

**THEATER DER  
VERSAMMLUNG**

# BRECHT FÜR MANAGER

Ein Seelentraining

Sa		Sa	
So		So	
Mo		Mo	
Di		Di	
Mi		Mi	
Do		Do	
Fr		Fr	
Sa		Sa	
So		So	
Mo		Mo	
Di		Di	
Mi		Mi	
Do		Do	
Fr		Fr	



Theater spielen für die Karriere, cool bleiben mit Bertolt Brecht.  
Seien Sie schlau, und hospitieren Sie bei unserem Seelentraining für Führungskräfte.

**ES SPIELEN:** Angela Franke, Anne Kehl,  
Wolfgang Kuhlmann, Dirk Reiche,  
Maïke Rühaak, Kai Stadelmann

**INSZENIERUNG:** Jörg Holkenbrink

Plakat der Uraufführung, Frühjahr 1993

„Ich möchte einmal wirklich so wichtig sein,  
wie man es scheinbar von mir erwartet.“  
(Thomas Fiedler in „Brecht für Manager“)

## Stationen eines Seelentrainings

### 1. Produktionsphase

#### Der Rahmen

Das Ensemble von »Brecht für Manager« bildete sich in einem dreiwöchigen Workshop im Theater der Versammlung heraus. Dieser Workshop wurde im Rahmen des Projektes »Ja renn‘ nur nach dem Glück... - Glücksuche, Lebensorientierung und soziokultureller Wandel« angeboten, und beschäftigte sich mit dem Thema »Autorität«.

Bei der Aktion »Brecht für Manager« existierte frühzeitig eine relativ konkrete Vorstellung des Szenarios sowie Textmaterial. Jörg Holkenbrink, der künstlerische Leiter des TdV, hatte die Idee, Brechttexte mit einer Studie über Management-schulungen zu verknüpfen, für ein gemeinsames Projekt der Schauspielschule Zürich, des Studiengangs Angewandte Theaterwissenschaften Gießen und des Bremer Theaters der Versammlung in Zürich entwickelt. Dort waren verschiedene Versionen der Baal-Szene erspielt worden. Die Realisation der Vorlage in Bremen wurde dann unter Holkenbrinks Regie von den hier beteiligten Schauspielern mitbestimmt und verändert.

#### Die Spieler

Der Probensituation kam im Fall »Brecht für Manager« zugute, dass die Spieler sich zu Beginn des Workshops aus anderen Spielzusammenhängen innerhalb des Theaters der Versammlung bereits kannten.

Für den Verlauf der Arbeit war besonders wichtig, dass die Schauspieler aus verschiedenen Lebens- und Arbeitszusammenhängen kommen: Die Gruppe setzte sich zusammen aus einem Studenten der Behindertenpädagogik, einem Lehrer, einer Schauspielerin, einer Psychologiestudentin, einem Ingenieur, einem Germanistikstudenten und der Dramaturgin des Theaters der Versammlung. Die Zusammenkunft von Menschen aus unterschiedlichen Bereichen, die eine Besonderheit des Konzepts des »Theaters der Versammlung« darstellt, unterstützt das Anliegen, ein Thema von verschiedenen Seiten her zu beleuchten und in seiner Komplexität zu betrachten. Die Reibung und Konfrontation, die dabei immer wieder entsteht, kann produktiv und kreativitätsfördernd sein, da die ei-

genen Ansichten und Ideen immer wieder überprüft und möglicherweise weiterentwickelt oder revidiert werden müssen. Diese Interdisziplinarität wird zwar von Seiten der Wirtschaft immer stärker gefordert - entspricht sie doch der notwendigen Kompetenz in sich immer stärker vernetzten Arbeitsbereichen und fördert Weltoffenheit, Kreativität und Kritikfähigkeit, die zu den so genannten »Schlüsselqualifikationen« gezählt werden - in den Bildungsinstitutionen wird sie jedoch nur selten praktiziert.

#### Improvisation / Arbeit mit dem Textmaterial

»Zuerst weiß niemand etwas. Die Schauspieler wissen nicht viel, aber der, der sie unterrichtet, darf gar nichts wissen, und muss erst während des Unterrichts alles lernen über sich und seine Kunst. Das wird für sie eine Entdeckung sein, und auch für ihn.« (Jean Genet)

Die Arbeit in einem Workshop des Theaters der Versammlung beginnt mit Improvisationsübungen, die teilweise gezielt auf das Thema ausgerichtet sind, teilweise Versuche darstellen, die erst auf ihren möglichen Gehalt überprüft werden müssen, oder einfach allgemein auf das Entwickeln der Improvisationsfähigkeit hin zielen. Dabei ist die Arbeit des Regisseurs, der die Aufgaben stellt, oftmals selbst Improvisation. Viele Aufgabenstellungen entwickeln sich aus Elementen vorausgegangener Übungen. Der Vorteil dieser Vorgehensweise besteht u.a. darin, dass man auf Aspekte stoßen kann, die nicht vorausdenken gewesen sind, die erst durch den Prozess der gegenseitigen Anregung ermöglicht werden. »Probe ist sichtbares lautes Denken«. (Peter Brook)

Die Texte, die als Improvisationsmaterial genutzt wurden, befassten sich in unterschiedlicher Weise schwerpunktmäßig mit dem Thema Autorität. Als Vorlagen dienten u.a. eine Szene aus Bertolt Brechts frühem Drama »Baal« (Bertolt Brecht 1968, S. 47-49), Auszüge aus der Studie »Seelentraining« von Peter Sichrovsky (Peter Sichrovsky 1989, S. 10-19) und eine in Richard Sennetts Untersuchung »Autorität« (Richard Sennett 1990, S. 120-122) abgedruckte Fallstudie aus der »Harvard Business Review« zum Verhalten von Arbeitgebern gegenüber anspruchsvollen Arbeitnehmern. Nur einer dieser Texte, »Baal«, ist als Dramentext konzipiert, die anderen beiden mussten erst in eine spielbare Form

übersetzt werden; alle drei wurden teilweise im Hinblick auf den späteren Gesamtzusammenhang verändert. So wurden beispielsweise die Biographien der in »Seelentraining« beschriebenen Teilnehmer einer Managementschulung, die als Vorlage für die Figuren in »Brecht für Manager« dienten, einerseits den Schauspielern und andererseits der Handlungslogik angepasst.

Der Zugang zu den Texten ist zunächst ein sinnlicher. Interessant ist, dass sich Peter Brook in diesem Zusammenhang gerade zu Brecht äußert: »Die Gefahr, Brecht falsch zu verstehen, zeigt sich in einer vollkommen analytischen, unspontanen, handlungsfeindlichen Annäherung an das Werk bei der Probe und in der Annahme, man könne sich in aller Gemütsruhe hinsetzen und die Ziele einer Szene vom Verstand her definieren. Das Ziel einer Szene, das Wesen einer Szene muss über die Probe gefunden werden.« (Peter Brook 1989, S. 65)

So wird im Theater der Versammlung beispielsweise mit Leseversuchen begonnen, bei denen unterschiedliche Möglichkeiten des Rhythmus, der Betonung und der Lautstärke probiert werden. Die Texte werden unterschiedlich aufgeteilt oder synchron gesprochen, die Schauspieler müssen sich möglicherweise ins Wort fallen oder bestimmte Stellen mehrfach wiederholen, es werden verschiedenste Techniken ausprobiert und erst später selektiert. Einige Varianten erweisen sich als unbrauchbar, andere lohnt es festzuhalten oder auszubauen. Durch diese Herangehensweise erschließen sich die ganz eigenen Qualitäten der unterschiedlichen Textsorten, und die Spieler werden für sie sensibilisiert.

