

Eine Zensur findet nicht statt

Über die Freiheit des Theaters Zweite Rede aus der Sicht des Praktikers¹

Von Dietrich von Oertzen

Meine Damen und Herren,

als erstes möchte ich Ihnen sagen, daß es mir ganz ungewöhnlich schwer gefallen ist, die drei Begriffe „das Politische“, „das Korrekte“ und „die Zensur“ mit dem heutigen Theater kurzzuschließen, und ich will Ihnen auch gleich sagen, warum:

Die Zensur und das politisch Korrekte spielen für das Theater keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle. Das Politische, namentlich das politische Theater, ist gut belegt und weitgehend aufgearbeitet, ich habe kein Interesse, das zu wiederholen.

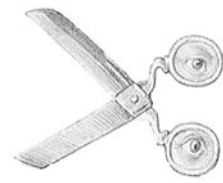
Ich hatte vor, einen kleinen Spaziergang entlang der politischen Grenzen des jetzigen Theaters zu machen und die eine oder andere Aufführung zu streifen, die ich gesehen habe. Dabei hatte ich die Zensur keiner Betrachtung wert gefunden, und das politisch Korrekte habe ich im Zusammenhang des Theaters für eine Arabeske gehalten, die ein bißchen bizarr, ein bißchen unverständlich, meist als Anekdote an den Rändern der Theaterpraxis auftaucht.

Seit voriger Woche weiß ich, daß ich das falsch beurteilt habe. Vorige Woche habe ich beim Berliner Theatertreffen eine Aufführung aus Leipzig gesehen, die nach dem PC-Gesichtspunkt zensiert war. Ich habe dann mit den Recherchen im Internet begonnen und bin auf eine Plattform gestoßen, die sich *Bühnenwatch* nennt und die seit 2012 verschiedene Theater wegen Rassismus attackiert hat (Problem Blackfacing). Es gibt auf der Plattform sehr ausführliche Statements zu Aufführungspraxis und Struktur des Theaterwesens, die ich sehr mühsam zu lesen finde, weil sie unentwegt zwischen Richtigem und Falschem, Vernünftigem und Überzogenem mäandern.

Ich werde darauf zu sprechen kommen. Ich möchte aber zunächst meinen Spaziergang antreten, vorne, am Anfang, wie ich es geplant hatte, entlang der Begriffe unseres Themas – allerdings in entgegengesetzter Richtung.

- 1 Gehalten am 26. Mai 2017 im Rahmen der Tagung *Das Politische, das Korrekte und die Zensur. Kulturgeschichtliche und kultursoziologische Perspektiven* am Forschungs-, Lehr- und Dokumentationsschwerpunkt LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie am Institut für Germanistik der Universität Graz. Die erste Rede *Jago gibt es nicht. Über die Veränderung des Rollenbegriffs im Theater. Eine Rede aus der Sicht des Praktikers* wurde am 31. Mai 2013 im Rahmen der LiTheS-Tagung *Person – Figur – Rolle – Typ. Kulturwissenschaftliche und kultursoziologische Zusammenhänge* gehalten und publiziert in: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 7 (2014), Nr. 11: Person – Figur – Rolle – Typ II, http://lithes.uni-graz.at/lithes/14_11.html, S. 7–15.





A. Die Zensur

Meine Theatersozialisation ist geprägt vom Theoretiker Brecht, von den immer politisch konnotierten Klassikeraufführungen im DDR-Berlin Ende der 1950er Jahre und von den Stücken Molières, den ich für einen Kämpfer und Aufklärer halte. Mein erstes Engagement als Dramaturg war bei Erwin Piscator. Sie können sich denken, daß mich das Politische im Theater interessiert.

Als ich kurz vor dem Ende meines Studiums im Studententheater der FU Berlin meine Inszenierung von Tollers *Hinkemann* herausgebracht hatte, ließ mich der Institutsleiter zu sich rufen, um mir nahezulegen, zwei Stellen aus der Aufführung zu entfernen, in denen ich gegen das Vaterunser und gegen die Nationalhymne polemisiert hatte. Er beugte sich vor, um sehr väterlich zu sagen: „Sie wollen doch auch mal Karriere machen.“ Das hat uns alle damals sehr amüsiert, und die Stellen wurden natürlich nicht herausgenommen. Es war 1960, es war während des Kalten Krieges, und es ist das einzige Mal, daß ich einem Zensurversuch ausgesetzt war.

Laut Verfassung findet in Deutschland eine Zensur nicht statt, „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei“ (GG Art. 5), und ich bin in der Tat in meiner Berufspraxis keinem Fall von auch nur versuchter Zensur begegnet. So unklug ist kein Politiker, und es gibt natürlich feinere Instrumente der Einflußnahme in unserer Welt.

