote Rübe" und seine neue Show "Paranoia"*, unter: http://www.zeit.de/1976/27/das-laedierte-wunder, zuletzt konsultiert am 04.12.2015.
[573] Melchinger (wie Anm. 287), S. 36.
[574] Peter Iden (wie Anm. 180), S. 28.

„analyse génétique des textes littéraires[575]“, die bereits seit den 1960/70er-Jahren praktiziert wird, schlägt Féral eine „genetische Untersuchung“ von Theateraufführungen vor. „Den Ausgangspunkt einer solchen Analyse würde weiterhin die fertiggestellte Aufführung als einziger ohne weiteres zugänglicher Gegenstand darstellen. […] Die Untersuchung würde aber immerfort durch präzise Kenntnisse der Probenarbeit, die der Aufführung vorausgegangen ist, erhellt oder vielleicht sogar geleitet werden[576]“.

[575] Josette Féral bezieht sich auf den französischen Germanisten Louis Hay und die „critique génétique“. Siehe dazu: Féral (wie Anm. 40), S. 56.

[576] [Le point de départ d'une telle analyse demeurerait le spectacle achevé et en représentation, seul objet aisément disponible. […] Cette étude serait cependant sans cesse éclairée, guidée peut-être, par la connaissance précise du travail de répétition qui l'a précédé.] Ebd..

Zum Abschluss dieses zweiten Teils des 3. Kapitels kann zusammenfassend festgehalten werden, dass die fortschrittlichen Theatermacher um die Jahrzehntwende 1960/70 die Theaterarbeit und insbesondere die Inszenierungserstellung als einen idealerweise von allen Beteiligten gemeinsamen getragenen und verantworteten Prozess ansahen. Um dem Anspruch auf Gleichberechtigung des *kollektiven Arbeitens* gerecht zu werden, wurden die jeweiligen Aufgaben- und Einflussbereiche des Schauspielers und des Regisseurs innerhalb des Produktionsprozesses neu konzipiert. Die Regie als (Macht-) Position sollte abgeschafft werden, konnte als Funktion jedoch beibehalten werden. Der „gescheite" Schauspieler sollte kritische Mitarbeit leisten und sich intellektuell an der Konzipierung und Realisierung der Inszenierung beteiligen. Diese Neuverteilung der Verantwortung und Autorität führte zu für das *kollektive Arbeiten* typischen Schwierigkeiten. Von den Diskursteilnehmern wurden insbesondere die damit verbundenen „endlosen Diskussionen" hervorgehoben. Diese konnten die produktive Theaterarbeit stark behindern oder gar zum Erliegen bringen. Auch die hohe Arbeitsbelastung der Kollektivmitglieder durch ihre multiplizierten Verantwortungsbereiche wurde als ein spezifisches Problem des *kollektiven Arbeitens* benannt. Die Aufopferung für die „gemeinsame Sache" sowie die „permanente Diskussion" wurden von einigen Diskursteilnehmern als existentielle Gefahr für das *Kollektiv* und seine Mitglieder wahrgenommen, so dass sie von den Ausuferungen des *kollektiven Arbeitens* als „Selbstzerfleischung" oder „Selbstmord" sprachen. Das *Kollektiv* erschien in diesem Zusammenhang als fragiles, durch die ihm innewohnende Chaotik gefährdetes Gebilde.

Auch wenn das *kollektive Arbeiten* durch kein spezifisches ästhetisches Programm begründet wurde, ging man davon aus, dass es bessere künstlerische Ergebnisse hervorbringen müsse als traditionell erarbeitete Aufführungen. Es ging mit einem Kunstverständnis einher, das die Idee des genuin schaffenden Einzelkünstlers als „bürgerliche" Vorstellung ablehnte und ihr ein Kunst-Konzept entgegensetzte, das von einer rational analysier- und verstehbaren, kollektiven Kreativität ausging. Die der bürgerlichen Ideologie zugeschriebenen Vorstellungen von der Autonomie und Zweckfreiheit der Kunst wurden besonders kritisiert und stattdessen eine Kunst eingefordert, die sich politisch positionierte. Dem Theater sollte ein „sozialer Auftrag" zukommen und es somit zum „gesellschaftlich wirksamen Forum" werden. Die gesellschaftliche Aufgabe des Theaters sah man vordergründig in dem modellhaften Ausprobieren von "antibürgerlichen" und sozialistisch inspirierten Formen der Organisation und Zusammenarbeit. Somit käme dem Theater eine ausschlaggebende Rolle bei der Vorbereitung einer zukünftigen revolutionären Umgestaltung der Gesamtgesellschaft

zu und dadurch wiederum, so hoffte man, könne man das Überleben des als marode angesehenen Theaterbetriebs sichern.

Das *kollektive Arbeiten* war marxistisch inspiriert und motiviert. Der Marxismus diente einerseits als ideologische Grundlage für die revolutionäre Rolle, die die damaligen Theatermacher einzunehmen gedachten und andererseits als "gemeinsame Sache", die den Zusammenhalt des *Kollektivs* gewährleisten sollte. Die kollektiven Arbeitsmethoden wurden als „Aneignung der Produktionsmittel“ dargestellt, mittels derer man „Entfremdung“ (der Theaterarbeiter) entgegenwirken und die „Revolution“ (des Theaters) durchführen wollte.

Der Begriff „Politisierung“, den man zur Beschreibung der von den progressiven Theatermachern getragenen Demokratisierungs- und Kollektivierungsbewegung am Theater benutzte, diente der Abgrenzung dem Dokumentartheater gegenüber. Darüber hinaus macht er deutlich, dass sich eine Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Kunstwerk weg und hin zu den Arbeits- und Organisationsformen der Kunstschaffenden vollzogen hatte.

4. Analyse der Diskurse zu den Inszenierungen *Die Mutter* (1970) und *Peer Gynt* (1971) der Schaubühne am Halleschen Ufer

Die bereits seit 1962 existierende Schaubühne am Halleschen Ufer in Westberlin wurde im Sommer 1970 als Mitbestimmungstheater neu gegründet. Die Gruppe von jungen Theaterleuten, die sich dort ansiedelte, hatte zuvor schon am Bremer Theater und am Zürcher Schauspielhaus zusammengearbeitet und nach Formen kollektiver Theaterarbeit gesucht[577]. Zum Kern des Ensembles zählten die Schauspieler Edith Clever, Bruno Ganz, Jutta Lampe, Michael König und Werner Rehm sowie der Regisseur Peter Stein. Die Schaubühne wurde als Privattheater mit Subventionen aus öffentlicher Hand betrieben. Wirtschaftlich und administrativ geführt wurde sie von einem Direktorium, dem anfangs neben den beiden Gesellschaftern Jürgen Schitthelm und Klaus Weiffenbach auch die Regisseure Peter Stein und Claus Peymann sowie der Dramaturg Dieter Sturm angehörten[578].

Der kollektive Charakter der Schaubühne gründete sich auf die im 2. Kapitel bereits untersuchte Betriebsverfassung. „Entgegen den bislang üblichen Formen von Theaterarbeit und -führung“ wollte man mittels dieser „ein Modell innerbetrieblicher Demokratie […] verwirklichen, das allen Beschäftigten die Möglichkeit direkter Einflussnahme auf alle mit der Arbeit verbundenen Fragen und Entscheidungen (künstlerischer und ökonomischer Art) garantiert[579]“. Das Mitbestimmungs-Statut räumte der Vollversammlung und den einzelnen Fachbereichen des Theaters weitreichende Rechte und autonomen Handlungsspielraum ein und beschnitt die Entscheidungsgewalt der fünfköpfigen, wähl- und abwählbaren Theaterleitung. Die Verfassung stellte die betriebsrechtliche Verankerung des demokratischen Anspruchs der Schaubühne dar. Die prominente Platzierung der Betriebsverfassung auf der ersten Seite aller Programmhefte der ersten Spielzeit unterstrich ihre Bedeutung. Sie trat als Rahmung der gesamten Tätigkeiten der Schaubühne, als Ausgangspunkt und wichtigste Referenz für die Theaterarbeit in Erscheinung.

---

[577] Siehe dazu das Kapitel „Die (Theater-) Verhältnisse und wie dagegen etwas Neues entsteht“, in: Iden (wie Anm. 48), S. 18ff.

[578] Der Regisseur Peymann verließ die Schaubühne schon während der Probenphase seiner ersten Inszenierung, da seine Arbeitsweise mit den kollektiven Ansprüchen des Ensembles nicht vereinbar zu sein schien. An seiner statt wurde der Schauspieler Dieter Laser in die Theaterleitung gewählt. Siehe dazu: Besson, Jean-Louis, Maidon, Gaelle (wie Anm. 302), S. 6-11.

[579] Schaubühne am Halleschen Ufer (wie Anm. 293).

Auf künstlerischer Ebene äußerte sich der basisdemokratische Anspruch in den Vorgehensweisen im Probenprozess, der als kollektive Zusammenarbeit konzipiert war. Die beteiligten Schauspieler und der „künstlerische Stab“ sollten gemeinschaftlich die Konzeption und die konkrete Umsetzung einer Inszenierung erarbeiten. Bei dem „künstlerischen Stab“ handelte es sich um ein von der Betriebsverfassung festgeschriebenes Organ, dem der/die Regisseur(e), der/die Dramaturg(en) und ihre Assistenten sowie die Verantwortlichen der Ausstattung (Bühnenbild und Kostüme) einer Inszenierung angehörten. Außerdem wurden die Schauspieler an Entscheidungen (beispielsweise in Bezug auf Spielplan und Besetzung) beteiligt, die in einem traditionellen Theaterbetrieb in den Zuständigkeitsbereich der Regie oder der Intendanz fielen. Der künstlerische Erfolg der Schaubühne – ab 1971 waren jedes Jahr eine oder mehrere ihrer Inszenierungen zum Berliner Theatertreffen eingeladen – bescherte ihr eine außerordentliche mediale Präsenz und konsolidierten ihren Status als "Vorzeige-Kollektivtheater". Gerade auch innerhalb der Theaterszene wurden die künstlerischen Unternehmungen am Halleschen Ufer aufmerksam verfolgt und kommentiert, weshalb das Theater sich als Untersuchungsgegenstand einer Diskursanalyse besonders anbietet.

Im vierten Kapitel sollen die Inszenierungen *Die Mutter* und *Peer Gynt* aus der ersten Spielzeit der Schaubühne hinsichtlich der sie begleitenden Diskurse untersucht werden. Es handelt sich also nicht um eine Inszenierungsanalyse, sondern um eine Inszenierungsdiskurs-Analyse. Nicht die Inszenierungen selbst stellen den wichtigsten Bezugspunkt der Untersuchung dar, sondern die Aussagen der progressiven Theatermacher über sie. Daher stellen auch die Historizität der Inszenierungen und ihre nur mittelbare Zugänglichkeit via Videoaufnahmen kein Problem für die vorliegende Arbeit dar[580]. Im Zentrum des Interesses steht die Fragestellung: Inwieweit kann der Diskurs, der die Aufführungen begleitete, Auskunft über den *Geist des Kollektivs* geben? Das repräsentative Beispiel des Schaubühnen-Kollektivs und seiner künstlerischen Arbeit(-sweisen) sollen die in den vorigen Kapiteln erarbeiteten Ergebnisse ergänzen und vervollständigen. Diese Herangehensweise an die Inszenierungen hat den Vorteil, dass sie auch das ihnen vorausgehende und für das Kollektiv konstitutive gemeinschaftliche Vorgehen bei der Probenarbeit in die Analyse einbeziehen kann, welche im Diskurs verstärkt Erwähnung fand. Im Gegensatz zu einer klassischen Aufführungs- oder Inszenierungsanalyse, die nur das Ergebnis des Inszenierungsprozesses

[580] Zu den Schwierigkeiten des theaterwissenschaftlichen Umgangs mit historischen Inszenierungen siehe: Lehmann (wie Anm. 37), S. 31.

betrachtet, werden Produktionsweise und Inszenierungsästhetik hier als einander bedingende Größen betrachtet.

Der *Mutter* kommt als erster Inszenierung der Schaubühne und programmatischem Auftakt, *Peer Gynt* als großem Publikumserfolg eine besondere Bedeutung zu. Beide waren zum Theatertreffen eingeladen und können aufgrund der großen öffentlichen Aufmerksamkeit, die ihnen zuteilwurde, als diskursprägend angesehen werden. *Die Mutter* basierte auf den gleichnamigen Texten von Bertolt Brecht und Maxim Gorki und feierte am 8.10.1970 Premiere. Regie führten Wolfgang Schwiedrzik, Frank-Patrick Steckel und Peter Stein. *Peer Gynt* wurde nach der Stückvorlage Henrik Ibsens unter der Regie von Peter Stein inszeniert und am 13.5.1971 erstmals aufgeführt. Ich habe bewusst Inszenierungen aus der ersten Spielzeit des Mitbestimmungstheaters ausgewählt, weil diese von dem anfänglichen Optimismus und dem von der Realität der konkreten Arbeitserfahrung ungetrübten *Geist des Kollektivs* zeugen. Spätestens ab 1974 wird eine diskursive Tendenzwende deutlich[581]. Peter Iden spricht sogar davon, dass sich bereits nach der Inszenierung von *Die Mutter* „ein Umbruch der dramaturgischen Entwürfe und der ästhetischen Mittel ihrer Verwirklichung ereignet[582]“ hätte. Bei allen Inszenierungen bis 1978 handele es sich um „Schilderungen von Aufbrüchen“. Während aber *Die Mutter* als „ein gelungener Aufbruch einer Gruppe […] in die neue Zeit“ anzusehen sei, erzählten alle weiteren Aufführungen von „Aufbrüchen, die scheitern, und mehr: denen das Scheitern zwangläufig und immanent[583]“ wäre. Die anfängliche Phase der Euphorie scheint am besten geeignet, den *Geist des Kollektivs*, wie er im Diskurs der fortschrittlichen Theatermacher sichtbar wurde, zu repräsentieren. Dementsprechend soll die *Mutter*-Inszenierung im Zentrum der Untersuchung stehen. Der Diskurs zu *Peer Gynt* wird als Ergänzung und insbesondere hinsichtlich spezifischer Fragestellungen analysiert werden. Denn auch wenn *Peer Gynt* schon von dem von Iden konstatierten (Geistes-) Wandel zeugen sollte, ist eine nähere Beschäftigung mit der Inszenierung interessant, da sie aufgrund bestimmter ästhetischer Merkmale in der Fachwelt besonders kontrovers diskutiert wurde. Ist die Konzeption bzw. die Rezeption der *Mutter* als „Selbstfindung[584]“ und „Selbstdarstellung[585]“ des Kollektivs [vgl. 4.2.2] besonders aufschlussreich, so ist es bei *Peer Gynt* die Aufteilung der Hauptrolle auf sechs Darsteller.

---

[581] Siehe dazu beispielsweise das *Theater-heute*-Jahrbuch 1974: Theater heute (Hrsg.), *Theater heute 1974. Chronik und Bilanz eines Bühnenjahres,* Berlin 1974.
[582] Iden (wie Anm. 48), S. 44.
[583] Ebd..
[584] Joachim Kaiser, Alte Revolutionäre im neuen Theater, in: *Süddeutsche Zeitung,* 10.10.1970.
[585] Iden (wie Anm. 48), S. 38.

Des Weiteren sind *Die Mutter* und *Peer Gynt* ästhetisch sehr unterschiedlich, geradezu gegensätzlich gestaltet. *Die Mutter* mit ihrer minimalen Ausstattung und ihren einfachen Darstellungsmitteln erinnert an die schnörkellose Ästhetik des Agitprop-Theaters. Im Gegensatz dazu stand der aufwendige Formen- und Bilderreichtum *Peer Gynts*. *Die Mutter* kann als ästhetische und konzeptionelle Weiterführung des politischen Theaters der Weimarer Republik betrachtet werden, während *Peer Gynt* eine Neudefinition dessen, was als politisches Theater angesehen wurde, notwendig machte [vgl. 4.5.2]. Die beiden Inszenierungen, die sich inhaltlich und ästhetisch klar voneinander absetzen, aber auch ergänzen, stellen somit eine sinnvolle Kombination von Analyseobjekten dar. Insbesondere das damals unter den progressiven Theatermachern vorherrschende Verständnis des Verhältnisses von Kunst und Politik (bzw. der sich abzeichnende Wandel dieses Verständnisses) lässt sich daran exemplarisch aufzuzeigen.

Der folgende Diskursanalyse liegt das gleiche methodologische Vorgehen zugrunde wie der vorhergehenden. Der Korpus hingegen setzt sich aus anderen Dokumenten zusammen. Es handelt sich weiterhin um eine Analyse der Stellungnahmen der sogenannten progressiven Theaterleute, in denen sich der *Geist des Kollektivs* ausdrückte. Dabei werden die Aussagen der Schaubühnenmitglieder selbst berücksichtigt werden, die sich in den Protokollen[586], die die proben- und aufführungsbegleitenden Diskussionen wiedergeben, sowie in Interviews und den Programmheften der beiden Inszenierungen auffinden lassen. Des Weiteren sind die Sichtweisen auf das Schaubühnen-Kollektiv seitens der Theaterwissenschaftler beziehungsweise Theaterkritiker Peter Iden, Peter Sandmeyer und Volker Canaris, die sich in den frühen 1970er-Jahren mit der Schaubühne beschäftigten, von Interesse. Auch die Artikel zu den genannten Inszenierungen in der Fachzeitschrift *Theater heute* gehen in den Korpus ein. Die untersuchten Dokumente stellen somit eine Verknüpfung von Selbstcharakterisierungen und Fremdzuschreibungen dar.

[586] Die Schaubühne führte den innovativen Posten der „Protokollanz“ ein [vgl. 3.2.4.1]. Alle als wichtig erachteten Diskussionen die organisatorische und künstlerische Theaterarbeit betreffend, die innerhalb von Versammlungen, Sitzungen und den Proben geführt wurden, wurden protokollarisch festgehalten. Diese Protokolle wurden dem gesamten Schaubühnenensemble zugänglich gemacht und ausschnittweise auch in den Programmheften veröffentlicht. Heute ist das Archiv der Schaubühnen-Protokolle in der Berliner Akademie der Künste für die öffentliche Nutzung gesperrt. Die Analyse bezieht sich demnach auf diejenigen Dokumente und Protokollausschnitte, die in theaterwissenschaftlichen Schriften und den Programmheften der Schaubühne abgedruckt sind. Siehe dazu den „Personalstand“ in: Schaubühne am Halleschen Ufer (Hrsg.), *Programmheft der Inszenierung "Die Mutter",* West-Berlin 1970.

Vom vierten Abschnitt abgesehen, der sich mit den „Formsemantiken des Kollektivs[587]“ beschäftigt, also mit denjenigen ästhetischen Merkmalen, die als direktes Ergebnis der kollektiven Zusammenarbeit gedeutet wurden, werden Zeitungsrezensionen nur punktuell in die Analyse einbezogen werden. In seiner "Kritik an der Kritik"[588] beschuldigte der Schriftsteller und Schauspieler Yaak Karsunke die Theaterkritiker, sie seien außerstande die Aufführungen der *Mutter* „anders als durch kleinbürgerlich-tendenziös gefärbte Brillen zu sehen[589]“. Aufgrund dessen hätten sie nicht nur „Schwierigkeiten beim Beschreiben der *Mutter*“, sondern seien schlicht unfähig, dem kollektiven und politischen Anspruch der Schaubühnen-Inszenierungen in ihren Beurteilungen gerecht zu werden. Auch wenn der Standpunkt Karsunkes als zu radikal und vereinfachend angesehen werden kann, erscheint eine Analyse der Pressereaktionen wenig aufschlussreich. Beim Lesen der Rezensionen wird schnell deutlich, dass nur wenige Kritiken den *Geist des Kollektivs* aufgreifen [vgl. 4.3.1]. Der Außenblick der Theaterkritiker ist allerdings von Interesse, wenn es darum gehen wird, den (vermeintlichen) Interdependenzen zwischen Produktionsweise und Aufführungsästhetik nachzuspüren [vgl. 4.4].

[587] Ich greife hier einen von Hajo Kurzenberger geformten Begriff auf. Der Theaterwissenschaftler geht davon aus, dass kollektive Produktionszusammenhänge „neue, originär entstehende theatrale Formsemantiken des Kollektivs“ hervorbrächten. Siehe dazu: Kurzenberger (wie Anm. 16), S. 162.
[588] Yaak Karsunke, Schwierigkeiten beim Besprechen der „Mutter“, in: Volker Canaris (Hrsg.), *Bertolt Brecht: "Die Mutter". Regiebuch der Schaubühnen-Inszenierung*, Frankfurt am Main 1973.
[589] Ebd., S. 127.

4.1 Die Stückwahl: Das Kollektiv als Teil eines historischen Prozesses

Aufgrund des in der Anfangsphase vorherrschenden Zeitdrucks konnte Peter Sandmeyer zufolge „die Entscheidung für die Inszenierung der *Mutter* noch nicht auf kollektivem Wege zustande kommen.[590]“ Es handelte sich bei der Stückwahl also um diejenige des Regisseurs Peter Stein, der diese aber vor der Vollversammlung rechtfertigen und sie von ihr genehmigen lassen musste. Seine Entscheidung für *Die Mutter* begründete Stein u.a. thematisch: „Zunächst einmal interessiert an dem Stück der Gegenstand, der verhandelt wird, die Vorgeschichte der Oktoberrevolution in Russland.[591]“ In einem Interview betonte Stein, dass die Beschäftigung mit der Geschichte des Proletariats an der Schaubühne zum Programm erhoben würde: „Wir spielen auch Stücke, […] die sich mit Gedanken, Ideen und Ideologien beschäftigen, die nicht bürgerlich sind, und zwar ganz programmatisch, um sie kennenzulernen, die Geschichte der
Arbeiterklasse und die Geschichte der Revolution.[592]“ Versteht man wie der Duden „programmatisch“ als „richtungsweisend, zielsetzend[593]“, kann man daraus folgern, dass das proletarische Kollektiv als Modell für das Theaterkollektiv und der revolutionäre Umsturz der gesellschaftlichen Verhältnisse, zumindest theoretisch, als Zielpunkt der Theaterarbeit angesehen wurde. Das historische Interesse der Theatermacher resultierte also nicht nur aus dem konkreten Stückzusammenhang der *Mutter*. Die Kenntnis der „Geschichte der Arbeiterklasse“ wurde auch für die Gestaltung der Organisations- und Arbeitsformen sowie den politischen Auftrag des Theaters von Interesse angesehen. Es herrschte die Idee vor, dass die theoretische Beschäftigung mit der Geschichte des proletarischen Kollektivs die eigene Kollektivwerdung in der Praxis erlauben würde [vgl. 4.2]. Folglich wurde die Wahl der *Mutter* als einleuchtend, ja folgerichtig begrüßt.

Auch wenn der Vorschlag, als Zweites das Ibsen-Stück *Peer Gynt* zu inszenieren, beim Ensemble zunächst Erstaunen hervorrief, gelang es Peter Stein auch diesmal zu überzeugen. Bei der ersten Vollversammlung der Schaubühne argumentierte er folgendermaßen: „Anhand von *Peer Gynt* könnten wir versuchen, ein historisches Selbstverständnis unserer eigenen

---

[590] Siehe dazu: Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 111.

[591] Peter Stein zitiert nach Peter Sandmeyer. [Da die Schaubühnen-Protokolle für die öffentliche Nutzung gesperrt sind, beziehe ich mich auf die von Peter Sandmeyer im Rahmen seiner Dissertation wiedergegebenen Protokolle zu den Inszenierungen *Die Mutter* und *Peer Gynt* sowie auf diejenigen, die im Programmheft zu *Peer Gynt* veröffentlicht wurden.] Ebd..

[592] Neumann (wie Anm. 166), S. 179.

[593] Duden Online-Wörterbuch, unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/programmatisch, zuletzt konsultiert am 11.5.2017.

bürgerlichen Herkunft zu entwickeln.[594]“ Auch in dieser Aussage wird die Geschichte, diesmal die „Geschichte des Bürgertums[595]“, als Ausgangspunkt der Identitätssuche des Kollektivs angeführt. Die Argumentation des Regisseurs lässt die Theaterarbeit der Schaubühne als einen Anlass zur Selbstbefragung des Kollektivs, bzw. als einen Versuch der Selbstfindung erscheinen [vgl. 4.2.2]. Die Stückwahl von *Peer Gynt* und seine Begründung zeigen, dass man zu der Vorgeschichte des Kollektivs nicht nur diejenige der Arbeiterklasse zählte, sondern auch die des (Klein-) Bürgertums, dem man sich selbst zuordnete. Das dezidierte Interesse an historischen Kontexten zeigt, dass man das Kollektiv selbst als Teil und Ergebnis eines geschichtlichen Prozesses verstand. Dies bezeugt auch Peter Idens Aussage, der die „Einlassung auf Ibsen“ als „Beschäftigung mit den Ursprüngen der gegenwärtigen Gesellschaft[596]“ interpretierte. Der Blick in die Vergangenheit wurde demnach als Bedingung für das Verstehen der Gegenwart betrachtet und damit auch für das eigene Kollektivwerden [vgl. 4.2] als Gegenbewegung zur „bürgerlichen“ Gesellschaft.

Die Mutter und *Peer Gynt* können als zwei komplementäre Varianten der Beschäftigung mit der Geschichte des Theaterkollektivs verstanden werden. Das Kollektiv zeigte sich im Diskurs der Theatermacher nicht als autonome und herkunftslose Existenz, sondern als geschichtlich determiniertes und von gesellschaftlichen Kontexten abhängiges Gefüge. Es betrachtete sich in seiner historischen Bedingt- und Gewordenheit. Ebenfalls wird deutlich, dass die Beschäftigung mit den Stücken *Die Mutter* und *Peer Gynt* im Rahmen der Probenarbeit nicht nur der zielgerichteten Erarbeitungen einer Inszenierung diente. In der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit den Stücken sollte das eigene Verständnis vom Kollektiv historisiert und kontextualisiert werden.

[594] Peter Stein zitiert nach Peter Iden, „Aus den Protokollen zu Peer Gynt“, in: Iden (wie Anm. 48), S. 127.
[595] Ebd..
[596] Ebd., S. 46.

4.2 Das Kollektiv auf der Probe: Die Kollektivwerdung als ein (permanenter) Verstehens- und Lernprozess

Im Folgenden soll auf die theoriebasierte Herangehensweise des Schaubühnenensembles an die Theaterarbeit und das wissenschaftliche Verständnis derselben eingegangen werden. Es wird gezeigt werden, dass die Kollektivwerdung mindestens ebenso als ein theoretisch-intellektueller Prozess, denn als ein praktisch-künstlerischer wahrgenommen und kommuniziert wurde. Die „Beschäftigung mit Theorie im Vorlauf [der Probenarbeit] und die Reflexion und Theoretisierung der gemeinsamen Praxis[597]“ begründeten die "Theoriefreundlichkeit"[598] des Schaubühnen-Kollektivs. Auch die zahlreichen Selbstaussagen der Ensemblemitglieder über ihre Arbeit zeugen davon. Die fortschrittlichen Theatermacher wurden zu Theoretikern und Interpreten ihrer eigenen Praxis. Daraus lässt sich die grundlegende Wichtigkeit von Diskursen für die Theaterkollektive um die Jahrzehntwende 1960/70 ableiten: Das Kollektiv nährte selbst den Diskurs, aus dem es sich speiste. Dies wiederum legitimiert das methodologische Vorgehen der vorliegenden Dissertation.

4.2.1 Die kollektive Theaterarbeit als Forschungsprojekt

Sowohl bei der *Mutter* als auch *Peer Gynt* wurde die Probenphase mit theoretischen Vorarbeiten eingeleitet, die der dramaturgischen Vorbereitung und Konzeptionsfindung dienten. Sie wurden unter Anleitung des künstlerischen Stabs (insbesondere des Regisseurs und des Dramaturgen) und unter Beteiligung des Schauspielensembles vorgenommen. Die Ensemblemitglieder beschäftigten sich jeweils mit einem Teilbereich des Stückthemas und gaben das erworbene Wissen in Form von Referaten, Vorträgen oder einer „gemeinsame[n] Betrachtung von Bilddokumenten zu dem Stück, von Filmen usw.[599]“ an die anderen weiter. Im Sinne einer „Vergesellschaftung“ der Kenntnisse [vgl. 3.1.3] sollte „eine Kommunikation zwischen den verschiedenen Einzelerkenntnissen stattfinden, um gemeinsames Wissen und Einvernehmen herzustellen.[600]“ Diese Aussage Peter Steins lässt darauf schließen, dass ein egalitärer Wissensstand als notwendige Voraussetzung für die weitere gleichberechtigte Zusammenarbeit und außerdem als harmoniespendender Faktor angesehen wurde. Es handelte sich um eine sehr praxisferne Herangehensweise an die Theaterarbeit. Auffällig ist, dass im Diskurs diese Phase der Probenarbeit so sehr in den Vordergrund gerückt wird, dass

[597] Kurzenberger (wie Anm. 10), S. 68.
[598] Kollektive Kreativität sei laut Hajo Kurzenberger „theoriefreundlich“, ebd..
[599] Neumann (wie Anm. 166), S. 185.
[600] Peter Stein zitiert nach Sandmeyer, in: Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 115.

der Eindruck entsteht, man habe an der Schaubühne ausschließlich gelesen, referiert und über Politik diskutiert. Die Probenarbeit auf der Bühne, die szenische Erarbeitung der Aufführungen findet in den Schaubühnen-Protokollen kaum Erwähnung. Die diskursive Verdichtung um die intellektuelle Theaterarbeit an der Schaubühne zeigt, welche Wichtigkeit man ihr beimaß. Auf die Gründe dafür, wird im Folgenden noch eingegangen werden. Die theoretischen Vorarbeiten waren sicher als Novum[601] und Herausstellungsmerkmal der Arbeitsweise an der Schaubühne von Interesse. Ebenso wie der Umstand, dass sich der kollektive Charakter der Zusammenarbeit daran exemplarisch aufzeigen ließ.

Insbesondere das gemeinschaftliche Vorgehen bei den theoretischen Vorarbeiten wurde im Diskurs hervorgehoben. Man ging davon aus, dass sich bei der Zusammenarbeit Mehrerer die Qualität des Ergebnisses automatisch und systematisch verbessern müsste. Peter Sandmeyer zum Beispiel sprach von den spezifischen „Möglichkeiten des Kollektivs […] viele Ensemble-Mitglieder – und nicht nur Regisseur und Dramaturg – für die Konzeptionsfindung produktiv zu machen, das heißt viele Eindrücke, Assoziationen, Verständnis- und Umsetzungsvorschläge auszuwerten.[602]“ Die Annahme einer Potenzierung durch Mehrung ebenso wie die Vorstellung der Existenz einer kollektiven Intelligenz kann auf Aristoteles' Summierungstheorie zurückgeführt werden. Dieser These zufolge könne die „Menge“ bessere Entscheidungen treffen und Beurteilungen abgeben als „eine geringe Zahl der Besten[603]“. „Denn es sind viele, und jeder hat einen Teil an Tugend und Einsicht: Wenn sie zusammenkommen, so wird die Menge wie ein einzelner Mensch, der viele Füße, Hände und Wahrnehmungsorgane hat und ebenso, was den Charakter und den Intellekt betrifft.[604]“ In Ivan Nagels Rezension zu *Peer Gynt* spiegelt sich exakt diese Sichtweise wider: „Der Schaubühne fließt aber die Fülle und Freiheit des Heterogenen aus einer ganz anderen Quelle [als dem „Erfindergeist des Genie-Regisseurs“] zu: aus dem Kollektiv. Das Gewimmel der geistreich-verblüffenden Details wird […] aus der Vielzahl der mobilisierten Energien erzeugt[605]“, schrieb der Theaterkritiker. Die Dichte und Heterogenität der kreativen Vielfalt der Inszenierung führte Nagel auf den kollektiven Schaffensprozess zurück. Die progressiven Theatermacher teilten demnach Aristoteles Vorstellung, dass sich in der „Menge“ (bzw. dem

[601] Dass es sich dabei eigentlich nicht um eine genuine Erfindung der Schaubühne handelte, sondern um ein Wiederaufgreifen von Vorgehensweisen, wie sie bereits im politischen Theater der Weimarer Republik existierten, wurde im Diskurs nur ansatzweise reflektiert. Siehe dazu: Knellessen (wie Anm. 259).
[602] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 143.
[603] Aristoteles und Olof Gigon (Hrsg.), *Politik,* München 1973, S. 119.
[604] Ebd..
[605] Ivan Nagel, Zwei Abende zur wiederholten Betrachtung. „Peer Gynt“ an der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer von Peter Stein inszeniert, in: *Süddeutsche Zeitung,* 19.5.1971.

Kollektiv) die Einzelnen zu einem Ganzen zusammenfügen und ihre Kompetenzen sich addieren würden. Die Leistung der Vielen würde demnach diejenige einzelner Virtuosen übertreffen.

Die umfangreichen Programmhefte von *Die Mutter* und *Peer Gynt* zeugen von der intensiven intellektuellen Auseinandersetzung mit den Stückthemen und ihren historisch-politischen Kontexten. Sie enthalten einige der Texte, mit denen das Ensemble sich im Rahmen der Probenarbeiten auseinandergesetzt hatte. Im Programmheft zu *Peer Gynt* sind außerdem Teile der probenbegleitenden Protokolle als „Auszüge aus den wichtigsten Gesprächen[606]" veröffentlicht. Der Umfang und die Gestaltung der Programmhefte lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass man an der Schaubühne Kunst nicht als Spaß oder Unterhaltsamkeit verstand, sondern als eine ernst zu nehmende Angelegenheit, die harte Arbeit bedeutete. Übrigens auch für den Zuschauer, wollte er sich durch die engbedruckten und durchaus nicht leserfreundlich gestalteten Seiten der Mammut-Programme kämpfen. Die Präsentation der Theaterarbeit als einer vorrangig intellektuellen Tätigkeit kann als der Versuch einer Aufwertung und Legitimation der künstlerischen Tätigkeiten verstanden werden. Mit den Programmheften war die Absicht verbunden, „ausführlich und dokumentarisch […] über die Arbeitsweise einer Produktionsgruppe[607]" zu unterrichten. Der Wille, die eigenen Vorgehensweisen und Überlegungen zu dokumentieren und die methodologische Reflexivität, die sich in den Protokollen artikuliert, zeugt von dem geradezu wissenschaftlichen Anspruch der Schaubühne. Auch das von den Ensemblemitgliedern verwendete Vokabular deutet auf ein wissenschaftliches Verständnis der eigenen Tätigkeit hin: So sprach Peter Stein von den Aufführungen als „szenische[r] Beweisführung", zu deren Erarbeitung man „Methoden[608]" entwickelt habe. Volker Canaris bezeichnete die Bühne des Theaters als „Spielraum für Demonstration und Analyse einer zu untersuchenden Sache.[609]" Diese Formulierung erinnert an Brechts Vorstellung von Theater als „Demonstration[610]". Auch der Schaubühne schien es darum zu gehen, „gesellschaftliche Prozesse in ihren kausalen Zusammenhängen[611]" zu durchleuchten und auf der Bühne darzustellen. Brecht bezeichnete das epische Theater als „Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters[612]", stellte

[606] Schaubühne am Halleschen Ufer (wie Anm. 540), S. 66.
[607] Ebd..
[608] Neumann (wie Anm. 166), S. 185-186.
[609] Canaris (wie Anm. 47), S. 104.
[610] Bertolt Brecht, Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters (1940), in: Manfred Brauneck (Hrsg.), *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek 1998, S. 277.
[611] Ebd..
[612] Ebd..

aber gleichzeitig unmissverständlich klar, dass sein Theater „nicht Wissenschaft, sondern Theater[613]“ sei. Das epische Theater erweise sich „in dem Sinne als Theater des wissenschaftlichen Zeitalters, dass es sich seinen "Objekten" mit dem von der Wissenschaft entlehnten "fremden Blick" nähert[614]“, schreibt Erika Fischer-Lichte. An der Schaubühne wurde Wissenschaftlichkeit als konkretes Arbeitsprinzip bei der Inszenierungserstellung angewandt. Der wissenschaftliche Anspruch äußerte sich nicht nur in der intellektuellen Aufbereitung der zu inszenierenden Stücke und ihrer Analyse als Zeugnisse gesellschaftspolitischer Phänomene, sondern auch in der Reflexivität die eigene Methodik und Vorgehensweisen betreffend.

Im Diskurs war immer wieder die Rede von einer Inszenierung als „Überprüfung“ oder „Beweisführung[615]“. Dies deutet auf die Erwartungshaltung hin, dass man mittels des wissenschaftlichen Vorgehens zu einer "wahren" und objektiven (szenischen) Aussage kommen könnte oder zumindest, dass diese objektive Wahrheit existiere. Dies stellt einen Anknüpfungspunkt an den marxistischen Wissenschaftsbegriff dar, demzufolge die wissenschaftliche Tätigkeit darauf gerichtet wäre, „objektives Wissen über Natur und Gesellschaft zu produzieren[616]“. Andererseits implizierte die Konzeption der Theaterarbeit als Forschungsprojekt die Idee einer Suchbewegung mit mehr oder weniger ungewissem Ausgang, wie es das französische Wort für Wissenschaftler, „chercheur“ (also „Sucher“), anschaulich macht. Dies würde Peter Idens These bestätigen, dass sich das Schaubühnen-Ensemble nicht im Besitz der "Wahrheit" wähnte oder meinte, „den einzig "richtigen" Weg[617]“ zu kennen. Dies wäre dann als neulinke Abwendung von der Orthodoxie des traditionellen Marxismus oder auch von den Konzeptionen des politischen Theaters der Weimarer Republik zu bewerten [vgl. 5.2]. Die Aufgabe orthodoxer Sichtweisen und die Akzeptanz der Möglichkeit verschiedener, parallel existierender Sinngebungen und "Wahrheiten" kann als Anfang vom „Ende der großen Erzählungen[618]“ und als

[613] Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater. Mit einem "Nachtrag zum Kleinen Organon",* Frankfurt am Main 1961, S. 43.
[614] Fischer-Lichte (wie Anm. 454), S. 348.
[615] Jäger (wie Anm. 328), S. 16.
[616] [Was in der marxistischen Theorie (und auch an der Schaubühne) als "objektives Wissen" behauptet wurde, stellte natürlich die Betrachtung gesellschaftlicher Verhältnisse aus einer keineswegs neutralen, sondern bewusst parteilichen Perspektive dar.] Buhr (wie Anm. 201), S. 306.
[617] Iden (wie Anm. 48), S. 43.
[618] Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen: ein Bericht,* Wien [6]2009.

„postmoderner Impuls[619]“ gewertet werden, den der Germanist Roman Luckenscheiter in dem „Phänomen 1968“ zu erkennen glaubt.

Es bleibt festzuhalten, dass im Rahmen der Diskurse zu den Inszenierungen *Die Mutter* und *Peer Gynt* eine Aufwertung der wissenschaftlich-theoretischen Arbeit der künstlerisch-kreativen Tätigkeiten gegenüber zu bemerken war. Die Diskurse verdichteten sich um die theoretische Aufbereitung der Inszenierungen und ließen sie als eine Art theatrales Forschungsprojekt erscheinen.

4.2.2 Die Mutter *als Lehrstück*

Es ging bei der kollektiven Theaterarbeit anscheinend auch darum, etwas zu lernen. Dies galt insbesondere für *Die Mutter*, die am Anfang des Selbstfindungsprozesses des Schaubühnen-Kollektivs stand. Der entschieden pädagogische Charakter des Stückes, in dem die Figur der Mutter, Pelegea Wlassowa, selbst lernt, ihre soziopolitische Umwelt (der marxistischen Theorie gemäß) zu verstehen und zu analysieren, schien dazu hervorragend geeignet. Zwar gehört *Die Mutter* nicht zum Kanon der Lehrstücke[620], sie wurde aber dennoch von den progressiven Theaterleuten als solches verstanden. Im Gegensatz zur Konzeption Brechts sollte das Stück aber sehr wohl einem Publikum dargeboten werden, das in den Lernprozess einbezogen werden sollte [vgl. 4.6]. In erster Linie wurde *Die Mutter* aber als „Lernmöglichkeit[621]“ für das Schaubühnenensemble selbst angesehen. Das Ensemble habe die Absicht, schrieb Sandmeyer, „an der Thematik des Stückes und der Frage ihrer Aktualität einen politischen Lernprozess in Gang zu setzen.[622]“ Den Marxismus als „gemeinsame Sache“ [vgl. 3.2.6] wollte sich das Kollektiv im intellektuellen Nachvollzug des Dramas aneignen. Parallel zur theoretischen Beschäftigung mit der Stückthematik wollte man mittels der Theaterpraxis „die falsche Arbeitsorganisation des bürgerlichen Theaters aufheben und die kollektive Praxis einüben.[623]“ Der Lernprozess sollte also nicht nur auf intellektueller und ideeller Ebene stattfinden, sondern man wollte ganz konkret die Organisationsweisen der

---

[619] Roman Luckenscheiter, Der postmoderne Impuls. "1968" als literaturgeschichtlicher Katalysator, in: Martin Klimke (Hrsg.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Bonn 2007.

[620] Die Rezeption der Lehrstücke in der Bundesrepublik war komplex. Die 1970er-Jahre waren von der Auseinandersetzung zwischen dem westdeutschen Akademiker Rainer Steinweg und dem ostdeutschen Dramatiker Heiner Müller um die Deutungshoheit der Brechtschen Lehrstücktheorie (und -praxis) geprägt, an der sich auch Hans-Thies Lehmann und Helmuth Lethen beteiligten. In diesem Abschnitt soll aber vor allem die spezifische Sichtweise des Schaubühnen-Kollektivs auf *Die Mutter* als „Lernmöglichkeit“ für das Ensemble und das Publikum herausgearbeitet werden, wofür diese Kontroversen keine ausschlaggebende Rolle spielen. Zu den Diskussionen um die Lehrstücke in den 1960er- bis 1980er-Jahren siehe: Jean Jourdheuil, La métamorphose du "Lehrstück" de Brecht à Müller, in: *Théâtre/Public, Heft* 206, 2012, S. 54-59.

[621] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 113.

[622] Ebd., S. 111-112.

[623] Ebd., S. 111.

revolutionären Betriebszelle, wie sie im Stück dargestellt wird, untersuchen und verstehen – um sie auf die eigenen Strukturen übertragen zu können. Diese Vorstellungen lassen die kollektive Organisationsweise als etwas erscheinen, das erlernt werden kann (und muss). Die Idee von der *Mutter* als Lehrstück artikulierte sich an der Schaubühne als eine Art marxistisches Trainingslager.

Zum „Einüben der kollektiven Praxis“ wurden verschiedene Maßnahmen ergriffen: Die Teilnahme an allen Proben, auch an denjenigen, an denen sie nicht direkt beteiligt waren, war für die Schauspieler verpflichtend. Auf der Probe galt das „Prinzip der kommentierenden und eingreifenden Beobachtung[624]“. Das bedeutete, „dass in den Pausen und am Ende jeder Probe […] die Beobachtungen der Anwesenden gesammelt, ihre Kritik verallgemeinert und, wo sie von der Mehrheit als richtig erkannt wurde, zu Änderungsvorschlägen verarbeitet[625]“ wurde. Dieses Probenprinzip spiegelt den Anspruch der Schaubühne wieder, dass alle Ensemblemitglieder (und insbesondere die Schauspieler) die Verantwortung für die gesamte Inszenierung mittragen sollten. Sie sollten sich „über die Rollengestaltung hinaus verantwortlich für das Ganze[626]“ fühlen [vgl. 2.2]. Es zeigt ebenfalls, dass demokratische Praktiken wie Mehrheitsentscheidungen an der Schaubühne auch für die Kunstpraxis geltend gemacht wurden. Das Abstimmen über künstlerische Fragen stellte eine klare Absage an die Idee des autonomen Künstler-Genies dar [vgl. 3.2.4.1].

Mit der Art und Weise des Zusammenarbeitens schien sich auch die Mitarbeit des Einzelnen zu verändern: „Die Schauspieler berichteten davon, parallel zum Probenverlauf an sich selbst einen Prozess beobachtet zu haben; sie wären aktiver geworden, hätten gelernt schärfer zu beobachten und genauer zu überlegen, was dem Arbeitsprozess insgesamt nutze.[627]“ Die Kollektivierung des Arbeitsprozesses wurde demnach dahingehend verstanden, dass der Zuständigkeitsbereich der Schauspieler im Sinne des „gescheiten Schauspielers“ [vgl. 3.2.2] ausgeweitet wurde. Die getroffenen Maßnahmen zielten darauf ab, den Darstellern den gleichen Überblick über die Gesamtheit der Szenen, den Gesamtverlauf und die Konzeption der Inszenierung zu ermöglichen und sie darauf Einfluss nehmen zu lassen. Statt der bisher üblichen, als passiv gedeuteten Arbeit an der Rolle, sollten sie sich nun aktiv am konzeptuellen und ästhetischen Schöpfungsakt beteiligen. Das Zitat Sandmeyers zeigt, dass

[624] Ebd., S. 112.
[625] Ebd..
[626] Ebd., S. 113.
[627] Ebd..

eben jene Fähigkeit (zur Beobachtung und Analyse) ausgebildet werden sollten, die einen guten Regisseur oder Dramaturg auszeichnen. Implizit bedeutet das, dass die Arbeit des Regisseurs und Dramaturgen, trotz aller Kritik an diesen Instanzen [vgl. 1.2.1], als die wertvollere und bedeutendere angesehen wurde. Die Arbeit des Schauspielers sollte sich an diese annähern und damit eine Gleichstellung erreicht werden. Dementsprechend wurden die Proben von den Schauspielern nicht in erster Linie als Inszenierungserarbeitung, sondern als „Lernmöglichkeiten[628]“ aufgefasst. Erlernen wollten sie „das Abwägen und Vergleichen verschiedener szenischer Lösungen[629]“. Ihre Emanzipierung sollte durch den Erwerb von Kenntnissen und Fähigkeiten (aus den Bereichen der Regie und Dramaturgie) ermöglicht werden.

Die Mutter wurde also als Lehrstück in mehrfacher Hinsicht verstanden: Die Probenarbeiten wurden als Anlass zur theoretisch-intellektuellen und politischen Weiterbildung der Ensemblemitglieder wahrgenommen, wobei der Marxismus in Theorie und Praxis eingeübt werden sollte. Die inhaltliche Beschäftigung mit der Geschichte des proletarischen Kollektivs und die in der Theaterpraxis einzuübende eigene Kollektivwerdung schienen – zumindest was *Die Mutter* angeht – untrennbar miteinander verflochten zu sein. Die Tätigkeiten der Schauspieler sollten sich in einem emanzipativen Prozess an diejenigen des Regisseurs und des Dramaturgen annähern. Der angestrebte Lern- und Verstehensprozess schien auch die Zuschauer einzubeziehen, an die man die erworbenen Kenntnisse „weitergeben wollte[630]“ [vgl. 4.6]. Hier zeigte sich *Die Mutter* als Lehrstück im wörtlichen Sinne.

4.2.3 Die performative Kraft des Wissens: Die Herstellung der szenischen Kollektivität

In einem der Protokolle zu den Proben von *Die Mutter* wurde „festgestellt, dass die Darsteller beziehungslos zueinander spielten.[631]“ „Sie, die eine aufeinander eingespielte und miteinander agierende Gruppe von Revolutionären darzustellen hatten, isolierten sich in ihrem Spiel[632]“, bemerkte Peter Sandmeyer. Diese „Schwäche des Spiels“ wurde auf „mangelnde Kollektivität[633]“ zurückgeführt. Die diesbezüglichen Aussagen der Schaubühnenmitglieder bezeugen, dass man auch diese darstellerischen Probleme auf

[628] Ebd..
[629] Ebd..
[630] Neumann (wie Anm. 166), S. 185.
[631] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 114.
[632] Ebd..
[633] Ebd..

mangelndes Wissen zurückführte und durch intellektuelle Aufarbeitung zu lösen gedachte. „In der Kenntnis vom Aufbau und inneren Zusammenhang einer Betriebszelle gäbe[634] es große Lücken[635]“, merkte der Schauspieler Dieter Laser an. Regisseur Stein war davon überzeugt, dass man „diese Darstellungsschwierigkeiten der Betriebszelle […] nur durch entsprechende Lektüre aufarbeiten[636]“ könne. Dies bezeugt, dass das Verstehen (der internen Organisation der revolutionären Zelle) nicht nur als Voraussetzung des Kollektiv-Seins, sondern auch des Kollektiv-Spielens angenommen wurde. Laser ergänzte diesbezüglich: „Wer eine Haltung nicht versteht, kann sie nicht "zeigen", sondern sich nur mit ihr identifizieren.[637]“ Das Kollektivtheater stellte demnach auch darstellerisch andere Anforderungen an die Schauspieler: Ihre Spielweise sollte auf einen Zeige-Modus ausgerichtet sein [vgl. 4.4.1]. Demgegenüber wurde die Methode des Einfühlens als (individuelles) Vorgehen des bürgerlichen Theaters abgewertet. Die Darstellungsweisen eines kollektiven Theaters hätten dieser voraus, dass die Schauspieler ihre Rolle (nicht nur innerhalb des Stückes, sondern auch innerhalb des Theaterbetriebs sowie der Gesellschaft) verstünden. Das kollektive Theater „basiert auf einer reflektierten (nicht mehr formalen) Identifizierung mit dem Gegenstand[638]“, schrieb Volker Canaris.

Die vorangegangenen Überlegungen haben gezeigt, dass die kollektive Theaterarbeit an der Schaubühne eine wichtige intellektuelle Komponente implizierte. Im Vordergrund standen das Lernen und Verstehen, die als Voraussetzung sowohl für den Zusammenschluss und den Bestand des Kollektivs als auch für jegliche gesellschaftliche Veränderung betrachtet wurde. Der Diskurs konzentrierte sich auf das theoretische Herangehen an den Inszenierungsprozess, was sich auf die Arbeitsweisen und die szenische Gestaltung auswirkte. Die Herausstellung der Ratio und die Abwertung des Emotionalen diente auch der Abgrenzung dem bürgerlichen Theater gegenüber. Die Verbindung von Theorie und Praxis in der Theaterarbeit lässt sich als der Versuch einer Umsetzung des marxistischen Ideals der „Annäherung […] von theoretischer und praktischer Tätigkeit“, von „körperlicher und geistiger Arbeit[639]“ deuten. Der Umstand, dass die Proben- und Inszenierungsprozesse in den Fokus der Aufmerksamkeit gerieten, zeugt von einem Wandel des Verständnisses und der Wahrnehmung von Theater.

---

[634] Die Schaubühnen-Protokolle geben die Gespräche und Diskussionen in indirekter Rede wieder, die in den Zitaten beibehalten wird. Siehe dazu den Abschnitt „Protokolle“, in: Schaubühne am Halleschen Ufer (wie Anm. 540).
[635] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 114.
[636] Peter Stein zitiert nach Sandmeyer, ebd., S. 115.
[637] Ebd., S. 114.
[638] Canaris (wie Anm. 47), S. 111.
[639] Buhr (wie Anm. 201), S. 306.

Eine Aufführung wurde nicht (mehr) als ein ab- und in sich geschlossenes Werk, sondern als (vorläufiges) Ergebnis eines Prozesses angesehen. Dass und wie die Aufführung zustande kam, dem wurde Bedeutung beigemessen.

4.3 Gleichheit und Gerechtigkeit als Maxime der kollektiven Theaterarbeit

In den vorhergehenden Kapiteln wurde bereits erwähnt, dass das kollektive Arbeiten um die Jahrzehntwende 1960/70 auf gewissen Vorstellungen von Gleichheit und Gleichberechtigung innerhalb der Organisation und Durchführung von Theaterarbeit basierte [vgl. 3.1.3]. Es ging darum, Hierarchien abzubauen und die Position der vermeintlich Benachteiligten zu stärken. Innerhalb des kreativen Prozesses wurde insbesondere das Verhältnis von Regisseur und Dramaturg, als Inhabern der konzeptuellen und intellektuellen Hegemonie, und den lediglich Anweisungen ausführenden Schauspielern hinterfragt [vgl. 1.2.1]. Die kollektive Arbeit sollte die Gleichstellung und Ebenbürtigkeit aller Beteiligten erreichen. Im Folgenden soll untersucht werden, auf welche Weise sich dieser Gerechtigkeitsanspruch in den Diskursen um die Inszenierungen *Die Mutter* und *Peer Gynt* artikulierte.

4.3.1 Formale Gleichheit und Gerechtigkeit

Unter 3.2.2 wurde bereits auf die dem kollektiven Arbeiten immanente Umverteilung von Verantwortlichkeiten innerhalb des Produktionsprozesses eingegangen. Mit der Probenarbeit zur *Mutter* wurde die eingeforderte aktive Mitarbeit der Schauspieler initiiert und ausgetestet. Laut Sandmeyer wurde dabei zwar nicht „das Ziel einer optimalen Aufhebung der Arbeitsteilung“ erreicht, aber dennoch habe man die vom Schaubühnen-Ensemble „postulierte Anleitung einer Inszenierung durch ein Führungsteam bei gleichzeitiger vielfältiger Mitarbeit an ihr durch das ganze Ensemble mit Erfolg praktiziert.[640]“ Der Anspruch der gleichberechtigten Teilhabe spiegelte sich auch in der Gestaltung des Programmhefts wider. Die sonst häufig die erste Seite bekleidende und die Rollenverteilung wiedergebende Besetzungsliste fehlte darin völlig. Auf sechsundzwanzig engbedruckten Seiten sind im Programmheft Texte zusammengestellt, die meisten von Lenin verfasst, die sich auf den historischen Kontext des Stückes (die russische Revolution von 1905) bezogen oder aber auf die Frage der Aktualität des Stückes zu Beginn der 1970er-Jahre. Erst auf der letzten Seite stößt man auf den „Personalstand der Schaubühne vom 15. März 1971“. Darin werden alle Angestellten der Schaubühne in alphabetischer Reihenfolge und nach Sparten geordnet (Schauspieler, Regie, Dramaturgie, Technik, Ausstattung usw.) aufgeführt. Aus dieser Disposition lässt sich mehreres ableiten: Erstens schien man dem personellen Hintergrund der Inszenierung weniger Gewicht beizumessen, als ihrem politischen Gehalt [vgl. 4.4.3]. Der unscheinbar platzierte Personalstand fällt in dem Gedränge der Texte mit

[640] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 161.

ihren in unterschiedlichen Schriftgrößen abgedruckten Titeln, Untertiteln, Aufrufen und Zitaten kaum ins Auge. Somit wird deutlich, dass die Urheberschaft hinter die zu vermittelnden Inhalte zurücktreten soll. Zweitens wird ein Verständnis der Schaubühne als Gesamtkollektiv [vgl. 3.1.1] deutlich, das als Entität und gleichsam als Autor der Inszenierung ausgewiesen wird.

Der Gleichheits- und Gerechtigkeitsanspruch des Kollektivs artikuliert sich im „Personalstand“ auf diversen Ebenen. Erstens wurde auf eine Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenrollen verzichtet. Nicht einmal Therese Giehse, die Darstellerin der Mutter, wurde in irgendeiner Weise hervorgehoben. Die formale Gleichstellung in Bezug auf Schriftgröße und -typ suggeriert, dass innerhalb des Kollektivs niemand eine wichtigere Position einnahm als der andere, ganz gleich welche Rolle er innerhalb des Produktionsprozesses bekleidete. Zweitens verweist die Positionierung der Schauspieler über der Regie auf den Charakter der Schaubühne als "Schauspieler-Theater". Sie unterstreicht die Bedeutung der Schauspieler innerhalb des Inszenierungsprozesses und kann als Ausdruck der angestrebten Emanzipierung der Regie und Dramaturgie gegenüber gedeutet werden. Die Neutralität der alphabetischen Reihenfolge bei der Namensnennung verweist ebenfalls auf den Grundsatz von Gleichheit und Gerechtigkeit innerhalb des Gesamtkollektivs. In Yaak Karsunkes polemischen Aufsatz über die Bewertung der *Mutter* in der Presse wird deutlich, dass der alphabetischen Namensnennung viel Bedeutung beigemessen wurde. Der Schauspieler Karsunke unterstellte den Theaterkritikern „konkurrenzkapitalistisch fixiertes Denken“, weshalb es „25 von 32 Rezensenten […] nicht übers Herz [brächten], das Regie-Kollektiv in alphabetischer Reihenfolge zu nennen. Mindestens muss Peter Stein an den Anfang der Namensreihe gerückt werden.[641]“ Äußerst aggressiv kritisierte Karsunke die Theaterkritiker dafür, dass sie „sich aus dem Kollektiv das "Genie", den "Star" herausbrächen und ihn, „falls er noch nicht hell genug glänzt, zur Not noch ein wenig[642]“ aufpolierten. Wer so denke, könne das neue Kollektivtheater nicht angemessen beschreiben, lautet Karsunkes Urteil. Die alphabetische Reihenfolge stand also nicht nur für Gleichheit und Gerechtigkeit, sondern galt auch als Ausdruck einer antikapitalistischen Logik. Sie grenzte sich vom „Star-System“ und den „Konkurrenzkämpfen[643]“ des bürgerlichen Theaters ab.

[641] Karsunke (wie Anm. 588), S. 121.
[642] Ebd..
[643] Heinrichs (wie Anm. 376), S. 125.

4.3.2 Gleichberechtigung der Geschlechter im Kollektiv?

Im Programmheft der *Mutter* befindet sich ein Text der kommunistischen Frauenrechtlerin Clara Zetkin: „Richtlinien für die kommunistische Frauenbewegung 1920/21“. Dieser richtet sich an die „Proletarierinnen aller Länder“ und beklagt die „Minderberechtigung des weiblichen Geschlechtes vor dem Gesetz“ und „seine[r] benachteiligte[n] Stellung in Familie, Staat und Gesellschaft“. In Zetkins Text erscheint der Kampf für den Kommunismus gleichzeitig auch als ein Kampf für die Gleichstellung der Frau, deren Vorbedingung die Überführung „des Privateigentums an den Produktionsmitteln“ in „Gesellschaftseigentum“ sei. Die Präsenz dieses Textes im Programmheft legt nahe, dass man sich im Kontext der Inszenierung mit der spezifischen Problematik der Frauenemanzipation auseinandergesetzt hatte. In den vorliegenden Quellen finden sich jedoch keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass sich das Schaubühnenensemble auch außerhalb des Stückzusammenhangs mit einer eventuellen Benachteiligung der Frau im Theaterbetrieb beschäftigt hat. Wie die Revue *Frauenpower*[644] des Kollektivs Rote Rübe bezeugt, setzten sich manche Gruppen des Freien Theaters mit dem Thema Frauenrechte auseinander. Im Diskurs um die Schaubühne wurde es hingegen nicht angeschnitten. Die progressiven Theatermacher kritisierten das bürgerliche Theater hinsichtlich seiner (vermeintlich) hierarchischen und autoritären Strukturen, nicht aber als eine von Männern dominierte Domäne. Auffällig ist ebenfalls, dass sich unter den Diskursbeiträgen von Seiten der Schaubühne kein einziger von einer Frau befindet, wie auch im Diskurs zum kollektiven Arbeiten überhaupt Frauen kaum zu Wort kamen. Dieser Umstand verweist darauf, dass die im Zuge von 1968 aufgekommene Frauenrechtsbewegung[645] noch nicht am Halleschen Ufer angekommen war. Die dominante Stellung und die Diskurshoheit der Männer im Theater (und der Gesellschaft) wurde zu Beginn der 1970er-Jahre anscheinend noch nicht hinterfragt. Frauen schienen weder die erforderlichen Positionen zu bekleiden, noch über ausreichend Bewusstsein über ihre Stellung zu verfügen, um ihrem Anteil an der (Theater-) Bevölkerung gemäß auf den Diskurs Einfluss zu nehmen. In den Schaubühnen-Protokollen erschienen die Schauspielerinnen, wenn überhaupt, als Fragenstellerinnen und Stichwortgeberinnen für den Regisseur Stein und den Dramaturgen Sturm [vgl. 4.3.3].

---

[644] Siehe dazu: Heinrichs (wie Anm. 572).

[645] Siehe dazu : Kristina Schulz, *Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968 - 1976.* Bielefeld, Univ., Diss., Frankfurt/Main 2002.

4.3.3 Zum Problem der Protagonisten im Theater(-stück)

Innerhalb des Schaubühnen-Ensembles würde „die Sonderstellung einzelner […] verhindert, weil die Inszenierungen die Stücke nicht zuerst von ihren Hauptfiguren her angingen, sondern sie bis an ihre Ränder als Gesellschaftsbilder zu erfassen versuchten.[646]“ Dieses Zitat Peter Idens zeigt, dass die (Besetzung der) Protagonisten der zu inszenierenden Stücke als Widerspruch zum Bedürfnis des Kollektivs nach Gerechtigkeit aufgefasst wurden. Mit der Hauptfigur würde ein Einzelschicksal dem gesellschaftlichen Kollektivschicksal vorangestellt werden und durch ihre Besetzung ein Einzelner aus dem Ensemble bevorteilt werden. Dem wollte man entgegenwirken, indem man nicht den Protagonisten, sondern den im Stück gegebenen gesellschaftlichen Kontext als Ausgangspunkt der Inszenierungskonzeption betrachtete. Der Kollektivgedanke schien also auch den Umgang mit den Hauptfiguren und ihre Besetzung an seinem Gerechtigkeitsanspruch zu messen.

Bei der Inszenierung *Die Mutter* stellte sich die Frage einer gerechten Besetzung weniger, da die Hauptrolle der Pelegea Wlassowa von Therese Giehse übernommen wurde. Die 1898 geborene Schauspielerin setzte sich schon aufgrund ihres Alters sowie ihrer Lebens- und Theatererfahrung vom durchweg jungen Ensemble der Schaubühne ab. Ihre Position innerhalb der Inszenierung wurde nicht als „Sonderstellung“, sondern als „Reverenz des jungen Kollektivs vor der Tradition des kritischen Theaters einer anderen Generation[647]“ gewertet. Dennoch schien im Diskurs ein gewisses Rechtfertigungsbedürfnis durch. So betonte Volker Canaris, Therese Giehse spiele „die Rolle der Pelegea Wlassowa […] nicht als "überragende" Protagonistin, sondern in ihren Mitteln sich immer beziehend auf die ihrer Mitspieler.[648]“ Canaris scheint den Widerspruch zwischen dem Kollektiv und dem Sonderstatus der Rolle dadurch abmildern zu wollen, dass er die darstellerischen Mittel der Schauspielerin als kollektiv bzw. auf das Kollektiv der Darsteller bezogen ausweist [vgl. 4.4.1].

Bei der Inszenierung *Peer Gynt* stellte sich die Besetzung der Hauptrolle problematischer dar. Im Zentrum des Stücks steht der Protagonist Peer, auf dessen Leben und Erleben sich der gesamte dramatische Text fokussiert. In einer Diskussion äußerte der Dramaturg Botho Strauß Bedenken ob der „Ungerechtigkeit, dass, wenn nur ein einzelner aus dem Ensemble

[646] Iden (wie Anm. 48), S. 78.
[647] Ebd., S. 39.
[648] Canaris (wie Anm. 47), S. 112.

diese Aufgabe wahrnimmt, die anderen Kollegen damit in der Beschäftigung mit dem Stück benachteiligt[649]“ wären. Die nach längerer Diskussion vorgenommene Aufteilung der Rolle auf sechs Darsteller kann als direkte Konsequenz des Gerechtigkeitsstrebens des Kollektivs angesehen werden. Peter Iden deutete sie als „Maßnahme, die den Zusammenhalt des Ensembles vor die Entfaltungsmöglichkeiten eines einzelnen Protagonisten stellte.[650]“ Demnach wäre das kollektive Arbeiten auch mit (dem freiwilligen) Verzicht und der Einschränkung des Einzelnen zugunsten der Gemeinschaft verbunden. Die Anmerkung Idens bezieht sich indirekt auf die Kritik, die manche seiner Kollegen wie beispielsweise Ivan Nagel am kollektiven Arbeiten übten: Es würde die (individuelle) künstlerische Vision durch Mehrheitsentscheidungen zunichtemachen[651]. Die schöpferische Kraft des Kollektivs wurde hier über die subjektive künstlerische Kreativität gestellt und damit das Konzept des autonomen Autors unterlaufen [vgl. 3.2.4.1].

Parallel zur Bedrohung der Kollektivität durch die Protagonisten der Stücke erschien auch Peter Steins „Hauptrolle[652]“ an der Schaubühne als „Belastung des kollektiven Arbeitsprinzips[653]“. Die in der Presse häufig fallende Bezeichnung des Ensembles als „Stein-Truppe[654]“ lässt darauf schließen, dass Stein zumindest in der öffentlichen Rezeption zur „dominierenden Figur am Halleschen Ufer[655]“ geworden war. Tatsächlich war der Regisseur in den Medien sehr präsent und ihm wurde häufig, insbesondere was die Inszenierung *Peer Gynt* anging, der „Ruhm an den beiden Theaterabenden allein[656]“ zuteil, was für Spannungen im Ensemble sorgte. Anscheinend schob man nicht, wie Karsunke, der bürgerlichen Presse und ihrem vermeintlichen Unvermögen, adäquat über kollektives Theater zu schreiben, die Schuld zu, sondern war wegen der Aufmerksamkeitsfokussierung auf Stein „missvergnügt[657]“. In einem Interview mit dem *Spiegel* bezog Peter Stein selbst dazu Position: „Viele Mitglieder des Kollektivs sehen diese Dominanz schon jetzt und sind sehr unzufrieden damit. Darum wollen wir gemeinsam überlegen, wie eine solche Situation zu überwinden ist. […] Im Übrigen wird so ein Theatermodell […] wohl nie reibungslos funktionieren können. Ich hoffe vielmehr auf einen Prozess der permanenten

[649] Botho Strauß zitiert nach Peter Sandmeyer, in : Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 154-155.
[650] Iden (wie Anm. 48), S. 77.
[651] Siehe dazu: Nagel (wie Anm. 460).
[652] Iden (wie Anm. 48), S. 37.
[653] Der Spiegel (wie Anm. 374), S. 173.
[654] Henning Rischbieter, Revolution auf Taubenfüßen, in: *Theater heute, Heft* 11, 1970, S. 26.
[655] Der Spiegel (wie Anm. 374), S. 173.
[656] Ebd., S. 172.
[657] Ebd..

Auseinandersetzung.[658]“ Stein bestätigte den problematischen Charakter der mangelnden Anerkennung der kollektiven Arbeitsleistung und die Fokussierung auf ein einzelnes Kollektivmitglied von Seiten der Presse. Darüber hinaus zeichnete er hier das Bild eines Kollektivs, dem Konflikte inhärent sind [vgl. 3.2.3], das aber Widersprüche aufnehmen und gemeinsam lösen kann.

Auch in den internen Dokumenten der Schaubühne, den Protokollen, sticht Peter Stein durch einen hohen Sprechanteil heraus. Insgesamt kann die Tendenz festgestellt werden, dass der Regisseur und die beiden Dramaturgen Botho Strauß und Dieter Sturm in den protokollarisch widergegebenen Diskussionen das Gespräch monopolisierten. Die Schauspieler beteiligten sich vor allem mit Fragen oder kurzen Anmerkungen während Stein/Strauß/Sturm thematische Vorträge hielten[659]. Dies kann – muss aber nicht – als Widerspruch zum Kollektivgedanken gesehen werden. Die massive Präsenz Steins in den internen Debatten kann als Ausdruck der spezifischen „Dialektik von Regisseur und Ensemble[660]“ gedeutet und die Herren Stein, Sturm und Strauß als besonders eloquente Sprachrohre des Kollektivs angesehen werden. In diesem Sinne versuchte der Kritiker Iden die herausragende (Diskurs-) Position des Regisseurs mit den Ansprüchen des Kollektivs zu vereinbaren, indem er sie auf die „Überzeugungskraft Steins und die Bereitschaft der Schauspieler, guten Argumenten zu folgen[661]“, zurückführte. Eine Vorrangstellung innerhalb des Kollektivs wäre demnach akzeptabel, wenn sie argumentativ untermauert wäre und sich auf die Zustimmung des Kollektivs stütze. Benjamin Heinrichs hingegen bezeichnete den Regisseur Stein als „Gottvaterfigur[662]“, also als umfassenden Machthaber, dessen Gesetze unumstößliche Gültigkeit beanspruchten und dessen Autorität über jede Infragestellung erhaben wäre. Dies ließe sich nur schwerlich mit der Idee eines Mitbestimmungskollektivs vereinbaren. Allerdings zeigt schon der Umstand, dass die Rolle Steins an der Schaubühne diskutiert und kritisiert werden konnte, dass es sich dabei nicht um die Art uneingeschränkter Herrschaft handeln konnte, die Heinrichs insinuierte. Festzuhalten bleibt, dass sowohl das Herausragen des Protagonisten aus dem Stückpersonal als auch dasjenige des Regisseur Steins aus dem Schaubühnenensemble als potenzieller Widerspruch zu der dem Kollektiv innewohnenden Idee von Gleichheit und Gerechtigkeit empfunden wurde.

---

[658] Ebd., S. 173.
[659] Siehe dazu beispielsweise das „Gespräch über die Kleinbürger“ in dem Abschnitt „Protokolle“ im Programmheft von *Peer Gynt*, in: Schaubühne am Halleschen Ufer (wie Anm. 540), S. 73ff.
[660] Kurzenberger (wie Anm. 10), S. 58.
[661] Iden (wie Anm. 48), S. 37.
[662] Heinrichs (wie Anm. 376), S. 125.

4.4 „Formsemantiken des Kollektivs“

Im Diskurs der progressiven Theatermacher wurde einhellig die Annahme vertreten, die kollektiven Arbeitsverfahren (an der Schaubühne) müssten „sich auch in der Ästhetik niederschlagen.[663]“ Im Folgenden soll untersucht werden, welche ästhetischen Ausdrucks- und Darstellungsmittel der Inszenierungen *Die Mutter* und *Peer Gynt* in den aufführungsbegleitenden Diskursen mit der kollektiven Produktionsweise in Zusammenhang gebracht wurden. Neben den Diskursbeiträgen der fortschrittlichen Theaterleute werden hierbei auch die Zeitungskritiken zu den Aufführungen berücksichtigt werden, da bei dieser spezifischen Fragestellung die Perspektive des Betrachters im Vordergrund steht. Allgemein fällt auf, dass in den diskursiven Beiträgen zu *Die Mutter* viel häufiger Hinweise auf den kollektiven Produktionszusammenhang zu finden sind als in denen zu *Peer Gynt*. Während *Die Mutter* unter „vollendetes Kollektivtheater[664]“ firmierte, wurde *Peer Gynt* als Peter Steins „Geniestreich[665]“ gewertet [vgl. 4.4.3]. Die folgende Analyse wird sich dementsprechend in erster Linie auf den Diskurs zu *Die Mutter* stützen, sich aber in einigen entscheidenden Punkten auch auf denjenigen zu *Peer Gynt* beziehen.

4.4.1 Die „homogene“ Spielweise des Kollektivs

Wie bereits konstatiert, war die Arbeit an *Die Mutter* u.a. als „Selbstfindung“ des Kollektivs konzipiert [vgl. 4.2.2]. Analog dazu wurde die Aufführung als „Selbstdarstellung[666]“ des Ensembles rezipiert. Die kollektive Struktur des Theaters wurde auch von den externen Beobachtern als Voraussetzung für die (authentische) Darstellung auf der Bühne angesehen. „Ganz ungezwungen spiegelt sich auf der Bühne die Organisationsform des gesamten Theaterkollektivs[667]“, meinte Volker Canaris. Die politischen Ambitionen der Schaubühne schienen den Figuren Glaubwürdigkeit zu verleihen. Da das Ensemble „diszipliniert im Dienste äußersten politischen Eifers“ stehe, so sehe „man auch, wie sonst meistens im Theater, keine als Proletarier verkleideten jungen Mimen,[668]“ schrieb Henning Rischbieter. Auf diese Weise werde „die falschen Peinlichkeiten vieler Brecht-Aufführungen, die einen Schauspieler wie mit Fusel vorübergehend für eine Rolle mit Klassenkampf anfüllen[669]“,

---

[663] Kuhn u. Meier (wie Anm. 286), S. 57.
[664] Friedrich Luft, Paukenschlag in der Schaubühne. Vollendetes Kollektivtheater - Gorki/Brechts "Die Mutter" am Halleschen Ufer, in: *Die Welt,* 10.5.1970.
[665] Georg Hensel, Spiel mit dem Spiel von Peer Gynt. Ibsen inszeniert von Peter Stein in der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer, in: *Darmstädter Echo,* 21.5.1971.
[666] Iden (wie Anm. 48), S. 38.
[667] Canaris (wie Anm. 47), S. 111.
[668] Rischbieter (wie Anm. 654), S. 26.
[669] Hellmuth Karasek, Zurück zur Mutter. Die neue Berliner Schaubühne beginnt mit Brecht, in: *Die Zeit,* 16.10.1970.

vermieden. Die Überzeugungskraft der Darstellung des revolutionären Kollektivs auf der Bühne wurde folglich darauf zurückgeführt, dass das Ensemble selbst eine ideologisch motivierte Gemeinschaft sei.

Als eines der konstitutiven Merkmale dieser als überzeugend kollektiv wahrgenommenen Darstellungsweise wurde die „homogene“ Spielweise benannt: „Lange sah man in dieser Stadt nicht so homogen und meisterlich spielen. Die Truppe, was das angeht, steht[670]“, urteilte der Kritiker Friedrich Luft. Unter „homogen“ verstand man einerseits eine qualitativ einheitliche Bühnenpräsenz sowie andererseits eine besonders unauffällige Art der Darstellung. Immer wieder wurde in den Rezensionen darauf verwiesen, wie sehr auch die "großen" Schauspieler auf ein individuelles darstellerisches Hervorstechen zugunsten des Zusammenhalts des Ensembles verzichteten: „Protagonisten wie Bruno Ganz, Jutta Lampe, Michael König, Dieter Laser, Edith Clever oder Heinrich Giskes agieren unauffällig in diesem zusammengeschweißten Ensemble[671]“, schrieb zum Beispiel der Rezensent der Nürnberger Nachrichten. In keinem Moment der Aufführung käme es vor, dass sich „ein einzelner Schauspieler so weit vor die Gruppe“ schöbe, „dass er den Blick auf die anderen“ versperre oder „die Aufmerksamkeit von ihnen[672]“ abzöge. Szenische Kollektivität wurde also im Diskurs dahingehend verstanden, dass allen Darstellern das gleiche Recht auf Bühnenpräsenz zustehe – unabhängig davon, ob sie eine große oder kleine Rolle spielten oder ob es sich um einen bereits arrivierten oder noch unbekannten Schauspieler handelte. Dies entsprach nicht nur dem Gerechtigkeitsanspruch des Kollektivtheaters, sondern kann auch als ein Kurs des solidarischen Ausgleichs verstanden werden, bei dem die "großen" Schauspieler sich zugunsten der "kleineren" zurücknehmen. Die Bühne sollte nicht der In-Szene-Setzung eines Schauspielers oder eines dramatischen Protagonisten, sondern derjenigen des Kollektivs dienen.

Die spezifischen Anforderungen an die Spielweise des neuen Kollektivtheaters können an der im Diskurs vorgenommenen Unterscheidung zwischen „zu“- und „mitspielen“ verdeutlicht werden. Kein Ensemblemitglied sollte „als "Star"“ auftreten, „dem die anderen nur zuspielten.[673]“ Volker Canaris zufolge erforderte die Herstellung der szenischen Kollektivität das Zusammenspiel, die ständige Bezug- und Rücksichtnahme der Darsteller

[670] Luft (wie Anm. 664).
[671] Hans Bertram Bock, Erfolg für Peter Steins Kollektiv: Brechts „Mutter“ in der Berliner Schaubühne. Aufstand der Maulwürfe, in: *Nürnberger Nachrichten,* 10.10.1970.
[672] Iden (wie Anm. 48), S. 78.
[673] Ebd..

aufeinander. Der Mit-Spieler beziehe sich in seinen Mitteln immer auf die Anderen, wodurch die Schauspieler „anders, nämlich im Prinzip enger als bisher, zueinander in Beziehung[674]“ treten würden. Das Zuspielen wurde im Diskurs als Geste der Unterwerfung gedeutet, das Mit(einander)spielen als Verwirklichung des Kollektivspiels, in dem eine enge Bindung der Schauspieler untereinander sichtbar würde.

Des Weiteren schien für die Spielweisen des Kollektivs die Devise „leise und unscheinbar[675]“ zu gelten. Besonders deutlich wird dies in der Interpretation von Günther Lampes Darstellung des kleinbürgerlichen Lehrers. Lampe würde anfänglich mit „deutlich […] "charakterisierenden" Mitteln[676]“ arbeiten. Im Laufe des Stücks aber, je mehr sich der Lehrer der revolutionären Bewegung und ihren Ideen annähere, würde der Schauspieler „immer mehr seine darstellerischen Mittel“ zurücknehmen. Sie würden „immer einfacher, unauffälliger: bis man gerade noch merkt, wie er schließlich leise und unscheinbar an die Druckermaschine tritt, um die Flugblätter herauszunehmen.[677]“ Eine Darstellungsweise, die einer Figur Charakter und damit Individualität verlieh, war als „Chargieren[678]“ verpönt und erschien als Gegenpol zu dem dezenten Darstellungsideal des Kollektivs. Der angenommene Widerspruch zwischen Individuum und Kollektiv [vgl. 3.1.2.] wurde demnach auch auf ästhetischer Ebene geltend gemacht. Weder einzelne Schauspieler noch einzelne Figuren sollten sich durch eine individualisierte Darstellungsweisen "aufspielen". Eine einheitliche und unauffällige Spielweise erschien dem Kollektiv angemessen. Die szenische Kollektivität implizierte demnach eine Normativität der Figurendarstellung, deren Ideal fast als eine Form der Nicht-Darstellung bezeichnet werden könnte. In dieser Konzeption zeigt sich das Erbe verschiedener Schauspieltheorien aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Forderung nach einer vereinheitlichten und entindividualisierten Darstellungsform erinnert einerseits an Edward Gordon Craigs Konzept der Über-Marionette, die den Schauspieler ersetzen sollte[679]. Andererseits lässt sie auch an das politische Theater der Weimarer Republik denken. In Brechts Hommage an den proletarischen (Laien-) Schauspieler wird seine Bewunderung für „sein einfaches Spiel[680]“ deutlich.

---

[674] Ebd., S. 61.
[675] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 123.
[676] Canaris (wie Anm. 47), S. 109.
[677] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 123.
[678] Canaris (wie Anm. 47), S. 111.
[679] Siehe dazu: Edward Gordon Craig, *Über die Kunst des Theaters,* Berlin 1970.
[680] Bertolt Brecht, Einiges über proletarische Schauspieler, in: Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald (Hrsg.), *Deutsches Arbeitertheater 1919 - 1933*, Berlin 1972, S. 429.

Die darstellerische Figurengestaltung wurde auch als eine Kritik am bürgerlichen Theater gewertet. Laut Volker Canaris würden in der Aufführung eine bestimmte Gruppe von „Figuren scheinbar mit den Mitteln einer bürgerlichen Ästhetik hergestellt werden.[681]“ Er bezog sich dabei auf die im Stück und der Aufführung negativ besetzten Figuren, die den Bestrebungen der revolutionären Bewegung entgegenstehen, wie zum Beispiel die zaristischen Gendarmen, die Gefängniswärter oder die Streikbrecher. „Die konventionellen Mittel, mit denen die genannten Figuren dargestellt werden, verweisen auf die gesellschaftliche Funktion dieser Figuren – sie sind die Marionetten des zaristischen Systems, historisch überholt, menschlich verrottet[682]“, schrieb Canaris. Auf theatraler Ebene würden die „bürgerlichen“ Darstellungsmittel der Kennzeichnung von als charakterschlecht und rückschrittlich bewerteten Figuren dienen. Zirkelschlüssig folgerte Canaris, dass die auf diese Weise darstellbaren Figuren ihrerseits die Darstellungsmittel und das bürgerliche Theater als verkommen vorführen würden: „Die überholten Figuren denunzieren auch, indem sie sich mit den Mitteln einer bürgerlichen Theaterästhetik perfekt darstellen lassen, diese Theatermittel als historisch überholt: tauglich nur zur Darstellung von historisch und gesellschaftlich irrelevanten Figuren und Vorgängen.[683]“ Diesen Überlegungen zufolge, die von anderen Theaterwissenschaftlern wie Peter Sandmeyer übernommen wurden, ließen sich in der *Mutter*-Inszenierung zwei Arten von Figuren und Darstellungsweisen unterscheiden. Ausschlaggebend für diese vorgenommene Unterscheidung war ihre Klassenzugehörigkeit: „Den Widerspruch zwischen ausgebeuteter und ausbeutender Klasse drückt die Schaubühnen-Aufführung als unmittelbaren Gegensatz im Material der Rollengestaltung aus. Dort, wo die Vertreter des Proletariats auftraten, gab es keine Form der Darstellung, die sich vom Kollektiv emanzipierte […]. Die Gegenseite betrat die Bühne dagegen gleichsam in Gestalt des Geschäftstheaters.[684]“ Die "bösen" Figuren der Inszenierung, durch die konventionellen Theatermittel als solche entlarvt, wurden also im Diskurs der fortschrittlichen Theatermacher aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeit oder -feindlichkeit zur geschichtlichen "Ausschussware" erklärt, die von der Zukunft außer ihrem sicheren Untergang nichts zu erwarten hätten. Die Darstellung der "Guten", die Angehörigen oder Sympathisanten der aus marxistischer Perspektive zukunftstragenden revolutionären Arbeiterklasse, würde hingegen einer kollektiven ästhetischen Logik folgen. In diesen Aussagen zu den Darstellungsweisen wird eine Sichtweise auf das Theater als Teil eines

[681] Canaris (wie Anm. 47), S. 109.
[682] Ebd..
[683] Ebd..
[684] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 122.

Geschichtsprozesses deutlich, innerhalb dessen bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse an spezifische Spielweisen gebunden wären. Demnach gebe es (historisch/politisch) richtige und falsche Darstellungsmittel, da mit dem Fortschreiten der Geschichte gewisse Ästhetiken obsolet würden. Zu Beginn der 1970er-Jahre wäre dies für die sogenannte bürgerliche Ästhetik der Fall, die aufgrund der Erfordernisse der Zeit durch kollektive Darstellungsweisen ersetzt werden müsse. Der aktuelle Entwicklungsstand wurde als eine Zeit des Übergangs gedeutet, in der beide Spielweisen existierten. In der *Mutter* wurden sie als Kampf zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Kräften um die zukünftige Vorherrschaft inszeniert: „Alte und neue Gesellschaft prallten als altes und neues Theater aufeinander[685]".

Die Klarheit, mit der hier zwischen Gut und Böse, zwischen Freund und Feind unterschieden wurde, ist charakteristisch für den damaligen Diskurs. Zwischen den Polen des "bösen" Geschäftstheaters und des "guten" Kollektivtheaters schien es keine Zwischentöne und Nuancierungen zu geben. Der bellizistische Charakter der vorgebrachten Kritik am bürgerlichen Theater zeigt, dass diese Schematisierung auch das Denken der Diskursteilnehmer beherrschte. In ihren Positionierungen bezogen sie deutlich für eine Seite Stellung und die andere wurde damit automatisch zum Kontrahenten. Die Diskussion um die "richtige", der Zeit angemessene Theaterform erschien somit nicht als diskursive Auseinandersetzung, sondern als erbitterter Kampf. Dieser Umstand kann sicher auch dem hohen Einsatz dieser Konfrontation zugerechnet werden: Schließlich ging es den fortschrittlichen Theatermachern nicht nur um neue Ausdrucksformen, sondern auch um eine neue Weltordnung.

4.4.2 Formen szenischer Kollektivität

Neben der spezifischen Spielweise wurden auch die gemeinsam vorgenommenen Umbauten sowie die dauerhafte Präsenz aller Schauspieler auf bzw. neben der Bühne während der gesamten Aufführung als ästhetische Ergebnisse des kollektiven Produktionsverfahrens gedeutet. Das Bühnenbild von *Die Mutter* war so gestaltet, dass die Zuschauer an drei Seiten und die Darsteller an der vierten Seite um eine mittig gelegene rechteckige Spielfläche herum platziert waren. „Auf dieser Bühnenfläche kommen die im Hintergrund in einer Reihe immer präsenten Schauspieler für ihre Szenen nach vorn. Sie bringen dann in raschen, genauen Bewegungen die wenigen Requisiten des Spieles selbst mit. Man bekommt hier einen Eindruck davon, was das bedeutet: Theater aus einer Gruppe heraus zu entwerfen. Die

[685] Ebd..

Präzision mit der Abläufe, Szenenwechsel, Umbauten funktionieren, ist stupend. Es kann keinen Zweifel daran geben, dass Spielformen wie diese nur durch die Reorganisation […] der Produktionsverhältnisse am Theater möglich werden. […] Die Aufführung ist also auch ein Bild für die Voraussetzungen, unter denen sie zustande gekommen ist.[686]“ Diese Beschreibung Idens hebt den reibungslosen Ablauf der Auftritte und Umbauten hervor. Da das kollektive Arbeiten im Rahmen der Theaterarbeit eingeübt würde, könne auch das gemeinschaftliche Vorgehen auf der Bühne virtuos gelingen. Die Erwähnung der „rasche[n], genaue[n] Bewegungen“ und der „Präzision der Abläufe“ verweist nicht nur auf die Effizienz, sondern auch auf die angenommene Funktionalität des Spiels. Idens Ausdrucksweise unterstellt, dass jede szenische Bewegung einen konkreten Zweck verfolge, jede Darstellung einen Auftrag besitze, den es auf wirksame und wirtschaftliche Weise auszuführen gelte. Somit entsteht das Bild eines Kollektivs, das gemeinsam auf der Bühne auf das Gelingen eines präzisen Vorhabens hinarbeitet – die Aufführung und die Weltrevolution.

Die Dauerpräsenz des gesamten Ensembles deutete Iden als ein Bild für die gemeinsam getragene Zuständigkeit und Verantwortung innerhalb des Kollektivs. Auf diese Weise würden die Schauspieler als die Verantwortlichen für die Inszenierung als Ganzes und nicht nur für die Szenen, an denen sie jeweils direkt beteiligt waren, ausgewiesen. Es handele sich um die „Selbstdarstellung einer Gruppe, die jedem ihrer Mitglieder das Recht einräumt, über Erscheinungsform und Tendenz einer Produktion mitzuentscheiden – und die jeden verpflichtet, das Ganze mitzutragen[687]“. Sandmeyer stellte einen direkten Zusammenhang zwischen der „Kooperation auf der Bühne[688]“ und dem Arbeitsprinzip der „kommentierenden und eingreifenden Beobachtung“ [vgl. 4.2.2] auf den Proben her: „Zugleich wurde damit [mit eben jenem Arbeitsprinzip] ein wesentliches Element der szenischen Struktur der Aufführung geprägt: das Kollektiv blieb während der ganzen Aufführung präsent, das Ensemble saß an der Rückseite der Bühne: beobachtend, eingreifend durch Personenwechsel und Szenen-Umbau, sich untereinander helfend bei Requisiten- und Kostüm-Wechsel.[689]“ Die Aussage Sandmeyers unterstreicht die gegenseitig geleisteten Hilfestellungen und damit das solidarische Moment des Kollektivspiels.

---

[686] Peter Iden, Aus niemals wird: heute noch. Brechts Mutter - erste Aufführung der "Schaubühne am Halleschen Ufer" Berlin, in: *Frankfurter Rundschau,* 10.10.1970.
[687] Iden (wie Anm. 48), S. 38-39.
[688] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 115.
[689] Ebd., S. 116.

Als eine weitere spezifische künstlerische Ausdrucksweise des Kollektivs wurden die Chöre angesehen. Das Brecht-Stück beinhaltet mehrere Lieder, die vom Chor der revolutionären Arbeiter gesungen werden. Im Diskurs wird deutlich, dass man davon ausging, dem Kollektiv müsse ein besonderes Interesse für Gruppenszenen innewohnen und ihnen im Inszenierungsprozess demnach besondere Aufmerksamkeit (mehr als den einzelnen Figuren) zuteilwerden. „Sie [die Schauspieler] fügten sich selbstverständlich und oft zwingend zu Chören zusammen, die kräftiger, ja durchgestalteter wirkten als die Einzelpersonen[690]“, schrieb zum Beispiel der Theaterkritiker Joachim Kaiser. „Chöre, wie die von den Arbeitern hier gesprochenen und gesungenen, waren in keiner Brecht-Aufführung eines westdeutschen Theaters jemals so genau einstudiert[691]“, meinte Peter Iden. In diesen Aussagen wird die Annahme eines angestrebten Primats der Gruppe über den Einzelnen [vgl. 4.3.3] deutlich, der dem Chor als überindividuelles Gebilde inhärent ist. Dem kollektiven Theater, so meinte man, müsse eine naturgegebene Affinität zu chorischen Ausdrucksformen innewohnen. Tatsächlich spielte der Chor für die historischen Vorbilder des Kollektivs eine übergeordnete Rolle: Richard Weber unterstreicht die Bedeutung der Sprechchöre der KPD (Kommunistische Partei Deutschlands) für die Ästhetik des proletarischen Theaters[692] und Erwin Piscator war davon überzeugt, dass das gemeinsame Singen in den chorischen Szenen „die Kraft des Kollektivs und des kollektiven Handelns[693]“ herausstellen würde.

Die angesprochenen Aspekte zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Diskursteilnehmer von der Existenz einer dem Kollektiv eigenen künstlerischen Ausdrucksweise ausgingen. In der *Mutter* schien sich selbige unter anderem in der „homogenen“ und „unscheinbaren“ Spielweise zu manifestieren. Mittels dieser Spielweise schien sich das Schaubühnen-Ensemble als solidarische Bühnengemeinschaft auszuweisen, deren einzelne Mitglieder mittels des Verzichts auf individuelle Ausdrucksweisen zum Kollektiv verschmolzen. Die homogene Spielweise wurde als Zeugnis einer progressiven Gesinnung und dem Beginn einer historisch fortgeschrittenen Entwicklungsstufe des Theaters (und auch der Gesellschaft) wahrgenommen. Zu den szenischen Ausdrucksformen des Kollektivs wurden des Weiteren die konsequente Präsenz aller Schauspieler während der

[690] Kaiser (wie Anm. 584).
[691] Iden (wie Anm. 48), S. 105.
[692] Siehe dazu den Abschnitt „Sprechchöre“ in: Richard Weber, *Proletarisches Theater und revolutionäre Arbeiterbewegung 1918 - 1925,* Köln 1976, S. 127ff.
[693] Erwin Piscator zitiert nach Erika Fischer-Lichte, in: „Theater als Agitation“ in: Fischer-Lichte (wie Anm. 454), S. 286, Fußnote 74.

gesamten Aufführung, die ausgestellten und kollektiv begangenen Szenenwechsel und damit verbundenen Umbauten, sowie die durchgearbeiteten Chor-Szenen gerechnet.

4.5 Das Kollektivtheater – ein neues politisches Theater?

Volker Canaris sieht *Die Mutter* als Beginn einer neuen Ära des politischen Theaters an. Der Klappentext in dem von ihm herausgegebenen „Regiebuch der Schaubühnenaufführung" besagt das Folgende: „Dieser Band unterscheidet sich von den bisher in der Edition Suhrkamp erschienenen Regiebüchern […] in einem wesentlichen Punkt: zwar dokumentiert auch er eine Theateraufführung, dies jedoch nicht so sehr unter theatralisch-ästhetischen als vielmehr unter politischen Aspekten[694]". Laut Canaris habe der Theateransatz der Schaubühne demnach einen Paradigmenwechsel eingeleitet, der bedinge, dass Theater anders rezipiert, interpretiert und bewertet werden müsse – und zwar nicht mehr nach künstlerischen, sondern nach politischen Gesichtspunkten. Die Inszenierung *Die Mutter* wurde allgemeinhin als die direkte szenische Übersetzung des politischen Anspruchs der Schaubühne betrachtet.

4.5.1 Die Mutter *als politisches Statement*

Die Mutter wurde als „eine linke, ja revolutionäre Position[695]" rezipiert. Die im Stück zutage tretenden marxistischen Überzeugungen Bertolt Brechts wurden auch als diejenigen des „politischen Standorts der Inszenierung selbst[696]" gewertet, ihre Konzeption und Umsetzung als „offengelegte Parteilichkeit[697]". In den Aussagen der Schaubühnenmitglieder selbst zeichnete sich deutlich ab, dass *Die Mutter* nicht nur als politisches Statement, sondern als ideologischer Feldzug und Aufruf zur Revolution verstanden wurde. In ihrem Beitrag[698] zum Programmheft verwiesen die Regisseure mehrfach auf die agitatorische Zielsetzung der Inszenierung. Frank-Patrick Steckel und Peter Stein glaubten mit der *Mutter* zuerst die Sichtweise des Publikums auf das kapitalistische System verändern und dann dessen revolutionäre Beseitigung erreichen zu können: „Erst die Betrachtung des Kapitalismus als eines bestimmten, nicht auf der Natur des Menschen, sondern seiner Ausbeutung beruhenden gesellschaftlichen Systems ermöglicht seine Abschaffung. Die Wlassowa lernt und lehrt es, ihn so zu betrachten[699]", heißt es im Programmheft. In diesem Zitat wird die Annahme deutlich, dass sich gesellschaftliche Veränderungen als direkte eine Konsequenz des Verstehens wie von selbst einstellten. Man schien zu glauben, dass, wenn die Zuschauer sich

---

[694] Canaris (wie Anm. 47), Klappentext.
[695] Joachim Fiebach, Das Theater "in Paradoxis". Die 70er Jahre, in: Harald Müller (Hrsg.), *40 Jahre Schaubühne Berlin. Schaubühne am Lehniner Platz, Schaubühne am Halleschen Ufer 1962 - 2002*, Berlin 2002, S. 176.
[696] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 118.
[697] Ebd..
[698] Frank-Patrick Steckel und Peter Stein, Der Vorschlag Brechts, in: Schaubühne am Halleschen Ufer (Hrsg.), *Programmheft der Inszenierung "Die Mutter"*, West-Berlin 1970.
[699] Ebd..

der (vermeintlich) ungerechten Strukturen kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse bewusstwürden, es zwangsläufig zu einer Umwälzung derselben kommen müsste. Diese sich hier abzeichnende Sichtweise erscheint als ein direktes Anknüpfen an Brecht, der dem Theater ebenfalls eine „gesellschaftlich praktische Bedeutung[700]“ zuschrieb. Indem es „die Struktur der Gesellschaft (abgebildet auf der Bühne) […] als beeinflussbar[701]“ darstellte, sollte das epische Theater auf die gesellschaftliche Entwicklung zum Sozialismus hinwirken.

Die *Mutter*-Inszenierung wurde also als die ideologische Standortbestimmung der Schaubühne wahrgenommen. Besonders auffällig ist diesbezüglich das enorme diskursive Interesse an dem exakten politischen Standpunkt der Schaubühne, das die Aufführungen hervorgerufen hatten. In Interviews wurde immer wieder versucht, die Schaubühnenmitglieder auf eine konkrete politische Positionierung oder eine Parteianbindung festzunageln. Diese blieben in ihren Antworten recht allgemein und als kleinster gemeinsamer Nenner kristallisierte sich der Anspruch, „bestehende Herrschaftsverhältnisse“ zu destabilisieren[702], heraus. Peter Stein verwies auf eine große Bandbreite an linksgerichteten politischen Überzeugungen: „Was das dann genau im Einzelnen heißt, ist unterschiedlich. Da gehen die Meinungen von einem linken SPD-Standpunkt über die Haltung, die die SEW [Sozialistische Einheitspartei Westberlins] vertritt, bis hin zu linksradikalen Gruppierungen, und es gibt auch die Position – sie ist sogar vielfältig vorhanden – des Links-Liberalen, sich nirgends parteipolitisch Engagierenden[703]“. Das sich in den Fragen der Interviewer manifestierende Bedürfnis nach einer eindeutigen (partei-) politischen Positionierung kann vielleicht eher der damaligen Situation der Neuen Linken, „ihre[r] Zersplitterung und ihre[r] Unsicherheit mit sich selbst[704]“ zugerechnet werden, als der Schaubühne selbst. Innerhalb des Ensembles schien diese Frage keine übergeordnete Rolle zu spielen. Betrachtet man die Schaubühne in einer Traditionslinie mit dem politischen Theater der Weimarer Republik, ist diese Ablehnung eines parteipolitischen Engagements erstaunlich. Auch wenn sich das Verhältnis beispielweise Erwin Piscators zur damaligen KPD kompliziert und konfliktgeladen darstellte, so stand seine Theaterarbeit doch immer in Beziehung zur Partei[705]. Auch für die Weimarer Theaterkollektive wie die Truppe

[700] Brecht (wie Anm. 610), S. 279.
[701] Brecht (wie Anm. 613), S. 22.
[702] Neumann (wie Anm. 166), S. 178.
[703] Ebd..
[704] Iden (wie Anm. 48), S. 105-106.
[705] Siehe dazu Piscators Schrift „Das proletarische Theater“ in: Erwin Piscator, Zur Geschichte des politischen Theaters, in: ders. (Hrsg.), *Zeittheater. "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Hamburg 1986, S. 43ff.

1931 war eine „enge Verbindung mit der Parteiarbeit[706]“ zentral. Zwar handelte es sich bei den Schaubühnenmitgliedern, wie auch bei Piscator oder Brecht, um bekennende Marxisten, dennoch schien man eine parteiliche Anbindung weder zu suchen, noch für notwendig zu halten. Natürlich war die KPD seit 1956 verboten, aber die Nichtexistenz einer kommunistischen Partei wurde im Diskurs in keiner Weise problematisiert. Auch Bezugnahmen beispielsweise auf die SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) in der benachbarten DDR lassen sich nicht ausmachen. Die progressiven Theaterleute wiesen sich somit als Teil der neulinken Bewegung aus, die den Marxismus auch ohne Parteibuch betrachten und praktizieren wollten. Die Ablehnung eines parteipolitischen Engagements kann als Misstrauen jeglicher Institution oder Institutionalisierung gegenüber gedeutet werden, das sich sowohl in der Kritik am Stadt- und Staatstheatersystems [vgl. 1.2.2.1] als auch im Diskurs der 68er-Bewegung artikulierte[707].

Der politische Charakter der Inszenierung war unumstritten, sein Aktualitätsbezug zu den Verhältnissen in der damaligen BRD weniger. Die Schaubühnendokumente zeigen, dass man der „Frage nach Aktualität und Benutzbarkeit des Stückes für die Gegenwart[708]“ große Bedeutung zumaß. Darin äußerte sich der Anspruch der progressiven Theaterleute, das Theater solle (tages-) aktuell sein, sich auf die unmittelbare Gegenwart beziehen [vgl. 3.1.5]. Im dritten und letzten Teil des Programmhefts zur *Mutter* waren Texte aus dem Kontext der chinesischen Kulturrevolution zusammengestellt. Dies suggerierte die Aktualität revolutionärer Politik und damit auch die des Stückes – wenn nicht auf bundesrepublikanischer, so doch auf internationaler Ebene. Ein Text des marxistischen Politikwissenschaftlers Elmer Altvater beantwortete auch die Frage nach der Aktualität des Stückes in Westdeutschland positiv. Er verwies darauf, dass zwar „die Suppe […] jetzt besser geworden wäre[709]“, sich die prinzipielle Lage der Arbeiter aber nicht verbessert habe. Sie würden „heute noch genauso ausgebeutet werden wie seit eh und je Arbeiter im Kapitalismus[710]“. Wenn die Ausbeutung proletarischer Arbeitskraft, unabhängig von den Lebensbedingungen der Arbeiter, als ein dem Kapitalismus inhärentes Grundproblem

[706] Klaus Pfützner zitiert nach Peter Sandmeyer, Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 86.
[707] Siehe dazu den Eintrag „Institution“, in: Kämper (wie Anm. 144), S. 519ff.
[708] Dieter Sturm zitiert nach Peter Sandmeyer, in: Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 117.
[709] Der Titel seines Beitrags spielte auf eine Textpassage der Pelegea Wlassowa in der ersten Szene des Stücks an: „Jetzt ist die Suppe noch schlechter geworden. So wird er immer unzufriedener“, sagt die Mutter über ihren Sohn Pawel und stellt damit einen direkten Zusammenhang zwischen Armut und Revolutionsbereitschaft her. Elmar Altvater, „Jetzt ist die Suppe noch schlechter geworden. So wird er immer unzufriedener.“ - Die Suppe ist jetzt besser geworden. Wird er drum auch immer zufriedener?, in: Schaubühne am Halleschen Ufer (Hrsg.), *Programmheft der Inszenierung "Die Mutter"*, West-Berlin 1970.
[710] Ebd..

verstanden wird, bedeutet dies die dauerhafte Aktualität und Notwendigkeit der Revolutionsfrage im kapitalistischen System. Kritische Presserezensionen wie diejenige von Joachim Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung* zeigen allerdings, dass der auf diese Weise behauptete Aktualitätsgehalt der *Mutter*-Inszenierung nicht alle überzeugte. Kaiser stellte die Frage, welchen Sinn die Inszenierung des Revolutionsstücks ergebe, „wenn gerade Vollbeschäftigung und Demonstrationsfreiheit herrscht[711]". Tatsächlich schien es im Rahmen des *Mutter*-Diskurses keine weitere Auseinandersetzung mit den sich aktuell in der Bundesrepublik vollziehenden gesellschaftlichen Veränderungen und insbesondere mit der in Auflösung begriffenen Arbeiterklasse gegeben zu haben. Die ab Mitte der 1950er-Jahre „rasch steigenden Realeinkommen" hatten erhebliche Konsequenzen für die Arbeiterkultur, die dadurch „einen Teil ihrer Existenzberechtigung[712]" einbüßte. Die im 19. Jahrhundert als Antwort auf die soziale Frage entstandene proletarisch-revolutionäre Bewegung musste angesichts der sich rapide verbessernden Lebensumstände an Attraktivität verlieren. Des Weiteren wurde die klassische Industriearbeit „unter dem Eindruck der Tertiärisierung der Arbeitswelt […] zunehmend minoritär.[713]". Der *Mutter*-Diskurs schien all diese Entwicklungen auszublenden und von der anachronistischen Vorstellung eines proletarischen Kollektivismus wie zu Weimarer Zeiten auszugehen.

4.5.2 Die Mutter *als Erbin des politischen Theaters der Weimarer Republik?*

Als globales ästhetisches Merkmal der *Mutter*-Aufführungen wurde die Einfachheit der künstlerischen Ausdrucksmittel hervorgehoben. Diese sah man im Dienste des lehrhaften Charakters der Inszenierung stehend: „Eine Aufführung, die das Stück als Lehrstück begreift, wird also ihre ästhetischen Mittel in der Weise organisieren, dass sie die politischen Inhalte so klar wie möglich zeigen[714]", schrieb beispielsweise der Kritiker Volker Canaris. Seiner Aussage zufolge habe die Aufführung die klar definierte Funktion, das Publikum (zu überzeugten Kommunisten) zu erziehen, und müsse seine Ästhetik danach ausrichten. „Nun heißt das Stichwort der Inszenierung offenkundig "Didaktik" – also klare, nicht durch Theatereffekte verbrämte, sondern bewusst überdeutliche Lehrhaftigkeit,[715]" meinte auch Joachim Kaiser. Dieses Zitat impliziert die Vorstellung, eine kunstvolle theatrale Form könne von dem zu vermittelnden (unschönen) Inhalt ablenken und damit die Überzeugungskraft der

[711] Kaiser (wie Anm. 584).
[712] Kaelble (wie Anm. 103), S. 152.
[713] Berger (wie Anm. 137), S. 17.
[714] Canaris (wie Anm. 47), S. 103.
[715] Kaiser (wie Anm. 584).

Aufführung schwächen. Die im Vordergrund stehende politische Botschaft könne den Zuschauern nur angemessen vermittelt werden, wenn sich die Inszenierung auf die verbale Vermittlung von Inhalten konzentriere und alle weiteren Ausdrucksmittel auf ein Minimum reduziere. Die Inszenierung appelliere „zunächst nicht an das Auge, sondern an das Ohr der Zuschauer. […] Alle Aufmerksamkeit soll dem Wort gelten[716]“, schrieb Rolf Michaelis ganz in diesem Sinne. In seiner Aussage äußert sich das „tradierte Misstrauen gegen die Opsis auf dem Theater[717]“. Die hier vorgenommene Hierarchisierung der Sinneseindrücke ordnet die visuellen Reize (Opsis) als primär sinnliche Erfahrung der auditiven, an den Verstand appellierenden Vermittlung (Logos), unter.

In der Diskussion um die Ästhetik der *Mutter*-Inszenierung manifestiert sich die Vorstellung eines als grundsätzlich angenommenen Antagonismus von Kunst und Politik [vgl.1.1]. In der Auswertungsdiskussion, die nach Beendung der Inszenierungsarbeit an *Die Mutter* an der Schaubühne geführt wurde, wird dies besonders deutlich. Die hinsichtlich der anvisierten politisch-agitatorischen Zielsetzung „indifferente[n] Publikumsreaktion“ wurde darauf zurückgeführt, dass die Aufführung „zu schön[718]“ wäre. Als Peter Stein auf den Vorschlag des Ensembles „in zukünftigen Arbeiten weniger Skrupel und mehr [politische] Schärfe zu entwickeln“ mit dem Hinweis reagierte, dass dies „der [ästhetischen] Konzeption gänzlich zuwiderliefe[n], wurde ihm entgegengehalten, dass man die Berechtigung dieser Konzeption eben […] noch einmal überdenken müsste.[719]“ Hier wurde eindeutig die Forderung nach einem Primat der Politik über die Ästhetik geltend gemacht. Auch in dem *Theater-heute*-Artikel „Der Schaubühne anderes Gesicht“ wurde die Kunst als Widersacherin der Politik dargestellt. Rolf Michaelis stellte der „Ästhetisierung im Hauptprogramm“ die „politische Profilierung[720]“ des Zielgruppentheaters[721] gegenüber. Das Hauptprogramm – darunter

[716] Rolf Michaelis, Berlin geht in die Stein-Zeit. Brechts Mutter an der Schaubühne, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 10.10.1970.
[717] In dem Kapitel „Theaterkritik: Die beständige Angst des Logos vor der Opsis“ erläutert die Theaterwissenschaftlerin Uta Grund das auf die Hegelsche Philosophie zurückgehende „Misstrauen gegen die Opsis auf dem Theater“, das insbesondere auch von Seiten der Theaterkritik gehegt werde. Die Abwertung des Visuellen dem Auditiven gegenüber sei der Vorstellung geschuldet, dass, „wo die Opsis vorherrsche, das vernünftige Denken […] weitestgehend ausgeschaltet“ sei. Siehe dazu: Uta Grund, *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900,* Berlin 2002, S. 16.
[718] Zitat aus dem Diskussionsprotokoll nach Peter Sandmeyer, in: Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 124.
[719] Ebd..
[720] Michaelis (wie Anm. 384), S. 43.
[721] Ab 1971 wurden an der Schaubühne spezielle Inszenierungen für Kinder, Lehrlinge und Arbeiter produziert. Das sogenannte Zielgruppentheater war „politisch eindeutiger programmiert“ und sollte ein „neues, theaterfremdes Publikum“ ansprechen. *Die Mutter* gehörte zwar nicht offiziell zu diesem Programm, wurde aber auch in verkürzter Form vor einem Arbeiterpublikum gespielt. Siehe dazu das Kapitel „Die Zielgruppen-Projekte“, in: Iden (wie Anm. 48), S. 41-43.

verstand Michaelis alle Inszenierungen, die sich an das „bürgerliche Publikum“ der Schaubühne richteten – bezeichnete er als „Maske“, unter der die Schaubühne ihr „wahres Gesicht[722]“ verberge. Ihm zufolge handelte es sich also bei den vermeintlich unpolitischen oder weniger politischen Stücken um eine Art Verkleidung, die das Schaubühnen-Ensemble den Erwartungen des „bürgerlichen Publikums“ gemäß und für den Verkauf auf dem „Markt der Öffentlichkeit[723]“ anlegte. Wie viele seiner Kollegen verstand Michaelis das Politische als das eigentliche Anliegen der Theaterarbeit während das Kunstmachen als ein Zugeständnis an äußere Zwänge erschien. Die Annahme einer Unvereinbarkeit von Kunst und Politik spiegelte sich auch in der auffälligen Verlagerung des Kollektiv-Diskurses von ästhetischen zu politischen Fragestellungen wider. Die Inszenierungen selbst nahmen darin eine wenig zentrale Stellung ein. Viel intensiver wurden die Vorgehensweise bei der Konzeption und Umsetzung sowie die politischen Überzeugungen des Schaubühnenensembles diskutiert. Der Diskurs der progressiven Theatermacher zeugte somit von der „Ablehnung der Diskussion ästhetischer Probleme[724]“, die zu Beginn der 1970er-Jahre „links sehr in Mode[725]“ war.

Die Vorstellung eines Antagonismus von Kunst und Politik ergab sich aus dem ideellen und ästhetischen Erbe der 1920er-Jahre. Der Diskurs zu *Die Mutter* zeigt, dass das politische Theater der Weimarer Republik den Erwartungshorizont an die Schaubühnen-Inszenierungen prägte. Man setzte voraus, es müsse sich um ein Theater „ohne irgendeinen Kunstanspruch[726]“ handeln. Insbesondere das Agitprop-Theater der 1920er- und frühen 1930er-Jahre zeichnete sich durch „Simplifikation und […] Schematismus der Themen und Mittel[727]“ aus. Ebenso wurde Piscators Theaterarbeit als „schroffe Absage an jegliche Kunstabsicht und Kunstausübung[728]“ (miss-) verstanden[729]. Bertolt Brecht insistierte zwar darauf, dass es die Aufgabe des Theaters sei, „zu unterhalten, und zwar in sinnlicher Weise und heiter[730]“. Dennoch beschreibt er das epische Theater als ein „allereinfachstes

[722] Michaelis (wie Anm. 384), S. 42.
[723] Ebd..
[724] Iden (wie Anm. 48), S. 69.
[725] Ebd..
[726] Luft (wie Anm. 664).
[727] Siehe dazu den Eintrag „Agitproptruppen“ in: Rischbieter (wie Anm. 32).
[728] Walter Hinck zitiert nach Richard Weber, in: Weber (wie Anm. 692), S. 83.
[729] In seiner Dissertationsschrift über das proletarische Theater der Weimarer Republik weist Richard Weber die These Walter Hincks, Piscator habe mit seinem Theater ausschließlich „politische, das heißt nicht künstlerische Absichten“ verfolgt, als „Missverständnis“ zurück. Siehe dazu: ebd., S. 84.
[730] Brecht (wie Anm. 613), S. 43.

"natürliches" Theater, das ohne „eigentlich kunstmäßige[731]“ Elemente auskäme. Zu Zeiten der Weimarer Republik ergab sich die Einfachheit der ästhetischen Ausdrucksmittel aus der Beschränkung der finanziellen und materiellen Mittel, die dem politischen Theater zur Verfügung standen. Das galt auch für die Kollektive arbeitsloser Schauspieler, die sich nicht nur aus „künstlerischer Unzufriedenheit“, sondern auch unmittelbar aus „materieller Not[732]“ zusammenfanden. Die spezifische Ästhetik des politischen Theaters diente außerdem als Demarkation dem bürgerlichen Theater gegenüber. In den 1960er- und 70er-Jahren wurde Simplizität dann als ästhetisches und dramaturgisches Prinzip, unabhängig von den aktuell gegebenen Produktionsbedingungen, eingefordert. Von einem kritischen Theater erwartete man eine „stabile Aufklärungsdramaturgie“ und die „gerichtete Belehrung[733]“ des Publikums. Ästhetische Kunstfertigkeit wurde hingegen als Anbiederungsversuch an das bürgerliche Theater kritisiert. Insofern erscheint der Diskurs um die *Mutter*-Inszenierung erst einmal als ein direktes Anknüpfen an das politische Theater der 1920er/1930er-Jahre. Allerdings kann man auch eine Weiterentwicklung dieser Konzepte bemerken. Volker Canaris brachte beispielsweise den Begriff der „agitierenden Ästhetik[734]“ in den Diskurs ein, der ästhetische und politische Ansprüche zu versöhnen schien. Canaris hielt Kunst-Genuss für zulässig, allerdings nur in Verbindung mit einem politischen Anliegen. Am Beispiel der als „virtuos“ bezeichneten Darstellung der Entwicklung der Figur des Lehrers wird seine Idee der „agitierenden Ästhetik“ deutlich: „Dieser Vorgang ist ein äußerst kunstvoller, äußerst genussvoll zu beobachten – aber nicht "an sich", sondern weil er einen konkreten Erkenntnisprozess vermittelt: die Entwicklung eines Mannes, der sich als revolutionierbarer Teil einer nicht revolutionären Klasse erweist.[735]“ Der beim Betrachten der schauspielerischen Fähigkeiten Günther Lampes empfundene Genuss wird hier durch den Verweis auf die Vorbildlichkeit der ideologischen Figurenentwicklung und ihre lehrreiche Beispielhaftigkeit legitimiert. Mit der *Mutter* und ihrer „agitierenden Ästhetik“ hätte die Schaubühne demnach die Dialektik von Kunst und Politik überwinden können. Die kollektive Produktionsweise wurde in diesem Zusammenhang als Politikum gewertet, das diese Verbindung ermöglichen würde [vgl. 4.5.2]. Die *Mutter*-Inszenierung könne deshalb „einen politischen Bewusstseinsprozess über die Rampe vermitteln […], weil er zuvor im Ensemble selber stattgefunden[736]“ habe, schrieb Volker Canaris.

---

[731] Brecht (wie Anm. 610), 284.
[732] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 78.
[733] Peter Rühmkorf zitiert nach Peter Iden, In: Iden (wie Anm. 48), S. 68.
[734] Canaris (wie Anm. 47), S. 105ff.
[735] Ebd., S. 111.
[736] Ebd..

„Wer seine Lage erkannt hat, wie soll der aufzuhalten sein?“ Dieser Schlusssatz der Pelegea Wlassowa in Brechts *Die Mutter* zeugt von dem Optimismus und dem Glauben an die Machbarkeit der Revolution, die das Stück dem Zuschauer vermitteln sollte. Was die politische Wirkkraft des Theaters angeht, zeigte sich der Diskurs zu Beginn der 1970er-Jahre sehr viel skeptischer als derjenige der Theatermacher der Weimarer Republik. Die bei Piscator und Brecht noch vorherrschende Überzeugung, das politische Theater könne eine „nachhaltige revolutionierende Wirkung[737]“ entfalten, schienen die progressiven Theaterleute nicht zu teilen. Angestrebt wurden nunmehr nur das Nachdenken über revolutionäre Praktiken und die Sympathieerweckung für diese. Indem die Inszenierung eine „prinzipielle Vergleichbarkeit der kapitalistischen Produktionsverhältnisse von Russland 1905 und Westdeutschland 1970 demonstriert, bietet sie an, über eine vergleichbare Veränderung dieser Verhältnisse [die revolutionäre Abschaffung des Kapitalismus] nachzudenken,[738]“ schrieb beispielsweise Volker Canaris. „Mindestens kann mit der Aufführung des Stücks der verbreiteten Abneigung gegen eine revolutionäre Politik entgegengetreten werden, indem das Verhalten von Leuten gezeigt wird, die einmal eine solche Politik gemacht haben[739]“, äußerten die Regisseure Steckel und Stein im Programmheft. Dieser bereits gedämpfte Optimismus, der sich im *Mutter*-Diskurs abzeichnete, sollte im Folgenden noch weiter abbröckeln. 1973 sagte Frank-Patrick Steckel im *Kürbiskern* aus, er habe Hemmungen von der „Rolle des Theaters im Klassenkampf[740]“ zu sprechen. Auf die von dem Journalisten daraufhin angebrachte Metapher des steten Tropfens, der den Stein aushöhlt, erwiderte er: „Aber das muss schon ein anderer Tropfen sein, als der, den wir hier fallen lassen.[741]“ In dieser resignativen Haltung macht sich anscheinend die Mitte der 1970er-Jahre einsetzende Tendenzwende als eine „Phase der Ausnüchterung[742]“ bemerkbar, die mit der Erosion der politischen Utopien der 68er-Bewegung einherging.

[737] Weber (wie Anm. 692), S. 117.
[738] Canaris (wie Anm. 47), S. 104-105.
[739] Steckel u. Stein (wie Anm. 698).
[740] Frank-Patrick Steckel in : Neumann (wie Anm. 166), S. 183.
[741] Ebd., S. 187.
[742] [période de dégrisement] Baillet (wie Anm. 135), S. 144.

4.1.1 Peer Gynt *im Konflikt mit dem "Erwartungshorizont Weimarer Republik"*

Während die Ästhetik der *Mutter* den Erwartungen an ein ideologisch motiviertes Theater weitestgehend zu entsprechen schien, war dies bei *Peer Gynt* ganz und gar nicht der Fall. Die Reaktionen auf *Peer Gynt* zeigen, dass die „Formenfülle“ und der „Schauwert[743]“ der Inszenierung mit den vorherrschenden Vorstellungen von einem kritischen Theater nicht kompatibel zu sein schienen. Am vehementesten wurde die Schaubühne diesbezüglich von dem Theaterkritiker Peter Rühmkorf kritisiert, der sie als „Peter Steins Feinkostladen[744]“ bezeichnete. *Peer Gynt* stellte für ihn den Beweis dar, dass das Theater „wieder bei sich selbst angekommen [sei], seinem alten Selbst, bürgerlichem Binnentheater, einem Verschönerungssalon für die krude Wirklichkeit[745]“. Die Bezeichnung als „Feinkostladen“ bezog sich auf die (im übertragenden Sinne zu verstehende) gehobene Preisklasse der Inszenierung, die sich nur Angehörige der wohlhabenden bürgerlichen Klasse "leisten" könnten. *Peer Gynts* Ästhetik wäre Rühmkorf zufolge nur einem bürgerlichen Publikum zugänglich und bedeute damit einen Rückschritt. Die polemisch geführte Diskussion um *Peer Gynt* zeigt, dass die Ästhetik des politischen Theaters der Weimarer Republik die Erwartungen an die Schaubühnen-Inszenierungen prägte [vgl. 4.5.2]. Die *Peer-Gynt*-Inszenierung stellte einen klaren Bruch mit den Ansprüchen auf eine schlichte ästhetische Gestaltung dar. Der Schock schien umso größer zu sein, da *Die Mutter* diesem Erwartungshorizont aufs Beste entsprochen hatte. Dies erklärt auch, warum *Die Mutter* einhellig als politische Inszenierung wahrgenommen wurde, während vor allem die Presserezensenten *Peer Gynt* als unpolitisch bewerteten.

Im feuilletonistischen Diskurs wurde "unpolitisch" häufig mit "unkollektiv" gleichgesetzt. In der Tat wurde *Peer Gynt*, deutlich häufiger als *Die Mutter*, in der Presse als die alleinige Leistung Peter Steins rezipiert. Obwohl beiden Inszenierungen ähnliche Produktionsstrategien zugrunde lagen und Sandmeyer bei den Proben zu *Peer Gynt* eine „wesentliche Verbesserung der kollektiven Arbeitsorganisation[746]“ bemerkt haben möchte, fällt auf, dass in den Äußerungen zu *Die Mutter* viel häufiger Verweise auf den kollektiven Produktionszusammenhang zu finden sind als bei *Peer Gynt*. Dies macht den Zusammenhang deutlich, den man zwischen der kollektiven Arbeitsweise und der ideologischen Deutung der

[743] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 160.
[744] Peter Rühmkorf in: Karl-Ernst Herrmann (Hrsg.), *Schaubühne am Halleschen Ufer am Lehniner Platz, 1962-1987,* Berlin 1987.
[745] Ebd., S. 59.
[746] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 162.

Inszenierungen herstellte: Sie sei „von ihr [der politischen Festlegung] nicht zu trennen.[747]“ Da *Peer Gynt* zumeist als unpolitische oder unkritische Inszenierung gewertet wurde, schien damit auch gleichzeitig ihr kollektiver Charakter aus dem Blickfeld zu geraten. Das Beispiel der gemeinschaftlich geleisteten Umbauten kann dies verdeutlichen: Ebenso wie in der *Mutter* wurden in der *Peer Gynt*-Inszenierung die Szenenwechsel offensichtlich und in Gemeinschaftsarbeit der beteiligten Ensemblemitglieder ausgeführt. Bei der *Mutter* wurde dies als ästhetische Konsequenz der kollektiven Arbeitsweise wahrgenommen, bei *Peer Gynt* hingegen nicht. Dies mag dem Umstand geschuldet gewesen sein, dass die in wechselseitiger Unterstützung vorgenommenen Szenenwechsel in *Peer Gynt* aufgrund seines märchenhaften Formenreichtums weniger augenfällig waren. Es kann aber auch als Argument dafür geltend gemacht werden, dass sich bei der Rezeption einer vermeintlich nicht-politischen Inszenierung, aufgrund der Erwartungshaltung des Rezipienten, eine Art Blindheit für kollektive Prozesse auf der Bühne einstellt. Die Rezensenten untersuchten die Inszenierung nicht, wie es bei der *Mutter* der Fall gewesen war, auf ihre politische Aussagekraft hin, noch brachten sie ihre ästhetische Gestalt mit der kollektiven Produktionsweise in Verbindung. Selbst die Aufteilung der Hauptrolle auf sechs Darsteller wurde nicht als eine Formsemantik des Kollektivs aufgefasst. Obwohl die konzeptuellen Überlegungen dazu im Programmheft nachlesbar waren, wurde die Aufspaltung der Peer-Figur in erster Linie auf die begrenzte körperliche Belastbarkeit der Schauspieler zurückgeführt. Sie stelle eine „physische Notwendigkeit“ dar, denn „sieben Stunden hätte das keiner ausgehalten[748]“, schrieb der Kritiker der *Berliner Morgenpost*.

Was den politischen Charakter von *Peer Gynt* angeht, lässt sich ein fundamentaler Unterschied zwischen der Außenwahrnehmung und den Aussagen des Schaubühnen-Kollektivs feststellen. Während der öffentliche (Presse-) Diskurs *Peer Gynt* weder als politische noch als kollektive Inszenierung bewertete, stellte sich das Selbstbild des Schaubühnenensembles ganz anders dar. Die protokollierten Diskussionen zeigen, dass *Peer Gynt* sehr wohl als politische Inszenierung konzipiert war. Nur unterschied sich diese Konzeption von vorhergehenden Formen politischen Theaters. Das Politische wurde nicht nur thematisch oder ästhetisch begründet, sondern wurde primär mit der Produktionsweise in

[747] Luft (wie Anm. 664).
[748] [Die Peer-Gynt-Inszenierung wies eine ungewöhnliche Länge auf und wurde deshalb in zwei Teilen aufgeführt, die beide etwa dreieinhalb Stunden dauerten.] Horst Windelboth, Eine aufwendige Reise um die Welt in mehr als sieben Stunden. Die Schaubühne am Halleschen Ufer brachte Peter Steins eigenwillige „Peer Gynt“ Inszenierung, in: *Berliner Morgenpost,* 16.5.1971.

Verbindung gebracht. Das Arbeiten im Kollektiv stellte auch schon bei Brecht oder Piscator einen Aspekt ihrer politischen Theaterkonzeption dar. Es handelte sich dabei allerdings um nur einen unter mehreren Gesichtspunkten des Politischen, während das kollektive Arbeiten im Diskurs über die Theaterkollektive zu Beginn der 1970er-Jahre zum primären Merkmal der Politisierung des Theaters avancierte. Natürlich hatte die kollektive Produktionsweise augenfällige ästhetische Konsequenzen, wie beispielsweise die Aufteilung der Hauptrolle auf sechs Schauspieler in *Peer Gynt*. Bemerkenswert ist aber, dass sich das kollektive Theater um die Jahrzehntwende 1960/70 im Gegensatz zum politischen Theater der Weimarer Republik oder auch dem dokumentarischen Theater der 1960er-Jahre auf kein spezifisches ästhetisches Konzept berief. Die *Peer-Gynt*-Inszenierung beweist, dass das auf die Kollektivität der Produktionsweise begründete Politisch-Sein weder vor einem Stück aus dem Kanon des bürgerlichen Theaters, noch vor einer exuberanten Ausstattung zurückschreckte. Mit *Peer Gynt* habe Peter Stein „neu definiert […], was das heißt kritisches Theater", schrieb Peter Iden in der Frankfurter Rundschau. Denn „wie sie [die Inszenierung] ihre Ideologie-Kritik betreibt – das wird nun doch die Köpfe im Land einigermaßen verwirren.[749]"

Wenn die Theaterarbeit der Schaubühne, wie Volker Canaris behauptete, eine neue Form politischen Theaters darstellen sollte, bleibt festzuhalten, dass es sich dabei teilweise um die Wiederaufnahme historischer Konzepte handelte. Die Betrachtung und Bewertung von Theaterarbeit aus einer in erster Linie politischen Perspektive hatte schon das politische und proletarische Theater der Weimarer Republik ausgezeichnet, an das die Schaubühne insbesondere mit *Die Mutter* ästhetisch und diskursiv anknüpfte. Auch mit der Konzeption des Theaters als einem Ort der politischen Stellungnahme und der Agitation wurde ein Brückenschlag in die 1920er/1930er-Jahre vorgenommen. Die Vorstellung einer Unvereinbarkeit von ästhetischer Kunstfertigkeit und politischem Anspruch sowie die Betonung des Rationalen stellen sich ebenfalls als historisches Erbe dar. Der Diskurs um *Die Mutter* schien so sehr von dem Horizont des politischen Theaters der Weimarer Republik geprägt gewesen zu sein, dass die grundsätzlich andere politisch-gesellschaftliche Ausgangssituation kaum reflektiert wurde. Ein deutlicher Unterschied zeigte sich allerdings in dem ins Wanken geratenen Glauben an die revolutionäre Durchschlagskraft des Theaters. Der *Mutter*-Diskurs wies diesbezüglich eine deutlich weniger optimistische Haltung als

[749] Peter Iden, Ein schönes Stück Leben. Peter Steins Inszenierung von Ibsens „Peer Gynt" an der Berliner Schaubühne, in: *Frankfurter Rundschau,* 17.5.1971.

derjenige der Theatermacher der Weimarer Republik auf. Die eher resignative Haltung der progressiven Theaterleute lässt sich mit den zeitgeistigen Entwicklungen im Kontext der sogenannten Tendenzwende in Verbindung setzen. In der Ablehnung einer parteipolitischen Anbindung, die das Schaubühnen-Kollektiv ebenfalls von dem politischen Theater der Weimarer Zeit unterschied, zeigte sich neulinkes Gedankengut.

Im Gegensatz zu *Die Mutter* entfernte sich *Peer Gynt* sowohl ästhetisch als auch konzeptuell deutlich von den historischen Formen politischen Theaters. Die Inszenierung brach mit den traditionell daran gekoppelten ästhetischen und inhaltlichen Vorstellungen, was innerhalb des Diskurses Empörung und „Verwirrung" hervorrief. Die (Presse-) Reaktionen auf *Peer Gynt* zeigen, dass gleichzeitig mit dem Politischen auch das Kollektive aus der Perspektive entschwand, was auf die untrennbare diskursive Verbindung von beidem hinweist. Das Schaubühnen-Ensemble selbst sah die Inszenierungsarbeit an *Peer Gynt* hingegen sehr wohl als politischen Akt an. In dieser „Neudefinition eines kritischen Theaters" stellte die kollektive Produktionsweise den entscheidenden Faktor für seine politische Dimension dar.

4.6 Das Publikum als Teil des Kollektivs?

Die Analyse der Schaubühnen-Dokumente zeigt, dass die Demokratisierung der Theaterpraxis [vgl. 2] auch die Zuschauer einbeziehen sollte. Die in Diskurs und Praxis vollzogene Übertragung des Demokratiebegriffs auf das Theater brachte einen Wandel bezüglich der Sichtweise auf das Publikum mit sich. Es wurde als die (dem Theater zur Verfügung stehende) „Öffentlichkeit[750]“ angesehen [vgl. 5.5]. Als grundlegendes „Element des Demokratiekonzepts[751]“ hätte die Öffentlichkeit ein Anrecht darauf, an der Theaterarbeit beteiligt zu werden. Während zeitgenössische Konzepte der Performancekunst den Zuschauer mittels Partizipation, also der direkten Einbeziehung in das szenische Geschehen, zu emanzipieren gedachten[752], wurde das Publikum an der Schaubühne auf andere Weise in die Theaterarbeit involviert. Die Beteiligung fand dort hauptsächlich im Rahmen der Probenarbeit und auf theoretisch-diskursiver Ebene, im Rahmen der Aufführungen aber auf nur mittelbare Weise statt.

In den Programmheften von *Die Mutter* und *Peer Gynt* finden sich sogenannte „Materialien zur Diskussion[753]“. Die Zuschauer wurden demnach als Diskussionspartner angesehen – ganz gleich ob der Meinungsaustausch wie beim *Viet Nam Diskurs* direkt im Rahmen der Aufführung stattfand oder wie bei *Die Mutter* und *Peer Gynt* als Anregung für andernorts stattfindende Diskussionen gedacht war. Die in den Programmheften ebenfalls systematisch veröffentlichte „Betriebsverfassung“ und die „Protokolle“ zeugen nicht nur von dem Bedürfnis, über die eigene Tätigkeit (und deren politischen Impetus) zu informieren, sie schienen auch (unausgesprochene) Vorwürfe entkräften zu wollen. Man schien der „Öffentlichkeit“ damit Rechenschaft ablegen zu wollen. Für die hohen Kosten des aus öffentlichen Geldern finanzierten Theaters einerseits und für die Tatsache, dass man offensichtlich die künstlerische Tätigkeit einer politischen vorzog [vgl. 1.1], andererseits.
Auch durch die im Diskurs vielfach erwähnten, im Rahmen der Proben zu *Die Mutter* stattfindenden Voraufführungen waren darauf angelegt, die Inszenierung demokratisch zu legitimieren. Laut Peter Stein sollte das Publikum in die Inszenierungsarbeit einbezogen werden, um „einen gewissen Grad von Öffentlichkeit zu schaffen, schon während der Arbeit.[754]“ Bei den Voraufführungen sollten „die Reaktionen des Publikums beobachtet und

[750] Peter Stein in: Rischbieter (wie Anm. 163), S. 27.
[751] Kämper (wie Anm. 144), S. 709.
[752] Siehe dazu: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen,* Frankfurt am Main 2004,S. 64ff.
[172] Siehe dazu beispielsweise die „Materialien“ in: Schaubühne am Halleschen Ufer (wie Anm. 540), S. 41-56.
[754] Peter Stein in: Rischbieter (wie Anm. 163), S. 27.

gewisse szenische Korrekturen angebracht werden[755]“. Stein ging es auch um die Überprüfung szenischer Lösungen hinsichtlich ihrer Wirkkraft: „Zum Teil mache ich das in ganz demokratischer Art und Weise durch Stimmenmehrheit, um abzuwägen, welche Wirkung man (zumindest für einen bestimmten Publikumsausschnitt) auf jeden Fall erfolgend voraussetzen kann.[756]“ Demnach verstand man an der Schaubühne die Inszenierungsarbeit als demokratische Praxis, in der über verschiedene szenische Varianten abgestimmt werden konnte [vgl. 4.4.2]. Der Zuschauer wurde dabei zwar nicht als künstlerischer Partner verstanden, der sich kreativ einbringen konnte, sondern als Beurteiler des Dargebotenen. „Ich suche die Prüfung und die Präzisierung der Vorstellungen, die ich habe[757]“, sagte Regisseur Stein aus. Dennoch konnte das Publikum im Rahmen der Voraufführungen einen direkten Einfluss auf die Inszenierungen nehmen. Durch die Beteiligung an der ästhetischen sowie intellektuellen Theaterarbeit wurde das Publikum als Teil des Kollektivs ausgewiesen. In den Bemühungen, die Schaubühne (auch außerhalb der Aufführungen) für das Publikum zu öffnen, offenbart sich die Vorstellung von Theater als öffentlichem Raum und einem Ort der gesellschaftlichen Auseinandersetzung.

Die Rezensenten von *Die Mutter* und *Peer Gynt* konstatierten eine intensive Einbeziehung der Zuschauer auch im Rahmen der Aufführungen. Als Beispiel dafür wurden die Bühnenbilder[758] herangezogen. Die Kritiken beider Aufführungen stellten vor allem die durch die räumliche Positionierung des Publikums bedingte Nähe zu den Schauspielern und dem szenischen Geschehen heraus. „Die Umgebungen der Schauspieler – es waren auch die ihres Publikums[759]“, schrieb Peter Iden. Die Bühnenbilder würden sich „zu einem jeweils eigenen Kosmos von "Umgebungen"“ ausweiten, in denen „die Zuschauer fast körperlich in die szenischen Arrangements und Abläufe[760]“ hineingerieten. Auf ähnliche Weise äußerte sich auch Heinz Ritter über *Peer Gynt*: „Das Publikum […] ist hautnah am Geschehen beteiligt.[761]“ Die häufigen Verweise auf die geradezu taktile Erfahrbarkeit der Aufführungen

---

[755] George Salmony, Kellerassel wird Ratte. Kollektiv-Inszenierung in der Schaubühne Berlin, in: *Die Abendzeitung München,* 7.10.1970.
[756] Rischbieter (wie Anm. 163).
[757] Ebd..
[758] Bei den Räumlichkeiten der Schaubühne handelte es sich nicht um ein klassisches Theatergebäude, sondern um eine umfunktionierte Mehrzweckhalle der Arbeiterwohlfahrt. Sie war „für den ausschließlichen Theatergebrauch nicht vorgesehen und auch eigentlich nicht geeignet“. Das Fehlen einer Guckkastenbühne machte es nötig und möglich über verschiedene Raumkonzepte und damit über das Verhältnis von Zuschauenden und Darstellenden nachzudenken. Siehe dazu: Gromes (wie Anm. 62), S. 62ff.
[759] Iden (wie Anm. 48), S. 61.
[760] Ebd..
[761] Heinz Ritter, Peer Gynt - schööön! Der längste Ibsen den es je gab: Peter Steins Abenteuer in der Schaubühne, in: *Der Abend, Berlin-West,* 15.5.1971.

rufen das Bild eines aus Publikum und Schauspielern gebildeten Kollektiv-Leibs hervor. Der durch die Anordnung von Bühnen- und Zuschauerraum bedingte (haut-) enge Kontakt wurde als Ausdruck von Gleichheit und Gleichberechtigung innerhalb des temporären Zuschauer-Darsteller-Kollektivs interpretiert: „Die Spielfläche ist mitten in das Publikum vorgezogen, alle sind auf gleicher Ebene[762]“, schrieb beispielsweise Heinz Mudrich.

In den Programmheften der Schaubühne sowie in den Pressereaktionen auf *Die Mutter* und *Peer Gynt* erschien das Publikum also als (leiblicher) Teil des Kollektivs. Diese Sichtweise wird jedoch als bloßes theoretisches Konstrukt und Wunschvorstellung entlarvt, wenn man die in einem anderen Diskursstrang sich manifestierende Haltung berücksichtigt. Eher denn als gleichberechtigter (Diskussions-) Partner wurde das Publikum als Problem wahrgenommen. Problematisiert wurde vor allem seine "Klassenzugehörigkeit". „Wir spielen für ein bürgerliches Publikum Theater. Wir akzeptieren das zunächst, weil es gar nicht anders geht[763]“, sagte Peter Stein in einem Interview. In seiner Aussage scheint eine gewisse Verachtung durch. Das Publikum wurde als eine mehr oder minder akzeptable Notlösung eingestuft, das sobald wie möglich durch geeigneteres "Material" ersetzt werden sollte. Durch seine Anwesenheit stellte das „bürgerliche Publikum“ das Konzept des demokratisierten und kollektivierten Theaters als Gegenbewegung zum bürgerlichen Theater in Frage. Seine Beifallsbekundungen erschienen Peter Iden als ein Paradoxon: „In der Mutter-Premiere wiederholte sich, was wir von der Rezeption des Piscator-Theaters im Berlin der zwanziger Jahre wissen: Ein Publikum in Nerzen applaudierte denen, die auf der Bühne vorschlugen, die Gesellschaft dieser Applaudierenden abzuschaffen[764]“, schrieb der Kritiker. Er verglich die Schaubühne mit dem politischen Theater Erwin Piscators, das als ein „Theater für das Proletariat[765]“ konzipiert war und darauf angelegt, dass Darsteller und Publikum „aus der gemeinsamen revolutionären Überzeugung heraus eine Gemeinschaft[766]“ bildeten. Durch den Verweis auf das „Publikum in Nerzen“ wurde diese Idee ad absurdum geführt, da die Zuschauer als Vertreter der bürgerlichen Klasse der proletarischen Revolution entgegenstehen müssten. Gleichzeitig stellte Iden die Zuschauer als Dummköpfe dar, die aus Ignoranz ihrer eigenen Abschaffung applaudierten.

---

[762] Heinz Mudrich, Eine Mutter in Berlin: Therese Giehse. Brechts Gorki-Bearbeitung als Ereignis der Festwochen, in: *Saarbrücker Zeitung,* 10.10.1970.
[763] Neumann (wie Anm. 166), S. 178.
[764] Iden (wie Anm. 48), S. 40.
[765] Siehe dazu das gleichnamige Kapitel in: John Willett, *Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater,* Frankfurt am Main 1982, S. 16-22.
[766] Ebd., S. 18.

Vor diesem Hintergrund erscheint das um das Publikum erweiterte Kollektiv als eine konzeptuelle Utopie – auch wenn sie in den Aufführungen anscheinend real erfahrbar war. So sehr der Diskurs der „Öffentlichkeit“ als einer „in die Zukunft verweisenden Zielkategorie[767]“ huldigte, so sehr begegnete er den in den Aufführungen tatsächlich anwesenden Zuschauern mit einer teils fatalistischen, teils zynischen Haltung. Die „Öffentlichkeit“ wollte man gern an der Theaterarbeit beteiligen, das real existierende Publikum aber wurde als Hindernis angesehen, das der Lauf der Geschichte dem Kollektiv auf seinen Weg in die sozialistische Zukunft gelegt hatte.

