

(Erscheint in: Deck, Jan, Sandra Umathum (Hg.): Postdramaturgien. Berlin: Neofelis 2019. Zitieren, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des Autors erlaubt.)

Polizeiliche und Politische Dramaturgie

Nikolaus Müller-Schöll

I. Prolegomena einer Theorie der theatralen Rationalität

1. „Hot Topic“ der Theorie und post-dramaturgische Praxis

Der Dramaturg ist ein armer Tropf. Glaubt man seinen Worten, hat er alles schon gesehen, alles schon gemacht im Theater. Er ist ein wandelndes Theaterlexikon. Aber er ist fertig mit dem Theater. Nun soll „Der Philosoph“, eine Koryphäe, von dessen persönlichem und institutionellem Hintergrund uns nichts Genaueres bekannt ist, die alte Institution neu beleben. Eine Schauspielerin hat ihn angeschleppt. Ein kleines Trüppchen von Theaterleuten hat sich mit ihm zum Gespräch bei Wein auf der noch angeheizten Bühne des Theaters nach der Vorstellung getroffen und lässt sich nun vier Nächte lang coachen. Ausgang ungewiss.

Der Messingkauf, das Denkmal für den unbekannteren Dramaturgen, das Bertolt Brecht der Weltliteratur vermacht hat, blieb unvollendet.¹ Es ist ein Meisterwerk dramaturgischer Arbeit, auch wenn der Fachvertreter darin eher eine traurige Figur macht, bloßer Stichwortgeber und Sparringspartner des Denkenden ist, den am Theater nicht mehr interessiert, als den Wertstoffhändler an einer Tuba, eben das Messing, das „Theatergold“². Es ist ein Text, der, wenn schon nicht den „Dramaturgen“, so doch Dramaturgie, diese sonst hinter der Bühne bleibende Abteilung, *in actu* so vorführt, wie sie im emphatischen Sinne gedacht werden kann: Ein Teil des Theaters, sein „Think Tank“³, sein Impulsgeber oder seine Ideenschmiede, bleibt sie doch diesem soweit fremd, dass sie es immer wieder als Ganzes überdenken kann. Sie kennt seine Notwendigkeiten, Sachzwänge, Abläufe und Automatismen. Aber sie erinnert es auch an die Ansprüche, die von seiner Geschichte, von der Gesellschaft und den ökonomischen und politischen Verhältnissen an es gestellt werden. Sie begleitet die künstlerische Arbeit als deren denkender Teil, sie prägt dafür Begriffe, weckt das Interesse für bis dahin Ungesehenes und verteidigt die Abweichung von der Konvention gegen Geschäftsführung, Publikum, Kritik und Geldgeber.

Die fundamentale Bedeutung von Dramaturgie in diesem erweiterten Sinne für Brechts Theater wird nicht zuletzt darin deutlich, dass es im von Brecht und Helene Weigel geleiteten Berliner Ensemble keine als solche benannten Dramaturgen im herkömmlichen Sinne gab: Wie die Ausführungen von Brechts Mitarbeiterin Käthe Rülcke nahelegen, lag dies daran, dass letztlich alle Beteiligten *auch* Dramaturg*innen waren, in der einen oder anderen Weise also nicht lediglich für eine spezielle Arbeit, sondern zugleich für *alles* zuständig waren.⁴ Selbst die später aus Brechts Praxis abgeleitete Produktionsdramaturgie, so wird

¹ Bertolt Brecht: *Der Messingkauf*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 22, Schriften 2. Berlin und Weimar: Aufbau, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 695-869. Vgl. dazu ausführlicher Nikolaus Müller-Schöll: Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer). Brechts inkommensurable Fragmente Fatzer und Messingkauf. In: *The Brecht Yearbook 39: The creative spectator*. Bowling Green: University of Wisconsin Press 2015, S. 30-54.

² Vgl. Müller-Schöll: Bruchstücke, S. 44.

³ Vgl. Eva Behrendt / Franz Wille: Willkommen im Think Tank. Was bedeutet heute Dramaturgie? Ein Gespräch mit Rita Thiele (Hamburger Schauspielhaus) und Katja Herlemann (Schauspiel Leipzig) über ein Berufsbild im Wandel, neue Formen, alte Aufgaben, notorische Konfliktlinien und gewisse Social Skills, in: *Theater Heute* 59, 1 (2018), S. 42-46, hier S. 43.

⁴ Vgl. Käthe Rülcke: *Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung*. Berlin: Henschel 1968; vgl. auch speziell einen Brief Rülckes, der zitiert wird bei Mary Luckhurst: *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press 2006, S.

hier deutlich, ist bereits eine Reduktion der allumfassenden, aufs Ganze des Theaters wie der Gesellschaft ausgerichteten Instanz, als die ihrem Prinzip nach Dramaturgie im Brecht-Theater begriffen wurde.

