

**Aus:**

FRIEDEMANN KREUDER, MICHAEL BACHMANN (HG.)

**Politik mit dem Körper**

Performative Praktiken in Theater,  
Medien und Alltagskultur seit 1968

Dezember 2009, 294 Seiten, kart., zahlr. Abb., 28,80 €,  
ISBN 978-3-8376-1223-3

Politik machte die 68er-Bewegung vor allem mit dem Körper: In Sit-ins, Teach-ins und Love-ins brachen ihre Akteure mit dem Habitus, den Normen, Werten und Kulturbegriffen der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft. Diese Revolte war meist performativer Natur und erschöpfte sich häufig in einem provokanten körperlichen Vollzug. Auch deshalb wird die politische bzw. kulturelle Rigorosität der Bewegung heute kaum noch erkannt – akademische und künstlerische Debatten verorten sie größtenteils als fernes, geschichtliches Ereignis.

Die Beiträge dieses Bandes hingegen spüren den performativen Praktiken des Körperdenkens nach, die seit »1968« in Theater, Medien und Alltagskultur entstanden sind.

**Friedemann Kreuder** (Prof. Dr. phil.) leitet das Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Mainz.

**Michael Bachmann** (Dr. phil.) lehrt am Mainzer Institut für Theaterwissenschaft.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/ts1223/ts1223.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1223/ts1223.php)

# Inhalt

**Vorwort** 7

## I. KÖRPER IM PROZESS PERFORMATIVER VERGEMEINSCHAFTUNG

**Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe:  
Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968** 13  
Matthias Warstat

**Performanz versus Herrschaftsrationalität:  
Zum Politikverständnis der Protestbewegung** 27  
Alfred Krovoza

**Das Théâtre de l'Odéon wird besetzt – die Kaufhäuser  
brennen! Diskurse der Macht und des Körpers in den  
Medien und Künsten vor und nach 68 in Frankreich** 43  
Martin Zenck

**Pariser Mai 68: Symbolisches Handeln gegen eine durch und  
durch verwaltete Welt** 61  
Joseph Jurt

**„WIR haben die Klotüren wieder eingehängt.“  
1968 – ein szenisches Projekt** 77  
Dorothea Volz

## II. DER UNBEWÄLTIGTE KÖRPER DER GESCHICHTE

**In der unermesslichen Weite des Universums: Über die Stellung  
des Menschen im Theater Klaus Michael Grübers** 93  
Klaus Dermutz

**Der erste Tag von 68: Roman Brodmanns Filmreportage  
Der Polizeistaatsbesuch vom 2. Juni 1967** 99  
Karl N. Renner

**Aldilà teatrale – Hamlet und die andere Welt** 123  
Friedemann Kreuder

### III. DRAMATURGIE DES BEFREITEN KÖRPERS

<b>Theatre of Bodies, Theatre of Ideas: The Case of <i>Dionysus in 69</i></b>	141
Martin Puchner	

<b>Physical Theatre and the Dramaturgy of the Actor</b>	149
Patrice Pavis	

<b>Planspiele im Kopf: Produktionsdramaturgie zwischen Körperskepsis und -befreiung</b>	167
Constanze Schuler	

<b>Botho Strauß' Dialog mit 1968: Vom Theaterkritiker zum kritischen Dramatiker?</b>	181
Philippe Wellnitz	

### IV. INTERMEDIALE PASSAGEN

<b>(1968) Ein Aufnahmezustand: Klang/Körper und Ideologiekritik im Neuen Hörspiel</b>	193
Michael Bachmann	

<b>Sensorial Styles: Commercial Cinema in the Wake of 1968</b>	209
Sabine Haenni	

<b>1968: Contextualizing Contemporary Dance and Dance Theatre</b>	223
Sabine Sörgel	

### V. NACH-BILDER VON 1968

<b>Inszenierung des Terrors: Die Darstellung der RAF in deutsch-französischer Vergleichsperspektive</b>	237
Emmanuel Béhague	

<b>Die Haut als Bühne – der Körper als Aktions-Raum: Jürgen Gosch und Johannes Schütz sezieren Shakespeares Macbeth</b>	251
Stefan Tigges	

<b>„Let's Get Physical!“ Vom Atomstück zur Performance: Theatrale Darstellungen der Physik seit den 1960er Jahren</b>	271
Michael Bopp	

<b>Autorinnen und Autoren</b>	285
-------------------------------	-----

## Vorwort

Die Studentenrevolte von 1968, deren historische Drehpunkte die Erschießung des Studenten Benno Ohnesorg bei der Westberliner Demonstration gegen den Staatsbesuch des Persischen Schahs Reza Pahlevi im Juni 1967, die Pariser Unruhen und die Besetzung des Théâtre de l'Odéon im Mai 1968, die Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg der USA, die deutschen Verzweigungen in radikale Gruppen und die Aktionen der Terroristengruppe um Andreas Baader und Ulrike Meinhof waren, schuf sich zur Vermittlung ihrer politischen Botschaften öffentliche Foren durch sogenannte Regelverletzungen. Hier wurden oppositionelle politische Konzepte buchstäblich *ausgehandelt*, indem die Akteure rigoros mit dem Habitus der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft sowie ihren Normen, Werten und Kulturbegriffen brachen. Die studentische Revolte in Form von Sit-Ins, Teach-Ins, Love-Ins etc. war also in weiten Teilen performativer Natur, erschöpfte sich häufig auch nahezu in ihrem provokanten Vollzug und stellte den revolutionär befreiten Körper ins Zentrum, wie ihn Jürgen Habermas 1969 in *Protestbewegung und Hochschulreform* theoretisch reformulierte:

Die Lebensform des Protestes ist durch sinnliche Qualitäten bestimmt; die hippiesken Züge haben sich alsbald von den Zentren der Hippiekultur abgelöst und verbreitet – sie sind nicht bloße Drapierung. Die Kerne der Protestbewegung – in den angelsächsischen Ländern vor allem, aber auch in der Bundesrepublik – sind Subkulturen, die die Vereinzelung der privaten Lernsituation zugunsten solidarischer Gruppenerfahrungen aufheben sollen.<sup>1</sup>

Spontane Formen von Happenings im öffentlichen Raum werden zu elaborierten Formen von (Straßen-)Theater der direkten politischen Aktion und zur alternativen Vergemeinschaftung nach neosozialistischen Entwürfen verdichtet (Richard Schechners *Performance Group*, das *Living Theatre*). Intellektuell-analytische „Operationen am offenen Herzen der Gesellschaft“ werden zum konstitutiven Teil und Ausgangspunkt eines kollektiv verstandenen Produktionsprozesses, in dem es immer auch um die Rückgewinnung des seit der Zeit des Nationalsozialismus suspekten Kollektivs geht.

Suchte die deutsche Gesellschaft schon bald nach 1945 die Wiederanknüpfung an die durch das Nazi-Regime verschüttete humanistische Bildungstradition im Sinne einer kompensatorischen Wiederaufbaupraxis – in der gleichwohl das unausgesprochene Bedürfnis nach Aufarbeitung der eigenen Schuld inexplizit präsent war – lasen Regisseure wie Peter Stein, Klaus Michael Grüber, Peter Zadek und Hans Neuenfels die kanonischen Werke dieser gegenwärtigen Theaterkultur im Lichte ihres Verdrängungscharakters und im Bewusstsein des eigenen Unbehagens in bzw. an der deutschen Kul-

---

1 Habermas, Jürgen (1969): *Protestbewegung und Hochschulreform*. Frankfurt a.M., 17.

tur. In ihren Inszenierungen und den kollektiven Formen künstlerischen Zusammenlebens, die nicht nur häufig in jenen reflektiert wurden, sondern Voraussetzung für die Intensität ihrer künstlerischen Produktionen jenseits der bestehenden Institution Theater waren, setzten diese Regisseure eine bis dato im Sprechtheater nicht gekannte Körperlichkeit der Akteure jenseits ihrer traditionellen Sinnhaftigkeit am dramatischen Figurenkonzept und dem konventionellen Bühnenrahmen in site-specific performances und neuen Räumen wie Messehallen, alten Kinosälen, Fabrikhallen, etc. frei.