Die Phantasiepotentiale, die der Sprachgebrauch im Theater aktiviert, erklärt der Theaterwissenschaftler Brauneck folgendermaßen: »Der Entfaltungsspielraum der Sprachspiele (Wittgenstein) in der Theatersituation ist ungleich größer als im Alltag, wo die Regeln der Kommunikation einem Prozess der Ökonomisierung und Pragmatik verfallen und in ihm erstarrt sind, wo sie ihren Symbolcharakter weitgehend verloren haben und die Komplexität von Leben nicht mehr erfassen. Die entfremdeten Sprachspiele des Alltags verbergen die lebensgeschichtliche Individualität der Beteiligten fast ganz, sie finden in der Konventionalisierung ihr Ideal. Um so mehr vermag sich das Subjekt im Theaterspiel in seiner lebensgeschichtlichen Besonderheit darzustellen. Dieser Prozess ist als kreatives Moment von größter

*Kai Stadelmann*

## **Autonomie und Autorität**

### **Zum Begriff »Autorität«**

Autorität steht in einem engen Verhältnis zur Autonomie. Von der erzieherischen Autorität geht Macht aus, sie besitzt die Stärke, die Autonomie der »Zöglinge« zu befördern oder zu behindern. Eine Person, die über Autorität verfügt, kann Autonomie - oder Darstellungen von ihr - benutzen, um die eigene Macht auf Kosten anderer zu erweitern. Wer der Attraktion der Autonomie erliegt, bindet sich an die autonom erscheinenden Personen, die häufig auch Autoritäten sind (oder für solche gehalten werden). Im Wechselverhältnis mit der Autorität bestimmt sich also die Autonomie derjenigen, die mit ihr konfrontiert sind, wobei die über Autorität verfügende Person ebenfalls Autonomie besitzt. Autonomie ist ein Baustein zur Autorität.

Diese Gedanken entstammen dem Buch »Autorität« von Richard Sennett (1990). Der Sozialwissenschaftler versteht unter Autorität (lat.: auctoritas, die von auctor = Schöpfer, Urheber, Verfasser abgeleitet ist) einen Interpretationsversuch von Machtverhältnissen, denen eine Vorstellung von Stärke unterlegt wird, damit sie sinnvoll erscheinen und akzeptiert werden können. Als »Autoritäten« werden zudem Menschen bezeichnet, die über Eigenschaften verfügen wie Selbstsicherheit, überlegenes Urteilsvermögen und die Fähigkeit, andere zu Disziplin (Gehorsam) anzuhalten. Diese starken Personen scheinen Macht zu besitzen. Dass Autorität und Autonomie häufig in einem dichotomen Verhältnis zueinander gedacht werden, bezeugt, so Sennett, die »moderne Angst vor der Autorität«. Sie treibe die Menschen in eine paradoxe Situation: Dem elementaren Bedürfnis nach Autorität, das die Suche nach Orientierung, Stabilität und Anerkennung ausdrücke, stehe besagte Angst vor dem Verlust von Freiheit (von Autonomie) gegenüber. »Werden wir unsere Freiheiten aufgeben und uns in tiefste Abhängigkeit begeben, weil wir so sehr darauf aus sind, dass sich jemand um uns kümmert?« (S.19)

Eine Folge dieser Angst sei die Tabuisierung von Autorität: Es werde als beschämend empfunden, wenn man die eigene Autonomie vermindert oder sogar aufgibt, indem man sich einer Autorität unterordnet. Diese moderne Angst könne durchaus berechtigt sein, wenn Erfahrungen mit autoritären Personen gemacht wurden und werden, die ihre



Einflussmöglichkeiten zur sozialen Kontrolle missbraucht haben und/oder dies gegenwärtig tun. Auf der anderen Seite plädiert Sennett dafür, die Tugenden der Autorität vor diesem Hintergrund nicht zu vergessen. Als Beispiel für einen akzeptablen Umgang mit dem Phänomen führt er den Wandel der elterlichen Autorität, bezogen auf das Heranwachsen von Kindern, an: Das durch Bestrafung forcierte Setzen von Regeln geht in rationalere Formen von Diskurs und Beratung über, wobei die Autorität erhalten bleibt. (S.16) Erst allmählich, im Prozess der Reifung, lernt das Kind, später dann der jugendliche Mensch, die elterliche Stärke zu relativieren und sich von ihr zu lösen. Als Erwachsener sollte diese Stärke als eine Kraft gesehen werden, die ihn partiell erschaffen hat, aber nicht Teil seiner selbst ist.

Freud war der Ansicht, dass nur wenige Menschen diesen Ablösungsprozess so ideal meistern wie hier beschrieben. Viel häufiger komme es vor, dass sie auf frühere Stufen regredieren, wo sie einerseits auf die Wohltaten von Autoritäten hoffen und andererseits eine Wut gegen die »Stärke« dieser Personen entwickeln.

Das aktuelle Dilemma der Autorität besteht für Sennett darin, »dass wir uns zu starken Gestalten hingezogen fühlen, die wir nicht für legitim halten.« (S. 32) Autonomie könne ein Beispiel für ein solches »böses« Autoritätsbild sein, eine Autorität ohne Legitimität.

### **Autonomieformen**

Sennett unterscheidet zwei Formen von Autonomie: eine einfache Autonomie, den Besitz von Fertigkeiten, der unabhängig macht, und eine komplexe Form, den Besitz einer bestimmten Charakterstruktur, eines »Bündels von Persönlichkeitsmerkmalen« (S. 104), das losgelöst von fachlichem Können vorhanden ist und die Fähigkeit zur Koordination der Arbeit von mehreren Menschen einschließt (Führungsqualitäten).

Autonomie steht - so führt er aus - in enger Beziehung zur Disziplin, die als Gehorsam, der zur Gewohnheit geworden ist, verstanden wird. Nicht alle Menschen verfügen über die Fähigkeit (oder trauen sich die Fähigkeit zu), diesen Gehorsam zu leisten und Selbstdisziplin aufzubringen.

»Autonomie erwächst aus dem Selbstausdruck, nicht aus der Selbstverleugnung. Je mehr man sein ganzes

Bedeutung.« (Manfred Brauneck 1986, S. 32)

Oftmals ist es auch sinnvoll, den Kontext einer Szene zu verändern. Dass die Bedeutung einer Aussage abhängig ist von der Situation, in der sie gemacht wird, ist in der Sprechaktforschung hinlänglich bewiesen. Dies verweist auf die notwendige Beachtung, die man den nichtsprachlichen Äußerungen schenken muss. Über scheinbar konträre Setzungen lassen sich gelegentlich erstaunliche Analogien feststellen. So wurde in den Proben zu »Brecht für Manager« die Liebesszene aus »Baak« als Verhandlungssituation gespielt und umgekehrt das Gespräch zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer als Liebesszene. Die Wirkung war so eindrücklich, dass diese Aufgabe in die spätere Aktion übernommen wurde.