Die von Brecht in Schrift und Tat auf einen Höhepunkt geführte Tradition der Dramaturgie, die von den 50er-Jahren an in vielen Ländern Europas Schule machte, findet sich heute in einer paradoxen Situation, die man im doppelten Sinne post-dramaturgisch nennen könnte: Während sie in ihrer institutionalisierten Form im deutschsprachigen Kontext an Bedeutung verliert, rückt sie als Forschungsfeld und Gegenstand immer mehr in den Blick der internationalen Theaterforschung: Auf der einen Seite beginnt der Dramaturg in der von Brecht in Gestalt des „Philosophen“ im Theater noch einmal neu imaginierten Form, als der unabhängig denkende Eindringling von außen, den nicht mehr und nicht weniger als das Theater *überhaupt* interessiert, zunehmend aus dem Gedächtnis wenn schon nicht *des* Theaters, so doch der deutschsprachigen Stadttheater zu verschwinden. Seit längerem wird er dort schon faktisch ersetzt durch Manager, Marketing- und Öffentlichkeitsmitarbeiter, die lediglich noch die alte Berufsbezeichnung für sich beanspruchen, seit Neuestem auch ganz buchstäblich, am augenscheinlichsten in der neuen Volksbühne Berlin, wo seine Funktionen von „Kuratoren“ und einer „Programmdirektorin“ übernommen werden. Damit nicht genug: Seine Arbeitsbedingungen verschlechtern sich. Mäßige Bezahlung, Arbeitsüberlastung, befristete Verträge und die Politik vieler deutschsprachiger Stadttheater, mit immer weniger künstlerischem Personal immer mehr zu veranstalten⁵, resultieren in sich häufenden Fällen von *Burn Out Syndrom*⁶ und inneren Kündigungen. Auf der anderen Seite wird Dramaturgie – genauer: „Dramaturgy“ – nicht zuletzt unter dem Namen Post-Dramaturgien seit einigen Jahren in der internationalen Theatertheorie als *hot topic* gehandelt. Es ist, als sollte, mit Hegel gesprochen, die Eule der Minerva zu ihrem Flug in der Abenddämmerung anheben, die begriffliche Untersuchung also in dem Moment erst richtig beginnen, in dem das klassische Phänomen selbst langsam zu verschwinden droht: Symposien, Forschungsprojekte und eine große Zahl von Publikationen feiern sie als „Revolution im Theater“ (Mary Luckhurst)⁷, unterscheiden visuelle, mediale, „neue“, „erweiterte“, „relationale“ oder „postdramatische“ Dramaturgie und konstatieren einen „fundamentalen Wandel“ oder gar eine „kopernikanische Wende“ (Patrice Pavis) auf diesem Arbeits- und Forschungsfeld.⁸

In älteren Darstellungen wurde der Begriff des Dramaturgen vom spätgriechischen Dramatourgos abgeleitet, womit der Autor, aber auch bereits der Aufführungsleiter von Dramen bezeichnet wurde⁹, und die Funktion auf jene Spielart vor allem des deutschsprachigen Theaters zurückgeführt, die sich, eine europäische Entwicklung nachvollziehend und verändernd, von der Mitte des 18. Jahrhunderts an herausgebildet hat. Dramaturgie galt als eine Art von *tacit knowledge*, als Praxiswissen der als Dramaturgen arbeitenden Theatermitarbeiter. Als ihre Aufgaben wurden entsprechend einschlägiger Stellenbeschreibungen Lektüre und Interpretation von Stücken, Analyse ihrer Produktion sowie Auswahl

⁵ Vgl. zu dieser Entwicklung u.a. die seit mehreren Jahren geführte Debatte um die Zukunft des Staatstheaters, insbesondere der Beitrag von Marion Tiedtke: Wer sich dauernd aufregt, wird infrage gestellt. In: *nachtkritik*, 21.01.2014. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9735:dossier-zur-stadttheaterdebatte&catid=101&Itemid=84 (Zugriff am 03.01.2018); Thomas Schmidt: *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer 2017; außerdem Nikolaus Müller-Schöll: Deutsche Theaterlandschaft. Welterbe und Zankapfel. In: Webseite des Goethe-Instituts, Mai 2017. <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20971371.html> (Zugriff am 03.01.2018).

⁶ Vgl. Insa Peters: Warum ich keine Regieassistenzen mehr mache. In: Wolfgang Schneider / Julia Speckmann (Hrsg.): *Theatermachen als Beruf*, Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 174-181.

⁷ Vgl. Luckhurst: *Dramaturgy*.

⁸ Vgl. u.a. Cathy Turner / Synne Behrndt: *Dramaturgy and Performance*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan 2008; Synne Behrndt / Cathy Turner (Hrsg.): *Contemporary Theatre Review* 20 (2010), Issue 2: *New Dramaturgies*; Bernadette Cochrane / Katalin Trencényi (Hrsg.): *New dramaturgy. International perspectives on theory and practice*. London & New York: Bloomsbury 2014; Katharina Pewny / Johan Callens / Jeroen Coppens (Hrsg.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*, Tübingen: Narr 2014.

⁹ Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner: *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Weimar, Wien: Böhlau 2016, S. 20.

und Qualitätssicherung der Inszenierungsweisen, daneben Spielplangestaltung, Außendarstellung, Stoffbearbeitungen, Kommunikation mit der Presse und Organisation des Diskurs- und Konzertprogramms aufgeführt.¹⁰

Beschrieben oder entdeckt werden nun darüber hinaus Dramaturgien des Schauspielers (Eugenio Barba), des Zuschauers, der Erziehung, des Tanzes (André Lepecki, Scott de Lahunta), des Visuellen (Knut Ove Arntzen), des vom gemeinsamen Arbeiten mit Regeln ausgehenden *Devised Theatre* oder der Architektur (Cathy Turner). Der Dramaturg, so fasst der französische Theatersemiotiker Patrice Pavis in einem diese Neuerungen referierenden, enzyklopädischen Artikel den gegenwärtigen Stand zusammen, werde heute in einer ‚performativen Dramaturgie‘ zum Künstler unter Künstlern. Als solcher sei er eine weniger verzweifelte und depressive Person. Allerdings gehe dieser Wandel auch damit einher, dass ‚Dramaturgie nicht länger ein solides Wissen, einen Corpus von Doktrinen oder wenigstens eine systematische Methode‘ bezeichne.¹¹