Wie Constanze Schuler in ihrem Beitrag für diesen Band schreibt, ist es die „sorgfältige Sondierung eines Geflechts aus literarischen Texten, kulturhistorischen Zeugnissen und aktuellen zeitgeschichtlichen Anknüpfungspunkten“, die dafür sorgt, dass es zum stilisierten, (de-)konstruktivistischen oder exzessiv befreiten Spiel mit Körperlichkeit auf der Bühne kommt.<sup>2</sup> Dabei werden die körperlichen Ausdrucks- bzw. Kommunikationsformen immer auch im Lichte von Handlungsalternativen gezeigt und machen so die prinzipielle Freiheit des Menschen jenseits festgefüger Normen und Modelle zum Thema.

Wird hier bereits eine für die 1968er Bewegung konstitutive synchrone Spannung zwischen Theatralität und Schrift/Kultur sichtbar, tritt sie überdeutlich aus historisierender Perspektive zutage: Im kulturellen Vergleich mit den USA erweist sich die spezifisch deutsche Auseinandersetzung mit dem Faschismus in Theater, Tanz und anderen Künsten nur mehr bedingt als ein neu initiiertes revolutionäres Körperdenken. Formen der tradierten Theaterpraxis, gesellschafts-soziologisch vorgeprägter Körperdiskurse sowie die Ästhetik der historischen Avantgarden und der Moderne erzeugen letztlich diese revolutionäre Performativität, die den verdrängten Körper theatral in politisches Ereignis ruft. Deutsche Künstler der jungen Generation thematisierten vor allem die auf den Klassikern der deutschen Literatur basierende Bildungstheaterpraxis der Elterngeneration in ihrem kompensatorischen Gestus, während sich die Performance- und Tanzkultur in den USA von den figurenpsychologisch-textzentrierten Vorlagen mythischer Tanzepen des Modern Dance (Martha Graham) sowie des melodramatisch-realistischen Broadway-Theaters in der Nachfolge des Method Actings (Elia Kazan, Tennessee Williams und Arthur Miller) in die figurale Abstraktion wandte.

Eine ähnliche Entwicklung findet im westdeutschen Hörspiel der sechziger Jahre statt, das die Materialität des Sprachspiels, des nicht mehr sinnhaften Geräuschs und der Musik ins Zentrum rückt. Im (oft unwissentlichen) Rückgriff auf Hörspielexperimente der Weimarer Republik soll der Hörer zur zentralen Achse des Spiels werden – mitunter geht es um Bewusstseinsveränderung dadurch, dass ihn das Gehörte körperlich, als „akustische Befriedigung“ (Ernst Jandl, Friederike Mayröcker), erfasst. Diese Verbindung von Ideologiekritik und aural transportierter Körperlust zeigt sich gerade auch in der Popkultur. Das ist besonders deutlich in ihren Klangexperimenten, wenn z.B. die Beatles die neunminütige Soundcollage *Revolution 9* auf das Weiße Album von 1968 pressen; aber auch, wenn – wie in der psychedelischen Musik – versucht wird, die „befreiten“ Körperbilder der Beat- und Hippiekultur akustisch zu verlängern.

---

2 Vgl. Schuler in diesem Band, 168.

Post-68 eröffnen Kunstformen wie Theater und Tanz ein körperorientiertes Experimentierfeld kultureller Praxis, das mit den Mitteln der „performativen Reflexivität“ (Dwight Conquergood)<sup>3</sup> von Theater die Skepsis der intellektuellen Vordenker der Revolte (Horkheimer, Adorno, Marcuse) hinsichtlich der Resistenz des individualgeschichtlich bestimmten, libidinösen Körpers gegen den *volonté general* als Gebot der praktischen Umsetzung der Revolution evident machte. Gerade dieser künstlerische Prozess legte den individualgeschichtlich je verschiedenen *Eigensinn* des Körpers diesseits seiner ideologisch-politischen Bestimmung frei und stellt die 1968er Bewegung retrospektiv unter Verdacht, im buchstäblichen Sinne Ausläufer einer vorgängigen und sie im eigentlichen Sinne ausmachenden kulturellen Dynamik zu sein, die die Gesellschaften der USA und Europas gleichermaßen umgriff – und zwar diesseits der auf ihr basierenden, national je unterschiedlich formulierten Begriffe von Freiheit: die Freisetzung der allseitigen Bewegungen des Körpers und seines Umgangs mit anderen Körpern und Dingen in Opposition zur bestehenden bürgerlichen Körperrorm und Sexualmoral in der Beat- und Hippiekultur.

Dieser exzessive Körper gilt den Skeptikern der Revolte gestern und heute als ihr geheimer Gegenstand. Sie sehen ihn im eigentlichen Sinne ermöglicht durch die Usurpation der durch das Denken und Handeln des liberalen Bürgertums eröffneten Spielräume in einer Wohlstandsgesellschaft. Rund 40 Jahre nach der Studentenrevolte rücken deren politischer und kultureller Rigorismus, das zeigen die gegenwärtigen Debatten in Wissenschaft, Medien und Theater, kaum mehr ins Licht der Erkennbarkeit. So gelangt der Berliner Historiker Paul Nolte zu der These,

dass die bundesrepublikanischen Reformen der 60er und 70er Jahre, in langer historischer Perspektive und mit dem Abstand von mittlerweile einer Generation gesehen, eher den Abschluss, das Ende von etwas markierten als den Neubeginn, den Anfang, den Auftakt einer durch sie geprägten neuen Ära.<sup>4</sup>

Im Jahre 2008 hat sich auch das Verhältnis junger Regisseure zur Literarizität von Theatertexten, zu Tanz und Performance als Bestandteil des kulturhistorischen Prozesses, zur Institution Theater als identitätsstiftender Größe im gesellschaftlichen Prozess und zu ihrer eigenen künstlerischen Motivation fundamental verändert. Welche performativen Praktiken revolutionären Körperdenkens verhandelt das Gegenwartstheater jenseits der 68er Utopien im Spannungsfeld fortwährender Körperschwere und sich ideologisch entziehender Dekonstruktion? Die gegenwärtige Aushandlung der vermeintlichen Historizität der 1968er Bewegung in Theater, Medien und Wissenschaft fordert zu erneuten Stellungnahmen heraus.

Die Aufsätze des vorliegenden Bandes gehen aus einer Internationalen Konferenz zum Thema „*Take Up the Bodies!*“ – *Theatralität und Schrift/Kultur 1968-2008* hervor, die – rund vierzig Jahre nach der Besetzung des Odéon –

---

3 Vgl. Conquergood, Dwight (1991): Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics. In: *Communication Monographs*. 58, 179-194.

4 Nolte, Paul (2006): *Riskante Moderne. Die Deutschen und der neue Kapitalismus*. München, 45.

vom 4. bis zum 6. Juli 2008 am Institut für Theaterwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz stattfand. Die Herausgeber verstehen diese Aufsätze als Beiträge zu einer Nach-Geschichtsschreibung, deren zentrale heuristische Optik das in den Blick nimmt, was sich nach wie vor schwer schreibt: den Körper. Ob in Prozessen seiner performativen Vergemeinschaftung oder des Ausdrucks seiner ausgebliebenen Bewältigung in der Geschichte, ob hinsichtlich der Dramaturgien des befreiten Körpers oder auch seiner künstlerischen intermedialen Passagen sowie seiner Nachbilder, markiert er stets jenes inkommensurable Element historischer Verläufe, das alternative Aspekte und Formen seiner nachträglichen Verschriftlichung erfordert.

Ein solches Projekt wäre ohne die „kollektive Inspiration“ des Teams am Mainzer Institut in den akademischen Jahren 2007 bis 2009, besonders Peter Marx', Sabine Sörgels und Constanze Schulers, nicht begonnen und ohne die „performativen Energien“ zahlreicher Helfer kaum zu Ende gebracht worden. Auch ihnen allen sei hier gedankt, namentlich Jasmin Fisel, Kristin Becker und – vor allem – Dorothea Volz.

