

BAND 13

Moralische Anstalt 2.0

Über Theater und politische Bildung

Mit Beiträgen von Anna Bergmann, Sophie Diesselhorst, Alexander Kerlin, Iris Laufenberg, Anne Peter, Elena Philipp, Christian Rakow, Michael Ruf, Patrick Wildermann, Michael Wolf



MORALISCHE ANSTALT 2.0

**HEINRICH BÖLL STIFTUNG
SCHRIFTEN ZU BILDUNG UND KULTUR
BAND 13**

Moralische Anstalt 2.0

Über Theater und politische Bildung

Hrsg. von der Heinrich-Böll-Stiftung



Diese Publikation wird unter den Bedingungen einer Creative-Commons-Lizenz veröffentlicht: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de> Eine elektronische Fassung kann heruntergeladen werden. Sie dürfen das Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Es gelten folgende Bedingungen: Namensnennung: Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt). Keine kommerzielle Nutzung: Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden. Keine Bearbeitung: Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Moralische Anstalt 2.0

Über Theater und politische Bildung

Band 13 der Reihe Bildung und Kultur

Herausgegeben von der Heinrich-Böll-Stiftung 2019

Redaktion: Michael Wolf

Cover-Foto: «Flammende Köpfe» mit Arne Vogelgesang, Schauspiel Dortmund © Birgit Hupfeld – www.hupfeld.org

Gestaltung: feinkost Designnetzwerk, C. Mawrodiew (basierend auf Entwürfen von State Design)

Druck: ARNOLD group, Großbeeren

ISBN 978-3-86928-192-6

Bestelladresse: Heinrich-Böll-Stiftung, Schumannstr. 8, 10117 Berlin

T +49 30 28534-0 **F** +49 30 28534-109 **E** buchversand@boell.de **W** www.boell.de

INHALT

Vorwort	7
Iris Laufenberg Das Theater der Zukunft oder der erloschene Zwergplanet	9
Christian Rakow Auf zweiter Stufe: Theater und politische Bildung – geht das überhaupt zusammen?	12
Anne Peter und Elena Philipp Perfektes Timing: Wie Frauen am Theater sich gegen Benachteiligung organisieren	18
Interview mit der Regisseurin Anna Bergmann «Von allein ändert sich nichts»	24
Alexander Kerlin Beim Blick in den Abgrund	28
Sophie Diesselhorst Im Vakuum der Verantwortung: Wie das österreichische Innenministerium die politische Bildung zum Thema Migration an sich reißt	33
Interview mit dem Autor und Regisseur Michael Ruf «Wir glauben an die Wirkung des Theaters»	38
Michael Wolf Theater für den Heimbedarf: Wie Theater politisch wirksam werden kann	44
Die Autorinnen und Autoren	47

VORWORT

Unsere Vorstellung von darstellender Kunst ist eng mit dem Wunsch nach kultureller Wirksamkeit verbunden. Friedrich Schiller spricht von der Schaubühne als moralischer, gesellschaftspolitischer und ästhetischer Anstalt, einem Ort der Aufklärung. Hier, in der Spielstätte Theater, trifft ja tatsächlich ein Publikum mit Bildungshunger auf erprobte und probate pädagogische Kulturtechniken: Brauchen Theater und politische Bildung also einander?

Sind die Maßstäbe der Politischen Bildung, wie das Darstellen bestehender Meinungsunterschiede oder das Verbot, Menschen im Sinne erwünschter Meinungen zu überrumpeln, mit den Mitteln des Theaters vereinbar? Wie können ästhetisch interessante Aufführungen gelingen und zugleich als politische Bildung wirksam werden? Und was geschieht, wenn Theater als Instrument politischer Bildung missbraucht wird?

Kann Theater auch und grade politische Bildung sein, wenn es uns in unsere eigenen Abgründe blicken lässt? Wie ist es mit der politischen Bildung der Theater-schaffenden selbst bestellt? Und sollten die Theater ihren Blick vor allem auf ihre direkte Umgebung richten, wenn sie politisch wirken wollen?

Die Texte der neun Autorinnen und Autoren werfen Schlaglichter auf beispielhafte wie aktuelle Debatten um politische Bühnen- und Aktionskunst. Die Beiträge berühren aus diversen Perspektiven das zentrale Thema der politischen Bildung als Suchbewegung und wie diese im Theater gelingen könnte.

Unsere Publikation versteht sich als Plädoyer für politische Bildung im Theater. Denn als Institution des sozialen Miteinanders und des öffentlichen Austauschs kann das Theater eine entscheidende Rolle in unseren hochpolitisierten Zeiten spielen. Um Debatten und Gesellschaft mitzugestalten, muss es wieder politisch wirksam werden.

Wir danken den Autorinnen und Autoren sowie Michael Wolf, dem Redakteur von «Moralische Anstalt 2.0», und wünschen eine anregende Lektüre.

Berlin, im Januar 2019

Christian Römer
Referent für Kulturpolitik und Neue Medien
Heinrich-Böll-Stiftung

«Heimliche Freunde» mit Frank Genser,
Schauspiel Dortmund



Das Theater der Zukunft oder der erloschene Zwergplanet

Theater muss sich immer wieder die kritische Frage gefallen lassen, wie politisch es ist. Interessanterweise wird seine gesellschaftliche Relevanz aber nur dort angezweifelt, wo die öffentliche Hand sie subventioniert, ohne zugleich ein Mitspracherecht geltend zu machen. Sobald aber Regierungen selbst das Theater als politisch einschätzen, stellt sich die Frage nach seinem Einfluss nicht mehr. Geht von der Bühne mancherorts eher zu viel als zu wenig politische Sprengkraft aus? Schauen wir nach Russland, Polen oder Ungarn: Der russische Intendant und Theaterregisseur Kirill Serebrennikov steht unter Hausarrest, sein polnischer Kollege Jan Klata wurde von der rechtsnationalen Regierung als Intendant entlassen und in Ungarn erklärte der Staatschef Viktor Orbán «die Epoche der liberalen Demokratie» für beendet und den international gefeierten Regisseur Árpád Schilling zum Staatsfeind.

Und in Österreich? Mit oberflächlichem Blick auf die große, vielfältige und auch international bedeutsame Kulturlandschaft, gerade auch auf die österreichische Hauptstadt und Kulturmetropole Wien, scheint alles in bester Ordnung. Die Institutionen erfreuen sich breiter gesellschaftlicher Akzeptanz, genießen internationale Reputation und agieren weitgehend unbelastet von politischen Übergriffen. Wien hat eine rote Stadtregierung und scharf denkende Aktivistinnen wie Stefanie Sargnagel und «Omas gegen Rechts», dazu friedliche Demonstrationen.

Wenn wir unseren Fokus aber schärfen, sieht auch unsere Zukunft nicht mehr ganz so rosig aus. Die österreichische Regierung, zum Teil bestehend aus autoritären Nationalradikalen, macht über den Stiftungsrat kulturpolitischen Einfluss auf den ORF geltend und setzt die Öffentlich-Rechtlichen mit Umstrukturierungsideen unter Druck. Der Innenminister droht mehr oder weniger versteckt der gesamten Presselandschaft, so ist von «Informationssperren» die Rede. In einer im September bekannt gewordenen Mail aus dem Innenministerium werden Empfehlungen gegeben: Die Polizei solle der Presse «verstärkt Sexualdelikte kommunizieren». Weiter heißt es, dass die Staatsbürgerschaft und der Aufenthaltsstatus von Verdächtigen explizit von der Presse genannt werden sollen. Vor allem Straftaten, die in der Öffentlichkeit begangen werden, seien «proaktiv auszusenden».¹

1 «Kritische Medien»: Das Schreiben aus dem Innenministerium, red. 25.9.2018, in: Der Standard, URL: <https://derstandard.at/2000088051943/Das-Schreiben-aus-dem-Innenministerium>, letzter Zugriff am 15.10.2018.

Genau so wird in vielen Medien bereits verfahren, z.B. werden Asylsuchende und Migrant/innen in der Öffentlichkeit, im Radio, in Zeitungen immer öfter als Bedrohung der Gesellschaft dargestellt. Berichtet wird zunehmend von «Dunkelhäutigen» als Messerstecher, Vergewaltiger und Mörder. In der gesamten Steiermark werden inzwischen Plakate geklebt, die «Hoimat» in großen Lettern und allen Varianten propagieren, dazu Dirndl- und Lederhosenträger abbilden. Andere Plakate werben für größeres Polizeiaufgebot, mit dem uns staatliche Sicherheit vor dem Feind suggeriert werden soll.

Welche Aufgabe hat das Theater der Zukunft in dieser Gemengelage? Theater als eine szenische Darstellung, als eine künstlerische Kommunikation innerer und äußerer Konflikte des Menschen? Ich glaube nicht, dass das Theater die Welt verändern kann. Es ist aber immer noch einer der wenigen Orte in unserer Gesellschaft, an dem Menschen gemeinsam und analog lachen, leiden und weinen – und Denkräume betreten.

Im Gegensatz zu Medien wie Zeitungen, Online-Portalen, Radio und Fernsehen, die nur über Ausschnitte von Realität berichten und diese zumeist aber in jeder noch so kleinen Nachricht als absolut darstellen, bleibt jede Form von Theater unfertig, braucht das Theater die Spieler/innen und die Zuschauer/innen, um neue Räume zu eröffnen. Jedes live auf der Bühne gespielte Drama hat mehr Potenzial der Reflexion von Gegenwart als ein Zeitungsbericht, eine Videobotschaft oder eine Politikerrede.

Der Kulturwissenschaftler Volker Roloff formuliert es so: «Die griechische Tragödie und ihre europäischen Varianten seien nicht durch Fatalität geprägt, sondern durch den Glauben an die *liberté humaine*. [...] In diesem Theater geht es um die Inszenierung der Blicke, die Masken und Maskeraden des Begehrens, um alltägliche Rollenspiele ebenso wie um Grenzsituationen und Konflikte, deren Ausgang für die Mitspieler ebenso wie für die Zuschauer offen und unberechenbar bleibt.»²

Das ist und bleibt der Kern des Theaters, und darin ist es politisch. Und politisch, nicht im Sinne von links oder rechts, sondern in dem Bewusstsein, das der handelnde Mensch per se politisches Subjekt ist. Es ist ein politischer Ort, insofern sich Menschen hier treffen, miteinander sprechen und ihr gesellschaftliches Miteinander verhandeln. Es ist wie die griechische Agora eine bedeutende gesellschaftliche Institution.

Woran es uns mangelt, sind positive Utopien, Weltentwürfe, die uns auf eine bessere Zukunft hoffen lassen, die womöglich über das eigene Menschenleben hinausreichen. Die Sehnsucht des Menschen nach Zukunft bleibt ohne Utopien eine grauenvolle Dystopie. Der kürzlich verstorbene, polnisch-englische Soziologe Zygmunt Bauman zeigt in seinem posthum erschienenen Buch «Retrotopia», dass die Verklärung der Vergangenheit zu wichtigster Kraft der Gegenwart geworden ist.

2 Volker Roloff: Repräsentation, Inszenierung und Rollenspiel. Anmerkungen zum Theater und *theatrum mundi* bei Sartre, in: Christoph Hornung, Gabriella-Maria Lambrecht, Annika Sender (Hg.): Kommunikation und Repräsentation in den romanischen Kulturen. Festschrift für Gerhard Penzkofer, München 2015, S. 362f.

Das inflationär eingesetzte Wort «Heimat» in Österreich oder auch das neu geschaffene Ressort «Heimat» im Bundesinnenministerium in Berlin sollen eine innere Sehnsucht nach Rückkehr in eine Vergangenheit befriedigen, die es nie gab.

Alle Heimatpostulate lenken nur davon ab, in größerer Solidarität und Empathie zu leben, als der eigene Tellerrand es zulässt. Sie appellieren an menschliche Gefühle und wenig an den menschlichen Verstand. Und um wieder zum Theater zurückzukommen, das in den beschriebenen aufkeimenden Diktaturen mitten in Europa nicht mehr kritisch nach Wahrheit, gelebter Diversität, nach der Würde des Menschen fragen, sondern zur Erhebung des Nationalgefühls beitragen soll, und das sich einer Nationalromantik verpflichtet. Heimat- und Naturverbundenheit wird behauptet, dabei aber gleichzeitig zielstrebig die Zerstörung von Natur- und Tierwelt und die Vermüllung der Meere und des Weltraumes vorangetrieben. Ein ziemlich schiefes Natur- und Heimatbild zusammengenommen, oder nicht?