Diese Diagnose bestätigt sich bei der Vertiefung in die Literatur zum Thema: Spezifikum des Phänomens und Forschungsfelds Dramaturgie („Dramaturgy“) scheint zu sein, dass es bei genauerer Betrachtung als Synonym für Struktur, Organisation, Architektur, für Kontrolle und Überwachung des Theaters in allen seinen Formen begriffen wird, aber auch für das gerade Gegenteil dieser Beschreibungen, für Unterbrechung, Ungewißheit, Desorientierung, Destabilisierung und Öffnung. Mitunter wird Dramaturgie geradezu zum Synonym für Performance, Theater oder die Kunst im allgemeinen, andernorts zu der Instanz, die gleich welche dieser Künste immer von Neuem in Frage stellt. Die historiografische Überblicksdarstellung von Evelyn Deutsch-Schreiner *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*¹² und der von drei praktisch wie theoretisch das Feld neu vermessenden Autorinnen, Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa und Danae Theodoridou, gemeinsam herausgegebene Band *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*¹³ stecken als komplementäre Gegenpole das Feld gegenwärtiger Dramaturgieforschung ab.

Einen „umfassend gebildeten und unabhängigen Intellektuellen im Theater“ zu haben, das sei es, so Deutsch-Schreiner, was das moderne Theater zuallererst Lessing verdanke. Der Dramaturg, so konstatiert sie mit Blick auf den Verfasser der *Hamburgische Dramaturgie*, stand

zu der entscheidenden Zeit an der Seite des deutschsprachigen Theaters [...], als dieses sich professionalisierte. Es war die Zeit, in der der literarische Stücktext die Grundlage der Theaterarbeit wurde, in der sich das deutsche Theater zu einer Kunstform ausbildete, in der die umherziehenden Wandertruppen in stehenden Theatern sesshaft wurden und sich das Theater als kulturelle Institution etablierte.¹⁴

Kritik, Reflexion und Vermittlung sieht sie bei allen Unterschieden als Kernaufgaben von Dramaturgie – von Lessing bis zur Gegenwart. Drastisch führt sie allerdings auch vor Augen, dass dieser Theaterberuf in seiner heutigen Ausprägung und Verbreitung mindestens ebenso ein Erbe der NS-Zeit ist wie ein solches der Brechtschen Arbeit am Berliner Ensemble. Erst in der NS-Zeit wird die Funktion „verbreitet an den

¹⁰ Vgl. u.a. Monika Sandhack: Dramaturgie. In: Manfred Brauneck (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek: Rowohlt 1986, S. 260-265; Patrice Pavis: Dramaturgie. In: Ders.: *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod 1996, S. 105–107.

¹¹ Vgl. Patrice Pavis: Dramaturgy and Postdramaturgy. In: Johan Callens / Jeroen Coppens (Hrsg.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*, Tübingen: Narr 2014, S. 14–36. Das hier übersetzte Zitat findet sich im Original auf S. 33. Knut Ove Arntzen: A visual kind of dramaturgy. In: *Theaterschrift* 5/6 (1994), S. 274-276; Eugenio Barba: The Nature of Dramaturgy: Describing Actions at Work. In: *New Theatre Quarterly* 1, 1 (1985), S. 75-78; Joseph Danan: *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Paris: Actes-Sud Papiers 2011; Scott de Lahunta: Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections. In: *Dance Theatre Journal* 16, 1 (2000), S. 20-25; Peter Stamer: Ten notes on Dramaturgy. In: Nicole Haitzinger / Karin Fenböck (Hrsg.): *Denkfiguren*. München: e-podium 2010, S. 255-259; Cathy Turner: Mis-Guidance and Spatial Planning: Dramaturgies of Public Space. In: Dies. / Behrndt: *Contemporary Theatre Review* 20 (2010), Issue 2: *New Dramaturgies*, S. 149-161.

¹² Deutsch-Schreiner: *Theaterdramaturgien*.

¹³ Konstantina Georgelou / Danae Theodoridou / Efrosini Protopapa (Hrsg.): *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*. Amsterdam: Antennae Valiz 2017.

¹⁴ Deutsch-Schreiner: *Theaterdramaturgien*, S. 12.