*Mainz, im September 2009      Friedemann Kreuder und Michael Bachmann*

I.

**Körper im Prozess performativer  
Vergemeinschaftung**



# Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe

## Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968

MATTHIAS WARSTAT

Ist Theater eigentlich eine „kollektive“ Kunstform? Immer wieder wird das in theaterwissenschaftlicher Literatur, aber auch in programmatischen Manifesten und Künstlertheorien behauptet. Dabei geht es um die scheinbare Selbstverständlichkeit, dass Theater sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsseite häufig von größeren Gruppen getragen wird. Wir sprechen von Akteuren und Zuschauern nicht im Singular, sondern fast immer im Plural. Eigenartig ist dennoch die Rede von der „Kollektivität“ bzw. vom „Kollektiven“, denn ein Kollektiv ist nicht einfach irgendeine Art von Pluralität, eine Menge oder eine lose konstituierte Versammlung. Ein Kollektiv ist – nach landläufigem Verständnis – eine Einheit, ein Zusammenschluss von Menschen, die zu gemeinsamen Interessen, Empfindungen und vielleicht sogar zu gemeinsamem Handeln in der Lage sind. Wenn in Theaterdiskursen von Kollektivität die Rede ist, liegen die autoritär-gewaltsamen und zugleich agrarischen Konnotationen des Begriffs („Zwangskollektivierung“) eher fern. Vielmehr denkt man an historische Theaterformen, die – wie etwa das Agitproptheater der Zwischenkriegszeit oder Wanderkomödiantentruppen der frühen Neuzeit – mit einer gemeinschaftsbetonten, jedenfalls gruppendynamischen Praxis in Verbindung gebracht werden. Insofern schwebt, wann immer in theatralen Kontexten von „Kollektiven“ gesprochen wird, hörbar oder unhörbar meist auch der Begriff der „Gemeinschaft“ im Raum. „Kollektivität“ erscheint als ein etwas mehr technischer, etwas weniger romantisierender Begriff für das, was sonst als „Gemeinschaft“ bezeichnet werden müsste. Können wir es also auf Seiten der Akteure oder auch der Zuschauer im Theater mit „Gemeinschaften“ zu tun haben?

Ich möchte mich dieser Frage mit einem Beispiel nähern. Das Publikum der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz wurde in den vergangenen Jahren, vor allem aber in den 1990er Jahren, gerne als eine „verschworene Gemeinschaft“ bezeichnet. Diese Charakterisierung war nicht immer schmeichelhaft gemeint – vor allem nicht als Kompliment für Frank Castorfs Theater, an dessen unverwechselbaren Mitteln sich die Geister schieden. Implizit ging es um den Vorwurf, der Erfolg des Ensembles erkläre sich nur aus der Symbiose mit einem speziellen, sehr modebewussten Prenzlauer-Berg-Milieu, das wie eine Art abgeschotteter Fanclub zwecks Selbstbestätigung noch den langweiligsten Wiederaufguss längst bekannter Inszenierungsformen zu goutieren bereit sei. Symbiotische Beziehungen gelten als ungesund und überwärmt, und genau diese Schwächen wurden dem Freundeskreis der

Castorf-Truppe unterstellt. Hinzu kam die Beobachtung, dass sich hier ein teils studentisches, teils neobürgerliches Publikum von zugezogenen Westlern in irregeleiteter Identifikation an den Resten einer irgendwie wilden, allgemein liebenswerten, vor allem aber reichlich naiven Ostmentalität erfreue. Gemeinschaft als harmloser, aber doch pathologischer Milieuverbund einer schwachen, extrem identifikationsbedürftigen Theatergemeinde – soweit die gerne aus Frankfurter oder Münchener Feuilletonredaktionen ventilierte Außenperspektive.

Aus der Innenperspektive des Publikums stellte sich die Kollektivität des Castorf-Theaters anders da. Man hatte das Gefühl, eine sehr konstant zusammen arbeitende und zusammen lebende Gruppe bei der Arbeit zu beobachten, die durch eine melancholische und zugleich ironische Haltung zum Alltag verbunden schien. Diese Melancholie konnte für den Zuschauer unter glücklichen Umständen in eine tröstende und positive Energie umschlagen. Castorf-Aufführungen konnten einen geradezu festlichen Charakter annehmen – auch deshalb hatten sie in Berlin ein Liebhaberpublikum, das immer wieder kam und sich von der Gleichartigkeit des Gebotenen nicht abschrecken ließ. Tatsächlich erschloss sich diese spezielle Festlichkeit von Castorf-Inszenierungen nur den regelmäßigen Besuchern. Wer die Arbeiten des Ensembles seit den frühen 90er Jahren verfolgt hatte, erlebte immer wieder dieselben Schauspieler in immer wieder ähnlichen Rollen beim Scheitern an ewig gleichen Konflikten – und beim konsequenten, geradezu trotzigem Weiterträumen der falschen Träume. Viele Faktoren trugen dazu bei, dass die Wiederholung zu einem festlichen Erlebnis werden konnte: mit Sicherheit die enorme Dauer der Aufführungen und die dadurch bedingte Verausgabung der Zuschauer, die mit den körperlichen Verausgabungen der Schauspieler korrespondierte. Dazu die Erotik und das Pathos der Darstellung – wenn alles das sich ideal zusammenfügte, verließ man das Haus am Rosa-Luxemburg-Platz nach vier bis fünf Stunden, als hätte man an einer exzessiven Party gestrandeter Existenzen teilgenommen. Für diese im besten Sinne eigenartige, mit anderen Nuancen aber sicher auch an anderen Ensembles erlebbare Theatererfahrung, könnte der Gemeinschaftsbegriff auch heute noch angemessen sein. Gemeint ist eine Erfahrung starker Identifikation zwischen Akteuren und Zuschauern, wobei unter Akteuren hier eher Schauspieler als dramatische Figuren verstanden werden sollen. Gemeint ist eine Erfahrung, die zusätzlich zu diesen Projektionen über die Rampe hinweg starke Identifikationsphantasien innerhalb des Publikums – d.h. zwischen den Zuschauern – impliziert.

Das Beispiel lässt vermuten, dass es so etwas wie „Gemeinschaftserfahrung“ im Theater auch heute noch geben könnte. Darüber wird aber wenig gesprochen, und vor allem wird der Gemeinschaftsbegriff für solche Erfahrungen im Allgemeinen vermieden. Mit dem Gemeinschaftsbegriff gibt es einige Schwierigkeiten, denen ich im Folgenden aus theaterhistoriographischer Perspektive nachgehen möchte. Denn diese Schwierigkeiten bestanden in den Jahren nach 1968 offenkundig auch schon. Die neuen sozialen Bewegungen, die sich aus den Protestinitiativen der späten 1960er Jahre entwickelten, verlagerten das Gravitationszentrum ihrer Arbeit nach 1968 von direkter politischer Aktion auf ein Experimentieren mit veränderten Strukturen des Zusammenlebens und -arbeitens. In dieser Zeit einer kritischen Prüfung des

Bestehenden wurde, wie Hajo Kurzenberger in einer Studie gezeigt hat, intensiv nach neuen Formen der Vergemeinschaftung im Theater gesucht.<sup>1</sup>

