

Relationen – Essays zur Gegenwart 13

hrsg. von David Jünger, Jessica Nitsche und Sebastian Voigt

Ivo Eichhorn

**Kritik und Reproduktion
der Ideologie
im Theater der Gegenwart**

Neofelis Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (co / vf)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-247-2

ISBN (PDF): 978-3-95808-297-7

Inhalt

Vorwort	7
Theater ± Gegenwart: Einleitendes	11
Althussers Texte zum Theater	21
Ideologie nach Althusser und Pêcheux	24
Theater als ideologische Form und ideologischer Apparat ..	35
„Warum Theater?“	42
Theatrale Produktion	48
Unterbrechungen der ideologischen Anrufung	57
<i>El Nost Milan</i> und Brechts Praxis der Verfremdung	62
Emanzipierte Zuschauer*innen oder Bruch mit der Theaterideologie?	71
Aneignung Brechts auf dem Theater der Gegenwart	78
Notiz zur <i>Arturo Ui</i> -Rezeption	91
Verfremdungen des Eigenen	97
Schlussbemerkung	102
Danksagung	105
Quellenverzeichnis	106

Vorwort

Die Auseinandersetzungen um den politischen Gehalt von Kunst sowie den Zusammenhang von Politik und Ästhetik haben sich im Laufe der letzten Jahre deutlich verschärft. Das Zentrum für politische Schönheit macht seit einiger Zeit immer wieder mit spektakulären Aktionen auf sich aufmerksam und schießt dabei nicht selten über das hehre politische Anliegen hinaus. Bekannte Kunschtchaffende wie Bernd Stegemann haben begonnen, sich in politischen Bewegungen zu engagieren.

Angesichts der polarisierten gesellschaftlichen Situation nimmt diese Entwicklung nicht wunder. Der Einzug der AfD in den Bundestag und alle Landesparlamente, die Verankerung der rechtsextremen Partei auf kommunalpolitischer Ebene in weiten Teilen Ostdeutschlands und ihr Feldzug gegen eine imaginierte „links-grüne Meinungsdiktatur“ veränderten den politischen Handlungsrahmen für zivilgesellschaftliche Organisationen und für Kunstinstitutionen grundlegend. Mit zahlreichen Anträgen und Anfragen unterminiert die AfD gezielt die finanzielle Grundlage öffentlich geförderter Einrichtungen, gerade auch der Theater. Verschiedene Theaterleitungen hatten sich explizit gegen die völkische Politik positioniert und sich an antifaschistischen Protestaktionen beteiligt. Auch andere Kunstformen, nicht zuletzt die Satire, geraten immer wieder in die Schusslinie politischer Debatten über das Sag- und Unsagbare.

Das Verhältnis von Kunst und Politik greift Ivo Eichhorn in seinem Essay *Kritik und Reproduktion der Ideologie im Theater der Gegenwart* aus einer ungewöhnlichen Perspektive auf. Auf

der Grundlage von weitgehend unbeachteten Texten des marxistischen Philosophen Louis Althusser diskutiert Eichhorn den Stellenwert und die heutige Situation des Theaters.

Anfangs beschreibt er die Veränderungen der theatralen Produktion in den letzten Jahrzehnten und die damit einhergehende Umstrukturierung der Theaterlandschaft. Nichtsdestotrotz begreift er das Theater auch weiterhin als einen Ort der politischen Repräsentation, der sich jedoch angesichts der verstärkten Angriffe der politischen Rechten gegen parlamentarische Institutionen ebenfalls einer Delegitimierung ausgesetzt sehe. Eichhorn weist den Theatern als politische Orte eine nicht zu unterschätzende Bedeutung in einer demokratischen Gesellschaft zu.

Diese Relevanz leuchtet der Autor mit der materialistischen Theorie Althussters genauer aus. Dieser begreift das Theater nicht nur als einen Repräsentationsmodus der herrschenden Realität, sondern primär als Produktionsort von Effekten. Damit bestimmt er das Verhältnis von Theater und Politik neu.

Um eine „Althusser’sche Theorie des Theaters“ zu konstruieren, behandelt Eichhorn „Das ‚Piccolo Teatro‘ – Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über ein materialistisches Theater“ aus dem Jahre 1962. Althusser nahm diesen Text 1965 in *Für Marx*, eines seiner Hauptwerke, auf. Außerdem diskutiert Eichhorn „Über Brecht und Marx“, ein unvollendetes Vortragsmanuskript aus dem Jahr 1968, sowie den Text „Perché il Teatro?“.