Der marxistischen Logik folgend stellte die Arbeiterklasse im Diskurs der progressiven Theatermacher den Zielpunkt aller ihrer Bemühungen dar. In der Praxis hingegen scheiterte das Zielgruppentheater aus diversen Gründen [vgl. 3.1.2.1]. Sicherlich warteten die Theatermacher mit einer idealisierten Vorstellung der Arbeiterklasse auf. In seiner autobiographisch geprägten Gesellschaftsanalyse *Retour à Reims*[768] [Rückkehr nach Reims] beschreibt der Philosoph und Soziologe Didier Eribon anschaulich die von den tatsächlichen Verhältnissen der „populären Klasse“, aus der er selbst stammt, völlig unabhängigen Vorstellungen der intellektuellen Neuen Linken. Das Menschenbild des Kollektivs schien von dem Ideal des Menschen als Zoon politikon auszugehen, der, die gesellschaftlich-politischen Verhältnisse reflektierend, nach Allgemeinwohl trachtet. Dementsprechend konstruierte sich auch das Bild, das sich das Kollektiv vom "Arbeiter" machte. Die Figur der Pelegea Wlassowa in *Die Mutter* ist ein gutes Beispiel für den vom politischen Theater idealisierten Typus des Proletariers bzw. der Proletarierin. Die Annahme, die Arbeiterklasse müsse den revolutionären Stücken der Schaubühne ein natürliches Interesse entgegenbringen, stellte sich als eine völlige Fehleinschätzung heraus. Jürgen Schitthelm beschreibt im Rückblick dieses Dilemma: „Das kleinbürgerlich-proletarische Milieu dominierte [aufgrund ihrer geographischen Lage in Berlin-Kreuzberg] das Umfeld unserer Schaubühne und war uns willkommen. Waren wir doch davon überzeugt, dass die Stücke unseres Spielplans die weitgehend theaterfremden (so unsere Vermutung) Einwohner unseres Bezirks interessieren mussten. Eine schöne Illusion…, wenn sich insbesondere an den Wochenenden "unser" Publikum feingemacht mit der U-Bahn Richtung Zentrum auf den Weg in die damals konkurrenzlosen Boulevardtheater machte. Das Schaubühnen-Publikum

[767] Kämper (wie Anm. 144), S. 708.
[768] Didier Eribon, *Retour à Reims,* Paris 2010.

kam dagegen überwiegend aus den bürgerlichen Bezirken.[769]“ Der politische Kampf, den das Theaterkollektiv für und im Namen der Arbeiterklasse zu führen meinte, stellte sich demnach als eine Angelegenheit des bürgerlich-intellektuellen Milieus heraus. Er ignorierte die tatsächlichen Interessen der populären Kreuzberger Bevölkerung und kann auch als eine Art der Entmündigung angesehen werden.

[769] Jürgen Schitthelm, Wir hatten ein Theater, aber eigentlich hatte das Theater uns, in: Harald Müller (Hrsg.), *40 Jahre Schaubühne Berlin. Schaubühne am Lehniner Platz, Schaubühne am Halleschen Ufer 1962 - 2002*, Berlin 2002, S. 224.

Diese Inszenierungsdiskurs-Analyse zeigt das Theaterkollektiv zu Beginn der 1970er-Jahre als ein dem (historischen) Wandel unterlegenes Gefüge. Die zahlreichen und vielgestaltigen Versuche der Theatermacher, die Geschichtsschreibung, die (dramatische) Literatur und die Philosophie für die eigene Kollektivwerdung fruchtbar zu machen, bezeugt, dass das Schaubühnenkollektiv als ein sich zu Konstruierendes verstand. Das Kollektiv war gleichzeitig Gegenstand und Instrument der theatralen "Forschungsprojekte": In der Inszenierungsarbeit, die eine theoretisch-intellektuelle und eine künstlerisch-praktische Beschäftigung mit dem Stück und seiner Umsetzung vereinte, sollte das Kollektiv „eingeübt“ werden – sie war aber gleichzeitig schon als kollektive Zusammenarbeit konzipiert. Das „Einüben der kollektiven Praxis“ wurde u.a. dahingehend verstanden, dass sich die Tätigkeit der Schauspieler innerhalb des Inszenierungserstellungsprozesses an diejenige des Regisseurs und Dramaturgen annäherte und sie damit zu ebenbürtigen Partnern würden. Die gemeinschaftliche Wissensaneignung im Rahmen der theoretischen Vorarbeiten sollte die Schauspieler hierzu befähigen. Des Weiteren sollte die "wissenschaftliche" Auseinandersetzung mit dem proletarischen Kollektiv und seiner Geschichte im Rahmen der Inszenierungsarbeit sowohl die eigene Kollektivwerdung als auch die Herstellung einer szenischen Kollektivität ermöglichen. Der Diskurs verdichtete sich um das kollektive Vorgehen innerhalb der Probenarbeit und propagierte die Existenz einer kollektiven Intelligenz sowie eine durch Kollektivität multiplizierten Kreativität.

Der Anspruch des Kollektivs auf Gleichheit und Gerechtigkeit manifestierte sich auch auf formaler Ebene, zum Beispiel in der graphischen Beschaffenheit des „Personalstands“ sowie der alphabetischen Reihenfolge bei der Namensnennung der an der Inszenierung Beteiligten. Alle Beschäftigten der Schaubühne wurden damit (in den Programmheften) als gleichberechtigte Mitglieder eines „Gesamtkollektivs“ präsentiert. Um der Ungerechtigkeit entgegenzuwirken, die aus der Sicht des Kollektivs der Existenz dramatischer Protagonisten innewohne, wurden Maßnahmen wie das Aufsplitten der Rolle des *Peer Gynt* getroffen. Ebenso wurde die (mediale) „Hauptrolle“ Peters Steins innerhalb des Schaubühnen-Ensembles diskutiert und problematisiert. Dem Gleichheits- und Gerechtigkeitsanspruch zum Trotz lässt die komplette Absenz von Frauen als Diskursteilnehmerinnen auf einen wenig fortgeschrittenen Emanzipationsstand innerhalb der Bewegung schließen. Dass dieser Umstand nicht (nachweisbar) wahrgenommen wurde, deutet auf ein fehlendes Bewusstsein für das zumindest quantitativ existierende Ungleichgewicht zwischen männlichen und weiblichen Kollektivmitgliedern hin.

Auch wenn das Kollektivtheater der frühen 1970er-Jahre nicht mit einem bestimmten ästhetischen Programm verbunden war, glaubten die Diskursteilnehmer in beiden Inszenierungen (häufiger in der *Mutter*, aber auch in *Peer Gynt*) spezifische „Formsemantiken des Kollektivs“ zu erkennen. Dazu zählten die „homogene“ Spielweise, die "gerecht" verteilte Bühnenpräsenz und das Zusammenspiel (oder Miteinander-Spiel) der Schauspieler sowie die zurückhaltende Nutzung der schauspielerischen Ausdrucksmittel. Insbesondere in *Die Mutter* schien das Bühnenkollektiv als "homogene Gruppe" wahrgenommen zu werden. Des Weiteren wurden die gemeinsam und in solidarischer Unterstützung vorgenommenen Szenenwechsel, die dauerhafte Präsenz aller Schauspieler im Bühnenraum und die Chor-Szenen als direkte ästhetische Konsequenzen der kollektiven Produktionsweise gewertet. Gemeinsam ist diesen ästhetischen Merkmalen, dass sie von einem Primat der Gruppe über den Einzelnen ausgehen.

Das Theater der Schaubühne und insbesondere *Die Mutter* wurde als eine neue Form des politischen Theaters angesehen. Allerdings lassen sich zahlreiche Anknüpfungspunkte mit den historischen Vorgängern aus der Weimarer Republik erkennen: Der *Mutter* wurde eine revolutionär-agitatorische Funktion zugeschrieben, die durch ihre „karge Präzision[770]“ bestätigt zu werden schien. Im Diskurs lässt sich darüber hinaus die Vorstellung eines grundsätzlichen Antagonismus von Kunst und Politik ausmachen, der ebenfalls als historisches Erbe angesehen werden kann. In Canaris Begriffsschöpfung der „agitierenden Ästhetik“ deutet sich hingegen eine Aufweichung dieses vermeintlichen Widerspruchs an. Deutliche Unterschiede zum politischen Theater der Weimarer Zeit lassen sich in Bezug auf die (fehlende) parteipolitische Festlegung und im Glauben an die politische Wirkungsmächtigkeit des Theaters ausmachen. Der starke Wunsch nach einer genauen politischen Standortbestimmung der Schaubühne lässt sich eher in den Diskursbeiträgen der externen Beobachter verorten. Für das Schaubühnen-Kollektiv schien eine parteipolitische Anbindung keine Rolle zu spielen. Zwar wurde das Theater weiterhin als ein Instrument im „Klassenkampf“ verstanden, seine konkrete revolutionäre Wirkung jedoch angezweifelt. Trotz dieses neulinken Einschlags in der Geisteshaltung des Kollektivs blieben entscheidende gesellschaftspolitische Entwicklungen (insbesondere das Arbeitermilieu betreffend) im *Mutter*-Diskurs unberücksichtigt. Während *Die Mutter* noch bedingt als Erbfolgerin der Weimarer Zeit angesehen wurde, schien *Peer Gynt* sich dieser Traditionslinie zu entziehen. Da die Inszenierung den diesbezüglichen Erwartungen nicht entsprach, wurde sie von Seiten der Presse und auch der Theaterwissenschaft als un- bzw. nicht-politisch

[770] Wolfgang Rainer, Schöner, grüner Klassenkampf, in: *Stuttgarter Zeitung,* 12.10.1970.

gewertet. Dabei schien auch der kollektive Charakter der Konzeption und Darstellung aus dem Blickfeld zu geraten. Das Schaubühnenensemble hingegen wertete *Peer Gynt* sehr wohl als politische Inszenierung. Das Politische wurde dabei primär in der kollektiven Produktionsweise verortet.

Der politische Anspruch der Schaubühne implizierte auch, das Publikum als „Öffentlichkeit" in die Theaterarbeit einzubeziehen, um damit eine demokratische Legitimation zu erreichen. Im Diskurs wird allerdings auch ein ambivalentes Verhältnis des Kollektivs zu seinem Publikum deutlich: Die (vermeintliche) bürgerliche Identität der Zuschauer schien seinen Anspruch, basisdemokratisches Theater zu sein, zu kompromittieren. Das idealisierte Bild, das sich die progressiven Theatermacher von dem proletarischen Publikum machten, das sie in die Schaubühne zu locken hofften, entpuppte sich als Illusion.

5. Gesamtüberblick: Das Theaterkollektiv 1968ff

Auch wenn der Titel dieses Kapitels dies suggeriert, gibt es *das* Theaterkollektiv 1968ff[771] natürlich nicht. Als Beispiele wurden verschiedene Kollektive aus dem entsprechenden Zeitraum herangezogen und die sie verbindende Geisteshaltung herausgearbeitet. Aufgrund der Materiallage wurden dabei vor allem die "institutionalisierten" Mitbestimmungstheater, die den Diskurs grundlegend prägten, aber auch Gruppen aus dem Bereich des Freien Theaters berücksichtigt. Aufgrund seines vereinfachenden und verallgemeinernden Charakters können unter dem Begriff *Theaterkollektiv 1968ff* die für den damaligen *Geist des Kollektivs* typischen Spezifika zusammengefasst werden. Er beansprucht keine absolute Gültigkeit und bezieht sich ausschließlich auf die westdeutsche Theaterlandschaft – und selbst innerhalb dieses Rahmens muss von einer gewissen Heterogenität des Kollektiv-Begriffs ausgegangen werden. Auf die zeitgleich existierenden französischen Kollektive wie das *Théâtre du Soleil* oder die US-amerikanischen wie das *Living theatre* [vgl. 3.2.6.1] ist der hier herausgestellte *Geist des Kollektivs* nur bedingt übertragbar.

5.1 Das kollektive Arbeiten als politisch-gesellschaftliche Praxis: Zum Theater- und Kunstverständnis des Kollektivs

Im Diskurs der progressiven Theatermacher um die Jahrzehntwende 1960/70 wurde ein Verständnis von Theater deutlich, das weit über den Bereich von Kunst und Kultur hinausreichte. Das Theater, sowohl als Institution wie auch als Kunstform, wurde als ein integraler Bestandteil der (bundesrepublikanischen) Gesellschaft angesehen, innerhalb derer es eine bestimmte Rolle einnehmen sollte und mit der es auf mannigfaltige und interdependente Weise in Beziehung stand. Mit den Forderungen nach Demokratisierung und Mitbestimmung übernahmen die progressiven Theatermacher die zentralen Forderungen einer um die Jahrzehntwende 1960/70 besonders einflussreichen gesellschaftlichen Gruppe,

[771] Mit „1968ff“ übernehme ich eine von Kai van Eikels in *Die Kunst des Kollektiven - Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie* verwendete Begriffsschöpfung. In seinem Werk spricht van Eikels u.a. über verschiedene Formen der Einbindung des Publikums in Kunstperformances und untersucht ähnliche Zeitfenster wie die vorliegende Dissertation. Die um die Jahrzehntwende 1960/70 und die heute aktuellen performativen Strategien der Publikumsbeteiligung fasst er unter den Termini „Partizipation 1968ff“ und „Partizipation 2010ff“ zusammen. Mir gefällt das zweckentfremdete und in diesem Zusammenhang salopp anmutende „ff“, das auf die Schwierigkeit, künstlerische oder gesellschaftliche Phänomene in Jahreszahlen festzuhalten und auf die Diskrepanz zwischen der Realität und den wissenschaftlichen Bemühungen diese wiederzugeben, verweist. Dennoch vermitteln die Begriffe eine konkrete Vorstellung des untersuchten Zeitraums. Darüber hinaus veranschaulicht die Bezeichnung „Theaterkollektiv 1968ff“ die enge geistige Verbindung zwischen den „Theaterprotesten“ und der 68er-Bewegung. Siehe dazu: van Eikels (wie Anm. 69), S. 177ff.

der westdeutschen Studenten- und Protestbewegung. Die Übertragung demokratischer Prinzipien auf das Theater ließ dieses selbst als eine Art Miniaturgesellschaft oder Staatsgebilde erscheinen [vgl. 2.2]. Mit den kollektiven Arbeitsweisen am Theater sollten organisatorische und strukturelle Prinzipien ausgetestet werden, um sie anschließend auf gesamtgesellschaftliche Verhältnisse übertragen zu können [vgl. 2.3]. Die im Diskurs immer wieder bemühte Insel-Metapher [vgl. 2.4] verweist auf den modellhaften Charakter dieses Vorhabens, den Kommunismus innerhalb des Kapitalismus zu versuchen. Den Legitimationsproblemen des „bürgerlichen Theaters" [vgl. 1.1] sollte mit dem Anspruch des Kollektivtheaters, „gesellschaftlich wirksames Forum[772]" zu sein [vgl. 3.2.5], abgeholfen werden. Der Diskurs sprach dem Theaterkollektiv die Fähigkeit zu, nicht nur die Theaterlandschaft, sondern auch die westdeutsche Gesellschaft überhaupt revolutionieren zu können [vgl. 1.3.3]. In der kollektiven Theaterarbeit um die Jahrzehntwende 1960/70 zeichnete sich eine Annäherung der theatralen an die politische Praxis ab: Regisseure arbeiteten Verfassungen für den Theaterbetrieb aus [vgl. 2], Schauspieler übten ihre Diskussions- und Kritikfähigkeit sowie ihr diplomatisches Geschick [vgl. 4.2.2]. An der Schaubühne wurde sich im Rahmen der Probenarbeit mit politischen Theorien, insbesondere mit der marxistisch-leninistischen, und Sozialgeschichte auseinandergesetzt [vgl. 3.2.6]. Im Diskurs wurde das kollektive Arbeiten weniger als künstlerische, denn als politische Tätigkeit präsentiert. Selbst in den Beiträgen zu den Schaubühnen-Inszenierungen *Die Mutter* und *Peer Gynt* standen nicht ästhetische, sondern politische und arbeitsorganisatorische Gesichtspunkte im Vordergrund [vgl. 4.5]. Auf die untrennbare (diskursive) Verbindung von Kollektiv und Politik verweisen auch die Interpretationen von *Die Mutter* und *Peer Gynt*: *Die Mutter* mit ihrer dezidiert politischen Thematik und ihrer als politisch angesehenen Ästhetik wurde als „vollendetes Kollektivtheater[773]" bewertet, die *Peer-Gynt*-Inszenierung, die auf einem Stück aus dem Kanon des bürgerlichen Theaters basierte, wurde als unpolitisch und damit gleichzeitig auch als "unkollektiv" eingeordnet [vgl. 4.4.3]. All diese Aspekte zeugen von der Konzeption der kollektiven Theaterarbeit als einer primär politisch-gesellschaftlichen Tätigkeit (oder zumindest dem Wunsch, sie als solche darzustellen).

Dass die Wissenschaft bzw. Wissenschaftlichkeit bei der kollektiven Inszenierungserstellung in Anlehnung an Brecht und Piscator als Referenzsystem diente, bezeugt die Theorielastigkeit der Probenvorbereitung sowie die diskursive Aufwertung dieser

[772] Wolfgang Schwiedrzik u. Peter Stein (wie Anm. 179), S. 3.
[773] Luft (wie Anm. 664).

„unkünstlerischen Arbeit[774]“ [vgl. 4.2.1]. Im Unterschied zum politischen Theater der Weimarer Republik wurde der Akzent dabei auf die Produktions- und nicht auf die Rezeptionsseite gesetzt. Das Kollektivtheater sollte nicht (nur) den Verstand des Zuschauers ansprechen, sondern vor allem denjenigen der Kollektivmitglieder ausbilden. Die methodologische Reflexivität des Kollektivs 1968ff und sein Wille, die Theaterarbeit, die Theaterinstitution sowie die bearbeiteten Stücke in größere gesellschaftliche und historische Kontexte einzuordnen, weist das kollektive Arbeiten als Theatermachen auf der Metaebene aus [vgl. 4.2]. Die Rolle, die das Theater in einer Gesellschaft spielt, spielte und spielen sollte, wurde vom Kollektiv immer mitgedacht. Das Verstehen gesellschaftlicher Verhältnisse galt als Voraussetzung für deren Veränderung, weshalb das Kollektivtheater als eine in erster Linie dem Logos zugängliche Kunst gezeigt wurde [vgl. 3.2.4.1]. Auch bei der szenischen Arbeit wurde auf das Verstehen gesetzt: als Voraussetzung zur "Kollektivwerdung" einerseits und für das Vermögen, das Kollektiv spielen zu können, andererseits [vgl. 4.2.3]. Im Diskurs zu den Schaubühnen-Inszenierungen zeichnete sich eine Aufwertung des Verbalen (als einer dem Verstand zugänglichen Form der Vermittlung) dem Visuellen (als einer primär sinnlichen Kommunikation) gegenüber ab [vgl. 4.4.3]. Wie auch die umfangreichen und intellektuell höchst anspruchsvollen Programmhefte der Schaubühne, vermittelte der Diskurs: Kollektivtheater sollte nicht (nur) Spaß machen, sondern war als geistige Herausforderung für Theatermacher und Publikum konzipiert. Es implizierte somit auch eine Kritik an einem als Unterhaltungsbetrieb konzipierten Theater und der damit angeblich einhergehenden "Konsumhaltung" des Zuschauers [vgl. 1.2.2.3]. Die kollektive Theaterarbeit stellte somit den Logos den Werten einer „société de consommation[775]“ entgegen, die insbesondere von der französischen Studentenbewegung angeprangert wurde. Der Diskurs wies generell eine nüchterne und wenig emphatische Sichtweise auf Kunst bzw. Theater auf. Der Theaterarbeit wurde kein Sonderstatus als künstlerischer Praxis eingeräumt, sondern man verstand sie ebenso als "normale" Arbeit wie jede andere lohnabhängige Beschäftigung [vgl. 1.2.2.3].

Das Propagieren einer kollektiven Kreativität ging mit der Infragestellung bzw. Negierung von Konzepten wie Inspiration, Talent oder Phantasie einher. Anstelle dieser im Obskuren und Mythischen verbleibenden Erklärungsmuster von Kreativität wurde eine analytische

[774] Inge von Wangenheim, Mitglied des Kollektivs 1931, zitiert nach Peter Sandmeyer, in: Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 91.
[775] Die Kritik an der "Konsumgesellschaft" speiste sich u.a. aus Jean Baudrillards gleichnamigen Werk: Jean Baudrillard, *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen,* Wiesbaden 2015.

Verstandes-Kunst eingefordert [vgl. 3.2.4.1]. Die Hervorhebung der gesellschaftspolitischen oder wissenschaftlichen Eigenschaften der kollektiven Theaterarbeit kann als der Versuch gedeutet werden, den Kunstcharakter von Theater möglichst zu verbergen. Tatsächlich nahm der Diskurs eine „kunstfeindliche“ Haltung ein, was u.a. dem neulinken Zeitgeist geschuldet war und die Theatermacher in eine defensive Position brachte [vgl. 1.1]. Diese "Kunstfeindlichkeit" richtete sich jedoch vor allem gegen ein bestimmtes Verständnis von Kunst. Insbesondere das Konzept von der Autonomie der Kunst als einer „Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft[776]“ wurde im Diskurs heftig kritisiert. Man sprach sich stattdessen für einen „politischen Nutzwert[777]“ des Theaters aus und damit für eine Instrumentalisierung der Kunst [vgl. 3.2.6]. In dieser Hinsicht wurde eine ganz ähnliche Position deutlich, wie sie auch von zeitgenössischen Literaten bezogen wurde. Das prägnanteste Beispiel hierfür ist sicherlich das von Hans Magnus Enzensberger herausgegebene Kursbuch 15, in dem der Literaturkritiker Walter Boehlich forderte, „endlich die gesellschaftliche Funktion jeglicher Literatur als das Entscheidende“ anzusehen und „die künstlerische Funktion als eine beiläufige[778]“. Wie auch schon in Piscators „proletarischem Theater“ wurde der bürgerlichen Autonomieästhetik das Konzept einer politisch und gesellschaftlich wirksamen Kunst entgegengestellt[779]. Somit griff der Diskurs um das Theaterkollektiv 1968ff nicht nur ein zentrales Anliegen des politischen Theaters der Weimarer Republik, sondern auch der historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf, deren „wichtigstes Ziel“ die „Überwindung der Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis[780]“ darstellte. Anstelle der Autonomieästhetik, die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts herausgebildet hatte[781], proklamierten die Avantgardebewegungen „eine neue Wirkungsästhetik[782]“. Dem Schaubühnenkollektiv zu Beginn der 1970er-Jahre ging es ebenso wie den klassischen Avantgardisten darum, „von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren.[783]“ Worin nun aber genau diese neue Lebenspraxis bestand, darüber mögen die unterschiedlichsten Vorstellungen vorgeherrscht haben. Das Theaterkollektiv 1968ff jedenfalls schien den Entwurf einer besseren Ordnung mittels des kollektiven Arbeitens, also

---

[776] Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde,* Frankfurt am Main [1]1974, S. 50.
[777] Michael König (wie Anm. 221), S. 127.
[778] Walter Boehlich (wie Anm. 485).
[779] Piscator wollte „den bürgerlichen Begriff der Kunst“ aufheben und durch „eine neue (proletarische) Kunst“ ersetzen. Siehe dazu: Piscator (wie Anm. 502), S. 34.
[780] Sandra Umathum, Avantgarde, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 27.
[781] Siehe dazu das Kapitel „Die Autonomie der Kunst in der Ästhetik von Kant und Schiller“, in: Bürger (wie Anm. 776), S. 57-63.
[782] Fischer-Lichte (wie Anm. 752), S. 354.
[783] Bürger (wie Anm. 776), S. 67.

durch den Versuch einer konkreten Umsetzung der marxistischen Theorie in die Theaterarbeit, Realität werden lassen zu wollen.
Das Prinzip der kollektiven Kreativität stellte eine Abkehr von dem Konzept des genuin schaffenden Individuums dar. Mit dem Kollektiv wurde die Gruppe zum Autor, beziehungsweise die Idee der (individuellen) Autorschaft als solche in Frage gestellt [vgl. 3.1.2]. Man ging davon aus, dass sich bei der demokratischen Zusammenarbeit Mehrerer die Kreativität potenzieren müsse, dass Mitbestimmung in der theatralen Praxis zwangsläufig bessere künstlerische Resultate hervorbringe [vgl. 3.2.4]. In diesem Punkt wurden diskursive Anleihen an Walter Benjamin deutlich, demzufolge die literarische Qualität eines Werkes in der richtigen Produktionsweise begründet liege bzw. die richtige politische Tendenz die literarische Qualität einschließe[784] [vgl. 2.3]. Ebenso knüpften diese Annahmen an die Idee einer kollektiven Intelligenz an, wie sie sich schon in Aristoteles' Summierungstheorie artikulierte [vgl. 4.2.1].

Obwohl sich im Diskurs spezifische Anforderungen an die Spieltechnik des Kollektivschauspielers äußerten [vgl. 4.4.1], lag dem kollektiven Arbeiten kein einheitliches ästhetisches Programm zugrunde, wie es beispielsweise beim dokumentarischen Theater der Fall gewesen war, das zu Beginn der 1960er-Jahre ebenfalls als „politisches Theater" angetreten war [vgl. 3.2.7]. Auch dies kann als Anzeichen dafür gewertet werden, dass sich das Kollektiv 1968ff nicht in erster Linie als eine künstlerische Strömung, sondern als politische Formation verstand. Die Abwendung von dem Begriff des politischen Theaters im Diskurs der progressiven Theatermacher – stattdessen wurde von der „Politisierung des Theaters" gesprochen – verweist auf einen Wandel der Vorstellungen dessen, was als politisch angesehen wurde. Beim Kollektivtheater wurde das Politische nicht (nur) in der Thematik oder Ästhetik, sondern in der Arbeitsweise situiert. Das kollektive Arbeiten selbst galt als Politikum. Im Gegensatz zum politischen Theater der Weimarer Republik, das sich nicht (primär) als Kunst, sondern als „bewusste Propaganda[785]" verstand, wollte das Theaterkollektiv 1968ff auf politische Weise Kunst machen [vgl. 4.4.3]. Die Aufmerksamkeitsfokussierung auf die kollektiven Arbeitsprozesse zeugt von einem wachsenden Interesse an Arbeitsverfahren. Es zeichnete sich eine Abwendung vom Werk und eine Hinwendung des Interesses zu dessen Entstehungsprozess ab, wie sie sich in den 1960er-Jahren auch in den Bildenden Künsten, beispielsweise in der Konzeptkunst,

[784] Siehe dazu: Benjamin (wie Anm. 336).
[785] Piscator (wie Anm. 502), S. 39.

manifestierte. Eine Aufführung wurde nicht als ein in sich geschlossenes und abgeschlossenes Werk betrachtet. Indem ihre Entstehungsgeschichte (diskursiv) berücksichtigt wurde, wurde ihr prozessualer Charakter hervorgehoben.

5.2 Der Marxismus als primäre Referenz des Kollektivs

Die Konstatierung, dass der Marxismus (beziehungsweise die Vorstellungen der Theatermacher vom Marxismus) die wichtigste Referenz für die kollektive Theaterarbeit darstellte [vgl. 3.2.6], ist sicherlich wenig überraschend. Erstaunlich ist hingegen, wie unmittelbar diese Gesellschaftstheorie auf das Theater übertragen wurde und wie grundlegend sie das Denken und Handeln der Theaterleute sowie auch die Theaterpraxis beeinflusste. Der Diskurs zur *Mutter* bezeugte, dass an der Schaubühne das revolutionäre proletarische Kollektiv als Modell für die Organisation des Theaterkollektivs angesehen wurde [vgl. 4.1]. Die sich dort ebenfalls abzeichnenden Anforderungen an die kollektive Spielweise auf der Bühne, die sich durch Effizienz und Funktionalität auszuzeichnen habe, ließ das Kollektiv als eine sozialistische Produktionsgemeinschaft in ökonomischem Sinne erscheinen, die an der Leistungsfähigkeit ihrer Arbeit gemessen wurde [vgl. 4.4.2]. Das im Kollektiv-Diskurs transportierte Weltbild wies eine Schwarz-Weiß-Sicht auf, die der (Auslegung der) marxistischen Theorie zu eigen ist. Es zeichnete sich durch den Bezug auf Kategorien wie "gut und schlecht", "richtig und falsch", "Freund und Feind" und durch die Annahme ihrer strikten Trennbarkeit aus. Diese Denkweise zeichnete sich u.a. in der klaren Unterscheidung des „echten [kollektiv organisierten] Ensembles[786]“ und des "falschen" (hierarchisch-autoritär organisierten) Ensembles des „bürgerlichen Theaters“ [vgl. 3.1.2] oder in der darstellerisch durch eine „richtige“ und eine "falsche" Spielweise gekennzeichnete Unterscheidung der "guten" und der "bösen" Figuren in der *Mutter* ab [vgl. 4.4.1]. Die im Diskurs sich äußernde polarisierte Sichtweise der progressiven Theatermacher schien die von Antagonismen und Klassengegensätzen geprägte marxistische Weltanschauung widerzuspiegeln. Der Diskurs (insbesondere zu *Die Mutter*) zeigt, dass man von einer Durchschaubar- und Erklärbarkeit der (gesellschaftlichen/ politischen/ökonomischen) Verhältnisse ausging und dabei stets marxistische Erklärungsmuster an jedwede soziale oder historische Gegebenheit anlegte. Gerade in der Anfangsphase der kollektiven Experimente äußerten sich auch die Zukunftsgläubigkeit und der Optimismus des Marxisten, der den Lauf der Geschichte auf seiner Seite glaubt [vgl. 4.5.1]. Der bellizistische Charakter der Diskursbeiträge verweist auf die Vorstellung von

[786] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 136.

einer „Rolle des Theaters im Klassenkampf[787]“ [vgl. 4.5.1]. Die Kritik am „bürgerlichen Theatersystem“ wurde auf äußerst aggressive Weise geäußert, Diskussionen polemisch geführt [vgl. Fußnote 88 und 4.4.1].

Im Gegensatz zum „Theater der Kollektive“ der Weimarer Republik wurde von den Theaterkollektiven 1968ff keine parteipolitische Anbindung angestrebt. Erstens war die Kommunistische Partei Deutschlands 1956 von der Adenauer-Regierung verboten worden und zweitens ließen sich die antiautoritären und antihierarchischen Vorstellungen der progressiven Theatermacher schwerlich mit dem Zentralismus marxistisch-leninistischer Parteien und ihrer straffen Parteidisziplin[788] übereinbringen. Dies zeugt von der neulinken Geisteshaltung des Kollektivs 1968ff, das den Marxismus vom traditionell-orthodoxen Kommunismus Moskauer Prägung losgelöst betrachtete [vgl. 4.5.1]. Die Konzeption des kollektiven Arbeitens als „Experiment[789]“ oder "Forschungsprojekt" [vgl. 4.2.1] sowie die Idee des Kollektivs als einer beweglichen Größe, die nicht etwas von vornherein Gegebenes, sondern etwas zu Konstruierendes und sich Weiterentwickelndes darstellte [vgl. 3.1.1], weisen darauf hin, dass das Theaterkollektiv 1968ff sich nicht im Besitz der "Wahrheit" glaubte oder meinte, den einzig "richtigen" Weg zu kennen. Der Marxismus stellte auch eine wichtige Anbindung an zeitgenössische gesellschaftliche Entwicklungen, insbesondere an die studentische Protestbewegung, dar. Der Diskurs um die Theaterkollektive wies zahlreiche ideelle und ideologische Kongruenzen zum Demokratiediskurs Ende der 1960er-Jahre auf. Er übernahm zentrale (marxistisch inspirierte) Themen, Ideen, Begriffe und Argumentationsweisen aus dem Umfeld der Studenten- und Protestbewegung, die als Impulsgeber und „dominierender Bezugspunkt[790]“ der Demokratisierungsbewegung im Theater angesehen wurde.

Erstaunlich ist die weitestgehende Absenz einer Auseinandersetzung mit dem real existierenden Sozialismus. Obwohl sich die Schaubühne in Kreuzberg und damit in unmittelbarer Nähe zur Berliner Mauer situierte, wurde die Existenz der kommunistischen DDR im Diskurs der fortschrittlichen Theatermacher komplett ausgeblendet.[791] Handelte es

[787] Frank-Patrick Steckel in: Neumann (wie Anm. 166), S. 183.
[788] Siehe dazu: Hans Kluth, *Die KPD in der Bundesrepublik: ihre politische Tätigkeit und Organisation 1945 - 1956,* Köln 1959.
[789] Iden (wie Anm. 48), S. 33.
[790] Strauß (wie Anm. 132), S. 52.
[791] Der Germanistin Kerstin Hausbei zufolge habe es zwar „in den Bühnenkünsten reale, wenn auch zahlreichen Belastungen ausgesetzte Ost-West-Beziehungen während der ganzen Zeit der deutschen Teilung gegeben.“ (S. 58) Doch schien „in beiden Stadthälften […] die kritische Auseinandersetzung mit der je eigenen Gesellschaft im Vordergrund“ gestanden zu haben (S. 68). Siehe dazu: Kerstin Hausbei, Berlin: Theaterlandschaft in einer doppelten Stadt, in: *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande, Heft* 49, 2017, S. 57-70.

sich dabei um den Ausdruck einer neulinken Gesinnung, die das Linkssein unabhängig von den real existierenden sozialistischen Staaten für sich beanspruchte? Ließen sich die repressiven politischen Praktiken in diesen Staaten, die seit dem Prager Frühling und spätesten seit der Veröffentlichung des historisch-literarischen Werks *Der Gulag Archipel* von Alexander Solschenizyn im Jahr 1974 auch in Westeuropa bekannt wurden, nicht mit dem Bild eines menschenfreundlichen und allgemeinwohltätigen Marxismus, das das Kollektiv 1968ff kultivierte, zusammenbringen? Fest steht, dass auch der häufige Rekurs auf die Insel-Metapher [vgl. 2.4] nicht mit der eigenen Situation in Westberlin, einer Insel im Kommunismus, in Verbindung gebracht wurde. Dies weist die kommunistische Gesinnung des Kollektivs 1968ff als ein in der Theorie verbleibendes, idealisiertes und von der Realität weitestgehend ungetrübtes Konstrukt aus.

5.3 Der Dualismus des Kollektivs: Vergangenheitsbewältigung und Zukunftsvision

Der Historiker Norbert Frei beschreibt das Aufkommen der 68er-Protestbewegung als die „Geburt einer Generation aus dem Geist der NS-Kritik[792]“. Der Diskurs um die Theaterkollektive setzte sich zwar nicht explizit mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinander, wie es im dokumentarischen Theater der 1960er-Jahre der Fall gewesen war [vgl. 3.2.7]. Dennoch standen (militärische) Organisationsstrukturen und -prinzipen wie Hierarchie und Autorität, die schon zu den Grundfesten des gesellschaftlichen Systems des deutschen Kaiserreichs gehört und im Führerprinzip des Nationalsozialismus einen Höhepunkt erreicht hatten, im Zentrum der Kritik der fortschrittlichen Theatermacher. Autorität und Hierarchie sollten durch gleichberechtigte kollektive Arbeits- und Organisationsstrukturen ersetzt und damit außer Kraft gesetzt werden. Im Mittelpunkt stand dabei die Idee der Verantwortlichkeit jedes Einzelnen für das Ganze – sowohl für die Inszenierungen als auch den gesamten Theaterbetrieb [vgl. Kapitel 3]. Das Streben nach Verantwortlichkeit kann als Antwort auf das Grundproblem beim Umgang mit den nationalsozialistischen Verbrechen gedeutet werden: Die Angeklagten (man denke an das repräsentative Beispiel Adolf Eichmanns) beteuerten vor Gericht, nur Befehle ausgeführt zu haben, um sich damit von der Verantwortung (und Schuld) freizusprechen. Die Schauspieler, deren Aufgabe im alten hierarchischen System vermeintlich darin bestanden hätte, „den Anweisungen eines Regisseurs zu folgen[793]“, sollten dazu befähigt werden, selbst denken, entscheiden und urteilen zu können. Das propagierte Ideal eines emanzipierten

[792] Frei (wie Anm. 102), S. 79.
[793] Jens Johler u. Barbara Sichtermann (wie Anm. 46), S. 132.

Theaterangestellten entsprach somit dem Inbegriff eines aufgeklärten, mündigen Demokraten und Staatsbürgers. Auch vom Theater selbst als gesellschaftlicher Einrichtung wurde Verantwortlichkeit eingefordert: Die Idee einer „politischen und gesellschaftlichen Wirksamkeit der Theaterkunst[794]“ [vgl. 4.3.2] implizierte die Vorstellung, das Theater trüge (Mit-) Verantwortung für die Gesellschaft, in der es sich situiert.
Die (von der Nachkriegsgeneration nur mittelbar gemachten) Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus prägten auch die Sichtweise auf das (Theater-) *System*. Das *System* trat im Diskurs als eine anonyme, aggressive, Unterdrückung ausübende Maschinerie auf – eine Vorstellung, die sich auch in den Begriffen „Institution“ und „Apparat“ ausdrückte [vgl. 1.2.2.1]. Stets wurden die „Zwangsverhältnisse[795]“ des *Systems* in den Vordergrund gestellt, die Kreativität und Selbstentfaltung verhindern würden [vgl. 1.2.2]. Die fortschrittlichen Theatermacher sahen sich als (potentielle) Opfer der systemischen Gewalt. In dieser Sichtweise zeigte sich der Einfluss der im Rahmen der Studentenbewegung und unter Einfluss der Frankfurter Schule geäußerten Faschismuskritik, bei der „nicht mehr die politische Belastung Einzelner“, sondern die „Verwerflichkeit des Systems[796]“ im Mittelpunkt stand [vgl. Einleitung des 1. Kapitels]. Das im Diskurs zur Beschreibung des bürgerlichen Theaters verwendete Vokabular, das in semantischem Zusammenhang mit Tod und Verwesung stand [vgl. 1.2.2.4], verweist auf die Leichen, die man in den Kellern des *Systems* witterte. Es zeigt den Zusammenprall zwischen altem und neuem Theater auch als einen Generationenkonflikt. Die Wortwahl der Diskursteilnehmer beschwor den Fäulnisgeruch einer unter den Teppich gekehrten Vergangenheit herauf und verwies auf das Blut, das sie an den Händen der Vätergeneration kleben sahen. Die Kritik an den Intendanten und Regisseuren als Autoritäten des Theaters kann als ein Aufbegehren der Jungen gegen die Vätergeneration als (potenziell) Verantwortliche des Dritten Reichs gedeutet werden. Auch hier fällt die Vehemenz der Kritik ins Auge, mit der man sich vom Alten und von „den Alten[797]“ abgrenzte.

Die Organisationsprinzipien des Theaterkollektivs 1968ff stellten nicht nur eine Abwendung von der unliebsamen Vergangenheit dar, die progressiven Theatermacher präsentierten sich auch als ein Versprechen der Zukunft. Als künstlerische, aber vor allem auch gesellschaftliche Avantgarde sollte das Kollektiv die Antizipation einer neuen, zukünftigen

[794] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 14.
[795] Vietnam-Kollektiv (wie Anm. 28), S. 23.
[796] Frei (wie Anm. 102), S. 31.
[797] Schwiedrzik (wie Anm. 133), S. 230.

Gesellschaft realisieren. Die Idee der Fortschrittlichkeit äußerte sich im Diskurs auf mehreren Ebenen: In der Selbstbezeichnung der Theatermacher als „progressiv“ ebenso wie in der Forderung nach einem „richtigen“ Theater, was ein „in und vor seiner Zeit verantwortliches Theater[798]“ meinte [vgl. 2.3]. In der Abgrenzung von neu und alt als legitimer bzw. nicht-legitimer Theaterform äußerte sich auch die marxistische Idee des Fortschritts als einem linearen Entwicklungsprozess „vom Niederen zum Höheren[799]“ [vgl. 3.1.5]. Das kollektive Theater stellte dieser Vorstellung zufolge eine höhere Entwicklungsstufe auf dem Weg zum Endziel Kommunismus dar, während das bürgerliche Theater innerhalb dieses Entwicklungsprozesses bereits obsolet sei. Dies sah man in der „Krise des (bürgerlichen) Theaters[800]“ bestätigt: Als Einrichtung der „Bourgeoisie“ reproduziere und repräsentiere es die dekadente bürgerliche Herrschaft [vgl. 1.2.2.2] und sei somit „historisch und gesellschaftlich irrelevant[801]“. Als einzige Überlebenschance des Theaters wurde die demokratische Erneuerung seiner Strukturen angesehen, da ihm somit (wieder) eine „Funktion innerhalb der Gesellschaft[802]“ (und damit eine Rolle in diesem fortschreitenden geschichtlichen Entwicklungsprozess) zukomme [vgl. 3.2.5]. Dass die progressiven Theatermacher sich als Akteure der Weltgeschichte ansahen, bezeugt auch ihr dezidiertes Interesse an Geschichte. Das Kollektiv sah sich als ein historisch bedingtes und geformtes Gefüge, das sich parallel zu den gesamtgesellschaftlichen Verhältnissen entwickelte [vgl. 4.1]. Auch die auf dem Theater existierenden Spielweisen wurden als zeitbedingte Phänomene verstanden [vgl. 4.4.1]. Das Interesse des Kollektivs an Historie zeugt auch von seinem Geschichts- und auch Traditionsbewusstsein. Zahlreich sind die Verweise auf das „Theater der Kollektive“ der Weimarer Republik [vgl. 3.2.6.1]. Die Wiederaufnahme von künstlerischen und arbeitsorganisatorischen Praktiken sowie von Diskurselementen aus den 1920/30er-Jahren können als ein Anknüpfen an die Tradition eines kritischen und antifaschistischen Theaters sowie auch an die demokratische Vergangenheit Deutschlands (unter Ausklammerung des 3. Reichs) verstanden werden.

[798] Joachim Althaus u.a. (wie Anm. 292), S. 29.
[799] Buhr (wie Anm. 201), S. 102.
[800] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 7.
[801] Canaris (wie Anm. 47), S. 109.
[802] Kabelitz (wie Anm. 300), S. 29.

5.4 Das Kollektiv als basisdemokratische Organisation

Der vermeintlich defizitären Demokratie der BRD, die man als in einer Kontinuitätslinie mit dem 3. Reich stehend ansah, stellte die Nachkriegs- und „Protestgeneration“ (sowohl innerhalb als auch außerhalb des Theaters) das Ideal einer "wahrhaften" Demokratie in Staat und Gesellschaft entgegen [vgl. 2]. Diese Idealvorstellung wollten die Theaterkollektive 1968ff in ihren Strukturen und Arbeitsweisen Wirklichkeit werden lassen. Dabei entwickelten sie eine weitreichende Diskussions- und Dialogkultur. Das innerhalb der Studentenbewegung grassierende „Diskussionsfieber[803]“ machte sich auch unter den Theatermachern bemerkbar. Das Diskutieren als Arbeitsweise galt ebenso als Ausdruck wie auch als Methode der Emanzipation. Das hierarchische Gefälle zwischen Regisseur und Dramaturg einerseits und den Schauspielern andererseits sollte durch eine dialogische Struktur ersetzt und damit eine gleichberechtigte Diskussion innerhalb des Ensembles ermöglicht werden. (Künstlerische) Entscheidungen sollten aufgrund der Überzeugungskraft der vorgebrachten Argumente gefällt werden und nicht aufgrund der Position, die einer innerhalb des Ensembles bekleidete. Nicht reflektiert wurde der Umstand, dass sich auch in diesem Kommunikationsmodus (neue, andere) Herrschaftsmechanismen etablieren. Die Wortführerschaft kann zwar nicht zwangsläufig auf eine bestimmte Position innerhalb der Gruppe zurückgeführt werden, dafür können einzelne Sprecher aufgrund einer rhetorischen Begabung oder einer selbstsicheren Persönlichkeitsstruktur die Diskussion dominieren. Untersucht man die Protokolle des Schaubühnen-Ensembles, fällt auf, dass es sich bei den Diskussionen häufig um Monologe des Regisseurs und der Dramaturgen handelte, die von Fragen der Schauspieler motiviert und durch gelegentliche Bemerkungen derselben unterbrochen wurden [vgl. 4.3.3]. Die Autorität der Regie und Dramaturgie wurde hier, auf andere Weise zwar als zuvor, aber dennoch bestätigt. Das von Habermas formulierte Ideal der Diskussion, in der nur „der eigentümlich zwanglose Zwang des besseren Arguments[804]“ vorherrsche, fand sich in der diskursiven Realität der Schaubühne nicht bestätigt. Die vermeintlich Chancengleichheit gewährende „ideale Sprechsituation[805]“ musste Theorie bleiben, da nicht jeder aufgrund seiner (Aus-) Bildungs- bzw. Wissenssituation über das

[803] Siehe dazu: Nina Verheyen, Diskussionsfieber: Diskutieren als kommunikative Praxis in der westdeutschen Studentenbewegung, in: Martin Klimke (Hrsg.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Bonn 2007, S. 209-221.
[804] Jürgen Habermas, Vorlesungen zu einer sprachtheoretischen Grundlegung der Soziologie (1970/71), in: ders. (Hrsg.), *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main 1984, S. 119.
[805] Ebd., S. 120.

„bessere Argument“ verfügen konnte oder das erforderliche Selbstbewusstsein besaß, die eigene Sichtweise vor der Gruppe zu verteidigen.

In der Vorstellung der Diskussion als einem herrschaftsfreien Raum äußerte sich auch der heute oft als naiv bewertete Glaube an die performative Kraft von Ideen und Sprache[806]: Man ging davon aus, dass Autorität innerhalb des Kollektivs ausgelöscht oder auslöschbar wäre, nur weil man ihr eine ideelle und verbale Absage erteilt hatte. Die diskursive Realität hingegen bezeugte, dass Herrschaftsstrukturen sich unabhängig von den Intentionen der Diskussionsteilnehmer ins kollektive (Diskussions-) Verhalten einschrieben und der Ratio und dem Bewusstsein nur bedingt zugänglich waren. Schnell wurden auch die Gefahren einer exzessiv betriebenen Diskussionskultur konstatiert: die Bedrohung durch das „Chaos[807]“ aufgrund end- und zielloser Diskussionen mit ihren paralysierenden Auswirkungen [vgl. 3.2.3].

Auch war nicht jedes Kollektivmitglied gleichermaßen an den Diskussionen interessiert. Peter Sandmeyer kritisierte beispielsweise, dass sich das technische Personal der Schaubühne von den in den Diskussionen verhandelten Fragen (zum Spielplan, der Konzeption bestimmter Inszenierungen, zum ästhetischen Programm der Schaubühne etc.) „nicht betroffen fühlen konnten […] und weder befähigt waren noch befähigt wurden, zu diesen Fragen etwas beizutragen.[808]“ Deshalb sei „die Teilnahme an den Vollversammlungen und den zentralen Diskussionen des Theaters“ für die Techniker „zu einem formaldemokratischen Akt[809]“ erstarrt.

Das demokratisch und marxistisch inspirierte Streben nach Gleichheit des Kollektivs 1968ff und das eng damit verbundene Gerechtigkeitsideal [vgl. 4.3] äußerten sich auf mehreren Ebenen: Vor allem in der Neudefinition der Beziehungen zwischen den an einer Inszenierung beteiligten Instanzen, insbesondere derjenigen zwischen dem Regisseur und den Schauspielern. Auf formaler Ebene drückte sich der Gleichheits- und Gerechtigkeitsanspruch des (Schaubühnen-) Kollektivs in der Gestaltung der Programmhefte aus, insbesondere in der alphabetischen Reihenfolge der Namensnennung innerhalb des „Personalstands“ [vgl. 4.3.1].

---

[806] Der Philosoph und Soziologe Jean-Pierre Le Goff als Zeitzeuge der 1968er-Bewegung schreibt diesbezüglich: „Ich erinnere mich an diesen Slogan, den wir auf die Mauer der Post in der *rue des Archives* geschrieben hatten: „Nieder mit der alten Welt!“, ich betrachtete ihn und glaubte, die alte Welt würde untergehen, weil wir es geschrieben hatten. Wir hatten eine biblische Vorstellung von Sprache.“ [« Je me souviens de cette inscription qu'on avait mise sur le Poste de la rue des Archives : « A bas le vieux monde !», je la regardais et je croyais que le vieux monde allait disparaître parce qu'on l'avait écrit. On avait une idée biblique de la parole.“ Siehe dazu: Jean-Pierre Le Goff, *Mai 68, l'héritage impossible,* Paris 2002, S. 77.

[807] Rischbieter (wie Anm. 145), S. 31.

[808] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 167.

[809] Ebd..

Desgleichen zeugte die „homogene Spielweise[810]“ des Kollektivs davon: Keiner der Darsteller sollte aus dem Bühnenensemble herausragen. Die Devise „leise und unscheinbar[811]“ galt als Darstellungsideal [vgl. 4.4.1]. Die Idee der Gleichheit war mit dem Solidargedanken verbunden: Die Gruppenmitglieder sollten untereinander solidarisch sein, niemand aufgrund besonderer Fähigkeiten bevorteilt werden. Die kollektive Zusammenarbeit implizierte somit auch die Einschränkung und den Verzicht des Einzelnen: Individuelle Fähigkeiten sollten vergesellschaftet oder zugunsten der Gruppe zurückgenommen werden. Insbesondere die Vorstellung des Kollektivs als "homogener Gruppe", die vor allem in einem frühen Entwicklungsstadium der Theaterkollektive vorherrschte, wurde eher als Gleichmachung und Unterdrückung denn als Gleichberechtigung erfahren [vgl. 3.1.3]. Schnell wurde sie von der Idee des Kollektivs als einer „sinnvollen Zusammensetzung unterschiedlicher Qualitäten[812]“ [vgl. 3.1.3] abgelöst, die eine neue Sichtweise auf Kollektivität implizierte. Individuelle Eigenschaften wurden nicht mehr als Behinderung, sondern als Bereicherung der Gruppe angesehen. Dies kongruierte mit Vorstellungen der Neuen Linken, die neben Selbstbestimmung auch Selbstverwirklichung einforderten und davon ausgingen, dass das persönliche Glück nicht zwangsläufig demjenigen einer Gruppe oder Klasse geopfert werden müsse.

Trotz des theoretischen Gleichheitsanspruchs fand eine praktische Ausgrenzung bestimmter Berufsgruppen, vor allem der Techniker und der Verwaltungsangestellten, aus dem Diskurs und der künstlerischen Praxis statt [vgl. 1.2.1]. Betrachtet man die Interviews wird deutlich, dass nur bestimmte Funktionen innerhalb des Kollektivs als Repräsentanten in Frage kamen: der Regisseur und die Dramaturgen (aber nicht deren Assistenten) sowie die Schauspieler – die nicht-künstlerischen oder künstlerischen Mitarbeiter in zuarbeitender Funktion (wie die Bühnen- und Kostümbildner oder das Personal der Ausstattung) hingegen nicht [vgl. 3.1.4]. Auffällig ist auch, dass Frauen im Diskurs unterrepräsentiert waren, was auf einen wenig fortgeschrittenen Prozess der weiblichen Emanzipation innerhalb des Theaterkollektivs hindeutet. Ebenso auffällig ist die massive diskursive Präsenz des Regisseurs Peter Stein. Er und die Dramaturgen der Schaubühne kamen sowohl in Pressetexten als auch in den internen Diskussionen überdurchschnittlich oft zu Wort, was ihren (medialen) Sonderstatus innerhalb des Kollektivs begründete und zu Konflikten führte.

[810] Luft (wie Anm. 664).
[811] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 123.
[812] Dramaturg Horst Laube in: Theater heute (wie Anm. 5), S. 85.

Insgesamt betrachtet kann der Diskurs um das Theaterkollektiv 1968ff als ein elitärer Spezialdiskurs charakterisiert werden, der sich im akademisch-intellektuellen Milieu von Theatermachern und -interessierten situierte. Beim Demokratisierungsdiskurs handelte es sich also keineswegs um einen demokratischen Diskurs in dem Sinne, dass dabei die Vertreter verschiedener gesellschaftlicher Gruppen zu Wort gekommen wären.

5.5 Das Kollektiv als das Gemeinsame

Die Idee der Gleichheit war mit derjenigen des Gemeinsamen verbunden. Das Theaterkollektiv 1968ff wurde als eine Gemeinschaft von gleichberechtigten, emanzipierten Individuen gedacht, die durch die "gemeinsame Sache" verbunden waren bzw. gemeinsam auf diese hinwirkten [vgl. 3.2.6]. Der Gemeinschaftssinn, die Solidarität und gegenseitige Rücksichtnahme des Kollektivs wurden der vermeintlichen „Vereinzelung und Vereinsamung[813]“ des Schauspielers im „bürgerlichen Theater“ entgegengestellt [vgl. 3.1.2]. Auch die Forderung nach einer engen Bindung und intensiven Beziehung der Kollektivmitglieder untereinander lässt das Kollektiv als Gemeinschaft erscheinen. Hierin lässt sich eine Parallele zur Kommune-Bewegung ziehen [vgl. Einleitung des 1. Kapitels], innerhalb derer ebenfalls versucht wurde, eine alternative Form des Zusammenlebens jenseits der bürgerlichen Kleinfamilie (als vermeintlichem Hort des Faschismus) zu entwerfen. Das Konzept des Zusammenlebens und -arbeitens kann auch als eine Wiederaufnahme der Forderung der historischen Avantgarde-Bewegungen, die Trennung von (gesellschaftlichem) Leben und Kunst aufzuheben, angesehen werden [vgl. 3.2.5.1]. Der Mensch wurde hier grundsätzlich als Gemeinschaftswesen verstanden und es wurde versucht eine Form des Zusammenhalts und gegenseitiger Solidarität zu finden, die nicht auf Blutsbanden, Nationalität oder der Idee einer Volksgemeinschaft beruhte.

Den Anspruch auf Öffentlichkeit hatte das Kollektiv 1968ff ebenfalls mit der Kommune-Bewegung gemein. Jürgen Habermas’ Habilitationsschrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit*[814] beeinflusste die 68er-Bewegung nachhaltig. Im Anschluss an seine Thesen forderte sie die Repolitisierung der Öffentlichkeit und eine öffentliche Diskussion über alle die Allgemeinheit betreffenden Angelegenheiten. Zunächst einmal stellte das Theaterkollektiv (wie auch die Kommune) aufgrund seiner transparenten Strukturen und

[813] Heinrichs (wie Anm. 376), S. 125.
[814] Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft; mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990,* Frankfurt am Main 2015.

seiner Diskussionskultur selbst eine Art (innerer) Öffentlichkeit dar: Jedwede Angelegenheit wurde im Plenum und somit in gewisser Weise öffentlich verhandelt. Aufgrund ihrer Protesthaltung dem „bürgerlichen Theater“ und der „bürgerlichen Gesellschaft“ gegenüber kann das Kollektiv auch als „Gegenöffentlichkeit[815]“ bezeichnet werden. Das Konzept der Öffentlichkeit stellte eine Öffnung nach außen dar. Prägten die Kommunarden die Parole: „Das Private ist politisch!“ (und damit Sache der Öffentlichkeit), so könnte für das Theaterkollektiv: „Das Proben ist politisch!“ gelten. Das Privatleben bzw. die Probenarbeit sollten in der Öffentlichkeit stattfinden oder dieser zumindest offenstehen, wodurch man eine demokratische oder gesellschaftliche Kontrolle gewährleistet sah. An der Schaubühne wurden dementsprechend öffentliche Voraufführungen organisiert [vgl. 4.6]. Dem "Öffentlichen" wurde das "Private" entgegengestellt: Im Theaterkollektiv-Diskurs wurde „privat“ mit „egoistisch“ oder auch mit „Privateigentum“ gleichgesetzt und als den Kollektivinteressen entgehen stehend verurteilt [vgl. 3.1.3].

Öffentlichkeit meinte im Theater natürlich auch das Publikum. Die Gestaltung der Programmhefte von *Die Mutter* und *Peer Gynt* lässt eine Sichtweise auf das Publikum als demokratische Mitstreiter und Diskussionspartner erkennen. Das Publikum erschien hier als Teil des Kollektivs und die Theaterinstitution als Forum der öffentlichen Diskussion. Im (feuilletonistischen) Diskurs zu den Aufführungen wurde das Publikum gar als leiblicher Teil des Kollektivs wahrgenommen [vgl. 4.6]. Auch wurde immer wieder die aufklärerische Idee vom Theater als Lehranstalt, mittels der die Zuschauer (oder gar die Gesellschaft) erzogen werden sollte, erkenntlich [vgl. 2.3]. In der Insel-Metapher zeigte sich hingegen eine geistige Loslösung von dieser Idee des Theaters in der und für die Öffentlichkeit: Die Vorstellung des Theaters als kommunistisches Eiland löste es vom Rest der Gesellschaft als dem kapitalistischen Festland ab und beanspruchte eine weitestgehende Unabhängigkeit von diesem [vgl. 2.4]. Aufgrund seines vermeintlich bürgerlichen Charakters wurde das Publikum als Hindernis auf dem vom Kollektiv eingeschlagenen Weg zum Sozialismus wahrgenommen. Dies zeigt, dass das Theaterkollektiv 1968ff keine integrative Vorstellung von Öffentlichkeit hegte, sondern dass diese Idee nur einen Teil der Bevölkerung einschloss und andere Teile exkludierte.

[815] Siehe dazu: Oskar Negt und Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit,* Frankfurt am Main 1974.

Gerade in Bezug auf die Idee der Öffentlichkeit stellt sich auch die Frage, in welchem Verhältnis der Diskurs der progressiven Theatermacher zu den Ende der 1960er-Jahre neu sich formierenden Massenmedien stand. Dieser Zeitraum wird als „medienhistorische Schwellensituation“ bezeichnet, in der das Fernsehen seinen Siegeszug antrat und die Medienlandschaft damit einem „grundlegenden Wandel[816]“ unterlag. Obwohl innerhalb der 68er-Bewegung die Massenmedien in Anlehnung an Habermas als manipulative „Scheinöffentlichkeit[817]“ galten, bestand eine für die Bewegung in mehrfacher Hinsicht konstitutive Verbindung zu den Medien. Die Studentenbewegung kann als die erste soziale Bewegung angesehen werden, die „gezielt die Massenmedien nutzt[e][818]“ und umgekehrt zeigten diese ein außerordentliches Interesse an den häufig spektakulären und provokativen „Protestinszenierungen“ der rebellischen Jugend. Der Charakter dieser Aktionen war auch auf ihre Medienwirksamkeit ausgerichtet, ebenso wie die Aktionen ihrerseits durch die Erwartungen und die spezifischen Interessenfelder der Presse geprägt wurden oder dadurch überhaupt erst zustande kamen[819]. Es kann also, auch was den Diskurs um das Theaterkollektiv 1968ff angeht, von einer gegenseitigen Einflussnahme ausgegangen werden. Einerseits bestimmten die Journalisten, die mit ihren sensationshungrigen, zumeist auf die revolutionär-visionären Aspekte der kollektiven Theaterarbeit abzielenden Fragen den Interviewverlauf und die Antworten der Theatermacher. Andererseits forderten letztere die Medien mit radikalen Stellungnahmen heraus und machten sie sich als öffentlichkeitswirksame Plattform zunutze. Jürgen Schitthelm, einer der Mitbegründer und Geselleschafter der Schaubühne am Halleschen Ufer, zeigte sich zum Beispiel überaus begeistert über die Werbewirksamkeit des CDU-Skandals[820]. „Noch nie hatte es eine derartige PR-Kampagne für eine Bühne gegeben: Über nahezu zwei Monate war die Schaubühne Thema in allen Medien des Landes[821]“, schwärmte er. Es ist demnach berechtigt,

---

[816] Kathrin Fahlenbach, Protestinszenierungen. Die Studentenbewegung im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Event, in: Martin Klimke (Hrsg.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Bonn 2007, S. 11.
[817] Habermas (wie Anm. 814), S. 275ff.
[818] Fahlenbach (wie Anm. 816), S. 11.
[819] Ein frappierendes Beispiel dafür ist der „kollektive Rückenakt“ der Kommune I. Dieses Foto sei laut der Aussage der Kommunardin Dagmar Seehuber nur „für diese Geier vom *Spiegel*“ inszeniert worden und sie habe bei dieser Gelegenheit „zum ersten Mal alle nackt gesehen“. Dagmar Seehuber zitiert nach Alexander Holmig, in: Alexander Holmig, Die aktionistischen Wurzeln der Studentenbewegung. Subversive Aktion, Kommune I und die Neudefinition des Politischen, in: Martin Klimke (Hrsg.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Bonn 2007, S. 114.
[820] Den Hintergrund stellte ein Vorwurf der CDU-Abgeordneten im Berliner Senat an die Schaubühne dar, sie würde eine „radikale politischen Haltung“ einnehmen. Man wollte daraufhin ihre Verfassungskonformität überprüfen lassen und die Subventionen wurden vorübergehend eingefroren. Siehe dazu: Iden (wie Anm. 48).
[821] Schitthelm (wie Anm. 769), S. 245.

die Konzentration auf bestimmte Themen innerhalb des Diskurses und die Vernachlässigung anderer als (Selbst-) Inszenierung für (und durch) die Medien zu werten.

5.6 Ausblick: Die Theaterkollektive 2010ff

Im folgenden zweiten Teil der Arbeit soll der *neue Geist des Kollektivs* vor dem Hintergrund der bisherigen Ergebnisse herausgearbeitet und dabei der Frage nachgegangen werden, welche Kontinuitäten und Brüche der Diskurs zur gegenwärtigen kollektiven Theaterpraxis im Vergleich zu demjenigen der Jahrzehntwende 1960/70 aufweist. Ihre „Theoriefreundlichkeit[822]“ jedenfalls haben sich die heutigen Kollektive ebenso erhalten wie ihre Reflexivität die eigenen Arbeitsprinzipien und Vorgehensweisen betreffend [vgl. 8.1]. Die Diskursanalyse wird also auch das methodologische Vorgehen des zweiten Teils bestimmen. Die folgenden Fragestellungen orientieren die Analyse:

Wie gestaltet sich die kollektive Theaterarbeit heute und wie wird sie begründet? Mit welchen Konzepten, Ideen und Topoi ist sie verbunden?

Das Theaterkollektiv 1968ff verstand sich als gegenkulturelle Einrichtung. Stellen die heutigen kollektiven Organisationsformen in der sogenannten Freien Szene mit ihren flexiblen, mobilen und projektorientierten Strukturen hingegen die Wegbereiter des Neoliberalismus in der deutschen Theaterlandschaft dar, wie es sich aus den Thesen von Luc Boltanski und Eve Chiapello[823] ableiten ließe? Gibt es noch eine diskursive Verknüpfung von Kollektiv und Politik und wenn ja, welcher Politikbegriff liegt ihr zugrunde? Haben die (politischen) Utopien der 1960/70er-Jahre ausgedient oder gibt es neue, andere Utopien, auf die die Theaterkollektive 2000ff sich berufen?

Das Theaterkollektiv 1968ff zeigte sich als ein zutiefst zeitgeistiges Phänomen. Kann die gegenwärtige kollektive Theaterarbeit ebenfalls mit gesellschaftlichen Entwicklungen in Verbindung gebracht werden? Ist sie Ausdruck einer „Neusten Linken[824]“ oder – im Gegenteil – derjenige eines "alternativlosen" Kapitalismus und einer umfassenden Ökonomisierung aller Lebensbereiche?

Auf ästhetischer Ebene stellen sich die Fragen, welches Kunstverständnis den Strategien der heutigen Theaterkollektive zugrundeliegt und welche Zusammenhänge zwischen der kollektiven Produktionsweise und der Inszenierungsästhetik hergestellt werden.

---

[822] Kurzenberger (wie Anm. 10), S. 47.
[823] Boltanski u. Chiapello (wie Anm. 19).
[824] Siehe dazu die Einleitung in: Misik (wie Anm. 12), S. 8ff.

Zweiter Teil:
Die Theaterkollektive zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Nachdem im ersten Teil der vorliegenden Dissertationsschrift die kollektive Theaterarbeit um die Jahrzehntwende 1960/70 hinsichtlich ihrer politischen und ästhetischen Implikationen untersucht worden ist, widmet sich der zweite Teil den gegenwärtigen Formen kollektiver Theaterarbeit. In der Tat erlebt das Theaterkollektiv seit Mitte der 1990er-Jahre und verstärkt seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts ein Comeback: „Das Wir kehrt wieder[825]", konstatierte der Theaterwissenschaftler Nikolaus Müller-Schöll 2014 in *Theater heute*. Sowohl Theatermacher als auch -theoretiker entdeckten „Utopie und Alltag des kreativen Kollektivs[826]" wieder. Diese Renaissance des Kollektivs ist insofern erstaunlich, als der Begriff zumindest historisch betrachtet untrennbar mit der marxistischen Theorie verbunden war, welche mit dem Fall der Mauer 1989 zu einem ebenso jähen wie endgültigen Ende gekommen zu sein schien. Der US-amerikanische Historiker Francis Fukuyama deklarierte gar „das Ende der Geschichte[827]". Der Slogan der britischen Premierministerin Margaret Thatcher, „There is no alternative", mit dem sie die freie Marktwirtschaft zum einzig praktikablen ökonomischen System erklärte, avancierte in den 1990er-Jahren anscheinend zu einem allgemeinen Glaubenssatz. Nicht nur auf Seiten der Konservativen, sondern auch im links-intellektuellen Milieu wurde festgestellt, dass „die alten systemkritischen Ideologien" heutzutage „nicht mehr als Träger glaubhafter Alternativen erscheinen[828]". Wie erklärt sich also die aktuell zu beobachtende Wiederkehr des Kollektivs? Ist sie mit einer ideologischen Rückbesinnung verbunden? Kann sie als Anzeichen einer Repolitisierung der Kunst oder gar der Gesellschaft gedeutet werden? Vielmehr scheint es, als habe sich der Kollektiv-Begriff von seinen früheren Konnotationen abgelöst und eine grundlegende Neubestimmung erfahren.

---

[825] Nikolaus Müller-Schöll, Das Wir kehrt wieder, in: *Theater heute, Heft* 1, 2014.
[826] Ebd., S. 36.
[827] Francis Fukuyama, *The end of history and the last man,* New York 1992.
[828] [Les vieilles idéologies critiques antisystémiques […] n'apparaissent plus comme porteuses d'alternatives crédibles.] Boltanski u. Chiapello (wie Anm. 19), S. 27.

Der neue Geist des Kapitalismus[829], den der Soziologe Luc Boltanski und die Wirtschaftswissenschaftlerin Eve Chiapello in ihrer gemeinsamen Publikation beschreiben, bedingt notwendigerweise auch einen *neuen Geist des (Theater-) Kollektivs*. Das Kollektiv, das in der Vergangenheit als Gegenmodell nicht nur zu den etablierten Strukturen und Organisationsformen des (Stadt-) Theaters, sondern auch zu denjenigen der Gesellschaft überhaupt konzipiert gewesen war, sieht sich aktuell mit neoliberalen Managementtheorien konfrontiert, die das Arbeitsethos des Künstlers als Modell propagieren. Boltanski und Chiapello haben diese „Kippbewegung von Ideen der künstlerischen Gegenkulturen in den gegenwärtigen "neuen Geist" der Netzwerkökonomie nachgezeichnet.[830]“ Hat sich „die Tradition der „Künstlerkritik““ dadurch tatsächlich „überflüssig gemacht[831]“? Der *neue Geist*, so die Ausgangsthese, geht auf ein fundamental anderes Verständnis vom Kollektiv, dem kollektiven Schaffensprozess und der politischen Dimension der kollektiven Theaterpraxis zurück. Was der politisch engagierte Journalist Robert Misik über den Kommunismus sagt, dürfte ebenso für das Kollektiv gelten: „Wer heute freilich Kommunismus sagt, meint natürlich nichts von all dem, wofür bis dato Kommunismus stand: weder Vergesellschaftung der Produktionsmittel noch den Aufbau einer strikt hierarchischen bolschewistischen Kaderpartei und schon gar nicht, selbstverständlich, Ein-Parteien-Diktatur und Gulag.[832]“ Dem ehemaligen Leiter des Impulse-Festivals Florian Malzacher zufolge funktionierten kollektive Arbeitsmodelle heutzutage „ohne ideologische Aufladung[833]“. Worauf bezieht sich also der Kollektiv-Begriff, der sich nicht mehr aus der marxistischen Theorie herleiten lässt? Wenn der Marxismus als die „gemeinsame Sache[834]“ des Kollektivs [vgl. 3.2.6] entfällt, was begründet es dann und hält es zusammen? Angesichts der grundlegenden gesellschaftlichen und arbeitsweltlichen Transformation der letzten Jahrzehnte stellt sich die Frage, auf welche Weise sich die heutigen kollektiven Organisations- und Arbeitsformen im Theaterbereich artikulieren, auf welchen Konzepten sie beruhen und welche Topoi damit verbunden sind.

Mit allen diesen Fragen wird sich der zweite Teil dieser Arbeit auseinandersetzen. Parallel zum ersten Teil wird hierzu eine Diskursanalyse vorgenommen werden, die demselben

[829] Boltanski u. Chiapello (wie Anm. 17).
[830] Andreas Reckwitz über *Der neue Geist des Kapitalismus*, in: Reckwitz (wie Anm. 21), S. 14-15.
[831] Ebd. S. 15.
[832] Misik (wie Anm. 12), S. 8-9.
[833] Malzacher (wie Anm. 3), S. 13.
[834] Bremer (wie Anm. 531), S. 2.

methodologischen Ansatz folgt. Auch das heutige kollektive Theaterschaffen ist „nicht ohne Kontext lesbar, ist in Diskurse eingebunden[835]“. Genau genommen können zwei dominante Diskurse unterschiedlicher Natur ausgemacht werden, die sich auf die (kollektiven) Organisationsformen im Bereich der zeitgenössischen darstellenden Künste beziehen. Diese weisen zwar inhaltliche und personelle Schnittmengen auf, verlaufen im Großen und Ganzen aber parallel zueinander. Es handelt sich dabei einerseits um die sogenannte „Theaterdebatte[836]“, die aktuelle kulturwissenschaftliche Diskussion um die „Krise des [Stadt-]Theaters[837]“. Von Interesse sind dabei weniger die in diesem Zusammenhang angeführten Krisensymptome des deutschen Stadt- und Staatstheatersystems, als die mit dem Krisendiskurs verbundene Diskussion um die sogenannte Freie Szene. Die Theaterdebatte ist auf die als notwendig erachtete Strukturreform der öffentlichen Theater zentriert und beschäftigt sich aus dieser Perspektive mit den (kollektiven) Arbeitsformen der Freien Gruppen. Die Freie Szene ist in diesen Debatten zwar „eher ein Nebenschauplatz[838]“, dennoch kommt ihr eine zentrale Position zu: Die alternativen Organisations- und Arbeitsformen der Freien Theatermacher werden hinsichtlich der angestrebten Umgestaltung der deutschen Theaterlandschaft als Modell propagiert. Als Korpus für diesen Krisen- und Reformdiskurs werden hauptsächlich Artikel aus *Theater heute* und *Theater der Zeit* dienen. Darüber hinaus werden einschlägige Artikel bzw. Abschnitte aus den Referenzwerken *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004. Thema: Theaterdebatte* von Bernd Wagner (Hrsg.) und *Freies Theater* von Henning Fülle in die Analyse einbezogen. Die Theaterdebatte findet natürlich auch in zahlreichen anderen Foren statt, beispielsweise in weiteren kulturpolitischen Publikationen oder im akademischen Rahmen[839]. Dieser Untersuchung geht es aber nicht um das Nachvollziehen des kulturpolitischen Diskurses in seiner Gesamtheit, sondern um den spezifischen Blickwinkel auf die kollektiven Produktionszusammenhänge innerhalb der Freien Szene, der sich innerhalb dieses Diskurses

[835] Malzacher (wie Anm. 3), S. 10.
[836] Der Begriff bezeichnet die Ende der 1990er-Jahre einsetzende und bis heute andauernde kulturpolitische Debatte über die (angesichts von Finanzierungsschwierigkeiten und Sparzwängen) als notwendig erachtete Strukturreform der deutschen Theaterlandschaft. Siehe dazu beispielweise: Bernd Wagner (Hrsg.), *Theaterdebatte*. *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004,* Essen 2004.
[837] Siehe dazu: Wolfgang Schneider, Umsturz? Umbruch? Umgestaltung! Überlegungen zur Neustrukturierung der deutschen Theaterlandschaft, in: Bernd Wagner (Hrsg.), *Theaterdebatte*. *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*, Essen 2004, S. 237.
[838] Fülle (wie Anm. 15), S. 12.
[839] In der Einleitung seiner kulturwissenschaftlichen Dissertationsschrift *Freies Theater* bietet Henning Fülle eine umfassende Übersicht über die Inhalte der aktuellen kulturpolitischen Reformdebatte und die sich daran beteiligenden Instanzen. Siehe dazu: ebd..

artikuliert. Die im Korpus zusammengestellten Dokumente bieten diese ausschnitthafte Perspektive.

Parallel zur Theaterdebatte und mit gewissen thematischen Berührungspunkten verläuft andererseits ein Diskurs zu den gegenwärtigen kollektiven Produktionsweisen in der Freien Szene, innerhalb dessen die arbeitsorganisatorischen Fragen weniger mit kulturpolitischen, denn mit ästhetischen und weltanschaulichen Fragestellungen verbunden sind. Während die Theaterdebatte hauptsächlich von Kulturwissenschaftlern, (Kultur-) Politikern, diversen Verbands- und Interessenvertretern, von Intendanten, Produktionshausleitern und Festivalkuratoren sowie Journalisten und Theaterkritikern geführt wird, wird der Diskurs um das Theaterkollektiv als künstlerisches und soziales Phänomen hauptsächlich von den Kollektiven selbst und bestimmten Theaterwissenschaftlern getragen und gestaltet. In die Analyse des Kollektiv-Diskurses werden neben den Artikeln aus den genannten Fachzeitschriften auch Interviews, konzeptionelle Selbstbeschreibungen, programmatische Texte und ähnliches Material eingehen. Dabei handelt es sich hauptsächlich um schriftliche Publikationen, aber beispielsweise auch um audiovisuelle Aussagen, die auf den Internetseiten der Gruppen veröffentlicht sind. Das Hauptaugenmerk richtet sich auf die Kollektive She She Pop und Gob Squad. Sie sind als Untersuchungsgegenstände prädestiniert, weil sie im heutigen Diskurs eine ähnliche Funktion einnehmen wie die Schaubühne am Halleschen Ufer im vorhergehenden: Aufgrund der Anerkennung durch ein relativ breites (Fach-) Publikum, die sich u.a. in Einladungen zum Impulse Festival und dem Berliner Theatertreffen artikuliert, sind die beiden Kollektive im Diskurs sehr präsent. Als meistgenannte Beispiele für kollektiv arbeitende Gruppen stellen diese „Spitzengruppen des gegenwärtigen Freien Theaters[840]“ die wichtigste Referenz des Diskurses dar und gestalten ihn darüber hinaus durch Veröffentlichungen, Interviews und diverse Veranstaltungen aktiv mit. Beide Gruppen haben sich Mitte der 1990er-Jahre gegründet und zeichnen sich durch eine langjährige Zusammenarbeit sowie ihre Erfolge im In- und Ausland aus. Ihre Beständigkeit erlaubt den Kollektiven die stetige Reflexion der eigenen Vorgehensweisen bei der kreativen Arbeit, weshalb diese Untersuchung auf reichhaltiges und aussagekräftiges Material für die wissenschaftliche Analyse zurückzugreifen kann. Die Selbstbeschreibungen der Theaterkollektive werden durch die (transkribierten) Diskussionen zur zeitgenössischen kollektiven Theaterarbeit ergänzt, die im Rahmen des Impulse-Festivals 2009 („Kollektive Kontroversen“), des Festivals Politik im Freien Theater im Jahr 2011 („Bildet Kollektive!“) und des „long weekend with Gob Squad and guests“ („Collective conversations“) im Berliner

[840] Ebd., S. 21.

HAU im November 2014 stattfanden. An diesen Diskussionsveranstaltungen nahmen sowohl Kollektivmitglieder und Theaterwissenschaftler als auch diverse andere Akteure aus dem Theater- und Kulturbereich teil.

Die vorliegende Analyse basiert also auf zwei zumindest teilweise voneinander unabhängigen Diskursen. Die Theaterdebatte stellt primär eine Außenperspektive auf das kollektive Theatermachen (in der Freien Szene) dar, während der Kollektiv-Diskurs in erster Linie die Selbstbilder der Theaterkollektive vermittelt. Trotz oder gerade aufgrund dieser unterschiedlichen Ausrichtung können die beiden Diskurse sich gegenseitig erhellen und ergänzen. Von unterschiedlichen Standpunkten aus können sie Aufschluss über den *neuen Geist des Kollektivs* geben. Der gegenwärtige theaterwissenschaftliche Spezialdiskurs zum Kollektiv und dem kollektiven Arbeiten ist zu umfangreich und zu komplex, als dass er direkt in den Korpus der Diskursanalyse eingehen könnte. Er spiegelt aber durchaus die Fragestellungen wider, die auch innerhalb des journalistischen Diskurses und demjenigen der Kollektive selbst verhandelt werden. Dementsprechend wird die Diskursanalyse vor dem Hintergrund der theaterwissenschaftlichen Perspektiven vertieft werden und die Standpunkte der theaterwissenschaftlichen Publikationen einbeziehen.

In den folgenden drei Kapiteln sollen die verschiedenen Diskurse bzw. die einzelnen Diskursstränge analysiert und zu einem Gesamtbild des Theaterkollektivs 2000ff zusammengefügt werden. Das sechste Kapitel setzt sich mit der Theaterdebatte, der darin geäußerten Kritik am deutschen Stadt- und Staatstheatersystem sowie der sich darin abzeichnenden Sichtweisen auf die Arbeitsweisen und Organisationsformen in der Freien Szene, auseinander. Im siebten Kapitel werden diejenigen Beiträge analysiert, die sich explizit auf den Charakter und die Funktionsweisen der heutigen Theaterkollektive beziehen, wobei der Fokus auf den Gruppen She She Pop und Gob Squad liegt. Abschließend wird im achten Kapitel eine Inszenierungs-Diskurs-Analyse vorgenommen, die Auskunft über die ästhetischen Fragestellungen gibt, die im Zusammenhang mit der kollektiven Theaterarbeit verhandelt werden. Dabei werden die Inszenierungen *Room Service*, *Kitchen* und *Super Night Shot* von Gob Squad sowie *Testament* von She She Pop hinsichtlich ihrer „Formsemantiken des Kollektivs[841]“ untersucht. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf diejenigen ästhetischen Merkmale, die im Zusammenhang mit der kollektiven Zusammenarbeit diskutiert werden.

[841] Kurzenberger (wie Anm. 16), S. 162.

Wie auch im ersten Teil gilt hier die Leitfrage: Inwieweit kann der Diskurs, der die Aufführungen begleitet, Auskunft über den *neuen Geist des Kollektivs* geben?

Der untersuchte Zeitrahmen erstreckt sich vom Beginn der 2000er-Jahre bis heute (2018). Zwar existieren die den heutigen Diskurs prägenden Theaterkollektive bereits seit Mitte der 1990er-Jahre, eine Verdichtung des Diskurses um die kollektiven Arbeits- und Organisationsweisen setzte aber erst mit einiger Verzögerung ein. Tatsächlich ist es schwierig, die erneute Intensivierung des Kollektiv-Diskurses an einem bestimmten (historischen) Datum oder Ereignis festzumachen. Für das Theaterkollektiv 1968ff fiel dies leichter: 1968 fielen der Höhepunkt der europäischen Studentenbewegungen und eine deutliche Verdichtung des Diskurses um die Politisierung des Theaters zusammen. Das Jahr 1968 stellt nicht nur eine Demarkationslinie in der soziopolitischen Geschichte Deutschlands, sondern auch innerhalb derjenigen der Theaterkollektive dar. Für den heutigen Kollektiv-Diskurs lässt sich hingegen kein konkreter Ausgangspunkt feststellen. Auch gibt es keinen manifestartigen Text, wie damals die *Theater-heute*-Artikel von Barbara Sichtermann und Jens Johler, die als diskursbegründend angesehen werden können. Natürlich steht das Jahr 1989 in untrennbaren Zusammenhang mit dem Wandel des Kollektivbegriffs. Nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Staaten und dem daraus folgenden Glaubensverlust an die Umsetzbarkeit marxistischer Theorien musste sich das Kollektiv, wollte es nicht nur eine Vergangenheit, sondern auch eine Zukunft haben, neu erfinden. Der aktuelle Diskurs um das Theaterkollektiv setzte aber erst sehr viel später, im Rahmen der „seit Anfang der 2000er Jahre schwelenden, immer wieder aufflammenden Diskurse um die Krise des Theaters in Deutschland[842]“, ein. In den Fachzeitschriften wurde ab 2008 erst zaghaft, dann ab 2011/2012, nachdem Kollektive wie Rimini Protokoll, She She Pop oder Gob Squad durch Einladungen zum Berliner Theatertreffen aus der subkulturellen Nische der Freien Szene in den "offiziellen" und stark mediatisierten Theaterbereich herausgetreten waren, verstärkt über die Potenziale des Kollektivs bzw. der Freien Szene diskutiert. Auch wenn die heutigen Theaterkollektive ihre Arbeit(-sweisen) von Beginn an theoretisch reflektiert haben, stammt ein Großteil der (veröffentlichten und breit rezipierten) Diskursbeiträge aus den letzten zehn bis fünfzehn Jahren. Auch innerhalb der Theaterwissenschaften ist das Phänomen "Kollektiv" erst wieder in den 2000er-Jahren aktuell geworden, wie eine Reihe von jüngeren

[842] Fülle (wie Anm. 15), S. 273.

Publikationen belegt [vgl. Einleitung]. Aus diesen Gründen wird sich das Zeitfenster, innerhalb dessen sich das Korpusmaterial situiert, sich für die Jahre 2000 - 2018 öffnen.

6. Die Theaterdebatte: Stadttheater vs. Freie Szene

Bevor mit der eigentlichen Analyse begonnen wird, sollen noch in Kürze die Strukturen des deutschen Theatersystems erläutert werden, was für das Verständnis der hier untersuchten Diskurse unabdingbar ist. Mit seinem dichten Netz an Landes-, Stadt- und Staatstheatern[843] mit festen Ensembles und Repertoirebetrieb setzt sich die deutsch(sprachig)e Theaterlandschaft deutlich von seinen europäischen Nachbarn ab. Ein weiteres Spezifikum stellt die Zweigleisigkeit von öffentlichen Theatern und Freier Szene dar. Während die Stadt- und Staatstheater auf eine über dreihundertjährige Geschichte zurückschauen können, „die etwa in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren Anfang nahm[844]", handelt es sich bei der Freien Szene um eine relativ junge Erscheinung, deren Ursprünge sich in den 1960/70er-Jahren verorten lassen[845] [vgl. 1.3.1]. Die öffentlichen Theater, deren Rechtsträger eine staatliche Körperschaft ist, finanzieren sich größtenteils aus staatlichen Subventionen. Seit den 1980er-Jahren existiert auch eine staatliche Förderstruktur für das Freie Theater, es handelt sich bei den Zuschüssen allerdings um vergleichsweise geringe Summen. Dem Kulturwissenschaftler Henning Fülle zufolge hätten die Stadt- und Staatstheater „im Rechnungsjahr 2012 etwa 2,3 Milliarden Euro an Betriebszuschüssen aus öffentlichen Mitteln" und somit „den Löwenanteil der etwa 2,8 Milliarden Euro an Ausgaben an Theaterbetriebe[846]" erhalten.

Die vielfältigen Erscheinungsformen des Freien Theaters machen eine Definition problematisch. „Wer oder was ist eigentlich die Freie Szene?[847]" – Dieser Titel eines Artikels aus *Theater heute* zeugt von der bereits in den 1990er-Jahren von der Theaterwissenschaftlerin Barbara Büscher konstatierten Schwierigkeit, das Freie Theater „auf *einen* Begriff[848]" zu bringen. Die Bezeichnung *Freie Szene*, die den früher gängigen Begriff *Freies Theater* zumindest im journalistischen Diskurs weitestgehend abgelöst hat,

[843] Diese werden im Diskurs häufig unter dem Begriff *Stadttheater* subsumiert. Der Einfachheit halber wird auch in der vorliegenden Dissertation von *dem* Stadttheater gesprochen werden, auch wenn sich hinter dem Begriff eigentlich mehrere verschiedene Organisations- und Finanzierungsstrukturen verbergen. Vgl.: Bernd Wagner (wie Anm. 148).
[844] Brauneck (wie Anm. 30), S. 1080.
[845] Henning Fülle datiert den Beginn dieser Entwicklung auf das Jahr 1960. Siehe dazu: Fülle (wie Anm. 15), S. 42ff.
[846] Ebd., S. 276.
[847] Matthias Pees, Wer oder was ist eigentlich die Freie Szene?, in: *Theater heute, Heft* 1, 2012, S. 46.
[848] Barbara Büscher und Carena Schlewitt (Hrsg.), *Freies Theater. Deutsch-deutsche Materialien,* Hagen 1991, S. 21.

veranschaulicht den Prozess der quantitativen Ausdehnung und qualitativen Differenzierung, den das Freie Theater seit seinen Anfängen durchlaufen hat: „Von einem quantitativ eher bescheidenen politischen Experiment ist freie Theaterarbeit zu einer kaum überschaubaren "Szene" geworden,[849]“ schreibt Büscher. Diese Ausdifferenzierung habe sich der Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke zufolge „im beginnenden 21. Jahrhundert noch weiter fortgesetzt[850]“. In diesem Sinne lässt sich auch Matzkes Behauptung, „Das Freie Theater gibt es nicht“, verstehen: „Es gibt also nicht *das* Freie Theater, das sich auf einen Begriff, eine Ästhetik oder eine politische Forderung bringen ließe[851]“. Trotz ihrer Heterogenität weisen die Freien Theater dennoch eine grundlegende Gemeinsamkeit auf: „Was alle diese verschiedenen Gruppen und Theaterhäuser im Ansatz auszeichnet – im Gegensatz zu den Stadttheatern mit ihrer Geschichte –, ist eine Arbeit jenseits vorher festgelegter Strukturen. Die Bedingungen des Produzierens werden selbst entworfen […]. Gearbeitet wird damit im besten Fall immer auf zwei Ebenen. Sie arbeiten nicht nur an den Inszenierungen, sondern zugleich an der eigenen Institutionalisierung und deren Reflexion.[852]“ Der gemeinsame Nenner der Freien Gruppen sei demnach die Möglichkeit, die eigenen Arbeitsweisen und Organisationsformen selbst zu gestalten und sie immer wieder neu verhandeln, reflektieren und justieren zu könnten.

Das kollektive Arbeiten ist sicher nicht die einzige oder auch nur die dominierende Arbeitsform innerhalb der Freien Szene, aber sie hat Tradition. Dies zeigt sich beispielsweise in Henning Fülles kulturwissenschaftlicher Publikation, in der „Dokumente zur Geschichte des Freien Theaters[853]“ zusammengestellt sind. Darunter befinden sich an erster und zweiter Stelle die im ersten Teil dieser Arbeit analysierten *Theater-heute*-Artikel „Über den autoritären Geist des deutschen Theaters“ und „Zerschlagt das bürgerliche Theater“ aus dem Jahr 1968. Diese beiden Texte begründeten nicht nur den damaligen Demokratisierungsdiskurs, sondern können auch als Manifest für das kollektive Arbeiten angesehen werden. Auf diese Schriften, die anscheinend bis heute nachwirken, beriefen sich nicht nur die theatralen Mitbestimmungsmodelle [vgl. 2.5], sondern auch das sich damals gerade herausbildende Freie Theater. Es sollte festgehalten werden, dass das kollektive

[849] Ebd., S. 209.
[850] Annemarie Matzke, Das "Freie Theater" gibt es nicht: Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater, in: Wolfgang Schneider (Hrsg.), *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld, Berlin 2013, S. 262.
[851] Ebd., S. 263.
[852] Ebd., S. 266.
[853] Fülle (wie Anm. 15), ab S. 289.

Arbeiten und die damit verbundene Institutionskritik als Kontinuitätslinien angesehen werden können, die das Freie Theater seit seinen Anfängen prägten. Dennoch sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass die kollektive Arbeits- und Organisationsform eine ganz spezifische Erscheinung innerhalb der Freien Szene, die sich keineswegs auf die in der vorliegenden Untersuchung berücksichtigten Theaterkollektive beschränkt, darstellt.

Wie auch zur Jahrzehntwende 1960/70, stellt die „Krise des Theaters[854]" den Ausgangspunkt des kulturpolitischen und journalistischen Diskurses um das Kollektiv und das kollektive Arbeiten dar. Die Verweise des Kulturwissenschaftlers Wolfgang Schneider auf die „permanente Krise des Theaters[855]" sowie auf Heiner Müllers Aussage, „Theater *ist* Krise[856]", können dahingehend gedeutet werden, dass „die Krise" ein immer wiederkehrender bzw. dauerhaft verhandelter Topos innerhalb der Theaterdiskurse darstellt. Die Finanzkrise der öffentlichen Haushalte in der Bundesrepublik Deutschland seit den 1990er-Jahren hat jedoch einen ganz spezifischen Theater-Krisendiskurs hervorgebracht, der im Folgenden analysiert werden soll. Während in den siebziger und achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts die Subventionen für Kultur „überproportional zu der allgemeinen Haushalts- und Kostensteigerung gewachsen[857]" waren, machten sich ab den Neunzigern die Finanznot und Sparzwänge der öffentlichen Haushalte auch in der staatlich subventionierten Theaterlandschaft bemerkbar. Vielfach kam es zu „einschneidenden Etatkürzungen[858]". Angesichts der generell vorgenommenen Einschränkungen in den verschiedensten Politikbereichen wurde „die traditionelle, früher kaum hinterfragte Legitimation von Kulturausgaben zunehmend in Frage gestellt[859]". Dem wissenschaftlichen Leiter des Bonner Instituts für Kulturpolitik Bernd Wagner zufolge betreffe der „Akzeptanzverlust vor allem die Stadt- und Staatstheater[860]". Über die Notwendigkeit einer strukturellen Umgestaltung der öffentlich getragenen Theater scheinen sich die am Diskurs beteiligten Kulturpolitiker, Kultur- und Theaterwissenschaftler sowie Theatermacher einig zu sein. Die kulturpolitische Debatte um die innere Reformierung des Theatersystems bildet den Hintergrund für die gegenwärtigen Diskussionen über die Produktionsweisen der Freien Szene in *Theater heute* und *Theater der Zeit*. Angesichts des vermeintlich defizienten Stadt- und

[854] Schneider (wie Anm. 837), S. 237.
[855] Ebd..
[856] Ebd..
[857] Bernd Wagner, Theaterdebatte - Theaterpolitik, in: ders. (Hrsg.), *Theaterdebatte. Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*, Essen 2004, S. 19.
[858] Ebd., S. 21.
[859] Ebd., S. 25.
[860] Ebd., S. 29.

Staatstheatersystems wird nach alternativen Modellen gesucht, die, grob gesagt, „mit weniger Geld mehr Kunst[861]“ machen. Dabei gerät zunehmend die Freie Szene in den Fokus der Aufmerksamkeit, die nicht nur mit „schnellen und schlanken Apparaten[862]“ operiere, sondern auch „ein größeres Potenzial für Innovationen[863]“ aufweise [vgl. 6.2.2]. Wie gesagt besteht die Freie Szene nicht nur aus Kollektiven, sondern weist eine „Vielfalt der Formen[864]“ auf. Die innerhalb der Theaterdebatte (und vor allem in den Fachzeitschriften) vorgenommenen Referenzen an die Freie Szene beziehen sich aber fast ausschließlich auf Gruppen, die sich als Kollektive deklarieren: She She Pop, Gob Squad, Rimini Protokoll, Showcase Beat Le Mot und Turbo Pascal. Eine Gleichsetzung von Freier Szene und den (genannten) Theaterkollektiven wäre dennoch höchst problematisch und missverständlich, da just der kollektive Charakter der Freien Theaterarbeit innerhalb der Theaterdebatte nur teilweise berücksichtigt wird [vgl. 6.3.2]. Auch wird die diskursive Reduzierung der Freien Szene auf einige wenige (erfolgreiche) Gruppen der Sache nicht gerecht. Für die vorliegende Untersuchung ist sie aber insofern von Vorteil, als die Analyse des journalistischen Diskurses zur Freien Szene Aufschlüsse über die sich heutzutage artikulierenden Sichtweisen auf das Theaterkollektiv und somit über den *neuen Geist des Kollektivs* geben kann.

[861] Schneider (wie Anm. 147), S. 364.
[862] Dorte Lena Eilers und Tom Mustroph, Cooperation Rooms. Rimini Protokoll über den veralteten Dualismus von Stadttheater und freier Szene und das kreative Produzieren auf dem Terrain dazwischen, in: *Theater der Zeit, Heft* 5, 2014, S. 19.
[863] Hartz (wie Anm. 2), S. 31.
[864] Büscher u. Schlewitt (wie Anm. 848), S. 21.

6.1 Die antagonistische Gegenüberstellung von Stadttheater und Freiem Theater

Barbara Büscher zufolge, die Ende der 1980er-Jahre eine umfassende Dissertationsschrift zum Freien Theater in seiner Entstehungszeit vorlegte, habe sich dieses „in Arbeitsweise, Gegenstand und künstlerischen Mitteln als Alternative zum bestehenden Theaterapparat[865]“ gegründet. Die Freien Theatergruppen der sechziger und siebziger Jahre sahen sich als Opponenten und im „Widerspruch zu den etablierten Bühnen[866]“ stehend. Heutzutage wird der „lange Zeit […] geradezu konstitutive Antagonismus zwischen Freien und den staatlichen Theatern[867]“ immer mehr in Frage gestellt. Mittlerweile habe sich eine „produktive Koexistenz von Stadttheater und Freier Szene[868]“ etabliert. Tatsächlich führen immer mehr Freie Gruppen ihre Inszenierungen am Stadttheater auf oder initiieren dort „szenische Experimente, die nur mit den ökonomischen und personellen Ressourcen der Stadttheater möglich sind.[869]“ Die Freien Theatermacher werden immer mehr zu „Systemgänger[n][870]“, die ihre Arbeiten nicht nur in den Produktionshäusern der Freien Szene, sondern auch in institutionalisierten Theatern zeigen. Auch Projekte wie Doppelpass der Kulturstiftung des Deutschen Bundes, dessen erklärtes Ziel es ist, die „Kooperation von Freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern[871]“ zu fördern, scheinen die einstige „unbedingte Trennung, ja unversöhnliche Gegenüberstellung von Freiem Theater und etabliertem Theater[872]“ überwinden zu wollen.

Davon, dass die Grenzen angeblich „immer fließender werden[873]“, ist in der Theaterdebatte jedoch nichts zu spüren. Hier zeichnet sich der überwunden geglaubte Gegensatz auf exemplarische Weise ab: In einem Schwarz-Weiß-Abgleich werden Stadttheater und Freie Szene gegenübergestellt. Wenn der Diskurs derart signifikant von der von den Theaterleuten beschriebenen Realität abweicht, liegt nahe, dass es sich bei der antagonistischen Gegenüberstellung um ein rhetorisches Mittel handelt, mit dem ein bestimmter Zweck verfolgt wird. Im folgenden Abschnitt soll untersucht werden, welche (gegensätzlichen) Eigenschaften beiden Seiten zugeschrieben werden und welcher Logik die Wiederaufnahme

---

[865] Büscher (wie Anm. 53), S. 6.
[866] Siehe dazu den Eintrag „Freies Theater“ in: Brauneck (wie Anm. 30), S. 402.
[867] Pees (wie Anm. 847), S. 50.
[868] Eilers u. Mustroph (wie Anm. 862), S. 17.
[869] Matzke (wie Anm. 850), S. 265.
[870] Kirsten Haß, Die Systemgänger – Deutsches Theater im neuen Jahrtausend, in: Bernd Wagner (Hrsg.), *Theaterdebatte*. *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*, Essen 2004.
[871] Kulturstiftung des Bundes, *Doppelpass - Fonds für Kooperationen im Theater*, unter: http://www.kulturstiftung-des- bundes.de/cms/de/programme/doppelpass/, zuletzt konsultiert am 27.10.2017.
[872] Haß (wie Anm. 870), S. 260.
[873] Ebd., S. 262.

der Hostilitäten folgt bzw. welche Funktion ihr im Diskurs zukommt. In einem ersten Schritt sollen die einzelnen Topoi der antagonistischen Gegenüberstellung untersucht werden. Die inhaltliche Analyse der jeweils zugeschriebenen Eigenschaften erfolgt dann in den nächsten Abschnitten.

Die an Gegensätzen ausgerichtete Charakterisierung von Stadttheater und Freier Szene innerhalb der Theaterdebatte ist ebenso systematisch wie augenfällig. Die Kritik am System der Stadt- und Staatstheater einerseits und der Lobgesang auf die Freie Szene andererseits lässt sich in den folgenden Begriffspaaren bündeln: reich/arm, einfallslos/innovativ, unbeweglich/mobil, starr/flexibel, behäbig/reaktionsfähig, fremdbestimmt/selbstbestimmt, („von Betriebsnotwendigkeiten[874]“) abhängig/frei, arbeitsteilig/kollektiv, Klassiker/Experiment, teuer/kostengünstig, regional/global, veraltet/zukunftsfähig. Diese vereinfachende und verallgemeinernde Gegenüberstellung begründet sich in der kulturpolitischen Funktion des Diskurses: Er soll auf die vermeintliche „Disproportionalität der Ausgaben im Kulturhaushalt[875]“ aufmerksam machen. Wolfgang Schneider spricht diesbezüglich von einer (ihrer Bedeutung innerhalb der deutschen Theaterlandschaft) „völlig unangemessene[n] Förderung der Freien Theater“ und fordert „eine Umverteilung der Mittel[876]“. Auch Henning Fülle sieht die Notwendigkeit einer „massiven Aufbesserung der Kulturbudgets für Produktionsformen des Freien Theaters[877]“. In der antagonistischen Gegenüberstellung von Stadttheater und Freier Szene artikuliert sich demnach u.a. die Forderung nach einer "gerechteren" Verteilung der Fördermittel.

„Das Verhältnis von freier Szene und Stadttheater“ werde oft als „Kampf zwischen Arm und Reich[878]“ dargestellt, schreibt der *Theater-heute*-Redakteur Frank Raddatz. In der Tat erscheinen die Stadt- und Staatstheater im Diskurs systematisch als diejenigen, die aus „üppig gefüllten Fleischtöpfen[879]“ schöpften, während die Freien Theatermacher „von der Hand in den Mund leben[880]“. Das grundlegende Legitimationsproblem der öffentlichen Theater scheint darin zu bestehen, dass sie zwar Unmengen von Steuergeldern verschlängen, dafür

[874] Franz Wille, Die politische Frage. Debatte über Sackgassen und Perspektiven des Stadttheaters, in: *Theater heute, Heft* 4, 2014, S. 6.
[875] Wagner (wie Anm. 51), S. 17.
[876] Schneider (wie Anm. 837), S. 247.
[877] Fülle (wie Anm. 15), S. 40.
[878] Raddatz (wie Anm. 4), S. 13.
[879] Frank Raddatz, Die Theaterfalle. Das Stadttheater der Zukunft, in: *Theater der Zeit, Heft* 10, 2011, S. 25.
[880] Fülle (wie Anm. 15), S. 281.

aber keine angemessene künstlerische Leistung erbrächten. Die Kritik an der als ungerecht empfundenen Verteilung der Finanzmittel bündelt sich in dem Begriffspaar „Subventionsfresser[881]"/„Hungerleider[882]". Die verschiedenen Allusionen an den Subventionserhalt als Nahrungseinnahme verweisen auf das vermeintlich vitale Erfordernis der finanziellen Unterstützung der Freien Szene, deren Mittel „im Vergleich zu den öffentlichen Geldern, die in die Stadt- und Staatstheater fließen" als „vernachlässigbar[883]" angesehen werden könnten. Die Umverteilung der Subventionen wird als eine Frage von Leben und Tod dargestellt, um die Dringlichkeit einer Struktur- und Finanzierungsreform zu unterstreichen. Von dieser konkreten Funktion innerhalb der Theaterdebatte abgesehen, können die Essensmetaphern noch in einem allgemeineren Sinne gedeutet werden. Sie etablieren eine Sichtweise, die Kunst und Kultur auf gleicher Ebene wie die Nahrungsaufnahme zu den Grundbedürfnissen des Menschen zählt. Dies zeigt sich exemplarisch in einer Aussage des Dramaturgen Marcus Droß vom Künstlerhaus Mousonturm: Die Aufgabe des Theaters, der Freien Szene ebenso wie des Stadttheaters, sei es, zur „ästhetische[n] Grundversorgung der Gesellschaft[884]" beizutragen. Henning Fülle merkt allerdings an, „dass über die Bedeutung und Notwendigkeit der Kulturform Theater für die Gesellschaft kaum noch ein verbindlicher und belastbarer gesellschaftlicher Konsens[885]" bestehe. In diesem Lichte betrachtet wirkt die Behauptung, die sich hinter den Essensmetaphern verbirgt, dass nämlich Theater für das menschliche Dasein als vitale Notwendigkeit erachtet werden müsse, als die (eigennützige) Behauptung von Theater-Lobbyisten. Auf ähnliche Weise wie der durchaus kritisierte Slogan des Deutschen Bühnenvereins, „Theater muss sein!"[886], befreit die Nahrungsmetapher den Argumentierenden von der Notwendigkeit, das Theatermachen (als gesellschaftlich relevante Angelegenheit) zu begründen.

„Im Herzen der Auseinandersetzung steht der Streit um die Mittel[887]", meint Thomas Ostermeier, der künstlerische Leiter der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz. Ebenso verrät die im Diskurs generell präsente Angriffsrhetorik gegen das Stadttheater eine

[881] Pees (wie Anm. 847), S. 50.
[882] Raddatz (wie Anm. 879), S. 25.
[883] Hartz (wie Anm. 2), S. 30.
[884] Gerald Siegmund, Wie frei ist die Freie Szene? Gerald Siegmund im Gespräch mit Martine Dennewald und Marcus Droß vom Künstlerhaus Mousonturm, in: *Theater heute, Heft* 4, 2013, S. 36.
[885] Fülle (wie Anm. 15), S. 13.
[886] Siehe dazu: Wolfgang Schneider, Theater muss sein!! Muss Theater sein?, in: Klaus Dierßen (Hrsg.), *Fotografie - Theater - Fotografie*, Hildesheim 2002, S. 1.
[887] Raddatz (wie Anm. 4), S. 13.

Sichtweise, die die öffentlichen Theater und die Freie Szene primär als „Konkurrenten im Kampf um die überlebenswichtigen Fördermittel[888]“ betrachtet. Die Idee eines „Kampfes“ lässt erst einmal an die klassenkämpferischen Ambitionen des Freien Theaters der 1960er/70er-Jahre denken. Allerdings gibt es keine weiteren Anhaltspunkte dafür, dass diese Vorstellungen im heutigen Diskurs noch eine Rolle spielen würden. Die Bezeichnung als „Konkurrenten“ zeigt den „Streit“ weniger als ideologische Konfrontation, denn als Wettbewerb. Sie lässt das Stadttheater wie auch das Freie Theater als gleichsam am kapitalistischen Konkurrenzkampf beteiligte Instanzen erscheinen. Der Hinweis auf die „überlebenswichtige“ Bedeutung der Subventionen lässt wiederum an das sozialdarwinistische Konzept des *struggle for existence* denken: Eine begrenzte Ressourcenlage (in diesem Fall die Theatersubventionen) führten zu einem verschärften Wettbewerb, so dass jeder rücksichtslos seine Interessen durchsetzen müsse, um das eigene Überleben (auf Kosten der Anderen) zu sichern. Die kämpferische Haltung dem Stadttheater gegenüber scheint demnach nicht mehr (in erster Linie) auf dessen vermeintlicher Repräsentanz der bürgerlichen und kapitalistischen Herrschaft zu beruhen. Vielmehr erscheint die Theaterlandschaft als ein neoliberaler Dschungel, in dem Stadttheater und Freie Szene um das Vorrecht des Stärkeren streiten. Der „Kampf“ zielt also nicht mehr auf die Reformierung oder Revolutionierung eines gesellschaftlichen Systems ab, sondern wird primär als Auseinandersetzung um finanzielle Unterstützung von Seiten des Staates verstanden. Diese Sichtweise zeugt von einer umfassenden Ökonomisierung des Diskurses "Freie Szene vs. Stadttheater", auf die im Weiteren noch eingegangen werden wird [vgl. 6.4]: Die deutsche Theaterlandschaft wird gleich einem nach kapitalistischen Gesichtspunkten organisierten Markt als eine Arena begriffen, in der die konkurrierenden Akteure sich gegenseitig auszustechen versuchen, um sich selbst den größten finanziellen Vorteil zu verschaffen. Wolfgang Schneider beklagt, dass in der aktuellen kulturpolitischen Debatte die wirtschaftlichen Aspekte die inhaltlichen Zielsetzungen der Förderung zu sehr verdrängten. Die Theaterkrise werde „einzig und allein als "ökonomische Herausforderung" wahrgenommen[889]“, schreibt der Hildesheimer Kulturwissenschaftler. Die vorangegangenen Überlegungen scheinen diese These zu bestätigen. Doch geht es im „theatralen Ring[890]“ tatsächlich nur ums Finanzielle? Die wiederholten Verweise auf den „legitimen[891]“ Anspruch der Freien Szene auf (höhere) staatliche Subventionen lässt die Kontroverse als „Kampf“ um

[888] Pees (wie Anm. 847), S. 48.
[889] Schneider (wie Anm. 147), S. 359.
[890] Raddatz (wie Anm. 879), S. 26.
[891] Ebd..

die Berechtigung, als der "ästhetische Grundversorger" [vgl. 6.1] der Gesellschaft zu fungieren, erscheinen. Es geht demnach auch um öffentliche Anerkennung und um die Frage, wer auf welche Weise das deutsch(sprachig)e Theater repräsentieren kann und darf – und letztendlich um Macht.

Der Konflikt zwischen Stadttheater und Freier Szene wird auch als eine Auseinandersetzung zwischen Jung und Alt wahrgenommen bzw. dargestellt. Für das Stadttheater wird die „Gefahr einer "Vergruftung"[892]“ konstatiert: Die „generelle Überalterung in den westlichen Industriegesellschaften“ schlage sich in der „Sphäre der Hochkultur besonders nieder[893]“. Wie sehr die angebliche Überalterung des Stadttheaters seine Legitimität in Frage stellt, zeigten die geschockten Reaktionen auf das Ansinnen der Grünen-Politikerin Antje Vollmer, das deutsche System der Stadt- und Staatstheater zum Weltkulturerbe erklären zu lassen. „Spätestens dann […] war klar“, so schreibt Wolfgang Schneider, „dass die Theater ein echtes Problem haben: Wenn sie nur noch als schönes Überbleibsel vergangener Zeiten vor dem Abriss zu retten sind, braucht sie wirklich niemand mehr.[894]“ Die Kritik am angeblich veralteten Stadttheatersystem wird u.a. am Publikum festgemacht. Die „Grauköpfe, im Durchschnitt (weit) über fünfzig[895]“ würden mit ihren konservativen Erwartungen die Ästhetik und das Programm der Stadttheater prägen. „Selten waren die Spielpläne der großen Bühnen so ungeniert eintönig wie heute[896]“, meint der *Theater-heute*-Redakteur Franz Wille. Ästhetische Innovationen kämen von „außerhalb des Systems[897]“. Die Veraltung wird auch als strukturelles Problem angesehen: Mit seinen behäbigen verwaltungstechnischen Abläufen, seiner vermeintlich mangelnden Flexibilität und Mobilität erscheinen die Stadttheater auch auf organisatorischer Ebene als Relikte aus längst vergangenen Zeiten. Durch den „Repertoirebetrieb und das [feste] Schauspielerensemble[898]“ ebenso wie aufgrund seiner Architektur seien die Stadttheater „ästhetisch sehr festgelegt[899]“. Die Freie Szene hingegen stehe für „entscheidende künstlerische Neuerungen und einen zeitgenössischen Diskurs[900]“. Das Stadttheater wird demnach mit einer konservativen Ästhetik und das Freie

[892] Wagner (wie Anm. 857), S. 30.
[893] Bernd Wagner zitiert aus der FAZ, Ebd..
[894] Schneider (wie Anm. 837), S. 240.
[895] Wagner (wie Anm. 51), S. 30.
[896] Franz Wille, Wie es euch gefällt, in: *Theater heute Jahrbuch 2007*, 2007, S. 9.
[897] Hartz (wie Anm. 2), S. 30.
[898] Ebd., S. 31.
[899] Eva Behrendt u.a., "Die Profile müssen scharf bleiben". Ein Gespräch mit Aenne Quinones und Matthias Lilienthal, in: *Theater heute, Heft* 6, 2014, S. 15.
[900] Ebd., S. 14.

Theater mit einer innovativen, experimentellen Kunst gleichgesetzt. Die Akteure der Freien Szene werden als „junge Künstler[901]“ betrachtet. Diese Sichtweise scheint einerseits auf dem tatsächlichen Lebensalter der angeführten Freie-Szene-Künstler zu beruhen, andererseits aber auch auf der Idee von den Freien Theatermachern als den jungen Wilden, die mit ihren avantgardistischen Ästhetiken und Organisationsformen die etablierten Strukturen herausforderten. Die Arbeitsbedingungen in der Freien Szene, die eine hohe Flexibilität und Mobilität erfordern, scheinen den Diskursteilnehmern für junge, ungebundene Menschen geschaffen zu sein: „Denn das macht man nicht mehr, wenn man fünfzig Jahre alt ist. Die Spielzeiten und dergleichen sind wirklich nur etwas für junge Menschen.[902]“ Die diskursive Gegenüberstellung von veraltetem Stadttheater und junger Freier Szene scheint sich demnach auch aus deren jeweiliger Anpassungsfähigkeit an die gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse zu ergeben. Die flexiblen Arbeitsstrukturen der Freien Szene scheinen den Anforderungen der heutigen Arbeitswelt viel besser zu entsprechen als die „rigiden Ablaufroutinen[903]“ des Stadttheaters. Der Stadttheater-Apparat wird demnach als ein Relikt aus grauer Vorzeit behandelt, während das Freie-Gruppen-Modell als zeitgemäß und zukunftsträchtig betrachtet wird. Diese Konstellation kennt man bereits aus den 1960/70er-Jahren: Damals wurde den „feudalen“ Strukturen des Stadttheaters das „fortschrittliche“ Kollektivtheater entgegengestellt. Letzteres galt insofern als Theater der Zukunft, als es vermeintlich die Organisationsform einer sozialistischen Gesellschaft vorausnahm [vgl. 3.1.5]. Heute sind es jedoch weniger die kollektiven Arbeits- und Organisationsformen, die die Zukunftsfähigkeit der Freien Szene zu begründen scheinen, sondern eher die Mobilität, Flexibilität und Innovativität ihrer Organisationsmodelle [vgl. 6.2.2.2].

Wie der vorangegangene Analyseabschnitt gezeigt hat, werden Stadttheater und Freie Szene im Diskurs mit diametral entgegengesetzten Eigenschaften in Verbindung gebracht. Dies begründet sich zum Teil auf der Tradition des Freien Theaters, das sich in den 1960er-Jahren als Gegenbewegung zum etablierten Theatersystem gründete. Im heutigen kulturpolitischen Diskurs hat die einschlägig negative Darstellung des Stadttheaters und die Aufwertung der Organisationsformen und der künstlerischen Arbeiten der Freien Szene u.a. die Funktion, der Forderung nach mehr Subventionen für letztere Nachdruck zu verleihen. Die in der Theaterdebatte immer wieder auftauchenden Essensmetaphern betonen die vermeintliche

[901] Malzacher (wie Anm. 3), S. 10.
[902] Frank Raddatz, Die Krise der Überproduktion. Debatte zu den "Perspektiven der freien Szene" mit Annemie Vanackere, Guy Gypens und Kathrin Tiedemann, in: *Theater der Zeit, Heft* 2, 2011, S. 19.
[903] Florian Malzacher, Welche Impulse braucht die Freie Szene?, in: *Theater heute, Heft* 11, 2011, S. 1.

Ungerechtigkeit der Verteilung der Geldmittel und verweisen auf die angeblich vitale Bedeutung einer erhöhten Förderung für das Freie Theater. Die Gegnerschaft zwischen Stadttheater und Freier Szene scheint sich heutzutage kaum mehr aus ideologischen Ideen oder politischen Überzeugungen zu speisen. Sie scheint sich vielmehr aus ihrer Konkurrenzsituation in Bezug auf die staatlichen Subventionen zu ergeben. Neben den finanziellen Aspekten scheint es in diesem „Kampf um die Fördermittel" aber auch um Legitimation, Repräsentation und Machtverhältnisse zu gehen. Der Antagonismus zeigt sich auch in der Wertung des Stadttheaters als veraltetes und der freien Szene als junges Phänomen. Diese Einschätzung bezieht sich auf die Publikumsstruktur, das Programm, die Ästhetik und die organisatorischen Strukturen der beiden Theateransätze. Insbesondere aufgrund ihrer unterschiedlichen Organisationsstrukturen wird das Stadttheater als der Vergangenheit angehörig und das Freie Theater hingegen als gegenwarts- und zukunftstauglich angesehen.

Die diskursive Schwarz-Weiß-Malerei, die sich in der Theaterdebatte abzeichnet, verkennt völlig, dass die Stadt- und Staatstheater längst mit entsprechenden Formaten und Angeboten auf besagte Kritik reagiert haben und dass zahlreiche Kooperationsmodelle entwickelt wurden, wie beispielsweise das von dem ehemaligen Intendanten des Stadttheaters Hildesheim Urs Bircher entworfene „Hildesheimer Modell[904]", in denen die Übergänge zwischen Freier Szene und Stadttheater sich als fast fließende darstellen.

[904] Siehe dazu: Urs Bircher, Innovation durch Kooperation. Informationen zum so genannten Hildesheimer Modell, in: Bernd Wagner (Hrsg.), *Theaterdebatte. Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*, Essen 2004, S. 227-230.

6.2 Der (alte und) *neue Geist* der Institutionskritik

Die Institutionskritik hat in der Freien Szene Tradition: Aus dem „doppelten Anspruch auf Selbstbefreiung und gesellschaftlicher Umwälzung[905]“ heraus, prangerten die Freien Theatergruppen der 1960/70er-Jahre die vermeintlichen Zwangsverhältnisse des (Theater-) Systems sowie die vermeintliche Reproduktion bürgerlicher Herrschaft innerhalb der arbeitsteiligen Organisation der Theaterarbeit an [vgl. 1.2]. Auch im heutigen Diskurs gerät das Stadttheater als Institution und System in die Kritik: „Wenn es Vereinen, die mit zig Millionen Euro ausgestattet sind, nicht gelingt, ihr Ding zu machen, sondern von Formationen, die mit gut gecasteten Laien antreten, das Fell über die Ohren gezogen bekommen, stimmt vielleicht tatsächlich etwas nicht am System[906]“, schreibt beispielsweise Frank Raddatz in *Theater der Zeit*. Betrachtet man die in den gegenwärtigen Diskursen auftauchenden Bezeichnungen für die Stadt- und Staatstheater, erscheinen diese erst einmal wie eine Wiederaufnahme von Kritikelementen aus den 1960/70er-Jahren. Da ist vom „Apparat Stadttheater und den dort verankerten Hierarchien[907]“ und von „verkrusteten institutionellen Strukturen[908]“ die Rede. Die Kritik am vermeintlich hierarchisch-autoritären und bürokratischen Charakter des etablierten Theaterbetriebs zeigt sich ganz im Geiste der 68er-Generation. Allerdings scheint es heute nicht mehr der *Apparat* als solcher zu sein, der im Kreuzfeuer der Kritik steht. Dieser Begriff wird auch von und für die Kollektive verwendet: „Unser eigener Apparat, der von She She Pop, ist […] klein und schlank. Wir waren immer stolz darauf[909]“, verkündete She She Pop anlässlich des Doppelpass-Projektes mit dem Staatsschauspiel Stuttgart. Ganz ähnlich äußert sich auch Rimini Protokoll: „Wir haben uns für einen sehr schnellen und schlanken Apparat entschieden – mit zwei Festangestellten. […] Das ist vielleicht riskant, ermöglicht uns aber eine sehr große Freiheit und Leichtigkeit.[910]“ Das Problem des Stadttheater-Apparates scheint also vielmehr seine Größe zu sein. Vielfach fällt in diesem Zusammenhang der Begriff „Tanker[911]“. Dieser Terminus verweist auf die vermeintliche Behäbigkeit und Schwere der Abläufe innerhalb der Stadt- und Staatstheater. Ein „Tanker“ als Ozeanriese ist wenig beweglich und hat er einmal einen bestimmten Kurs eingeschlagen, kann er nur schwerlich die Richtung ändern. Die

[905] Büscher (wie Anm. 53), S. 11.
[906] Raddatz (wie Anm. 879) S. 26.
[907] Matzke (wie Anm. 850), S. 269.
[908] *Wunschlos glücklich? Ein Podiumsgespräch im Rahmen des IMPULSE-Festivals 2009 über Chancen und Grenzen kollektiver Arbeit in der Freien Szene*, unter: http://www.theaterpolitik.de/index.php/diskurse/das-freie-theater-die-alternative/186-wunschlos-gluecklich, zuletzt konsultiert am 30.10.2017.
[909] She She Pop, Reale Utopien, in: *Theater heute Jahrbuch 2014*, 2014, S. 14.
[910] Eilers u. Mustroph (wie Anm. 862), S. 19.
[911] Siehe dazu beispielsweise: Schneider (wie Anm. 147).

Bezeichnung „Tanker“ steht sinnbildlich für den beträchtlichen administrativen Apparat des Stadttheaters, der alle anderen Bereiche einschließlich des künstlerischen dominiere und einen Großteil der Subventionen verschlinge. Ebenso verweist er auf die angebliche Unbeweglichkeit bzw. Einfallslosigkeit im ästhetischen Sinne. Im Gegensatz dazu werden die Organisationsformen der Freien Szene als „leicht“ und „schlank“ beschrieben. Sie seien „schneller und flexibler[912]“, zeugten von Mobilität und Agilität. Mit dem Propagieren einer schlanken und flexiblen Organisation übernimmt der Diskurs Ideen und Begriffe aus dem Bereich des Managements. In der Tat werden die heutigen Organisationsformen kollektiver Theaterarbeit häufig vor dem Hintergrund neoliberaler Theorien diskutiert und gedeutet, worauf unter 6.3 noch im Einzelnen eingegangen werden wird. Möchte man im Maritimen verbleiben, könnte dem Bild des Stadttheaters als „Tanker“ das des Kollektivs als Schwarm entgegengesetzt werden. Die Freien scheinen sich ebenso virtuos wie flink in der Gruppe fortbewegen und auf die kleinsten äußeren Reize mit einem raschen Richtungswechsel reagieren zu können. Die „kollektive Formation“ des Schwarms, die „aus nichts als Wendungen zu bestehen[913]“ scheint, wird deshalb von Theaterwissenschaftlern wie Kai van Eikels mit den Theaterkollektiven in einen gedanklichen Zusammenhang gestellt.

6.2.1 Das "unfreie" Stadttheater

Innerhalb der Diskussionen um das vermeintlich reformbedürftige Theatersystem stellt *Freiheit* einen zentralen Begriff dar, in dem der Konflikt zwischen Freier Szene und Stadttheater kumuliert. Es handelt sich um einen Themenkomplex, mit dem alle anderen wichtigen Diskursstränge in einem mehr oder minder engen Zusammenhang stehen. Dabei wird eine Sichtweise deutlich, die das Stadttheater als einen Ort der institutionellen Repression und Fremdherrschaft einerseits und das Freie Theater als eine freiheitliche, (künstlerische) Selbstverwirklichung erlaubende Einrichtung andererseits ansieht. Aufgrund seiner vermeintlich „rigide[n] Ablaufroutinen[914]“ sowohl im künstlerischen als auch im arbeitsorganisatorischen Bereich wird der Stadttheater-Apparat zum "unfreien" Theater erklärt. Unter dem Titel „Die Theaterfalle“ machte sich die Zeitschrift *Theater der Zeit* im Jahr 2011 auf die Suche nach dem „Stadttheater der Zukunft[915]“. Die Bezeichnung als „Falle“ reflektiert das Bild, das der Diskurs vom Stadttheatersystem zeichnet: Die Kunst sei dort „in

[912] Pees (wie Anm. 847), S. 50.
[913] van Eikels (wie Anm. 71), S. 136.
[914] Malzacher (wie Anm. 903), S. 1.
[915] Raddatz (wie Anm. 879), S. 24ff.

bestimmten Denk- und Bühnenräumen[916]“ und die Theaterangestellten „im Hamsterrad der Apparate *gefangen*[917]“. Das Stadttheater wird als ein Ort der institutionalisierten Freiheitsbeschränkung dargestellt. Das Bild des Hamsterrades verweist auf einen ebenso eintönigen wie sinnlosen Arbeitsalltag. Routinemäßig würden dort die immer gleichen Vorgänge absolviert, wobei der Apparat nur eine einzige Richtung und Art der Fortbewegung zulässt. Das Hamsterrad ist ein Selbstläufer – es verweist auf Arbeitsabläufe, die sich immer wieder selbst reproduzieren, ohne dass ihnen ein Sinn zugeschrieben, noch dass sie hinterfragt werden könnten. Ebenso verweist das vom Diskurs evozierte Bild des Stadttheaters als „Fabrik[918]“ mit „kulturindustriellen Produktionsweisen[919]“ auf repetitive und stupide Arbeitsabläufe, wie man sie von der Fließbandarbeit fordistischer Prägung kennt. Die Metaphern des Hamsterrads und der Fabrik lassen das Stadttheater einerseits als eine Institution kafkaesker Prägung erscheinen, in der obskure Zwänge jegliche Tätigkeit determinierten. Andererseits evozieren sie das Bild des Stadttheaters als einem Ort industrieller Produktion, in dem die Zwanghaftigkeit und Fremdbestimmung des Taylorismus vorherrschten, wie sie sich beispielhaft in Charles Chaplins Film *Modern Times* darstellen. Beiden Metaphern ist die Idee einer endlosen Wiederholung der immer gleichen (sinnfreien) Vorgänge eingeschrieben. Das Bild der Theater-Fabrik stellt nicht nur eine Kritik an den vermeintlich unmenschlichen bzw. entmenschlichenden Arbeitsbedingungen dar, sondern auch an der Normativität der Produkte. Die Vorstellung des Stadttheaters als „Fabrik“ kann als Wiederaufnahme der auf Horkheimer und Adorno zurückgehenden Kritik am Warencharakter von Kunst und Kultur im kapitalistischen Gesellschaftssystem[920] gedeutet werden, die sich auch die 68er-Bewegung aneignete. Wie in den 1960/70er-Jahren wird das Stadttheater hinsichtlich seines vermeintlich repressiven Charakters angeklagt, was in der Bezeichnung als „diktatorisches System[921]“ seinen Höhepunkt findet. Der Dramaturgin Anna Volkland zufolge müsse für die Angestellten des Stadttheaters „der Begriff "frei"“ demnach „mit Sehnsucht belegt sein[922]“. Die Kritik am Stadttheater als einer die freie Entfaltung der Mitarbeiter und ihrer Kreativität verhindernden Einrichtung scheint *Freiheit* erst einmal ganz im Sinne der ersten Freien Theatergruppen zu verstehen, nämlich als die

[916] Malzacher (wie Anm. 903), S. 1.
[917] Anna Volkland, Frag nicht - arbeite! Die Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft in Mannheim regte unter dem Motto: "Wie wollen wir arbeiten?" zur selbstkritischen Analyse des eigenen Arbeits(über)eifers an, in: *Theater der Zeit, Heft* 3, 2014, S. 22.
[918] Hartz (wie Anm. 2), S. 31.
[919] Kathrin Tiedemann, in: Raddatz (wie Anm. 902), S. 19.
[920] Siehe dazu das Kapitel „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“, in: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung,* Berlin 2017, S. 128-176.
[921] Lena Schneider, Nicht reich, aber eigen, in: *Theater der Zeit, Heft* 03, 2010, S. 24.
[922] Volkland (wie Anm. 917), S. 22.

„Befreiung und Selbstbefreiung[923]“ aus der „Zwangsordnung“ bzw. den „Zwangsverhältnissen“ [vgl. 1.2.2] des theatralen bzw. gesellschaftlichen Systems. Im Diskurs um das kollektive und freie Arbeiten zu Beginn der 1970er-Jahre meinte *Freiheit* die Befreiung des Individuums aus repressiven hierarchischen und autoritären Strukturen und seine Selbstverwirklichung durch Mit- bzw. Selbstbestimmung. Ebenso wie damals wird in den aktuellen Diskursen eine direkte Verbindung zwischen der Arbeitsweise und -organisation einer Kunstinstitution und ihrer Ästhetik bzw. ihrer ästhetischen Innovationskraft hergestellt. „Mehr als viele Häuser wahrhaben wollen, prägen die Strukturen das künstlerische Ergebnis. […] Auch die künstlerische Vision wird [am Stadttheater] in großem Maße von Notwendigkeiten bestimmt,[924]“ äußert Florian Malzacher in *Theater heute*. Im „hierarchischen Betrieb“ des Stadttheaters würden „die künstlerischen Energien […] eingeschränkt oder behindert werden[925]“, meint der Theatermacher Armin Kerber. Ebenso wie im Diskurs der 1960/70er-Jahre herrscht demnach auch im heutigen Diskurs die Vorstellung vor, das arbeitende Individuum sowie seine Kreativität könne sich nur unter freiheitlichen Bedingungen, jenseits der „institutionelle[n] Schwerkräfte[926]“ frei entfalten.

In der Kritik an den Arbeitsbedingungen am Stadttheater wirkt die Idee einer entfremdeten Arbeit [vgl. 3.2.6] nach, die die (künstlerische) Selbstverwirklichung verhindern würde. Der Begriff *Entfremdung* taucht jedoch innerhalb der Debatten um die Freie bzw. kollektive Theaterarbeit nur noch selten auf. Darauf verwies auch Eckhardt Mittelstädt, der Geschäftsführer des Landesverbandes Freier Theater Niedersachsen, der als Moderator an der Diskussionsrunde „Bildet Kollektive! - Wie gesellschaftskritisch sind unsere Arbeitsweisen?[927]“ beteiligt war. Nachdem in einem Publikumsbeitrag das Wort „entfremdet“ gefallen war, merkte Mittelstädter an, dass nun „erstmals [nach ca. 80 von 105

[923] Büscher (wie Anm. 53), S. 9.
[924] Malzacher (wie Anm. 3), S. 13.
[925] Armin Kerber, Lust auf Freiheit. Die Regisseurin Barbara-David Brüesch und Mieke Matzke von She She Pop im Gespräch, in: Christin Bahnert und Armin Kerber (Hrsg.), *Einfachheit & Lust & Freiheit. Theater zwischen freier Wildbahn und städtischer Institution*, Berlin 2011, S. 53.
[926] Heiner Goebbels, Zeitgenössische darstellende Kunst als Institutionskritik. Über das Verhältnis zum Zuschauer, zu den Arbeits- und Produktionsverhältnissen, in: Wolfgang Schneider (Hrsg.), *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld, Berlin 2013, S. 28.
[927] Diese Veranstaltung fand am 27.10.2011 im Rahmen des Festivals *Politik im Freien Theater* im Staatsschauspiel Dresden statt. Die Aussagen der Verfasserin beziehen sich auf einen auditiven Mitschnitt des Gesprächs, dass der Bundesverband Freie Darstellende Künste (vormals: Bundesverband Freier Theater) freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat: Bundesverband Freier Theater, *Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive! - Wie gesellschaftskritisch sind unsere Arbeitsweisen?“ im Rahmen des Festivals "Tanz und Theater in Zukunft – Festival Politik im Freien Theater" in Dresden*, auditiver Mitschnitt vom 27.10.2011, Dresden, Privatarchiv der Verfasserin.

Minuten Diskussionszeit] in der Kollektiv-Diskussion das Wort *entfremdet* aufgetaucht" sei, das früher „mit Sicherheit gleich im zweiten Satz gekommen[928]" wäre. Der Begriff wurde innerhalb der ganzen Diskussion tatsächlich nur einmal und von einer Besucherin, nicht von einem der als Gäste geladenen Vertreter der Theaterkollektive (Angelika Sieburg vom Wu Wei Theater, Fanni Halmburger von She She Pop und Veit Merkle von Turbo Pascal) verwendet. Auch wurde das Thema sofort wieder fallen gelassen, niemand ging auf Mittelstädters Bemerkung ein. Bedeutet dies, dass die Idee der *Entfremdung* zwar in der Kritik am Stadttheater nachhallt, aber für die Kollektive keine übergeordnete Rolle mehr spielt? Mieke Matzke von She She Pop zufolge bestehe der „Wunsch nach einem nicht entfremdeten Arbeiten[929]" auch heute noch. Der *Theater-heute*-Redakteur Franz Wille äußert sich folgendermaßen: „Wie wollen wir arbeiten? Was für eine dumme Frage, wir wollen alle selbstbestimmt arbeiten, nicht entfremdet arbeiten […]. Wie wir arbeiten wollen, wissen wir alle, nur leider haben sich Wunschbild und Realität im deutschen Theater in den letzten 20 Jahren deutlich auseinanderentwickelt.[930]" Das Streben nach nicht entfremdeten Arbeitsbedingungen, die Autonomie und Selbstverwirklichung ermöglichen, ist gegenwärtig also keineswegs obsolet. In Franz Willes Aussage erscheint es vielmehr als eine Selbstverständlichkeit, die keiner expliziten Erwähnung oder spezifischen Begründung mehr zu bedürfen scheint. Das verallgemeinernde Statement des Redakteurs, das sich sowohl auf die Mitarbeiter des Stadttheaters als auch die Freien Theatermacher bezieht, zeugt auch davon, dass die Forderung nach selbstbestimmtem Arbeiten heutzutage nicht mehr als der gegenkulturelle Anspruch einer Minderheit angesehen wird, sondern als gesellschaftlicher Konsens.

Die von Mittelstädt konstatierte Abkehr von dem Begriff (aber nicht von der Idee) der *Entfremdung* kann auch als ein Anzeichen für die ideelle Loslösung der Kritik an der Institution Stadttheater von der marxistischen Theorie gedeutet werden. Dafür spräche auch der heterogene Charakter der in der Theaterdebatte angebrachten Metaphern: Das „Hamsterrad", der „Tanker", der „hierarchische Betrieb" und das „diktatorische System" lassen sich schwerlich auf einen gemeinsamen Nenner oder eine einheitliche Traditionslinie zurückführen. Wie auch in den 1960/70er-Jahren steht gegenwärtig das *System* im Zentrum der Kritik. Damals meinte *System* aber nicht nur die konkrete Organisationsform der Stadt-

[928] Ebd..
[929] Matzke (wie Anm. 6), S. 154.
[930] Wille (wie Anm. 874), S. 4.

und Staatstheater, sondern auch das sich darin vermeintlich äußernde übergeordnete System: der Kapitalismus bzw. der post-nationalsozialistische Totalitarismus der bürgerlichen Gesellschaft [vgl. 1.2]. Heute kann Systemkritik nicht mehr so einfach mit Kapitalismuskritik oder der Kritik an einer bestimmten Gesellschaftsform gleichgesetzt werden. Die Institutionskritik der 1960/70er-Jahre folgte weitestgehend einer einheitlichen (marxistischen) Logik, während die heutige als ein eklektisches Sammelsurium erscheint, das sich aus ganz verschiedenen Weltanschauungen und ideellen Traditionen speist. Dies verweist auf die Ablösung der sich in der Theaterdebatte äußernden Institutionskritik von der Meta-Erzählung des Kommunismus als primäres Referenzsystem und auf eine Multiplikation der Perspektiven.

6.2.2 Die freie Freie Szene

Der vorhergehende Abschnitt hat gezeigt, dass das Stadttheater in der Theaterdebatte größtenteils als ein Ort der Unfreiheit und der Entfremdung beschrieben wird. Die Freie Szene hingegen erscheint als das Eldorado der Freiheitsuchenden. Worauf *Freiheit* dabei abzielt, lässt sich am besten daran aufzeigen, welche spezifischen Möglichkeiten des Freien Theaters in diesem Zusammenhang erwähnt und hervorgehoben werden. Es fällt auf, dass *Freiheit* vor allem für die Kunst eingefordert wird. Am Stadttheater müsse sich das künstlerische Projekt „den Produktionsabläufen des Hauses unterordnen[931]“. In der Freien Szene verfüge man über die „Freiheit, jedes mögliche künstlerische Mittel wählen zu können, um dem jeweiligen Zweck gerecht zu werden[932]“. Kurz gesagt, am Stadttheater müsse sich die Kunst dem Apparat unterordnen, in der Freien Szene passe sich der Apparat an die Erfordernisse des künstlerischen Projektes an. Diese unterschiedliche Prioritätensetzung spiegele sich auch auf finanzieller Ebene wider. Kirsten Haß von der Kulturstiftung des Bundes verweist darauf, dass in der Freien Szene „die gesamte Förderung der öffentlichen Hand […] beinahe ausschließlich in die künstlerische Arbeit“ flösse. Am Stadttheater hingegen „fließt der größte Teil der Mittel in die Erhaltung eines Betriebes, der große Schwierigkeiten hat, Tarifsteigerungen aufzufangen und noch Geld für die eigentliche Theaterarbeit – die Inszenierung – aufzubringen.[933]“

[931] Kerber (wie Anm. 925), S. 49.
[932] Malzacher (wie Anm. 3), S. 10.
[933] Haß (wie Anm. 870), S. 262.

Im Diskurs um die Jahrzehntwende 1960/70 zielte *Freiheit* primär auf das Individuum (bzw. auf das Kollektiv) ab, das sich unter freiheitlichen Arbeitsbedingungen entfalten und verwirklichen können sollte. Die als positiv angenommenen Auswirkungen auf die Kunst erschienen dabei eher als ein Nebenprodukt [vgl. 2.3]. Die eingeforderte Selbstbestimmung als Akt eines (von Hierarchie und Autorität) befreiten Individuums orientierte sich an dem Ideal eines mündigen Staatsbürgers, dem man sich auf diese Weise anzunähern gedachte [vgl. 2.1; 3.1.5]. Heute scheint *Freiheit* weniger auf einen politischen Emanzipationsprozess, denn auf die freie Entfaltung der Kreativität hin angelegt zu sein. Die politisch-gesellschaftliche Bedeutung der *Freiheit* tritt somit hinter die künstlerische zurück. In den 1960er- und 1970er-Jahren zielte *Freiheit* auf die Umgestaltung der Gesellschaft ab, wovon in den aktuellen Diskursen keine Rede mehr ist. Im Mittelpunkt des heutigen Freiheitsgedankens steht die Kunst, nicht ein gesamtgesellschaftlicher Entwicklungsprozess [vgl. 6.2.2.1].

In den gegenwärtigen Diskursen wird ein direkter kausaler Zusammenhang zwischen der „prinzipielle[n] strukturelle[n] Freiheit[934]“ der Freien Szene und ihrem ästhetischen Innovationspotenzial hergestellt. Marcus Droß vom Künstlerhaus Mousonturm meint, dass „ein wesentlicher Teil der Freiheit“ darin bestehe, dass „man eigentlich mit jedem neuen Projekt auch sich und die Produktionszusammenhänge neu erfindet[935]“. Dass in diesem Zusammenhang vielfach das Verb *erfinden* verwendet wird, verweist darauf, dass bereits die beständige Neu- und Umgestaltung der Produktionsmodi als kreativer Akt aufgefasst wird. Darüber hinaus wird es als „Realität“ erachtet, „dass in den letzten Jahren die wichtigen ästhetischen Impulse im Theater fast alle von außerhalb des Systems kamen.[936]“ Eine beliebte Formel, die in diesem Zusammenhang immer wieder angeführt wird, besagt, dass „90 Prozent der öffentlichen Gelder für die Darstellenden Künste in das Stadt- und Staatstheatersystem“ flössen, wohingegen, „was Innovationen angeht“, diese „nicht zu 90 Prozent, sondern eher zu 10 Prozent aus dem Stadttheater[937]“ kämen. In *Freies Theater* kritisiert Henning Fülle diese These zwar als eine „nicht ernst zu nehmende Behauptung“, die auf „nicht belastbaren[938]“ Argumenten beruhe, dennoch wird die "90/10-Formel" im Diskurs immer wieder aufgegriffen. Angesichts der angeblich überragenden Innovationskraft

[934] Malzacher (wie Anm. 903), S. 1.
[935] Siegmund (wie Anm. 884), S. 38.
[936] Hartz (wie Anm. 2), S. 30.
[937] Ebd..
[938] Fülle (wie Anm. 15), S. 22f.

der Freien Szene wird die Kulturförderung, die die „eigentlichen Leistungsträger“[939] benachteilige, als ungerecht empfunden. Innerhalb der kulturpolitischen Debatte zielt die Betonung des Innovationspotenzials darauf ab, die Subventionsforderungen von Seiten der Freien Szene zu stützen. Sie zeigt aber auch, dass eine als zeitgemäß und legitim empfundene Theaterkunst daran gemessen wird, inwiefern sie etwas Neues, Innovatives hervorbringt. Die diskursive Verknüpfung von Innovation und Freier Szene stellt diese als eine künstlerische Avantgarde-Bewegung dar. Der Begriff *Innovation* ebenso wie die Idee der Freien Theatermacher als „Leistungsträger“ verweisen aber gleichzeitig auch auf den Bereich der Wirtschaft und den ihm innewohnenden Wettbewerbs- und Leistungszwang. Versteht man *Innovation* in diesem Sinne, müsste die Theaterarbeit vor allem darauf ausgerichtet sein, ständig neue Formen hervorzubringen, um den Produzenten einen Vorteil vor anderen Anbietern von Kunstprodukten zu verschaffen.