## 1. Produktionsgemeinschaften nach 1968

Zum weithin sichtbaren Ausgangspunkt solcher Suchbewegungen wurde die Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer, wo Peter Stein mit einer Gruppe von einander lange vertrauten Schauspielern, Regisseuren und Dramaturgen versuchte, ein politisch, organisatorisch und ästhetisch runderneueretes „Theater für Zeitgenossen“ zu machen. Leitgedanke dieser vor allem in den ersten Jahren nach 1970 enorm ausstrahlungskräftigen Arbeit war tatsächlich der Begriff des Kollektivs, der als Lebens- und Arbeitsform für das Theater neu ausbuchstabiert wurde: Das Ensemble lebte, arbeitete, entwickelte und bildete sich in engster gegenseitiger Bezogenheit. In regelmäßigen Versammlungen wurden gesellschaftliche Zielsetzungen formuliert, künstlerische Prioritäten erarbeitet, dramaturgische Varianten diskutiert, aber auch ganz konkret Probenprozesse vorbereitet. Maßgeblich war dabei nicht die Orientierung an historisch-politischen Modellen wie etwa der Rätedemokratie, der Produktionsgenossenschaft oder der revolutionären Kommune. Vielmehr kam es Steins Truppe darauf an, den Beruf des Theatermachers neu zu bestimmen und dessen gesellschaftliche Verantwortung voll und ganz wahrzunehmen. Aus dieser Haltung erwuchs ein prinzipielles Misstrauen gegenüber formalen Hierarchien, organisatorischen Zwängen und scheinbar pragmatischen Entscheidungen. Kommunikation über die einzelnen Berufssparten hinweg war oberstes Prinzip; es gab Wortführer und Leitwölfe, Stein selbst war tonangebend, aber immer nahm man sich in der Anfangsphase die nötige Zeit, um alle Beteiligten argumentativ an den eingeschlagenen Weg heranzuführen. Man kannte sich lange und gut genug, um zu wissen, was man aneinander hatte und wie man zusammenfinden konnte. Dies zeigte sich, so jedenfalls Kurzenbergers Urteil, auch in den Inszenierungen der frühen Schaubühne. So könne man

bei der *Mutter*, bei *Peer Gynt*, bei den *Sommergästen* und bei vielen anderen Produktionen von neuen, originär entstehenden Formsemantiken des Kollektivs sprechen, [...] etwa die szenische Totale, aus der Gorkis Stück entwickelt wird, oder die Mehrfachsetzung der Titelrollen in *Peer Gynt*.<sup>2</sup>

Aber nicht nur die Schaubühne experimentierte mit gemeinschaftlichen Arbeitsformen. Das von dem damaligen Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann ermöglichte Mitbestimmungsmodell am Schauspiel Frankfurt wies in eine ähnliche Richtung: An die Stelle eines quasi feudal exponierten Intendanten, wie er damals an vielen deutschen Bühnen üblich war, trat ein dreiköpfiges „Direktoriumskollektiv“, das acht Jahre lang, von 1972 bis 1980, die Geschicke des Theaters leitete. Dieser Wechsel an der Spitze hätte für sich allein genommen an den strukturellen Hierarchien wenig geändert. Jedoch wurde die Dreiteilung der Intendanz von einem neu ausgearbeiteten

---

1 Vgl. zum Folgenden: Kurzenberger 2006.

2 Kurzenberger 2006, 161-162.

Mitbestimmungsmodell ergänzt. Jedes Ensemblemitglied sollte an den künstlerischen Entscheidungen beteiligt werden, um auf diese Weise Mitverantwortung für die Produktionen zu übernehmen. Entsprechend gab es Vollversammlungen, Abstimmungen und konkurrierende Anträge, offen ausgetragene Konflikte um die künstlerische Ausrichtung, eine regelmäßige Infragestellung von Regiekonzepten, Besetzungslisten und dramaturgischen Positionen, leidenschaftliche Debatten über den Spielplan und dessen gesellschaftliche Relevanz. Der Interessenausgleich erwies sich in Frankfurt als eher noch schwieriger als in Berlin, weil die Gruppe größer und zugleich weit weniger homogen zusammengesetzt war. „Partizipation“ war das Zauberwort, das einen Zusammenhalt trotz aller Zentrifugalkräfte gewährleisten sollte: die Möglichkeit für jeden Einzelnen und für jede Teilgruppe, sich in alle relevanten Entscheidungsprozesse, ganz gleich ob künstlerischer oder organisatorischer Art, umfassend einzubringen. Auf diese Weise lernten Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner und Techniker, sich als Teil eines gemeinsam zu steuernden Ganzen zu begreifen. Jedenfalls der Idee nach. In Berichten von Angehörigen des Schauspiel Frankfurts aus der Zeit des Mitbestimmungsmodells ist viel von Desorganisation, Cliquenbildung, Frustrationen und Blockaden die Rede, aber immerhin scheinen diese Störungen als gemeinsames und prinzipiell auch gemeinsam zu lösendes Problem empfunden worden zu sein.<sup>3</sup>

Eine ganz anders akzentuierte Intensität von Gemeinschaft erprobte George Tabori in seinem 1975 gegründeten „Theaterlabor“. Der Bremer Staatstheater-Intendant Peter Stolzenberg hatte Tabori ein festes Haus zum Proben und Experimentieren eingeräumt, worauf dieser eine Art permanenten Workshop ins Leben rief. Aus zehn Schauspielern und einem Bühnenbildner formte er eine kontinuierlich zusammenarbeitende Gruppe, in deren Praxis sich therapeutische, psychoanalytische und ästhetisch-dramaturgische Prozesse überlagerten. Ziel war es, eine gemeinsame Identität als Gruppe zu entwickeln, in der sich jeder mit dem eigenen Begehren und den eigenen Verletzungen wieder finden können sollte. So arbeiteten die Schauspieler des Theaterlabors zwar auch an Rollen bzw. an der Konstruktion dramatischer Figuren, in letzter Konsequenz ging es aber um eine Arbeit am eigenen Selbst und an einer – gemeinsam zu konstituierenden – Identität als Gruppe. Geschult an der Pearlsschen Gestalttherapie und an eigenen, ausgiebigen Freud-Studien legte Tabori Wert darauf, die Proben als eine gruppendynamische Bewegung hin zu einer tieferen Erkenntnis des Ichs, des Anderen und der Gruppe auszugestalten. Es leuchtet ein, dass diese Bewegung in einem vor äußerer Intervention geschützten Raum stattfinden musste, und Theater schien als ein solcher Schutzraum zur Selbstfindung einer Gruppe geeignet.<sup>4</sup>

## 2. Gemeinschaftskepis, Gemeinschaftsprobleme

Allen drei einflussreichen Projekten, dem Schaubühnen-Kollektiv, dem Frankfurter Mitbestimmungsmodell und Taboris Theaterlabor, sind in Bezug

---

3 Vgl. Kurzenberger 2006, 164-168.

4 Vgl. Kurzenberger 2006, 168-173.

auf das Thema dieses Beitrags zwei bemerkenswerte Restriktionen gemeinsam.

Erstens: Obwohl es in allen Projekten offenkundig um gemeinschaftsbetonte Arbeitsformen ging, wurde der Begriff „Gemeinschaft“ in den Selbstäußerungen der Beteiligten tunlichst vermieden. Man sah sich als „Gruppe“, „Ensemble“ oder „Kollektiv“, aber trotz aller Bemühungen, diese Bindungen emotional zu intensivieren und zu verfestigen, blieb jegliche Gemeinschaftsrhetorik tabu.

Zweitens: Weder in Berlin, noch in Frankfurt oder Bremen wurde das Publikum in die intendierte Theatergemeinschaft ernsthaft miteinbezogen. Es handelte sich jeweils um „Produktionsgemeinschaften“, die die Akteure enger miteinander verbanden, ohne aber eine Brücke in den Zuschauerraum zu schlagen. Wohl gab es unterschiedliche Versuche der Zuschaueransprache durch Publikumsgespräche, Podiumsdiskussionen, Pressekonferenzen und andere Kommunikationsangebote. Aber diese Formen des Austauschs gingen außerhalb der Aufführungen vorstatten.<sup>5</sup> Die Inszenierungen selbst folgten meist eher einer von Brechts epischen Prinzipien inspirierten, distanzierenden Dramaturgie. Keinesfalls ging es darum, über die Rampe hinweg Darsteller und Publikum zu einer identifikatorischen, emotionalen oder rituellen Einheit zusammenzuführen. Gemessen an den Potenzialen des theatralen Dispositivs, das darauf angelegt scheint, Akteure und Zuschauer miteinander in ein Verhältnis zu setzen, könnte man kritisch von „amputierten Gemeinschaften“ sprechen, d.h. von einer Form der Vergemeinschaftung, die einen Großteil der Aufführungsteilnehmer – das Publikum – nicht wirklich einschloss.