Staats- und Stadttheatern eingeführt¹⁵ und erst seit ihr gibt es die Bezeichnung und Funktion des „Chefdramaturgen“¹⁶. Sie ist eine „nationalsozialistische Erfindung“¹⁷, Ausdruck der im NS-Staat durchgesetzten Hierarchisierung der Theater, ihres Umbaus in zentral gesteuerte Stätten der erweiterten Propaganda. Eine „Reichsdramaturgie“ im Propagandaministerium „verstand sich als geistige Führungszentrale der Theater“¹⁸ und übte Druck auf sie aus. Spielpläne wurden im Einklang mit der in Berlin ersonnenen Kulturpolitik aufgestellt. Nicht minder deutlich wird eine polizeiliche Funktion von Dramaturgie auch in der Darstellung von Heinar Kipphardts Zeit als Chefdramaturg des Deutschen Theaters und damit zugleich als dem ZK der SED „verantwortlicher Politkommissar für den Spielplan“¹⁹. Während Deutsch-Schreiner die Geschichte der Dramaturgie entlang der Etappen einschlägiger Theatergeschichtsschreibung nachvollzieht, dabei in den Grenzen des deutschsprachigen Theaters bleibt, sich methodisch auf die Darstellung exemplarischer Dramaturgenpersönlichkeiten beschränkt und so im Wesentlichen darstellt, was man als *State of the Art* bezeichnen könnte, lässt sich *The Practice of Dramaturgy* von Georgelou, Protopapa und Theodoridou als eine Art von gemeinschaftlichem Manifest für Dramaturgie als Praxis mit politischem Einsatz beschreiben. In der Theorie neu erfunden wird dabei eben das, was den genannten Kern von Brechts impliziter Theorie und expliziter Praxis der Dramaturgie ausmacht – auch wenn Brecht dabei so gut wie keine Rolle spielt²⁰: Auch hier gilt Dramaturgie nicht als die Tätigkeit eines spezifischen Mitarbeiters, welche mit Kohärenz, Sinnerzeugung, Komposition und Aufmerksamkeitslenkung zu tun hat. Nicht minder kritisch begegnen die Herausgeberinnen der in der neueren Literatur aufgestellten Behauptung des Neuen, Erweiterten oder Postdramatischen in der Dramaturgie oder der Pluralisierung von Dramaturgien. Dagegen stellen sie ihre Definition von Dramaturgie, die von den Wortbestandteilen *drama* und *ergon* ausgehend der dramaturgischen Praxis eine *katalytische* Funktion bei jeder künstlerischen Arbeit zuspricht. Sie wird mit Eugenio Barba als „actions at work“ und darüber hinaus vor allem als „working on actions“ definiert – Handlungen im Verlauf der Arbeit bzw. Arbeit an Handlungen.²¹ Dramaturgische Fragen und Prinzipien, so erläutern sie, werden selbst dort getestet, wo kein als solcher ausgewiesener Dramaturg anwesend ist. Es gehe hier um ein Tun, das weder der zielorientierten Poiesis noch der aristotelischen Praxis entspreche, sondern vielmehr mit Öffnung und Bildung von Räumen der Verhandlung, der Konflikte, des Dissenses, des Orientierungsverlusts, des Nicht-Wissens, der Unterbrechung, des Eingriffs und der Imagination zu tun habe, um so neue soziale und politische Entwürfe zu ermöglichen. Unter Verweis auf Chantal Mouffes Theorie des Politischen postulieren sie, dass die ‚Politizität dramaturgischer Praxis‘ darin zu sehen sei, dass auf ‚eine pluralisierte Unterbrechung und Neukonfigurierung hegemonialer Organisationen der Koexistenz und Zusammenarbeit‘ hingearbeitet werde.²² Zusammen betrachtet legen diese beiden so unterschiedlichen Publikationen nahe, dass Christel Weilers 2005 publizierte Einschätzung, dass eine „stringente und brauchbare Theorie“ der Dramaturgie noch ausstehe²³, trotz vieler Bemühungen der

¹⁵ Ebd. S. 154.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd. S. 158.

¹⁹ Vgl. Protokoll der Beratung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK, 16.03.1959, zit. nach ebd. S. 218.

²⁰ Brecht wird in *The Practice of Dramaturgy* lediglich an zwei Stellen (S. 49 und S. 174) erwähnt, wovon die eine allerdings nur André Lepecki referiert (S. 174), während sich die andere explizit auf Brechts Aufsatz über Verfremdungseffekte im chinesischen Theater bezieht, implizit dabei aber wohl auf Rancières stützt, dessen Kritik Brechts die Autorinnen teilen. Dadurch wird dessen aus der selektiven Übersetzung und Rezeption Brechts im englisch- und französischsprachigen Kontext abgeleitetes (Vor-)Urteil leider ein weiteres Mal perpetuiert.

²¹ Vgl. Georgelou / Theodoridou / Protopapa: *Working on Actions*, S. 74-82.

²² Vgl. ebd., S. 86-90.

²³ Christel Weiler: Dramaturgie. In: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 84-87, hier S. 85.

vergangenen Jahre um eine solche weiterhin zutrifft. Was fehlt und angesichts der praktischen Krise der Dramaturgie einerseits, ihrer theoretischen Neuentdeckung andererseits zu entwickeln wäre, ist eine Theorie der Dramaturgie, welche die zwei Pole der Dramaturgie, die in der jüngsten Literatur ebenso wie der Praxis von Lessing bis zur Gegenwart sichtbar werden, zusammenzudenken vermöchte: Dramaturgie als Polizei und Politik.

2. Eine Theorie der Dramaturgie

Eine solche Theorie der Dramaturgie müsste, so meine Hypothese, ausgehen von einer genealogischen Perspektive. Warum, so hätte sie zu fragen, wird die Funktion des Dramaturgen und Dramaturgie im modernen Sinn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingeführt? Was lässt das Theater einen Intellektuellen an seine Seite rufen, der es bei der Auswahl und Gestaltung seiner Stoffe, bei deren Einrichtung und Ausgestaltung, bei der Erziehung der Schauspieler und der Vermittlung des Stoffs für das Publikum berät? Warum Dramaturgie und warum (erst) zu diesem Zeitpunkt?

Wo diese Fragen, wie bei Deutsch-Schreiner, mit dem Hinweis auf die „Professionalisierung“ beantwortet werden, bleibt die Darstellung jener latent oder offen normativ und teleologisch angelegten Fortschrittsgeschichte des Theaters verhaftet, welche als Teil der Herausbildung des bürgerlichen Theaterdispositivs im 18. Jahrhundert erfunden worden ist. Eine solche Geschichtsschreibung wertet im Einklang mit den Theaterreformern des 18. Jahrhunderts eine große Zahl von Praktiken des Theaters *nolens volens* weiterhin ab, die aus heutiger Sicht nicht länger als minderwertig oder vormodern anzusehen sind. Vergessen wird von ihr in jedem Fall, dass mit der „Professionalisierung“ des Theaters im 18. Jahrhundert der Verlust anderer Formen von Professionalität einhergeht: Der neue Schauspieler der festen Häuser wird mit Regeln gehegt und mit Verboten – etwa der Improvisation – belegt. Seine Sesshaftigkeit und Emanzipation wird nicht zuletzt mit dem „schwersten Verlust, den das Theater je erlitten hat“²⁴ (Richard Alewyn), mit der expliziten oder impliziten Austreibung des Harlekins erkaufte, dessen produktives Potential erst im Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts wiederentdeckt wird.²⁵ Vergessen wird jedoch vor allem, dass der gebildete Intellektuelle im Theater exakt in dem Moment auftaucht, in dem dieses für unterschiedliche Zwecke der bürgerlichen Rationalität in den Dienst genommen wird und deshalb deren Normen unterworfen werden muss. Der gebildete Intellektuelle ist der Agent dieser Aneignung. Nicht von ungefähr beruft sich Lessing in der *Hamburgische Dramaturgie* auf Johann Elias Schlegel, der die Rolle des Dramaturgen als eine Art von Qualitätsmanager und Zensor beschreibt, als Mann „von einigem Ansehen, der Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hätte, gute Stücke auszusuchen und den schlechten und groben Witz von feinen und artigen Einfällen zu unterscheiden“²⁶.