Die sich im Diskurs abzeichnende Innovations-Maxime lässt an Andres Reckwitz’ Theorie zum „Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung[940]“ denken. In unserer heutigen Gesellschaft, die der Soziologe als „ästhetischen Kapitalismus“ beschreibt, herrsche ein „Imperativ permanenter Innovation[941]“ vor – nicht nur was die Produkte von Arbeit angehe, sondern auch in Bezug auf die Arbeit selbst. „Insbesondere Wirtschaftsorganisationen, aber mittlerweile auch andere – politische oder wissenschaftliche – Institutionen haben sich so umstrukturiert, dass sie […] ihre internen Strukturen und Abläufe permanent erneuern, um damit in einer sich beständig verändernden Organisationsumwelt "responsiv" zu bleiben[942]“, schreibt Reckwitz. Diese Beschreibung trifft auch auf die Organisationsformen der Freien Gruppen zu. Mit ihren „innovative[n] Strukturen und Arbeitsmethoden[943]“ scheinen sie den Ansprüchen eines „Regime[s] des ästhetisch Neuen[944]“ sowohl künstlerisch als auch organisatorisch zu entsprechen. Der als konservativ und phlegmatisch beschriebene Betrieb des Stadttheaters und seine vermeintlich normativen Produktionen hingegen muten in einem Zeitalter, in dem ein „verallgemeinerter Kreativitätsimperativ[945]“ gelte, hoffnungslos veraltet an.

[939] Raddatz (wie Anm. 879), S. 26.
[940] Reckwitz (wie Anm. 21).
[941] Ebd., S. 11.
[942] Ebd..
[943] Hartz (wie Anm. 2), S. 34.
[944] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 125.
[945] Ebd., S. 14.

6.2.2.1 Freiheit für die Kunst

Es bleibt festzuhalten, dass die angeblich von strukturellen Zwängen befreiten Produktionsbedingungen der Freien Szene dem Diskurs zufolge einen besonders fruchtbaren Boden für künstlerische Kreativität bereithielten. Diese Wertung beruht auf einem spezifischen Kunstverständnis, das im Folgenden näher beleuchtet werden soll. Von den Kollektivmitgliedern selbst wird der künstlerische Prozess als ein nach chaotischen Mechanismen ablaufender Vorgang betrachtet und dargestellt. Dies zeigt sich beispielhaft in der Gestaltung des *Gob-Squad-Readers*[946]. Dieses Selbstbeschreibungs-Lesebuch des Kollektivs Gob Squad zeichnet sich durch ein ungewöhnliches Layout aus: Die einzelnen Seiten sind mit scheinbar willkürlich angebrachten Unterstreichungen, Zeichnungen, und Anmerkungen versehen. Einzelne Wörter oder Abschnitte sind unterstrichen, andere durchgestrichen. Der Text ist mit gezeichneten Bildern oder handschriftlich anmutenden Notizen in verschiedenen Schriftformen und -größen unterlegt, ohne dass dabei eine Logik oder Systematik deutlich würde. Im Gegenteil erschwert die Überlagerung von Text und Bild den Lesefluss und das Verständnis des Gelesenen. Der auf diese Weise gestaltete Reader weist das künstlerische Schaffen als einen vielschichtigen und chaotischen Prozess aus, der jenseits von Linearität, Logik und Kohärenz abläuft.

Auch Aussagen wie diejenige des Regisseurs Till Müller-Klug zu dem kollektiven Probenprozess der Gruppe Gob Squad suggerieren, dass das Chaotische und Spontane als der Ursprung von (kollektiver) Kunst und Kreativität anzusehen wäre: „Es ging alles ziemlich planlos zu. Alle warfen ihr Input in den Probenraum, was ihnen gerade so einfiel.[947]“ Während im Diskurs der Vorgängergeneration das dem kollektiven Arbeiten innewohnende Chaos als „Bedrohung“ empfunden wurde, da es den künstlerischen Prozess zu behindern oder gar zu paralysieren vermochte [vgl. 2.3.5], wird es heute als eine Art Kunst-Verstärker angesehen. Mit dem Verweis auf Deleuze und Guattari äußert Veit Sprenger von Showcase Beat Le Mot: „Man muss lernen, die Komplexität oder das Chaos als den eigentlichen Wirkmechanismus der Natur und eben auch der [künstlerischen] Kommunikation zu akzeptieren.[948]“ Um die Unvorhersehbarkeit und Unberechenbarkeit des künstlerischen Schaffens zu verdeutlichen, vergleicht Sprenger das (kollektive) künstlerische Schaffen mit einem lebendigen Organismus: „Wir sind unzuverlässig. Wir atmen ein. Wir atmen aus. Das

[946] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49).

[947] Till Müller-Klug, Die Wir-AG, in: Gob Squad (Hrsg.), *The making of a memory. 10 years of Gob Squad remembered in words and pictures*, Berlin 2005, S. 25.

[948] Frank Raddatz, Die Chaosmanager. Das Berliner Choreografie-Regie-Bühnenbild-Video-Text-Monster Showcase Beat Le Mot über die Festivalisierung der Theaterhäuser, die Macht der Kuratoren und den Mut zu Einzelwahnsinnsprojekten im Gespräch mit Frank Raddatz, in: *Theater der Zeit, Heft* 3, 2011, S. 28.

Einatmen ist so lala. Das Ausatmen erzeugt meistens das Erfolgsprodukt. Aber Ein- und Ausatmen bedingen sich gegenseitig. […] Schlaue Kuratoren sind deshalb inzwischen dazu übergegangen, nur jedes zweite Stück zu buchen. Aber auch das funktioniert nicht immer. Denn manchmal seufzt der Künstler, manchmal lacht er, manchmal hält er einfach die Luft an. Die Sau.[949]" In einem Interview zitiert Veit Sprenger den Dramatiker Heiner Müller, der gesagt habe: „Kunst funktioniert wie ein Unfall.[950]" Nimmt man das Chaos oder den Zufall als die ausschlaggebenden Wirkungsmechanismen der Kunst an, müsste der kollektiven Kreativität, aufgrund der „Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit, die bereits in der Organisationsform Kollektiv liegt[951]", ein natürliches chaotisches Potenzial innewohnen und sich damit seine künstlerische Kraft potenzieren. Ganz in diesem Sinne äußert sich Veit Merkel in der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive!": „Wenn da mindestens vier Köpfe beteiligt sind, wird es einfach unübersichtlicher", meint das Mitglied des Kollektivs Turbo Pascal. Die kollektive Theaterarbeit führe „zu dieser guten Art von Unverständlichkeit", „zu einem Staunen, zu einem eher Fragenaufwerfen als Antwortengeben.[952]"

Die Idee der künstlerischen Kreativität als einem chaotischen Prozess entlehnt sich einem Künstlerbild wie es beispielsweise in der Romantik oder dem Sturm und Drang kultiviert wurde. Diese tradierten Vorstellungen stellen das angeblich Unberechenbare, Nicht-Geregelte, Planlose und Anarchistische der künstlerischen Aktivität den vermeintlich geordneten und normierten Arbeitsabläufen in anderen Berufsfeldern (der bürgerlichen Gesellschaft) gegenüber. Ein Kunstverständnis, das auf der Absenz von Regeln, Ordnung und Planung beruht und stattdessen das Chaos, die Spontaneität und den Zufall zu den primären Wirkmechanismen des künstlerischen Schaffens erklärt, muss natürlich im krassen Gegensatz zu den geregelten Probenzeiten und -abläufen am Stadttheater stehen. Mit der Kultivierung des Chaos suggeriert der Diskurs: In der Freien Szene findet die wahre Kunst statt, was am Stadttheater vor sich geht, ist Dienst nach Vorschrift.

Die Betonung des chaotischen und unberechenbaren Charakters der kollektiven und Freien Theaterarbeit hat im Rahmen der Theaterdebatte auch die strategische Funktion, die Kulturpolitik auf den problematischen Charakter ihrer „Antragskultur" aufmerksam zu

[949] Veit Sprenger, Warum wir so scheiß erfolgreich sind. Keine Anleitung für die erfolgreiche Theaterarbeit und eine Vision für das Theater der Zukunft, in: Christian Esch (Hrsg.), *Es geht auch anders. Theater Festival Impulse*, Berlin 2012, S. 73.
[950] Raddatz (wie Anm. 948), S. 28.
[951] Annemarie Matzke in: Kerber (wie Anm. 925), S. 49.
[952] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).

machen, die von den Freien Theatermachern als eine „Form der Entmündigung oder Disziplinierung[953]“ erfahren wird. Hier wird die Kritik an einer vermeintlich repressiven Bürokratie deutlich, die den Theatermachern ihre starren Regeln aufzwinge und in eine Situation der Abhängigkeit bringe. Veit Sprenger zufolge gehorche die Form der Förderanträge einer administrativen Logik, die die Realität der künstlerischen Praxis völlig ausblende: „Das Kunstvorhaben muss begrifflich sauber in 1000 Zeichen definiert werden, einsichtig sein und als Wirkungsmacht nachvollziehbar. Das ist ein positivistischer Kunstbegriff, der von den Kunsttheorien überwiegend nicht geteilt wird, wo gesagt wird, sobald der Künstler seine Intention durchschaut, ist sie schon verbrannt und er muss das Projekt nicht mehr machen.[954]“ Die Kritik an der Abhängigkeit vom Antragstellen („wenn man es nicht tut, kriegt man kein Geld[955]“) ist auch die Kritik an einer „Politik, die seltsamerweise glaubt, Kunst sei vorhersehbarer als der Ausgang einer Wahl und müsse nur ordentlich geplant werden, um auch ordentliche Ergebnisse zu produzieren.[956]“ Auch hier wird eine Sichtweise auf die (Theater-) Kunst deutlich, die ihren chaotischen Charakter betont: Der künstlerische Prozess sei für den Künstler selbst nicht unbedingt durchschaubar, seine Ergebnisse unvorhersehbar. Er entziehe sich einem ordnenden oder planenden Eingriff. Die Hervorhebung der Undurchschaubarkeit und des „Spinösen[957]“ künstlerischer Prozesse scheint auf eine Re-Mystifikation der Kunst hinauszulaufen. Wurde die Inszenierungsarbeit unter Betonung seines theoretisch-wissenschaftlichen Charakters in den 1960/70er-Jahren als ein intendierter und reflexiver Akt dargestellt, so wird er heute im Chaotischen verortet und als ein Prozess verstanden, der zumindest teilweise ohne das intendierte Zutun des Künstlers bzw. der Künstler ablaufe.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch die ostentative Betonung des Kunst-Charakters von Theater im gegenwärtigen Diskurs. Diese stellt einen krassen Gegensatz zu der "kunstfeindlichen" Haltung des Diskurses der 1960/70er-Jahre dar [vgl. 1.1]. Kunst zu machen erscheint im Theaterdiskurs heutzutage keineswegs mehr als „suspekt“ [vgl. 1.3], sondern als primärer Zielpunkt der theatralen Tätigkeit. Mit großer Selbstverständlichkeit, wenn nicht gar weihevoll, wird heute von den Freien Theatermachern systematisch als „Künstlern“ gesprochen – eine Bezeichnung, die im Diskurs der 1960/70er-Jahre völlig

[953] Raddatz (wie Anm. 948), S. 28.
[954] Ebd., S. 27.
[955] Ebd..
[956] Sprenger (wie Anm. 949), S. 73.
[957] Behrendt u.a. (wie Anm. 899), S. 16.

undenkbar gewesen wäre. Dies kann natürlich als Verweis auf die genreübergreifende Diversität der heutigen Freien Szene verstanden werden, die neben Sprechtheater auch aus Tanz, Performance, Musiktheater und diversen Zwischen- und Mischformen besteht. Doch dient die Bezeichnung auch der Abgrenzung dem Stadttheater gegenüber, dessen Mitarbeiter aufgrund der vermeintlich rigiden Arbeitsbedingungen eher als Angestellte denn als Künstler erscheinen.

Der systematische und sich häufende Gebrauch der Bezeichnung „Künstler" zeugt außerdem von einer klaren Aufwertung des Gegenstands. Dies entspräche der These des Soziologen Andreas Reckwitz, dass seit den 1980er-Jahren eine „erneute affektive Besetzung der Figur des Künstlers" zu beobachten sei[958]. Die Hervorhebung des Theaters als Kunst steht im Einklang mit Reckwitzens Theorie, dass im „ästhetischen Kapitalismus" das „Kunstfeld zum exemplarischen Format und Schrittmacher für eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung werden konnte[959]". Ebenso wie der kunstfeindliche Zeitgeist um 1968 dazu geführt hat, dass im Diskurs um die Theaterkollektive der Kunstcharakter des Theaters geradezu verschleiert wurde, so wird dieser heute aufgrund der vorherrschenden "Kunstfreundlichkeit" besonders betont. Die Aufwertung der Kunst bzw. der Künstlerfigur kann zu Zeiten einer „gesellschaftlichen Ästhetisierung" auch der Abgrenzung zu anderen Berufsfeldern dienen, insbesondere gegenüber der sogenannten *Creative Class*[960] und ihren „quasikünstlerischen[961]" Tätigkeiten. In einer ästhetisierten Gesellschaft habe das Kunstfeld „seinen außeralltäglichen Status als Raum exklusiver ästhetischer Praktiken und Identifikationen abgeben müssen[962]", schreibt Reckwitz. Die Verortung des Kunstprozesses im Chaotischen rückt ihn wieder in die Nähe eines genialischen Schaffens. In Anlehnung an das im 19. Jahrhundert vorherrschende Modell des Künstlers als Genie[963] würde das Künstlertum dann wieder zu etwas, das – im Gegensatz zur Kreativität – nicht jedem gegeben wäre, sondern den "wahren" Künstlern vorbehalten bliebe. Das Genie ist in den heutigen

---

958 Reckwitz (wie Anm. 21), S. 119.
959 Ebd., S. 126.
960 Der Begriff und die Idee einer *Creative Class* geht auf Richard Floridas wirtschaftstheoretisches Werk *The Rise of the Creative Class* zurück. Andreas Reckwitz definiert sie als „eine neue, sich rasch ausbreitende und kulturell tonangebende Berufsgruppe […] mit ihren charakteristischen Tätigkeiten der Ideen- und Symbolproduktion – von der Werbung bis zur Softwareentwicklung, vom Design bis zur Beratung und zum Tourismus. Siehe dazu: ebd., S. 9ff.
961 Ebd., S. 12.
962 Ebd., S. 89.
963 Siehe dazu: Andreas Reckwitz, Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse, in: Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Hrsg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2011, S. 61ff.

Diskursen allerdings nicht an ein Individuum gebunden, sondern kann ebenso gut einem Kollektiv innewohnen. Das Kunstwerk würde sich dann „aus intersubjektiven Prozessen ergeben“, und „das Originalgenie von der Kreativitätsgemeinschaft abgelöst[964]“. Wie gesagt wird die kollektive Kreativität als besonders chaotische und damit als besonders schöpferische Kraft hervorgehoben. Auch scheint diese Sichtweise auf die Kunst nicht im Gegensatz zu der theoretisch-reflexiven Herangehensweise der heutigen Theaterkollektive an die eigene Tätigkeit zu stehen. Wie auch die Vorgängergeneration treten sie als ihre eigenen Theoretiker und Analysten auf, was noch durch die Tatsache verstärkt wird, dass viele von ihnen aus einem universitären und theaterwissenschaftlichen Kontext hervorgegangen sind [vgl. 8.1].

6.2.2.2 Flexibilität und Mobilität: Die neoliberale Version der Freiheit

Was die Fürsprecher der Freien Szene für die Kunst einzufordern scheinen, ist das Prinzip: So viel Freiheit und so wenig Zwänge wie möglich. *Freiheit* scheint dabei vor allem Flexibilität zu meinen: Theater machen zu können, wann, wie, wo und mit wem man möchte, ohne Einschränkungen durch institutionell vorgegebene Strukturen oder durch arbeits- und tarifrechtliche Vorgaben. Um die Starrheit der künstlerischen Abläufe im Stadttheater zu verdeutlichen, wird von in den Diskursbeiträgen der Kollektivmitglieder häufig das Beispiel des Bühnenbildes angeführt. Aufgrund der langen Vorlaufzeiten im Stadttheaterbetrieb müssen die Konzepte für die Bühnenbilder zumeist schon vor Probenbeginn feststehen und die Bühnenbildner können somit nicht auf die Entwicklungen des Probenprozesses reagieren. Demgegenüber werden die flexiblen und kurzfristigen Umgestaltungsmöglichkeiten bei der Arbeit in der Freien Szene betont. Bezüglich des Bühnenbildes der Inszenierung *Testament* zum Beispiel äußert sich Mieke Matzke von She She Pop folgendermaßen: „Die letzte Entscheidung wurde acht Tage vor der Premiere getroffen und erst dann wurden die Sessel gekauft, auf denen wir jetzt sitzen.[965]“ Die Flexibilität des Freien Arbeitens habe deutliche Auswirkungen auf die Inszenierungen, meinen auch Rimini Protokoll: Die „spürbare Qualität“ ihrer Produktion *Situation Rooms* bestehe u.a. darin, „dass das Stück im werdenden Bühnenbild entstand und somit auch das Bühnenbild auf das Stück zugeschnitten wurde[966]“. In diesen Aussagen zeigt sich ein Kunst- und Arbeitsverständnis, dass Flexibilität und Spontaneität über Planungssicherheit und Voraussicht stellt.

[964] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 101.
[965] Kerber (wie Anm. 925), S. 55.
[966] Eilers u. Mustroph (wie Anm. 862), S. 18.

Die im Diskurs vorherrschende Idee von *Freiheit* besitzt auch eine geographische Komponente. Die *Freiheit* der Freien Szene scheint auch in ihrer Mobilität zu bestehen. Als „Teil eines internationalen Netzwerkes[967]“ könnten die Freien Theatermacher immer dort arbeiten, „wo sich gerade die besten Möglichkeiten bieten.[968]“ Der auf ein Minimum reduzierte Apparat ermögliche ihnen eine große Beweglichkeit. Die Flexibilität und Mobilität seiner Strukturen begründe die „Kompatibilität des Freien Theaters zur Welttheaterszene[969]“. Mobilität wird im Diskurs auch als Weltoffenheit verstanden. Verweise auf die „internationale Konjunktur[970]“ der postdramatischen Ästhetik[971] und die „Globalisierung der […] Theaterszene[972]“ lässt die Freie Szene als einen *Global Player* erscheinen, der nicht nur auf der ganzen Welt zu Hause ist, sondern auch im internationalen Wettbewerb mithalten kann. Das Stadttheater, das „sich ja als regionales Konzept[973]“ verstehe, erscheint dagegen als hoffnungslos provinziell und vorgestrig.

Es fällt auf, dass die Begriffe *Flexibilität* und *Mobilität* in der Debatte um das Stadttheater und die Freie Szene eine ausschließlich positive Wertung erfahren. Eine Reflexion bezüglich der negativen Auswirkungen, die die eingeforderte Flexibilisierung der Theaterarbeit mit sich bringen könnte, wie beispielsweise ein erhöhtes Arbeitsvolumen, eine geringe Bezahlung, der Verlust an Sicherheiten oder auch die Auflösung familiärer und freundschaftlicher Bindungen, findet kaum statt[974]. Nur wenige Theatermacher wie beispielsweise Thomas Ostermeier kritisieren die finanzielle und arbeitsrechtliche Instabilität, die aus den flexiblen Arbeitsverhältnissen innerhalb der Freien Szene resultiert [vgl. 6.3.1]. Zwar wird innerhalb der Theaterdebatte die „ökonomische und soziale Sicherheit[975]“, die die Stadttheaterstrukturen gewährten, als ein Privileg hervorgehoben, andererseits werden aber die dort geltenden gewerkschaftlichen und arbeitsrechtlichen Regelungen als Klotz am Bein der Kunst empfunden. Diese stehen so sehr im Zielfeuer der Kritik, dass der Intendant des

[967] Malzacher (wie Anm. 903), S. 1.
[968] Malzacher (wie Anm. 3), 11.
[969] Pees (wie Anm. 847), S. 50.
[970] Raddatz (wie Anm. 879), S. 26.
[971] Der Begriff *Postdramatisches Theater*, der unter 6.5.1 noch näher erläutert werden wird, geht auf Hans-Thies Lehmanns gleichnamige theaterwissenschaftliche Veröffentlichung zurück. Siehe dazu: Lehmann (wie Anm. 22).
[972] Pees (wie Anm. 847), S. 50.
[973] Behrendt u.a. (wie Anm. 899), S. 16.
[974] In seiner Dissertation zum *Mythos New Economy* verweist der Soziologe Mathias Stuhr darauf, dass die Flexibilisierung der Arbeitswelt „im Vergleich zu den Fortschritten vorangegangener Jahrzehnte objektiv eine Verschlechterung“ der Arbeits- und Lebensbedingungen der Arbeitnehmer bedeute. Siehe dazu: Mathias Stuhr, *Mythos New Economy. Die Arbeit an der Geschichte der Informationsgesellschaft,* Bielefeld 2010, S. 208f.
[975] Raddatz (wie Anm. 902), S. 19.

Bochumer Schauspielhauses Olaf Kröck anmahnt: „Pausenzeiten, Nachtruhe, Urlaubs- und Krankentage müssen auch als Errungenschaft von Arbeitnehmerrechten und nicht nur als Kunstverhinderungsmaßnahmen gesehen werden.[976]“ Die positiven Aspekte der Stadttheaterstrukturen, wie vertraglich abgesicherte Arbeitszeiten und -rechte, scheinen so sehr an das vermeintlich defiziente System gebunden zu sein, dass ihr Nutzen für den Arbeitnehmer weitestgehend ausgeblendet wird. „Festanstellungen müssen ja nicht unbedingt etwas Schlechtes sein[977]“, meint Alexander Karschnia von der Performancegruppe andcompany&Co, und auch die Freien Theatermacher wüssten längere Vertragslaufzeiten durchaus zu schätzen. Dennoch erscheint ihm das Stadttheater mit seinen Beschäftigungsverhältnissen als ein „anachronistischer Ort[978]“. Der quasi einhellige (und teilweise unreflektierte) Ruf nach Flexibilität und Mobilität innerhalb des kulturpolitischen und journalistischen Diskurses scheint dem Neoliberalismus das Wort zu reden. In anderen Zusammenhängen jedoch wird ihr vermeintlich neoliberales Arbeitsethos den Freien Theatermachern gegenüber als Vorwurf formuliert [vgl. 6.4].

6.2.3 Der Wandel des Freiheitsbegriffs

„Wenn ein Wort in Anführungsstrichen steht, dann stimmt entweder mit dem Wort etwas nicht, oder es stimmt mit den Anführungsstrichen etwas nicht. Man muss also entweder die Anführungsstriche weglassen, oder das Wort.[979]“ Veit Sprengers Berechnungen zufolge werde im „öffentlichen Diskurs[980]“ in 82% der Fälle das Adjektiv *frei* in der Bezeichnung *Freie Szene* in Anführungsstriche gesetzt. Sprenger schlägt daher vor, „bei der Bezeichnung *Freies Theater* das Wort *Freies* wegzulassen. Dann steht da nur noch Theater. Und Theater ist genau das, was wir machen.[981]“ Sprengers Feststellung, dass die Bezeichnung *Freies Theater* „nicht mehr der künstlerischen und politischen Realität[982]“ entspräche, bezieht sich in erster Linie auf die sich intensivierende Zusammenarbeit zwischen Freien Theatermachern und Stadttheatern, die eine klare Trennung der beiden Sphären nicht mehr erlaube. Veit

---

[976] Olaf Kröck, „Mal wat ganz anderes!“ Erfahrungen im Umgang mit Stadttheatern und Freier Szene und die Sehnsucht nach einem schönen Grau, in: Christian Esch (Hrsg.), *Es geht auch anders. Theater Festival Impulse*, Berlin 2012, S. 54.
[977] Christian Bollert, *Die freie Szene und das Stadttheater*. Radiointerview mit Alexander Karschnia vom 22.4.2013, unter: www.detektor.fm/kultur/fest-spiel-radio-9-die-freie-szene-und-das-stadttheater zuletzt konsultiert am 28.5.2018.
[978] Ebd..
[979] Veit Sprenger, *Freies Theater abschaffen!*, unter: http://2017.festivalimpulse.de/de/news/106/freies-theater-abschaffen-von-veit-sprenger, zuletzt konsultiert am 28.5.2018.
[980] Ebd..
[981] Ebd..
[982] Ebd..

Sprenger legt die Quellen und Methoden seines Kalküls nicht offen und wie er auf die angeblich 82-prozentige Verwendung der Anführungszeichen kommt verbleibt im Unklaren. Seine Überlegungen machen jedoch deutlich, dass der Begriff *Freie Szene* und insbesondere die qualitative Bestimmung *frei* als nicht (mehr) zutreffend wahrgenommen wird. Die Freie Szene scheint nicht mehr oder zumindest nicht mehr auf die gleiche Weise wie in den 1960/70er-Jahren als *frei* wahrgenommen zu werden. Auf diesen Wandel des Freiheitsbegriffs zielt auch Alexander Karschnias Artikel „FREIES (D.H. FREIES) THEATER![983]" ab. Karschnia zufolge habe seit 1968 eine Umdeutung des Wortes *frei* stattgefunden: „Es meinte Selbstbestimmung, Autonomie, Unabhängigkeit von Markt & Staat. In dieser Tradition steht die Bezeichnung des "freien Theaters", doch nichts davon trifft heute mehr zu: weder die Unabhängigkeit vom Staat, denn auch die "freie Szene" wird durch die öffentliche Hand finanziert, noch vom Markt: Gruppen der "freien Szene" haben sogar einen viel direkteren Zugang zu den großen Marktplätzen, den internationalen Festivals, als Stadttheaterproduktionen. Sie sind mobiler, flexibler, innovativer, kurz: sie sind das, was man sich unter einer postfordistischen Arbeitskraft vorstellt.[984]" Im Vergleich zu dem anti-institutionellen und gegenkulturellen Begriff, den sich die ersten Freien Theatermacher von der *Freiheit* machten, wird der heutige *Freiheits*-Begriff demnach in die Nähe eines wirtschaftspolitischen (Neo-) Liberalismus gerückt. „Vor dreißig Jahren" habe das Adjektiv *frei* „den nicht-kommerziellen subkulturellen Anspruch[985]" des Freien Arbeitens betont. Heute dominiere „die Konnotation der "freien Wirtschaft", des in "freier Konkurrenz" sich behaupten müssenden "Freiberuflers"[986]", schreibt Karschnia.

Die von den Theatermachern konstatierte semantische Verschiebung des Begriffes *Freiheit* seit den 1960/70er-Jahren zeichnet sich auch in der aktuellen kulturpolitischen Theaterdebatte ab. Im Diskurs um das kollektive Arbeiten der 1960/70er-Jahre meinte *Freiheit* vor allem einen herrschaftsfreien Bereich, in dem sich das Individuum bzw. die Gruppe, frei von institutionellen und hierarchiebedingten Zwängen, zu einem aktiven und reflexiven Theatermitarbeiter und auch Staatsbürger entwickeln können sollte. Mit der Forderung nach einer an den Maximen der Flexibilität und Mobilität ausgerichteten

---

[983] Alexander Karschnia, *"FREIES (D.H. FREIES) THEATER!"*, unter: http://2017.festivalimpulse.de /de/ news/ 114/freies-dh-freies-theater, zuletzt konsultiert am 15.5.2018.
[984] Ebd..
[985] Alexander Karschnia, "(Post-)Performerism as a way of life" oder Das Theater der Produktion des Lebens, in: Jan Deck und Angelika Sieburg (Hrsg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld 2011, S. 95.
[986] Ebd..

Theaterarbeit rückt der Begriff *Freiheit* in die Nähe von Diskursen, die sich für einen wirtschaftspolitischen Liberalismus aussprechen. Die im Rahmen der Theaterdebatte eingeforderte *Freiheit* hat nichts mehr mit einer allgemeinen politischen oder sozialen Freiheit (wie etwa die Presse- oder Meinungsfreiheit) zu tun, sondern bezeichnet die Freiheit von institutionellen Zwängen, zu denen auch gewerkschaftliche Regelungen und geregelte Arbeitszeiten gezählt werden. Die traditionellen, von der Linken von jeher verteidigten Arbeitnehmerrechte erscheinen in den heutigen Diskursen als Belastung für den künstlerischen Produktionsprozess. Die Annahme, dass ein künstlerischer Prozess unter freiheitlichen bzw. flexiblen Bedingungen die interessanteren und innovativeren Ergebnisse hervorbringe ebenso wie die im Diskurs sich abzeichnende Koppelung von der strukturellen Flexibilität der Freien Szene und ihrer ästhetischen Innovationskraft lässt Parallelen zu der politikphilosophischen Position des (Neo-) Liberalismus erkennen. Diese versteht staatliches Eingreifen in soziale und wirtschaftliche Belange als Bevormundung und geht davon aus, dass eine (von staatlicher Einmischung) freie Entwicklung der Gesellschaft und des Marktes für das Allgemeinwohl am zuträglichsten sei. Die gegenwärtige Kritik an der Institution Stadttheater (zu behäbig, zu unflexibel, zu teuer) scheint in die gleiche Bresche zu schlagen wie die Argumentationsweisen von Befürwortern einer wirtschaftsorientierten Liberalitätspolitik.

Der diskursive Wandel des Freiheitsbegriffs lässt sich an demjenigen des Begriffs der *Selbstbestimmung* verdeutlichen. Im Diskurs der Vorgängergeneration zielte *Selbstbestimmung* als Akt eines (von Hierarchie und Autorität) befreiten Individuums (bzw. einer Gruppe) in erster Linie auf das Erlangen von Autonomie im Produktionsprozess ab. Die Emanzipation der Schauspieler vom Regisseur und die selbstbestimmte bzw. mitbestimmte Inszenierungsarbeit wurde als die theatrale Variante der vom Marxismus propagierten Aneignung der Produktionsmittel verstanden [vgl. 3.2.5]. In der heutigen Theaterdebatte wird die Möglichkeit der Selbstbestimmung als ein erheblicher Vorteil des Arbeitens in der Freien Szene betrachtet und die am Stadttheater vorherrschenden Arbeitsbedingungen als „das Gegenteil von selbstbestimmt[987]“ kritisiert. Beklagt wird diesbezüglich die „Bevormundung durch Intendanten und Oberspielleiter“[988], oder dass die „Schauspielerinnen und Schauspieler ohne Mitspracherecht in Inszenierungen besetzt [werden], genauso wie auch viele Regisseurinnen und Regisseure nicht bestimmen können, mit welchen Schauspielern

[987] Wille (wie Anm. 874), S. 6.
[988] Schneider (wie Anm. 921), S. 23.

sie arbeiten.[989]“ Innerhalb des Freien Theaters hingegen können die Arbeitsbedingungen von den jeweiligen Theatermachern weitestgehend autonom bestimmt werden, weshalb die Freie Theaterarbeit als eine größtenteils selbstbestimmte Tätigkeit angesehen wird. Der gegenwärtige Diskurs betrachtet die Kollektive deswegen allerdings nicht als „Inseln im Kapitalismus“ [vgl. 2.4], sondern die Freien Theatermacher werden (vor allem innerhalb der kulturpolitischen Debatte in den Fachzeitschriften) als „selbstständige Unternehmer[990]“ wahrgenommen und präsentiert. Diese Bezeichnung, die beispielsweise der ehemalige künstlerische Leiter des Produktionshauses Hebbel am Ufer (HAU) Matthias Lilienthal für die Theatermacher, mit denen er dort zusammengearbeitet hat, wählt, rückt die *Selbstbestimmung* in die Nähe der Selbstständigkeit. Selbstständigkeit bedeutet aber nicht nur autonomes und selbstbestimmtes, sondern auch risikoreiches Arbeiten ohne Absicherung im Krankheitsfall oder Alter [vgl. 6.3]. Auch wenn er zum Teil eine ironische Verwendung findet, wie in einem essayistischen Beitrag von Veit Sprenger, der die Freien Theatermacher als „künstlerische Subunternehmer[991]“ bezeichnet, die ihre Arbeitskraft an die großen Häuser verdingten, so lässt der Begriff *Unternehmer* die Theatermacher dennoch als Akteure der Wirtschaft erscheinen. *Selbstbestimmung* scheint demnach nicht mehr (nur) an ein politisches Projekt gebunden zu sein, sondern sich als eine spezifische Form des Geldverdienens darzustellen. Die Idee der Freien Theaterarbeit als Unternehmen ergibt sich aus der Notwendigkeit von organisatorischen und strukturschaffenden Tätigkeiten, die das Theatermachen außerhalb der Institutionen mit sich bringt. Sie verweist einerseits auf die Freiheiten und die Eigenverantwortlichkeit der Freien Produktionsweise, aber andererseits auch auf den Zwang des Sich-vermarkten-Müssens, der die Arbeit jenseits der institutionellen Rahmung bestimmt.

6.2.3.1 Die "These vom Freien Stadttheater"

Die "These vom freien Stadttheater" greift besagte Umdeutung des Freiheits-Begriffs auf. Einige „Vertreter des Stadttheaters[992]“ weisen in verschiedenen Artikeln in *Theater der Zeit* darauf hin, dass der den Diskurs beherrschende Dualismus von Freier Szene und "unfreiem" Stadttheater zu kurz greife: Auch das Arbeiten in der Institution gewähre Freiheiten, so wie das Arbeiten außerhalb der Institution keineswegs frei von Zwängen sei. Barbara Mundel (Intendantin) und Josef Mackert (Chefdramaturg) vom Stadttheater Freiburg äußern sich in

[989] Annemarie Matzke, in: Kerber (wie Anm. 925), S. 49.
[990] Wille (wie Anm. 874), S. 6.
[991] Sprenger (wie Anm. 979), zuletzt konsultiert am 22.5.2018.
[992] Josef Mackert und Barbara Mundel, Das freie Stadttheater, in: *Theater der Zeit, Heft* 2, 2014, S. 35.

diesem Zusammenhang auf die folgende Weise: „Um aber im Vergleich zur freien Gruppe einmal die andere Seite stark zu machen: Wir müssen für unsere Arbeit keinen "Brand" erfinden und keinen Markt erobern. Wir müssen keiner fremden Antragslogik folgen und nicht bei jedem Projekt nachweisen, dass es innovativ und nachhaltig zugleich ist. Wir können etwas riskieren und dürfen scheitern.[993]“ Ihre These lautet also, „dass wirklich frei nur die Stadttheater seien, weil sie über die materiellen Ressourcen verfügten, das umzusetzen, was sie ästhetisch für richtig hielten[994]“. Am Stadttheater könnten Risiken eingegangen werden, ohne dass ein Misserfolg gleich die gesamte Existenz in Frage stelle. Die Zwänge, denen die Freien Gruppen unterlägen, nämlich dem ökonomischen Druck des neoliberalen Kapitalismus und seinem Rentabilitäts- bzw. Erfolgszwang, ließe deren Freiheit relativ erscheinen. „Anders als die institutionalisierten Anstalten“, blieben die Freien Gruppen „von konjunkturellen „Marktentwicklungen“ abhängig […], was das blanke Gegenteil von künstlerischer Freiheit ist[995]“, schreibt Henning Fülle ganz in diesem Sinne. Parallel zum Wandel des Freiheits-Begriffs hat sich demnach auch die Sichtweise (einiger Diskursteilnehmer) auf die Institution Stadttheater verändert. Dies zeigt sich beispielhaft an einer Aussage Thomas Oberenders in einem Interview mit *Theater der Zeit*: „Ich bin aufgewachsen in der Haltung des Misstrauens gegenüber Institutionen. Vom Staat, um die größte zu nennen, bis zu klassischen Stadttheatern[996]“. Angesichts der heutigen Zustände gelte es nunmehr jedoch die Institutionen als die „produktiven Zonen einer merkantilen Windstille[997]“ zu schützen. Im Gegensatz zu der Annahme, die Zwänge der Institution beschnitten die künstlerische Kreativität, wird das Stadttheater hier als ein der künstlerischen Produktion besonders zuträglicher Ort beschrieben, da dort die Einwirkungen der ökonomischen (Wettbewerbs-) Zwänge weniger spürbar seien. Die von Oberender verwendete Metapher der „merkantilen Windstille“ impliziert, dass man den außerhalb der Institution tobenden neoliberalen Sturm als eine Naturgewalt ansieht, vor deren zerstörerischer Wucht man sich zwar in Sicherheit bringen möchte, gegen die man aber nichts ausrichten zu können vermeint.

Die "These vom Freien Stadttheater", die die im Diskurs dominante Gegenüberstellung vom "unfreien" Stadttheater und der freien Freien Szene umkehrt, wirft zwei interessante Fragen

[993] Ebd., S. 35-36.
[994] Raddatz (wie Anm. 879), S. 25.
[995] Fülle (wie Anm. 15), S. 280-281.
[996] Raddatz (wie Anm. 4), S. 13.
[997] Ebd..

auf. Erstens sollte man darüber nachdenken, warum der Diskurs sich ausschließlich auf arrivierte Kollektive bezieht, deren Erfolge sich an „Preisen und Einladungen zum Theatertreffen dokumentieren[998]“ lassen und warum deren Zahl so beschränkt ist. Es wird hier eine diskursive Selektion vorgenommen, die auf (ökonomischem) Erfolg und (ästhetischer) Leistungsfähigkeit zu beruhen scheint. Den fünf oder sechs im Diskurs systematisch genannten „Spitzengruppen des gegenwärtigen Freien Theaters[999]“ steht eine Unzahl an Freien Theatermachern gegenüber, die ihre Freiheit mit Arbeits- und Lebensbedingungen an der „Grenze zum Nur-Überleben[1000]“ bezahlen [vgl. 6.3]. Wie belastbar ist das als vorbildlich angepriesene Freie-Gruppen-Modell, das nur auf der „schmalen Schicht solcher Spitzenensembles[1001]“ basiert? In ihrem Artikel „Hildesheimer Freischwimmer auf dem Sprung in die Professionalität der Freien Szene[1002]“ thematisiert die Theaterwissenschaftlerin und Mitglied des Theaterkollektivs Fräulein Wunder AG Melanie Hinz die Schwierigkeiten der Nachwuchsgruppen, sich als professionelle Theatermacher in der Freien Szene zu behaupten. Hinz beschreibt die Unzulänglichkeiten des Fördersystems und das Konkurrenzverhältnis zwischen den jungen und den bereits etablierten Gruppen. Zweitens kann man sich fragen, inwiefern die Umkehrung der diskursiv etablierten Sichtweise auf die Institution als Zwangseinrichtung angesichts der semantischen Verschiebungen der Begriffe *Freiheit* und *Selbstbestimmung* als folgerichtig betrachtet werden müsste. Wenn Autonomie und Selbstentfaltung, wie Andreas Reckwitz behauptet, von einer verheißungsvollen Möglichkeit zu einer „allgegenwärtigen ökonomischen Anforderung der Arbeits- und Berufswelt[1003]“ geworden seien, müssten dann nicht Institutionen wie das Stadttheater tatsächlich viel eher als die permanent unter ökonomischem Zugzwang stehende Freie Theaterarbeit ein freiheitliches und nicht-entfremdetes Tätigkeitsfeld garantieren?

In den aktuellen Diskursen zu den verschiedenen Arbeitsformen am Stadttheater und in der Freien Szene zeigt sich einerseits das Erbe des politisierten Freien Theaters der 1960/70er-Jahre. Insbesondere in der Kritik am Stadttheater äußert sich der "alte" Geist der

[998] Raddatz (wie Anm. 879), S. 26.
[999] Fülle (wie Anm. 15), S. 21.
[1000] Schneider (wie Anm. 921), S. 25.
[1001] Fülle (wie Anm. 15), S. 281.
[1002] Melanie Hinz, Hildesheimer Freischwimmer auf dem Sprung in die Professionalität der Freien Szene. Über die künstlerische und strukturelle Förderung junger Theatermacher_innen, in: Eckhard Mittelstädt und Alexander Pinto (Hrsg.), *Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse - Entwicklungen - Perspektiven*, Berlin, Bielefeld 2013, S. 97-110.
[1003] Reckwitz (wie Anm. 21) S. 9.

Institutionskritik, wie er sich bereits im Diskurs um 1968 manifestierte: Das Stadttheater wird als ein von Hierarchien und Zwängen bestimmter Apparat dargestellt, der mit restriktiven und repressiven Arbeitsbedingungen und -weisen aufwarte, deren Sinnhaftigkeit in Frage gestellt wird. Der drohenden Entfremdung in der Institution wird die vermeintliche Freiheit und Selbstbestimmung in der Freien Theaterarbeit entgegengestellt. Wie die 90/10-Formel bezeugt, wird der Freien Szene aufgrund der autonomen Gestaltungsmöglichkeiten ihrer Arbeits- und Organisationsweisen ein ungleich höheres Potenzial für ästhetische Innovationen zugeschrieben. So weit, so altbekannt. Andererseits lässt sich aber im Vergleich zum Vorgänger-Diskurs eine deutliche Verschiebung der thematischen und inhaltlichen Schwerpunkte feststellen: Im Diskurs um das Theaterkollektiv 1968ff stand der kollektive Charakter der alternativen Organisationsformen von Theaterarbeit, der selbige in das Spektrum der politisch-marxistischen Aktivitäten rückte, im Zentrum der Aufmerksamkeit. Heute ist es die strukturelle Freiheit der Freien Szene, ihre Flexibilität, Reaktivität und Mobilität, denen das Hauptaugenmerk des Diskurses gilt. Diese Verlagerung des Interesses zeugt von dem *neuen Geist des Kollektivs* bzw. der Freien Szene: Die von den ersten Freien Theatermachern beanspruchte Freiheitsidee zielte letzten Endes auf einen gesamtgesellschaftlichen Transformationsprozess im Sinne einer marxistisch inspirierten Revolutionierung ab. Die Verwendung des Freiheitsbegriffs in den gegenwärtigen Debatten hingegen lässt deutliche Parallelen zu neoliberalen Diskursen erkennen und scheint damit hegemoniale Tendenzen in Gesellschaft und Wirtschaft zu bestätigen. Dies zeigt sich u.a. an dem Wandel der Idee von der Selbstbestimmung zur Selbstständigkeit. Auf der Umkehrung der einstmals gegenkulturellen Ideen von Freiheit und Selbstbestimmung zu generalisierten oder gar obligaten Anforderungen an den Arbeitenden basiert die "These vom freien Stadttheater". Die gesellschaftlichen Verhältnisse hätten sich derart verkehrt, so lautet die Argumentation der „Vertreter des Stadttheaters“, dass Institutionen wie das Stadttheater nicht mehr als freiheitsbeschneidend, sondern im Gegenteil als (von ökonomischen Zwängen) Freiheit gewährende Einrichtung betrachtet werden müsse.

6.3 Der Neoliberalismus-Vorwurf

Wie die "These vom freien Stadttheater" bereits andeutet, werden die Freien Theatermacher in den heutigen Diskursen mit dem explizit oder implizit formulierten Vorwurf konfrontiert, die Wegbereiter des Neoliberalismus innerhalb der Theaterlandschaft zu sein. „Wer die institutionelle Kulturförderung in Frage stellt, wie die Exponenten der Projektkultur, positioniert sich, womöglich gegen die eigenen Intentionen, als willfähriger Botschafter eines neoliberalen, flexibel organisierten Arbeitsmilieu[1004]“, äußert zum Beispiel Thomas Ostermeier in einem Interview mit *Theater heute*. Mit ihren projektbasierten Arbeitsformen jenseits der Institutionen und den damit verbundenen Subventionsstrukturen scheinen die Freien Gruppen – ob sie wollen oder nicht – das Arbeitsethos des neoliberalen Kapitalismus zu propagieren. In seinem Buch *Lob des Realismus* bezeichnet der Dramaturg der Schaubühne am Lehniner Platz Bernd Stegemann die künstlerischen Strategien der Postdramatik als eine Ausdrucksform des „kapitalistischen Realismus[1005]“ und als „eine ästhetische Übernahme des gültigen [neoliberalen] Zeitgeistes[1006]“. Demnach scheinen sowohl die Arbeitsorganisation als auch die ästhetischen Ausdrucksmittel der Freien Theatermacher zu sein, die den Neoliberalismus-Vorwurf begründen. Der Kulturjournalist Tobi Müller weist solche Überlegungen vehement zurück: „Das abenteuerlichste Argument in diesem Herrschaftsdiskurs [des Stadttheaters] lautet aber: Die Projektkultur der Freien Gruppen sei die Speerspitze des Neoliberalismus, während im Stadttheater noch Widerstand gegen die Verhältnisse geleistet werde. In der Tat, Freie Gruppen müssen jedes Stück, jedes Projekt auf dem Markt der Fördertöpfe neu anbieten, weil sie selten regelmäßige Förderung kriegen oder diese nicht reicht. Deswegen dem Freien Theater eine Komplizenschaft mit dem Neuen Kapitalismus anzudichten, ist etwa so, als würde man frischen Hartz-IV-Empfängern in Bochum die Schließung der Opel-Werke vorwerfen.[1007]“ In Müllers Artikel erscheint die Freie Szene als Opfer nicht nur der neoliberalen Verhältnisse, sondern auch des Stadttheaters, das seine dominante Position innerhalb der deutschen Theaterlandschaft zu verteidigen suche. Der Neoliberalismus-Vorwurf sei Müller zufolge pure Erfindung und stelle in Wahrheit eine herrschaftsstabilisierende Strategie des Stadttheaters dar, mittels derer der unliebsame Gegner im „kalten Kunstkrieg“ um Fördergelder und öffentliche Aufmerksamkeit diskreditiert werden soll.

[1004] Raddatz (wie Anm. 4), Ebd., S. 13.
[1005] Bernd Stegemann, *Lob des Realismus,* Berlin 2015, S. 10.
[1006] Ebd., S. 134.
[1007] Tobi Müller, *Prügelknabe im kalten Kunstkrieg*, unter: http://www.deutschlandfunkkultur.de/freie-theaterszene-pruegelknabe-im-kalten-kunstkrieg.2159.de.html?dram:article_id=323090, zuletzt konsultiert am 22.5.2018.

Wie die angeführten Beiträge aufzeigen, wird das Verhältnis der Freien Theatermacher zum neoliberalen Status Quo kontrovers diskutiert und gibt zu ganz unterschiedlichen, teils gegensätzlichen Einschätzungen und Stellungnahmen Anlass. Die Neoliberalismus-Debatte zeugt somit von der zweischneidigen Bewertung der Begriffe *Freiheit* und *Selbstbestimmung*. Einerseits wird in Abgrenzung zum Stadttheater das freiheitliche und selbstbestimmte Arbeiten als die herausstechende und identitätsstiftende Eigenschaft des Freien Theaters positiv hervorgehoben, andererseits wird die Problematik einer neoliberalen Gesellschaft beschworen, die sich durch eben jene Qualität auszuzeichnen scheint. Diese Ambivalenz des Diskurses zeugt von dem Wandel des Freiheitsbegriffes, der sich seit den 1960/70er-Jahren vollzogen hat [vgl. 6.2.3]. Während den Termini *Freiheit* und *Selbstbestimmung* im damaligen Diskurs eine politische Konnotation immanent war, werden diese im Kontext eines neoliberalen Diskurses zu Faktoren der Rentabilität und des ökonomischen Denkens. Sowohl der frühere als auch der aktuelle *Freiheits*-Begriff scheinen in der heutigen Theaterdebatte wirksam zu sein, sich gegenseitig zu überlagern, und somit zu Widersprüchen zu führen.

Der in den gegenwärtigen Theaterdiskursen formulierte Neoliberalismus-Vorwurf steht in untrennbarem Zusammenhang mit aktuellen Theorien aus dem Bereich der Soziologie und der Politikwissenschaften, die sich mit dem „neuen Geist des Kapitalismus" auseinandersetzen. Insbesondere das gleichnamige Werk von Luc Boltanski et Eve Chiapello, das „den ideologischen Veränderungen nachspürt, die mit den jüngsten Entwicklungen des Kapitalismus einhergingen[1008]", prägt die Argumentationsweisen der Diskursteilnehmer grundlegend. Die Grundthese der beiden Autoren lautet, dass die sogenannte antikapitalistische „Künstlerkritik", die Kritik an „der Desillusionierung, der Nicht-Authentizität und der Unterdrückung, die die bürgerliche Gesellschaft charakterisieren[1009]", den Geist des heutigen, postfordistischen Kapitalismus grundlegend mitgeprägt habe[1010]. Die Forderungen der Bohemien, der historischen Avantgarden oder auch der 68er-Bewegung nach Autonomie, Flexibilität, Spontaneität und Kreativität, die einstmals

[1008] [Cet ouvrage a pour objet les changements idéologiques qui ont accompagné les transformations récentes du capitalisme.] Boltanski u. Chiapello (wie Anm. 19), S. 35.
[1009] [Le désenchantement, l'inauthenticité et l'oppression qui caractérisent le monde bourgeois] Ebd., S. 83.
[1010] Der Philosoph Jacques Rancière kritisiert Boltanskis und Chiapellos These als „wenig stichhaltig" [assez peu solide]. Nichtsdestotrotz kann ihr Einfluss auf die Diskurse der verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen wie die Sozialwissenschaften, Politikwissenschaften, die Psychologie, die Wirtschaftswissenschaften sowie auch auf die hier untersuchten Theaterdiskurse kaum überschätzt werden. Siehe dazu: Jacques Rancière, Les mésaventures de la pensée critique, in: ders. (Hrsg.), *Le spectateur émancipé*, Paris 2008, S. 40.

untrennbar mit einer Fundamentalkritik am Kapitalismus und der Verkündung seines baldigen Untergangs verbunden gewesen waren, hätten sich „gewissermaßen verselbstständigt“ und dienten heute „denjenigen Kräften, deren Vernichtung sie schnellstmöglich herbeiführen wollten[1011]“. Durch die Inanspruchnahme dieser ehemals gegenkulturellen Schlagworte durch das „Neomanagement[1012]“ der 1990er-Jahre scheinen sich Begriffe wie Freiheit, Flexibilität, Mobilität und Kreativität von einem kritischen Diskurs abgelöst zu haben, um heute, ganz im Gegenteil, als Grundpfeiler der neoliberalen Arbeitswelt in Erscheinung zu treten. Das Eingehen der „Künstlerkritik“ in den Geist der neoliberalen Ökonomie verändert notwendigerweise auch die Sichtweise auf die Kunst und die Kunstschaffenden selbst. Dem Soziologen Andreas Reckwitz zufolge käme dem Kunstfeld für die Genese des heutigen Gesellschafts- und Wirtschaftssystems, das er als „ästhetischen Kapitalismus[1013]“ bezeichnet, eine Schlüsselrolle zu. Im „ästhetischen Kapitalismus“ würden auch nichtkünstlerische (Arbeits-) Praktiken „analog zum ästhetischen Grundriss der Kunst[1014]“ gestaltet. Aufgrund seines Sonderstatus und seiner Randexistenz innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft wurde der Figur des Künstlers ein gesellschaftskritisches Potenzial zugeschrieben. Die Thesen von Boltanski und Chiapello ebenso wie diejenigen von Reckwitz etablieren einen Perspektivenwechsel: Die Arbeits- und Lebensweisen des Künstlers avancierten im neoliberalen bzw. „ästhetischen Kapitalismus“ zu einem Mainstream-Phänomen und verlören dadurch ihre kritische Inhärenz. Die Diskussionen um das Stadttheater und die Freie Szene speisen sich grundlegend aus diesen Vorstellungen. Die besagte Ablösung der „Künstlerkritik“ von einem kritischen Diskurs bzw. ihre Umdeutung in eine affirmative Kraft scheint den Freien Theatermachern vorgehalten zu werden. Insbesondere der Neoliberalismus-Vorwurf erweckt den Eindruck, diese trügen eine Mitschuld daran, dass die „Ideen und Praktiken ehemaliger Gegen- und Subkulturen […] in Hegemonie umgeschlagen[1015]“ seien.

[1011] [Mais ces thèmes […] se trouvent […] en quelque sorte autonomisés […] et mis au service des forces dont ils entendaient hâter la destruction.] Vgl.: Boltanski u. Chiapello (wie Anm. 19), S. 150.
[1012] [néomanagement] Ebd. 149.
[1013] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 11.
[1014] Ebd., S. 96.
[1015] Ebd., S. 14.

6.3.1 Prekariat und Selbstausbeutung

An der Diskussion um das vermeintliche Prekariat[1016] der Freien Theaterschaffenden lässt sich der Zusammenhang, den viele Diskursteilnehmer zwischen den Produktionszusammenhängen in der Freien Szene und den neoliberalen Strukturen in Gesellschaft und Wirtschaft zu erkennen glauben, exemplarisch aufzeigen. „Das prekäre Arbeiten und Leben freier Theaterschaffender in Deutschland[1017]“ wird in der Theaterdebatte immer wieder problematisiert. Beklagt werden die fehlende „ökonomische und soziale Sicherheit[1018]“ und insbesondere die nicht vorhandene Absicherung im Alter oder im Krankheitsfall: „Dass man alt wird, ist nicht vorgesehen, oder dass Leute krank werden oder ausfallen.[1019]“ Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die Kritik an den prekären Arbeitsverhältnissen nicht nur als Vorwurf an das Theatersystem oder die Kulturpolitik, sondern auch an die Freien Theatermacher selbst formuliert wird. Es scheint als würden diese mittels ihrer Organisationsformen das neoliberale System und damit auch „das prekäre Arbeiten […] propagieren[1020]“. Am vehementesten äußert sich Thomas Ostermeier, der die „verheerende neoliberale Deregulierung[1021]“ anprangert, die sich seiner Meinung nach in den Arbeitsbedingungen der Freien Szene abzeichne. Er verweist beispielsweise auf die mangelhafte soziale Absicherung: „Hier [an der Schaubühne am Lehniner Platz] arbeiten Bühnentechniker, die kriegen mit 53 die Sachen nicht mehr geschleppt, weil sie einen Wirbelsäulenschaden haben. Sie werden trotzdem weiter beschäftigt, und zwar selbstverständlich zu Recht: Schließlich ist es eine große Errungenschaft des deutschen Kulturbetriebs, dass man mit Mitarbeitern Arbeitsverträge abschließt, die feste Regeln haben. In der freien Szene wären sie Hartz-IV-Fälle.[1022]“ Diese Sichtweise hebt sich deutlich von dem in der Theaterdebatte dominierenden Standpunkt derjenigen ab, die die (Starrheit der) vertraglich fixierte(n) Regelungen in erster Linie als „Kunstverhinderungsmaßnahmen[1023]“ begreifen [vgl. 6.2.2.2]. Ostermeier stellt sie im Gegenteil als ein mit Mühe erzieltes und zu

---

[1016] *Prekariat* ist ein Begriff aus der Soziologie, der sich aktuell auch im journalistischen Diskurs großer Beliebtheit erfreut. „Prekär beschäftigt sind nach einer bewährten Definition der Internationalen Arbeitsorganisation (IAO) diejenigen, die aufgrund ihres Erwerbsstatus nur geringe Arbeitsplatzsicherheit genießen, die wenig Einfluss auf die konkrete Ausgestaltung ihrer Arbeitssituation haben, die nur partiell im arbeitsrechtlichen Schutzkreis stehen und deren Chancen auf materielle Existenzsicherung durch Arbeit in der Regel schlecht sind.“ Siehe dazu: Berthold Vogel, Prekarität und Präkariat - Signalwörter neuer sozialer Ungleichheiten, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), *Abstieg - Prekarität - Ausgrenzung. Aus Politik und Zeitgeschichte*, Frankfurt am Main 2008, S. 13.
[1017] Volkland (wie Anm. 917), S. 22.
[1018] Raddatz (wie Anm. 902), S. 19.
[1019] Ebd..
[1020] Eilers u. Mustroph (wie Anm. 862), S. 19.
[1021] Raddatz (wie Anm. 4), S. 14.
[1022] Ebd., S. 18.
[1023] Kröck (wie Anm. 976), S. 54.

bewahrendes Ergebnis der Kämpfe um die soziale Absicherung der Arbeitnehmer dar. Die Freie Szene erscheint in Ostermeiers Aussagen als ein nach dem Leistungsprinzip ausgerichteter Bereich, in dem Kranke und Alte rücksichtslos aussortiert und ins soziale Abseits gestellt würden. Der Schaubühnen-Leiter übt nicht nur Kritik an den prekären Arbeitsbedingungen der Freien Theatermacher, sondern auch an den „Exponenten der Projektkultur[1024]“ selbst, die diese Bedingungen akzeptierten oder gar als Modell anpriesen. Mit ihren projektorientierten Organisationsformen redeten die Freien Theatermacher den „prekären und vollkommen flexiblen Arbeitsverhältnissen das Wort[1025]“. In Ostermeiers Argumentation stehen sich die geregelte institutionelle Absicherung am Stadttheater und die „Deregulierung“ in der Freien Szene gegenüber. In seinem Plädoyer für die Institution werden am Beispiel des zweigleisigen deutschen Theatersystems zwei gegensätzliche Sichtweisen auf die Rolle des Staates in der Gesellschaft gegeneinander ausgespielt: Die institutionelle Förderung ist für Ostermeier mit der Idee einer staatlichen Verantwortung verbunden, während sich in der Projektförderung die Vorstellung eines entfesselten Kapitalismus, in dem „der Staat sich überall herauszieht“ und allein „die Kräfte des Marktes[1026]“ den Umgang regulierten, äußere. Die extrainstitutionelle Arbeitsorganisation der Freien Szene erscheint hier als die theatrale Version eines freien, sich selbst regulierenden Marktes.

Die Idee einer Mitschuld oder Mitverantwortung der Freien Theatermacher an dem vermeintlichen Einzug des Neoliberalismus in die deutsche Theaterlandschaft artikuliert sich in dem Begriff der *Selbstausbeutung*. Der ehemaligen Redakteurin von *Theater der Zeit* Lena Schneider zufolge funktioniere die Freie Theaterarbeit nur durch die „permanente, nimmermüde Selbstausbeutung der Beteiligten[1027]“. Aussagen wie diese erwecken natürlich einerseits Mitgefühl für die Leidtragenden, andererseits machen sie diese aber auch zu Komplizen des ausbeuterischen Systems. In der Idee der *Selbstausbeutung* zeigt sich die Vorstellung eines verinnerlichten Kapitalismus. Der Begriff suggeriert, dass der Arbeitende die eigenen Bedürfnisse nicht mehr von denjenigen des Systems unterscheiden könne. Er sei bereit Raubbau an den eigenen Energieressourcen zu betreiben, um den Ansprüchen des Systems gerecht zu werden. Der Wandel von der Idee der Ausbeutung, wie sie sich in den 1960/70er-Jahren u.a. in der Kritik am Regisseur als dem vermeintlichen Ausbeuter

[1024] Raddatz (wie Anm. 4), S. 13.
[1025] Ebd..
[1026] Ebd., S. 14.
[1027] Schneider (wie Anm. 921), S. 24.

schauspielerischer Kreativität artikulierte [vgl. 1.2.1], zu derjenigen der Selbstausbeutung, macht aus der vormals externen Bedrohung eine innere. Der durch die Arbeit entstehende (materielle, gesundheitliche) Schaden kann nicht mehr auf äußere Zwangsverhältnisse zurückgeführt werden, die durch die Figur des Regisseurs oder des Kapitalisten verkörpert wurden, sondern geht vom eigenen Handeln und Wollen des Arbeitenden aus. Vom Selbstausbeuter (als diskursiver Figur) kann jedenfalls keine Systemkritik ausgehen, da er, sei es bewusst oder unbewusst, die (Ausbeutungs-) Mechanismen des kapitalistischen Systems reproduziert. Durch die Verinnerlichung des Systems erscheint der heutige Theater-Prekarier, im Gegensatz zum Schauspieler-Proletarier der 1960/70er-Jahre, nicht mehr (nur) als Opfer des Kapitalismus, sondern (auch) als Verbündeter des Neoliberalismus.

Auch wenn das vermeintliche Prekariat der Freien Theatermacher innerhalb der Theaterdebatte intensiv diskutiert wird, scheint für die Theaterkollektive selbst ihre prekäre Situation nicht zu den dringlichen Themen zu gehören. Auch wenn im Rahmen von Podiumsdiskussionen häufig die schwierige finanzielle Situation der Freien Theatermacher thematisiert wird ihre Interesseverbände explizite kulturpolitische Forderungen nach besseren finanziellen und rechtlichen Verhältnisse für die Kulturschaffenden in der Freien Szene stellen, erwähnt von den im Rahmen dieser Dissertation untersuchten Selbstaussagen einzig ein Artikel von Annemarie Matzke „die schwierige ökonomische Situation des Freien Theaters“, die für She She Pop „ein grundlegendes und immer wiederkehrendes Problem[1028]“ darstelle. Die Kritik an den prekären Verhältnissen wird (zumindest im Rahmen der Theaterdebatte) in erster Linie von Diskursteilnehmern aus den Bereichen der Theater- und Kulturwissenschaften geäußert. In den Aussagen der Kollektive stellt sich das Prekariat weniger als ein grundlegendes, die Freie Theaterarbeit in Frage stellendes Problem, denn eine als selbstverständlich (und akzeptabel) betrachtete Begleiterscheinung der autonomen Produktionsverhältnisse, dar. Diese Haltung zeigt sich beispielsweise in einem *Theater-heute*-Interview mit Rimini Protokoll. Auf die Anmerkung des Journalisten: „Was den freien Strukturen immer entgegen gehalten wird, sind betriebliche Absicherungen wie Krankengeld, bezahlter Mutterschutz etc.[1029]“, entgegnet das Kollektivmitglied Daniel Wetzel: „Das Arbeiten auf dieser prekären Ebene […] ist die Kehrseite des freischaffenden Produzierens.[1030]“ Auf die Frage, ob er „Projektarbeit als mehr betrachten [könne] denn als

[1028] Matzke (wie Anm. 6), S. 50.
[1029] Eilers u. Mustroph (wie Anm. 862), S. 19.
[1030] Ebd..

Neoliberalismus gleich Ausbeutung gleich Selbstausbeutung“, antwortet Wetzel: „Für uns ist die Art und Weise wie wir arbeiten können eine Errungenschaft, und wir sind total froh über die Freiräume, Projekte entwickeln zu können, die so in den meisten Ländern nicht machbar wären.[1031]“ Wetzels Aussagen verdeutlichen, dass aus der Sicht der Künstler bzw. einiger Künstler „die Freiräume“, die die Freie Theaterarbeit bietet, die mangelhafte finanzielle und arbeitsrechtliche Absicherung anscheinend aufwiegen können. Viele entschieden sich „bewusst für den Weg ins Ungewisse, da dieser größtmögliche künstlerische Freiheit verspricht[1032]“, meint Amelie Deuflhard, die künstlerische Leiterin von Kampnagel in Hamburg. Die vorangegangenen Zitate machen auch deutlich, dass die Entscheidung für die Freiheit immer auch eine für das Prekariat zu sein scheint. Der von Daniel Wetzel verwendete Begriff „Errungenschaft“ verweist darauf, dass es sich bei den heute als neoliberal verschrienen Arbeitsweisen um etwas handelt, für das die vorhergehende Generation von Freien Theatermachern gekämpft hat und das erst durch große Anstrengung erreicht werden konnte. Dass Wetzel auf die Gleichung „Neoliberalismus gleich Ausbeutung gleich Selbstausbeutung“ mit dem Verweis auf diese „Errungenschaft“ reagiert, zeigt, dass für Rimini Protokoll die Gewinne an Autonomie die unsicheren Arbeitsbedingungen so sehr überwiegen, dass das vermeintliche Prekariat dieser Freiheit gegenüber keiner Erwähnung wert zu sein scheint. Das Freie Arbeiten wird von Rimini Protokoll anscheinend weder als Ausbeutung noch als Selbstausbeutung empfunden.

In Bezug auf die vermeintlich prekäre Lage des Freien Theaters wird somit ein deutlicher Unterschied zwischen der Außenperspektive und der Selbstwahrnehmung der Kollektive (bzw. des Kollektivs Rimini Protokoll) deutlich. In den Aussagen der Freien Theatermacher stehen die positiven Seiten des Freien Arbeitens, insbesondere ihre Autonomie, im Vordergrund. In den Aussagen Daniel Wetzels schwingt gar eine gewisse Verwunderung oder ein Unverständnis für die Fragen des Interviewers und seinem Insistieren auf den angeblich prekären Verhältnissen in der Freien Szene mit. Die Haltung, die in den Aussagen von Daniel Wetzel von Rimini Protokoll deutlich wird, scheint die These Robert Misiks zu bestätigen, der den Begriff der *Selbstausbeutung* für „untauglich“ erklärt: „Denn natürlich lohnt es sich für sie – wenn auch nicht in so leicht zu berechnender Weise. Schlechter Entlohnung steht ein Gewinn an Lust, Lebensfreude und Autonomie gegenüber. Kaum einer

[1031] Ebd..
[1032] Amelie Deuflhard, Die Komplizen der Protestmonopole, in: *Theater der Zeit, Heft* 3, 2011, S. 22.

der "Selbstausbeuter" würde tauschen wollen[1033]“, behauptet der Journalist. In der Außensicht hingegen wird das Streben nach Autonomie und Selbstverwirklichung als eine Art Pakt mit dem neoliberalen System angesehen, bei dem der Künstler seine Freiheit mit dem Prekariat und seine Selbstverwirklichung mit Selbstausbeutung bezahle. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass beide Seiten ganz selbstverständlich von einer untrennbaren Verbindung von Freiheit und Prekariat ausgehen, als bedingten sie sich gegenseitig. Freiheit und Prekariat erscheinen als zwei Seiten derselben Medaille. Dabei handelt es sich bei dieser Kombination keineswegs um einen naturgegebenen Umstand, sondern sie geht aus den ganz spezifischen gesellschaftlichen und systemischen Grundvoraussetzungen der heutigen Arbeitswelt hervor. Zeugt diese Sichtweise davon, dass die Argumentationsmuster des TINA-Prinzips (There Is No Alternative) auch die Theaterdiskurse beherrscht?

Natürlich kann man sich fragen, ob die geringe Aufmerksamkeit, die die Kollektive der „Kehrseite“ des Freien Arbeitens zuteilwerden lassen, darauf zurückzuführen ist, dass die im Diskurs zu Wort kommenden Gruppen zum „neuen Mittelstand[1034]“ des Theatersystems gehören. Im Vergleich mit dem Stadttheater arbeiten zwar auch She She Pop, Gob Squad, Rimini Protokoll oder Showcase Beat Le Mot in relativ unsicheren Verhältnissen, verfügen aber u.a. durch die 2010 etablierte Konzeptionsförderung und zahlreiche internationale Gastspielverträge über eine gewisse finanzielle Stabilität. Man sollte auch nicht vergessen, dass die deutsche zu den „reichsten Theaterlandschaft[en] der Welt[1035]“ zählt. Im internationalen oder auch nur europäischen Vergleich relativiert sich, was hierzulande als prekär gilt. Vielleicht spielt es auch eine Rolle, dass die heutigen Theaterkollektive einer Generation angehören, für die befristete Arbeitsverträge und projektorientiertes, also zeitlich begrenztes, flexibles und mobiles Arbeiten immer mehr zur Normalität werden. Die Wertung der Freien Arbeitsverhältnisse als „prekär“ geht von einem Verständnis von abgesicherten Langzeitarbeitsverhältnissen als dem Normalzustand aus, was der heutigen Arbeitsrealität durchaus nicht mehr entspricht.

[1033] Misik (wie Anm. 12), S. 187.
[1034] Sprenger (wie Anm. 949), S. 74.
[1035] Hartz (wie Anm. 2), S. 31.

6.3.1.1 Die Glorifizierung der "Armut"

In der Theaterdebatte werden die prekären Arbeitsbedingungen der Freien Theaterschaffenden zwar einerseits verurteilt, andererseits wird ihre prekäre finanzielle Lage, frei nach dem Sprichwort „Not macht erfinderisch", als ein besonders fruchtbarer Boden für Kreativität dargestellt. Es wird ein kausaler Zusammenhang zwischen der prekären Situation des Freien Theaters und seinem Innovationspotenzial hergestellt. Seine hohe schöpferische Kraft sei das „Resultat eines von akuter Mittelknappheit begleiteten Arbeitsdranges, der sich, wo Gelder fehlen, erfinderisch alternative Kanäle sucht[1036]". Umgekehrt werde am Stadttheater „die Suche nach eigenständigen kreativen Lösungen" dadurch verhindert, „dass man dort immer dazu verführt wird, mit der großen Kelle anzurichten und sich mangels Fantasie automatisch auf die tollen Angebote des Apparates[1037]" zu stützen. Indem die kreative Dynamik der Freien Szene an ihre materielle Notsituation und der „Fantasiemangel" des Stadttheaters an seinen angeblichen finanziellen Überfluss gekoppelt wird, wird eine Art Glorifizierung der Armut betrieben. Selbst Tobi Müller, der den Neoliberalismus-Vorwurf als eine strategische Erfindung der „reiche[n] Onkel im Stadttheater[1038]" betrachtet, sieht es als Qualitätsmerkmal der Freien Szene an, dass er beim Impulse-Festival „weder teure Bühnenbilder noch aufwendige Technik[1039]" gesehen habe.

Die Hervorhebung der „Innovationskraft der Freien Szene[1040]" zielt innerhalb der Theaterdebatte auf die Bewusstmachung des Ungleichgewichts zwischen der finanziellen Förderung des Stadttheatertheaters und derjenigen der Freien Szene ab. Diejenigen, die das Kreativitätspotenzial des Mangels betonen, führen allerdings auch die Forderung nach mehr Subventionen für das Freie Theater ad absurdum. Wird die finanzielle Notlage als Motor der Innovation angenommen, verlöre das Freie Theater mit seiner Krisensituation auch die angeblich daraus entspringenden mobilisierenden Kräfte. Diese Ambivalenz der Theaterdebatte, die sowohl Innovationskraft und Armut koppelt, als auch höhere Subventionen für die „Armen[1041]" einfordert, kann vielleicht mit der Vorstellung eines *Armen Theaters* als dem "wahren" Theater erklärt werden, die im kulturpolitischen und journalistischen Diskurs nachzuwirken scheint. Diese Idee geht auf den polnischen

[1036] Schneider (wie Anm. 921), S. 22.
[1037] Kerber (wie Anm. 925), S. 54.
[1038] Müller (wie Anm. 1007).
[1039] Ebd..
[1040] Raddatz (wie Anm. 879), S. 26.
[1041] Hartz (wie Anm. 2), S. 34.

Theaterreformer Jerzy Grotowski zurück, der sich 1965 *Für ein armes Theater*[1042] aussprach. Seine Schrift wandte sich gegen das „Reiche Theater[1043]“ und seinen vermeintlich exzessiven Einsatz technischer Mittel. Auf ähnliche Weise wie in den oben angeführten Zitaten manifestiert sich auch bei Grotowski eine Skepsis dem Überfluss und dem unreflektierten Einsatz von Ausstattungsmitteln gegenüber. Erst wenn sich das Theater von diesem überflüssigen Ballast befreie, komme sein wahrer Charakter zum Vorschein: „Das Akzeptieren der Armut in einem Theater, das frei von allem Unwesentlichen ist, offenbarte uns nicht nur das Rückgrat dieses Mediums, sondern auch die tiefen Reichtümer, die in der Natur dieser Kunstform liegen.[1044]“ Diejenigen, die in der gegenwärtigen Theaterdebatte die Kreativität der Freien Szene als direkte Folge ihrer Mittelknappheit auszeichnen, scheinen die Idee des Armen Theaters allerdings wörtlich zu verstehen. Die wahren Künstler wären demnach diejenigen, die „selbstbewusst Hunger litten[1045]“. Mit der Vorstellung des armen, hungerleidenden Künstlers greift die Theaterdebatte auch ein tradiertes Künstlerbild auf, wie es sich beispielhaft in dem Gemälde *Der arme Poet* von Carl Spitzweg aus dem Jahr 1839 abzeichnet: Das Bild des (verkannten) Künstlers, der bereit ist, sich für seine Kunst aufzuopfern und somit zu einer Art Märtyrer wird.

6.3.2 Kollektiv vs. Netzwerk

Es ist bereits konstatiert worden, dass innerhalb der Theaterdebatte die Theaterkollektive She She Pop, Gob Squad, Rimini Protokoll oder Showcase Beat Le Mot immer wieder als Exempel für die Freie Theaterarbeit herangezogen werden, ohne dass dabei aber ihre spezifisch kollektiven Organisationsformen reflektiert würden. Innerhalb der Neoliberalismus-Debatte wird den Stadttheatern als den „Zonen einer merkantilen Windstille[1046]“ das neoliberale Stürmen in der Freien Szene, die im Diskurs fast ausschließlich von den genannten Kollektiven repräsentiert wird, gegenübergestellt. Bei der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive!“ meldete sich Kirsten Haß von der Kulturstiftung des Bundes mit einer diesbezüglich interessanten Anmerkung zu Wort. Sie gab zu bedenken, dass dem Kollektiv gar nicht so sehr die Arbeitsformen an einem Stadt- oder Staatstheater gegenüberständen, sondern „das Arbeiten in losen Formationen“ wie dem Netzwerk, bei dem sich die beteiligten Künstler „um eine Regie- oder

[1042] Jerzy Grotowski, *Für ein Armes Theater,* Berlin 2006.
[1043] Ebd., S. 18.
[1044] Ebd., S. 21.
[1045] Pees (wie Anm. 847), S. 48.
[1046] Raddatz (wie Anm. 4), S. 13.

Produktionspersönlichkeit“ gruppierten, um dann „projektweise zusammen zu arbeiten[1047]“. Mit dem Verweis auf die Stabilität der „Kerngruppe“ und ihrer langjährigen Zusammenarbeit bezeichnet Fanni Halmburger im weiteren Verlauf der Diskussion die Gruppe She She Pop als ein „Oldschool-Künstlerkollektiv[1048]“. Das Selbstverständnis von She She Pop scheint sich demnach in eine bestimmte Traditionslinie der Künstlerkollektive einzuschreiben, die auf personeller Kontinuität und Verbindlichkeit basieren [vgl. 7.5]. Indem sie einen zeitlich-kulturell begründeten Unterschied zu anderen (heutigen) Formen der projektbasierten Zusammenarbeit etabliert, grenzt Halmburger das Kollektiv von den von Kirsten Haß angesprochenen „losen Formationen“ ab.

Führt also die in der Theaterdebatte vorgenommene Gleichsetzung der Kollektive mit der Freien Szene und damit auch der Neoliberalismus-Vorwurf in die Irre? Beziehen sich die Diskursteilnehmer, wenn sie Aussagen über die Theaterkollektive treffen, eigentlich auf diese „losen Formationen“, die sich im Gegensatz zu She She Pop, Gob Squad oder Rimini Protokoll nur temporär zusammenfinden? Die Aussagen Thomas Ostermeiers, die er in dem bereits erwähnten Interview mit *Theater der Zeit* trifft, bestätigen diese Vermutung. In seiner Verteidigung der Institution mit ihren arbeitsrechtlichen Sicherheiten gegen die Projektkultur der Freien Szene stellt Thomas Ostermeier einen expliziten Zusammenhang zwischen der „verheerenden neoliberalen Deregulierung“ und den Theaterkollektiven her: „Ich mache hier nicht Front gegen Kollektive, bei denen mit weniger steilen Hierarchien Kunst gemacht wird,“ behauptet Ostermeier, aber er sehe „eine Identität zwischen diesem Diskurs [der die Projektförderung propagiere] und gewissen Theaterformen.[1049]“ Wichtig ist festzuhalten, dass Ostermeier die kollektiven und nicht-hierarchischen Arbeitsweisen ausdrücklich erwähnt, obwohl seine Kritik – wie auch der Neoliberalismus-Vorwurf überhaupt – sich keineswegs auf diesen Aspekt der Freien Theaterarbeit bezieht. Es sind Prinzipien wie Autonomie und Flexibilität oder die prekären Arbeitsbedingungen, die in Verbindung mit der neoliberalen Arbeitsethik gestellt werden. Dennoch scheint auch die Kollektivität von dem Neoliberalismus-Vorwurf vereinnahmt und gleichsam mit den anderen Eigenschaften des Freien Arbeitens diskreditiert zu werden. Dabei steht das kollektive Arbeiten, wie es zum Beispiel She She Pop oder Gob Squad praktizieren, eigentlich im Gegensatz zu der von Ostermeier angeprangerten Projektkultur: Auch wenn sich ihr künstlerisches Schaffen in

[1047] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1048] Ebd..
[1049] Raddatz (wie Anm. 4), S. 15.

einzelne Projekte untergliedern lässt, zeichnet sich die Kollektive durch eine langjährige Zusammenarbeit, personelle Kontinuität und Verbindlichkeit aus. Sie propagieren keine Projektkultur, sondern ein kollektives Arbeiten, das nicht durch das Repertoiresystem des Stadttheaters bestimmt ist.

6.3.2.1 Neue Formen der Zusammenarbeit

Nicht nur im Kunstfeld, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen existieren heutzutage eine Vielzahl an Formen der gemeinschaftlichen Zusammenarbeit, die unter den Begriffen Teamarbeit, Kollaboration, Komplizenschaft[1050] und eben auch Kollektiv Einzug in die zeitgenössischen Diskurse gehalten haben [vgl. 7.5]. Eine Organisationsform, die gegenwärtig eine besonders hohe Aufmerksamkeit erfährt, ist das Netzwerk. Im Vorwort der kulturwissenschaftlichen Publikation *Netzkulturen: kollektiv.kreativ.performativ* bezeichnen die Herausgeber das Netz als das „Paradigma einer postindustriellen und globalisierten Gesellschaft und ihrer kollektiven Arbeits- und Schaffensstrukturen in Ökonomie, Freizeit und Kunst[1051]". Es ist kein leichtes Unterfangen die verschiedenen zeitgenössischen Formen der Zusammenarbeit, darunter das Netzwerk und das Kollektiv, zu differenzieren. Dies gestaltet sich umso schwieriger, da die Begriffe häufig in einem Atemzug genannt oder gar synonym verwendet werden. Die Kunstwissenschaftlerin Marion Strunk beispielsweise fasst das Netzwerk, die Kollaboration und das Kollektiv unter dem Überbegriff „kollaborative Environments[1052]" zusammen und sieht anscheinend keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen einer kollektiven, kollaborativen oder netzwerkartigen Zusammenarbeit im Rahmen eines Kunstprojekts. Auf den ersten Blick scheinen sich das Kollektiv und das Netzwerk tatsächlich vor allem durch Gemeinsamkeiten auszuzeichnen. Zuallererst verbindet sie natürlich (wie auch die Teamarbeit oder die Kollaboration) der „alte Wunsch nach Gemeinsamkeit[1053]". Auch den Anspruch auf nicht-hierarchische Arbeitsstrukturen und Umgangsformen haben beide Organisationsformen gemein. Grundlage dieser Forderung ist die Idee der Gleichberechtigung und der Egalität seiner Mitglieder. „Die Metapher des Netzes [meint] hier vor allem die dezentralisierte und egalitäre Verknüpfung aller Punkte miteinander[1054]" schreibt der Theaterwissenschaftler Wolf-Dieter Ernst in *Netzkulturen*. „Ein

[1050] Siehe dazu: Gesa Ziemer, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität,* Bielefeld 2013.
[1051] Josef Bairlein u.a. (Hrsg.), *Netzkulturen. Kollektiv, kreativ, performativ,* München 2011, S. 7.
[1052] Marion Strunk, Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborative Environments, in: *Kunstforum International, Heft* 152, 2000, S. 126ff.
[1053] Ebd., S. 126.
[1054] Wolf-Dieter Ernst, Akteur-Netzwerke und Performance-Analyse, in: Josef Bairlein u.a. (Hrsg.), *Netzkulturen. Kollektiv, kreativ, performativ*, München 2011, S. 58.

Netz erlaubt den gleichwertigen Zugang von jedem seiner Knoten aus, es hat kein Innen und kein Außen, kein Oben und Unten.[1055]“ Im Vergleich zum Kollektiv scheint das Netzwerk die Idee der Gleichheit noch auszudehnen. Die Akteur-Netzwerk-Theorie[1056] von Bruno Latour zum Beispiel weitet den Egalitätsanspruch auf nicht-humane Akteure aus, die er als „Aktanten“ bezeichnet: „It [an actant] implies no special motivation of human individual actors, nor of humans in general. An actant can literally be anything provided it is granted to be the source of an action.[1057]“ Die dem Netzwerk eingeschriebene Gleichwertigkeit unterscheidet nicht zwischen menschlichen und sächlichen „Aktanten“ und zeigt sich somit ganz als Phänomen des Internetzeitalters. Während allerdings beim Netzwerk die Gleichwertigkeit mit einer gewissen Gleichgültigkeit verbunden ist, – seine Knotenpunkte können beliebig ausgetauscht werden und besitzen keine spezifische Bedeutung innerhalb des Ganzen – scheint dies bei Kollektiven (wie She She Pop oder Gob Squad), deren Zusammenarbeit auf einer ganz spezifischen personellen Zusammensetzung gründet, nicht der Fall zu sein. Darüber hinaus bezieht sich die Bezeichnung *Netzwerk* auf eine gegebene strukturelle Beschaffenheit und löst sich gänzlich von spezifischen Inhalten oder Semantiken ab. Den im Netzwerk zirkulierenden oder von ihm produzierten Inhalten gegenüber nimmt die Organisationsform eine neutrale Haltung oder besser gesagt gar keine Haltung ein. Die antihierarchische Struktur des Netzwerkes beispielweise ergibt sich zwangsläufig aus seiner Wesensart und beruht nicht auf einer bewussten, inhaltlich begründeten Entscheidung. Das Arbeiten im Kollektiv hingegen basiert auf den Überzeugungen seiner Mitglieder, seien diese politisch-ideologischer, weltanschaulicher oder persönlicher Natur. Dennoch beruht sowohl die kollektive als auch die netzwerkartige Zusammenarbeit im Rahmen eines Kunstprojektes auf der Vorstellung einer (gesteigerten) kollektiven Kreativität. Beide Organisationsformen stellen eine Absage an das Konzept des Autors als auratischem Individuum und dem Kunstwerk als schöpferischer Einzelleistung dar [vgl. 7.7].

6.3.2.2 Verbindliche Kollektive, lose Netzwerke?

Obwohl die Grenze zwischen einer kollektiven und netzwerkartigen Zusammenarbeit im Rahmen von künstlerischen Projekten sicher porös ist, scheint ein grundsätzlicher Unterschied in der Dauer und der Kontinuität der Zusammenarbeit zu liegen. Alle Kollektive, auf die sich die gegenwärtigen Theaterdiskurse beziehen, zeichnen sich durch eine Konstanz

[1055] Ebd., S. 61.
[1056] Siehe dazu: Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie,* Frankfurt am Main 2010.
[1057] Bruno Latour, *On Actor-network Theory*, S. 373.

der Zusammenarbeit und eine relative Beständigkeit ihrer Mitglieder aus. Die Existenz des Netzwerks ist dagegen meistens auf den Zeitrahmen des jeweiligen Projektes beschränkt. Auch wenn eine wiederholte Zusammenarbeit durchaus möglich ist, ist sie keineswegs strukturbedingt. „Die Gruppen gründen sich im losen Plural, unideologisch, stillos, vorübergehend und auf jeden Wechsel gefasst[1058]“, schreibt Marion Strunk in diesem Zusammenhang. Im Netzwerk scheint keinerlei Verbindlichkeit über den Rahmen des Projekts hinaus zu bestehen und ist damit auch mit keiner solidarischen Haltung oder einer gegenseitigen Verantwortung verbunden. „Das optimistische „Wir“, Kürzel für Solidarität im klassischen Sinn, ist dabei verloren gegangen,[1059]“ meint Strunk. In der Organisationsform des Kollektivs scheint dieser Gemeinschaftsgeist weiterhin zu bestehen und die systematische und dauerhafte Zusammenarbeit sowie eine Verantwortlichkeit füreinander zu implizieren. Während das „Leben wie im Netz“ auch bedeute, „ohne doppelten Boden zu leben, also flexibel zu sein und Unsicherheiten auszuhalten[1060]“, scheint das Kollektiv den negativen Aspekten der flexibilisierten Arbeitsweise, beispielsweise der instabilen finanziellen Situation, mit ihrer kollektiven Organisationsstruktur entgegenwirken zu wollen: „Die Arbeit im Kollektiv ist jedoch immer auch eine Geste der Selbstermächtigung hinsichtlich dieser strukturellen Defizite. Sie ermöglicht Sicherheitsnetze einzuziehen[1061]“, schreibt Mieke Matzke von She She Pop in diesem Sinne. Dies schaffe „eine Form der Sicherheit, die der für sich agierende Künstler, der in verschiedenen Netzwerken arbeitet, meist nicht hat.[1062]“

Die Organisationsform des Netzwerks würde diesen Überlegungen zufolge viel eher als das Kollektiv den heutigen neoliberalen Zeitgeist transportieren. Zwar zeichnen sich beide durch Flexibilität und Mobilität aus, aber nur das Netzwerk impliziert auch eine Unverbindlichkeit, so dass trotz der temporären Verbundenheit jeder für sich bleibt. Wie die Bezeichnung „Oldschool-Kollektiv“ andeutet, scheint das Kollektiv für (als einer vergangenen Zeit angehörige) Werte wie Solidarität und Verbindlichkeit zu stehen. Die diskursive Gleichsetzung von Kollektiv und Freier Szene lässt also einen entscheidenden Punkt unbeachtet: Dass nämlich die von Fanni Halmburger benannte „verbindliche Struktur einer

[1058] Strunk (wie Anm. 1052), S. 126.
[1059] Ebd., S. 129.
[1060] Ebd., S. 133.
[1061] Kerber (wie Anm. 925), S. 50.
[1062] Ebd..

Gemeinschaft im Kollektiv[1063]“ einen Gegenpol zu den immer nur temporären Kollaborationen sowohl im Rahmen der rentabilitätsorientierten Teamarbeit in unternehmerischen Zusammenhängen, als auch des Künstler-Netzwerkes darstellt. Darauf verweist beispielweise ein *Theater-heute*-Artikel von Nikolaus Müller-Schöll. Der Theaterwissenschaftler deutet die „Flut der Neuerscheinungen zu Phänomenen des Kollektiven“ als ein „Symptom“ für die „Sehnsucht nach anderen Arbeits- und Lebensformen als der des neoliberalen Kampfes aller gegen alle[1064]“. Laut Müller-Schöll bewahre die kollektive Organisationsform seine einstige gegenkulturelle Dimension. Seine Ansicht Theater-heute-Artikel en stehen jedoch in einem klaren Gegensatz zu der in der Theaterdebatte dominanten Position, die die angeblich neoliberale (weil flexible und autonome) Ausrichtung der Freien Theaterarbeit am Beispiel der Kollektive festmacht. Diese Widersprüchlichkeit scheint sich aus der Gleichzeitigkeit von kollektiver und Freier Theaterarbeit zu ergeben. Da die heutigen Theaterkollektive alle auch Freie Theatergruppen sind, werden sie einerseits als Verfechter des neoliberalen Mainstreams kritisiert und andererseits als „unkonventionell“ und „subversiv[1065]“ bewertet.

[1063] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1064] Müller-Schöll (wie Anm. 825), S. 39.
[1065] Ebd., S. 38.

Der vorangegangene Analyseabschnitt hat gezeigt, dass die Arbeitsformen in der Freie Szene als Exempel für eine neoliberale Organisation von Arbeit angesehen werden. In Anlehnung an die Theorien vom *Neuen Geist des Kapitalismus*, werden die Arbeitsweisen des Künstlers und die neoliberale Strukturierung von Arbeit und Gesellschaft in einen gedanklichen Zusammenhang gestellt. Die vermeintliche strukturelle und ideologische Annäherung der Freien Theaterarbeit an ökonomisch ausgerichtete Praktiken wird beispielsweise in der Diskussion um das vermeintliche Prekariat der Freien Szene als Vorwurf an die Theatermacher formuliert. Die Arbeit in der Freien Szene erscheint innerhalb dieses Diskursstrangs als ein Überlebenskampf im neoliberalen Dschungel, in dem nur die Jungen und Gesunden überleben während die Alten und Kranken der Selektion (des freien Marktes) zum Opfer fielen. Die Diskussion um das Prekariat stellt gleichzeitig auch eine Debatte um die Rolle des Staates in der Gesellschaft dar. Die institutionelle Förderung (des Stadttheaters) wird zum Beispiel von Thomas Ostermeier mit der Idee eines Sozialstaates in Verbindung gebracht, während sich in der Projektkultur (der Freien Szene) die Logik eines sich selbst regulierenden Marktes zeige. Die freischaffenden Theaterkünstler scheinen sich durch die vermeintliche „Strukturähnlichkeit von ökonomischen und künstlerischen Praktiken[1066]“ zu diskreditieren. Im Gegensatz zum Theater-Proletarier der 1960/70er-Jahre erscheinen die heutigen Theater-Prekarier weder als Revolutionäre noch als Opfer des Kapitalismus. Sie werden ganz im Gegenteil als Wegbereiter und, wie die Bezeichnung „Selbstausbeuter“ insinuiert, als Verbündete des Neoliberalismus wahrgenommen. In den Diskursbeiträgen von den Kollektiven manifestiert sich ein gewisses Desinteresse an ihrer angeblich prekären Situation. Sie heben in erster Linie die „Freiräume“ und „Errungenschaften“ ihrer Arbeitsweisen hervor. Auch in diesen Selbstaussagen wird von einer scheinbar naturgegebenen inneren Verbindung von Freiheit und Prekariat ausgegangen. Mit der widersprüchlichen Verknüpfung von Prekariat und Innovation betreibt die Theaterdebatte eine Glorifizierung des Mangels. Darin kann man das ideelle Erbe eines *Armen Theaters* erkennen.

Der Neoliberalismus-Vorwurf, mit dem sich die zeitgenössischen Theaterkollektive konfrontiert sehen, kann insofern als missverständlich betrachtet werden, als er nur die Flexibilität und Autonomie ihrer Produktionsweisen betrachtet, nicht aber ihre Kollektivität. Im Gegensatz zu der immer nur temporären und unverbindlichen Projektarbeit im Rahmen

[1066] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 145.

eines Netzwerkes, scheint die Arbeit im Kollektiv weiterhin auf Vorstellungen von Verbindlichkeit, Solidarität und gegenseitiger Verantwortung zu beruhen. In den Sichtweisen auf die Theaterkollektive zeichnet sich somit ein Widerspruch ab: Einerseits scheinen sie neoliberale Tendenzen zu verkörpern, andererseits werden sie aber auch als Kritik am Individualismus und den Konkurrenzkämpfen des neoliberalen Kapitalismus angesehen.

6.4 „Im Bauch des Monsters“: Die Ökonomisierung der Theaterdiskurse

Ein großer Widerspruch der Theaterdebatte und auch des Kollektiv-Diskurses besteht darin, dass einerseits die angeblich neoliberalen Verhältnisse im Freien Theater und die vermeintlich dominante Stellung der Wirtschaft in der Gesellschaft und im Theater explizit kritisiert und problematisiert werden, andererseits die Diskursteilnehmer aber selbst mit einem stark ökonomisch geprägten Vokabular operieren. Es wird beispielsweise vom „*Label* She She Pop[1067]“ gesprochen oder davon, dass das postdramatische Theater „die erfolgreichste *Marke* der jüngeren Theatergeschichte[1068]“ sei. Diese Begrifflichkeiten aus dem Bereich des Marketings lassen die Kollektive und ihre künstlerischen Arbeiten als Produkte erscheinen, die primär für den Verkauf auf dem Markt gedacht sind. Dies zeichnet sich auch in der Feststellung Mieke Matzkes ab, die besagt, dass „die Arbeit im Kollektiv *Konjunktur*[1069]“ habe. Diese Formulierung lässt die kollektive Theaterpraxis als ökonomische Größe und integralen Bestandteil einer wirtschaftlichen Logik erscheinen. Eine ähnliche Interpretation legt eine weitere Aussage des She She Pop-Mitglieds nahe: „Die Arbeitsform Kollektiv wird zum *Markenzeichen* der Freien Szene gerade in Abgrenzung zum Apparat Stadttheater und den dort verankerten Hierarchien.[1070]“ Als „Markenzeichen“ wird das kollektive Arbeiten zu einer wettbewerbsdifferenzierenden Eigenschaft, die das Kollektiv vom konkurrierenden Stadttheater unterscheidet. Die „Abgrenzung zum Apparat Stadttheater“ erfolgt somit nicht auf einer politischen oder ideologischen Ebene, sondern erscheint als das Bestreben, sich von dem Anbieter eines vergleichbaren Produktes zu differenzieren. Dementsprechend zeigt sich auch die Ablehnung der „dort verankerten Hierarchien“ nicht als eine politisch-ideologisch begründete Kritik, sondern als diejenige an einer (veralteten) Marke, die sich weniger gut verkaufen lässt, als die Kollektivität. In diesen Beiträgen tritt deutlich ein *neuer Geist des Kollektivs* zutage, der sich grundlegend von demjenigen der Vorgängergeneration unterscheidet. Die Art und Weise, in der über die Theaterkollektive gesprochen wird, verweist nicht in erster Linie auf den Politikbereich, sondern auf denjenigen der Wirtschaft. Exemplarisch lässt sich dies an „einer neuen Sprachregelung“ nachweisen, die 2011 anlässlich des 1. Bundeskongresses der Freien Darstellenden Künste in Stuttgart beschlossen wurde: „Jede staatliche Zuwendung an die freie Szene wird künftig nicht mehr als Förderung oder Subvention bezeichnet, sondern als

[1067] Kerber (wie Anm. 925), S. 46.
[1068] Malzacher (wie Anm. 3), S. 6.
[1069] Matzke (wie Anm. 6), S. 48.
[1070] Ebd..

Investition aufgefasst.[1071]“ Natürlich zielte diese Umbenennung primär darauf ab, der Kulturpolitik und der Öffentlichkeit zu verdeutlichen, dass es sich bei der Kulturförderung nicht um eine Art Almosen für bedürftige Künstler handelt, sondern sich daraus ein gesellschaftlicher Nutzen ergebe. Während der Begriff *Förderung* wie eine Einbahnstraße anmutet, die vom Geber zum Nehmer verläuft, so lässt *Investition* eher an einen Austausch oder einen Tauschhandel denken, von dem idealerweise alle Beteiligten profitieren. Dennoch bringt die Benutzung des Begriffs *Investition* es zwangsläufig mit sich, dass über Kunst in Kategorien der Rentabilität, Effizienz und Verwertbarkeit gesprochen und nachgedacht wird.

Man kann sich berechtigterweise fragen, ob die begrifflichen und ideellen Anleihen an Diskurse aus dem Bereich des Marketings oder des Managements nicht eher von der in diversen gesellschaftlichen Diskursen vielbeschworenen Ökonomisierung aller Lebensbereiche herrührt und somit nicht unbedingt auf eine Verwandtschaft zwischen dem *Neuen Geist des Kollektivs* (bzw. der Freien Szene) und dem *Neuen Geist des Kapitalismus* verweisen würden. Dennoch liegt nahe, dass mit der Übernahme eines ökonomisch geprägten Vokabulars gleichzeitig auch die damit verbundenen Denk- und Argumentationsmuster sowie deren Zielsetzungen in den Theaterdiskurs Einzug erhalten haben. Wenn beispielsweise in *Theater heute* zu lesen ist: Die Freie Szene „steht prachtvoll da: effizient und kostengünstig, mobil und agil, innovativ und weltweit bestens vernetzt[1072]“, dann lassen sich in dieser Beschreibung eben jene Kriterien wiederfinden, nach denen wettbewerbsorientierte Unternehmen bewertet werden. Auch wenn die zugespitzte Beschreibung von Matthias Pees eines ironischen Untertons nicht entbehrt, spiegelt sie dennoch eine der dominanten Sichtweisen innerhalb des Diskurses um das Freie Arbeiten wider. Es ist darüber hinaus augenfällig, dass die in der Theaterdebatte hervorgehobenen Eigenschaften der Arbeitsorganisation in der Freien Szene den neoliberalen Maximen der Unternehmensführung aufs Beste entsprechen. Vergleicht man diese beispielsweise mit den Parametern, mit denen sich Mathias Stuhr im Rahmen seiner kulturwissenschaftlichen Untersuchung des *Mythos New Economy*[1073] auseinandersetzt, fällt die Deckungsgleichheit der zentralen Begrifflichkeiten ins Auge: Freiheit, Autonomie, Verantwortung, Flexibilität und Netzwerk scheinen sowohl für die Arbeitsweisen der sogenannten *New Economy* als auch für diejenigen der Freien Szene signifikant zu sein. Ebenso fällt auf, dass diese Begriffe

[1071] Otto Paul Burkhardt, Investition statt Subvention, in: *Theater der Zeit*, 2011, Heft 3, S. 67.
[1072] Pees (wie Anm. 847), S. 48-49.
[1073] Stuhr (wie Anm. 974).

in der Theaterdebatte eine vornehmlich positive Wertung erfahren. Die möglichen negativen Auswirkungen einer flexibilisierten Arbeitswelt auf die Lebensumstände und die Psyche des Arbeitenden werden zumeist ausgeblendet. Die im gesellschaftlichen Interdiskurs sehr präsenten Themen wie Erschöpfung, Depression oder Burnout werden in dem Diskurs um die Arbeitsbedingungen in der Freien Szene nur selten als mögliche Begleiterscheinung der Autonomie und Flexibilität reflektiert.

Die Sozialwissenschaftler Laura Hanemann und Yannick Kalff konstatieren in den aktuellen journalistischen und gesellschaftlichen Diskursen ein „neues Sprechen über die Krankheit der Autonomie: Die Überforderung durch Flexibilität und Geschwindigkeit[1074]". Sie verweisen darauf, dass man heute „die Arbeit und die in ihr veranlagte/gewährte Autonomie nur noch vollständig erfassen [könne], wenn man das Gegenbild der Erschöpfung, des Burnouts und der Depression hinzunimmt[1075]". Der Soziologe Matthias Stuhr gibt zu bedenken, dass eine auf Flexibilität und Mobilität basierende Arbeitsorganisation die private Ungebundenheit des Arbeitenden und die Bereitschaft, eventuelle persönliche Interessen den professionellen unterzuordnen, voraussetzt, und dass diese Ansprüche nur von einer ganz bestimmten Bevölkerungsgruppe erfüllt werden könnten. Die von Stuhr untersuchten Berliner Start-Up-Unternehmen zielten bei der Einstellung ihrer Mitarbeiter auf eben jene Gruppe ab: Dabei „wurde vor allem nach so genannten Soft Skills gefragt, die darauf hinausliefen, junge (20-35 Jahre), flexible und kinderlose Mitarbeiter einzustellen, viele von ihnen Singles.[1076]" Diese soziologischen Perspektiven machen deutlich, dass die Anforderungen des neoliberalen Arbeitsethos mit dem Anspruch des Arbeitenden auf körperliche und psychische Gesundheit ebenso in Konflikt geraten können wie mit seinen privaten Interessen. Der in anderen (populär-) wissenschaftlichen Diskursen dringlich hervorgehobene Zusammenhang von Arbeit bzw. Arbeitsbelastung und diversen Erschöpfungssymptomen wird in der kulturpolitischen und journalistischen Diskussion um die Arbeitsweisen in der Freien Szene nicht hergestellt. Die durchweg positive Bewertung der flexiblen und autonomen Strukturen des Freien Theaters lässt diejenigen, die die Schattenseiten dieses Arbeitsethos (bewusst oder unbewusst) unberücksichtigt lassen, tatsächlich als „willfährige Botschafter[1077]" des Neoliberalismus erscheinen.

[1074] Laura Hanemann und Yannick Kalff, Zeitautonomie und Kontrollverslust. Belastende Arbeit, erschöpfte Subjekte?, in: Susanna Brogi (Hrsg.), *Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen*, Bielefeld 2013, S. 215.
[1075] Ebd., S. 226.
[1076] Stuhr (wie Anm. 974), S. 187.
[1077] Raddatz (wie Anm. 4), S. 13.

6.4.1 „Auf verrückte Art die Avantgarde der neuen Beschäftigungsverhältnisse“

Die im vorangegangenen Abschnitt beschriebene terminologische und ideelle Annäherung des Freien Theaters an den Geist der *New Economy* wird von den Diskursteilnehmern nur teilweise reflektiert. Im Gespräch mit *Theater heute* und auf die Frage des Interviewers, ob „man im freien Bereich in Marken und Produkten denken [müsse], um zu überleben[1078]“, antwortete Daniel Wetzel von Rimini Protokoll: „Wir machen das nicht und reden weder von Marken noch Produkten. Das würde die Seele solcher Projekte verkaufen.[1079]“ Hier wird eine Kritik an der Vermarktung der Kunst und dem damit vermeintlich einhergehenden Authentizitätsverlust deutlich, wie sie u.a. in den 1960er-Jahren von den Theoretikern der Frankfurter Schule formuliert wurde. Der Eingang der Wirtschaftssprache in den Theaterdiskurs erscheint hier somit als ein unbewusster und nicht-intendierter Vorgang. In der Diskussionsrunde „Bildet Kollektive!“ wurde jedoch eine gegensätzliche Einschätzung formuliert: Dass das „New-Economy-Vokabular sich jetzt mit dem Theatervokabular deckt[1080]“, sei kein Zufall, lautete der Publikumsbeitrag eines Freien Theatermachers. „Auch wenn wir frei produzieren, auch wenn wir kollektiv produzieren – wir produzieren für den Markt.[1081]“ Selbst wenn „wir uns als Kollektiv mit dem Produkt identifizieren können“, sei es „gelogen, zu sagen, wir machen keine Produkte.[1082]“ In dieser Aussage erscheint die kollektive Theaterpraxis zwar als eine nicht-entfremdete Arbeit, insofern sie eine Identifikation mit dem erarbeiteten „Produkt“ zulasse, dennoch wird sie sowohl explizit als auch durch die Wortwahl des Sprechenden als eine marktorientierte Tätigkeit ausgewiesen. In den 1960/70er-Jahren hatte die Vorstellung einer kulturindustriellen Vermarktung von Kunst scharfe Kritik und Proteste hervorgerufen. In der Aussage dieses Diskussionsteilnehmers wird der Status der Theaterkunst als Ware als eine gegebene (und unabänderliche) Tatsache dargestellt. Die Marktorientiertheit der Freien Theaterarbeit scheint nicht als ein zu bekämpfendes Problem wahrgenommen zu werden, sondern als Grundvoraussetzung, mit der man sich zu arrangieren habe. Kritik übt der Diskussionsteilnehmer hingegen an der Hypokrisie oder Naivität derjenigen, die das Freie Theater (noch) als eine von der Marktlogik unberührte Zone betrachteten. Ein Aufbegehren gegen die Ökonomisierung des Theaterdiskurses und der Freien Strukturen zeichnet sich in diesem Beitrag jedenfalls nicht ab. Das Zitat zeugt auch davon, dass Selbstverwirklichung

[1078] Eilers u. Mustroph (wie Anm. 862), S. 19.
[1079] Ebd..
[1080] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1081] Ebd..
[1082] Ebd..

und Kreativität einerseits und eine wirtschaftsorientierte Produktionsweise andererseits nicht (mehr) als Gegensätze wahrgenommen werden.

Es sollte allerdings festgehalten werden, dass es sich bei der Ökonomisierung der Theater-Diskurse keineswegs um eine intendierte ideologische Stellungnahme für den Neoliberalismus handelt. Bernd Stegemann behauptet zwar in *Lob des Realismus*, dass der postmoderne „kapitalistische Realismus[1083]“, dem er auch die ästhetische Gestaltung der „postdramatischen Situationen[1084]“ zurechnet, „die gleiche Funktion wie der sozialistische Realismus[1085]“ erfülle: „Er hat einen Klassenstandpunkt und vertritt diesen mit den Mitteln der Kunst, die diesen Standpunkt zu einem ästhetischen Ereignis machen.[1086]“ Dies würde bedeuten, dass sich die Postdramatik bewusst einer ideologischen Position verschrieben hätte und beabsichtigte, mit künstlerischen Mitteln die neoliberalen gesellschaftlichen Verhältnisse zu stützen und zu propagieren. Doch ganz im Gegensatz zu dem im Kollektiv-Diskurs der 1960/70er-Jahre omnipräsenten marxistischen Vokabular, scheint die Verwendung des Wirtschaftsvokabulars kein willentliches Bekenntnis zu einer bestimmten Weltanschauung darzustellen. Auch wenn die vermeintlich neoliberalen Verhältnisse in der Freien Szene zuweilen als hinzunehmende Tatsache behandelt werden, spricht sich keiner der Diskursteilnehmer explizit für eine Neoliberalisierung des Theaterbereichs aus. Das Freie Arbeiten wirke auf „verrückte Art und Weise viel zeitgenössischer [als das Stadttheater]“ und die Freien Theaterschaffenden seien „auf verrückte Art die Avantgarde der neuen Beschäftigungsverhältnisse[1087]“, meint Alexander Karschnia von andcompany&Co in einem Radiointerview. Als „verrückt“ erscheinen die Zeitgenossenschaft und der Avantgardismus des Freien (und kollektiven) Theaters insofern, als diese Begriffe heute etwas ganz anderes beinhalten zur Gründungszeit der Freie Szene: Diese wird heute (zumeist) nicht mehr als eine gegenkulturelle und gesellschaftskritische Bewegung eingeordnet, sondern als ein Phänomen, das den neoliberalen Zeitgeist und damit hegemoniale Tendenzen widerspiegelt. Der Bezug des Freien Theaters zu den gesamtgesellschaftlichen Verhältnissen wird als „verrückt“ wahrgenommen, da er sich, einer karnevalesken Logik folgend, in sein Gegenteil verkehrt hat. Die Bezeichnung als „verrückt“ kann auch als "verstandesmäßig nicht nachvollziehbar" gedeutet werden. Es scheint als begegneten die Freien Theatermacher

[1083] Stegemann (wie Anm. 1005), S. 10.
[1084] Ebd., S. 132.
[1085] Ebd., S. 9.
[1086] Ebd..
[1087] Bollert (wie Anm. 977).

ihrem neuen, unfreiwilligen Avantgardismus mit einer gewissen Verwunderung oder Verwirrung, als verstünden sie nicht, wie sie in diese „verrückte“ Situation hineingeraten seien.

Bezüglich der Relationen von Freiem Theater und den gesellschaftlich-ökonomischen Verhältnissen, innerhalb derer es sich situiert, weisen die diskursiven Beiträge eine deutliche Widersprüchlichkeit auf. Einerseits fungieren der Markt und der Kapitalismus bzw. der Neoliberalismus weiterhin als (diffuse) Feindbilder. Andererseits zeugen die in den Diskursen verwendeten Begriffe und Argumentationsmuster von dem grundlegenden Einfluss der neoliberalen Wertigkeiten. Diese Paradoxie lässt sich beispielhaft an den Bemerkungen einer Teilnehmerin an der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive!“ aufzeigen. Die Mitarbeiterin des Berliner Produktionsbüros Ehrliche Arbeit bezeichnete den Umstand, dass die *New Economy* Arbeitsformen „aus den subkulturellen Bereichen übernommen“ habe, als „Perfidie[1088]“. In diesem Ausdruck zeigt sich die Idee eines quasi personifizierten Neoliberalismus, der die kritischen Künstler "ausgetrickst" habe, indem er sie mit ihren eigenen Waffen geschlagen habe. Der Künstler wird zum Opfer der systemischen Hinterlist und wird seiner (kritischen) Instrumentarien enteignet, die zu denjenigen des einstigen Feindes geworden sind. Allerdings hatte dieselbe Diskussionsteilnehmerin kurz zuvor das kollektive Arbeiten (im Rahmen des Produktionskollektivs Ehrliche Arbeit) damit begründet, dass es „ökonomisch[1089]“ sei. Sie hatte darauf hingewiesen, dass die „höhere Effizienz“ kollektiver Entscheidungen auch „in der Wirtschaft weitestgehend anerkannt“ sei und dass das kollektive Arbeiten insofern eine „zukunftsträchtige Arbeitsweise[1090]“ darstelle. Diese Widersprüchlichkeit zwischen einer explizit formulierten Ablehnung der Übertragung einer ökonomischen Logik auf den Kunstbereich und der gleichzeitigen Übernahme einer Wirtschaftsrhetorik lässt sich nicht nur an den Aussagen der Diskursteilnehmer nachweisen, sondern u.a. auch daran, dass in einigen Artikeln der Fachzeitschriften gewisse Begriffe wie beispielsweise *Marke* in Anführungszeichen gesetzt werden[1091]. Die Anführungszeichen verweisen darauf, dass der Begriff für das Phänomen, das er beschreiben möchte, eigentlich ungeeignet ist oder dass es als unangemessen erachtet wird, ihn im Theaterkontext anzuwenden. Das dem

[1088] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1089] Ebd..
[1090] Ebd..
[1091] Siehe dazu zum Beispiel den Artikel „Wer oder was ist eigentlich die Freie Szene“ von Matthias Pees: Pees (wie Anm. 847), S. 53.

Wirtschaftsbereich entlehnte Vokabular scheint als ein Fremdkörper im Theaterdiskurs wahrgenommen zu werden. Dass man sich dieser Begrifflichkeiten dennoch bedient, deutet darauf hin, dass alternative sprachliche Ausdrucksmittel, die die aktuelle Freie Theaterarbeit adäquat beschreiben könnten, nicht zu existieren scheinen. Zeugt dies davon, dass der ökonomische Diskurs alle anderen so sehr überlagert, dass diese über kein eigenes sprachliches Material mehr verfügen?

In seinem Essay *Les mésaventures de la critique* kritisiert der französische Philosoph Jacques Rancière den „ironischen oder melancholischen Diskurs der [heutigen] Linken", der „uns als Absorbierte, im Bauch des Monsters" zeige, „wo sogar unsere Fähigkeiten einer autonomen und subversiven Praxis und die interaktiven Netzwerke, die wir gegen die Bestie richten könnten, ihr neue Kraft verleiht[1092]". Diese Idee eines sich jegliche gegenkulturelle oder kritische Bewegung einverleibenden Kapitalismus und die damit einhergehende resignative Haltung zeigt sich tatsächlich in den Aussagen und Argumentationsweisen einiger Diskursteilnehmer. Die Unfreiwilligkeit, mit der die Begrifflichkeiten und Argumentationsmuster des neoliberalen Diskurses übernommen werden, lässt den Diskurs der Theaterleute jedoch eher als „Bauchrednerstimme" im Sinne Rancières erscheinen. Dem Philosophen zufolge logiere der einstmals kritische Diskurs (der Marxisten) heute „im Herzen des Systems, als seine Bauchrednerstimme[1093]". Die aktuellen Diskussionen um das Stadttheater und die Freie Szene scheinen sich ebenfalls so sehr im Innern des Systems abzuspielen, dass sich auch die durchaus vorhandenen (kapitalismus-)kritischen Ansätze in ihr Gegenteil verkehren. Aus dem „Bauch des Monsters" heraus können auch kritisch gemeinte Diskurse anscheinend nur die dominanten Denk- und Sprechweisen reproduzieren.

Es kann berechtigterweise die Frage gestellt werden, inwiefern die konstatierte Ökonomisierung der Diskussionen um die (kollektiven) Arbeitsweisen und Organisationsformen in der Freien Szene mit der marktorientierten „Antragskultur[1094]" in Verbindung steht, der die Freien Projekte unterstehen. Der *Theater-heute*-Redakteur Franz Wille stellt den „Antragsopportunismus freier Produktionen" mit der „künstlerischen Fremdbestimmung im luxuriösen Stadttheater[1095]" auf eine Stufe und zieht die vermeintliche

[1092] Elle [l'ironie ou la mélancholie de gauche] nous montre absorbés dans le ventre du monstre où même nos capacités de pratique autonome et subversive et les réseaux d'interaction que nous pourrions utiliser contre elle servent la puissance nouvelle de la bête.] Rancière (wie Anm. 1010), S. 40.
[1093] [Il [Marx] est maintenant logé au cœur du système comme sa voix ventriloque.] Ebd., S. 38.
[1094] Raddatz (wie Anm. 948), S. 27.
[1095] Wille (wie Anm. 874), S. 6.

Selbstbestimmtheit der Freien Gruppen in Zweifel. Auch die Theaterkollektive selbst problematisieren ihre „Abhängigkeit[1096]“ von Subventionsgebern und Fördergeldern. Der Umstand, dass beispielsweise im *Gob Squad Lesebuch* Auszüge aus Förderanträgen mit Interviewmaterial und Aussagen der Kollektivmitglieder aus diversen anderen Kontexten vermengt abgedruckt sind, zeigt deutlich, dass keine klare Trennlinie zwischen den Selbstbeschreibungstexten und den Antragstexten gezogen werden kann[1097]. Dies legt nahe, dass die „Antragslogik[1098]“ auf das Selbstverständnis und den Diskurs der Kollektive zurückwirkt. In seinem Artikel „Es geht, wie gesagt, um mich“ berichtet der Theaterwissenschaftler Jens Roselt aus der Perspektive eines Gutachters „über Freud und Leid beim Lesen von Projektanträgen der freien Szene[1099]“. Er stellt deutlich heraus, dass es „Tendenzen und Gemeinsamkeiten[1100]“ sowie bestimmte Begrifflichkeiten gibt, die sich in der Mehrheit der Anträge, ungeachtet der Natur des Projektes, das darin beschrieben und beworben wird, wiederfinden lassen. Es ließen sich beispielsweise bestimmte „Zauberwörter des Diskurses“ ausmachen, die Jens Roselt zufolge „quer durch alle Anträge Verwendung finden und scheinbar Moden folgen[1101]“. Die von Roselt aufgezählten Schlüsselbegriffe wie „Nachhaltigkeit“, „Experiment“ oder „performative Installation“ scheinen darauf abzuzielen, (vermeintlichen) gesellschaftlichen Erwartungen an die Kunst gestellten Erwartungen an deren Aktualität, gesellschaftlicher Relevanz und (theater-) pädagogischem Bildungsvermögen zu entsprechen und somit die Jurymitglieder positiv für das beworbene Projekt einzunehmen. Gleich einem Sesam-Öffne-Dich sollen die „Zauberwörter“ den direkten Zugang zur Schatzhöhle der Subventionen eröffnen. Nicht nur die verwendeten Begrifflichkeiten, sondern auch die Präsentation des Vorhabens, die Themenwahl, die Konzeption, die Vorgehensweise bei der Realisierung und die ästhetische Gestaltung des beworbenen Projektes scheinen die Erwartungen und Ansprüche der mit der Auswahl beauftragen Gremien vorauszunehmen und befriedigen zu wollen. Dies zeigt deutlich den grundlegenden Einfluss der „Antragskultur“ auf den Diskurs der Freien Theatermacher. Die Ökonomisierung des Kollektiv-Diskurses kann somit u.a. als Reaktion auf die Ansprüche

---

[1096] Vgl.: Matzke (wie Anm. 81), S. 225, Fußnote 5.
[1097] Vgl.: Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), Quellenverzeichnis S. 156-157.
[1098] Mackert u. Mundel (wie Anm. 992), S. 35.
[1099] Jens Roselt, "Es geht, wie gesagt, um mich": über Freud und Leid beim Lesen von Projektanträgen der freien Szene, in: Wolfgang Schneider und Julia Speckmann (Hrsg.), *Theatermachen als Beruf: Hildesheimer Wege*, Berlin 2017.
[1100] Ebd., S. 195.
[1101] Ebd., S. 195-196.

einer auf Effizienz und (ökonomische) Rentabilität ausgerichteten Kulturpolitik angesehen werden.

6.4.2 Die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Ökonomie

Neben den sprachlichen und inhaltlichen Kongruenzen lassen sich auch zeitliche und geographische Parallelen zwischen dem Aufkommen der neuen Kollektivbewegung und der Hochphase der *New Economy* in Deutschland ausmachen. Mathias Stuhr verortet das „kurze ökonomische Phänomen[1102]" der *New Economy* im Berlin der 2000er-Jahre (von etwa 2000 bis 2008). In dieser Dekade begannen auch Theaterkollektive wie She She Pop, Gob Squad oder Rimini Protokoll sich zu professionalisieren und sich als „Spitzenensembles" der Freien Theaterszene zu etablieren. Auch wenn die Kollektive in ganz Deutschland und Europa produzieren und ihre Inszenierungen weltweit aufführen, ist Berlin die unumstrittene Hochburg der zeitgenössischen deutschsprachigen Freien Theaterszene. Dies lässt die erst einmal sehr verschiedenartig anmutenden Diskurse um die aktuellen Trends der Theaterarbeit einerseits und die „new entreprise culture[1103]" andererseits als interdependente Phänomene erscheinen: Sie scheinen von dergleichen Generation auszugehen, sich in einem ähnlichen zeitlichen und geographischen Rahmen zu situieren bzw. zu konzentrieren, ähnliche Denk- und Argumentationsmuster aufzuweisen, die gleichen Werte zu propagieren, die nur in jeweils unterschiedlichen Bereichen dekliniert werden, und sich durch ein gemeinsames Vokabular auszuzeichnen. Die Einflussnahme ist gegenseitig: Ebenso wie der heutige Freie-Szene-Diskurs den sprachlichen Einfluss ökonomischer Diskurse verrät, seien die „Werte der Jugend- und Protestkultur der 1960er Jahre […] zu Vokabeln der Wirtschaft[1104]" geworden. Man könnte sowohl die Mitglieder der Theaterkollektive als auch die jungen Unternehmer der Berliner Start-Up-Kultur, wie sie Mathias Stuhr beschreibt, der sogenannten *Creative Class* zurechnen. Geht man von einem „ästhetischen Kapitalismus" aus, in dem der „klassische Antagonismus zwischen Wirtschaft und Kunst[1105]" aufgehoben sei und sich die Felder der Kunst und der Ökonomie immer mehr miteinander verwöben, erscheint eine Annäherung des *neuen Geists des Kollektivs* an den *Neuen Geist des Kapitalismus* (oder umgekehrt) als eine durchaus einleuchtende Interpretation. Der traditionelle Antagonismus zwischen Theatermachern als Künstlern einerseits und Unternehmern als Akteuren der Wirtschaft andererseits scheint einer „Komplizenschaft

[1102] Stuhr (wie Anm. 974), S 9.
[1103] Reckwitz (wie Anm. 21) S. 139.
[1104] Stuhr (wie Anm. 974), S. 194.
[1105] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 191.

zwischen den Kreativsubjekten[1106]“ gewichen zu sein. Natürlich konnten Kunst und Ökonomie, auch historisch gesehen, noch nie komplett voneinander getrennt werden. Neu ist im neoliberalen Zeitalter, dass die ästhetischen und ökonomischen (Arbeits-) Praktiken, wie sie diskursiv dargestellt werden, kaum noch voneinander unterschieden werden können. *Der neue Geist des Kapitalismus* scheint die Ökonomie zu einem ästhetischen und die Kunst zu einem ökonomischen Phänomen zu machen.

Dieser Befund wirft die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Arbeit auf. „Als Künstler hast du ja nicht einen Beruf, sondern eine "Berufung"[1107]“, sagt Ilia Papatheodorou von She She Pop in einem Interview mit *Theater heute*. Die hier vorgenommene Abgrenzung des Berufs als notwendige Erwerbstätigkeit von der Berufung als einer Art inneren Bestimmung negiert die generelle Vergleichbarkeit von künstlerischen und außerkünstlerischen Tätigkeiten. Innerhalb der Theaterdebatte, genauer gesagt innerhalb des Diskursstranges, der das Freie Arbeiten mit neoliberalen Theorien und Strukturen in Verbindung bringt, wird diese Unterscheidung jedoch aufgehoben. Das Bestreben der historischen Avantgarden, die „Differenz […] zwischen Kunst und Leben aufzuheben[1108]“, scheint sich im „ästhetischen Kapitalismus“ verwirklicht zu haben. Wenn Künstler gleichermaßen wie Wissenschaftler, Designer oder Unternehmer zu Angehörigen der *Creative Class* werden, kann eine grundsätzliche Unterscheidung von Beruf und Berufung nicht aufrechterhalten werden. Die Idee der Berufung geht mit den Vorstellungen sowohl der Zwangsläufigkeit der kreativen Tätigkeit als auch der umfassenden und rücksichtslosen persönlichen Implikation des künstlerisch Schaffenden einher. Im Zeitalter der „Universalisierung der Kreativität[1109]“ wird dieses Arbeitsethos zu einer verallgemeinerten Anforderung an den Arbeitenden. Das Künstler-Sein wäre somit ein Beruf unter anderen oder besser gesagt eine Berufung unter anderen. Die gegenseitige begriffliche und inhaltliche Durchdringung der Diskurse aus dem Kunstfeld und dem Ökonomiebereich zeugen davon. Da „die kreative Tätigkeit, die sich auf die Arbeit und den Beruf bezieht, aber auch die Gestaltung des privaten Umfeldes, der Freizeit, des gesamten Lebensstils umfasst[1110]“, könnte man in gegenläufiger Analogie zu den avantgardistischen Ideen sagen, dass die Lebenspraxis in der Kunst aufgegangen ist.

[1106] Ebd., S. 129.
[1107] Theater heute, Einzelkämpferinnen an zwei Fronten, in: *Theater heute, Heft* 3, 2011, S. 14.
[1108] Fischer-Lichte (wie Anm. 752), S. 355.
[1109] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 13.
[1110] Ebd., S. 328.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die hier untersuchten aktuellen Theaterdiskurse sich insofern durch eine Ökonomisierung auszeichnen, als sowohl sprachliche und rhetorische Mittel wie auch Argumentations- und Sichtweisen aus wirtschaftlich orientierten Diskursen übernommen werden. Auch wenn diesem Umstand von Seiten der Theaterleute zum Teil mit Klarsichtigkeit begegnet wird, so scheint er kaum Empörung oder Ablehnung hervorzurufen. Dies zeugt weniger von einer Resignation angesichts eines als alternativlos deklarierten Kapitalismus, denn von dem Wunsch nach Abgrenzung zu den politisch engagierten Theatermachern der 1960/70er-Jahre, deren Überzeugung, gegen den Waren-Status der Kunst oder den Kapitalismus überhaupt etwas ausrichten zu können, heutzutage als naiv empfunden wird. Zwar zeichnen sich in einigen Beiträgen weiterhin kapitalismus- bzw. neoliberalismuskritische Inhalte ab, in dem dabei verwendeten Vokabular und den vorgenommenen Wertungen aber zeigt sich der grundlegende Einfluss ökonomisch geprägter Denksysteme. Die ehemals kritischen Diskurse des Freien Theaters haben sich anscheinend in eine „Bauchrednerstimme“ verwandelt – in eine Stimme, die ihrer eigenen sprachlichen Ausdrucksmittel enteignet ist und nur noch die gleichströmigen Diskurse des dominierenden Systems wiederholen kann. In der Ökonomisierung des Kollektiv-Diskurses zeigt sich u.a. der Einfluss kulturpolitischer Ansprüche auf eine (messbare) ökonomische Effizienz der Freien Theaterarbeit. Angesichts der nicht nur sprachlichen und ideellen, sondern auch räumlichen und zeitlichen Parallelen zwischen der heutigen Freie-Szene- und der New-Economy-Bewegung, stellt sich die Frage, inwieweit eine grundsätzliche Abtrennung von Theaterdiskursen einerseits und Wirtschaftsdiskursen andererseits überhaupt noch sinnvoll ist. Wenn sich im „ästhetischen Kapitalismus“ die Trennung von Kunst und Ökonomie auflöst, muss von einer profunden gegenseitigen Durchdringung beider Bereiche und somit auch ihrer Diskurse ausgegangen werden.

6.5 Wie politisch ist die zeitgenössische Freie Theaterarbeit?

Die Frage nach dem Verhältnis von Politik und Freier bzw. kollektiver Theaterarbeit ist weiterhin eine zentrale Frage, die in den gegenwärtigen Diskussionen immer wieder auftaucht. Die im Diskurs der 1960/70er-Jahre sich abzeichnende Untrennbarkeit von Freiem Theater und Politik oder auch Kollektiv und Politik erscheint heutzutage hingegen keineswegs mehr als selbstverständlich. An der Formulierung des folgenden Ausschnitts aus dem Programmheft der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive! - Wie gesellschaftskritisch sind unsere Arbeitsweisen?" lässt sich dies beispielhaft aufzeigen: „Zum Gründungsmythos des freien Theaters gehört die Ablehnung hierarchischer Strukturen. Man versuchte, neue Arbeitsweisen zu schaffen, um Gegenbilder zur herrschenden Gesellschaft zu kreieren. Mittlerweile sind kollektive und kollaborative Produktionsweisen mit flachen Hierarchien zum Charakteristikum zeitgenössischer Produktion in den Darstellenden Künsten geworden. Wie viel politisches Potenzial steckt noch in solchen Strukturen in einer Zeit, in der auch Unternehmen ähnliche Arbeitsformen praktizieren?[1111]" In diesem Text wird erstens ein vermeintliches Umschlagen von einer Minderheits- in eine Mehrheitskultur beschrieben: Nicht nur innerhalb des Theaterbereichs, sondern auch in wirtschaftsorientierten Unternehmen würden kollektive und nicht-hierarchische Arbeitsformen mittlerweile zum Standard gehören. Damit würde die kollektive Theaterarbeit von einer Oppositionsbewegung zum Mainstream. Zweitens scheinen die strukturellen Kongruenzen ökonomischer und künstlerischer Praktiken das „politische Potenzial" des Kollektivs in Frage zu stellen.

In den Fachzeitschriften *Theater heute* und *Theater der Zeit* wird keine Verbindung zwischen dem Diskurs um die Freie Szene und einem Diskurs der Politisierung oder eines politischen Theaters ersichtlich. Innerhalb der kulturpolitischen Theaterdebatte ist die „Krise des Theaters" zwar auch wie in den 1970er-Jahren mit einer Art Kapitalismuskritik verbunden, die den „wachsende[n] ökonomische[n] Druck[1112]" auf die Theater und dessen Auswirkungen auf die Mitarbeiter (Erschöpfung, Krankheit[1113]) anprangert. Diese Kritik ist aber weitestgehend von dem Diskurs um die Freie und kollektive Theaterarbeit abgekoppelt und bezieht sich ausschließlich auf die Bedingungen am Stadttheater. Der in *Theater der Zeit*

[1111] Bundesverband Freie Darstellende Künste, *Bildet Kollektive! Wie gesellschaftskritisch sind unsere Arbeitsweisen?* 2011, Programmheft zur gleichnamigen Diskussionsveranstaltung, die im Rahmen des Festivals Politik im Freien Theater am 27. 10. 2011 in Dresden stattgefunden hat. Privatarchiv der Verfasserin.
[1112] Wille (wie Anm. 896), S. 16.
[1113] Vgl. Raddatz (wie Anm. 902), S. 19.

diskutierten „Systemfrage[1114]“ wohnt keinerlei weltanschauliche Fragestellung im Sinne einer spezifischen politischen Theorie inne. Sie bezieht sich auf den vermeintlichen Gegensatz zwischen dem (Finanzierungs-) System der öffentlichen Theater einerseits und demjenigen der Freien Szene andererseits und nur sehr bedingt auf die Frage, welche systemischen Bedingungen die Gesellschaft heute in ihrer Ganzheit prägen und welche Alternativen man diesen entgegensetzen könnte. Wenn in *Theater heute* Vertreter des Stadttheaters und der Freien Szene „die politische Frage[1115]“ diskutieren, dann geschieht dies im Rahmen der „Debatte Kulturpolitik[1116]“. Die „politische Frage“ wird somit zu einer *kultur*politischen. Der Zuständigkeits- und Einflussbereich des Theaters wird durch diese Rahmung von vornherein auf ein klar abgestecktes Feld beschränkt, das von gesamtgesellschaftlichen Fragestellungen und Belangen abgelöst zu sein scheint.

Die Diskussionen um die vermeintlich neoliberalen Verhältnisse im Freien Theater und die damit in Verbindung gebrachten Themen des Prekariats und der Selbstausbeutung scheinen erst einmal über den Bereich der Theaterarbeit hinaus zu deuten. Thomas Ostermeier ist allerdings einer der wenigen, der seine Kritik an den Kollektiven bzw. an der ihnen zugeschriebenen „Praxis der zeitlich und wirtschaftlich evaluierbaren Kulturprojekte[1117]“ mit einer expliziten Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen in der Bundesrepublik verbindet. Ihm zufolge gehorchten die aktuellen Entwicklungen der Kulturpolitik (die Abwendung von der Institutionsförderung und die Hinwendung zur Projektförderung) und sozialpolitische Maßnahmen wie „Hartz IV und die Ich-AG[1118]“ der gleichen ökonomiezentrierten Logik. Er sieht diese Tendenzen als den verschiedenartigen Ausdruck einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung, die darauf hinauslaufe, „dass der Staat sich überall herauszieht[1119]“. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Bildung von Theaterkollektiven (zumindest im Rahmen der Theaterdebatte) nicht etwa als Lösung für die gesellschaftlichen Probleme betrachtet wird, wie es in den 1960/70er-Jahren der Fall gewesen war. Ganz im Gegenteil erscheinen die Freien Gruppen als Teil des Problems, bzw. als diejenigen, die innerhalb des Theaterbereichs diese „Deregulierungsprozesse[1120]“ vorantrieben. In dem meisten anderen Diskursbeiträgen bewegt sich die Argumentation auf der Ebene des Theaters

[1114] Siehe dazu den gleichnamigen Artikel in: Raddatz (wie Anm. 4), S. 12-19.
[1115] Siehe dazu den gleichnamigen Artikel in: Wille (wie Anm. 874), S. 4-9.
[1116] Ebd..
[1117] Raddatz (wie Anm. 4), S. 14.
[1118] Ebd..
[1119] Ebd..
[1120] Ebd..

und weitestgehend abgetrennt von gesamtgesellschaftlichen Fragen. Im Kollektiv-Diskurs der 1960/70er-Jahre war das Sprechen über die Theaterstrukturen immer auch ein Sprechen über diejenigen der Gesellschaft. Diese diskursive Doppelung von Freiem bzw. kollektivem Theater und Politik scheint heutzutage weitestgehend aufgehoben zu sein. Bei der Analyse des Vorgänger-Diskurses entstand häufig der Eindruck, die Theatermacher seien eigentlich nur an politischen und gesellschaftlichen Belangen interessiert. Heute stellt es sich genau anders herum dar, die Theaterdiskurse scheinen sich mit den Gegebenheiten außerhalb des Theaters kaum zu beschäftigen. Im *Gob-Squad-Lesebuch* beispielsweise werden auf Seite 121 erstmals und auch letztmals ganz konkret aktuelle tagespolitische Problematiken wie der religiöse Fundamentalismus angesprochen[1121]. Dieser Abschnitt ruft indes Erstaunen hervor, so sehr konzentrieren sich die restlichen textlichen Aussagen des Readers auf ästhetische und arbeitsorganisatorische Fragestellungen. Die unerwartete Bezugnahme auf den zeitgenössischen Terrorismus wirkt wie der plötzliche Einbruch der Realität in eine ansonsten hermetisch abgeschlossene Kunstwelt. Generell fällt auf, dass die verschiedenen Diskursbeiträge sich kaum mit Fragestellungen beschäftigen, die nicht in direktem Zusammenhang mit der Theaterarbeit stehen. Zeugt dieser Umstand von dem angeblichen Autozentrismus und der Selbstreferenzialität der Künste in der Postmoderne? Oder äußert sich hierin das Bedürfnis der Theatermacher, sich innerhalb einer ästhetisierten Gesellschaft als Kunstform zu behaupten und anderen Bereichen gegenüber abzugrenzen?

„Freies Theater zu machen ist heute viel weniger eine alternative Position[1122]“, sagt Martine Dennewald, die Leiterin des Festivals Theaterformen, im Gespräch mit *Theater heute*. Sie trifft diese Aussage in Bezug auf das Verhältnis der Freien Szene zu den Stadt- und Staatstheatern. Die Entscheidung für das Freie Theater sei nicht mehr unbedingt eine Entscheidung „gegen eine Institution wie das Stadttheater[1123]“. Die Freie Szene habe eigenständige Arbeits- und Produktionsweisen entwickelt, die sie „ganz selbstverständlich und selbstbestimmt[1124]“ für sich beanspruche und die einer Definition über die Abgrenzung zu anderen Theater(organisations)formen nicht mehr bedürfe. Dennewald beschreibt demnach die Ablösung von der ehemaligen alternativen Position als einen Emanzipationsprozess, im Zuge dessen sich das Freie Theater von einer Gegenbewegung (und der damit einhergehenden Definition als Nicht-Stadttheater) zu einem eigenständigen

[1121] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 121.
[1122] Siegmund (wie Anm. 884), S. 36.
[1123] Ebd..
[1124] Ebd..

Phänomen entwickelt habe. Auch auf politischer oder weltanschaulicher Ebene scheinen die Freien Theatermacher kaum mehr als die Vertreter eines alternativen Standpunktes wahrgenommen zu werden. In den Aussagen bezüglich der politischen Implikationen der kollektiven bzw. der Freien Theaterarbeit wird immer wieder auf deren Ursprünge zurückverwiesen, auf das politische Theater oder die Politisierung des Theaters in den 1960er- und 1970er-Jahren. Dabei wird allerdings systematisch eine klare Abwendung von den damaligen Ansprüchen konstatiert. Die derzeitigen kollektiv arbeitenden Gruppen würden sich „von älteren Vorstellungen vom "Kollektiv"[1125]" unterscheiden, schreibt zum Beispiel Nikolaus Müller-Schöll. Die Theaterkollektive der 1960er-Jahre hätten ihre Theaterpraxis „mit einer großen politischen Erzählung im Hintergrund und einem kommenden Umsturz vor Augen[1126]" ausgeübt. „Von solchen Wünschen und Vorstellungen sind die neuen Theatergemeinschaften weit entfernt, durch die Umbrüche der letzten Jahrzehnte getrennt. Die ideologische Klammer einer politischen Haltung, einer gemeinsamen Utopie oder einer Revolutionshoffnung fehlt ihnen.[1127]" Wie auch in dem vorangegangenen Zitat erfolgt die Definition des heutigen Kollektivs häufig *ex negativo*. Der Kollektivbegriff scheint so stark von seinem historischen Erbe geprägt zu sein, dass alle Diskursteilnehmer zuerst einmal den Bruch mit dem alten (also politischen) *Geist des Kollektivs* betonen. Typisch für den Diskurs ist auch, dass Nikolaus Müller-Schöll die Ablösung des Kollektiv(begriff)s von seiner politischen Dimension als ein „Fehlen", also als einen Mangel beschreibt. Darin scheint sich eine gewisse Nostalgie bezüglich der Zeiten auszudrücken, in denen eine unmittelbare politische Wirkung des Theaters noch als möglich erachtet wurde. Der Verweis auf die „Umbrüche der letzten Jahrzehnte" als Anspielung auf die Implosion „der großen politischen Erzählung" verdeutlicht die vermeintlich historisch bedingte Notwendigkeit und Unumkehrbarkeit der Trennung des Kollektivs von seiner einstigen politisch-ideologischen Bedingtheit. Die in Müller-Schölls Formulierungen sich abzeichnende Idee der „Entfernung" und des „Getrenntseins" lässt diese Entzweiung als eine schmerzhafte Erfahrung erscheinen, wie sie beispielsweise zwei voneinander getrennte Liebende erleben oder ein Mensch, dem ein Körperteil amputiert wird. Sie verweisen auf die (vermeintliche) Festigkeit der ehemaligen Bande, die nur durch den gewaltsamen Lauf der Geschichte zerrissen werden konnten. Die Bezeichnung des ideologischen Hintergrunds der früheren Theaterkollektive als „Klammer" deutet auf die der (marxistischen) Ideologie

[1125] Müller-Schöll (wie Anm. 825), S. 38.
[1126] Ebd..
[1127] Ebd..

zugeschriebene Funktion als vereinende und Zusammenhalt gewährende Kraft hin. Das vermeintliche Fehlen dieser Fassung wirft wiederum die Frage auf, was die heutigen Kollektive vor dem Auseinanderfallen bewahrt. Wenn die „ideologische Klammer“ einstmals die Kollektivmitglieder zu einem Ganzen zusammenheftete, dann müssen die heutigen Theaterkollektive als eine fragile Verbindung Einzelner erscheinen, die jederzeit auseinanderfallen könnte. „Gibt es noch ein anderes – inhaltliches, ideologisches oder auch nur formales Band […]? Ein Identifikationsgefühl, wenn schon kein politisches Gruppen- oder künstlerisches Klassenbewusstsein mehr?[1128]“, fragt sich auch der Intendant des Frankfurter Mousonturms Matthias Pees. So systematisch diese Fragestellung im Diskurs auch auftaucht, so schwierig scheint es zu sein, eine Antwort darauf zu finden. Mit der Ablösung von seiner links-marxistischen Determination scheint der Kollektivdiskurs seine Einheitlichkeit und Stringenz verloren zu haben. Das kollektive Arbeiten wird heute auf ganz unterschiedliche Weise begründet und wahrgenommen [vgl. 7.6].