Trotz aller programmatischen Betonung des (vermeintlichen) Kollektivcharakters von Theater muss man demnach von einer skeptischen Haltung zum Gemeinschaftsbegriff im Allgemeinen und zur Idee einer theatralen Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern im Besonderen sprechen. Ich sehe für diese Gemeinschaftsskepsis im Theaterdiskurs nach 1968 vor allem zwei Gründe, von denen ich den einen nur kurz erwähnen, den anderen dagegen etwas ausführlicher diskutieren möchte.

Während sich in England sozial engagierte Theaterprojekte gerne unter dem Label „Community Theatre“ präsentierten<sup>6</sup> und US-amerikanische Avantgardegruppen wie das Living Theatre oder die Performance Group auf dionysisch-ritualistisch anmutendem Wege Gemeinschaftserfahrungen ansteuerten,<sup>7</sup> blieb die deutschsprachige Theaterszene gegenüber dem Gemeinschaftsbegriff reserviert. Es ist naheliegend, einen Grund dafür in der historischen Diskreditierung des Begriffs durch die Nationalsozialisten zu sehen. Der Gemeinschaftsbegriff erinnerte an Volksgemeinschaft, Massenästhetik, Gleichschaltung und rassistische Ausgrenzung. Bis heute hat sich an dieser Konnotation wenig geändert, und Theatermacher, die sich wie Einar Schleaf an neuen chorischen Repräsentationen von Gemeinschaft interessiert zeigen, haben nach wie vor mit kritischen Fragen zu den politischen Implikationen zu rechnen. Chorästhetik, Einheitsrhythmus und Gemeinschaftsrhetorik sind

---

5 Die vielleicht direkteste Zuschaueransprache in einer deutschsprachigen Aufführung dieser Zeit, Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (uraufgeführt 1966 durch Claus Peymann), war gerade nicht auf Gemeinschaftsbildung angelegt.

6 Wichtige Programmschriften dieser Richtung finden sich in Kuppers/Robertson 2007.

7 Siehe dazu Fischer-Lichte 2005, 223-229.

in Deutschland immer noch rechtfertigungsbedürftig. Vor dem Hintergrund ihrer historischen Belastung ist das mehr als gut nachvollziehbar.

Was am Gemeinschaftsbegriff in den Jahren nach 1968 störte, war aber möglicherweise nicht nur der desavouierende historische Beiklang, sondern auch die Ahnung, dass die allermeisten theaterbezogenen Gemeinschaftsprojekte des 20. Jahrhunderts als gescheitert betrachtet werden müssen. In der Zwischenkriegszeit waren Formen theatraler Gemeinschaftsbildung in Europa von unterschiedlichen Seiten instrumentalisiert worden. Die Bandbreite politischer Masseninszenierungen, die als rauschhafte Vereinigungserlebnisse angelegt und angepriesen wurden, reichte von den Arbeitermassenspielen der deutschen Sozialdemokraten und Kommunisten über die russischen Revolutionsspektakel, die Eröffnungsfeiern der Olympiaden, die religiösen Festspiele der katholischen Laienbewegung, die Freilichtaufführungen und Chordramen der bündischen Jugend, bis hin zu den Thingspielen der Nationalsozialisten. Bei allen Gegensätzen in der ideologischen Besetzung und in den zugrunde liegenden Ein- und Ausschlussmechanismen basierten alle diese „theatralen Gemeinschaften“ doch übereinstimmend auf dem Prinzip, vorab trainierte und disziplinierte Chöre (Sprechchöre, Gesangschöre und/oder Bewegungschöre) in Kontakt mit der zunächst relativ ungeordneten Menge der übrigen Teilnehmer der jeweiligen Aufführung zu bringen. Von Beginn an wurde auf eine intensive Identifikation der Zuschauer mit den dargestellten Chören hingearbeitet, die in ihrer Einheit und Geschlossenheit als ideale Repräsentanten der Masse Anerkennung finden sollten. Über die Identifikation hinaus kam es auf die Herstellung eines physischen Gleichtakts an. Wichtig war, dass sich der Zuschauer an den Rhythmus der Chöre gewöhnte, diesen allmählich adaptierte, körperlich mitvollzog und auf diese Weise nach und nach an der Gesamtbewegung partizipierte. Die Synchronisierung der Körper galt als der entscheidende Schritt in einem komplexeren Wirkungszusammenhang: Hat man mit dem Rhythmus die homogenen, aktiven und dominanten Körper des Chores gleichsam in sich *aufgenommen*, dann ist man auch *ingenommen* für die politischen, sozialen und sonstigen Besetzungen, die mit diesen inszenierten Körpern verbunden sind.<sup>8</sup>

Der Trugschluss dieser Wirkungstheorie besteht wohl gar nicht primär in einer hoffnungslosen Überfrachtung des menschlichen Körpers mit Projektionen und Erfahrungsansprüchen von geradezu unbarmherzigem Ausmaß. Weit problematischer als ihr Körperfetischismus erscheint an Gemeinschaftsinszenierungen dieser Art die Vorstellung, dass Gemeinschaft etwas sei, was man sich zu Eigen machen könne, um es dann zu haben – wie ein Eigentum. Mit den rhythmisierten Kollektivformationen der Zwischenkriegszeit verband sich die Hoffnung, dem Subjekt eine Identität gleichsam von außen injizieren bzw. einverleiben zu können, sei diese nun klassen-, rassen- oder national fundiert. Die Idee der „Volksgemeinschaft“ unterschied sich von der Idee der „Klassengemeinschaft“ in vieler Hinsicht diametral, aber beide Konzepte basierten auf der Vorstellung von einer abgegrenzten, stabilen, kompakten Ganzheit, zu deren Teil das Subjekt werden sollte. War das Subjekt erst restlos in diese Entität aufgenommen, dann schien es seinerseits die Gemeinschaft als Besitz für sich reklamieren zu können. Es verfügte über die Ge-

8 Zum Scheitern dieses Modells theatraler Gemeinschaftsbildung in der Weimarer Arbeiterbewegung siehe Warstat 2005.

meinschaftsidentität wie über eine Eigenschaft, indem es nun als „proletarisch“, „arisch“ oder „deutsch“ gelten durfte. Dies alles schien allein dadurch erreichbar, dass der einzelne Mensch etwas „zu sich nahm“ (eine chorische Impression, ein Bewegungsmuster, einen Rhythmus), was von außen eindrang. Gemeinschaft als Einnahme von etwas Äußerem: Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass die offenkundige Unzulänglichkeit, das notorische Scheitern theatraler Gemeinschaftsinszenierungen, im Wesentlichen auf diese Fehlkalkulation zurückzuführen ist.

Denn die skizzierte historische Linie darf insgesamt keineswegs als Erfolgsgeschichte bezeichnet werden. Vielmehr ist die Tradition des Gemeinschaftstheaters im 20. Jahrhundert von Niederlagen und Rückschlägen durchsetzt, und zwar von Anfang an. Die Arbeiterbewegung haderte fortwährend mit ihren Masseninszenierungen und schaffte es zu keinem Zeitpunkt, diese zu einer unhinterfragten Tradition zu erheben. Arbeiterzeitschriften aus den 1920er Jahren sind voll mit Ermahnungen und Kritik an die Adresse der Veranstalter solcher Gemeinschaftsfeste. Bemängelt wurden künstlerische Defizite der Chordarbietungen und Undiszipliniertheiten der Zuschauer, aber auch der emotionale Überschwang des Verbrüderungspathos, zu dem offenbar viele Teilnehmer keinen Zugang fanden.<sup>9</sup> Die Nazis gaben ihre anfänglich mit großem Eifer installierten Thingspiele schon Mitte der 30er Jahre wieder auf, was nicht ausschließlich, aber auch nicht zuletzt auf unzureichenden Publikumerfolg zurückzuführen ist. Rezensionen lassen erkennen, dass die gewünschte Bewegung über die Rampe hinweg, ohne die theatrale Vergemeinschaftung nicht vorstellbar ist, allzu häufig an der Statik der Chorformationen scheiterte.<sup>10</sup> Die körperbetonten Gemeinschaftsrituale der Neovantgarde im Stil von *Dionysus in 69* oder *Paradise Now* verliefen, wie die Quellen zeigen, alles andere als harmonisch und wurden schon ein Jahrzehnt später ironisch belächelt.<sup>11</sup> Schleef hat – bei aller posthumen Verehrung – mit seinen Chorinszenierungen viel negative Irritationen ausgelöst und kaum Nachfolger gefunden.<sup>12</sup> (Den jüngeren Chorinszenierungen eines Christoph