Bei Tankred Dorst heißt es am Ende seines dramatischen Epos' «Merlin» nach unendlichen Irrungen der Liebe, nach Kriegen und elendigen Verwüstungen, nach der vergeblichen Suche nach Sinn und Erlösung melancholisch-heiter über uns Menschen: «Sie entwickelten vermutlich eine gewisse Kultur mit primitiven Religions- und Gesellschaftsformen und erreichten wohl zu gewissen Zeiten ein schwaches Bewusstsein ihrer Vergänglichkeit. Es ist nicht erwiesen, inwieweit sie das Ende des Planeten voraussahen oder sogar herbeiführten. Die wenigen Spuren ihrer Existenz bleiben rätselhaft.»

Auf zweiter Stufe: Theater und politische Bildung – geht das überhaupt zusammen?

Ziel jeder Erziehung ist es, den Erzieher überflüssig zu machen. So hat es Kant der Pädagogik mit auf den Weg gegeben. Und wenn man erst einmal aus der Obhut der Erzieher in Familie und Schule entlassen ist, was nichts Anderes bedeutet, als im emphatischen Sinne mündig geworden zu sein, dann graust es einen doch eigentlich, weiterhin Bildungsprozeduren an sich zu erfahren. Zumal in der Kunst, von der man nach dem Durchgang durch die Avantgarden des 20. Jahrhunderts nun alles Mögliche erwartet: Verstörung, Subversion, Provokation, oder weiterhin auch ästhetische Finesse, handwerkliche Meisterschaft und dergleichen Formenaspekte. Aber wohl nicht zuvorderst den Transport eines politischen Bildungsauftrags.

Das Unbehagen hängt freilich davon ab, wie weit oder eng man die Begriffe «Bildung» und «politisch» fassen mag. Bildung nicht als erzieherische Einübung in bestehende Normen verstanden, sondern in idealistischer Tradition als umfassende Entwicklung des eigenen Ich und seiner Fähigkeit zur Selbstbestimmung, Mitbestimmung und Solidarität ist selbstredend kein Prozess, der mit dem Schulzeugnis seinen Abschluss findet. Und ein Theater ohne politische Dimension, die ja im vollständigen Begriff der Bildung immer schon mitgegeben ist, lässt sich kaum denken. Noch das formalste Tanztheater entwickelt über die Anordnung der Körper im Raum eine Grammatik des personalen Austauschs, der Geschlechterverhältnisse, der Empfindung von Nähe und Distanz, von Macht und Ohnmacht, also eine Grammatik gesellschaftlicher Beziehungen. Und insofern es sie zur Lektüre preisgibt, wirkt es auf diese Beziehungen auch zurück. Als öffentliche Veranstaltung ist Theater mithin immer schon politisch. Das ist der weiteste und letztlich tautologische Begriff des politischen Theaters, der Theater per se als politisches Ereignis definiert.

Natürlich besitzt ein solch weiter Begriff in der Beschäftigung mit konkreten Theaterformen keine Differenzierungskraft. Deshalb wird von «politischem Theater» in der Regel eine Stufe konkreter dort gesprochen, wo eine Theateraufführung nicht nur implizit gesellschaftliche Verhältnisse abbildet, sondern sie explizit reflektiert, also zum eigenen Inhalt macht. Nicht von ungefähr steht das für die Zusammenhänge dieses Textes einschlägige Festival «Politik im freien Theater» der Bundeszentrale für politische Bildung regelmäßig unter spezifischen

Themenschwerpunkten: «Echt» (2007 in Köln), «Fremd» (2011 in Dresden), «Freiheit» (2015 in Freiburg) oder «Reich» (2018 in München). Wer die Auswahlen dieser seit 1988 veranstalteten Leistungsschau sorgsam durchgeht, wird aber auch finden, dass sich die eingeladenen Stücke mal mehr mal weniger deutlich, mal auch bloß um drei Ecken herum gedacht, auf die gegebene Rahmung beziehen. Tatsächlich wäre ja auch nichts so unkünstlerisch wie die Verdoppelung tagespolitischer Diskursmotive. Das Politische des Theaters, so hat es Hans-Thies Lehmann einmal gesagt, besteht paradoxerweise geradezu in der «Unterbrechung des Politischen». Theaterkunst wird dadurch politisch, dass sie sich nicht in die «Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit» rückübersetzen lässt.¹ Was ein hehres Ideal formuliert. Unter der aktuellen förderpolitischen Erfassung durch die großen Geldgeber (allen voran die Kulturstiftung des Bundes) ist ein gewisses Maß an Übersetzbarkeit mindestens den Produktionen der freien, projektgeförderten Szene immer schon eingeschrieben, und vielen Lecture- oder Dokumentartheaterarbeiten sieht man ihre Herkunft aus tagesaktuellen, eigentlich journalistischen Interessen auch an. Theatrale Nachbereitungen zu NSU, NSA, IS usw. im Anschluss an die jeweilige Berichterstattung sind Legion. Hier droht der Kunst nichts Anderes als die Prosaisierung im Horizont des politischen Interesses.

Der Prosaisierung der Inhalte entspricht allzu oft die Didaktisierung der Darbietungsweise. Womit man bei dem eingangs angesprochenen Unlustgefühl anlangt, wenn der Erzieher über den engeren Rahmen der Erziehung hinaus spürbar bleibt. Ungezählt sind die Theaterarbeiten, die mit Deutsche-Bank-Logos, Mercedes-Sternen oder Videos von abschmelzenden Polkappen den globalisierten Kapitalismus anprangern. Des Kapitalismus mit bestimmtem Artikel, also im Kollektivsingular. Denn in der Abstraktion muss nicht in Rede stehen, was genau da eigentlich angeprangert wird: die Marktwirtschaft als solche? Oder ihr neoliberales Stadium? Die Finanzwirtschaft? Oder doch nur bestimmte ihrer okkulten Praktiken wie Leerverkäufe oder Kreditverbriefungskaskaden? Meist wird die Angriffsfläche nicht recht klar, weil die Geste der Empörung alles deckelt.

Die Geste selbst verdankt sich einer langen Tradition des politischen Theaters in Deutschland, die von Erwin Piscator und Bertolt Brecht bis in die der Anti-Vietnamkriegs- und Anti-Atomkraftbewegung nahestehende freie Theaterkunst der 1960er bis 1980er Jahre hineinreichte. Bei den Ahnherren war das politische Theater noch als «Mittel im Klassenkampf» positioniert und verlangte nach Piscator vom Künstler den Dreischritt Kenntnis – Erkenntnis – Bekenntnis. Das Bekenntnis entsprach der Solidarisierung mit der proletarischen Klasse. Wenn diese Solidarisierung aber wegfällt, weil sich die Arbeits- und Kapitalverhältnisse und damit auch der Zielpunkt des Einverständnisses diversifiziert haben, dann wird die Geste hohl.

1 Hans-Thies Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater?, in: ders., Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten, Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 11–21, hier: S. 17.

Die veränderte Problemstellung hat allerdings auch neue Formen des politischen Theaters hervorgebracht. Als paradigmengleichend erwies sich die Inszenierung, die Rimini Protokoll 2006 Karl Marx' Theorieklassiker «Das Kapital, Band 1» abgewannen. Statt die scheinbaren ökonomischen und historischen Gesetzmäßigkeiten des Marx'schen Opus Magnum herauszuarbeiten, versammelte die Dokumentartheatergruppe eine heterogene Gruppe: einen Marxforscher, einen Ex-Studentenbewegungsaktivisten, der später Unternehmensberater wurde, einen Gewerkschaftler oder auch den Biographen eines Anlagebetrügers (alles Schauspielern bzw. «Experten des Alltags», wie sie im Sprachgebrauch der Gruppe heißen). Als Spieler und Textlieferant werden die Darsteller/innen in diesem Theater zu Ko-Autoren des Kunstwerks. Sie produzieren Inhalte – in Aussagen und Erzählungen –, für die die Theatermacher/innen eine thematische und strukturelle Grundausrichtung vorgeben. Nicht mehr bei den Künstler/innen liegt somit das «Bekenntnis» (Piscator), d.h. die spezifische, in Äußerungen geformte Haltung zur Welt, sondern bei jenen, die sie zum Sprechen bringen. Kunst rückt auf die zweite Stufe. Statt einen weltanschaulich reflektierten Primärzugang zur Wirklichkeit zu setzen, beobachtet sie die vielstimmigen Verarbeitungen von Wirklichkeit im Alltag anderer Leute bzw. bei uns. Entsprechend präsentiert «Das Kapital» von Rimini Protokoll nicht eine Welt, gesehen durch die Brille von Karl Marx, sondern eine Vielzahl von Diskursen und Praktiken, von Umgangsweisen mit Marx.

Politische Kunst auf zweiter Stufe trifft man nicht nur in der freien Szene an. Man erlebt sie bei diversen Künstler/innen, auch im Stadttheater wie zuletzt bei Yael Ronen oder Christopher Rüping. In Yael Ronens queerer, semi-dokumentarischer Revue «Roma Armee» am Berliner Gorki Theater stehen Spieler*innen mit Roma-Background auf der Bühne, erzählen Geschichten der eigenen Identitätsfindungen, der Leidenserfahrungen, der kulturellen Praktiken der Roma. Mitunter schwingen sie sich zu provozierenden aktivistischen Statements auf: «Roma, kommt alle zusammen, um zu kämpfen und die Gadge zu töten.» Aber das Gesamtarrangement affirmiert solche Aussagen nicht einseitig, sondern bringt sie in Schwingung, in kunstvolle Mehrdeutigkeit. Statements und Positionen werden gegeneinander geschnitten, teils auch humoristisch abgefedert. Aber dementiert werden sie ebenso wenig wie propagiert. Das ist die hohe Schule des Aushaltens von Differenz.

Christopher Rüping hat in seinem an den Münchner Kammerspielen entstandenen und zum Berliner Theatertreffen 2017 eingeladenen Politabend «Trommeln in der Nacht» eine historische-kritische Rekonstruktion des Brecht-Stücks vorgelegt. Einen Akt lang stellt er die Uraufführung des Dramas durch Otto Falckenberg 1922 nach (mit einer humoresken Note, aber formal durchaus akribisch). Danach stoßen sich seine Protagonisten ästhetisch ab, probieren Haltungen zur Fabel rund um den Spartakus-Aufstand, den Brecht hier verarbeitet hat. Auch das ein typischer Move des neueren politischen Theaters: Spieler messen Distanzen aus, setzen sich in Relation zu Vorlagen, statt sich unmittelbar in ihre Tradition zu begeben. Die Revolution erscheint als Denkooption, nicht als Handlungsnotwendigkeit. In solchen Theaterformen, wird nicht Kritik ex cathedra gepredigt, sondern auf die Kritikfähigkeit des Zuschauers vertraut, der widerstreitende Positionen nachvollzieht

und abwägt. Was im Übrigen einer Prämisse der demokratischen Bildung auch über die Kunstszene hinaus entspricht, die nach dem Beutelsbacher Konsens von 1976 auf Kontroversität und Indoktrinationsverbot setzt.

Seit dem aufklärerischen Anspruch an die Kunst, sie möge belehren und ergötzen (im Sinne des Horaz'schen «Prodesse et delectare»), hat die deutsche Theaterkunst die Kanzel gut gepflegt und also eine Asymmetrie zwischen Bühne und Zuschauerraum bewahrt, wo ein dramaturgisch erarbeitetes Wissen gleich wie unterhaltsam in die Köpfe der Leute sickern soll. Diese Asymmetrie baut sich langsam ab. Mit den «Experten des Alltags» hat eine umfassende Repräsentationskritik das Theater erreicht. Der Experte spricht nicht stellvertretend für andere, sondern für sich. Er stellt nichts dar, er stellt sich vor. Flankierend dazu gerät die Darstellungskunst unter den Druck des identitätspolitischen Aktivismus, der etwa die Repräsentation von nicht «biodeutschen» Bevölkerungsgruppen durch etablierte weiße Spieler, von queeren Menschen durch heterosexuelle Cis-Akteure oder von Menschen mit geistigen oder körperlichen Behinderungen durch geübte Verwandlungsprofis moniert. Mit Partizipations- und Inklusionsformaten steuert die neuere politische Theaterkunst dagegen und bringt die betroffenen Gruppen lieber selbst auf die Bühne. So wird nicht nur in den dargestellten Inhalten, sondern auch in der Darstellungspraxis klargemacht, dass die Frage des Politischen immer eine Frage der Teilhabe ist. Eine Frage, wer das Wort ergreifen kann, und wer, wie es Brecht formulierte, im Dunkeln nicht gesehen ward.