Für sein Vorhaben bricht Eichhorn die Dramaturgie der drei Texte, ihren Argumentationsgang und ihre konjunkturelle Fundierung auf und ordnet sie neu. Zugleich zeigt er auf, dass zentrale Begriffe von Althussters Marx-Rezeption wie beispielsweise „strukturelle Kausalität“ aus dem Bereich des Theaters stammen. Auch wenn Althussters Werk zahlreiche Anspielungen und Metaphern aus dem Bereich des Theaters enthält, wird es in nur wenigen Texten explizit behandelt. Eichhorn gelingt es jedoch, diese für eine eigene theoretische Position zum Theater in Anschlag zu bringen.

Mit seiner thematischen Ausrichtung fügt sich der Band optimal in die Reihe *Relationen. Essays zur Gegenwart* ein. In der Reihe erscheinen Essays, die sich mit ganz unterschiedlichen Themen aus dem politischen, künstlerischen und kulturellen Spektrum beschäftigen sowie politische Auseinandersetzungen und Praktiken der Gegenwart in den Blick nehmen. Das verbindende Element der Reihe ist bei aller thematischen Breite immer der politische Gegenwartsbezug.

David Jünger, Jessica Nitsche und Sebastian Voigt
Brighton / Paderborn / München, Januar 2020

Theater ± Gegenwart

Einleitendes

1

Repräsentation galt gemeinhin als Inbegriff des bürgerlichen Theaters. Nun steht aber die Repräsentation auf dem Theater seit Jahrzehnten, gewissermaßen seit den historischen Avantgarden, als Grundmodalität der Darstellung in Frage. Spätestens seit den 1970er Jahren können im europäischen Theater Tendenzen ausgemacht werden, die Hans-Thies Lehmann 1999 in dem diskursprägenden Buch *Postdramatisches Theater* zu bündeln versucht hat. Diese Tendenzen bringt er unter anderem wie folgt auf den Punkt: „Mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozess als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information.“¹ Lehmann verbindet den Sammelbegriff „postdramatisches Theater“ mit zahlreichen Tendenzen in der Kunst, die – grob gesprochen – dem Bezeichneten nicht länger einen Vorrang gegenüber dem Bezeichnenden einräumen.

Zwanzig Jahre nach der ersten Publikation von Lehmanns Buch haben sich die von ihm gebündelten Tendenzen in der BRD in den Ausbildungsinstitutionen und in der Theaterpraxis durchgesetzt. Auch das Stadttheater lässt sich in den meisten seiner Inszenierungen im postdramatischen Theater wiedererkennen. Es soll hier nicht darum gehen, die bestehenden Theaterpraxen in ihren zahlreichen Differenzen von Themen, Produktionsverhältnissen bis hin zur Formensprache künstlich zu

1 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 146.

vereinheitlichen, sondern vielmehr darum, die Weise, wie Theater produziert wird, kritisch zu analysieren. Dafür reicht es nicht aus, einen Sammelbegriff zu verteidigen oder zu verwerfen. Das postdramatische Theater stellt zunächst einmal diskursiv eine Realität dar und formt als solche die Ausbildungsinstitutionen, die Theaterproduktion und -rezeption.

Die evident wirkende Trennung von freier Szene und Stadt- und Landestheatern entspricht durch die zunehmende Institutionalisierung der Ersteren und die Umstrukturierungen der Letzteren immer weniger der Realität, wenn man die Produktionsverhältnisse des Theaters ins Auge fasst. Die größten Unterschiede finden sich in der sozialen Zusammensetzung des Publikums, in der Größe der zur Verfügung stehenden Apparate und im Image, das die Häuser sich zu geben versuchen. Sie fungieren aber allesamt zunehmend als ‚Distributionshäuser‘ eines kulturellen Angebots. Die theatrale Produktion findet zumeist ‚outgesourct‘ und ‚projektbasiert‘ statt. Sie realisiert sich im Kleinunternehmer*innentum von Regisseur*innen, Theatergruppen und mit ihnen verbundenen Produktionsbüros. An den Häusern haben die Programmplanung und die Kuration von Festivals im Zuge dieser Umstrukturierungen der Theaterlandschaft eine Aufwertung erfahren. So entsteht der Eindruck, dass Theaterhäuser sich heute weniger durch die Arbeiten positionieren, die sie zeigen, als durch die Weise, in denen es ihnen gelingt, die gezeigten Arbeiten diskursiv und durch z.B. edukative Begleitveranstaltungen zu rahmen und hierdurch bestimmten Teilen der Gesellschaft zu ermöglichen, sich in diesem Theater oder in jenem Festival wiederzuerkennen. So fungieren die Theater auch weiterhin als Orte politischer Repräsentation.