### **Das Szenario**

Aus dem in den Improvisationen mit und ohne Text gewonnenen Material wird schließlich eine Form herausgearbeitet - die Spielpartitur. Das Stück »Brecht für Manager« setzt sich folgendermaßen zusammen: Die Studie über Managerseminare von Peter Sichrovsky stellt den Rahmen. Fünf leitende Angestellte aus unterschiedlichen Bereichen befinden sich auf einer Schulung zur Erweiterung ihrer Führungskompetenzen. Ein Trainer versucht, sie aus der Reserve zu locken, indem er sie systematisch verunsichert. Dabei setzt er den Charakteren entsprechend unterschiedliche Methoden ein. Zum Zwecke der Persönlichkeitsbildung nehmen die Seminarteilnehmer die Demütigungen durch die Autoritätsperson des Trainers in Kauf und setzen sich nur indirekt auf subtile Weise zur Wehr. Die so entstandene Frustration reagieren sie zum Teil an ihren Schulungskollegen ab.

In einer ersten Runde erhalten die Teilnehmer die Aufgabe, sich den Zuschauern, die zuvor vom Trainer als Gäste des Seminars begrüßt worden sind, vorzustellen. Dabei gelingt es ihnen, allen Bloßstellungen zum Trotz, noch recht gut, ihre Charaktermaske aufrechtzuerhalten und nicht aus der Rolle zu fallen. Im Anschluss an diese zermürbende Prozedur werden sie vom Trainer aufgefordert, kleine vorbereitete Szenen vorzuführen. An dieser Stelle werden die anderen beiden Texte in den Handlungsablauf integriert, als Spiel im Spiel, Theater als Mittel zur Persönlichkeitsentwicklung im Managertraining. Hier wird nun die schon erwähnte Verfrem-

dung durch den scheinbaren Kontrast von Situation und sprachlichem Ausdruck genutzt. (Liebesszene als Verhandlung /Verhandlungsszene als Liebesdialog). Die hierdurch entstehende Verunsicherung und daraus resultierende Erkenntnis, gepaart mit Parallelen zur lebensgeschichtlichen Situation einzelner Seminarteilnehmer, führt dazu, dass die Maskierungen aufbrechen und zwei Personen »zusammenklappen«. Das Stück endet, indem der Trainer unvermittelt die Sitzung für abgeschlossen erklärt, den Raum verlässt, und die Teilnehmer einer nach dem anderen folgen. Als letzter Höhepunkt stürzt der in Tränen aufgelöste Thomas Fiedler aus dem Saal, nachdem seine Mitspielerin Ida Perger einen erfolglosen Tröstungsversuch unternommen hat.

## 2. Aufführungsphase

### Kontextorientierung

Eine Besonderheit des »Theaters der Versammlung« ist es, sich gezielt Kontexte abseits der Institution Theater zu suchen und in einem bestimmten Rahmen aufzutreten. Nicht das Publikum geht zum Theater, sondern das Theater zum Publikum. Dadurch besteht die Möglichkeit, dass die Zuschauer bereits in einem kontinuierlichen Arbeits- und Diskussionszusammenhang stehen. Gleichzeitig kann eine Konfrontation mit einem fremden Milieu und Bereichen, die für Außenstehende üblicherweise geschlossen bleiben, zu neuen Erkenntnissen führen.

In der Praxis sieht das so aus, dass mit »Brecht für Manager« zunächst in verschiedenen, mit dem Modellversuch kooperierenden Seminaren an der Universität und schließlich auch in außeruniversitären Zusammenhängen - vornehmlich auf Tagungen - experimentiert wurde. An der Universität fanden Auftritte u.a. in folgenden Studiengängen statt: Erziehungs- und Gesellschaftswissenschaften, Sozialpädagogik, Wirtschaftswissenschaften, Psychologie, Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaften.

Außeruniversitäre Auftrittszusammenhänge waren z.B.: Wissenschaftliches Institut für Schulpraxis Bremen; 2. Hamburger Fachtagung zum Kulturmanagement: »Hauptsache Management?«, Hochschule für Wirtschaft und Politik Hamburg; Regionales Forum »Kulturförderung zwischen öffentlichen Sparhaushalten und privatem Sponsoring«, Lilienthal; Erstes bundesweites Marketing-

Selbst zum Ausdruck bringt, die eigenen Freuden ebenso wie die eigenen Fähigkeiten, desto klarer nimmt die Person Gestalt an. Disziplin bedeutet für uns, die Vielfalt der uns innewohnenden Vermögen so zu organisieren und zu orchestrieren, dass sie ein zusammenhängendes Ganzes bilden.« (S. 110)

Zur Bildung im Sinne einer Gestaltung unserer Psyche seien wir bereit, Unmengen von Ratgeberliteratur heranzuziehen.

All das verfolge einen ganz bestimmten Zweck: man möchte eine Person werden, die den anderen auffällt. Selbstdisziplin ist ein Mittel zur Ausformung des Selbst, die eine Grundvoraussetzung für Autonomie ist.

### Macht

Autonomie und Disziplin stehen in Verbindung zur persönlichen Macht, die den Personen zukommt, die durch ihre disziplinierte Selbstentfaltung von anderen anerkannt werden. Hier schließt sich die Vorbildmacht an, der Wunsch nach Identifikation mit dem Vorbild, der zu Abhängigkeit führen kann. Das Ziel ist, ebenfalls in den Genuss zu kommen, den die disziplinierte Autorität auskosten kann, nämlich Anerkennung zu erfahren und eine Person zu sein, die angenehm auffällt. Oder aber von der Zustimmung anderer weitestgehend unabhängig zu sein, sich selbst zu genügen, was bedeutet, dass man mit dem bisher erreichten Stand der eigenen Persönlichkeitsentwicklung zufrieden ist.

Wenn sich nun diese disziplinierten Autoritäten in die Maske der Teilnahmslosigkeit kleiden, lösen sie verstärkt den Wunsch der anderen nach Anerkennung aus. Dieser Wunsch hat eine bindende Wirkung. An dieser Stelle greifen auch Zwangs- und Sanktionsmacht: die mangelnde Aufmerksamkeit (Teilnahmslosigkeit) wird als Bestrafung empfunden, mit der Zuwendung von Aufmerksamkeit kann belohnt werden. Das von Sennett als »Umkehrreaktion« beschriebene Verhalten ist eine solche Form der Bestrafung durch mangelnde Anerkennung: Die Verhaltensweisen des Gegenübers werden gleichgültig übergangen, nicht adäquat aufgenommen; sie haben scheinbar keine Bedeutung für die Kommunikation. Außerdem kann Angst durch die Bestrafung ausgelöst werden: der Autorität wird mit Ehrfurcht begegnet, was wiederum den Einfluss der machtvollen Person verstärkt. Die Bindung festigt sich.

Eine weitere Bindungsstrategie ist die Infantilisie-

rung. Sie kann angewendet werden, wenn über Definitionsmacht verfügt wird, so dass ein bestimmtes Verhalten als nicht altersentsprechend, eben kindisch, abqualifiziert werden kann. Als Experte/Expertin ist eine Person zur Definition und Beurteilung von Verhaltensweisen befugt, dabei muss sie sich allerdings an den etablierten und tradierten Normen und Erwartungen der Gesellschaft orientieren. Besonders bedeutsam ist die Einordnungsbefugnis in normales und anormales Verhalten.