1000 Gestalten – Kunstaktion zum G20-Gipfel in Hamburg



Perfektes Timing: Wie Frauen am Theater sich gegen Benachteiligung organisieren

Geschlechtergerechtigkeit am Theater? Lange eine Marginalie. In der Spielzeit 2017/18 war die Frauenfrage dann das Debattenthema Nummer Eins im Betrieb. Parallel zur gesellschaftsweiten Diskussion um #MeToo ging es am Theater auch, aber nicht vorrangig um sexuelle Übergriffe – diskutiert wurde über Machtmissbrauch und strukturelle Defizite: ein noch immer allzu hierarchisch strukturiertes Arbeitsfeld; den geringen Anteil von Frauen in den leitenden Positionen der Stadt- und Staatstheater; die Ambivalenz, dass auf der Bühne politisches und sozialkritisches Handeln angemahnt, hinter der Bühne aber über Missstände geschwiegen wird – aus Angst, nicht mehr engagiert zu werden oder den üblicherweise befristeten Arbeitsvertrag nicht verlängert zu bekommen.

Faktisch bestanden die Missstände bereits seit vielen Jahren, wurden aber kaum benannt oder als Nischenthema abgetan: «Es gab und gibt viel weniger Regisseur*innen und Autor*innen auf den Spielplänen – die Quote wird noch schlechter, wenn man auf die großen Bühnen fokussiert», beschreibt es Maria Nübling, die Mitgründerin des Ende 2014 via Facebook in Erscheinung getretenen Netzwerks «Theater.Frauen»: «Frauenrollen sind und waren in vielen Fällen immer noch primär in Abhängigkeit zu männlichen (Haupt-)Rollen definiert und und und [...] Auf der anderen Seite gibt und gab es in vielen theaterrelevanten Studiengängen einen großen Anteil weiblicher Studierender.» Je höher also ein Posten auf der Karriereleiter, je besser bezahlt, desto geringer der Anteil der Frauen – diese in manch anderen akademischen Berufen anwendbare Regel gilt auch im öffentlich geförderten Theater. Schon 2011 war in der Fachzeitschrift *Theater heute* zu lesen, dass von den damals 124 Intendanten in Deutschland nur 19 von Frauen besetzt waren. Warum also wurde so spät erst breit über Gleichstellungsfragen am Theater berichtet?

Verstärkend für die Wucht der Debatte wirkten, neben dem bereits erwähnten #MeToo-Effekt, auch die Vernetzungsmöglichkeiten der Sozialen Medien, die Gleichgesinnte und Interessengruppen wesentlich schneller zusammenschließen. Aber die wohl wichtigste Vorbedingung für die Formierung schlagkräftiger Lobby-Gruppen und deren breite Rezeption war die 2016 veröffentlichte Studie «Frauen in Kultur und Medien» des Deutschen Kulturrats.

Kulturstaatsministerin Monika Grütters hatte diese in Auftrag gegeben. Auf Grundlage der Studie könne nun jede/r «Defizite klar benennen und durch harte Fakten untermauern», wie Grütters zum Abschluss ihres Runden Tisches «Frauen in Kultur und Medien» 2017 mitteilte. Theater.Frau Maria Nübling bestätigt diese Aussage: Vor Veröffentlichung der Kulturrats-Studie sei die Debatte – in Ermangelung belastbarer Zahlen zur Beschäftigungs- und Einkommenssituation von Frauen im Kunst- und Kultursektor – im Privaten verhaftet geblieben und die Argumentation in eigener Sache schwergefallen. «Man war auf subjektive Erfahrungen, einzelne Beobachtungen, den privaten Austausch mit Kolleg*innen angewiesen. Was nicht wirklich nachzuweisen ist, ist auch nicht da – oder nur als diffuses Gefühl, aber das bietet nur bedingt eine wirkliche Protestgrundlage.»

Welche Protestgrundlage lieferte die 2016 veröffentlichte Studie? Nun, das Zahlenbild war eindeutig: 78 Prozent der Stadt- und Staatstheater werden von Intendanten geleitet. 78 Prozent aller Inszenierungen auf den großen Bühnen stammen von Regisseuren. 76 Prozent der aufgeführten Autor/innen sind Männer. Im Umkehrschluss bedeutet das: Der Frauenanteil in den mit Macht bzw. künstlerischer Freiheit ausgestatteten Theaterberufen liegt bei weniger als einem Viertel.

Höher ist der Anteil an Frauen bei den zuarbeitenden Tätigkeiten – wer hätte es gedacht? 48 Prozent der Dramaturg/innen und 51 Prozent der Regieassistent/innen sind weiblich. Gar 80 Prozent Frauen sind es bei den Souffleur/innen oder vielmehr: Souffleusen. Auch bei den Gagen klafft eine Gerechtigkeits-Lücke, welche deutlich den gesellschaftsweiten Gender Pay Gap von 21 Prozent übersteigt: 36 Prozent weniger als ihre männlichen Kollegen bekommen freie Theaterregisseurinnen, Filmemacherinnen und Choreographinnen; nicht fest engagierte Schauspielerinnen sogar 46 Prozent weniger.

Diese Zahlen haben sich in den 20 Jahren, die von der Kulturrats-Studie abgedeckt werden, kaum verbessert: 19 Prozent Intendantinnen gab es 1994; im Jahr 2014 waren es 22 Prozent. Folgerichtig schreiben die Studien-Autor/innen Gabriele Schulz, Carolin Ries und Olaf Zimmermann: «Die Leitung von Theatern ist eine Männerdomäne».

Spätestens nach dieser Veröffentlichung war klar: Es besteht Handlungsbedarf, um die strukturelle Diskriminierung von Frauen in Kulturinstitutionen zu überwinden (und, das sei betont, gleichermaßen die Teilhabe-Möglichkeiten für andere bislang weitgehend marginalisierte Gruppen wie People of Color oder Theaterschaffende mit Behinderung zu erhöhen). Die Gleichstellung von Männern und Frauen ist ein im Grundgesetz verbrieftes Recht, so wie der staatliche Auftrag, sie tatsächlich durchzusetzen beziehungsweise auf die Beseitigung bestehender Nachteile hinzuwirken. Politische Maßnahmen einzufordern bedeutet mithin lediglich, geltende Grundrechte anzumahnen.

Nach Veröffentlichung der Kulturrats-Studie rumorte es in der Theaterwelt. Im Oktober 2017 ging eine Gruppe um die Regisseurinnen Angelika Zacek und France-Elena Damian mit ihrem nach Vorbild von Pro Quote Medien und Pro Quote Film gegründeten Verein «Pro Quote Bühne» an die Öffentlichkeit:

Auf dem Höhepunkt der Berichterstattung über den Fall Harvey Weinstein forderten sie in einer Pressekonferenz die 50-Prozent-Quote in allen künstlerischen Ressorts und Führungspositionen am Theater. Dieser Vorstoß wurde medial breit wahrgenommen. «Das Timing war perfekt, und die lange professionelle Vorbereitungszeit hat sich gelohnt», erinnert sich die Vorstandsvorsitzende Angelika Zacek.

Konkret will Pro Quote Bühne in fünf Jahren die Parität erreicht sehen. Ihre utopisch klingende Forderung hat in der Wirtschaft längst ein reales Vorbild: In börsennotierten deutschen Unternehmen gilt, nach langer Lobbyarbeit von Frauenverbänden und -initiativen, seit 2016 eine gesetzliche Frauenquote von 30 Prozent für neu zu besetzende Aufsichtsratsposten. Heute, nach nur zwei Jahren, ist diese Quote erreicht – während der lediglich auf einer Selbstverpflichtung beruhende Frauenanteil in den Vorständen derselben 160 Unternehmen laut Allbright-Stiftung nach wie vor bei nur 8 Prozent liegt. Braucht es weitere Belege dafür, dass eine verbindliche Quote oder ein Paritätsgrundsatz einen nötigen strukturellen Wandel beschleunigt?

Pro Quote Bühne hat das Anliegen mittlerweile unter anderem allen politischen Parteien im Bundestag, dem Berliner Abgeordnetenhaus und dem Arbeitgeberverband «Deutscher Bühnenverein» vorgestellt. Auch an Theatern oder Universitäten wirbt der Verein für Bewusstseins-schärfung. «Der Zeitpunkt für eine solche Lobbyarbeit ist gut», schrieb denn auch die Journalistin Petra Kohse in der Frankfurter Rundschau: «Es gibt ein Momentum für Emanzipation in vielen Bereichen.» Auch Maria Nübling benennt ein Zusammenwirken vieler Faktoren, welche den Theaterfrauen 2017 einen Schub verliehen: «Die relativ zeitgleiche Popularität von #MeToo, der Studie des Deutschen Kulturrats, der Gründung des Projektbüros für Frauen in Kultur und Medien und Bewegungen und Initiativen wie ensemble-netzwerk, Pro Quote Bühne, Initiative für Solidarität am Theater und vieler mehr hat das Thema Gleichstellung am Theater dann im öffentlichen Diskurs verankert und endlich für den nötigen Aufschrei gesorgt.»

Diverse Initiativen – teils seit Jahren rege tätig, auf zumeist ehrenamtlicher Basis – wurden erkennbar als Teil einer Frauenbewegung oder: einer Reformbewegung an den Stadt- und Staatstheatern. In einem Offenen Brief der Burgtheater-Belegschaft ging es, durchaus selbstkritisch, um die Machtverhältnisse zwischen Regisseur/innen und Theatermitarbeiter/innen, aber auch um die Verantwortung aller Beteiligten, zu einem auskömmlichen Arbeitsklima beizutragen. Im schon zwei Jahre zuvor gegründeten «ensemble-netzwerk» setzen sich insbesondere Schauspieler/innen für bessere Arbeitsbedingungen ein: Mitgründerin Lisa Jopt benannte im Zuge von #MeToo Versäumnisse bei Gewerkschaften und dem Deutschen Bühnenverein, forderte Transparenz und ermunterte dazu, die eigenen Anliegen selbstbewusst zu formulieren. Pro Quote Bühne wiederum setzt sich auch ein für familienfreundliche Arbeitsbedingungen, Gagentransparenz und Männergagen für alle sowie die paritätische Besetzung von Fördergremien und Findungskommissionen.

Neben konkreten (kultur-)politischen Forderungen und langfristiger Lobbyarbeit standen in der Spielzeit 2017/18 auch Vernetzung und Solidarität im Fokus.

«Heimliche Freunde» mit Caroline Hanke und Bettina Lieder, Schauspiel Dortmund

© Birgit Hupfeld
www.hupfeld.org



Zentral hierfür war im März 2018 die Konferenz «Burning Issues» am Bonner Theater, wo die ensemble-netzwerk-Mitgründerin Nicola Bramkamp als Schauspielregisseurin arbeitete. Im November 2018 trafen sich die Aktivist/innen bei dem vom Frauenkulturbüro NRW organisierten Symposium «Wonderlands – Führungspositionen in den Performing Arts» am Schauspiel Düsseldorf. Neben diesen Leuchtturm-Ereignissen organisierte sich die Bewegung aber auch auf lokaler Ebene: Stammtische wurden ins Leben gerufen, in München, Berlin oder Hamburg. Deziert politisch sieht man dort die eigene Arbeit – als Selbstermächtigung. Diese Treffen dienen nicht nur dem Austausch eigener Erfahrungen, sondern durch Einladung von Referent/innen zu bestimmten Themen auch konkret der Weiterbildung. Nach einem Jahr: Wie weiter?

Erreicht ist, nach etwas mehr als einem Jahr breitenwirksamer Debatte und konzentrierter Lobbyarbeit, ein Bewusstseinswandel. Von einer Umkehr der Beweislast sprach Janina Benduski, die Vorsitzende des Bundesverbandes Freier Darstellender Künste, bei einem Branchentreff in Berlin: In tendenziell noch stark männlich geprägten Theatergremien und -verbänden müssten nun eher die Intendanten erklären, warum sie sich nicht für Gleichstellung einsetzen. Die Frauen-Forderungen scheinen Konsens. Und häufen sich nicht auch die Meldungen über Berufungen von Frauen oder Kollektiven in die Leitungsebenen von Theatern und Festivals? Inwiefern das stimmt, müssen Zahlen des Deutschen Bühnenvereins belegen oder die unter dem Titel «ABC der (Un)Gleichheit» veröffentlichte Statistik der Theater. Frauen auf Facebook.