6.5.1 Die „schöne neue Freie Szene“

Die Abkehr von den einstigen politischen Ambitionen wird von Vielen als eine (historisch bedingte) Selbstverständlichkeit angesehen. „*Natürlich* erinnern wir uns an die Zeiten, als die Szene noch in Verbindung stand mit 68, mit politischen Ideen. Diese Kampfbegriffe sind *natürlich* verschwunden. Dafür haben wir heute die Performance …[1129]“, äußert zum Beispiel Matthias Lilienthal. In seiner Aussage erhält die politisch motivierte Theaterarbeit eine geschichtliche Dimension. Sie erscheint als ein theaterhistorisches Phänomen, das zwar in der Erinnerung fortleben mag, das aber mit den heutigen Dispositiven in Theater und Gesellschaft nichts mehr gemein hat. Eine ähnliche, noch radikaler formulierte Ansicht manifestiert sich in einem *Theater-heute*-Artikel von Matthias Pees. Dieser bezeichnet das „Freie Theater alten Stils“ als „Anachronismus“ und diejenigen, „die den Sprung in diese schöne neue Freie Szene nicht geschafft haben“, als „Dinosaurier[1130]“. In einem zynischen, geradezu verächtlichen Tonfall schreibt Pees über diese Relikte aus grauer Vorzeit: „Wie trostlos ist es heute dagegen oft mit den Dinosauriern, […] die gar aus altideologischen Gründen beharren auf ihrer alten alternativen Welt von früher.[1131]“ Dass der Theaterkritiker in einem Satz zweimal das Adjektiv „alt“ und einmal „früher“ benutzt, zeigt, wie vorgestrig

[1128] Matthias Pees, Vier mal vier - die Quadratur der Szene. Ein theaterästhetischer Setzkasten aus Anlass des 8. Festivals "Politik im Freien Theater" in Dresden, in: *Theater heute, Heft* 1, 2012, S. 50.
[1129] Behrendt u.a. (wie Anm. 899), S. 14.
[1130] Pees (wie Anm. 847), S. 51.
[1131] Ebd..

ihm das politische Engagement der Freien Theatermacher der 1960/70er-Jahre erscheint. Es wird als der heutigen Zeit nicht mehr angemessen bewertet. Diejenigen, die dennoch auf diesem vermeintlich überholten Theateransatz insistieren, werden als lächerlich wahrgenommen. Die Bezeichnung „Dinosaurier“ weist erstens die „alte alternative Welt von früher“ als eine Gegebenheit aus, die von der heutigen gänzlich abweicht und deshalb als komplett fremdartig erscheint. Zweitens weist sie die Spezies der (Alt-) Ideologen als ein nicht überlebensfähiges Modell aus, das im Begriff steht, von der Evolution ausgesondert zu werden. Diese hätten den Anschluss an die Zeit verpasst und hingen Ideen nach, die längst obsolet geworden seien. Sowohl Nikolaus Müller-Schöll als auch Matthias Pees nehmen den Zeitraum um 1968 und das sich darin situierende (theater-)geschichtliche Phänomen der politisch motivierten Theaterkollektive als etwas sehr weit in der Vergangenheit Zurückliegendes wahr. Obwohl seitdem nur knapp fünfzig Jahre vergangen sind, wird diese Periode von Müller-Schöll als „weit entfernt“ und von Pees gar als Prähistorie eingestuft. Das gesellschaftliche und ideelle Umfeld der Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre wird als etwas grundsätzlich Unterschiedliches zu den heutigen Gegebenheiten präsentiert und die damaligen politisch-ideologischen Ambitionen erscheinen in der heutigen Welt als deplatziert.

Den „Dinosauriern“ hält der Kritiker Pees das heutige „durchprofessionalisierte Freie Theater“ entgegen, dessen Prototyp die „genau durchgeplante und -kalkulierte, zumeist von vornherein international vernetzte Koproduktion[1132]“ darstelle. Es wird schnell deutlich, dass Mathias Pees auch diese zeitgenössische Ausprägung des Freien Theaters durchaus nicht unkritisch betrachtet. Insbesondere das „professionelle“ Vorgehen der heutigen Freien Theatermacher scheint ihn zu stören. Die wiederholten Verweise auf die „durchprofessionalisierte“ sowie „durchgeplante und -kalkulierte“ Freie Theaterarbeit heutiger Prägung lässt die Theatermacher als ebenso methodisch wie berechnend vorgehende Manager erscheinen, die ein Kunstprojekt nach unternehmerischen Strategien strukturierten und umsetzten. Pees’ Kritik an der Professionalität der Freien Szene richtet sich gegen ihren vermeintlich unternehmerischen und systemkonformen Geist. Das verwendete Vokabular weist das Modell der Koproduktion, das Pees zufolge die gegenwärtig „auffälligste und professionellste Arbeitsform des Freien Theaters“ darstelle, als die neoliberale Version der „Künstlerkollektive[1133]“ aus. In Matthias Pees’ Beschreibung scheint sich eine gewisse

[1132] Ebd., S. 50.
[1133] Ebd., S. 51.

Sehnsucht nach der vermeintlichen Authentizität der laienhaften Organisationsformen der ersten Freien Gruppen auszudrücken. Seine Kritik an der zeitgenössischen Ausprägung des Freien Theaters kumuliert in der Bezeichnung „schöne neue Freie Szene[1134]“. Diese entlehnt sich dem Titel des dystopischen Romans *Schöne neue Welt* von Aldous Huxley aus dem Jahr 1932. Der Autor beschreibt darin eine zukünftige, streng normativ organisierte Weltordnung. In der *schönen neuen Welt* werden die Menschen durch biologische und psychologische Konditionierung auf systemkonformes Verhalten gepolt. Kritisches Denken und ein Hinterfragen der Gesellschaftsordnung ist in diesem System quasi unmöglich. Der Vergleich der gegenwärtigen Freien Szene mit der von Huxley beschriebenen Welt lässt die jüngste Generation der Freien Theatermacher als die perfekt angepassten Kinder ihrer Zeit erscheinen, als willenlose und kritikunfähige Marionetten des neoliberalen Systems, die die Theaterarbeit als Business betrieben und dabei die Spielregeln des Theatermarktes aufs Beste beherrschten. Der diesem Vergleich implizite Vorwurf lautet, dass die heutigen Theatermacher (ganz im Gegensatz zu ihren Vorgängern) die theatralen Produktionsbedingungen unkritisch akzeptierten und bedienten, und auch das übergeordnete System, dass diese Bedingungen vorgibt, nicht hinterfragten. Eine weitere Parallele zu Huxley lässt sich in Pees’ Kritik an der angeblichen Normativität der Theaterprojekte der „schönen neuen Freien Szene“ erkennen. In Analogie zu den vereinheitlichten Vorgängen in der von Huxley beschriebenen Gesellschaft, hätten der Erfolgsdruck (wer einmal enttäusche, verliere „den Hype und spätestens beim zweiten Mal auch […] die Partner und Geldgeber für seine nächste Produktion[1135]“) sowie auch die Zwänge des Finanzierungssystems eine normierende Auswirkung auf die Freien Produktionen. Diese wiesen Pees zufolge „inhaltlich und ästhetisch einen integrativen Charakter“ auf. „In der Idee [des Projekts] erkennt man die Marke der Gruppe unschwer wieder, sie ist originell meist nur insofern, als dass sie eine überraschend neue Variante des Gehabten darstellt[1136]“, schreibt der Intendant des Mousonturms. Hier äußert sich die Kritik an der Normativität, die sich aus der dem Freien Produktionsmodus angeblich inhärenten Marketingstrategie ergebe. Der Verkaufslogik der „Marke“ folgend brächten die Freien Gruppen nur neue Varianten des immer Gleichen hervor – damit der Wiedererkennungseffekt ihrer Arbeiten gewährleistet ist und sich ein stabiles Image der Gruppe etablieren kann. Pees fragt sich, ob von dieser Produktionsweise „nicht

[1134] Ebd..
[1135] Ebd..
[1136] Ebd..

ähnliche Wiederholungsgefahr und Systembedienkunst droht, wie man sie dem Stadttheater einst vorwarf.[1137]“

Matthias Pees bezeichnet das „durchprofessionalisierte Freie Theater“ als das „"Winnerprofil" der freien Produktion[1138]“ und die Altideologen als die „Loser[1139]“. Diese Wertung zeigt die beiden unterschiedlichen Formen des Freien Theaters nicht nur als diejenigen, die sich innerhalb der Szene durchsetzen bzw. nicht durchsetzen konnten, sondern in übertragendem Sinne auch als Gewinner und Verlierer der Geschichte. Aus dem Lauf der (jüngsten) Geschichte scheint der Kapitalismus (der sich angeblich in der „schönen neuen Freien Szene“ verkörpert) als Sieger hervorgegangen zu sein, während der Kommunismus, wie die „Dinosaurier“, nurmehr „trostlos[1140]“ erscheint. Dass Pees sich in diesem Zusammenhang der Anglizismen bedient, deutet auf die vermeintliche Vorherrschaft des amerikanischen Kulturmodells hin, an dem sich auch der „neue freie Trend[1141]“ orientiere. Die alte und die neue Freie Szene erscheinen als (auf ideeller Ebene) grundsätzlich unterschiedliche, wenn nicht gar gegensätzliche Phänomene, die kaum mehr auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden können. Es scheint als habe das hegemoniale Modell des „durchprofessionalisierten Freien Theaters“ neoliberaler Prägung die alten, politisch-ideologisch motivierten Formen des Freien Theaters fast zur Gänze abgelöst.

6.5.2 Die „Neubestimmung des politischen Denkens“ – Überlegungen zum politischen Theater

Wie die vorangegangenen Analyseschritte gezeigt haben, scheint das Freie Theater sich weitestgehend von den Ideen eines politischen Theaters, wie sie in den 1960/70er-Jahren vorherrschten, abgelöst zu haben. Das Freie Theater wird nicht als eine politisch motivierte Gegenbewegung identifiziert, sondern mit neoliberalen Arbeitsethiken in Zusammenhang gebracht. Der Diskurs weist diesbezüglich allerdings eine gewisse Widersprüchlichkeit auf. Die (kollektiven) Organisationsweisen des Freien Theaters werden sowohl als neoliberaler Mainstream, wie auch als „unkonventionelle und subversive Formen der Zusammenarbeit[1142]“ gewertet [vgl. 6.3.2]. Die Antinomie der Aussagen kann u.a. auf einen

[1137] Ebd..
[1138] Ebd..
[1139] Ebd..
[1140] Ebd..
[1141] Ebd..
[1142] Müller-Schöll (wie Anm. 825), S. 38.

anscheinend im Wandel begriffenen Politikbegriff zurückgeführt werden. Mit dem Wegfall des Marxismus als ideellem Referenzrahmen und Finalität der linken Bewegungen innerhalb und außerhalb des Theaters scheinen nicht nur die Konturen eines politischen Theaters, sondern auch die des Politikbegriffs überhaupt in Bewegung geraten zu sein. Ganz in diesem Sinne äußert sich Hans-Thies Lehmann in *Das politische Schreiben*: „Erschreckend deutlich liegt auf der Hand, dass die gewöhnlichen und als "aktuell" geltenden Formen der Thematisierung des Politischen durch und durch unzulänglich sind. Der Schock weltpolitischer Ereignisse – vom Kollaps eines Weltreichs zum Kollaps der Symboltürme des verbliebenen anderen – hat eine ganze Serie von politischen Konzepten außer Kurs gesetzt, ohne das neue an ihre Stelle getreten wären.[1143]"

Die sich in den Diskussionen um die Freie Theaterarbeit abzeichnende Ambivalenz und Widersprüchlichkeit bezüglich der politischen Immanenz der zeitgenössischen kollektiven Theaterpraxis zeugt von dem Widerstreit zweier unterschiedlicher Politik-Konzepte, die innerhalb des Diskurses zwar nicht explizit verhandelt werden, die aber die unterschiedlichen Aussagen und Standpunkte grundlegend prägen. Die im Folgenden angestellten Überlegungen führen dementsprechend von dem Diskurs um das (kollektive) Arbeiten in der Freien Szene weg und beziehen sich nur teilweise auf konkrete Diskursbeiträge innerhalb des hier untersuchten Korpus – sie sind aber dennoch unerlässlich für das Verständnis des Diskurses.

Dem Politikwissenschaftler Thomas Bedorf zufolge sei der politikphilosophische Diskurs seit den frühen 1980er-Jahren von der Abgrenzung zweier gegenläufiger Politik-Konzepte geprägt. Die Unterscheidung von *der Politik* und *dem Politischen* sei 1981 von Phillipe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy in der Publikation *Rejouer le politique*[1144] wieder in die Diskussion eingeführt worden und habe „jenes Text- und Diskussionsfeld" eröffnet, „das entlang einer begrifflichen Unterscheidung verläuft[1145]". Der Denkansatz, der *die Politik* und *das Politische* unterscheidet, fände sich Bedorf zufolge unter variierenden Bezeichnungen sowohl bei Hannah Arendt, Alain Badiou, Chantal Mouffe oder auch Jacques Rancière wieder. Rancières Begriff *Polizei* zum Beispiel entspricht dem Konzept *der Politik* und sein

[1143] Hans-Thies Lehmann, *Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef,* Berlin [2]2012. S. 9.
[1144] Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy, Ouverture, in: dies. (Hrsg.), *Rejouer le politique* (= Cahiers du Centre de recherches philosophiques sur le politique), Paris 1981, S. 11-28.
[1145] Thomas Bedorf, Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz, in: ders. (Hrsg.), *Das Politische und die Politik*, Berlin 2010, S. 13.

Begriff von *Politik* demjenigen *des Politischen*[1146]. *Die Politik* und *das Politische* stellen sich in den zeitgenössischen politikphilosophischen Theorien als antagonistische Konzepte dar, die den politischen Charakter einer Handlung, einer Aussage oder einer Praktik auf jeweils unterschiedlichen Ebenen verorten. *Die Politik* bezeichnet dabei „die vielfältigen Praktiken der Politik im konventionellen Sinne[1147]“, also das "offizielle" und institutionalisierte politische Handeln auf national- oder interstaatlicher Ebene, wie es beispielsweise von Regierungsträgern oder politischen Parteien betrieben wird. Während *die Politik* ein relativ einfach zu definierendes Phänomen darstellt, erfährt *das Politische* in den verschiedenen Theorien eine durchaus unterschiedliche Ausdeutung. Der gemeinsame Nenner scheint in der Abgrenzung von *der Politik* zu bestehen: „Es ist jeweils allein klar, was das Politische nicht ist: nämlich „bloße“ Politik[1148]“, konstatiert Thomas Bedorf[1149].

Diese politikphilosophische „Neubestimmung des politischen Denkens[1150]“ übt einen nachhaltigen Einfluss auf die Sichtweitweisen auf das Theater und insbesondere das politische Theater aus. Der Politologe und Theatermacher Jan Deck stellt die These auf, dass die „zeitgenössische Art Theater bzw. Kunst auf politische Weise zu machen, eine Antwort […] auf die zeitgenössische Art, das Politische zu denken[1151]“ darstelle. Der landläufige Politikbegriff sei „mit einer bestimmten historischen Epoche verbunden […]: im Zeitalter der abgeschlossenen Nationalstaaten mit klar umrissenen Nationalökonomien galt nationale Politik als Akteur der eigenen Belange und die nationale Öffentlichkeit als Forum der politischen Auseinandersetzung. Diese Grundlagen haben sich im Zeitalter der neoliberalen Globalisierung grundlegend geändert[1152]“, meint Deck. Hans-Thies Lehmann konstatiert, dass die „geläufige Vorstellung von "politischem" Theater“, also von einem Theater, das „Themen aufgreift, die in der Öffentlichkeit diskutiert werden, oder die es selbst in die Diskussion wirft und auf diese Weise (mindestens) aufklärend wirkt[1153]“, heutzutage obsolet sei. Ein politisch gemeinter Diskurs gehe „schon deswegen ins Leere, weil ganz

---

[1146] Siehe dazu: Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie,* Frankfurt am Main [1]2002.
[1147] Chantal Mouffe, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion,* Bonn 2010, S. 15.
[1148] Bedorf (wie Anm. 1145), S. 13.
[1149] Dies scheint auch für den Begriff *des Politischen*, wie er von Hans-Thies Lehmann in Bezug auf das postdramatische Theater verwendet wird, zu gelten. In der französischen Version von Lehmanns Artikel wird *das Politische* mit „le non-politique“ übersetzt, was nicht ganz falsch, aber sicher auch nicht adäquat ist. Diese Übersetzung ist insofern problematisch, als sie Lehmanns Idee *des Politischen* auf ihre Abgrenzung von *der Politik* reduziert. Siehe dazu: Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique,* Paris 2002, S. 272ff.
[1150] Bedorf (wie Anm. 1145), S. 15.
[1151] Deck (wie Anm. 80), S. 25.
[1152] Ebd., S. 12.
[1153] Lehmann (wie Anm. 1143), S. 18.

offensichtlich Theater insgesamt seinen politischen Ort von einst verloren hat.[1154]“ Großen Einfluss auf den Theaterdiskurs haben die Schriften von Jacques Rancière, in denen er sich mit dem politischen oder kritischen Potenzial der Kunst und des Theaters auseinandersetzt[1155]. Insbesondere Hans-Thies Lehmann bezieht sich explizit auf Rancières Schriften[1156] und seine Unterscheidung von *Polizei* bzw. *polizeilicher Ordnung* und der *Politik* als Unterbrechung dieser Ordnung. Wie auch Jacques Rancière in *Le partage du sensible*[1157] sieht Lehmann das Politische als eine Grundeigenschaft des Theaters an, die ihm „durch und durch, strukturell und ganz unabhängig von seinen Intentionen[1158]“ eingeschrieben sei. Hans-Thies Lehmann postuliert, dass ein Theater, das „die Vermittlung von politischen Ansichten, Einstellungen oder Gestimmtheiten der Autoren oder Regisseure“ anstrebe, „in einem genauen Sinn unpolitisch[1159]“ bleibe. Er stellt die „nur scheinbar paradoxe Formel“ auf, „dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss.[1160]“ Hier lässt sich eine deutliche Parallele zu Rancière erkennen, der besagt: „Politik ereignet sich, wo die politische Ordnung unterbrochen und neue gestiftet werden, d.h., wenn die Verteilungsregeln der Ordnung […] als nicht selbstverständliche in Frage gestellt werden.[1161]“

Es wird also deutlich, dass der aktuelle Diskurs um die Beschaffenheit eines politischen Theaters zentrale Ideen aus dem zeitgenössischen politikphilosophischen Diskurs übernimmt, sich von der Idee *der Politik* abwendet und den kritischen Charakter der postdramatischen theatralen Praktiken im *Politischen* verortet. Für die Theaterdiskurse um das (kollektive) Arbeiten in der Freien Szene ist das Konzept *des Politischen* auch insofern von Interesse, als es sich Bedorf zufolge „einer sektorialen Eingrenzung“ verweigere, „die für Ökonomie, Kultur, Wissenschaft und Politik jeweils unterscheidbare Zuständigkeiten in der Praxis und der reflektierenden Theorie zuweisen würde.[1162]“ Da die Idee *des Politischen* „disziplinäre Grenzen unterläuft[1163]“, können Praktiken ganz unterschiedlicher Natur und eben auch ästhetische Verhaltensweisen als politische Praxis betrachtet werden, ohne dass

[1154] Ebd., S. 19.
[1155] Siehe dazu: „Les mésaventures de la pensée critique“ und „Les paradoxes de l’art politique“, in: Jacques Rancière (Hrsg.), *Le spectateur émancipé,* Paris 2008, S. 30-55 und S. 56-92.
[1156] Vgl. Lehmann (wie Anm. 1143), S. 10, Fußnote 3.
[1157] Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique,* Paris 2000.
[1158] Lehmann (wie Anm. 1143), S. 20.
[1159] Ebd., S. 21.
[1160] Ebd., S. 23.
[1161] Rancière (wie Anm. 1146), S. 27.
[1162] Bedorf (wie Anm. 1145), S. 33.
[1163] Ebd..

diese an spezifisch politische oder gesellschaftskritische Inhalte gebunden wären, noch an bestimmte künstlerische Ausdrucksmittel im Sinne einer propagandistischen Ästhetik.

6.5.3 Politisch Theater machen

„Natürlich möchte ich gerne diese Welt verändern. Und wenn Millionen anderer Menschen das offensichtlich nicht wollen, heißt das für mich noch lange nicht, dass ich aufgebe. Vielmehr bedeutet das, dass ich meine Ziele in einem überschaubaren Rahmen von Tag zu Tag verfolge, in der täglichen Arbeit.[1164]“ Diese Aussage von Sean Patten von Gob Squad zeigt, dass er die Theater-*Arbeit* als eine politische Praxis betrachtet. In der hier formulierten Idee des Die-Welt-im-Kleinen-Veränderns zeigt sich eine Abwendung von den hehren und heute oft als naiv bewerteten politischen Utopien der 1960/70er-Jahre, die auf eine umfassende Revolutionierung der gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse, wenn nicht gar auf die Weltrevolution abzielten. Das Politikverständnis der heutigen Theaterkollektive scheint also mit einer Praxis-Orientierung und auch einem gewissen Pragmatismus verbunden zu sein. Die „Strategien und Taktiken, das Politische in den Blick zu nehmen[1165]“ seien heutzutage „weniger offensichtlich [als vorhergehende Formen des politischen Theaters] und funktionieren weniger auf der inhaltlich-textlichen Ebene“, schreibt Jan Deck. Der Fokus liege „verstärkt auf der Art der Kunstproduktion selbst. Dem politischen Theater wird eine andere Strategie entgegengesetzt: Politisch Theater machen.[1166]“ Die hier beschriebene ideelle Verschiebung vom politischen Theater zum Politisch-Theater-Machen zeigt, dass *das Politische* der zeitgenössischen postdramatischen Theaterformen[1167] weniger in den Inhalten, als in ihren organisatorischen und ästhetischen Praktiken situiert wird.

In der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen theaterwissenschaftlichen Publikation *Politisch Theater machen* beschreibt Jan Deck einige Vorgehensweisen oder Eigenschaften des postdramatischen Theaters, dem er auch die Kollektive She She Pop und Gob Squad zurechnet, in denen sich seiner Meinung nach *das Politische* manifestiere. Unter anderen Aspekten führt er auch die kollektive Produktionsweise ins Feld. In diesem Zusammenhang

---

[1164] Sean Patten im Interview mit Kathrin Thiedemann, Live is Life, in: Therese Hörnigk u.a. (Hrsg.), *TheaterKulturVision*, Berlin 1998, S. 38.
[1165] Deck (wie Anm. 80), S. 14.
[1166] Ebd..
[1167] Jan Decks Überlegungen beziehen sich auf „zeitgenössische Theatermodelle“, deren künstlerisches Vorgehen sich weitestgehend mit „Arbeitsweisen, die Hans-Thies Lehmann als *Postdramatisches Theater* bezeichnet hat“ decken. Ebd..

betont er die „nicht-hierarchische[n] Strukturen[1168]“, die „Unabhängigkeit[1169]“ und die konzeptionelle Vielstimmigkeit (und damit die Abwendung von einer „Homogenisierung[1170]“) der Kollektive. Deck zufolge ermöglichten die heutigen kollektiven Arbeitsformen eine „Praxis selbstbestimmten und gemeinschaftlichen Arbeitens, in der jeder nicht nur Mitproduzent, sondern auch gleichberechtigter Teilhaber des Produktes ist. […] Kollektive Produktionsprozesse stellen aber nicht nur eine Überwindung tradierter Theaterhierarchien dar. Sie sind gleichzeitig auch ein Statement gegen die vielbeschworenen flachen Hierarchien der neuen Arbeitswelt. Deren teamorientierte Produktionsweisen sind meist nur der Deckmantel über einem alten Prinzip. Das Produkt gehört dem, der damit Profit macht.[1171]“ Erst einmal fällt auf, dass das kollektive Arbeiten als eine mögliche Art und Weise unter vielen anderen angesehen wird, in der sich *das Politische* ausdrücken kann. Laut Jan Deck äußere sich *das Politische* nicht nur in der gemeinschaftlichen Produktionsweise, sondern auch in den ästhetischen Strategien des postdramatischen Theaters, wie beispielsweise dem Umgang mit Raum und Zeit oder der Infragestellung der traditionellen Rollenverteilung zwischen Darstellern und Zuschauern. Diese Sichtweise unterscheidet sich deutlich von derjenigen des Diskurses um die Jahrzehntwende 1960/70, in dem das kollektive Produzieren als ein aus der marxistischen Theorie hergeleitetes Universalmodell für politisches Theater präsentiert wurde. In seiner Ablösung von einem spezifischen ideologischen Denksystem hebt sich die Idee des Politisch-Theater-Machens auch von Walter Benjamins Konzept des „Autors als Produzenten[1172]“ ab, das im Grunde genommen ein Marxistisch-Theater-Machen einforderte [vgl. 2.3]. Dennoch schwingt in den von Deck gewählten Bezeichnungen wie „Mitproduzent“ und „gleichberechtigter Teilhaber“ ebenso wie in der Formulierung „Das Produkt gehört dem, der damit Profit macht“ die Idee eines politischen Aktes mit, der in der theatralen Aneignung der Produktionsmittel im Marxschen Sinne besteht. Dies wirft die Frage auf, inwiefern das Erbe des politischen Theaters, aller Abgrenzungen zu den Konzepten der 1960/70er-Jahre oder auch der Weimarer Republik zum Trotz, in der Vorstellung des Politisch-Theater-Machens nachwirkt.

Jan Decks Anspielung auf den an die Freien Theatermacher gerichteten Neoliberalismus-Vorwurf unterscheidet klar zwischen dem vermeintlich hypokritischen, da profitorientierten Charakter der Teamarbeit in rentabilitätsorientierten Unternehmen und der gleichberechtigen

[1168] Ebd., S. 18.
[1169] Ebd..
[1170] Ebd..
[1171] Ebd..
[1172] Vgl.: Benjamin (wie Anm. 336).

Zusammenarbeit in Rahmen eines Theaterkollektivs. Damit ist Deck einer der wenigen Diskursteilnehmer, der eine entscheidende Differenz zwischen dem Hierarchien eher verschleiernden denn aufhebenden Teamwork und der zumindest im Geiste des Kollektivs unhierarchischen und selbstbestimmten gemeinschaftlichen Theaterarbeit reflektiert [vgl. 7.7.1].

Angesichts des fundamentalen Einflusses, den die „Neubestimmung des politischen Denkens“ auf die Vorstellungen von einem politischen Theater ausübt, erscheinen die im aktuellen Diskurs um die zeitgenössischen Theaterpraktiken in der Freien Szene wiederholt aufgeworfenen Fragen: „Wie politisch ist postdramatisches Theater?[1173]“ oder „Wie viel politisches Potenzial steckt noch in solchen [kollektiven] Strukturen[1174]“ als irreführend. Die Formulierungen dieser Fragen implizieren eine graduelle Messbarkeit der politischen Immanenz einer Arbeitsform und scheinen dabei eben jenen angeblich „konservativ und "unpolitisch" gewordenen Politikbegriff[1175]“ anzulegen, der u.a. im Rahmen der Publikation *Politisch Theater machen* grundlegend kritisiert wird. Geht man von diesem als veraltet wahrgenommenen Verständnis aus, gelangt man notwendigerweise zu der Überzeugung, dass die heutige Freie Szene im Vergleich zu den 1970er-Jahren wenig bzw. weniger politisch sei. Der Vorwurf an das Freie Theater, es „sei heutzutage unpolitisch geworden“ speise sich Jan Deck zufolge aus der „Sehnsucht nach verständlicher, offensichtlicher linker Gesellschaftskritik, die vor allem das freie Theater seit seinen Anfängen für sich in Anspruch genommen hat.[1176]“ Berücksichtigt man allerdings das in den heutigen Diskursen sich abzeichnende grundlegend gewandelte Politikverständnis, dann müssten auch die Fragestellungen an diese Veränderungen anpasst werden. Die Frage müsste nunmehr lauten: Auf welche Weise oder unter welchen ideellen Prämissen können die Arbeitsweisen und künstlerischen Strategien in der heutigen Freien Szene als politisch betrachtet werden? Diese Frage wird aber zumindest im Rahmen der Theaterdebatte nur in Ansätzen gestellt und somit auch nicht beantwortet[1177]. Dennoch wird deutlich, dass an die Stelle eines relativ uniformen,

---

[1173] Siehe dazu das Kapitel: „Wie politisch ist postdramatisches Theater“, in: Lehmann (wie Anm. 1143), S. 17-27.
[1174] Bundesverband Freie Darstellende Künste (wie Anm. 1111).
[1175] Henning Fülle, Politisches Theater und "das Politische in zeitgenössischen Theaterformen", in: Jan Deck und Angelika Sieburg (Hrsg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld 2011, S. 73.
[1176] Deck (wie Anm. 80), S. 11.
[1177] Eine beachtliche Anzahl jüngerer Publikationen zeugt allerdings davon, dass sowohl innerhalb der deutschsprachigen als auch der französischsprachigen Theaterwissenschaften die Frage, was ein heutiges politisches Theater ausmachen könnte und auf welche Weise sich seine politische Immanenz artikuliere, verstärkt diskutiert wird. Siehe dazu neben der bereits angeführten Veröffentlichung von Jan Deck und Angelika

an dem Referenzsystem der marxistischen Philosophie orientierten Politikbegriffs ein ebenso komplexes wie mehrdeutiges Politikverständnis getreten ist, in dem sich die Konzepte *der Politik* und *des Politischen* zum Teil überlagern. In der diskursiven Praxis lassen sich die beiden Konzepte nicht so trennscharf voneinander unterscheiden, wie es die politikphilosophischen Theorien insinuieren. Die Auflösung einer direkten Anbindung des politischen Theaters an ein bestimmtes ideologisches Referenzsystem scheint eine einheitliche Definition des Gegenstands unmöglich zu machen. „Ich wollte keine Modelle dafür anführen, welche Gestalt eine politische Kunst heute annehmen müsste. Ich hoffe, dass ich deutlich gezeigt habe, dass solche Modelle nicht existieren[1178]", schreibt Jacques Rancière in diesem Sinne.

Es sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass die Diskussion um *das Politische* einer bestimmten Theaterform immer auch eine Diskussion um deren (gesellschaftliche) Relevanz darstellt. Gerade zu Zeiten, in denen „über die Bedeutung und Notwendigkeit der Kulturform Theater für die Gesellschaft kaum noch ein verbindlicher und belastbarer gesellschaftlicher Konsens[1179]" besteht und in denen die Subventionen für Kunst und Kultur immer knapper werden, muss der Legitimationsdruck auf die verschiedenen Theaterformen innerhalb der deutschen Theaterlandschaft eine umso stärkere Wirksamkeit entfalten. Aus dieser Perspektive betrachtet können die Diskussionen um *das Politische* der zeitgenössischen postmodernen Theaterpraxis nicht nur als Rechtfertigung dem Vorwurf gegenüber, sie werde ihrem emanzipatorischen und gesellschaftskritischen Erbe nicht mehr gerecht, sondern auch als Legitimationstaktik gegenüber der Kulturpolitik und der Öffentlichkeit überhaupt angesehen werden. Die Neoliberalismus-Debatte könnte in diesem Sinne als eine aufmerksamkeitsökonomische Strategie verstanden werde, die darauf abzielt, das Freie Theater aus seiner kulturpolitischen und theaterwissenschaftlichen „Randständigkeit[1180]" zu befreien. Als Stichwortgeber des Systems sind die Freien Theatermacher zwar „auf verrückte Art die Avantgarde der neuen Beschäftigungsverhältnisse" [vgl. 6.4.1], aber immerhin eine Avantgarde und rücken als solche ins Zentrum des (journalistischen, wissenschaftlichen, medialen) Interesses.

Sieburg (Hrsg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten,* Bielefeld 2011, auch: Olivier Neveux: *Politiques du spectateur: Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, oder: Muriel Plana, *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris 2014.

[1178] [Je n'ai pas voulu proposer des modèles de ce que doit être un art politique aujourd'hui. J'espère avoir assez montré que de tels modèles n'existent pas.] Jacques Rancière, Les paradoxes de l'art politique, in: ders. (Hrsg.), *Le spectateur émancipé*, Paris 2008, S. 91.

[1179] Fülle (wie Anm. 15), S. 13.

[1180] Ebd., S. 28.

Die Überlegungen zum politischen Theater haben gezeigt, dass der Zusammenhang zwischen Freier Szene bzw. den Theaterkollektiven und *der Politik* bzw. *dem Politischen* keineswegs mehr selbstverständlich ist. Die zeitgenössischen Vorstellungen darüber, auf welche Weise eine Theaterform politisch wirksam sein kann bzw. zu einem Politikum werden kann, unterscheiden sich grundlegend von vorhergehenden Konzepten. Mit der Idee des Politisch-Theater-Machens, die auf dem politikphilosophischen Konzept *des Politischen* basiert, scheint das "politische Theater" eine grundlegende Neubestimmung erfahren zu haben. Dennoch scheinen insbesondere auch die politischen Ideen der 1960/70er-Jahre im heutigen Diskurs weiterhin wirkungsmächtig zu sein und auf die Inhalte und Formen der Debatten Einfluss zu nehmen.

Das vorangegangene sechste Kapitel hat sich in erster Linie mit der kulturpolitischen Theaterdebatte auseinandergesetzt, in der sich deutlich ein *neuer Geist der Institutionskritik* sowie ein *neuer Geist der Freien Szene* abzeichnet. Die in diesem Kapitel erarbeiteten Ergebnisse sind insofern auf den *neuen Geist des Kollektivs* übertragbar, als die Theaterkollektive Teil der Freien Szene sind und She She Pop und Gob Squad im Diskurs immer wieder als die beispielhaften Vertreter der gegenwärtigen Freien Theaterproduktion herangezogen werden. Dennoch sollte nicht vergessen werden, dass eine Gleichsetzung von Freier Szene und Theaterkollektiv zu missverständlichen Interpretationen führen kann [vgl. 6.3.2]. Ebenso muss berücksichtigt werden, dass die Theaterkollektive innerhalb der Theaterdebatte nicht als ein globales und komplexes Phänomen betrachtet werden, sondern darin eine spezifische Funktion einnehmen und dementsprechend als ein auf einige wenige Eigenschaften reduziertes Residuum erscheinen. Die Freie Szene dient hier vor allem als Negativ- bzw. Positivfolie zum vermeintlich reformbedürftigen Stadttheater und scheint alle Merkmale in sich zu vereinen, die dem etablierten Theater angeblich abgehen. Dem kulturpolitischen Charakter der Theaterdebatte gemäß handelt es sich größtenteils um eine Diskussion *über* das Kollektiv bzw. die Freie Szene und nicht um einen Diskurs *von* den Kollektiven. Mitglieder von She She Pop, Showcase Beat Le Mot oder Rimini Protokoll beteiligen sich zwar an der Debatte, zählen aber nicht zu deren Hauptakteuren. Der Diskursstrang, den die Kollektive selbst bestreiten und der im folgenden Kapitel nachvollzogen werden wird, fokussiert sich sehr viel mehr auf das kollektive Arbeiten und seine vielfältigen Implikationen, wobei teilweise unterschiedliche oder gar gegenläufige Ansichten zu den in diesem Kapitel herausgearbeiteten Sichtweisen deutlich werden. Dem *neuen Geist des Kollektivs*, der in der Theaterdebatte teilweise zutage tritt, aber aufgrund der erwähnten Gründe schemenhaft bleiben muss, sollen im siebten Kapitel weitere Facetten hinzugefügt werden.

7. Das Kollektiv und das kollektive Arbeiten zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Anhand des Diskurses zur gegenwärtigen kollektiven Theaterpraxis soll im siebten Kapitel das "Kollektiv 2000ff" als ideelles Konstrukt, als Organisationsform und Arbeitsinstrument eine Konturierung erfahren. Es soll herausgestellt werden, mit welchen Konzepten, Prinzipien und Praktiken das kollektive Arbeiten zu Beginn des 21. Jahrhunderts einhergeht, auf welche Maximen, Utopien und Wertesysteme es sich beruft, welches Theater-, Kunst- und Politikverständnis ihm zugrunde liegt. Im Zentrum der Untersuchung stehen die Gruppen She She Pop und Gob Squad, die aus bereits dargelegten Gründen als besonders repräsentativ für die (diskursive) Verfasstheit der gegenwärtigen Theaterkollektive gelten können. Auch wenn es zahlreiche ideelle und auch personelle Überschneidungen zwischen den beiden Kollektiven gibt – einige der Performer wie Johanna Freiburg oder Berit Stumpf sind gleichzeitig Mitglieder beider Kollektive und das She She Pop-Mitglied Sebastian Bark ist an einigen Produktionen von Gob Squad als Sounddesigner beteiligt – zeichnen sich auch deutliche Unterschiede in ihrer Konzeption und Organisation ab. Nicht zuletzt auf ästhetischer Ebene divergieren die beiden Performancekollektive voneinander. Die im folgenden Kapitel herausgearbeiteten Ergebnisse werden dementsprechend für jedes der Kollektive nuanciert werden und sollen nicht als Blaupause für die aktuelle kollektive Theaterpraxis generell verstanden werden. Dennoch treten im Diskurs, an dem sich neben den Kollektivmitgliedern auch andere Theatermacher, Theaterwissenschaftler und weitere Akteure der deutschsprachigen Theater- und Kulturlandschaft beteiligen, deutliche Gemeinsamkeiten hervor, die als für den *Neuen Geist des Kollektivs* charakteristisch angesehen werden können. Die Diskursanalyse stützt sich hauptsächlich auf Selbstverständigungsmaterialien der Theaterkollektive wie Interviews, Artikel in Fachzeitschriften, programmatische Texte, Diskussionsbeiträge etc., aber auch die Außenperspektive anderer Diskursteilnehmer wird berücksichtigt werden. Die Analyse des Diskurses soll mit theaterwissenschaftlichen und gesellschaftsphilosophischen Positionen in einen Dialog treten und vor diesem Hintergrund kontextualisiert werden.

7.1 Von der (fortbestehenden) Schwierigkeit das Kollektiv zu definieren

„Kollektive ähh ähh sind sind äh, phh, etwas, was, was, die Freie … das Freie Theater immer schon begleitet ähh ähh.[1181]“ Diese holprige Einleitung der Diskussionsrunde „Bildet Kollektive!“ zeugt nicht nur von der Nervosität des Moderators Eckhard Mittelstädt, sondern auch von der Schwierigkeit, das (Theater-)Kollektiv zu definieren. Wie auch schon die Theatermacher und -wissenschaftler der 1970er-Jahre, die mit „dem allzu vagen Kollektivbegriff[1182]“ haderten [vgl. 3.1], müssen sich die Theaterleute von heute mit dem vielschichtigen und komplexen Charakter des Kollektivs auseinandersetzen. Zu Beginn der Veranstaltung bat Mittelstädt die anwesenden Mitglieder von She She Pop und Turbo Pascal darum, ihre Auffassung des Kollektivbegriffs zu erläutern. Fanni Halmburger äußert sich dazu folgendermaßen: „Ich habe versucht in einem Satz was zu definieren: Es ist eine verbindliche Gemeinschaft Gleichgesinnter, die in einer unhierarchischen Struktur alle als Chef versuchen, erfolgreich im Konsens an ihren Belangen zu arbeiten.[1183]“ Auf die gleiche Frage antwortet Veit Merkel von Turbo Pascal: „Was ist ein Kollektiv? In dem Sinne ist es zunächst mal eine Arbeitsgemeinschaft, die sich ein gemeinsames Thema sucht und, in unserem Fall, häufig das Thema auf die Zuschauer hin weiterdenkt, das heißt, wir bilden im Grunde genommen Gemeinschaften in den Stücken […], wir denken meistens die Zuschauer in dem Kollektiv mit drin, und sagen beispielsweise, man kann zusammen besser nachdenken als alleine, und dahinter steht, das man alleine einfach eine begrenzte Sichtweise hat, unterschiedliche Fähigkeiten kollektiv einbringen kann, und dadurch auch den Atem behält weiterzuarbeiten.[1184]“

Diese im Kontext der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive!“ sozusagen erzwungenen Kurzdefinitionen können natürlich nur bestimmte Aspekte der kollektiven Arbeits- und Organisationformen beleuchten. Die Notwendigkeit sich kurz zu fassen bringt es aber auch mit sich, dass die Kollektivmitglieder diejenigen Eigenschaften des kollektiven Arbeitens herausstellen, die ihnen als essentiell und besonders wichtig erscheinen. Interessant ist an den Aussagen von Fanni Halmburger und Veit Merkel, dass sie sehr unterschiedliche Perspektiven auf das Kollektiv auftun. Beide verstehen das Kollektiv als „Gemeinschaft“, also als das Zusammensein und Zusammenarbeiten in der Gruppe. Wie diese Gemeinschaft sich aber strukturiert und worauf sie beruht, darüber zeigen sich

[1181] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1182] Vietnam-Kollektiv (wie Anm. 28), S. 24.
[1183] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1184] Ebd..

unterschiedliche Sichtweisen [vgl. 7.2]. Die Wortwahl Halmburgers, die von den Kollektivmitgliedern als „Gleichgesinnten“ spricht, die einen „Konsens“ anstrebten, lässt an die Vorstellung vom Kollektiv als homogener Gruppe [vgl. 3.1.3] denken. Die She-She-Pop-Gemeinschaft scheint Verbindlichkeit zu implizieren und somit auf Dauerhaftigkeit, Solidarität, Verantwortlichkeit und einer festen (persönlichen) Bindung der Mitglieder untereinander zu basieren [vgl. 6.3.2]. Der Anspruch auf „unhierarchische Strukturen“ und die Idee einer gleichberechtigten Zusammenarbeit, bei der „alle als Chef“ fungierten, scheint weiterhin eine identitätsstiftende Eigenschaft des Kollektivs darzustellen. Auffällig ist die Allgemeinheit der Formulierungen, mit der Halmburger das Kollektiv beschreibt und die in dem Begriff „Belange“ ihren Höhepunkt findet. Tatsächlich ist ihrer Definition nicht zu entnehmen, dass es sich um ein *Theater*kollektiv handelt, denn diese könnte ohne weiteres auf andere (außerkünstlerische) Bereiche übertragen werden. Ebenso wie der diskursprägende Begriff *Produktion*, der systematisch als Bezeichnung für die Inszenierungen der Theaterkollektive verwendet wird, deutet dies darauf hin, dass das künstlerische Arbeitsprinzip der kollektiven Kreativität von einem spezifischen Kunst- bzw. Theaterverständnis ausgeht, das das Theatermachen in erster Linie als *Arbeit* versteht. „Heute spricht keine und keiner mehr von "Werk", sondern von "künstlerischer Arbeit" oder "Produktion", was über Kunst aussagt, dass sie erarbeitet worden ist[1185]“, schreibt die Kunstwissenschaftlerin Marion Strunk in ihrem Artikel über heutige Formen der kollektiven Zusammenarbeit in den Künsten.

Auf eine solche Auffassung verweist auch die von Veit Merkel benutzte Bezeichnung des Kollektivs als „*Arbeits*gemeinschaft“. Diese Benennung erscheint allerdings weniger verbindlich und emotional aufgeladen als die von Halmburger beschriebene „Gemeinschaft Gleichgesinnter“. Während letztere das Kollektiv als eine Entität auszeichnet, die mehr ist als die Summe ihrer Teile, klingt „Arbeitsgemeinschaft“ nach dem temporären Zusammenfinden Einzelner, die über die gemeinsame Arbeit hinaus nichts verbindet [vgl. 7.2]. Ebenso wie die „Interessengemeinschaft[1186]“, als die Gob Squad sich beschreibt, betont die „Arbeitsgemeinschaft“ nicht nur das geteilte Interesse an der Arbeit, sondern auch den persönlichen Gewinn, den der Einzelne aus der gemeinsamen Arbeit zieht. Dies stellt im Vergleich zum Kollektivdiskurs der 1960/70er-Jahre, in dem es hauptsächlich um die Frage ging, inwieweit der Einzelne die Gruppe bereichern könnte und weniger darum, welche

[1185] Strunk (wie Anm. 1052), S. 122.
[1186] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 15.

Vorteile sich aus der Zusammenarbeit für den Einzelnen ergeben, einen Perspektivenwechsel dar. Weist dies auf die Individualisierung des Kollektivs hin, das nurmehr dem Einzelnen als Arbeitsinstrument dient? Die Begriffe *Arbeits-* und *Interessengemeinschaft* lassen die *Gemeinschaft* tatsächlich als ein Instrument erscheinen, mittels dessen ein besseres (künstlerisches) Ergebnis erzielt werden soll. Auch implizieren sie, im Gegensatz zu der von Halmburger formulierten Verbindlichkeit und Dauerhaftigkeit der kollektiven Zusammenarbeit, die Idee eines ephemeren Zusammenschlusses, der aufgelöst wird oder werden kann, sobald die Arbeit beendet oder das Interesse daran verloschen ist.

Die vorangegangenen Überlegungen haben deutlich gemacht, dass die von Eckardt Mittelstädt gestellte und so einfach erscheinende Frage „Was ist das Kollektiv?“ nur schwer beantwortet werden kann. In den Kurzdefinitionen von Fanni Halmburger und Veit Merkel zeigen sich zwei sehr unterschiedliche, wenn nicht konträre Sichtweisen auf die kollektive Theaterarbeit. Als „Gemeinschaft Gleichgesinnter“ erscheint She She Pop als ein „Oldschool-Kollektiv“ [vgl. 6.3.2], das auf Werten beruht, die sich aus der Traditionslinie der Theaterkollektive ergeben, während Turbo Pascal als „Arbeitsgemeinschaft“ dem Zeitalter des Individualismus und des persönlichen Gewinnstrebens entsprungen zu sein scheint. Oder wohnen den heutigen Theaterkollektiven diese beiden Seiten, das Gespenst des Kommunismus und der Geist des Neoliberalismus, inne? Die von Halmburger und Merkel angebrachten Kurzdefinitionen zeigen jedenfalls, dass die gegenwärtigen Theaterkollektive und ihre Organisationsformen als vielschichtige, komplexe und vor allem heterogene Phänomene anzusehen sind. Die hier erst einmal nur angerissenen Fragen nach der Gemeinschaft, ihren Funktionen und nach dem, worauf sie sich begründet, nach dem Charakter der kollektiven Arbeitsweisen und den ihnen impliziten Konzepten, nach dem Kunst- und Theaterverständnis der Theaterkollektive, sowie nach der Rolle des Publikums sollen im Folgenden vertieft werden. Auch wenn dabei versucht werden wird, einige gemeinsame Nenner des Theaterkollektivs 2000ff herauszuarbeiten, sollte immer mitgedacht werden, dass dem (heutigen) Kollektivbegriff eine deutliche Heterogenität und Widersprüchlichkeit immanent zu sein scheint.

7.2 Das Kollektiv als (Arbeits-) Gemeinschaft

Sowohl Fanni Halmburger als auch Veit Merkel definieren, wenn auch auf unterschiedliche Weise, das Kollektiv als *Gemeinschaft*. Der Begriff der *Gemeinschaft*, der im Kollektiv-Diskurs der 1960/70er-Jahre völlig absent war, wird im heutigen auffällig häufig verwendet. Der Begriff sei „besonders in Deutschland" aufgrund des von den Nationalsozialisten propagierten Konzepts der Volksgemeinschaft „einige Jahrzehnte politisch und philosophisch diskreditiert[1187]" gewesen, schreibt die Politikwissenschaftlerin Juliane Spitta. Mittlerweile habe sich die *Gemeinschaft* „von ihrer Geschichte emanzipiert[1188]" und halte wieder Einzug in diverse gesellschaftliche Diskurse. Diese Entwicklung zeichnet sich anscheinend auch in den aktuellen Diskussionen um die kollektive Theaterarbeit ab. Folglich stellt sich die Frage, als welche Art von *Gemeinschaft* sich die heutigen Theaterkollektive betrachten und was dieser Begriff für sie impliziert.

„Es geht uns um eine Utopie von Gemeinschaft, um eine Idee von Zusammengehörigkeit, zunächst für uns, das Kollektiv von Performern, aber auch mit den Zuschauern[1189]", meint Sebastian Bark von She She Pop. Das Konzept der *Gemeinschaft* betont also das Zusammensein und Zusammengehören in erster Linie der Kollektivmitglieder, wird aber auch als temporäres Kollektiv von Darstellern und Publikum weitergedacht [vgl. 8.4]. Auch die von Veit Merkel im Rahmen der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive!" angebrachte Kurzdefinition des Kollektivs schließt das Publikum ein, worin sich die schon bei Aristoteles vorhandene Idee einer Kollektivität zwischen Darstellern und Zuschauern, die sich für die Dauer der Aufführung einstelle, widerspiegelt. Bezeichnend ist, dass Sebastian Bark die *Gemeinschaft* als Utopie und damit als etwas sehnsüchtig Angestrebtes aber Inexistentes und nicht (oder nur bedingt) Realisierbares ansieht. *Gemeinschaft* scheint heutzutage vor allem einen Sehnsuchtsort darzustellen. „Für uns ist Gemeinschaft permanent bedroht, sie ist eine Sehnsucht[1190]", meint Mieke Matzke ganz in diesem Sinne. „Wir sind Kinder des letzten Individualisierungsschubes, keiner von uns hat mit einer Jugendbewegung wie zum Beispiel Techno etwas zu tun gehabt. Dieses über Jugendkultur vermittelte Gemeinschaftsgefühl kennen wir nicht[1191]", ergänzt das She She Pop-Mitglied. Ihre Aussage

---

[1187] Juliane Spitta, *Gemeinschaft jenseits von Identität? Über die paradoxe Renaissance einer politischen Idee* 2014, S. 11.
[1188] Ebd..
[1189] Gabriele Klein, Gemeinschaft als Utopie. Ein Gespräch mit Mieke Matzke und Sebastian Bark (She She Pop), in: ders. (Hrsg.), *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*, Wien 2005, S. 152.
[1190] Ebd..
[1191] Spitta (wie Anm. 1187), S. 153.

bezeugt, dass *Gemeinschaft* in der individualisierten Alltagsrealität der Kollektivmitglieder nicht zu existieren scheint, sie ist ihnen fremd. Es handelt sich dabei nicht um etwas "Natürliches" oder bereits Gegebenes, sondern die *Gemeinschaft* muss erst hergestellt werden. Auch Sebastian Bark betont die Schwierigkeit, sich zu Zeiten eines vorherrschenden Individualismus als *Gemeinschaft* zu definieren. „Wir denken Freiheit als Abwesenheit von Gruppenzwang – und Gruppe bedeutet immer Zwang[1192]“, meint Sebastian Bark. *Gemeinschaft* scheint weiterhin mit Vorstellungen von Homogenität und Konformismus in Verbindung zu stehen, die dem (verinnerlichten gesellschaftlichen) Anspruch, „eine einzigartige Individualität auszubilden, nonkonform und singulär[1193]“ zu sein, entgegenstehe. Wenn Individualismus mit Freiheit und *Gemeinschaft* mit Zwang gleichgesetzt wird, erscheint die Gemeinschaftsbildung als problematisch, wenn nicht gar als unmöglich. Bark definiert dies als eine Art Generationenkonflikt: „Zur Gemeinschaft gehört ein Bekenntnis. Und das ist weniger selbstverständlich für uns als für andere Generationen.[1194]“ Mit dem „Bekenntnis“ fehlt der Gemeinschaft die „gemeinsame Sache“, die für die historischen Theaterkollektive der Marxismus darstellte [vgl. 3.2.6]. Eine Glaubensformel, eine (politische) Theorie, etwas, außerhalb ihrer selbst, für das man eintreten und Stellung beziehen kann, scheint den heutigen Kollektiven abzugehen. „Auf jeden Fall führen wir dauernd Gespräche als was für eine Gemeinschaft wir uns beschreiben könnten: als eine Sekte, einen Staat, eine Firma, eine Begegnungsstätte?[1195]“ Diese von Bark angeführten Beispiele für gemeinschaftliche Zusammenschlüsse zeichnen sich durch ihre Heterogenität aus und ihre Übertragung auf das Kollektiv erscheint wenig treffend, wenn nicht absurd. *Gemeinschaft* scheint demnach für die heutigen Theaterkollektive ganz und gar nicht selbstverständlich zu sein. Vielmehr erscheint sie als instabil, ephemer und, um es mit den Worten von Mieke Matzke zu wiederholen, als „permanent bedroht“.

Die sich in den Aussagen der Kollektivmitglieder abzeichnende Verunsicherung dem Gemeinschaftsbegriff gegenüber zeugt von der Krise der postideologischen *Gemeinschaft*. Die Abtrennung des Begriffs von den (totalitären) Ideologien, die sie für sich beanspruchten, scheint der *Gemeinschaft* ihre Grundlage entzogen zu haben. Zwar scheint die Sehnsucht nach ihr weiterhin zu bestehen und ihre „besondere Bindekraft[1196]“ ungebrochen zu sein, nur

[1192] Klein (wie Anm. 1189), S. 153.
[1193] Ebd..
[1194] Ebd..
[1195] Ebd., S. 154.
[1196] Spitta (wie Anm. 1187), S. 14.

kann sie nicht mehr auf spezifische Denksysteme, Identitätskonstruktionen oder Weltanschauungen zurückgeführt werden. In einer auf Individualismus basierenden Gesellschaft scheint es keine vorgefertigten Konzepte oder Modelle von *Gemeinschaft* mehr zu geben – zumindest keine, derer man sich bedienen wollte. Dies macht die beständige (Re-)Definition der *Gemeinschaft* notwendig. Sie muss heutzutage aktiv hergestellt und das fluktuierende Wie und Warum ihrer Existenz jeweils neu und von Fall zu Fall beantwortet werden. „Wenn es keine tiefere Bedeutungsebene, kein natürlich-biologisches, transzendentes oder religiöses Prinzip gibt, welches das Werden von Gemein-Begriffen garantiert, sind wirklichkeitsschaffende Prinzipien unerlässlich[1197]", schreibt Juliane Spitta. Die zeitgenössischen Formen der *Gemeinschaft* scheinen sich demnach aus spezifischen Praktiken zu konstituieren und nicht auf einem gegebenen theoretisch-ideologischem Überbau. Wie die Herstellung von *Gemeinschaft* funktionieren kann, beschreibt Spitta folgendermaßen: „Menschen inaugurieren die Vorstellung eines gemeinschaftlichen Ganzen, materialisieren sie durch Praktiken der Wiederholung und der Institutionalisierung, und sie identifizieren sich mit dieser Selbstbeschreibung.[1198]" Genau das scheint es zu sein, was die Theaterkollektive mit ihren gemeinschaftlichen Arbeitsweisen tun. Dies lässt den Begriff der „Arbeitsgemeinschaft" in einem anderen Licht erscheinen. Die *Gemeinschaft* scheint sich erst durch die Arbeit und in der Arbeit zu konstituieren. Die kollektive (Proben-) Arbeit wäre somit nicht nur eine Arbeit in der *Gemeinschaft*, sondern auch an der *Gemeinschaft*. Davon zeugt auch der von Annemarie Matzke verwendete Begriff der „Probengemeinschaft[1199]". Das Kollektiv scheint nicht nur durch die Proben-Arbeit hervorgebracht zu werden, sondern innerhalb dieser auch die Gemeinschaft geprobt und auf die Probe gestellt zu werden. Dennoch taucht in den Diskursen über gemeinschaftliche Formen der Kunstproduktion immer und immer wieder die Frage nach dem „gemeinsamen Ziel[1200]" der kollektiven Arbeitsweise auf, nach etwas, das über die Utopie der Arbeits-*Gemeinschaft* hinausweist. Die Feststellung, „dass der Grund für die Zusammenarbeit die Zusammenarbeit selbst ist[1201]", scheint demnach (für manche) eine wenig befriedigende oder gar enttäuschende Antwort auf diese Frage darzustellen.

[1197] Ebd., S. 23.
[1198] Ebd..
[1199] Annemarie Matzke, Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexion in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters, in: Beate Hochholdinger-Reiterer (Hrsg.), *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Berlin 2015, S. 15.
[1200] Siehe dazu : Ruhsam (wie Anm. 67), S. 194f.
[1201] Ebd., S. 194.

Als Arbeits- oder Proben-*Gemeinschaft* scheint sich das Kollektiv erst einmal auf den engeren Kreis der Mitglieder des Theaterkollektivs zu erstrecken. In einem *Theater-heute*-Artikel von She She Pop zeigt sich jedoch auch eine Sichtweise, die alle an einer Aufführung beteiligten Personen inklusive der Zuschauer als *Gemeinschaft* begreift. „Es geht um die Möglichkeit, auf der öffentlichen Bühne und inmitten des ganzen Theaterapparats jede individualisierende Fragestellung in der ERSTEN PERSON PLURAL zu beantworten. Im Namen einer Gemeinschaft, die zusammen arbeitet und sich öffentlich versammelt, um sich zu versichern und zu verunsichern. Und zwar müssen sich das alle klar machen, die daran beteiligt sind. Das müssen sich alle klar machen, dass sie an der Aufführung BETEILIGT sind. Auch der Lichttechniker und der Disponent und die Hutmacherin und die Souffleuse. Und deshalb müssen die alle mit auf die Bühne. […] Die müssen sichtbar und teilbar werden für den Zuschauer. Und die Zuschauer müssen auch teilbar gemacht werden […] Die sitzen bitte nicht einfach im Dunkeln und schnarchen sich durch ihre Abo-Premiere. […] Die erzählen alle mit – an der Gemeinschaft.[1202]"

Dieser provokative und manifestartige Text stellt in erster Linie eine Kritik an den vermeintlich diskriminierenden Praktiken des Stadttheaters dar, denen die kollektive Arbeitsweise als gemeinschaftsstiftende entgegengestellt wird. Wie es sich einem unter dem Artikel stehenden Zusatz entnehmen lässt, wurde der Text angesichts der bevorstehenden Kooperation zwischen She She Pop und dem Schauspiel Stuttgart im Rahmen des Doppelpassförderprojekts verfasst. Das Kollektiv stellt sich darin als eine „Gemeinschaft" mit inklusivem Charakter dar, die diverse am Stadttheater beschäftigte Instanzen aus dem Schatten der Kulissen ins Bühnenlicht befördern möchte, da diese, ebenso wie die Darsteller, an der Aufführung „beteiligt sind". She She Pop etabliert damit eine Aufführungs-*Gemeinschaft*, die alle direkt und indirekt an einer Aufführung beteiligten Personen umschließt. Das fettgedruckte „BETEILIGT" unterstreicht, dass all die genannten Mitarbeiter aktiv zur Aufführung beitragen. Die Idee einer Aufführungs-*Gemeinschaft* stellt eine indirekte Kritik an dem Kunstverständnis dar, das sich in den Strukturen und Organisationsweisen des Stadttheaters ausdrücke. Dieses zeichne eben jene Instanzen wie die Techniker, Kostümbildner oder Bühnenarbeiter als am künstlerischen Prozess Nicht-Beteiligte aus. In der Unsichtbarkeit dieser Funktionen drücke sich eine hierarchische Ordnung zwischen Künstlern und vermeintlichen Nicht-Künstlern aus. Das Kollektiv fordert im Gegenzug die Bewusst- und Sichtbarmachung aller an der Aufführung Beteiligten ein.

[1202] She She Pop (wie Anm. 909), S. 14.

Das proklamierte „Wir[1203]“ umfasst damit sowohl die gesamte Belegschaft des Theaters als auch das Publikum. Das Theater selbst wird als eine Art öffentlicher Versammlungsraum dieser theatralen Aufführungs-*Gemeinschaft* verstanden. Auch diese Eigenschaft, so suggeriert der Text, gehe dem Stadttheater ab. In den Formulierungen des Textes und insbesondere in dem in Klammern stehenden Nachsatz klingt eine deutliche Aggressivität und auch ein gewisses Überlegenheitsgefühl mit: „Das sollen die [das Schauspiel Stuttgart] mal möglich machen mit ihrer Arbeitszeit- und Raumtrennung im Staatstheater, die wie eine Stände-Gesellschaft aus dem Mittelalter funktioniert.[1204]“ Das kollektive Theater erscheint hier als eine kämpferische und avantgardistische Theaterform, die dem veralteten Stadttheater den Weg in die Zukunft weisen wird. Wie auch innerhalb der Theaterdebatte erscheinen das Kollektiv und das Stadttheater hier als unversöhnliche Gegner [vgl. 6.1.2].

Die Idee einer die Gesamtheit der Mitarbeiter eines Theaters umfassenden *Gemeinschaft* lässt an die vom Schaubühnenkollektiv gehegten Vorstellung eines Gesamtkollektivs denken [vgl. 3.1.1]. Die Einforderung der Beteiligung des angeblich passiven („schnarchenden“) Publikums scheint ebenfalls an Vorstellungen anzuknüpfen, die dem experimentellen Theater der 1960/70er-Jahre mit seinen partizipatorischen Ansätzen zu eigen waren. Von gewissen Formulierungen („im Namen einer Gemeinschaft“; „auf der öffentlichen Bühne und inmitten des ganzen Theaterapparats jede individualisierende Fragestellung in der ERSTEN PERSON PLURAL zu beantworten“) geht ein Pathos aus, wie er sich in den emotionsgeladenen *Gemeinschafts*-Konzepten mancher Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre manifestierte. Auch wenn die Verfasserinnen auf den unsicheren und mythischen Charakter der *Gemeinschaft* verweisen, indem sie sie als Erzählung charakterisieren, beschwören sie dennoch die Idee der *Gemeinschaft* als ein großes, ganzes und umfassendes WIR herauf, die in anderen Kontexten eigentlich schon totgesagt wurde. Es scheint als sollte hier, in diesem spezifischen Kontext der Auseinandersetzung mit dem Stadttheater und der Publikation in einer eher an klassischen Theaterformen ausgerichteten Fachzeitschrift, das Erbe der Freien Szene geltend gemacht werden. In dem Artikel lebt die harsche und provokative Kritik am Theater-"Establishment" wieder auf, die für die Texte (beispielsweise von Jens Johler und Barbara Sichtermann) im Kontext von 1968 charakteristisch waren.

[1203] Ebd..
[1204] Ebd..

Was den heutigen *Gemeinschafts*vorstellungen der Theaterkollektive grundsätzlich fehlt, ist die Idee eines Aufgehens des Einzelnen in der Gemeinschaft, die Verschmelzung zu einem Kollektivkörper. Die Vorstellung des „Gemeinsam-Seins als Eins-Sein[1205]", die die Kollektivkonzeption der 1960/70er-Jahre grundlegend prägte, zeigt sich beispielhaft in dem von Julian Beck verfassten Buch über das *Living Theatre*[1206]. Mit dem ideologisch-utopischen Charakter des Kollektivs scheint auch dieser „Traum einer totalen Verschmelzung[1207]" verloren gegangen zu sein. In ihrer Monographie *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung* untersucht die österreichische Tanz- und Performancewissenschaftlerin Martina Ruhsam zeitgenössische Formen der Zusammenarbeit im Bereich des Tanzes und der Choreographie. Ruhsam stellt fest, dass seit den 1960er-Jahren eine ideelle und diskursive Verschiebung bezüglich der kollektiven und kollaborativen Zusammenarbeit im Rahmen von Kunstprojekten stattgefunden habe: Die Künstlerkollektive der 1960er-Jahren hätten auf der Idee einer „freiwillige[n] Unterordnung unter eine kollektive Identität[1208]" basiert. Die gegenwärtigen kollektiven und kollaborativen Praktiken hingegen lösten „sich von der Prämisse der Gleichheit der Beteiligten[1209]" und zeichneten sich durch „die Singularität der einzelnen Involvierten aus, die beisammen in heterogenen Sprachen artikulieren können, was keinem WIR der Gruppe untergeordnet oder auf ein solches angewiesen ist.[1210]" Gleichzeitig habe eine Verschiebung „von der Inszenierung des WIR zur Inszenierung des MIT[1211]" stattgefunden. In den heutigen Konzeptionen künstlerischer Zusammenarbeit sei demnach die Idee einer gemeinsamen (und einheitlichen) Identität des Kollektivs der Vorstellung einer *Vielstimmigkeit* gewichen [vgl. 7.3] und nicht mehr das (identitäre) *Wir* stelle das zentrale konstitutive Moment der Gruppe dar, sondern das *Wie* des Miteinanders.

Dieser von Martina Ruhsam beschriebene Perspektivenwechsel scheint eine Entsprechung in den Theorien des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy zu finden. Die Gleichzeitigkeit von Gemeinschaftsbildung und Individuum-Bleiben wird in zeitgenössischen Publikationen zu Phänomenen der Zusammenarbeit in den Künsten häufig mit Jean-Luc Nancys Konzept

---

[1205] Ruhsam (wie Anm. 67), S. 111.
[1206] Julian Beck, *The life of the theatre. The relation of the artist to the struggle of the people,* San Francisco 1986.
[1207] Ruhsam (wie Anm. 67), S. 111.
[1208] Ebd., S. 195.
[1209] Ebd..
[1210] Ebd., S. 196.
[1211] Ebd., S. 163.

des Singulär-plural-Seins[1212] [être singulier pluriel] erklärt. Auch seine Überlegungen zu der „entwerkten Gemeinschaft[1213]“ scheinen dabei von Belang zu sein. „An den Aporien des Mit-Seins bewegt sich auch die zeitgenössische künstlerische Praxis der Kollaboration, der kollektiven Arbeit – im Wissen um den fehlenden Konsens, in all der Heterogenität der Teilhabenden, als plurale Versprechen des Singulären[1214]“, schreibt beispielsweise die Theaterwissenschaftlerin Krassimira Kruschkova im Vorwort zu Ruhsams Veröffentlichung. Ruhsam selbst widmet das erste Kapitel ihrer Arbeit „Jean-Luc Nancys Konzept des Mit-Seins[1215]“. Der französische Philosoph versteht das Mit-Sein, also das „Zu-Mehreren-zusammen-sein“, als „die ursprüngliche Situation“ des Menschen, die „sogar unsere "Situation" im Allgemeinen[1216]“ bestimme: „Die Wahrheit des *ego sum* ist ein *nos sumus* – und dieses "Wir" ist eine Aussage über den Menschen, die für alle Seienden gilt, mit denen "wir" sind, für die gesamte Existenz als Wesentlich-mit-sein, als Sein, dessen Wesen das Mit ist.[1217]“ Nancys Überlegungen scheinen die Gemeinschaftsbildung im Rahmen künstlerischer Aktivitäten erklären zu können, indem sie nicht nur das Zusammensein („Mit-Sein“) zur Grundvoraussetzung des menschlichen Daseins erklärt, sondern gleichzeitig den vermeintlichen Antagonismus von Kollektiv und Individuum aufhebt. Nancys Gemeinschaftskonzept zufolge sei „die gemeinschaftliche Existenz […] im Grunde unausweichlich“, schreibt der Politologe Thomas Bedorf. „In der metaphysischen Grundfrage nach dem Beginn beim Einen oder beim Vielen wählt Nancy entscheiden letzteres. Für die politische Theorie würde das zugespitzt bedeuten: Die Ausgangsbasis von Gesellschaften sind nicht Individuen, weil Gesellschaft nicht aus atomisierten Einzelexistenzen besteht.[1218]“ Andererseits wende sich Nancy dezidiert von der Vorstellung einer Gemeinschafts-Identität ab: „Nancy betont denn auch in nahezu allen seinen sozialphilosophischen Schriften, dass es diese Gemeinschaft nie als Identität, sei es eine politische oder kulturelle, geben kann.[1219]“ Nancys Idee des Mit-Seins erlaubt es, die Relation zwischen Individuen weder als Verschmelzung in der Gemeinschaft, noch als eine im

---

[1212] Jean-Luc Nancy und Ulrich Müller-Schöll, *Singulär plural sein,* Berlin 2004.
[1213] In der deutschen Übersetzung lautet der Titel der philosophischen Schrift *La communauté désoeuvrée* von Nancy *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Er wird aber auch häufig, zum Beispiel von Thomas Bedorf, mit „die entwerkte Gemeinschaft“ übersetzt. Jean-Luc Nancy, *La communauté désoeuvrée,* Paris 1990.
[1214] Ruhsam (wie Anm. 67), S, S.9.
[1215] Siehe dazu das Kapitel: „Philosophische Reflexionen über die Unmöglichkeit einer Gemeinschaft: Jean-Luc Nancys Konzept des Mit-Seins“, in: ebd., S. 21-39.
[1216] Nancy u. Müller-Schöll (wie Anm. 1212), S. 72.
[1217] Ebd., S. 63.
[1218] Thomas Bedorf, Jean-Luc Nancy: Das Politische zwischen Gesellschaft und Gemeinschaft, in: Ulrich Bröckling (Hrsg.), *Das Politische denken: zeitgenössische Positionen*, Bielefeld 2010, S. 152.
[1219] Ebd., S. 149.

dominanten Individualismus nicht mehr existente Größe zu betrachten. Denn bei Nancy sei das Gemeinschaftliche „zugleich jenes, was zusammenhält und (wie die Spannkraft) eine Brücke schlägt, sowie zugleich das, was auf Distanz bringt, die Spanne als Abstand.[1220]“ Nancys philosophische Überlegungen zur *Gemeinschaft* scheinen für die wissenschaftliche und diskursive Auseinandersetzung mit Phänomenen der Gemeinschaftsbildungen im Rahmen künstlerischer Aktivitäten insofern von Interesse zu sein, als sie die *Gemeinschaft* von der Notwendigkeit einer ideologischen oder politischen Begründung entheben. Im Diskurs um die heutige kollektive Theaterpraxis wird immer wieder betont, dass sich die heutigen Kollektive jenseits ideologischer Maximen bewegten. *Gemeinschaft* bedeutet bei Nancy anscheinend nicht mehr die große, identitätsstiftende Gemeinschaft, sondern die unausweichliche Relationalität allen menschlichen Seins. Vor diesem Hintergrund kann die kollektive oder kollaborative künstlerische Zusammenarbeit als der Zusammenschluss Einzelner betrachtet werden, der die von Krassimira Kruschkova angeführte „Heterogenität der Teilhabenden“ respektierte. Jean-Luc Nancys Konzept des *Etre singulier pluriel* scheint es zu erlauben, den Einzelnen gleichzeitig als Teil einer Gemeinschaft und als Individuum zu betrachten. „Die Opposition von Individualität und Kollektivität ist ein fiktives Gedankenkonstrukt, dass die Verflochtenheit dieser beiden Dimensionen kaschiert[1221]“, schreibt Martina Ruhsam in diesem Sinne. Das Prinzip der *Vielstimmigkeit* [vgl. 7.3], auf das sich sowohl She She Pop als auch Gob Squad berufen, scheint sich jedenfalls auf Vorstellungen eines Im-Plural-singulär-Seins zu stützen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass für die gegenwärtigen Theaterkollektive die Idee der *Gemeinschaft* weiterhin einen wichtigen Bezugspunkt für ihre Art und Weise sich zu organisieren sowie für ihre Arbeitspraxis darstellt. Im Gegensatz zu den kollektiven Theaterpraktiken der 1960er-Jahre wird *Gemeinschaft* aber nicht als feste Größe und oder identitätsstiftendes Konzept aufgefasst – vielmehr scheint sich die *Gemeinschaft* über spezifische Praktiken und Arbeitsverfahren zu konstituieren. Als theoretischer Bezug treten Nancys Überlegungen zum Mit-Sein und singulär-plural-sein hervor. Nancys Konzept von *Gemeinschaft* scheint sich insofern mit denjenigen zeitgenössischer Formen künstlerischer Zusammenarbeit zu überschneiden, als auch bei Nancy die *Gemeinschaft* nicht die Negation des Einzelnen bedeutet, sondern ihr Mit(einander)-Sein. Ebenso wie dasjenige der

[1220] Bedorf bezieht Nancys Idee des *Etre singulier pluriel* hier auf Heideggers Begriff der „Spanne“, Ebd., S. 151.
[1221] Ruhsam (wie Anm. 67), S. 152.

Theaterkollektive ist Nancys Gemeinschaftskonzept nicht von bestimmten ideologischen Grundsätzen motiviert.

7.3 Die Vielstimmigkeit des Kollektivs

Unter dem Titel „Kollektive Kontroversen - Gemeinschaftliche Arbeitsformen im zeitgenössischen Theater“ fand im Rahmen des Impulse Festivals 2009 ein Podiumsgespräch über die „Chancen und Grenzen kollektiver Arbeit in der Freien Szene[1222]“ statt. Die Wahl des Titels deutet bereits auf die Konzeption der heutigen Theaterkollektive als vielstimmige und widersprüchliche Gebilde hin. In einem Artikel über „universitäre Theaterpraktiken“ weisen She She Pop darauf hin, dass ihr Selbstverständnis des Kollektivs impliziere, dass „jedes Sprechen über die gemeinsame Arbeit niemals an eine einzelne Stimme gebunden[1223]“ sei. Der gemeinsam verfasste Artikel sei demgemäß ein „fragmentarischer Text, in dem sich die verschiedenen Stimmen, Blickwinkel und Meinungen einzelner zusammensetzen.[1224]“ Das kollektive Arbeiten scheint heutzutage mit einer Pluralität der Standpunkte, Ansichten und Perspektiven verbunden zu sein. Diese Sichtweise wird auch von Gob Squad geteilt, deren Internetseite sich auf exemplarische Weise nach dem Prinzip des Nebeneinanders verschiedener Stimmen gestaltet. Auf der Webseite geben die Kollektivmitglieder Antworten auf „frequently asked questions[1225]“ zur kollektiven Arbeitsweise. Dabei sind verschiedene Videoaufnahmen nebeneinandergestellt, die einzelne Mitglieder zeigen, die auf die gleiche Frage eine jeweils individuelle Antwort geben. Manche sprechen dabei in der Ich-Form, andere in Wir-Form. Beim Rezipienten entsteht dabei allerdings nicht der Eindruck einer Verwirrung, wie er sich beim Lesen bestimmter gemeinschaftlich verfasster Artikel der Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre einstellte, die ebenfalls zwischen der 1. Person Singular und der 1. Person Plural changierten [vgl. 3.1.4]. Dies begründet sich in der jeweils unterschiedlichen Konzeption des Kollektivs. Damals stellte sich das Kollektiv als Einheit und einstimmiges Gebilde dar und geriet in Konflikt mit seiner pluralen Beschaffenheit [vgl. 3.1.4]. Die heutigen Theaterkollektive präsentieren sich von vornherein als Vielheit und sehen explizit von einer einheitlichen Position ab. Davon zeugen u.a. die nebeneinandergestellten unterschiedlichen Aussagen und Positionen der Gob Squad-Mitglieder auf ihrer Internetseite. Trotzdem scheint es nicht nur ein Nebeneinander, sondern auch ein Miteinander zu geben. Die Idee der *Vielstimmigkeit* wendet sich von der Vorstellung eines Chores ab, innerhalb dessen alle das gleiche sprächen oder sängen und das Individuum

---

[1222] Eine kurze Zusammenfassung der in dieser Diskussionsveranstaltung verhandelten Inhalte findet sich auf der Internetseite www.theaterpolitik.de, (wie Anm. 908).

[1223] She She Pop, She She Pop: Things That I Used To Do. Fiktive Dialoge von und mit She She Pop über universitäre Theaterpraktiken, in: Annemarie Matzke u.a. (Hrsg.), *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin 2012, S. 220.

[1224] Ebd..

[1225] Gob Squad, *Gob Squad FAQ. Frequently Asked Questions*, unter: http://www.gobsquad.com/ faq/ Gob_Squad _FAQ/Gob_Squad_FAQ.html, zuletzt konsultiert am 13.3.2018.

somit zumindest zeitweise in der Gruppe aufginge. Dennoch scheint es eine gemeinsame Partitur zu geben. Dies zeigt sich beispielsweise im *Gob-Squad-Lesebuch*. Der Reader stellt eine Collage der Aussagen der verschiedenen Kollektivmitglieder dar, die aus unterschiedlichen Kontexten zusammengetragen wurden. Die einzelne Aussage bleibt dabei zwar als individuelle Stellungnahme erkenntlich, kann aber keinem bestimmten Urheber zugeordnet werden. Die Stimme des einzelnen Kollektivmitglieds zeigt sich somit als über- oder interindividuell. Die *Vielstimmigkeit* des Kollektivs scheint in einer Gleichzeitigkeit von Ich und Wir zu bestehen. Die Idee einer einstimmigen Mehrzahl [vgl. 3.1.4] scheint somit von der Vorstellung einer vielstimmigen Einzahl abgelöst worden zu sein. Diese Konzeption des Kollektivs spiegelt sich auch in den Ästhetiken der Produktionen von She She Pop und Gob Squad wider. In den Inszenierungen von She She Pop werden individuelle, vermeintlich autobiographische Aussagen von ihrer Urheberin abgelöst und als Inszenierungstext kollektiviert. Die Performances beider Gruppen zeichnen sich u.a. dadurch aus, dass die unterschiedlichen Rollen oder Parts nicht an ein bestimmtes Kollektivmitglied gebunden sind, sondern von mehreren Performern übernommen werden können und damit sozusagen in Gemeinschaftseigentum überführt werden [vgl. 8.2.5]. Die *Vielstimmigkeit* der einzelnen Kollektivmitglieder und die Einheit des Kollektivs scheinen sich nicht zu widersprechen, sondern sich vielmehr gegenseitig zu bedingen. Mit dem Konzept der *Vielstimmigkeit* scheint man künstlerischen Kompromisslösungen vorbeugen zu wollen, mit denen das Kollektiv (im Sinne einer homogenen Gruppe) häufig in Verbindung gebracht wird. „Es gab dabei nicht das Gefühl, die Aufführung sei ein Ergebnis von Kompromissen. Stattdessen fand ich "meine" Ideen verwirklicht, multipliziert mit denen aller anderen und am Ende standen wir damit gemeinsam auf der Bühne[1226]“, schreibt Till Müller-Klug über seine Zusammenarbeit mit Gob Squad. Die aktuellen Vorstellungen grenzen sich damit deutlich von der vermeintlichen „Kollektivsoße[1227]“ der 1960/70er-Jahre ab [vgl. 3.1.3]. Es scheint heute nicht um eine Verschmelzung des Individuums mit der Gruppe oder das Aufgehen in einem Kollektivkörper zu gehen [vgl. 7.2], sondern um eine Multiplizierung der künstlerischen Perspektiven und der ästhetischen Formen, die eben aus der Zusammensetzung der individuell verschiedenen Fähigkeiten resultiere.

Auch wenn der *Neue Geist des Kollektivs* auf dem Prinzip der *Vielstimmigkeit* beruht, so sind doch einige Stimmen deutlicher und deutlich öfter zu vernehmen als andere. Was das

[1226] Müller-Klug (wie Anm. 947), S. 26.
[1227] Tabori (wie Anm. 402), S. 86.

Kollektiv She She Pop betrifft, ist es eindeutig die Stimme Annemarie (Mieke) Matzkes, die den Ton angibt. Frau Matzke ist nicht nur Mitglied des Kollektivs She She Pop, sondern sie lehrt gleichzeitig als Professorin für experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim. Ihre Publikationen zu den kollektiven Produktionsweisen im (Freien) Theater, die sich zumeist auf die Arbeiten von She She Pop und Gob Squad beziehen, sind vor allem im theaterwissenschaftlichen, aber auch in den hier untersuchten kulturpolitischen und journalistischen Diskursen omnipräsent. Auf ähnliche Weise tritt auch die Stimme Veit Sprengers, den Henning Fülle als „Mitglied und de facto "Kommunikator" der Gruppe Showcase Beat Le Mot[1228]“ bezeichnet, aus dem Kollektiv hervor. Die quasi Monopolstellung der beiden Kollektivmitglieder innerhalb der Theaterdebatten und Kollektivdiskurse begründet sich allerdings nicht auf eine herausgehobene Position innerhalb der Gruppen, wie es beispielsweise bei Peter Stein der Fall gewesen war [vgl. 4.3.3]. Die überdurchschnittliche kommunikative Präsenz scheint sich im Falle Matzkes aus ihrer beruflichen Stellung, im Falle Sprengers aus einer persönlichen Begabung oder Vorliebe zu ergeben.

Das heutige Kollektivverständnis wendet sich grundlegend und explizit von früheren Ideen der Homogenität und Einstimmigkeit ab und scheint sich stattdessen an der Vorstellung des Kollektivs als einer „[nicht zwangsläufig] sinnvollen Zusammensetzung unterschiedlicher Qualitäten“ zu orientieren [vgl. 3.1.3]. Das zum Podiumsgespräch „Kollektive Kontroversen“ geladene Kainkollektiv betonte beispielsweise, „dass gerade im Kollektiv jeder einzelne seine Qualitäten einbringen könne[1229]“. Gob Squad äußern sich auf ganz ähnliche Weise: „Natürlich haben wir unterschiedliche Fähigkeiten, die wir zu nutzen versuchen.[1230]“ Die heutigen Theaterkollektive billigen nicht nur die Vielfalt der individuellen Fähigkeiten, sondern auch die Pluralität der Meinungen. Unterschiedliche Ansichten zu vertreten wird nicht mehr als problematisch, sondern als selbstverständlich wahrgenommen: „Sometimes we agree with each other, sometimes we don’t“, lautet der lakonische Kommentar auf der Gob-Squad-Seite. „Feel free to transcribe what we say and draw your own conclusions[1231]“, ergänzen Gob Squad ihre Positionierung und wenden sich damit an die Besucher der Internetseite. Auf diese Weise wird auch der Rezipient in die *Vielstimmigkeit* des Kollektivs einbezogen. Die Autorität des Künstlers wird in Frage gestellt,

[1228] Fülle (wie Anm. 15), S. 21.
[1229] (wie Anm. 908).
[1230] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 15.
[1231] Gob Squad (wie Anm. 1225).

insofern ihm keine Deutungshoheit über seine Arbeit(-sweise) zugeschrieben wird. Die Aufforderung zum „Umschreiben“ zeugt von einem grundsätzlichen Misstrauen in die Existenz von Autorschaft als etwas Originellem und Außergewöhnlichem. Es wird anscheinend nicht davon ausgegangen, dass es eine einzige Deutungsmöglichkeit (der Aussagen der Gob Squad-Mitglieder) oder so etwas wie die "Wahrheit" gebe. Stattdessen wird die Sinnbildung als ein subjektiver Akt angesehen, der zu jeweils individuell verschiedenen Ergebnissen führt. Diese Ausweitung des Konzepts der *Vielstimmigkeit* auf den Leser/Besucher der Internetseite lässt dieses als eine weitgefasste Idee erscheinen, die über die (ästhetische und konzeptuelle) Programmatik des Kollektivs hinaus auf das gesellschaftliche Zusammenleben verweist. Es verweist auf eine Gesellschaft, deren Strukturen als multipel, komplex und widersprüchlich wahrgenommen werden. Die Wendung von der Einstimmigkeit des Kollektivs zu der *Vielstimmigkeit* der Kollektivmitglieder bedeutet aber auch, dass nicht mehr die Gruppe, sondern die (sich als Gruppe konstituierenden) Individuen den Ausgangspunkt der Weltsicht darstellen. Insofern hat ein Perspektivenwechsel stattgefunden: Das Kollektiv wird anscheinend nicht mehr als Entität, sondern als ein Zusammenschluss von Einzelnen verstanden.

In ihrem Artikel „Multiple Autorschaft – Zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form[1232]“ beschäftigt sich die Theaterwissenschaftlerin Miriam Dreysse am Beispiel von Gob Squad mit den gemeinschaftlichen Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters. Sie untersucht die Inszenierungen und Arbeitsformen des Kollektivs u.a. hinsichtlich des sich darin abzeichnenden Konzeptes von Autorschaft. Gob Squads künstlerische Strategien zeugten von der „Verabschiedung individueller Autorschaft sowohl im Produktions- wie im Aufführungsprozess[1233]“. Dreysse ersetzt den in diesem Zusammenhang gebräuchlichen Begriff der kollektiven Autorschaft durch denjenigen der „multiplen Autorschaft“: „Jeder Performer entwickelt bei den genannten Gruppen [Gob Squad, She She Pop und Showcase Beat Le Mot] seine Figur und seinen Text auf der Grundlage der gemeinsam entwickelten Konzeption selbst. [...] Jeder Performer […] ist Autor seines eigenen Textes, seiner eigenen Figur. Gleichzeitig haben wir es, betrachtet man den Aufführungstext als Ganzes, mit einer multiplen Autorschaft zu tun.[1234]“ Tatsächlich scheint die Idee der multiplen Autorschaft, die das kreative Neben- und Miteinander mehrerer Autoren impliziert, dem Konzept der

[1232] Dreysse (wie Anm. 78).
[1233] Ebd., S. 102.
[1234] Ebd., S. 94-95.

Vielstimmigkeit eher gerecht zu werden als diejenige eines Kollektivautors, wie sie sich in den Vorstellungen von Einstimmigkeit der Theaterkollektive 1968ff manifestierte [vgl. 3.1.4]. Dreysses Umbenennung zeugt auch von einem Misstrauen dem Kollektivbegriff gegenüber, der anscheinend weiterhin mit Homogenisierung und Gleichmachung konnotiert wird.

7.3.1 Widersprüchlichkeit als Programm

Im Rahmen der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive!" trifft Fanni Halmburger die folgende Aussage über das Kollektiv She She Pop: „Was uns wirklich wichtig ist zum Beispiel, ist, dass wir bei Publikumsgesprächen nicht alleine sind, oder auch bei Interviews. Wir sprechen mit mehreren Stimmen, uns ist auch wichtig, dass verschiedene Meinungen nebeneinanderstehen, auch zum gleichen Kunstobjekt, das man gemeinsam geschaffen hat. Also solche Dinge, da sind wir eigentlich immer zu zweit, wenn es möglich ist.[1235]" Dieses Zitat zeigt, dass der *Neue Geist des Kollektivs* die *Vielstimmigkeit* auch wörtlich versteht, also als mehrere (mindestens zwei) Stimmen, und nicht im repräsentativen Sinne, was bedeuten würde, dass auch ein Einzelner im Namen der Gruppe sprechen könnte. Der Inhalt ihrer Aussage steht allerdings im klaren Gegensatz zu dem Umstand, dass Fanni Halmburger in der Diskussionsrunde das einzige anwesende Mitglied des Kollektivs She She Pop ist. Mit der Verwendung der Wir-Form stellt Halmburger sich eben doch als Repräsentantin des Kollektivs dar. Dies weist das Konzept der *Vielstimmigkeit* nicht nur als ein ideelles Konstrukt aus, das der zeitorganisatorischen Realität des Kollektivs gegenüber nur zum Teil Bestand hat, sondern zeigt auch die ihm zugrunde liegende Widersprüchlichkeit.

Das Konzept der vielstimmigen Einzahl birgt einen Widerspruch in sich, die auf dem Neben-, Mit- und Durcheinander vom Kollektiv und den Individuen, aus denen es sich zusammensetzt, beruht. Dies lässt sich an einem Artikel von Mieke Matzke aufzeigen, in dem sie die Schwierigkeit thematisiert, die aus dem Vorhaben resultiert, „aus der ganz subjektiven Perspektive eines She She Pop-Mitglieds" über die „gemeinschaftlichen Arbeitsweisen[1236]" des Kollektivs zu schreiben: „Insofern schreibe ich hier nicht für mich, in meinem Namen, sondern im Namen von noch sieben anderen Personen, müsste sieben Stimmen zitieren, also acht Meinungen vertreten, meine Erfahrungen mit acht multiplizieren. Diese *Vielstimmigkeit* und Widersprüchlichkeit, die bereits in der Organisationsform

[1235] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1236] Matzke (wie Anm. 6), S. 48.

Kollektiv liegt, ist Programm.[1237]“ Der in dieser Aussage verwendete Konjunktiv II zeugt von der Problematik, gleichzeitig Individuum und Teil eines als pluri- und überindividuell konzipierten Kollektivs zu sein. Der Irrealis stellt das Wir in Frage, insofern er verdeutlicht, dass das schreibende Ich eben nur die eigene Stimme zur Verfügung hat, nur von der eigenen Meinung und den eigenen Erfahrungen ausgehen kann und letztendlich auf seine „ganz subjektive Perspektive“ zurückgeworfen ist. Anders als die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre versuchen die heutigen diese dem Kollektiv innewohnende Widersprüchlichkeit seines Ich/Wir-Charakters nicht aufzulösen oder zu verbergen. Sie wird, im Gegenteil, als natürliche Eigenschaft der „Organisationsform Kollektiv“ herausgestellt und zum „Programm“ veredelt. Mit dem Konzept der *Vielstimmigkeit* bekennen sich die heutigen Kollektive explizit zu Komplexität und Widersprüchlichkeit. „Als Kollektiv sind wir dem festen Glauben verpflichtet, dass ein non-hierarchisches Team aus mehreren Köpfen oft komplexere Arbeiten kreieren kann als ein einzelner Künstler[1238]“, postulieren Gob Squad. Die Maximen des politischen Kollektivtheaters der 1960/70er-Jahre wie Verständlichkeit und Durchschaubarkeit [vgl. 4.2] scheinen in der heutigen Zeit ihre Gültigkeit und Glaubwürdigkeit verloren zu haben. Undurchsichtigkeit, Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit, die sich hinter dem Begriff der Komplexität verbergen, scheinen als der heutigen (Theater-) Welt angemessener wahrgenommen zu werden.

Die (behauptete) *Vielstimmigkeit* des Kollektivs relativiert sich angesichts des relativ homogenen Profils der Kollektivmitglieder. Im Diskurs werden die Kollektive immer wieder als eine Art Peergroup beschrieben: „Das Signifikante am Freien Theater ist doch, dass Menschen dort in Peer-Gruppen arbeiten. […]. Im Stadttheater hast du Alte und Junge, du hast viele Männer, wenig Frauen, das sind andere Strukturen. In der Freien Szene hast du gleichgesinnte Menschen gleichen Alters[1239]“, äußert zum Beispiel Matthias Lilienthal im Gespräch mit *Theater heute*. Tatsächlich scheint dies bei allen diskursrelevanten Kollektiven der Fall zu sein. Darüber hinaus zeichnen sich Theaterkollektive wie She She Pop, Gob Squad, Turbo Pascal oder Showcase Beat Le Mot durch auffällige Gemeinsamkeiten aus: Ihre Mitglieder haben sich im Rahmen ihres Studiums (in Gießen oder Hildesheim) kennengelernt und als Kollektiv zusammengefunden. Die Strukturen, Arbeitsweisen und ästhetischen Grundpositionen der Gruppen lassen deutliche Parallelen erkennen. Auffällig ist

[1237] Ebd., S. 49.
[1238] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 16.
[1239] Behrendt u.a. (wie Anm. 899), S. 16.

ebenfalls, dass sich die Aussagen der Kollektivmitglieder in Inhalt und Form ähneln, auch wenn kein wie auch immer gearteter gemeinsamer Bezugspunkt auszumachen ist. Das Prinzip der *Vielstimmigkeit* verweist zwar auf die theoretische Heterogenität des Kollektivs und seiner Diskurse, weist aber in der Praxis einen erstaunlichen Gleichklang auf. Trotz der theoretischen Freiheit jeder einzelnen Stimme, einen individuellen Standpunkt zu beziehen, sich von den anderen Kollektivmitgliedern abzugrenzen oder diesen zu widersprechen, scheint das „Sagbarkeitsfeld", wie der Sprachwissenschaftler Sigfried Jäger es nennt, also „das jeweils Sagbare in seiner qualitativen Bandbreite[1240]", begrenzt zu sein. Zum Beispiel grenzen sich alle Diskursbeiträge von dem ideologieträchtigen und politisch motivierten Geist der Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre ab, trotzdem ist es nur schwer vorstellbar, dass sich ein Kollektiv im Diskurs explizit als ein apolitisches Gebilde präsentierte. Dass die heutigen postdramatischen (und häufig kollektiven) Theaterformen, wenn auch auf andere Weise als zuvor, „irgendwie[1241]" doch politisch sind, scheint Konsens zu sein. Die vehemente Zurückweisung des Neoliberalismus-Vorwurfes [vgl. 6.3] ist ebenso diskurstypisch. Auch wenn She She Pop in einem „Praxis-Guide" für „Lustvolles Gründen in der Kultur- und Kreativwirtschaft[1242]" Tipps zu organisatorischen und kommunikativen Prozessen sowie zur Mitarbeiterführung geben, wäre es kaum denkbar, dass sich das Kollektiv als ein wirtschaftsorientiertes Unternehmen darstellte. Trotz aller Kongruenzen in Bezug auf Vokabular und Begrifflichkeiten zwischen ökonomischen und theaterspezifischen Diskursen [vgl. 6.4] wäre es ebenso unvorstellbar, dass sich die kollektive Theaterpraxis explizit zu neoliberalen Arbeitsethiken und -werten bekennen würde. Zwar gibt es durchaus diskursive Abweichungen, aber in grundsätzlichen Dingen scheint man sich einig zu sein. Die „Widersprüchlichkeit" des Kollektivs ist also nicht dahingehend zu verstehen, dass sich die Kollektivmitglieder gegenseitig widersprechen würden. Die *Vielstimmigkeit* des Kollektivs scheint durch verinnerlichte Konventionen (zum Beispiel diejenigen, die innerhalb der Ausbildungsstätten vorherrschen oder die den Funktionsweisen der Freien Szene innewohnen) eine Homogenisierung zu erfahren. Ebenso wie die kollektiven Praktiken – die von Gob Squad, She She Pop oder Turbo Pascal beschriebenen Arbeitsverfahren und Organisationsweisen ähneln sich stark – stellt sich auch der Geist des Kollektivs als ein recht einheitlicher dar. Auch wenn jede dieser Gruppen sich auf bestimmte Formate spezialisiert

[1240] Jäger (wie Anm. 38), S. 130.
[1241] Lehmann (wie Anm. 1143), S. 20.
[1242] Siehe dazu: Andrea Rohrberg und Alexander Schug, Kurz nachgefragt bei She She Pop, in: dies. (Hrsg.), *Die Ideenmacher. Lustvolles Gründen in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Ein Praxis-Guide*, Bielefeld 2010, S. 194-197.

hat, wie She She Pop auf „die Liveshow vor dem Publikum[1243]“ oder Gob Squad auf den „Interaktiven Live Film[1244]“, so scheinen sie doch aufgrund der personellen Überschneidungen, der künstlerischen und auch persönlichen Beziehungen untereinander, sowie der ästhetischen und diskursiven Kongruenzen zu einer Art Mega-Kollektiv verwachsen zu sein.

Mit ihren Vorstellungen von *Vielstimmigkeit* und Widersprüchlichkeit stoßen die Kollektive nicht nur an die eigenen Grenzen, sondern auch an diejenigen des Systems. Das angebliche Unvermögen (des traditionellen Theaterbetriebs, der Presse, der Gesellschaft) sich auf kollektive Arbeitsstrukturen einzustellen, wird im Diskurs immer wieder thematisiert. Lisa Lucassen zufolge habe She She Pop seine kollektiven Strukturen immer wieder „aggressiv verteidigen“ müssen. „Die Menschen da draußen“ haben „immer die Regisseurin sprechen wollen“. „Und wir haben gesagt: Gibt es nicht!“ She She Pop seien „dann halt kackfrech immer zu acht zu solchen Meetings hingegangen[1245]“. Ähnliches beschreibt auch Fanni Halmburger: Als She She Pop einmal einen Preis von der Berliner Morgenpost entgegennehmen sollten, wollte der Fotograf der Zeitung „nur die Darsteller drauflassen, die gerade an dem Abend gespielt hatten.“ She She Pop aber „wollten alle drauf“. „Die Leute brauchen *einen* Ansprechpartner, die können sich das nicht vorstellen, dass man das gemeinsam erarbeitet[1246]“, resümiert Halmburger. Auch das Kollektiv andcompany&Co kritisierte innerhalb der Diskussionsveranstaltung „Kollektive Kontroversen“, „dass man sich in Ansprechpartner aufteilen müsse, um mit dem Organisationsbetrieb der großen Bühnen kommunizieren zu können[1247]“. Die Gruppe Schauplatz International merkte an, dass ihr „Versuch, als Kollektiv eine Intendantenstelle zu übernehmen“ an „unverständlichen "logistischen" Gründen gescheitert[1248]“ sei. Alle diese Aussagen zeigen, dass im klassischen Theaterbetrieb ebenso wie in der (journalistischen) Öffentlichkeit Vorstellungen von künstlerischer Autorschaft als einer individuellen Leistung vorherrschen, die die Strukturen und Erwartungshaltungen grundlegend prägen. Das Prinzip der kollektiven Kreativität ist den Ideen des genialen Autors oder Regisseurs gegenläufig. Mit der Abgrenzung gegenüber dem

---

[1243] Stefanie Wenner, Unser launiges, trashiges Dorf, in: Kirsten Hehmeyer und Matthias Pees (Hrsg.), *Import Export: Arbeitsbuch zum HAU Berlin*, Berlin 2012, S. 26.
[1244] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 85f.
[1245] Lucassen bezieht sich hier auf die Zeit nach dem Studium, als She She Pop den universitären Schutzraum verlassen haben und „rausgegangen sind in die Welt“. Jakstat (wie Anm. 7), Abschlussinterview mit She She Pop, S. 9.
[1246] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1247] (wie Anm. 908).
[1248] Ebd..

(Theater-) System und dem Herausstellen ihres Anders-Seins profilieren sich die Theaterkollektive weiterhin als eine Gegenbewegung, deren (innovative) Ideen mit den dominanten Vorstellungen von Kunst und Theater nicht vereinbar seien.

7.3.2 Die Diskussionskultur des Kollektivs

Wie auch schon die Mitbestimmungsversuche der frühen 1970er-Jahre sind die Arbeitsweisen der heutigen Theaterkollektive von einer ausgeprägten Diskussionskultur geprägt. „Often we will sit for hours and hours and hours and discuss and talk about things. If there's a particular problem, we'll discuss it for several sessions […] and talk out those different opinions. […] Some problems never get solved[1249]" Auf diese Weise beschreibt Simon Will von Gob Squad die Vorgehensweisen des Kollektivs bei der Inszenierungserarbeitung. Den Prozess der kollektiven Entscheidungsfindung bezeichnet er als „practical dispute" und „working mechanism". Diese Bezeichnungen verweisen erstens darauf, dass die Diskussionen und die sich darin auftuenden unterschiedlichen Meinungen eine spezifische Funktion innerhalb des Probenprozesses einnehmen und kalkuliert eingesetzt werden. Zweitens machen sie deutlich, dass Streit und Uneinigkeit als Teil des Prozesses angesehen werden und zeugen somit von der zum Programm erkorenen *Vielstimmigkeit* und Widersprüchlichkeit des Kollektivs. Die Mühsal und vor allem der hohe Zeitaufwand, den die Diskussionskultur beansprucht, wird von vielen Kollektivmitgliedern hervorgehoben: „Es ist schrecklich im Kollektiv. Du brauchst einfach Zeit, es ist ein langer Prozess eine Einigung zu finden, Ideen zu einem Thema zu entwickeln[1250]", äußert zum Beispiel Veit Merkel. „Es gibt vielleicht auch so ein Bild, dass Kollektive sich in so 'ner Einigkeit versammeln oder im Kreisrund auf der Probebühne sitzen. Es ist auch viel Streit dabei und es ist ein großes Gemetzel in der Diskussion, die Entscheidung zu finden letztendlich[1251]", ergänzt er. Hier zeichnet sich eine klare Abwendung von den Ideen der Harmonie und der Einigkeit, die sich im Diskurs der 1960/70er-Jahre manifestierten, ab [vgl. 5.4]. Die Vielfalt der Meinungen und die sich daraus ergebende Uneinigkeit werden nicht mehr als Bedrohung, sondern als Stärken des Kollektivs aufgefasst. Die kontrovers geführten Diskussionen können anscheinend eine zum Teil paralysierende Wirkung entfalten, wie sie auch schon von den Schaubühnenmitgliedern beschrieben wurde [vgl. 3.2.3]. Diese löst aber

[1249] Gob Squad, unter: http://www.gobsquad.com/faq/Gob_Squad_FAQ/How_do_you_handle_ internal_ arguments_and_different_opinions_The_Collective_Process_Gob_Squad_FAQ.html, zuletzt konsultiert am 16.3.2018.
[1250] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1251] Ebd..

keine Panikreaktionen aus, sondern die momentane Orientierungslosigkeit wird als integraler und wesentlicher Bestandteil der Probenarbeit akzeptiert: „On some days it can feel like we are going nowhere and everyone tries to remain calm, knowing that its an important part of the process[1252]“, äußern Gob Squad auf ihrer Internetseite. Vielleicht haben die (häufig im Detail dokumentierten) Erfahrungen der Vorgängerkollektive dazu beigetragen, dass die heutigen Theaterkollektive eine besonnenere Einstellung zu dem kontroversen Charakter ihrer Arbeitsweise entwickelt haben. Die verwendeten Begriffe wie „Streit“ oder „Gemetzel“ verweisen allerdings darauf, dass der kollektive Proben- und Diskussionsprozess immer auch einen (produktiven) Leidensweg bedeutet.

Mit dem Prinzip der *Vielstimmigkeit* wendet sich das heutige kollektive Arbeiten von dem Ideal der Einträchtigkeit ab, die zum Teil von den Theaterkollektiven 1968ff vertreten wurden. Dem ungeachtet taucht die Idee eines anzustrebenden Konsenses im Kollektiv-Diskurs immer wieder auf: „"Kollektiv" bedeutet für uns, dass wir wichtige Fragen gemeinsam entscheiden. Wir versuchen dabei, einen Konsens herzustellen. Identifikation entsteht bei uns durch diesen Konsensprozess, das ist sehr wichtig, damit man das Kunstwerk dann auch gemeinsam tragen kann[1253]“, lautet beispielsweise die Stellungnahme von She She Pop. Der Konsens erscheint hier als Grundvoraussetzung für die erfolgreiche Erarbeitung einer Kollektivproduktion. Die Vorstellung des Konsenses, der Einstimmigkeit voraussetzt, scheint den Grundsatz der *Vielstimmigkeit* zu kontrahieren. Sollte die proklamierte *Vielstimmigkeit* als theoretisches Konzept angesehen werden, das in der konkreten Probenpraxis zwar als Streit-Methode zur Anwendung kommt, sich aber letztendlich im Einigungsprozess und dem dabei anvisierten Konsens aufhebt? In dem gleichen Beitrag äußern She She Pop auch Folgendes: „Das Kollektiv ist auch ein guter Platz, wenn man selber viele Meinungen hat und man sich noch nicht für eine Richtung entschieden hat. Es geht im Wesentlichen darum, Schnittmengen herzustellen.[1254]“ Diese „Schnittmenge“ aus den verschiedenen Meinungen der Kollektivmitglieder kann kaum als Konsens bezeichnet werden, sondern eher als ein Kompromiss. Auf der Internetseite von Gob Squad beschreibt Johanna Freiburg die Entscheidungsfindungsprozesse des Kollektivs. Bei konträren Vorschlägen sei es „das Beste, alles auszuprobieren und Diskussionen nicht zu groß werden

[1252] Gob Squad, *About us. How we work*, unter: https://www.gobsquad.com/about-us/how-we-work, zuletzt konsultiert am 16.3.2018.
[1253] Rohrberg u. Schug (wie Anm. 1242), S. 194.
[1254] Ebd., S. 195.

zu lassen[1255]“, meint Freiburg. „Wenn Differenzen weiter bestehen, dann geht’s nach Mehrheit“, außer wenn jemand ein „ganz starkes Veto[1256]“ einbringe, das zähle auch. Die Kollektiventscheidung erscheint hier als demokratischer Akt, bei dem das Mehrheits- und Vetorecht gilt. Das kollektive Prinzip kann sich im Entscheidungsfindungsprozess demnach auf ganz unterschiedliche Weise äußern: Zum Beispiel als Konsens, Kompromiss oder Mehrheitsentscheidung. Äußert sich hier die programmatische Widersprüchlichkeit des Kollektivs?

„It’s always worth![1257]“, meint Berit Stumpf von Gob Squad in Bezug auf die langwierigen Diskussionen, die im Rahmen der kollektiven Theaterarbeit geführt werden (müssen). „We need quite a long process, working collectively can take longer. You need time and you need a process to go through together in order to agree and finding something we’re all happy with, […] that we can all identitfy with.[1258]“ Der lange Prozess der Entscheidungsfindung habe Stumpf zufolge den Mehrwert, dass alle sich mit dem Ergebnis identifizieren könnten und damit „glücklich“ seien. Ähnlich äußert sich auch Ilia Papatheodorou von She She Pop: „Das zeichnet einen guten Produktionsprozess aus: Das möglichst viele Entscheidungen in Ruhe und in der richtigen Zeit durch möglichst Viele zusammen getroffen werden können. So dass man auch wirklich das Gefühl hat, man trägt das von vorne bis hinten gemeinsam.[1259]“ Die gemeinsame Verantwortung für die Produktion steht auch hier im Vordergrund. Die Dauerhaftigkeit der gemeinschaftlichen Prozesse wird nicht als Problem, sondern systematisch als Qualitätsmerkmal ausgewiesen. Sich Zeit zu nehmen und nehmen zu können wird auch als Abgrenzungsmerkmal zum Stadttheater verstanden, dessen Strukturen für solche zeitintensiven Arbeitsvorgänge „nicht die Möglichkeit[1260]“ böten. Mit dem Propagieren eines Arbeitsprozesses, der sich Ansprüchen der (zeitlichen) Effizienz entzieht, stellt das kollektive Arbeiten nicht nur eine Gegenkultur zum Stadttheater, sondern auch der Gesellschaft überhaupt dar. Wenn das gesellschaftlich dominante Arbeitsethos sich an der Devise orientiert, im Sinne des Zeitmanagements den zur Verfügung stehenden Zeitrahmen möglichst produktiv zu nutzen, muss dem „Prinzip Gruppe“ als der angeblich

[1255] Gob Squad (wie Anm. 1249) zuletzt konsultiert am 26.4.2018.
[1256] Ebd..
[1257] Gob Squad, unter: http://www.gobsquad.com/faq/Gob_Squad_FAQ/How_do_you_work_collectively_The_Collective_ Process_Gob_Squad_FAQ.html, zuletzt konsultiert am 16.3.2018.
[1258] Ebd..
[1259] Jakstat (wie Anm. 7), Abschlussinterview mit She She Pop, S. 5.
[1260] Fanni Halmburger in der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive!“, Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).

„uneffizienteste[n] aller denkbaren Arbeitsweisen[1261]“ ein klares Protestpotenzial innewohnen.

Die Diskussionskultur der heutigen Theaterkollektive ebenso wie die Ideen der Konsensfindung, der gemeinsam getroffenen (Mehrheits-) Entscheidungen, des Vetorechts und der geteilten Verantwortung lassen an die basisdemokratischen Bestrebungen des Theaterkollektivs 1968ff denken. Mit der Diskussionskultur und ihren Begründungen greifen die gegenwärtigen Theaterkollektive Ideen und Praktiken der Mitbestimmungsmodelle der 1970er-Jahre auf, ohne sich dabei allerdings auf eine übergeordnete politische Theorie zu beziehen oder ihre Arbeitsweise explizit mit politischen Forderungen zu verbinden. Die Methoden der gegenwärtigen kollektiven Theaterarbeit scheinen zwar von seinem politischen Erbe durchdrungen zu sein, werden aber inhaltlich von diesem abgekoppelt und in erster Linie als Arbeitsmechanismen begriffen. Das gemeinschaftliche Erarbeiten und Diskutieren ihrer Produktionen koste Zeit, „weil wir nicht gleich sind und oft anderer Meinung[1262]“. Es bedeute „aber auch, dass wir im Ergebnis nicht nur eine Idee bekommen, sondern viele[1263]“, so liest es sich im *Gob-Squad-Reader*. In dieser Aussage erscheint die Diskussionskultur des Kollektivs weniger als ein Ausdruck von Emanzipation (in dem Sinne, dass aufgeklärte Menschen Argumente austauschen mit dem Ziel dabei die sinnvollste Problemlösungsstrategie oder Vorgehensweise herauszuarbeiten), denn als eine Kosten-Nutzen-Analyse. Das investierte überdurchschnittliche Zeitvolumen würde mit einem multiplizierten Ergebnis belohnt. War die Diskussionspraxis an der Schaubühne der frühen 1970er-Jahre als der direkte Ausdruck eines politischen Willens und Programms zu verstehen, scheint sie heute in erster Linie ein Arbeitsinstrument darzustellen, mittels dessen vielversprechende Resultate erzielt werden können. Dies lässt vermuten, dass sich nicht nur die Themen und Begriffe der gegenkulturellen Bewegungen um 1968 von ihren ursprünglichen Kontexten „autonomisiert[1264]“ hätten [vgl. 6.3], wie Luc Boltanski und Eve Chiapello versichern, sondern auch deren Praktiken. Viele derjenigen Eigenschaften, die in der Managementliteratur der 1990er-Jahre als „Erfolgsgaranten[1265]“ hervorgehoben würden, wie beispielsweise Autonomie, Spontaneität und Mobilität, Kreativität oder der informelle und persönliche Umgang mit Anderen, stellten direkte Anleihen an das Gedankengut der

[1261] Sprenger (wie Anm. 9), S. 231.
[1262] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 14.
[1263] Ebd..
[1264] Boltanski u. Chiapello (wie Anm. 19), S. 150.
[1265] [gages de réussite] Ebd..

68er-Bewegung dar, konstatieren Boltanski und Chiapello. Während diese Qualitäten sich aber damals als radikale Kritik am kapitalistischen System artikuliert hätten, hätten sie sich heute von diesem politischen Anspruch gelöst und seien zu Zielsetzungen geworden, die gewissermaßen für sich selbst ständen[1266]. In Anbetracht dieser Überlegungen stellt sich die Frage, inwiefern sich auch in der gegenwärtigen kollektiven Theaterarbeit eine solche Tendenz abzeichnet. Stellt das heutige kollektive Arbeiten eine Übernahme von Praktiken und Diskursen der historischen Theaterkollektive dar, die sich ebenfalls von den damaligen Kontexten und Konnotationen „autonomisiert" hätten und nunmehr in erster Linie als Arbeitsmethoden zu verstehen wären? Die vielfach konstatierte Entideologisierung der zeitgenössische Kollektive ebenso wie ihre pragmatische Einstellung zur Theaterarbeit scheinen in diese Richtung zu weisen. Doch auch wenn diese sich sicherlich von der Vorstellung eines politischen Theaters im Sinne der 1960/70er-Jahre verabschiedet haben, so scheint das kollektive Arbeiten, zumindest was She She Pop und Gob Squad angeht, dennoch auf spezifischen Werten und Idealen zu basieren. Boltanski und Chiapello bezeugen, dass die einstigen gegenkulturellen Ideen der 68er-Bewegung im Zuge ihrer Einverleibung durch den neoliberalistischen Managementdiskurs nunmehr „denjenigen Kräften dienten, die zu zerstören sie einst intendierten[1267]". Die heutige kollektive Theaterpraxis She She Pops und Gob Squads kann zwar nicht mehr als antikapitalistisches Bollwerk bezeichnet werden, steht aber dennoch dominanten neoliberalen Tendenzen entgegen, insofern sie mit Vorstellungen von anti-hierarchischen, selbstbestimmten, feministischen Arbeitsstrukturen verbundenen und auf Werten wie Solidarität und Verbindlichkeit zu beruhen scheinen [vgl. 7.5].

Die Konzeption der heutigen Theaterkollektive als vielstimmige Gebilde und ihre Streitlust lassen an die Überlegungen der belgischen Politikwissenschaftlerin denken. Mouffe kritisiert „das liberalistische Denken[1268]" und die darauf aufbauenden Formen westlicher Demokratie, die die „Dimension des Antagonismus", die sie „als für die menschliche Gesellschaft konstitutiv[1269]" betrachtet, außer Acht ließen. Es sei mit „politischen Gefahren verbunden, wenn das Ziel demokratischer Politik in Begriffen von Konsens und Versöhnung anvisiert wird[1270]", warnt Mouffe. Eine gut funktionierende Demokratie brauche „den Zusammenstoß legitimer demokratischer Positionen.[1271]" Mouffes Forderungen nach einer „Pluralität von

[1266] Ebd..
[1267] [mis au service des forces dont ils entendaient hâter la destruction] Ebd..
[1268] Mouffe (wie Anm. 1147), S. 18.
[1269] Ebd., S. 16.
[1270] Ebd., S. 8.
[1271] Ebd., S. 42.

Interessen und Ansprüchen“ und der „Legitimation des Konflikts[1272]“ scheinen in der programmatischen *Vielstimmigkeit* und Widersprüchlichkeit der heutigen Theaterkollektive eine Entsprechung zu finden. Chantal Mouffe bezeichnet die antagonistische Dimension und „Konflikthaftigkeit[1273]“ der menschlichen Gesellschaft als „das Politische[1274]“. Dieses grenzt sie von der „Politik“ als der „Gesamtheit der Verfahrensweisen und Institutionen“ ab, „durch die eine Ordnung geschaffen wird, die das Miteinander der Menschen […] organisiert.[1275]“ Überträgt man diese Ideen auf den Theaterbereich, schriebe sich das Konzept der *Vielstimmigkeit* in die Logik „des Politischen“ ein. Dies zeigt deutlich, dass die Bewertung bestimmter Praktiken als politisch bzw. unpolitisch grundlegend davon abhängt, welcher Politikbegriff dabei angewendet wird [vgl. 6.5.3]. Ein zentraler Begriff in Chantal Mouffes Theorien stellt derjenige des *Dissens* dar, der auf eben jene „antagonistische Dimension“ der Gesellschaft und bei der „Konstruktion politischer Identität[1276]“ abzielt. „Ich behaupte, es ist nicht nur konzeptionell falsch, sondern auch mit politischen Gefahren verbunden, wenn das Ziel demokratischer Politik in Begriffen von Konsens und Versöhnung anvisiert wird[1277]“, schreibt Mouffe. Auch wenn die Theaterkollektive selbst sich nicht explizit auf Mouffe beziehen, so stellt doch zum Beispiel Jan Deck einen Bezug zu dieser Idee des Dissens her, die er in der Praxis der zeitgenössischen Darstellenden Kunst verwirklicht sieht: „Wenn die Arbeiten in ihrer politischen Positionierung unfertig, unentschieden oder harmlos wirken, liegt die Chance des Politischen in ihrer Offenheit. Sie verweigern den Zwang zum Konsens, der der Funktionsweise von Politik zugrunde liegt. Und sie kreieren einen Raum des Politischen, indem sie Dissens inszenieren.[1278]“ Jan Deck, der seine Überlegungen zum Teil auf Kollektive wie She She Pop; Gob Squad und andcompany&Co stützt, verortet das Politische des postdramatischen Theaters demnach u.a. in dem kontroversen und uneindeutigen Charakter sowie in dem „Spiel divergierender Positionen[1279]“, die sich in den Inszenierungen des Gegenwartstheaters abzeichneten.

Die vorangegangenen Überlegungen zur *Vielstimmigkeit* haben deutlich gemacht, dass die heutigen Theaterkollektive sich nicht als (homogene) Entität verstehen, sondern sich explizit als mehrstimmige und widersprüchliche Gebilde ausweisen. Dieses Konzept des Neben- und

[1272] Ebd., S. 157.
[1273] Ebd., S. 16.
[1274] Ebd..
[1275] Ebd., S. 26.
[1276] Ebd., S. 42.
[1277] Ebd., S. 8.
[1278] Deck (wie Anm. 80), S. 27-28.
[1279] Ebd., S. 28.

Miteinanders verschiedener Stimmen scheint Miriam Dreysse mit ihrem Begriff der „multiplen Autorschaft“ aufzugreifen. Die programmatisch beanspruchte Widersprüchlichkeit und *Vielstimmigkeit* relativiert sich angesichts der Homogenität der Diskursbeiträge – nicht nur die Aussagen der einzelnen Kollektivmitglieder, sondern auch die Konzeptionen und Praktiken der unterschiedlichen Theaterkollektive weisen auffällige Gemeinsamkeiten auf. Die ausgeprägte Diskussionskultur, die die heutigen Kollektive mit ihren historischen Vorgängern verbindet, lässt sich nicht mehr auf basisdemokratische Ideale zurückführen. Es scheint, als hätten gewisse Praktiken, wie eben die Diskussionskultur des Kollektivs, sich aus ihren ursprünglichen politisch-ideologischen Kontexten herausgelöst und als Arbeitsmechanismen „autonomisiert“. Das Konzept der *Vielstimmigkeit* kann mit Chantal Mouffes Forderungen nach einer antagonistischen Gesellschaft und nach Praktiken des Dissens in Verbindung gebracht werden.

7.4 Die Internen und die Externen

Im Rahmen der gegenwärtigen Theaterpraxis existieren anscheinend zwei verschiedene Ebenen des Kollektivs, die Internen und die Externen. Gob Squad beispielweise unterscheiden die Kerngruppe der festen Mitarbeiter von den „guest artists[1280]“, deren Bezeichnung schon darauf hinweist, dass ihr Aufenthalt im Kollektiv von begrenzter Dauer ist. „We are an artists collective, the 7 core members working collaboratively on the concept, direction and performance of our work. Other artists, performers and technicians are invited to collaborate on particular projects[1281]“, ist auf der Internetseite von Gob Squad zu lesen. In dieser Beschreibung zeichnet sich die deutliche Trennung der beiden Gruppen ab. Die „core members“ treten dabei als die konzeptuelle und exekutive Autorität in Erscheinung, von der die Kollaborationspartner ausgeschlossen sind. Im Umfeld von Gob Squad gibt es genau genommen zwei Arten von externen Mitarbeitern: Das administrative Personal einerseits, dass für die organisatorischen Bereiche der Theaterarbeit zuständig ist, und den „Pool von […] Künstlern und Künstlerinnen“ andererseits, mit denen die Kollektive „in wechselnden Konstellationen zusammenarbeiten[1282]“. Die Unterscheidung von festen und temporären Kollektivmitgliedern wird im Diskurs insofern problematisiert, als sie eine hierarchische Ordnung zu retablieren scheint.

Der ungleiche Status von Internen und Externen erscheint als Widerspruch zu dem von den Kollektiven formulierten Gleichheits- und Gleichberechtigungsanspruch. Besonders deutlich zeichnet sich diese Ungleichheit in dem Verhältnis zu den Gastkünstlern ab, die innerhalb eines Projekts (oder mehrerer Projekte) als künstlerische Mitarbeiter ins Kollektiv eingehen. Die Gäste nehmen zwar innerhalb des Produktionsprozesses die gleiche oder zumindest eine ähnliche Funktion wie die festen Kollektivmitglieder ein, ihre Rechte bleiben aber vergleichsweise beschränkt. „Gastperformer zu sein, ist eine spannende und manchmal auch schizophrene Position[1283]“, schreibt Nina Tecklenburg im *Gob Squad Lesebuch*. „In den Proben herrscht vollkommene Gleichberechtigung. Jeder ist gefragt, sich einzubringen und ich habe mich vom ersten Probenaugenblick an dazu inspiriert gefühlt, Verantwortung für eine gemeinsam entstehende Arbeit zu übernehmen. […] Dennoch ist man auf einer rein "gruppenpolitischen" Ebene nicht Teil der Gruppe und an bestimmten, häufig grundlegenden Entscheidungsprozessen nicht beteiligt. […] In der Zusammenarbeit mit Gastperformern und

[1280] Gob Squad (wie Anm. 1252).
[1281] Gob Squad, unter: https://www.gobsquad.com/about-us, zuletzt konsultiert am 8.3.2018.
[1282] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 12.
[1283] Ebd., S. 13.

anderen Künstlern (Video, Sound) von außen gibt es also naturgemäß um das Kollektiv herum eine Art – wenn auch extrem flaches – Gefälle, das jedoch im Moment des gemeinsamen Arbeitens aufgehoben wird.[1284]“ Till Müller-Klug beschreibt seine Arbeit mit Gob Squad als „Erfahrung einer temporären Assimilation.[1285]“ Seine Aussage verweist darauf, dass zwar eine zeitweise Zugehörigkeit hergestellt wird, diese aber an die Notwendigkeit einer „Assimilation“ geknüpft zu sein scheint, also daran, dass der Gast sich an die Strukturen und Arbeitsweisen des Kollektivs anpasst. Die von Tecklenburg beschriebene „vollkommene Gleichberechtigung“ scheint demnach nur gegeben, wenn der Gastperformer die vom Kollektiv vorgegebene ästhetische Formensprache annimmt und sich in die herrschende Arbeitskultur einfügt. Insofern findet die Zusammenarbeit von Kollektivmitgliedern und Gastkünstlern nur bedingt auf Augenhöhe statt. Die vorangegangenen Aussagen der „guest artists“ verdeutlichen die Zweischneidigkeit des nach außen kommunizierten Anspruchs des Kollektivs auf nicht-hierarchische Strukturen und Arbeitsweisen [vgl. 7.6]. Dieser scheint zwar innerhalb der Probenarbeit zu gelten (allerdings auch nur dann, wenn der Gast „in die Ästhetik der Gruppe hineinwächst[1286]“), die begriffliche und rechtliche Unterscheidung zwischen festen und temporären Mitgliedern aber retabliert eine hierarchische Ordnung innerhalb der Gruppe. Die Zugehörigkeit zum „festen Kern“ ist mit gewissen Privilegien und Befugnissen verbunden, die den temporären Mitarbeitern vorenthalten bleiben.

Auch für She She Pop scheint es einen „inneren und äußeren Kreis[1287]“ zu geben, wie in einem Interview mit Kaja Jakstat deutlich wird. Bei diesem Gespräch beschreibt Lisa Lucassen das Verhältnis von She She Pop zu den „Bühnen- und Kostüm-Leuten[1288]“. Mit diesen käme es „oft zu ganz schwierigen Situationen“, „weil die natürlich selber mit so einem gewissen Gestaltungswillen antreten[1289]“. Das führe zu Konflikten, da She She Pop die konzeptionellen Vorgaben festlege, die die Bühnenbildner oder Kostümgestalter dann „mehr oder weniger ausführen[1290]“ sollen. „Wenn sie zu eitel sind und zu viel Wert darauf legen, dass das ihr Copyright ist und dass sie das erfunden haben wollen, dann kriegen wir ein

[1284] Ebd..
[1285] Müller-Klug (wie Anm. 947), S. 24.
[1286] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 13.
[1287] Kathrin Jakstat im „Abschlussinterview mit She She Pop am 12.4.2010“, in: Jakstat (wie Anm. 7), Anhang S.1.
[1288] Ebd..
[1289] Ebd..
[1290] Ebd..

Problem. Weil die Erfinderinnen sind wir, in der Regel.[1291]“ Lucassen beschreibt hier die Beziehung zwischen dem Kollektiv und den Gastkünstlern als ein Konkurrenzverhältnis in Bezug auf die künstlerische Urheberschaft. Sie unterscheidet zwischen den Kollektivmitgliedern als den „Erfinderinnen“, von denen der eigentliche kreative Schaffensakt ausgehe, und den „Bühnen- und Kostüm-Leuten“ als den Ausführenden, deren Tätigkeit sich auf die Umsetzung der konzeptuellen Ideen der Künstlerinnen von She She Pop beschränke. Hier äußert sich ein Kunstverständnis, dass die (theoretische) Konzeption einer Kunstproduktion als das eigentliche künstlerische Moment begreift und dessen konkrete Umsetzung (durch Andere) als technisch-handwerklichen Akt[1292]. Die „schwierigen Situationen“ stellen somit eine Auseinandersetzung um die von She She Pop eingeforderte und gegenüber den Gastkünstlern verteidigte Monopolstellung als Autorinnen der Inszenierungen dar. Dies zeigt, dass das Prinzip der kollektiven Kreativität, wie es She She Pop verstehen, zwar die Idee des Autors als geniehaften Einzelkünstler in Frage stellt, nicht aber den Autorengedanken (und die daran gebundene Vorstellung einer künstlerischen Autorität) als solchen [vgl. 7.7].

Der Konflikt zwischen den Gleichheitsansprüchen der heutigen Theaterkollektive und der teils ungleichen Beziehung zu den externen Mitarbeitern erinnert an denjenigen zwischen Gesamtkollektiv und Produktionskollektiv, der die Mitglieder der Schaubühne beschäftigte [vgl. 3.1.1]. Damals verblieb die Idee eines Gesamtkollektivs, das sämtliche Mitarbeiter der Schaubühne und in gewisser Weise auch das Publikum einschloss, ein theoretisches Konstrukt. In der Praxis blieb das technische und das administrative Personal weitestgehend von der kollektiven Theaterarbeit wie auch vom Diskurs ausgeschlossen. Der heutige Kollektiv-Diskurs hebt sich insofern von demjenigen der 1960/70er-Jahre ab, als er das Verhältnis von Externen und Internen explizit und öffentlich thematisiert und dabei auch die Gastkünstler zu Wort kommen lässt. Dies zeigt, dass die heutigen Theatermacher sich der Problematik dieser Funktionsweise bewusst sind und bereit, darüber zu diskutieren. Auch geht die beanspruchte künstlerische Autorität nicht mit einer autoritären Haltung einher, wie die Erfahrungsberichte der Gastkünstler (beispielsweise derjenige von Nina Tecklenburg) bezeugen.

[1291] Ebd..

[1292] Siehe dazu: Sandra Umathum, "Es regiert das abstrakte Konzept-Theater" : zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren im zeitgenössischen Theater, in: Melanie Hinz und Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin 2011.

Die Abgabe spezifischer Tätigkeiten an externe Mitarbeiter scheint auch das „Prinzip des "Selbermachens"[1293]“ infrage zu stellen, das zu den Grundüberzeugungen der heutigen Kollektive zählt [vgl. 7.6]. „Die kollektive Arbeitsweise richtet sich bewusst gegen einen Prozess der Spezialisierung[1294]“, schreibt Annemarie Matzke diesbezüglich. Ein grundlegendes Anliegen des Kollektivs ist demnach die Aufhebung der Arbeitsteilung innerhalb des Produktionsprozesses. Dieses Prinzip richtet sich vor allem gegen die innerhalb der Theaterinstitutionen praktizierte Arbeitsteilung zwischen Autor, Regisseur, Dramaturg und Schauspieler, aber auch die Übertragung beispielsweise organisatorischer Tätigkeiten wird als problematisch empfunden. Bei der Diskussionsveranstaltung im Rahmen des Festivals *Politik im Freien Theater* beschreibt Fanni Halmburger die Übertragung der administrativen und finanziellen Angelegenheiten an externe Mitarbeiter als „einen Bruch in der Geschichte von She She Pop[1295]“. „Wir sind alle Autoren, Regisseure, Dramaturgen, wir sind selber die Performer auf der Bühne, wir haben unsere eigene Steuer gemacht, wir haben unsere Touren gemacht, das Bühnenbild, die Kostüme, so sind wir angetreten.[1296]“ „Mit dem zunehmenden Erfolg“ hätten sie diese Funktionsweise nicht aufrechterhalten können. „Wir haben begonnen wirklich als Kollektiv und ich würde sagen, wir sind immer noch ein Kollektiv[1297]“, resümiert Halmburger diese Entwicklung. Ihre Formulierung zeigt, dass „die Auslagerung der organisatorischen Aufgaben[1298]“ das Selbstverständnis der Gruppe als Kollektiv erschüttert hat. Es scheint als habe es für She She Pop ein Vorher und ein Nachher gegeben und als habe das "wahre" Kollektiv vor allem in der Anfangsphase existiert, als die Mitglieder noch selbst alle organisatorischen und künstlerischen Aufgaben wahrgenommen hätten. In dieser Sichtweise scheint sich das Erbe der Freien Szene und der Theaterkollektive der frühen 1970er-Jahre abzuzeichnen. Autonomie und Gleichberechtigung im theatralen Produktionsprozess ebenso wie die Aufhebung der Arbeitsteilung wurden damals als Aneignung der Produktionsmittel im Marxschen Sinne verstanden und als Ausdruck von Selbstbefreiung und -bestimmung angesehen [vgl. 3.2.6]. Das Bedauern, das sich in Fanni Halmburgers Aussagen abzeichnet, zeugt davon, dass die heutigen Kollektive die Maßstäbe der Vorgängergeneration an ihre ideellen Ansprüche anlegen, auch wenn sich der *Neue Geist des Kollektivs* längst als ein anderer darstellt. Dass sowohl Halmburger als auch Matzke die Abgabe bestimmter Verantwortungsbereiche als ein Zugeständnis an äußere Zwänge

[1293] Matzke (wie Anm. 81), S. 225.
[1294] Ebd..
[1295] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1296] Ebd..
[1297] Ebd..
[1298] Jakstat (wie Anm. 7), S. 15.

darstellen, lässt die heutigen Kollektive weniger als Idealisten denn als Pragmatiker erscheinen. Das kollektive Arbeiten erscheint nicht als ein Grundsatz, der auf etwas Übergeordnetes (eine andere Gesellschaftsordnung oder ein ideologisches Denksystem) verweist, sondern als ein Arbeitsinstrument, dem eine besondere künstlerische Ausdrucksfähigkeit zugeschrieben wird.

In einem Publikumsbeitrag in der Diskussionsrunde „Bildet Kollektive!“ wird die Übertragung spezifischer Tätigkeitsfelder an externe Mitarbeiter als „Outsourcing“ kritisiert: „Was ihr macht ist Outsourcing“, wirft ein Diskussionsteilnehmer She She Pop vor. „Ihr erhaltet […] euren utopischen Freiraum eines Künstlerkollektivs, müsst euch nur mit den künstlerischen Fragen basisdemokratisch beschäftigen, und diese ganze Produktionsarbeit, das konkrete Bühnenbild, sourct ihr aus an selbstständige Produktionskollektive oder an selbstständige Künstler.[1299]“ Diese kritische Anmerkung greift gewisse Aspekte des Neoliberalismus-Vorwurfes auf, indem sie das kollektive Arbeiten als eine egoistische und von ökonomischen Interessen geleitete Funktionsweise erscheinen lässt [vgl. 6.3]. Die ihm innewohnenden Utopien würden durch den angeblichen Egozentrismus des Kollektivs, das seine basisdemokratischen Ansprüche nur nach Innen geltend mache, nach Außen aber als eine Art Ausbeuter auftrete, in Frage gestellt. „Seid ihr gute Arbeitgeber?“, fragt der Diskussionsteilnehmer She She Pop. Er selbst scheint dies zu bezweifeln. Inwieweit der „Outsourcing“-Vorwurf als gerechtfertigt betrachtet werden kann, bleibe dahingestellt – bemerkenswert ist der Perspektivenwechsel, der sich darin abzeichnet. Das Kollektiv hat anscheinend die Fronten gewechselt: Als „Arbeitgeber“ ist das Kollektiv, das einst gegen die vermeintlich entfremdende Arbeitsorganisation der Institution angetreten war, selbst zur Institution geworden und damit vermeintlich zu einer Quelle von Ausbeutung und Entfremdung.

Die Beschränkung des Kollektivs auf einen „inneren Kreis“ kann auch als Lehre angesehen werden, die die Theaterkollektive aus dem Lauf der Geschichte und den Erfahrungen ihrer Vorgänger gezogen haben. Im Gegensatz zum Kollektivtheater der Weimarer Republik, das noch mit Vorstellungen von Masse oder Massenhaftigkeit verbunden war[1300], zeigt sich heute eine Tendenz zum Klein-Kollektiv: „Mehr als sechs oder sieben kann ich mir nicht vorstellen“, meint zum Beispiel ein Gob Squad-Mitglied, „weil es dann auch einfach

[1299] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1300] Siehe dazu beispielsweise: Piscator (wie Anm. 705), S. 33f.

schwierig wird, alle an einen Tisch zu bekommen, sich zu treffen.[1301]“ „Wenn wir für einzelne Projekte mehr Leute brauchen, nehmen wir andere Performer dazu. Wir haben auch oft Gäste für Video und Sound[1302]“, ergänzt ein anderes Mitglied. Die heutigen Theaterkollektive arbeiten als Duos, Trios oder in Kleingruppen. Kollektive, wie die Schaubühne mit (theoretisch) über hundert Mitgliedern oder wahre Massenkollektive, wie sie Erwin Piscator vorschwebten, scheinen heutzutage nicht mehr denkbar zu sein. Auch hier zeigt sich der *Neue Geist des Kollektivs* eher als pragmatisch, denn als idealistisch. Er geht anscheinend mit der Überzeugung einher, dass die kollektive Utopie nicht zwangsläufig im Großen und Ganzen liege, sondern dass sie im Kleinen bessere Chancen auf eine erfolgreiche Umsetzung habe. Das Kollektiv scheint sich heute nicht mehr als die große Gemeinschaft, die Identität bedeutet, zu verstehen, sondern als Arbeits-Gemeinschaft, die sich aus (einer begrenzten Anzahl von) Einzelnen zusammensetzt. Dieser Zusammenschluss basiert, wie der folgende Abschnitt aufzeigen wird, nicht mehr auf ideologischen Überzeugungen, sondern auf freundschaftlichen Beziehungen.

Die Unterscheidung, die Gob Squad zwischen dem festen Kern der Kollektivmitglieder und den Gastkünstlern etabliert, scheint auf gewisse Weise ein hierarchisches Gefälle innerhalb des Kollektivs zu etablieren. Ähnliches kann für She She Pops Verhältnis zu den „Bühnen- und Kostümleuten“ konstatiert werden, denen gegenüber das Kollektiv seine Autorität in künstlerischen Fragen durchzusetzen bestrebt ist. Im Gegensatz zu den Technikern der Schaubühne, die im Diskurs um die Jahrzehntwende 1960/70 als Ausgeschlossene erschienen, kommen Gob Squads „guest artists“ mit eigenen Beiträgen zu Wort. Dennoch gerät die Arbeitsorganisation der heutigen Kollektive, die zwischen Internen und Externen unterscheidet, als „Outsourcing“ in die Kritik. Die Begrenzung des Kollektivs auf einen Kern von nur wenigen Mitgliedern kann aber auch als Reaktion auf das konzeptuelle Scheitern ihrer historischen Vorgänger mit ihren Vorstellungen des Kollektivs als umfassende und vereinnahmende Gemeinschaft sowie als Träger großer Utopien verstanden werden.

[1301] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 12.
[1302] Ebd..

7.5 Die Privatisierung des Kollektivs: Familie, Freunde, Bande

Im Rahmen der Podiumsdiskussion „Kollektive Kontroversen“ wurde konstatiert, dass das Kollektiv „auf ein freundschaftliches Miteinander angewiesen[1303]“ sei. Die anwesenden Theatermacher bezeugten, „dass die Freundschaft zueinander ihre Gründungs- und Arbeitsmotivation sei“, so dass sich für die Moderatorin, die WDR-Journalistin Regina Völz, die (offen gebliebene) Frage stellte, ob „eine besondere Zuneigung existentielle Voraussetzung für kollektive Arbeitsweisen seien?[1304]“ Die Beziehung der Kollektivmitglieder untereinander wird im Diskurs in erster Linie als eine private, familiäre oder freundschaftliche Bindung beschrieben. Insbesondere die Mitglieder der „Gob Squad family[1305]“ betonen den privaten Charakter des Kollektivzusammenschlusses. Das Arbeiten im Kollektiv sei „wie eine Beziehung, wie verheiratet zu sein mit sechs Leuten[1306]“, heißt es im *Gob Squad Lesebuch*. Man müsse aufrichtig zueinander sein, „like in a relationship, like in a friendship[1307]“, meint Simon Will. Die „gemeinsame Sache“ des Kollektivs, die seinen Zusammenhalt garantiert, scheint demnach in der emotionalen Verbindung seiner Mitglieder zu bestehen. Dies bestätigt auch Mieke Matzke in einem Gespräch mit der Sozial- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein. Auf die Frage, ob She She Pop auf der „Idee von Gemeinschaft“ beruhe, „die das Eigene entdeckt und zugleich das Gemeinsame akzeptieren kann“ antwortet Matzke: „Wenn Gemeinschaft über Emotionalität definiert ist, dann ja.[1308]“ Hier bestätigt sich nicht nur die Vorstellung des Kollektivs als vielstimmige Einzahl, sondern Matzke weist auch die emotionale Verbundenheit als das Fundament der Kollektivgemeinschaft aus. Die Vorstellung des Kollektivs als einem primär ideologisch motivierten Zusammenschluss scheint somit der Idee einer auf persönlichen Affinitäten beruhenden Gruppe gewichen zu sein.

Das im Diskurs immer wieder auftauchende Konzept des Kollektivs als *Familie* setzt sich deutlich von der normativen und anachronistischen Vorstellung der bürgerlichen Kleinfamilie ab, die eine hierarchische Ordnung ebenso wie eine klare Rollenverteilung impliziert. Vielmehr scheint es sich auf zeitgenössische Familienmodelle zu beziehen, die sich durch eine stärkere Offenheit, Flexibilität und Gleichberechtigung auszeichnen. Die

---

[1303] (wie Anm. 908).
[1304] Ebd..
[1305] Gob Squad, unter: http://www.gobsquad.com/faq/Gob_Squad_FAQ/Are_you_always_the_same_group_pf_people_or_do_you_collaborate_with_other_artists_The_Collective_Process_Gob_Squad_FAQ.html, zuletzt konsultiert am 20.3.2018.
[1306] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 12.
[1307] Gob Squad (wie Anm. 1249).
[1308] Klein (wie Anm. 1189), S. 154.

Vorstellung des Kollektivs als *Familie* scheint sich vor allem auf die emotionale Qualität der Beziehung der Kollektivmitglieder untereinander und deren Verbindlichkeit zu beziehen. Die Kollektivmitglieder werden als eine Art Ehepartner oder Lebensgefährten beschrieben, die füreinander Verantwortung übernehmen und deren Gemeinschaft auf einen à priori unbegrenzten Zeitraum ausgerichtet ist. Till Müller-Klug beschreibt den Umgang der Gob Squad-Mitglieder miteinander auf die folgende Weise: „Es entstand überhaupt kein Gerangel darum, wer wie viele Texte oder Szenen spielen soll, das ergab sich wie von selbst. Ich erinnere mich bloß an vereinzeltes, familienmäßiges Gemaule über die Frage, wer wen zu viel bemuttert.[1309]" Dieser Aussage zufolge basiere die Beziehung der Kollektivmitglieder auf einer intimen Beziehung, die gegenseitige Kritik zulässt, und auf einer mütterlichen Fürsorge untereinander. Lisa Lucassen betont das Vertrauensverhältnis, auf dem die kollektive Zusammenarbeit basiere: „Ich glaube das ist eine Frage von Routine und Vertrauen, dass man denkt: Wenn diese drei Leute sich das, was ich mache, angeguckt haben und niemand hat geschrien: „Entschuldigung, du machst dich hier total zum Arsch", dann kann ich mich darauf verlassen, dass ich mich da nicht zum Arsch mache, sondern dass mein Gefühl zu meiner Performance irgendwie stimmt. Und ich verspreche quasi im Gegenzug, die anderen davor zu bewahren sich zum Arsch zu machen oder ihnen Tipps zur Verbesserung zu geben.[1310]" Das gegenseitige Vertrauen ermögliche es, beim Proben und Improvisieren Risiken einzugehen, ohne Angst davor haben zu müssen, sich lächerlich zu machen. Das Kollektiv erscheint als eine Art intimer Schutzraum [vgl. 7.5.1], in dem man sich „zum Arsch machen" kann, ohne dabei das Gesicht zu verlieren. Gleichzeitig nimmt die Gemeinschaft eine Art Kontrollfunktion ein und schützt den Einzelnen davor, sich öffentlich bloßzustellen. Das gegenseitige gegebene „Versprechen" unterstreicht den verbindlichen Charakter des Kollektivs und die persönliche Implikation des einzelnen Mitglieds. Die umgangssprachlichen, teils vulgären Formulierungen Lucassens deuten auf die informellen Umgangsformen innerhalb des Kollektivs hin, die sich in der Intimität des Kollektivs etablieren können und die sich von den kulturellen und sprachlichen Normen des öffentlichen Kulturbetriebs absetzen. Die Vorstellung des Familien-Kollektivs impliziert demnach vor allem das gegenseitige (und dauerhafte) Füreinander-Dasein und ein Vertrauensverhältnis. Das ebenfalls immer wieder angebrachte Konzept der Freundschaft ähnelt demjenigen der Familie insofern, als auch dieses – in weniger starkem Maße – von einer emotionalen und verbindlichen Beziehung der Mitglieder untereinander ausgeht. Insbesondere in der

[1309] Müller-Klug (wie Anm. 947), S. 25-26.
[1310] Jakstat (wie Anm. 7), Abschlussinterview mit She She Pop, S. 14.