Nicht einfach um eine „Professionalisierung“ geht es also, wenn das Theater die Funktion der modernen Dramaturgie erfindet, sondern vielmehr um eine komplexe und aus heutiger Sicht ambivalente Veränderung des Dispositivs²⁷, die so erfolgreich ist, dass sie fortan beinahe unisono unter den von ihr selbst geprägten Begriffen beschrieben werden wird. Mit Blick auf die anderen Möglichkeiten des Theaters, die im 18. Jahrhundert verworfen werden, um in der Folge dann auch tatsächlich peu à peu zu verschwinden, wäre von heute aus der Versuch zu unternehmen, dieser Geschichte eine neue Art der

²⁴ Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der böfischen Feste*. München: C.H. Beck 1989, S. 104.

²⁵ Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Der „Chor der Komödie“. Zur Wiederkehr des Harlekin in Theater und Performance der Gegenwart. In: Ders. / André Schallenberg / Mayte Zimmermann (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 189-201.

²⁶ Vgl. Johann Elias Schlegel: Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen (unvollständige Literaturangabe). Zit. nach Deutsch-Schreiner: *Theaterdramaturgien*, S. 11.

²⁷ Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik. In: Lorenz Aggermann / Georg Döcker / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2017, S. 67-88, insb. S. 76-82.

Erzählung entgegenzusetzen. Um zu dieser anderen Beschreibung zu gelangen, scheint der Blick in Michel Foucaults Untersuchungen zur Herausbildung der Regierungskunst im 18. Jahrhundert sinnvoll.²⁸ Aufbauend auf seinem ausgedehnten Studium der polizeiwissenschaftlichen Schriften des 16. bis 18. Jahrhunderts entwickelt er in seinen Vorlesungen zur Gouvernamentalität, dass sich im 18. Jahrhundert als Gegenentwurf zu Nicoló Machiavellis Lehre für den souveränen Fürsten eine Lehre von der Regierungskunst herausbildet, die auf drei Quellen zurückgeführt werden kann: Auf das archaische Vorbild des Pastorats, also die Vorstellung einer Masse von Individuen, die, einer Schafherde gleichend, mit Rücksicht auf jedes einzelne individuelle Wesen zu hegen und zu pflegen ist, auf eine diplomatisch-militärische Technik sowie auf eine die Verwaltung und Organisation im engeren wie im weitesten Sinne besorgende „Polizey“.²⁹ War im „Fürst“ eine zentralisierte politische Form der Macht beschrieben worden, wo ein Souverän singulär und exzentrisch über ein Territorium herrschte, so richten sich die Machttechniken der neuen Regierungskunst auf die Individuen, die auf dem Weg der Subjektivierung ihre dauerhafte Bestimmung erhalten sollen.³⁰ Entgegen der traditionellen Sicht, die darin einen Fortschritt sah, gibt Foucault – dabei erstaunlich nahe bei Adorno und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*³¹ – zu bedenken, dass die Gesellschaften, deren Strukturen sich in dieser Zeit herausbildeten, die aggressivsten und am meisten auf Eroberung ausgerichteten wurden und zu den erstaunlichsten Formen der Gewalt fähig waren.³² Auf die staatlichen Bestrebungen, im Interesse der Herausbildung eines neuen, nicht länger auf der Souveränität des feudalen Fürsten basierenden Staatswesens im 18. Jahrhundert eine neue, die territorial eingegrenzte *Bevölkerung* ins Visier nehmende Kunst des Regierens herauszubilden³³, antwortet das Theater mit der Entwicklung einer neuen Form der Regierung der Künste. Moderne Dramaturgie korrespondiert, kurz gesagt, ihrer Genealogie nach als Ausformung der Rationalität im Theater den Absonderungstechniken der Psychiatrie, den Disziplinartechniken des Strafrechtssystems und der Biopolitik in der Medizin.³⁴ Wenn Foucault einerseits unterstreicht, dass der neue „Regierungsstaat, der sich wesentlich auf die Bevölkerung stützt und sich auf die Instrumente des ökonomischen Wissens“ beruft, die aus der Ordnung der Familie abgeleitet werden, einer „durch die Sicherheitsdispositive kontrollierten Gesellschaft“³⁵ entspricht, andererseits aber immer wieder betont, dass eben mit der Kunst des Regierens auch das Potential der Widerständigkeit entsteht³⁶, der Kritik als des Willens, „nicht dermaßen regiert zu werden“³⁷, so sind damit die zwei gleichursprünglichen Prinzipien benannt, die, aus einer genealogischen Perspektive betrachtet, Dramaturgie seit damals und bis heute bestimmen: Polizei und Politik – wobei das erste Wort im Sinne der „Polizey“ des 18. Jahrhunderts zu verstehen wäre³⁸, das zweite eher in dem Sinne, wie es Jacques Rancière definiert, dabei Foucaults aufs 18. Jahrhundert gemünzte Unterscheidung aufgreifend. Dramaturgie ordnet, regelt, kontrolliert und diszipliniert den