Lassen Sie mich kurz an die Betriebsbedingungen des deutschen Stadt- und Staatstheaters erinnern: ein Theaterleiter kann „weisungsfrei und persönlich unabhängig“ seiner Tätigkeit nachgehen (vor allem bei Spielplangestaltung und künstlerischem Personal). Es gibt keinen formulierten gesellschaftlichen Auftrag, *der Intendant hat die Bühnen nach bester künstlerischer Überzeugung, nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten und im Rahmen der Mittel des Haushaltsplans zu leiten* (Intendantenvertrag).

B. Das politisch Korrekte

a. innerhalb des Theaters

In der Debatte um die Geschlechterrollen und das politisch Korrekte steht das Theater relativ gelassen da. Die Verteilung der Quoten (Schauspieler/innen) ergibt sich aus dem Spielplan (da ändert sich gerade die Struktur: Frauen, die dem klassischen Stückekanon entsprechend ein Drittel des Ensembles ausmachten, werden jetzt in größerer Anzahl gebraucht, auch in der Ausbildung ist das Verhältnis mittlerweile halbe-halbe). Die Gender- und Rassismus-Debatte kann nicht wirklich greifen, weil Gleichstellung und gegenseitige Achtung Voraussetzung der künstlerischen Arbeit sind. In den Leitungsfunktionen nehmen Frauen beständig und ohne Widerstände zu.

Die Bezahlung für junge Schauspieler, vor allem Schauspielerinnen, sowie künstlerische Assistenten und deren Arbeitszeitbedingungen sind allerdings nach wie vor

katastrophal. Es gibt zur Zeit eine breite Initiative, *ensemble-netzwerk*, gegründet von jungen Frauen, mittlerweile unterstützt von der Bundeskulturbeauftragten und akzeptiert von der Intendantenvereinigung. Man fängt an, die Probleme offenzulegen und daran zu arbeiten. Das klingt ein bißchen schöngefärbt, ist es aber, glaube ich, nicht.

Theater eignen sich nicht besonders als Kampfplätze des politisch Korrekten. Das hängt einmal daran, daß Theater als Tendenzbetriebe die Quoten in den Ensembles nur ändern können, wenn sie auch die Inhalte der Programme ändern. (Dafür gibt es das prominente Beispiel des Maxim-Gorki-Theaters in Berlin, dessen Ensemble so interkulturell ist wie das Programm: Klassiker kommen nur in Bearbeitungen vor, die Mehrheit der Produktionen ist aus dem Ensemble heraus entwickelt, Sprachen mischen sich, Deutsch ist nur eine Sprache unter anderen, oft wird mit Übertitelung gearbeitet.)

Ein anderer Faktor für die Resistenz gegen den Kreuzzug des politisch Korrekten innerhalb des Personals ist der Habitus von Theaterleuten. Ohne die Schattierungen von Egomane zu unterschlagen, die natürlich reichlich vorkommen, kann man sagen: es gibt einen Habitus von spielerischer Nonchalance und Großzügigkeit, der zum Beruf gehört. Identitätspolitik hat selbstverständlich ihren Platz im Gesamten, aber die fundamentalistische Spielart hat wenig Chancen.

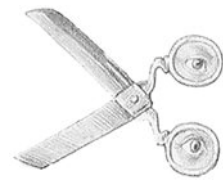
b. als Kontrollinstanz gegenüber dem Theater (3 Anmerkungen)

1.

In der Leipziger Aufführung, die ich erwähnt habe – *89/90*, Bearbeitung eines Romans von Peter Richter –, gibt es bei den rassistischen Skinheads den Satz „ich geh mal einen Nigger abseilen“. Das N-Wort wurde in vorsehender Vorsicht auf Anweisung des Hausherrn entfernt, obwohl der Satz historische Wirklichkeit ist und ihm auf der Bühne sofort widersprochen wird. Ich gehe darüber hinweg, daß man hier von Zensur reden könnte. Interessanter ist die internalisierte Tendenz zur Konfliktvermeidung. Das würde, zu Ende gedacht, das Theater um seine politische Funktion bringen (wie eine Welt spiegeln in Zeiten der totalen politischen Korrektheit?).

2.