2

Die derzeit in der BRD wie in beinahe allen europäischen Ländern zu konstatierenden Tendenzen einer Delegitimierung demokratisch-parlamentarischer Institutionen, die Zunahme und weitere Ausbreitung des Rassismus im Alltagsleben und in

den staatlichen Institutionen, das damit verbundene Erstarren rechter und faschistischer Parteien, Netzwerke und Organisationen, diese und weitere Tendenzen etwa im Sicherheitsapparat, können durchaus als *Faschisierungsprozesse* begriffen werden.

Prozesse der Faschisierung können als eine Besetzung der Funktionen parlamentarischer Prozesse und staatlicher Apparate seitens autoritärer Kollektivbildungen charakterisiert werden: Organisationsformen der Bürgerwehr und Pogromstimmungen oder Mobbildungen, „die die Kerne politischer Reorganisation darstellen“.² Rassismus als autoritäre Kollektivbildung, die sich auf die im Rahmen des Nationalstaats vorkonstruierten körperlichen und kulturellen Differenzen stützt, spielt dabei eine maßgebliche Rolle. In den Prozessen der Faschisierung findet die Anrufung ihrer Träger*innen nicht über die selbst schon ambivalenten Kategorien der Staatsbürgerschaft und damit des Wahlrechts statt, sondern über die Bildung völkischer Gemeinschaften.

Nicos Poulantzas spricht, um die Bedingungen von solchen Prozessen zu erklären, von einer Krise der Parteienvertretung, einer Krise der politischen Repräsentation, die er als ein Zerbrechen der Verbindung zwischen Repräsentanten und Repräsentierten fasst.³ Mit dem französischen Philosophen und Marxisten Louis Althusser, um dessen Theorien es im Folgenden vornehmlich gehen soll, ließe sich sagen, dass die Unterwerfung der Individuen unter das Verhältnis der Repräsentation im Akt der Stimmabgabe nicht mehr die Wiedererkennung der Repräsentierten in den Repräsentant*innen erlaubt. Hier von sind zahlreiche ideologische Praxisformen betroffen. Die gesamten Praktiken und Rituale des Wahlvorgangs und seiner Inszenierungen, die eine Anrufung der Individuen als

2 Nicos Poulantzas: *Faschismus und Diktatur. Die Kommunistische Internationale und der Faschismus*, aus d. Franz. v. Hartmut Mehringer. München: Trikont 1973, S.74.

3 Vgl. ebd., S.73.

politische Subjekte reproduzieren, geraten mehr und mehr in die Krise. Die Wiedererkennung in den Repräsentant*innen und damit ihre Anerkennung als solche funktioniert bei zunehmend mehr Subjekten nicht länger ohne Reibungen. Der Faschismus zielt, bei aller Divergenz seiner historischen und aktuellen Formen, auf eine fundamentale Umdeutung der parlamentarischen Demokratie in ein autoritäres Repräsentationsverhältnis, ein statisches Verhältnis zwischen übergeordneter faschistischer Führung und dem untergeordneten Volk als homogener Gemeinschaft. Er zielt auf die Zerstörung jeder Form von demokratischer, selbstorganisierter oder selbstbestimmter Aktivität.

Die weitere Ausbreitung des Rassismus in der Gesellschaft bedeutet aber nicht automatisch Faschisierung. Ebenso kann sich hieraus ein nationaler Konsens entwickeln, der stärker auf die bereits in der Repräsentationslogik angelegten nationalen Ein- und Ausschlussmechanismen rekurriert und so die Verbindung zwischen Repräsentanten und Repräsentierten wiederherzustellen versucht. Zahlreiche Maßnahmen seitens der konservativen Parteien können als Tendenz zu solch einer autoritären Demokratie aufgefasst werden. Die Faschisierungsprozesse bleiben dabei virulent, können an den Konservatismus anknüpfen und weiterdrängen.