²⁸ Vgl. Michel Foucault: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*. Berlin: Suhrkamp 2010; ders.: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernamentalität II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004; ders.: „Omnes et singulatum“: vers une critique de la raison politique. In: Ders.: *Dits et Écrits 1954-1988, IV 1980-1988*. Paris: Gallimard 1994, S. 134-161; ders.: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernamentalität I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

²⁹ Vgl. Michel Foucault: Die ‚Gouvernamentalität‘. In: Ders.: *Kritik des Regierens*, S. 91-117, hier S. 117.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Vgl. Theodor W. Adorno / Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer 1969.

³² Vgl. Foucault: „Omnes et singulatum“, S. 139.

³³ Vgl. Foucault: Die Gouvernamentalität, insb. S. 96 ff.

³⁴ Vgl. zu den hier herangezogenen Vergleichsprozessen: Foucault: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*.

³⁵ Foucault: Die ‚Gouvernamentalität‘, S. 116.

³⁶ Foucault: „Omnes et singulatum“, S. 160. Foucault betont hier, dass die Macht – anders als die Gewalt – sich der Freiheit des ihr unterworfenen Subjekts bedient, um es der Regierung zu unterwerfen. Daraus ergebe sich aber auch, dass es keine Macht ohne potentielle Verweigerung oder Revolte gebe.

³⁷ Michel Foucault: Was ist Kritik? In: Ders.: *Kritik des Regierens*, S. 237-257, hier S. 240.

³⁸ Vgl. Foucault: „Omnes et singulatum“, S. 153-161.

kreativen Prozess, sie verwaltet ihn bis zum Punkt, dass sie von Künstlern als „Spitzel der Direktion“³⁹ (Einar Schleef) oder „Polizei der Intendanz“⁴⁰ (Mark Lammert) bezeichnet wurde. Aber sie ist auch in der Lage, diesen Prozess, die Kunst im Entstehen, dort wieder zu öffnen, wo er sich den Ansprüchen der von ihm konstitutiv ausgeschlossenen Anderen zu verweigern droht, wo der Konflikt zugunsten erpresster Versöhnung⁴¹ (Adorno) verschwindet. Politische Dramaturgie kann im Theater ausgehend von Rancières und Foucaults Terminologie als jene Instanz bezeichnet werden, welche in kritischer Distanz die „Gleichheit“⁴² als eine Art von revolutionärem Gegenprinzip zu jeder hierarchisierenden Ordnung einklagt, die Gleichheit dessen, was in der konstituierten Ordnung ausgeschlossen worden ist, mit den in ihr Eingeschlossenen. Die Gleichheit des Ein- und Ausgeschlossenen wird dabei erst in dem Moment erkennbar, in dem die Kontingenz der Konstitution sichtbar und daraufhin neu darüber entschieden wird, wer eine Sprache hat bzw., wie es Rancière in diesem Zusammenhang ausdrückt, wer auf einer Bühne stehen darf und wer nicht.⁴³

Polizeiliche und politische Dramaturgie in diesem Sinne lassen sich an vielen Beispielen beobachten, die nicht immer eine klare Trennung zwischen beiden Polen erlauben. Am deutlichsten kollidieren beide in der geläufigen Beschreibung des Dramaturgen als *outside eye* – Fremder, der den Prozess von außen begleitend unterstützt, aber auch omnipräsentes Auge im Sinne des von Foucault als Paradigma beschriebenen Panopticons Benthams.⁴⁴ Als Polizei traten und treten Dramaturgen nicht selten überall dort auf, wo sie die Affekte, welche die Kunst mobilisiert, zu regulieren und normalisieren versuchen, wo sie Prozesse, die das Haus gefährden könnten, abbrechen und aus dem Ruder gelaufene Produktionen mit Blick auf die Notwendigkeit, am Ende mit einem fertigen Produkt vor das Publikum treten zu können, zurückfahren. Polizeilich in diesem Sinne war, um historische Beispiele zu nennen, August Everdings Absetzung von Peter Steins Inszenierung *Viet Nam Diskurs* von Peter Weiss im Jahr 1968 wegen ihres Endes mit einer Spendensammlung für den Vietcong und die damit verbundene Kündigung des Regisseurs oder die Absetzung der Premiere von Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* im Frankfurter Schauspielhaus (1985). Viele andere, weniger spektakuläre Beispiele wären anzuführen. Politisch könnte dagegen die gezielte Provokation der DDR-Kulturpolitik durch Brechts *Hofmeister*-Inszenierung im Jahr 1950 genannt werden, die der zur Norm erhobenen Klassik deren ausgegrenzte andere Literatur- und Theatertradition vor Augen führte.⁴⁵ Politisch war mit Sicherheit der Aufbruch, aus dem mit Steins *Torquato Tasso* am Ende der 60er-Jahre im Bremer Theater das Ensemble der Schaubühne der 70er-Jahre mit ihren herausragenden dramaturgischen Leistungen hervorging. Eine politische Dramaturgie war diejenige von Frank Castorfs Volksbühne der Anfangsjahre mit ihrer permanenten Neuverhandlung der Umbrüche nach 1989 auf allen Bühnen des Theaters und jenseits von ihnen. Politisch war der „Formenkanon“, mit dem das Theater Einar Schleefs auf das mit „Konzeptionen“ arbeitende

³⁹ Vgl. dazu den Hinweis von Einar Schleefs einstiger Dramaturgin Rita Thiele in: Behrendt / Wille: Willkommen im Think Tank, S. 45.