Werbeplakat und Untertitel für *Othello* in Halle, *Venedigs Neger*, waren sofort nach Veröffentlichung einem Shitstorm auf den Internetplattformen ausgesetzt. Der qualifizierte Einwand hieß: *Theatermacher können sich nicht einfach außerhalb einer diskriminierenden Geschichte positionieren*. Das ist richtig. Aber kann hier nicht eine Provokation gemeint sein? Die Sprachwächter kontrollieren den Buchstaben einer demokratischen Grundverabredung. Kann man ihnen abverlangen, auch den Kontext zu berücksichtigen? Ist Ironie zumutbar? Der Regisseur Wolfgang Engels kommentierte: „Das ist kein rassistisches Stück, wohl aber erzählen wir von rassistischen Verhältnissen.“



3.

Es gibt einen neuen, der Humorlosigkeit des politisch Korrekten verschwisterten Befund, der dem Spielerischen den Boden entzieht: es wird vom Schauspieler nicht darstellerisches Können verlangt oder symbolische Fantasie, sondern eine Legitimation: welches Recht hast Du, einen Flüchtling zu spielen oder ein Vergewaltigungsopfer? Wer gibt Dir das Recht, als Weißer einen Schwarzen zu spielen? (Umgekehrt: ich kann nicht verpflichtet werden, einen Neo-Nazi zu spielen, mit dem ich nichts zu tun habe.)

2014 hatten wir in Berlin eine sehr reflektierte Inszenierung des Regisseurs Nicolas Stemmann von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* mit weißen und schwarzen Schauspielern und einem Chor von echten Flüchtlingen. Dazu *Spiegel Online* am 26. Mai 2014:

„Man versteht, wie unentschlossen Stemmann der Tatsache gegenübersteht, dass das Stück von der Not tatsächlich verfolgter Menschen kündigt, das Ganze aber von mitteleuropäischen Schauspielern gesprochen wird, die dem System der Ausgrenzung angehören.“

Hier werden zwei Dinge sichtbar: zum einen wird dem Schauspielen die Glaubwürdigkeit abgesprochen (sie zu erreichen ist eine Frage des Arbeitsprozesses), zum anderen wird eine Kunstauffassung propagiert, die nur das Authentische gelten läßt. Das deckt sich mit einer Kontroverse, in der der Schauspieler auf der einen Seite steht und der Performer auf der anderen. Darüber gibt es vor allem in den Hochschulen der Theaterausbildung Debatten, die interessant sind. Aber die zitierte politisch korrekte Variante ist eine moralische Festlegung, die unseren Beruf einfach nur einengt.

Ich weiß also in der Tat nicht, ob ich meine These, das politisch Korrekte sei für das Theater marginal, in Zukunft aufrechterhalten werde.

C. Das Tabu

Ich möchte Ihnen ein Beispiel geben aus der Zeit, als das Korrekte noch die Kraft eines Tabus hatte und durchgesetzt werden wollte, um die Grundlage unserer Republik zu sichern. Es ist die berühmteste Theaterverhinderung in der Geschichte der BRD. Sie firmiert unter der Überschrift *Die Fassbinder-Kontroverse*, ist gut recherchiert und in mehreren Publikationen zur Hand. Die Situation ist Folgende:

Der Autor Rainer Werner Fassbinder übernimmt 1975 die künstlerische Leitung des Frankfurter Theaters am Turm und kündigt bei der Gelegenheit an, ein Stück über Frankfurt zu schreiben. Die Stadt war damals aufgewühlt von einem Immobilienskandal wirklich gigantischen Ausmaßes: Spekulanten und Finanziers hatten große Teile des Westends aufgekauft, geplant und geräumt (alteingesessene Mieter auf die Straße gesetzt), um Platz für Neubauten (Hochhäuser) zu schaffen. Angestoßen

war das Ganze durch die Planung der Stadtverwaltung, die City ins Westend zu erweitern. Es gab jahrelang verfallende, leerstehende Häuser und Hausbesetzungen, Studenten lieferten sich mit der Polizei Straßenkämpfe.

Fassbinder schreibt ein Stück über das Thema und nennt es *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Er macht einen jüdischen Spekulanten zur Hauptfigur und nennt die Figur einfach „Der reiche Jude“. Ich zitiere den Journalisten Holger Fuß:

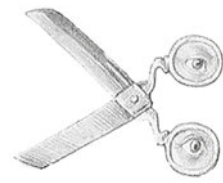
„Der Begriff ‚Reicher Jude‘ war ein Fingerdruck auf die alte schwelende Wunde der Deutschen. Das Dumme war nur, die Figur hatte ihr Vorbild in der Realität; diesem Mann gehört das halbe Frankfurt ... Weiterhin ist Tatsache, daß das immobile Spekulantengewerbe, Wohnraum zu zerstören, in Frankfurt größtenteils in jüdischen Händen sich befindet. Letztlich konnte das Kaputtpekulieren Frankfurter Wohngebenden nur unter dem Schirm eines solchen Tabus gedeihen. Es verwundert da gar nicht so sehr, daß die städtischen Rechtsträger des TAT alles daran setzten, dem Autor und Theaterchef Fassbinder wirkungsvoll zu untersagen, mit seinem Müll-Stück die Spielzeit zu eröffnen. Fassbinder gab im Zuge dieser Querelen auf.“ (*Vorwärts* vom 28. September 1985)