Langfristigkeit und der Verbindlichkeit des Freundschafts- und Familien-Konzepts manifestiert sich ein grundlegender Unterschied des kollektiven Arbeitsethos zu anderen Organisationsformen in der Freien Szene oder auch am Stadttheater, wo sich die Produktionsgemeinschaft nur für die Dauer eines Projekts oder einer Inszenierung zusammenfindet [vgl. 6.3.2]. Das Kollektiv scheint eine beständige gegenseitige Solidarität und Verantwortlichkeit zu implizieren und grenzt sich damit klar vom heutigen Individualismus des Kulturbetriebs und der Gesellschaft ab. Im Gegensatz zu den Gemeinschaftsvorstellungen der 1960/70er-Jahre wie sie beispielsweise am Living Theatre oder in der Performance Groupe vorherrschten, scheint dem heutigen Freundschafts- und Familienkonzept keine erotische Komponente innezuwohnen. Auch wenn es sich ebenfalls dem Konzept der bürgerlichen Kleinfamilie entgegenstellt, spielen Ideen wie "freie Liebe" oder sexuelle Befreiung anscheinend keine Rolle.

Familie, Freundschaft und Emotionalität sind Begriffe, die traditionell dem Privatbereich zuordnet werden. Insofern ist es erstaunlich, dass sie massiv in einem Kontext der Arbeitsorganisation auftauchen. Versteht man das Kollektiv als Familie oder als eine Freundesgruppe wird die kollektive (Proben-) Arbeit zur Privatsache. Die persönliche, private (da affektive) Begründung des kollektiven Arbeitens stellt einen grundsätzlichen Perspektivenwechsel zu den politisch motivierten kollektiven Organisationsformen der Weimarer Republik und der 1960/70er-Jahre dar. Dem Geist dieser Theaterkollektive waren immer auch die Ideen einer Öffentlichkeit bzw. der Bedeutsamkeit ihrer Arbeit für die Öffentlichkeit und der Öffnung nach außen inhärent [vgl. 5.5]. Das Familien/Freundschafts-Konzept impliziert hingegen einen exklusiven Charakter, insofern es die kollektive Zusammenarbeit an einer spezifischen Personenkonstellation festmacht. Das Kollektiv als Kernfamilie schließt sowohl die temporären Mitarbeiter als auch das Publikum aus der (beständigen) Gemeinschaft aus.

Die Vorstellung des Kollektivs als Familie oder Freundesgruppe spiegelt modellhaft Entwicklungstendenzen der heutigen Arbeitswelt wieder, in der sich „die traditionellen Gegensätze von Arbeit/Freizeit, privat/öffentlich und Kollege/Freund[1311]“ auflösen. Die Überschneidung von Privat- und Berufsleben scheint für das Kollektiv besonders signifikant, wenn nicht gar konstitutiv zu sein: „Natürlich überschneiden sich unser privates und unser

[1311] Stuhr (wie Anm. 974), S. 191.

berufliches Leben total, sonst könnten wir nicht machen, was wir machen[1312]“, bemerken zum Beispiel Gob Squad. Auch Till Müller-Klug beschreibt das Kollektiv als „unüberschaubares Geflecht aus Arbeits- und Lebensbeziehungen“, innerhalb dessen die „Trennung zwischen Arbeit und Privatleben längst aufgeweicht[1313]“ sei. Bemerkenswert ist, dass hier in gewisser Weise die von den historischen Avantgarden formulierte Forderung nach der Aufhebung der bürgerlichen Trennung von Leben und Kunst durch diejenige von (Privat-) Leben und Arbeit ersetzt wird. Dies zeugt von einem Kunstverständnis, das das Kunstschaffen vor allem als Arbeit begreift ebenso wie von einer begrifflichen Annäherung von Arbeit und Kunst.

Der Aufruf „Bildet Kollektive!“ lässt unweigerlich an den Slogan der 68er-Bewegung „Bildet Banden!“ denken. Im Zuge der Protestbewegungen der 1960/70er-Jahre hatte der negativ konnotierte Begriff der *Bande*, der ursprünglich eine kriminelle Vereinigung bezeichnete, eine positive Umdeutung erfahren. Der Titel des Festivals Politik im Freien Theater 2011 suggeriert eine geistige Verwandtschaft zwischen dem Kollektiv und der Bande. Die subkulturelle Konnotation des Banden-Begriffs verleiht in der Übertragung demjenigen des Kollektivs etwas Anrüchiges. In den französischen Diskursen um die heutigen Theaterkollektive ist die *Bande* [*la bande*] tatsächlich ein Begriff, der immer wieder auftaucht. Bérénice Hamidi-Kim zum Beispiel verwendet und analysiert ihn in ihrem Artikel „Vous avez dit collectif? Les 3/8 et la bande de Villeréal et d’ailleurs : Autogestion civique vs affinités esthétiques et affectives[1314]“. Gerade im Französischen bezeichnet die *Bande* bzw. *la bande* auch eine Clique von Jugendlichen, was die (französischen) Theaterkollektive einerseits als Jugendkultur ausweist und andererseits auf die oft privaten und freundschaftlichen Verbindungen der Bandenmitglieder untereinander verweist. Der Begriff *Bande* verweise auf eine „Organisationsform, innerhalb derer persönliche Kontakte einen wichtigen Faktor des Vorankommens[1315]“ darstellten, schreibt Hamidi-Kim. Im deutschsprachigen Diskurs findet sich eher der Begriff der *Komplizen* oder der *Komplizenschaft*, der im Zusammenhang mit gemeinschaftlichen Arbeitsweisen (am Theater) gebraucht wird. Während die *Bande* eine eher hierarchische Struktur aufweist, an dessen Spitze der Bandenchef steht, verweist der Begriff *Komplizenschaft* auf eine

[1312] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 16.
[1313] Müller-Klug (wie Anm. 947), S. 24.
[1314] Hamidi-Kim (wie Anm. 1).
[1315] [La « bande » renvoie […] à une organisation dans laquelle les liens personnels constituent un facteur très important d’évolution.] Ebd., S. 64.

gleichberechtigte Zusammenarbeit. Gemeinsam ist den beiden Begriffen, dass sie ursprünglich für die Bezeichnung krimineller Machenschaften benutzt wurden. Ihre Übertragung auf den Theater- bzw. Kollektivdiskurs stellt ein Spiel mit der Faszination für das Unkonventionelle, Illegale und Subversive dar. Drückt sich hierin die Sehnsucht nach der ehemals gegenkulturellen und revolutionären Konnotation des Kollektivs aus, die heutzutage anscheinend weitestgehend verloren gegangen ist?

Die zunehmende Aufnahme alternativer Termini in die Theaterdiskurse zeigt, dass der Kollektivbegriff im Aufweichen begriffen ist. Seit den 1970er-Jahren sind (innerhalb und außerhalb des Theaters) zahlreiche neue Formen des gemeinschaftlichen Arbeitens entstanden, für deren Beschreibung die traditionellen bzw. traditionell gewordenen Begriffe wie das *Kollektiv* anscheinend nur als bedingt tauglich erachtet werden. Die Kulturwissenschaftlerin Gesa Ziemer beispielweise stellt fest, dass ihre Arbeitserfahrungen mit „Termini wie Freundschaft, Teamarbeit, Kollegenschaft, Kollaboration oder Kollektiv[1316]“ nicht mehr zu fassen seien. Mit dem Begriff der *Komplizenschaft* versuche sie „neue Perspektiven auf Kollektivität“ zu eröffnen. Auf die Vielfalt der in den gegenwärtigen Theaterdiskursen verwendeten Bezeichnungen verweist Nikolaus Müller-Schöll: „Unter Begriffen wie „Schwarm“, „Kollaboration“, „Komplizenschaft“, „Multitude“, „Kollektivkörper“ oder „Künstlerzwilling“ fassen Künstler und Kuratoren im Einklang mit Philosophie, Sozial- und Kulturwissenschaften heute […], was bis in die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts noch einigermaßen ungebrochen als „Kollektiv“ bezeichnet wurde[1317]“, schreibt der Theaterwissenschaftler. Diese begriffliche Multiplizierung zeugt nicht nur von der Formenvielfalt gemeinschaftlicher Theaterarbeit, sondern auch von der zunehmenden Heterogenität des Kollektivbegriffs. Zwar mussten sich schon die Theatermacher der 1970er-Jahre mit einem „vernebelten[1318]“ Kollektivbegriff auseinandersetzen [vgl. 3.1], aber mit dem Wegfall des Marxismus als semantischem Bezugspunkt, scheint die Bedeutung des Terminus *Kollektiv* in noch stärkerem Maße ihre Konturen zu verlieren. Der Kollektivbegriff scheint nunmehr eine Art Leerstelle darzustellen, die mit allen möglichen Inhalten gefüllt werden kann und deren gemeinsamer Nenner sich auf die Zusammenarbeit von mindesten zwei Personen beschränkt.

[1316] Ziemer (wie Anm. 1050), S.9.
[1317] Müller-Schöll (wie Anm. 825), S. 38.
[1318] Vietnam-Kollektiv (wie Anm. 28), S. 24.

Zu der Zeit, als She She Pop sich gegründet habe, hätten viele die Idee des Kollektivs „als politisch naiv und rückwärtsgewandt empfunden[1319]“, schreibt Mieke Matzke. Dies mag sich heute geändert haben, dennoch bedeutet das explizite Bekenntnis zum Kollektiv, insbesondere angesichts des erhöhten begrifflichen Angebots, eine Positionierung. In der Diskussionsrunde „Bildet Kollektive!“ verweist Fanni Halmburger darauf, dass She She Pop „den traditionellen Kollektivbegriff noch genutzt“ hätten und sich als Kollektiv „in so einem klassischen Sinne[1320]“ verstünden. „Also, wenn ich von diesen Netzwerken ausgehe, ich glaube an diese verbindliche Struktur einer Gemeinschaft im Kollektiv, mehr als Netzwerke, in einer Zeit, in der wir uns befinden, wo die Strukturen immer loser werden, wird es immer wichtiger, dass es verbindliche Kollektive gibt[1321]“, meint Halmburger. Wie die sich im Diskurs abzeichnenden Konzepte des Kollektivs als Familie oder Freundesgruppe es bezeugen, scheint die herausragende Eigenschaft des Kollektivs im Vergleich zu anderen Organisationsformen seine Verbindlichkeit und Stabilität darzustellen. Damit wird es dann als im Gegensatz zu der zeitgeistigen Unverbindlichkeit und Beweglichkeit der Strukturen (in der Arbeitswelt und der Gesellschaft überhaupt) stehend wahrgenommen, und somit als „traditionell“ und „klassisch“. Diese Einschätzung zeigt, dass das heutige kollektive Arbeiten in einer bestimmten Traditionslinie der historischen Theaterkollektive steht und sich gegenüber jüngeren Formen der gemeinschaftlichen Zusammenarbeit wie dem Netzwerk abgrenzt [vgl. 6.3.2]. In Bezug auf die Kollektive der 1960/70er-Jahre hat damit eine Umkehrung der Perspektive stattgefunden: Mit seinen konstitutiven Ideen der Fortschrittlichkeit und der Vorausnahme kommender Gesellschaftsformen stellte sich das Theaterkollektiv 1968ff als zukunftsweisend dar. Heute bezeichnet sich das Kollektiv She She Pop als „oldschool“, insofern es sich auf Werte wie Stabilität und Dauerhaftigkeit gründet, die vermeintlich einer vergangenen Zeit angehören. Gerade im Vergleich zum Netzwerk oder anderen projektbasierten Formationen erscheint das Kollektiv damit als rückwärtsgewandt [6.3.2]. Dies zeigt, dass in einer beständig sich verändernden Gesellschaft und Kultur, dieselben Arbeitsformen, die sich früher vehement gegen das Traditionelle, Klassische und Institutionelle richteten, selbst zur Tradition und Institution geworden sind. Die Bezeichnung von She She Pop als traditionelles Künstlerkollektiv erfolgte direkt nachdem, Eckart Mittelstädt die Diskussionsteilnehmer mit der Frage nach der politischen Immanenz des kollektiven Arbeitens konfrontiert hatte. „Was unterscheidet eure Form von

[1319] Matzke (wie Anm. 6), S. 49.
[1320] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1321] Ebd..

den Konzepten der New Economy mit den flachen Hierarchien, die so kreativ sind?[1322]“, hatte er gefragt. Die Betonung der „klassischen“ Wertigkeiten der heutigen Kollektive scheint somit auch den Vorwürfen, die Neoliberalisten des Theaters zu sein, entgegenwirken zu wollen. Wenn der Neoliberalismus die Gegenwart und Zukunft darstellt, möchte man vielleicht lieber der Vergangenheit angehören.

7.5.1 Das Kollektiv als (privater) „Schutzraum“

Das Kollektiv scheint auch eine Art Schutzraum darzustellen und dies in mehrfacher Hinsicht. Erstens wird der Zusammenschluss als Schutz gegen den Konkurrenzdruck, wie er angeblich am Stadttheater vorherrsche, angesehen. Im Kollektiv fielen die Interessen des Einzelnen und der Gruppe zusammen: „Natürlich gibt es da [in der Gruppe She She Pop] auch Konkurrenz, aber zugleich werden wir ja als Kollektiv wahrgenommen, und alle profitieren vom Erfolg des Anderen[1323]“, sagt beispielsweise Mieke Matzke im Gespräch mit Armin Kerber. „Das ist schon etwas anderes, in einer festen Gruppe zu arbeiten, wo eine Sicherheit da ist, weil wir uns alle bewusst füreinander entschieden haben, das nimmt Druck raus. Aber als Schauspieler auf dem freien Markt muss man sich ja immer selbst organisieren und vermarkten, daraus resultiert der Druck[1324]“, ergänzt Matzke. Das Kollektiv erscheint hier als ein geschützter Raum, innerhalb dessen der ökonomische Druck und der Erfolgszwang des „freien Marktes“ außer Kraft gesetzt wären. Ähnlich wie das Stadttheater, beansprucht also auch das Kollektiv, die „Zone einer merkantilen Windstille“ darzustellen [vgl. 6.2.3.1]. Äußert sich hier die Konkurrenz zwischen Stadttheater und Freier Szene um den Status des "Anderen"? Bisher war der Anspruch, anders zu sein, anders zu arbeiten und innerhalb der Theaterlandschaft eine gegenkulturelle Strömung darzustellen, untrennbar mit der Freien Szene verbunden. Heute möchten anscheinend sowohl die Stadttheater als auch die Theaterkollektive als ein gesellschaftlicher Ausnahmezustand betrachtet werden, als eine Institution, die nicht dem neoliberalen Mainstream folgt.

Zweitens scheint auch die geteilte Verantwortung für die künstlerische Arbeit als Schutz des einzelnen Mitglieds (vor Misserfolgen) wahrgenommen zu werden. Dies zeigt sich zum Beispiel in einer Aussage, die Till Müller-Klug dem Gob Squad-Mitglied Sarah Thom zuschreibt: „Sarah sagte mir einmal, ein Grund in die Gruppe zu gehen sei die Angst davor,

[1322] Ebd..
[1323] Kerber (wie Anm. 925), S. 57.
[1324] Ebd..

etwas alleine zu machen und dann auch alleine vertreten zu müssen. Wenn dagegen eine Gruppenarbeit am Ende nicht so toll wird, ließe sich immer noch sagen: „Tja, ich war klasse, aber leider haben's die Anderen nicht so gebracht."[1325]" Ilia Papatheodorou sagt in einem Interview, sie habe die kollektiv geteilte Verantwortung „am Anfang schon auch als eine Form von Schwäche erfahren", als „eine Weigerung, diese Verantwortung zu übernehmen[1326]". „Dass man sich im Kollektiv versteckt, anstelle alleine dafür [das Theaterprojekt] gerade zu stehen", habe sie für „eine Form von weiblicher Ich-Schwäche" gehalten. Diesen Aussagen zufolge würde der Zusammenschluss zum Kollektiv auch aus Versagensängsten oder einem individuellen (weiblichen) Unzulänglichkeitsgefühl erfolgen. Lisa Lucassen widerspricht allerdings ihrer She-She-Pop-Kollegin und wartet mit einer konträren Sichtweise auf: Sie habe die gemeinsame Verantwortung für ein Projekt „immer als eine extreme Stärke begriffen[1327]". „Das man so sagt, ich hab' es überhaupt nicht nötig, dass da mein fisseliger Name drübersteht. Sondern wir sind hier gemeinsam verantwortlich. Also, mir kam das immer als eine Stärke vor.[1328]" Hier zeigt sich die programmatische *Vielstimmigkeit* und Widersprüchlichkeit des Kollektivs auf exemplarische Weise. Bemerkenswert an den Aussagen von Thom und Papatheodorou ist vor allem, dass die Schwächen und Ängste, die angeblich die Kollektivbildung motivieren, im Diskurs öffentlich thematisiert werden. Es wird keine Mythenbildung betrieben, wie es zum Teil bei den Theaterkollektiven der 1960/70er-Jahre der Fall gewesen war. Die auf hehren Idealen basierende Vorstellung des Kollektivs wurde damals als ein unantastbares Gebilde auf einen Sockel gestellt. Als ein Zusammenschluss, der auf der Angst basiert, mit Misserfolgen allein dazustehen oder allein die Verantwortung für ein Projekt tragen zu müssen, wird das Kollektiv profaniert. Es erscheint als menschlich, vielleicht allzu menschlich.

Eine dritte Facette der Wahrnehmung des Kollektivs als Schutzmechanismus zeigt sich in einer weiteren Aussage von Mieke Matze: Die kollektive Organisation ermögliche es, „Sicherheitsnetze einzuziehen[1329]". Sie biete „soziale Sicherungssysteme wie die Bezahlung im Krankheitsfall. Dies schafft eine Form der Sicherheit, die der für sich agierende Künstler, der in verschiedenen Netzwerken arbeitet, meist nicht hat.[1330]" Das Kollektiv biete dieser Aussage zufolge neben den bereits angesprochenen emotionalen und psychologischen auch

[1325] Müller-Klug (wie Anm. 947), S. 23-24.
[1326] Jakstat (wie Anm. 7), Abschlussinterview mit She She Pop, S, 9.
[1327] Ebd..
[1328] Ebd..
[1329] Kerber (wie Anm. 925), S. 50.
[1330] Ebd..

ganz konkrete (finanzielle) Sicherheiten für seine Mitglieder. Die Notwendigkeit eines „Sicherheitsnetzes“ verweist auf den finanziellen Balanceakt, den die Freie Theaterarbeit häufig darstellt, und zeigt die Freien Theatermacher als permanent vom Absturz Bedrohte. Dieses Bild lässt an die Theaterkollektive der Weimarer Zeit denken, die der Theaterwissenschaftler Peter Sandmeyer als „Erwerbskollektive“ bezeichnete und für deren Zusammenschluss „zumeist die wirtschaftliche Not den unmittelbaren Anlass bildete[1331]“. Die Notwendigkeit alternativer Absicherungsstrategien zeigt die Dysfunktionen des deutschen Sozialsystems auf, durch dessen Maschen die freischaffenden Künstler zu fallen scheinen. Eine explizite Kritik an diesen Verhältnissen wird aber zumindest von Seiten der Theaterkollektive nicht formuliert [vgl. 6.3.1]. Der Verweis auf das Netzwerk als Gegenbeispiel zum Kollektiv, dessen Funktionsweise diese Sicherheiten eben nicht garantieren könne, liest sich vielmehr als der Hinweis darauf, dass es anderen noch schlechter gehe und zwar aufgrund ihrer (frei gewählten) Organisationsform und nicht aufgrund mangelnder staatlicher Fürsorge. Das vom Kollektiv etablierte Sicherheitsnetz erscheint somit weniger als eine Form des Protestes gegen die Unzulänglichkeiten des staatlichen Sozialsystems, denn als eine private bzw. alternative Vorsorgeeinrichtung, die den Staat mehr oder weniger klaglos aus der Verantwortung entlässt.

7.5.2 Die Abtrennung des Kollektiv-Diskurses von der Zuschauerthematik

Obwohl das Freie Theater vielen als die „Brutstätte der Partizipation[1332]“ gilt und als eine Theaterform, die den vermeintlich passiven „Zuschauer aus dem Sessel befreien[1333]“ will, ist in den heutigen Theater-Diskursen erstaunlich wenig vom Publikum die Rede. Insbesondere innerhalb der kulturwissenschaftlichen Theaterdebatte findet diese für das Theater konstitutive Instanz kaum Beachtung. Im Kollektiv-Diskurs wird den Zuschauern und dem Verhältnis von Darstellenden und Zuschauenden durchaus Aufmerksamkeit zuteil, allerdings scheint dieses Thema von den Ideen des Kollektivs und des kollektiven Arbeitens weitestgehend abgekoppelt zu sein. Im *Gob Squad Lesebuch* findet sich zum Beispiel ein Kapitel „Über Teilhabe[1334]“, das u.a. „Die Macht des Publikums[1335]“ und „Die Partizipation von Zuschauern[1336]“ thematisiert, aber dieser Abschnitt wird nicht mit dem Diskurs über das kollektive Arbeiten, der sich durch die vorhergehenden Kapitel zieht, in Verbindung

[1331] Sandmeyer (wie Anm. 54), S. 80.
[1332] Pees (wie Anm. 847), S. 52.
[1333] Eilers u. Mustroph (wie Anm. 862), S. 17.
[1334] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 94-108.
[1335] Ebd., S. 102-103.
[1336] Ebd., S. 103ff.

gebracht. Ähnliches kann für die Artikel von Annemarie Matzke konstatiert werden: In den Texten, die sich mit kollektiven Produktionszusammenhängen im Gegenwartstheater beschäftigen, ist kaum von den Zuschauern die Rede und umgekehrt wird in den Artikeln, die sich mit der Rolle des Publikums auseinandersetzen[1337], wenig auf die kollektive Organisationsform der darin angesprochenen Theatergruppen eingegangen. Somit zeichnet sich eine Abtrennung des Kollektiv-Diskurses von Fragen, die sich auf das Publikum beziehen, ab. Dies kann natürlich der Fokussierung des Diskurses auf die kollektiven Arbeits- und Organisationsprozesse geschuldet sein, die größtenteils unter Ausschluss der daraus resultierenden Aufführungen (und damit auch der Zuschauer) diskutiert werden. Dennoch zeigen die getrennt verlaufenden Diskussionen zum kollektiven Arbeiten einerseits und der Instanz des Publikums andererseits das Kollektiv als ein in sich geschlossenes Gebilde. Annemarie Matzke beschreibt das Theaterkollektiv als „eine Probengemeinschaft, die dem Publikum als Kollektiv gegenübersteht.[1338]". Ihre Aussage bezieht sich auf die künstlerischen Ansätze der britischen Performancegruppe Forced Entertainment, die sie als „paradigmatisch für viele Formen des Gegenwartstheaters[1339]" ansieht. Das „Gegenüberstehen" lässt Darsteller und Zuschauer als klar getrennte, wenn nicht antagonistische Gruppen erscheinen. Aus der „Probengemeinschaft" ist das Publikum ausgeschlossen, da es nur an den Aufführungen teilhat.

Ebenso manifestiert sich im heutigen Diskurs eine Abwendung von der Idee des Publikums als (Stellvertreter der) Öffentlichkeit, wie sie sich im Diskurs um die Schaubühne abzeichnete [vgl. 4.6]. An der Schaubühne wurden beispielsweise (vor allem im Rahmen des Zielgruppentheaters) öffentliche Proben organisiert um die Theaterarbeit durch die "Öffentlichkeit" demokratisch zu legitimieren [vgl. 4.6]. Heute hingegen scheint die Probenarbeit als intime und private Angelegenheit wahrgenommen zu werden. Im Rahmen einer Diskussion um die Regie-Funktion innerhalb des Kollektivs She She Pop und die Notwendigkeit eines Außenblicks [vgl. 7.7.2] äußert sich Lisa Lucassen folgendermaßen: „Also das ist ganz gut, da so eine Person zu haben, die nur so lose Bescheid weiß, was da los war. Und dann mit der entsprechenden Achtsamkeit und Behutsamkeit die Früchte unserer Arbeit anschaut und dann eben qua Gruppenzugehörigkeit die Autorität besitzt, dazu was zu sagen. Weil jemand Fremdes? Das wäre ja absurd.[1340]" Der Außenblick stellt hier insofern

[1337] Siehe dazu beispielsweise: Matzke (wie Anm. 83), S. 269-274.
[1338] Matzke (wie Anm. 1199), S. 15.
[1339] Ebd..
[1340] Jakstat (wie Anm. 7), Abschlussinterview mit She She Pop, S. 15.

auch einen Innenblick dar, als es sich dabei um „ein Mitglied des Kollektivs“ handelt, das „nicht direkt in der Produktion dabei war[1341]“. Die Idee, Außenstehende am Probenprozess teilhaben zu lassen und sich von ihnen beurteilen zu lassen, erscheint Lucassen als völlig fernliegend. Das Kollektiv tritt somit als ein exklusiver Zirkel in Erscheinung, der Zugang nur via die „Gruppenzugehörigkeit“ gewährt, und die Probenprozesse erscheinen als Privatangelegenheit.

Bei Gob Squad sind sogenannte öffentliche „Try Outs[1342]“ fester Bestandteil des Entwicklungs- und Schaffensprozesses. „Je mehr wir mit Interaktion und offenen Spielstrukturen arbeiten, umso mehr brauchen wir auch ein Testpublikum und Testläufe, um unsere Ideen auszuprobieren[1343]“, schreiben sie diesbezüglich. Das „Testpublikum“ erscheint hier allerdings weniger als eine das künstlerische Schaffen demokratisch legitimierende Öffentlichkeit, denn als dramaturgische Notwendigkeit, die sich aus der offenen Struktur ihrer Performances ergibt. Die Probenprozesse von Gob Squad, die sich mit Sandra Umathums Worten als „gemeinschaftliche Suchbewegungen mit unkalkulierbaren Verläufen und unvorhersehbaren Ausgängen[1344]“ treffend beschreiben lassen, machen ein Austesten der dabei erarbeiteten Konzepte und Abläufe unter Zuhilfenahme von Zuschauern nötig. Die Anwesenheit des „Testpublikums“ dient in erster Linie dazu, zu überprüfen, ob die konzeptionellen „Versuche und Ansätze[1345]“, die häufig einzelne Zuschauer und/oder zufällige Passanten in das performative Geschehen einbeziehen, dem Ernstfall der Aufführung standhalten können. In den Aufführungen von She She Pop und Gob Squad hingegen spielen das Publikum bzw. der (einzelne) Zuschauer sowie auch die Idee einer Öffentlichkeit eine ausschlaggebende Rolle. Die spezifischen Funktionen und Bedeutungen, die der Instanz des Publikums dabei jeweils zugeschrieben werden, lassen sich nur anhand der einzelnen Inszenierung bzw. Performance aufzeigen und werden im folgenden Kapitel noch eingehend betrachtet werden [vgl. 8.4].

Die vorangegangenen Überlegungen haben gezeigt, dass auf verschiedenen Ebenen eine "Privatisierung" des Kollektivs stattgefunden hat. Die Vorstellungen des Kollektivs als Familie oder Freundesgruppe zeigen es als einen Zusammenschluss, der auf persönlichen

[1341] Ilia Papatheodorou in: ebd., S. 15.
[1342] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 25.
[1343] Ebd..
[1344] Umathum (wie Anm. 1292), S. 25.
[1345] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 25.

Beziehungen und privater Verbundenheit beruht. Sie zeichnen sich, ebenso wie die Idee des Kollektivs als Schutzraum (der insofern einen privaten Raum darstellt, als er Schutz nur für die Mitglieder gewährleistet) durch einen exklusiven Charakter aus. Gleiches gilt für das Konzept der maßgeschneiderten Arbeitsbedingungen, das sich an den spezifischen Bedürfnissen der Kollektivmitglieder und ihren (privaten) Lebensumständen orientiert. Dieses Konzept hat zwar durchaus das „Potential“ zu einem allgemeingültigen Prinzip, dass auf andere Bereiche übertragbar wäre, es wird aber von den Kollektiven vordergründig als ihr "privates" Funktionsmodell verstanden. Während sich also das Theaterkollektiv 1968ff (theoretisch) als gesellschaftliches Modell verstand und auch als eine Art öffentlicher Raum, scheinen sich die heutigen Kollektive tendenziell auf ihr Innen zu beziehen und sich nach außen abzuschotten. Diese Tendenz scheint sich auch in der Abtrennung des Kollektiv-Diskurses von der Zuschauerthematik zu manifestieren.

7.6 Die neuen Utopien der Kollektive: maßgeschneiderte Arbeitsbedingungen und das Kollektiv als "Gesamtkunstwerk"

Die Frage von Kaja Jakstat, ob She She Pop „einen politischen Anspruch“ habe, „eine Idee von einer besseren, einer utopischen Arbeitsform[1346]“, beantworten die beim Interview anwesenden Kollektivmitglieder mit einem klaren Ja. „Die Art und Weise, wie dieses Kollektiv funktioniert“ sei ein „sehr ernst gemeinter utopischer Entwurf, und deswegen verteidigen wir den auch mit Zähnen und Klauen[1347]“, meint Lisa Lucassen. Der von She She Pop formulierte „politische Anspruch“ bezieht sich demnach nicht auf eine politische Theorie, sondern auf die „zum Arbeitsalltag gewordene Utopie[1348]“ des kollektiven Arbeitens. Der Kontrast, der aus der Wortkombination von „Utopie“ und „Alltag“ entsteht, verweist auf einen Geisteswandel des Kollektivs. Während das Theaterkollektiv 1968ff auf einer im Idealen verorteten Utopie basierte und stets nach Höherem strebte, scheinen die heutigen Utopien vor allem auf die Anwendbarkeit im Arbeitsalltag des Kollektivs abzuzielen. Sind also die heutigen Kollektive zu "Realos" geworden?

In der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive!“ spezifiziert Fanni Halmburger, worin eine der Utopien von She She Pop besteht: „Wir versuchen nach wie vor die Strukturen unserem Leben anzupassen und mittlerweile versuchen wir, dass die arbeitenden Mütter mitkommen und bezahlen Babysitter, wir bezahlen uns mittlerweile Krankengeld, das sind für mich alles Errungenschaften. […] Es ist immer noch so, dass meine Abendgage relativ gering ist, […] weil ein Großteil ins Kollektiv fließt: für andere Projekte, für die Struktur, für das Krankengeld, für die Babysitter, keine Ahnung … für das Ganze. Für mich ist das echt ’ne Errungenschaft, weil ich letztendlich selbst bestimme, wie das funktioniert, ich muss gerade sagen, auch als arbeitende Frau mit zwei kleinen Kindern.[1349]“ Was hier als Utopie formuliert wird, ist demnach die Möglichkeit, die Arbeitsbedingungen flexibel an die sich verändernden Bedürfnisse und (privaten) Lebensbedingungen der Kollektivmitglieder anzupassen und ihnen gewisse Sicherheiten zu gewährleisten. Dafür sei man bereit, auch eine geringere Entlohnung in Kauf zu nehmen. Mieke Matzke beschreibt Ähnliches: „Je nach Lebensphase und Bedürfnissen der Mitglieder und nach den Anforderungen, die von außen an uns herangetragen werden, verhandeln wir die Bedingungen des Produzierens immer

[1346] Jakstat (wie Anm. 7), Abschlussinterview mit She She Pop, S. 10.
[1347] Ebd., S. 10-11.
[1348] Ebd., S. 11.
[1349] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).

wieder neu […].[1350]“ Als Beispiel wird von den Mitgliedern von She She Pop und auch Gob Squad immer wieder die Elternschaft als „wichtiger Wendepunkt“ sowohl im Privatleben der Mitglieder als auch „innerhalb unserer Geschichte und Entwicklung[1351]“ angeführt. Die Elternschaft habe es mit sich gebracht, dass die betreffenden Kollektivmitglieder „nur halb einsetzbar waren, oder nur bedingt[1352]“ und somit eine grundlegende Neuorganisation der Arbeitsstrukturen in Bezug auf die Probenzeiten oder den Tourneebetrieb notwendig geworden war. Die Anpassungsfähigkeit der Funktionsweisen des Kollektivs an das (sich verändernde) Privatleben der Mitglieder scheint also heute im Zentrum der Utopie zu stehen. Darin manifestiert sich eine grundsätzlich andere Geisteshaltung als im Vorgänger-Kollektiv-Diskurs, innerhalb dessen private Bedürfnisse als Egoismus bewertet und aus dem Kollektiv verbannt wurden [vgl. 3.1.3]. Damals hatten die individuellen Interessen des Einzelnen der großen gesellschaftlichen Utopie gegenüber, die das Kollektiv verkörperte, anscheinend keinerlei Gewicht. Heute hingegen besteht der „politische Anspruch“ des Kollektivs darin, maßgeschneiderte Arbeitsstrukturen für seine Mitglieder zu ermöglichen. Die Utopie der flexiblen und individualisierten Arbeitsbedingungen wirft auch ein neues Licht auf den Begriff der Flexibilität. Flexibilität wird hier nicht als Zugeständnis an den Markt und dessen Anforderungen verstanden, sondern als die strukturelle Anpassungsfähigkeit an die individuellen und kollektiven Bedürfnisse der Arbeitsgemeinschaft.

Die Utopien der früheren Theaterkollektive fußten auf einer konkreten Ideologie und einem explizit formulierten gesellschaftspolitischem Veränderungswillen. Die heutige Utopie der maßgeschneiderten Arbeitsbedingungen scheint auf den Mikrokosmos des Kollektivs und seiner Mitglieder beschränkt zu sein. Das Kollektiv steht erst einmal für sich selbst und nicht stellvertretend für ein grösser gefasstes Kollektiv wie das des Proletariats oder gar der Menschheit überhaupt. Dennoch kann auch den Organisations- und Arbeitsweisen der heutigen Theaterkollektive ein Modellcharakter zugeschrieben werden. Mieke Matzke schreibt, dass „Aufgabe wie Potential“ des Kollektivs darin bestände, „die eigenen inneren Strukturen immer wieder zu überprüfen und der Situation der Mitglieder anzupassen[1353]“. In dieser Aussage zeichnet sich die Idee einer Übertragbarkeit des „Potential[s]“, also der

[1350] Kerber (wie Anm. 925), S. 50.
[1351] Berit Stumpf auf der Internetseite von Gob Squad: Gob Squad, unter: http://www.gobsquad.com/faq/Gob_Squad_FAQ/Why_do_you_change_casts_for_your_performances_and_have_you_always_done_this___The_Collective_Process___Gob_Squad_FAQ.html, zuletzt konsultiert am 20.3.2018.
[1352] Ebd..
[1353] Kerber (wie Anm. 925), S. 50.

spezifischen Möglichkeiten, die das kollektive Arbeiten eröffnet, auf andere Bereiche ab. Mit seinem autonom organisierten "Sozialversicherungssystem" erscheint auch She She Pop – wie die Kollektive der 1960/70er-Jahre – als eine Art Miniaturgesellschaft, die das Zusammenarbeiten und -leben nach eigenen Regeln organisiert.

Doch auch wenn sich das Prinzip der maßgeschneiderten Arbeitsbedingungen ohne weiteres auf andere arbeitsweltliche Bereiche übertragen ließe, verstehen die gegenwärtigen Theaterkollektive ihre Arbeitsformen nicht (vordergründig) als gesellschaftliches Modell, sondern als „Kunstprojekt". „In Interviews betonen wir immer wieder, dass das eigentliche Kunstprojekt nicht die einzelne Inszenierung, sondern das Kollektiv sei[1354]", schreibt zum Beispiel Mieke Matzke. Dass das Kollektiv „das wichtigste Kunstwerk von She She Pop[1355]" sei, scheint ein allgemeines Credo der Gruppe darzustellen. Die Auffassung des Kollektivs als „Kunstprojekt" oder „Kunstwerk" verlagert die Kollektiv-Utopie von der politisch-ideologischen auf die künstlerische Ebene. Sie zeugt von einem Kunstverständnis, das den Schaffensprozess als integralen Bestandteil des "Werkes " ansieht, das eben dadurch vom *Werk* zur *Produktion* wird. Dabei werden nicht nur der einzelne Produktionsprozess und die daraus hervorgehenden Aufführungen als interdependente Phänomene betrachtet, sondern mehr noch, die Gesamtheit der Arbeitsprozesse des Kollektivs werden – unabhängig von den einzelnen Produktionen – zum „Kunstwerk" erhoben. Das Kollektiv stellt somit eine Art "Gesamtkunstwerk"[1356] dar, das sowohl die Proben- und Arbeitsprozesse als auch die arbeitsorganisatorischen Verfahren der Gruppe und ihre (Weiter-) Entwicklung sowie die Inszenierungen des Kollektivs umfasst. Diese Sichtweise, die nicht nur die Inszenierung, sondern auch die Arbeit daran als Kunstwerk betrachtet, ergibt sich aus der spezifischen Situation des kollektiven Arbeitens in der Freien Szene, bei dem es keine oder nur bedingt festgelegte Tätigkeit und definierte Arbeitsabläufe gibt, sondern diese immer erst definiert werden müssen. Nur wenn die Arbeitsprozesse selbst eine gestalterische Freiheit zulassen, kann Arbeit als kreatives Betätigungsfeld verstanden werden. Die Idee des Kollektivs als Kunstwerk bedeutet aber auch die Zuspitzung einer Tendenz, die sich schon in den Diskursen und der Praxis der (Performance-) Kunst der 1960er-Jahre abzeichnete und die eine deutliche Verschiebung des Interesses vom Kunstwerk zum Prozess seiner Herstellung markierte.

[1354] Ebd..

[1355] Jakstat (wie Anm. 7), Abschlussinterview mit She She Pop, Lisa Lucassen zitiert ihre Kollegin Ilia Papatheodorou, S. 11.

[1356] *Gesamtkunstwerk* soll hier nicht im Sinne Richard Wagners verstanden werden, sondern seiner wörtlichen Bedeutung gemäß als ein integrativer Begriff, der die verschiedenartigen künstlerischen Prozesse und Aktivitäten des Theaterkollektivs als Teile eines Werkes und damit als zusammengehörig ausweist. Siehe dazu: Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution,* Leipzig 1850.

„Diese Dynamik stößt uns an ihren Grenzen an die Frage, ob künstlerische Kollaborationen im Bereich Tanz und Performance in Zukunft noch etwas produzieren werden oder ob die Produkte vielmehr von einer Ausstellung der kollaborativen Praktiken ersetzt werden[1357]“, bemerkt Martina Ruhsam, die Konsequenzen dieser Entwicklung weiterdenkend. Zwar können die theatralen Produktionen von She She Pop und Gob Squad noch im klassischen Sinne als Inszenierungen oder Performances verstanden werden, doch stellen diese auch immer „das In-Szene-Setzen von Arbeitsstrukturen[1358]“ dar. Bemerkenswert ist die gegenseitige Annäherung von Kunst und Arbeit: Einerseits wird die künstlerische *Produktion* als Arbeit verstanden und präsentiert, andererseits wird die (Theater-) Arbeit zum Kunstwerk.

Betrachtet man das Kollektiv als "Gesamtkunstwerk", stellt sich die Frage, inwiefern auch der die kollektiven Praktiken begleitende Diskurs als Teil desselben anzusehen wäre. Die diskursive Produktion der Theaterkollektive ist immens, insbesondere, was She She Pop und Gob Squad angeht. Der aktuelle Diskurs wird zu einem großen Teil von den Kollektiven selbst hervorgebracht und scheint somit untrennbar mit der kollektiven Theaterarbeit verbunden. Die theoretische Auseinandersetzung mit den eigenen Arbeits- und Organisationsweisen kann mit dem universitären Hintergrund der Kollektivmitglieder in Zusammenhang gebracht werden: „Die gemeinsamen Jahre des Studierens [bleiben] ein wichtiger Bezugspunkt für die künstlerische Praxis des Kollektivs[1359]“, schreiben She She Pop im *Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*. An den Theaterinstituten in Gießen und Hildesheim wird „das Studium als ein Ort des Denkens und Machens“ verstanden, „die theatrale Praxis theoretisiert und die Theaterwissenschaft an die Praxis gebunden[1360]“. Die Kontextualisierung der eigenen künstlerischen Arbeit und der dezidiert reflexive Umgang damit wird demnach bereits im Rahmen des Studiums erlernt und als gängige Praxis übergenommen. Die Theoretisierung der eigenen Arbeitsweisen, die sich u.a. in der diskursiven Praxis der Theaterkollektive äußert, erscheint somit als integraler Bestandteil des „Kunstwerks“ Kollektivs. Die methodologische Vorgehensweise dieser Dissertationsschrift, die auf einem diskursanalytischen Vorgehen beruht, begründet sich u.a. auf dem Umstand, dass die kollektive Theaterpraxis untrennbar mit den sie begleitenden Diskursen verbunden zu sein scheint.

[1357] Ruhsam (wie Anm. 67), S. 189.
[1358] Mieke Matzke im Gespräch mit Armin Kerber, in: Kerber (wie Anm. 925), S. 50.
[1359] She She Pop (wie Anm. 1223), S. 219.
[1360] Annemarie Matzke und Isa Wortelkamp, Einleitung, in: Annemarie Matzke u.a. (Hrsg.), *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin 2012, S. 8.

Der Diskurs der 1960er-Jahre entsprang u.a. auch dem Rechtfertigungsdruck, der auf den Theatermacher damals zu lasten schien, sich bezüglich ihrer künstlerischen (und nicht direkt politischen) Tätigkeit zu erklären. Die Theoretisierung der kollektiven Theaterpraxis und ihre diskursive Anbindung an die marxistische Theorie sollte vor allem "beweisen", dass die künstlerische Arbeit auch als politische Praxis angesehen werden könnte und sollte. Im heutigen Diskurs der Theaterkollektive manifestiert sich ein Selbst- und Theaterverständnis, das sich in Theorie und Praxis vom traditionellen (Stadt-) Theater abgrenzt. Die kollektiven Praktiken werden als „Formen eines "anderen" Theaters“ dargestellt, die sich „jenseits traditioneller Arbeitsformen[1361]“ situierten. Als eine „Praxis, die nicht auf fertige Ergebnisse zielt, sondern das Theater und die Verfahren seiner Produktion und Reflexion immer wieder neu zur Diskussion stellt[1362]“, scheint sich die zeitgenössische kollektive Theaterarbeit gegen ein "kulturindustrielles" Theater zu richten und darauf angelegt zu sein, anstelle von "Produkten" Praktiken hervorzubringen. Man kann sich natürlich auch fragen, inwiefern die diskursive Produktion der Theaterkollektive auch als eine Art Öffentlichkeitsarbeit oder Merchandising angesehen werden kann. Die „besondere[n], herausgehobene[n] und besonders erfolgreiche[n] Positionen im Freien Theater[1363]“, die She She Pop und Gob Squad einnehmen, und ihre herausragende Präsenz sowohl im journalistischen als auch theaterwissenschaftlichen Diskurs können durchaus in Zusammenhang gebracht werden. Der Bekanntheitsgrad der Gruppen ist sicherlich sowohl ihrer künstlerischen Praxis als auch ihrer diskursiven und theaterwissenschaftlichen Präsenz geschuldet.

Zwar sind die heutigen Theaterkollektive nicht als Gesellschaftsmodelle konzipiert, dennoch scheinen sie an spezifische utopische Vorstellungen gebunden zu sein. Insbesondere die Idee und die Praxis der maßgeschneiderten Arbeitsbedingungen scheint in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Die Flexibilität der kollektiven Organisationsform erlaubt die beständige Anpassung der Arbeitskonditionen an die sich ändernden Lebensbedingungen der Kollektivmitglieder. Diese Funktionsweise scheint allerdings eher als ein im Rahmen des Kollektivs gültiges Konzept wahrgenommen zu werden und nicht als ein auf größere Zusammenhänge übertragbares Modell. Das Kollektiv wird immer wieder als "Gesamtkunstwerk" ausgewiesen, was dieser Organisationsform und Arbeitsweise über die einzelnen Inszenierungen hinaus einen künstlerischen Wert zuspricht. Dies zeugt von einem

[1361] Ebd., S. 9-10.
[1362] Ebd., S. 13.
[1363] Fülle (wie Anm. 15), S. 21.

Kunstverständnis, das die Idee des Werkes bzw. des Werkes als "Produkt" ablehnt und stattdessen die künstlerischen Praktiken ins Zentrum des Interesses rückt. Der Diskurs zum Kollektiv als arbeitsorganisatorischem sowie künstlerischem Phänomen erscheint dabei als integraler Bestandteil des "Gesamtkunstwerks".

7.7 Die kollektiven Arbeitsweisen im Gegenwartstheater

„Was war der Impuls für euch, kollektiv arbeiten zu wollen – kann man das gar nicht anders in Hildesheim?[1364]“ Diese Frage richtet Eckhard Mittelstädt während der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive!“ an Veit Merkel von Turbo Pascal, dessen Mitglieder sich während ihres Studiums an der Universität Hildesheim zusammengefunden haben. Mittelstädts Bemerkung wirft die Frage auf, inwiefern das kollektive Arbeiten heute überhaupt noch eine bewusste Entscheidung voraussetzt. Sie insinuiert, dass das kollektive Produzieren innerhalb der künstlerisch-wissenschaftlichen Theaterstudiengänge an der Universität Hildesheim (oder auch an der Universität Gießen) bereits so institutionalisiert sei, dass andere Arbeitsformen von den Studierenden gar nicht erst in Erwägung gezogen würden. Doch auch wenn die Kollektivbildung von den Strukturen und Vermittlungsformen der universitären Ausbildungsstätten favorisiert werden sollte, so muss sich dennoch jedes Theaterkollektiv seine konkreten Organisations- und Arbeitsweisen selbst schaffen. Im Gegensatz zu den Stadt- und Staatstheatern, deren Arbeits- und Organisationsformen institutionell und kulturpolitisch fixiert sind und nicht ohne weiteres verändert werden können, weisen die Arbeitsstrukturen in der Freien Szene eine große Flexibilität auf. Im Folgenden soll herausgestellt werden, was heutzutage unter kollektiver Theaterarbeit verstanden wird, wie sie begründet wird und welchen Maximen sie folgt.

Fanni Halmburger zufolge lägen die künstlerischen Vorteile des kollektiven Arbeitens darin, dass man „gemeinsam zu etwas kommt, wozu man allein nicht imstande wäre.[1365]“ Die kollektive Produktionsweise sei „wahnsinnig inspirierend“, durch sie würde die „künstlerische Ausdruckskraft verstärkt und potenziert“ und die künstlerische Arbeit nehme „ganz andere Formen an, die ich, wenn ich allein arbeite, so überhaupt nicht hätte bringen können[1366]“. Hier zeichnet sich eine Sichtweise ab, die sich bereits im Diskurs der 1960/70er-Jahre manifestierte, die dem Theaterkollektiv im Sinne einer kollektiven Intelligenz ein erhöhtes kreatives Potenzial zuschreibt [vgl. 4.2.1]. Ebenso wird den gegenwärtigen gemeinschaftlichen Produktionsformen ein verstärktes avantgardistisches Potenzial zugeschrieben: „Ästhetisch kommt man kollektiv eher auf Experimentierformen, die man ohne vierte Wand denken kann[1367]“, lautet Veit Merkels Ansicht. Das kollektive Arbeiten wird demnach mit experimentellen Formen und Formaten in Verbindung gebracht, die mit

[1364] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1365] Ebd..
[1366] Ebd..
[1367] Ebd..

dem klassischen Gegenüber von Darstellern und Zuschauern brächen [vgl. 8.4]. Der kreative und innovative Mehrwert des kollektiven Arbeitens begründe sich, so Veit Merkel, darauf, dass die einzelnen Mitglieder ihre „unterschiedliche[n] Fähigkeiten kollektiv einbringen[1368]“ könnten. Die künstlerische Potenz des Kollektivs wird also in seiner *Vielstimmigkeit* verortet, in der Kombination unterschiedlicher Sichtweisen und Kompetenzen [vgl. 7.3]. Wie bei einem Mosaik scheinen sich die verschiedenen individuellen Fähigkeiten zu einem bunten Neuen zusammenzusetzen.

7.7.1 Enthierarchisierung und Autonomie: Die Ablehnung der Arbeitsteilung

Grundlegendes Prinzip sei „die gemeinschaftliche Entwicklung der Inszenierungen[1369]“, schreibt das She She Pop-Mitglied Mieke Matzke. Das kollektive Prinzip gelte „von der ersten Konzeptidee, dem Entwurf einer theatralen Situation, der Entwicklung des Bühnenraums und dem Verfassen der Texte bis zum Spielen auf der Bühne.“ Es gebe „keine Unterscheidung zwischen Spielerin und Regisseurin. Ebenso wenig gibt es eine Professionalisierung hinsichtlich einzelner Tätigkeitsbereiche im Produktionsprozess: Wir schreiben gemeinsam die Konzepte für die Förderanträge ebenso wie wir unsere Buchhaltung und Öffentlichkeitsarbeit selbst erledigen. (Auch wenn gerade diese Funktionen mit dem zunehmenden Erfolg ausgelagert wurden.)[1370]“, erläutert Matzke die Arbeitsweisen von She She Pop. Es handelt sich demnach um eine sehr umfassende Konzeption der kollektiven Arbeitsform, die sich theoretisch auf „alle Bereiche der künstlerischen Produktion[1371]“ bezieht. Der Anspruch, den Produktionsprozess in seiner Ganzheit kollektiv zu gestalten, unterscheidet die heutigen Theaterkollektive von Mitbestimmungsmodellen wie demjenigen der Schaubühne, wo die traditionelle Arbeitsteilung nur innerhalb bestimmter Etappen der Probenarbeit aufgehoben wurde [vgl. 3.2.2]. Der Ansatz von She She Pop, der für die heutigen Kollektive als typisch angesehen werden kann, erinnert eher an die Konzeption der gemeinschaftlichen Theaterarbeit der ersten Freien Gruppen, beispielsweise an diejenige des Kollektivs Rote Rübe[1372]. Die in Klammern gesetzte Bemerkung Matzkes, dass She She Pop neuerdings bestimmte Aufgaben an externe Mitarbeiter übertrage, unterstreicht, dass die beschriebene „Auslagerung“ eigentlich im Gegensatz zu den Ansprüchen des Kollektivs steht.

[1368] Ebd..
[1369] Kerber (wie Anm. 925), S. 49.
[1370] Matzke (wie Anm. 6), S. 49.
[1371] Ebd..
[1372] Siehe dazu: Heinrichs (wie Anm. 376).

„Die PerformerInnen verstehen sich als AutorInnen, DramaturgInnen und Ausführende ihrer Bühnenhandlung[1373]“, konstatieren She She Pop auf ihrer Webseite. Ein grundlegendes Anliegen des Kollektivs ist die Aufhebung der Arbeitsteilung innerhalb des Produktionsprozesses und damit der hierarchischen Ordnung zwischen Autor, Regisseur und Schauspieler: „Die im traditionellen Theater übliche Arbeitsteilung und hierarchische Struktur lehnen wir grundsätzlich ab: wir sind alle gleichzeitig Subjekt und Objekt unserer Kunst, Regisseure und Darsteller unserer Arbeiten, sowie kollektive Autoren, Bühnenbildner und Requisiteure[1374]“, schreiben Gob Squad. Hier äußert sich die Idee, dass im „traditionellen Theater“ die Regisseur-Subjekte ihre (künstlerische) Herrschaft ausübten und die Schauspieler zu Objekten degradierten. Im Kollektiv hingegen sei die Arbeitsteilung und damit auch die hierarchische Ordnung aufgehoben. Die vorangegangene Aussage von Gob Squad stellt eine quasi wörtliche Übernahme der Argumentationsweisen der Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre dar [vgl. 1.2.1]. Insbesondere die Regisseurs-Feindlichkeit und die bereits damals geäußerte Kritik an der Arbeitsteilung (zwischen Regisseur und Schauspieler) als „Hauptfeind der Kollektivarbeit[1375]“ [vgl. 3.2.1], findet sich auch im heutigen Diskurs wieder. Am Stadttheater gebe „es diese Hierarchie, wo sich der Regisseur einen Pool von Gedanken zu eigen macht und sein Name letztendlich auf dem Programm steht. Und das finde ich persönlich eine unbefriedigende Art der Zusammenarbeit[1376]“, äußert zum Beispiel Johanna Freiburg im Gespräch mit Gabriele Klein. Wie auch im Vorgängerdiskurs tritt der Regisseur als Enteigner und Ausbeuter in Erscheinung, der sich auf Kosten der anderen, anonym bleibenden Mitwirkenden einen Namen mache. Ganz wie zuvor wird der vermeintliche Egozentrismus des Regisseur-Künstlers und das Starsystem des Theaterbetriebs kritisiert. Ein grundlegender Unterschied besteht jedoch darin, dass die Ablehnung der angeblich hierarchischen Ordnung des Stadttheaters und die sich in seinen Arbeitsweisen artikulierenden egoistischen Interessen typischerweise mit einer persönlichen Abneigung begründet werden. Die Arbeitsorganisation des Stadttheaters gerät nicht stellvertretend für eine bestimmte Gesellschaftsordnung in die Kritik, dem das Kollektivmodell als eine neue, gerechtere Ordnung entgegengestellt wird. Die Dehierarchisierung der Arbeitsprozesse scheint somit nicht mehr auf eine revolutionäre Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse

[1373] She She Pop, unter: http://www.sheshepop.de/ueber-uns.html, zuletzt konsultiert am 2.4.2018.
[1374] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 15.
[1375] Klaus Gurreck u.a. (wie Anm. 146), S. 25.
[1376] Gabriele Klein, Straßenszenen. Theaterorte. Ein Gespräch mit Johanna Freiburg und Bastian Trost (Gob Squad), in: ders. (Hrsg.), *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*, Wien 2005, S. 93.

abzuzielen, sondern eine Arbeitsweise darzustellen, die den persönlichen Vorlieben der Kollektivmitglieder entspricht. In der Ablehnung der „*Professionalisierung* hinsichtlich einzelner Tätigkeitsbereiche“ scheint auch die Kultivierung eines Dilettantismus[1377] durch, der sowohl die Arbeitsweisen als auch die ästhetischen Ausdrucksmittel des (kollektiven) postdramatischen Theaters prägt [vgl. 8.3.2].

„Mit der Gründung unseres Kollektivs suchten wir eine möglichst große Autonomie über den künstlerischen Prozess[1378]“, schreibt Mieke Matzke. „Auch wenn wir durchaus abhängig von Produzenten und Fördergeldern sind, unterliegen Inhalt, Ablauf und die Form der Zusammenarbeit innerhalb unserer Projekte allein unseren Entscheidungen.[1379]“ In der Aufhebung der Arbeitsteilung innerhalb des Kollektivs artikuliert sich demnach auch ein Anspruch auf Autonomie. Wie im Diskurs der 1960/70er-Jahre wird das kollektive Arbeiten als eine (weitestgehend) unabhängige und selbstbestimmte Tätigkeit beschrieben. Eine innerhalb des heutigen Diskurses wiederkehrende Figur ist diejenige des Sein-eigener-Herr-Seins: „Sie sind ihre eigenen Dramatikerinnen, ihre eigenen Regisseurinnen und haben es so geschafft, eine unabhängige und selbstbestimmte Position im gegenwärtigen deutschen Theater zu erarbeiten[1380]“, heißt es in dem Artikel „Things That I Used To Do“. Auf ähnliche Weise äußert sich auch Mieke Matzke: „Das ist schon eine große Besonderheit der Freien Szene, da sind wir dann eben schon unsere eigenen Intendanten.[1381]“ Das Kollektiv impliziere demnach die Freiheit, ohne einen Chef, also eine übergeordnete (hierarchische) Instanz zu arbeiten. Darüber hinaus äußern sich in diesen Formulierungen die Vorstellungen des systemisch unterdrückten und sich selbst enteigneten Schauspielers, wie sie sich bereits im Diskurs der 1960/70er-Jahre und insbesondere in den Artikeln von Barbara Sichtermann und Jens Johler artikulierten [vgl. 1.2.1]. Der (Stadttheater-) Schauspieler, der nicht sein eigener Herr ist, erschien darin als eine Art Sklave (des Systems), der dem Regisseur oder Intendanten unterstehe. Als Gegenbild zu dem sich selbst-enteigneten Stadttheater-Schauspieler wurde damals wie heute dasjenige des selbstbestimmten und autonom agierenden Darstellers innerhalb des Kollektivs entworfen. Auch scheint das Kollektiv generell etwas mit Eigentum zu tun zu haben: „Am Ende des Stücks haben alle, die

[1377] Auf den "Dilettantismus" in den Arbeitsweisen und ästhetischen Ausdrucksformen der Kollektive wird unter 8.3.2 noch näher eingegangen werden. Siehe dazu auch das Kapitel „Dilettantische Kollektive vs. einsame Genies“, in: Matzke (wie Anm. 81), S. 225-234.
[1378] Matzke (wie Anm. 6), S. 49.
[1379] Ebd..
[1380] She She Pop (wie Anm. 1223), S. 220-221.
[1381] Kerber (wie Anm. 925), S. 53.

mitgemacht haben, das Gefühl, dass es ihr Stück ist und nicht das von jemand anderem, es ist ihr eigenes Stück. Ein Haufen Leute war daran beteiligt und es gehört ihnen[1382]“, heißt es im *Gob Squad Lesebuch*. Die kollektive bzw. multiple Autorschaft scheint demnach auch mit der Vorstellung eines Gemeinschaftseigentums am Werk einherzugehen: Die Beteiligung Vieler scheint auch das Teilen des Erarbeiteten zu implizieren [vgl. 8.2.5]. Ebenso verweist das vorangegangene Zitat von Gob Squad darauf, dass das kollektive Arbeiten als eine Form der Aneignung der Produktionszusammenhänge und den erarbeiten Produktionen angesehen wird. Dies lässt wiederum an die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre denken, die das kollektive Arbeiten im marxistischen Sinne als Aneignung der Produktionsmittel verstanden [vgl. 3.2.6]. Der heutige Kollektiv-Diskurs lässt demnach deutliche Parallelen zum Vorgängerdiskurs erkennen: Das kollektive Arbeiten scheint weiterhin mit der Idee einer Emanzipation und eines Autonomiegewinns des Darstellers einherzugehen. Dennoch lassen sich im Vergleich zum Diskurs der 1960/70er-Jahre semantische Verschiebungen feststellen. „Die Aufhebung von Hierarchien zielte auf eine möglichst große Autonomie jeder einzelnen Künstlerin im Prozess[1383]“, konstatieren She She Pop. Die heutigen Ideen von Emanzipation und Autonomie scheinen demnach weniger auf eine politische Freiheit, denn auf künstlerische Freiheiten abzuzielen. Ebenso scheint *Autonomie* nicht primär mit der vermeintlich gesteigerten Kreativität der Gruppe, sondern mit den angeblich potenzierten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Einzelnen in der Gruppe in Zusammenhang gebracht zu werden. Die Idee des Kollektivs scheint heutzutage immer auch mit der Betonung der Individualität seiner Mitglieder einherzugehen. Davon abgesehen, scheinen die Argumentationsweisen bezüglich der Aufhebung der Arbeitsteilung im kollektiven Produktionsprozess einem ähnlichen Muster zu folgen wie der Diskurs der 1960/70er-Jahre. Erstaunlich ist, dass dabei beispielsweise dem grundsätzlichen Wandel des Autonomiebegriffs innerhalb des gesamtgesellschaftlichen Kontextes kaum Beachtung zuteilwird. *Autonomie* wird weiterhin als etwas dargestellt, das noch erkämpft bzw. verteidigt werden müsste und nicht als etwas, das soziologischen Befunden zufolge heute im Überfluss vorhanden und mit spezifischen sozialen Problematiken verbunden ist. Phänomene wie die „Krankheit der Autonomie[1384]“ oder das mit der beruflichen Selbstständigkeit häufig verbundene finanzielle Prekarität und die mangelnde Absicherung werden aus dem Kollektiv-Diskurs weitestgehend ausgeblendet [vgl. 6.4].

[1382] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 15.
[1383] She She Pop (wie Anm. 1223), S. 222.
[1384] Siehe dazu: Laura Hanemann u. Yannick Kalff (wie Anm. 1074), S. 215f.

„Generally we kind of do everything, mostly[1385]“, äußert Johanna Freiburg auf der Internetseite von Gob Squad. Die zweifache Einschränkung des Prinzips der Arbeit-nicht-Teilung durch die Zusätze „normalerweise“ und „meistens“ zeigt, dass es sich dabei um ein Prinzip handelt, dem die arbeitsorganisatorische Realität des Kollektivs nicht immer gerecht werden kann. Die Aufteilung in verschiedene Verantwortungsbereiche scheint sowohl für She She Pop als auch für Gob Squad eine gängige Arbeitspraxis zu sein. „Unser Ideal ist eher das Delegieren in Kleingruppen, in die sogenannten AGs[1386]“, meint Ilia Papatheodorou. She She Pop organisiere sich dergestalt, dass „bestimmte Leute bestimmte Verantwortlichkeiten haben. Fanni und Lisa machen das Budget, Sebastian und ich machen die Pressearbeit. Die Leute tragen unterschiedliche Bereiche, weil sie sich dafür entschieden haben oder das gerne machen. Und so, dass möglichst viel in den AGs vorbereitet und vorentscheiden wird, so dass Dinge schon fertig oder in einem bestimmten Grad der Realisierung der Gruppe angeboten werden und die Gruppe dann ihre Meinung dazu sagen kann.[1387]“ Johanna Freiburg zufolge übernähmen auch die Mitglieder von Gob Squad ihren „Talenten“ und Vorlieben gemäß die Verantwortung für bestimmte Aufgaben[1388]. Die Aufgabenverteilung, wie sie von den Kollektivmitgliedern beschrieben wird, scheint sich aus den jeweiligen Interessen und Fähigkeiten der einzelnen Mitglieder zu ergeben. Ganz im Sinne der *Vielstimmigkeit* [vgl. 7.3] werden dabei die verschiedenen Persönlichkeiten und Vermögen der einzelnen Kollektivmitglieder hervorgehoben: „We don’t have to do all the same things. We’re different people, we have different strength and different interests. There is space to be different in Gob Squad.[1389]“ Fanni Halmburger betont, dass trotz der unterschiedlichen Schwerpunkte „jeder Einzelne immer gefragt [sei], sich einzubringen[1390]“. Der „Gewinn“ liege darin, dass jeder sich seine Aufgabenbereiche den eigenen Interessen und Stärken entsprechend aussuchen könne: „Ich habe eine einfach eine starke Meinung zu der Raumästhetik und das ist mir wichtig, dann werde ich da immer vorne an sein. Es gibt andere, denen ist das echt Wurscht, die sind dann bei anderen Sachen vorne dran und ich kann mich zurückziehen[1391]“, meint Halmburger. Die sich hier abzeichnende Überzeugung, dass eine gewisse Gleichgültigkeit bestimmten Angelegenheiten gegenüber und die Möglichkeit, bestimmte Aufgaben abgeben zu können, als Vorteil empfunden wird, deutet auf die Schwere

[1385] Gob Squad, unter: http://www.gobsquad.com/faq/Gob_Squad_FAQ/Does_everyone_do_everything_in_Gob_Squad_The_Collective_Process_Gob_Squad_FAQ.html, zuletzt konsultiert am 29.4.2018.
[1386] Jakstat (wie Anm. 7), S. 5.
[1387] Ebd., S. 5-6.
[1388] Vgl.: Gob Squad (wie Anm. 1385).
[1389] Ebd..
[1390] Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1391] Ebd..

eines Kollektivkonzepts hin, bei dem tatsächlich alle für alles verantwortlich sind. Die Arbeitsüberbelastung, die sich aus den multiplen Tätigkeitsfeldern des kollektiven und mitverantwortlichen Arbeitens ergab, stellte für die Theaterkollektive der 1970er-Jahre ein erhebliches Problem dar [vgl. 3.2.3]. Dem scheinen die heutigen kollektiven Organisationsformen vorbeugen zu können. Auch zeichnet sich in dem Umgang mit der Arbeitsteilung ein gewisser Pragmatismus ab. Die heutigen Theaterkollektive zeigen sich weniger als Idealisten, denn als Realisten, insofern sich ihre Arbeitsweisen weniger an einem theoretischen Ideal, sondern an ihrer praktischen Realisierbarkeit zu orientieren scheinen. Die Arbeitsteilung bzw. Aufgabenverteilung innerhalb der gegenwärtigen kollektiven Theaterarbeit ergibt sich also nicht aus einer hierarchischen Ordnung oder einer bestimmten Position innerhalb des Produktionsprozesses. Dennoch scheint sie weiterhin als problematisch wahrgenommen zu werden und wird häufig wie ein Schuldeingeständnis vorgebracht: „Bei organisatorischen Prozessen muss man sich *eingestehen*, dass man diese zwar an der Basis mitträgt, aber im alltäglichen Ablauf dann eher Kompetenzteams bildet, die sich auf einzelne Aufgabenfelder konzentrieren[1392]“, äußern zum Beispiel She She Pop. Dies zeigt, wie sehr der "alte" *Geist des Kollektivs* den heutigen Diskurs prägt und dies, obwohl die heutigen Theaterkollektive sich klar von ihren Vorgängern abgrenzen und ganz eigene Funktions- und Denkweisen für sich beanspruchen.

Der Theaterwissenschaftlerin Miriam Dreysse zufolge manifestiere sich in den kollektiven Arbeitsprozessen der Performancegruppen She She Pop, Gob Squad und Showcase Beat Le Mot und der damit einhergehenden Ablehnung einer „fixierte[n] Arbeitssteilung“ die „grundsätzliche Gleichbewertung der verschiedenen Arbeitsprozesse[1393]“. Darin zeigt sich die Idee einer Gleichbewertung von Arbeit ungeachtet ihrer konkreten Beschaffenheit, wie sie sich beispielsweise auch in der Forderung nach einem Einheitslohn für alle Theaterbeschäftigten in den Mitbestimmungsmodellen der frühen 1970er-Jahre zeigte [vgl. 2.2]. Schaut man sich jedoch diejenigen Aufgabenbereiche an, die, wie die bereits angeführte Aussage von Annemarie Matzke bezeugt, „mit dem zunehmenden Erfolg ausgelagert wurden[1394]“, fällt auf, dass es sich dabei systematisch um administrative und organisatorische Tätigkeitsfelder handelt. Dies lässt vermuten, dass trotz der behaupteten prinzipiellen Gleichheit eine unterschiedliche Bewertung der verschiedenen Tätigkeiten in ihrer Relation

[1392] Rohrberg u. Schug (wie Anm. 1242), S. 195.
[1393] Dreysse (wie Anm. 78), S. 93.
[1394] Matzke (wie Anm. 6), S. 49.

zum künstlerischen Schaffensprozess vorgenommen wird. Je weiter sich ein Aufgabenbereich von der eigentlichen künstlerisch-kreativen Arbeit entfernt, umso mehr scheint ihr Wert oder Ansehen zu sinken. Dies widerspricht der Idee des Kollektivs als "Gesamtkunstwerk" [vgl. 7.5.2], die jedwede Tätigkeit im Rahmen der kollektiven Theaterarbeit als dem "Kunstwerk Kollektiv" zugehörig ausweist.

7.7.2 Kollektive Kreativität als „Ping-Pong Spiel"

Als Bild für die kollektive Ideen- und Konzeptgenese, wie sie in der heutigen kollektiven Theaterarbeit stattfindet, wird im Diskurs immer wieder der Vergleich mit einem Pingpongspiel angebracht. Vor allem Gob Squad kultiviert diese Metapher. Bei einer Veranstaltung anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens des Kollektivs mit dem Titel „Be part of something bigger. Celebrating the art of collectives and the 20 years of Gob Squad[1395]" wurden beispielsweise im Foyer des HAU Tischtennisplatten aufgestellt. Im Programmheft wird das „Round the table Ping-Pong" als das „ultimate communal game[1396]", also als das „ultimative Gemeinschaftsspiel", bezeichnet. Die Konzepte ihrer Performances entstünden „in einer Art Ping-Pong Spiel[1397]", heißt es im Gob-Squad-Reader. „We work generally by spinning off from each other. Basically, someone starts on doing something, like coming in with an idea and tells the others about that. And then the others add to that or we try it out and develop it. And someone else has a new idea or has an idea to take that further. […] It's like a ping-pong game where someone starts with a ping and then the other one does another pong and eventually we have a game[1398]", lautet Johanna Freiburgs Beitrag zum *collective process* auf der Internetseite des Kollektivs. Der Vergleich mit dem Pingpong unterstreicht den spielerischen Charakter des kollektiven Arbeitsmodus und das Zusammenspiel zwischen den Kollektivmitgliedern, die sich ihre Ideen und Assoziationen wie einen Ball gegenseitig zuspielen. Tischtennis erfordert Reaktivität, Wendigkeit und Schnelligkeit. Diese Eigenschaften, die dem Kollektiv mittels der Pingpong-Metapher zugeschrieben werden, erinnern an das Bild des Theaterkollektivs als Schwarm, das in der gegenwärtigen Theaterdebatte gezeichnet wird [vgl. 6.2] und verweisen auf den angeblich innovativen Charakter der Kollektiv-Kunst hin. Indem sie auf eine ebenso populäre wie gewöhnliche

---

[1395] Diese Veranstaltung, die sich aus den Aufführungen verschiedener Performances von Gob Squad, mehreren Diskussionsveranstaltungen zu dem Themenkomplex *Kollektiv* und *kollektives Arbeiten* sowie einem soziokulturellen Rahmenprogramm zusammensetzte, fand vom 20.-22.11.2014 im HAU Hebbel am Ufer in Berlin statt. Siehe dazu: Gob Squad, unter: https://www.gobsquad.com/projects/be-part-of-something-bigger, zuletzt konsultiert am 10.4.2018.
[1396] Gob Squad (wie Anm. 25), S. 27.
[1397] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 19.
[1398] Gob Squad (wie Anm. 1257).

Sportart verweist – „a harmless bit of fun which young and old can enjoy[1399]“ lautet die Beschreibung im Programmheft des *long weekend with Gob Squad and guests* – löst die Pingpong-Metapher die Performancekunst der Theaterkollektive aus der Sphäre der Hochkultur und zeichnet sie als populärkulturelles Phänomen aus. Betrachtet man die kollektive Kreativität als Pingpongspiel, geht ihr allerdings auch jegliche politische Konnotation verloren. Somit kommt den heutigen Theaterkollektiven eine gewisse Leichtigkeit zu: Sie scheinen sich sowohl der hochtrabenden Ansprüche des bürgerlichen Theaters, das sich der Bildung, der Aufklärung und nicht zuletzt der (moralischen) Verbesserung des Menschengeschlechts verschrieben hatte, als auch des ideologischen Ballasts der politischen Kollektive entledigt zu haben. Diese Leichtigkeit zeichnet sich auch in einigen Diskursbeiträgen ab, die sich durch eine umgangssprachliche, saloppe Ausdrucksweise auszeichnen. Diese stehen im Kontrast zu dem heiligen Ernst der wohldurchdachten und quasi druckreifen Aussagen der Schaubühnenmitglieder der frühen 1970er-Jahre. Gleichzeitig scheint damit aber auch das Gewicht der kollektiven Theaterpraxis zu schwinden. Als Pingpongspiel erscheint sie nicht mehr als Anstalt zur Welt- und Menschenverbesserung, sondern als ein amüsanter Zeitvertreib.

Die Methode, eine von einem Mitglied in die Gruppe eingebrachte Idee gemeinschaftlich weiterzuentwickeln, erinnert an die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von den Surrealisten erfundenen spielerischen Kreationsmethode *Cadavre Exquis*[1400]. Ebenso wie die Vorgehensweisen bei der Inszenierungs- und Konzepterstellung der Performancegruppe Gob Squad folgt dieses Spiel einer kollektiven und assoziativen Logik und basiert auf einer von der Gruppe in einem interaktiven Modus hervorgebrachten Kreativität. Ganz anders als die systematische Wissensaneignung und -verarbeitung bei der Konzeptgenese der Inszenierungen an der mitbestimmten Schaubühne scheinen die heutigen kollektiven Arbeitsweisen auf Spontaneität, Assoziationen und nicht zuletzt auf den Zufall zu setzen. Ebenso wenig wie bei der surrealistischen Produktionsweise *Cadavre Exquis*, bei der „die individuelle Äußerung von einer Polyphonie von Stimmen abgelöst[1401]“ wird, kann das aus einer Pingpong-Kreativität hervorgegangene Konzept auf eine individuelle Autoreninstanz

[1399] Gob Squad (wie Anm. 25), S. 27.
[1400] Martina Ruhsam, die *Cadavre Exquis* als ein historisches Beispiel für kollektive Autorschaft anführt, erklärt die Funktionsweise dieses Spiels folgendermaßen: „"Cadavre Exquis" funktioniert so, dass eine Person ein Wort oder einen Satzteil auf ein Blatt Papier schreibt und dieses anschließend so faltet, dass das Geschriebene nicht mehr sichtbar ist. Nun wird das Blatt an andere Personen weitergegeben, die diese Prozedur wiederholen: Sie fügen dem unbekannten Satzteil neue Wörter hinzu, falten diese ein und geben sie durch die Runde, bis der am Ende letztlich entstandene Satz laut vorgelesen wird.“, in: Ruhsam (wie Anm. 67), S. 122.
[1401] Ebd..

zurückgeführt werden. In der Metapher der kollektiven Kreativität als Ping-Pong-Spiel zeichnet sich also auch die für das kollektive Arbeitsprinzip grundlegende Abkehr von dem Konzept des Autors als schöpferischem Individuum ab.

Das Motto der Festivitäten zum 20-jährigen Bestehen von Gob Squad, „Be Part of Something Bigger", scheint einer näheren Betrachtung wert. Es zeugt von dem Wunsch des Kollektivs bzw. der Kollektivmitglieder, die künstlerische Tätigkeit Gob Squads in einen größeren, übergeordneten Kontext zu stellen. „"Be Part of Something Bigger" aims to encourage dialogue about the possibilities, adversities and limitations of collectivity and socially relevant topics such as autonomy and heteronomy, equality, participation and community in a time of the ever increasing commercialization of all areas of our lives[1402]", heißt es im Programmheft zu der Veranstaltung. Die Organisationsform des Kollektivs wird hier in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext eingebettet und als Gegenbewegung zu der „fortschreitenden Kommerzialisierung aller unserer Lebensbereiche" aufgefasst. Nicht nur das Kollektiv (Gob Squad) wird demnach als eine größere Einheit aufgefasst, in dem sich die einzelnen Mitglieder zu „something bigger" zusammenfinden, sondern auch das Kollektiv selbst wird in einen größeren Zusammenhang gestellt. Zu dem *long weekend with Gob Squad and guests* waren auch Berliner Organisationen eingeladen, die sich als Kollektiv organisieren, aber in ganz anderen Sektoren als dem Theaterbereich tätig sind. Somit wird das Kollektiv als eine Organisationsform dargestellt, die nicht nur am Theater, sondern beispielsweise auch in den Bereichen des Kulturmanagements, des Gesundheitswesens oder der Landwirtschaft als modellhaft ausgewiesen wird. Als Alternative zum individuellen Arbeitnehmen und -geben wird die kollektive Arbeitsweise zu einem Modell der gesellschaftlichen oder zumindest arbeitsweltlichen Re-Organisation. Das von Gob Squad gewählte Motto erhält allerdings insofern eine ironische Dimension, als auch Management-Zeitschriften wie zum Beispiel die *MIT Sloan Management Review* „the Power of Being Part of Something Bigger" beschwören. „Leaders in many jobs and activities try to make participants feel like they're part of something bigger than themselves, with the idea that it can motivate them to work harder[1403] ", liest man auf der Webseite der Zeitschrift. Dies zeigt, in welchem Maße die Macht des Kollektiven heute Eingang in den Bereich der Wirtschaft gehalten hat und Manager versuchen, sich die sich aus dem Zusammengehörigkeits- und

[1402] Gob Squad (wie Anm. 25).
[1403] Es handelt sich hierbei um die Rezension eines Artikels von Gregory M. Walton und Geoffrey L. Cohen. Leslie Brokaw, *The Power of Being Part of Something Bigger*, unter: https://sloanreview.mit.edu/article/the-power-of-being-part-of-something-bigger/, zuletzt konsultiert am 19.10.2018.

Gemeinschaftsgefühl resultierende Produktivität nutzbar zu machen. Vor diesem Hintergrund betrachtet kann das Konzept der Kollektivbildung im Sinne eines „Be Part of Something Bigger“ der „Kommerzialisierung aller unserer Lebensbereiche“ nicht nur, wie von Gob Squad intendiert, entgegenwirken, sondern diese auch vorantreiben. Auch wenn diese Feststellung Gefahr läuft, den melancholisch-ironischen Diskurs der Linken zu reproduzieren, den Jacques Rancière in seinem Artikel „Les mésaventures de la pensée critique“ kritisiert [vgl. 6.4.1], so zeigt dieses Beispiel doch deutlich, dass „sogar unsere autonomen und subversiven Praktiken“ der „neuen Macht der Bestie[1404]“ zuspielen (können).

Die kollektive Arbeitsweise, wie sie She She Pop und Gob Squad praktizieren, scheint auf der Idee einer kollektiven Intelligenz zu beruhen, die dem gemeinschaftlichen kreativen Schaffen eine besondere Potenz zuschreibt. Die kollektive Kreativität stellt sich dabei als ein umfassendes Konzept dar, das sich auf alle Bereiche des Produktionsprozesses bezieht. Die Aufhebung der Arbeitsteilung im Kollektiv zielt einerseits auf eine Enthierarchisierung der Theaterarbeit und andererseits auf einen Autonomiegewinn der einzelnen Kollektivmitglieder ab. Der antihierarchische Impetus dieser Arbeitsweise wird häufig mit einer persönlichen Neigung begründet und scheint nur bedingt mit gesamtgesellschaftlichen Funktionsweisen in Verbindung gebracht zu werden. Die Vermeidung einer Aufteilung der Theaterarbeit erscheint als ein Ideal des Kollektivs, dem die arbeitsorganisatorische Praxis nur zum Teil gerecht werden kann. Die Delegierung bestimmter Aufgabenbereiche an einzelne Kollektivmitglieder oder Arbeitsgruppen scheint aus pragmatischen Gründen für die Funktionsweise der heutigen Theaterkollektive unerlässlich zu sein und den Einzelnen vor einer Arbeitsüberlastung zu schützen. Die prinzipielle Ablehnung der Arbeitsteilung sowie das „Prinzip des Selbermachens“ scheinen von der grundsätzlichen Gleichbewertung der unterschiedlichen Arbeitsvorgänge innerhalb des Inszenierungsprozesses zu zeugen. Die Funktionsweise der kollektiven Kreativität wird von Gob Squad mit der Metapher des Ping-Pong-Spiels beschrieben. In diesem Zusammenhang erscheint das künstlerische Schaffen als ein grundlegend gemeinschaftlicher Akt, der einem assoziativen Modus stattfindet. Sie stellt die Arbeitsweisen der heutigen Kollektive in eine Traditionslinie mit avantgardistischen Kreationsmethoden, wie beispielsweise *Cadavre Exquis*, die von einer individuellen Autorschaft abstrahieren. Das Motto des zwanzigjährigen Jubiläums von Gob Squad, „Be

[1404] [Elle [l'ironie ou la mélancholie de gauche] nous montre absorbés dans le ventre du monstre où même nos capacités de pratique autonome et subversive et les réseaux d'interaction que nous pourrions utiliser contre elle servent la puissance nouvelle de la bête.] Rancière (wie Anm. 1010), S. 40.

Part of Something Bigger“, zeugt nicht nur von der Sehnsucht des Kollektivs das eigene Schaffen und Beschaffenheit in einen übergeordneten Kontext zu stellen, sondern auch von der Schwierigkeit sich als subversive Kraft gegen einen sich jede gegenkulturelle Bewegung einverleibenden Kapitalismus zu behaupten. Die kommerzielle Nutzbarmachung von Gemeinschaftskonzepten und der Faszination, die diese ausüben, relativiert den von den Kollektiven formulierten Autonomieanspruch.

7.8 Der "Tod des Regisseurs"

„Ja, dem Regisseur den Garaus zu machen, da würde ich schon sagen, da haben wir eine gewisse Radikalität entwickelt, eine politische. Einfach die Anerkennung für den eigenen Genius, dessen Name über dem Ganzen steht, dem den Boden zu entziehen, dieser Anerkennung, dieser Huldigung des Genies. Das tun wir weiterhin[1405]“, äußert Ilia Papatheodorou im Interview mit Kathrin Jakstat. Mit dieser Positionierung scheint das She She Pop-Mitglied nichts Geringeres einzufordern als den "Tod des Regisseurs". Doch wie auch bei Roland Barthes, der bereits 1968 den *Tod des Autors*[1406] ausrief, ist diese Forderung natürlich nicht wörtlich zu verstehen. Vielmehr als um die Auslöschung des Regisseurs, der im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem „Zweitautor[1407]“ geworden ist, scheint es um die „Anerkennung einer Ko-Existenz mehrerer Autoren[1408]“ bzw. Regisseure zu gehen. Das Prinzip der kollektiven Kreativität scheint der von der Figur des Regisseurs beanspruchten Autorschaft und künstlerischen Autorität entgegenwirken zu wollen. Es wendet sich, wie Gob Squad beteuern, gegen das „Modell des konventionellen Theaters, das den Geniekult des einzelnen Regisseurs, Autors, Kunstschaffenden postuliert und zelebriert[1409]“. Die sich im Diskurs klar abzeichnende Regisseurs-Feindlichkeit der heutigen Theaterkollektive scheint ganz in der Tradition der Kritik der 1970er-Jahre am Intendanten und Regisseur als den Autoritätsfiguren des Theaters zu stehen [vgl. 1.2.1]. Im Vergleich zum Vorgänger-Diskurs gerät der Regisseur jedoch heutzutage weniger als das theatrale Äquivalent von politisch-gesellschaftlicher Autorität und Unterdrückung in die Kritik, denn als die zentrale Instanz eines spezifischen Theaterverständnisses, das von dem genialischen Individuum als Ursprung künstlerischer Kreativität ausgeht.

Dem "Tod des Regisseurs" kommt im deutschsprachigen Kulturraum insofern eine besondere Bedeutung zu, als das so genannte Regietheater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dort eine besonders starke Ausprägung erfahren hat. Die Idee des Regietheaters zielt darauf ab, dass nicht länger der Dramatiker oder das dramatische Werk als Garant für den Kunstcharakter einer Theateraufführung gilt, sondern der inszenierende Regisseur, der vom „Arrangeur zum Künstler, ja zum eigentlichen Schöpfer des "Kunstwerkes" der

---

[1405] Jakstat (wie Anm. 7), Abschlussinterview mit She She Pop, S. 13.
[1406] Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185-198.
[1407] [Le metteur en scène est devenu, au cours du XXe siècle, un auteur second] Guy Freixe, En finir avec le metteur en scène, in: Raphaelle Doyon und Guy Freixe (Hrsg.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune 2014, S. 190.
[1408] Ruhsam (wie Anm. 67), S. 126.
[1409] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 18.

Aufführung[1410]“ avancierte[1411]. Das Regie-Konzept der heutigen Theaterkollektive richtet sich anscheinend gegen die „Vorstellung des Regisseurs als eines individuellen künstlerischen Schöpfertums und autoritärem Zentrum des Arbeitsprozesses und der Inszenierung, wie sie sich in Anlehnung an die Instanz des Autors im Rahmen des Regietheaters entwickelte.[1412]“

Dieser Figur des Regisseur-Autors scheint das Kollektivprinzip entgegenwirken zu wollen, indem es die Instanz der Regie nicht als Position, sondern als „Funktion“ auffasst [vgl. 3.2.1]. „Funktion: Regie[1413]“ lautet der programmatische Titel eines Artikels von Annemarie Matzke in der französischen Theaterzeitschrift *Théâtre/Public*. Bei She She Pop wird die Regiefunktion wird nicht dauerhaft von einer bestimmten Person, sondern wechselweise von den einzelnen Kollektivmitgliedern ausgeübt: „Gegen die Idee des Spezialistentums wird ein Wechsel der Positionen gesetzt[1414]“, schreibt Mieke Matzke. „Wir bewegen uns in den Proben zwischen der Innenperspektive der Darstellerin und der Außenperspektive eines Beobachters. Die Position der Regie ist damit nicht an eine Person gebunden, sondern eine Funktion im Probenprozess, die von immer wieder anderen Gruppenmitgliedern besetzt wird. […] Den Positionen Darstellung oder Regie wird kein besonderes Können zugeschrieben, das sie von den anderen abgrenzt. So kann sich aus der jeweiligen Position auch keine Autorität gegenüber der anderen Position gründen.[1415]“ Das kollektive Prinzip impliziert demnach die Kritik an Autorität, die mit der positionsbedingten Ausübung spezifischer Tätigkeiten innerhalb des theatralen Produktionsprozesses einhergehe. Es scheint nicht nur die Idee einer Gleichberechtigung der Kollektivmitglieder, sondern auch die prinzipielle Gleichwertigkeit der verschiedenen theatralen Arbeitsprozesse zu implizieren: Die Regie wird zu einer „Funktion unter anderen[1416]“. Die Kritik an der vermeintlich autoritären Position des Regisseurs stellt auch eine Kritik an einem spezifischen Kunstverständnis dar. Die Auffassung der Regie als „Funktion“ richtet sich gegen die „Idee einer Künstlerpersönlichkeit, die sich durch ihre Originalität, Individualität, Ausdruckskraft oder

[1410] Siehe dazu den Eintrag „Inszenierung“ von Erika Fischer-Lichte, in: Fischer-Lichte (wie Anm. 187), S. 146-153.
[1411] Siehe dazu auch: Jens Roselt, *Regie im Theater. Geschichte-Theorie-Praxis,* Berlin 2015, insbesondere das Kapitel „Der Regisseur als Autor der Inszenierung – Max Reinhardt“, S. 197-221.
[1412] Dreysse (wie Anm. 78), S. 103.
[1413] Matzke (wie Anm. 84), S. 30-31.
[1414] Matzke (wie Anm. 6), S. 49.
[1415] Ebd., S. 50.
[1416] [une fonction parmi d’autres] Matzke (wie Anm. 84), S. 30.

gar ihr Genie auszeichnet[1417]“. Dieses romantische und romantisierte Künstlerbild werde Annemarie Matzke zufolge zwar seit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts „kritisiert und abgelehnt“, sei „aber auch heute noch einflussreich.[1418]“

Im gegenwärtigen Kollektiv-Diskurs wird der Regisseur ganz unemphatisch zum „Außenblick[1419]“ und damit von einer auratischen Autoritätsfigur zu einer entpersonalisierten und à priori neutralen Instanz. Im Diskurs erscheint die Außenperspektive erst einmal als eine dramaturgische Notwendigkeit der kollektiven Produktionsweise, die sich aus der Absenz eines Regisseurs ergibt. „Jenseits der Anbindung an ein konkretes Subjekt geht es um die Aufgaben der Regie, die sich in unterschiedlichen Handlungen differenzieren lassen: Konzeption, Organisation eines Arbeitskontextes, Reflexion des Geschehenen, Korrektur. Was die Probenarbeit von She She Pop angeht, so gibt es durchaus die Regieposition im Sinne der Funktion eines Blicks von außen auf die Bühne und der Reflexion des dort Geschehenen. Diese Position ist aber nicht an eine feste Person gebunden[1420]“, schreibt Annemarie Matzke in diesem Zusammenhang. In ihrer Aussage zeigt sich der Pragmatismus der heutigen Kollektive, deren Regiekonzept sich deutlich von Kategorien wie Talent, Inspiration oder Genie verabschiedet. Vielmehr wird die Regie als eine Instanz angesehen, die spezifischen Aufgaben innerhalb des Produktionsprozesses nachkommen muss. Diese Aufgaben sind nicht an die individuellen Fähigkeiten einer nicht austauschbaren Person/Persönlichkeit gebunden, sondern können prinzipiell von jedem (Kollektivmitglied) ausgeführt werden. Mit ihrem Konzept der Regie-als-Funktion grenzen sich die heutigen Theaterkollektive nicht nur von den angeblich regiezentrierten Strukturen des Stadttheaters, sondern auch von den Funktionsweisen der Theaterkollektive 1968ff ab. Zwar zeichnete sich im Diskurs der 1960/70er-Jahre eine mit ähnlichen Argumenten untermauerte Kritik am Regisseur ab [vgl. 1.2.1], in der Praxis wurde das Kollektivtheater der 1960/70er-Jahre dennoch grundlegend von Regisseuren wie Peter Stein oder Ariane Mnouchkine geprägt. Das Kollektiv, „an dessen Spitze ein genialer Theatermensch steht, dem der Rest der Gruppe ihr Leben widmet[1421]“ wird im heutigen Diskurs explizit als „Guru-Theater[1422]“ abgelehnt. Die Organisationsweisen der heutigen Theaterkollektive scheinen demnach auch eine Reaktion

[1417] [Au metteur en scène est souvent associé l’idée d’un sujet artistique qui se distingue par son originalité, son individualité, son expressivité, voire son génie.] Ebd..
[1418] [A cette position [celle du metteur en scène] est associée une certaine image de l’artiste, célébrée à l’époque romantique, critiquée et rejetée depuis le début du XXe siècle, mais encore influente aujourd’hui.] Ebd..
[1419] Jakstat (wie Anm. 7), Lisa Lucassen im „Abschlussinterview mit She She Pop“, S. 15.
[1420] Matzke (wie Anm. 1199), S. 26.
[1421] Siegmund (wie Anm. 884), S. 39.
[1422] Ebd..

auf diesen als "unkollektiv" wahrgenommenen Funktionsmodus ihrer Vorgänger darzustellen. „Das sind alles keine Kollektive, muss man leider noch mal sagen[1423]“, lautet Lisa Lucassens kategorisches Urteil über Theatergruppen wie die Wooster Group, das Living Theatre und das Théâtre du Soleil, in deren Zentrum jeweils eine charismatische Theaterpersönlichkeit steht.

Die Möglichkeit, sowohl eine Innen- als auch eine Außenperspektive auf eine in der Entstehung begriffenen Inszenierung einnehmen zu können, wird von den Kollektivmitgliedern als künstlerische Bereicherung empfunden. „Having both perspectives at the same time, that’s incredibly important for us: Being in the piece, improvising, developing it from within and then, […] being outside, looking on it, having this kind of "outside eye" on it. […] These days we’re always more performers than actually are needed for the piece, so we really can […] step back, having a distance and then stepping back in with all this kind of knowledge, that you gather from looking at it. […] This inside and outside perspective is really crucial to our work[1424]“, erklärt Berit Stumpf. Der Wechsel von der Innen- zur Außenperspektive (und vice versa) bringe demnach ein spezifisches „Wissen“ hervor [vgl. 8.1.1], das das Spiel der Performer und den Produktionsprozess überhaupt bereichere. „Die Positionen von Ausführen und reflektierendem Beobachten überlagern sich, wir werden für unsere Kolleginnen zu Zuschauern, um dann wiederum selbst von ihnen betrachtet zu werden. Die Betrachtung der Performance des Mitspielers eröffnet eine Reflexion über die eigenen Darstellungsformen[1425]“, äußert Mieke Matzke. Ihr zufolge ermögliche es der Perspektivenwechsel, den Probenprozess und die entstehende Inszenierung von einer Metaebene aus zu betrachten. Reflexivität bedeutet hier demnach nicht, wie im Diskurs der 1960/70er-Jahre, die theoretisch-wissenschaftliche (und vor allem marxistische) Einbettung der Stückinhalte und Arbeitsweisen, sondern eine sich aus der Betrachtung ergebende Überprüfung des eigenen Tuns. Allerdings sei bei She She Pop „der prüfende und testende Blick auf die Darstellung an keine individuelle Instanz gebunden[1426]“. Der „Außenblick“ stellt somit eine klare Absage an das Konzept des Regisseurs als auratische und autoritäre Persönlichkeit dar. Dadurch, dass jedes Kollektivmitglied gleichzeitig Darsteller und Regisseur ist, wird die Regieinstanz und damit auch die Autorschaft gewissermaßen vergemeinschaftet. Das „Prüfen und Testen“ scheint nicht Kontrolle, sondern

[1423] Jakstat (wie Anm. 7), Abschlussinterviewe mit She She Pop, S. 11.
[1424] Gob Squad (wie Anm. 1257).
[1425] Matzke (wie Anm. 6), S. 50.
[1426] Ebd..

höchstens Selbstkontrolle zu bedeuten, und von einer (individuell besetzten) autoritären Machtposition zu abstrahieren.

7.8.1 Der Regisseur als „phallozentrisches Konzept“

Eine spezifische Ausprägung der Regisseurs- und Autorenkritik findet sich in den Diskursbeiträgen (und Arbeitsformen) von She She Pop. Die Gruppe versteht sich selbst als „Frauenkollektiv“, auch wenn sie „jetzt auch eine männliche Schwester[1427]“ haben. „She She Pop ist ein Frauen-Kollektiv. Daran ändern männliche Mitglieder und Kollaborateure nur wenig. Vielleicht sind deshalb die Fragen nach Blick-Konstellationen und Machtstrukturen, von Handlungsfähigkeit und Ohnmacht untrennbar mit unserer Arbeit verbunden. Sich ausgerechnet als Gruppe von (vornehmlich) Frauen dem Publikum zu präsentieren, ist immer wieder Gegenstand unserer Beobachtung und Reflexion auf und hinter der Bühne[1428]“, heißt es in der Pressemappe zu der Inszenierung *Testament*. Dieser Aussage zufolge habe die vordergründig weibliche Zusammensetzung des Kollektivs direkte Auswirkungen auf die Themen und Darstellungsweisen, ihre Umgangs- und Organisationsformen. Sebastian Bark, eben jener männlichen Schwester zufolge, sei das „Aufnahmekriterium“ der Gruppe, „dass man auch als Mann sagen kann: „Wir sind eine Frauentheatergruppe.“[1429]“ Diese Feststellung zeigt, dass She She Pops weibliche Identität im Sinne der Gendertheorie nicht als eine biologische Konstante, sondern als soziale Konstruktion und performativer Akt verstanden wird. „Konzepte wie Maskerade, mit der die Konstruiertheit weiblicher Geschlechtsidentität beschreibbar wurde, oder auch Judith Butlers Gender Trouble und ihre Theorien performativer Verfasstheit von Geschlecht, wurden für uns zu theoretischen Bezugspunkten für unsere Arbeit auf der Bühne als feministisches Theaterkollektiv[1430]“, schreibt Mieke Matzke über die ersten, universitären Theaterprojekte von She She Pop. Der grundlegende Einfluss, den die *gender theory* auf die Rollenkonzeption und Darstellungsweisen von She She Pop ausübt, wird unter 8.2.1.2 und 8.2.1.3 noch eingehend analysiert werden.

Die Idee des (Frauen-) Kollektivs als „Schwesternschaft“ impliziert den solidarischen Zusammenhalt und die intime Verbindung unter Frauen unter Ausschluss der Männer, bzw. derjenigen Männer, die sich nicht zu einer Frauentheatergruppe bekennen könnten. Der Zusammenschluss zu einem Frauenkollektiv wird von den She She Pop-Mitgliedern als

[1427] Ilia Papatheodorou im Interview, in: Theater heute (wie Anm. 1107).
[1428] She She Pop, *Pressemappe zu der Inszenierung "Testament"*, ohne Seitenangaben.
[1429] Sebastian Bark zitiert hier seine Kollegin Lisa Lucassen, in: Klein (wie Anm. 1189), S. 149.
[1430] She She Pop (wie Anm. 1223), S. 224.

Reaktion auf die von Männern dominierte Probebühne an der Universität Gießen beschrieben. „Ausgehend von dem Misstrauen gegenüber einem individuellen Künstlergenie und eigenen biografischen Erfahrungen einer Position der Abhängigkeit als Schauspielerin unter einem (meist männlichen) Autoren-Regisseur“, habe sich She She Pop „als Kollektiv weiblicher Performancekünstlerinnen gegründet[1431]“, schreibt Mieke Matzke diesbezüglich. Auch Fanni Halmburger spricht davon, dass man sich (als Frau) nicht (von einem Mann) habe inszenieren lassen wollen und von dem Bedürfnis, „dem [männlich geprägten] Regietheater etwas anderes entgegen[zu]setzen[1432]“. Bei She She Pop geraten die Figuren des Autors und des Regisseurs demnach auch „als phallozentrisches Konzept[1433]“ in die Kritik und geht mit der Verurteilung der vermeintlichen männlichen Dominanz innerhalb des Theaterbetriebes einher. Das Frauenkollektiv erscheint einerseits als Geste der Ermächtigung dieser vermeintlichen Übermacht gegenüber und andererseits als eine Art Schutzraum [vgl. 7.5.1], innerhalb dessen die geschlechterspezifischen Herrschaftsverhältnisse außer Kraft gesetzt sind. Die Geste der Etablierung eines Frauenkollektivs erinnert an die Frauenbewegungen, die sich im Zuge und in Folge der 68er-Bewegungen in Westeuropa und Amerika formierten. In diesem Zusammenhang schlossen sich Frauen zu „Frauenzirkeln“ und „Frauenräten[1434]“ zusammen, um unter Ausschluss der Männer (und ihrem vermeintlich dominanten Verhalten) frauenspezifische Angelegenheiten zu diskutieren, emanzipatorische Strategien zu entwickeln und die Öffentlichkeit für Fragen der Gleichberechtigung zu sensibilisieren. Ihre männlichen Gesinnungsgenossen der Neuen Linken kritisierten sie dafür, dass sich ihre Vorstellung einer Gesellschaftstransformation „einseitig auf den Bereich der Produktion bezog“ und sie nicht erkannten, „dass auch der Reproduktionsbereich durch Ausbeutung und Entfremdung gekennzeichnet war[1435]“. Während die Frauenbewegung der 1960/70er-Jahre noch von Weiblichkeit als einem biologisch definierbaren Geschlechtsmerkmal auszugehen schien, glaubt die heute einflussreiche *Gender Theory* an die Performativität von Geschlechtlichkeit. Diese scheint für She She Pop wie gesagt insofern eine Rolle zu spielen, als auch sie das Frausein nicht als biologisches Kriterium verstehen. Für She She Pop scheint das Frauenkollektiv jedenfalls der geeignete Rahmen für

[1431] Matzke (wie Anm. 6), S. 49.
[1432] Fanni Halmburger in der Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive!“, Bundesverband Freier Theater (wie Anm. 927).
[1433] „Der Begriff des Autors ist immer noch mit dem des Genies verbunden, als phallozentrisches Konzept“, schreibt die Kunstwissenschaftlerin Marion Strunk, die sich mit kollektiven Arbeitsformen in der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzt. Strunk (wie Anm. 1052), S. 121.
[1434] Siehe dazu: Kristina Schulz, Frauen in Bewegung. Mit der Neuen Linken über die Linke(n) hinaus, in: Martin Klimke (Hrsg.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Bonn 2007, S. 247-258.
[1435] Ebd., S. 250.

frauenspezifische und feministische Fragestellungen zu sein. Es ist sicher kein Zufall, dass die "maßgeschneiderten Arbeitsbedingungen" des Kollektivs vor allem auch auf die Bedürfnisse von arbeitenden Müttern zugeschnitten sind [vgl. 7.5.2]

„Ja, natürlich definieren wir uns über Geschlecht, und das hat uns dahin gebracht, wo wir heute stehen. Es hat eine Ästhetik bestimmt, die viele verstört und uns ja auch nicht gleich auf den Schwingen des Erfolgs davongetragen hat[1436]“, sagt Ilia Papatheodorou im Gespräch mit *Theater heute*. Das weibliche Selbstverständnis von She She Pop scheint demnach mit spezifischen ästhetischen Ausdrucksmitteln in Verbindung gesetzt zu werden. Insbesondere der einer klassischen Theatersituation immanente Voyeurismus wird in diesem Zusammenhang immer wieder thematisiert. „Eine erste Erfahrung [bei den ersten studentischen Projekten von She She Pop] war, als Frauen auf der Bühne zu stehen und diesem voyeuristischen Blick ausgeliefert zu sein. Da haben wir angefangen, das Licht im Zuschauerraum anzumachen, den Blick zurückzuwerfen und den Leuten direkt zu begegnen. […] Das ganze Interaktionsthema war immer sehr stark mit dem Frauenthema verbunden. Diese Unschuld aufzubrechen, die dem Zuschauer im Dunkeln gewährt wird, und die Frage nach der Herrschaft über den Blick aufzuwerfen, war ein wesentlicher Impuls unserer Arbeit.[1437]“ „Eine andere Folge [der Reaktionen der männlichen Kommilitonen auf die ausgestellten Frauenkörper in den ersten Inszenierungen von She She Pop] war“, sagt Johanna Freiburg im Gespräch mit *Theater der Zeit*, „dass wir uns jahrelang ausgezogen haben in unseren Stücken, um damit einen Umgang zu finden und zu sagen: „Das haken wir jetzt erst einmal alles ab. So guckt ihr auf uns. Das machen wir als erstes. Wir zeigen uns in Unterwäsche. Das haben wir erledigt. Jetzt können wir uns anderen Sachen zuwenden.“[1438]“ Das Sich-selbst-Ausstellen (und Bloßstellen), das Blicken und selbst in den Blick genommen werden sind Themen, die in den Arbeiten und Ästhetiken von She She Pop beständig wiederkehren. Sie bestimmen u.a. das Verhältnis zum Zuschauer und die jeweilige Rolle des Publikums, die in den partizipativen Formaten der She-She-Pop-Aufführungen immer neu ausgehandelt wird [vgl. 8.4]. Die szenische Thematisierung des „voyeuristischen Blicks“ des Zuschauers, dem „Frauen viel mehr als Männer auf der Bühne ausgesetzt[1439]“ seien und die ostentative Ausstellung von Nacktheit kann als feministisch-kämpferische Geste gewertet

[1436] Theater heute (wie Anm. 1107), S. 6.
[1437] Ebd..
[1438] Theater der Zeit, Gespräche: Johanna Freiburg, in: Nicole Gronemeyer und Bernd Stegemann (Hrsg.), *Regie* (= Lektionen, Bd. 2), Berlin 2009, S. 132.
[1439] Katrin Bettina Müller, *Generationenkonflikte revisited. Theatertreffen 2011 in Berlin*, unter: http://www.taz.de/!5121737/, zuletzt konsultiert am 18.10.2018.

werden, mit der sich She She Pop gegen diskriminierende patriarchalische Praktiken und Strukturen sowie der Degradierung des nackten weiblichen Körpers zum Objekt (einer wertenden Betrachtung) zur Wehr setzen. „Die Nacktheit der She-She-Pop-Frauen“ berge „immer auch eine Kampfansage gegen genormte Frauenkörper – und spitzt das Verhältnis von Zuschauern und Akteuren treffend zu[1440]“, schreibt die Theaterkritikerin Eva Behrendt. Als Frauenkollektiv scheinen She She Pop folglich davon auszugehen, dass es eine spezifisch weibliche Sichtweise auf das Theater und auch spezifische weibliche Thematiken und theatrale Ausdrucksformen gebe. Mit der Inszenierung *Testament* habe She She Pop „dem König Lear eine weibliche Perspektive entgegengesetzt[1441]“, meint Ilia Papatheodorou.

Die Feminisierung des Kollektivs scheint eine generelle Tendenz innerhalb des Theaterbereichs und der Theaterdiskurse widerzuspiegeln. Der Diskurs der 1960/70er-Jahre wurde sowohl in seiner qualitativen als auch in seiner quantitativen Bandbreite von Männern dominiert [vgl. 4.3.2]. Die Präsenz weiblicher Stimmen ist in den heutigen Diskursen deutlich gestiegen, sowohl innerhalb der Theaterdebatte, als auch innerhalb des Kollektiv-Diskurses. Es lassen sich nunmehr keine gewichtigen Unterschiede in Bezug auf die Häufigkeit und die Art der Beiträge zwischen männlichen und weiblichen Diskurteilnehmern in Bezug auf die Häufigkeit feststellen.

Der vorangegangene Abschnitt hat deutlich gemacht, dass die gegenwärtige kollektive Theaterpraxis sich gegen das Konzept des Regisseurs als Inhaber einer (autoritären) Machtposition richtet. Im Rahmen der Theaterarbeit von She She Pop wird die Regie als eine spezifische „Funktion“ innerhalb des Prozesses der Inszenierungserstellung aufgefasst, die einen kritisch-distanzierten „Außenblick“ auf das szenische Erarbeitete gewährleistet. Die Auffassung des Regisseurs als Funktion entzieht Kategorien wie Talent oder Genie sowie auch dem hierarchischen Gefälle zwischen Regisseur und Darsteller ihre Grundlage. Als „Frauenkollektiv“ übt She She Pop eine spezifische Form der Kritik am Regisseur als der Verkörperung maskulin dominierter Herrschaftsverhältnisse innerhalb des Theaters. Das Selbstverständnis als feministisches Kollektiv scheint mit spezifischen Themen, Inszenierungsweisen und ästhetischen Strategien einherzugehen sowie auch She She Pops Verhältnis zum Publikum grundlegend zu bestimmen. Im Gegensatz zu demjenigen der

[1440] Eva Behrendt, *Portrait: She She Pop*, unter: http://www.goethe.de/kue/the/pur/ssp/deindex.htm, zuletzt konsultiert am 26.6.2018.
[1441] Theater heute (wie Anm. 1107), S. 11.

1960/70er-Jahre zeichnet sich aktuelle Diskurs zu den Theaterkollektiven generell durch eine ausgewogene und gleichberechtigte Teilhabe von Frauen und Männern aus.

8. Analyse der Diskurse zu den Performances von She She Pop und Gob Squad

Die kollektive Arbeitsweise bringe eine „bestimmte Qualität“ hervor, „die sonst nirgends zu finden[1442]“ sei, meint Veit Sprenger von Showcase Beat Le Mot. „In jeder künstlerischen Äußerung steckt immer auch der ganze strukturelle Irrsinn, den wir tagtäglich mit uns herumtragen. Das Stück ist nicht das Stück. Das Stück ist das Ganze. Die Gruppe. Wir[1443]“, ergänzt er. Sprenger zufolge spiegele sich also die kollektive Produktionsform in der Ästhetik der Inszenierung wider, was dieser einen besonderen Wert verleihe. Nicht nur der „strukturelle Irrsinn“, sondern auch die Gruppe in ihrer Ganzheit schreibe sich in das Stück ein und mache es zu etwas Besonderem, Einzigartigem. Seine Arbeitsweise versehe das Kollektiv sozusagen mit spezifischen ästhetischen Ausdrucksmitteln. Wie auch im Diskurs um die Kollektive der 1960/70er-Jahre wird hier eine Sichtweise deutlich, die einen direkten Zusammenhang zwischen der Produktionsweise einer Inszenierung und ihrer Formensprache herstellt.

Das vorangegangene 7. Kapitel hat sich am Beispiel von She She Pop und Gob Squad mit der organisatorischen Verfasstheit der heutigen Theaterkollektive und ihren Arbeitsweisen auseinandergesetzt. Ihre Vorgehensweisen bei der Theaterarbeit sowie die damit verbundenen zentralen Konzepte und Topoi sind herausgestellt worden. Das 8. Kapitel wird sich mit den zentralen ästhetischen Strategien auseinandersetzen, die die Produktionen von She She Pop und Gob Squad kennzeichnen und die als für den *Neuen Geist des Kollektivs* charakteristisch betrachtet werden können.

In dem untersuchten Korpus zeichnen sich deutlich einige wiederkehrende ästhetische Fragestellungen und Themenbereiche ab, die im Zusammenhang mit der Theaterpraxis der beiden Kollektive diskutiert werden. Über diese ästhetischen Strategien und künstlerischen Vorgehensweisen wird zwar oft (aber nicht zwangsläufig) am konkreten Beispiel einer Inszenierung/Performance diskutiert, aber es kristallisieren sich dabei keine Produktionen heraus, die eine besondere Beachtung erfahren. Allein die Inszenierung *Testament* (2010) von She She Pop, die auch als diejenige beschrieben wird, mit der sie ihren „bislang größten

[1442] Sprenger (wie Anm. 9), S. 247.
[1443] Ebd..

Erfolg hatten[1444]“, tritt deutlich hervor. Gob Squad erläutern die ästhetischen Phänomene, die ihrer Meinung nach für ihre Arbeiten kennzeichnend sind, häufig anhand mehrerer Beispiele. Die Gliederung des *Gob Squad Lesebuchs* beispielsweise richtet sich nicht nach den einzelnen Performances, sondern ist nach Themen wie „Über Darstellung“ oder „Über Teilhabe“ geordnet[1445]. Auch She She Pop erläutern ihre künstlerischen Vorgehensweisen häufig in Bezug auf mehrere ihrer Inszenierungen. Die ästhetischen Strategien She She Pops und Gob Squads stellen anscheinend künstlerische Prinzipien dar, die systematisch Anwendung finden. Die verschiedenen Performances scheinen sich – gemeinsam mit den Arbeits- und Organisationsformen der Gruppen – zu einer Art "Gesamtkunstwerk" zusammenzusetzen [vgl. 7.6]. Auch wenn die Formate und Thematiken der einzelnen Produktionen variieren, zeichnet sich dieses "Gesamtwerk" durch eine gewisse ästhetische Kontinuität und Homogenität aus. Anders als an der Schaubühne, wo sich die „Produktionsgruppe“ für jede Inszenierung neu zusammensetzte [vgl. 3.1.1], stellt die stabile personelle Zusammensetzung von She She Pop und Gob Squad eine Verbindungslinie zwischen den Produktionen her. Die einzelne Inszenierung scheint demnach für die ästhetischen Ausdrucksformern weniger ausschlaggebend zu sein als das kontinuierlich bestehende Kollektiv. Dementsprechend werden in der folgenden Inszenierungs-Diskurs-Analyse die zentralen Konzepte und Topoi des Diskurses anhand mehrerer Beispiele verdeutlicht werden. Nicht ein oder zwei ausgewählte Inszenierungen werden die Rahmung für die Analyse und die darin verhandelten Topoi vorgeben, wie es im vierten Kapitel dieser Dissertationsschrift der Fall ist, in dem *Die Mutter* und *Peer Gynt* in weitestgehend voneinander getrennten Abschnitten untersucht werden. Stattdessen werden spezifische künstlerische Strategien, wie zum Beispiel das Prinzip der Selbstinszenierung oder des Dilettantismus, an denen sich mehr oder weniger vordergründig alle Performances von She She Pop und Gob Squad orientieren, anhand mehrerer Beispiele anschaulich gemacht werden. Im Fokus stehen dabei neben *Testament* auch *Bad* (2002), *Warum tanzt ihr nicht?* (2004) und *Für alle* (2006) von She She Pop, sowie *Room Service* (2003), *Super Night Shot* (2003) und *Gob Squad's Kitchen* (2007) von Gob Squad. Mit dieser Zusammenstellung kann einerseits die Bandbreite der diskursrelevanten Themenkomplexe abgedeckt werden und sie berücksichtigt andererseits auch diejenigen Arbeiten, die mit diskursiven Spezifika verbunden sind. Diese methodologische Vorgehensweise, die nicht einzelne Produktionen,

[1444] Lisa Lucassen, Wir sind einige von euch, in: Johannes Birgfeld (Hrsg.), *She She Pop. Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Berlin 2018, S. 22.
[1445] Siehe dazu das Inhaltsverzeichnis des *Readers*: Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 3-5.

sondern die prinzipiellen künstlerischen Strategien der Theaterkollektive in den Vordergrund stellt, erscheint auch insofern als naheliegend, als viele der Arbeiten von She She Pop und Gob Squad einen offenen Charakter aufweisen. Der Verlauf ihrer Aufführungen hängt häufig von Faktoren ab wie den Reaktionen der Zuschauer oder den örtlichen Gegebenheiten, die von den Performern nur zum Teil beeinflusst werden können. Darüber hinaus werden die Inszenierungen häufig in wechselnder Besetzung gespielt. Jede Aufführung stellt somit ein Unikat dar und entzieht sich mehr noch als eine auf Wiederholbarkeit ausgelegte Theateraufführung dem Zugriff des Analysten.

Die Analyse stützt sich hauptsächlich auf Material von den Kollektiven selbst, zu dem Interviews, Zeitschriftenartikel, die Internetseiten der Gruppen, Onlinedokumente und Publikationen wie das *Gob Squad Lesebuch* oder *Sich fremd werden* von She She Pop, die als „Beiträge zu einer Poetik der Performance[1446]" verstanden werden können, zählen. Bezüglich einzelner Aspekte werden auch Kritiken und Rezensionen in die Untersuchung eingehen. Die Analyse und Interpretation dieses Materialkorpus wird in einen Dialog mit theaterwissenschaftlichen Positionen wie beispielsweise diejenigen Jens Roselts, Martina Ruhsams, Miriam Dreysses, Jan Decks oder Kai van Eikels treten, die sich dezidiert mit Phänomenen des Kollektiven in der zeitgenössischen Theater- und Performancepraxis auseinandersetzen.

[1446] Dieser Untertitel der Publikation von She She Pop kann durchaus auch als programmatisch für den *Gob Squad Reader* angesehen werden. Vgl.: Johannes Birgfeld (wie Anm. 50).

8.1. Der wissenschaftliche Geist der zeitgenössischen Kollektive

Bevor mit der inhaltlichen Analyse der Quellen begonnen wird, soll zunächst die spezifische Natur der Aussagen Beachtung finden. Bei der Untersuchung der diskursiven Beiträge der Theaterkollektive zu ihren Arbeitsweisen und szenischen Produktionen fallen der hohe Grad an methodologischer Reflexivität und die distanzierte Betrachtungsweise auf, die für eine wissenschaftliche Perspektive kennzeichnend sind. Von den leidenschaftlichen Stellungnahmen der Theatermacher der 1960/70er-Jahre sind die heutigen Aussagen weit entfernt. Die Theaterwissenschaftlerin Miriam Dreysse führt die für die aktuellen Formen kollektiver Theaterarbeit typische „Verbindung von konzeptionellem Denken, praktischer Ausformung und kritischer Reflexion" auf die „Konzeption des Studiengangs [der angewandten Theaterwissenschaften an der Universität Gießen], mit der spezifischen Durchdringung von Theorie und Praxis[1447]" zurück. Tatsächlich scheint sich der akademische Hintergrund der Mitglieder von She She Pop und Gob Squad in der Art und Weise, wie die Kollektive ihre Arbeit beschreiben, kontextualisieren und analysieren, zu manifestieren. Die Kollektivmitglieder treten nicht nur als Kunstschaffende, sondern auch als Interpreten ihrer ästhetischen Praxis auf. Damit stellen sie sich in die Tradition von Theaterpraktikern wie Bertolt Brecht oder Antonin Artaud, die mit ihren theoretischen Schriften den Diskurs über ihre Theaterpraxis grundlegend prägten. Dies wirft die Frage auf, inwiefern die Theaterkollektive, die einen Großteil des Diskurses zu ihren Arbeitsweisen und ästhetischen Strategien selbst bestreiten, dadurch eine Form der Kontrolle über die Interpretation ihrer Arbeit(en) ausüben. Aufgrund ihrer nicht nur künstlerischen, sondern auch wissenschaftlichen Autorität scheint ihnen jedenfalls eine gewisse Deutungs- und Bewertungshoheit zuzukommen.

Paradigmatisch für die Figur des Künstler-Wissenschaftlers steht Annemarie (Mieke) Matzke, die als Mitglied von She She Pop theaterpraktisch tätig ist und gleichzeitig als Professorin für experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim lehrt und forscht. Diese Doppelrolle wird von Annemarie Matzke selbst in einigen ihrer Artikel zur Arbeit von She She Pop thematisiert: Beim Schreiben nehme sie „sowohl den reflektierenden Außenblick ein als auch die Innensicht der Performerin[1448]". „Vielleicht werde ich beide Positionen vermischen. Aber unter Umständen – und dies ist

[1447] Dreysse (wie Anm. 78), S. 94.
[1448] Mieke Matzke, Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop, in: Gabriele Klein und Wolfgang Sting (Hrsg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005, S. 93.

meine Hoffnung – entstehen gerade in dieser Vermischung, im Überkreuzen verschiedener Perspektiven, neue Erkenntnisse[1449]", erklärt Matzke. Das Zusammenbringen der beiden Perspektiven, dem distanzierten Außenblick der Wissenschaftlerin und der „emphatischen[1450]" Haltung der Künstlerin, berge ein innovatives Potenzial und die Möglichkeit eines gesteigerten Erkenntnisvermögens. Diese Sichtweise entspricht dem Ausbildungskonzept der Universität Gießen, wo „das Studium als ein Ort des Denkens *und* Machens ernst[1451]" genommen werden soll, wo Theorie und Praxis sich verschränken. Auch die Ausrichtung der künstlerisch-wissenschaftlichen Studiengänge der Universität Hildesheim setzen auf den Dialog zwischen Theaterwissenschaften und Theaterpraxis[1452]. Es ist somit sicherlich kein Zufall, dass sich sowohl die Arbeitsweisen als auch die diskursiven Beiträge der heutigen Kollektive wie She She Pop, Gob Squad, Showcase Beat Le Mot oder Turbo Pascal, die aus diesen universitären Kontexten hervorgegangen sind, durch ihren theoretisch-wissenschaftlichen Charakter auszeichnen[1453].

Die theoretisch-analytische Perspektive auf die kollektive Theaterarbeit, die sich in vielen der untersuchten Quellen abzeichnet, hat natürlich Konsequenzen für das Verfassen der vorliegenden Dissertationsschrift. Die Permanenz der Meta-Ebene innerhalb der Diskursbeiträge der Theaterkollektive erleichtert und erschwert deren analytische Betrachtung zugleich. Einerseits wird die (theaterwissenschaftliche) Deutung einer ästhetischen Strategie oder Gegebenheit im Diskurs gleich mitgeliefert. Andererseits handelt es sich bei den Beiträgen von Seiten der Theaterkollektive immer auch um eine Form der Selbstdarstellung und -inszenierung [vgl. 8.2.2], weshalb sie kritisch hinterfragt werden müssen. Die Aussagen der Kollektivmitglieder zu ihren eigenen Arbeitsweisen, Organisationsformen und ästhetischen Ausdrucksmitteln sowie ihre Interpretationen des eigenen künstlerischen Schaffens können nicht einfach als "wahr" übernommen werden, sondern müssen überprüft, interpretiert und kontextualisiert werden. Besonders gut verdeutlichen lässt sich dies am Beispiel des *Gob Squad Lesebuchs*. In dieser Publikation

---

[1449] Ebd..
[1450] Matzke (wie Anm. 82), S. 20.
[1451] Matzke u. Wortelkamp (wie Anm. 1360), S. 8.
[1452] Siehe dazu: Hartwin Gromes und Hajo Kurzenberger, TheorieTheaterPraxis oder wie in Hildesheim die praktische Theaterwissenschaft entwickelt wurde, in: Wolfgang Schneider und Julia Speckmann (Hrsg.), *Theatermachen als Beruf: Hildesheimer Wege*, Berlin 2017, S. 18-39.
[1453] Im Zusammenhang mit der europäischen Studienreform (Bologna-Prozess) entstand generell ein Diskurs um künstlerische Forschung, in dem das Verhältnis von Theorie und Praxis neu diskutiert wurde. Gerade in den französischen Theaterwissenschaften zeichnet sich eine Tendenz ab, in der sich die Opposition zwischen wissenschaftlicher Forschung und künstlerischer Praxis immer weiter auflöst. Siehe dazu beispielsweise: Mireille Losco-Lena und Michel Corvin, *Faire théâtre sous le signe de la recherche,* Rennes 2017.

haben die Mitglieder von Gob Squad Aussagen aus diversen Interviews, Zeitschriftenartikeln und Förderanträgen zusammengetragen und thematisch geordnet veröffentlicht. Dadurch wird dem Analysten in gewisser Weise ein erster Arbeitsschritt abgenommen. Allerdings muss überprüft werden, nach welchen Kriterien die Beiträge ausgewählt wurden, inwieweit sie repräsentativ für den Diskurs sind, ob gewisse Themen besonders hervorgehoben oder ausgespart wurden und welchen Grad der Vollständigkeit der *Gob Squad Reader* aufweist. Darüber hinaus verleiht die theoretisch geschulte Betrachtungsweise, die sich in den Aussagen der Kollektive abzeichnet, ebenso wie das wissenschaftliche Renommee einiger ihrer Mitglieder ihren Diskursbeiträgen eine Autorität, von der man sich nicht einschüchtern lassen sollte.

Der hohe Grad an (Selbst-) Reflexivität und analytischem Vermögen erschweren es, zwischen einer Selbstaussage, die als Diskursbeitrag in den Analysekorpus eingehen müsste, und einem theaterwissenschaftlichen Text, der für die Interpretation und Kontextualisierung der Analyseergebnisse von Interesse ist, zu unterscheiden. Diese Frage stellt sich insbesondere für die Artikel von Annemarie Matzke, die oft beides sind: Sowohl eine wissenschaftliche Analyse des ästhetischen Phänomens She She Pop als auch die Beschreibung der Gruppe und ihrer künstlerischen Vorgehensweisen durch ein Kollektivmitglied. Diese perspektivische Doppelung lässt sich beispielhaft an Matzkes Artikel „Das Freie Theater gibt es nicht“ aufzeigen. Dieser Text ist im Rahmen einer kulturpolitischen Vorlesungsreihe an der Universität Hildesheim entstanden und wurde mit dem Titel „Jenseits des Freien Theaters[1454]“ unter den „Hildesheimer Thesen“ auf der Internetseite www.nachtkrititk.de (und damit in einem feuilletonistischen Kontext) veröffentlicht. Später ist er dann als eine Stellungnahme der Theatermacherin Mieke Matzke auf der Internetseite des Impulse-Festivals, einer diskursiven Plattform der Freien Szene, erschienen. In überarbeiteter Form und unter dem Titel „Das Freie Theater gibt es nicht: Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater“ erschien der Artikel schließlich in der kulturwissenschaftlichen Publikation *Theater entwickeln und planen: Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste* von Wolfgang Schneider. Dieses Beispiel zeigt deutlich, dass eine klare Trennung zwischen den Selbstaussagen der Kollektivmitglieder und theaterwissenschaftlichen Positionen in diesem Kontext nicht

[1454] Annemarie Matzke, *Jenseits des Freien Theaters. Hildesheimer Thesen V - Das freie Theater gibt es nicht*, unter: https://nachtkritik.de/index.php?view=article&id=7472%3Ahildesheimer-thesen-v-n&option=com_content&Itemid=84, zuletzt konsultiert am 26.12.2018.

möglich ist. Im Diskurs um die zeitgenössische kollektive Theaterarbeit sind beide Ebenen (untrennbar) miteinander verwoben. Dementsprechend sollen die Texte auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit verwendet werden: Je nach Kontext können sie als theaterwissenschaftliche Sekundärquellen oder als zu analysierende Diskursbeiträge in Betracht gezogen werden.

8.1.1 Theater als „Versuchsaufbau"

Wissenschaftlichkeit ist ein Begriff, der nicht nur den Charakter der Diskursbeiträge bezeichnen kann, sondern der auch auf inhaltlicher Ebene eine Rolle spielt. In den Texten, die sich mit den künstlerischen Arbeiten von She She Pop und Gob Squad auseinandersetzen, tauchen immer wieder Bezeichnungen wie „Versuchsaufbau[1455]", „Versuchsanordnungen[1456]" oder „Laborsituation[1457]" auf. Diese verweisen deutlich auf einen wissenschaftlichen Kontext und stellen die ästhetischen Verfahren der Kollektive als eine Art experimentelle Praxis dar. Die Bezeichnungen verdeutlichen, dass die künstlerischen Vorgehensweisen von She She Pop und Gob Squad nicht nur als experimentelle Theaterkunst in dem Sinne wahrgenommen werden, dass sie sich von den tradierten ästhetischen Ausdrucksmitteln des psychologisch-realistischen Sprechtheaters abhebt, sondern sie lassen auch auf eine ideelle Annäherung von (Theater-) Wissenschaft und Theaterpraxis schließen. Diese Annährung beschränkt sich nicht darauf, dass die Theatermacher ihren akademischen Hintergrund dramaturgisch und diskursiv in die Theaterarbeit einbringen oder gleichzeitig als Theaterwissenschaftler und -praktiker tätig sind wie beispielweise Annemarie Matzke. Das (Selbst-) Verständnis des künstlerischen Schaffens als „Versuchsaufbau" zeugt von einer Sichtweise, die die Theaterarbeit und insbesondere auch die Probenprozesse als Experiment begreift. Die Idee des „Versuchsaufbaus" scheint allerdings vor allem für eine Form der Offenheit des Prozesses zu stehen und nicht für Wissenschaftlichkeit im Sinne von Objektivität.

Dies gilt insbesondere für Performances von Gob Squad, die aufgrund ihrer räumlichen und dramaturgischen Offenheit mit einem Kontrollverlust der Performer einhergeht: Diese geben zwar die Spielregeln vor, aber auf welche Weise sich die Aufführung letztendlich konkretisiert, hängt von zahlreichen anderen Faktoren ab [vgl. 8.3.3.1]. Die Inszenierungen

---

[1455] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 50.
[1456] Ebd., S. 85.
[1457] Nina Tecklenburg, *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance,* Bielefeld 2014, S. 186.

bzw. die Performances der Gruppe und das dabei stattfindende Zusammentreffen von Darstellenden und Zuschauenden werden in diesem Sinne als Experimentierfeld wahrgenommen. „Gob Squad sind Meister des popkulturellen Experiments und ihr Testmaterial ist die moderne Großstadt[1458]“, liest man beispielsweise auf der Internetseite des Goethe Instituts. In Gob Squads Performances, die häufig für den öffentlichen Stadtraum konzipiert sind, scheint das „Experiment“ eine gesellschaftliche oder soziologische Komponente zu erhalten. Eine solche zeichnet sich auch in einer Aussage von She She Pop über sich selbst ab: „Ihre Bühne ist ein utopischer Raum, in dem akute Entscheidungen getroffen, Gesprächstechniken und Gesellschaftssysteme ausprobiert, große Gesten und soziale Rituale einstudiert und wieder verworfen werden können. She She Pop sehen ihre Aufgabe in der Suche nach den gesellschaftlichen Grenzen der Kommunikation – und in deren gezielter und kunstvoller Überschreitung im Schutzraum des Theaters.[1459]“ Interessanterweise wird hier ähnlich wie in den 1960/70er-Jahren das Theater als eine utopische und Schutz gewährende Ausnahmesituation begriffen, die das grenzüberschreitende Austesten von kommunikativen Handlungen oder gar von „Gesellschaftssystemen“ möglich mache. Getestet werden soll hier allerdings kein bestimmtes soziopolitisches System – die Formulierung von She She Pop zeigt deutlich den offenen Charakter des Ausprobierens, dem keine spezifische Finalität eingeschrieben zu sein scheint. Sowohl in der Aussage Gob Squads als auch in derjenigen von She She Pop erscheint das Theater, ähnlich seiner Funktion in der griechischen Antike, als ein Raum der öffentlichen Interaktion [vgl. 8.4]. Allerding scheint es in den experimentellen Theatersituationen nicht darum zu gehen, bestimmte gesellschaftliche Umgangsformen und Funktionsweisen zu stabilisieren, sondern darum, kommunikative und soziale Möglichkeiten des Handelns jenseits konventioneller Formen auszutesten.

Mit ihrem Ansatz, die Theaterarbeit als experimentelle Praxis zu betreiben bzw. als „Versuchsanordnung“ zu begreifen, scheinen die zeitgenössischen Theaterkollektive sich in eine Traditionslinie der historischen Kollektive einzuschreiben: Auch die Inszenierungen an der Schaubühne zu Beginn der 1970er-Jahre waren als "Forschungsprojekte" konzipiert [vgl. 4.2.1]. An der Schaubühne ging es allerdings primär darum, die Theaterarbeit in den Kontext der marxistischen Theorie einzuordnen und den diesbezüglichen politisch-philosophischen

[1458] Christian Rakow, *Portrait: Gob Squad*, unter: http://www.goethe.de/kue/the/pur/enindex.htm zuletzt konsultiert am 26.6.2018.
[1459] She She Pop (wie Anm. 1428), ohne Seitenangabe.

Hintergrund für die Kollektivmitglieder zugänglich und für die Inszenierungsarbeit fruchtbar zu machen. Darüber hinaus zielten diese "wissenschaftlichen" Vorgehensweisen darauf ab, die Theaterarbeit in Zeiten der Kunstfeindlichkeit zu legitimieren [vgl. 1.1]. Das heutige Versuchen und Ausprobieren scheinen eher darauf angelegt, die medialen Bedingungen der Kunstform Theater bzw. verschiedene Modelle theatraler Praxis zu hinterfragen und auszutesten. Kollektivität und Selbstreflexivität können dabei nicht nur, wie Annemarie Matzke konstatiert, als die konstituierenden Merkmale der (kollektiven) „Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters[1460]“ angesehen werden, sondern scheinen sich, was She She Pop und Gob Squad angeht, gegenseitig zu bedingen. Die Vorstellung eines wissenschaftlichen Theaters hat demnach eine klare Verschiebung erfahren: Von einem Kollektivtheater, das mittels der Theaterarbeit die gesellschaftlichen Verhältnisse aus einer marxistischen Perspektive heraus zu analysieren und zu verändern suchte, zu einem Theater der Kollektive, das in seiner künstlerischen und diskursiven Praxis die eigenen Vorgehensweisen und medialen Bedingungen reflektiert. Dieser Perspektivenwechsel zeugt von einem veränderten „Verständnis von Kunst als Experimentierfeld eher denn als Sinnfindungsinstanz[1461]“, das der Literaturwissenschaftlerin Ruth Mayer zufolge ein Wesensmerkmal postmoderner Kunst darstelle.

Der Theaterwissenschaftler Jens Roselt wirft die Frage auf, inwiefern die Integration des Wissenschaftsvokabulars in den Diskurs der Freien Theatermacher eine Strategie der Veredelung oder Legitimierung der Theaterarbeit darstellt, die im Hinblick auf finanzielle Förderung angewendet wird: „Forschung und Experiment klingt natürlich eleganter und lehnt sich eher an die Begrifflichkeiten der Wissenschaft an, der man womöglich eine höhere gesellschaftliche Legitimation zutraut als der Fachsprache des Theaters. Andere Worte würden es vielleicht besser treffen: Basteln, Tüfteln, Rumprobieren sind probate Verfahren, die man aber so lieber nicht bei, Namen nennt[1462]“, schreibt Roselt. Zieht man die grundlegende Abhängigkeit der Freien Theatermacher von den staatlichen Subventionen in Betracht [vgl. 6.2.2.1], erscheint diese These als eine einleuchtende Erklärung für den wiederkehrenden Topos des Theaterprojekts als Experiment oder Forschungsprojekt. Andererseits klingen die Begriffe „Basteln, Tüfteln, Rumprobieren“ eher nach

[1460] Vgl.: Matzke (wie Anm. 1199).
[1461] Ruth Mayer: Postmoderne/Postmodernismus, in: Nünning (wie Anm. 508), S. 523
[1462] Roselt (wie Anm. 1099), S. 196.

Amateurwerkstatt und scheinen nur teilweise geeignet, um die reflektierten und theoretisch fundierten Arbeitsverfahren der Theaterkollektive zu beschreiben.

8.2 Darstellungsweisen und Rollenverständnis in der zeitgenössischen kollektiven Theaterpraxis

Seit den 1990er-Jahren wird das bürgerliche Modell des Literaturtheaters von sogenannten postdramatischen Theaterformen abgelöst bzw. ergänzt, die sich nicht oder nicht primär an dramatischen Texten orientieren. Mit dieser Entwicklung geht zwangläufig ein verändertes Verständnis des Schauspielers und seiner Tätigkeit sowie dem Verhältnis von Darsteller und Rolle einher. „War die Literarisierung des Theaters im 18. Jahrhundert die wesentliche Voraussetzung für die Herausbildung von Schauspiel, stellt sich im postdramatischen Theater […] die Frage, wie schauspielerisches Handeln beschrieben werden kann, wenn Rollentext oder fiktive Handlungen nicht mehr die alleinigen Parameter abgeben[1463]“, bemerkt Jens Roselt. Diese Frage stellt sich auch für die Performances von She She Pop und Gob Squad, die „ihren Ausgang nicht bei der Auseinandersetzung mit einem vorgefertigten Text oder gar einem Drama“ nehmen, sondern die „das eigene Erleben und die individuelle Wahrnehmung der Darsteller in einem Zirkelschlag zwischen Theater, Alltag und Medien[1464]“ thematisiert. Im folgenden Abschnitt sollen die Darstellungskonzepte und das Rollenverständnis der zeitgenössischen Theaterkollektive untersucht werden.

8.2.1 Die Ich-Sager: Inszenierungsstrategien des Selbst

Eine typische Vorgehensweise der zeitgenössischen Theaterkollektive besteht darin, dass die Performer in den Aufführungen systematisch ihre eigenen Vornamen benutzen. „Wir sind die Autoren und Performer unserer Arbeit. Darum bin ich immer Sean und Johanna ist immer Johanna in dem Stück. Auf irgendeiner grundlegenden Ebene ist da etwas von uns selbst. Die Rollen, die wir darstellen, die gehören zu uns und darum nehmen wir unsere eigenen Namen[1465]“, erklärt Sean Patten von Gob Squad. Die Anrede mit dem eigenen Namen ist demnach eng mit dem (Selbst-) Verständnis als Kollektiv verbunden: Die kollektive Arbeitsweise, die die traditionelle Arbeitsteilung am Theater ablehnt, scheint auch die Dichotomie von Darsteller und Rolle in Frage zu stellen. Das Benutzen des persönlichen Vornamens ist nicht nur bei Gob Squad, sondern auch bei She She Pop sowie zahlreichen anderen Kollektiven wie Turbo Pascal oder der Fräulein Wunder AG gängige Praxis. Dieses Vorgehen, das suggeriert, die Darsteller seien in den Inszenierungen nicht als Bühnenfiguren, sondern als "sie selbst" zu sehen, erhält insbesondere im theaterwissenschaftlichen Diskurs

[1463] Siehe dazu den Eintrag „Schauspieltheorie“ von Jens Roselt, in: Fischer-Lichte (wie Anm. 187), S. 294.
[1464] Roselt bezieht sich in seinem Artikel auf das Kollektiv Gob Squad und ihre Performance *15 minutes to comply*. Roselt (wie Anm. 76), S. 113.
[1465] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 51.

hohe Aufmerksamkeit. Annemarie Matzke beispielsweise hat die „Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater[1466]“ im Rahmen ihrer Promotion untersucht und zahlreiche Artikel zu dem Thema veröffentlicht. Auch im journalistischen Diskurs wird die Frage nach dem Verhältnis von der Privatperson des Performers zu seinem „öffentlichen Ich[1467]“ immer wieder aufgeworfen.

Das Verwenden der eigenen Vornamen steht mit dem Prinzip der Selbst-Inszenierung in Zusammenhang, das die Darstellungsweisen von She She Pop und Gob Squad kennzeichnet. „Was in solchen autobiographisch-szenischen Projekten […] erprobt wird, ist eine Form der Performance, die im Rahmen des Theaters "Schau-Spiel" vertauscht mit szenischem Erzählen – und zwar als antiillusionistische Darstellung autobiographischer Texte und Körpererfahrungen der Darstellerinnen, die zugleich Autorinnen dieser "Selbst-Beschreibung" sind. Aus der bewussten Wahrnehmung einer Welt, die ohne TV-Szenarien und ohne die Simulations-Kapazität der elektronischen Bild-Medien nicht mehr zu denken ist, artikuliert sich eine Perspektive auf "Selbst" und "Darstellung", die längst die Opposition zwischen Original und Simulation, zwischen "Selbst"-/Sein und Darstellung/Illusion, zwischen Kunst und Alltagskultur aufgegeben hat[1468]“, schreibt die Theaterwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter über die frühen Arbeiten von She She Pop. Diese Aussage, die in dem Artikel „Things that I used to do[1469]“ wiedergeben wird, zeigt beispielhaft die Themen auf, die im Zusammenhang mit den Selbst-Inszenierungen von She She Pop und Gob Squad diskutiert werden: Erstens wird die Abkehr von den Prinzipien der theatralen Illusion und Repräsentation angeführt, wie sie im klassischen Sprechtheater ihre Gültigkeit erhalten. Zweitens wird das autobiographische Spiel bzw. das Spielen mit der Autobiographie als eine Geste der Selbstermächtigung und der Aneignung von Autorschaft durch die Performer gedeutet, die für ihre Bühnenhandlungen und -texte als „Autoren“ Verantwortung übernehmen. Drittens wird die Identitätskonstruktion auf der Bühne mit einem Hinweis auf die Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion, von Schein und Sein im Medienzeitalter verbunden. Im Folgenden sollen diese Aspekte am Beispiel verschiedener Inszenierungen der Kollektive She She Pop und Gob Squad analytisch vertieft werden.

[1466] Matzke (wie Anm. 81).
[1467] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 51.
[1468] Gabriele Brandstetter (Hrsg.), *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste,* Tübingen 1998, S. 126.
[1469] She She Pop (wie Anm. 1223), S. 223.