Übersichtlich sind bislang noch die konkreten Ergebnisse: Im Juni 2018 verabschiedete der Bühnenverein einen «wertebasierten Verhaltenskodex» zur Prävention von Machtmissbrauch an Theatern und stellte die paritätische Besetzung seiner Gruppenvorstände und Gremienpositionen in Aussicht – «in absehbarer Zeit». Ein häufig genanntes Positivbeispiel ist der Spielplan am Badischen Staatstheater Karlsruhe, den die neue Schauspielregisseurin Anna Bergmann in der Spielzeit 2018/19 zu 100 Prozent mit Regisseurinnen bestreitet (siehe Interview auf Seite 24f.). In Frankfurt am Main erwirkte Pro Quote Bühne eine Anfrage der Linken-Fraktion in der Stadtverordnetenversammlung; sie ergab ein besonders deutliches Geschlechter-Ungleichgewicht am Schauspiel Frankfurt. Auf der großen Bühne inszenierte dort in der Spielzeit 2017/18 keine einzige Frau. Das fürs gesamte Theater ausgewiesene Viertel Regisseurinnen arbeitete also – wie in der Tendenz an vielen Häusern – ausschließlich an den kleinen Spielstätten.

Um jetzt langfristig politische Ergebnisse zu erreichen, müssen die Initiativen den öffentlichen Druck aufrechterhalten und, so Pro Quote Bühne, «medial im Gespräch bleiben». Erforderlich für diese Lobbyarbeit sind Ressourcen: Zeit, Geld, Muße, wie es die «Initiative für Solidarität am Theater» formuliert. Das sind knappe Güter im Theaterbetrieb mit seiner hohen Produktionsdichte, den langen Arbeitszeiten, dem unsicheren Beschäftigungsstatus und der vergleichsweise geringen Bezahlung. Insbesondere Kulturstatsministerin Monika Grütters, die sich die Gleichstellung auf die Fahnen geschrieben hat, muss verstärkt auf verpflichtende Regelungen hinwirken; das beim Runden Tisch «Frauen in Kultur und

Medien» erarbeitete Papier mit Verbesserungsvorschlägen ist wohl weitgehend in der Schublade verschwunden. Damit Geschlechtergerechtigkeit nicht wieder zur Marginalie wird, ist die Politik zum Handeln aufgefordert – und der Frauenbewegung am Theater Beharrlichkeit und Ausdauer zu wünschen.

«Von allein ändert sich nichts»

*Interview mit der Regisseurin Anna Bergmann, seit Sommer 2018 Schauspiel-
direktorin am Staatstheater Karlsruhe*

Anna Bergmann, Sie haben nach Ihrer Berufung als Schauspieldirektorin in Karlsruhe entschieden, in Ihrer ersten Saison nur Frauen inszenieren zu lassen. Wie kam es zu dieser Entscheidung?

Ich habe mir gesagt: Wenn ich schon das Privileg habe, in einer Leitungsposition zu arbeiten, möchte ich auch ein politisches Zeichen setzen. Gerade in der gegenwärtigen Situation, in der 70 % der Inszenierungen in Deutschland von Männern stammen. Dem wollte ich etwas entgegensetzen. Es ging mir gezielt darum, junge Frauen, Regisseurinnen zu unterstützen, die ich gut fand, unbekannte und etablierte, auch Künstlerinnen aus dem Ausland. Neben dieser 100 %-Frauenquote wollte ich aber auch einen Spielplan mit Stücken gestalten, die hauptsächlich weibliche Perspektiven auf die Bühne bringen. Das ist so auch noch nie dagewesen.

Welche Reaktionen gab es auf Ihre Regiefrauen-Setzung?

In den Medien wurde das allgemein sehr positiv aufgenommen. So ein Spielplan hat in seiner Absolutheit ja auch etwas Bestechendes, er ist mutig und konsequent. Auf Facebook und in der Leserkommentarspalte auf nachtkritik.de waren die Reaktionen gespalten. Da gab es auch sehr negative Kommentare, die mir Männerfeindlichkeit unterstellt haben oder mir vorwerfen, ich würde gegen das Grundgesetz – «Alle Menschen sind [...] gleich» – verstoßen und Männer diskriminieren. Das hat mich total überrascht. Es kräht ja kein Hahn danach, wenn an anderen Bühnen 90 % Männer inszenieren. Oder wenn ausschließlich Männer auf der großen Bühne inszenieren, während die Frauen ins Studio gesteckt werden.

Hat das auch eine Vorbildfunktion für andere?

Klar! Es hat bei vielen anderen Theaterleitern etwas angestoßen. Das zeigt das Feedback, das ich bekommen habe. Plötzlich gehen auch andere bewusst auf die Suche nach regieführenden Frauen. Unsere Setzung war richtig und wichtig, sowas hilft mehr als gutgemeintes Reden. Machen ist immer besser als Quatschen. Wir zeigen: Es geht! Keiner kann mehr behaupten, es sei unmöglich, gute Regisseurinnen zu engagieren.

Im letzten Jahr sind Bande unter weiblichen Theaterschaffenden geknüpft worden. Haben Sie sich auch zuvor schon in einer Art Frauen-Netzwerk bewegt?

Sowas Netzwerkartiges gab es früher nicht. Meine Karriere habe ich als Einzelkämpferin gemacht. Seit meinem Diplom 2004 arbeite ich als Regisseurin – hauptsächlich an Häusern, die von Männern geleitet werden. In Schweden, wo ich seit fünf Jahren arbeite, ist die Vernetzung von Frauen untereinander schon viel stärker ausgeprägt. Dort arbeiten Frauen am Theater auch schon viel länger in Führungspositionen.

Hat sich an Ihrer Einstellung zur Geschlechtergerechtigkeit in den letzten Jahren etwas verändert? Waren Sie schon immer für die Quote?

Ja, da hat sich einiges verändert. Früher dachte ich immer: Hey, wenn man richtig gut und begabt ist und etwas unbedingt will, kann man es auf jeden Fall schaffen. Durch bestimmte Erfahrungen und viele Gespräche mit Kolleginnen über die Jahre ist mir klargeworden, dass das leider einfach nicht reicht. Und deshalb unterstütze ich die Forderung nach einer Quote für Frauen. Von allein ändert sich nichts, das haben wir in den letzten Jahren gesehen. Es geht ja in so vielen gesellschaftlichen Bereichen darum, die Lage für Frauen zu verbessern. Ich bin in der tollen Lage, dass ich in der Öffentlichkeit stehe und jetzt die Macht habe, hier am Theater etwas zu verändern, das nach außen strahlt.

Was hat Sie persönlich politisiert?

Das ist ein Zusammenspiel von vielen Erlebnissen und Begegnungen, von Dingen, die ich zu hören bekommen habe: «Du bist ein Mädchen, sowas kannst du nicht machen.» Oder: «Wenn du weiter hier arbeiten willst, müssen wir schon miteinander ins Bett gehen.» Solche Sachen passieren einem als Frau immer wieder.

Was haben Sie am Haus in Karlsruhe verändert, seit Sie als Schauspieldirektorin berufen wurden?

Ich habe zum Beispiel eingeführt, dass montagvormittags keine Proben stattfinden, damit die Schauspieler automatisch einen freien Vormittag haben, wo sie sich um Kinder, Arztbesuche usw. kümmern können. Im Ensemble gibt es jetzt viel mehr Frauen – was Einfluss auf die Stückauswahl hat, weil ich denen natürlich möglichst interessante Rollen anbieten möchte. Kinder springen jetzt öfter im Haus herum, nicht nur meins.

Das Interview führte Anne Peter.





«Flammende Köpfe» mit Arne Vogelgesang, Schauspiel Dortmund

Beim Blick in den Abgrund

Wie jede Kunst besteht auch die Darstellende Kunst auf ihrer Freiheit. Sie verteidigt ihr Privileg, im Zweifel zweckfrei zu handeln, uneindeutig zu sein und ohne messbare Wirkung zu bleiben. Dem entgegen fordern viele Stimmen heute angesichts der Bedrohungslage durch antiliberalen, antidemokratischen Politik die Besinnung auf eine ganz andere Tradition in der Bühnenkunst: direkt und unvermittelt politisch und aktivistisch zu agieren. Sie wollen das Theater diskursiv und ästhetisch aufrüsten gegen die faschistische Bedrohung: Widerstand statt *l'art pour l'art*, eingreifen statt abbilden, meinen statt zaudern. Ich halte es durchaus für möglich, ein Stadttheater im laufenden Konflikt dieser zwei Auffassungen von Kunst bewusst zu gestalten.

Am Schauspiel Dortmund haben wir in den letzten Jahren zahlreiche Erfahrungen sammeln dürfen, die im Herzen dieses Konfliktes spielen. Mit den Investigativjournalisten von CORRECT!V haben wir die Recherche «Die Schwarze Flotte» über Menschenhandel im Mittelmeer dramatisiert und eine Foyer-Ausstellung des Comics «Weiße Wölfe» zu rechtem Terror in Deutschland konzipiert. Das Zentrum für Politische Schönheit hat mit «2099» seine erste Bühnenarbeit mit Schauspielern realisiert. Und mit den Künstleraktivistinnen vom Peng! Collective kooperierten wir zwei Jahre lang im Rahmen des Fonds «Doppelpass» der Kulturstiftung des Bundes. Diese Arbeit fand gar nicht mehr auf Theaterbühnen statt, sondern verstand im Gegenteil die Medienlandschaft und das Internet selbst als Bühne für inszenierte Geschichten und beteiligte das Ensemble in Kampagnen, u.a. gegen internationale Geheimdienste («Intelexit»), die Bundesagentur für Arbeit («Deutschland sagt sorry») und die deutsche Waffenindustrie («Artikel 26»).

Kann man Gesetzmäßigkeiten ausmachen, nach denen die Infiltration eines Theaters oder eines Ensembles durch politischen Inhalte oder aktivistische Impulse gelingt oder misslingt? Unter welchen Bedingungen wird der besagte Konflikt produktiv? Mit der Beantwortung dieser Frage tue ich mich schwer, denn es ist die Geste der Verallgemeinerung selbst, die in Zeiten der faschistischen Gefahr problematisch geworden ist. Verallgemeinerungen tendieren zum Populismus. Und weil wir der Gefahr der einfachen Antworten immer ausweichen wollen, stellen wir lieber gute Fragen. Den Schritt vom konkreten Projekt – das immer seine eigene Geschichte des Scheiterns oder des Gelingens schreibt – ins Allgemeine oder ins Regelhafte, überlassen wir Statistikern und Dogmatikerinnen.

Welche medialen Bühnen sind für die Kooperation die richtigen? Welche Formate der Präsentation? Wie weit kann man den Theaterbegriff fassen, bevor man an

die Grenzen der Beliebigkeit stößt? Wie kann es gelingen, dass hart erarbeitete politische oder aktivistische Überzeugungen mit klarer Kante im Theaterbetrieb nicht aufweichen — vor lauter Dialektik? Wie geht man umgekehrt mit der Einfältigkeit und dem Sendungsbewusstsein gewisser aktivistischer Positionen um, wenn man das Theater doch mit Heiner Müller als «Stellplatz der Widersprüche» schätzt? Wie gelingt es, Rechercheergebnissen und Fakten eine dramatische Form abzurufen, die auch den Anforderungen an die Unterhaltung eines Publikums standhält (denn ohne Unterhaltung keine Vermittlung)? Wie geht man mit dem Stellvertreterstatus der Schauspielerinnen um, wenn es um die Darstellung von Fachwissen und von politischen Überzeugungen geht? Was, wenn sie diese Überzeugungen nicht teilen oder nicht nachvollziehen können? Wie steht es dann um das so sensible Verhältnis von Spiel und Authentizität?

Es gibt natürlich klar benennbare Vorteile, die das Theater politischen Aktivistinnen bietet: eine bestimmte Aura der Kunst, die in Stadtgesellschaften für die Bedeutsamkeit und Redlichkeit des Anliegens bürgt; verschiedenartige Räume; die erhöhte Sichtbarkeit in der Stadt; ein Schauspielensemble; dramaturgische Beratung; die Möglichkeit, umfangreiche Drittmittel zu beantragen. Für das Peng! Collective etwa war es ein entscheidender Vorteil, dass ihnen das Theater einen institutionellen Rahmen bot, der ihre Aktionen als Kunst markierte. Sie waren somit in den rechtlichen Graubereichen geschützt, in die sie durch ihre Aktionen regelmäßig geraten. Stadttheater als Risikominimierer.