Anmerkung: es gab kein Verbot. Es wurde aber die Finanzierung eines zusätzlichen Schauspielers verweigert, ohne den die Proben nicht fortgesetzt werden konnten.

Nächste Phase: das Stück wird von Suhrkamp Anfang 1976 in Fassbinders *Stücke 3* veröffentlicht. Daraufhin beginnt mit einem Artikel von Joachim Fest in der *FAZ* eine Polemik, an der sich das gesamte westdeutsche Feuilleton beteiligt. Die mediale Auseinandersetzung führt dazu, daß Suhrkamp das Stück zurückzieht und die Druckauflage stoppt. Als auch die amtierenden Theaterleitungen erklären, das Stück nicht aufführen zu wollen, hat sich die Debatte erledigt.

1985 (nach dem Tod Fassbinders) nimmt der neue Intendant der Städtischen Bühnen, Günther Rühle, das Stück in seine Planung auf. Es gibt sofort hektische Aktivität in der Stadtpolitik: die FDP startet eine parteipolitische Kampagne, es gibt eine dringliche Parlamentsdebatte (Oberbürgermeister und Kulturdezernent wiederholen ihre „Bedenken“ *und* ihre Entschlossenheit, keine Zensur auszuüben), die Kirchenführungen schreiben einen *Offenen Brief*, eine zionistische Organisation sammelt Unterschriften, und das *Jüdische Kulturforum* kündigt eine Strafanzeige wegen Volksverhetzung, Rassenhaß und Beleidigung an.

Der Intendant bleibt standhaft („ein Stück kann nur auf der Bühne beurteilt werden“) und setzt die Premiere für den 31. Oktober 1985 an. Das Interesse der Medien wird nun allgegenwärtig, die Proteste häufen sich. Aber wo 1976 noch diskutiert wurde, wird jetzt fast nur noch polemisiert. Am Premierenabend wird die Aufführung damit verhindert, daß Mitglieder der Jüdischen Gemeinde die Bühne besetzen und sie besetzt halten, auch nachdem der Intendant sie aufgefordert hat, die Vorstellung beginnen zu lassen. Die Uraufführung findet erneut nicht statt. Es gibt vier Tage später eine geschlossene Informationsaufführung für Journalisten und gela-



dene Gäste. Damit ist das Kapitel für die Stadt Frankfurt geschlossen. Das Stück kommt 1987 in New York und Kopenhagen heraus, 1989 in Malmö und ist mittlerweile auch in Tel Aviv gespielt worden.

In dieser ganzen überdimensionierten Affäre stecken erörterungswerte Momente, und zwar völlig unabhängig davon, ob das Stück gut oder schlecht ist, künstlerisch mißlungen, ästhetisch abgeschmackt oder antisemitisch. Mich interessieren folgende Punkte:

1.

Eine Zensur hat im juristischen Sinne nicht stattgefunden. Es gibt eine Etappe, die ich überschlagen habe: 1984 versucht Ulrich Schwab, der Chef der Alten Oper Frankfurt (Gastspielhaus), das Stück im Rahmen der *Frankfurter Feste '84* zur Auf-führung zu bringen. Das Projekt wird untersagt, weil der Vertrag nicht erlaubt, an der Alten Oper Schauspiel zu produzieren. Als Schwab von „Zensur“ redet, wird er fristlos gekündigt, es fällt das Wort „Vertrauensverlust“. Das ist bei Berücksichtigung einer Leitungsposition nicht ungewöhnlich.

2.

Das Ganze war, obwohl bisweilen erpresserisch, ein demokratischer, das heißt ein offener Vorgang. Die kontroversen Gesichtspunkte wurden formuliert und ausgesprochen. Die Form, in der das politisch Korrekte durchgesetzt wurde, hat beinhaltet, daß der Betroffene am Ende zugestimmt hat (die Besetzung der Bühne war nicht rechtens, der Intendant hätte sein Hausrecht durchsetzen können, er hat verzichtet und von seinem Recht nicht Gebrauch gemacht).

3.