Eine Verunsicherung und Erschütterung vermeintlich garantierter Ansprüche und Rechte sowie mächtig erscheinender Institutionen, eine Passivierung des urbanen Lebens und eine Inszenierung der Politik als ästhetischer Kult sind nur einige der Phänomene, die sich hier beobachten lassen.⁴

Die Theaterlandschaft in der BRD, durch das in der Nachkriegszeit etablierte Stadttheatersystem und auch im Zuge der zunehmenden Institutionalisierung der freien Szene seit circa den 1980er Jahren fester Bestandteil des urbanen Lebens,

⁴ Ausführlich zu Prozessen der Faschisierung im hier angesprochenen Sinne vgl. Ivo Eichhorn: Von Faschismus reden? Vom Faschismus schweigen? Über Prozesse der Faschisierung mit einem Ausblick auf die AfD. In: *kultuRRevolution* 73 (2017), S. 35–40.

verhält sich diesen Prozessen gegenüber und in ihnen nicht homogen. Man denke an Spielzeitthemen, Diskussionsabende, in denen mit den Neuen oder Alten Rechten geredet werden soll, Stücke und Performances zu AfD, Identitärer Bewegung und rechten Mobs, aber auch an Aufrufe und Appelle, die das Theater als Garant einer ‚offenen‘ und pluralen Gesellschaft zu positionieren versuchen. Hervorzuheben sind darunter die Versuche, sich zwischen den sogenannten Kultureinrichtungen politisch zu organisieren. Unter dem Namen Die Vielen verbinden sich seit dem Herbst 2018 zahlreiche dieser Einrichtungen sowie weitere Akteur*innen und veröffentlichen regionale Erklärungen gegen die Zensurfantasien von rechten Politiker*innen, gegen einen obligatorischen Heimatbezug in der Kunstförderung, wie ihn Teile der AfD fordern, mithin gegen den rechten Angriff auf die parlamentarische Demokratie und auf die Kunstfreiheit.

Häufig geht es zumindest vordergründig in den Theaterinstitutionen der Gegenwart weitaus weniger um die Frage, welche Repräsentationslogiken auf der Bühne herrschen, als vielmehr um die Auseinandersetzung darum, welche Teile der Gesellschaft sich im Theater wiedererkennen und an ihm teilhaben sollen. Die damit einhergehende Repräsentation braucht nicht notwendig oder zwangsläufig die gleiche zu sein, wie jene, die in den politischen Prozessen der Faschisierung porös wird. Sicherlich, an zahlreichen Theaterhäusern sollen sich entsprechend der herrschaftlich produzierten Normalität die Bildungskleinbürger*innen wiedererkennen. Hier, so könnte es wirken, verkehren morbide Theaterkritiker*innen, um sich an eine verödete, abgewirtschaftete Einrichtung bürgerlichen Lebens zu klammern. Zahlreiche ‚Distributionshäuser‘ in deutschen Großstädten, ob sie über ein festes Ensemble verfügen oder nicht, versuchen mittlerweile jedoch auch ein anderes Publikum zu erreichen und auch andere Teile der Gesellschaft, die in vielen gesellschaftlichen Bereichen stigmatisiert oder marginalisiert sind, zu repräsentieren. Man denke an das Label des postmigrantischen Theaters, welches die Berliner Intendantin

Shermin Langhoff seit einigen Jahren prägt. Die Repräsentation einer Gesellschaft auf dem Theater kann den virulenten Prozessen der Re-Nationalisierung und Faschisierung also durchaus entgegenstehen. Die Auswirkungen dessen im urbanen Leben sollten nicht unterschätzt werden.

Vor zwanzig Jahren beobachtete der Schriftsteller Imran Ayata bereits:

Im Schatten der öffentlichen Begeisterung über hybride, aufstrebende Subjekte und Kanak-Performances verlieren sich politische Issues wie Gleichberechtigung, strukturelle Arbeitslosigkeit, ‚Nationalbefreite Zonen‘, Abschiebung oder Alltagsrassismus. Aber wenn die sozialen Verhältnisse nicht thematisiert werden, laufen die Repräsentations-Bemühungen von Migranten ins Leere.⁵

Diese Warnung auf das Theater übertragen wäre aber falsch verstanden, leitete man daraus die Forderung ab, Theater sei politisch alleine anhand der in den Aufführungen verhandelten Themen zu beurteilen. Sie deutet vielmehr auf die Notwendigkeit einer über die Repräsentationslogik hinausgehenden Fundierung auf Politik.