---

9 Dazu ausführlich Warstat 2005, 224-238 und 337-339.

10 Langlebiger als die Thingspiele waren die manipulativen Masseninszenierungen der NS-Kundgebungen und -Parteitage. Aber auch im Hinblick auf diese Formate nationalsozialistischer Versammlungskultur konstatieren neuere geschichtswissenschaftliche Untersuchungen, dass sie alles andere als reibungslos funktionierten und sicher nicht der Hauptgrund für die Massenwirksamkeit des Nationalsozialismus waren. Vgl. die abwägende Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Kaspar Maase 1997, 198-199.

11 Richard Schechner, der Initiator und künstlerische Vordenker der New Yorker Performance Group, berichtet in seinem Erfahrungsbericht *Environmental Theater* immer wieder von Missverständnissen und Konflikten mit dem Publikum. Die Probleme zwischen Akteuren und Zuschauern trugen offenbar auch dazu bei, dass die Performance Group in späteren Jahren den partizipatorischen Charakter ihrer Produktionen mehr und mehr zurückschraubte. Vgl. Schechner 1973.

12 Der Regisseur selbst, der sich in der Bundesrepublik immer wieder mit Faschismusvorwürfen auseinander zu setzen hatte, bemerkte rückblickend resignativ: „Chorbildung und Chor-Einsatz werden heute ausschließlich politisch interpretiert, gehören einer linken oder rechten totalitären Gesinnung an. Die Irritierung und Erregung, die von einer Gruppe gemeinsam sprechender Menschen ausgehen, werden nur noch als

Marthaler, Thomas Bischoff, Laurent Chétouane oder Volker Lössch fehlt jene rhythmische Stringenz und auch der – stets gebrochene – Überwältigungsgestus, die Schleefs Chöre auszeichneten.)

Angesichts dieser langen Reihe gescheiterter oder mindestens problematischer Strategien gegen Vereinzelung liegt die Annahme nahe, dass die Suche nach Gemeinschaft im Theater des 20. Jahrhunderts letztlich auf einer Illusion beruhte. Der Kern des Missverständnisses lag in der Idee von Gemeinschaft als einer äußeren Entität, die das Subjekt nur noch internalisieren müsse, um subjektive Identität und Gemeinschaft als Entität zur Deckung zu bringen.

### 3. Gemeinschaft als Droge

Selbst noch bei Einar Schleef, jenem besonders skeptischen und reflektierten Schöpfer ambivalenter Kollektivdarstellungen, mit denen die Vorstellung von Gemeinschaft als Entität subtil unterminiert wurde,<sup>13</sup> findet sich die problematische Idee von Gemeinschaft als etwas, das von außen *eingenommen* werden kann. In der Aufführung begegnet das Publikum dem Chor und wird von dessen rhythmischem Sprechen verunsichert, abgestoßen, attackiert oder mitgerissen. Aus der Perspektive des wahrnehmenden Subjekts ist der Chor auch bei Schleef eine Gemeinschaft, die von außen kommt – um dann als etwas Fremdes, Bedrohliches abgewehrt, manchmal aber auch angenommen bzw. internalisiert zu werden. Das oft als skandalös Empfundene an Schleefs Chören war ihr scharfer, unerbittlicher Rhythmus, dem sich das Publikum kaum entziehen konnte und der den einzelnen Zuschauer nicht selten erschöpft und ausgelaugt zurückließ.

Was Schleef dem wahrnehmenden Subjekt im Theater entgegenzusetzen glaubt, ist prinzipiell auch dort ein Chor, wo Einzelakteure in Erscheinung treten. In seinem Essay *Droge Faust Parsifal* (1997) zeichnet er ein trapezförmiges Diagramm, das die Kommunikationsbeziehungen in einer Aufführung modellhaft darstellen soll.<sup>14</sup> Eine gestrichelte waagrechte Linie bezeichnet Rampe und Portal. Oberhalb der Rampenlinie – und parallel zu dieser – markiert eine Schriftzeile die Bühnenrückwand. Unterhalb der Rampenlinie – und ebenfalls parallel zu dieser – symbolisiert eine weitere Schriftzeile den Zuschauerraum bzw. dessen hintere, abschließende Wand. Interessant ist nun die Platzierung der Interaktionspartner: In der Mitte der Hinterwand situiert Schleef den Zuschauer. Ihm frontal gegenüber auf der Gegenseite, d. h. in der Mitte der Bühnenrückwand, ist der Autor platziert. Die von Autor und Zu-

---

erschreckende Bedrohung empfunden, die an längst überwundene Zustände erinnert“ (Schleef 1997, 8).

13 Günther Heeg beschreibt die Schleef'schen Chöre als eine „unabschließbare Bewegung aus Ausstoßen und Ausgestoßensein, Opfern und Geopfertwerden, ein Konfliktfeld ohne Aussicht auf (Er)Lösung“, Heeg 2004, 63. Ulrike Haß spricht in Zusammenhang mit Schleef vom Chor als einer Figur, „die sich in ihrer Pluralität nicht zum Objekt des Blicks eignet“, Haß 2005, 51. Beide Lesarten sehen den Chor bei Schleef also nicht als abgeschlossene Entität, vielmehr als infinite Vielheit, Bewegung oder Relation.

14 Siehe Schleef 1997, 101.



schauer jeweils ausgehenden Blickradialen sind durch zwei Dreiecke markiert, die an der Rampe eine gemeinsame Kante haben. Schleef erklärt die Anordnung folgendermaßen:

Augenpunkt Fluchtpunkt. Im Zusammentreffen von Bühne und Zuschauerraum begegnen sich Autor und Publikum. Beide trennen räumlich Rampe und Portal. Der Zuschauer nimmt vom Zuschauerraum den Fluchtpunkt in der unteren Mitte der Bühnenrückwand an und sieht, wie die von dort ausgehenden Linien auf das Portal treffen, von dem reflektiert, sich in seinem Augenpunkt vereinen.<sup>15</sup>

Der eigentlich tätige Pol im Kommunikationsgefüge ist allerdings der Autor:

Der Autor schickt jetzt aus sich, dem Fluchtpunkt, die Figuren in die Fluchtlinien, bewegt sie zu sich und von sich, läßt sie bis an die Rampe vor und nimmt sie wieder zurück, er läßt Verschiebungen des Dreiecks zu, Ausweitungsversuche, alles das sieht der Zuschauer in den auf den Fluchtpunkt zustürzenden Linien.<sup>16</sup>

Alle Figuren haben demnach ihren gemeinsamen Ursprung im Autor, von dem sie wie an Stäben in verschiedenen Konstellationen auf den Zuschauer zu an die Rampe geschoben und wieder zurückgezogen werden. „Wie der Autor die Figuren aus sich ausschickt, so auch deren Sprachen, die alle einem Autor gehören, alle einem Sprachvermögen, alle eine Sprache sprechen.“<sup>17</sup>