Ich meine, was die Öffentlichkeit hier als politisch korrekt und unantastbar installiert hat („du sollst das Wort Jude nicht aussprechen“), war gerechtfertigt als eine Maßnahme, das politische Klima in der BRD zu reinigen und zu demokratisieren. Zugleich taucht das Problem auf, das den Strategien der Tabuisierung innewohnt (und offenbar unvermeidlich ist): die Ressentiments, die tiefsitzenden, tradierten Affekte existieren weiter und brüten unter Verschuß Scheußlichkeiten aus.

Fassbinder hat das so gesehen. Im Kommentar zu seinem Stück sagt er:

„Die Stadt läßt die vermeintlich notwendige Dreckarbeit, und das ist besonders infam, von einem tabuisierten Juden tun, und die Juden sind seit 1945 in Deutschland tabuisiert, was am Ende zurückschlagen muß, denn Tabus führen dazu, daß das Tabuisierte, Dunkle, Geheimnisvolle Angst macht und endlich Gegner findet. Ich denke, es ist besser, man diskutiert die Dinge, dann werden sie ungefährlicher.“ (Zitiert nach TheaterZeitschrift 14 [1997], S. 106)

Marion Gräfin Dönhoff schreibt in der *Zeit* vom 8. November 1985:

„Kein Wunder, daß den Juden bange wird, wenn es möglich ist, daß jemand, der in der Theaterwelt eine Rolle spielt, befindet: *Die Schonzeit ist vorbei*, jetzt

also könne man wieder über das Tabu diskutieren; denn Tabus seien ungesund – mein Gott, welche Gesellschaft kann denn ohne Tabus leben?“

Dönhoff kommt am Schluß des Artikels zu einem dieser fundamentalen Sätze, die man sich gerne merken möchte, um sie bei unseren Konflikten zur Verfügung zu haben:

„Die Demokratie kann auf Dauer nur funktionieren, wenn der einzelne sich selber Grenzen setzt. [...] Zu bestimmen, wo die Grenze verläuft, das ist Sache des demokratischen Instinkts. Wo der nicht vorhanden ist, nimmt die Gesellschaft Schaden.“

D. Das Politische (als politisches Theater)

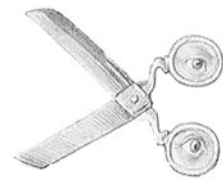
Wenn ich von politischem Theater rede, drehe ich gewissermaßen die Richtung um. Nicht die Politik droht dem Theater, sondern das Theater droht der Politik. Der Begriff „Politisches Theater“ ist ein historischer Begriff und vor allem an Piscator gebunden, der 1929 ein Buch mit dem Titel veröffentlichte (*Das Politische Theater*, Berlin: Schultz).

Es gibt heute bei den Theatermachern wieder ein enorm großes Interesse am Politischen. Die Mittel sind vergleichbar, die Einstellung ist eine andere: Piscator hatte wie Brecht politisches Handeln im Auge, und noch in Fassbinders eher balladenhaftem Stück wird gehandelt und das Handeln der Beurteilung unterworfen.

Heute sehen wir Formen politischen Theaters, die mit Dokumenten und Recherchen arbeiten (und mit einem durchaus scharfen Blick für die Wirklichkeit), aber es wird nicht politisches Handeln zur Debatte gestellt.

Ich will Ihnen von einer politischen Aufführung der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin erzählen, die ich kürzlich gesehen habe. Der Titel ist *Fear*, Autor und Regisseur ist der in Berlin lebende Falk Richter. Thema ist die Angst, die in einer hedonisierten und vollkommen restriktionsfreien Welt entstehen kann. Es werden in einer großen Montage Texte (wörtliche Zitate) aufgehäuft, die uns Angst machen, vor allem Texte der neuen Rechten (AfD, Pegida, Neonazis) und Sätze verbitterter, orientierungsloser, abgehängter Menschen aus den Gebieten der ehemaligen DDR. Der Autor verschneidet das mit der Fernsehserie *True Detectives*, in der zwei Polizisten durch ein verödetes, verarmtes, heruntergekommenes Amerika fahren. Die tragende Metapher ist die der Untoten, die aus ihren Gräbern steigen, und die Frage ist: wie werden wir sie los, wie kämpfen wir gegen Argumente, die mit dem Ende der Nazizeit erledigt waren, die wir für tot und begraben gehalten haben?