Fazit: Sennett macht auf die Möglichkeit aufmerksam, dass Autonomie, in »maskierter« und in »authentischer« Form, auf bewusste und unbewusste Weise als Machtmittel eingesetzt werden kann. Häufig sind es autonome bzw. autonom erscheinende Autoritäten, die diese Macht ausüben können, wie z.B. Expertinnen (ÄrztInnen, AnwältInnen u.a.), Personen, die über ein exklusives Fachwissen verfügen. Dabei schwingt immer ein ambivalentes Gefühl mit: das Bedürfnis, sich der Leitung einer Autorität anzuvertrauen, wird von der Angst begleitet, durch die Unterordnung unter die autoritäre Macht die eigene Freiheit zu verlieren.

Einfache und komplexe Autonomieformen (der Besitz von Fertigkeiten und eines Bündels von Persönlichkeitsmerkmalen, das die Fähigkeit, führen zu können, einschließt) setzen Selbstdisziplin voraus. Diese disziplinierte Autorität kann auf andere ungewollt oder auch beabsichtigt eine stigmatisierende Wirkung haben, die weniger Disziplinierten schämen sich.

Autonomie und Macht stehen Sennett zufolge in einem engen Verhältnis zueinander. Eine autonome Person ist mächtig, steht in relativ geringem Maße unter dem Machteinfluss von anderen und hat selber häufig die Chance, den eigenen Willen durchzusetzen. Die Fähigkeit, sich selber Gesetze zu geben oder diese zu befolgen, hält den negativ-beengenden Einfluss von fremden Gesetzen (Machtausübung) gering.

Ein grundsätzliches Problem bleibt bestehen: Wir binden uns an die Autoritätsgestalten, indem wir den Glauben an sie aufkündigen, »aber nur um von einer anderen zu träumen, nicht von einem anderen Verhältnis zu ihr.« (S. 149)

(aus: Kai Stadelmann, *Autonomie. Ein strahlendes Erziehungsideal & seine Schattenseite. Über die Erziehung zur Selbständigkeit & die Macht der Unabhängigkeit.* Examensarbeit, Bremen, 1995)

Camp für Junioren, Marketing-Club Bremen e.V., Pädagogikmesse »Didakta«, Forum: »Lernen in Beruf und Wirtschaft«, Düsseldorf.

Den unterschiedlichen Kontexten wird Rechnung getragen, indem die Art der Darbietung auf das bestimmte Interesse, das mit der jeweiligen Situation verknüpft ist, abgestimmt wird. Dem kommt die Form der Collage zugute, die es ermöglicht, Teile des Stücks zu verändern oder isoliert zu spielen. So können die verschiedenen inhaltlichen Aspekte von »Brecht für Manager«, die schwerpunktmäßig unterschiedlich auf das gesamte Stück verteilt sind, in entsprechenden Zusammenhängen fokussiert werden.

In einigen Situationen wird die gesamte Aktion gespielt, in anderen beispielsweise nur die Vorstellungsrunde. Oder es wird nach der Vorstellungsrunde unterbrochen und die Spieler dürfen als Figuren vom Publikum zu ihrer Person oder zu einem bestimmten Thema befragt werden. Es besteht auch die Möglichkeit einer öffentlichen Probe, das heißt, dass sich der Regisseur persönlich einmischt und Anweisungen erteilt, kritisiert und verbessert und dabei eine weitere Ebene der Thematisierung von Autorität eröffnet wird. Oder es werden die Analogien von Verhandlungssituation und Liebesszene verdeutlicht, indem in der Sequenz aus der »Harvard Business Review« die Spieler auf ein Signal hin von dem Setting des Geschäftsgesprächs zu einer Diskussion zwischen Liebenden und zurück wechseln - mit nur geringen Veränderungen des Textes. Eine weitere Variante ist die Abänderung des Schlusses, wenn der heulend zusammengebrochene Ingenieur Fiedler nicht wie üblich aus dem Raum stürzt, sondern stattdessen weinend allein mit dem Publikum zurückbleibt - so geschehen in einem Lehrerbildungsseminar, in dem die Studierenden sich plötzlich mit einer sozialen Situation konfrontiert sahen, von der sie nicht mehr wussten, ob sie Spiel ist oder Realität. Darüber hinaus existiert die Version, dass der Vortrag eines Hochschullehrers in den Ablauf integriert wird, dem die Schauspieler in ihrer Funktion als Seminarteilnehmer zuhören.

## Dialogorientierung

An der Schilderung der verschiedenen Varianten von »Brecht für Manager« lässt sich schon die starke Einbindung des Publikums erkennen. Diese für das Theater der Versammlung wesentliche Ausrichtung beginnt mit der Begrüßung des Publikums als Hospitanten eines Managerseminars durch den





BRECHT FÜR MANAGER

Universität Bremen



BRECHT FÜR MANAGER

Theater Bremen

Trainer. Dadurch wird es als »aktiver« Part in das Geschehen eingebunden. Unterstützt wird dieser Vorgang durch die Anordnung des Bühnenbildes. Der Halbkreis der Betrachter und die ebenfalls im Halbkreis sitzenden Spieler bilden zusammen ein beinahe geschlossenes Oval. Die Schwelle vom Zuschauerraum zur Bühne ist nahezu aufgehoben. Den persönlichen Kontakt stellen die Schauspieler schon während des Auftritts her, indem sie einzelne Zuschauer direkt ansprechen oder fixieren. Interessant und aufschlussreich ist, dass das Publikum in den unterschiedlichen Kontexten sehr unterschiedlich reagiert. Erkennbar ist dies oftmals schon während der Aufführung an der Spannung im Raum, deutlich wird es spätestens in den Gesprächen mit dem Publikum, die im Anschluss an die Aufführung stattfinden.

Nach einer Reihe von Standardfragen:

Was sollen die Teilnehmerinnen des Managementtrainings lernen?

Welche Chancen eröffnen sich für sie?

Sind echte Seminare so?

Warum lehnen sich die Figuren nicht auf?

Lernt man bei dem Seminar, Gefühle zu zeigen oder zu verstecken?

Wie ist das Stück entstanden?

Spielt ihr euch selbst?

verlaufen diese Gespräche ganz unterschiedlich.

Zur Veranschaulichung dienen hier zwei Beispiele: Der Auftritt auf einer offiziellen Feier des Studienseminars für das Lehramt der Sekundarstufe II in Recklinghausen, anlässlich der Pensionierung eines Fachleiters, erwies sich als überaus schwierig, da sich das Publikum extrem unruhig verhielt. Dieses setzte sich

zusammen aus Referendaren, die gerade ihre letzten Prüfungen hinter sich gebracht hatten, und ihren Fachleitern. Während der gesamten »Vorstellungsrunde« wurde beinahe jeder Satz der Schauspieler in gleicher Lautstärke kommentiert. Die Zwischenrufe sprachen entweder die Figuren direkt an oder bezogen sich auf die Aktion: »Das ist ja wie in der Schule hier. Passiert ja nichts!« Die ganze Zeit über wurde sehr viel gekichert. Auffällig war, dass die Äußerungen ausschließlich aus den hinteren Reihen, in denen die Referendare saßen, zu vernehmen waren. In anschließenden privaten Gesprächen erfuhren die Schauspieler von den Referendaren, dass diese in der Schikane des Seminarleiters und den subtilen, aber eher erfolglosen Widerstandsversuchen der Teilnehmer vieles von dem Verhältnis zwischen ihnen selbst und den Fachleitern wiedererkannt haben. Die Aufhebung des Abhängigkeitsverhältnisses durch die bestandenen Prüfungen befreite gleichzeitig von dem Druck und veranlasste die Referendare, sich wie frisch entlassene Abiturienten aufzuführen.