Für die Theater wiederum sind diese Formen der Verbindung elementar, wenn sie zumindest Teile ihres Spielplans auf anderem Wege entwickeln wollen als über die Umsetzung von (klassischer) Literatur. Von irgendwoher muss «ein anderes Wissen» in die Theatergebäude gespült werden. Es muss irgendwo anders erarbeitet werden, damit es in den dialogischen Produktionsprozessen des Theaters bewahrt, verändert, vergrößert, zerstört oder neu zusammengesetzt werden kann. Und weil die klassischen Kanäle des Imports von Wissen, Bildern und Narrativen über den Weg der am Schreibtisch entstandenen Literatur zumindest zum Teil längst fragwürdig geworden sind (z.B. aufgrund von überholten Rollen- und Geschlechterbildern in älteren Stücken oder weil sich mit ihnen die entscheidenden Konflikte der Digitalen Moderne nur noch auf Biegen und Brechen abbilden lassen), braucht es andere, neue Störenfriede jenseits dieser störrischen Texte. Künstlerische Aktivistinnen und hartnäckige investigative Journalistinnen sind da nicht die schlechteste Wahl.

Allerdings bleibt offen, was Theatermacherinnen den unzähligen politischen Akteuren in den Parteien, NGOs, den Zeitungs- und Fernsehredaktionen, den Stiftungen, Kultur- und Sozialzentren sowie den Bildungseinrichtungen überhaupt anzubieten hätten, was diese nicht selbst viel besser könnten. Recht einfach lässt sich immerhin feststellen, was es nicht sein kann: Fachwissen zum Beispiel, denn Theaterleute sind nur in Ausnahmefällen Expertinnen für Themen jenseits der Produktion von Theater selbst. Es kann auch nicht die Reichweite sein: Film, Fernsehen und Radio erreichen spielend ein Vielfaches an Publikum. Das Theater kann einer Gesellschaft auch nicht prinzipiell zur Stabilisierung ihrer moralischen

Überzeugungen dienen, denn Theaterleute haben zum Glück eine besondere Faszination für das Paradox, das Uneindeutige, den inneren Widerspruch und das Böse, d.h. für das Drama – alles Kategorien, die weder die aktivistische Sehnsucht nach eindeutigen Botschaften mit klaren Feindzuweisungen befriedigen, noch irgend etwas zur schulischen Vermittlung dieses oder jenes Wissens beitragen könnten. Aber wenn es nicht um Botschaften und Inhalte geht, worin könnte dann Bildung im Theater noch bestehen? Politische Bildung?

Eine ungewöhnliche Geschichte führt uns von einem Theaterprojekt im Studio des Schauspiel Dortmund auf Umwegen ins Parlament der Europäischen Union. Die Regisseure Moritz Riesewiek und Hans Block forschen zu Clickarbeiterinnen auf den Philippinen, die dort unter unmenschlichen Arbeitsbedingungen für Facebook, Tinder und Co. «böse Inhalte» von den Plattformen filtern: Pornographie, Gewalt, Missbrauch. Was ursprünglich als Recherche für das Dortmunder Theaterstück «Nach Manila» begann, wurde später zu einem Sachbuch und einen mehrfach preisgekrönten Dokumentarfilm («The Cleaners»). «Dass am Ausgangspunkt das Theater stand, macht einen Unterschied», sagt Riesewiek. «Es war eine poetische Suche und keine investigative. Für das Theater recherchierst du assoziativer und verstreuter. Man macht sich eben über die Darstellung selbst Gedanken. Wie zeige ich das undarstellbare Leid der Arbeiterinnen? Das Theater hat die Freiheit, mit bildlichen Übersetzungen und Analogien zu experimentieren, die in der Vermittlung eines komplexen Themas mehr leisten. Das hat uns bis ins EU-Parlament hineingetragen, wo wir aufgrund unserer theatralen Durchdringung des Themas in der Lage waren, mit schnell verständlichen Bildern und Narrativen zu argumentieren – und so den Diskurs über das Thema umzuleiten, weg von der Deutungshoheit der Großkonzern-Lobbyisten.»

Hören wir nochmal zu: «Man macht sich eben über die Darstellung selbst Gedanken», sagt Riesewiek. Ja, das Theater verfügt über einen Vorsprung an Wissen über die Abgründe und die Chancen von Darstellung als solcher. Ich kenne keine andere künstlerische Praxis, in der Herstellung und Produkt, beziehungsweise Arbeit und künstlerischer Ausdruck im selben Moment so intensiv erfahrbar ist. Auf der Bühne tritt die Gemachtheit der Welt selbst in Erscheinung.

Im Stück «Die Parallelwelt», eine Koproduktion zwischen dem Berliner Ensemble und dem Schauspiel Dortmund von 2018, begegnen uns zwei antike Philosophinnen in einem abgeschlossenen, weißen Raum, aus dem es offenbar keinen Ausweg gibt. Sie erinnern sich an die drei großen Unsicherheiten menschlicher Existenz: «Wo kommen wir eigentlich her? Wo gehen wir eigentlich hin? Und worin befinden wir uns eigentlich?» Die Abgründigkeit des Daseins besteht darin, dass die Dinge auf unsere verzweifelten Fragen hin schweigen. «Was ist das, dieses [...] na, das hier halt?» fragen die Philosophen, klopfen an die Wand und richten die Blicke nach oben, nach unten, nach links, nach rechts. Aber die Wände bleiben weiß, bilderlos, geschichtenlos, sie sagen nichts, sie stellen nichts dar.

Auf basaler Ebene arbeiten sich Journalistinnen, Politiker, Aktivistinnen, Wissenschaftler und Bühnenkünstlerinnen am selben Anspruch ab. Sie heben unsichtbare Zusammenhänge in die Anschauung, sie bergen Verborgenes und bringen es

zur Darstellung. Unterschiedlich streng sind dabei die selbstaufgelegten Regeln, nach denen Aussagen über die Wirklichkeit zustande kommen. Einige Akteure stellen sie dreist oder naiv ausschließlich in den Dienst der eigenen Sache und erfinden dafür auch schon mal ganze Geschichten oder Bilderserien. Andere bemühen sich darum, vielperspektivisch zu sprechen. Andere wiederum bauen ganz auf Messbarkeiten und halten wacker die Fahne der Objektivität.

Wie auch immer, es ist allein die Durchsetzungskraft dieser Darstellungen von Welt, die über Machtverhältnisse entscheidet, über die Verteilung von Gütern, über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Menschen, Geschichten, Interessen. Die Frage, nach welcher Methode eine Aussage über die Welt zustande kommt, was und wie sie Sichtbarkeit produziert, ist also keine Frage unter anderen – es ist die alles entscheidende Frage. Sie entscheidet über Ideologie, über Feindbilder und Freundschaften, über Abschottung und Öffnung, über Protektionismus oder Kooperation. Hier findet sich das Schlachtfeld der Politik, des Journalismus, des Aktivismus – und vor allem auch der Kunst. Die Herausforderung für das politische Denken besteht in einer Verantwortung für die Art der Darstellung – und diese Pflicht geht jedem konkreten aktivistischen oder politischen Inhalt voraus. Sie darf nicht egal werden. Es gibt Differenz, und darauf müssen wir weiterhin bestehen: Wird Komplexität reduziert oder auserzählt? Wie viel inneren Widerspruch hält eine Darstellung aus? Und vor allem: Weiß die Aussage über den eigenen, dunklen Abgrund Bescheid, auf dem sie errichtet ist?

Könnte es sein, dass politische Bildung jenseits der Vermittlung konkreter aktivistischer Inhalte bedeuten könnte, immer mal wieder gemeinsam in diesen Abgrund zu blicken? Um dort zu erkennen, dass die Welt immer schon gemacht ist? Wäre das nicht im Kern der beste Schutz vor dem bloßen Meinen, vor der falschen Selbstsicherheit des Stammtischvortrags, vor der Aggression der Wahrheiten? Vor Ideologie? Vor rechter Ideologie? In fast jeder europäischen Stadt steht eine dieser Kisten, die wir Theater nennen. Hier widmet sich eine hartnäckige Handvoll Menschen der Produktion von Bildern und Narrativen. Es sind diese liebenswerten, wertvollen und anachronistischen Kisten, in denen die Hergestelltheit von Wahrheit selbst erfahrbar wird, Abend für Abend aufs Neue.



«Ultima Ratio», mit Tanya Erartsin als Aliyah, Heimathafen Neukölln

Im Vakuum der Verantwortung: Wie das österreichische Innen- ministerium die politische Bildung zum Thema Migration an sich reißt

«Welt in Bewegung» wurde bis März 2018 über siebzigmal vor Schüler/innen gezeigt. Von dem Jugendtheaterstck zum Thema Flucht und Migration hatte außerhalb der Schulen kaum jemand Notiz genommen. Bis die Lehrerin Gabi Sasse in einem Offenen Brief an Politiker/innen und Journalist/innen protestierte: «Unter dem Schutzmantel der Satire wurde fast jedes mir bekannte Vorurteil gegenüber Asylanten unreflektiert den Schülern [10–14 jährige!!!] als Faktum präsentiert, belächelt und sich lustig darüber gemacht. [...] Statt Probleme zu lösen, hat man mit diesem Stück erst richtig Konfliktpotential geschaffen.»

Einige Medien nahmen den Unmut auf, woraufhin das Wiener Weltmuseum eine öffentliche Vorstellung des Stücks absagte. Dann ebte der Skandal rasch wieder ab. Schon ein Monat später wurde «Welt in Bewegung» wieder gespielt. Das Stück handelt von zwei Asylbewerbern in Österreich, einem hochgebildeten Syrer und einem naiven, geradezu primitiven «Afrikaner». Letzterer gerät schnell in die Fänge des IS und wird als «Wirtschaftsflchtling» am Ende abgeschoben, der Syrer erhält Asyl. Gerahmt wird das Geschehen von Diskussionen zwischen einem hartgesottenen Kriegsreporter, der der Wahrheit ins Auge schaut («Wir können nicht alle hier aufnehmen») und einer gutmenschlich verblendeten Fernseh-Moderatorin, die dem Charme ihres Antipoden schließlich unterliegt und sich in ihn verliebt.

Ende gut, alles gut – wenn es nach dem sterreichischen Innenministerium geht, das das Stück beauftragt hat. Und darin liegt das eigentlich Dubiose: In Österreich ist für politische Bildung das Bildungsministerium zuständig. Mit «Welt in Bewegung» hat es aber nichts zu tun. Denn das Innenministerium hat – ohne Absprache mit dem Bildungsressort – sein eigenes politisches Bildungsprojekt zum Reizthema Flucht und Migration aufgesetzt. Es hat «Welt in Bewegung» und – bisher zwei – weitere derartige Projekte initiiert und finanziert und diese schiefe Auftragslage durch ein schwer durchschaubares Konstrukt namens «Migrationszentrum mc²» verschleiert.

Mindestens im Fall von «Welt in Bewegung» wurde aus dem Innenministerium direkter Einfluss auf das Endergebnis ausgeübt. So sagte Autor und Regisseur

Edmund Emge am 29. März 2018 dem ORF-Sender FM4: «Die haben das natürlich immer kontrolliert, während der Entstehung schon, und haben dafür gesorgt, dass rechtlich und fachlich alles in Ordnung ist. Sie haben meine künstlerische Freiheit in keiner Weise beschnitten, aber mir natürlich gesagt, welche Szenen vielleicht nicht ganz so korrekt sind, und das wurde dann korrigiert.» Mitarbeiter/innen des Innenministeriums leiteten auch Nachgespräche der Schulvorstellungen.

Das Migrationszentrum mc² wurde im November 2017 unter der Ägide des damaligen österreichischen Innenministers Wolfgang Sobotka (ÖVP) gegründet. Die konservative Partei stellt seit Dezember 2017 zusammen mit der rechtspopulistischen FPÖ die aktuell amtierende Regierung. Sobotkas Nachfolger Herbert Kickl (FPÖ) hat das Vorhaben im Februar 2018 bekräftigt, wie dem Online-Medium *www.heute.at* zu entnehmen ist: «An einem eigenen Ort im niederösterreichischen Melk sollte das Migrationszentrum künftig Workshops zum Thema «Sozialer Frieden und gesellschaftlicher Zusammenhalt in Zusammenhang mit Migration» anbieten und als Plattform für Veranstaltungen und Ausstellungen dienen, die in Zusammenhang mit Migration stehen.» Kickl prägte rassistische Slogans wie «Daham statt Islam». Ein unabhängiges politisches Bildungsangebot für die österreichische Einwanderungsgesellschaft ist unter seiner Ägide eher nicht zu erwarten.