8.2.1.1 Die „autobiographische Methode“: Der "Tod des Autors" als szenische Praxis

Seit dem Beginn ihrer gemeinsamen Theaterarbeit stellt die Biographie der Kollektivmitglieder den Ausgangspunkt der Inszenierungen und Inszenierungsweisen von She She Pop dar. „Aus dem eigenen Erfahrungshorizont entwickeln sich unterschiedliche Perspektiven auf eine Frage. Das wird mitunter als autobiografisches Theater gedeutet. Tatsächlich ist der Bezug zum eigenen Leben eine Methode, nicht das Thema. Durch Verdichtung entsteht aus dem persönlichen Material eine erkennbare künstlerische Strategie und eine ins Beispielhafte stilisierte Position[1470]“ schreiben She She Pop in der Pressemappe zu der Inszenierung *Testament*. In dieser Inszenierung, in der die Performerinnen ihre eigenen Väter mit auf die Bühne bringen, wird die „autobiographische Methode[1471]“ auf die Spitze getrieben. Die Väter, die mit der Figur des König Lear in Verbindung gesetzt werden, werden nicht von Schauspielern dargestellt. Es handelt sich um die tatsächlichen Väter der She She Pop-Mitglieder und sie werden in dieser Funktion – sozusagen als lebendiges autobiographisches "Material" – in die Inszenierung eingebunden. Das vorangegangene Zitat aus der Pressemappe zeigt deutlich, dass die „autobiographische Methode“ nicht als ein Versprechen von Wahrhaftigkeit und Nicht-Fiktionalität an den Zuschauer im Sinne eines „autobiographischen Paktes[1472]“ verstanden werden kann. Sie stellt aber auch keine Autofiktion dar, weil nämlich, wie Sebastian Bark es beschreibt, bei She She Pop „jeder und jede auf der Bühne immer von sich selbst“ ausgehe und „immer ziemlich genau das sagen würde, was er oder sie meint[1473]“. Die Strategien der szenischen Selbst-Inszenierung zielten nicht auf die „endgültige Verabschiedung des Authentizitätsbegriffes, der […] weiterhin ein wichtiger Bezugspunkt für Darsteller und Zuschauer bleibt[1474]“, ab. Es ginge vielmehr um die „Verabschiedung einer bestimmten Authentizitätsvorstellung, die nach Echtheit, Wahrheit und Glaubwürdigkeit sucht[1475]“, schreibt Annemarie Matzke in ihrer Dissertationsschrift zu den *Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*. Bei der „autobiographischen Methode“ scheint es vor allem um das „Beispielhafte“ bestimmter Situationen und Konstellationen zu gehen, das aus dem „Erfahrungshorizont“ der Performerinnen heraus entwickelt wird und auf dessen Grundlage die szenischen Arbeiten

[1470] She She Pop (wie Anm. 1428), ohne Seitenangabe.
[1471] Ebd..
[1472] Siehe dazu den Eintrag „Autobiographischer Pakt“ in: Nünning (wie Anm. 508), S. 33.
[1473] Sebastian Bark, Was man aufs Spiel setzt. Zum Material der Performance, in: Johannes Birgfeld (Hrsg.), *She She Pop. Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Berlin 2018, S. 87.
[1474] Matzke (wie Anm. 81), S. 219.
[1475] Ebd..

des Kollektivs aufbauen. Anhand von *Testament* soll im Folgenden herausgearbeitet werden, worin genau diese Methode besteht.

In der Inszenierung *Testament*, die im Jahr 2010 Premiere feierte, verhandeln She She Pop mit ihren Vätern und entlang der Motive des König Lear von Shakespeare „über die gemeinsame Zukunft, über Erbe und Pflege, Liebesschwüre und Generationswechsel[1476]". In der Pressemappe stellen She She Pop die Parallelen zwischen der Dramenhandlung und der aktuellen privaten Situation der Kollektivmitglieder heraus. Wie auch im Shakespeare'schen Stück spielten für sie in dieser Lebensphase die Fragen nach dem Altern (der Eltern), dem Erben und dem eigenen Verhältnis zu den Eltern eine ausschlaggebende Rolle. „Auf die Bühne haben wir dazu diejenigen gebeten, die unser Standpunkt in diesen Fragen direkt betrifft: unsere Väter. Die eingeladenen Väter sind zwischen 68 und 71, bereits im Ruhestand oder kurz vor der Rente; ihre Töchter zwischen 38 und 40.[1477]" Das hier beschriebene Verhältnis von Dramentext und Inszenierung kann als für die Arbeitsweise von She She Pop typisch bezeichnet werden: Nicht der Lear-Text stellt den Ausgangspunkt der Inszenierung dar, sondern die aktuelle Lebenssituation der Kollektivmitglieder. Nicht die Fragestellung, wie man das Drama auf die heutigen Verhältnisse übertragen und damit aktualisieren könne, steht im Vordergrund, sondern die Frage, welche Resonanzen die eigene biographische Situation im Drama findet. Diese Perspektive beschreibt Eva Behrendt in einem *Theater-heute*-Artikel über *Testament* auf die folgende Weise: „Die Truppe übersetzt den hinter Lear steckenden Tauschhandel in lustige Gedankenspiele: Wo der König Cordelia enterbt, weil sie sich dem von ihm angezettelten Liebeswettbewerb verweigert, rechnet der kinderlose Sebastian Bark schon mal den Gegenwert für Zeit und Geschenke, die seine Nichten und Neffen bereits in Anspruch genommen haben, in Euro um. Und wo Lear mit seinen Rittern bei Goneril zu Besuch einreitet, spielt Lisa Lucassen (die es für aussichtlos hielt, ihren Vater auch nur zu fragen, ob er am «Testament» mitwirken will) am Pinboard durch, wie viel Platz noch in ihrer Wohnung bliebe, wenn dort ihr Vater mit seinen Bücherregalen einzöge – keiner.[1478]" Behrend beschreibt hier das Verhältnis der Inszenierung *Testament* zu dem Lear-Drama als eine „Übersetzung", also als die Übertragung in die eigene (ästhetische) Sprache von She She Pop, die u.a. in der Anwendung des Dramas auf die eigene Lebenssituation besteht. Allerdings stellt She She Pops Umgang mit dem Shakespeare-Text eigentlich eine

[1476] Matzke (wie Anm. 1199), S. 17.
[1477] She She Pop (wie Anm. 1428), ohne Seitenangabe.
[1478] Eva Behrendt, I will always love you, in: *Theater heute, Heft* 6, 2010, S. 22.

noch radikalere Form der Ent- und Aneignung dar. Es zeichnet sich darin eine Umkehrung der traditionellen Rangordnung von Drama und Inszenierung ab: Nicht der Text gibt die szenischen Handlungen und Figuren vor, sondern die eigenen Fragestellungen werden anhand des Dramas verhandelt [vgl. 8.3.2]. Es geht in *Testament* nicht darum, was She She Pop zum *Lear* zu sagen hat, sondern, was der *Lear* über She She Pop aussagen kann. Ganz in diesem Sinne bezeichnet Eva Behrendt den *König Lear* als „Stichwortgeber[1479]". Die Degradierung eines Werkes von Shakespeare, einem der weltweit wohl bekanntesten, meistgelesenen und -gespielten Dramatikern, zum „Stichwortgeber" mag blasphemisch anmuten. In *Testament* wird nicht nur der *König Lear* entthront, sondern auch der dramatische Autor, der seine einstmals zentrale Rolle aufgeben muss. Als „Stichwortgeber" wird er nicht einmal als ein veritabler Gesprächspartner angesehen, sondern eher als eine Art Gehilfe, dessen Aufgabe darin besteht, den Performerinnen Anlass und Möglichkeit zu geben, ihre eigenen Ansichten und Überlegungen auszubreiten. Bei She She Pop wird der "Tod des Autors" als szenische Praxis betrieben [vgl. 8.3.2].

„King Lear und wir alle[1480]" – Der Titel, den der Rezensent der *Neuen Zürcher Zeitung* für seinen Artikel wählt, verdeutlich, dass es bei der „autobiographischen Methode" nicht darum geht, die privaten Belange der Mitglieder der Performancegruppe She She Pop öffentlich zu verhandeln, sondern diese in ihrer Beispielhaftigkeit zu betrachten. Dementsprechend allgemein gehalten ist die Beschreibung der Grundsituation, die für She She Pop den Anlass zu einer theatralen Auseinandersetzung mit *König Lear* gab: „Wir dagegen, die altgewordenen Töchter bzw. der schwule Sohn, befinden uns selbst gerade in der Familiengründung oder aber müssen uns selbst und unsere Eltern mit der Aussicht konfrontieren, möglicherweise keine eigenen Kinder zu haben und die Kette der Generationen abbrechen zu lassen. (Diejenigen von uns mit Kindern würden sich bei dieser Gelegenheit jedoch gern über den Umfang der Unterstützung bei der Betreuung versichern.) Wir haben uns mit Mitte dreißig in unserer beruflichen Laufbahn und unserem Lebensstandard auf einem gewissen Niveau eingependelt, auf einem Niveau nämlich, das manchen von uns eine eigene Altersvorsorge allenfalls in geringem Maße erlaubt und das uns auf das elterliche Erbe verweist, sofern es das gibt.[1481]" Das in diesem Text verwendete „wir" verweist nicht nur auf die Verfasstheit von She She Pop als Kollektiv, sondern scheint

[1479] Ebd..
[1480] Claudio Steiger, *King Lear und wir alle*, unter: https://www.nzz.ch/king_lear_und_wir_alle-1.11980291, zuletzt konsultiert an 20.9.2018.
[1481] She She Pop (wie Anm. 1428).

auch die Allgemeingültigkeit der in *Testament* verhandelten Problemstellungen zu unterstreichen. Alter, Erbe, Generationenkonflikte und Familienbeziehungen sind Themen, mit denen sich jeder früher oder später auseinandersetzen muss. In der Pressemappe stellen She She Pop dies ganz explizit heraus: „Es geht uns bei *Testament* nicht um die Erzählung individueller Biographien: Wir machen uns auf der Bühne zu Stellvertretern für eine Verhandlung zwischen den Generationen, die jeden angeht, denn jeder hat Eltern und ist Tochter oder Sohn.[1482]“ Die „autobiographische Methode“ behandelt somit am konkreten Beispiel ein Grundsatzproblem, das sich zwar aus der spezifischen Lebenssituation der She She Pop-Mitglieder ergibt, dem aber dennoch überindividuelle Bedeutung zugeschrieben wird. Die individuelle Biographie der Performerinnen steht dabei stellvertretend für eine bestimmte Lebenssituation oder ein spezifisches Beziehungsgefüge. Eine Aussage von Lisa Lucassen in einem Interview mit dem Radiosender Deutschlandfunk verdeutlicht, dass die Grenze zwischen dem öffentlichen Ausbreiten der eigenen Privatsphäre und dem beispielhaften Verhandeln spezifischer Situationen nicht immer klar zu ziehen sind. Lucassen beschreibt in dem Interview die Schwierigkeiten, die sich während der Proben mit den Vätern ergaben, und benennt dabei eben jene Problematik: „Also, einerseits natürlich finden einige von denen [den Vätern] bis heute, dass zu private Sachen nicht auf die Bühne gehören, dass Sachen, die sie und ihre Familie angehen, bitte nicht in der Öffentlichkeit verhandelt werden. Da konnte man den Vätern beibringen, dass sie ja nur ein Beispiel sind und dass es nicht wirklich um sie persönlich geht, sondern um diese Art von Familienkonstellation möglicherweise.[1483]“

8.2.1.2 Die „Instant-Biographie“ des Performers

„Wir zeichnen also jeweils verantwortlich für das Gesagte: Wenn ich „ich“ sage auf der Bühne, dann meine ich auch mich als Person und verweise auf keine fiktive Figur[1484]“, schreibt Mieke Matzke von She She Pop in ihrem Artikel über „glückliche Kollektive“. Diese Aussage betont die unmittelbare Verantwortlichkeit (und Autorschaft) des Performers für seinen Bühnentext, insofern er als „Person“ und nicht als „Figur“ auftrete. Doch kann die Frage nach dem sprechenden „Ich“ nicht so einfach beantwortet werden, wie es hier scheint. Zwar verkörpern die Performer von She She Pop oder Gob Squad keine dramatischen

[1482] Ebd..
[1483] Britta Bürger, *Generationenkonflikt zum Nachhören. She She Pop-Mitglied Lisa Lucassen über ihr preisgekröntes Hörspiel "Testament"*, unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/generationenkonflikt-zum-nachhoeren.954.de.html?dram:article_id=208864, zuletzt konsultiert am 13.7.2018.
[1484] Matzke (wie Anm. 6), S. 50.

Figuren im traditionellen Sinne, sie sind aber auch nicht einfach nur sie selbst. „Der Status der Performerin auf der Bühne“ lasse sich laut Annemarie Matzke „mit der Doppelung von Spieler und Spielfigur beschreiben. Bei einem Brettspiel bekommt ein Spieler eine oder mehrere Spielfiguren zugeteilt, die sich an seiner Stelle über das Spielfeld bewegen. […] Erst durch den Verlauf des Spiels, die strategischen Entscheidungen des Spielers, den Zufall und die Interaktion mit den anderen Spielfiguren bekommt die Spielfigur für das jeweilige Spiel eine eigene Geschichte – eine Art "Instant-Biografie" für den Abend. Die Spielfigur repräsentiert den Spieler, sie wird von ihm gespielt. Ist aber gleichzeitig den Spielregeln und dem Zufall des Spiels ausgesetzt.[1485]“ Matzke zufolge bestehe einerseits eine grundlegende Abhängigkeit der Figur vom Spieler, diese werde aber andererseits von Faktoren geprägt, die außerhalb des Einflussbereiches des Performers lägen. Die Selbst-Inszenierungen von She She Pop bringen demnach semi-autonome Figuren hervor, die als ein Zwitterwesen aus dem privaten und dem öffentlichen "Ich" der Performerinnen beschrieben werden können. Dem von Matzke formulierten Konzept einer „Instant-Biographie“ oder Instant-Figur wohnt die Idee der Löslichkeit inne und verweist auf die amalgamartige Verbindung, die die Privatperson des Performers mit der Bühnenfigur eingeht. Sie hat „ihren Ausgangspunkt“ in der „eigenen Persönlichkeit[1486]“ des Performers, wird aber im Moment der Aufführung erst entwickelt und unterliegt weitaus mehr Einflüssen als lediglich der Persönlichkeit und Biographie des Darstellers. Das Präfix „Instant-“ stellt einen Zusammenhang zu den Stehgreif-Situationen innerhalb der Inszenierungen von She She Pop (und Gob Squad) her, die häufig Raum für Improvisationen und Interaktionen mit den Zuschauern lassen. Die Instant-Rolle bzw. -Biographie muss spontan hervorgebracht werden und sofort zur Verfügung stehen. Sie wird im Zusammenspiel der Performer entwickelt und wird von den Reaktionen des Publikums und den spezifischen (und zufälligen) Begebenheiten der jeweiligen Aufführung beeinflusst. Das Instant-Ich erscheint somit als eine Konstruktion, die der Performer in einem kollektiven Akt, gemeinsam mit den Mitspielern und den Zuschauern, entwickelt. Die Instant-Figur ist demnach keine autonome und autobiographisch verbürgte Konstante, sondern ein abhängiges und ephemeres Gebilde. Damit wird ein spezifisches Konzept von (Bühnen-) Identität aufgerufen, das diese im Sinne der Gender-Theorie als Konstruktion und Performance begreift [vgl. 8.2.1.3]. „Die „Identitätskonstruktion auf der Bühne“ sei „ein performativer Akt, aber nicht im Sinne eines

[1485] Matzke (wie Anm. 1448), S. 106.
[1486] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 51.

selbstbestimmten Vorgangs[1487]“, äußert Mieke Matzke ganz in diesem Sinne. Sie vollziehe „sich immer auch als eine Zuschreibung von außen, über die Mitspieler und die Zuschauer[1488]“. Das Figurenkonzept She She Pops scheint demnach auch die Idee eines autonomen Subjekts in Frage zu stellen. (Bühnen-) Identität wird als eine Konstruktion verstanden, die sich im Zusammenhang mit einem „Außen“ (den anderen Performern und dem Publikum) konstituiert und somit einen kollektiven „performativen Akt“ darstellt.

8.2.1.3 Rolle als „Kostüm“

In ihrer Dissertationsschrift befasst sich die Theaterwissenschaftlerin und Theatermacherin Nina Tecklenburg u.a. mit der Inszenierung *Für alle*[1489] von She She Pop. Die Grundsituation dieser Inszenierung beschreibt sie auf die folgende Weise: „She She Pop imaginiert sich zu Beginn der Performance *Für alle* an einem (auto-)biographischen Nullpunkt. Im Format einer Glücksspielschau, deren kontingente Spielergebnisse das Leben mit all seinen zufälligen Ereignissen (re-) präsentieren, erschafft die Gruppe She She Pop eine Laborsituation, in der (Auto-) Biografien improvisierend auf- und abgebaut werden.[1490]“ Für das Kapitel ihrer Arbeit, das sich mit dieser Performance auseinandersetzt, hat Tecklenburg den Titel „Identitätsschneiderei[1491]“ gewählt. Des Weiteren bezeichnet sie die Produktion als ein „Spiel mit multiplen, fiktiven Identitätsentwürfen[1492]“. In diesen Aussagen erscheint die *Identität*, mit der sich die Performerinnen von She She Pop im Rahmen der Inszenierung ausstatten, als ein Kleidungsstück, das für die entsprechende Rolle bzw. Aufgabe des Abends passend zugeschnitten und den jeweiligen Umständen entsprechend auch immer wieder umgeändert werden kann. Was in *Für alle* ganz explizit zur Spielhandlung wird, nämlich sich mit einer (anderen) Identität auszustatten und seine eigene Biographie (immer wieder neu) zu konstruieren, findet indirekt auch in allen anderen Inszenierungen, die auf dem Prinzip der Instant-Biographie oder Instant-Rolle basieren, statt. Auch dieses Prinzip besteht in der „Entwicklung einer "Spiel-Identität" für den Abend[1493]“, also einer *Identität*, die als fiktional, konstruiert und als veränderbar angenommen wird.

[1487] Klein (wie Anm. 1189), S. 150.
[1488] Ebd..
[1489] Inszenierung von She She Pop aus dem Jahr 2006. Siehe dazu: She She Pop, unter: http://www.sheshepop.de/produktionen/archiv/fuer-alle.html, zuletzt konsultiert am 24.6.2018.
[1490] Tecklenburg (wie Anm. 1457), S. 186.
[1491] Ebd., S. 186ff.
[1492] Ebd., S. 186.
[1493] Matzke (wie Anm. 1448), S. 100.

Die Idee der Rolle bzw. der (Bühnen-) Identität als Kostüm taucht im Diskurs um die Spielweisen von She She Pop und Gob Squad häufig auf. Das Rollenverständnis Gob Squads richte sich ganz explizit gegen die „klassischen Repräsentationsmethoden des konventionellen Theaters[1494]“, die als hypokritisch wahrgenommen werden. Bei Gob Squad würden Rollen „eher an- und ausprobiert wie Kostüme oder Requisiten, hinter denen der Performer mit seinen ganzen persönlichen Widerständen und Eigenheiten nie ganz verschwindet. Vor aller Augen werden diese Rollen und Identitäten kurzzeitig kreiert und übergestülpt, um sie in ihrer Künstlichkeit vorzuführen und anschließend auch wieder zu dekonstruieren oder ganz zu verwerfen.[1495]“ Hier wird das Ideal eines reflexiven Rollenmodells formuliert, eines Darstellers, der sich seines Rollen-Spiels bewusst ist und den Akt der Rollenkonstruktion nicht verbirgt, sondern ihn – ganz im Gegenteil – deutlich ausstellt. Der Hinweis auf die „Widerstände und Eigenheiten“ des Performers, die in diesem Darstellungskonzept sichtbar blieben, impliziert eine Kritik an dem vermeintlich normativen Charakter der dramatischen Figuren (-darstellung), die nicht nur die persönlichen Eigenschaften des Spielers verberge, sondern auch seine "Ecken und Kanten" zugunsten eines kohärenten und harmonischen Ganzen abrunde. Das Rollenmodell der Gob-Squad-Performer lasse hingegen Raum für (widerständige) individuelle Eigenschaften. Die Idee der "Rolle als Kostüm" impliziert eine klare Unterscheidbarkeit von Darsteller und Rolle. Die Rolle bleibt immer als solche erkennbar und stellt etwas dem Performer Äußeres dar. Bei Bedarf kann die Rolle wie ein Kleidungsstück abgelegt werden und durch ein anderes Rollen-Kostüm ersetzt werden. Das postdramatische Rollenmodell weist somit eine große Autonomie und Flexibilität auf. Es ist weder an dramatische Vorgaben noch an die Anweisungen eines Regisseurs gebunden. Der Performer kann seine Rolle im Laufe der Aufführung an die jeweiligen Gegebenheiten anpassen und sie der szenischen Situation gemäß zurechtschneidern.

Gob Squads Spielweise ziele nicht auf ein „Auflösen in der Rolle“ ab, sondern darauf, „die Lücke zwischen Wahrheit und Lüge, Realität und Fiktion […] für alle Teilnehmenden und Zuschauenden[1496]“ sichtbar werden zu lassen – „ähnlich dem Prinzip von ‚drag‘, dem wir uns stark verbunden fühlen: […] die Produktion des Effekts sichtbar machen und nicht bloß dessen Wirkung.[1497]“ Das Kollektiv propagiert somit eine Spielweise, die sich explizit von

[1494] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 52.
[1495] Ebd..
[1496] Ebd., S. 53.
[1497] Ebd..

den Prinzipien der Einfühlung und der Verschmelzung des Schauspielers mit der Rolle verabschiedet. In seinem mehrbändigen Werk *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* hat der russische Theaterpraktiker und -theoretiker Konstantin Stanislawski im 19. Jahrhundert eine Schauspieltheorie formuliert, die eben jene Techniken zur Hauptaufgabe des Schauspielers erklärte. Dieser solle „die eigenen Gefühle denen der darzustellenden Person [Figur]“ anpassen und auf diese Weise „die Identifikation mit der Rolle[1498]“ herstellen. Die u.a. auf Stanislawski zurückgehende psychologisch-realistische Spielweise determiniert auch heute noch die Anforderungen an die Schauspieler in vielen Theaterinstitutionen ebenso wie das Curriculum der klassischen Ausbildungsstätten. Die darstellerischen Strategien der Kollektive stehen Stanislawskis Konzept der mimetischen Spielweise diametral entgegen. She She Pops und Gob Squads Darstellungskonzepte implizieren die Offenlegung der Figurenherstellung. Ihr Rollenmodell situiert sich damit in der Traditionslinie der Schauspieltheorien, die einen psychologisch-realistischen Darstellungsstil ablehnen. She She Pops und Gob Squads Verständnis der Rolle weist zum Beispiel Parallelen zu Bertolt Brechts Rollenkonzept auf. Auch Brecht forderte vom Schauspieler er solle sich „nicht in die Rolle verwandeln und diese nach Maßgabe der personalen Geschlossenheit verkörpern“, sondern vielmehr müsse er „sich darstellungstechnisch von der Rolle distanzieren, die Rolle zeigen und demonstrieren.[1499]“ Während Brechts Schauspieltheorie jedoch primär auf seine marxistischen Überzeugungen gründete, scheint das Rollenverständnis der postdramatischen Theaterkollektive sich in die Logik der Theorie der *Gender Performance*[1500] einzuschreiben und deren Sichtweise auf *Identität* als soziale Konstruktion und performativen Akt zu teilen. Darauf verweist die Idee der "Rolle als Kostüm" ebenso wie das von Gob Squad angeführte "Drag-Prinzip".

Die *Gender Performance* ist eine zentrale Kategorie der angloamerikanischen *Gender Studies* (Geschlechterforschung), die seit den 1980er-Jahren den Diskurs um Geschlecht und Geschlechtsidentität beherrscht. Als zentrales Werk der *Gender Theory* kann Judith Butlers Veröffentlichung *Gender Trouble*[1501] aus dem Jahr 1990 angesehen werden, das mit der „Vorstellung von Geschlecht als performativem Akt bzw. als Performance[1502]“ neue Perspektiven auf Männlichkeit und Weiblichkeit sowie auf Identität überhaupt eröffnete. Die

[1498] Siehe dazu den Eintrag „Einfühlung“ von Jens Roselt, in: Fischer-Lichte (wie Anm. 187), S. 83-85.
[1499] Ulrike Haß zu den „Rollenmodellen im 20. Jahrhundert“, in: ebd., S. 283.
[1500] Siehe dazu den Eintrag „Gender Performance“ von Jenny Schrödl, in, Ebd., S. 125-127.
[1501] Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter,* Frankfurt am Main 2001.
[1502] Siehe dazu den Eintrag „Gender Performance“ von Jenny Schrödel, in: „Fischer-Lichte (wie Anm. 187), S. 125.

Idee der *Gender Performance* sei „Ausdruck der Erkenntnis, dass Weiblichkeit und Männlichkeit einen Inszenierungs- und Aufführungscharakter besitzen, sie also keine quasi natürlichen Gegebenheiten, sondern historische, zeit- und kulturgebundene Konstruktionen sind.[1503]“ Die Begrifflichkeiten der *Maskerade*, der *Selbsterfindung* und *Selbstinszenierung* stellen sowohl im Diskurs um die Darstellungsweisen der Kollektive als auch in den Diskursen um die *Gender Performance* zentrale Termini dar. Sie verweisen auf ein Subjektverständnis, das (Geschlechts-) *Identität* als eine prinzipiell instabile, variable und zeit(geist)bedingte Größe betrachtet. Ebenso wie die *Gender Theory* die Geschlechtsidentität als eine im beständigen performativen Agieren hervorgebrachte (soziale) Konstruktion begreift, weist das Rollenmodell von She She Pop und Gob Squad die theatrale Figur als ein im (performativen) Spiel hervorgebrachtes Konstrukt aus. Beide verabschieden auf ihre Weise das bürgerliche Subjektmodell, das von einer biologischen Determination und einer stabilen, ungebrochenen und kongruenten *Identität* des autonomen Individuums ausgeht. Auch Jens Roselt verweist auf den engen Zusammenhang zwischen den postdramatischen Formen des Schauspiels und zeitgenössischen Identitätskonzepten: „Nicht zuletzt unter dem Einfluss der Gender-Theorie gilt Identität nicht mehr als fixe Größe, die der Nachahmung zu Grunde liegen würde, sondern erscheint als instabiles Produkt von Nachahmungspraktiken selbst (Gender Performance). Zeitgenössische Schauspielkunst kann in diesem Sinne als Arbeit an der Identität verstanden werden.[1504]“

8.2.2 Performer vs. Schauspieler

She She Pop habe eine „spezifische Spielweise“ entwickelt, „die näher an alltäglicher Selbstdarstellung liegt als am traditionellen Schauspiel[1505]“, schreibt Annemarie Matzke. Das Theaterkollektiv wendet sich demnach in seinen Spiel- und Darstellungsweisen von den Konventionen des dramatischen Theaters ab und orientiert sich, im Sinne der Gender Theorie, an Inszenierungsformen des Alltags. Dementsprechend wird im Diskurs um die Produktionen von She She Pop und Gob Squad der Begriff des *Schauspielers*, der mit einer auf Repräsentation basierenden Darstellung und dem klassische Figuren- und Rollenmodell des bürgerlichen Theaters in semantischem Zusammenhang steht, durch den des *Performers* ersetzt. Gob Squad beteuern, dass sie sich selbst „nicht als Schauspieler sehen[1506]“. „Es würde uns schwerfallen, eine Rolle zu spielen, die wir nicht selbst geschrieben haben. Wir sind die

[1503] Ebd..
[1504] Siehe dazu den Eintrag „Schauspieltheorie“ von Jens Roselt, in: Ebd., S. 295.
[1505] Matzke (wie Anm. 1448), S. 95.
[1506] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 51.

Autoren und Performer unserer Arbeit.[1507]“ Das Konzept des *Performers* scheint demnach untrennbar mit einer Beanspruchung von Autorschaft verbunden zu sein. Dieser Zusammenhang zeigt sich auch in der Definition der *Performerin* von Annemarie Matzke: „Das Berufsprofil der Performerin [zeichnet sich] dadurch aus, dass sie ihr eigenes Material generiert. In ihr ist die klassische Hierarchie von Autorin, Regisseurin und Schauspielerin aufgehoben. Sie ist die Urheberin und Protagonistin ihrer Bühnenhandlung.[1508]“ Das Selbstverständnis der *Performerin* erscheint hier als ein Autonomie- und Emanzipationskonzept. Als *Performerin* emanzipiert sich die Darstellerin vom Autor eines dramatischen Textes und vom inszenierenden Regisseur, indem sie selbst zur Autorin und Regisseurin wird. Im Gegensatz zur Schauspielerin kann die *Performerin* die Autorschaft für ihr „eigenes Material“, also sowohl für ihren Bühnentext als auch ihre szenischen Handlungen, beanspruchen. Der in den von She She Pop und Gob Squad systematisch verwendete private Name erscheint in diesem Zusammenhang auch als eine Art Signatur mit der der *Performer* die Instant-Figur als sein "Werk" kennzeichnet. Darüber hinaus, so Matzke, hebe die *Performerin* die hierarchische Ordnung innerhalb eines konventionellen Produktionszusammenhanges auf, indem sie die Instanzen der „Autorin, Regisseurin und Schauspielerin“ in sich vereine. Die Figur des *Performers* scheint somit die vermeintlich entfremdende und hierarchische Arbeitsteilung innerhalb des Inszenierungsprozesses auszuhebeln.

Der Begriff des *Performers* verweist darauf, dass sich die Spielkonzepte der heutigen Theaterkollektive eher an der Performancekunst oder der Live Art[1509] als am traditionellen Schauspiel orientieren. Auch in der Aktions- und Performancekunst stehe der „Status vom Schauspieler selbst […] auf dem Spiel, wenn […] die Repräsentation von Rollen und Charakteren und das Vorspielen von Gefühlen im Theater in Zweifel gezogen werden[1510]“, merkt Jens Roselt an. Die Bezeichnung *Performer* zeugt somit auch davon, dass die Genregrenzen zwischen den verschiedenen darstellenden Künsten wie dem Theater, der Performancekunst oder der Live Art porös geworden sind. In der Tat vereinen die künstlerischen Praktiken der Gruppen She She Pop und Gob Squad die Merkmale unterschiedlicher theatraler Genres und auch des Films. Andererseits grenzen sich die Kollektivmitglieder aber auch explizit von den Darstellungskonzepten der Performancekunst

[1507] Ebd..
[1508] Matzke (wie Anm. 1448), S. 95.
[1509] Vgl. Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 53.
[1510] Siehe dazu den Eintrag „Schauspieltheorie“ von Jens Roselt, in: Fischer-Lichte (wie Anm. 187), S. 294.

ab: She She Pop spielten „keine Rollen im traditionellen Sinne“, seien aber „auch keine Performer im Sinne der Performance Art, die auf der Bühne Aktionen ausführen und behaupten, auf keine andere Figur zu verweisen als auch sich selbst[1511]“, schreibt Annemarie Matzke diesbezüglich. Der *Performer* scheint eine Figur darzustellen, in der sich zwar das Erbe der Avantgarden der 1960er-Jahre abzeichnet, die aber für die ganz spezifischen Darstellungs- und Spielkonzepte der heutigen Theaterkollektive steht. Der *Performer*, wie er sich im Diskurs der Kollektive präsentiert, erscheint als eine Art emanzipierter Schauspieler, der sich Autorschaft und Regiefunktion angeeignet hat und seine szenischen Handlungen weder als eine Authentizität behauptende Privatperson, noch als (dramatische) Figur ausführt, sondern als eine „Kunstfigur[1512]“. Dieser von She She Pop verwendete Begriff verweist auf Zweierlei: Erstens betont er den künstlichen ("unechten") Charakter der autobiographisch inspirierten (Instant-) Figur des Performers, die zwar mit seiner Persönlichkeit verwoben ist, aber dennoch immer eine offen ausgestellte Konstruktion darstellt. Zweitens wird die hervorgebrachte Figur des Selbst als ein Kunstwerk bewertet. Die Figur des *Performers* wird damit zur "Life Art" im übertragenden Sinne – er macht aus sich und seinem Leben Kunst bzw. wird selbst zu einem lebendigen "Kunstwerk".

8.2.2.1 Aufgabe statt Rolle

„Ich bin im Kern ich selbst, ein Künstler, Autor dieser Arbeit. Und ich habe etwas zu tun, ich führe eine Aktion durch. Diese Aktion kann sehr theatral sein […] aber in meinem Kern bin ich ich selbst, Sean, auf der Straße, und ich tue etwas.[1513]“ In dieser Aussage des Gob Squad-Mitglieds Sean Patten definiert sich der *Performer* im wörtlichen Sinne als Handelnder. Dem So-tun-als-ob des Schauspielers wird das Tun des Performers entgegengestellt und somit der Repräsentation (einer Figur) die Präsentation (einer Aktion). Dementsprechend wird das Agieren der Performer von Gob Squad oder auch She She Pop im Rahmen einer Aufführung häufig nicht als Rolle, sondern als „Aufgabe[1514]“ bezeichnet. „Wir sind keine Darstellerinnen. Vielmehr stellen wir uns selbst und gegenseitig Aufgaben und lösen sie auf offener Bühne[1515]“, heißt es beispielsweise in der Pressemappe zu *Testament*. „Anstelle von Rollen geben sich die Performerinnen Aufgaben, bei deren Durchführung die Performerinnen stets sie selbst bleiben und real von der jeweiligen Aufgabe herausgefordert werden[1516]“,

[1511] Matzke (wie Anm. 1448), S, 95.
[1512] She She Pop (wie Anm. 1223), S. 222.
[1513] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 11.
[1514] Ebd., S. 53.
[1515] She She Pop (wie Anm. 1428), ohne Seitenangaben.
[1516] Tecklenburg (wie Anm. 1457), S. 187, Fußnote 51.

bemerkt auch Nina Tecklenburg. In der hier vorgenommenen Gegenüberstellung von *Rolle* und *Aufgabe* treten zwei grundlegend unterschiedliche Auffassungen von Theater zutage: Während die *Rolle* sich in einen theatralen Kunstrahmen und in das dazugehörige Vokabular integriert, verweist die *Aufgabe* auf einen alltags- und arbeitsweltlichen Zusammenhang. Die *Aufgabe* scheint nicht nur den Repräsentationsgedanken des literarischen Theaters, sondern auch den Kunstcharakter der theatralen Darstellung zu negieren und lässt sie stattdessen als eine zu verrichtende Tätigkeit erscheinen. Während der Schauspieler konzeptionell in seiner Rolle aufgeht, bleibt der *Performer* immer als Ausführender einer künstlerischen Handlung erkennbar. Zwar hat man es in beiden Fällen „mit handelnden, d.h. arbeitenden Schauspielern zu tun[1517]", aber während dieser Aspekt in einer klassischen Theateraufführung möglichst im Verborgenen gehalten wird, hebt ihn das Darstellungskonzept von She She Pop und Gob Squad ostentativ hervor. Dieses Verständnis des Theatermachens als *Arbeit* zeigt sich auch in den theaterdidaktischen Praktiken der Kollektive. She She Pop und Gob Squad leiten zum Beispiel Workshops an, in denen sie ihre künstlerischen Strategien an andere Theatermacher und -interessierte weitergeben. Mit dem Slogan „Do it yourself[1518]", der auch als Aufforderung verstanden werden kann, stellen Gob Squad eine filmische Version der Vermittlung ihrer Arbeitsweisen zur Verfügung. Ebenso wie das darstellerische Prinzip der *Aufgabe* stellt dieses Vorgehen die kollektive Theaterarbeit als etwas dar, das wie eine (handwerkliche) Arbeit erlernt werden kann. Der *Performer* erscheint in diesem Sinne als ein Theater-Arbeiter, der aber im Gegensatz zu dem Schauspieler-Proletarier des Kollektivdiskurses der 1960/70er-Jahre keine politische Figur darstellt [vgl. 1.2.1]. Indem die Mitglieder von She She Pop und Gob Squad das „Mysterium der künstlerischen Kreativität der Öffentlichkeit zugänglich[1519]" machen, erscheinen sie als „Träger "ästhetischer Arbeit"[1520]" im Sinne des Soziologen Andreas Reckwitz. Laut Reckwitz finde in der Gesellschaftsform des ästhetischen Kapitalismus eine „Normalisierung künstlerischer "Schöpfung" als künstlerischer Arbeit[1521]" statt. Der Künstler trete „nicht mehr als Exklusivfigur" auf, da bei der ästhetischen Arbeit „erlernbare Kompetenzen und Prozeduren – auch kollektiver Art – ebenso wie die Nutzung von Zufällen zum Einsatz[1522]" kämen. Dem Begriff der *Aufgabe* wohnt in der Tat die Idee einer Demokratisierung oder Profanisierung der Theaterkunst inne: Eine *Aufgabe* kann potenziell jeder lösen bzw. bearbeiten, dazu sind

[1517] Eintrag „Schauspieltheorie" von Jens Roselt, in: Fischer-Lichte (wie Anm. 187), S. 295.
[1518] Gob Squad, *Do it yourself. Workshop devised by Sarah Thom,* Berlin 2010.
[1519] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 90.
[1520] Ebd., S. 91.
[1521] Ebd., S. 93.
[1522] Ebd., S. 91.

keine spezifischen Fähigkeiten oder gar künstlerisches Genie vonnöten. Darüber hinaus eröffnet sie die Möglichkeit einer kollektiven Bearbeitung. Die Aufteilung der Hauptrolle auf sechs Schauspieler in der Schaubühnen-Inszenierung *Peer Gynt* hat gezeigt, dass auch die Rollendarstellung gemeinschaftlich ausgeübt werden kann [vgl. 4.3.3]. Die Idee der *Aufgabe*, die das szenische Handeln nicht als einen schöpferischen Akt, sondern als *Arbeit* oder Tätigkeit auffasst, erlaubt es jedoch auch das Publikum oder der Aufführung externe Personen wie zufällige Passanten an der Lösung der Aufgabenstellung zu beteiligen.

8.2.2.1.1 „A recipe for disaster": Scheitern als Konzept

Die Arbeit von Gob Squad sei „stark aufgabenorientiert. In *Super Night Shot* ist beispielsweise eine der Aufgaben, ein Held zu sein[1523]". *Super Night Shot* ist eine Performance, bei auf vier Bildschirmen ungeschnittene Filmaufnahmen gezeigt werden, die vier Performer von Gob Squad nur eine Stunde vor der Präsentation auf den Straßen der jeweiligen Stadt getätigt haben. In der Performance gibt es zwar klar definierte Rollen – die des Helden, des PR-Managers, des Location-Scouts und die des Casting-Agenten – diese Rollen sind aber mit konkreten Aufgaben verbunden. Peter Crawley, der eine Rezension zu *Super Night Shot* für die *Irish Times* verfasst hat, beschreibt diese Aufgaben ebenso knapp wie prägnant: „The hero (Simon Will) will kiss a stranger, the casting director (Sarah Thom) will procure that stranger, the PR officer (Laura Tonke) will publicise the hero, and the location scout (Johanna Freiburg) will find a perfect setting.[1524]" Crawleys Kommentar dazu lautet: „It sounds like a recipe for disaster.[1525]" Angesichts der strikten Vorgaben, die sich die Performer selbst auferlegen, wie etwa die Begrenzung der Aufnahmedauer auf sechzig Minuten oder der Grundsatz, das Gefilmte dem Publikum ungeschnitten zu präsentieren, scheint die Erfüllung dieser Aufgaben tatsächlich zum Scheitern verurteilt zu sein. Das „Desaster" ergibt sich dabei nicht etwa aus einer manifesten Selbstüberschätzung der Performer oder einem fehlerhaften Kalkül, sondern stellt ein grundlegendes Arbeitsprinzip des Kollektivs dar. Gob Squad kultivieren das Risiko [vgl. 8.3.3.1] und erheben das Scheitern zum Konzept: „Immer wieder stellen Gob Squad sich für Projekte unmögliche Aufgaben: der „Krieg gegen die Anonymität" in *Super Night Shot*, der Beginn einer Revolution in *Revolution Now!* und die Rettung der Welt in *Saving The World* sind nur einige Beispiele. Das heroische Vorhaben steht bei Gob Squad immer im Kontrast zur menschlichen Natur,

[1523] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 53.
[1524] Peter Crawley, Super Night Shot. Project, Dublin, in: *The Irish Times,* 20.1.2006, abgedruckt in der Pressemappe zu *Super Night Shot*, ohne Seitenangaben.
[1525] Ebd..

den Grenzen, Fehlern, Mängeln und der Gefahr des Scheiterns. Dieses Spannungsfeld macht unsere Arbeiten dramatisch.[1526]“ Die Ziele, die Gob Squad in ihren Performances verfolgen, sind demnach absichtlich so hochgesteckt, dass sie (in dem vorgegebenen Rahmen) nicht erreicht werden können. Die dramatische Spannung der Performances soll sich gerade aus der Disproportionalität zwischen dem übermenschlichen Vorhaben und den nur menschlichen Kapazitäten der Performer ergeben. Es kann bei den *Aufgaben* demnach nicht darum gehen, sie erfolgreich auszuführen, sondern darum, das Versuchen (und Scheitern) zu zeigen. Ganz in diesem Sinne äußern sich Gob Squad im *Lesebuch*: „Die Performer von Gob Squad hadern und kämpfen, stürzen in Krisen und kommen ans Ende ihrer Kräfte. Viele unserer Vorhaben […] bestehen somit nicht vor allem aus dem Gelingen, sondern auch – und vielleicht gerade – aus seinem Scheitern. Für uns geht es daher weniger um ein Ergebnis, sondern vielmehr um die Dokumentation eines Versuchs[1527]“.

„Eine eigentümliche Mischung aus Coolness und Lächerlichkeit prägt den Stil der Auftritte. […] Das eigentliche Faible gilt den Antihelden, dem Dasein der Ratlosen und Einsamen[1528]“, schreibt der Germanist und Theaterkritiker Christian Rakow über die Performances von Gob Squad. Doch im Grunde genommen werden die Performer weniger zu Antihelden, denn zu Don Quijotes, die den „Kampf gegen Windmühlen[1529]“ aufnehmen. Es gehe „nicht um die Verherrlichung des Scheiterns im Sinne eines Antihelden, eines gesellschaftlichen Außenseiters, sondern um Empowerment[1530]“, schreiben Gob Squad in diesem Zusammenhang. Sie verstehen die „unmöglichen Aufgaben“ als ein „Greifen nach den Sternen[1531]“ oder als „das Schaffen eines utopischen Raumes, in dem keine Kompromisse gemacht werden müssen und große Ziele tatsächlich realisierbar sind – ob inszeniert oder forciert, erträumt oder erzwungen.[1532]“ Die Unmöglichkeit der Realisierung einer gestellten Aufgabe schaffe (paradoxaler Weise) einen „Raum von scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten[1533]“. Auch wenn ihr Scheitern konzeptuell vorprogrammiert ist, scheinen die Aufgaben ihr utopisches Potenzial gerade dadurch zu entfalten. Das Unmögliche zu versuchen, wird als eine Art der (Selbst-) Ermächtigung verstanden: „Letztendlich interessiert mich nicht das Können, sondern das Gefühl von "Empowerment". Dass man sich

[1526] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 130.
[1527] Ebd..
[1528] Rakow (wie Anm. 1458), zuletzt konsultiert am 29.6.2018.
[1529] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 130 f.
[1530] Ebd., S. 101.
[1531] Ebd., S. 124.
[1532] Ebd., S. 125.
[1533] Ebd., S. 124.

ermächtigt, etwas zu tun. Und zwar gerade dann, wenn man es eigentlich nicht kann. […] Das ist nämlich das Problem beim Können. Man sieht etwas und denkt: Das ist perfekt, aber was hat das mit mir zu tun? Das ist ganz weit weg von mir.[1534]“ Das Prinzip des Scheiterns ist bei Gob Squad also keineswegs mit einer resignativen Haltung oder einem pessimistischen Welt- und Menschenbild verbunden, sondern mit der Idee eines emanzipatorischen „Empowerments“: Trotz oder gerade wegen seiner grundsätzlichen Imperfektion sollte der Mensch sich dazu bemächtigen, alles Mögliche und Unmögliche zu versuchen. Eher denn als Antihelden scheinen die Performer von Gob Squad sich als eine bestimmte Heldenspezies zu verstehen, die den perfekten Superhelden aus Film und Fernsehen eine menschliche und in ihrer Fehlerhaftigkeit "echte" Version entgegensetzen.

Das Konzept des Scheiterns offenbart eine Positionierung, die sich klar von dem Geist einer erfolgs- und ergebnisorientierten Gesellschaft absetzt. In einer „nach Perfektion strebenden Leistungsgesellschaft“ könne der Fehler zu einem „subversiven Moment[1535]“ werden, schreibt Eva Behrendt in *Theater heute* [vgl.: 8.2.3]. Gob Squads Bekenntnis zum Scheitern, zum Fehlerhaften und Unvollkommenen verdeutlicht die Absurdität einer Gesellschaftsform, die auf Performanz und Leistung ausgerichtet ist und das (zwangsläufig) Imperfekte menschlichen Handelns ausblendet bzw. diskriminiert. Sie verstehen ihr Konzept des Scheiterns als eine „Befreiung der am Kunstwerk Beteiligten: Schwächen und Fehler verwandeln sich zu einer anderen Art von Schönheit innerhalb des Rahmens dessen, was sonst als tadellos vorausgesetzt wird.[1536]“ Gob Squad nehmen hier eine Umdeutung der ästhetischen Kategorie der Schönheit vor, indem sie aus „Schwächen und Fehler[n]“ eine „andere Art von Schönheit“ machen. Dies zeigt die immer nur relative Gültigkeit dieser Kategorie, der keine universalen Kriterien zugrunde liegen. Die Bewertung einer ästhetischen Gegebenheit als *schön* oder *unschön* ist historisch und gesellschaftlich bedingt und demnach zeitgeistabhängig. Die Idee einer „Befreiung“ durch das Bekenntnis zum Fehlerhaften und Schwachen hebt den vermeintlich subversiven Charakter der ästhetischen Strategie des Imperfekten hervor. Sie lässt an Hans-Thies Lehmanns Definition des *Politischen* denken, der in Anlehnung an Rancière das *Politische* als die „Unterbrechung des Regelhaften[1537]“ versteht [vgl. 6.5.3]. „In einer immer perfekter werdenden Welt, in der jeder

[1534] Ebd., S. 130.
[1535] Behrendt bezieht sich hier auf einen Vortrag von Jens Roselt, den er im Rahmen einer Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft gehalten hat. Eva Behrendt, Die Inszenierung des Realen. Die Dramaturgische Gesellschaft hat getagt: "Radikal sozial", in: *Theater heute, Heft* 3, 2006, S. 2.
[1536] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 127.
[1537] Lehmann (wie Anm. 1143), S. 23.

Laie mit der richtigen Technologie vollkommene Simulationen schaffen kann, ist der Moment des Fehlers, die „Bildstörung“, zum Irritationsmoment geworden[1538]“, heißt es im *Gob Squad Lesebuch*. Die hier evozierte „vollkommene Simulation“ scheint eben jene auf Perfektion ausgerichtete (gesellschaftliche und mediale) Ordnung widerzuspiegeln, die Gob Squads Ästhetiken zu unterlaufen suchen. Die künstlerische Strategie des Unperfekten, die auf die Verunsicherung (der Wahrnehmungsgewohnheiten) der Zuschauer abzuzielen scheint, kann in diesem Sinne als die Unterbrechung der „polizeilichen Ordnung[1539]“ der Kunst verstanden werden. „Wir glauben, dass es wichtig ist, sich nicht nur der Perfektion zu verweigern, sondern darüber hinaus dem Unperfekten einen Darstellungsraum, einen Rahmen zu geben[1540]“, proklamieren Gob Squad. Diese Aussage lässt die Theater- und Performancekunst des Kollektivs als eine subversive mediale Nische erscheinen, in der sich das Bild einer Gegenwelt abzeichnet: Einer Gesellschaft der Performanz wird die Performance als Verweigerung von Leistung und Erfolg entgegengestellt. „Wo hat man heute sonst noch die Möglichkeit, Fehler zu machen?[1541]“, lautet die programmatische Fragestellung Gob Squads.

In Sinne Lehmanns oder Rancières kann dem Konzept des Scheiterns, das sich auch in einigen der Inszenierungen von She She Pop wiederfindet, eine gesellschaftskritische Immanenz und politische Dimension zugeschrieben werden. Allerdings äußert sich diese auf ganz andere Weise als im politischen Theater der 1960/70er-Jahre. Auch wenn die Performances Gob Squads zu „Momenten des Widerstands“ werden und subversiv wirken können, indem sie gesellschaftliche Anforderungen an Performanz, Effizienz und Zielgerichtetheit unterlaufen, so scheint doch das Bekenntnis zum Scheitern und Fehlermachen von spezifischen politischen Inhalten und Zielsetzungen abgekoppelt zu sein. Die bestehende Ordnung soll irritiert oder unterbrochen werden, es wird aber keine andere Ordnung bzw. Unordnung entworfen, die an deren Stelle treten könnte. Das „Empowerment“ ist weder an ein revolutionäres Vorhaben noch an ein politisches Programm gebunden. Wurde das engagierte Theater damals auch nach seiner Effizienz, also seiner konkreten politischen Wirksamkeit bewertet, scheint heute keine bestimmte Wirkung auf das Publikum oder gar auf die Gesellschaft angestrebt zu werden. Vielmehr scheinen Aufgaben wie die Welt zu retten (*Saving the World*) oder die Weltrevolution auszulösen (*Revolution Now!*) die

[1538] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 127.
[1539] Siehe dazu: Rancière (wie Anm. 1146).
[1540] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 128.
[1541] Ebd., S. 131.

umfassenden utopischen Entwürfe der Vorgänger-Kollektiv-Generation aus einer teils nostalgischen, teils ironischen Haltung heraus zu betrachten [vgl. 8.3.3.1.1]. Einerseits wirken solche Vorhaben für den Rahmen einer Theateraufführung derart disproportioniert, dass ihnen eine gewisse Lächerlichkeit zukommt. Andererseits werden sie durch die Ernsthaftigkeit und den Eifer, mit denen sich die Performer der Aufgabe widmen, die Unmöglichkeit ihrer Erfüllung doch wieder in Frage gestellt. Das energische Abarbeiten am (vermeintlich) Unmöglichen zeugt nicht nur von der Sehnsucht und der Faszination, die die Utopien der 1968er-Jahre auch heute noch auszulösen vermögen. Gob Squads „Kampf gegen die Windmühlen" ruft auch in Erinnerung, dass jegliche Positionierung, die eine Sache als realisierbar oder als unmöglich bewertet, nur dominante gesellschaftliche Diskurse und Standpunkte widerspiegelt und nicht etwa eine "natürliche" Eigenschaft der Gegebenheit selbst darstellt.

8.2.3 „Spielen die absichtlich so schlecht?" – Vom Dilettantismus der Kollektive

Mit dem Selbstverständnis der Theatermacher als *Performer* und ihrem szenischen Handeln als *Aufgabe* scheinen spezifische Anforderungen an die Art und Weise der Darstellung einherzugehen, die sich ganz explizit von Kategorien wie Perfektion oder Virtuosität abgrenzen. She She Pops Darstellungskonzept komme „eher aus der Bildenden Kunst und der Performance Art […] als aus dem klassischen Theater: Das hat bestimmte Qualitäten und andere Dinge können wir dann eben auch nicht[1542]", erklärt Mieke Matzke in einem Interview. Diese Aussage erscheint erst einmal als Reaktion auf die negativen Bewertungen der schauspielerischen Leistungen von She She Pop, die regelmäßig in der Presse auftauchen. Häufig werden die Darstellerinnen als Laien (ab-)qualifiziert. Die Inszenierung *Testament* habe auf ihn einen „laienhaften Eindruck[1543]" gemacht, schreibt beispielsweise Rüdiger Schaper im *Tagesspiegel*. Cornelie Ueding bezeichnet She She Pops „Lehrstück" *Einige von uns* als „einschüchterndes Laientheater" und beendet ihre Rezension auf der Internetseite des *Deutschlandfunks* mit dem folgenden Urteil: „Wenn man Brecht wirksam und nicht nur "nachhaltig" ins Heute übersetzen will, sollte man um Gottes willen seine Anweisung "wie Schüler zu sprechen" nicht wörtlich nehmen.[1544]" In diesen Aussagen zeichnen sich (die

---

[1542] Kerber (wie Anm. 925), S. 46.

[1543] Rüdiger Schaper, *She She Pop beim Theatertreffen. Je später die Väter*, unter: https://www.tagesspiegel.de/kultur/she-she-pop-beim-theatertreffen-je-spaeter-die-vaeter/4167640.html, zuletzt konsultiert am 30.8.2018.

[1544] Cornelie Ueding, *"Lehrstück" von She She Pop. Eine distanzlose theatralische Nabelschau*, unter: https://www.deutschlandfunk.de/lehrstueck-von-she-she-pop-eine-distanzlose-theatralische.691.de.html?dram:article_id=319946, zuletzt konsultiert am 30.8.2018.

enttäuschten) Erwartungen an Sprachduktus und Spielweise ab, die die Kritiker aus klassischen Theaterinszenierungen gewöhnt sind. Tatsächlich handelt es sich bei den Performern von She She Pop und Gob Squad nicht um Schauspieler im traditionellen Sinne. Kaum einer von ihnen hat eine Schauspielausbildung durchlaufen und sie sind, was die Darstellung angeht, größtenteils Autodidakten. Der Darstellungsmodus der Kollektive zielt weder auf Wiederholbarkeit noch auf schauspieltechnische Virtuosität ab. Im Gegenteil werden diese Eigenschaften mit der vermeintlich konservativen Ästhetik des bürgerlichen Literaturtheaters in Verbindung gebracht und abgelehnt: „Als Performer ist uns der Gedanke der Repetition, der darin besteht, eine Aufführung Abend für Abend exakt zu wiederholen, um Perfektion zu erlangen, fremd. […] Anstelle von Wiederholungen und Perfektion suchen wir in unseren Arbeiten vielmehr systematisch nach Freiräumen, Elementen des Zufalls und Risikos.[1545]“ Das Darstellungskonzept der Kollektive kultiviert demnach Ideen von Freiheit, Unberechenbarkeit und Risikofreudigkeit und profiliert sich damit als Gegenpol zu den klassischen Schauspielmodellen, die vielerorts die Darstellungsweisen am Stadttheater bestimmen.

Sowohl She She Pop als auch Gob Squad bedienen sich in ihren Performances einer umgangssprachlichen Ausdrucksweise. Die Verwendung der Umgangssprache wird als eine Art Aneignung und Demokratisierung des Bühnentextes begriffen: „Der gesprochene Moment orientiert sich zwangsläufig an einer umgangssprachlichen, einer alltäglichen Sprache, deren Sprachduktus allen zugänglich ist. Die Performer bei Gob Squad schreiben ihren Bühnentext vorzugsweise selbst und haben als Darsteller damit die Kontrolle über den Bühnentext. Statt sich an der poetisch überformten Sprache des geschriebenen Dramas zu orientieren, orientieren wir uns an der eigenen, alltäglichen Sprache[1546]“, lautet Gob Squads diesbezügliche Position. Die selbstverfassten Bühnentexte Gob Squads (oder auch She She Pops), die in „der eigenen, alltäglichen Sprache“ verfasst sind und damit der eigenen „Kontrolle“ unterliegen, scheinen einer Aneignung der Autorschaft gleichzukommen. Die Verwendung der Umgangssprache scheint darüber hinaus mit einer Idee der „Zugänglichkeit“, also der unmittelbaren Verständlichkeit für ein breites Publikum, einherzugehen. Deutlich zeichnet sich in der Aussage eine Ablehnung der bürgerlichen Dramatik und ihrer Umsetzung in klassischen Theateraufführungen ab. Während sich die „poetisch überformte“ Sprache der klassischen Dramentexte an ein bildungsbürgerliches

[1545] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 36.
[1546] Ebd., S. 47.

Publikum richte, intentioniert die Verwendung der Alltagssprache in den Performances der Kollektive anscheinend auch eine Art Demokratisierung des Theaters. Es scheint hier die Idee einer "Volksbühne" nachzuwirken, eines Theaters, das sein hochkulturelles Korsett aufbricht und das „bürgerliche Bildungsmonopol“ überwindet[1547]. Das Theater der Kollektive erscheint allerdings keineswegs als ein Instrument im Klassenkampf, als die die historischen Volksbühnen konzipiert waren, sondern eher als ein populärkulturelles Phänomen, das sich der gleichen Sprache bedient, wie sein Publikum [vgl. 8.4.2].

Nicht nur das umgangssprachliche Sprechen, sondern auch das *Ver*sprechen gehört zum Darstellungskonzept der Kollektive. „Einige Performer lehnen deshalb eine genaue Fixierung des Texts und das Abspulen auswendig gelernter Formulierungen ab […]. Wiederholungen oder Stottern des Performers, Unsicherheiten, die mit Formulierungen wie „irgendwie“ oder zahlreichen „also“ überspielt werden, gehören deshalb zwangsläufig zum Bühnentext.[1548]“ Gob Squad betreiben hier eine Kultivierung des imperfekten Sprach- und Darstellungsmodus und kritisieren gleichzeitig die Sprech- und Darstellungsweisen der bürgerlichen Theaterkultur, die in vielen Stadttheaterinszenierungen weiterhin nachwirkt. Ein Schauspieler, der seinen Text nur „abspult“, erscheint nicht als ein Künstler, sondern eher als ein Roboter, als eine Art Darstellungsmaschine. Schauspielerische "Fehler" wie Stottern, Text vergessen oder aus der Rolle fallen, die im Rahmen einer konventionellen Aufführung so weit wie möglich vermieden werden, werden von Gob Squad als positive Bestandteile des Performens hervorgehoben. „Die Qualität des "Sich-Spielens"“ bestehe darin, „eben kein perfekter Darsteller zu sein, der seine Fehler überspielt, sondern zu den eigenen Schwächen zu stehen und diese Teil des gemeinsamen Spiels werden zu lassen[1549]“, schreibt Nina Tecklenburg in diesem Zusammenhang. Das Recht des Performers auf Fehlerhaftigkeit verleihe ihm Freiheit und gebe ihm Sicherheit: „Erst als ich das durchschaut hatte, wurde mir klar, dass man zum Beispiel bei *Gob Squad's Kitchen* eigentlich nichts falsch machen kann, was die improvisierten Teile der Performance angeht. Jede Unsicherheit wird hier sogleich Teil eines sowieso zum Scheitern verurteilten Versuchs, die 1960er Jahre in New York nachzuspielen […]. Unsicher zu sein und zu scheitern ist also nichts Schlimmes, sondern wird Teil des gemeinsamen Spiels und kann in *Kitchen* immer gleich inhaltlich produktiv gemacht werden.[1550]“ Darstellerische Unsicherheit oder sprachliche Ausrutscher

[1547] Siehe dazu den Eintrag „Volksbühne“ in: Brauneck (wie Anm. 30), S. 1167-1169.
[1548] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 47-48.
[1549] Ebd., S. 57-58.
[1550] Ebd., 58.

werden demnach als ein produktiver Teil der Darstellung angesehen. „Die Theatermacher selbst erklären dieses Unterlaufen der Standards schauspielerischer Darstellung zum Arbeitsprinzip[1551]“, schreibt Annemarie Matzke.

Ein Begriff, der im Zusammenhang mit den Spiel- und Darstellungskonzepten von She She Pop und Gob Squad immer wieder gebraucht wird, ist der des *Dilettantismus*. Der *Performer* würde „sich selbst als einen multitalentierten Dilettanten wahrnehmen[1552]“, meint beispielsweise Lisa Lucassen. In ihrer Aussage manifestiert sich der programmatische Widerspruch des dilettantischen Alles-und-Nichts-Könnens, der Lucassen zufolge auf das Ausbildungskonzept der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen zurückgehe. Dieser sei darauf angelegt, dem Studierenden ganz unterschiedliche Kompetenzen zu vermitteln, so dass man ihn „eigentlich in jeden Bereich einschmeißen könnte“ und er „da irgendwie klarkommt[1553]“. Diese Ambivalenz macht bereits deutlich, dass der Begriff *Dilettantismus* im Diskurs um die heutigen Theaterkollektive eine Umdeutung erfahren hat. Er zielt keineswegs auf eine qualitative Abwertung ihrer ästhetischen Ausdrucksmittel oder Spielweisen ab, sondern es handelt sich um einen „positiven Dilettantismus[1554]“, wie Annemarie Matzke es ausdrückt. Als Dilettanten bezeichnet man jemanden, der sein Fach nicht beherrscht oder der eine Tätigkeit nicht als Fachmann, sondern als Laie ausübt. Die zentralen ästhetischen Merkmale der Performances von She She Pop und Gob Squad wie das Fehlen eines (dramatischen) Textes als Ausgangspunkt, die häufig auf Improvisationen basierenden Aufführungen oder das Konzept des Scheiterns „lassen die Spielweise im Vergleich zu anderen Formen schauspielerischer Darstellung oft dilettantisch erscheinen.[1555]“ Matzke macht darauf aufmerksam, dass das Konzept der Selbst-Inszenierung mit anderen Anforderungen an die Darsteller einhergeht, als das klassische Verkörpern einer dramatischen Rolle und demnach auch andere Kriterien der Bewertung angelegt werden müssten. „Die Aufmerksamkeit verschiebt sich vom darstellerischen Können der Schauspieler auf ihre Kompetenz als Selbst-Darsteller[1556]“, meint sie.

[1551] Matzke (wie Anm. 81), S. 232.
[1552] Lucassen bezieht ihre Aussage auf ihre Erfahrungen als Studierende am Institut für Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen. Jakstat (wie Anm. 7), Abschlussinterview mit She She Pop, S. 7.
[1553] Ebd..
[1554] Matzke (wie Anm. 81), S. 231.
[1555] Ebd., S. 233.
[1556] Annemarie Matzke, Von echten Menschen und wahren Performern, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006, S. 45.

Das Konzept des *Dilettantismus* scheint sich auch auf die historische Figur des *Dilettanten* zu beziehen, wie sie in der im Jahr 1799 verfassten fragmentarischen Schriftensammlung „Über den Dilettantismus“ von Goethe und Schiller auftauchte[1557]. „Bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert ist der Dilettant eine legitime Figur im künstlerischen Diskurs: ein Liebhaber, der sowohl rezipiert wie produziert, jemand, der über Kunst reden und (in beschränktem Maße) auch Kunst machen kann[1558]“, schreibt Annemarie Matzke in ihrer Habilitationsschrift *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, die sich auch mit den Diskursen zur Theaterpraxis am Weimarer Hoftheater auseinandersetzt. Erst „mit der Ausbildung des Kunstsystems als eigenständigem und von der Arbeit abgetrennten Bereich wird der Dilettant zur Zielscheibe der Kritik: Das dilettierende Tun soll aus dem System der Kunst ausgeschlossen werden. Damit verbunden ist eine radikale Trennung von Produktion und Rezeption, von professionellen Künstlern, deren Berufung die Kunst ist, und Laien.[1559]“ Von Goethe und Schiller wird der *Dilettantismus* äußerst kritisch betrachtet und dem von ihnen vertretenen Kunst- und Geniebegriff entgegengestellt. Das Selbstverständnis She She Pops und Gob Squads als *Dilettanten* kann vor diesem Hintergrund auch als die Abwendung von diesem klassischen Kunstverständnis gelesen werden. Der *Dilettant* erhielt, wie Annemarie Matzke hervorhebt, erst mit der ideellen Trennung von Kunst und Arbeit eine negative Konnotation. Demnach scheint das Bekenntnis zum *Dilettantismus* auf die Aufhebung eben jener Unterscheidung bzw. Unterscheidbarkeit abzuzielen – ein Bestreben, das beispielsweise auch in dem Darstellungsprinzip der *Aufgabe* manifest wird [vgl.: 8.2.2.1]. Der *Dilettant* des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts schien darüber hinaus in einer privilegierten Beziehung zur Theaterprobe zu stehen: „Während der Dilettant sich in die Probe vertieft und im Üben damit die Aufführung selbst aus den Augen verliert, ist das Proben für den professionellen Schauspieler zwar Notwendigkeit, aber nicht Grundlage der künstlerischen Praxis.[1560]“ Der gegenwärtige *Dilettantismus* scheint also auch von einer Sichtweise zu zeugen, die die Probenarbeit als einen integralen Bestandteil der Theater-"Kunst" betrachtet und ihren prozessualen Charakter betont.

She She Pop und Gob Squad scheinen das dilettantische Prinzip als ein subversives Moment wahrzunehmen, als das Unterlaufen von ästhetischen Normen und Konventionen: „Die

[1557] Siehe dazu: Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, Über den Dilettantismus, in: Johann Wolfgang von Goethe (Hrsg.), *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens: Münchner Ausgabe*, München 1986, Band 6.2..
[1558] Matzke (wie Anm. 233), S. 131.
[1559] Ebd..
[1560] Ebd..

kollektive Arbeitsweise stellt nicht nur die Instanz eines autonomen und individuellen Autors in Frage, sondern sie unterläuft durch die Ablehnung von Arbeitsteilung, Spezialisierung und eines festen Außenblicks auch bestimmte Qualitätskriterien schauspielerischer Darstellung[1561]“, äußert beispielsweise Annemarie Matzke. Der *Dilettantismus* scheint sich sowohl dem perfekten Illusionismus des Hollywoodfilms als auch dem Psycho-Realismus klassischer Theaterinszenierungen entgegenzustellen. Mit dem Konzept der dilettantischen Darstellung zielen die Kollektive anscheinend darauf ab, sich eines künstlerischen Feldes zu bemächtigen, obwohl sie die dort geltenden ästhetischen Regeln nicht beherrschen bzw. gerade um diese Regeln zu brechen und eigene Regeln aufstellen zu können. Das Nicht-Können wird zu einer eigenen künstlerischen Ausdrucksform. Der „positive Dilettantismus“, der die Ästhetik She She Pops und Gob Squads kennzeichnet, „ist in diesem Sinne keine Kategorie zur Bewertung der schauspielerischen Darstellung in Bezug auf bestimmte Standards mehr, keine Kategorie, die über Gegenüberstellung von Kompetenz und Nicht-Kompetenz, von professioneller Ausbildung und Laientum definiert ist, sondern ein bewusst gesetztes Arbeitsprinzip.[1562]“

„Ist das Absicht? Ist das ironisch gemeint? […] Spielen die absichtlich so schlecht?[1563]“ Diese Fragen, die Jens Roselt zufolge aus der „markanten [Rezeptions-] Erfahrung“ einer „Ästhetik des Nicht-Perfekten[1564]“ resultieren könnten, wären im Falle von She She Pop und Gob Squad mit einem klaren Ja zu beantworten. Der Theaterwissenschaftler bezeichnet die künstlerischen Strategien des Gegenwartstheaters, die „Inkonsequenz, Widersprüchlichkeit, formale Heterogenität, Unfertigkeit und Offenheit[1565]“ geradezu suchten, als die „Arbeit am Nicht-Perfekten“. In seinem gleichnamigen Artikel unterstreicht Roselt den subversiven Charakter der dilettantischen theatralen Ausdrucksweisen, die gleichsam ästhetische wie gesellschaftliche Normen und Konventionen unterliefen: „Die Arbeit am Nicht-Perfekten meidet nicht nur das Ideal der Vollendung; vielmehr wird die Orientierung des Menschen und seiner Darstellung in Hinblick auf ein verbindliches Ideal selbst suspekt. […] Die Arbeit am Nicht-Perfekten verunsichert, indem sie konventionelle, an der Perfektion ausgerichtete Bewertungskriterien in Frage stellt, ignoriert oder lustvoll gegen sie verstößt.[1566]“ Demnach untergrabe der *Dilettantismus* zeitgenössischer Theaterformen nicht nur die an Perfektion

[1561] Matzke (wie Anm. 81), S. 233.
[1562] Ebd..
[1563] Roselt (wie Anm. 77), S, 31.
[1564] Ebd..
[1565] Ebd..
[1566] Ebd..

ausgerichtete Ästhetiken vieler Film- und Fernsehformate oder ein bestimmtes Theaterverständnis, sondern stelle gleichfalls ein Menschen- und Weltbildbild in Frage, dass sich an Kategorien wie Vollkommenheit, Vollständigkeit und Abgeschlossenheit orientiert.

8.2.4 Die Inszenierung der (Proben-) Arbeit

Nicht nur das Selbst und das vermeintlich Private, sondern auch die Vorgehensweisen bei der Probenarbeit werden auf der Bühne ausgestellt. Es sei ihres Erachtens ein „herausragendes Merkmal dieser Inszenierungen des Gegenwartstheaters", dass die „Arbeit an der Situation Theater […] nicht selten selbst zum Thema[1567]" werde, schreibt Annemarie Matzke. „Die Art und Weise, wie gearbeitet wird, wird auf der Bühne gezeigt.[1568]" In ihrem Artikel über die (kollektiven) „Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters" bezieht sich Matzke u.a. auf die Inszenierung *Testament* von She She Pop. Bei *Testament* werden im Laufe der Aufführung wiederholt auditive Mitschnitte von Gesprächen, die während der Proben mit den Vätern geführt wurden, eingespielt bzw. von den Performern nachgesprochen [vgl. 8.2.5]. „Nicht nur die private Situation von Vater und Tochter ist Thema, auch die vorherigen Proben finden Eingang in die spätere Inszenierung. Innerhalb der Inszenierung gibt es vier Sequenzen, in denen Gespräche aus den Proben präsentiert werden[1569]", erläutert Matzke. Bezeichnenderweise stellt sie hier einen Zusammenhang zwischen dem Prinzip der Selbst-Inszenierung und dem Ausstellen der Probenarbeit her. Die Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität erscheint somit als eine Art Echo auf das Spielen mit dem vermeintlich Privaten. Ebenso wie die Biografien der Performerinnen erscheint auch die Probenarbeit als ein Ausgangspunkt der szenischen Fragestellungen. Besonders interessant für den thematischen Zusammenhang der Selbst-Inszenierungs-Strategien ist eines der Probengespräche aus der „zweiten Probenphase mit Vätern[1570]", innerhalb dessen die Problematik des Sich-selbst-Spielens verhandelt wird. Väter und Töchter diskutieren „die schwierige Frage", ob „Rollenspiel und Individualität mit Namen […] vermittelbar ist", also inwiefern „die Trennung der Rolle zu dem, was tatsächlich hinter der Rolle steht", im Rahmen einer Selbst-Darstellung aufrechterhalten werden könne. Das wiedergegebene Gespräch verdeutlicht nicht nur die Komplexität dieser Fragestellung, sondern zeigt auch

[1567] Matzke (wie Anm. 1199), S. 16.
[1568] Ebd..
[1569] Ebd., S. 17.
[1570] Alle hier angeführten Zitate aus *Testament* entstammen einer Videoaufnahme, die das She She Pop Büro freundlicherweise zu Forschungszwecken zur Verfügung gestellt hat: She She Pop, *Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear. Videoaufnahme einer Aufführung im HAU Berlin (November 2015)*.

paradigmatisch den untrennbaren Zusammenhang von Arbeitsweise, Ästhetik und Diskurs. Dass gerade dieser Ausschnitt aus der Fülle der Probengespräche und -diskussionen zur öffentlichen Präsentation im Rahmen der Aufführungen ausgewählt wurde, ist sicher kein Zufall. Er bezeugt, dass sich She She Pop nicht nur diskursiv mit den gleichwohl ästhetischen als auch philosophischen Fragestellungen nach den Inszenierungsstrategien des Selbst auseinandersetzen, sondern diese auch in ihre Inszenierungen einbinden. In der Aufführung selbst werden „Modelle theatraler Praxis“ und „Theorie[n] der Darstellung[1571]“ verhandelt. „Nicht nur das Verhältnis von Selbst und Rolle wird thematisiert, sondern auch gegenteilige Konzepte von (Selbst-) Darstellung auf der Bühne werden kontrovers diskutiert[1572]“, reflektiert Annemarie Matzke. Die "Probengespräche" in *Testament* zeugen nicht nur von der Selbstreflexivität der postdramatischen Theaterformen, sondern auch von dem Wunsch des Kollektivs (She She Pop), die Fragen, mit denen sie sich im Rahmen ihrer künstlerischen Arbeit beschäftigen, nach außen zu tragen und öffentlich zu diskutieren. Der Diskurs zum und vom Kollektiv wird demnach auch auf der Bühne geführt und generiert. Die "Probengespräche" in *Testament* verdeutlichen erstens, dass bei She She Pop „Ästhetik und Arbeitsform […] nicht zu trennen[1573]“ sind, und weisen zweitens den Diskurs als integralen Bestandteil des "Gesamtkunstwerks Kollektiv" aus.

Die Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität, die sich in den "Probengesprächen" abzeichnet, beanspruchen auch Gob Squad für ihre Performances. Ihnen sei „immer daran gelegen, die unterschiedlich angewandten Mittel der Manipulation, Projektion und Inszenierung bewusst offenzulegen und geradezu offensiv auszustellen. Nichts wird versteckt, alles ist einsehbar und dadurch in seinen Mechanismen, seiner Konstruktion evident.[1574]“ Es scheint also auch Gob Squad, in deren Performances immer auch filmische Mittel zum Einsatz kommen und in denen sich die Ausdrucksformen verschiedener Medien vermischen, um das Ausstellen der "Gemachtheit" zu gehen: „Unsere Live Filme[1575] sind dadurch immer auch gleichzeitig das "Making-Of" dieser Filme, indem die live gegebenen Umstände vor der Kamera verhandelt, kommentiert und ausgewertet, aber auch offen

[1571] Matzke (wie Anm. 1199), S, 17.
[1572] Ebd..
[1573] Ebd., S. 16.
[1574] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 85.
[1575] Das Kollektiv Gob Squad hat das spezifische Format des „Interaktiven Live Films“ entwickelt, dem beispielsweise auch *Room Service* und *Gob Squad's Kitchen* zuzurechnen sind. Dieses Format „versucht in unterschiedlichen Aufbauten und Versuchsanordnungen, die formalen Mittel von Film und Theater bzw. Live Performance zu kombinieren und über Kamera oder die Leinwand als Zwischeninstanz die Möglichkeit zu schaffen mit einem Kunstwerk direkt und live in Interaktion zu treten.“ Siehe dazu: Ebd., S. 85f.

manipuliert und umgedeutet werden.[1576]“ Die Selbstreflexivität von She She Pop und Gob Squad, verstanden als das Bewusstsein und Bewusstmachen der Inszeniertheit ihrer szenischen Handlungen und Dispositive, impliziert eine Kritik an den Strategien der Illusionserzeugung des psychologisch-realistischen Theaters und des Films. Im Gegensatz zu diesen machten Gob Squads ästhetische Vorgehensweisen die Inszenierungsmechanismen und die „Manipulation“ für den Zuschauer einsehbar. Dem Prinzip des Versteckens und Vertuschens der illusionserzeugenden Mechanismen wird das „Offenlegen“ und „Ausstellen“ in Gob Squads künstlerischem Schaffen entgegengestellt, der illusionistischen Repräsentation die Präsentation der Inszenierungsmechanismen. Allerdings scheint es weder She She Pop noch Gob Squad um das Aufdecken einer behaupteten Wahrheit als Illusion (und das Ersetzen durch eine andere Wahrheit) zu gehen, sondern um das Aufzeigen von Konstruiertheit und Inszenierung als die Realität unserer (mediengeprägten) Wirklichkeit. Bei der Auseinandersetzung mit den eigenen Arbeitsweisen auf der Bühne und dem Offenlegen inszenatorischer Mechanismen gehe es Annemarie Matzke zufolge auch darum, „das Theater auf die Probe [zu] stellen“, das heißt, die Funktionsweisen des Mediums[1577] zu hinterfragen und seine Grenzen auszutesten: „Das Gegenwartstheater sucht nicht nur nach neuen Arbeitsweisen, sondern reflektiert diese in seinen Inszenierungen als Frage danach, wie Theater gemacht wird.[1578]“

Generell fällt auf, dass sich ein erheblicher Teil der Diskursbeiträge von den Kollektiven sich nicht in erster Linie auf ihre Inszenierungen, sondern auf die Vorgehensweisen bei der Inszenierungserstellung beziehen. Diese tendenzielle Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Werk zum Prozess seiner Erarbeitung, die sich auch in den "Probengesprächen" in *Testament* oder in der Gleichzeitigkeit von "Making" und „Making-Of“ in Gob Squads Live-Filmen abzeichnet, lässt sich mit einem Theaterverständnis in Zusammenhang bringen, das die Performances – im Einklang mit dem Arbeitsprinzip des *Dilettantismus* – als etwas Unvollendetes, einen Prozess, als ein beständiges *work in progress* betrachtet. Die

[1576] Ebd., S. 131.
[1577] Gerade in Bezug auf Gob Squads Performances, die sich häufig ästhetischer Ausdrucksmittel des Theaters, der Performance-Art und des Films bedienen, stellt sich die Frage inwiefern das Theater nicht als „ein Hypermedium“ zu betrachten wäre, „das in der Lage ist, alle anderen Medien zur Darstellung zu bringen, sie zu thematisieren und zu realisieren.“ Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme geht „von der Annahme aus, dass es sich bei medialer Spezifizität [...] um ein wissenschaftliches Konstrukt handele, das mit den eigentlichen ästhetischen Mechanismen von Medienprodukten wenig zu tun habe“. Siehe dazu: Christopher Balme, Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, in: Christopher Balme und Markus Moninger (Hrsg.), *Crossing Media. Theater - Film - Fotografie - Neue Medien*, München 2004, S. 13-31.
[1578] Matzke (wie Anm. 1199), S. 16.

Konzentration des Diskurses auf Arbeits- und Probenprozesse zeigt aber auch, dass die von She She Pop und Gob Squad betriebene Strategie der Selbst-Inszenierung sich auch als eine Inszenierung des Kollektivs und des kollektiven Arbeitens formuliert. Für diese Selbst-Inszenierungen des Kollektivs gibt es zahlreiche Plattformen: Das *Gob Squad Lesebuch*, das in mehreren Kapiteln im Detail Auskunft über die Arbeitsweisen des Kollektivs gibt, die Fülle an (wissenschaftlichen) Artikeln und Interviews, in denen die Kollektivmitglieder ihre Arbeits- und Organisationsweisen exponieren, Veranstaltungen wie „Be part of something bigger", bei der „the art of collectives and 20 years of Gob Squad" gefeiert wurde [vgl. 7.7.2] oder eben die Auseinandersetzung mit den eigenen Arbeitsformen in den selbstreflexiven und selbstreferenziellen Performances.

8.2.5 She She Pops „kollektives Sprechen" und Gob Squads „Koffer für Unvorhergesehenes": Die Vergemeinschaftung des Selbst

Die Technik der Selbst-Inszenierung in ihrer ästhetischen und diskursiven Praxis wirft die Frage auf, inwiefern diese mit der von She She Pop und Gob Squad beanspruchten Kollektivität übereingebracht werden können. Manifestiert sich in der Verfahrensweise, die eigene Biographie zum Ausgangspunkt der Inszenierungsarbeit zu nehmen, nicht ein gesteigertes Interesse an den Belangen des Einzelnen und in der postdramatischen Selbstreflexivität eine chronische Selbstbezogenheit? Jens Roselt warnt jedenfalls vor einem Exzess von Selbstreferenzialität, vor einem Theater, das außer sich selbst nichts anderes mehr wahrnimmt: „Theater generiert nicht mehr Material, sondern macht sich selbst zum Material. Das kann aufregend und reflektiert sein, aber auch zu einer Art ästhetischem Autismus führen.[1579]"

„Die Darsteller in den Selbst-Inszenierungen zielen mit der Ablehnung von Hierarchien und Spezialisierung zwar auch auf ein möglichst wenig entfremdetes Verhältnis zur eigenen Darstellung, aber die Autonomie über die Darstellung, die aus diesem Verhältnis erwächst, wird wiederum mit einem kollektiven Prozess konfrontiert und damit gefährdet[1580]", schreibt Annemarie Matzke in ihrer Dissertationsschrift. In umgekehrter Analogie zum Diskurs um die Jahrzehntwende 1960/70 erscheinen demnach heute nicht die individuellen Eigenschaften und privaten Bedürfnisse der Kollektivmitglieder die gemeinsame Arbeit und den Zusammenhalt des Kollektivs zu gefährden [vgl. 3.1.2.1], sondern der kollektive Prozess

[1579] Roselt (wie Anm. 1099), S. 200.
[1580] Matzke (wie Anm. 81), S. 229.

wird als eine (produktive) Gefährdung der darstellerischen Autonomie des Performers wahrgenommen. „In den szenischen Selbst-Inszenierungen“ bleibe „der ausgestellte Selbst-Bezug immer Teil eines kollektiven Projekts[1581]“, meint Annemarie Matzke. Dennoch scheint innerhalb des „kollektiven Projekts“ ein Perspektivenwechsel stattgefunden zu haben: Das Kollektiv wird nicht mehr als ein überindividueller Überbau angesehen, sondern die Subjektivität und Individualität der einzelnen Kollektivmitglieder wird – im Sinne der *Vielstimmigkeit* – als Ausgangspunkt sowohl für die Organisationsweise der Gruppe als auch für ihr Darstellungskonzept begriffen.

In diesem Zusammenhang sollte allerdings darauf verwiesen werden, dass gerade in den Inszenierungen von She She Pop das vermeintlich autobiographische Material, das im Rahmen der Selbst-Inszenierungen generiert wird, in den Aufführungen zum Gemeinschaftseigentum wird. Sowohl She She Pop als auch Gob Squad praktizieren ein System der Mehrfachbesetzung für die einzelnen Rollen bzw. Aufgaben innerhalb einer Produktion. Wenn man sich zwei Aufführungen derselben Inszenierung mit unterschiedlicher Besetzung anschaut, fällt auf, dass eine scheinbar ganz intime und an die individuelle Biographie eines Performers gebundene Aussage von einem anderen übernommen werden kann. In der der Verfasserin als Videoaufnahme vorliegenden Aufführung von *Testament* gibt es beispielweise eine Szene, in der die Performerin Mieke Matzke die Zeit, die ihr Vater mit den Kindern ihrer Geschwister verbringt, dem Stundenlohn eines „promovierten Physikers im Ruhestand“ entsprechend, als finanziellen „Ausgleich für die großelterliche Liebe“ in einen Geldbetrag umrechnet. Der exponentiell anwachsende Zeit-Geld-Strom, der an ihr vorbeifließe, da sie selbst „das Kind ohne Kinder“ sei, stelle insofern eine Ungerechtigkeit dar, als er bei der (zukünftigen) Verteilung des Erbes nicht berücksichtigt werde. In der Aufführung, die Eva Behrendt in *Theater heute* bespricht, ist es „der kinderlose Sebastian Bark“, der „schon mal den Gegenwert für Zeit und Geschenke, die seine Nichten und Neffen bereits in Anspruch genommen haben, in Euro[1582]“ umrechnet. Die Möglichkeit der Übernahme und des Austausches von vermeintlich ganz privaten Aussagen lässt das Beispielhafte der jeweiligen Situation oder Konstellation hervortreten, die She She Pop in ihren Inszenierungen herauszustellen suchen [vgl. 8.2.1]. Gleichzeitig werden dadurch die Kategorien der Authentizität, der (individuellen) Autorschaft und der (biographischen) Einzigartigkeit in Frage gestellt. Dieses Vorgehen erfährt im Diskurs jedoch wenig

[1581] Ebd., S. 230.
[1582] Behrendt (wie Anm. 1478), S. 22.

Aufmerksamkeit, da das mehrfache Besuchen einer Aufführung nicht die gewöhnliche Rezeptionssituation entspricht. Der Umstand, dass das vermeintlich authentische und an die individuelle Lebenssituation eines Performers gebundene Material in den Selbst-Inszenierungen von She She Pop immer übertragbar ist, verbleibt somit zumeist im Verborgenen. Allerdings lassen sich andere künstlerische Strategien ausmachen, denen ein ähnliches Prinzip der Kollektivierung zugrunde liegt und die auch beim einmaligen Zuschauen ersichtlich werden.

In der Inszenierung *Testament* werden in den bereits angesprochenen "Probengesprächen" eben jene bei der Probenarbeit geführten Diskussionen von den Performern auf der Bühne nachgesprochen. Dafür benutzen sie Kopfhörer, auf die anscheinend ein auditiver Mitschnitt des jeweiligen Gesprächs übertragen wird, das von den Darstellern laut wiederholt wird. Für den Zuschauer ist dabei nicht ersichtlich, ob die Performer ihre eigenen Gesprächsbeiträge wiedergeben oder diejenigen eines anderen. Annemarie Matzke sieht darin den Ausdruck eines „kollektiven Sprechens“: „In diesen rekonstruierten Probengesprächen wird das Konzept einer Arbeitsform präsentiert, die sich als ein kollektives Sprechen vorstellt. Es ist ein Sprechen, das an keine individuelle Stimme gebunden ist[1583]“. Durch das Wiederholen des über Kopfhörer eingespielten Textes wird der Nachsprechende ebenso wie auch der tatsächliche, nicht auszumachende Urheber von der Autorschaft enthoben. Der Aufführungstext von *Testament* zeigt sich somit, trotz seiner konzeptionellen Gebundenheit an die individuellen Autobiographien der Kollektivmitglieder als ein Gemeinschaftstext. Die individuelle Lebenssituation und -geschichte des Einzelnen erscheinen nicht als dessen persönliches Eigentum, sondern als ein Pool von Erfahrungen, die zur Textgenese Anlass geben und prinzipiell der ganzen Gruppe zur Verfügung stehen.

Das Prinzip der Mehrfachbesetzung, das sowohl She She Pop als auch Gob Squad praktizieren, verweist ebenfalls auf das Konzept einer kollektiven Autorschaft und eines gemeinschaftlichen geistigen Eigentums an den Performances sowie den darin erarbeiteten Rollen bzw. Aufgaben. Mehrfachbesetzung bedeutet in diesem Zusammenhang, dass mehrere Kollektivmitglieder die gleiche Rolle bzw. Aufgabe innerhalb einer Performance ausführen können oder umgekehrt, dass ein Performer mehrere Parts in einer Inszenierung übernehmen kann. Es geht dabei nicht darum, eine festgelegte Rolle mit einem vorgegebenen Text "nachzuspielen", sondern um eine jeweils eigene Interpretation der Rolle bzw.

[1583] Matzke (wie Anm. 1199), S. 18.

Bearbeitung der Aufgabenstellung. „Normalerweise lernen wir zwei oder drei Parts pro Stück. In den letzten Stücken, die wir gemacht haben – *Room Service* und *Super Night Shot* – haben wir zum ersten Mal Parts entwickelt, die nur eine Art Skelett sind. Als Zuschauer könnte es sehr interessant sein, das Stück noch einmal zu sehen, wenn andere Personen verschiedene Parts auf ihre eigene, andere Art und Weise spielen[1584]“, liest man im *Gob Squad Reader*. Gob Squad heben, ganz im Sinne der *Vielstimmigkeit*, die künstlerische Freiheit hervor, die dem jeweiligen Performer dabei zukomme: „Es ist wie ein Song: You can play it many different ways.[1585]“

Die Mitglieder des Kollektivs betonen, dass die Vorgehensweise der Mehrfachbesetzung zwar anfänglich vor allem pragmatischen Gründen geschuldet war, – „zum Beispiel weil manche von uns Kinder bekommen haben[1586]“ und deshalb nicht mehr so flexibel an den Tourneen hätten teilnehmen können, – dass sich die Praxis der Mehrfachbesetzung aber auch künstlerisch als äußerst fruchtbar erwiesen habe. Bei der Performance *Room Service*, deren Spieldauer eine ganze „schlaflose Nacht[1587]“ beträgt, seien die Performer „mit oder ohne Kind an die Erschöpfungsgrenze[1588]“ gelangt. Deshalb habe Gob Squad angefangen, „Rollen doppelt zu besetzen[1589]“. Das habe sich „dann wiederum als Stilmittel herauskristallisiert. Wir machen das jetzt in jedem Stück, weil es einfach sehr inspirierend ist, wenn jemand anderes die Rolle spielt, die du entwickelt hast. Du kannst es dir ansehen, kannst Sachen übernehmen, andere verwerfen.[1590]“ Ganz ähnlich äußert sich auch der Performer Bastian Trost: „It started out of practical reasons, but […] we realized that the artistic consequence is massif. […] You learn by watching someone else doing your part or you could also add things to your part, that someone else did. […] It makes it even more special, […] the night becomes so unique, because this cast has never performed together before.[1591]“ In diesen Aussagen fällt auf, dass das Übernehmen von Ideen und darstellerischen Versatzstücken eines anderen Performers nicht etwa als Plagiat angesehen wird, sondern, ganz im Gegenteil, als Inspirationsquelle für das eigene Performen. Beispielhaft für diese Praxis der kollektiven Autorschaft ist das Konzept des „Koffers für Unvorhergesehenes[1592]“, das Gob Squad im

[1584] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 56.
[1585] Ebd., S. 54.
[1586] Ebd., S. 57.
[1587] [„How long: a sleepless night“] Gob Squad, unter: https://www.gobsquad.com/projects/room-service-help-me-make-it-through-the-night, zuletzt konsultiert am 7.9.2018.
[1588] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 57.
[1589] Ebd..
[1590] Ebd..
[1591] Gob Squad (wie Anm. 1351).
[1592] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 55f.

Zusammenhang mit der Performance *Super Night Shot* entwickelt hat. Da die Performance sich im öffentlichen Raum abspielt und grundlegend von den Zufallsbegegnungen der Performer mit den Passanten vor Ort abhängt, würden die Performer immer wieder mit Unvorhergesehenem konfrontiert. Dagegen rüsteten sie sich „mit einer Art imaginären Koffer voll mit Handlungsmöglichkeiten.[1593]“ In den Koffer „fließen Ideen ein, die von ihm [dem Performer] selbst entwickelt wurden, es werden aber auch Handlungsmöglichkeiten von anderen Darstellern aus dem kollektiven Pool übernommen und zu eigen gemacht.[1594]“ In dem Konzept des gemeinsamen „Koffers für Unvorhergesehenes“ zeichnet sich ein Selbstverständnis als Künstlerkollektiv ab, das kein geistiges Eigentum zu kennen scheint: „Jemand entwickelt eine Idee, und wenn sich [für einen anderen Performer] eine ähnliche Situation ergibt, wendet man sie an und schon hat man eine Sache mehr im Koffer.[1595]“ Gob Squad betonen die künstlerischen Vorteile dieser Möglichkeit, auf die Performance-Erfahrungen und das darstellerische Material der ganzen Gruppe zurückgreifen zu können. Demnach wäre Kreativität nicht an das spezifische Vermögen eines Einzelnen gebunden, sondern potenziere sich im Austausch von Mehreren. Auch zeichnet sich im Diskurs keine Konkurrenz um die "besten" Ideen ab und es scheint keine persönlichen Eitelkeiten zu geben. Aufgrund des Prinzips der Mehrfachbesetzung könne keiner „ein großes Ego entwickeln“, meint Johanna Freiburg, denn „jeder ist ersetzbar[1596]“. Die hier evozierte Idee der *Ersetzbarkeit* [vgl. 8.4.1.2] stellt eine grundlegende Infragestellung der Kategorie der Autorschaft und den damit verbundenen Konzepten des Talents oder des Genies dar. Da auch der Darstellungsakt des einzelnen Performers immer auf mehrere Urheber zurückgeht, kann er nicht als Autor seiner Darstellung gelten, sondern diese basiert auf „multiplen Autorschaften“ [vgl. 7.5]. Jedes Kollektivmitglied ist (durch ein anderes) ersetzbar, so dass auch die Performance selbst nicht von einem einzelnen Künstler abhängt. Das "Werk" ist dadurch nicht mehr an einen (einzelnen) "Schöpfer" gebunden, sondern erlangt eine gewisse Autonomie. Das Prinzip der *Ersetzbarkeit* zeigt, dass Kollektivierung immer auch eine Form der Enteignung darstellt, – in diesem Fall von geistigem und kreativem Eigentum – die aber von den Kollektivmitgliedern als eine Bereicherung empfunden wird.

[1593] Ebd., S. 56.
[1594] Ebd..
[1595] Ebd..
[1596] Susanne Lenz, *Künstlerkollektiv. Es hat sich so ergeben*, unter: https://www.berliner-zeitung.de/kultur/theater/kuenstlerkollektiv-es-hat-sich-so-ergeben-23910426#, zuletzt konsultiert am 7.9.2018.

Obwohl also die (Instant-) Figuren in den Performances von She She Pop und Gob Squad aufgrund ihrer Selbst-Inszenierungs-Konzepte „eng an den jeweiligen Performer gebunden[1597]“ sind, findet eine Kollektivierung des autobiographischen Materials statt und der einzelne Darsteller bleibt austauschbar und ersetzbar. „Jeder Performer […] ist Autor seines eigenen Textes, seiner eigenen Figur. Gleichzeitig haben wir es, betrachtet man den Aufführungstext als Ganzes, mit einer multiplen Autorschaft zu tun[1598]“, schreibt Miriam Dreysse. Das „kollektive Sprechen“ She She Pops und der gemeinschaftliche „Koffer für Unvorhergesehen“ Gob Squads zeigen, dass die Inszenierung des "Selbst" in einem gemeinschaftlichen Akt und in „multipler Autorschaft“ stattfindet und somit immer auch die Inszenierung des "Anderen" und des "Wir" bedeutet.

[1597] Dreysse (wie Anm. 78), S. 95.
[1598] Ebd..

8.3 Ästhetische Dehierarchisierungen

Das Prinzip des kollektiven Arbeitens ist eng mit der Idee einer nicht-hierarchischen Funktionsweise verbunden. Das Aushebeln der Hierarchie zwischen Autor, Regisseur und Schauspieler durch die Aufhebung der Arbeitsteilung im Kollektiv ist ein Topos, der gerade in dem von den Kollektiven selbst gestalteten Diskurs immer wieder angebracht und hervorgehoben wird. Der Theaterwissenschaftlerin Miriam Dreysse zufolge gehe die „Dehierarchisierung der Arbeitsprozesse[1599]" mit einer „grundlegende[n] Dehierarchisierung des Aufführungsgeschehens[1600]" einher, die sowohl die Performances von Gob Squad als auch die von She She Pop kennzeichne. Im folgenden Abschnitt soll analysiert werden, auf welche Weise sich diese Dehierarchisierung in der szenischen Praxis bzw. im Diskurs über die Inszenierungen von She She Pop und Gob Squad manifestiert.

8.3.1 Das Ensemble als Protagonist

Ähnlich wie um die Jahrzehntwende 1960/70 wird auch im heutigen Diskurs die vermeintlich gleichberechtigte szenische Präsenz der Darsteller und dramaturgische Bedeutsamkeit der einzelnen Rollen bzw. Aufgaben betont: „Wir machen tendenziell immer sehr ensembleorientierte Stücke. In den Stücken von Gob Squad gibt es eigentlich nie eine Hauptrolle, es gibt nie einen Helden oder eine Heldin oder einen Hauptdarsteller. *Room Service* ist dafür ein sehr gutes Beispiel: Es geht um vier Leute, die im Verlauf des Stückes immer wieder vor- und zurücktreten[1601]", heißt es beispielsweise im *Gob Squad Reader*. Auch die zeitgenössischen kollektiven Theaterpraktiken scheinen demnach mit der Existenz einer „Hauptrolle" oder eines „Hauptdarstellers" unvereinbar zu sein. In der Performance *Super Night Shot* gebe es zwar einen Helden, aber „weil das Stück von Gob Squad ist, bleibt es natürlich ein Ensemble-Stück, es bleibt ein Stück, in dem die Gruppe der Protagonist ist[1602]". Die kollektive Arbeitsweise Gob Squads und die ästhetische Ausdrucksweise des „Ensemble-Stückes" werden hier in ein kausales Verhältnis gestellt. In Abgrenzung zur Protagonisten-Dramatik des klassischen bürgerlichen Kanons stellt sich das „Ensemble-Stück" als eine quasi natürliche (und zwangsläufige) Ausdrucksform des Kollektivs dar.

Der Verzicht auf eine Einteilung in Haupt- und Nebenrollen und das In-Szene-Setzen der Performer als „gleichwertige Protagonisten" hänge „aufs engste mit der Form des kollektiven

[1599] Ebd., S. 99.
[1600] Ebd., S. 98.
[1601] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 17.
[1602] Ebd..

Arbeitens zusammen[1603]“, betont auch Miriam Dreysse. Sie betont die Eigenständigkeit, die den Performern von Gob Squad in dieser Art von „Ensemble-Stück“ zukomme: „Sie inszenieren sich entweder als Gruppe, aus der die Einzelnen nur punktuell herausragen, oder als einzelne Akteure in Parallelhandlungen. Ähnlich wie die Performer von She She Pop sind sie dabei in hohem Maße selbsttätig und eigenverantwortlich. So ziehen sie alleine in den Stadtraum, um eine Aufgabe zu lösen, wie sie dies im Laufe der folgenden Stunde bewerkstelligen, ist ihnen überlassen (*Super Night Shot*), oder sie verbringen eine Nacht allein in einem Hotelzimmer, live übertragen in den Zuschauerraum (*Room Service*, 2003).[1604]“ Die Darsteller würden demnach zwar „alle immer als gleichwertige Protagonisten in Szene gesetzt[1605]“, verlören dabei aber nicht ihre (künstlerische) Autonomie. Auch die Mitglieder von Gob Squad betonen, beispielsweise in ihren Aussagen zu dem Prinzip der Mehrfachbesetzung, die künstlerische Freiheit, die dem Darsteller bei der jeweils individuellen Ausgestaltung seiner Rolle zukomme [vgl. 8.2.5]. Das Konzept des „Ensemble-Stücks“ geht demnach nicht mit der Vorstellung einer „homogenen Spielweise“ einher, wie es im Diskurs der 1960/70er-Jahre der Fall war [vgl. 4.4.1]. Auch wenn anscheinend auf eine gleichwertige szenische Präsenz Wert gelegt wird, sind individuelle darstellerische Ausdrucksformen keineswegs verpönt, sondern werden als konzeptuelle „Vielstimmigkeit“ [vgl. 7.4] geradezu propagiert.

8.3.1.1 Gob Squads Aktanten

Das Prinzip der darstellerischen Gleichberechtigung beschränkt sich bei Gob Squad nicht auf das Ensemble der Performer, sondern wird auch auf andere an der Performance beteiligte Akteure ausgeweitet. Bei der Probenarbeit zu *Room Service* beispielsweise hätten sie „den Sounddesigner als fünften Performer[1606]“ entdeckt. Diese Performance findet in einem Hotel statt und vier Darsteller agieren dabei voneinander getrennt in einem jeweils eigenen Hotelzimmer. Sie spielen für und vor einer dort installierten Kamera und die Aufnahme wird direkt ins Foyer des Hotels übertragen, wo sich die Zuschauer befinden. Die Performer wissen also nicht, was in den anderen Zimmern vor sich geht und welche Handlungen ihre Kollegen gerade ausführen. Der Einsatz von Musik und Sound kann diese Isolation aufbrechen und eine Form der Kommunikation untereinander herstellen. „Das Stärken von Atmosphäre durch Musik war ein wichtiger Fortschritt im Probenprozess, vor allem aber

[1603] Dreysse (wie Anm. 78), S. 99.
[1604] Ebd..
[1605] Ebd..
[1606] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 27.

auch die Möglichkeit, den Performern in ihren Zimmern über das Zuspielen von Musik Impulse für Handlungen zu geben. Dies wurde zu einem der wichtigsten Werkzeuge von *Room Service…*[1607]“, beschreiben Gob Squad. Die Bezeichnung des Sounddesigners als „fünften Performer“ weist diesen als gleichwertigen Mitspieler aus. Die Musik wiederum wird als eines „der wichtigsten Werkzeuge“ zu einem dem darstellerischen Handeln ebenbürtigen Element der Performance aufgewertet.

Eine ähnliche Sichtweise zeichnet sich in den Aussagen zu *Super Night Shot* ab. In dieser Performance begeben sich die vier Performer von Gob Squad eine Stunde vor Aufführungsbeginn in den jeweiligen Stadtraum des Aufführungsortes und versuchen dort ihrer jeweiligen Aufgabe als Held, PR-Manager, Location-Scout oder Casting-Agent nachzukommen. Die Performer sind mit einer Handkamera ausgestattet und direkt im Anschluss an ihre urbane Mission werden die gerade aufgenommenen Szenen ungeschnitten dem Publikum im Theater präsentiert. „Der Sound ist in diesem Fall die einzige Möglichkeit der Nachbearbeitung“, merken Gob Squad an. Es seien zwar „vier Performer auf vier Leinwänden zu sehen“, es sei „aber meist nur zu einem Bild der Ton[1608]“ zu hören. Der Sounddesigner sehe, ebenso wie die Performer, die Videoaufnahmen „zum ersten Mal mit den Zuschauern zusammen. Er bestimmt also eigentlich die Dramaturgie des Abends, indem er das Soundlevel rauf- oder runtersetzt. Wir versuchen ihm Zeichen zu geben. Wir wissen ja noch so in etwa, was uns unterwegs passiert ist. […] Auf diese Weise versuchen wir zu helfen, das Ganze zu steuern. Aber es passiert wirklich häufig, dass alle vier zur gleichen Zeit den Arm heben oder das Time-Out Zeichen geben. Und dann muss der Sounddesigner entscheiden.[1609]“ Diese Aussagen zeugen nicht nur von einer interdependenten und gleichberechtigten Zusammenarbeit zwischen den Performern und dem Sounddesigner, sondern sie betonen auch die grundlegende Bedeutung des letzteren für den Verlauf der Auf- bzw. Vorführung. „Das ist schon eine große Verantwortung. Im Prinzip übernimmt der Mensch am Mischpult dann für den Abend die Regie[1610]“, resümieren Gob Squad. Indem er (einen Teil der) Verantwortung für die Aufführung übernimmt, wird der Sounddesigner in *Super Night Shot* nicht nur zum „fünften Performer“, sondern gar zum „Regisseur“. Dies bedeutet eine grundlegende Umkehrung der traditionellen Hierarchie innerhalb einer Theatersituation. Klassischerweise wird der Regisseur als der eigentliche Künstler betrachtet,

[1607] Ebd..
[1608] Ebd., S. 39.
[1609] Ebd., S. 39-40.
[1610] Ebd., S. 40.

während dem Tontechniker eine zuarbeitende Funktion zugeschrieben wird. Bereits die Bezeichnung als „Sounddesigner“ insinuiert, dass es sich bei seiner Tätigkeit nicht um eine technische und damit "unkünstlerische" handelt, sondern dass er einen kreativen Anteil an der Inszenierung hat. „Das ist eben nicht mehr das alte Modell von Theater, wo die Aktion auf der Bühne stattfindet und Licht und Ton die Schauspieler unterstützen. Die Körper, die Videos und der Sound, das sind lauter gleichberechtigte Elemente, die miteinander interagieren[1611]“, meint Sean Patten. Die zeitgenössische kollektive Theaterpraxis zeichnet sich also insofern durch eine „Dehierarchisierung der künstlerischen Mittel[1612]“ aus, als die verschiedenen theatralen Ausdrucksmittel, die eine Aufführung konstituieren, wie Darstellung, Licht, Ton oder Raum als gleichberechtigt nebeneinanderstehende Elemente (diskursiv) in Erscheinung treten.

Der grundlegende Einfluss, der nicht nur dem Sounddesigner, sondern auch theatralen Elementen wie Musik, Ton oder Licht zugeschrieben wird, lassen diese als *Aktanten* im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour erscheinen. Mit diesem Begriff beschreibt Latour die Aktivität von humanen oder sächlichen Entitäten: „An actant, that is something that acts or to which activity is granted by others.[1613]” Der Theaterwissenschaftler Wolf-Dieter Ernst, der versucht mittels der Akteur-Netzwerk-Theorie einen neuen Ansatz der Performanceanalyse zu entwickeln, hält es für „entscheidend“, dass die Akteur-Netzwerk-Theorie es ermögliche, „auch die Aktivität nicht-humaner Akteure zu berücksichtigen.[1614]“ Vor diesem theoretischen Hintergrund könnten „auch Bühnentechnik und Kulturinstitutionen, PR-Strategien und Sponsoring“ als „gleichwertige Akteure einer Performance[1615]“ betrachtet werden. Dass Ernst sich bei seinen Überlegungen auf die Performance *Room Service* von Gob Squad bezieht, ist bezeichnend. Gob Squad selbst äußern sich auf folgende Weise zu *Room Service*: „Wir beschlossen die Profile der Performer offen zu halten, es sollte keine psychologischen Profile oder Rollen geben und keine Antworten auf die Frage, warum diese vier Figuren in dem Hotel waren oder wie lange sie bleiben würden. Vielmehr stärkten wir eine ambivalente Atmosphäre, in der der Aufenthalt in dem Hotel keinen Anfang und kein Ende zu haben schien und in der es kein Außerhalb gab. Der Fokus lag auf der Präsenz des Hotelzimmers […] und den darin liegenden

[1611] Sean Patten bezieht sich hier auf die Performance *15 Minutes To Comply* (1997) von Gob Squad. Thiedemann (wie Anm. 1164), S. 36.
[1612] Dreysse (wie Anm. 78), S. 99.
[1613] Latour (wie Anm. 1057), S. 373.
[1614] Ernst (wie Anm. 1054), S. 66.
[1615] Ebd..

Möglichkeiten. […] Der eigentliche Hauptdarsteller sollte das Hotel selber sein.[1616]“ Hier wird eine Sichtweise formuliert, die das Hotel und seine spezifische Atmosphäre als die eigentlichen Akteure der Performance ausweist, während den Performern eine untergeordnete Bedeutung zukomme. Als „Hauptdarsteller“ wird das Hotel zum szenisch Handelnden und somit zum *Aktanten*. Wolf-Dieter Ernst sieht in dem Haustelefon, mittels dessen die Zuschauer in bestimmten Momenten mit den Performern Kontakt aufnehmen können, eine „Möglichkeit der Partizipation[1617]“ und zwar nicht nur für das Publikum, sondern auch für den Telefonapparat selbst. Ernst zufolge nehme das Telefon in *Room Service* einen „Akteursstatus[1618]“ ein und werde somit zum *Aktanten*. Aus der Perspektive der Akteur-Netzwerk-Theorie betrachtet, stelle „die künstlerische Autorschaft“ nur eine „von unendlich vielen Quellen der Aktivität“ dar. „Da es innerhalb des Netzwerkes keine Hierarchie gibt, könnten mit gleichem Recht auch Dinge und Passanten als Autor betrachtet werden, etwa das Telefon oder die Steigenberger Hotelkette[1619]“, schreibt Wolf-Dieter Ernst. Die mit dem kollektiven Arbeiten verbundene Kritik am Konzept des Autors scheint sich demnach in der „Mobilisierung und Dehierarchisierung der theatralen Mittel[1620]“ zuzuspitzen. Das Konzept der kollektiven bzw. multiplen Autorschaft wird um die Idee einer Autorschaft erweitert, die nicht allein von humanen Akteuren ausgeht, sondern auch von sächlichen oder immateriellen *Aktanten* ausgeübt werden kann.

8.3.2 Text als „Material“

Der dramatische Text, der im Literaturtheater den zentralen Bezugspunkt einer Theaterinszenierung darstellt, wird im Kontext des postdramatischen Theaters seiner dominanten Stellung enthoben und zu einer „Möglichkeit unter vielen anderen[1621]“, um szenisches Material zu generieren. Im „nicht-dramatischen Theater“ sei der Text „meist nicht vorgängig“, schreibt Florian Malzacher in *Theater heute*. Er werde „entwickelt im Prozess, hat mal zu folgen, mal schubst er an. Und meint ohnehin mehr als nur das geschriebene oder gesprochenen Wort, das eben nicht isolierbar ist von dem, was es umgibt.[1622]“ Malzacher beschreibt hier eine sich im Kontext des postdramatischen bzw. „nicht-dramatischen“ Theaters abzeichnende Flexibilisierung im Umgang mit Text, der häufig erst während der

[1616] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 27.
[1617] Ernst (wie Anm. 1054), S. 73.
[1618] Ebd., S. 74.
[1619] Ebd., S. 78.
[1620] Dreysse (wie Anm. 78), S. 105.
[1621] Christel Weiler, Postdramatisches Theater, in: Fischer-Lichte (wie Anm. 187), S. 246.
[1622] Malzacher (wie Anm. 3), S. 8.

Proben entsteht und (teilweise) fixiert wird und der nicht mehr als primärer Ausgangspunkt einer Inszenierung verstanden wird. Ebenso zeugt seine Aussage von einer Ausweitung des Textbegriffs, der über schriftlich oder mündlich fixierte Aussagen hinausreicht.

Testament ist eine der wenigen Inszenierungen von She She Pop, die einen dramatischen Text berücksichtigt. Den Vorgang der Erarbeitung des szenischen Materials beschreiben She She Pop auf folgende Weise: „In Improvisationen entstanden gemeinsame Themen, Texte wurden von Vätern wie Töchtern geschrieben und weiterentwickelt. Daraus entwickelte sich eine Dramaturgie, die sich lose an der Akt-Struktur des Dramas orientiert: Erbe, Respekt, Sturm, Wiedersehen mit Cordelia und Tod.[1623]“ Mit dieser Aussage machen She She Pop ihre Autorschaft für den Inszenierungstext geltend, da sie diesen (gemeinsam mit den Vätern) mittels Improvisationen erarbeitet und entwickelt hätten. Die Beziehung zum Dramentext wird als „lose“ beschrieben, woraus hervorgeht, dass der Shakespeare'sche Text innerhalb des Inszenierungsprozesses keine verbindliche Vorgabe darstellte, sondern vielmehr als thematische Orientierungshilfe betrachtet wurde. In ihrem Artikel zu den „Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters“, der sich dezidiert mit der Inszenierungserstellung von *Testament* befasst, bezeichnet Annemarie Matzke den Dramentext wiederholt als „Material[1624]“. Sie hebt den „beständigen Prozess der Be- und Verarbeitung[1625]“ hervor, dem der Shakespeare-Text unterliege. „So wird während der Aufführung aus der Kopie des Shakespeare-Textes, erkennbar in der Version des Reclam-Heftes, für die Zuschauer_innen sichtbar gelesen. Dieser Text wird während der Aufführungen weiter bearbeitet. Streichungen und Hervorhebungen werden für das Publikum als sichtbare Markierungen in den Text eingetragen.[1626]“ Schon der Umstand, dass *König Lear* als kostengünstige und wenig repräsentative Reclam-Ausgabe auf der Bühne präsentiert wird, zeugt von der Nicht-Autorität des Dramas. Mit der offensichtlichen Bearbeitung des Textes demonstrieren She She Pop nicht nur ihre Aneignung des Shakespeare-Dramas und statuieren ihre Autorschaft, sondern sie stellen auch den Text als form- und veränderbares *Material* aus. „Indem die Texte in ihrer Materialität ausgestellt werden, bekommen sie auch einen jeweils eigenen Status. Während der Shakespeare-Text sichtbar vorgelesen wird und damit als etwas Fremdes ausgestellt wird, sind alle anderen Texte selbst geschrieben. […] Diese Texte existieren nicht außerhalb ihres Aufführungsstatus. Autorschaft ist in einem solchen Zusammenhang nichts

[1623] She She Pop (wie Anm. 1428), ohne Seitenangabe.
[1624] Matzke (wie Anm. 1199), S. 22f.
[1625] Ebd., S. 23.
[1626] Ebd..

als Funktionsstelle hinter dem Text charakterisiert, welche die Texte authentifiziert und ihnen Autorität verleiht, sondern die Autorinnen sind als Dialog- und Ansprechpartner für das Publikum präsent.[1627]“ Annemarie Matzke zufolge ziele die Ausstellung des *Lear*-Textes als *Material* demnach auch darauf ab, ihn von den anderen, selbstgeschriebenen Texten zu distinguieren und damit auch ein spezifisches Verständnis künstlerischer Autorschaft hinzuweisen. Shakespeares Autorität als Autor wird ebenso wie sein Dramentext als „etwas Fremdes ausgestellt.“ Dem Bild des genialen Autors, das sich in der Figur des Shakespeare beispielhaft kristallisiert, wird die Nicht-Autorität der Autorinnen von She She Pop gegenübergestellt, die für den Dialog mit dem Publikum offen sind. Der Aufführungstext erscheint als wandel- und verhandelbar. Er konstituiert sich zum Teil in der Auseinandersetzung mit dem Publikum, was eine entmythisierte Sichtweise auf Autorschaft impliziert [vgl. 7.8].

In der zeitgenössischen kollektiven Theaterpraxis wird der dramatische Text, insofern ein solcher für die Inszenierungserstellung von Belang ist, als ein künstlerisches *Material* unter anderen aufgefasst. Die Materialien, die von den Performern zur Erarbeitung einer Inszenierung ausgewählt werden und (eventuell) in die Aufführung aufgenommen werden, können ganz unterschiedlicher Natur sein. Dramentexte können ebenso in die Auswahl eingehen wie audiovisuelle, musikalische oder andere Materialien aus populärkulturellen oder alltagsweltlichen Kontexten. „Material kann in diesen Theaterformen erst einmal alles werden[1628]“, resümiert Annemarie Matzke. Zu beobachten ist, dass in der diskursiven und künstlerischen Praxis von She She Pop und Gob Squad die verschiedenen Materialien, aus denen sich eine Inszenierung speist, gleichberechtigt nebeneinandergestellt werden. Als Beispiel dafür kann die Pressemappe zu *Testament* herangezogen werden. Der Text wird dort mit zwei Zitaten eingeleitet. Das erste – „„*Besser wär's, du lebtest nicht, als mir zur Kränkung zu leben!*“ (König Lear zu seiner Tochter)“ – entstammt dem Dramentext und das zweite – „„*Daddy's working boots have filled their obligation*“ (Dolly Parton über die Schuhe ihres Vaters)“ – einem bekannten Popsong der 1970er-Jahre. Das Nebeneinanderstellen dieser beiden Zitate zeigt, dass die Werke des Autors Shakespeare und der Countrysängerin Parton als ebenbürtig betrachtet werden. Es wird keine hierarchische Ordnung zwischen einem sogenannten hochkulturellen Text und einer populärkulturellen Äußerung etabliert. Beide scheinen auf gleicher Ebene einen Beitrag zu den in *Testament*

[1627] Ebd., S. 24.
[1628] Ebd., S. 22.

verhandelten Themenkomplexen geleistet und gleichermaßen als (Inspirations-) *Material* für die Inszenierung gedient zu haben. Die Kombination von Shakespeare und Parton zeugt von der grundsätzlichen Gleichbewertung der verschiedenen verwendeten Materialien und stellt in diesem Sinne eine Dehierarchisierung unterschiedlicher Textsorten dar.

8.3.3 Die Enthierarchisierung des Theater-Raums

In ihrem Artikel „Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexion in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters" beschreibt Annemarie Matzke einen „Vorfall", der „ein architektonisches Problem[1629]" der klassischen Theaterbauten veranschauliche. Bei einer Aufführung von *Testament* im griechischen Nationaltheater in Thessaloniki habe der Lichtdesigner von She She Pop das Aufführungsgeschehen nur über einen „winzigen Monitor" und durch ein Fenster – „dieses Fenster ist sehr klein, sehr weit weg von der Bühne[1630]" – beobachten können. „In einer Aufführung, in der die Lichttechnik in Interaktion mit den Handlungen der Bühne das Licht steuert, bedeutet eine solche räumliche Anordnung einen Supergau[1631]", resümiert Matzke die Situation. Die räumliche Trennung von Bühne und Technik, die „in vielen Theaterkontexten[1632]" üblich sei, bezeuge, „dass in die materiellen und architektonischen Voraussetzungen für die Aufführung immer bereits politische Implikationen eingeschrieben sind: Diese Theaterarchitektur arbeitet daran, dass die Schauspieler_innen von der Technik nichts erfahren, wie sie auch den Techniker_innen zu verstehen geben, dass sie kein Teil des künstlerischen Prozesses zu sein haben, sondern nur eine technische Aufgabe mechanisch ausführen sollen.[1633]" Matzkes Kritik an dieser Art der Theater-Architektur macht nicht nur deutlich, dass bei She She Pop der „Lichtdesigner" wie auch bei Gob Squad als gleichwertiges Mitglied der Künstlergemeinschaft angesehen wird [vgl. 8.3.1.1], sondern zeugt auch von dem Bestreben, die dem Theaterraum eingeschriebenen Hierarchien auszuhebeln. Eine ähnliche Kritik an der vermeintlich hierarchischen Ordnung, die sich in den räumlichen Gegebenheiten eines traditionellen Theatergebäudes abzeichne, findet sich auch im *Gob Squad Lesebuch*: „Proszenium, eiserner Vorhang, Gassen, fixierte Sitzreihen, ein frontal ausgerichtetes Auditorium, Logenplätze und Ränge sprechen von hierarchischen Strukturen und reglementierten Vorgaben, die sich meist auch auf die Strukturen und Organisationsformen des gesamten Hauses erstrecken.[1634]" Gob

[1629] Ebd., S. 32.
[1630] Ebd., S. 31.
[1631] Ebd..
[1632] Ebd..
[1633] Ebd., S. 32.
[1634] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 67.

Squad zufolge gehorchten die architektonische Beschaffenheit und die Arbeitsstrukturen der Theaterinstitution der gleichen hierarchischen Ordnung. Die Kritik an der Hierarchie des Raumes stellt somit gleichzeitig die institutionellen sowie die ihnen übergeordneten gesellschaftlichen Strukturen in Frage. Dies belegt auch die folgende Feststellung von Annemarie Matzke, mit der sie ihren Artikel über die Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters beschließt: „Die Art und Weise, wie Theater gemacht wird, gibt über die gesellschaftlichen Vorstellungen von Kunst Auskunft und sie sagt auch etwas über die Gesellschaft aus, in der dieses Theater gemacht wird.[1635]“. Die Licht- und Tontechniker sichtbar auf der Bühne zu platzieren, wie es in den Aufführungen von She She Pop und Gob Squad gängige Praxis ist, wäre demnach auch als ein politisches Statement anzusehen, das die Techniker im Rahmen des Kunstwerks Aufführung sichtbar werden lässt und ihnen somit (als Licht- oder Sounddesignern) den Status eines Kunstschaffenden verleiht. Mit Jacques Rancière könnte man sagen, dass durch dieses Vorgehen die gesellschaftlich gültige „Aufteilung des Sinnlichen“ neu angeordnet wird, indem „sichtbar gemacht [wird], was vorher nicht sichtbar war[1636]“.

Die sich hier abzeichnende kritische Sichtweise der Theaterkollektive auf die "hierarchische Architektur" des institutionalisierten Theaterraums und die mit der klassischen Guckkastenbühne einhergehende Trennung von Zuschauerraum und Bühne legt nahe, dass sich die gegenwärtige kollektive Theaterpraxis auf neue Raumkonzepte stützt. Als besonders beachtenswert erscheinen in diesem Zusammenhang die ortsspezifischen Arbeiten von Gob Squad, die sie selbst als „site related performances[1637]“ bezeichnen.

8.3.3.1 Gob Squads site related performances

Die Bezeichnung „site related performance“ leitet sich von dem Begriff des *Site Specific Theatre* ab, worunter man laut Annemarie Matzkes Definition Inszenierungen versteht, „die keinen Text zum Ausgangspunkt nehmen, sondern einen Ort und seine architektonischen Besonderheiten untersuchen, sich mit dem historischen oder sozialen Kontext, den der Ort vorgibt, auseinandersetzen. Damit wird der Ort, an dem die Arbeit entsteht, zum konstituierenden Faktor der Inszenierung.[1638]“ Die *site related performances* von Gob Squad

[1635] Matzke (wie Anm. 1199), S. 32.
[1636] „La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible, […] à rendre visible ce qui ne l’était pas“, Jacques Rancière, *Malaise dans l’esthétique,* Paris 2004, S. 38-39.
[1637] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 63.
[1638] Annemarie Matzke, Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen "Site Specific Theatre", in: David Roesner u.a. (Hrsg.), *Szenische Orte - mediale Räume*, Hildesheim 2005, S. 77.

sind zumeist nicht an einen bestimmten Ort gebunden, sondern „sie zeigen eine theatrale Praxis im Umgang mit Alltagsräumen.[1639]“ Bei *Super Night Shot* zum Beispiel verlassen die Performer von Gob Squad eine Stunde vor Aufführungsbeginn das Theater und begeben sich in den umliegenden städtischen Raum, um sich dort an ihren jeweiligen Aufgabenstellungen abzuarbeiten. Jeder der vier Performer ist mit einer Videokamera ausgerüstet, die seinen Parcours dokumentiert. Zufällige Passanten, die nicht wissen können, ob sie es mit einem Junggesellenabschied, einem Marketinggag oder einer Kunstaktion zu tun haben, werden von den Performern im Rahmen ihrer Aufgabenstellung direkt angesprochen und gegebenenfalls als Darsteller rekrutiert. Die Straßen der Stadt, durch die sich die Performer bewegen, werden zur Kulisse des entstehenden Films. Wie *Super Night Shot* sind viele von Gob Squads Performances auf unterschiedliche Städte und Orte übertragbar. *Site specific* sind sie also in dem Sinne, dass der (urbane) Raum, innerhalb dessen sich die Performance abspielt, sowie die Auseinandersetzung mit den örtlichen Gegebenheiten sich zwangsläufig in die Aufführung einschreiben. Mit der Bezeichnung *site related performance* unterstreichen Gob Squad, dass der vorgefundene Ort nicht als unveränderlich angenommen und konserviert werden soll, sondern dass er mit den szenischen Handlungen in Beziehung tritt. Er wird durch die theatrale Aktion ästhetisch „überschrieben[1640]“ und dadurch verwandelt: „Für ortsspezifische Arbeiten wird der Ort, seine physische Beschaffenheit, Geschichte und sein sozialer Kontext zum Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit. Sie konstituiert sich aus einem Dialog zwischen Performer, Publikum und Raum. Der Ort bleibt für Gob Squad jedoch nicht unantastbar oder unveränderbar – ein Grund warum wir nicht von *site specific*, sondern von *site related performance* sprechen. Dem "Finden" des Ortes wird ein "Tun" hinzugefügt.[1641]“ Kirsten Evert beschreibt diese ästhetische Strategie Gob Squads als „Verortung[1642]“, also als das Einordnen in ein bestimmtes Bezugssystem[1643]. Tatsächlich stellt der jeweils ausgewählte Raum in den *site related performances* ein primäres Bezugssystem für das Handeln der Performer dar. Deren künstlerische Äußerungen und der ästhetisch überschriebene Raum scheinen dabei zu einem neuen, gemeinsamen Referenzsystem zu verschmelzen. Die *site related performance*, die Gob Squad zufolge „aus einem Dialog zwischen „Performer, Publikum und Raum[1644]“ entstehe, lässt diese Instanzen

[1639] Ebd., S. 86.
[1640] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 64.
[1641] Ebd., S. 63.
[1642] Kirsten Evert, "Verortung" als Konzept: Rimini Protokoll und Gob Squad, in: Gabriele Klein (Hrsg.), *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005, S. 121-129.
[1643] Vgl.: Duden Online-Wörterbuch, unter: https://www.duden.de/rechtschreibung/verorten, zuletzt konsultiert am 23.9.2018.
[1644] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 63.

gleichermaßen als *Aktanten* der Aufführung erscheinen. Wie Hans-Thies Lehmanns es für das *Site Specific Theatre* im Allgemeinen beschreibt, scheinen der Raum ebenso wie die Zuschauer in Gob Squads Performances zu „Mitspielern[1645]“ zu werden. Das Konzept der *site related performances* ist demnach mit der Vorstellung einer Dehierarchisierung dieser Dreiecksbeziehung zwischen dem Raum, den Performern und den Zuschauern verbunden, die gleichsam zu Akteuren bzw. *Aktanten* der *site related performance* werden.

Hinter den *site related performances* von Gob Squad stehe „der schlichte Wunsch, mit der Welt draußen in Kontakt zu treten, statt uns vor ihr in die Black Box des Theaters oder den White Cube einer Galerie zurückzuziehen.[1646]“ In dieser Aussage von Sean Patten werden die spezifischen Räume der Kunstrezeption wie das Theater oder die Galerie als weltferne Einrichtungen dargestellt. Die „Black Box“ und der „White Cube“ erscheinen als räumlich klar definierte und in sich geschlossene Orte. Das „wirkliche Leben[1647]“ fände Gob Squad zufolge außerhalb dieser offiziellen Kunstinstitutionen statt. Die Idee des "Echten", das auf der Straße zu finden sei, ist ein wiederkehrender Topos im Diskurs von Gob Squad: „Der städtische Alltag mit seinen "echten" Menschen und "echten" Erfahrungen steht für uns im Zentrum des Blicks[1648]“, heißt es im *Reader*. Auch wenn die Eigenschaftsbestimmung *echt* in Anführungszeichen steht, was auf die Annahme hindeutet, dass es so etwas wie Echtheit eigentlich gar nicht gibt, scheint hier *Authentizität* doch wieder als gültige Kategorie eingeführt zu werden. Institutionalisierte Kunst und (Lebens-) Welt scheinen dabei als zwei getrennte oder gar sich widersprechende Wirkungsbereiche wahrgenommen zu werden. Der Illusionismus des Theaters, der Wirklichkeit lediglich simuliere, scheint dem „wirklichen Leben“ diametral entgegenzustehen. Im Theaterraum werde Realität „zur Darstellung, Banalität zum Spiel-als-ob, Utopie zur Illusion.[1649]“ Deshalb müsse das Theater die gesellschaftlich dafür vorgesehenen Räume verlassen und sich im öffentlichen Raum, dem Wirkungskreis des „wirklichen Lebens“, ansiedeln.

Mit dem Anspruch, Kunst in der Öffentlichkeit stattfinden zu lassen, greifen die *site related performances* Konzepte der Performancekunst, der Happenings und auch des Straßentheaters

---

[1645] Lehmann (wie Anm. 22), S. 306.
[1646] Sean Patten in einem Interview mit *Theater der Zeit*: Patrick Wildermann, Mein Gott, er hat mich angesehen. Berit Stumpf und Sean Patten über ihre Arbeit mit einem Roboter in der Oper und die Frage, was uns zum Menschen macht, in: *Theater der Zeit, Heft* 11, 2014, S. 19.
[1647] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 111.
[1648] Ebd., S. 110.
[1649] Ebd., S. 67.

der 1960/70er-Jahre auf. Bei den Performances von Gob Squad wird allerdings nicht (nur) Kunst auf der Straße ausgeübt, sondern die Straße wird gewissermaßen selbst zum Kunstwerk: „Nach Kennenlernen des Ortes folgt bei uns die Überschreibung oder Konfrontation dieses Ortes mit theatralen Visionen und utopischen Momenten. […] Wir überschreiben sie [die Orte] mit einer anderen Wirklichkeit, und plötzlich ist nichts mehr so wie es war, und man nimmt die vertraute Umgebung wie durch einen anderen Rahmen wahr. Die Poesie unserer Stücke beruht immer auf dem Gegensatz von alltäglicher Erfahrungswelt und theatraler Vision.[1650]“ Das Überschreiben der Wirklichkeit mit einer „theatralen Vision“ scheint auf eine ästhetische Grenzerfahrung abzuzielen, die Realität und Fiktion, Kunst und Leben ununterscheidbar werden lässt: „Aber was passiert, wenn wir wirkliches Leben durch den Kunstrahmen hindurch sehen? Was passiert, wenn wir Kunst und Leben in denselben Rahmen stellen und den Zuschauer bitten, dies zu betrachten und auf beides gleichzeitig zu reagieren?[1651]“, fragen Gob Squad im *Reader*. Die ästhetische Rahmung scheint dem Ort eine spezifische Qualität oder *Materialität* zu verleihen und damit die Wahrnehmungshaltung des Zuschauers zu verändern. Selbst ein Zuschauer, der mit den örtlichen Gegebenheiten bestens vertraut ist, kann bei den *site related performances* zum Touristen in der eigenen Stadt werden, da sich sein Blick auf die örtlichen Gegebenheiten verändert. Er betrachtet die Straßen und Orte nicht in ihrer Alltäglichkeit, sondern so, als wären sie ein Kunstwerk. In gewisser Weise findet die Ästhetisierung der Alltagswelt "im" Zuschauer statt, liegt in seiner Rezeptionshaltung begründet. Das Angebot der *site related performances* besteht darin, diese Wahrnehmungshaltung zu favorisieren bzw. zu provozieren. Sie scheinen darauf abzuzielen, Kunst und Leben simultan, in einer Art Doppelbelichtung, einzufangen. Ebenso wie bereits in den szenischen Aktionsformen der Performancekunst der 1950/60er-Jahre oder dem *Environmental Theatre* Richard Schechners zeigt sich somit in den *site related performances* das Erbe der historischen Avantgarden, die darauf abzielten, die Grenzen zwischen Kunst und Leben sowie zwischen Bühne und Zuschauerraum aufzubrechen.

Die zufälligen Passanten, die in *Super Night Shot* „von der Straße weg für die Haupt- und Nebenrollen[1652]“ gecastet werden, scheinen diese avantgardistische Grenzüberschreitung von Kunst und Leben zu verkörpern: „Die Realität dieser Menschen changiert mit der Rolle, in die sie hineingeschlüpft sind. […] Der Zuschauer sieht plötzlich beides: Kunst und Leben,

[1650] Ebd., S. 64.
[1651] Ebd., S. 111.
[1652] Ebd., S. 106.

Realität und Fiktion, Identität und Konstruktion derselben.[1653]“ Im Gegensatz zu den Zuschauern, die im Rahmen einer Aufführung aufgrund ihrer Mitwisserschaft um die Theatralität der Veranstaltung den Bereich des „wirklichen Lebens“ zwangläufig verlassen, werden die „unwissenden Passanten[1654]“ zum Symbol der Vereinigung von Kunst und dem „echten Leben“. „Im Gegensatz zu einem Publikum, […] sind Passanten […] oft wesentlich unvorbelasteter, ungehemmter, spontaner, unmittelbarer und damit "realer". […] Sie kommen […] unmittelbar aus ihrem eigenen Leben. Und dieses Leben ist es, das uns interessiert[1655]“, äußern Gob Squad in diesem Zusammenhang. Die Passanten, die in *Super Night Shot* zum integralen Bestandteil der Performance werden, erscheinen in dieser Aussage als Träger von Authentizität und als ein elementares Verbindungsglied zum „wirklichen Leben“.

Die Bezeichnung der *site related performances* als „Forschungsarbeit[1656]“ lässt die Einbeziehung von Passanten als auch eine Art anthropologische oder sozialwissenschaftliche Studie erscheinen. „Unser Stück [*Super Night Shot*] ist ein Spiegel der jeweiligen Stadt und ihrer Menschen[1657]“, äußert Johanna Freiburg in einem Interview. Hier wird die tradierte Metapher des Theaters als Spiegel der Gesellschaft eingebracht. In den *site related performances* spiegeln sich die gesellschaftlichen Verhältnisse allerdings nicht in dramatischen Figuren und Situationen wider, sondern das „wirkliche Leben“ der Straße wird in den filmischen Aufzeichnungen von Gob Squad eingefangen und in das Kunstwerk der Aufführung integriert. „Und das war ein bisschen wie diese Portraits von August Sander, es war, als wenn alle diese Leute durch das Stück gingen[1658]“, beschreibt Freiburg die „Partizipation von Passanten[1659]“. In Analogie zu den „Menschen des 20. Jahrhunderts“, der bekannten Portraitserie des Photographen August Sander, scheinen Gob Squads Performances eine Typologie der „Menschen des 21. Jahrhunderts“ erstellen zu wollen. Ihre *site related performances* werden somit zu einer forschenden Praxis, die die heutige Gesellschaft, wie sie sich in dem Mikrokosmos einer bestimmten urbanen Umgebung abzeichnet, mit ästhetischen Mitteln untersucht und darstellt.

[1653] Ebd., S. 107.
[1654] Ebd., S. 106.
[1655] Ebd., S. 107.
[1656] Ebd., S. 110.
[1657] Johanna Freiburg im Gespräch mit Gabriele Klein, in: Klein (wie Anm. 1376), S. 96.
[1658] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 107.
[1659] Ebd., S. 106.

Im Diskurs von Gob Squad erscheint das „wirkliche Leben“ auch als dramaturgisches Mittel der Spannungserzeugung und -potenzierung. „Arbeiten, die der Wirklichkeit Raum geben, unterliegen den Gesetzmäßigkeiten des Zufalls und des Augenblicks […]. Die Unberechenbarkeit der Realität stellt ein Risiko dar, das jeden Abend, jede Aufführung zur neuen Herausforderung macht und der inszenierten Perfektion häufig ein Schnippchen schlägt.[1660]“ Gob Squad kultivieren das Risiko und die Unberechenbarkeit der Zufallsbegegnungen auf der Straße, da diese die Spannung für den Zuschauer und den Adrenalinspiegel der Performer erhöhten. Dies verbindet die *site related performances* mit dem Konzept des *Dilettantismus*, das ebenfalls auf Ideen von Unberechenbarkeit und Risikofreudigkeit basiert [vgl. 8.3.2]. Das Spiel auf der Straße wird als ein Mittel betrachtet, die Routine aus den Aufführungen fernzuhalten: „Die hundertste Show von *Super Night Shot* war noch immer genauso aufregend wie die erste. Die Unsicherheit ist nach wie vor extrem groß, weil du dich darauf einlässt, auf die Straße zu gehen. Die Passanten haben ja keine hundert Vorstellungen gehabt. Das haben nur wir.[1661]“ Die Sublimation des „Improvisierte[n]“, des „stetig Neue[n] und Ungeformte[n][1662]“ richtet sich gegen Theaterkonzepte, die auf Wiederholbarkeit sowie auf der Beherrschbarkeit und Virtuosität der Ausdrucksmittel basieren. Gleichzeitig wird die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit der Performances hervorgehoben und damit ihr Erlebnis- und Ereignischarakter.

Die Bekennung zu Risiko, Unsicherheit und Unvorhersehbarkeit bildet nicht nur einen klaren Gegenpol zu den Organisationsformen und Arbeitsweisen der institutionalisierten Stadt- und Staatstheater, sondern lässt sich auch als ein künstlerisches Phänomen lesen, das mit dem *neuen Geist des Kapitalismus* in Einklang steht. Kai van Eikels verweist darauf, dass „der Begriff der Improvisation“ in jüngster Zeit vermehrt „in der Organisationstheorie auftaucht[1663]“. Sowohl im Bereich der performativen Künste als auch im Kontext von Wirtschaftsunternehmen entwickele das Improvisieren „die menschliche Fähigkeit, auf ungeplante Situationen zu reagieren, zu einem eigenen Prinzip.[1664]“ Das „postfordistische Votum für die Improvisation[1665]“ erinnert stark an Gob Squads Plädoyer für ein Theater des Zufalls und des Risikos: Die heutigen Unternehmen erwarten von ihren Mitarbeitern „ein schnelles und flexibles Reagieren auf eine Marktsituation […], die Erwartungen und

[1660] Ebd., S. 112.
[1661] Ebd., S. 36.
[1662] Ebd..
[1663] van Eikels (wie Anm. 71), S. 125.
[1664] Ebd..
[1665] Ebd..

Prognosen jederzeit Lügen strafen und sich überraschend wandeln kann[1666]“ und geht mit einem „Zwang zur Spontaneität[1667]“ einher. Die Anforderungen an die Performer, die sich für *Super Night Shot* auf die Straße begeben, scheinen sich mit diesen Ansprüchen weitestgehend zu decken. Ebenso wie die Bewegungen des Marktes, auf die die Akteure der Wirtschaft spontan reagieren müssen, sind für die Performer in *Super Night Shot* „die Reaktionen der Umwelt […] nicht abschätzbar, bergen ein kommunikatives und gegebenenfalls auch körperliches Risiko.[1668]“ Der „Wert des Improvisierens“ bestehe, so van Eikels, in „der innovativen Kraft des Ungeplanten[1669]“. Diese scheinen sich sowohl zeitgenössische Performancestrategien als auch unternehmerische Prinzipien zunutze machen. In diesem Sinne kann also von einer grenzüberschreitenden bzw. diskursüberschreitenden Zusammenführung von Kunst und Leben gesprochen werden: In der performativen Theaterkunst wie im Arbeitsleben scheint man sich derselben Strategien zu bedienen, um als besser erachtete Ergebnisse zu erzielen.