Der Abend mit den Teilnehmern des »Ersten bundesweiten Marketing-Camps für Junioren« in Bremen verlief dagegen völlig anders. Die Stimmung der anwesenden Jungmanager war am Ende eines anstrengenden Seminartages gelöst. Ein deutliches Indiz für das große Interesse an der Darbietung war die aufmerksame Spannung während der Aufführung. Es waren einige leise Kommentare zu vernehmen, viel wurde gelacht. Sehr schnell entstand ein enger Kontakt zwischen Publikum und Schauspielern. Die emotionale Beteiligung ließ sich an den deutlichen Reaktionen der Zuschauer ablesen. Die anschließende Diskussion war





BRECHT FÜR MANAGER

Villa Ichon

besonders ergiebig, weil das Publikum mit den inhaltlichen Fragen des Stücks vertraut war, die von großer Relevanz für die eigene Berufspraxis sind. Schwerpunkt der Diskussion war das Thema der Maske, die Frage, ob in der Berufsrolle manchmal mehr vorgetäuscht werde als wirklich notwendig und warum die vorhandenen Freiräume – sofern sie existieren – so wenig genutzt würden. Eine wesentliche Rolle spielte der Punkt: »Was lassen wir eigentlich mit uns machen?« Die Diskussion entwickelte sich gegen Ende immer mehr zu einem Streitgespräch der Jungmanager untereinander, bei dem die Schauspieler interessierte Zuhörer waren. Wichtig ist, dass es bei dieser Form von Theaterarbeit nicht darum geht, Antworten zu liefern, sondern Fragen aufzuwerfen. So besteht die Chance, dass die Diskussion nicht einfach »ad acta« gelegt wird, sondern neue Fragen evoziert und eine intensive Auseinandersetzung bewirkt – sowohl beim Publikum als auch bei den Spielern. »Lernen kann Wissenschaft in der Lehre nur fördern und inszenieren, wenn das Bühnenbild Hinweise auf das Noch-nicht-Gedachte, das Ungelös-

te, die Notwendigkeit des Fehlers enthält. Lehre ist konstitutiv an die Frage gebunden, und ihre verzweifelte Ehe mit der herrschenden Lehre der Antworten hat die Liebe vertrieben und den Ehealltag langweilig gemacht. Die Lehre bedarf der Störung durch die Frage, durch das Wissen aus Literatur und Kunst.« (Annelie Keil 1994, S. 17)

### 3. Perspektiven

Die aktuelle Entwicklung des Experiments »Brecht für Manager« stellt das Ensemble vor entscheidende neue Fragen. Bedingt durch das verstärkte Auftreten in außeruniversitären Zusammenhängen ist zu überlegen, inwiefern die Arbeit auch kommerziell genutzt werden kann. Andererseits bestünde die Gefahr, dass eine bestimmte Anzahl von Auftritten »über die Bühne gebracht« werden müsste, möglicherweise würden auch Spielorte nach der Höhe der angebotenen Gage ausgewählt. Zur Zeit bestehen Angebote einer Kulturagentur sowie einer Unternehmensberatung, »Brecht für Manager« besonders im Bereich der Wirtschaft zu vermitteln. Wiegt das Eigeninteresse, zu fremden Bereichen Zugang zu erhalten, die Gefahr der Instrumentalisierung auf? Welche Möglichkeiten bestehen, sich gegen eine Verwertung zu wehren? Besteht die Chance und der Wunsch der Einflussnahme auf die jeweiligen Bereiche, wenn man sich einmal auf kommerzielle Angebote eingelassen hat? Die Themen der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst und der künstlerischen Verantwortung treten verstärkt in das Blickfeld.

(aus: Meike Herminghausen, *Zum Verhältnis von Theaterarbeit und Bildung heute. Untersucht am Beispiel des Theaters der Versammlung*. Examensarbeit, Bremen, 1995)

#### im Text angegebene Literatur:

##### **Brecht 1968:**

Schmidt, Dieter (Hg.), *Bertolt Brecht. Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien*, Frankfurt M. 1968

##### **Peter Sichrovsky 1989:**

Peter Sichrovsky, *Seelentraining. Wie man in sechs Tagen sein Gesicht verliert. Ein Bericht*, Reinbek 1989

##### **Richard Sennett 1990:**

Richard Sennett, *Autorität*, Frankfurt M. 1990

**Peter Brook:**

Peter Brook, *Wanderjahre*, Berlin 1989

**Manfred Brauneck 1986:**

Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek 1986

**Annelie Keil 1994:**

Annelie Keil, Laudatio aus Anlass der Verleihung des Berninghausen-Preises für ausgezeichnete Lehre und ihre Innovation 1993 an das Theater der Versammlung, 16.12.1993, zit. nach 5. Theaterbrief des Theaters der Versammlung, Bremen 1994

**Kleiner Pressespiegel**

Frau Perger führt ihr langes Schwarzes aus, umgibt sich mit Schmuck und Schminke, plinkert unablässig verbindlich mit den Wimpern und ist mütterlich. Frau Schönberg läuft hinter ihren Model-Beinen her, strahlt Zuversicht und Käuflichkeit aus und sagt: „Ich weiß, dass ich schön bin.“ Herr Messinger hat Gardemaß und gelernt, dass sowohl offensichtliche Schwäche als auch kämpferische Selbstbehauptung der Karriere schaden. Frau Illich hat mit den Waffen der Männer gekämpft, und das sieht man ihr an. Herr Fiedler hat immer eine Schulter hochgezogen.

Eine Stunde „Managertraining“ für Angestellte, die von Führungskraft träumen und Tipse oder Abteilungsleiter sind.

Es ist offensichtlich: Unsere Vorturner haben lächerliche Masken an, mehrere übereinander, und die müssen nun dran glauben. Kein lautes Wort vom Trainer, aber unwiderstehliche Gesten - man hat schließlich viel Geld ins Fortkommen investiert.

(*die tageszeitung*, Dez. 1992)

Kultur für die kulturell Verantwortlichen. Aus der wohlverdienten Kaffeepause nach ersten Statements zur kommunalen und regionalen Kulturpolitik kehrten die Teilnehmer in einen ziemlich veränderten Konferenzraum zurück. Eine Bühne war plötzlich da, und eine junge Schauspielertruppe aus Bremen, das „Theater der Versammlung“, gab „Brecht für Manager“.

Eine drastisch inszenierte Improvisation über die beliebten Schulungen für „Führungskräfte“ geriet zur beklemmenden Seelenschau ehrgeiziger Karrieristen. Das waren Charakterstudien vom Feinsten, die die Truppe um Jörg Holkenbrink gekonnt präsentierte. Zustimmender Applaus. Vielleicht hatte mancher sein eigenes Rollenspiel wiedererkannt? Sichtlich entspannt und sehr viel lockerer kehrte die Runde jedenfalls zum Konferenzthema zurück.