3

Walter Benjamins vielbeschworene Orientierung auf eine „Politisierung der Kunst“⁶ im Angesicht der Faschisierungsprozesse und der faschistischen Regime in Deutschland und Italien in den 1930er Jahren privilegiert nicht nur die damals neuen Kunstformen wie den Film, sondern kann auch in anderen Kunstformen nach Maßgabe des Möglichen vorgenommen werden.⁷ Seine Beschäftigung mit dem Theater Bertolt

5 Imran Ayata: Heute die Gesichter, morgen die Ärsche. In: *SPEX*, 11/1999, zit. n. www.kanak-attak.de/ka/text/spex1199.html (Zugriff am 17.11.2019).

6 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 16, hrsg. v. Burkhardt Lindner. Berlin: Suhrkamp 2012, u. a. S. 46, 92, 141.

7 Vgl. Burkhardt Lindner: Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie. Benjamins „Positives Barbarentum“ im Kontext. In: Ders. (Hrsg.):

Brechts kann in diesem Sinne als ein Versuch unter anderen gelten, Kunstproduktionen kenntlich zu machen, die „aus dem kultischen Funktionszusammenhang der Kunst überhaupt heraustreten“,⁸ während dieser kultische Funktionszusammenhang im *l'art pour l'art*, in der kulturindustriellen Ausbeutung der technischen Reproduzierbarkeit und in der faschistischen „*Aesthetisierung der Politik*“⁹ auf verschiedene Weise wiederherzustellen versucht wird.

In Benjamins Stoßrichtung einer „Politisierung der Kunst“ ist also die Annahme enthalten, dass Kunst bereits bestimmte gesellschaftliche Funktionen erfüllt. Ein zentraler ideologischer Effekt des Theaters kann als Wiedererkennung und als politische Repräsentation benannt werden. In dieser ideologischen Funktion der Bestärkung von Gemeinschaft besteht nach Louis Althusser die „mystifizierte Beziehung zur Politik“¹⁰, die das Theater unterhalte.

Überall, wo das Theater im Zirkel einer solchen Wiedererkennung verbleibt und sich nicht in eine Auseinandersetzung um ein anderes gesellschaftliches Zusammenleben außerhalb des Theaters übersetzen lässt, wird der bürgerliche Produktionsapparat bloß beliefert,¹¹ selbst wenn dabei eine andere Repräsentation der Gesellschaft auf dem Theater entworfen wird. Benjamin hingegen fordert, einen Begriff Brechts aufgreifend, seine „Umfunktionierung“.¹²

Die in den letzten Jahren vieldiskutierten Interventionen des Dramaturgen Bernd Stegemann für einen neuen Realismus beispielsweise wollen dem Theater eine erneuerte politische

„Links hatte noch alles sich zu enträtseln...“ Walter Benjamin im Kontext. Frankfurt am Main: Syndikat 1978, S. 180–222, hier S. 210–211.

8 Ebd., S. 193.

9 Benjamin: *Das Kunstwerk*, S. 141 (Herv. i. Orig.).

10 Louis Althusser: Über Brecht und Marx [1968], aus d. Franz. v. Katja Metzner. In: *Berliner Debatte Initial* 12,4 (2001), S. 52–59, hier S. 55.

11 Vgl. Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hrsg. v. Herrmann Schweppenhäuser / Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 683–701, hier S. 691.

12 Ebd.

Relevanz zukommen lassen.¹³ Dafür kritisiert er das postdramatische Theater vom Standpunkt der Repräsentation als Spielplatz der Selbstreferenz und des Relativismus. Den Performer – Stegemann folgend die paradigmatische Figur des Postdramatischen – sieht er als Abbild neoliberaler Subjektivität, die nur mit sich selbst identisch sei, und stellt ihr den Schauspieler, der alle spielen könne, als Residuum der Souveränität gegenüber.¹⁴ Eigentümlicherweise identifiziert Stegemann dabei den Standpunkt der Darstellung durch Repräsentation ungebrochen mit der Theaterpraxis Brechts. Das Resultat ist eine Konzeption des epischen Theaters, die um dessen radikalsten Einsätze und Versuche beraubt ist. Dieser neue Realismus fällt, um „Erkennbarkeit und Veränderbarkeit“¹⁵ der Wirklichkeit im bzw. durch das Theater zu ermöglichen, hinter die Problematisierung der Materialität der Zeichen zurück.