Da alle Figuren Teil *eines* Sprachkörpers sind und von ein- und demselben Bewegungsursprung ausgehen, können sie – auch ohne Synchronizität – als Chor bezeichnet werden. Entsprechend ist Schleef überzeugt, dass es zur Steuerung solcher Figurenkonstellationen „des Chor-Stücks, der Chor-Idee“ bedarf.<sup>18</sup> Stets ist es nach dieser Auffassung ein potenzieller Chor, der dem Theaterzuschauer entgegentritt, „die Gemeinschaft der miteinander Arbeitenden, die Gemeinschaft der Figuren, die eine Sprache sprechen, die des Autors“<sup>19</sup>. Für sich genommen reichen nach Schleef aber weder eine gemeinsame Sprache noch gemeinsames Arbeiten aus, um zur Gemeinschaft zu gelangen. Gemeinschaft bleibt bis zu einem gewissen Grad Utopie, weil sie an ein phantasmatisches Drittes gebunden ist, an ein Supplement, das internalisierbar, konsumierbar, aber nicht vollständig kontrollierbar ist: die Droge. „Groß gesagt“, so Schleef vage,

---

15 Schleef 1997, 101.

16 Schleef 1997, 101.

17 Schleef 1997, 101-102.

18 Siehe Schleef 1997, 102.

19 Schleef 1997, 10. Der Regisseur scheint – ob als Ko-Schöpfer oder Erfüllungsgehilfe – an der Autorenstelle positioniert. Schleef ist sich darüber im Klaren, dass das so skizzierte Theatermodell die Schauspieler jeglicher eigener Gestaltungsmacht beraubt. Wie Stabpuppen werden sie von einem allmächtigen Autor bewegt. Schleef dazu: „Jedem Darsteller müsste das klar sein, trotzdem wird der Sprachleib egoistisch zerstückelt, die vorgegebene, streng durchzuführende Vers-Form aufgebrochen. Diese Fehlversuche verursachen Splitter, mahlen willentlich die großangelegte Kontur eines Werkes, eines Gedankengangs klein. Der Autor wird von den Darstellern vernichtet“ (Schleef 1997, 101).

wird die Droge notwendig, um eine gesellschaftliche Utopie zu entwickeln, ihren Einflußbereich aufrecht zu erhalten, folglich die Zahl ihrer Konsumenten zu erhöhen. [...] Droge und Utopie einer Gemeinschaft sind untrennbar miteinander verbunden.<sup>20</sup>

Erst die Droge ermöglicht jene rauschhafte Synthese sozialer und ontologischer Gegensätze, ohne die Gemeinschaftsbildung für Schleef – hierin ganz Nietzscheaner – nicht denkbar ist: „Die Droge vereint Sub- und Objekt, Herr und Knecht.“<sup>21</sup> Als Grundmodell dieser an die Droge gebundenen Vergemeinschaftung betrachtet Schleef das christliche Abendmahl, bei dem durch Einnahme von Brot und Wein die Gemeinschaft der Jünger in Jesus bekräftigt wird. Was aber jenseits dieses Archetyps als Droge fungieren kann, bleibt in der Fülle der Beispiele von *Droge Faust Parsifal* weitgehend offen: Blut, Fleisch, Alkohol, Heroin, Musik und letztlich das Theater selbst – die Stoffe, die eine Entgrenzung des Einzelnen und zugleich dessen Teilhabe an einer Rauschgemeinschaft ermöglichen, sind je nach Situation und kulturellem Kontext unterschiedlich zu wählen.

Ganz gleich wie wörtlich oder metaphorisch der Begriff der Droge hier verstanden wird, im Hinblick auf Schleefs Vorstellungen vom Vorgang theatraler Vergemeinschaftung ist er in höchstem Maße aussagekräftig. Gemeinschaft erscheint als etwas, das *eingenommen* werden kann. Nicht die Gemeinschaft an sich, aber doch die Droge als notwendiger Auslöser für Gemeinschaftsgefühle, wird dem Subjekt *von außen* zuteil, um dann *internalisiert* zu werden. Tatsächlich zehren von dieser Hoffnung auf eine Bewegung von außen nach innen die meisten wichtigen theatralen Gemeinschaftsinszenierungen des 20. Jahrhunderts: Der einzelne Aufführungsteilnehmer soll Gemeinschaft *empfangen*, indem ihm ein Rhythmus, ein Körpergefühl oder auch nur eine chorische Impression gleichsam injiziert werden. In der Droge wird Gemeinschaft zu einem Produkt, einem *proprium*, das man haben und genießen kann. Das Theater selbst, so der Gedanke hinter Wirkungstheorien dieser Art, kann die Droge sein: Medium einer Vergemeinschaftung, die allen anwesenden Aufführungsteilnehmern zuteil wird. Das Subjekt muss zwar eine Entgrenzung zulassen, mit sich geschehen lassen, aber diese selbst ist keine ihm abverlangte Leistung. Anstatt Entgrenzung als aktive Leistung zu vollbringen, darf sich das Subjekt auf die Droge verlassen, durch die es ohne eigenes Zutun entgrenzt wird.

In einer Fundamentalkritik an Gemeinschaftskonzepten dieser Art empfiehlt der italienische Philosoph Roberto Esposito eine Rückbesinnung auf die etymologischen Wurzeln der lateinischen *communitas*.<sup>22</sup> Zerlegt man diesen Begriff in seine Bestandteile „cum“ und „munus“, so tut sich ein veränderter Bedeutungshorizont auf, in dessen Licht die vertraute Idee von der Gemeinschaft als identitätsstiftender Ganzheit grundsätzlich hinterfragt werden muss. Gemeinschaft ist aus Espositos Perspektive keine Eigenschaft einer Gruppe und schon gar kein Eigentum eines Subjekts. „Gemein“ – „commun“ – ist vielmehr gerade das, was niemandes Eigentum sein kann: eine Leistung, die dem Subjekt abverlangt wird. Eben dafür steht das lateinische Wort „munus“: Es bezeichnet eine Verpflichtung, Schuldigkeit, Leistung,

20 Schleef 1997, 7.

21 Schleef 1997, 478.

22 Esposito 2004.

und zwar in Gestalt einer Gabe oder eines Amtes. „Munus“ ist Gabe im Sinne von Tribut oder Pflichtteil.<sup>23</sup> Das einzelne Subjekt hat etwas zu geben, muss also etwas herausrücken oder gar einen Teil seiner selbst entäußern. Genau das ist für Esposito „Vergemeinschaftung“: nicht ein Prozess der Integration, in dem das einzelne Subjekt zum Bestandteil eines Kollektivsubjekts wird, sondern eine Hingabe oder Entäußerung, in der sich das Subjekt auf ein Unbekanntes, Anderes hin öffnet. Anstatt eine Droge einzunehmen, leistet das Subjekt eine Gabe, die ihm selbst an die Substanz geht. Die Gemeinschaft wird konstituiert von allen denjenigen, die einen solchen Tribut entrichten müssen. *Communitas* ist die Gruppe derer, die „cum munus“ sind, die also einen Tribut zu zollen oder ein Amt zu erfüllen haben.<sup>24</sup>

Insofern steht am Ende der Gemeinschaftsbildung kein Identitätsgewinn, sondern eine folgenreiche Entäußerung des Ichs:

Wie uns die komplexe, aber zugleich eindeutige Etymologie, die wir beigezogen haben, anzeigt, ist das munus, das die *communitas* miteinander teilt, weder ein Eigentum noch eine Zugehörigkeit. Es ist kein Haben, sondern im Gegenteil eine Schuld, ein Pfand, eine zu-gebende-Gabe. Und somit dasjenige, was ein Fehlen hervorrufen wird, im Begriff ist, ein Fehlen zu werden, es potentiell *schon ist*. Die Subjekte der Gemeinschaft sind durch ein „Schulden“ vereint – in dem Sinne, wie man sagt: „Ich schulde *dir* etwas“, aber nicht „du schuldest *mir* etwas“ –, das sie nicht vollständig Herren ihrer selbst sein lässt. Und das sie, genauer gesagt, zum Teil oder ganz und gar enteignet, sie ihres anfänglichen Eigentums, ihrer eigentlichsten Eigenschaft enteignet – nämlich ihrer Subjektivität selbst. [...] das Gemeine ist nicht vom Eigenen gekennzeichnet, sondern vom Uneigen(tlich)en – oder, drastischer gesagt, vom Anderen. Von einer – teilweisen oder gänzlichen – Entleerung des Eigenen in sein Negatives. Von einer Abneigung, welche das Eigentümersubjekt überfällt und dezentriert, es dazu zwingt, aus sich selbst herauszugehen. Sich zu alterieren.<sup>25</sup>

Gemeinschaft ist in diesem Sinne ein subjektbezogenes Ereignis, nämlich ein Störfall der Subjektivität. Sie bezeichnet das unvermeidliche Sich-Öffnen des Subjekts, die Hingabe an einen Anderen oder an etwas Anderes. Diese Öffnung steht für einen Mangel und ist weit weniger Genuss als Verpflichtung. Da der einzelne Mensch sich selbst in keiner Weise genügt, muss er für die Außenwelt und den Anderen offen sein. Prototyp dieses Verständnisses von *communitas* ist die Arbeitsgemeinschaft: ein Zusammenwirken von Menschen, die eine Pflicht oder Aufgabe teilen, also „cum munus“ und darin aufeinander angewiesen sind.