Aber der Anschein soll wohl – auch weiterhin – erweckt werden. Hierfür spricht das kompliziert konstruierte Netz an Zuständigkeiten. Als Projektpartner hat das Innenministerium noch unter Sobotka den regierungsnahen Think Tank International Centre for Migration Policy Development (ICMPD) ins Boot geholt, dem der ehemalige österreichische Außenminister Michael Spindelegger (ÖVP) vorsitzt. Die Organisation wurde 1993 gegründet, «um europäische Regierungen und Institutionen bei der Ausarbeitung innovativer, umfassender und langfristiger Migrationsstrategien zu unterstützen». Dem ICMPD gehören (Stand 2018) fünfzehn Länder an, die fast alle an der (für Flüchtende mittlerweile gesperrten) Balkanroute liegen, unter anderem Ungarn. Im «Migrationszentrum» ist das ICMPD zuständig für die Koordination und tritt außerdem als offizieller Auftraggeber der einzelnen Projekte auf: Neben «Welt in Bewegung» enthält das bisherige Programm noch das Stück «Die gute Zeit» für Volksschüler sowie ein Politik-Planspiel für Mittelstufenschüler/innen.

Zweiter kontinuierlicher Projektpartner ist die Pädagogische Hochschule Niederösterreich (PHNÖ), die als Mieterin des Gebäudes in Melk auftritt, in dem das Migrationszentrum einen eigenen Ort bekommen soll. Sie hat das pädagogische Begleitmaterial zu den beiden Schultheaterstücken erstellt. Außerdem entwickelte sie eine Fortbildung für Lehrer/innen mit dem Titel «Migration, Asyl & Schule», in dessen Rahmen einer teilnehmenden Lehrerin zufolge auch «Welt in Bewegung» gezeigt wurde – als gutes Beispiel.

Keiner der Akteure bekennt sich so recht zu dem Projekt, Anfragen werden stets erst auf nachhaltiges Drängen hin beantwortet und Verantwortlichkeiten auf die anderen Projektpartner abgeschoben. Immerhin bestreitet Markus Schratter, Staatssekretär im Innenministerium und dort für «Gesamtstaatliche Migrationsstrategieentwicklung und Koordination» zuständig, auf wiederholte Nachfrage

nicht, dass das «Migrationszentrum» ein Projekt des Innenministeriums ist. Eine «feierliche beziehungsweise offizielle Eröffnung» in Melk stehe terminlich derzeit nicht fest, «ist aber nach Einrichtung des Zentrums im Laufe der nächsten Monate geplant», schreibt Schratter. Und zu «Welt in Bewegung»: Seitens der Kooperationspartner sei generell beabsichtigt, «das gegenständliche Theaterstück in seiner ursprünglichen Fassung im laufenden Schuljahr vor interessierten Schulklassen aufzuführen». Außerdem sei «generell eine Ausdehnung des Angebots für verschiedene interessierte Zielgruppen geplant». Zu den in Planung befindlichen Projekten könne derzeit keine Auskunft gegeben werden.

Ein bisschen mehr Auskunft gibt Erwin Rauscher, Direktor der PHNÖ. Es sei ein weiteres Theaterstück für Kinder geplant: «Wir möchten das Themenfeld Migration in seiner weiten Begrifflichkeit – also nicht reduziert auf Flüchtlinge, Asyl – auf Impulse auch für den Kindergarten ausweiten.» Außerdem plane die PHNÖ «Melker Migrationsgespräche» «sowohl für Schulen als auch für die Öffentlichkeit» mit «hochrangigen Expert*innen im Diskurs». Ferner arbeite man an einer neuen Website, «die das Themenfeld in einem weiten Begriffsverständnis mit Materialien für die Schulen aufbereiten soll, vor allem mit Sachinformationen und Unterrichtsbehelfen.»

Rauscher betont die Unabhängigkeit der PHNÖ – es gebe keinen Vertrag mit dem Innenministerium. Außerdem kooperiere man ja auch mit vielen anderen Regierungsinstitutionen. Die Zusammenarbeit zum Thema Migration fuße aber schon auf Expertise aus dem Innenministerium, gibt er zu: «Eine inhaltliche Grund- und Ausgangsstruktur bietet uns nach wie vor der Bericht des Migrationsrates.» Dieser 2016 erschienene Bericht wurde vom damaligen Innenminister Sobotka beauftragt und enthält explizite politische Empfehlungen wie: «Asylwerbern und nicht in den Arbeitsmarkt integrierten Asylberechtigten ist eine sinnstiftende Tagesstruktur zu geben. Es braucht Anreize zur Leistungsbereitschaft und Weiterbildung. Von einem erleichterten Arbeitsmarktzugang für Asylwerber ist jedoch abzuraten, da dies einen beträchtlichen «Pull-Faktor» bedeuten würde.» Das mag als Leitlinie einer restriktiven Asylpolitik herhalten – ist aber bestimmt keine seriöse Grundlage für das, was man klassischerweise unter politischer Bildung versteht.

Im Juli flammte die Debatte um «Welt in Bewegung» in Österreich noch einmal kurz auf, nachdem 46 Wiener Theaterschaffende eine Offene Anfrage an Bildungsminister Heinz Faßmann (parteilos, nominiert von der ÖVP) und Kulturminister Gernot Blümel (ÖVP) gerichtet hatten. Darin heißt es: «Wodurch ist es dem Innenministerium möglich, ein von ihm beauftragtes/empfohlenes/mitbetreutes Stück an Schulen anbieten zu lassen? Wie stimmen die Haltungen in diesem Stück mit den Zielen in den Lehrplänen überein, insbesondere in den Frauendarstellungen und der Darstellung Afrikas und des afrikanischen Flüchtlings?» Bis Mitte Oktober hat weder das Kultur- noch das Bildungsministerium auf die Anfrage geantwortet. Im geschickt arrangierten Verantwortungsvakuum lässt sich recht ungestört Propaganda betreiben.

Zudem fehlt den österreichischen Kritiker/innen des Migrationszentrums eine klare Definition politischer Bildung, auf die sie sich berufen könnten. In

Deutschland gibt es den «Beutelsbacher Konsens», auf den sich 1976 Politikdidaktiker unterschiedlicher parteipolitischer und konfessioneller Herkunft einigten. Er besagt, dass Lehrende den Schüler/innen ihre Meinung nicht aufzwingen dürfen, dass Themen, die gesamtgesellschaftlich kontrovers diskutiert werden, auch im Unterricht kontrovers dargestellt werden müssen und dass der Unterricht Schüler/innen in die Lage versetzen soll, eigene politische Handlungsmöglichkeiten zu entdecken.

Ist die Bundesrepublik damit vor ähnlichen Fällen gefeit? Nicht notwendigerweise. Denn in Deutschland wird der «Beutelsbacher Konsens» bereits von rechtspopulistischer Seite ausgehöhlt. So hat die AfD in mehreren Bundesländern Internetplattformen geschaltet, bei denen Verstöße gegen das Neutralitätsgebot im Unterricht gemeldet werden sollen. Im Klartext: Lehrer denunziert werden sollen, die sich ihren Schüler/innen gegenüber gegen die AfD aussprechen – oder das Thema AfD ausklammern. Genau dieses (im Beutelsbacher Konsens definierte) Neutralitätsgebot wäre durch ein Schultheaterstück wie «Welt in Bewegung» ganz klar verletzt, weil es eine Realpolitik als absolut darstellt und rassistische Denkmuster einübt, die im Gegenteil dekonstruiert werden müssten.

Der «Beutelsbacher Konsens» entstand aus einer polarisierten gesellschaftlichen und politischen Stimmung heraus – auch heute ist die Stimmung polarisiert, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Wichtige Akteure der politischen Bildung sind in Deutschland auch die parteinahen Stiftungen, und nach der nächsten deutschen Bundestagswahl wird auch die «Desiderius-Erasmus-Stiftung» der AfD Steuergelder erhalten. Es scheint an der dringenden Zeit für einen neuen Konsens – der die Rahmenbedingungen politischer Bildung schärft und ihre Errungenschaften vor antidemokratische Bestrebungen schützt.



«Wir glauben an die Wirkung des Theaters»

Interview mit dem Autor und Regisseur Michael Ruf; er ist Gründer der in Berlin beheimateten «Bühne für Menschenrechte», einem Projekt, das er selbst an der Schnittstelle von Kunst, politischer Bildung und Aktivismus verortet.

Michael Ruf, menschliche Konflikte sind das Wesen des Theaters. Warum ist die Bühne auch der geeignete Ort, um Menschenrechte zu verhandeln?

Entscheidend für unsere Arbeit ist die Überzeugung, dass bestimmte Geschichten, bestimmte Stimmen zu kurz kommen im medialen Diskurs. Deswegen sehen wir es als unsere Aufgabe an, diese Geschichten zu finden und zu verstärken – indem wir sie mit einem Netzwerk von Schauspieler/innen und Musiker/innen bundesweit verbreiten.

Was war der Gründungsimpuls der Bühne für Menschenrechte?

Zum einen gab es eine Inspiration: Ich habe in England die Actors for Human Rights kennengelernt, die auch dokumentarisches, wortgetreues Theater machen und mit einem ähnlichen Netzwerk wie wir heute arbeiten. Dazu kam eine persönliche Motivation. Ich habe mich schon in der Jugendzeit und später im Studium viel mit politischen Themen beschäftigt, vor allem mit antirassistischen Fragestellungen. Als ich dann in England die Asylum Monologues gesehen habe, Geschichten von Geflüchteten, die von Schauspieler/innen in großem Detailreichtum vorgetragen wurden, hat mir das einen neuen Zugang erschlossen.

Wie gewinnen Sie konkret das Material für Stücke wie «Die Asyl-Monologe», «Die Asyl-Dialoge» oder auch «Die NSU-Monologe»?

Wir unternehmen Recherchen zum Thema, führen eine Vielzahl von Vorinterviews, die bereits einige Stunden dauern, und entscheiden uns dann für ausgewählte Geschichten. Mit diesen Protagonist/innen führen wir noch einmal viel längere Gespräche, die mehrere Tage in Anspruch nehmen können. Die so gewonnenen Texte verdichten wir stark und bringen sie in eine gewisse dramaturgische Form. Wir erfinden aber nichts hinzu und behalten auch spezifische Ausdrucksweisen der Menschen bei. Deswegen nennen wir unsere Form auch «Wortwörtliches Theater».

Wo finden Sie Ihre Protagonistinnen und Protagonisten?

Im Falle der «Asyl»-Stücke haben wir uns über unsere Netzwerke zu den Menschen durchgefragt, Presseberichte über bestimmte Fälle gelesen und ihnen nachgespürt – und letztendlich mit Geflüchteten in Berlin, Hamburg und Regensburg Interviews geführt. «Die NSU-Monologe» wiederum erzählen die Geschichten von Elif Kubaşık, Adile Şimşek und Ismail Yozgat, Hinterbliebene oder Angehörige von NSU-Opfern. Mit Frau Kubaşık und Frau Şimşek haben wir ebenfalls ganztägige Gespräche geführt, im Falle von Herrn Yozgat hat uns die Familie verschiedene Materialien, wie etwa Gerichtsprotokolle, anvertraut.

Warum lassen Sie Schauspielerinnen und Schauspieler erzählen – und nicht die Betroffenen selbst?

Zum einen aus politisch-pragmatischen Gründen. Diese Geschichten zu erzählen, beansprucht viel Kraft und Ressourcen. Die drei Menschen, deren Geschichten in den «Asyl-Monologen» erzählt werden, haben in ihrem täglichen Leben viel zu bewältigen: Sie kämpfen immer noch um Aufenthalt, haben Familie, studieren. Die Vorstellung, dass sie durchs ganze Bundesgebiet reisen könnten, ist nicht realistisch. Wir denken auch nicht, dass nur die Betroffenen die Aufgabe haben, sich zu äußern, sondern dass es die Aufgabe von uns allen ist. Wir befinden uns inmitten einer harten gesellschaftlichen Auseinandersetzung darüber, was als Wahrheit angesehen wird – gerade, wenn es um Flucht und Asyl geht. Da bedeutet es einen Unterschied, ob ich ein Theaterstück zehn oder auch zwanzig Mal im Jahr an einem Theater spiele, oder es mit einem Netzwerk von Stellvertreter/innen hundert Mal im Jahr aufführe.

Sind auch künstlerische Gründe ausschlaggebend?

Natürlich, das ist der zweite Punkt. Wir glauben an die Wirkung von Theater, die Kraft einer Inszenierung, an Schauspieler/innen als großartige Kommunikator/innen. Weil sie eben bestimmte Techniken und Ausdrucksformen beherrschen, können sie die Geschichten durch bewusste Gestaltung des Materials, durch dramaturgische Formung wirkungsvoll verbreiten.