In mehrfacher Hinsicht scheinen Gob Squad mit ihren *site related performances* die avantgardistische Idee einer Vereinigung von Kunst und Leben aufzugreifen. Doch auch wenn sich auffällige Gemeinsamkeiten zwischen den ästhetischen Konzepten der historischen Avantgardebewegungen und den zeitgenössischen künstlerischen Strategien feststellen lassen, sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass sich nicht nur der ideelle Hintergrund, sondern auch der gesellschaftlich-kulturelle Kontext im Vergleich zur Jahrhundertwende des 19./20. Jahrhunderts grundlegend verändert haben. In ihrer Publikation *Theater als Ort der Utopie: zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz* konstatiert die Theaterwissenschaftlerin Miriam Drewes, dass in aktuellen theaterwissenschaftlichen Untersuchungen „die genuin innovative und risikobereite Ästhetik des postdramatischen Theaters weitestgehend linear und kausal auf die historischen Avantgardebewegungen und ihre idealistischen Parameter bezogen[1670]“ würden und dabei „der ideologiekritische Impetus der Künstler affirmativ wiederholt[1671]“ werde. Drewes bezieht sich in diesem Zusammenhang primär auf Lehmanns Schriften zum *postdramatischen Theater*, bezieht sich im weiteren Verlauf ihrer Abhandlung aber auch auf She She Pop und Gob Squad, die sie zu

---

[1666] Ebd., S. 126.
[1667] Kai van Eikels, Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten: improvisieren zwischen Ereignisproduktion und Zusammenleben, in: Melanie Hinz und Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin 2011, S. 111.
[1668] Evert (wie Anm. 1642), S. 128.
[1669] van Eikels (wie Anm. 1667), S. 111.
[1670] Miriam Drewes, *Theater als Ort der Utopie: zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz,* Bielefeld 2010, S. 16.
[1671] Ebd., S. 19.

den „Künstler[n] des postdramatischen Theaters“ zählt, die „im Zeichen einer avantgardistischen Ästhetik[1672]“ ständen. Die unhinterfragte Übertragung des „ideologiekritischen Impetus“ auf die postdramatischen Theaterformen erscheint ihr insofern problematisch, als „dabei doch implizit vermittelt“ werde, „dass die in Opposition zu einem bürgerlich verstandenen Illusionstheater realistischer und naturalistischer Ausprägung aufgestellten Parameter auch heute noch denselben idealistischen Stellenwert zu beanspruchen vermögen wie einst im Rahmen der historischen Avantgardebewegungen.[1673]“ Miriam Drewes verweist auf die Notwendigkeit, die „zentrale[n] ideelle[n] Topoi jener Zeit, wie beispielweise die Einbeziehung des Rezipienten, die Befreiung von der Dominanz des Texts, die Suche nach Spielstätten außerhalb stehender Häuser, die umfassende Kritik an (vermeintlich) bürgerlichen Ausdrucksformen und schließlich die Negation einer repräsentationalen Ästhetik“ mit den „gesellschaftliche[n], politische[n] und kulturwissenschaftliche[n] Neukontextualisierungen in Verbindung[1674]“ zu bringen und vor diesem Hintergrund kritisch zu reflektieren. Der vorangegangene Analyseabschnitt, der die Parallelen zwischen den Ethiken der Arbeitswelt und dem Konzept der *site related performance* herausgestellt hat, unterstreicht die Pertinenz dieser Überlegungen. Die bürgerliche Gesellschaft, in deren Kontext sich die historischen Avantgarden formierten und gegen deren Normen und Wertigkeiten sie ihre Kunst richteten, hat sich so grundlegend verändert, dass einer ideellen Vergleichbarkeit der avantgardistischen und der postdramatischen Aktivitäten jede Grundlage entzogen wird. Wenn also Gob Squad in ihren Diskursen und Praktiken Konzepte der historischen Avantgarden aufgreifen, dann kann keineswegs davon ausgegangen werden, dass diesen heute noch die gleiche gesellschaftskritische Sprengkraft zukommt. Die Intention, die Grenze zwischen Kunst und Leben zu verwischen, wenn nicht gar aufzuheben, verbindet Gob Squads *site related performances* zwar mit den Theorien und Praktiken der historischen Avantgardebewegungen, der jeweilige ideelle Hintergrund dieses Konzeptes scheint sich aber ein gänzlich unterschiedlicher darzustellen: Der historische Avantgarde-Begriff stand „für die führende Funktion der Künstler innerhalb eines sozial-utopischen Programms zur revolutionären Veränderung der Gesellschaft.[1675]“ Gob Squad scheinen vor allem unter künstlerischen Gesichtspunkten an der Konfrontation und gegenseitigen Durchdringung von

[1672] Diese Aussage steht im Zusammenhang mit Drewes Überlegungen zur „Festivalisierung“ und den Festivals als „Produktionsstätten der Avantgarde“, Ebd., S. 20.
[1673] Ebd., S. 19.
[1674] Ebd..
[1675] Umathum (wie Anm. 780), S. 27.

realer Lebenswelt und ästhetischer (Um-) Gestaltung interessiert zu sein. Die Partizipationskonzepte der historischen und vor allem auch der sogenannten Neoavantgarde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren untrennbar mit der politisch motivierten Vorstellung einer Emanzipation des Publikums verbunden[1676] [vgl. 8.4]. Gob Squad betrachten die Einbindung von Passanten in ihre Performances anscheinend eher als ein risikofreudiges Kunst-Experiment mit offenem Ausgang. Die *site related performances* sind nicht mit spezifischen politischen Inhalten im Sinne der Propagierung einer bestimmten Ideologie oder eines politischen Systems verknüpft. Dennoch gehen sie mit Visionen des Politischen einher, die im Folgenden nachgezeichnet werden sollen.

8.3.3.1.1 Von Utopia und Theaterguerilleros – Visionen des Politischen

„Die vertraute Alltäglichkeit eines Ortes und die damit verbundenen Sehgewohnheiten werden nicht einfach nur von der Performance "gerahmt" und so übernommen, sondern sie werden gleichzeitig mit der Vision einer anderen Wirklichkeit überschrieben. […] So etabliert sich ein anderer Ort, ein ferner, vielleicht sogar unerreichbarer. Im Laufe der Performance mischen sich die Welten zu einem Traum vom anderem Raum: Utopia, das Land, das nirgends ist.[1677]“ In dieser Aussage von Johanna Freiburg wird deutlich, dass die *site related performances* wie *Super Night Shot* mit der Suche nach einem utopischen Raum verbunden sind, der sich in der ästhetischen Überschreibung der alltäglichen Wirklichkeit temporär realisiere. Die Anspielung auf die von dem Humanisten Thomas Morus im Jahr 1516 veröffentlichte philosophische Abhandlung „Vom besten Zustand des Staates und der neuen Insel Utopia[1678]“ stellt Gob Squads „Vision einer anderen Wirklichkeit“ in den Kontext gesellschaftspolitischer Utopien. Verglichen mit den sehr konkreten politischen Vorstellungen der Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre, bleibt Gob Squads Idee von „Utopia“ jedoch vage. Worin diese „andere Wirklichkeit“ bestehen und worum es sich bei diesem „anderen Ort“ handeln könnte, bleibt unklar. Die Beschreibung als „Vision“ und „Traum“, als einem „fernen“ und „unerreichbaren“ Ort lässt die sich in den *site related performances* artikulierende Utopie als ein ephemeres und ungreifbares Phänomen erscheinen. Dies bestätigt sich auch in der folgenden Aussage von Gob Squad: „In einem visionslosen Zeitalter wollen wir versuchen, eine Vision zu bieten. Wir wollen einen Weg finden, uns dem Glauben für eine Sache zu verschreiben. Innerhalb eines kleinen Rahmens

[1676] Vgl.: ebd., S. 29f.
[1677] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 66.
[1678] Siehe dazu: Otfried Höffe, *Politische Utopien der Neuzeit : Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon,* Berlin 2016.

(eines ausgewählten Ortes wie ein öffentlicher Platz), wollen wir uns großen Aufgaben stellen (der Rettung der Welt). Natürlich ist das Unternehmen ein Kampf gegen Windmühlen und damit auch nicht ohne Ironie zu verstehen. Darin ähnelt *Saving The World Super Night Shot*: Den Spielern, die sich davon überzeugt zeigen, dass sie ALLE Probleme, denen sie im Großstadtdschungel begegnen, beseitigen können, gelingt tatsächlich etwas Unerwartetes: Ihr Glaube macht es möglich, einen Unbekannten an die Hand zu nehmen, einen Passanten als Held zu begreifen und letztendlich damit das Aufblitzen einer Utopie möglich zu machen.[1679]" In dieser Stellungnahme manifestiert sich ein deutlicher Wille zur Utopie und gleichzeitig das Wissen um ihre Unmöglichkeit. Die Schwierigkeit, zu Beginn des 21. Jahrhunderts an etwas zu glauben und die dennoch existierende Sehnsucht nach „something to believe in[1680]", wird im *Gob Squad Lesebuch* immer wieder thematisiert. „In der westlichen Welt, in der wir leben, in der wir groß und älter geworden sind, sind Visionen und Utopien, an die wir glauben könnten, Mangelware. […] Mit jeder Vision lernen wir auch die Gegenargumente kennen, eine neue Idee wird uns bereits schon mit ihrem Gegenentwurf präsentiert. Verzagt und illusionslos treten wir den Rückzug ins Private an[1681]", heißt es dort. Mit ihren Performances im öffentlichen Raum, so scheint es, wollen Gob Squad diesem „Rückzug ins Private" sowie der flagranten Visions- und Illusionslosigkeit der „westlichen Welt" entgegenwirken. Das „Aufblitzen einer Utopie" erscheint im Vergleich zu den umfassenden idealistischen Entwürfen der 1960/70er-Jahre, die in Form der Aufgabenstellungen (*Saving The World, Revolution Now!*) im Hintergrund des szenischen Handelns beständig präsent sind, als ein bescheidener Ansatz. Im Kontext einer „Gesellschaft von Zynikern" scheint der Utopie mehr als ein „Aufblitzen" nicht zugetraut zu werden. Das zu Erreichende, „einen Unbekannten an die Hand zu nehmen, einen Passanten als Held zu begreifen", mutet vor der Schablone der Weltrettungs- und Weltrevolutionsambitionen dürftig an. In der Gegenüberstellung der großen Visionen, die scheinbar der Vergangenheit angehören, und den kleinen Utopien des Hier und Jetzt, zeichnet sich eine Haltung ab, die als *Nostalg-Ironie* bezeichnet werden könnte: Einerseits kann man den utopischen Entwürfen von Gestern heute anscheinend nur noch mit dem Wissen (bzw. mit dem Glauben an das Wissen) um ihr zwangsläufiges Scheitern begegnen, andererseits drückt sich in Gob Squads „Kampf gegen Windmühlen" der „Bedarf nach einem Glauben, der Handeln ermöglicht[1682]" aus. *Saving The World* und *Revolution Now!*: Die großen Utopien, die den Theatermachern

[1679] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 121-122.
[1680] Ebd., S. 120.
[1681] Ebd., S. 121.
[1682] Ebd..

an der Schaubühne zumindest am Ende der 1960er-Jahre noch als realisierbar erschienen, werden heute distanziert, aus einer ironisch-humorvollen Haltung heraus betrachtet, scheinen aber gleichzeitig als nostalgisches Moment in die diskursive und szenische Praxis der Kollektive eingeflochten zu sein.

„Während des Entstehungsprozesses von *Super Night Shot* haben wir uns die Frage gestellt, was es braucht, um die Verhaltensregeln in einer Stadt zu durchbrechen. Mit dem einfachen Akt auf eine völlig fremde Person zuzugehen und ein Gespräch mit ihr zu beginnen, wird die erste offensichtliche Grenze überschritten. Im wörtlichen und übertragenden Sinne gehen wir auf jemanden zu und nehmen ihn oder sie an die Hand.[1683]" Ebenso wie in den vorangegangenen Aussagen von Gob Squad zeichnet sich hier eine Hinwendung zu kleinen Akten der zwischenmenschlichen Kommunikation als utopischen Momenten ab. Dies zeugt von einem Politikverständnis, dessen Perspektive sich von der makropolitischen Ebene zu einer mikropolitischen verschoben hat. „Im Wirkungsfeld unserer unmittelbaren Nachbarschaft sind wir zum Kampf bereit, ausgerüstet lediglich mit den Gob Squad eigenen Mitteln: Videokameras, Phantasie, Charme, Ironie und vor allem unserem unerschütterlichen, naiven und blinden Glauben an eine bessere Welt[1684]", proklamieren Gob Squad. Im Gegensatz zu dem Theateransatz der historischen Kollektive stehen heute nicht mehr die gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse im Vordergrund, die es mittels der theatralen Praxis zu durchleuchten und bestenfalls zu wenden galt, sondern der Mikrokosmos einer bestimmten urbanen Umgebung mit seinen spezifischen räumlichen und sozialen Eigenschaften, die mit ästhetischen Mitteln „erforscht[1685]" und bearbeitet werden sollen. Dass Gob Squad über einen „unerschütterlichen, naiven und blinden Glauben an eine bessere Welt" verfügten, ist eine *nostalg-ironische* Behauptung, die eine dramaturgische Voraussetzung für ihre Theaterpraxis darstellt: Um die Welt retten oder eine Revolution auszulösen zu können, müssen die Performer als szenische Figuren, zumindest für die Dauer der Aufführung, über diesen Glauben verfügen. Die Idee des „Erforschens" lässt die Performances auch als das Überprüfen einer Hypothese erscheinen: Was wäre, wenn man an diese Weltrettungs- und Revolutionsutopien noch glauben könnte?

Aus der Disproportionalität des angekündigten utopischen Vorhabens (*Saving The World/ Revolution Now!*) und dem im Rahmen der Performance tatsächlich Realisierbaren scheint

[1683] Ebd., S. 123.
[1684] Ebd., S. 121.
[1685] Gob Squad bezeichnen ihre Performances im öffentlichen Raum als „Forschungsarbeit", Ebd., S. 110.

sich der spezifische Charme der Gob Squadschen Performances zu ergeben, der vor allem im feuilletonistischen Diskurs hervorgehoben wird. „Earnestly committed to their mission, but joyously tongue-in-cheek in their execution, the Squad members are endlessly likable in their quirkiness[1686]“, schreibt beispielsweise Will Fulton über die Performer in *Super Night Shot*. Der Eifer und die Ernsthaftigkeit, mit denen sie ihren (unmöglich zu realisierenden) Aufgaben nachgehen, lassen die Performer von Gob Squad als exotische Außenseiter erscheinen – als liebenswert aber sonderbar. „Gob Squads Werk ist Schelmenkunst. Es lebt davon, dass die Performer nie das rechte Maß finden. Ihre Absichten und Behauptungen sind immer zu groß (Weltrettung), die Realitäten immer zu schlicht[1687]“, liest man auf der Internetseite des Goethe Instituts. Die Performer werden dort auch als „Theaterguerilleros unter der Narrenkappe[1688]“ bezeichnet. Die Bezeichnungen als „Narren“ und „Schelmen“ zielt auf das Verhältnis der Künstler zur gesellschaftlichen Realität und deren Machtverhältnissen. Narren spricht man das Vermögen zu, unter ihrer vordergründigen Komik auf bittere Wahrheiten aufmerksam machen zu können und damit gesellschaftliche Funktionsweisen bzw. Dysfunktionen aufzudecken. Die Performances von Gob Squad werden demnach als ein Raum der Narrenfreiheit wahrgenommen, innerhalb dessen, unter dem Deckmantel des Humors, unliebsame Wahrheiten ausgesprochen werden können und der Gesellschaft ein Spiegel vorgehalten wird.

Die von Christian Rakow verwendete Bezeichnung der Performer als „Theaterguerilleros“ entspricht dem Selbstbild von Gob Squad, die sich wiederholt desselben Begriffes bedienen: „In vielen unserer Arbeiten agieren wir wie eine Stadt-Guerilla, ohne eingeholte Erlaubnis zum Filmen. Wir kommen, spielen und filmen und sind bereits wieder weg, bevor ein Wachmann Fragen stellen kann.[1689]“ Mittels dieser Begrifflichkeiten scheinen sich Gob Squad als Widerstandskämpfer und Theaterevolutionäre zu inszenieren, mit dem Reiz des Illegalen und Subversiven zu spielen. In Deutschland spielte der Begriff der *Stadtguerilla* insbesondere zu Beginn der 1970er-Jahre eine Rolle, als er durch linkterroristische Vereinigungen wie die Rote-Armee-Fraktion (RAF) in Anspruch genommen wurde. Im Zuge der 68er-Bewegung hatte der Begriff der *Guerilla* eine vorwiegend positive Konnotation erhalten und wurde als das Auflehnen gegen eine als unrechtmäßig empfundene

[1686] Die Rezension von Will Fulton wurde auf der Internetseite nytheatre.com veröffentlicht und ist in der Pressemappe zu *Super Night Shot* abgedruckt: Gob Squad, *Gob Squad. Super Night Shot. Press Pack*, ohne Seitenangabe, Privatarchiv der Verfasserin.
[1687] Rakow (wie Anm. 1458), zuletzt konsultiert am 26.7.2018.
[1688] Ebd..
[1689] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 87.

Besatzungsmacht oder Regierungsoppression verstanden. Viele hegten Sympathien für die südamerikanischen Guerilleros in Kuba, Uruguay oder Argentinien, deren Aufbegehren gegen die diktatorischen Regimes als legitimer Freiheitskampf angesehen wurde. Die Aktionen der US-amerikanischen *Guerilla Art Action Group*[1690], die um die Jahrzehntwende 1960/70 agierten, bezeugen, dass der (Guerilla-) „Krieg gegen die herrschende Macht[1691]“ nicht nur von terroristischen, sondern auch von künstlerischen Vereinigungen für sich beansprucht wurde. Das Erbe dieser im öffentlichen Raum sich mit Happenings und Aktionskunst politisch betätigenden "Kunstguerilleros" scheinen Gob Squad für sich zu beanspruchen. Dass bei Gob Squads Aktionen „Kameras als Waffen[1692]“ eingesetzt werden, zeugt allerdings von einer "nostalg-ironischen" Haltung, die dieses historische Erbe nicht allzu ernst nimmt. Gob Squads „Guerilla-Taktik[1693]“ scheint sich zwar einerseits in diese Traditionslinie zu stellen, sich aber gleichzeitig auch ironisch davon zu distanzieren.

Wer oder was ist aber die „herrschende Macht“, gegen die sich die Theaterguerilleros auflehnen? „Die bestehenden Verhältnisse, die bürgerlich-kapitalistisch-imperialistische Weltordnung“, hätten wahrscheinlich sowohl die Terroristen als auch die Aktionskünstler der 1960/70er-Jahre erwidert. Heute scheint sich die Antwort auf diese Frage weitaus komplexer darzustellen. Gob Squad meinen, dass es an der Zeit sei, „unsere Verantwortung als Künstler ernst zu nehmen und uns der Aufgabe zu stellen, die die Rolle der Kunst seit jeher hatte: Die Welt der bestehenden Ordnung zu verändern.[1694]“ Mit dieser Aussage scheinen sich Gob Squad weniger auf ein politisch-gesellschaftliches System zu beziehen, denn auf eine sich in der Alltagswelt manifestierende Ordnung (der Konventionen). Es ist bezeichnend, dass sie sich nicht wie ihre Vorgänger gegen "die bestehende Weltordnung" richten, sondern eine Veränderung der „Welt der bestehenden Ordnung“ intendieren. Auch wenn sich Gob Squad zum Beispiel in *Revolution Now!* ganz explizit auf die zu revolutionierende heutige Gesellschaft beziehen, so setzen ihre Anstrengungen zur

---

[1690] Siehe dazu: Martin Papenbrock, Happening, Fluxus, Performance. Aktionskünste in den 1960er Jahren, in: Martin Klimke (Hrsg.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Bonn 2007, S. 147.

[1691] Sara Hakemi, Das terroristische Manifest. Die erste Generation der RAF im Kontext avantgardistischer und neo-avantgardistischer Diskurse, in: Martin Klimke (Hrsg.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Bonn 2007, S. 280.

[1692] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 86.

[1693] Ebd., S. 87.

[1694] Dass die Aufgabe der Kunst „seit jeher“ darin bestanden habe, „die Welt der bestehenden Ordnung zu verändern“, ist natürlich eine nicht haltbare Behauptung, die das Bild einer vermeintlich immanent widerständigen Kunst transportiert und romantisiert. Was als die „Aufgabe der Kunst“ angesehen wird, ist grundlegend historisch bedingt und zeitgeistabhängig. Ihre "Bestimmung" wird der Kunst von den jeweils dominanten Diskursen (oder von den sich eben davon abgrenzenden Diskursen) zugeschrieben. Ebd., S. 121.

Veränderung im Alltäglichen an. Von den Ideen des Theatermachens als politischer Kampf im Sinne der Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre ist auch *Revoluion Now!* weit entfernt. In Bezug auf die *site related performances* äußert Johanna Freiburg: „Diese Orte bringen schon eine bestimmte Thematik oder eine Geschichte, eine Rhythmik mit. Das ist für uns immer sehr spannend und inspirierend, hier Momente von Theater rein zu bringen und eine Art Subversion des Alltags zu inszenieren, indem wir Zufallsbegegnungen provozieren.[1695]“ Mit ihren ästhetischen Interventionen in den urbanen Raum zielten Gob Squad demnach darauf ab, die ihn bestimmenden Konventionen und Regeln zu unterlaufen und dadurch die alltägliche Ordnung ins Schwanken zu bringen. Mit *Super Night Shot* hätten sie einen Raum schaffen wollen, „in dem die alltäglichen Gesetze sozialer Kommunikation aufgehoben sind.[1696]“ Die künstlerische Fiktion produziere „in gewisser Weise einen „Unfall“, eine Störung innerhalb des funktionalistisch ausgerichteten Systems.[1697]“

Diese Darstellung der Performances als „Unfall“ und „Störung“ lässt an Jacques Rancières Definitionen des Politischen als „Unterbrechung der polizeilichen Ordnung[1698]“ oder als „Ereignis der Störung[1699]“ denken [vgl. 6.5.3]. In Anlehnung an Rancière verortet auch Hans-Thies Lehmann das Politische in der „Unterbrechung des Regelhaften[1700]“: „Nur die Ausnahme, die Unterbrechung des Regelhaften gibt die Regel zu sehen und verleiht ihr wieder, wenn auch indirekt, den in ihr fortdauernden Charakter radikaler Fragwürdigkeit.[1701]“ Überträgt man diese Überlegungen auf die *site related performances*, wären Performances wie *Super Night Shot* in dem Sinne politisch, dass sie die etablierten Verhaltensregeln und die konventionellen Formen der Kommunikation im öffentlichen Raum durch das szenische Handeln der Performer sichtbar und „fragwürdig“ machten. Ihre politische Immanenz bestände somit, im Gegensatz zu den Manifestationen des Straßentheaters der 1960/70er-Jahre, gerade nicht in der Artikulation von politischen Themen oder Forderungen, sondern in der „theatralen Zäsur[1702]“, die sie in die alltägliche Ordnung eines bestimmten (öffentlichen) Raumes einfügen.

[1695] Johanna Freiburg im Gespräch mit Gabriele Klein, in: Klein (wie Anm. 1376), S. 95.
[1696] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 123.
[1697] Ebd., S. 65.
[1698] [La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police] Rancière (wie Anm. 1178), S. 66.
[1699] Susanne Krasmann, Jacques Rancière: Polizei und Politik im Unvernehmen, in: Ulrich Bröckling (Hrsg.), *Das Politische denken: zeitgenössische Positionen*, Bielefeld 2010, S. 81.
[1700] Lehmann (wie Anm. 1143), S. 23.
[1701] Ebd..
[1702] Ebd..

In einer Zeit, in der *Guerilla* nicht nur aufständische Partisanen bezeichnet, sondern auch eine spezifische Marketingstrategie[1703] , stellt sich die Frage, inwiefern das Konzept der *site related performances* nicht auch als eine kommerzielle Antwort auf die Bedürfnisse der *creative city* verstanden werden kann. Die „Kulturalisierung der Städte[1704]“ sei dem Soziologen Andreas Reckwitz zufolge ein Phänomen, das sich im Zusammenhang mit dem „Kreativitätsimperativ[1705]“ des ästhetischen Kapitalismus seit den 1980er-Jahren zu einem dominanten Modell der Stadtpolitik entwickelt habe. Als *creative cities* bezeichnet Reckwitz Städte, „die sich zunehmend nicht mehr als funktionale, sondern primär als kulturelle Gebilde verstehen.[1706]“ Das Konzept der *creative cities* ziele darauf ab, „auf Dauer urbane Erfahrungen des ästhetisch Neuen hervorzubringen.[1707]“ Vor diesem Hintergrund betrachtet erscheinen Gob Squad als Ereignisproduzenten, die im stadtpolitischen Auftrag zur „Ästhetisierung“ des städtischen Raums, d.h. der gezielten „Steigerung und Verdichtung von sinnlich-affektiven urbanen Atmosphären, die unabhängig von der praktischen Nutzung des Stadtraums sinnliche und emotionale Befriedigung verschaffen[1708]“, beitragen. Die *site related performances* schreiben sich somit nicht nur in die Tradition des Straßentheaters und der historischen Avantgarden ein, sondern sie zeugen ebenso von der postmodernen Verquickung von künstlerischen und kommerziellen Interessen. Formate, die nicht an einen bestimmten Raum gebunden sind, sondern flexibel an vielen (öffentlichen) Orten gezeigt werden können und damit festival- und fremdenverkehrstauglich sind, sind nicht nur ästhetisch, sondern auch finanziell vielversprechend.

Die vorangegangenen Überlegungen zur Dehierarchisierung in der zeitgenössischen kollektiven Theaterpraxis scheinen Miriam Dreysses These zu bestätigen, die von einem direkten Zusammenhang zwischen der kollektiven, nicht-hierarchischen Arbeitsweise (Gob Squads) und der „grundsätzlichen Gleichbewertung der verschiedenen Arbeitsprozesse und theatralen Mittel[1709]“ ausgeht. Die Idee des „Ensemble-Stücks“, der diskursive und theaterpraktische Wandel des mechanisch-handwerklich tätigen Tontechnikers zum kreativ-aktiven Sounddesigner und die Präsenz von *Aktanten*, die Wolf-Dieter Ernst zufolge in den Produktionen von Gob Squad szenisch aktiv würden, scheinen sich ebenso in eine Logik der

---

[1703] Vgl.: Jay Conrad Levinson, *Guerilla Marketing: offensives Werben und Verkaufen für kleinere Unternehmen,* Frankfurt am Main 1990.
[1704] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 274.
[1705] Ebd., S. 10.
[1706] Ebd., S. 274.
[1707] Ebd..
[1708] Ebd., S. 279.
[1709] Dreysse (wie Anm. 78), S. 93.

Dehierarchisierung einzuschreiben wie die enthierarchisierte Beziehung zwischen Performern, Zuschauern und dem Raum in den *site related performances*.

8.4 Die Kollektive und ihr Publikum

„Das freie Theater entfaltet eine unwahrscheinliche Kreativität im Hinblick auf die Frage, wie es mit seinem Publikum verfährt. Die Wahrnehmung der Zuschauenden wird dabei nicht als passive Rezeption, sondern als aktive Teilhabe betrachtet. Vom partizipativen Theater ist die Rede. Auch dies ist als ästhetische Qualität freien Theaters zu markieren: Das Publikum ist dem freien Theater nicht selbstverständlich, sondern konstitutiver Teil der Projekte. Freies Theater lässt sich als vielgestaltige Arbeit mit und am Publikum verstehen.[1710]“ Dieses Zitat von Jens Roselt verdeutlicht die ausschlaggebende Rolle, die der Instanz des Publikums in der Praxis des Freien Theaters zugeschrieben wird. Roselt stellt es als ein Spezifikum der Freien Szene heraus, dass sich ihre Inszenierungen nicht auf *ein* dominantes Zuschauerkonzept stützten. Das Publikum sei hier keine „Selbstverständlichkeit“, sondern seine Bedeutung sowie die Formen und Ausmaße seiner Beteiligung würden in den Inszenierungen des (freien) Gegenwartstheaters immer wieder aufs Neue kreativ verhandelt. Dies scheint auch für die Theaterkollektive She She Pop und Gob Squad zu gelten. „Unsere Theaterform ist experimentell. Das heißt: sie operiert an den Grundlagen der theatralen Kommunikation. Die Verabredungen zwischen PerformerInnen und Publikum werden in jeder Show neu getroffen – gerade darin sehen wir unsere Kunst[1711]“, heißt es in der Pressemappe zu She She Pops *Testament*. Auf ähnlich undogmatische Weise scheint sich auch der Diskurs Gob Squads der Instanz des Publikums zu nähern. In der Pressemappe zu der Performance *Gob Squad's Kitchen* wird eine ganze Bandbreite an möglichen Formen der Beteiligung und Involvierung aufgezählt: „Audiences seem to like the feeling that anything might happen during an evening with Gob Squad. They might be asked to dance, sing or even kiss one of the performers. They might play guitar in a band, play the part of a lover or liberator in a semi-improvised film, or be asked to explain the complexities of the world to an unknown future. Or they might just simply be asked to sit and bear witness to the organized chaos unfolding on stage before them.[1712]“ Eine direkte, aktive Beteiligung am szenischen Geschehen in allen möglichen Varianten erscheint Gob Squad demnach ebenso möglich und akzeptabel wie eine Rezeptionshaltung des Betrachtens und Beobachtens. Die Flexibilität und Spontaneität, die für die Organisations- und Arbeitsweisen der Kollektive charakteristisch ist [vgl. 6.2.2.2], scheint sich auch in ihrem Verhältnis zum Publikum abzuzeichnen.

[1710] Roselt (wie Anm. 1099), S. 119.
[1711] She She Pop (wie Anm. 1428), ohne Seitenangaben.
[1712] Gob Squad, *Gob Squad's Kitchen: Press Pack* 2007, ohne Seitenangaben.

Der Theaterwissenschaftler Olivier Neveux verortet das Politische des zeitgenössischen Theaters (im französischsprachigen Kulturraum) in dessen Verhältnis zum Publikum: „Letztlich liegt die politische Dimension des Theaters in dem impliziten oder expliziten, spontanen oder theoretisierten Konzept des Zuschauers, das sich in einer Aufführung abzeichnet, in dem "fiktiven Zuschauer", das sie entwirft (oder nicht) und in dem Verhältnis, das sie mit ihm einzugehen trachtet.[1713]“ Auch Jan Deck zufolge manifestiere sich das Politische des postdramatischen Theaters u.a. darin, dass es in seinen Aufführungen „das Verhältnis von Darstellern und Zuschauern in den Blick[1714]“ nehme. Insofern erscheint es von Interesse, die verschiedenen Konzepte des Zuschauens, die sich in den Diskursen zu den Performances von She She Pop und Gob Squad abzeichnen, dahingehend zu untersuchen, welche Visionen des Politischen sich in ihrem Umgang mit den Zuschauern ausdrückt.

8.4.1 Die Aktivwerdung des Zuschauers

In den Performances der 1960er und 1970er-Jahre war das Konzept der Partizipation untrennbar mit der Vorstellung einer Emanzipation der Zuschauer verbunden. Aus dem vermeintlich passiven Theaterkonsumenten sollte ein aktiver, selbst denkender Mitspieler werden. Offenbar galt in der damaligen Vorstellung nur der direkt ins szenischen Geschehen Involvierte als ein aktiver und damit emanzipierter Zuschauer. Die Idee der Partizipation als Emanzipationsakt basierte auf der Vorstellung einer ungleichen Beziehung zwischen Darstellern und Publikum, innerhalb derer die Zuschauer sich in einer untergeordneten Position, in einer Situation des Beherrschtwerdens befinden. Die damaligen Partizipationskonzepte warfen somit immer auch die Frage nach den Machtverhältnissen in der theatralen Situation und der Umgestaltung dieser Verhältnisse auf.

„Wir wollen, dass unsere Performances ein aktives Erlebnis sind, statt etwas, das man sich vom Theatersitz nur anschaut[1715]“, schreiben Gob Squad im *Reader*. Des Weiteren heißt es dort: „Gob Squad verfolgen seit Anbeginn das Interesse, die Zuschauer aus ihrer rein passiven Beobachterrolle herauszuholen. Mit jedem neuen Projekt haben wir daran gearbeitet, das Verhältnis zum Publikum weiterzuentwickeln. […] Lag die Teilhabe für das Publikum zunächst in der Raum- und Zeitstruktur der Aufführung, wurde es zusehends

[1713] [Ce qui est politique, en dernière instance, au théâtre est la conception implicite ou explicite, spontanée ou théorisée, que le spectacle porte de son spectateur, le « spectateur fictif » qu'il conçoit (ou non) et le rapport qu'il entend nouer avec lui.] Neveux Olivier, *Politiques du spectateur,* Paris 2013, S. 231.
[1714] Deck (wie Anm. 80), S. 27.
[1715] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 96.

immer direkter eingebunden und erhielt eine eigene "Rolle"[1716]". Mit der Forderung nach einer Befreiung des Publikums aus seiner vermeintlichen Passivität und nach der Aktivwerdung desselben scheint das Publikumskonzept Gob Squads zentrale Topoi der Diskurse der 1960/70er-Jahre aufzugreifen. Die Aktivierung der Zuschauer soll bei Gob Squad durch die Attribution einer aktiven Rolle innerhalb des szenischen Geschehens erreicht werden: „Uns ist daran gelegen, Bühnensituationen zu schaffen, [...] in denen auch die Zuschauer in die Rolle der Handelnden schlüpfen können[1717]", schreiben Gob Squad im *Lesebuch*.

Im Diskurs von Gob Squad scheint zum einen die konventionelle Vorstellung der passiven, konsumierenden Haltung des Theaterzuschauers aufgerufen zu werden, die sich u.a. in seiner Sitzposition ausdrückt, und die durch sein In-Bewegung-Setzen und ein Zum-Handeln-Veranlassen aufgebrochen werden kann. Bezeichnend ist, dass die Forderung nach einer Aktivierung des Publikums in der Passivform formuliert wird: Es soll aus seiner passiven Rolle herausgeholt und in die Aufführungen eingebunden *werden*. Als Motor der Aktivwerdung aber treten Gob Squad in Erscheinung. Tappen sie somit in die gleiche Partizipationsfalle wie viele der Künstler der 1960/70er-Jahre, in deren Inszenierungen oder Performances die Teilhabe des Publikums in einem Modus der Bevormundung stattfand und innerhalb deren die hierarchische Ordnung zwischen aktiven Darstellern und passiven Zuschauern lediglich durch ein hierarchisches Gefälle zwischen aktivierenden Darstellern und den zum Handeln gebrachten Zuschauern ersetzt wurde? Man kann sich fragen, inwiefern sich hier ein Verständnis vom Publikum artikuliert, das Jens Roselt „beim Lesen von Projektanträgen der freien Szene" aufgefallen ist: In einigen der Anträge werde ein „einfältiges Verständnis vom Publikum offenbar, dass dieses als defizitäre, vorurteilsbelastete träge Masse begreift, die in jedem Fall bearbeitet, verändert, oder zumindest ein paar Meter durch den Raum bewegt werden muss[1718]", erläutert Roselt. Diese karikativ formulierte Beschreibung eines „einfältigen" Publikumsverständnisses lässt sich sicher nur mit Vorbehalten auf Gob Squads Diskurs übertragen. Wenn diese jedoch schreiben: „Wir fordern unser Publikum heraus eigenständig zu denken und zu handeln, weil sie auf unsere Projekte reagieren und häufig mit ihnen interagieren müssen[1719]", stellt sich schon die Frage, ob Gob Squad davon ausgehen, dass den Zuschauern das Vermögen zum eigenständigen Denken und Handeln im Allgemeinen abgeht.

[1716] Ebd., S. 92.
[1717] Ebd., S. 96.
[1718] Roselt (wie Anm. 1099), S. 199.
[1719] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 96.

Andererseits stellt die Idee, dem Zuschauer „eine eigene "Rolle"“ zu übertragen, ein konzeptuelles Novum dar, das den Zuschauer zum „Mitspieler[1720]“ werden lässt. In der Performance *Room Service* zum Beispiel würden sie „momentweise zu Geiseln, Firmenchefs, besten Freunden und Geliebten gemacht, einer anderen Version ihrer Selbst, um kurz danach wieder in ihre eigene Zuschauerwelt zurückzukehren.[1721]“ Diese Aussage zeigt, dass einzelne Zuschauer in den Performances von Gob Squad eine handlungstragende Rolle übernehmen und zu einer (mehr oder weniger) eigenständigen Figur werden können. Sie macht jedoch auch deutlich, dass der partizipierende Zuschauer nur zeitweise und in einem vorgegebenen Handlungsrahmen als „Mitspieler“ fungiert [vgl. 8.4.1.4]. Was Gob Squad als die „Macht des Publikums[1722]“ beschreiben, ist auch die Einflussnahme auf den Verlauf der Performance, der partiell von den Aktionen und Reaktionen des Publikums abhängt. In *Room Service* „liegt es in der Hand des Publikums, eine harmlos wirkende Entscheidung zu fällen – ein Performer bittet in einer der ersten Szenen um Rat, um das Outfit für den Abend auszuwählen. Doch wie auch immer die Entscheidung ausfällt – sie wird den weiteren Verlauf des Abends beeinflussen.[1723]“ [vgl. 8.4.1.1] In *Gob Squad's Kitchen* „lassen sich die Darsteller im Laufe des Abends von Zuschauern ersetzen, die im Film für sie weiterspielen.[1724]“ Das Prinzip, dass die Zuschauer „in die Rolle der Handelnden schlüpfen“ sollen, wird hier ganz konkret umgesetzt, indem einzelne Zuschauer die Rollen der Performer von Gob Squad übernehmen. In *Gob Squad's Kitchen* manifestiert sich eine Idee von *Ersetzbarkeit*, die die Autorität der Performer als Autoren ihrer Darstellung untergräbt und damit das Konzept des Autors grundsätzlich in Frage stellt [vgl. 8.4.1.2]. Die Zuschauer, die die Performer als szenisch Handelnde ersetzen, erscheinen als Koautoren der Performance [vgl. 8.4.1.4]. Die "Rolle" des Publikums reicht bei Gob Squad somit von der Beeinflussung des szenischen Verlaufs einer Performance bis hin zu der Übernahme einer szenischen Figur innerhalb der Aufführung.

Bemerkenswert ist in Gob Squads Publikumskonzept die Idee einer *Verführung* des Publikums, die es grundlegend von früheren Konzepten oder auch dem Diskurs von She She Pop unterscheidet. „Wenn Gob Squad von ‚Publikumsbeteiligung‘ sprechen, so geht es uns nicht wie in den 60er und 70er Jahren um ein konfrontatives Gegenübertreten oder Aufrütteln

[1720] Ebd., S. 104.
[1721] Ebd., S. 92-93.
[1722] Ebd., S. 102.
[1723] Ebd..
[1724] Ebd., S. 93.

einer vermeintlich passiven Masse. Interaktion ist für uns der respektvolle Versuch einer Verführung[1725]“, liest man im *Gob Squad Lesebuch*. „Wir verführen unser Publikum, für Momente eine Rolle einzunehmen, die eine andere ist als die des passiven, sitzenden Zuschauers und geben Passanten die Gelegenheit, eine andere Rolle zu spielen als in der eigenen Lebenswelt. Im Teilen eines gemeinsamen Abenteuers sehen wir den besonderen Anreiz von Partizipation[1726]“, erläutern Gob Squad. Die Idee der *Verführung* kann als Reaktion auf die „konfrontativen“ Methoden früherer Partizipationsformate, die häufig mit den Mitteln des Schocks, des Unbehagens und der Verstörung arbeiteten, um das Publikum „aufzurütteln“. Gob Squad betonen immer wieder die Freiwilligkeit der Beteiligung und scheinen damit der Angst des Zuschauers vor dem, was despektierlich als "Mitmachtheater" bezeichnet wird, vorbeugen zu wollen: „Partizipation ist bei uns nie Zwang[1727]“, beteuern sie. Vielmehr wird Partizipation als „Angebot“ oder „Einladung“ verstanden: In *Super Night Shot* „stehen wir als Performer […] auf der Straße und laden Zuschauer oder Passanten ein mit uns in unseren Film, unsere Inszenierungen, Bilder und Geschichten herein zu treten. Ihre Einwilligung zur Partizipation wird ebenso akzeptiert wie die Ablehnung eines solchen Angebots.[1728]“ Die Einbindung des Zuschauers bzw. der Passanten scheint mit der Idee eines respektvollen Umgangs miteinander verbunden zu sein. „Verführung und Respekt[1729]“ lautet der programmatische Untertitel des Kapitels über „Teilhabe[1730]“ im *Gob Squad Reader*.

Der Begriff *Verführung* lässt die Partizipation in Gob Squads Performances als etwas Reizvolles oder gar Erotisches erscheinen. Andererseits wohnt ihm auch ein manipulativer Aspekt inne, als würden die Zuschauer zu etwas verleitet, das sie eigentlich gar nicht wollten. Gob Squads Konzept der Teilhabe scheint aber vor allem auf eine „geteilte Erfahrung[1731]“ abzuzielen. „Zuschauer können sich ausprobieren und etwas Neues erleben[1732]“, schreiben sie. „Im Teilen eines gemeinsamen Abenteuers sehen wir den besonderen Anreiz von Partizipation.[1733]“ In diesen Aussagen wird die Idee des Performancebesuchs als einem besonderen, nicht-alltäglichen Erlebnis deutlich. Sie verweisen auf die Idee der Aufführung als einem *Ereignis*, das mit einer veränderten Wahrnehmung und einem spezifischen Erleben

[1725] Ebd., S. 97.
[1726] Ebd., S. 96.
[1727] Ebd., S. 98.
[1728] Ebd., S. 83.
[1729] Ebd., S. 97.
[1730] Ebd., S. 94-108.
[1731] Ebd., S. 96.
[1732] Ebd..
[1733] Ebd..

einhergeht. Neben dem Einmaligen und Außergewöhnlichen der Kunsterfahrung wird dabei auch das gemeinsame Erleben von Darstellern und Zuschauern betont. Der Theaterwissenschaftler Willmar Sauter hebt hervor, dass das „Ereignis“ im Gegensatz zum Werk oder Produkt „eine dynamische Kategorie“ sei, „die von einem gleichzeitigen und wechselseitigen Zusammenwirken von Akteuren und Zuschauern ausgeht.[1734]“ Auch Gob Squads Partizipationskonzept der *Verführung* scheint auf der Vorstellung eines dynamischen Zusammenspiels von Performern und Zuschauern zu beruhen: „Aktionen und Reaktionen folgen aufeinander und in einem kettenreaktionsähnlichen Prinzip werden gemeinsam Identitäten und Geschichten entworfen, deren Urheber nicht mehr klar auszumachen sind. Unterschwellig stellt sich beständig die Frage: Wer verführt hier eigentlich wen?[1735]“, schreiben sie über *Room Service*. Die Verquickung von „Aktionen und Reaktionen“ zu einer gemeinsam getragenen Interaktion lässt an Gob Squads Konzept der kollektiven Kreativität als Ping-Pong-Spiel denken [vgl. 7.7.2], das hier auch auf die Zuschauer ausgeweitet wird. Wenn sich die Aufführungsdynamik in einem „kettenreaktionsähnlichen Prinzip“ verselbstständigt, dann erleben die Performer einen Kontrollverlust, insofern sie den Verlauf der Performance zwar beeinflussen, aber nicht mehr beherrschen können. Dies kommt einer partiellen Abgabe der Verantwortung für die Aufführung an die Zuschauer gleich, die nicht nur zu „Mitspielern“, sondern in gewisser Weise auch zu Mit-Autoren werden. Der Verweis auf die sich verwischende Urheberschaft des gemeinsam produzierten szenischen Materials lässt auch die partizipativen Elemente als eine Methode erscheinen, die zum "Tod des Autors" beziehungsweise zur Multiplizierung der auktorialen Instanz beiträgt [vgl. 7.8]. Die Frage nach dem Ursprung der *Verführung* verstärkt diese Idee einer interdependenten kollektiven Kreativität, die sich aus dem Zusammenspiel mit dem Publikum ergibt.

8.4.1.1 Room Service*: Eine Performance für den verantwortlichen Zuschauer?*

Für Gob Squad scheint die Idee der Partizipation mit derjenigen einer von Darstellern und Zuschauern gemeinsam getragenen Verantwortung verbunden zu sein. Dies zeigt sich insbesondere in ihren Aussagen zu der Performance *Room Service*. „Der Versuchsaufbau von *Room Service* besteht darin, das Publikum mehr und mehr in die Situationen hineinzuziehen. [...] Alle sind Teil des Spiels, dieser einen Nacht und tragen Verantwortung für deren Verlauf[1736]“, heißt es im *Reader*. Ebenso liest man dort: „Ein gemeinsamer Raum und

[1734] Siehe dazu den Eintrag „Ereignis“ von Willmar Sauter, in: Fischer-Lichte u.a. (wie Anm. 31), S. 93.
[1735] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 102.
[1736] Ebd., S. 104.

gemeinsam verbrachte Zeit implizieren immer Verantwortung. Verantwortung von allen, die anwesend sind: füreinander und für die Situation, in der man sich befindet. Um genau diese Frage der Verantwortung geht es in *Room Service*.[1737]" Die Idee der von Darstellern und Zuschauern gemeinsam getragenen Verantwortung scheint über die einzelne Performance hinaus grundsätzlich mit Gob Squads Vorstellungen von Interaktion verbunden zu sein: „Die in Interaktionen mit Passanten oder Zuschauern entstehenden Situationen sind jedoch offene und nur teilweise kalkulierbare Performancemomente, in denen die Darsteller durchaus ihre Kontrolle verlieren, um sie in die Hände all derer zu legen, die anwesend und damit an diesem Prozess beteiligt sind. Gob Squads ‚Schule der Interaktion' ist damit immer auch eine der geteilten Verantwortung.[1738]" Der konzeptuell in den Performances von Gob Squad angelegte Verlust der Kontrolle über das szenische Geschehen geht demnach mit einer Übertragung von Verantwortlichkeit einher. Indem die Zuschauer und/oder Passanten durch ihre Anwesenheit oder durch ein wie auch immer geartetes Eingreifen die theatrale Situation beeinflussten, trügen sie gemeinsam mit den Performern die Verantwortung für diese. Da die Zuschauer in den Performances von Gob Squad eine „Rolle" spielen (können), werden sie, darin den Performern ebenbürtig, zu Verantwortungsträgern. Bemerkenswert ist die Idee einer „Schule der Interaktion". Zeigt sich hier das Verständnis des (Performance-) Theaters als einer Bildungsanstalt, die den Zuschauer zum verantwortlichen Handeln erziehen möchte? Kann hier eine Parallele zu den Kollektivversuchen und Mitbestimmungsmodellen der frühen 1970er-Jahre gezogen werden, die u.a. darauf abzielten, ein selbstbestimmtes und basisdemokratisches Agieren einzuüben, das sich Autoritäten gegenüber zu behaupten und eine selbstbestimmte Position einzunehmen wusste [vgl. 2.2]?

Verantwortung und *Mitverantwortung* stellten zentrale Motive des Kollektiv-Diskurses der 1960/70er-Jahre dar. Die Forderung an das einzelne Kollektivmitglied, Verantwortung für den Theaterbetrieb in seiner Gesamtheit zu übernehmen, leitete sich aus der Idee einer politisch-staatsbürgerlichen Verantwortung her, die vermeintlich die Basis einer freiheitlich-basisdemokratischen Gesellschaft bildet. Insbesondere auch in der Performancekunst der 1960/70er-Jahre wurde der Anspruch auf verantwortliches Handeln mittels Partizipation an das Publikum herangetragen. Die mehr oder weniger direkte Einbeziehung der Zuschauer in die Performances wurde als ein politischer Akt verstanden, der den Zuschauern die Möglichkeit eines selbstbestimmten Handelns aufzeigen sowie seine Verantwortlichkeit für

[1737] Ebd., S. 103.
[1738] Ebd., S. 99-100.

sein Agieren vorführen sollte. „Von dieser Partizipation versprach sich die politisch-künstlerische Alternativbewegung in den sechziger und siebziger Jahren eine Einsicht des Zuschauers in die Zwänge gesellschaftlicher Verhältnisse mit der Zielsetzung gesellschaftlicher Befreiung. Die Partizipation des Zuschauers an der Entstehung des Theaterstücks schien ein erster Schritt zu ihrer psychologischen Emanzipation, zur Aufhebung gesellschaftlicher Konventionen und sozialer Schranken[1739]“, äußert Jan Deck diesbezüglich. Stellt Gob Squads Vorstellung eines Verantwortung tragenden Zuschauers demnach eine Wiederaufnahme dieser Ideen dar? Gob Squad selbst begründen das Streben nach einer geteilten Verantwortung nicht explizit. Dies verweist auf die bereits konstatierte "Autonomisierung" [vgl. 7.3.1] nicht nur spezifischer ästhetischer Verfahren, sondern auch bestimmter Topoi der 1960/70er-Jahre, die in der heutigen kollektiven Theaterpraxis bzw. in den sie begleitenden Diskursen aufgegriffen werden, die aber nicht mehr (nur) in ihrer ehemaligen ideologisch-politischen Semantik zu verstehen sind, sondern gewissermaßen für sich selbst stehen.

Doris Kolesch konstatiert für das Gegenwartstheater eine spezifische Variante der Verantwortlichkeit: „Seit etlichen Jahren etablieren sich Aufführungsformate, die eine Beteiligung, eine aktive Teilnahme, ja Teilhabe des Publikums einfordern. [...] Mach mit, bring dich ein, werde aktiv, engagiere dich, mach das Beste aus deinem Theaterabend, du bist für deine Erlebnisse selbst verantwortlich – rufen uns diese Theaterformen beständig zu[1740]“, schreibt die Theaterwissenschaftlerin. Kolesch zufolge beziehe sich die Verantwortlichkeit und das „Engagement“ des Zuschauers auf die Gestaltung des Theaterabends und sein eigenes Erleben dabei. Der aktivwerdende Zuschauer erscheint hier nicht als potenzieller Mitgestalter politisch-gesellschaftlicher Realitäten, sondern als Designer seines eigenen Erlebens.

8.4.1.2 Gob Squad’s Kitchen: *Die Ersetzbarkeit des Performers*

In der Performance *Gob Squad’s Kitchen* aus dem Jahr 2007 versuchen sich Gob Squad an Reenactments von Andy Warhols Factory Filmen[1741]. Diese Reenactments werden live auf einem abgetrennten, für die Zuschauer nicht einsehbaren Teil der Theaterbühne

[1739] Jan Deck, Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater, in: Jan Deck und Angelika Sieburg (Hrsg.), *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld 2008, S. 11.

[1740] Doris Kolesch, Theaterpublikum - das unbekannte Wesen. Annäherungen an eine vernachlässigte Figur, in: Beate Hochholdinger-Reiterer u.a. (Hrsg.), *Publikum im Gegenwartstheater*, Berlin 2018, S. 19.

[1741] Die folgenden Aussagen beziehen sich auf eine von Gob Squad veröffentlichte Aufzeichnung der Performance: Gob Squad, *Gob Squad’s Kitchen (You’ve Never Had It So Good). Videoaufzeichnung der Aufführung vom 31.5.2007 im Nottingham Playhouse,* Berlin 2007.

vorgenommen und direkt auf drei Bildschirme im vorderen Bühnenteil übertragen. In einem ersten Schritt tauschen die vier Performer von Gob Squad untereinander ihre Rollen aus: Sean Patten, der, wie die Teilnehmer in Warhols *Screen Tests*, minutenlang ausdruckslos in die Kamera gestarrt hatte, deklariert seine Langeweile und bittet seine Kollegin Sharon Smith seinen Part zu übernehmen, während er ihre Rolle im Reenactment von Warhols Experimentalfilm *Kitchen* übernimmt. Sarah Thom, die den Schlafenden in *Sleep* nachstellt, aber nicht einzuschlafen vermag, lässt sich von Simon Will ersetzen und findet sich ebenfalls in *Kitchen* wieder. Im weiteren Verlauf der Performance lassen sich die Performer von ausgewählten Zuschauern ersetzen. Ein Performer nach dem anderen tritt hinter der Leinwand hervor und begibt sich in den Saal auf der Suche nach einem Zuschauer, der gewillt ist seine Rolle zu übernehmen. Schließlich sitzen sie alle vier Performer im Zuschauerraum und schauen ihren "Doubles" zu, die an ihrer statt in den Reenactments spielen. „Performer und Zuschauer wechseln somit die Fronten und vom Auditorium aus werden die Zuschauer im Film über Kopfhörer von den Performern gelenkt und in gewisser Weise ‚ferngesteuert'. In Anlehnung an die ‚Superstars' von Warhol entspinnt sich auf diese Weise ein Spiel um Geschichte und Gegenwart, Original und Fälschung und das wahre ‚ich'[1742]", heißt es im *Reader.* In *Gob Squad's Kitchen* werden die partizipierenden Zuschauer demnach nicht nur zu Mitspielern, sondern zu veritablen Performern, die die gleichen Rollen ausführen, die zuvor die Mitglieder von Gob Squad innehatten. Allerdings sind sie in ihrem Agieren nicht autonom: Per Kopfhörer erhält das Double von "seinem" jeweiligen Performer Handlungsanweisungen und bekommt den Text vorgesprochen, den es auf der Bühne bzw. vor der Kamera wiederholt. Als „ferngesteuerte" Spieler erhalten sie etwas Marionettenhaftes, dennoch etabliert das Prinzip der *Ersetzbarkeit* eine grundsätzliche Gleichheit zwischen den „Fronten".

In *Gob Squad's Kitchen* erscheinen die Darsteller als ersetzbar und austauschbar. Der mehrfache Wechsel der Rollenbesetzung lässt die Figurendarstellung bzw. das Performen als eine Aufgabe erscheinen, die im Prinzip von jedem bearbeitet werden kann, von den Gob Squad-Mitgliedern ebenso wie von den Zuschauern. Zumindest wird deutlich, dass sich die Zuschauer theoretisch in der Rolle der Performer befinden könnten, auch wenn die im konkreten Fall von deren Anleitung abhängig bleiben. Das Prinzip der Austauschbarkeit der Rollen und der *Ersetzbarkeit* der Darsteller, so Gob Squad, ziele u.a. darauf ab, Kategorien wie „Original und Fälschung" ad absurdum zu führen. Damit stellen sie die zentralen

[1742] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 93.

Kategorien eines Kunstverständnisses in Frage, das sich auf die Ideen eines geniehaften Autors und die von ihm im schöpferischen Akt hervorgebrachten (autonomen) Kunstwerke stützt. Auch das „wahre ‚ich'", also die Identität als feste und stabile Größe [vgl. 8.2.1.2], werde durch das Prinzip der *Ersetzbarkeit* ins Wanken gebracht. Wenn eine partizipierende Zuschauerin auf der Bühne bezeugt, sie sei Sharon in der Rolle von Sharon in Warhols *Kitchen*, stellt sich in der Tat die Frage, wieso man ihr weniger Glauben schenken sollte als der Gob-Squad-Performerin, die sich zu Beginn der Performance mit denselben Worten vorgestellt hatte. Ist die Performerin Sharon wirklich die Sharon, die sie behauptet zu sein? Warum sollte die Zuschauerin-Sharon weniger dazu geeignet sein, Sharon dazustellen, als die "wirkliche" Sharon, wenn Sharon auf der Bühne zwangsläufig zu einer Spielfigur wird? Durch den mehrfachen Rollentausch der Bühnenidentitäten werden die einzelnen Figuren brüchig und durchlässig. Durch das Reenactment und das Ersetzen der reenactenden Performer durch Zuschauer überlappen sich drei Ebenen des Darstellens: Diejenige der Akteure in den Filmen von Andy Warhol, die im kollektiven Gedächtnis des Publikums anwesend sind, diejenige der Gob-Squad-Performer, die diese Filme nachspielen und letztlich die Darstellung der Zuschauer, die die Performer spielen, die die Warhol-Akteure spielen. Die Komplexität dieser Darstellungsanordnung lässt nicht nur die Figuren als substanzlos erscheinen, sondern stellt auch Vorstellungen von authentischer Identität überhaupt in Frage. „They are us. They are also the actors. This means the actors are us as well – interchangeable and still irreplaceable[1743]", liest man in der Pressemappe zu *Gob Squad's Kitchen*.

Das Prinzip der Selbstinszenierung und das in die Performances eingebrachte autobiographische Material [vgl. 8.2.1] scheinen das Verwirrspiel der (Bühnen-) Identitäten *Gob Squad's Kitchen* noch zu steigern: „In einer Szene in *Kitchen* wird beispielsweise mit Hilfe von Kopfhörern eine sehr persönliche, autobiographische Geschichte erzählt. Der Performer flüstert die Geschichte ein, der Zuschauer muss lediglich die Worte wiederholen. Auf diese Weise kommt es zu einem „Reframing" von Identität. So kann eine 65-jährige Zuschauerin die Coming-Out-Geschichte eines jungen, männlichen Performers erzählen, die davon handelt, wie er sich in seinen ersten Freund verliebt hat. Die Diskrepanz zwischen diesen beiden Identitäten, zwischen dem, was wir betrachten und dem, was behauptet wird, erzeugt eine Spannung, die eine unterhaltsame und gleichzeitig verstörende Dynamik birgt. Wir beginnen auch, Identität als solche und ihre Repräsentation im theatralen Kontext zu

[1743] Gob Squad (wie Anm. 1712), ohne Seitenangabe.

hinterfragen.[1744]“ Die Vorstellung eines „Reframing von Identität“ ebenso wie die Überlagerung verschiedener Identitäten in der dargestellten Figur zeigt unmissverständlich, dass *Identität* hier als eine fluktuierende, instabile Größe verstanden wird. Darüber hinaus wird deutlich, dass die Vergemeinschaftung des Bühnentextes und des im Rahmen der Selbstdarstellungen generierte autobiographische Material in *Gob Squad's Kitchen* nicht nur auf der Ebene des Kollektivs stattfindet, sondern auch auf das Publikum ausgeweitet wird. In gewisser Weise wird der Zuschauer durch das Prinzip der *Ersetzbarkeit* in das Kollektiv einbezogen und erscheint als (potenzielles) Mitglied der „Gob-Squad-Family“. Es scheint als werde durch das Teilen von Erlebnissen (und Identitäten) eine (fragile und temporäre) Gemeinschaft von Performern und Publikum hergestellt.

Ilia Papatheodorou hielt im Rahmen der 2018 an She She Pop vergebenen Saarbrücker Poetik-Dozentur für Dramatik eine Vorlesung mit dem programmatischen Titel „Wir sind niemand. Ersetzbarsein im Kollektiv“. *Ersetzbarsein* erscheint in ihrem Vortrag als ein grundlegendes und konstitutives Prinzip des Kollektivs She She Pop, das sowohl bei der Arbeitsorganisation als auch im Rahmen der Aufführungen seine Gültigkeit erhält. Das Prinzip der Arbeits-nicht-Teilung ziele beispielsweise darauf ab, „untereinander ersetzbar[1745]“ zu bleiben. Dieses Vorgehen finde eine Entsprechung in „der künstlerischen Arbeit, bei der man eine Aufgabe übernimmt, die man auf seine eigene Weise erfüllen darf, bei der man aber auch immer ersetzbar ist.[1746]“ *Ersetzbarsein* wird hier als Ausdruck der Gleichheit innerhalb des Kollektivs verstanden: „Ersetzbar sein bedeutet, auf der Bühne nichts zu tun, was nur mir möglich ist, was meine besondere Fähigkeit, meinen ganz besonderen individuellen Ausdruck verlangt. Was ich kann, was ich leiste, muss auch für jemand anderen möglich sein.[1747]“ Die Ablehnung eines „ganz besonderen individuellen Ausdruck[s]“ erinnert an die Forderung nach einer „homogenen Spielweise“, die im Kollektiv-Diskurs der 1960/70er-Jahre formuliert wurde [vgl. 4.4.1]. Bei She She Pop scheint die Negierung der „besondere[n] Fähigkeit“ Einzelner allerdings nicht darauf abzuzielen, die darstellerischen Ausdrucksformen der einzelnen Kollektivmitglieder zu vereinheitlichen. Im Sinne der *Vielstimmigkeit* „darf“ jeder seine Darstellungsaufgaben „auf seine eigene Weise erfüllen“. Vielmehr scheint das *Ersetzbarsein* von der Instanz einer künstlerischen

[1744] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 78-79.
[1745] Ilia Papatheodorou, Wir sind niemand. Ersetzbarsein im Kollektiv, in: Johannes Birgfeld (Hrsg.), *She She Pop. Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Berlin 2018, S. 49.
[1746] Ebd..
[1747] Ebd., S. 64.

Einzelpersönlichkeit zu abstrahieren: „Wenn ich fehle, geht der Performance nichts Wesentliches verloren. Daraus folgt, dass das künstlerische Können an sich oder auch eine individuelle oder biografische Besonderheit nicht das ist, was exponiert werden soll, bzw. es kann sich zwar exponieren, es kann auch etwas beleuchten, aber es ist nicht das ›wesentlich Kunstvolle‹, das ›Besondere‹, das ›Staunenswerte‹ an der Performance. Das wesentlich Kunstvolle sind das Herausarbeiten der Aufgabe im Vordergrund und ihre gemeinsame künstlerische Erfüllung[1748]“, erläutert Papatheodorou. Das, was in den Inszenierungen von She She Pop demnach im Mittelpunkt steht, ist nicht der individuelle Darsteller, der eine bestimmte Rolle verkörpert, sondern die Aufgabe, die von einem ersetzbaren Performer ausgeführt wird. Sowohl der Begriff der *Aufgabe* [vgl. 8.2.2.1] als auch die Idee des *Ersetzbarseins* scheinen auf ein Öffnen des "Kunstwerks" abzuzielen: Es ist nicht an ein schöpferisches Individuum gebunden, sondern öffnet sich für die *Vielstimmigkeit* des Kollektivs (eventuell auch für die Zuschauer) und konstituiert sich in der gemeinsamen Aufgabenbearbeitung. She She Pops Prinzip des *Ersetzbarseins* wendet sich somit entschieden von Konzepten wie dem des Stars oder des künstlerischen Genies ab, die von einem individuell determinierten und unverwechselbaren künstlerischen Ausdruck ausgehen.

Das *Ersetzbarsein* scheint auch ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen den Performern von She She Pop einerseits und den Zuschauern andererseits zu etablieren. „Meine künstlerische Überlegenheit gegenüber dem Publikum stellt sich demnach als verhältnismäßig klein dar. [....] Ich gebe meine Position auf der Bühne bereitwillig auf. Zunächst nur an die Kolleg*innen von She She Pop. In jüngerer Zeit jedoch auch an relativ Fremde, mit denen wir in den letzten Jahren gemeinsam aufgetreten sind. Indem ich mich gleichmache, meine Position auf der Bühne als austauschbar darstelle, schaffe ich mich selbst ab. [...] Damit richte ich innerhalb des Kunstwerks eine offene Stelle ein. Ich mache das Kunstwerk teilbar und anschlussfähig für viele: Was ich kann, können sie auch. [...] Sie könnten an meiner Stelle sein.[1749]“ Das *Ersetzbarsein* scheint demnach mit den Ideen eines Zurücktretens und Platzlassens einherzugehen. She She Pop schaffen sich (als individuelle Autoren) ab und lassen damit Raum sowohl für die anderen Kollektivmitglieder, für ihre Gastkünstler und auch für die Zuschauer. Das Kunstwerk öffnet sich für die Gruppe sowie für das Publikum, indem der Autor zur Leerstelle wird. Wenn She She Pop behauptet: „Wir sind niemand“, dann scheint dies zu bedeuten: „Wir sind nicht begabter, besonderer oder

[1748] Ebd., S. 63.
[1749] Ebd., S. 64.

besser als diejenigen, die unseren Performances beiwohnen.“ Die Vorstellung des *Ersetzbarseins* stellt also einen Moment der Gleichheit und der Gleichberechtigung her, sowohl auf der Ebene des Kollektivs als auch im Verhältnis zum Publikum. Sie impliziert, dass die Position des künstlerisch Tätigen von niemandem bestimmten besetzt ist, sondern von jedermann eingenommen werden kann.

8.4.1.3 Testament*: Der Zuschauer als* Zeuge

Ein Konzept, dass in den gegenwärtigen Publikumsdiskursen häufig evoziert wird, ist dasjenige der *Zeugenschaft*. Insbesondere in Bezug auf die Inszenierung *Testament* scheint es eine ausschlaggebende Rolle zu spielen. „Anders als in anderen She She Pop-Produktionen ist das Publikum in *Testament* kein Interaktionspartner, die Zuschauer werden vielmehr zu Zeugen, die von ihren Theatersitzen aus dieser Diskussion zwischen den Generationen beiwohnen[1750]“, heißt es in der Pressemappe. Des Weiteren liest man dort: „In den letzten Arbeiten von She She Pop spielt die individualisierende Interaktion mit den ZuschauerInnen allerdings keine Rolle mehr. Das schützt das Publikum aber nicht vor einer konkreten Zuschreibung und einer besonderen Funktion: Sämtliche Arbeiten von She She Pop sind auf ihre Weise Experimente oder Beweisführungen, die ohne Zeugenschaft ungültig würden.[1751]“ In beiden Zitaten wird die *Zeugenschaft* des Publikums dem interaktiven Modus der Beteiligung entgegengestellt, der die früheren Produktionen des Kollektivs bestimmt habe. Handelt es sich bei diesem Konzept also um eine Abwendung von der Idee eines aktiv teilhabenden Publikums und seine erneute Stillstellung?

In ihrem Vortrag „Wir sind einige von euch“, den Lisa Lucassen im Rahmen der Saarbrücker Poetik-Dozentur gehalten hat, spricht die Performerin über die „Beziehung von She She Pop zu ihrem Publikum[1752]“ und äußert sich dabei auch zu *Testament*: „Vor den Augen und Ohren einer Anzahl teilnehmender Beobachter*innen wird eine utopische Kommunikation möglich. Es ist also kein bisschen egal, ob Publikum anwesend ist oder nicht. [...] Dass eine ›normale‹ Konversation nicht möglich ist, kann man daran sehen, dass die Personen, die hier miteinander sprechen, es nie direkt tun. Alles wird über Bande gesagt, und die Bande ist das Publikum. Bei dem folgenden Ausschnitt[1753] aus *Testament* versammeln sich nach und nach

[1750] She She Pop (wie Anm. 1428), ohne Seitenangaben.
[1751] Ebd..
[1752] Lucassen (wie Anm. 1444), S. 7.
[1753] In der Publikation des Vortrages ist ein Ausschnitt aus dem Inszenierungstext von *Testament* abgedruckt, in dem die Darsteller diverse unliebsame Eigenschaften und Eigenheiten des jeweiligen Vaters bzw. der jeweiligen Tochter aufzählen und behaupten, diese zu verzeihen. Ebd., S. 23ff.

alle Beteiligten an der Rampe und sprechen zu den Zuschauer*innen. Obwohl alle adressierten Personen außer Lisas Vater anwesend sind, findet kein Gespräch statt, bei dem die Beteiligten einander ansehen.[1754]“ Die Anwesenheit des Publikums ermöglicht demnach eine „utopische Kommunikation“, die sich anscheinend in einem Dreiecksverhältnis zwischen den Performerinnen, ihren Vätern und dem Publikum entspannt. Der Verweis auf die Sinnesorgane („Augen und Ohren“) der Zuschauer hebt deren leibliche Anwesenheit und Wahrnehmungsfähigkeit bei dem theatralen Ereignis hervor, die nicht nur Grundvoraussetzung der theatralen Situation, sondern auch diejenige für *Zeugenschaft* darstellen. In *Testament* sind die Zuschauer diejenigen, die die Darsteller auf der Bühne adressieren und denen eine bestimmte (konflikthafte) familiäre Situation oder Konstellation erläutert wird. Die direkt Betroffenen, die Väter und die Töchter, kommunizieren über „die Bande“ des Publikums. Dieses erscheint somit als eine Art Medium oder Mittler, mittels dessen sich die Performerinnen und ihre Väter verständigen können. Lucassens Bezeichnung der Zuschauer als „teilnehmende Beobachter“ zeigt auf, dass diese Rolle oder „Funktion“ des *Zeugen* als eine aktive verstanden wird. Das Publikum wird aktiv, indem es an der theatralen „Kommunikation“ teilhat. Auch wenn die Zuschauer nicht ins Geschehen eingreifen oder in die szenischen Handlungen eingebunden werden, werden sie im Sinn einer Wahrnehmungsperformanz aktiv. Dadurch, dass die Performerinnen das Publikum direkt ansehen und ansprechen, wird es als konstitutive Instanz der szenischen Kommunikation sichtbar gemacht. Als *Zeugen* kommt den Zuschauern eine grundlegende Bedeutung innerhalb der theatralen Situation zu: Ein Ereignis, das nicht wahrgenommen wird, ist kein Ereignis.

Der Begriff des *Zeugen* verweist auf die rechtliche Sphäre, innerhalb derer die Institution des *Zeugen* fundamental ist. In dem Artikel „Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters“ erklärt Annemarie Matzke, dass *Testament* ursprünglich als eine Gerichtsverhandlung konzipiert gewesen war[1755]. Auf diesen Kontext verweist auch die Wortwahl des einleitenden Textes in der Pressemappe: „Für *Testament* werden She She Pop ihre eigenen Väter mit auf die Bühne bitten. Das Theater wird zum Verhandlungsraum für einen utopischen Prozess: den Ausgleich zwischen den Generationen.[1756]“ In der anfänglich vorgesehenen räumlichen Anordnung des Gerichtssaals

[1754] Ebd., S. 22.
[1755] Siehe dazu: Matzke (wie Anm. 1199), S. 20.
[1756] She She Pop (wie Anm. 1428), ohne Seitenangabe.

hätte das „Publikum in der Rolle der Schöff_innen[1757]“ auftreten sollen. Vor diesem Hintergrund erscheint das Publikum nicht nur als *Zeuge*, sondern auch als eine Art Richter, von dem man zwar kein Urteil, aber doch eine Bewertung der Auseinandersetzungen zwischen Töchtern und Vätern oder eine Parteinahme, für die eine oder andere Seite erwartet. Als Laien-Richter vertreten die Schöffen den Standpunkt der gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Insofern erscheint auch das Publikum in *Testament* als eine Art Stellvertreter der Öffentlichkeit, der die theatral verhandelten Situationen zur Beurteilung anheimgegeben werden.

Der Begriff des *Zeugen* bzw. der *Zeugenschaft* taucht aber nicht nur im Zusammenhang mit der Inszenierung *Testament* auf, sondern auch bezüglich anderer Arbeiten von She She Pop und ist auch im Diskurs von Gob Squad präsent. Diese äußern sich zum Beispiel auf die folgende Weise über die Performance *Room Service*: „Im Laufe der Nacht werden sie [die Zuschauer] von mehr oder weniger passiven Beobachtern zu aktiven Zeugen, zu Mitwissern und Verbündeten, die feststellen, dass sie die Situation beeinflussen können – durch aktive Beteiligung, einen Anruf, ihre Stimme oder auch durch Zurückhaltung. […] Alle sind Teil des Spiels, dieser einen Nacht und tragen Verantwortung für deren Verlauf.[1758]“ Gob Squads Vorstellungen von *Zeugenschaft* unterstreichen den aktiven und verantwortlichen Charakter, der dem *Zeugen* zugeschrieben wird. Das Prinzip der *Zeugenschaft* ist mit Begriffen wie Beteiligung und Einflussnahme verbunden und scheint somit ein neues Konzept der Partizipation darzustellen. Die vordergründige Präsenz des *Zeugen*-Begriffes in den verschiedenen Diskursen zur kollektiven Theaterpraxis bezeugt, dass er auch bei *Testament* nicht nur eine performancespezifische Rollenzuschreibung für das Publikum darstellt, die mit der Ausgangskonzeption der Inszenierung als Gerichtsverhandlung in Zusammenhang steht, sondern ein umfassendes Konzept des Zuschauens darstellt.

Bereits Bertolt Brecht machte die Figur des *Zeugen* für das Theater wichtig: In Brechts „Straßenszene“ demonstriert „der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls“ einer Menschenansammlung „wie das Unglück passierte[1759]“. Er eröffnet damit „den Umstehenden“, die den Vorgang nicht selbst beobachtet haben, die Möglichkeit, „sich über den Unfall ein Urteil bilden[1760]“ zu können. Diese „Demonstration an der Straßenecke[1761]“

[1757] Matzke (wie Anm. 1199), S. 20.
[1758] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 104.
[1759] Bertolt Brecht, Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters (1940), in: Werner Hecht (Hrsg.), *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater 5. 1937-1951*, Frankfurt am Main 1963, S. 69.
[1760] Ebd..
[1761] Ebd..

präsentiert Brecht als das „Grundmodell einer Szene des epischen Theaters“. Die „Straßenszene“ macht deutlich, dass *Zeugenschaft* nicht nur die Anwesenheit bei einem bestimmten Ereignis und die Fähigkeit zur Beobachtung impliziert, sondern auch die Notwendigkeit von dem Erlebten zu berichten. Die „Straßenszene“ führt auch vor, dass die Art und Weise, wie wir etwas wahrnehmen, nicht folgenlos bleibt: Schließlich hängt das „Urteil“, das sich die Umstehenden über den Unfallhergang bilden, grundlegend von der Beschreibung des Augenzeugen ab. Der *Zeuge* trägt insofern Verantwortung für das von ihm bezeugte Geschehen, als dieses zumeist irreversibel vergangen und also nurmehr in seiner Zeugenaussage sichtbar zu machen ist. Die der *Zeugenschaft* immanente Voraussetzung einer beschreibenden Wiedergabe des Erlebten wirft die Frage auf, vor welcher Instanz und in welchem Rahmen das Publikum seine im Rahmen einer Inszenierung getätigten Beobachtungen bezeugen soll.

Die Philosophin Sybille Krämer, die sich u.a. mit Theorien des Performativen auseinandersetzt, beschäftigt sich aus medientheoretischer Perspektive mit dem Konzept der *Zeugenschaft* in den gegenwärtigen Performance-Künsten. „Anders als ein Akteur, ist der Zeuge in ein Geschehen involviert, dass von ihm gerade nicht hervorgebracht wird und das ihn doch – in einer allerdings noch genauer auszulotenden Weise – in die Verantwortung nimmt – und zwar in seiner Eigenschaft, der „Übersetzer“ von leibhaftigen Wahrnehmungen in eine Erzählung, also in öffentliche Kommunikation zu sein,[1762]“ schreibt Krämer. Überträgt man Krämers Überlegungen auf eine theatrale Situation, wäre der Zuschauer-*Zeuge* kein Mitspieler, sondern ein Beobachter einer szenischen Aktion, an der er selbst nicht beteiligt ist, die er aber durch seine „Erzählung“ in die Öffentlichkeit zu tragen habe. In Krämers Überlegungen zeichnet sich ein verändertes Verständnis des Verhältnisses von Theater und Öffentlichkeit ab: „Besteht also die Pointe der Performance-Künste darin, dass nicht mehr die Performer selbst als Medien oder Boten fungieren (gemäß dem tradierten Topos: der ‚Künstler als Bote‘), sondern dass die Zuschauer selbst durch die Performance in Medien, genauer: in Zeugen verwandelt werden?[1763]“, fragt Krämer. Ihr Konzept des *Zeugen* legt nahe, dass es nicht mehr die Darsteller seien, die das Theater zu einem öffentlichen Forum machten, indem sie dort eine „Erzählung“ öffentlich verhandeln, sondern die

[1762] Sybille Krämer, *Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance-Künsten*, unter: http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Aufs%C3%A4tze%20NEU/Zuschauer%20zu%20Zeugen%20machen%202005.pdf, S. 17, zuletzt konsultiert am 01.10.2018..
[1763] Ebd..

Zuschauer, die ihre Wahrnehmung einer theatralen Situation in „öffentliche Kommunikation“ übersetzen. In diesem Sinne erscheint das Konzept der *Zeugenschaft* als eine Form der *Ersetzbarkeit*: Nicht die Theatermacher tragen die Verantwortung, mit ihrer Kunst eine öffentliche Diskussion anzufachen oder auf die öffentlichen Diskurse einzuwirken, sondern diese Aufgabe wird den Zuschauer-*Zeugen* übertragen. *Zeugenschaft* ist demnach nicht nur als aktive und verantwortliche Rolle zu verstehen, sondern auch als Schnittstelle zu einer Öffentlichkeit.

8.4.1.4 Der Zuschauer als „Koautor“?

Die verschiedenen im Vorhergehenden herausgearbeiteten Konzepte, die auf jeweils verschiedene Art und Weise den Status des Zuschauers als aktiv an der Theateraufführung Beteiligten hervorheben, lassen die Frage aufkommen, inwiefern das Publikum in den Performances von She She Pop und Gob Squad eine Rolle als „Koautor“ einnimmt. Schließlich leisten die Zuschauer, wie die Performer, einen Beitrag zum szenischen Geschehen und bestimmen, in gewissen Grenzen, den Ablauf der Aufführung mit. Der Begriff des *Koautors* wird sowohl von Jan Deck als auch von Miriam Dreysse verwendet. Deck bezieht sich auf She She Pops Inszenierung *Warum tanzt ihr nicht?*[1764]. Hier seien „die Zuschauer aktiver Bestandteil der Performance, in gewissem Maße auch Koautoren des Geschehens, insofern das Kunstwerk selbst ein offenes ist, seinen artifiziellen Charakter betont und die Rezeption von Kunst selbst thematisiert wird.[1765]“ Die Idee des „offenen Kunstwerkes“ stammt von dem italienischen Schriftsteller und Medienwissenschaftler Umberto Eco, der in seiner gleichnamigen Publikation die Rolle des Rezipienten als eine aktive beschreibt: Dieser sei „am Machen des Werkes beteiligt[1766]“. Seine Aktivität bestehe darin, das vom Künstler dargebotene Werk zu vollenden[1767]. Ähnlich wie bei Rancière wird bei Eco die Aktivität des Zuschauers in dessen Interpretations- und Organisationsleistung verortet. Bei Jan Deck allerdings scheint der offene Charakter des Kunstwerks *Warum tanzt ihr nicht?* darin zu bestehen, dass die Zuschauer als „aktiver Bestandteil der Performance“ daran teilhätten und diese Beteiligung bzw. die Rezeptionshaltung des Theaterbesuchers im Allgemeinen in der Aufführung selbst thematisiert werde.

[1764] Siehe dazu: She She Pop, unter: http://sheshepop.de/produktionen/archiv/warum-tanzt-ihr-nicht.html, zuletzt konsultiert am 5.11.2018.
[1765] Deck (wie Anm. 1739), S. 15.
[1766] Eco Umberto, *Das offene Kunstwerk,* Frankfurt am Main 1973, S. 43.
[1767] Ebd., S. 55.

Miriam Dreysse zufolge fungiere auch in den Performances von Gob Squad der „Zuschauer als Koautor“: „Die verschiedenen Situationen, in denen sich Zuschauer und Performer befinden“, brächten „das Verhältnis von Subjekt und Objekt des Blicks immer wieder in die Schwebe[1768]“, schreibt die Theaterwissenschaftlerin. „Da die Selbstinszenierungen mit Zitaten, Bildern, Versatzstücken aus Alltags- und Populärkultur arbeiten, erscheint die Existenz eines schöpferischen Künstlerwillens als zumindest fragwürdig, vielmehr ist der Zuschauer als Koautor gefordert, die Montage des Gefundenen zu vervollständigen (oder disparat zu belassen).[1769]“ Dreysses Vorstellung der Ko-Autorschaft des Zuschauers scheint sich einerseits auf die räumliche Anordnung der Performances von Gob Squad zu beziehen, innerhalb derer auch die Zuschauer immer wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit und in den Blick rückten und andererseits auf die fragmenthafte Anordnung der verschiedenen Elemente in den Aufführungen, die eine besondere rezeptive Montageleistung des Zuschauers erfordere. Letzteres erinnert an Jacques Rancières Idee des „emanzipierten Zuschauers“, der mit den in einer Theateraufführung dargebotenen Elementen sein eigenes „Gedicht“ verfasse: „Er [der Zuschauer] beobachtet, er wählt aus, er vergleicht, er interpretiert. Er verbindet das, was er sieht, mit vielen anderen Dingen, die er auf anderen Bühnen oder an allen möglichen anderen Orten gesehen hat. Er verfasst mit den Elementen des Gedichtes, das sich vor ihm abspielt, sein eigenes Gedicht.[1770]“ Es bleibt festzuhalten, dass sowohl Jan Deck als auch Miriam Dreysse dem Zuschauer in den Performances der Theaterkollektive eine Rolle der Ko-Autorschaft zuschreiben. Das bedeutet, dass dieser auf die gleiche oder zumindest auf ähnliche Weise wie die Performer von She She Pop oder Gob Squad an dem Zustandekommen der Aufführung beteiligt wäre. Das Konzept des kollektiven Arbeitens ginge demnach nicht nur mit den „multiplen Autorschaften“ der Kollektivmitglieder einher, sondern das Kollektiv teile die Autorschaft auch mit dem Publikum.

Jan Deck relativiert die von ihm selbst eingebrachte Idee des Zuschauers als *Koautor*: „Der Zuschauer ist jedoch keine gleichwertige Spielfigur, selbst wenn er direkt angesprochen und einbezogen wird. […] Aber er erfährt die Grenzen seiner künstlerischen Einbeziehung in den Prozess. […] Weil man als Zuschauer zwar Impulsgeber ist, She She Pop aber die Spielregeln

[1768] Dreysse (wie Anm. 78), S. 98.
[1769] Ebd., S. 99.
[1770] [Il [le spectateur] observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui.] Rancière (wie Anm. 1155), S. 19.

in den Händen halten.[1771]“. Der Zuschauer wäre demnach zwar ein Mitspieler, der aber an die von She She Pop aufgestellten Regeln gebunden bliebe. Darauf verweist auch Annemarie Matzke, die sich in „Die Performance des Zuschauers“ ebenfalls auf She She Pops *Warum tanzt ihr nicht?* bezieht: „Der Zuschauer kann zwar reagieren, er kann auch agieren, diese Position weist ihm aber keine größere Macht im Aufführungsprozess zu: Er bleibt Teil des Aufführungsprozesses, den er durch seine Anwesenheit mitgestaltet, ohne ihn mitzubestimmen.[1772]“ Hier erscheint der Zuschauer weniger als *Koautor*, denn als eine Art Stichwortgeber der Autoren. Er nehme die „Position eines unterworfenen Mitgestalters[1773]“ ein, schreibt Matzke. Trotz dieser eher pessimistischen Einschätzung der Einflussmöglichkeiten des Zuschauers deutet der Titel von Matzkes Aufsatz darauf hin, dass auch sie den Zuschauer als Handelnden versteht, der einen eigenen Beitrag zum Zustandekommen der Performance leistet. Lisa Lucassen äußert sich ähnlich in Bezug auf den begrenzten Einflussbereich des Zuschauers: „So wird also die Verantwortung für den Theaterabend geteilt, aber nicht symmetrisch, denn die Beziehung zwischen den Performer*innen und dem Publikum ist nicht gleichberechtigt. Der Handlungsspielraum der Zuschauer*innen ist begrenzt. Aber indem er überhaupt vorkommt, wird er für alle erfahrbar und eben nicht geleugnet.[1774]“ She She Pop sehen den Zuschauer somit zwar als „Mitgestalter“ an, dessen Einflussnahme und Verantwortlichkeit aber auf einen klar abgesteckten Zeit- und Handlungsrahmen begrenzt bleibe. Andererseits werde er aber als grundlegende Instanz der Theateraufführung sichtbar gemacht, seine Anwesenheit und Teilhabe nicht „geleugnet“. Der Begriff des *Koautors*, der eine gleichberechtigte auktoriale Tätigkeit und Verantwortlichkeit des Zuschauers impliziert, ist demnach irreführend. Die Zuschauer sind zwar an der Genese des Aufführungstextes beteiligt, indem sie Text sprechen, der nicht von den Performern geschrieben ist und kontrolliert werden kann. Die Dramaturgie der Aufführung hingegen und die Regeln, nach denen sie abläuft, werden von den Kollektivmitgliedern bestimmt. Das Machtgefälle zwischen den Darstellern und dem Publikum, das in Matzkes Idee einer „Unterwerfung“ des Zuschauers explizit gemacht wird, auch in den Performances von She She Pop und Gob Squad keine grundsätzliche Verflachung zu erfahren. In diesem Sinne verweist der Kurator und Kunstpublizist Rainmar Stange darauf, dass „dieser Prozess des die Produktion des Kunstwerks Öffnens“, der sich in zeitgenössischen Formen der Partizipation in den Künsten abzeichne, „den Status Quo von

[1771] Deck (wie Anm. 1739), S. 14.
[1772] Matzke (wie Anm. 83), S. 273.
[1773] Ebd..
[1774] Lucassen (wie Anm. 1444), S. 11.

Autorenschaft nicht wirklich verändert. Der Künstler bleibt Herr im Haus.[1775]“ Bemerkenswert ist allerdings, dass der Begriff des *Koautors* im (theaterwissenschaftlichen) Diskurs auftaucht, um dann gleich wieder dekonstruiert zu werden. Dies zeugt von der kritischen Selbstreflexivität der heutigen Theaterkollektive, die ihre Praktiken und Diskurse nicht ins Ideale steigern, sondern sie stets hinterfragen und neu ausloten.

Die vorangegangenen Aussagen der She She Pop-Mitglieder Matzke und Lucassen zeigen deutlich, dass sich die heutigen Theaterkollektive von den absoluten Ansprüchen an eine Gleichberechtigung und Gleichstellung von Darstellern und Zuschauern abwenden. „Anders als die Performance-Künstler, die mehr und mehr den mit dem Zuschauer geteilten Raum verlassen haben, treten in den zeitgenössischen Produktionen die Akteure wieder als Handelnde in diesen Raum der Performance ein. Sie erobern sich den Raum zurück, der erst ganz dem Zuschauer überlassen werden musste, um ihn seiner Position als Akteur bewusst werden zu lassen[1776]“, schreibt Annemarie Matzke. Es scheint hier, als sei die Radikalität der partizipativen Formen der Performance-Art der 1960/70er-Jahre heute nicht mehr notwendig. Vielmehr hätten diese das Terrain für die Rückkehr der „Akteure als Handelnde“ und für neue Formen der Teilhabe und Involvierung bereitet. Tatsächlich zeigt sich in den zeitgenössischen Positionierungen zur Rolle des Publikums ein grundlegender Perspektivenwechsel, den Erika Fischer-Lichte in „Ästhetik des Performativen“ beschreibt: „Statt Werke zu schaffen bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in der nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind. […] Als Dreh- und Angelpunkt dieser Prozesse fungiert nicht mehr das von seinen Produzenten wie von seinen Rezipienten losgelöste und unabhängig existierende Kunstwerk, das als Objekt aus der kreativen Tätigkeit des Künstlersubjektes hervorgegangen und der Wahrnehmung und Deutung des Rezipientensubjektes anheimgegeben ist. Stattdessen haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird.[1777]“ Dieser von Fischer-Lichte beschriebene Wandel der Theateraufführung vom *Kunstwerk* zum *Ereignis* impliziert ein grundlegend verändertes Verständnis der Rollen von Kunstproduzenten und -rezipienten. Die Aufführung als *Ereignis* scheint sich u.a. darüber zu definieren, dass sich diese beiden Instanzen einander annähern und gleichermaßen als aktiv Beteiligte in

[1775] Rainmar Stange, politische pARTizipation jetzt, in: *Kunstforum International, Heft* 240, 2016, S. 100.
[1776] Matzke (wie Anm. 83), S. 273.
[1777] Fischer-Lichte (wie Anm. 752), S. 29.

Erscheinung treten. Die Performer wären damit nicht mehr als Akteure zu verstehen, denen die alleinige Verantwortung für das szenische Geschehen zukommt, sondern als *Aktanten* im Sinne von Latours Akteur-Netzwerktheorie [vgl. 8.3.1.1]. Der Performer wäre nur eine Quelle szenischer Aktivität unter mehreren, der im Zusammenspiel mit den anderen (menschlichen oder sächlichen) *Aktanten* das Aufführungsereignis hervorbringt. Wie beispielsweise das Konzept der *Zeugenschaft* bezeugt, scheint auch der nicht konkret am szenischen Geschehen beteiligte, körperlich involvierte Zuschauer als aktiver Zuschauer wahrgenommen zu werden. Auch wenn weiterhin eine asymmetrische Beziehung zwischen Darstellern und Zuschauern konstatiert wird, scheint das Zuschauen dennoch weitestgehend als (performativer) Akt verstanden zu werden. Jan Deck zufolge gehe es in den heutigen Performances weniger um „eine Emanzipation [des Publikums] durch aktives Mitgestalten" als „um die Reflexion des komplizierten Verhältnisses von Zuschauer und Performer selbst[1778]". Und dies ist vielleicht die wichtigste Veränderung in der Sichtweise (der Kollektive) auf ihr Publikum: Anstatt sich an dem Ideal eines emanzipierten Publikums abzuarbeiten, dem die Realität der Performance selten gerecht werden konnte[1779], scheinen die heutigen Performances das Zusammentreffen von Darstellern und Zuschauern als soziale und kommunikative Begegnung zu verstehen und als solche zu verhandeln.

Es fällt auf, dass sich, trotz dieses grundlegend gewandelten Verständnisses vom Zuschauer und seiner Rolle innerhalb der Aufführung, in den heutigen Theaterdiskursen keine alternativen Denominationen für den Zuschauer finden lassen. In der Tat impliziert der Begriff des *Zuschauers* eine Dominantsetzung des Wahrnehmungsprozesses des Sehens und verweist auf eine distanziert kontemplierende Rezeptionshaltung. Die Figur des Schauspielers ist im zeitgenössischen Diskurs um das Performance-Theater weitestgehend durch diejenige des Performers ersetzt worden [vgl. 8.2.2], aber für den (mit-) performenden Zuschauer scheint es kein Äquivalent zu geben. Doris Kolesch schlägt vor „diesen neuen, anderen Zuschauer[1780]" in Anlehnung an den von Augusto Boal im Kontext seines Unsichtbaren Theaters geprägten Begriff des „Spect-Actors" als „Zuschauspieler[1781]" zu bezeichnen. Auch den „zunächst in medienwissenschaftlichen und ökonomischen Zusammenhängen geprägten Begriff […] des Pro-sumers[1782]", der vergegenwärtige, „dass

[1778] Deck (wie Anm. 1739), S. 14.
[1779] Vgl.: van Eikels (wie Anm. 69), S. 180ff.
[1780] Kolesch (wie Anm. 1740), S. 26.
[1781] Ebd..
[1782] Ebd..

der oder die Besucher_in zugleich Produzent_in und Konsument_in des Kunstereignisses ist, für das er oder sie Eintritt bezahlt hat, wodurch neben ästhetischen Verwicklungen auch ökonomische adressiert werden[1783]“, hält Kolesch für geeignet, um der veränderten Sichtweise auf die Tätigkeit des Publikums gerecht zu werden. Sie stellt aber selbst fest, dass diese alternativen Bezeichnungen sich in den theaterwissenschaftlichen Diskursen bisher nicht durchsetzen konnten. Zeugt die (noch) nicht erfolgte Umbenennung davon, dass es sich beim Publikum tatsächlich um die (von den Theaterwissenschaften) „vernachlässigte Figur[1784]“ handelt, wie Doris Kolesch es beschreibt?

8.4.2 Darsteller und Zuschauer: Eine (un-) mögliche Gemeinschaft?

Die Partizipationskonzepte der 1960/70er-Jahre waren nicht nur mit der Idee einer Emanzipation des Publikums, sondern häufig auch mit der Utopie einer Gemeinschaft von Darstellern und Zuschauern verbunden. „Es ging hier, wörtlich, ums Ganze ("das Universum", "der Kosmos", "die Gesellschaft", "unsere Gemeinschaft"…) und um das Verhältnis seiner Teile. Künstlerisch initiierte Partizipation zielte darauf ab, die einzelnen Menschen im Publikum wieder in *Kontakt* mit einem Ganzen zu bringen, das zu sein oder zu werden die Aufführung den Anspruch erhob[1785]“, schreibt der Theaterwissenschaftler Kai van Eikels über Konzepte der „Partizipation 1968ff[1786]“. Die Interaktion mit dem Publikum habe in Performances wie *Dionysos in 69* der Performance Group oder *Paradise Now* des Living Theatre darauf abgezielt, dieses symbolisch „aus der modernen Industriegesellschaft heraus[zu]führen“, indem es „für die Zeit der Aufführung [...] die „Entfremdung“ und „Isolation“ abstreifte, die das Leben im arbeitsteiligen Kapitalismus regierte, um in eine Sphäre von „wholeness, process/organic growth, concreteness, religious, transcendental experience“ einzutreten.[1787]“ Neben dieser von van Eikels beschriebenen „Anthropologisierung der Kollektivdynamik künstlerischer Performances[1788]“ war die Idee der *Gemeinschaft* auch mit ideologischen Konzepten verbunden. Für die politisch motivierten Theatermacher der 1960/70er-Jahre stand die Gemeinschaftsbildung von Darstellern und Publikum im Zeichen des Proletariats und seiner vermeintlichen internationalen Solidargemeinschaft. Partizipation zielte darauf ab, den Zuschauer die Kraft

[1783] Ebd..
[1784] Ebd., S. 14.
[1785] van Eikels (wie Anm. 69), S. 178.
[1786] Siehe dazu den Abschnitt „Partizipation 1968ff: Ritus und *negotiationism*“, in: ebd., S. 177-184.
[1787] Kai van Eikels zitiert Richard Schechner. ebd., S. 179.
[1788] Ebd..

des Kollektivs der Arbeiterklasse erfahren zu lassen und die Aktivierung des Publikums wurde als theatrale Variante der Revolutionierung der Massen verstanden.

Diese Konnotationen der *Gemeinschaft* scheinen im Diskurs um die heutigen Formen der Partizipation in den Performances von She She Pop und Gob Squad keine Rolle mehr zu spielen. Dennoch scheint es ein Gemeinschaftskonzept zu geben, mit dem die Publikumsfrage in Zusammenhang steht. „Wenn wir sagen »Wir sind einige von euch«, dann geht es um eine Gemeinschaft. Und zwar einerseits die Gemeinschaft She She Pop, die unhierarchisch im Kollektiv arbeitet […]. Und andererseits geht es um die Gemeinschaft, die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt z.B. in einem Theatersaal versammelt hat und aus dem Publikum und She She Pop besteht[1789]“, erklärt Lisa Lucassen in ihrer Vorlesung im Rahmen der Saarbrücker Poetik-Dozentur. „Wir sind einige von euch“ ist anscheinend ein programmatischer Grundsatz, der für She She Pops Verhältnis zu ihrem Publikum bezeichnend ist: „Wenn wir sagen »Wir sind einige von euch«, dann meinen wir das tatsächlich. Und zwar in dem Sinn, dass wir uns nicht für etwas Besonderes halten. Wir vertreten nicht die Meinung, dass Kunst nur durch ein Genie entstehen kann, das seine persönliche Vision verwirklicht. Unsere Kunst besteht darin, eine Frage zu stellen, die man nicht allein beantworten kann.[1790]“ Indem She She Pop ihre "Gewöhnlichkeit" hervorheben, scheinen sie eine Gemeinsamkeit mit ihren Zuschauern herstellen zu wollen. Ebenso wie mit dem Prinzip der *Ersetzbarkeit* verzichten die Performerinnen mit diesem Grundsatz explizit auf einen Sonderstatus als Künstlerinnen und begeben sich auf Augenhöhe mit ihren Zuschauern [vgl. 8.4.1.2]. Dieser egalitäre Ansatz scheint in direktem Zusammenhang mit She She Pops Vision einer kollektiven Kreativität zu stehen: Das Publikum scheint ebenso wie die Kollektivmitglieder dazu aufgerufen zu sein, zu der gemeinschaftlichen Beantwortung der von She She Pop aufgeworfenen Fragen beizutragen.

Auf ähnliche Weise wie She She Pop betonen, sich „nicht für etwas Besonderes zu halten“, heben auch Gob Squad die „Banalität“ ihrer Figuren als einen gemeinschaftsstiftenden Faktor hervor: „Durch die Alltäglichkeit unserer "banalen Helden" teilen Zuschauer und Darsteller dieselbe Erfahrungsgrundlage. Damit wird jeder Zuschauer autorisiert, sich selbst zum Helden seines eigenen Lebens zu machen, sich selbst als Held oder als Heldin zu

[1789] Lucassen (wie Anm. 1444), S. 7.
[1790] Ebd..

begreifen.[1791]“ Wie She She Pop, betonen auch Gob Squad die „Alltäglichkeit“, das Nicht-Besondere ihrer Figuren und damit auch der Performer. Umgekehrt sprechen Gob Squad den Zuschauern das Potenzial zum „Helden“ zu. Somit nähern sich die Performer als „banale Helden“ einerseits und die Zuschauer als „Helden des Alltags[1792]“ andererseits einander an. Die Gemeinschaftskonzepte von She She Pop und Gob Squad scheinen demnach auf der Idee einer gleichberechtigten Beziehung zwischen Darstellern und Zuschauern zu beruhen, die aus der gemeinsamen alltäglichen „Erfahrungsgrundlage“ sowie ihrer geteilten Gewöhnlichkeit resultiert.

In *Testament* gebe es ein „partizipatives Element“, das sich „nicht im Sinne einer Programmatik der Emanzipation der Zuschauer durch ein Mittun“ verstehen lasse, „als vielmehr im Sinne einer Teilhabe an ähnlichen Positionen des Rezipierens[1793]“, schreibt Annemarie Matzke in „Fangemeinschaften“. In diesem Artikel setzt sich Matzke hauptsächlich mit dem Verhältnis von (She She Pops) Theater und Popkultur auseinander, geht aber auch auf die Fragen nach der Rolle des Publikums und der Partizipation in den Performances von She She Pop ein. In einigen Szenen von *Testament* gehe es „um ein Verhandeln von Rezipientensituationen, den eigenen Zugang [der Darsteller] zu den [in diese Szenen eingebrachten] popkulturellen Texten[1794]“, erklärt Matzke. „Die Haltung der Darsteller unterscheidet sich damit nicht grundlegend von der Rezeptionshaltung, die auch dem Zuschauer nahgelegt wird. Die ist keine Rezeptionshaltung einer kritischen Distanz, die auf eine reflexive Abgeklärtheit zum ästhetischen Objekt zielt und meist ein Vorwissen um das Drama, seine Geschichte, andere Inszenierungen voraussetzt. Das Spiel mit dem populären Kanon [...] verschiebt diese Parameter. Auch er [der Zuschauer] kennt den populären Kanon, allerdings nicht aus der Theater-, sondern seiner Alltagssituation. Aus dieser Perspektive auf die Wirklichkeit leitet sich auch ein verändertes Verhältnis zum Zuschauer ab. Denn nicht nur die Darsteller sind durch ihre Erfahrungen mit den Medien geprägt, auch die Zuschauer sind Teil der Medienkultur.[1795]“ Die Teilhabe des Zuschauers in *Testament* ergebe sich demnach u.a. aus dem Schaffen einer Situation, in der Darsteller und Zuschauer durch eine vergleichbare Rezeptionstätigkeit verbunden seien. Die *Gemeinschaft* scheint hier auf der gemeinsamen Kenntnis der populärkulturellen Texte zu basieren, die in

[1791] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 101.
[1792] Ebd., S. 100.
[1793] Matzke (wie Anm. 82), S. 32.
[1794] Ebd., S. 28.
[1795] Ebd., S. 31-32.

Testament zum Einsatz kommen und die ohne weitere Vorkenntnisse rezipierbar sind. Der „populäre Kanon“ sowie die gemeinsame Medienerfahrung werden als Bindeglied zwischen den Performern und den Zuschauern herausgestellt. „Der Rückgriff auf Texte und Formate der populären Kultur zielt auf eine Teilbarkeit des Materials. Statt des Dramenkanons werden nun Texte, Musik, Film- und Fernsehzitate der populären Kultur zum gemeinsamen Archiv[1796]“, schreibt Matzke im Weiteren. In ihren Aussagen zeichnet sich ein Theaterverständnis ab, das sich von dem hochkulturellen Selbstverständnis des bürgerlichen Theaters und seinem Bildungsanspruch distanziert. Diesem wird implizit ein exklusiver Charakter zugeschrieben, da seine Rezeption eine „reflexive Abgeklärtheit“ sowie ein „Vorwissen“ voraussetze und somit die Publikumsstruktur von vornherein determiniert. Ein Theater, das auf einem gemeinsamen popkulturellen Wissen basiert, erscheint hingegen als allgemein zugänglich. Das gemeinsame „Archiv“, über das Performer und Zuschauer aufgrund ihrer Alltags- und Medienerfahrung zwangsläufig verfügen, scheint eine direkte Verständigung und ein gegenseitiges Verstehen zu erlauben. Das Archiv-Material, das im Prinzip jedem offensteht, wird „teilbar“. „Teilbarkeit“ scheint demnach auf den beiden von Lisa Lucassen angesprochenen Ebenen der *Gemeinschaft* eine Rolle zu spielen: Sie ist nicht nur für die Gemeinschaft des Kollektivs She She Pop fundamental, sondern auch für diejenige von She She Pop und ihrem Publikum. Letztere soll anscheinend nicht (zwangsläufig) auf der Basis eines gemeinsamen szenischen Handelns hergestellt werden, sondern (in *Testament*) auf der Grundlage einer geteilten Rezeptionshaltung und dem gemeinsamen, alltäglichen Kultur-Kanon.

Auch Gob Squad explizieren ihre ästhetische Affinität zu popkulturellen und alltagsweltlichen Inszenierungsformen: „Die Art und Weise wie wir bei Gob Squad Texte einsetzen, ist weniger von Theater als vielmehr von Werbespots und Popmusik beeinflusst. Wir haben seit jeher eine Beziehung zu Videos, Film und Fernsehen; besonders auf das, was die Filmkritiker gemeinhin „dominant cinema“ nennen – also Hollywood und das europäische Kino – haben wir uns in mehreren Stücken bezogen. Von unserem Standpunkt her betrachtet ist das kollektive Gedächtnis und die Kenntnis von der Sprache des Films (ob es sich dabei um Urlaubsvideos, Trash-Fernsehen oder Kinofilme handelt) so reichhaltig, dass das Eintreten in diesen Rahmen sofort ein abrufbares Vokabular evoziert, das im Prinzip jedem vertraut ist.[1797]“ Gob Squad situieren ihre Arbeit demnach nicht vordergründig in

[1796] Ebd., S. 32.
[1797] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 43.

einem Theaterkontext, sondern möchten ihre Ästhetiken in den Kontext der alltäglichen Medienpräsenz und -rezeption gestellt wissen. Die Ausrichtung an populärkulturellen Ästhetiken bzw. deren Vermischung mit den vermeintlich hochkulturellen Ausdrucksmitteln des Theaters scheint bei Gob Squad nicht nur auf die Überwindung einer Unterscheidung bzw. Unterscheidbarkeit von Hoch- und Popkultur abzuzielen, sondern auch, ähnlich wie bei She She Pop, auf eine Annäherung von Darstellern und Zuschauern.
Gob Squad zufolge liege eine der Qualitäten der popkulturellen Texte in ihrer Verständlichkeit. Sie folgten kulturellen Mustern, die unabhängig vom Bildungs- oder Wissensstand der Zuschauer erkannt und rezipiert werden könnten. Die „Sprache des Films" appelliere Gob Squad zufolge an das „kollektive Gedächtnis" und scheint somit als eine Art Universalsprache verstanden zu werden. „Die moderne Erfahrung, mit filmischen Bildern aufzuwachsen, hat konstant unser visuelles Vokabular geformt, unsere Selbstwahrnehmung und Identität beeinflusst. Von diesem Lexikon bewegter Bilder sind wir geprägt, egal ob wir dieses kulturelle Erbe als Chance oder Einschränkung begreifen.[1798]" Die hier verwendeten Begrifflichkeiten wie „Vokabular" oder „Lexikon" lässt die medialen Kommunikationsformen als eine Sprache erscheinen, die auf ähnlich unausweichliche Weise wie eine Muttersprache von dieser Generation von Kindesbeinen an erlernt wurde. Diese gemeinsame Sprache teilen Gob Squad mit ihrem Publikum. Ähnlich wie die Verwendung von Alltagssprache [vgl. 8.3.2] wird die Integration der „Sprache des Films" als eine Form der Demokratisierung betrachtet: „Alle unsere Arbeiten zeichnen sich durch ein hohes Maß an Zugänglichkeit aus. Diese Zugänglichkeit ist zum einen das Ergebnis der formalen Mittel, die sich in großem Maße dem Vokabular der Populärkultur bedienen. […] Irgendwie ist das auch demokratisch[1799]", äußert eines der Kollektivmitglieder im *Gob Squad Lesebuch*. Gob Squads Insistieren auf der „Zugänglichkeit" ihrer Performances und ihrem „demokratischen" Charakter lässt die Theaterarbeit Gob Squads als den Versuch einer Gemeinschaftsbildung mit dem Publikum auf Grundlage der geteilten Medienerfahrungen und der gemeinsamen popkulturellen Referenzen erscheinen.

Obwohl das Anliegen einer Gemeinschaftsbildung mit dem Publikum im Diskurs von She She Pop explizit formuliert wird, wird diese *Gemeinschaft* als „brüchig" und „widerständig" beschrieben[1800]. „Anders als in den Happenings der sechziger Jahre oder den Versuchen eines

[1798] Ebd., S. 81.
[1799] Ebd., S. 44.
[1800] Vgl.: Ilia Papatheodorou (wie Anm. 1745), S. 45-46.

Mitmachtheaters in den siebziger Jahren präsentiert sich hier [im zeitgenössischen Performance-Theater] die Interaktion von Darsteller und Zuschauer als bewusst kalkuliertes und inszeniertes Problem. Die Utopie einer Aufhebung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum wie auch ihr kalkuliertes Scheitern stehen direkt nebeneinander[1801]“, schreibt Annemarie Matzke in „Die Performance des Zuschauers“. Die *Gemeinschaft* von Akteuren und Publikum wird demnach nicht als von vornherein Gegebenes verstanden (wie zum Beispiel eine wie auch immer geartete identitäre Gemeinsamkeit), oder als etwas Verlorengegangenes, das wiederhergestellt werden müsste. Vielmehr erscheint die *Gemeinschaft* als „problematisch“, fragil und temporär. Auf die „Unmöglichkeit“ ihrer Realisierung wird immer wieder verwiesen: „Jedoch können auch diese Formen [des zeitgenössischen Performance-Theaters] nicht die Trennung von Zuschauer und Akteur auflösen […]. Indem die zeitgenössischen Inszenierungen aber an der Interaktion arbeiten und deren Scheitern ausstellen, machen sie den Widerspruch zwischen dem Wunsch nach der Aufhebung der Trennung und ihrer Unmöglichkeit produktiv und hinterfragen, worin die Aktivität eines Akteurs in der szenischen Darstellung eigentlich liegt.[1802]“ Die *Gemeinschaft* erscheint hier als eine unmögliche und zum Scheitern verurteilte. Indem aber das Verhältnis von Darstellern und Zuschauern und das „Scheitern“ ihrer Gemeinschaftsbildung in den Aufführungen von She She Pop mehr oder explizit zum Thema gemacht wird, scheint ein gemeinsamer Reflexionsraum eröffnet zu werden, der zum Nachdenken über die Rollen beider Instanzen und ihrem Verhältnis zueinander aufruft und eventuelle Ungleichgewichtsmomente spielerisch „produktiv macht“. Die aufgeworfene Frage nach der Natur der „Aktivität eines Akteurs in der szenischen Darstellung“ kann als Reaktion auf vorhergehende Formen der Partizipation verstanden werden, die das (körperliche) Aktivwerden des Zuschauers mit dessen Involviertheit gleichsetzten. Martina Ruhsam verweist darauf, dass die physische Betätigung der Zuschauer in einer Performance „generell nichts über das Ausmaß ihrer Aktivität“ aussage, dass es keinen generalisierten „Maßstab für die Involviertheit der Zuschauer[1803]“ gebe. Es bleibt festzuhalten, dass ebenso wie Matzke es für die Aufführungen von She She Pop beschreibt, auch im Diskurs des Kollektivs „die Utopie einer Aufhebung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum wie auch ihr kalkuliertes Scheitern“ nebeneinanderstehen.

[1801] Matzke bezieht sich hier auf „Inszenierungen von Felix Ruckert, Gob Squad oder She She Pop“, Matzke (wie Anm. 83), S. 273.
[1802] Ebd..
[1803] Ruhsam (wie Anm. 67), S. 153.

Die sich in den Aussagen von Annemarie Matzke abzeichnende Vorstellung einer "unmöglichen Gemeinschaft" lassen an Jean-Luc Nancys Gemeinschafts-Theorie denken, denn für den französischen Philosophen ist *Gemeinschaft* ebenso unausweichlich wie unmöglich. „Denn Gemeinschaft, in der Weise, wie Nancy diesen Begriff entfaltet, ist unverlierbar und unvollendbar zugleich.[1804]“ Ähnliches scheint für She She Pop zu gelten: Die Utopie der *Gemeinschaft*, die sowohl in ihren Organisations- und Arbeitsformen als auch ihrem Verhältnis zum Publikum manifest wird, erscheint als ebenso grundlegend wie unrealisierbar.

8.4.3 Das Publikum als „rezeptive Vielheit“

Bemerkenswert ist die Abwendung von der Idee des Publikums als Kollektivsubjekt, die sich im Diskurs um die Rolle des Publikums in den Performances von She She Pop und Gob Squad abzeichnet. Die Vorstellung *des* Publikums als Entität scheint durch ein Verständnis des Zuschauers ersetzt zu werden, das diesen dezidiert als Individuum begreift. Insbesondere in Gob Squads interaktiven Performanceformaten scheint der Respekt vor dem Zuschauer als Individuum eine ausschlaggebende Rolle zu spielen: „Wir sind an einer sinnlichen, humorvollen Art des gemeinsamen Spiels interessiert, das den Zuschauer jedoch immer als Individuum begreift, der selbst entscheidet, ob und inwieweit er involviert werden will.[1805]“ Gob Squads Partizipationsangebote richten sich demnach an eine individualisierte Zuschauerfigur und nicht an eine anonyme Masse. Die Involvierung des Zuschauers wird dabei als Einladung formuliert und ist nicht, wie zuweilen in den Partizipationsformaten der 1960/70er-Jahre, mit einem Gestus der Bevormundung verbunden, der die Zuschauer – zur Not auch gegen ihren Willen – zu aktivieren, emanzipieren oder politisieren trachtet. „Wir verfolgen mit unseren Projekten das Interesse einer Erweiterung der Theatererfahrung. Indem der Zuschauer zum Spielführer, Spielball und Spielpartner erhoben wird, markiert das Individuum den Mittelpunkt des Geschehens. Es geht uns um die Lust am Spiel, um Formen der Interaktion, die auf gegenseitigem Vertrauen aller Anwesenden beruhen und den Versuch, das Theater als kommunikativen Raum konkreter Erfahrung zu nutzen.[1806]“ Diese Aussage Gob Squads unterstreicht nicht nur das individualisierte Zuschauerbild, sondern hebt auch den spielerischen Charakter der Partizipation hervor, der für die Involvierten eine angenehme Erfahrung darstellen und auf einem Vertrauensverhältnis zwischen den

[1804] Bedorf (wie Anm. 1218), S. 150.
[1805] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 97.
[1806] Ebd..

Performern und den Zuschauern beruhen soll. Anders als die Performance-Aktionen der 1960/70er-Jahre, die häufig darauf abzielten, den Zuschauer zu verstören, aufzurütteln, zu schockieren, soll der partizipierende Zuschauer heute „Lust am Spiel“ empfinden. Die "Individualisierung" des Zuschauers scheint demnach mit einem Verantwortungsbewusstsein von Seiten der Performer für dessen Wohlergehen und Integrität einherzugehen [vgl. 8.4.1].

Die Sichtweise auf das Publikum, die sich, wie Martina Ruhsam es benennt, von der „Fiktion des Publikums als rezeptive Einheit[1807]“ abwendet, ist ein Phänomen, das für das (postdramatische) Gegenwartstheater im Allgemeinen typisch zu sein scheint. „Das Publikum wird als ein prekäres und temporäres Kollektiv verhandelt, und es wird die Beziehung zwischen Einzelnem und Gruppe reflektiert[1808]“, konstatiert Doris Kolesch. Signifikant für diese Entwicklung sei „die Zunahme der sogenannten One-to-ones[1809]“, bei denen jeweils ein einzelner Performer mit einem einzelnen Zuschauer in Interaktion tritt. Florian Malzacher bringt diesen Perspektivenwechsel mit Rancières Theorie des „emanzipierten Zuschauers“ in Zusammenhang: „It was an important moment of empowering spectators as co-authors of their own experience, but it had a significant side effect : the audience was seen less as a possible collective but rather as a gathering of individuals.[1810]” Rancières Vorstellung, dass der Zuschauer auf der Basis seiner Wahrnehmung vom szenischen Geschehen sein ganz eigenes, individuelles „Gedicht“ komponiere, scheint der Idee des Publikums als Kollektiv tatsächlich jede Grundlage zu entziehen. Wenn es der Zuschauer selbst ist es, der sich „seine eigene Bedeutung ständig neu schafft, indem er die wahrgenommenen Ereignisse zu seinem eigenen Rezeptions-Patchwork zusammenfügt“ und „sein Fokus entscheidend zur Rezeption des Gesehenen beiträgt[1811]“, dann stellt das Zuschauen eine höchst individuelle und subjektive Angelegenheit dar. Wie auch Rancière definieren viele aktuelle theaterwissenschaftliche Positionen den Zuschauer primär als wahrnehmendes Individuum. Besonders deutlich formuliert dies Jens Roselt: „Wenn die Wahrnehmung und Erfahrung von Zuschauern im Theater dergestalt als aktiver und produktiver Prozess aufgefasst wird, entsteht jedem einzelnen von ihnen die Möglichkeit einen eigenen Zuschaustil zu kreieren.[1812]“ In Äquivalenz zu den verschiedenen

[1807] Ruhsam (wie Anm. 67), S. 139.
[1808] Kolesch (wie Anm. 1740), S. 21.
[1809] Ebd., S. 22.
[1810] Florian Malzacher, No organum to follow. Possibilities of political theatre today, in: ders. (Hrsg.), *Not just a mirror. Looking for the political theatre today*, Berlin 2015, S. 19.
[1811] Deck (wie Anm. 1739), S. 17.
[1812] Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters,* München 2008, S. 366.

„Schauspielstilen und Regiehandschriften“ müsste es auch unterschiedliche und jeweils individuelle „Stile des Zuschauens geben[1813]“, folgert Roselt. Die Wahrnehmung des Zuschauer-Individuums hängt, wie Martina Ruhsam trefflich anmerkt, „von einer sich permanent verändernden Vielzahl von kulturellen, geschichtlichen, emotionalen, psychischen und genderspezifischen Faktoren“ ab, „deren Synchronisation[1814]“ nicht durchführbar sei. Somit wäre das, was der wahrnehmende Zuschauer aus der Aufführung macht, weder vorhersehbar noch verallgemeinerbar. Unter diesen Prämissen kann das Publikum nicht mehr als Kollektiv oder gar als Masse betrachtet werden.

Mit der Vorstellung des Publikums als Kollektivsubjekt scheint auch diejenige seiner Stellvertreterfunktion verloren gegangen zu sein. Es scheint heute weder für *die* Öffentlichkeit oder *die* Gesellschaft noch für *das* Proletariat zu stehen und wird demgemäß nicht als politische Figur behandelt. Im Diskurs zu und von den heutigen Theaterkollektiven scheint die Publikumsfrage jedenfalls nicht mehr (vordergründig) eine politische Fragestellung darzustellen. Zumindest ist sie nicht an politische Thematiken, Stellungnahmen oder Positionierungen gebunden. Florian Malzacher zufolge spiegele das Zuschauerbild des postdramatischen Theaters die neoliberale Entwicklung der Gesellschaft und den damit verbundenen Individualismus wider: „Post-dramatic theatre and conceptual dance – once again resonating the changes of society – formed a spectator who, whilst emancipated from the forced-upon imagination of the director, has become akin to the ideal neoliberal subject that seeks its individualism in active consumption.[1815]” Auch wenn Malzacher sich in keiner Weise für die Rückkehr zu einem einheitlich-emphatischen Gemeinschaftsgefühl ausspricht, so kritisiert er doch unmissverständlich die Individualisierung des Zuschauers und die sich darin vermeintlich ausdrückende Entpolitisierung des (postdramatischen) Theaters. Malzachers Anmerkung liest sich wie eine Variante des Neoliberalismus-Vorwurfes, mit dem die Theaterkollektive sich im Rahmen der kulturpolitischen Theaterdebatte konfrontiert sehen [vgl. 6.3]. Jan Deck hingegen merkt an, dass „ein Theater, das jenseits objektiver Sinnzusammenhänge, politischer Aufklärung oder ewiger Werte den Prozess der Wahrnehmung und die Grenzen der Mitgestaltung von Zuschauern zum Thema macht“, einen „eigenen Grad von Freiheit“ erreicht habe: „Es verweist auf das Fragmentarische von Subjektivität und die Grenzen gesellschaftlicher

[1813] Ebd..
[1814] Ruhsam (wie Anm. 67), S. 139.
[1815] Malzacher (wie Anm. 1810), S. 19.

Mitbestimmung, setzt aber auch diese Grenzen immer wieder aufs Spiel.[1816]“ Deck ergänzt: „Die Freiheit des Zuschauers bei der Wahrnehmung von Theater ist etwas anders als die Befreiung durch Interaktion, wie man sie im "Mitmachtheater" erreichen wollte. Es geht eher darum, das Zuschauen aus den Fesseln eines objektiven „Sinns“ zu befreien.[1817]“ Das, was Malzacher als Ausdruck eines neoliberalen Individualismus betrachtet, nämlich die Subjektivierung der Rezeptionsleistung des Zuschauers, versteht Jan Deck als Freiheitsgewinn und Ausdrucksform des Politischen. Während Malzacher den sich vermeintlich in der Individualisierung des Zuschauers ausdrückenden Verlust der Gemeinschaftsutopien und damit der politischen Relevanz von Theater zu bedauern scheint, sieht Deck darin die Befreiung des Einzelnen von den Normativen des Objektivismus. Diese gegensätzlichen Perspektiven zeigen deutlich, dass auch die Publikumsfrage der „Neubestimmung des politischen Denkens“ [vgl.6.5.2] unterliegt. Je nachdem, welchen Maßstab man anlegt, wird das veränderte Publikumsverständnis im Gegenwartstheater als Ausdruck einer Neoliberalisierung und Entpolitisierung des Theaters oder als eine neue Ausdrucksform des Politischen begriffen.

Auch wenn die heutigen Theaterkollektive die Sichtweise auf den Zuschauer als Individuum zu teilen scheinen, stellt sich doch die Frage, inwiefern das Kollektivverständnis mit einem spezifischen Publikumsbild einhergeht. Beachtenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass sowohl Martina Ruhsam als auch die Theaterwissenschaftlerin Anne Bonfert die Situation des Zuschauers, der sowohl Individuum als auch Teil einer „Rezeptionsgemeinschaft[1818]“ sei, mit Hilfe von Jean-Luc Nancys Konzept des *Singulär-plural-Seins* zu erklären versuchen. Martina Ruhsam schlägt vor, „auch im Hinblick auf Jean-Luc Nancys Ausführungen über ein singuläres plurales Sein“, das Publikum nicht als „rezeptive Einheit, sondern als rezeptive Vielheit zu betrachten[1819]“. Anne Bonfert geht von einer Form der „subjektiv-gemeinschaftlichen Rezeption“ aus, bei der sich „die einzigartige subjektive Wahrnehmung […] mit ihrer Verortung innerhalb einer Wahrnehmungsgemeinschaft, dem Publikum,[1820]“ überlagere. Diese Gleichzeitigkeit von subjektiver und kollektiver Rezeption finde „seine paradigmatische Beschreibung in der

[1816] Deck (wie Anm. 1739), S. 17-18.
[1817] Ebd., S. 17.
[1818] Anne Bonfert, Künstler_innen und ihr Publikum. Strategien der Begegnung als konstitutives Moment eines "Singulär Plural Seins" im Theater, in: Beate Hochholdinger-Reiterer u.a. (Hrsg.), *Publikum im Gegenwartstheater*, Berlin 2018, S. 179.
[1819] Ruhsam (wie Anm. 67), S. 139.
[1820] Bonfert (wie Anm. 1818), S. 179.

Wendung „Singulär Plural Sein“ des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy.[1821]“ Da auch die heutigen Formen der kollektiven Zusammenarbeit in den (performativen) Künsten in Zusammenhang mit Nancys Konzept des *Singulär-plural-Seins* gebracht werden [vgl. 7.2], stellt sich die Frage, inwiefern die „rezeptive Vielheit“ des Publikums als das Äquivalent zu der *Vielstimmigkeit* der heutigen Kollektive betrachtet werden könnte? Muss ein Kollektiv, das „sich uneins ist“ und innerhalb dessen „die individuellen Stimmen idealerweise in einem polyphonen Gefüge zu hören sind[1822]“, das Publikum nicht notwendigerweise auch als eine Gemeinschaft von Individuen betrachten?

Die Beschreibung der Publikumsdisposition in der Inszenierung *Bad*[1823] (2002) von She She Pop, die sich in Lisa Lucassens Vortrag „Wir sind einige von euch“ findet, lässt auf ein ebensolches Verständnis schließen. In *Bad* gehe es „um eine theatrale Version des sadomasochistischen Pakts, bei dem darüber verhandelt wird, was zwischen den beteiligten Personen geschehen soll, und bei dem das Ergebnis dieser Verhandlung anschließend ausagiert wird.[1824]“ Im Laufe der Performance werden gezielt einzelne Zuschauer von den Performerinnen angesprochen: „Alle Zuschauer*innen saßen also in der ersten Reihe, während wir uns vor aller Augen in 1:1-Interaktionen mit einzelnen von ihnen begaben[1825]“, erläutert Lucassen. Die persönlichen Eigenschaften und individuellen Reaktionen des jeweils involvierten Zuschauers scheinen in *Bad* somit zu Dreh- und Angelpunkten der Performance zu werden. Dennoch wird das Publikum durch die Platzierung, bei der alle „in der ersten Reihe“ sitzen, als Gemeinschaft gekennzeichnet und sichtbar gemacht. Die in die szenische Handlung eingebundenen Zuschauer treten momentan aus dieser Gemeinschaft heraus, um kurz darauf wieder Teil davon zu werden. Diese szenische Anordnung könnte als Ausdruck einer Sichtweise aufgefasst werden, die den Zuschauer als Singulär-plural-Seienden versteht. In Lucassens Vortrag treten noch weitere Parallelen zwischen She She Pops Konzeption des Kollektivs und ihrem Publikumskonzept zutage. Lucassen stellt einen Zusammenhang zwischen dem Prinzip der Selbstdarstellung und der individuellen Partizipation eines Zuschauers her: „So wie wir als wir selbst vorkommen in unseren Stücken, so kommen auch einzelne Zuschauer*innen als sie selbst vor. Sie bringen ihre persönlichen Vorlieben, Abneigungen, Grenzen und Hemmungen mit in den Abend und werden dort für alle

[1821] Ebd..
[1822] Lucassen (wie Anm. 1444), S. 7.
[1823] She She Pop, unter: https://sheshepop.de/bad/, zuletzt konsultiert am 13.11.2018.
[1824] Lucassen (wie Anm. 1444), S. 11.
[1825] Ebd..

Anwesenden sichtbar abgebildet. Die Antworten der einzelnen Zuschauer*innen auf unsere Fragen und Vorschläge werden auf diese Weise, ebenso wie die der Performer*innen, zum integralen Bestandteil der Aufführung.[1826]“ She She Pop scheinen demnach, von der eigenen *Vielstimmigkeit* ausgehend, auch den Zuschauer in erster Linie und prinzipiell als Subjekt zu betrachten, das seine individuellen Eigenschaften in die Performance einbringt. Doch gilt das Prinzip des „Ersetzbarseins“ [vgl. 8.4.1.2] natürlich auch für ihn: Auch wenn die durch seine Persönlichkeit determinierte Reaktion des involvierten Zuschauers auf die Partizipationsangebote She She Pops eine direkte Auswirkung auf die Aufführung haben, bleibt er austauschbar. Ein anderer Zuschauer würde an seiner Stelle unterschiedlich reagieren und die Aufführung somit einen anderen Verlauf nehmen, trotzdem ginge der Performance damit, ebenso wie Ilia Papatheodorou es für die Performerinnen von She She Pop konstatiert, „nichts Wesentliches verloren[1827]“. Das *Ersetzbarsein* des Zuschauers lässt sich an Lucassens Beschreibung des Vorhabens ihrer Kollegin Ilia in *Bad* veranschaulichen, die in *Bad* „mit der Hilfe des Publikums ein Selbstportrait mit dem Titel »Ich mit runtergelassener Hose« anzufertigen[1828]“ gedachte. „Dazu hat sie sieben Unterhosen übereinander an und eine Flasche Tequila in der Hand. Sie geht immer wieder auf einzelne Zuschauer*innen zu und bittet sie, ihr eine der Hosen auszuziehen. Wenn die angesprochene Person ablehnt, bietet Ilia ihr ein Glas Tequila an. Wenn die Person es trinkt, trinkt Ilia mit. Wenn die Person aber weder die Hose herunterziehen noch trinken möchte, trinkt Ilia zwei Schnäpse.[1829]“ Dieses Konzept zur Einbeziehung des Zuschauers zeigt deutlich, dass die individuellen Entscheidungen des Zuschauers zwar einen Einfluss auf Ilias Projekt und damit auf den Verlauf der Performance haben, dass der Singularität der Reaktionen aber klare Grenzen gesetzt sind. Auch wenn die Zustimmung oder Ablehnung von Ilias Gesuch von Seiten des adressierten Zuschauers individuell unterschiedlich ausfallen kann, erlauben die Regeln des Spiels doch nur zwei Handlungsoptionen: Unterhose herunterziehen oder Tequila trinken.

Die hier herausgestellten Gemeinsamkeiten in She She Pops Konzept des Kollektivs und ihrer Perspektive auf das Publikum, die beide durch die Vorstellungen von einer *Vielstimmigkeit* und *Ersetzbarkeit* geprägt zu sein scheinen, legen nahe, dass die Performances von She She Pop die Zuschauer doch in gewisser Weise als ein Kollektiv

[1826] Ebd., S. 15.
[1827] Ilia Papatheodorou (wie Anm. 1745), S. 63.
[1828] Lucassen (wie Anm. 1444), S. 11.
[1829] Ebd..

behandeln – nicht im Sinne einer homogenen Gruppe, sondern als eine Art polyphones Rezeptionskollektiv. She She Pop scheinen ihren Gemeinschaftsentwurf in den Aufführungen auch auf das Publikum zu übertragen. „Wir sind einige von euch“ kann demnach auch als „Ihr seid einige von uns“ verstanden werden.

Die vorangegangenen Überlegungen zur Figur des Publikums im Diskurs zu den Performances der Theaterkollektive She She Pop und Gob Squad haben deutlich gemacht, dass die zeitgenössischen Konzepte des Zuschauens sich weder auf *das* Publikum, im Sinne einer homogenen Entität, beziehen, noch ein einheitliches Konzept für dessen Einbindung in die Aufführung bereithalten. Doch auch wenn die Rolle des Publikums für jede Inszenierung neu und flexibel zugeschnitten wird, können einige Konstanten in der Perspektive auf diese Instanz festgehalten werden: Egal ob der Zuschauer als Mitspieler, Zeuge oder (teilnehmender) Beobachter an der Performance beteiligt ist, wird seine (Rezeptions-) Tätigkeit als eine aktive aufgefasst. Das Bild des passiv konsumierenden Zuschauers, dem bereits die Praktiken und Diskurse der 1960/70er-Jahre entgegenarbeiteten, nimmt zwar weiterhin eine Funktion als Negativfolie ein, scheint aber im gegenwärtigen Diskurs weitestgehend dekonstruiert zu sein. Es zeichnet sich vielmehr ein grundlegender Perspektivenwechsel ab, der eine theatrale Aufführung nicht als *Kunstwerk*, sondern als *Ereignis* betrachtet, an dessen Zustandekommen Performer und Zuschauer (sowie auch nicht-humane *Aktanten*) gleichermaßen beteiligt sind.

Die partizipativen Elemente in den Aufführungen von She She Pop und Gob Squad scheinen heute nicht mehr mit einem Impetus der Emanzipation verbunden zu sein. Das Verhältnis von Darstellern und Zuschauern wird als soziale und kommunikative Situation aufgefasst und als solche – sowohl szenisch als auch diskursiv – untersucht und hinterfragt. Ebenso wie das Publikum nicht mehr als politische Figur betrachtet wird, scheint auch Partizipation nicht mehr als politischer Akt zu gelten. Für die zeitgenössischen Theaterkollektive scheint die Publikumsfrage vielmehr im Zusammenhang mit der Idee einer interdependenten kollektiven Kreativität zu stehen, die sich aus dem Zusammenspiel mit dem Publikum ergebe. Die Einbeziehung von Zuschauern als szenisch Handelnde oder teilnehmend Beobachtende wird als symbolischer Ausdruck einer gleichberechtigten und nicht-hierarchischen Beziehung von Performern und Publikum betrachtet. Wenn sich, wie in *Gob Squad's Kitchen*, die Performer von Zuschauern ersetzen lassen, dann wird die szenische Darstellung als *Aufgabe* behandelt, die prinzipiell jeder ausführen kann. Kategorien wie künstlerisches Genie, Originalität und Authentizität werden in dieser Perspektive auf das künstlerische Schaffen und die Rolle des Publikums innerhalb dieses Prozesses grundlegend in Frage gestellt. Dennoch erscheint die von Jan Deck und Miriam Dreysse in die Diskussion eingebrachte Bezeichnung des Zuschauers als „Koautor" insofern als problematisch, als er auch in den Performances von She She Pop und Gob Squad keine „gleichwertige Spielfigur" darstellt. Das sich im Diskurs von She She Pop manifestierende kritische Bewusstsein um den Status des Zuschauers als

„unterworfenen Mitgestalter“ zeugt von der hohen Reflexivität, mit der sie ihrer eigenen Praxis begegnen. Die Komplexität der Beziehung zwischen Darstellenden und Zuschauenden wird weder negiert noch idealisiert, sondern systematisch thematisiert.

Durch seine Partizipation und Teilhabe wird das Publikum in gewisser Weise in die Gemeinschaft des Kollektivs aufgenommen. Von früheren, mit der Publikumsfrage verbundenen Vorstellungen von *Gemeinschaft*, wie derjenigen einer wiederzuerlangenden vorindustriellen Verbundenheit oder derjenigen eines gemeinschaftlichen Zusammenschlusses unter dem Banner des Kommunismus, hat sich der heutige Diskurs jedoch völlig gelöst. *Gemeinschaft* scheint heute weder auf anthropologischen noch auf ideologischen Vorstellungen zu basieren. Wie She She Pops Anspruch auf "Gewöhnlichkeit" und Gob Squads „banale Helden“ zeigen, scheinen heute die von Performern und Zuschauern geteilte Erfahrung der Alltags- und der Medienwelt eine Verständigung zu erlauben und die Gemeinschaftsbildung zu fördern. Allerdings wird die angestrebte „Trennung von Bühne und Zuschauerraum“ als eine Utopie behandelt, der das Scheitern stets immanent sei. Im Sinne von Jean-Luc Nancy erscheint die *Gemeinschaft* als „unverlierbar und unvollendbar“ zugleich.

Schließlich bleibt festzuhalten, dass der Zuschauer – in Anlehnung an Rancière – in erster Linie als Individuum betrachtet wird, das auch seine persönliche Wahrnehmung angewiesen ist und seine individuellen Eigenschaften in die Performance einbringt. Vor diesem Hintergrund erscheinen frühere Vorstellung des Publikums als Kollektiv oder Masse als obsolet. Dennoch lassen sich auffällige Parallelen zwischen dem Kollektivverständnis (She She Pops) und der Sichtweise auf das Publikum ausmachen. Es scheint, als habe She She Pop sich ein Publikum nach ihrem Ebenbild erschaffen: ein vielstimmiges Rezeptionskollektiv in Analogie zum polyphonen Performer-Kollektiv.

Der neue Geist des Kollektivs – Fazit

Vom Theaterkollektiv 1968ff zu den Theaterkollektiven 2000ff

Der Begriff *Theaterkollektiv 1968ff* stellte bereits eine Hilfskonstruktion dar, die darauf abzielte, die verschiedenen, mit der damaligen kollektiven Theaterarbeit verbundenen Konzepte und Topoi zu einem verallgemeinerbaren *Geist des Kollektivs* zusammenzufassen [vgl. 5]. Angesichts der Beschaffenheit der gegenwärtigen Diskurse zum kollektiven Arbeiten, die sich durch eine Multiplizierung und Heterogenisierung der Perspektiven und Deutungsansätze auszeichnen, erscheint es als sinnvoll, von *den* Theaterkollektiv*en* 2000ff zu sprechen. Der *neue Geist des Kollektivs* ist polyphon und widersprüchlich.

Vom "Gespenst des Kommunismus" zum "Geist des Neoliberalismus"

Einige der zentralen Konzepte des kollektiven Arbeitens scheinen sich seit den 1960/70er-Jahren nicht grundlegend verändert zu haben: Die Kritik an den vermeintlich autoritären und hierarchischen Funktionsweisen des bürgerlichen Theaters bzw. des Stadttheaters, die Ablehnung der Arbeitsteilung, das Infragestellen der Position des Autors bzw. des Regisseurs, die (selbst-) reflexive Herangehensweise an die Theaterarbeit, die Idee eines besonderen ästhetischen Potenzials der kollektiven Kreativität verbinden die zeitgenössischen Theaterkollektive ebenso mit den Kollektiven 1968ff wie ihre Forderungen nach Autonomie und Selbstbestimmung im Produktionsprozess. Diese Parallelen zeugen von dem grundlegenden Einfluss der historischen Kollektiv-Konzeptionen auf die heutigen Diskurse. Die ideellen und rhetorischen Kontinuitäten zeichnen sich vor allem in den Aussagen der Kollektivmitglieder selbst ab. Die Ähnlichkeit der Argumentationsstrukturen und Ausdrucksweisen ist zum Teil frappierend [vgl. 7.7.1]. Allerdings sind die Kontexte und Konnotationen, mit denen diese Konzepte in Verbindung gebracht werden, grundlegend verschiedene. Der gänzlich unterschiedliche gesellschaftliche, politische und philosophische Hintergrund der heutigen Diskurse zur kollektiven Theaterpraxis lässt zentrale Ideen wie Autonomie, Flexibilität, Freiheit, Gemeinschaft, Verantwortlichkeit oder Dehierarchisierung in einem völlig anderen Licht erscheinen. In dem Außenblick auf das kollektive Arbeiten, das vor allem in den aktuellen kulturpolitischen Debatten häufig mit Freier Theaterarbeit gleichgesetzt wird [vgl. 6.3.2], zeigt sich ein fundamental gewandeltes Bild des Kollektivs: Statt als „Inseln im Kapitalismus[1830]“ werden die heutigen Theaterkollektive häufig als die

[1830] Theater heute (wie Anm. 5), S. 61.

Wegbereiter der „verheerenden neoliberalen Deregulierung[1831]“ der deutschen Theaterlandschaft angesehen [vgl. 6.3.1]. Die Sichtweise auf die (Freien) Kollektive wird offensichtlich von Theorien wie *Der neue Geist des Kapitalismus* von Boltanski/Chiapello oder von den Vorstellungen eines *ästhetischen Kapitalismus*, wie ihn Andreas Reckwitz oder Gernot Böhme beschreiben, beeinflusst. Die von den Soziologen herausgestellten Veränderungen in der Arbeitswelt, in der Kategorien wie Autonomie und Selbstentfaltung zu einer „allgegenwärtigen ökonomischen Anforderung der Arbeits- und Berufswelt[1832]“ geworden seien, lassen das selbstbestimmte Arbeiten in der Freien Szene nicht mehr als den gegenkulturellen Anspruch einer Minderheit erscheinen, sondern als die Bestätigung hegemonialer gesellschaftlicher Tendenzen. Am deutlichsten drückt sich der Einfluss dieser Theorien in dem Neoliberalismus-Vorwurf aus, mit dem die heutigen Theater- und Performancekollektive konfrontiert werden [vgl. 6.3]. Im Sinne des *neuen Geists des Kapitalismus* wird den Künstlern scheinbar eine Mitschuld an der vermeintlichen Übernahme der „Künstlerkritik“ durch die *New Economy* zugeschrieben, an der neoliberalen Vereinnahmung der einstmals widerständigen Ideen von Freiheit, Kreativität oder Gemeinschaft. Auch wenn die Sichtweise auf die Theaterkollektive als die „willfährige[n] Botschafter eines neoliberalen, flexibel organisierten Arbeitsmilieus[1833]“ von einigen Diskursteilnehmern scharf kritisiert wird, scheint sie sich in den journalistischen, kulturpolitischen und zum Teil auch in den theaterwissenschaftlichen Diskursen immer mehr durchzusetzen.

Das Bild der Theaterkollektive als „Avantgarde der neuen Beschäftigungsverhältnisse[1834]“ scheint in der kulturpolitischen Theaterdebatte (unfreiwillig) bestätigt zu werden. Im Rahmen dieser Diskussionen, die auf eine Reformierung des Stadt- und Staatstheatersystems abzielen, geraten die institutionalisierten Theater als vermeintlich behäbige und freiheitsbeschneidende Apparate in die Kritik [vgl. 6.2]. Diesen „Tankern[1835]“ werden die flexiblen und mobilen Organisationsformen der Freien Szene gegenübergestellt. Die Freien Theatermacher operierten nicht nur mit einem „schnellen und schlanken Apparat[1836]“, sondern wiesen auch „ein größeres Potenzial für Innovationen[1837]“ auf. Sowohl die Art und

[1831] Raddatz (wie Anm. 4), S. 18.
[1832] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 9.
[1833] Raddatz (wie Anm. 4), S. 13.
[1834] Bollert (wie Anm. 977).
[1835] Schneider (wie Anm. 147).
[1836] Eilers u. Mustroph (wie Anm. 862), S. 19.
[1837] Hartz (wie Anm. 2), S. 31.

Weise, wie im Rahmen der Theaterdebatte – unter Bezugnahme auf zeitgenössische Theaterkollektive wie She She Pop, Gob Squad oder Showcase Beat Le Mot – für flexible und mobile Theaterstrukturen geworben wird, als auch das dabei verwendete Vokabular schreiben sich in die Logik des *Geists des Neoliberalismus* ein. Die hier kommunizierten Vorstellungen der Verfasstheit der Kollektive scheinen diese in eben jenem „Regime des ästhetisch Neuen[1838]“ mit seinem „Imperativ permanenter Innovation[1839]“ zu verorten, der die Produktion im „ästhetischen Kapitalismus[1840]“ überhaupt bestimme. Auch der intensiv diskutierte Wandel des Freiheitsbegriffs, der dem Freien Theater zugrunde liegt, bestätigt diese Tendenz [vgl. 6.2.3]. *Freiheit* scheint nicht mehr als politische Freiheit im Sinne einer Befreiung von staatlicher Bevormundung oder einer kulturindustriellen Einflussnahme verstanden zu werden, sondern wird in die Nähe von wirtschaftsnahen Liberalisierungstendenzen gerückt. Diese „Kippbewegung von Ideen der künstlerischen Gegenkulturen in den gegenwärtigen "neuen Geist" der Netzwerkökonomie[1841]“ wird von den Diskursteilnehmern nur zum Teil reflektiert. Die in der Theaterdebatte laut werdenden Forderungen nach struktureller Autonomie, Mobilität und Flexibilität sowie ästhetischer Innovation werden mit einer Haltung vorgebracht, als käme ihnen noch dieselbe politische Sprengkraft zu wie in den 1960/70er-Jahren und als bestände die bürgerliche Gesellschaft, gegen die sie sich richteten, weiterhin.