⁴⁰ Zitat im Rahmen einer Diskussion mit Mark Lammert und Frankfurter Studierenden der Dramaturgie und Theaterwissenschaft in Berlin am 20.02.2017.

⁴¹ Theodor W. Adorno: Erpreßte Versöhnung. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 251-281.

⁴² Vgl. Jacques Rancière: *Das Unvernehmen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 42.

⁴³ Ebd., S. 39. Rancières Terminologie, die auf den ersten Blick irreführend wirkt, weil sie die von Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Ernesto Laclau, Chantale Mouffe und einer Reihe anderer, mehr oder weniger an diese anschließenden Denkern, getroffene Unterscheidung von „Le Politique“ und „La Politique“ durch diejenige von Politik und Polizei ersetzt, wird durch den in seinem Essay „Das Unvernehmen“ zu findenden Verweis auf Foucault verständlich. „Polizey“, wie sie Foucault ausgehend von der Terminologie des 18. Jahrhunderts definiert und Rancière, daran anknüpfend, begreift, umfasst die umfassende Verwaltung der Gesellschaften. Dagegen steht die „Gleichheit“ im Sinne Rancières für ein letztlich lediglich modo negativo gefundenes, durch die reale Ungleichheit gesetztes Recht für diejenigen, an denen – mit Marx gesprochen – durch die Konstitution das „Unrecht schlechthin“ begangen worden ist.

⁴⁴ Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 251-292.

⁴⁵ Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Der kastrierte Lehrmeister. Brecht, der *Hofmeister* und Lenz. In: *Lenz-Jahrbuch. Literatur – Kultur – Medien 1750-1850* 23 (2016). St. Ingbert: Röhrig, S. 7-32.

Regietheater antwortete, um dessen räumliche, zeitliche und schauspieltheoretische Blindheiten und damit seine Grundlagen radikal infrage zu stellen. Politisch war die Einbindung der aus Tanz und Bildender Kunst kommenden Choreografin Wanda Golonka als Hausregisseurin ins Ensemble des Frankfurter Schauspiels unter Elisabeth Schweeger, wo sie als beständiger Störfaktor und produktive Unruhestifterin, die in ihren Produktionen zunächst und vor allem das Funktionieren des Apparats Stadttheater selbst zum Gegenstand der Verhandlung auf und hinter der Bühne erhob, buchstäblich neu definierte, was ein Theater in einer Stadt wie Frankfurt überhaupt sein kann.⁴⁶

Polizeiliche oder politische Dramaturgie sind allerdings vermutlich immer beide zugleich am Werk und allenfalls in Ausnahmefällen in der einen oder anderen Weise alleine und in Reinform anzutreffen: Am Vortag der legendär gewordenen Bremer *Tasso*-Premiere kam es, wie die Theaterwissenschaftlerin Sabine Päsler jüngst in Erinnerung gerufen hat, im gleichen Theater zum Eklat: Die institutionskritisch angelegte Lesung der *Frauenvolksversammlung* nach Aristophanes wurde sofort abgesetzt.⁴⁷ Nicht selten verwandelt sich die politische Dramaturgie von gestern in die polizeiliche Dramaturgie von heute: Dann wacht eine Garde verdienter älterer Herren, seltener Damen, denn sie stiegen und steigen dafür nicht oft genug in die männlich dominierte Führungsetage der Theater und Akademien auf, argwöhnisch über die Errungenschaften, etwa die sogenannte Technik und das als nicht diskutierbar bezeichnete „Handwerk“, das sie selbst mühsam oder spielerisch erarbeitet haben und nun gegen die vermeintlich oder tatsächlich ignoranten Jüngeren glauben verteidigen zu müssen. Das passierte nicht zuletzt mit Brechts *Der Messingkauf*, in dessen Mittelpunkt mit dem ebenso anarchistisch wie marxistisch geprägten Philosophen ein Dramaturg steht, der diesen Namen nicht länger trägt. Die Zettelsammlung kann mit der gefundenen Unterscheidung von polizeilicher und politischer Dramaturgie als klassisches Beispiel einer politischen Dramaturgie bezeichnet werden, als grundlegende Infragestellung des existierenden Theaters bis zum Punkt, wo nicht länger klar ist, ob am Ende der Neuerungen noch ein Theater – oder nicht vielmehr, wie im Text erwogen wird, ein „Theater“ – übrigbleiben wird. Nicht von ungefähr hat Brecht, den Politik im definierten Sinne mehr interessierte als Polizei, diesen Entwurf niemals abgeschlossen. Darin ist gewiß mehr und anderes als eine nur eine *kontingente* Unabgeschlossenheit zu sehen, wie sie das Berliner Ensemble nach seinem Tod zu erkennen glaubte, als es das Fragment zum Stoff einer Komödie machte. Was das exemplarische Beispiel politischer Dramaturgie vielmehr vor Augen führt, ist, dass der Fluchtpunkt jeder politischen Dramaturgie kein mögliches, sondern vielmehr ein unmögliches Theater ist: Jenes unmögliche Theater, das die Gegenwart mit ihren Zwängen, Regeln und Ordnungsmodellen als das Reich des Möglichen negiert und unmöglich machen will. Im Interesse eines anderen Theaters oder vielleicht auch von etwas ganz anderem als dem, was wir heute noch Theater nennen.