Die Figuren (die Schauspieler sind hier eher Performer mit ihren eigenen Namen: mal sprechen sie als die Figuren aus der bürgerlichen Mitte, die sie selber sind, mal als deren radikale Gegenspieler) sind allesamt unsicher und mißtrauisch, aus jedem sachlich begonnenen Monolog wachsen in unerwarteter Geschwindigkeit und



rasant ansteigender Lautstärke Aggressionen, Beschuldigungen, Klagen. Es ist eine große Bestandsaufnahme der Berliner Kindergartenbefindlichkeit („ah nä, ich hab jetzt keine Lust...“ etc.). Man spielt mal satirisch, mal ernsthaft den „Exzess der postdemokratischen Verblendung im Spätkapitalismus“ (Zitat aus dem Stück).

Gegen die Aufführung wurde von den rechtspopulistischen Politikerinnen Beatrix von Storch und Hedwig von Beverfoerde Anzeige erstattet, weil sie in Wort und Bild auf die Bühne gebracht sind (wie übrigens auch andere Politiker), der Antrag auf einstweilige Verfügung wurde aber als unbegründet abgewiesen. Die Presse besorgte das Geschäft der kritischen Berichterstattung, es gab keine Aufregungen.

Nach den mich interessierenden Gesichtspunkten finde ich erwähnenswert, daß der politische Tatbestand – und wir haben ja hier, was das massive Auftauchen des Rechtspopulismus angeht, ein durchaus beängstigendes, historisch zu wertendes Phänomen – als eine Art Geistererscheinung heruntergespielt wird. Das spricht für den guten Humor und die Zuversicht des Autors. Andererseits sind die, die hier dem politischen Gegner gegenüberreten, nicht Figuren, die handeln oder handeln wollen, sondern ironische und spielerische Müßiggänger.

Das halte ich für signifikant, das kann durchaus als Beschreibung unserer Gesellschaft gelesen werden.

Die zweite Aufführung am selben Haus ist von Milo Rau und hat den Titel *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*. Milo Rau ist ein seit Jahren für seine politischen Veranstaltungen namhafter Theatermacher. Sie finden ihn als eine prominente Größe unter dem Stichwort *Reenactment* (Wiederherstellung). Er ist es, der den Ceauşescu-Prozeß von 1989 mit Schauspielern nachgestellt und als Theaterinszenierung 2009 zur Aufführung gebracht hat.

Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs ist von Milo Rau getextet und wird von zwei Schauspielerinnen gespielt. Wir sehen zunächst erhöht im Hintergrund der Bühne eine schwarze Spielerin, die französisch spricht. Über Obertitel erfahren wir, daß sie als Überlebende des Genozids in Ruanda in einem belgischen Waisenhaus aufgewachsen und rassistisch ausgegrenzt worden ist. Sie zeigt ihren belgischen Paß vor, ihre Adoptionspapiere und ihre Fluchtkleider.

Dann betritt der blonde Theaterstar Ursina Lardi die Bühne und behauptet, daß sie in ihrer Zeit vor der Schaubühne eine Art Sozialhelferin war. Sie redet zunächst über die syrischen Flüchtlinge, die sie in einem Auffanglager an der Grenze zu Mazedonien kennengelernt hat. Ich zitiere:

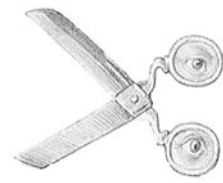
„Von da sind wir weitergefahren in die Flüchtlingslager nach Athen
Und dann hoch an die Grenze zu Mazedonien.
Dort verbrachte ich zwei Tage in einem Grenzlager.
Einem *Lager*
Na ja

Wahnsinnig gut organisierte Zeltstadt
 Kleine Buden, die vor Snacks fast überquellen
 Und überall junge Helferinnen
 Die herumsitzen und strahlen.
 Und dann kommt der erste Bus:
 Man denkt, der kommt direkt aus Berlin oder Paris
 Alles junge Männer
 70, 80 Prozent sind Männer
 Ganz selten eine Frau oder ein Kind
 Und alle sehen aus wie Hipster
 Gut gekleidet, adrett
 Mit diesen Bärten und zurück gegelten Haaren.
 Ich habe mich fast geschämt mit meinen Alltagsklamotten
 Ich weiß nicht, vielleicht sehen ja alle Syrer und Afghanen zufällig aus wie Hipster
 Aber das hat mich schon etwas überrascht
 Und alle sind sie unglaublich freundlich.

Und nach einer halben Stunde
 In der sie sich erfrischt hatten
 Wurde eine Nummer aufgerufen
 Und der nächste klimatisierte Bus
 Erwartete sie an der Grenze zu Mazedonien
 Und auf den 200 Metern
 Die sie zu Fuß gingen, wo ein bisschen Chaos herrschte
 und die paar Minuten
 Die sie an der Grenze warten mussten
 Wurden sie von Fernsehteams und Fotografen geblitzt
 Wie auf dem Roten Teppich.