Was sagen die Interviewten selbst zu dieser Form?

Sowohl die Individuen, als auch die Organisationen, mit denen wir zusammenarbeiten – gerade aus den migrantischen Communitys oder den Selbstorganisationen von Geflüchteten –, bestärken uns durch ihr Feedback. Elif Kubaşık und Adile Şimşek, auch die Töchter der Familie Yozgat haben «Die NSU-Monologe» teils mehrfach gesehen und waren ebenfalls sehr einverstanden mit unserer Form. Natürlich ist es auch schmerzhaft für sie, das eigene Leben auf der Bühne zu sehen. Aber sie begreifen es als politisches Projekt, als Aufklärungsarbeit. Im April haben

wir das Stück in Dortmund, wo die Familie Kubaşık lebt, vor über 200 Schüler/innen gezeigt. Im Anschluss gab es eine sehr offene, persönliche Diskussion über Rassismuserfahrungen im Alltag – und über Gegenstrategien.

Wird innerhalb der Bühne für Menschenrechte darüber diskutiert, ob man auch die Rechten erreichen sollte?

Die Frage wird uns oft gestellt. Ich bin skeptisch, inwieweit das Aussicht auf Erfolg hätte. Man muss sich davor hüten, naiv zu sein. Es gibt eine Vielzahl von Menschen, die eine liberale, weltoffene Grundhaltung haben, aber zum Beispiel über das Thema NSU vieles nicht wissen. Etwa, dass im Falle von neun migrantischen Opfern jahrelang, aufgrund rassistischer Denkweisen, ausschließlich gegen die Familien ermittelt wurde. Wenn man solches Detailwissen verbreitet unter Menschen, die ein offenes Ohr haben, besteht die Chance, ihnen die paar Prozent an vielleicht fehlender Motivation für ein eigenes Engagement mitzugeben.

Wie können konkrete Aktionen aussehen, die durch Ihre Arbeit angestoßen werden?

Der Wunsch ist, dass Menschen, die unseren Themen gegenüber aufgeschlossen, aber noch passiv sind, in einer antirassistischen Weise zu handeln beginnen. Deswegen führen wir nach fast jeder Aufführung Publikumsgespräche durch. In der Regel sind Aktivist/innen lokaler Organisationen vor Ort, die von bestehenden Initiativen berichten und konkret schildern, wie man sich einbringen kann.

Begreifen Sie Ihre Arbeit als moralischen Auftrag?

Wir sehen unsere Arbeit als dezidiert politisch. Natürlich impliziert das bestimmte moralische Vorstellungen davon, wie eine Gesellschaft aussehen sollte. In allen dreien unserer Stücke geht es auf verschiedenen Ebenen um Rassismus. Wir haben ein klares Ziel, eine klare Agenda.

Ist es Kunst – oder politische Bildung?

Wir bewegen uns an der Schnittstelle von Kunst, politischer Bildung und Aktivismus. In den «Asyl-Monologen» erfährt man viel darüber, wie ein Asyl-Interview, eine Asyl-Entscheidung abläuft. Und wie vermeintliche Widersprüche gefunden werden, die zur Ablehnung von Menschen führen, die eindeutig politischer Verfolgung ausgesetzt sind. In den «Asyl-Dialogen» liegt der Fokus wiederum auf der Begegnung zwischen Menschen mit und ohne Fluchterfahrung. In erster Linie werfen wir Fragen auf: Wie kann eine Begegnung auf Augenhöhe aussehen? Aber auch: Wie kann professionelle Hilfe geleistet werden?

Politische Anliegen entziehen sich der ästhetischen Kritik ...

Es ist nicht unsere oberste Priorität, von der Theaterkritik gelobt zu werden, so wichtig eine Berichterstattung natürlich für uns ist. Ich sehe unsere Arbeit tatsächlich in einer Nische der Theaterlandschaft. Was auch damit zu tun hat, dass wir weniger von Theatern, als vielmehr von politischen Akteuren eingeladen werden, die eine Spielstätte zur Verfügung stellen. Insofern sehen wir uns auch nicht in Konkurrenz mit anderen Theater-Akteuren.

Wie ist das Netzwerk der Bühne für Menschenrechte gewachsen?

Begonnen haben wir mit einer Aufführung und drei Schauspieler/innen, auf einem politischen Festival in Münster. Wenige Tage darauf folgte ein Auftritt im Museum Kreuzberg, ebenfalls in einem aktivistischen Kontext. Bald kamen immer mehr Einladungen, unsere Arbeit wurde zu einer Art Selbstläufer. Bis heute müssen wir fast keine eigene Akquise betreiben. Wir betonen vor jeder Aufführung, dass man uns aufgrund unseres Netzwerkes mit vergleichsweise geringen Mitteln einladen kann. Das hören Leute und melden sich auch.

Wonach suchen Sie Ihre Spieler/innen aus? Welche Qualitäten werden erwartet?

Unser Netzwerk erweitert sich ständig, in erster Linie dadurch, dass bereits partizipierende Schauspieler/innen uns Kolleg/innen vorschlagen. Natürlich achten wir dabei auf schauspielerisches Handwerk. Und wir haben den Anspruch, dass sich Diversity im Ensemble abbildet, dass migrantische Spieler/innen oder People of Colour beteiligt sind. Für «Die NSU-Monologe» haben wir sehr viele Anstrengungen unternommen, Türkei-stämmige Spieler/innen zu gewinnen. Das Stück gibt es auch in einer türkischen Sprachfassung.

Gibt es auch eine Gender-Quote?

Wir haben in unseren drei Stücken deutlich mehr Frauen-, als Männerrollen. Acht von zwölf Rollen sind weiblich, um genau zu sein.

Wie finanziert sich die Bühne für Menschenrechte?

Bei den beiden Stücken zum Thema Asyl werden wir in erster Linie von «Engagement Global», «Brot für die Welt» sowie der «Landesstelle für Entwicklungszusammenarbeit» gefördert – als entwicklungspolitische Bildungsarbeit. Für «Die NSU-Monologe» erhalten wir 2018 eine Förderung durch die Rosa-Luxemburg-Stiftung und die Deutsche Postcode Lotterie. Das sind Gelder, die in die stetige Arbeit unseres Teams fließen. Was die Einzelveranstaltungen angeht, ist es Aufgabe der jeweiligen Gastgeber/innen, die Mittel zu akquirieren: Schauspieler/innen-Honorare, Fahrtkosten. Wir übernachten sehr oft privat und verzichten aufs Hotel.

Der Regisseur Michael Ruf und Akteure bei Abstimmungen für das Stück «Die NSU-Monologe» am Kraine Theater in New York.

Rosa Luxemburg Stiftung, New York Office – flickr (CC BY-NC-SA 2.0)



Die Bühnen für Menschenrechte

Das Modell stammt ursprünglich aus Australien: 2001 gründeten die Schauspielerinnen Kate Atkinson und Alice Garner hier die «Actors for Refugees», ein Netzwerk von Künstler/innen, die gegen den Umgang der australischen Regierung mit Asylsuchenden protestieren wollten. Geschichten von Geflüchteten wurden gesammelt, dramatisiert und von verschiedenen Ensembles in verschiedenen Städten verbreitet.

Inspiziert davon gründeten sich 2006 in London, in Kooperation mit Amnesty International, die «Actors for Human Rights». Die Gruppe verfügt heute über einen Pool von 700 Schauspieler/innen, die in ganz England und Schottland auftreten. Das deutsche Äquivalent, die *Bühne für Menschenrechte*, hat auf Initiative von Michael Ruf 2011 seinen Spielbetrieb aufgenommen.

Bisher sind in seiner Regie die Stücke «Die Asyl-Monologe», «Die Asyl-Dialoge» sowie «Die NSU-Monologe» entstanden. Die Produktionen wurden bislang in 650 Aufführungen in 250 Städten vor rund 60.000 Zuschauer/innen gezeigt. Die *Bühne für Menschenrechte* unterhält ein Netzwerk von 500 Schauspieler/innen und Musiker/innen.

Arbeiten Sie gegenwärtig an einem neuen Projekt?

Ja, es trägt den Arbeitstitel «Die Mittelmeer-Monologe» und befasst sich mit dem Thema Seenotrettung. Aus der Perspektive von Geflüchteten, von Helfer/innen – und von Menschen, die beides sind. Die Idee existiert schon länger, schlichtweg, weil wir so viele tolle Aktivist/innen in den vergangenen Jahren kennenlernen durften und gute Kontakte gewachsen sind – zu NGOs wie Sea Watch oder dem Alarm Phone, eine Art Rettungshotline für Geflüchtete auf dem Mittelmeer. Wir führen momentan die Vorinterviews, um im kommenden Sommer diese Geschichten verbreiten zu können.

Das Interview führte Patrick Wildermann.

Theater für den Heimbedarf: Wie Theater politisch wirksam werden kann

Theater ist eine politische Institution. Von diesem Anspruch hängt sowohl seine gesellschaftliche Legitimität als auch sein ästhetisches Selbstverständnis ab. Theaterschaffende sind zunächst Künstler, aber ihre Kunst muss – um Anerkennung zu finden – politisch anschlussfähig sein. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich viele Theaterschaffende explizit als politische Menschen verstehen, so wie auch ihre Zuschauer. Für beide Seiten liefert unsere Gegenwart reichlich Stoff.

Welches Thema auch auf der politischen Bildfläche erscheint, schon bald wird es auf den Bühnen verhandelt. Rasch bilden sich neue Genres: Trumpstücke, Flüchtlingstheater, #metoo-Abende. Hinzu kommen immer mehr Inszenierungen, die eine Geschichte vorführen statt sie aufzuführen. Da wird dann ein Klassiker auf seine Feminismus-Tauglichkeit geprüft, der Kapitalismus anlässlich einer Fabel noch mal gründlich hinterfragt oder ein brandneuer Ismus im Kanon aufgespürt.

Alles gut also? Nein, denn politisches Theater zu machen ist nicht notwendigerweise mehr als eine wohlfeile Geste. Es genügt ein in die Figurenrede gestreutes Buzzword, das trotziges Weißschminken eines Gesichts oder eine aus der Tageschau bekannte Perücke vor US-Flagge – schon lässt sich die eigene Kunst als politisch labeln. Allein, viel ist damit nicht erreicht und oft ist das Unternehmen sogar kontraproduktiv. Theater tappt dann in die Falle, die mediale Inszenierung von Politik nur zu imitieren.

Wer Donald Trump auf einer Stadttheaterbühne lächerlich macht, unterwirft sich leichtfertig der Fiktionalisierung des Politischen. Der Präsident ist dann nur noch eine Figur unter anderen, eingereiht zwischen Maria Stuart und Caligula. Die grundlegende Verabredung des Theaters, das «als ob» greift so auf das politische Personal über. Man kann sich als Zuschauer verhalten, genauso gut kann man es aber auch lassen. Politik verkommt zum Stoff gehobener oder auch schlichter Unterhaltung.

Hier liegt der Fehler. Vielleicht schon immer, aber erst recht in unserer bewegten Zeit, darf politisches Theater sich nicht darauf ausruhen, sein Selbstverständnis nur immer wieder zu markieren. Es muss wirksam werden, es muss zumindest danach streben (und darf daran scheitern), eine Wirkung zu erzielen, etwas zu verändern. Und zwar nicht im Sinne des endlos bemühten «Bewusstseinswandels»

im Publikum, unter der sich zur Not auch das Ausbleiben eines Achselzuckens subsumieren ließe. Das Maximalziel des politischen Theaters liegt nicht darin, dass ein paar Zuschauer anders über ein Thema denken. Politisches Theater, das ernst machen will, muss die Seitenlinie verlassen und selbst im Zentrum einer Debatte Position beziehen.

Nur wie kommt man da rein: ins Zentrum? Ein Dilemma: Das Theater ist zwar abhängig von der Politik, diese jedoch schenkt den Bühnen nur selten Beachtung. Zu gering ist ihre Reichweite und damit ihre Macht. Der Moderator Jan Böhmermann erreicht mit einem einzigen Tweet fünfmal mehr Menschen als in einem Jahr das Wiener Burgtheater besuchen. Ob ein Stadttheater die Bundesregierung kritisiert oder nicht, wird kaum Einfluss auf politische Entscheidungsträger haben.