(*Weser-Kurier*, 8.11.1993)

Also wohin mit seinem Können? Eine Möglichkeit zeigte das Theater der Versammlung, Bremen, am Samstag Abend in der Alten Eisenacher Mälzerei. Die Zuschauer waren eingeladen, an einem Management-Training teilzunehmen. Im Anschluss an die hervorragende Improvisation gab es die Gelegenheit, mit den Schauspielern über das Gesehene zu diskutieren. Das war dann mindestens so spannend wie das Training selbst.

(*Thüringer Allgemeine*, 21.2.1995)

## Historisches und aktuelles Theater Einige Streiflichter

*(Nachschrift eines Vortrags von 1994)*

Ich möchte mit einer Erinnerung an gestern Abend beginnen. Sie erinnern sich an die Szene, als Herr Messinger von Herrn Steiner, dem Management-Trainer, mehrmals aufgefordert wird seinen Namen zu wiederholen, sein Bein zu heben, auf einen Stuhl zu steigen und dergleichen Dinge mehr zu tun. In dem Augenblick wurde in mir als Zuschauer der Wunsch wach, Herr Messinger möge zu einem Gegenangriff übergehen auf diesen autoritären Leiter, und seine Affekte, die sich ja sichtlich ankündigten, frei heraus darlegen und sich dieser Zumutungen erwehren. Er hat es nicht getan, sondern er hat seine Affekte und Emotionen versteckt, hat sie gezügelt - unter Mühen ist ihm das letztlich gelungen.

Damit komme ich zu meiner ersten These: Diese »Schulung für Manager« wurde vorgeführt als eine Zurichtung von Managern, und diese Schulung bzw. diese Zurichtung deutet an, was sich auch in der Geschichte des deutschen Schauspiels zugetragen hat. Wir erleben, mit anderen Worten, in dieser »Schulung für Manager« aus dem Jahr 1994 konzentriert, was in der Geschichte des Theaters vor sich gegangen ist, die Zurichtung von Emotionen und Affekten, und das macht dieses Stück, so denke ich, besonders interessant.

Eine zweite Erinnerung betrifft die Art und Weise, wie in dieser »Schulung für Manager« Kunst eingesetzt wird. Wir haben ja gar keinen Zweifel daran, dass sich der Herr Messinger im Theaterspiel aus Managerperspektive oder vielleicht auch aus Zuschauerperspektive verändert. Er, dersonst so Überlegene und Arrogante, versucht sich um eine Vermittlung, und dies könnte ja ein menschlich schöner Zug sein. Der Unternehmensphilosoph, hier vertreten durch Johannes Beck, lässt aber keinen Zweifel daran, dass es sich hier um eine Verhandlungssituation gehandelt habe, und dass in dieser Verhandlungssituation Herr Messinger seine Überlegenheit gar

nicht demonstriert habe, er sei als Vermittler gescheitert. Was im Spiel menschlich sympathisch anrühren mag, das ist aus der Sicht der Verhandlungssituation daneben gegangen. Und das heißt, die Kunst wird hier für eine ganz bestimmte Sache instrumentalisiert. Herr Messinger soll anhand des Brechtschen »Baals« nicht etwas menschlich Sympathisches zum Ausdruck bringen, sondern er soll erleben, wie er als Vermittlungsmann hier gescheitert ist, und in der Hinsicht hat er sich in Zukunft im Sinne des Managements zu bessern.

Zweite These: Diese Instrumentalisierung der Kunst ist in der Geschichte des deutschen Theaters nicht ungewöhnlich. Auch das macht das gestrige Spiel besonders interessant.

Dritte Erinnerung: Sie betrifft die Diskussion. Diese Diskussion erschien mir in mancher Hinsicht als etwas zu zaghaft. Ich empfinde diese Zaghaftigkeit als einen beispielhaften Hinweis darauf, dass wir als Zuhörer, als Zuschauer vom bisherigen Theater so sehr an eine passive und an eine Konsumentenrolle gewöhnt worden sind, dass wir Mühe haben, selbst in einer Diskussion diese Rolle zu durchbrechen.

Es gab allerdings gegen Ende, so fand ich, eine interessante Durchbrechung dieser Konsumentenrolle, als eine Zuschauerin darauf hinwies, dass einer der Schauspieler überraschend auf sie »zugegangen« sei; engagiert behauptete sie, dass in dieser Bewegung ein Moment von Manipulation vorhanden gewesen sei. Man braucht sich jetzt nicht um den Begriff der Manipulation zu streiten - ich glaube, dieser Begriff wurde letztendlich in der Diskussion dann auch relativiert - gemeint war ja wohl etwas anderes, nämlich dass hier Schauspieler ohne Vorhang, ohne den üblichen Beleuchtungswechsel, einen Zugriff auf die Zuschauer machen, den wir so nicht gewohnt sind.

Und das ist nun die dritte These, die ich im Anschluss daran formulieren möchte: Die Geschichte des Schauspiels und die Geschichte des Theaters ist der Versuch, die Zuschauer zunehmend zu Konsumenten zu machen, sie zu befrieden, ihr Verhalten zu »verregeln«. Und das Theater von gestern Abend war ein Versuch, dagegen anzugehen, allein durch die Abschaffung



des Vorhangs die Zuschauer in eine größere Bindung, in eine heftigere Konfrontation mit dem Geschehen zu bringen und sie dadurch aus der Passivität zu entlassen.

Soweit also einige Hinweise darauf, dass wir es gestern abend mit einem Theaterstück zu tun hatten, das Entwicklungstendenzen der deutschen Theatergeschichte kritisch illustriert. Wie sieht das Theater um 1800 aus und welche Tendenzen entwickelt es? Ich beginne mit einem Zitat aus einer berühmt gewordenen Schrift von Schiller, die seit 1784 immer wieder zitiert wurde und wird: »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« (Eine »stehende Schaubühne« ist ein festes Theater und nicht mehr ein Wandertheater, wie das bis dahin so üblich gewesen ist und noch einige Zeit üblich bleiben wird.)

Schiller schreibt:

»Die menschliche Natur erträgt es nicht, ununterbrochen und ewig auf der Folter der Geschäfte zu liegen. Der Mensch, überladen von tierischem Genuss, der langen Anstrengung müde (...) düstet nach bessern, auserlesnern Vergnügungen, oder stürzt zügellos in wilde Zerstreungen, die seinen Hinfall beschleunigen und die Ruhe der Gesellschaft zerstören. Bacchantische Freuden, verderbliches Spiel, tausend Rasereien, die der Müßiggang ausheckt, sind unvermeidlich, wenn der Gesetzgeber diesen Hang des Volkes nicht zu lenken weiß (...). Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der anderen gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird. Wenn Gram an den Herzen nagt, wenn uns Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Lasten unsre Seele drücken ( ... ), so empfängt uns die Bühne - in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wiedergegeben, unsere Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsere schlummernde Natur und treiben das Blut in frischeren Wallungen.«

Das Interessante ist, dass Schiller eine gefährliche Spannung im menschlichen Dasein in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts wahrnimmt. Wir sind auf der einen Seite auf die Folter der

Geschäfte gespannt (damals ebenso wie heute). Und es droht uns auf der anderen Seite, wenn wir uns vom Geschäft hinwegbewegen, etwas ebenso Gefährliches: dass wir dann uns einem »verderblichen Spiel« hingeben, »bacchantischen Freuden« und »tausend Rasereien«, wie sie eben der Müßiggang ausheckt.