Das alles hat mich extrem beruhigt:
 Wie gut das organisiert ist
 Wie locker das läuft
 Als ich wieder ins Hotel zurückkam
 Sah ich die üblichen Bilder im Fernsehen
 Männer in Schwimmwesten, die weinende Kinder an den Strand tragen
 Ernste junge Reporterinnen
 Die von der größten humanitären Katastrophe des Jahrhunderts sprechen
 Es tut mir Leid
 Aber ich verstehe das nicht:
Das soll die Katastrophe unserer Zeit sein?
Das?“

Sie hören, dieser ironische Ton ist nicht politisch korrekt, und er bleibt auch so, wenn sie über die Theaterträume ihrer Jugend erzählt und über den Aufnahmetest für *Teachers in Conflict*. Von dieser Organisation wird sie 1994 in den Kongo geschickt und trifft als erstes auf brennende Autoreifen, in denen menschliche Körper schmoren, und von da ab ändert sich der Ton. Was dann über 20 Seiten folgt, ist eine sehr



persönliche und unbarmherzige Schilderung des Genozids in Ruanda, die natürlich als Antwort gelesen werden muß auf die politisch inkorrekte Frage zum Flüchtlingsproblem an der mazedonischen Grenze: „Das soll die Katastrophe unserer Zeit sein? Das?“

Ich bin mir nicht sicher, wie ich diese Gegenüberstellung finden soll, vielleicht finde ich es unfair, den Genozid gegen syrische Flüchtlinge auszuspielen. Aber es hat etwas Überwältigendes. Auch hier ist der Befund, daß der politisch handelnde Mensch nicht in Sicht kommt. Auch hier fehlt der Blick unter die Oberfläche, die „Darstellung des wirklichen sozialen Getriebes“ (Brecht). Die politische Bedrohung ist sehr weit weg, und der Mensch, der ihr begegnet, ist ein Helfer.

Das ist also die Bilanz, die ich akzeptieren muß: der europäische Mensch meiner Klasse ist ein Müßiggänger oder ein Helfer. Ist das die politische Aussage, die wir in unserem Theater machen können? Es erinnert an eine Behauptung von Heiner Müller, die er in einem Interview aufgestellt hat: „Im Westen hat das Theater keine soziale Funktion mehr, oder kann sie jedenfalls im Moment nicht finden. Es beschränkt sich darauf, die Gegenwart zu reproduzieren. Es gibt keine Zukunft da, es sei denn als Katastrophe.“ (Heiner Müller im Gespräch mit Flavia Foradini, 1988)

E. Bürgerpolitik

Wir haben heute die Vorstellung, daß politisches Theater kritisches Theater ist – das heißt: Theater kritisiert politische Mißstände. An seinem Ursprung, im antiken Athen, war das nicht so. Die Demokratie und das Theater gehörten zusammen wie der Praktiker und der Philosoph. Der eine handelte, der andere sah zu und bedachte, was er gesehen hatte (Christian Meier: „Es spricht vieles dafür, daß die Politik das Theater brauchte“). Das Theater spielte Fälle durch, die für das Gemeinwesen von Bedeutung waren. Das Politische war das Gemeinnützige, zu verwerfen war das Eigennützige.

Ich habe kürzlich einen Antrag an die Hamburger Kulturbehörde in die Hand bekommen, in dem auf diese antike Funktion des Theaters angespielt wird. Von einer Autorin und einem Regisseur wird beantragt, ein Projekt zu finanzieren, das als partizipatives Theaterprojekt beschrieben wird und letzten Endes auf die Gründung einer Bürgerbühne hinausläuft. Bürgerbühnen sind seit 2009 in mehreren Städten gegründet worden, zunächst in Dresden, dann in Mannheim, Freiburg, Karlsruhe, Braunschweig, jetzt in Düsseldorf, es gibt Kooperationen mit ähnlichen Gründungen in Dänemark und Belgien.

Das Hamburger Projekt heißt *Staging Democracy* und ist folgendermaßen geplant: aus den Bürgern, die sich durch Aufrufe in den Medien zur Teilnahme melden, werden 60 Bürger ausgelost (aleatorisches Prinzip), von diesen werden je zwölf in eine Gruppe gebeten. Dort werden gemeinsam mit unabhängigen Experten konkrete Forderungen an die Politik erarbeitet und nach Abstimmung formuliert. Daneben

sollen Einzelinterviews mit den Teilnehmern Aufschluß darüber bringen, welche Faktoren Einfluß auf ihre Meinungsbildung hatten. Das ganze Material wird dann Grundlage eines Theaterstücks werden, in dem zwölf der Diskussionsteilnehmer als Darsteller auf der Bühne stehen sollen.