Im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Gesellschaftstheorien, die das Verhältnis von Kunst und Ökonomie grundlegend neubestimmen, zeichnet sich auch in den heutigen Diskursen zu den kollektiven Arbeitsweisen (in der Freien Szene) eine Umkehrung der Perspektiven ab. Als ein frappantes Beispiel für diesen Perspektivenwechsel kann die "These vom freien Stadttheater" angeführt werden [vgl. 6.2.3.1]. Die *Institution*, die sowohl in den Diskursen um die kollektive Theaterpraxis der 1960/70er-Jahre als auch in der aktuellen kulturpolitischen Theaterdebatte als eine entfremdende und repressive Maschinerie erscheint, wird von einigen „Vertretern des Stadttheaters“ zur „produktiven Zone einer merkantilen Windstille[1842]“ erklärt. Während sich die Vorstellung des Theaterkollektivs von einem kommunistischen Eiland zum Modell des neoliberalen Arbeitens verkehrt hat, scheint sich das institutionalisierte Theater vom „kapitalistischen Produktionsbetrieb“ und „Geschäft der

[1838] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 125.
[1839] Ebd., S. 11.
[1840] Ebd..
[1841] Ebd., S. 14-15.
[1842] Raddatz (wie Anm. 4), S. 13.

Bourgeoisie“ [vgl. 1.2] zur letzten Bastion der künstlerischen Freiheit gewandelt zu haben, die die Theaterkunst gegen die Vereinnahmung durch den Markt verteidigt. Der Neoliberalismus-Vorwurf speist sich aus der (missverständlichen) Gleichsetzung von kollektiver und Freier Theaterarbeit [vgl. 6.3] und lässt ihre kollektive Verfasstheit außer Acht [vgl. 6.4.1]. Die Organisation im Kollektiv basiert, was die hier untersuchten Gruppen angeht, auf Verbindlichkeit, Langfristigkeit und gegenseitiger Verantwortung und stellt somit einen klaren Gegensatz zum Individualismus und der Flüchtigkeit der Beziehungen im Neoliberalismus dar. Die kollektive Organisationsform steht damit auch im Gegensatz zu anderen Formen der projektorientierten künstlerischen Kollaboration wie dem Netzwerk, das auf eine nur temporäre und personell fluktuierende Zusammenarbeit angelegt ist [vgl. 6.3.2]. Aufgrund seiner temporalen und personellen Stabilität wird das Kollektiv von den Mitgliedern auch als eine Art „Schutzraum“ wahrgenommen, der den Einzelnen vor dem Konkurrenzdruck „auf dem freien Markt[1843]“ schützt und eine Form der sozialen Sicherheit gewährleistet [vgl. 7.5.1]. Von den Theaterkollektiven selbst wird in diesem Zusammenhang häufig das Bild des Kollektivs als Familie evoziert, das die emotionale Verbundenheit, das gegenseitige Vertrauen und die dauerhafte Bindung des kollektiven Zusammenschlusses reflektiert [vgl. 7.5].

Die Tatsache, dass im Rahmen der kulturpolitischen Theaterdebatte die *Institution* – ungeachtet der jüngsten Entwicklungen in der Gesellschaft und Wirtschaft – weiterhin als freiheitsbeschneidender und repressiver Apparat kritisiert wird, zeugt nicht nur von der Widersprüchlichkeit des Diskurses, sondern auch von einer diskursiven Übergangsphase. Die Positionen und Rhetoriken der Theaterdiskurse der 1960/70er-Jahre scheinen einerseits, wie im Fall der Institutionskritik, noch in den heutigen Debatten nachzuwirken. Andererseits zeichnen sich, wie beispielsweise in der "These vom freien Stadttheater", originär zeitgenössische Standpunkte ab, die sich aus aktuellen soziologischen und philosophischen Theorien speisen. Dies kann paradoxale Rückwirkungen auf die Diskurse zu den Theaterkollektiven haben. Der Stadttheater-Apparat wird, ähnlich wie im Diskurs der progressiven Theatermacher, im Rahmen der Theaterdebatte als ein moribundes Relikt dargestellt, das mit der "neuen Zeit" nicht mithalten kann. Da diese "neue Zeit" aber nicht mehr mit dem verheißungsvollen Übergang ins kommunistische Zeitalter gleichgesetzt wird, sondern mit der rücksichtslosen Ellenbogengesellschaft des Neoliberalismus, erhält sie eine negative Konnotation. Damit gerät die Institutionskritik in eine Sackgasse bzw. wird, wie im

[1843] Kerber (wie Anm. 925), S. 57.

Fall der "These vom Freien Stadttheater", in ihr Gegenteil umgekehrt[1844]. Die Umkehrung der Perspektiven (im Vergleich zu denjenigen der 1960/70er-Jahre) kann als eines der zentralen Merkmale der aktuellen Diskurse angesehen werden. Dies gilt sowohl für die Sichtweise auf die heutigen Theaterkollektive als auch auf die Stadttheater-Institution. Da diese perspektivische Verkehrung aber anscheinend noch keine allgemeine Gültigkeit erlangt hat, zeichnen sich die heutigen Diskussionen um das kollektive Arbeiten durch unterschiedliche, zum Teil widersprüchliche Interpretationen der damit in Zusammenhang gebrachten Konzepte aus. Im Diskurs um die Theaterkollektive 1968ff wurden diese von den Diskursteilnehmern – ganz gleich, ob diese dem Phänomen gegenüber eine wohlwollende oder ablehnende Haltung einnahmen – relativ einhellig als der theatrale „Vorgriff auf den Sozialismus[1845]" verstanden. Zwischen dem Selbstbild der Kollektive und der Außenperspektive tat sich diesbezüglich auch keine Kluft auf. Die heutigen Kollektiv-Diskurse sind weitaus komplexer und demnach auch schwieriger zu interpretieren. Sie sind von einer Vielfalt an heterogenen Sichtweisen, Perspektiven und Deutungsansätzen geprägt. Diese Komplexität scheint auch darauf zu verweisen, wie sehr sich seit den 1960/70er-Jahren die Wahrnehmung der gesellschaftlich-ökonomisch-politischen Verhältnisse verkompliziert hat. Ihr Glauben an den Marxismus gab den damaligen Theatermachern relativ klare Deutungsmuster an die Hand, die an die Verhältnisse innerhalb und außerhalb des Theaters angelegt wurden. In den heutigen polit-philosophischen Kontexten, in die sich die Theaterdiskurse einschreiben, sind Macht und Gegenmacht nur noch schwer lokalisierbar.

Die Ökonomisierung der Kollektiv-Diskurse

Auch wenn einige Diskursteilnehmer, wie beispielsweise der Kulturjournalist Tobi Müller, den Neoliberalismus-Vorwurf vehement bestreiten, so lässt sich doch zumindest eine "Ökonomisierung" der gegenwärtigen Diskurse zu und von den Theaterkollektiven feststellen [vgl. 6.4]. Diese zeichnen sich verstärkt durch eine begriffliche und argumentative Übernahme von Unternehmenslogiken aus. Dies bedeutet allerdings keine weltanschauliche Stellungnahme von Seiten der Theaterkollektive, in deren Beiträgen der Neoliberalismus oder die *New Economy* weiterhin als diffuse Feindbilder fungieren [vgl. 6.4.1]. Die Wortwahl

[1844] Ähnliches gilt für die aktuellen kulturpolitischen Diskussionen um das „Ensemble-Theater", die im Rahmen der Debatten über die Leitung der Berliner Volksbühne neu entfacht wurden. Siehe dazu beispielsweise: Elena Phillipp, *Berliner Intendant*innen diskutieren auf Einladung der Akademie der Künste die Frage, was das Ensembletheater ausmacht*, unter: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14727:berliner-intendant-innen-diskutieren-auf-einladung-der-akademie-der-kuenste-die-frage-was-das-ensembletheater-ausmacht&catid=101, zuletzt konsultiert am 24.12.2018.

[1845] Theater heute (wie Anm. 5), S. 61.

und Rhetorik der Diskurse zeugen dennoch davon, dass eine ökonomisch geprägte Denk- und Argumentationsweise in die Theaterdiskurse Eingang gefunden hat. Diese "Ökonomisierung" zeigt sich zum Beispiel in der omnipräsenten Verwendung von Wirtschaftsbegriffen wie *Marke*, *Label, Konjunktur* oder *Investition* [vgl. 6.4]. In den Essensmetaphern der Theaterdebatte, die die Freien Gruppen einerseits und die Stadt- und Staatstheater andererseits als Konkurrenten im Kampf um die Fördergelder erscheinen lassen [vgl. 6.1], wird manifest, dass die Diskursteilnehmer sich die heutige Theaterlandschaft anscheinend als einen neoliberalen Dschungel vorstellen. Auch auf inhaltlicher Ebene zeichnet sich eine Hinwendung zu wirtschaftsrelevanten Fragen ab: Während in den 1960/70er-Jahren kaum Überlegungen zu den finanziellen Aspekten der kollektiven Theaterarbeit angestellt wurden, spielen diese innerhalb der Debatte um das Stadttheater und die Freie Szene eine bedeutende Rolle [vgl. 6.1]. Auch wenn es sich bei der "Ökonomisierung" der Diskurse nicht um ein intentionelles Vorgehen handelt, bringt sie es mit sich, dass über die Kunst (der Kollektive) in Kategorien der Rentabilität, Effizienz und Verwertbarkeit gesprochen und nachgedacht wird. Dies scheint den Diskursteilnehmern nur teilweise bewusst zu sein und lässt sie im Sinne Jacques Rancières als „im Bauch des Monsters[1846]“ Gefangene erscheinen. Die Diskussionen zum (kollektiven) Arbeiten in der Freien Szene scheinen sich in einer Art „Bauchrednerstimme[1847]“ zu artikulieren und ungewollt die dominanten ökonomisierten Diskurse zu reproduzieren [vgl. 6.4.1]. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwieweit die konstatierte "Ökonomisierung" der Diskurse mit der „Antragslogik[1848]“ und der Abhängigkeit der Freien Theatermacher von staatlichen Fördergeldern in Zusammenhang stehen. Ist sie als Folge einer Kulturpolitik zu betrachten, die sich der Effizienz und Rentabilität verschrieben hat?

Nicht nur die diskursiven, auch einige der ästhetischen Strategien der heutigen Theaterkollektive lassen sich mit ökonomischen Denkweisen in Zusammenhang bringen. Viele der Performances von She She Pop und Gob Squad beruhen auf Improvisation und dem spontanen Reagieren-Müssen der Performer. Im *Gob Squad Reader* explizieren die Performer ihr ästhetisches Bekenntnis zu Risiko, Zufall und dem Unvorhersehbaren [vgl. 8.3.3.1]. Dies zeugt von einem Kunstverständnis, das das Unabgeschlossene und Prozesshafte der (kollektiven) Theaterarbeit betont, erinnert aber auch stark an das von Kai

[1846] Rancière (wie Anm. 1010), S. 40.
[1847] [voix ventriloque] Ebd., S. 38.
[1848] Mackert u. Mundel (wie Anm. 992), S. 35.

van Eikels konstatierte „postfordistische Votum für die Improvisation[1849]“. Der Wert des Improvisierens liege van Eikels zufolge in der „innovativen Kraft des Ungeplanten[1850]“. Diese machen sich anscheinend sowohl die Performer von Gob Squad als auch heutige Unternehmen zunutze. In der performativen Theaterkunst wie in der Wirtschaft bedient man sich ähnlicher Strategien, um als besser erachtete Ergebnisse zu erzielen. Ebenso können die *site related performances* von Gob Squad als eine (kommerzielle) Antwort auf das stadtpolitische Konzept der *creative cities* gedeutet werden [vgl. 8.3.3.1.1], in die der Performer als „Atmosphäreninitiator[1851]“ interveniert.

Die Ökonomisierung der Theaterdiskurse (und -ästhetiken) scheint die gegenseitige Annäherung von Kunst und Kapitalismus zu bezeugen, die Andreas Reckwitz in *Die Erfindung der Kreativität* beschreibt. Im „ästhetischen Kapitalismus“ löse sich der traditionelle Antagonismus „zwischen Wirtschaft und Kunst, zwischen Ökonomischem und Ästhetischem[1852]“ zunehmend auf. Die Forderung der historischen Avantgarden nach einem Aufgehen der Kunst in Lebenspraxis scheint sich im „ästhetischen Kapitalismus“ auf „verrückte Art[1853]“ realisiert zu haben [vgl. 6.4.1]. Verrückt im Sinne eines Erstaunens und Empörens, die die Freien Theatermacher der Behauptung entgegenbringen, sie seien die (unfreiwilligen) Agenten neoliberaler Deregulierungsprozesse, und ver-rückt im Sinne einer karnevalesken Umkehrung der Perspektiven, die die einstmals subversiven Konzepte der kollektiven Theaterorganisation zu einem Ausdruck des vorherrschenden *Geists des Neoliberalismus* macht.

Die Entideologisierung der Kollektiv-Diskurse

Eine der sicherlich markantesten und grundlegendsten Veränderungen im Vergleich zu den 1960/70er-Jahren ist die Ablösung des heutigen Kollektiv-Diskurses vom Marxismus als seinem primären Referenzsystem. Wenn heute über Theaterkollektive gesprochen oder geschrieben wird, wird häufig als erstes betont, dass ihnen „die ideologische Klammer einer politischen Haltung[1854]“ fehle. Diese Definition des Kollektivs *ex negativo* verweist auf die Leerstelle, die durch den Wegfall der „gemeinsamen Sache[1855]“ scheinbar entstanden ist.

[1849] van Eikels (wie Anm. 71), S. 125.
[1850] van Eikels (wie Anm. 1667), S. 111.
[1851] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 116.
[1852] Ebd., S. 191.
[1853] Bollert (wie Anm. 977).
[1854] Müller-Schöll (wie Anm. 825), S. 38.
[1855] Bremer (wie Anm. 531), S. 2.

Systematisch wird die Frage aufgeworfen, was das *Kollektiv* ausmache und zusammenhalte, wenn es seiner ideologischen Dimension und Legitimation entbehre. Während sich der Diskurs der 1960/70er-Jahre recht einheitlicher Erklärungsmuster bediente, wird das kollektive Arbeiten heute aus ganz verschiedenen Perspektiven betrachtet und mit unterschiedlichen Theorien in Zusammenhang gebracht. Die Ablösung des Kollektivs von seiner links-marxistischen Determination scheint nicht nur mit einer Heterogenisierung und Dezentrierung der Diskurse, sondern auch mit einer begrifflichen Multiplizierung einherzugehen. Die Formen gemeinschaftlicher Zusammenarbeit im Bereich des Theaters, des Tanzes und der Performance werden nicht nur als kollektives Arbeiten, sondern auch als Komplizenschaft, Netzwerk oder Kollaboration bezeichnet [vgl.7.5].

Mit der marxistischen Grundlage des Kollektiv-Diskurses verschwindet auch die im Diskurs der progressiven Theatermacher obligate Doppelung von Theater- und Gesellschaftskritik. Die Kritik, die in den 1960/70er-Jahren am Theatersystem geübt wurde, bezog sich immer auch auf die soziopolitischen Strukturen der „spätkapitalistischen Gesellschaft[1856]“. Die kollektive Theaterarbeit wurde als eine Form von Politik und als öffentliche Angelegenheit betrachtet. Von dem Anspruch, modellhaft eine utopische Gesellschaft vorauszunehmen, haben sich die heutigen Kollektive entfernt. Das kollektive Arbeiten erscheint als die interne und private Angelegenheit einer Gruppe, die sich nach außen hin abgrenzt [vgl. 7.5]. Während die diskursiven und künstlerischen Kollektiv-Praktiken um die Jahrzehntwende 1960/70 immer auch auf die Umgestaltung der gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse angelegt waren, beziehen sich die heutigen Diskussionen zumeist auf den engeren Rahmen einer kulturpolitischen oder theaterästhetischen Fragestellung. Den großen und umfassenden politischen Utopien der Vorgängergeneration wird heute mit einer "nostalg-ironischen" Haltung begegnet. Diese zeigt sich insbesondere in (den Diskursen zu) den Performances wie *Saving The World* oder *Revolution Now!* von Gob Squad [vgl. 8.3.3.1.1]. Die Utopien der 1960/70er-Jahre stellen anscheinend immer noch ein Sehnsuchtsmoment dar, können aber – im Bewusstsein ihrer (vermeintlichen) Nichtrealisierbarkeit – nur noch mit ironischer Distanz betrachtet werden.

[1856] Hansjörg Utzerath u. Martin Wiebel (wie Anm. 212), S. 3.

Der Wandel des Politikverständnisses

In den Diskursen zu und von den gegenwärtigen Theaterkollektiven zeichnet sich eine „Neubestimmung des politischen Denkens[1857]“ ab, die dem Politologen Thomas Bedorf zufolge die aktuellen politikphilosophischen Diskurse bestimme [vgl. 6.5.2]. Bedorf konstatiert, dass die Idee *der Politik* als dem institutionalisierten politischen Handeln auf der Makroebene durch (recht unterschiedliche) Vorstellungen *des Politischen* abgelöst bzw. ergänzt worden sind. Die Überlegungen von Jacques Rancière, der *das Politische* als die Unterbrechung der „polizeilichen Ordnung[1858]“ und von Hans-Thies Lehmann, der – sich auf Rancière beziehend – *das Politische* in der (theatralen) „Unterbrechung des Regelhaften[1859]“ verortet [vgl. 8.2.2.1.1], scheinen die Diskussionen um die politische Dimension der heutigen kollektiven Theaterpraxis grundlegend zu prägen. Die politische Immanenz zeitgenössischer Theaterformen wird im Gegensatz zu den 1960/70er-Jahren gerade nicht in der Artikulation von politischen Themen oder Forderungen gesehen, sondern in der „theatralen Zäsur[1860]“ in die konventionelle Ordnung (der Wahrnehmung, der Kommunikation, des Ästhetischen). Als Ausdrucksformen *des Politischen* in der Praxis der gegenwärtigen Theaterkollektive werden zum Beispiel das konzeptuelle Scheitern an den Aufgabenstellungen der Performances und der „positive Dilettantismus[1861]“ der Darstellungsmittel gedeutet. Diese Strategien scheinen, im Sinne einer „Ästhetik des Nicht-Perfekten[1862]“, gesellschaftliche Anforderungen an Performanz, Effizienz und Zielgerichtetheit zu untergraben. Indem sie die Normativität des „Regelhaften“ sichtbar machen, werden sie zu subversiven Momenten im Sinne *des Politischen*. Auch scheinen sie sich von einem auf der Kategorie *der Politik* basierenden Politikverständnis abzuwenden, denn weder das von Gob Squad intentionierte, mit dem Scheitern verbundene „Empowerment“ noch der „Dilettantismus“ sind an spezifische politische Inhalte oder Zielsetzungen (im Sinne eines definierten politischen Programms) gekoppelt.

In der von Matthias Pees gewählten Bezeichnung als „Dinosaurier[1863]“ zeigt sich eine zynische Haltung denjenigen Freien Theatermachern gegenüber, die auf dem vermeintlich veralteten Politikbegriff und einer danach ausgerichteten Theaterpraxis beharrten. Die

[1857] Bedorf (wie Anm. 1145), S. 15.
[1858] Vgl.: Rancière (wie Anm. 1146).
[1859] Lehmann (wie Anm. 1143), S. 23.
[1860] Ebd..
[1861] Matzke (wie Anm. 81), S. 231.
[1862] Roselt (wie Anm. 77), S. 31.
[1863] Pees (wie Anm. 847), S. 51.

ebenfalls von Pees in die Theaterdebatte eingebrachte Metapher der „schönen neuen freien Szene[1864]“ lässt in Anlehnung an Huxley das Bild einer unkritischen und systemkonformen Freien Szene entstehen. Dies zeigt, dass der Politikbegriff des „Freie[n] Theater[s] alten Stils“ den heutigen Diskursteilnehmern zwar anachronistisch erscheint, dass aber über die politische Dimension des Freien Theaters neuen Stils kein Konsens besteht. In den 1960/70er-Jahren war der Kollektiv-Diskurs untrennbar an denjenigen der Politisierung des Theaters gebunden. Eine solche Koppelung existiert für den heutigen Diskurs nicht. Die Gruppen der heutigen Freien Szene werden einerseits als eine Art neoliberale Avantgarde aufgefasst und stehen damit den Vorstellungen eines politischen Theaters, die marxistische Theatermacher wie Piscator, Brecht oder auch die Theaterkollektive um die Jahrzehntwende 1960/70 hegten, diametral entgegen. Andererseits werden sie, zum Beispiel von Jan Deck, mit erneuerten Konzepten *des Politischen* in Zusammenhang gebracht. Als Herausgeber der Sammelpublikation *Politisch Theater machen* versucht Deck, diese neuen Ausdrucksformen *des Politischen* im (kollektiven) Gegenwartstheater zu konturieren. Die Kritik, die Thomas Bedorf an dem politikphilosophischen Konzept *des Politischen* übt, kann aber auch für die Übertragung dieses Konzeptes auf die Theaterdiskurse geltend gemacht werden: „Es ist jeweils allein klar, was das Politische nicht ist: nämlich „bloße“ Politik[1865]“. Darüber hinaus ist problematisch, dass sich *das Politische* als maßgebendes Konzept (noch) nicht durchgesetzt zu haben scheint: In den Diskussionen um die postdramatischen Theaterformen überlagern sich das vermeintlich überholte Konzept *der Politik* und rezente Vorstellungen *des Politischen*, so dass es zu widersprüchlichen Interpretationen und missverständlichen Argumentationen kommt. Auf die Frage, worin *das Politische* der aktuellen kollektiven Theaterpraxis bestehen könnte und worauf es abzielt, scheint es zahlreiche Antworten zu geben. Festzuhalten bleibt, dass die kollektive Arbeitsorganisation nicht wie im Vorgängerdiskurs als *die* originäre Ausdrucksform eines politisch motivierten Theaters verstanden wird, sondern als eine mögliche Manifestation *des Politischen* unter anderen [vgl. 6.5.3].

Das veränderte Politikverständnis bringt scheinbar auch eine andere Sichtweise auf die Rolle des Publikums mit sich. Im Diskurs um die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre wurde das Publikum als eine Art Stellvertreter der demokratischen Öffentlichkeit oder auch des Proletariats angesehen. Insbesondere das Zielgruppentheater an der Schaubühne trat mit einer

[1864] Ebd..
[1865] Bedorf (wie Anm. 1145), S. 13.

explizit agitatorischen Zielsetzung an [vgl. 3.1.2.1]. Von diesen Ideen haben sich die heutigen Theaterkollektive verabschiedet. In ihren Publikumskonzepten zeichnet sich die für die aktuellen kollektiven Organisations- und Arbeitsweisen typische Flexibilität ab: Das kollektive Arbeiten ist nicht mit der *einen* Sichtweise auf das Publikum verbunden, sondern die Rollen, die den Zuschauern in einer bestimmten Performance zukommt, wird für jedes Projekt neu konzipiert. Das Verhältnis von Darstellern und Zuschauern wird häufig in den Aufführungen selbst thematisiert. Das Aktivwerden des Zuschauers ist zwar weiterhin ein Topos des Diskurses, es scheint dabei aber nicht um eine Emanzipierung oder Revolutionierung des Publikums zu gehen. Vielmehr scheint die Teilhabe des Zuschauers in dem Ereignis- und Erlebnischarakter der Performances begründet zu liegen [vgl. 8.4.1]. Rancières Theorie des *emanzipierten Zuschauers* scheint die Perspektiven auf das Publikum zu beeinflussen. In den untersuchten Diskursen zeichnet sich eine Sichtweise ab, die, wie Rancière, den Rezeptionsakt des Zuschauers grundsätzlich als eine aktive Tätigkeit begreift – unabhängig davon, ob er konkret ins szenische Geschehen eingebunden ist oder nicht. Ein zentrales Zuschauerkonzept in den Diskursen zu den Performances von She She Pop und Gob Squad ist dasjenige der *Zeugenschaft*. Als *Zeuge* wird der Zuschauer als Beobachter des performativen Geschehens und potenzieller „Bote" des Gesehenen aktiv. Die Aktivität des *Zeugen* wird in seiner Wahrnehmungstätigkeit verortet und gleichzeitig wird er, da er seine Aufführungserfahrung nach außen kommunizieren kann, als eine Art Schnittstelle zur Öffentlichkeit verstanden [vgl. 8.4.1.3]. Die mit der Publikumsfrage verbundenen (marxistischen) Utopien von Gemeinschaft und einer idealen Gesellschaftsordnung, die den Diskurs um die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre prägten, scheinen heute durch eine reflexive Haltung das komplexe Verhältnis von Darstellenden und Zuschauenden betreffend abgelöst worden zu sein. Die Publikumskonzepte der Theaterkollektive beruhen nicht auf Idealvorstellungen, die es in der Aufführung zu realisieren gilt, sondern begreifen die Begegnung von Performern und Zuschauern als ein soziales und kommunikatives Moment.

Singulär-plural-sein: Die Vielstimmigkeit der Kollektive

Die heutigen Theaterkollektive verstehen sich als „polyphone Gefüge[1866]". Sie betonen ihre Uneinigkeit sowie die Pluralität der Meinungen, Perspektiven und Standpunkte, die im Kollektiv vorherrschten. Dies kann als Abgrenzungsgeste zu (früheren) Vorstellungen des Kollektivs als nivellierende „Kollektivsoße[1867]" verstanden werden. Individuum und

[1866] Lucassen (wie Anm. 1444), S. 7.
[1867] Tabori (wie Anm. 402), S. 86.

Kollektiv treten in den heutigen Diskursen nicht mehr als antagonistische Begriffe, sondern als interdependente Größen auf. Die *Vielstimmigkeit* wird häufig mit Jean-Luc Nancys Theorie des Singulär-plural-Seins in Verbindung gebracht. Dieses Konzept erlaubt es, die Kollektivmitglieder als Individuen zu betrachten, die einander im *Mit-Sein* verbunden sind [vgl. 7.2]. Die Idee der einstimmigen Mehrzahl, die den Diskurs um die Schaubühne und die kollektive Theaterarbeit der damaligen Zeit beherrschte [vgl. 3.1.4], scheint durch die Vorstellung einer vielstimmigen Einzahl abgelöst worden zu sein [vgl. 7.3]. Die behauptete Uneinigkeit der Kollektive lässt an Chantal Mouffes Vorstellungen einer antagonistischen Gesellschaft denken, die sich von dem vermeintlichen Konsens-Zwang der liberalen Demokratie abwendet. Mouffes Forderungen nach einer „Pluralität von Interessen und Ansprüchen" und der „Legitimation des Konflikts[1868]" scheinen in der programmatischen *Vielstimmigkeit* und Widersprüchlichkeit der heutigen Theaterkollektive eine Entsprechung zu finden [vgl. 7.3.2].

Die polyphone Verfasstheit der Kollektive scheint sich auch in ihren künstlerischen Strategien widerzuspiegeln. In dem Prinzip der Selbst-Inszenierung, das zu den grundlegenden ästhetischen Strategien der Kollektive She She Pop und Gob Squad gehört, stellt die individuelle Lebenssituation und -erfahrung des einzelnen Performers den primären Bezug der Inszenierungserarbeitung dar [vgl. 8.2.1]. Gleichzeitig wird dabei das Beispielhafte der subjektiven Situationen herausgestellt. Das vermeintlich autobiographische Material wird darüber hinaus – beispielsweise im „kollektiven Sprechen" She She Pops oder im „Koffer für Unvorhergesehenes" von Gob Squad – in der Gruppe vergemeinschaftet [vgl. 8.2.5]. Die Kategorie des geistigen oder kreativen Eigentums scheint in der kollektiven Arbeit entkräftet zu werden. Dennoch zeichnet sich im Vergleich zu den Kollektiven der Jahrzehntwende 1960/70 ein grundlegender Perspektivenwechsel ab, der nicht die Gruppe, sondern das Individuum als den Ausgangspunkt der Weltsicht konstituiert. Gleichzeitig wird allerdings die Vorstellung des Subjekts als autonome und autobiographisch verbürgte Konstante dekonstruiert. Im Diskurs von und zu den Kollektiven werden Identitätskonzepte aufgerufen, die *Identität* als eine abhängige und wechselhafte Größe zeigen. Das Rollenverständnis und die Darstellungsweisen von She She Pop und Gob Squad zeugen von einem spezifischen Konzept der (Bühnen-) *Identität*, das sich der *Gender Theory* zu entlehnen scheint. Ebenso wie die Gender-Theorie die Geschlechtsidentität als ein im beständigen performativen Agieren hervorgebrachtes (soziales) Konstrukt begreift, zeigt das

[1868] Mouffe (wie Anm. 1147), S. 157.

Rollenmodell von She She Pop und Gob Squad die theatrale Figur als ein im performativen Akt – und im Zusammenspiel mit den anderen Performern und dem Publikum – hervorgebrachtes Konstrukt. Beide verabschieden auf ihre Weise das bürgerliche Subjektmodell, das von einer biologischen Determination und einer stabilen, kongruenten Identität des autonomen Individuums ausgeht. Die zeitgenössischen Praktiken und Konzepte der Theaterkollektive scheinen demnach einerseits den fortschreitenden Individualismus der postfordistischen Gesellschaft zu bestätigen, andererseits aber den ihr zugrundeliegenden Subjektbegriff zu dekonstruieren und durch das Inbezugsetzen zum Kollektiven zu relativieren.

Die Sichtweise auf das Publikum, die sich in den Diskursen zu und von den heutigen Theaterkollektiven abzeichnet, scheint sich in Analogie zur Konzeption des vielstimmigen Kollektivs zu konstruieren. Ebenso wie der kollektive Zusammenschluss von Theatermachern wird auch die Verfasstheit des Publikums mit Nancys Konzept des *Singulär-plural-Seins* zu erklären versucht. Der Zuschauer sei gleichzeitig subjektiv Wahrnehmender und Teil einer „Rezeptionsgemeinschaft[1869]". Dementsprechend wird das Publikum nicht als „rezeptive Einheit, sondern als rezeptive Vielheit[1870]" betrachtet. Auch Rancières philosophische Überlegungen scheinen die aktuellen Diskurse zu beeinflussen. Die Tendenz, das Publikum nicht mehr als ein Kollektivsubjekt, sondern als eine „Ansammlung von Individuen[1871]" zu betrachten, scheint auf die Idee eines *emanzipierten Zuschauers* zurückzugehen, der „mit den Elementen des Gedichtes, das sich vor ihm abspielt, sein eigenes Gedicht[1872]" verfasst. Die *Vielstimmigkeit* scheint demnach ein Konzept darzustellen, das nicht nur die konkreten Organisationsformen der Kollektive beschreibt, sondern die zeitgenössischen Sichtweisen auf Kollektivität überhaupt prägt.

Die Idee der *Gemeinschaft*, die in den 1960/70er-Jahre häufig mit der Vorstellung eines Aufgehens des Einzelnen in der Gruppe oder einer Verschmelzung zu einem Kollektivkörper verbunden waren, scheint mit den gegenwärtigen Konzepten von *Vielstimmigkeit* und Widersprüchlichkeit nicht kompatibel zu sein. *Gemeinschaft* erscheint zwar weiterhin als ein (ferner) Sehnsuchtsort, wird aber (in Anlehnung an die Überlegungen der

[1869] Bonfert (wie Anm. 1818), S. 179.
[1870] Ruhsam (wie Anm. 67), S. 139.
[1871] [the audience was seen less as a possible collective but rather as a gathering of individuals] Malzacher (wie Anm. 1810), S. 19.
[1872] Rancière (wie Anm. 1155), S. 19.

Politikwissenschaftlerin Juliane Spitta) als etwas aufgefasst, das mittels gemeinschaftsschaffender Praktiken hergestellt werden muss – zum Beispiel in der kollektiven Theaterarbeit. Das Kollektiv erscheint in diesem Sinne als eine Arbeits- oder „Probengemeinschaft[1873]“ [vgl. 7.2]. Das Konzept einer identitären Gemeinschaft scheint heute ebenso obsolet zu sein wie das einer ideologisch begründeten Gemeinschaft. Während im Diskurs zu der Schaubühnen-Inszenierung *Die Mutter* die revolutionäre Betriebszelle als konkretes Vorbild der kollektiven Organisationsweise behandelt wurde, scheint es heute keine vorgefertigten Modelle von *Gemeinschaft* mehr zu geben. Der Wahlspruch „Wir sind einige von euch[1874]“ ziele laut She She Pop auf eine Gemeinschaftsbildung mit dem Publikum ab [vgl. 8.4.2]. Er bedeute, dass She She Pop sich „nicht für etwas Besonderes halten[1875]“. Diese behauptete Gewöhnlichkeit, die als Grundlage der *Gemeinschaft* des Kollektivs mit dem Publikum dargestellt wird, hängt mit einem spezifischen Kunstverständnis zusammen, das sich dezidiert von der Idee eines künstlerischen Genies, „das seine persönliche Vision verwirklicht[1876]“, abwendet. Auf ganz ähnliche Weise heben Gob Squad die Banalität ihrer Heldenfiguren hervor, die sich der Zuschauerfigur als einem potenziellen „Helden des Alltags[1877]“ annäherten. Die Gemeinschaftsbildung mit den Zuschauern scheint auch hier auf der Basis eines geteilten Gewöhnlichseins und der gemeinsamen Erfahrungsgrundlage des Alltags angestrebt zu werden. Die *Gemeinschaft*, sowohl diejenige des Kollektivs als auch diejenige mit dem Publikum, erscheint jedoch als ephemer und instabil, als „permanent bedroht[1878]“. Die Utopie der *Gemeinschaft* und das Bewusstsein der Unmöglichkeit ihrer Realisierung scheinen im gegenwärtigen Kollektiv-Diskurs direkt nebeneinander zu stehen.

Der "Tod des Autors" ist seine Ersetzbarkeit

Das von She She Pop und Gob Squad praktizierte Prinzip der Selbst-Inszenierung sowie ihre konzeptuelle Ablehnung der Arbeitsteilung wird im Diskurs der Kollektive als eine Aneignung der Autorschaft dargestellt. Im Sinne des postdramatischen Theaters wird in den Performances der Gruppen ein eventuell vorhandener dramatischer Text zu einem „Material“ unter anderen. Der Aufführungstext wird häufig erst während des Probenprozesses erarbeitet und ist in erster Linie an die Persönlichkeit und Erfahrungswelt des Performers gebunden. Die Instanz des (dramatischen) Autors sowie des Regisseurs wird in den kollektiven

[1873] Matzke (wie Anm. 1199), S. 15.
[1874] Lucassen (wie Anm. 1444), S. 7.
[1875] Ebd..
[1876] Ebd..
[1877] Gob Squad u. Freiburg (wie Anm. 49), S. 100.
[1878] Klein (wie Anm. 1189), S. 152.

Funktionsweisen grundlegend in Frage gestellt. Im zeitgenössischen Kollektiv-Diskurs wird der Regisseur als „Außenblick[1879]“ oder „Funktion[1880]“ entauratisiert [vgl. 7.8]. Auch in dem Prinzip der *Ersetzbarkeit* und den danach ausgerichteten künstlerischen Strategien zeigt sich diese Entmythisierung des künstlerischen Schaffensprozesses und Entauratisierung des Künstlers [vgl. 8.4.1.2]. Dieser Grundsatz impliziert, dass für das Kunst- oder Theatermachen keine spezifischen oder gar genialischen Fähigkeiten vonnöten seien. Mit diesem Kollektiv- und Kunstverständnis grenzen sich die heutigen Gruppen sowohl vom regiezentrierten Stadttheater als auch von den Theaterkollektiven der 1960/70er-Jahre ab, in deren Zentrum häufig „große, schillernde Einzelpersönlichkeiten[1881]“ wie Peter Stein oder Ariane Mnouchkine standen. Die Kritik am Autor/Regisseur äußert sich in den Diskursen um und von She She Pop und Gob Squad auf mehreren Ebenen. Der Idee des Regisseurs als dem geniehaften Schöpfer einer Inszenierung werden Konzepte von kollektiven oder „multiplen Autorschaften“ entgegengesetzt. In der Ping-Pong-Metapher beispielsweise zeigt sich die Idee einer wechselseitigen und interdependenten kollektiven Kreativität [vgl. 7.7.2]. An die Stelle des schöpferischen Subjekts tritt hier die Eigendynamik kollektiver kreativer Prozesse. Insbesondere in der kulturpolitischen Theaterdebatte zeigt sich eine Sichtweise auf das künstlerische Schaffen, das dieses als einen nach chaotischen und zufälligen Mechanismen ablaufenden Prozess auszeichnet. Innerhalb der Theaterdebatte scheint die Kultivierung des Chaotischen vor allem dazu zu dienen, die Freien Theatermacher als die wahren Kreativen auszuzeichnen – in Abgrenzung zu den vermeintlich starren und kunstfeindlichen Arbeitsabläufen am Stadttheater. Doch die Betonung des Zufälligen und Unberechenbaren des künstlerischen Schaffensprozesses unterläuft ebenfalls Kategorien wie Talent und Genie sowie die Idee eines autonom und gezielt schaffenden Künstlerindividuums. Mit dem Prinzip der *Ersetzbarkeit* wird der Autor zur Leerstelle. Wenn She She Pop behaupten „Wie sind niemand[1882]“, so kann dies in diesem Zusammenhang so verstanden werden, dass die Position des Autors von niemandem bzw. von niemand Besonderem besetzt ist und prinzipiell von jedermann eingenommen werden kann. Dieses bezieht sich einerseits auf die Kollektivmitglieder, die aufgrund des Prinzips der Mehrfachbesetzung untereinander ersetzbar bleiben [vgl. 8.2.5], wird aber auch – besonders deutlich zeigt sich dies in der Performance *Gob Squad's Kitchen* – auf die Zuschauer ausgeweitet. In dieser Performance lassen sich die Performer von Gob Squad buchstäblich von Zuschauern ersetzen und

[1879] Jakstat (wie Anm. 7), S. 15.
[1880] Matzke (wie Anm. 84), S. 30-31.
[1881] Heinrichs (wie Anm. 376), S. 125.
[1882] Ilia Papatheodorou (wie Anm. 1745).

untergraben damit die zentralen Kategorien eines Kunstverständnisses, das auf Vorstellungen von Originalität, Einmaligkeit und Authentizität beruht. Das Kollektiv hingegen scheint kein geistiges oder kreatives Eigentum des Einzelnen zu kennen, sondern von einer gemeinschaftlich (und auch in Gemeinschaft mit dem Publikum) ausgeübten Kreativität und Autorschaft auszugehen. In diesem Zusammenhang spielt auch Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie eine ausschlaggebende Rolle. Insbesondere im Diskurs um Gob Squads Performances kommt diese Theorie zum Tragen [vgl. 8.3.1.1]. Die Anwendung der ANT auf das zeitgenössische Performancetheater weitet das Prinzip der Autorschaft auch auf nicht-humane *Aktanten* aus: Der Raum, die Atmosphäre oder bestimmte Requisiten einer Aufführung können ebenso zu *Aktanten* – und damit zu Teilhabern an der Autorschaft – werden wie die Zuschauer und die Performer. In dem Prinzip der *Ersetzbarkeit*, in den Vorstellungen von einer chaotischen Kunst und der *Aktanten*-Theorie finden die diskursiven Tendenzen der Entauratisierung und Entmythisierung des (männlichen) Künstler-Subjekts einen Höhepunkt.

Kunst als Arbeit – Arbeit als Kunst

In den gegenwärtigen Kollektiv-Diskursen zeigt sich eine Sichtweise, die das (kollektive) Theatermachen in erster Linie als *Arbeit* betrachtet. Diese manifestiert sich paradigmatisch in dem diskursprägenden Begriff der *Produktion*, der eine Inszenierung nicht als ein *Werk*, sondern als etwas Erarbeitetes betrachtet. In der systematischen Offenlegung von Arbeitsweisen und Inszenierungsstrategien, die sowohl die diskursive als auch die ästhetische Praxis der Theaterkollektive prägt, zeigt sich gleichfalls diese "Profanisierung" der Theaterkunst als *Arbeit*. Ein starkes Interesse an Arbeitsprozessen zeigte sich bereits im Kollektivtheater der 1960/70er-Jahre. Damals erregte das kollektive Arbeiten als Ausdruck und Umsetzung marxistischer Ideen große Aufmerksamkeit. Heute scheint die Idee des (kollektiven) Theatermachens als *Arbeit* wie die oben genannte Strategie der *Ersetzbarkeit* auf eine Entmythisierung der künstlerischen Prozesse hinauszulaufen. Die Darstellungsweisen She She Pops und Gob Squads, die nicht auf die Erzeugung einer theatralen Illusion abzuzielen, sondern den Akt der Darstellung selbst sichtbar werden lassen (also den Schauspieler bzw. Performer bei der Arbeit zeigen) bestätigen diese Tendenz. Der Begriff der *Aufgabe*, der denjenigen der *Rolle* in den Diskursen um die kollektive Theaterpraxis weitestgehend ersetzt hat, zeugt nicht nur von der Abwendung vom Repräsentationsgedanken des klassischen Theaters, sondern stellt das szenische Handeln in arbeitsweltliche Zusammenhänge. Der Performer als Theater-Arbeiter stellt allerdings keine

politische Figur dar, wie der Schauspieler-Proletarier des Diskurses der 1960/70er-Jahre [vgl. 1.2.1]. Er erscheint vielmehr als ein „Träger ästhetischer Arbeit[1883]“ im Sinne des Soziologen Andreas Reckwitz [vgl. 8.2.2.1]. Die von Reckwitz für die Gesellschaftsform des „ästhetischen Kapitalismus“ konstatierte „Normalisierung künstlerischer "Schöpfung" als künstlerische Arbeit[1884]“, scheint sich auch in den gegenwärtigen Diskursen zu den Theaterkollektiven abzuzeichnen.

„Das Kollektiv selbst ist eigentlich unser Kunstprojekt[1885]“ lautet der programmatische Titel eines Beitrags in *She She Pop. Sich fremd werden*. Die Idee des Kollektivs als dem *eigentlichen* Kunstwerk ist ein wiederkehrendes Motiv des Diskurses zu She She Pop. Diese Sichtweise, die nicht nur die einzelnen Inszenierungen, sondern die gesamte Arbeitsleistung des Kollektivs als Kunstwerk betrachtet, scheint mit der spezifischen Situation des kollektiven Arbeitens in der Freien Szene in Zusammenhang zu stehen, bei der es keine oder nur bedingt im Voraus definierte Arbeitsabläufe gibt. Diese müssen im Rahmen des einzelnen Projektes immer erst gefunden bzw. „erfunden“ werden [vgl. 6.2.2]. In diesem Sinne werden die Organisationsformen und Arbeitsweisen sowie die ästhetische (und diskursive) Produktion der Gruppe als eine Art "Gesamtkunstwerk" wahrgenommen [vgl. 7.6]. Die Utopie der maßgeschneiderten Arbeitsbedingungen, die flexibel an die (sich verändernden) Bedürfnisse der Kollektivmitglieder angepasst werden können, scheint sich aus eben jener Idee des Kollektivs als dem „eigentlichen Kunstprojekt“ zu ergeben [vgl. 7.6]. Die sich darin abzeichnende Hinwendung des Interesses vom "Werk" zu dessen Entstehungsprozess ist nicht wie um die Jahrzehntwende 1960/70 mit einer antikapitalistischen Haltung verbunden und ist auch nicht (im Sinne der Konzeptkunst) als Kritik an einer kulturindustriellen Vereinnahmung des Kunstobjekts als verkäuflicher Ware zu verstehen. Sie zeugt davon, dass anscheinend nicht nur das Kunstschaffen als *Arbeit*, sondern auch die (kollektive) Theaterarbeit als *Kunst* verstanden wird. Diese paradoxal anmutenden Tendenzen des Diskurses verweisen auf die gegenseitige Annäherung von Kunst und Arbeit, die laut Reckwitz zu den grundlegenden Merkmalen des „ästhetischen Kapitalismus“ und der „creative economy“ gehöre. War in den Kollektiv-Diskursen der 1960/70er-Jahre vor allem eine begriffliche Annäherung von Theater und Politik zu vermerken, so scheinen heute die Ideenkomplexe Kunst und Arbeit bzw. Kunst und

[1883] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 91.
[1884] Ebd., S. 93.
[1885] Siehe dazu den gleichnamigen Beitrag von Aenne Quinones in: Johannes Birgfeld (wie Anm. 50), S. 155ff.

Ökonomie miteinander verwoben zu sein. Die Inszenierung von Arbeitsprozessen und der Künstler als Arbeitende kann mit den Verfahren der postmodernen „Selbstinszenierung des Künstlersubjekts“ in Zusammenhang gebracht werden, mittels derer, so Reckwitz, „die Künstlerfigur [...] zu einem ästhetischen Objekt eigener Art[1886]“ werde. Hier lassen sich Parallelen zu den Strategien der Selbst-Inszenierung der Kollektive She She Pop und Gob Squad ziehen, die den Performer ebenfalls zu einer „Kunstfigur[1887]“ werden lassen [vgl. 8.2.2].

Politische vs. pragmatische Kollektive

Wie die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre vertreten auch die heutigen die Meinung, dass im Sinne einer kollektiven Intelligenz das gemeinschaftliche Arbeiten die künstlerische Kreativität potenziere. Der frühere Diskurs schien sich an Walter Benjamins These, der zufolge die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität einschließe, zu orientieren. Heute wird die Multiplizierung der Perspektiven und der chaotische Wirkungsmechanismus der kollektiven Kreativität hervorgehoben [vgl. 6.2.2.1]. Das Kollektiv erscheint im gegenwärtigen Diskurs weniger als ein politisches Statement, sondern als ein Arbeitsinstrument, das sich den Vorstellungen und Bedürfnissen seiner Mitglieder anpassen kann. Gob Squad zum Beispiel betrachten die kollektive Arbeitsweise unemphatisch und bar jeder ideologischen Stellungnahme als „working mechanism[1888]“. Die konzeptuelle Uneinigkeit und Widersprüchlichkeit des Kollektivs wird als „practical dispute[1889]“ aufgefasst und nimmt eine konkrete Funktion im Produktionsprozess ein [vgl. 7.3.1]. Während die Theatermacher um die Jahrzehntwende 1960/70 treffend als Idealisten beschrieben werden können, erscheinen die heutigen als Pragmatiker. Das kollektive Arbeiten stellt nicht mehr ein Prinzip dar, das auf etwas Übergeordnetes (eine Gesellschaftsordnung oder ein ideologisches Denksystem) verweist, sondern als eine Form der Zusammenarbeit, der eine besondere künstlerische Effizienz zugeschrieben wird. Die heutigen Kollektivkonzepte scheinen sich von ihrer einstigen politischen und ideologischen Gebundenheit "autonomisiert" zu haben [vgl. 7.3.2]. Sie scheinen nicht für eine bestimmte politische Haltung oder Weltanschauung, sondern für sich selbst zu stehen. Dass sich das Kollektiv anscheinend der Bürde der Verantwortung für gesellschaftliche Transformationen entledigt hat [vgl. 7.2.2], schmälert in gewisser Weise ihre "Bedeutsamkeit", verleiht den

[1886] Reckwitz (wie Anm. 21), S. 94.
[1887] She She Pop (wie Anm. 1223), S. 222.
[1888] Gob Squad (wie Anm. 1249).
[1889] Ebd..

Diskursen und Praktiken der gegenwärtigen Kollektive aber auch Leichtigkeit und etwas Spielerisches.

Auch in den Utopien, die diskursiv mit dem kollektiven Arbeiten verbunden sind, zeichnet sich eine Abwendung vom "Großen und Ganzen" und eine Hinwendung zum Kleinen und Alltäglichen ab. In den Diskursen zu den *site related performances* von Gob Squad beispielsweise treten die kleinen Akte der zwischenmenschlichen Kommunikation (zwischen Performer und Zuschauer oder Passant) als utopische Momente hervor [vgl. 8.3.3.1.1]. Diese stehen in einem krassen Gegensatz zu der in den Aufgabenstellungen der Performances wie *Saving The World* oder *Revolution Now!* sich äußernden "nostalg-ironischen" Referenz an die umfassenden Utopien der Vorgängergeneration. Auch die sich in der organisatorischen Verfasstheit der heutigen Kollektive abzeichnende Tendenz zum Klein-Kollektiv kann als Absage an die idealischen Vorstellungen eines Gesamt- oder Massen-Kollektivs, wie sie im Kollektiv-Diskurs um die Jahrzehntwende 1960/70 noch auftauchten, und als pragmatische Geste gelesen werden [vgl. 7.4].

Die „Formsemantiken des Kollektivs“

Sowohl die Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre als auch die heutigen Kollektive gehen von einem interdependenten Verhältnis von Produktionsweise und ästhetischen Ausdrucksformen aus. Allerdings unterscheiden sich die jeweils mit der gemeinschaftlichen Arbeitsweise in Zusammenhang gebrachten „Formsemantiken des Kollektivs[1890]“ grundlegend voneinander. She She Pops Konzept des *Ersetzbarseins* und die damit einhergehende Idee, dass der Performer von seiner „besondere[n] Fähigkeit“ und seinem „ganz besonderen individuellen Ausdruck[1891]“ abzusehen habe, erinnert an das Prinzip einer homogenen Spielweise, die im Diskurs zu *Die Mutter* zum Darstellungsideal des Kollektivs erklärt wurde. Gleichzeitig scheint aber der konstitutive Grundsatz der Vielstimmigkeit auch auf darstellerischer Ebene geltend gemacht zu werden [vgl. 8.4.1.2]. Auch gibt es eigentlich kaum eine Eigenschaftsbestimmung, die weniger auf die Spielweisen der Performer von She She Pop und Gob Squad zuträfe als die Devise „leise und unscheinbar“, die im Schaubühnen-Diskurs mit der Idee einer homogenen Spielweise verbunden war [vgl. 4.4.1]. Zu den ästhetischen Ausdrucksformen, die gegenwärtig im Zusammenhang mit den kollektiven Arbeitsweisen diskutiert werden, zählt die Dehierarchisierung der theatralen Mittel und des

[1890] Kurzenberger (wie Anm. 16), S. 162.
[1891] Ilia Papatheodorou (wie Anm. 1745), S. 64.

Aufführungsgeschehens, die in eine kausale Beziehung zu den enthierarchisierten Arbeitsprozessen der Theaterkollektive 2000ff gesetzt werden. Ebenso zeichnet sich im Diskurs zu den heutigen Theaterkollektiven der Anspruch eines enthierarchisierten Theater-Raums ab. Ihre Raumkonzeptionen stehen den vermeintlich diskriminierenden Dispositiven der Guckkastenbühne mit ihrer Trennung von Darstellern und Zuschauern sowie der räumlichen Abtrennung des Tätigkeitsbereichs der Bühnentechniker von demjenigen der Darsteller entgegen. Die Strategie der Selbst-Inszenierung, die bei She She Pop und Gob Squad immer auch eine Inszenierung des Kollektivs bzw. des kollektiven Arbeitens bedeutet [vgl. 8.2.5], scheint ebenfalls eine typische künstlerische Vorgehensweise der Theaterkollektive 2000ff darzustellen. Sie kann mit der Konzeption des Kollektivs als eines vielstimmigen Gebildes in Zusammenhang gebracht werden, die Individuelles und Kollektives als voneinander abhängige Größen versteht. Hier zeichnet sich ein deutlicher Unterschied zum Theaterkollektiv 1968ff ab, dessen organisatorische und ästhetische Konzepte sich immer an der Gruppe orientierten, dem sich die „schauspielerischen Bedürfnisse“ und der „Subjektivismus[1892]“ des Einzelnen unterzuordnen hatten [vgl. 3.1.2.1]. Die Vorstellung eines „positiven Dilettantismus“, die die Ästhetik der Performances von She She Pop und Gob Squad grundlegend prägt, verweist nicht nur auf die Widerständigkeit des Fehlerhaften in einer auf Perfektion und Leistung ausgerichteten Gesellschaft, sondern auch auf ein Theaterverständnis, das den prozesshaften, unfertigen und offenen Charakter der Theaterarbeit betont. Die heutigen Theaterkollektive scheinen eine Inszenierung nicht als ein fertiges Produkt zu betrachten, sondern im Sinne des „performative turn[1893]“ als ein prozesshaftes Gefüge, das sich im Laufe der Aufführungen – unter dem Einfluss der jeweiligen Besetzung sowie im Zusammenspiel mit den jeweils präsenten Zuschauern und anderen Beteiligten – beständig wandelt. Die Inszenierung scheint auch mit dem Probenprozess in einem untrennbaren Zusammenhang zu stehen, was sich an der szenischen Selbstreflexivität, der Thematisierung der kollektiven Funktionsweisen (im Produktionsprozess) in den Aufführungen selbst aufzeigen lässt.

Es ist bezeichnend, dass einige ästhetische Prinzipien, wie beispielsweise die permanente und sichtbare Anwesenheit aller Darsteller während der gesamten Aufführungsdauer, die die heutigen Theaterkollektive von ihren Vorgängern übernommen zu haben scheinen, weder als

[1892] Schwiedrzik (wie Anm. 167), 136-137.
[1893] Siehe dazu: Erika Fischer-Lichte, Vom "Text" zur Performance. Der "performative turn" in den Kulturwissenschaften, in: *Kunstforum International, Heft* 152, 2000.

historisches Erbe noch als eine „Formsemantik des Kollektivs“ reflektiert werden. Die durchgängige Bühnenpräsenz des gesamten Schauspielerensembles, die ihre geteilte Verantwortlichkeit für die Aufführung symbolisierte, wurde im Diskurs um *Die Mutter* als ein herausragendes Merkmal einer kollektiven Ästhetik gewertet. Auch viele Performances von She She Pop und Gob Squad zeichnen sich dadurch aus, dass alle Performer für das Publikum sichtbar bleiben, auch wenn sie gerade nicht direkt am szenischen Geschehen beteiligt sind. Dennoch bleibt dies im Diskurs unerwähnt. Bei *Peer Gynt* erregte die Aufteilung der Hauptrolle große journalistische und theaterwissenschaftliche Aufmerksamkeit. Dass die "Rolle" der Edie Sedgwick in Gob Squads Version von *Kitchen* von allen Performern zeitweise eingenommen wird, findet im heutigen Diskurs keine Beachtung. Es scheint, als gehörten einige „Formsemantiken des Kollektivs“ inzwischen so sehr zum Repertoire, dass sie nicht mehr als Spezifika einer kollektiven ästhetischen Ausdrucksweise wahrgenommen werden. Sie zeugen von dem grundlegenden (diskursiven und ästhetischen) Einfluss, der die zeitgenössischen Theaterkollektive – aller unterschiedlicher theoretischer und künstlerischer Ansätze zum Trotz – mit ihren historischen Vorgängern verbindet. Einerseits sind viele der Konzepte der 1960/70er-Jahre scheinbar auch heute noch wirksam, sei es auch in Negation und Abgrenzung. Andererseits ist der gegenwärtige Kollektiv-Diskurs untrennbar an die aktuellen gesellschaftlichen, politischen und philosophischen Kontexte gebunden, in die er sich einfügt. Der *neue Geist des Kollektivs* stellt somit auch ein Hybrid dar, in dem frühere Sichtweisen auf Kollektivität sich mit denen des 21. Jahrhunderts überlagern.

Methodologische Reflexion und Forschungsperspektiven

Diese Dissertationsschrift, die sich mit dem *neuen Geist des Kollektivs* beschäftigt, konnte einen Beitrag dazu leisten, das bisher wenig erforschte Phänomen der kollektiven Arbeitsweisen am Theater zu konturieren, indem die zentralen Konzepte und Topoi herausgearbeitet wurden, die um die Jahrzehntwende 1960/70 und zu Beginn des 21. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang diskutiert wurden. Der jeweilige Kollektiv-Begriff konnte ebenso präzisiert werden wie das ihm jeweils immanente Verständnis der (Theater-) Kunst, der Gemeinschaft und des Politischen. Die Kontextualisierung der Kollektiv-Diskurse mit den ihnen zeitgenössischen theater- und sozialwissenschaftlichen Positionen konnte ihre Verwobenheit mit philosophischen, politischen und gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen aufzeigen. Das Inbezugsetzen der beiden Kollektivgenerationen ließ die Kontinuitätslinien und Brüche zwischen den Diskursen um das Theaterkollektiv 1968ff einerseits und die

Theaterkollektive 2000ff andererseits hervortreten. Die Fragestellung nach dem *Geist des Kollektivs* implizierte eine Makroperspektive, die den jeweiligen Diskurs zu und von den Theaterkollektiven in seiner ganzen Bandbreite zu erfassen suchte. Mit der methodologischen Vorgehensweise der Diskursanalyse wurde diese makroperspektivische Sichtweise durch eine mikroperspektivische ergänzt. Die ausgewählten Diskursbeiträge wurden im Detail analysiert und an der ganz konkreten Argumentations- und Ausdrucksweise der einzelnen Aussagen wurde aufgezeigt, auf welche Weise das Kollektiv und die kollektiven Arbeitsweisen wahrgenommen und begründet werden. Der Analysekorpus umfasst diskursbegründende, diskursprägende und diskurstypische Texte, so dass von der einzelnen Aussage auf den globalen Diskurs geschlossen werden konnte. Auf diese Weise konnten sowohl die übergeordneten diskursiven Zusammenhänge herausgestellt als auch der *Geist des Kollektivs* und die Geisteshaltung der Kollektive am ganz konkreten Beispiel nachgezeichnet werden. Auch wenn die weiterführende Beschäftigung mit den herausgearbeiteten Einzelaspekten der kollektiven Organisations- und Arbeitsweisen aufgrund des makroperspektivischen Ansatzes nur in einem begrenzten Rahmen möglich war, so besteht der Vorteil dieser Herangehensweise darin, dass der sich in den jeweiligen Diskursen abzeichnende *Geist des Kollektivs* in seiner Globalität betrachtet werden konnte. Das Dissertationsprojekt versteht sich in diesem Sinne als eine Art Grundlagenforschung, die die weitere (theater-) wissenschaftliche Beschäftigung mit den historischen und aktuellen Formen der kollektiven Theaterarbeit auf der Basis präzisierter Kollektivbegriffe möglich macht.

Die diskursanalytische Vorgehensweise hat sich in mehrfacher Hinsicht als fruchtbar erwiesen. Diese Methode zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Diskursbeiträge als ideengeschichtlich geprägte Konstrukte und nicht als historische Fakten behandelt. Für die Frage nach dem *Geist des Kollektivs* war diese Unterscheidung grundlegend: Es sollte ja weniger die konkrete kollektive Arbeitspraxis, sondern vielmehr ihre ideellen Kontexte betrachtet werden. Auch die Untersuchung der Diskurse zu den Inszenierungen der Schaubühne und den ästhetischen Strategien von She She Pop und Gob Squad hat sich als ein ergiebiges Unterfangen herausgestellt. Die anfänglichen Zweifel, dass diese Vorgehensweise die ästhetische Dimension der untersuchten künstlerischen Praktiken unberücksichtigt lassen könnte, haben sich als unbegründet herausgestellt. Erstens stellt sich dieses Problem für jede Form der theoretisch-wissenschaftlichen Betrachtung von künstlerischen Äußerungen und zweitens wird die Unterscheidung von Kunst und Nicht-

Kunst vor dem aktuellen geistigen Horizont zunehmend obsolet: In der Gesellschaft des ästhetisierten Kapitalismus, die die Grundlage der Überlegungen sowohl von Boltanski/Chiapello, als auch von Andreas Reckwitz oder Gernot Böhme darstellt, scheinen sich die Bereiche der Kunst, der Ökonomie, der Politik und des Alltagslebens gegenseitig zu durchdringen und ineinander aufzugehen. Auch die Bedenken, der Untersuchung des *neuen Geists des Kollektivs* eine Analyse der Diskurse bezüglich der Theaterkollektive der 1960/70er-Jahre voranzustellen – wurde doch dadurch ein direkter Zusammenhang insinuiert, der erst noch erwiesen werden musste und der die Sichtweise auf die heutigen Kollektivformationen zu beeinflussen drohte – waren schnell ausgeräumt. Die Untersuchungsergebnisse haben gezeigt, dass diese Setzung gerechtfertigt und sinnvoll war. Durch die Wiederaufnahme einiger zentraler Konzepte der kollektiven Theaterpraxis um die Jahrzehntwende 1960/70 und die Abgrenzung von anderen scheinen sich die heutigen Kollektiv-Diskurse grundlegend in Bezug zu den früheren zu konstituieren.

Der hier herausgearbeitete *neue Geist des Kollektivs* trifft sicher nicht auf alle zeitgenössischen Theaterkollektive zu und bezieht sich ausschließlich auf die sehr spezifischen Bedingungen und Ausformungen des kollektiven Arbeitens in der deutschen Theaterlandschaft. Die makroperspektivische Fragestellung brachte ein globales Bild des *Geists des Kollektivs* hervor. Insofern ergeben sich mehrere Ansatzpunkte für eine weiterführende wissenschaftliche Untersuchung der heutigen und historischen Formen der kollektiven Theaterarbeit, die sich im Einzelnen mit den hier herausgearbeiteten Konzepten und Aspekten beschäftigt. Einige der nur in Ansätzen behandelten Themenkomplexe wie zum Beispiel die Rollen des Publikums in den Performances von She She Pop und Gob Squad, der Versuch einer Übertragung der Akteur-Netzwerk-Theorie auf das zeitgenössische (kollektive) Performancetheater oder die prototypische Figur des Performers als der postdramatischen Version des Schauspielers wären ebenso eine eigenständige Untersuchung wert wie die Konzepte des *Ersetzbarseins* und der *Zeugenschaft*.
Eine Studie, die eine europäische Perspektive einnimmt, würde sicherlich andere Ergebnisse und zusätzliche Erkenntnisse hervorbringen. Die Renaissance der Theaterkollektive ist bei weitem kein Phänomen, das sich auf den deutschsprachigen Raum beschränkt. Gerade in Frankreich, aber auch in Belgien, den Niederlanden und anderen europäischen Ländern scheinen sich immer mehr Theatermacher für eine Zusammenarbeit im Kollektiv zu entscheiden. Es wäre interessant, die unterschiedlichen Organisationsformen und Kollektivverständnisse miteinander in Bezug zu setzen und zu untersuchen, welchen Einfluss

die lokalen Gegebenheiten wie beispielsweise die jeweiligen kulturpolitischen Systeme und Subventionsstrukturen auf den *Geist des Kollektivs* ausüben.

Nicht nur eine geographische, sondern auch eine historische Entgrenzung des Forschungsbereiches wäre von Interesse. In der Einleitung zum ersten Teil wurde bereits erwähnt, dass die geschichtlichen Bezüge des Theaterkollektivs 1968ff und auch der heutigen Kollektive bis in die Weimarer Republik zurückreichen. Die diesbezüglichen Lektüren im Rahmen dieses Forschungsprojektes haben gezeigt, dass es augenfällige Parallelen (wie auch grundlegende Unterschiede) zwischen den Diskursen zu und von den Theaterkollektiven der 1920/30er-Jahre und denjenigen der nachfolgenden Kollektivgenerationen gibt. Die gezielte Auseinandersetzung mit dem Weimarer „Theater der Kollektive[1894]" wäre demnach vielversprechend.

Es sollte auch nicht außer Acht gelassen werden, dass die für die vorliegende Dissertationsschrift ausgewählten Beispiele She She Pop und Gob Squad für einen spezifischen Typus des Theaterkollektivs stehen, der die Diskurse zu Beginn des 21. Jahrhunderts bestimmte. In jüngster Zeit tauchen in der deutschsprachigen Freien Szene neue Organisationsformen gemeinschaftlicher Theaterarbeit auf, wie beispielsweise diejenigen von Cobratheater.cobra oder der Geheimagentur[1895]. Die sich in diesen Arbeitsweisen äußernden Vorstellungen von Kollektivität scheinen sich an anderen Konzepten zu orientierten und sich in andere Logiken einzuschreiben. Vielleicht gibt es bereits einen *neusten Geist des Kollektivs*, der sich von dem hier skizzierten grundlegend unterscheidet?

[1894] Kurzenberger (wie Anm. 16), S. 153.

[1895] Siehe dazu: Juliane Hahn, *Die Organisation Freier Theaterarbeit - Kollektiv und Netzwerk: eine vergleichende Analyse der Organisationsformen von "She She Pop", die "Geheimagentur" und "cobratheater.cobra"*, Diplomarbeit, Hildesheim 2013.

Quellen- und Literaturverzeichnis: Das Theaterkollektiv 1968ff

Autant-Mathieu, Marie-Christine (Hrsg.) (2013): *Créer, ensemble: points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe-XXe)*. Montpellier: L'Entretemps.

Baudrillard, Jean (2015): *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen*. Wiesbaden: Springer VS.

Beck, Julian (1986): *The life of the theatre. The relation of the artist to the struggle of the people*. San Francisco: Limelight.

Benjamin, Walter (1977): Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934. In: Tiedemann, Rolf, Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II. 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Berg, Nicolas; Burdorf, Dieter (Hrsg.) (2013): *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Berger, Stefan (2013): Das Individuum und die "proletarische Kollektivität": unversöhnliche Gegensätze? In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (40-41).

Besson, Jean-Louis, Maidon, Gaelle (2013): Création de la Schaubühne. Jürgen Schitthelm, directeur administratif de la Schaubühne 1962-2012 (entretien). In: *Théâtre/Public* (209).

Besson, Jean-Louis, Maidon, Gaelle (2013): La Schaubühne, Berlin-Ouest, 1970-1981. Avant-Propos. In: *Théâtre/Public* (209), S. 4.

Boehlich, Walter (1968): AUTODAFÉ. In: *Kursbuch* (15).

Borowsky, Peter (1998): Sozialliberale Koalition und innere Reformen. In: *Informationen zur politischen Bildung* (258).

Borowsky, Peter (1998): Das Ende der "Ära Adenauer". In: *Informationen zur politischen Bildung* (258).

Borowsky, Peter (1998): Große Koalition und Außerparlamentarische Opposition. In: *Informationen zur politischen Bildung* (258).

Borowsky, Peter (1998): Tendenzwende Anfang der siebziger Jahre. In: *Informationen zur politischen Bildung* (258).

Brandt, Willy (1998): Regierungserklärung von Bundeskanzler Willy Brandt vor dem Deutschen Bundestag am 28. Oktober 1969. In: *Informationen zur politischen Bildung* (258).

Brecht, Bertolt (1961): *Kleines Organon für das Theater. Mit einem "Nachtrag zum Kleinen Organon"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt (1963): Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters (1940). In: Hecht, Werner (Hrsg.): Bertolt Brecht. Schriften zum Theater 5. 1937-1951, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt (1972): Einiges über proletarische Schauspieler. In: Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald (Hrsg.): *Deutsches Arbeitertheater 1919 - 1933*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Brecht, Bertolt (1992): Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker. In: Hecht, Werner (Hrsg.): *Bertolt Brecht Werke. Schriften I. Schriften 1914 - 1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Buhr, Manfred (1974): *Kleines Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie*. Berlin: Dietz.

Büscher, Barbara (1987): *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland, 1968-76*. Frankfurt am Main, New York: P. Lang.

Büscher, Barbara; Schlewitt, Carena (Hrsg.) (1991): *Freies Theater. Deutsch-deutsche Materialien*. Hagen: Kulturpolitische Gesellschaft.

Cahn, Jean-Paul (Hrsg.) (2009): *Allemagne : de la construction du Mur à l'Ostpolitik. 1961-1974*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Cahn, Jean-Paul; Poloni, Bernard; Schneilin, Gérard (Hrsg.) (2005): *La République Fédérale d'Allemagne: De la souveraineté retrouvée à la souveraineté partagée*. Nantes: Editions du Temps.

Canetti, Elias (1981): *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Danzeisen, Peter (1980): Zwischen Erfüllungszwang und Nichtbegreifen. Die Mitbestimmungsdiskussion in den Protokollen von Voll- und Spartenversammlung. In: Gert Loschütz, Horst Laube und Mara Eggert (Hrsg.): *War da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972-1980*. Frankfurt am Main: Syndikat.

Debord, Guy; Raspaud, Jean Jacques (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Tiamat.

Dermutz, Klaus (1996): Gespräch mit dem Schauspieler Otto Sander. Interview mit Otto Sander vom 04.10.1996. In: *Die Zeit Online*. Online verfügbar unter: http://www.zeit.de/1996/41/sander.txt.19961004.xml.

Ellwein, Thomas (1993): *Krisen und Reformen. Die Bundesrepublik seit den sechziger Jahren*. München: dtv.

Enzensberger, Hans Magnus (1968): Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: Hans Magnus Enzensberger (Hrsg.): *Kursbuch 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Eribon, Didier (2010): *Retour à Reims*. Paris: Flammarion.

Fahlenbach, Kathrin (2007): Protestinszenierungen. Die Studentenbewegung im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Event. In: Klimke, Martin (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn: Bpb.

Ferry, Luc; Renaut, Alain (1985): *La pensée 68 : essai sur l'anti-humanisme contemporain*. Paris: Gallimard.

Fiebach, Joachim (2002): Das Theater "in Paradoxis". Die 70er Jahre. In: Harald Müller (Hrsg.): *40 Jahre Schaubühne Berlin. Schaubühne am Lehniner Platz, Schaubühne am Halleschen Ufer 1962 - 2002*. Berlin: Theater der Zeit.

Fiebach, Joachim (Hrsg.) (2003): *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. Berlin: Theater der Zeit.

Fiebach, Joachim (2003): Umbruch der Theaterlandschaft. Die sechziger Jahre. In: Joachim Fiebach (Hrsg.): *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. Berlin: Theater der Zeit.

Fiebach, Joachim (2003): Zur Schaubühne am Halleschen Ufer. In: Joachim Fiebach (Hrsg.): *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. Berlin: Theater der Zeit.

Fiebach, Joachim; Schramm, Helmar (Hrsg.) (1983): *Kreativität und Dialog. Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Fischer-Lichte, Erika (1998): Theater in einer geteilten Stadt. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler (Hrsg.): *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*. Berlin: Fannei & Walz.

Frei, Norbert (2008): *1968. Jugendrevolte und globaler Protest*. München: dtv.

Gilcher-Holtey, Ingrid (2006): Was ist politisches Theater? Eine Debatte mit Zeitzeugen. In: Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea und Schössler, Franziska (Hrsg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/Main, New York: Campus.

Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea; Schössler, Franziska (Hrsg.) (2006): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/Main, New York: Campus.

Grund, Uta (2002): *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*. Berlin: Akademie.

Haarmann, Nils; Pelechová, Jitka (2012): Répertoires et esthétiques de la Schaubühne am Halleschen Ufer, 1970-1981. In: *Théâtre/Public* (206).

Habermas, Jürgen (1984): Vorlesungen zu einer sprachtheoretischen Grundlegung der Soziologie (1970/71). In: Habermas, Jürgen (Hrsg.): *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Habermas, Jürgen (2015): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft; mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hakemi, Sara (2007): Das terroristische Manifest. Die erste Generation der RAF im Kontext avantgardistischer und neo-avantgardistischer Diskurse. In: Klimke, Martin (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn: Bpb.

Handke, Peter (1966): *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1970): Brecht, Spiel, Theater, Agitation. In: Rischbieter, Henning (Hrsg.): *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*. München: dtv.

Handke, Peter (1970): Für das Straßentheater gegen die Straßentheater. In: Rischbieter, Henning (Hrsg.): *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute*. München: dtv.

Hecht, Werner (Hrsg.) (1992): *Bertolt Brecht Werke. Schriften I. Schriften 1914 - 1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hennis, Wilhelm (1969): *Die deutsche Unruhe: Studien zur Hochschulpolitik*. Hamburg: Wegner.

Herrmann, Karl-Ernst (Hrsg.) (1987): *Schaubühne am Halleschen Ufer am Lehniner Platz, 1962-1987*. Berlin: Propyläen.

Hochkeppel, Willy (Hrsg.) (1972): *Die Rolle der Neuen Linken in der Kulturindustrie*. München: Piper.

Hoffmann, Ludwig; Hoffmann-Ostwald, Daniel (Hrsg.) (1972): *Deutsches Arbeitertheater 1919 - 1933*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Holmig, Alexander (2007): Die aktionistischen Wurzeln der Studentenbewegung. Subversive Aktion, Kommune I und die Neudefinition des Politischen. In: Klimke, Martin (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn: Bpb.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (2017): *Dialektik der Aufklärung*. Berlin: De Gruyter.

Iden, Peter (1979): *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*. München, Wien: Fischer Taschenbuch.

Jourdheuil, Jean (2012): La métamorphose du "Lehrstück" de Brecht à Müller. In: *Théâtre/Public* (206).

Kaelble, Hartmut (2005): Sozialgeschichte. Beitrag zur Geschichte der Bundesrepublik 1954-1974. In: Cahn, Jean-Paul; Poloni, Bernard und Schneilin, Gérard (Hrsg.): *La République Fédérale d'Allemagne: De la souveraineté retrouvée à la souveraineté partagée*. Nantes: Editions du Temps.

Karasek, Hellmuth (1972): Das neue Selbstverständnis des Theaters. In: Hochkeppel, Willy (Hrsg.): *Die Rolle der Neuen Linken in der Kulturindustrie*. München: Piper.

Kässens, Wend; Gronius, Jörg W.; Bondy, Luc (1990): *Theatermacher. Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori, Peter Zadek*. Frankfurt am Main: Hain.

Kieseritzky, Wolther von (2005): "Mehr Demokratie wagen…?". Die Innenpolitik der sozialliberalen Koalition 1969 bis 1974. In: Cahn, Jean-Paul; Poloni, Bernard und Schneilin, Gérard (Hrsg.): *La République Fédérale d'Allemagne: De la souveraineté retrouvée à la souveraineté partagée*. Nantes: Editions du Temps.

Klimke, Martin (Hrsg.) (2007): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn: Bpb.

Kluth, Hans (1959): *Die KPD in der Bundesrepublik: ihre politische Tätigkeit und Organisation 1945 - 1956*. Köln: Westdeutscher Verlag.

Knellessen, Friedrich Wolfgang (1970): *Agitation auf der Bühne: Das politische Theater der Weimarer Republik*. Emsdetten: Lechte.

Kranz, Dieter (Hrsg.) (1981): *Positionen: Stehler, Planchon, Koun, Dario Fo, Langbacka, Stein. Gespräche mit Regisseuren des europäischen Theaters*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Kraus, Dorothea (2006): Zwischen Selbst- und Mitbestimmung: Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre. In: Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea und Schössler, Franziska (Hrsg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/Main, New York: Campus.

Kraus, Dorothea (2007): *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*. Frankfurt, New York: Campus.

Kraushaar, Wolfgang (1998): *1968 - das Jahr, das alles verändert hat*. München [u.a.]: Piper.

Kurzenberger, Hajo (2006): Theaterkollektive: Von der Truppe 31 zur Marthaler-Familie, von der Politisierung der 68er Bewegung zur Privatisierung des Theatermachens in den Neunzigern. In: Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea und Schössler, Franziska (Hrsg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/Main, New York: Campus.

Le Goff, Jean-Pierre (2002): *Mai 68, l'héritage impossible*. Paris: La Découverte.

Lehmann, Hans-Thies; Primavesi, Patrick (2013): Le Theater am Turm de Francfort-sur-le-Main. In: Didier Plassard (Hrsg.): *Mises en scène d'Allemagne. Les voies de la création théâtrale*. Paris: CNRS.

Loschütz, Gert; Laube, Horst; Eggert, Mara (Hrsg.) (1980): *War da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972-1980*. Frankfurt am Main: Syndikat.

Luckenscheiter, Roman (2007): Der postmoderne Impuls. "1968" als literaturgeschichtlicher Katalysator. In: Klimke, Martin (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn: Bpb.

Müller, Harald (Hrsg.) (2002): *40 Jahre Schaubühne Berlin. Schaubühne am Lehniner Platz, Schaubühne am Halleschen Ufer 1962 - 2002*. Berlin: Theater der Zeit.

Nagel, Ivan (2001): Zustand der deutschen Sprechbühne. Bericht zwischen den Jahrzehnten. (1969). In: Ivan Nagel (Hrsg.): *Streitschriften. Politik, Kulturpolitik, Theaterpolitik 1957-2001*. Berlin: Siedler.

NDR.de: Der Muff unter den Talaren. Norddeutscher Rundfunk. Online verfügbar unter http://www.ndr.de/kultur/geschichte/studentenbewegung2.html.

Negt, Oskar; Kluge, Alexander (1974): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Neumann, Oskar (1983): Positionen und Probleme am Halleschen Ufer. In: Fiebach, Joachim und Schramm, Helmar (Hrsg.): *Kreativität und Dialog. Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Pelechová, Jitka (2013): Le travail collectif à la Schaubühne am Halleschen Ufer. "Chère Angela Winkler, ici nous étudions le marxisme…". In: *Théâtre/Public* (209).

Petry, Bettina (2002): Gespräch mit Henning Rischbieter. In: von Becker, Peter (Hrsg.): *Das Jahrhundert des Theaters*. Köln: DuMont Literatur und Kunst.

Piscator, Erwin (1986): Das proletarische Theater. In: Piscator, Erwin (Hrsg.): *Zeittheater. "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Piscator, Erwin (1986): Politisches Theater heute. Wo die ganze Nation betroffen ist, darf das Theater nicht hintenan stehen. In: Piscator, Erwin (Hrsg.): *Zeittheater. "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Piscator, Erwin (1986): Zur Geschichte des politischen Theaters. In: Piscator, Erwin (Hrsg.): *Zeittheater. "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Pötzsch, Horst (2009): *Die deutsche Demokratie*. Paderborn: Bonifatius GmbH.

Rischbieter, Henning (Hrsg.) (1970): *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus* Theater heute. München: dtv.

Sandmeyer, Peter (1974): *Voraussetzungen und Möglichkeiten kollektiven Berufstheaters in Deutschland. Eine Untersuchung anhand der ersten Spielzeit des Theaterkollektivs der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin (West)*. Dissertation. Freie Universität, Berlin.

Sauter, Willmar (1998): Die optimistische Revolte der sechziger Jahre. Eine Etappe der Avantgarde. In: Fischer-Lichte, Erika; Kreuder, Friedemann und Pflug, Isabell (Hrsg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen: Francke.

Schiller, Friedrich (1962): Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Blumenthal, Liselotte und von der Wiese, Benno (Hrsg.): *Schillers Werke. Philosophische Schriften*. Weimar: Böhlau.

Schitthelm, Jürgen (2002): Wir hatten ein Theater, aber eigentlich hatte das Theater uns. In: Müller, Harald (Hrsg.): *40 Jahre Schaubühne Berlin. Schaubühne am Lehniner Platz, Schaubühne am Halleschen Ufer 1962 - 2002*. Berlin: Theater der Zeit.

Schulz, Kristina (2002): *Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968 - 1976*. Bielefeld, Univ., Diss. Frankfurt/Main: Campus.

Schulz, Kristina (2007): Frauen in Bewegung. Mit der Neuen Linken über die Linke(n) hinaus. In: Klimke, Martin (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung.* Bonn: Bpb.

Schwendter, Rolf (Hrsg.) (1986): *Die Mühen der Berge. Grundlegungen zur Alternativen Ökonomie*. München.

Schwiedrzik, Wolfgang (2002): Theater als "Aktion". Die 60er Jahre. In: Müller, Harald (Hrsg.): *40 Jahre Schaubühne Berlin. Schaubühne am Lehniner Platz, Schaubühne am Halleschen Ufer 1962 - 2002*. Berlin: Theater der Zeit.

Steinweg, Reiner (1972): *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Stuttgart: Metzler.

Strauß, Botho (1987): *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater, 1967-1986*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Tabori, George (1999): *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Tiedemann, Rolf, Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.) (1977): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II. 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Verheyen, Nina (2007): Diskussionsfieber: Diskutieren als kommunikative Praxis in der westdeutschen Studentenbewegung. In: Klimke, Martin (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn: Bpb.

Weber, Richard (1976): *Proletarisches Theater und revolutionäre Arbeiterbewegung 1918 - 1925*. Köln: Gaehme, Henke.

Willett, John (1982): *Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wolle, Stefan (2009): 1968 dans les deux Allemagnes. In: Cahn, Jean-Paul (Hrsg.): *Allemagne : de la construction du Mur à l'Ostpolitik. 1961-1974*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Zipes, Jack (2003): Utopia als die erhaltene Vergangenheit. Ein Interview von Jack Zipes mit dem Regisseur Peter Stein und dem Dramaturgen Dieter Sturm. In: Fiebach, Joachim (Hrsg.): *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. Berlin: Theater der Zeit.

Korpus der Diskursanalyse zu den Theaterkollektiven der 1960/70er-Jahre (1.-3. Kapitel)

Althaus, Joachim; Kabelitz, Roland; Meinel, Ruediger; Müller, André (1969): Entwurf eines Mitbestimmungsstatuts zur Demokratisierung des Theaters in der Bundesrepublik. In: *Nachrichtenbrief des Arbeitskreises Bertolt Brecht* (68).

Brandt, Willy (1972): Theater als Politikum. In: *Theater heute* (10).

Bremer, Claus (1968): Diskussionsbeitrag zur Debatte: "Wie autoritär ist das deutsche Theater". In: *Theater heute* (6).

Buckwitz, Harry (1968): Über die Wichtigkeit der Geduld. In: *Theater Heute Jahrbuch 1968*.

Deichsel, Wolfgang (1974): Wie man sich eine Situation schafft, in der Fehler erlaubt sind. In: *Theater heute Jahrbuch 1974*.

Der Spiegel (1968): Das politische Theater ist gescheitert. SPIEGEL-Interview mit Martin Wiebel, Dramaturg der Freien Volksbühne Berlin. 9.12.1968 (50). In: *Der Spiegel Online*. Online verfügbar unter http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45876626.html.

Der Spiegel (1969): "Für uns ist rot die Farbe der Vernunft". SPIEGEL-Gespräch mit den Reformern Peter Kleinschmidt, Claus Peymann, Dieter Reible, Peter Stein über Mitbestimmung. In: *Der Spiegel* (46).

Der Spiegel (1971): Das Ensemble ist missvergnügt. SPIEGEL-Interview mit dem Regisseur Peter Stein über den "Peer Gynt"-Erfolg der Berliner Schaubühne. In: *Der Spiegel* (22).

Eberth, Michael (1974): Wie Theater und Revolte (nicht) zusammengingen. Die Geschichte des Frankfurter Theaters am Turm (TAT) 1965-1974. In: *Theater heute Jahrbuch 1974*.

Gurreck, Klaus; Johler, Jens; Sichtermann, Barbara (1969): Zum Berufsbild des Schauspielers. (Vorstellung und Wirklichkeit). In: *Nachrichtenbrief des Arbeitskreises Bertolt Brecht* (67).

Gurreck, Klaus; Johler, Jens; Sichtermann, Barbara; Stein, Stefan (1969): Zerschlagt das bürgerliche Theater! In: *Theater heute* (2).

Heinrichs, Benjamin (1973): Freie Gruppen - zum Beispiel Rote Rübe. In: *Theater Heute Jahrbuch 1973*.

Heinrichs, Benjamin (1976): Das lädierte Wunder. Über das Münchner Kollektiv "Rote Rübe" und seine neue Show "Paranoia". In: *Zeit Online*, 25.06.1976. Online verfügbar unter http://www.zeit.de/1976/27/das-laedierte-wunder.

Iden, Peter (1969): Erschwerte Konzentration auf nähere Ziele. Über einige Reformvorschläge in Frankfurt und anderswo. In: *Theater heute* (12).

Jäger, Gerd (1973): Wie, warum funktioniert die Schaubühne? Beobachtungen und Folgerungen von Gerd Jäger. In: *Theater Heute Jahrbuch 1973*.

Johler, Jens; Sichtermann, Barbara (1968): Diskussionsbeitrag zur Debatte "Wie autoritär ist das deutsche Theater". In: *Theater heute* (6).

Johler, Jens; Sichtermann, Barbara (1970): Über den autoritären Geist des deutschen Theaters. In: Henning Rischbieter (Hrsg.): *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus* Theater heute. München: dtv.

Kabelitz, Robert (1969): Mitbestimmung - ein Modell und ein Initiativentwurf. In: *Theater heute* (12).

Klaußnitzer, Horst (1968): Diskussionsbeitrag zur Debatte "Wie autoritär ist das deutsche Theater". In: *Theater heute* (6).

König, Michael (1973): Erfahrungen eines Schauspielers bei der Arbeit an "Märzstürme 1921". In: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft (Hrsg.): *Politik und Theater: Märzstürme 1921*, 15/16/17. Berlin: Kunst und Gesellschaft.

Kuhn, Christoph; Meier, Peter (1972): Auffassungen zur Theaterarbeit. Protokoll einer Unterhaltung der beiden Theaterkritiker des Züricher Tagesanzeigers, Christoph Kuhn und Peter Meier, mit dem Schauspieler Bruno Ganz. In: *Spielplatz - Jahrbuch für Theater 1971/72* (1).

Lietzau, Hans; Wendt, Ernst (1970): Wie Revolution wie. In: Rischbieter, Henning (Hrsg.): *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus* Theater heute. München: dtv.

Melchinger, Siegfried (1968): Theater und Revolte. 2. Antithesen. In: *Theater Heute Jahrbuch 1968*.

Michaelis, Rolf (1973): Der Schaubühne anderes Gesicht. In: *Theater Heute Jahrbuch 1973*.

Müller, André (1970): Bericht über die Akademie-Tagung in Frankfurt zu Strukturveränderungen am deutschen Theater. In: *Nachrichtenbrief des Arbeitskreises Bertolt Brecht* (73).

Richter, Manfred Raymund (1969): Zur Situation der oppositionellen Kräfte an den Theatern in der BRD. In: *Nachrichtenbrief des Arbeitskreises Bertolt Brecht* (67).

Rischbieter, Henning (1968): Was kann man machen? Ein Gespräch über Theater und Theatermachen in diesem Jahr 1968 mit den Regisseuren Peter Stein und Peter Zadek. In: *Theater Heute Jahrbuch 1968*.

Rischbieter, Henning (1968): Theater und Revolte. 1. Lagebericht und Denkmodell. In: *Theater Heute Jahrbuch 1968*.

Rischbieter, Henning (1969): Kollektive im Theater und auf dem Theater. Materialien zur Kollektivarbeit im Theater. In: *Theater heute* (4).

Rischbieter, Henning (1974): Die Schaubühne - eine Provokation für das Stadttheater? Fakten und Überlegungen von Henning Rischbieter. In: *Theater heute Jahrbuch 1974*.

Rühle, Günther (1971): Die zehn Taten des Erwin Piscator. In: *Theater heute* (11).

Sandmeyer, Peter (1974): *Voraussetzungen und Möglichkeiten kollektiven Berufstheaters in Deutschland. Eine Untersuchung anhand der ersten Spielzeit des Theaterkollektivs der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin (West)*. Dissertation. Freie Universität, Berlin.

Schöfer, Erasmus (1969): Das Stadttheater als Spielplatz einer demokratischen Gesellschaft. In: *Theater heute* (12).

Schultz, Uwe (1970): Ein Bericht über die Arbeitstagung der Frankfurter Akademie der Darstellenden Künste. In: *Theater heute* (7).

Schwiedrzik, Wolfgang (1973): Wie kann man Kämpfe der Arbeiterklasse auf dem bürgerlichen Theater darstellen? In: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft (Hrsg.): *Politik und Theater: Märzstürme 1921*, 15/16/17. Berlin: Kunst und Gesellschaft.

Schwiedrzik, Wolfgang; Stein, Peter (1968): Demokratie ist auch Aktion. In: *Theater heute* (9).

Steckel, Frank-Patrick; Stein, Peter (1970): Der Vorschlag Brechts. In: Schaubühne am Halleschen Ufer (Hrsg.): *Programmheft der Inszenierung "Die Mutter"*. West-Berlin.

Stein, Peter (1981): Ich bin kein Einzelkämpfer. In: Kranz, Dieter (Hrsg.): *Positionen: Stehler, Planchon, Koun, Dario Fo, Langbacka, Stein. Gespräche mit Regisseuren des europäischen Theaters*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Stein, Peter (1969): Kennen Sie Ihre Bedürfnisse? Pausenveranstaltung zu "Tasso" in Bremen. In: *Theater heute* (5).

Theater heute (1973): Wie wird fürs Theater ausgebildet, wie sollte ausgebildet werden? Dokumentation über den „theaterpädagogischen Kongress" in Berlin. In: *Theater heute* (7).

Theater heute (1974): Theaterleute über Theaterarbeit. Zwölf ganz verschiedene Beispiele dafür, wie heute Theater gemacht wird. In: *Theater heute Jahrbuch 1974*.

Theater heute (1974): Wie kollektive Arbeitsmethoden in die Proben eingebracht werden. Ensemble-Gespräch über die Inszenierungen von "Revolte im Erziehungshaus" und "Frühlings Erwachen" am Schauspiel Frankfurt. In: *Theater heute Jahrbuch 1974*.

Utzerath, Hansjörg; Wiebel, Martin (1968): Das Theater als Produktionsbetrieb. Diskussionsbeitrag zur Debatte: "Wie autoritär ist das deutsche Theater?". In: *Theater heute* (6).

Vietnam-Kollektiv (1969): Rückblick auf die Arbeit am "Viet Nam Diskurs" der Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin. In: *Theater heute* (4).

Korpus der Analyse der Diskurse zu den Schaubühnen-Inszenierungen *Die Mutter* und *Peer Gynt* (4. Kapitel)[1896]

Altvater, Elmar (1970): „Jetzt ist die Suppe noch schlechter geworden. So wird er immer unzufriedener." - Die Suppe ist jetzt besser geworden. Wird er drum auch immer zufriedener? In: Schaubühne am Halleschen Ufer (Hrsg.): *Programmheft der Inszenierung "Die Mutter"*. West-Berlin.

Bock, Hans Bertram (1970): Erfolg für Peter Steins Kollektiv: Brechts „Mutter" in der Berliner Schaubühne. Aufstand der Maulwürfe. In: *Nürnberger Nachrichten*, 10.10.1970.

Canaris, Volker (Hrsg.) (1973): *Bertolt Brecht: "Die Mutter". Regiebuch der Schaubühnen-Inszenierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hensel, Georg (1971): Spiel mit dem Spiel von Peer Gynt. Ibsen inszeniert von Peter Stein in der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer. In: *Darmstädter Echo*, 21.05.1971.

Hildebrandt, Dieter (1971): Manege frei für... Henrik Ibsen. Peter Stein inszeniert "Peer Gynt". In: *Publik*, 28.05.1971.

Iden, Peter (1970): Aus niemals wird: heute noch. Brechts Mutter - erste Aufführung der "Schaubühne am Halleschen Ufer" Berlin. In: *Frankfurter Rundschau*, 10.10.1970.

Iden, Peter (1971): Ein schönes Stück Leben. Peter Steins Inszenierung von Ibsens „Peer Gynt" an der Berliner Schaubühne. In: *Frankfurter Rundschau*, 17.05.1971.

Kaiser, Joachim (1970): Alte Revolutionäre im neuen Theater. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.10.1970.

Karasek, Hellmuth (1970): Zurück zur Mutter. Die neue Berliner Schaubühne beginnt mit Brecht. In: *Die Zeit*, 16.10.1970.

Karasek, Hellmuth (1971): Ein Höhepunkt deutschen Theaters. In: *Die Zeit*, 21.05.1971.

Karsunke, Yaak (1973): Schwierigkeiten beim Besprechen der „Mutter". In: Volker Canaris (Hrsg.): Bertolt Brecht: "Die Mutter". Regiebuch der Schaubühnen-Inszenierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Luft, Friedrich (1970): Paukenschlag in der Schaubühne. Vollendetes Kollektivtheater - Gorki/Brechts "Die Mutter" am Halleschen Ufer. In: *Die Welt*, 10.05.1970.

Michaelis, Rolf (1970): Berlin geht in die Stein-Zeit. Brechts Mutter an der Schaubühne. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.10.1970.

[1896] Die hier aufgelisteten Zeitungsrezensionen der Inszenierungen *Die Mutter* und *Peer Gynt* wurden vom Innsbrucker Zeitungsarchiv (IZA) zur Verfügung gestellt.

Michaelis, Rolf (1971): Bilderbogen des Bürgertums. Ibsens „Peer Gynt“ von Peter Stein inszeniert. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.05.1971.

Mudrich, Heinz (1970): Eine Mutter in Berlin: Therese Giehse. Brechts Gorki-Bearbeitung als Ereignis der Festwochen. In: *Saarbrücker Zeitung*, 10.10.1970.

Nagel, Ivan (1971): Zwei Abende zur wiederholten Betrachtung. „Peer Gynt“ an der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer von Peter Stein inszeniert. In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.05.1971.

Rainer, Wolfgang (1970): Schöner, grüner Klassenkampf. In: *Stuttgarter Zeitung*, 12.10.1970.

Rischbieter, Henning (1970): Revolution auf Taubenfüßen. In: *Theater heute* (11).

Ritter, Heinz (1971): Peer Gynt - schööön! Der längste Ibsen den es je gab: Peter Steins Abenteuer in der Schaubühne. In: *Der Abend, Berlin-West*, 15.05.1971.

Salmony, George (1970): Kellerassel wird Ratte. Kollektiv-Inszenierung in der Schaubühne Berlin. In: *Die Abendzeitung München*, 07.10.1970.

Schaubühne am Halleschen Ufer (Hrsg.) (1970): Programmheft der Inszenierung "Die Mutter". West-Berlin.

Schaubühne am Halleschen Ufer (Hrsg.) (1971): *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert: Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung Berlin 1971*. Berlin: Hentrich.

Windelboth, Horst (1971): Eine aufwendige Reise um die Welt in mehr als sieben Stunden. Die Schaubühne am Halleschen Ufer brachte Peter Steins eigenwillige „Peer Gynt“ Inszenierung. In: *Berliner Morgenpost*, 16.05.1971.

Quellen- und Literaturverzeichnis: Die Theaterkollektive 2000ff

Aristoteles; Gigon, Olof (Hrsg.) (1973): *Politik*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag.

Bahnert, Christin; Kerber, Armin (Hrsg.) (2011): *Einfachheit & Lust & Freiheit. Theater zwischen freier Wildbahn und städtischer Institution*. Berlin: Theater der Zeit.

Baillet, Florence (2004): *L'utopie en jeu : critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*. Paris: CNRS.

Bairlein, Josef; Balme, Christopher; von Brincken, Jörg; Ernst, Wolf D.; Wagner, Meike (Hrsg.) (2011): *Netzkulturen. Kollektiv, kreativ, performativ*. München: epodium.

Balme, Christopher (2004): Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: Balme, Christopher und Moninger, Markus (Hrsg.): *Crossing Media. Theater - Film - Fotografie - Neue Medien*. München: epodium.

Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías und Winko, Simone (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam.

Bedorf, Thomas (Hrsg.) (2010): *Das Politische und die Politik*. Berlin: Suhrkamp.

Bedorf, Thomas (2010): Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz. In: Thomas Bedorf (Hrsg.): *Das Politische und die Politik*. Berlin: Suhrkamp.

Bedorf, Thomas (2010): Jean-Luc Nancy: Das Politische zwischen Gesellschaft und Gemeinschaft. In: Bröckling, Ulrich (Hrsg.): *Das Politische denken: zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: Transcript.

Bircher, Urs (2004): Innovation durch Kooperation. Informationen zum sogenannten Hildesheimer Modell. In: Wagner, Bernd (Hrsg.): *Theaterdebatte. Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*. Essen: Klartext.

Birgfeld, Johannes (Hrsg.) (2018): *She She Pop. Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*. Berlin: Alexander.

Block, René; Nollert, Angelika (Hrsg.) (2005): *Kollektive Kreativität. Collective creativity : Kunsthalle Fridericianum Kassel, 01.05-17.07.2005*. Frankfurt am Main: Revolver.

Böhme, Gernot (2016): *Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp.

Boltanski, Luc; Chiapello, Ève (1999): *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.

Boltanski, Luc; Chiapello, Ève (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Bonfert, Anne (2018): Künstler_innen und ihr Publikum. Strategien der Begegnung als konstitutives Moment eines "Singulär Plural Seins" im Theater. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hrsg.): *Publikum im Gegenwartstheater*. Berlin: Alexander.

Bormann, Hans-Friedrich (Hrsg.) (2010): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst - Medien - Praxis*. Bielefeld: Transcript.

Boroditsky, Lera (2011): How language shapes thought. In: *Scientific American* (Vol. 304, No. 2).

Brandstetter, Gabriele (Hrsg.) (1998): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*. Tübingen: Narr.

Bröckling, Ulrich (Hrsg.) (2010): *Das Politische denken: zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: Transcript.

Brogi, Susanna (Hrsg.) (2013): *Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen*. Bielefeld: Transcript.

Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (2001): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Craig, Edward Gordon (1970): *Über die Kunst des Theaters*. Berlin: Gerhardt.

Deck, Jan (2008): Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater. In: Deck, Jan und Sieburg, Angelika (Hrsg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: Transcript.

Deck, Jan (2011): Politisch Theater machen - eine Einleitung. In: Deck, Jan und Sieburg, Angelika (Hrsg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: Transcript.

Deck, Jan; Sieburg, Angelika (Hrsg.) (2008): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: Transcript.

Dörre, Klaus (2008): Armut, Abstieg, Unsicherheit. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Abstieg - Prekarität - Ausgrenzung. Aus Politik und Zeitgeschichte*. Frankfurt am Main: Bundeszentrale für politische Bildung.

Doyon, Raphaelle; Freixe, Guy (Hrsg.) (2014): *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Lavérune: L'Entretemps.

Drewes, Miriam (2010): *Theater als Ort der Utopie: zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Bielefeld: Transcript.

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

Dreysse, Miriam (2012): Multiple Autorschaften: zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form. In: Matzke, Annemarie; Weiler, Christel und Wortelkamp, Isa (Hrsg.): *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*. Berlin: Alexander.

Ernst, Wolf-Dieter (2011): Akteur-Netzwerke und Performance-Analyse. In: Bairlein, Josef; Balme, Christopher; von Brincken, Jörg; Ernst, Wolf D.; und Wagner, Meike (Hrsg.): *Netzkulturen. Kollektiv, kreativ, performativ*. München: epodium.

Esch, Christian (Hrsg.) (2012): *Es geht auch anders. Theater Festival Impulse*. Berlin: Theater der Zeit.

Evert, Kirsten (2005): "Verortung" als Konzept: Rimini Protokoll und Gob Squad. In: Klein, Gabriele (Hrsg.): *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: Transcript.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) (1999): *Transformationen - Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit.

Fischer-Lichte, Erika (2000): Vom "Text" zur Performance. Der "performative turn" in den Kulturwissenschaften. In: *Kunstforum International* (152).

Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) (2006): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theate*r. Berlin: Theater der Zeit.

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Weiler, Christel (Hrsg.) (1998): *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*. Berlin: Fannei & Walz.

Fischer-Lichte, Erika; Kreuder, Friedemann; Pflug, Isabel (Hrsg.) (1998): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen: Francke.

Freixe, Guy (2014): En finir avec le metteur en scène. In: Doyon, Raphaelle und Freixe, Guy (Hrsg.): *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Lavérune: L'Entretemps.

Fukuyama, Francis (1992): *The end of history and the last man*. New York: Free Press.

Fülle, Henning (2011): Politisches Theater und "das Politische in zeitgenössischen Theaterformen". In: Deck, Jan und Sieburg, Angelika (Hrsg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: Transcript.

Fülle, Henning (2016): *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960 - 2010)*. Berlin: Theater der Zeit.

Geiges, Lars (2014): *Occupy in Deutschland. Die Protestbewegung und ihre Akteure*. Bielefeld: Transcript.

Glauner, Max (2016): Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie, deren Modi Interaktion, Kooperation und Kollaboration und die Erfahrung eines "Mittendrin-und-draußen". In: *Kunstforum International* (240).

Gludowatz, Karin; Lemke, Anja; van Eikels, Kai (2015): "Wer hat's erfunden?". Vom Genie zum Kreativarbeiter. In: Netzwerk Kunst & Arbeit (Hrsg.): *Art works. Ästhetik des Postfordismus*. Berlin: b_books.

Goebbels, Heiner (2013): Zeitgenössische darstellende Kunst als Institutionskritik. Über das Verhältnis zum Zuschauer, zu den Arbeits- und Produktionsverhältnissen. In: Wolfgang Schneider (Hrsg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*. Bielefeld, Berlin: Transcript; De Gruyter.

Goethe, Johann Wolfgang von und Schiller, Friedrich (1986): Über den Dilettantismus. In: Goethe, Johann Wolfgang von (Hrsg.): *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens: Münchner Ausgabe*. München: Hanser.

Gouarné, Esther (2014): Les collectifs d'acteurs en Flandre, histoire(s) d'une utopie. In: Doyon, Raphaelle und Freixe, Guy (Hrsg.): *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Lavérune: L'Entretemps.

Gromes, Hartwin (2004): Theaterstrukturen und Theaterästhetik - eine Wechselwirkung? Von der Wirklichkeit der Utopie. Anmerkungen zum Zusammenhang von Organisationsstrukturen und künstlerischer Produktion an der Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1978. In: Kurzenberger, Hajo und Matzke, Annemarie (Hrsg.): *TheorieTheaterPraxis*. Berlin: Theater der Zeit.

Gromes, Hartwin (2005): Anmerkungen zur Raumästhetik der „Schaubühne am Halleschen Ufer" zwischen 1970 und 1978. In: Roesner, David; Wartemann, Geesche und Wortmann, Volker (Hrsg.): *Szenische Orte - mediale Räume*. Hildesheim: Olms.

Gromes, Hartwin; Kurzenberger, Hajo (2017): TheorieTheaterPraxis oder wie in Hildesheim die praktische Theaterwissenschaft entwickelt wurde. In: Schneider, Wolfgang und Speckmann, Julia (Hrsg.): *Theatermachen als Beruf: Hildesheimer Wege*. Berlin: Theater der Zeit.

Groß, Martina (Hrsg.) (2012): *Populärkultur im Gegenwartstheater*. Berlin: Theater der Zeit.

Grotowski, Jerzy (2006): *Für ein Armes Theater*. Berlin: Alexander.

Hamidi-Kim, Bérénice (2014): Vous avez dit collectif? Les 3/8 et la bande de Villeréal et d'ailleurs : Autogestion civique vs. affinités esthétiques et affectives. In: Doyon, Raphaelle und Freixe, Guy (Hrsg.): *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Lavérune: L´Entretemps.

Hamidi-Kim, Bérénice; Ruset, Séverine (Hrsg.) (2018): *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants: Organisation du travail, processus de création et conjonctures*. Lavérune: Entretemps.

Hanemann, Laura; Kalff, Yannick (2013): Zeitautonomie und Kontrollverslust. Belastende Arbeit, erschöpfte Subjekte? In: Brogi, Susanne (Hrsg.): *Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen*. Bielefeld: Transcript.

Hardt, Michael; Negri, Antonio (2002): *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt [u.a.]: Campus.

Haß, Kirsten (2004): Die Systemgänger – Deutsches Theater im neuen Jahrtausend. In: Wagner, Bernd (Hrsg.): *Theaterdebatte. Jahrbuch für Kulturpolitik 2004.* Essen: Klartext.

Hausbei, Kerstin (2017): Berlin: Theaterlandschaft in einer doppelten Stadt. In: *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* (49).

Hehmeyer, Kirsten; Pees, Matthias (Hrsg.) (2012): *Import Export: Arbeitsbuch zum HAU Berlin*. Berlin: Theater der Zeit.

Heuel, Frank (2004): Vom Freien Theater lernen? Eine Antwort. In: Wagner, Bernd (Hrsg.): *Theaterdebatte. Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*. Essen: Klartext.

Hinz, Melanie (2013): Hildesheimer Freischwimmer auf dem Sprung in die Professionalität der Freien Szene. Über die künstlerische und strukturelle Förderung junger Theatermacher_innen. In: Mittelstädt, Eckhard und Pinto, Alexander (Hrsg.): *Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse - Entwicklungen - Perspektiven*. Berlin, Bielefeld: De Gruyter; Transcript.

Hinz, Melanie; Roselt, Jens (Hrsg.) (2011): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander.

Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hrsg.) (2015): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*. Berlin: Alexander.

Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hrsg.) (2018): *Publikum im Gegenwartstheater*. Berlin: Alexander.

Höffe, Otfried (2016): *Politische Utopien der Neuzeit: Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon*. Berlin: De Gruyter.

Jeschonnek, Günter (Hrsg.) (2007): *Freies Theater in Deutschland. Förderstrukturen und Perspektiven*. Bonn: Klartext.

Karschnia, Alexander (2011): "(Post-)Performerism as a way of life" oder Das Theater der Produktion des Lebens. In: Deck, Jan und Sieburg, Angelika (Hrsg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: Transcript.

Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang (Hrsg.) (2005): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: Transcript.

Klein, Gabriele (Hrsg.) (2005): *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*. Wien: Passagen.

Kolesch, Doris (2018): Theaterpublikum - das unbekannte Wesen. Annäherungen an eine vernachlässigte Figur. In: Beate Hochholdinger-Reiterer (Hrsg.): *Publikum im Gegenwartstheater*. Berlin: Alexander.

Krämer, Sybille (2005): Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance-Künsten. Hrsg. v. E.P.I Zentrum Berlin - Europäisches Performance Institut. Berlin. Online verfügbar unter http://userpage.fuberlin.de/~sybkram/media/downloads/ Aufs%C3%A4tze%20NEU/ Zuschauer % 20zu%20Zeugen%20machen%202005.pdf.

Krasmann, Susanne (2010): Jacques Rancière: Polizei und Politik im Unvernehmen. In: Bröckling, Ulrich (Hrsg.): *Das Politische denken: zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: Transcript.

Kurzenberger, Hajo (2006): Kollektive Kreativität: Herausforderung des Theaters und der praktischen Theaterwissenschaft. In: Porombka, Stephan (Hrsg.): *Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*. Tübingen: Francke.

Kurzenberger, Hajo; Matzke, Annemarie (Hrsg.) (2004): *TheorieTheaterPraxis*. Berlin: Theater der Zeit.

Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc (1981): Ouverture. In: Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc (Hrsg.): *Rejouer le politique*. Paris: Galilée.

Latour, Bruno (2010): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lehmann, Hans-Thies (2012): *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Berlin: Theater der Zeit.

Lehmann, Hans-Thies (2015): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Levinson, Jay Conrad (1990): *Guerilla Marketing: offensives Werben und Verkaufen für kleinere Unternehmen*. Frankfurt am Main: Campus.

Lorey, Isabel (2007): Eigenverantwortung und Selbstausbeutung. In: Jeschonnek, Günter (Hrsg.): *Freies Theater in Deutschland. Förderstrukturen und Perspektiven*. Bonn: Klartext.

Losco-Lena, Mireille; Corvin, Michel (2017): *Faire théâtre sous le signe de la recherche*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Lyotard, Jean-François (2009): *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. Wien: Passagen.

Malzacher, Florian (2015): No organum to follow. Possibilities of political theatre today. In: Florian Malzacher (Hrsg.): *Not just a mirror. Looking for the political theatre today*. Berlin: Alexander.

Matzke, Annemarie (2005): *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*. Hildesheim: Olms.

Matzke, Annemarie (2004): Die Performance des Zuschauers. In: Kurzenberger, Hajo und Matzke, Annemarie (Hrsg.): *TheorieTheaterPraxis*. Berlin: Theater der Zeit.

Matzke, Annemarie (2005): Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen "Site Specific Theatre". In: Roesner, David; Wartemann, Geesche und Wortmann, Volker (Hrsg.): *Szenische Orte - mediale Räume*. Hildesheim: Olms.

Matzke, Annemarie (2006): Von echten Menschen und wahren Performern. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit.

Matzke, Annemarie (2010): Der unmögliche Schauspieler: Theater-Improvisieren. In: Bormann, Hans-Friedrich (Hrsg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*. Kunst - Medien - Praxis. Bielefeld: Transcript.

Matzke, Annemarie (2011): Versuchsballons und Testreihen. Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und standardisiert wird. In: Hinz, Melanie und Roselt, Jens (Hrsg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander.

Matzke, Annemarie (2012): Fangemeinschaften: Partizipation und Popkultur bei She She Pop. In: Groß, Martina (Hrsg.): *Populärkultur im Gegenwartstheater*. Berlin: Theater der Zeit.

Matzke, Annemarie (2014): *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: Transcript.

Matzke, Annemarie; Weiler, Christel; Wortelkamp, Isa (Hrsg.) (2012): *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*. Berlin: Alexander.

Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hrsg.) (2011): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin: Kadmos.

Misik, Robert (2009): *Genial dagegen. Kritisches Denken von Marx bis Michael Moore*. Berlin: Aufbau.

Mittelstädt, Eckhard; Pinto, Alexander (Hrsg.) (2013): *Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse - Entwicklungen - Perspektiven*. Berlin, Bielefeld: De Gruyter; Transcript.

Mouffe, Chantal (2010): *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Nancy, Jean-Luc (1990): *La communauté désoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois.

Nancy, Jean-Luc; Müller-Schöll, Ulrich (2004): *Singulär plural sein*. Berlin: Diaphanes.

Netzwerk Kunst & Arbeit (Hrsg.) (2015): *Art works. Ästhetik des Postfordismus*. Berlin: b_books.

Neveux, Olivier (2013): *Politiques du spectateur*. Paris: La Découverte.

Oberender, Thomas (2013): Ein Theater neuen Typs - Kulturpolitische Wege der Infarktbekämpfung. In: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*. Bielefeld, Berlin: Transcript; De Gruyter.

Pizzinat, Baptiste (2014): Les collectifs artistiques par gros temps. In: Doyon, Raphaelle und Freixe, Guy (Hrsg.): *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Lavérune: L´Entretemps.

Plana, Muriel (2014): *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain*. Paris: Orizons.

Plassard, Didier (Hrsg.) (2013): *Mises en scène d'Allemagne. Les voies de la création théâtrale*. Paris: CNRS.

Porombka, Stephan (Hrsg.) (2006): *Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*. Tübingen: Francke.

Primavesi, Patrick (2011): Das Spiel mit der Probe. Katastrophenvorbereitung im Theater. In: Hinz, Melanie und Roselt, Jens (Hrsg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander.

Rancière, Jacques (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.

Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Rancière, Jacques (2004): *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.

Rancière, Jacques (Hrsg.) (2008): *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.

Rancière, Jacques (2008): Les mésaventures de la pensée critique. In: Rancière, Jacques (Hrsg.): *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.

Rancière, Jacques (2008): Les paradoxes de l'art politique. In: Rancière, Jacques (Hrsg.): *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.

Reckwitz, Andreas (2011): Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse. In: Menke, Christoph und Rebentisch, Juliane (Hrsg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin: Kadmos.

Reckwitz, Andreas (2014): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.

Roesner, David; Wartemann, Geesche; Wortmann, Volker (Hrsg.) (2005): *Szenische Orte - mediale Räume*. Hildesheim: Olms.

Roselt, Jens (1999): Vom Affekt zum Effekt - Schauspielkultur und Popkultur. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Transformationen - Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit.

Roselt, Jens (2006): Die Arbeit am Nicht-Perfekten. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit.

Roselt, Jens (2008): *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink.

Roselt, Jens (2015): *Regie im Theater: Geschichte - Theorie - Praxis*. Berlin: Alexander.

Roselt, Jens (2017): "Es geht, wie gesagt, um mich": über Freud und Leid beim Lesen von Projektanträgen der freien Szene. In: Schneider, Wolfgang und Speckmann, Julia (Hrsg.): *Theatermachen als Beruf: Hildesheimer Wege*. Berlin: Theater der Zeit.

Ruhsam, Martina (2011): *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia + Kant.

Schneider, Wolfgang (2002): Theater muss sein!! Muss Theater sein? In: Dierßen, Klaus (Hrsg.): *Fotografie - Theater - Fotografie*. Hildesheim: Kunstverein Hildesheim.

Schneider, Wolfgang (2004): Umsturz? Umbruch? Umgestaltung! Überlegungen zur Neustrukturierung der deutschen Theaterlandschaft. In: Wagner, Bernd (Hrsg.): *Theaterdebatte. Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*. Essen: Klartext.

Schneider, Wolfgang (2004): Von Apparaten, Tankern, von Probebühnen des Lebens und Entwicklungsräumen. Theater(-Politik) heute und welche Alternativen sich zeigen. In: Kurzenberger, Hajo und Matzke, Annemarie (Hrsg.): *TheorieTheaterPraxis*. Berlin: Theater der Zeit.

Schneider, Wolfgang (Hrsg.) (2013): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*. Bielefeld, Berlin: Transcript; De Gruyter.

Schneider, Wolfgang; Speckmann, Julia (Hrsg.) (2017): *Theatermachen als Beruf: Hildesheimer Wege*. Berlin: Theater der Zeit.

Sennett, Richard (2000): *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Siedler.

Silhouette, Marielle (2017): *Max Reinhardt: l'avènement du metteur en scène*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne PUPS.

Spitta, Juliane (2014): *Gemeinschaft jenseits von Identität? Über die paradoxe Renaissance einer politischen Idee*. Bielefeld: Transcript.

Stange, Rainmar (2016): politische pARTizipation jetzt. In: *Kunstforum International* (240).

Stegemann, Bernd (2015): *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit.

Stromberg, Tom; Hartz, Matthias von (2012): Same same but different. Alles wird anders - oder vielleicht auch nicht. In: Esch, Christian (Hrsg.): *Es geht auch anders. Theater Festival Impulse*. Berlin: Theater der Zeit.

Strunk, Marion (2000): Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborative Environments. In: *Kunstforum International* (152).

Stuhr, Mathias (2010): *Mythos New Economy. Die Arbeit an der Geschichte der Informationsgesellschaft*. Bielefeld: Transcript.

Tecklenburg, Nina (2014): *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld: Transcript.

Tindemans, Klass (2014): Le travail collectif. Petite histoire d'un mode de production. La vague flamande: mythe ou réalité. In: *Théâtre/Public* (211).

Umathum, Sandra (2011): "Es regiert das abstrakte Konzept-Theater": zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren im zeitgenössischen Theater. In: Hinz, Melanie und Roselt, Jens (Hrsg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander.

Umberto, Eco (1973): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

van Eikels, Kai (2010): Collective virtousity, co-Competition, attention economy: Postfordismus und der Wert des Improvisierens. In: Bormann, Hans-Friedrich (Hrsg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst - Medien - Praxis*. Bielefeld: Transcript.

van Eikels, Kai (2011): Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten: improvisieren zwischen Ereignisproduktion und Zusammenleben. In: Hinz, Melanie und Roselt, Jens (Hrsg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander.

van Eikels, Kai (2013): *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Wagner, Bernd (Hrsg.) (2004): *Theaterdebatte. Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*. Essen: Klartext.

Wagner, Bernd (2004): Theaterdebatte - Theaterpolitik. Einleitung. In: Wagner, Bernd (Hrsg.): *Theaterdebatte. Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*. Essen: Klartext.

Wagner, Richard (1850): *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig: Otto Wiegand.

Weber, Max (1992): *Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus*. Düsseldorf: Verlag Wirtschaft und Finanzen.

Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld: Transcript.

Methodologie

Feindel, Ruth (2005): *Prozessanalyse. Theatrale Produktionsverfahren und ihre Reflexion*. Diplomarbeit. Universität Hildesheim.

Féral, Josette (1998): Pour une étude génétique de la mise en scène. In: *Théâtre/Public* (144).

Foucault, Michel (1979): *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main: Ullstein.

Foucault, Michel (1986): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hiß, Guido (1993): *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer.

Jäger, Siegfried (1999): *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg: DISS.

Keller, Reiner (2011): *Diskursforschung. Eine Einführung für Sozialwissenschaftlerinnen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Lehmann, Hans-Thies (1989): Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse. In: *Zeitschrift für Semiotik* (1).

Maas, Utz (1989): *Sprachpolitik und politische Sprachwissenschaft: sieben Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Pavis, Patrice (2016): *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris: Armand Colin.

Nachschlagewerke

Beutin, Wolfgang (Hrsg.) (2008): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Brauneck, Manfred (Hrsg.) (1993): *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Stuttgart: Metzler.

Brauneck, Manfred (Hrsg.) (1998): *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch.

Brauneck, Manfred (2007): *Theaterlexikon 1*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch.

Duden Online-Wörterbuch: www.duden.de.

Duden-Verlag (Hrsg.) (1970): *Der große Duden. Bedeutungswörterbuch*. Mannheim, Wien, Zürich: Duden.

Duden-Verlag (Hrsg.) (2011): *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim, Zürich: Duden.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) (1999): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Stuttgart: UTB GmbH.

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.) (2005): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler.

Haug, Wolfgang Fritz (Hrsg.) (1998): *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*. Hamburg: Argument.

Hensel, Georg (1999): *Spielplan. Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Econ & List Taschenbuch.

Kämper, Heidrun (2013): *Wörterbuch zum Demokratiediskurs 1967/68*. Berlin: De Gruyter.

Kotte, Andreas (2013): *Theatergeschichte. Eine Einführung*. Köln [u.a.]: Böhlau.

Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2001): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Meyers Lexikonverlag (1973): *Meyers Neues Lexikon.* Leipzig: Meyers Lexikonverlag.

Pfister, Manfred (1977): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: W. Fink.

Rischbieter, Henning (1983): *Theater-Lexikon*. Zürich: Orell Füssli.

Korpus der Diskursanalyse zu den Theaterkollektiven 2000ff (6.-8. Kapitel)

Bark, Sebastian (2018): Was man aufs Spiel setzt. Zum Material der Performance. In: Birgfeld, Johannes (Hrsg.): *She She Pop. Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*. Berlin: Alexander.

Behrendt, Eva: Portrait: She She Pop. Goethe Institut. Online verfügbar unter http://www.goethe.de/kue/the/pur/ssp/deindex.htm.

Behrendt, Eva; Burckhardt, Barbara; Wille, Franz (2014): "Die Profile müssen scharf bleiben". Ein Gespräch mit Quinones, Aenne und Lilienthal, Matthias. In: *Theater heute* (6).

Bollert, Christian (2013): Die freie Szene und das Stadttheater. Radiointerview vom 22.4.2013 mit Alexander Karschnia. Berlin. Online verfügbar unter: www.detektor.fm/kultur/fest-spiel-radio-9-die-freie-szene-und-das-stadttheater.

Bundesverband Freier Theater (2011): Diskussionsveranstaltung „Bildet Kollektive! - Wie gesellschaftskritisch sind unsere Arbeitsweisen?" im Rahmen des Festivals "Tanz und Theater in Zukunft – Festival Politik im Freien Theater" in Dresden. Auditiver Mitschnitt vom 27.10.2011. Zur Verfügung gestellt vom Bundesverband Freier Theater.

Burkhardt, Otto Paul (2011): Investition statt Subvention. In: *Theater der Zeit* (3).

Deuflhard, Amelie (2011): Die Komplizen der Protestmonopole. In: *Theater der Zeit* (3).

Eilers, Dorte Lena; Mustroph, Tom (2014): Cooperation Rooms. Rimini Protokoll über den veralteten Dualismus von Stadttheater und freier Szene und das kreative Produzieren auf dem Terrain dazwischen. In: *Theater der Zeit* (5).

Gob Squad (Hrsg.) (2005): *The making of a memory. 10 years of Gob Squad remembered in words and pictures*. Berlin: Synwolt.

Gob Squad (2014): A long weekend with Gob Squad and guests. Extra Material. Veranstaltungsprogramm.

Gob Squad; Freiburg, Johanna (Hrsg.) (2010): *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden. Lesebuch*. Berlin: Gob Squad.

Jakstat, Kathrin (2010): Abschlussinterview mit She She Pop. In: *Das Kollektiv auf der Probe. Spezifika einer Arbeitsform am Beispiel von She She Pop und Turbo Pascal*. Diplomarbeit. Universität Hildesheim, Universität Hildesheim. Theater und Medien.

Karschnia, Alexander (2013): "FREIES (D.H. FREIES) THEATER!". Online verfügbar unter http://2017.festivalimpulse.de/de/news/114/freies-dh-freies-theater.

Kerber, Armin (2011): Lust auf Freiheit. Die Regisseurin Barbara-David Brüesch und Mieke Matzke von She She Pop im Gespräch. In: Bahnert, Christian und Kerber, Armin (Hrsg.): *Einfachheit & Lust & Freiheit. Theater zwischen freier Wildbahn und städtischer Institution*. Berlin: Theater der Zeit.

Klein, Gabriele (2005): Gemeinschaft als Utopie. Ein Gespräch mit Mieke Matzke und Sebastian Bark (She She Pop). In: Klein, Gabriele (Hrsg.): *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*. Wien: Passagen.

Klein, Gabriele (2005): Straßenszenen. Theaterorte. Ein Gespräch mit Johanna Freiburg und Bastian Trost (Gob Squad). In: Klein, Gabriele (Hrsg.): *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*. Wien: Passagen.

Kröck, Olaf (2012): „Mal wat ganz anderes!" Erfahrungen im Umgang mit Stadttheatern und Freier Szene und die Sehnsucht nach einem schönen Grau. In: Esch, Christian (Hrsg.): *Es geht auch anders. Theater Festival Impulse*. Berlin: Theater der Zeit.

Lucassen, Lisa (2018): Wir sind einige von euch. In: Birgfeld, Johannes (Hrsg.): *She She Pop. Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*. Berlin: Alexander.

Mackert, Josef; Mundel, Barbara (2014): Das freie Stadttheater. In: *Theater der Zeit* (2).

Malzacher, Florian (2008): Ein Künstler, der kein Englisch spricht, ist kein Künstler. In: *Theater heute* (10).

Malzacher, Florian (2011): Welche Impulse braucht die Freie Szene? In: *Theater heute* (11).

Matzke, Annemarie (2012): Fonction: mise en scène. In: *Théâtre/Public* (206).

Matzke, Annemarie (2013): Das "Freie Theater" gibt es nicht: Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater. In: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*. Bielefeld, Berlin: Transcript; De Gruyter.

Matzke, Annemarie (2015): Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexion in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hrsg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Berlin: Alexander.

Matzke, Annemarie (2005): Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop. In: Klein, Gabriele und Sting, Wolfgang (Hrsg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: Transcript.

Matzke, Mieke (2012): Von glücklichen Kollektiven. Anmerkungen zu gemeinschaftlichen Arbeitsweisen im Theater (aus der ganz subjektiven Perspektive eines She She Pop-Mitglieds). In: Esch, Christian (Hrsg.): *Es geht auch anders. Theater Festival Impulse*. Berlin: Theater der Zeit.

Müller, Tobi (2015): Prügelknabe im kalten Kunstkrieg. Online verfügbar unter http://www.deutschlandfunkkultur.de/freie-theaterszene-pruegelknabe-im-kalten-kunstkrieg.2159.de.html?dram:article_id=323090.

Müller-Klug, Till (2005): Die Wir-AG. In: Gob Squad (Hrsg.): *The making of a memory. 10 years of Gob Squad remembered in words and pictures*. Berlin: Synwolt.

Müller-Schöll, Nikolaus (2014): Das Wir kehrt wieder. In: *Theater heute* (1).

Papatheodorou, Ilia (2018): Wir sind niemand. Ersetzbarsein im Kollektiv. In: Birgfeld, Johannes (Hrsg.): *She She Pop. Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*. Berlin: Alexander.

Pees, Matthias (2012): Wer oder was ist eigentlich die Freie Szene? In: *Theater heute* (1).

Raddatz, Frank (2011): Die Theaterfalle. Das Stadttheater der Zukunft. In: *Theater der Zeit* (10).

Raddatz, Frank (2011): Die Chaosmanager. Das Berliner Choreografie-Regie-Bühnenbild-Video-Text-Monster Showcase Beat Le Mot über die Festivalisierung der Theaterhäuser, die Macht der Kuratoren und den Mut zu Einzelwahnsinnsprojekten im Gespräch mit Frank Raddatz. In: *Theater der Zeit* (3).

Raddatz, Frank (2011): Die Krise der Überproduktion. Debatte zu den "Perspektiven der freien Szene" mit Annemie Vanackere, Guy Gypens und Kathrin Tiedemann. In: *Theater der Zeit* (2).

Raddatz, Frank (2013): Die Systemfrage. Der Berliner Schaubühnen-Chef Thomas Ostermeier und Thomas Oberender, Intendant der Berliner Festspiele, im Gespräch. In: *Theater der Zeit* (12).

Rakow, Christian: Portrait: Gob Squad. Goethe Institut. Online verfügbar unter http://www.goethe.de/kue/the/pur/enindex.htm.

Rohrberg, Andrea; Schug, Alexander (2010): Kurz nachgefragt bei She She Pop. In: Rohrberg, Andrea und Schug, Alexander (Hrsg.): *Die Ideenmacher. Lustvolles Gründen in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Ein Praxis-Guide*. Bielefeld: Transcript.

Schneider, Lena (2010): Nicht reich, aber eigen. In: *Theater der Zeit* (03).

She She Pop: She *She Pop & ihre Väter. TESTAMENT. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear*. Pressemappe zu der Inszenierung "Testament". Zur Verfügung gestellt vom She She Pop Büro.

She She Pop (2012): She She Pop: Things That I Used To Do. Fiktive Dialoge von und mit She She Pop über universitäre Theaterpraktiken. In: Matzke, Annemarie; Weiler, Christel und Wortelkamp, Isa (Hrsg.): *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*. Berlin: Alexander.

She She Pop (2014): Reale Utopien. In: *Theater heute Jahrbuch 2014*.

Siegmund, Gerald (2013): Wie frei ist die Freie Szene? Gerald Siegmund im Gespräch mit Martine Dennewald und Marcus Droß vom Künstlerhaus Mousonturm. In: *Theater heute* (4).

Sprenger, Veit (2012): Chaossystemselbstmord. In: Matzke, Annemarie; Weiler, Christel und Wortelkamp, Isa (Hrsg.): *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*. Berlin: Alexander.

Sprenger, Veit (2012): Freies Theater abschaffen! Impulse Theater Festival. Online verfügbar unter http://2017.festivalimpulse.de/de/news/106/freies-theater-abschaffen-von-veit-sprenger.

Sprenger, Veit (2012): Warum wir so scheiß erfolgreich sind. Keine Anleitung für die erfolgreiche Theaterarbeit und eine Vision für das Theater der Zukunft. In: Esch, Christian (Hrsg.): *Es geht auch anders. Theater Festival Impulse*. Berlin: Theater der Zeit.

Theater der Zeit (2009): Gespräche: Johanna Freiburg. In: Gronemeyer, Nicole und Stegemann, Bernd (Hrsg.): *Regie*. Berlin: Theater der Zeit (Lektionen 2).

Theater heute (2011): Einzelkämpferinnen an zwei Fronten. In: *Theater heute* (3).

Thiedemann, Kathrin (1998): Live is Life. In: Hörnigk, Therese; Masuch, Bettina und Raddatz, Frank M. (Hrsg.): *TheaterKulturVision*. Berlin: Theater der Zeit (Theater der Zeit Arbeitsbuch, 5).

Volkland, Anna (2014): Frag nicht - arbeite! Die Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft in Mannheim regte unter dem Motto: "Wie wollen wir arbeiten?" zur selbstkritischen Analyse des eigenen Arbeits(über)eifers an. In: *Theater der Zeit* (3).

von Hartz, Matthias (2011): Kunst oder Kerngeschäft. Warum sich das System Stadttheater von innen heraus erneuern muss - und dafür dringend Impulse von außen braucht. In: *Theater der Zeit Arbeitsbuch 2011*.

Wahl, Christine: Ohne doppelten Boden. Online verfügbar unter http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2011/03theatertreffen11/tt11_programm/tt11_programm_gesamt/tt11_programmlistedetailseite_20450.php.

Wenner, Stefanie (2012): Unser launiges, trashiges Dorf. In: Hehmeyer, Kirsten und Pees, Matthias (Hrsg.): *Import Export: Arbeitsbuch zum HAU Berlin*. Berlin: Theater der Zeit.

Wildermann, Patrick (2014): Mein Gott, er hat mich angesehen. Berit Stumpf und Sean Patten über ihre Arbeit mit einem Roboter in der Oper und die Frage, was uns zum Menschen macht. In: *Theater der Zeit* (11).

Wille, Franz (2007): Wie es euch gefällt. In: *Theater heute Jahrbuch 2007*.

Wille, Franz (2008): Situationen des Politischen. In: *Theater heute* (11).

Wille, Franz (2014): Die politische Frage. Debatte über Sackgassen und Perspektiven des Stadttheaters. In: *Theater heute* (4).

Wunschlos glücklich? Ein Podiumsgespräch im Rahmen des IMPULSE-Festivals 2009 über Chancen und Grenzen kollektiver Arbeit in der Freien Szene (16.12.2009). Mühlheim an der Ruhr. Online verfügbar unter http://www.theaterpolitik.de/index.php/diskurse/das-freie-theater-die-alternative/186-wunschlos-gluecklich.

Zusätzliche Materialen für die Analyse der Diskurse zu den Performances von She She Pop und Gob Squad (8.Kapitel)

Behrendt, Eva (2010): I will always love you. In: *Theater heute* (6).

Bürger, Britta (2012): Generationenkonflikt zum Nachhören. She She Pop-Mitglied Lisa Lucassen über ihr preisgekröntes Hörspiel "Testament". Deutschlandfunk. Online verfügbar unter https://www.deutschlandfunkkultur. de/generationenkonflikt-zum-nachhoeren.954.de .html?dram:article_id =208864.

Crawley, Peter (2006): Super Night Shot. Project, Dublin. In: *The Irish Times*, 20.01.2006.

Gob Squad: *Super Night Shot. Press Pack*. Zur Verfügung gestellt von der Gob Squad Arts Collective GmbH.

Gob Squad: *Gob Squad's Kitchen: Press Pack*. Zur Verfügung gestellt von der Gob Squad Arts Collective GmbH.

Gob Squad (2010): *Do it yourself. Workshop devised by Sarah Thom*. (Film) Berlin: Gob Squad.

Lenz, Susanne (2016): Künstlerkollektiv. Es hat sich so ergeben. Online verfügbar unter: https://www.berliner-zeitung.de/kultur/theater/kuenstlerkollektiv-es-hat-sich-so-ergeben-23910426#.

Müller, Katrin Bettina (2011): Generationenkonflikte revisited. Theatertreffen 2011 in Berlin. Online verfügbar unter http://www.taz.de/!5121737/.

Müller, Tobi (2010): Echter Schwindel. She She Pops pfiffiges Berliner "Testament". Online verfügbar unter http://www.fr.de/kultur/theater/she-she-pops-pfiffiges-berliner-testament-echter-schwindel-a-1048095.

Pilz, Dirk (2011): Es stimmt etwas nicht in diesen Zeiten. Online verfügbar unter https://www.nzz.ch/es_stimmt_etwas_nicht_in_diesen_zeiten-1.10682002.

Schaper, Rüdiger (2011): She She Pop beim Theatertreffen. Je später die Väter. Online verfügbar unter https://www.tagesspiegel.de/kultur/she-she-pop-beim-theatertreffen-je-spaeter-die-vaeter/4167640.html.

Steiger, Claudio (2011): King Lear und wir alle. Online verfügbar unter: https://www.nzz.ch/king_lear_und_wir_alle-1.11980291.

Ueding, Cornelie (2015): "Lehrstück" von She She Pop. Eine distanzlose theatralische Nabelschau. Deutschlandfunk. Online verfügbar unter https://www.deutschlandfunk.de/lehrstueck-von-she-she-pop-eine-distanzlose-theatralische.691.de.html?dram:article_id=319946.

Danksagungen

Als erstes möchte ich meinen beiden Betreuerinnen, Frau Prof. Dr. Florence Baillet und Frau Prof. Dr. Annemarie Matzke, für ihre langjährige Unterstützung danken. Beide haben dieses Dissertationsprojekt von Anfang an begleitet, mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden, geduldig meine Konzeptionen und Projektionen verfolgt, die ideelle und schriftliche Produktion kommentiert und korrigiert. Ich bin sehr dankbar für die harmonische Zusammenarbeit zwischen Frau Baillet und Frau Matzke, die sowohl die inhaltliche Verständigung als auch die interuniversitären Abläufe enorm erleichtert hat. Die sich ergänzenden Kompetenzen und Perspektiven beider Betreuerinnen haben die deutsch-französische Cotutelle zu einer wahren Bereicherung für dieses Forschungsprojekt gemacht.

Ich danke der Sorbonne Nouvelle Paris 3 für die Finanzierung dieser Doktorarbeit, ohne die sie nicht hätte zustande kommen können. Gedankt sei auch der Deutsch-Französischen Hochschule und der ED 514 für ihre Mobilitätsbeihilfen.

Je voudrais chaleureusement remercier mon mari Felipe qui m'a accompagné et soutenu, sans trop se plaindre, pendant toutes ces années de concours et de thèse. Ich danke meinen Kindern Mateo und Lua, die mich zwar beharrlich vom Arbeiten abgehalten, mich aber auch vor der Isolation der Doktorandin bewahrt und auf andere Gedanken gebracht haben.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern Rita und Bernd Nitsche, die nun seit fast vierzig Jahren auf das Zustandekommen dieser Doktorarbeit hingewirkt haben.

Eu gostaria agradecer a minha sogra Glorinha e meu cunhado Rafael pela ajuda com as crianças durante todos esses anos de concurso e de tese.

Herzlichen Dank auch an meinen ehemaligen Deutsch- und Theaterlehrer am Gymnasium im Schloss Jürgen Hellert, der die gesamte Dissertationsschrift Korrektur gelesen hat. Ich danke ihm auch dafür, dass er uns im zarten Alter von 16 Jahren mit Inszenierungen von Christoph Schlingensief und Frank Castorf konfrontierte. Einige von uns waren zutiefst verstört – andere wollten Theater machen.

Résumé : ***Le nouvel esprit du collectif - Les implications politiques et esthétiques des modes de production collectifs au théâtre dans les années 1960/70 et au début du XXIe siècle dans l'aire culturelle germanophone (à l'exemple de la Schaubühne am Halleschen Ufer et des collectifs de théâtre contemporains She She Pop et Gob Squad)***

Cette thèse a pour sujet les pratiques théâtrales collectives en Allemagne au tournant des années 1960/70 et au début du XXIe siècle. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est *l'esprit du collectif*, c'est-à-dire les idées politiques et concepts esthétiques qui incitent les artistes de théâtre à pratiquer la création collective et à s'organiser en collectifs. Nous partons du principe que *l'esprit du collectif* s'est développé parallèlement aux mutations du monde du travail depuis la fin des années 1960 telles qu'elles sont décrites par exemple dans la publication de Luc Boltanski et Eve Chiapello : *Le nouvel esprit du capitalisme*. Si dans les années 1960/70, les collectifs étaient perçus unanimement comme la manière d'anticiper le socialisme théâtralement, le discours actuel au sujet des collectifs de théâtre est marqué par une hétérogénéisation des positions. Pendant que certains les considèrent comme l'avant-garde de la déréglementation néolibérale du paysage théâtral germanophone, d'autres voient dans le fonctionnement collectif se réaliser des nouvelles formes d'expression politique. Aussi bien dans les années 1960/70 qu'aujourd'hui, le travail théâtral collectif est lié à des stratégies esthétiques spécifiques, ce qui soulève la question de l'interdépendance entre le mode de production et les moyens d'expression artistiques. Cette thèse cherche à lier la réflexion sur les pratiques d'organisation et de production aux concepts esthétiques des collectifs. En s'appuyant sur une méthodologie d'analyse de discours, la thèse fait ressortir *l'esprit du collectif* propre aux années 1960/70 ainsi que celui qui caractérise bon nombre de formations collectives marquant le début du XXIe siècle. Se divisant en deux grandes parties, elle met en évidence les lignes de continuité ainsi que les ruptures entre les deux générations de collectifs de théâtre.

Mots-clés : collectif de théâtre, création collective, Gob Squad, Schaubühne, She She Pop, théâtre allemand, théâtre indépendant, théâtre politique, théâtre postdramatique

Abstract: ***The new spirit of the collective - The political and aesthetical implications of collective production methods in German theatre in the 1960s/70s and early 21st century (taking as an example the Schaubühne am Halleschen Ufer and the contemporary theatre collectives She She Pop and Gob Squad)***

This thesis focuses on collective theatrical practices in Germany in the 1960s/70s and at the beginning of the 21st century. Our particular interest is the *spirit of the collective*: the political ideas and aesthetic concepts that encourage theatre people to work collectively and to organize themselves as collectives. We assume that the *spirit of the collective* has developed in parallel with the changes in the world of work since the late 1960s as described, for example, in Luc Boltanski and Eve Chiapello's publication *The New Spirit of Capitalism*. While in the 1960s/70s, collectives were unanimously perceived as the theatrical way of anticipating socialism, the current discourse about theatre collectives is marked by a heterogenization of positions. While some see them as the vanguard of the neoliberal deregulation of the German-speaking theatre landscape, others see in the collective functioning a new form of the Political. In the 1960s/70s as well as today, collective theatre work is linked to specific aesthetic strategies, which raise the question of the interdependence between the mode of production and aesthetics. This thesis seeks to link reflection on the organizational and production practices with the aesthetic concepts of collectives. Based on a discourse analysis methodology, the thesis brings out *the spirit of the collective* specific to the 1960s/70s on the one hand and to the beginning of the 21st century on the other hand. Divided into two main parts, it exposes the lines of continuity as well as the ruptures between the two generations of theatre collectives.

Keywords: collective creation, German theatre, Gob Squad, independent theatre, political theatre, post-dramatic theatre, Schaubühne, She She Pop, theatre collective

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
ED 514 – EDEAGE
Maison de la Recherche
4, rue des Irlandais
75005 Paris

Universität Hildesheim
Fachbereich 2: Kulturwissenschaften
und ästhetische Kommunikation
Universitätsplatz 1
31141 Hildesheim