Damit spricht Schiller etwas aus, was die Zeit bewegt hat, zuinnerst bewegt hat, und was sozusagen bei jeder Theatergründung immer wieder Gegenstand der nachhaltigsten Reflexion war. Wie kann man Leidenschaften steuern, die in der Freizeit erwachen? Es ist gefährlich, heißt es, wenn man die Menschen sich selbst überlässt, der freien Liebe, dem Alkohol, der Spiellust - gefährlich, weil sie dadurch zu zügellosen »Leidenschaften« und zum »Laster« verführt würden.

»Leidenschaften« und »Laster« spielen in der Argumentation der damaligen Obrigkeit eine Hauptrolle, wenn es um Theaterprobleme geht. Es gibt um diese Zeit, im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, noch die Wanderbühnen, vor denen alle staatstragenden Menschen - Pädagogen, Pastoren, Politiker - erschauern: Richten diese wandernden Theater mit ihren »losen« Schauspielerinnen - »Sirenen« nennt man sie auch - und mit ihren Gauklern, die sich da in die Vorstellungen mischen, nicht Unheil an? Wieviele »gefallene« Mädchen verdanken ihren Fall nicht diesem heillosen Theaterpersonal? Wenn also ein stehendes Theater gegründet werden soll, dann - so wird argumentiert - muss es dem »Aufruhr der Sinne« entgegenwirken, muss es eine Art Kurzweil und Unterhaltung anbieten, die auf angenehme Weise die Sinne befrieden.

Wir erklären uns, so tut die Obrigkeit kund, mit dem Theater nur dann einverstanden, wenn wir es energisch von dem losen Wanderbühnenzug abtrennen und es strikt kontrollieren. Wir errichten, mit anderen Worten, ein stehendes Theater oder lassen die Errichtung eines stehenden Theaters zu, sofern und solange wir die Oberaufsicht darüber behalten, und moralisch aufrührerische oder sinnlich aufregende Stücke durch unsere Zensur dämpfen und glätten oder verbieten können usw. Das ist eine Argumentation, die damals für die Errichtung eines stehenden Theaters wichtig ist und die sich gerade auch am Beispiel Bremens im

einzelnen nachvollziehen ließe.

Eine zweite Argumentation ist eine schon offenkundig politische. Schiller schreibt ja, dass die Ruhe der Gesellschaft in Frage steht, wenn man die Menschen ihrem Spieltrieb und ihrem Leidenschaftstrieb in der Freizeit überlässt, und daher gehe es darum, »heilsame« Empfindungen zu erwecken.

Gerade durch die Französische Revolution tritt ein Zustand ein, der die Obrigkeit allenthalben befürchten lässt, dass die Ruhe der Gesellschaft gestört werden könnte. Es bilden sich Handwerkervereine, es bilden sich Aufläufe in verschiedenen deutschen Städten. Die Menschen nehmen teil an den revolutionären Begebenheiten in Frankreich durch die Zeitung, durch die Unterhaltung. Überall entstehen Zirkel, entstehen Lesevereinigungen, wo nicht nur gelesen wird über das, was in Frankreich sich ereignet. Und diese Ereignisse, diese Teilnahme des Volkes an dem, was in Frankreich geschieht, das Interesse an Freiheits- und Gleichheitsbestrebungen in Frankreich, das, so ist die Argumentation, könnte auf die Dauer der Ruhe und Ordnung des Staates verderblich sein. Und Ruhe und Ordnung werden seither zu Leitbegriffen in der gesamten deutschen Gesellschaftsgeschichte, sofern sie den sogenannten Untertan betreffen.

Ruhe und Ordnung kann man dadurch sichern, dass man den Zeitgenossen das Theater empfiehlt. Denn das Theater als ein Ort der Unterhaltung und der Kurzweil, als ein Ort, wo die Leute Maulaffen feilhalten, anschließend herausgehen und sich über Details des Schauspielerkostüms unterhalten, über Details der Regie, dieses Theater wäre sozusagen ein Instrument der Verregelung, der Befriedung, der Stillhaltung politischer Affekte und politischer Interessen. Mit anderen Worten, dem Theater wird die Auflage gemacht oder wird der Auftrag gegeben, durch Kurzweil, durch Vergnügen abzulenken vom politischen Zeitgeschehen. Das gehört zu den Anfängen des deutschen Theaters, von denen es sich, so könnte man sagen, nie wieder erholt hat.

Schiller lässt sich gerade am Ende seiner Schrift hierzu eine Formulierung einfallen, die zunächst sehr bezwingend wirkt, die sehr aufregend wirkt, und erst beim näheren Hinschauen sich letztlich

auch diesen staatlichen Anstrengungen anschmiegt. Er sagt: »Und dann endlich - Welch ein Triumph für dich, Natur - so oft zu Boden getretene, so oft wieder auferstehende Natur (gemeint ist die Natur des Menschen, der Verf.) - wenn Menschen aus allen Kreisen und Zonen und Ständen, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und der Mode, herausgerissen aus jedem Drange des Schicksals, durch eine allwebende Sympathie verbrüderet, in ein Geschlecht wieder aufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern. Jeder einzelne genießt die Entzückungen aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurückfallen und seine Brust gibt jetzt nur einer Empfindung Raum - es ist diese: ein Mensch zu sein.« - Was erleben die Menschen im Theater? Sie erleben eine Art »allwebende Sympathie«, die alle miteinander verbrüderet, sie fühlen sich wieder in »ein Geschlecht« aufgelöst, »ihrer selbst und der Welt vergessen«. In der Welt ist es nämlich anders, in der Welt ist diese ständelose Gesellschaft nicht erreicht, in der Welt sind die Menschen in Zonen und Stände dividiert, sind sie von der »Künstelei« und der Mode abhängig. Dies können sie im Theater vergessen. Dort können sie die Utopie einer neuen Gesellschaft erleben; hinauskatapultiert in die Gesellschaft, nach dem Theaterspiel, werden sie sich um so besser anpassen an die sie umgebende Ständeordnung. Das Theater hat also auch die Funktion hinwegzutrusten über das, was man an Härten in der Ständegesellschaft tagtäglich erlebt. Es übt diese Funktion kompensatorisch aus, weil es eine zeitlich befristete Verbrüderung und Verschwisterung der Menschen erlaubt.

Aber selbst im Hinblick auf dieses mögliche utopische Einheitsgefühl im Theater, selbst in dieser Hinsicht sollte sich Schiller täuschen. Er hat zwar erlebt, wie angesichts seiner »Räuber«-Aufführung die Menschen plötzlich aufstanden von ihren Sitzen, durch den Saal eilten, ihren Affekten Ausdruck gaben; plötzlich wurden rebellische Emotionen frei, es wurde geschrien, man hat sich umarmt, man hat getobt - und aus diesen Erfahrungen ist man dann klug geworden, indem man fortan im Theater die entsprechenden Vorkehrungen traf. Sie kennen das ja: Das Spiel wird auf die Rampe verlegt, die Rampe wird durch den Orchestergraben vom Zuschauerraum getrennt, im Zuschauerraum selbst werden Vorrichtungen getroffen, die die Zuschauer

der Oberschicht trennen von der Unterschicht, die in die Dunkelheit des hinteren Parterre verbannt ist oder die auf die Empore hinaufgehen muss und selbstverständlich keinerlei Verbrüderung mit den oberen Schichten eingehen kann. Dafür sorgen schon die entsprechenden Kontrolleure, sorgt die entsprechende Polizeiabordnung, die im Theater mit zugegen ist.