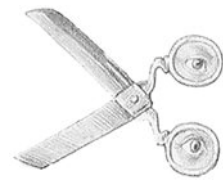
Das Konzept bezieht sich ausdrücklich auf Thesen des belgischen Historikers David Van Reybrouck (*Gegen Wahlen*, 2016), der den existierenden Parlamenten die Kompetenz für eine Zukunftsgestaltung abspricht. Zitat: „An ihrer Stelle sollten sich Bürgerinnen und Bürger lieber in offenen Diskussionen selbst Expertenwissen aneignen und Vorschläge machen“. Die Autorin Dagrún Hintze verweist dabei auf die erfolgreiche Bürgerversammlung in Island, die zwischen 2010 und 2012 eine neue Verfassung erarbeitete, und einen ähnlichen Vorgang in Irland 2013.

In Dresden gibt es ein Projekt über Presse, digitale Netzwerke und Fake News, zu dem Journalisten auf die Bühne gebeten werden. Ein anderes unter dem Titel *Get Up! Stand Up!* kooperiert mit Oberschülern und beschreibt sich mit dem Text:

„Anhand von Gesprächen mit Dresdner Zeitzeugen und der Recherche von Filmmaterial nähern wir uns dem Thema Protest. Hätte ich beim arabischen Frühling mitrebelliert, was wollten die Arbeiter in der DDR im Juni 1953, und welche Demo müsste noch erfunden werden? Glauben wir an die Kraft unserer Stimme, und wie kann ich mir bei all dem Chaos überhaupt eine Meinung bilden?“ (Staatsschauspiel Dresden)

Auch wenn die Projekte der Bürgerbühnen nicht zu dezidiert politischen Themen führen, verstehen sie sich als ‚Öffentliche Plattform der Menschen in dieser Stadt‘ oder als ‚Probephöhne des Lebens‘, und das ebenfalls bürgerliche Publikum scheint die ‚von echten Menschen übermittelten Meldungen aus der Wirklichkeit‘ anzunehmen, der Publikumszulauf ist hoch. Ich halte das für eine neue Form politischen Theaters, angestoßen von dem Impuls, mehr Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen.

Ein Impulsgeber (das muß erwähnt werden) war sicher Volker Lösch (Regisseur in diversen Stadt- und Staatstheatern), der bereits vor Jahren Stücke des bürgerlichen Bildungskanons mit Sprechchören der außertheatralen Wirklichkeit kontrastiert hat. Das heißt: Bürger, Migranten, Haftentlassene, Sinti/Roma, Hartz IV-Empfänger werden als Chöre integriert und sprechen oder singen auf der Bühne Texte, die aus ihren Erfahrungen formuliert sind, in den *Webern* von Hauptmann, in der *Medea* des Euripides, in einer Dramatisierung von Döblins *Berlin Alexanderplatz*, in *Marat/Sade* von Peter Weiss, in Schillers *Räubern* u. a. In einem Interview sagt er 2009: „Kunst ohne Anbindung an das Draußen, an die Zeit, in der ich lebe, finde ich sinnlos.“



Schluß

Ich habe die Beispiele zum Stichwort Bürgerbühne an eine Bemerkung über das antike Theater angeschlossen. Die antike Vorstellung von Demokratie taucht in den Äußerungen der Leute, die heute über Politik nachdenken, öfter auf. Ich habe kürzlich sogar in einer Talkshow die Formulierung gehört: „Rückkehr der Bürger in das politische Leben“. Wir alle haben offenbar das Bewußtsein, daß Politik wieder eine Rolle spielt. Ein Forum mit dem Titel „Das Politische, das Korrekte und die Zensur“ und mit unserer differenzierten Auslegung des Terrains könnte in ein Projekt kontinuierlicher Arbeit überführt werden (*mit* Vertretern der Gleichstellungsideologie!). Es wäre vielleicht ein Mittel gegen die anschwellende Resignation.

Literatur

Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit. Herausgegeben von Heiner Lichtenstein. Mit einem Nachwort von Julius H. Schoeps. Königstein im Taunus: Athenäum 1986.

Meier, Christian: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München: Beck 1988.

Müller, Heiner: Werke 11. Gespräche 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 323–340.

Rau, Milo: Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs. Bühnentext (unveröffentlicht).

Richter, Falk: Fear. Bühnentext (unveröffentlicht).

Töteberg, Michael und Heiko Holefleisch zu Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*. In: TheaterZeitschrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik (1985/86), H. 14, S. 85–98 und S. 99–119.