Wie kann ein politisch aktives Theater dennoch eine Wirkung entfalten? Die Antwort liegt nahe: indem es sich inhaltlich auf seine Region bezieht. Es gilt, den Radius der eigenen Themen zu begrenzen. Das Stadttheater müsste sich daran erinnern, eine lokale Kulturinstitution zu sein. Nur ein paar starke Vorbilder für dieses Programm: Nuran David Calis spürte in Köln-Mülheim dem Nagelbombenanschlag des NSU nach. In Dresden haben Laien und Schauspieler gemeinsam in einer großen Performance den Theatervorplatz vom Geist Pegidas gesäubert. In Bonn haben Volker Lösch und Ulf Schmidt wegen eines Rechercheabends über politische Schlamperei mächtig Ärger bekommen. Stadttheater bedeutet hier nicht einfach Theater in (irgend)einer Stadt zu machen, sondern die Stadt selbst, ihre Themen und Konflikte, auf die Bühne zu heben. In einer Zeit, in der Lokalzeitungen sich kaputtsparen und Kirchenbänke leerbleiben, bedarf es mehr als jemals zuvor eines alternativen Ortes der Verständigung.

Von einem solchen Theater als Marktplatz, als Forum für das Stadtgespräch profitierten zunächst die Häuser selbst. Marketingabteilungen versuchen unter dem Modewort «audience development» herauszufinden, was sogenannte Nicht-Zuschauer ins Theater locken könnte. Dabei sollte die Zielgruppe eben nicht der (kulturinteressierte) Zuschauer oder eben der Nicht-Zuschauer sein, sondern Menschen. Und zwar potenziell alle Menschen, die jeden Tag die soziale, ökonomische und politische Lage ihrer Region (er)leben. Nicht jeder Bürger interessiert sich für die vierte Faust-Inszenierung in zehn Jahren, alle aber haben sie Anteil am Stadtgeschehen.

Es zu benennen, bedeutete keineswegs, die Ansprüche der Kunst reduzieren zu müssen. Im Gegenteil läge ein ästhetischer Mehrwert in einem solchen Programm. Von technischer Aufrüstung des Alltags bedrängt, beschwören Theatermacher mantrahaft die leibhaftige Kopräsenz mit dem Publikum. Sie sei das Faustpfand der Bühne, das sie den elektronischen Medien voraus habe. Es gilt eben dieses Potenzial maximal auszuschöpfen. Ein Theater steht nicht irgendwo, sondern an einem konkreten Ort in einer Stadt. Es muss sich nicht in der Weltgeschichte verorten, nicht in akademischen Diskursen oder einer politischen Landschaft, sondern nur genau dort, wo es gebaut wurde: im Zentrum einer Stadtgesellschaft.

Denn es ist ein Unterschied, ob eine Statistik zeigt, dass das Armutsrisiko steigt oder in der Nachbarschaft die erste Suppenküche öffnet. Es ist ein Unterschied,

ob die Tagesschau vermehrt antisemitische Straftaten meldet oder vor der eigenen Haustür die Stolpersteine herausgerissen werden. Es ist ein Unterschied, ob zweihundert Flüchtlinge abgeschoben wurden oder einer von ihnen der eigene Nachbar ist. All das ist Politik, aber sie ist mal weniger oder mehr greifbar, dringlich, schmerzhaft.

Theater richtet sich allzu bequem ein, wenn Politik nur immer woanders gemacht und erlitten wird. Zudem lässt sie den Zuschauer in der angenehmen Hilflosigkeit der Weltlage zurück: Man kann ja eh nichts ändern. Über «die Märkte», «die Strukturen» und «die Politik» lässt es sich im Parkett bequem verzweifeln. Wenn die Bretter auf der Bühne aber nicht die Welt bedeuten, sondern die konkrete Umwelt des Zuschauers, dann ermächtigt Theater ihn zu ihrer Gestaltung, zur Korrektur des Bestehenden.

Was also, wenn die #metoo-Inszenierung nicht Weinstein, Dieter Wedel oder Kevin Spacey behandelte, sondern die Klagen der Gleichstellungsbeauftragten an der nahen Hochschule? Was, wenn das Stück zur Flüchtlingsdebatte mit Recherchen am Asylantenheim angereichert würde? Was, wenn ein Abend über den Kapitalismus sich mit dem Verkauf des Stadtwerks an internationale Investoren beschäftigte?

Politisches Theater mit lokalem Bezug meint keineswegs im Provinziellen zu verharren. Im Gegenteil zeigt es erst all die Verbindungen unserer Existenz auf – und damit auch deren Veränderbarkeit. Die Strategie sollte heißen: Think global, act local. Ein solches Theater sticht in die einzigen Wunden, die das Publikum wirklich schmerzen. Weil man als Zuschauer nach einer Aufführung an deren Themen vorbeikommt: sei es die Bauruine, das Rathaus, die still gelegte Bahntrasse.

Nicht zuletzt wird politisches Theater auf diese Weise glaubwürdiger. Weil seine Akteure etwas wagen, weil sie im Zweifel den Missmut aus dem nahen Rathaus auf sich ziehen. Es wäre ein ganz reales Risiko. Es einzugehen bedeutete, eine schon längst vergessene Idee des Theaters neu zu beleben: die eines Ortes, an dem auch im Jahr 2019 noch etwas auf dem Spiel steht, wo ein Unterschied gemacht werden kann. Liebe Theaterschaffende, gehen Sie dahin, wo es wehtut: Bleiben Sie zu Hause.

DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

Anna Bergmann, Schauspieldirektorin am Staatstheater Karlsruhe, studierte Theaterwissenschaft, Philosophie und Anglistik an der FU Berlin und Regie an der Berliner Hochschule «Ernst Busch». Seit 2003 arbeitet sie als Regisseurin an den großen Bühnen im deutschsprachigen Raum, u.a. am Staatstheater Hannover, am Schauspielhaus Bochum, am Thalia Theater Hamburg, am Maxim Gorki Theater Berlin, am Münchner Volkstheater und am Akademietheater sowie am Theater in der Josefstadt in Wien. Seit 2014 inszeniert sie auch regelmäßig am Uppsala Stadsteater sowie am Stadsteater Malmö, zuletzt *Persona* von Ingmar Bergman in Koproduktion mit dem Deutschen Theater Berlin. 2016 war Anna Bergmann für ihre Inszenierung von *Fräulein Julie* am Wiener Theater in der Josefstadt für den Nestroy-Preis in der Kategorie «Beste Regie» nominiert.

Sophie Diesselhorst wurde 1982 in Berlin geboren. Sie studierte am University College London Philosophie (B.A.) und an der Universität der Künste Kulturjournalismus (M.A.), arbeitete dann als freie Journalistin für Hörfunk (rbb Inforadio) und verschiedene Tageszeitungen (*taz*, *Berliner Zeitung*) sowie als Online-Redakteurin bei der *Berliner Zeitung* und für die Magazine *Cicero* und *Theater heute*. Seit 2011 ist sie Redakteurin bei *nachtkritik.de*.

Alexander Kerlin ist Dramaturg am Burgtheater in Wien. Von 2010 bis 2019 war er Dramaturg und Autor am Schauspiel Dortmund. Er schreibt Kolumnen, Essays und Mash-Up Theaterstücke, so z.B. «Das Goldene Zeitalter», «*Die Borderline Prozession*» und «*Die Parallelwelt*» (gemeinsam mit Kay Voges). 2015 war er Künstlerischer Leiter der Konferenz «Theater trifft Aktion – Neue Bühnen der Subversion» und realisierte zahlreiche Projekte zwischen Bühne, Aktion und Recherche, u.a. mit Arne Vogelgesang, CORRECT!V, Laokoon, Tools for Action und dem Peng! Collective. Lehraufträge in den Studiengängen Dramaturgie und Theaterwissenschaft in Leipzig, Bochum und Frankfurt. 2014 zeichnete ihn das Land Nordrhein-Westfalen für seine Arbeit mit dem Förderpreis für junge Künstlerinnen und Künstler in der Sparte Theater aus. Er ist Mitbegründer der Dortmunder Akademie für Theater und Digitalität.

Iris Laufenberg studierte bis 1991 «Drama, Theater und Medien» in Gießen und war nach Stationen in Bonn und Bremen als Dramaturgin und künstlerische Leiterin des Festivals Bonner Biennale mit dem Fokus auf der Gegenwartsdramatik Europas tätig. Von 2002 bis 2011 hatte sie die Leitung des Festivals Theatertreffen der Berliner Festspiele mit Profilierung der Autor/innenförderung beim Stückemarkt inne. Als Schauspieldirektorin am Konzert Theater Bern von 2012 bis 2015 gab sie

in ihrer inhaltlichen Ausrichtung internationalen und interdisziplinären Produktionen sowie Site-specific-Projekten besondere Berücksichtigung. Seit der Spielzeit 2015/2016 wirkt Iris Laufenberg als Geschäftsführende Intendantin am Schauspielhaus Graz. Hier baut sie den Schwerpunkt der Neuen Dramatik, u. a. durch das von ihr mitgegründete jährlich stattfindende internationale Dramatiker|innenfestival Graz, weiter aus und verfolgt die Ausweitung des Stadttheaterbegriffs über inhaltliche und geografische Grenzen.

Anne Peter, Jahrgang 1980, Studium der Theaterwissenschaft und Neueren Deutschen Literatur in Berlin und Italien. Lebt in Berlin, schreibt für die *taz* und andere Tageszeitungen. Leitet gemeinsam mit Christian Rakow die *nachtkritik.de*-Redaktion.

Elena Philipp, Jahrgang 1977, studierte in Freiburg Politik und Soziologie sowie in Berlin Theaterwissenschaft und Komparatistik. Redakteurin von *nachtkritik.de*, Co-Autorin von «Der Theaterpodcast», einer Kooperation von *nachtkritik.de* und Deutschlandfunk Kultur. Schreibt für Fachzeitschriften und Tageszeitungen, vorwiegend in den Bereichen Tanz und Theater.

Christian Rakow, geboren 1976 in Rostock, studierte Germanistik und Philosophie in Rostock, Sheffield und Berlin und promovierte in Literaturwissenschaft (Deutsche Philologie) in Münster. Er lebt in Berlin und schreibt als Theaterkritiker u.a. für Theater heute und die Berliner Zeitung. Gemeinsam mit Anne Peter leitet er die Redaktion des Theaterportals *nachtkritik.de*. Er ist Mitglied der Jury des Berliner Theatertreffens 2016–2019.

Michael Ruf, Gründer und künstlerischer Leiter der Bühne für Menschenrechte. Autor und Regisseur der Asyl-Monologe, Asyl-Dialoge und NSU-Monologe. Zuvor Abschlüsse in Erziehungswissenschaften, Psychologie und Soziologie (M.A.) an der Uni Heidelberg/FU Berlin, in Critical and Creative Thinking (M.A.) an der University of Massachusetts Boston und Feature Film (M.A.) am Goldsmiths College.

Patrick Wildermann, geboren 1974 in Münster, arbeitet als freier Kulturjournalist in Berlin. Er schreibt unter anderem für den *Tagesspiegel*, *Theater der Zeit*, *Galore Magazin* und das Goethe Institut.

Michael Wolf, Jahrgang 1988, studierte Medienwissenschaft in Potsdam und Literarisches Schreiben in Hildesheim. Seit 2016 ist er Redakteur bei *nachtkritik.de*.

Moralische Anstalt 2.0

Über Theater und politische Bildung

Unsere Vorstellung von darstellender Kunst ist eng mit dem Wunsch nach kultureller Wirksamkeit verbunden. Friedrich Schiller spricht von der Schaubühne als moralischer, gesellschaftspolitischer und ästhetischer Anstalt, einem Ort der Aufklärung. Hier, in der Spielstätte Theater, trifft ja tatsächlich ein Publikum mit Bildungshunger auf erprobte und probate pädagogische Kulturtechniken: Brauchen Theater und politische Bildung also einander?

Sind die Maßstäbe der Politischen Bildung, wie das Darstellen bestehender Meinungsunterschiede oder das Verbot, Menschen im Sinne erwünschter Meinungen zu überrumpeln, mit den Mitteln des Theaters vereinbar? Kann Theater auch und gerade politische Bildung sein, wenn es uns in unsere eigenen Abgründe blicken lässt? Und wie ist es mit der politischen Bildung der Theaterschaffenden selbst bestellt?

Die Texte dieser Publikation werfen Schlaglichter auf beispielhafte wie aktuelle Debatten um politische Bühnen- und Aktionskunst. Die Beiträge berühren aus diversen Perspektiven das zentrale Thema der politischen Bildung als Suchbewegung und wie diese im Theater gelingen könnte.

ISBN 978-3-86928-192-6