Das Theater selbst institutionalisiert die ständische Trennung durch räumliche Anordnung, es macht die Trennung des Theaterspiels von den Zuschauern perfekt durch eine entsprechende Architektur, durch entsprechende räumliche Installationen, es macht den Zuschauer ganz offenkundig zum Konsumenten, indem es ihn in die Dunkelheit des Raumes verbannt.

Die Kulturpolitik hat sich immer die Möglichkeit offengehalten, Stücke, die gegen die Funktion des Theaters als Kurzweil, als reines Vergnügen, als Befriedung von Affekten opponierten, zu kontrollieren. Wir sehen das ganze 19. Jahrhundert hindurch aktuell wirksam die Funktion der Zensur; immer dort, wo Stücke wider den Stachel löcken, werden sie einfach von jeglicher Aufführung ferngehalten. Das ließe sich am deutschen Vormärz zeigen, wo grundsätzlich jedes Theaterstück dem Zensor vorgelegt werden muss und beim geringsten oppositionellen Engagement keine Chance hat, aufgeführt zu werden. Das sehen Sie daran, dass die aufregendsten Stücke des 19. Jahrhunderts nie zur Aufführung gelangen können. Büchners »Woyzeck« beispielsweise, der ja so offenkundig die Schmach der gesellschaftlichen Unterdrückung bloßlegt, Büchners »Woyzeck« erlebt im gesamten 19. Jahrhundert keine einzige Aufführung. Hauptmanns »Die Weber«, die ja in einem Aufstand der Unterdrückten gegen die Unternehmer münden, werden von der Zensur ereilt, Hauptmann selbst muss eine Strafe hinnehmen. Die Zensur ist, wie gesagt, allgegenwärtig, und im Rahmen dieser Zensur wird das Theater mehr und mehr die eben beschriebenen Funktionen übernehmen. Ich meine, dass auch im modernen Theater die Verhältnisse trotz aller Möglichkeiten freierer Verwirklichung noch nicht grundsätzlich anders geworden sind. Ich möchte das anhand einiger Zitate zur Diskussion stellen.

Es war jüngst ein Artikel zu lesen in der

»Frankfurter Rundschau« von dem bekannten Theaterkritiker Peter Iden, im Monat Januar dieses Jahres (1994). Iden zitiert zunächst Thomas E. Schmidt, der aus der gegenwärtigen Theatermisere die Konsequenz gezogen hat, dass das Theater nicht nur seine Fähigkeit verloren habe, utopische Alternativen aufzuzeigen zur herkömmlichen Gesellschaft, sondern dass es auch bewusst von dieser Utopie Abschied zu nehmen hätte.

Hören Sie zunächst Thomas E. Schmidt: »Das Paradigma des Kulturellen als eines Mediums, in dem sich der Wunsch nach einer anderen Gesellschaft artikuliert, und das auch noch Vehikel der Veränderung sei - dieses Paradigma hat sich überlebt.« Thomas E. Schmidt stimmt also vollständig mit dem Status quo überein. Damit ist Peter Iden nicht einverstanden. Er beharrt darauf, dass Theater immer noch die Kraft einer kritischen Utopie habe, und er versucht dies zu begründen, indem er sagt, dass bereits die Produktionsstätte Theater - das Theater als ein Ort der Hervorbringung von Stücken - diese Utopie der Tendenz nach verwirkliche, denn Theaterspiel sei ja immer kollektive Arbeit, sei immer Chance und Versprechen auf eine veränderte Wirklichkeit.

»Vom Dichter bis zum Friseur, vom Dramaturgen, Regisseur, Bühnenbildner über die Darsteller bis zum Techniker, der den abendlichen Szenenumbau verantwortet, wird die Orientierung auf das eine Produkt der Aufführung verlangt, an der alle nach Begabung und Fertigkeit jedes Einzelnen sich beteiligt wissen und beteiligt sind. Dass es Bruchstellen gibt innerhalb dieses Modells, autoritäre Strukturen, falsche Hierarchien und schiefe Proportionen, steht außer Frage«, aber diese Defizite, so fährt Peter Iden fort, »sind noch kein Einwand gegen das grundsätzlich jeder Theaterarbeit herausfordernd eingeschriebene Prinzip der gleichberechtigten Mitarbeit vieler an einem gemeinsamen Projekt.«

Ich würde gegen diese Annahme von Peter Iden einwenden, dass die Arbeitsteilung am konkreten Theater, an jedem Stadttheater sehr viel durchgreifender ist, als Iden das uns glauben macht, dass bei jeder Produktion von Theaterstücken im herkömmlichen Theater sich autoritäre Strukturen viel wirksamer geltend machen, und dass von einer »gleichberechtigten



Mitarbeit vieler« an einem gemeinsamen Projekt doch wirklich nur in Ausnahmefällen die Rede sein kann - Ausnahmefällen, von denen wir wissen, dass sie nie eine Tradition begründen konnten.

Dies muss mit der Struktur solcher Stadttheater zu tun haben, mit einer Art von Reglementierung, die beim Intendanten anfängt, von dort bis zum Schauspieldirektor und bis zum Regisseur sich verfolgen lässt, und die etwas zu tun hat mit dem, was uns gestern abend vorgeführt worden ist in der »Schulung für Manager«. Ich behaupte also, die »Schulung für Manager« sei in einem sehr viel effektiveren Ausmaß im herkömmlichen Theater durchgesetzt, als dies Iden hier uns glauben machen will.

Wenn Iden dann in diesem Artikel zugleich aufmerksam macht auf das, was dem Theater auch sonst eigen ist, wenn er da beispielsweise die Kraft der Bilder, aber auch die Kraft des Wortes auf dem Theater anführt, und davon ausgeht, dass durch die Kraft der Bilder und durch die Kraft der Worte der Zuschauer auf Einspruch, auf Widerspruch und auf Subversion hingelenkt werden könnte, dann würde ich dem entgegenhalten, dass gewiss in vielen uns bekannten Theaterstücken Bilder und Dialoge eine solche subversive Kraft haben, dass aber durch die Einrichtung des Theaters selbst als Institution, wo man sich zu vergnügen pflegt, als einer Institution, die vom täglichen Arbeits- und politischen Prozess abgekoppelt ist, dass durch diese Institutionalisierung auch die subversive Kraft der Bilder und Worte eingeschränkt wird. Indem man ins Theater zu gehen pflegt und sich in den verdunkelten Zuschauerraum hinein begibt, der durch einen Vorhang von uns abgetrennt ist, wird diese subversive Energie gleichsam befriedet. Ich meine, dass Iden diese Tatsache nicht hinlänglich bedacht hat. Und dass er sich zu wenig Gedanken gemacht hat, in welchen alternativen Theaterformen diese subversive Kraft noch ansprechbar ist.

*Gert Sautermeister war bis 2005 Professor für Neuere Literaturgeschichte mit dem Schwerpunkt Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts im Fach Germanistik/ Deutsch an der Universität Bremen.*