4

Auch für Althusser sind die Versuche Brechts in der Beschäftigung mit dem Theater und in der Suche nach einer veränderten Beziehung von Theater und Politik zentral. Aus dieser Perspektive kann eine Auseinandersetzung um das Theater jedoch jenseits der simplifizierenden Opposition zwischen einem Realismus der Repräsentation einerseits und selbstreferentieller Dekonstruktion andererseits erfolgen. Denn das materialistische Verfahren, das ich im Folgenden zu skizzieren versuche, analysiert Theater nicht nach einem Repräsentationsmodell in Bezug auf eine vorgegebene Realität, sondern als Produktion von Effekten. Jede Aufführung, jede theatrale Praxis produziert Realitätseffekte und Fiktionseffekte. Der Einsatz liegt weder darin, die Fiktionseffekte, etwa der Selbstreferentialität, noch

13 Vgl. Bernd Stegemann: *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit 2015.

14 Vgl. Bernd Stegemann: Achtung, Echte Menschen! In: *Süddeutsche Zeitung*, 03.01.2017. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/essay-achtung-echte-menschen-1.3318236> (Zugriff am 17.11.2019).

15 Stegemann: *Lob des Realismus*, S. 8.

die Realitätseffekte als Abbilder des Realen zu hypostasieren, sondern sie beide als konstitutiv für die Ideologie des Theaters zu untersuchen. Diese Untersuchung legt dementsprechend den Fokus darauf, wie politisch repräsentiert wird, auch wenn gar nicht unbedingt mit künstlerischen Verfahren der Repräsentation gearbeitet wird, wie das Theater gemacht ist und wie es funktioniert und zielt zugleich darauf, Instrumente zu entwickeln, die es erlauben, Brüche in der ideologischen Wiedererkennung auszumachen. Die Elemente einer Theorie des Theaters, die ich in Rekonstruktion und ideologietheoretischer Kontextualisierung der Texte Althusser zum Theater entwickle und punktuell mit bekannteren theatertheoretischen Ansätzen diskutiere, erprobe ich dafür anhand einer theatralen Produktion der Gegenwart und versuche sie für gegenwärtig virulente Fragen des Theaters zu übersetzen. Deshalb formuliert der Text kaum Antworten auf alle politischen und theoretischen Implikationen der hier einleitend angesprochenen Punkte. Sein Gegenstand ist kleiner, aber, wie ich hoffe, als Diskussionsbeitrag für das heutige Theater brauchbar.

Es bedarf entgegen der Selbstvergewisserung in einer Ideologie der Kunst, die sie von der Unerträglichkeit der bestehenden Herrschaftsverhältnisse immer schon freispricht, und entgegen der Vorstellung, die Auseinandersetzungen auf dem Theater seien bloße Widerspiegelungen der andernorts anzutreffenden Konflikte, einer kollektiven Diskussion und Anstrengung: In welchen Konflikten findet sich das Theater der BRD in der gegenwärtigen Konjunktur der Krise politischer Repräsentation und der Faschisierungsprozesse? Welche Formen der Reproduktion bestehender Herrschaftsverhältnisse machen sich im Theater geltend und wie kann es seine Praxisformen zur Kritik dieser und damit seiner Umfunktionierung mobilisieren?

Solche oder ähnliche Fragen lassen sich kaum angemessen in einer edukativen Begleitveranstaltung oder in einem Publikumsgespräch bearbeiten, sie betreffen alle Praxisformen des Theaterapparats, die Konstitution und Trennung einer zuschauenden und einer machenden Instanz samt ihren

Arbeitsteilungen eingeschlossen. Der Kampf gegen die Tendenzen zur Faschisierung sollte nicht als der Erprobung von experimentellen Formen, der Auseinandersetzung um den Theaterapparat entgegenstehend aufgefasst werden. Ich bin vielmehr überzeugt, dass diese beiden Anstrengungen zusammengehören wie Zähne und Lippen.