---

23 Esposito wählt im italienischen Original die Begriffe „dono“, „carica“, „pegno“ und „tributo“.

24 Vgl. Esposito 2004, 7-35.

25 Esposito 2004, 16-17. Hervorhebungen von Esposito.

#### 4. Gemeinschaft als Aufgabe

Das Modell der Arbeitsgemeinschaft, die durch eine allen Mitgliedern gemeinsame Aufgabe verbunden ist, führt zurück zu den theatralen „Produktionsgemeinschaften“, die sich in den Jahren nach 1968 neu zusammenfanden. Theaterkollektive wie die Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer, das Bremer Theaterlabor von George Tabori oder das nach dem Mitbestimmungsmodell reorganisierte Schauspiel Frankfurt konnten dann funktionieren und darüber hinaus künstlerische Maßstäbe setzen, wenn sich ihre Mitglieder mit einer gemeinsamen Aufgabe identifizierten. Gemeinsam an etwas zu arbeiten, ein gemeinsames Projekt voranzubringen, sich für ein gemeinsames Ziel einzusetzen – diese im Grunde einfachen und nicht sehr theaterspezifischen, aber eben auch nicht zu unterschätzenden Praktiken scheinen immer wieder das profane Zentrum von Gemeinschaftserfahrung im Theater gebildet zu haben.

Und einige jüngere Entwicklungen in der Theaterlandschaft deuten darauf hin, dass dieses Potenzial von Theatermachern zunehmend wahrgenommen wird. Erkennbar ist ein Bemühen, auch das Theaterpublikum, die potenziellen Zuschauer, in Produktionsgemeinschaften einzubinden. So leistet sich heute noch das kleinste Stadttheater regelmäßig Theaterprojekte im öffentlichen Raum, für die z.B. Schüler, Senioren oder interessierte Laien gesucht werden. Die Arbeit von Theaterpädagogen, einer traditionell eher stiefmütterlich behandelten Berufsgruppe, hat in den letzten Jahren deutlich an Bedeutung gewonnen. Theaterpädagogen sind für ihre Häuser wertvoll, weil sie Menschen zur aktiven Mitarbeit am Theater gewinnen, indem sie zum Beispiel Jugendklubs gründen, Workshops zu einzelnen Inszenierungen veranstalten oder ältere Abonnenten in festen Diskussionszirkeln zusammenbringen. Dahinter steht die Idee, dass eine Produktionsgemeinschaft nicht nur diejenigen umfassen kann, die das Theater zu ihrem Beruf gemacht haben. Auch das Publikum kann zum Teil der Produktionsgemeinschaft werden, wenn es explizit an der gemeinsamen Aufgabe teilhaben darf.

Gegenüber der vermessenen Idee, Gemeinschaft in kurzen, rauschhaften Momenten einer Aufführung stiften zu wollen, etwa durch leibliches Spüren oder rhythmischen Gleichtakt, haben Arbeitsgemeinschaften zwei markante Vorteile, die ich abschließend hervorheben möchte.

Zum einen haben sie den Vorteil größerer Kontinuität. Die Arbeit an einem gemeinsamen Projekt verbindet Menschen über längere Zeiträume. Dieser Aspekt der Dauer scheint für das Gelingen von Gemeinschaft nicht unwesentlich. Zumindest ist ja auffällig, dass auch traditionelle, rituelle Formen der Vergemeinschaftung, seien es Gottesdienste, Gedenkfeiern oder Familienfeste, meist an ein Prinzip der Wiederholung gebunden sind. Wo immer es um die Stiftung tragfähiger und belastbarer Gemeinschaften geht, kommen Formen der Repetition zum Einsatz. Oft entstehen sie aus dem Versuch, Einmaligkeit und Dauer, Hervorhebung und Kontinuität miteinander zu verbinden. Die Arbeitsgemeinschaft kann Dauer auf eine sehr unkomplizierte, selbstverständliche Art herstellen.

Zum anderen haben Arbeitsgemeinschaften die Chance, eine Erfahrung von Gleichheit hervorzubringen, und dies ebenfalls im Modus der Selbstverständlichkeit. Sie eröffnen damit eine schmale Aussicht auf eine große politische Idee, die in den bis hierher diskutierten kommunitären Ansätzen und

Projekten noch kaum angeklungen ist. Tatsächlich hat das Gleichheitspostulat, die *égalité*, in der deutschen Debatte um Gemeinschaft von jeher keine große Rolle gespielt. In der neueren romanischen politischen Philosophie, bei Autoren wie Jacques Rancière, Alain Badiou, Giorgio Agamben oder Roberto Esposito hat Gleichheit als Denkfigur des Politischen dagegen einen hohen Stellenwert. Auf diese Diskurse kann hier nicht mehr ausführlich eingegangen werden. Es scheint mir aber wichtig zu betonen, dass Gleichheit nicht als Auflösung von Subjektgrenzen, als Gemeinschaftsrausch oder Entindividualisierung verstanden werden muss. In manchen emphatischen Gemeinschaftsträumen des 20. Jahrhunderts, gerade in der Metapher des Gemeinschaftskörpers, erscheint Gleichheit tatsächlich als Entdifferenzierung: Unterschiede verschwimmen, gehen auf in einem alles umfassenden Organismus. Diese homogenisierende Sicht ist aber nicht zwangsläufig, denn Gleichheit kann auch darin bestehen, dass man an der gleichen Aufgabe arbeitet, in einer gleichartigen Pflicht verbunden ist oder – in Espositos Lesart von *communitas* – den gleichen Teil zu entrichten hat.

Das neuzeitliche Theater hat sich etabliert als eine gesellschaftliche Einrichtung, die immer wieder diesen Tribut abverlangt. Darin unterscheidet es sich nicht unbedingt von anderen Institutionen. Nur dass die Aufgabe, die das Theater seinen Enthusiasten auferlegt, in besonderer Weise den ganzen Menschen, alle Sinne und vielfältige Begabungen erfordert. So kann der theatrale Prozess zu einer umfassenden Gabe werden, bei der man sich schließlich gehörig verausgaben kann – und auch das haben die Jahre nach 1968 gezeigt.

## Literatur

- Esposito, Roberto (2004): *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*. Berlin.
- Fischer-Lichte, Erika (2005): *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London, New York.
- Haß, Ulrike (2005): Chor. In: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar, S. 49-52.
- Heeg, Günther (2004): Einsamkeit. Schnittstelle. In: Oberender, Thomas/Ulrike Haß (Hg.): *Krieg der Propheten. Zur Zukunft des Politischen II*. Berlin, S. 56-88.
- Kuppers, Petra/Gwen Robertson (Hg.) (2007): *The Community Performance Reader*. London, New York.
- 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-Holthey, Ingrid u.a. (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt a.M., New York, S. 153-178.
- Maase, Kaspar (1997): *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt a.M.
- Schechner, Richard (1973): *Environmental Theatre*. New York.
- Schleef, Einar (1997): *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt a.M.
- Warstat, Matthias (2005): *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*. Tübingen, Basel.