II. Ein Akt politischer Dramaturgie – Anta Helena Reckes „Schwarz-Kopie“ von Anna Sophie Mahlers *Mittelreich*

Wenn es im definierten Sinne auch kaum ein Beispiel einer rein politischen Dramaturgie geben kann, so lässt sich gleichwohl das, was zunächst historisch, dann theoretisch untersucht wurde, analytisch an konkreten Arbeiten weiter präzisieren. Dies soll hier im zweiten Teil exemplarisch mit Blick auf Anta

⁴⁶ Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Theater außer sich. In: Hajo Kurzenberger / Annemarie Matzke (Hrsg.): *TheorieTheaterPraxis*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 342-352.

⁴⁷ Vgl. Sabine Päsler: Institutionskritik und Regie. Produktion und Rezeption der künstlerischen Freiheit am Bremer Theater 1969. Vortrag im Rahmen des Kongresses „Theater als Kritik“, Frankfurt und Gießen 2017. Eine Druckfassung erscheint in: Olivia Ebert / Eva Holling / Nikolaus Müller-Schöll / Philipp Schulte / Bernhard Siebert / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Theater als Kritik*. Bielefeld: transcript 2019. Vgl. außerdem Claus Bremer / Rolf Becker / Peter Benje / Hans-Jürgen Plaumann (Hrsg.): *Materialien zur Kollektivarbeit im Theater*.

Helena Reckes „Schwarzkopie“⁴⁸ von Anna Sophie Mahlers *Mittelreich*-Inszenierung mit *People of Colour* an den Münchner Kammerspielen versucht werden. Nach einer knappen Darstellung von Josef Bierbichlers Roman (1) und seiner dramaturgischen Bearbeitung durch Anna Sophie Mahler (2) soll dabei der dramaturgische Eingriff Reckes, welcher den faktischen Ausschluss ganzer Bevölkerungsgruppen aus der täglichen Arbeit deutscher Ensemble-Theater vor Augen führte, als aktuelle Form einer kritischen Ent-Unterwerfung im Sinne Foucaults begriffen werden. (3)

1) Josef Bierbichlers chronikalischer Roman *Mittelreich*

Im Zentrum von Josef Bierbichlers Roman *Mittelreich*⁴⁹ steht die Geschichte des 20. Jahrhunderts, wie sie sich im Mikrokosmos von „Seestadt“ abbildet, einem fiktiven Bauerndorf an einem See bei München. Erzählt wird vom Seewirt, seiner Familie, dem sie nährenden Gasthaus und der darin versammelten, zusammengewürfelten Nachkriegsgesellschaft aus Knechten, Mägden und einquartierten Flüchtlingen. Der chronikalisch geordnete Roman beginnt im Kaiserreich und endet in den späten 70er-Jahren. Dazwischen entfaltet sich ein barockes Panorama der Ereignisse, wie sie aus der kleinen Weltbühne des Dorfes heraus verstehbar und beschreibbar werden. Eine Wirtschaft am See wird zur Monade, in der sich abdrückt, was außerhalb passiert: der erste Weltkrieg, die Abdankung des Kaisers und die Kriegskrüppel, die Machtübernahme der Nazis, der Eroberungskrieg und die Fremdarbeiter, die KZs, die Nachkriegszeit mit ihrer bigotten Frömmigkeit, die Abrechnung der 68er-Generation mit den Alten und das Ende ihres Aufbruchs in der Wiederkehr einer Pfaffenwelt, die mit Grund von Punks verspottet wird. Wenig Neues wird hier erzählt, doch alles irgendwie neu und anders, weil das Bekannte fremd dargelegt wird, mit einem granteligen, die Sprache mitunter bis zu grammatikalisch unvollständigen und falschen Sätzen misshandelnden Ton, den einer anschlägt, der kein neutraler Erzähler ist, sondern Partei. Er versammelt in seiner Chronik unzählige Einzelschicksale, die jedes für sich einen Roman ergäben, alle zusammen aber in mehr und weniger als einem Roman resultieren. Kein Gesamtbild entsteht, sondern eine Art von Mosaik aus Kuriositäten, Banalitäten und Monstrositäten des Alltags auf dem Lande.

Dessen Verkörperung ist der namenlos bleibende Seewirt, der von seiner Jugend bis zu seinem Tod begleitet wird. Erst gegen Ende des Romans wird der Leser herausgefunden haben, dass es sich um einen Kriegsverbrecher handelt, und dessen bigott wirkende Frömmigkeit als eine Form der Verdrängung begreifen. Bis dahin aber wird ihm alles in diesem Buch mit einer eigenartig bleibenden, kunstvollen Distanz nahegebracht, aus einer Erzählposition wie von jenseits des Todes, ohne Liebe, ohne Sympathie, aber mit vielen Zeichen der Traumatisierung und Verletzung. Deren Inbegriff ist Semi, der Sohn des Seewirts, einer der wenigen, die überhaupt einen Eigennamen tragen: Von den Eltern ins Kloster abgeschoben, wird der Junge dort von einem Pater missbraucht, sucht Hilfe bei den Eltern, die seinen Erzählungen keinen Glauben schenken, und trägt aus dem Mißbrauch eine unstillbare Wunde davon, die sich später in zwei unentdeckten, ungesühnten Morden niederschlagen wird – Momente im Roman, in denen die Erzählung beinahe unmerklich vom Bekannten ins Abgründige umschlägt, ohne dass daraus jedoch Kapital geschlagen würde. Umgeben von einem monströsen Alltag wirken seine diesen Alltag übersteigenden Gewaltverbrechen beinahe wie die logische Fortsetzung des Wahnsinns mit anderen Mitteln.

⁴⁸ Der Begriff „Schwarz-Kopie“ wurde geprägt von Julian Warner, dem Dramaturgen der Produktion. Vgl. zu Besetzung und Hintergründen die Webseite der Münchner Kammerspiele, wo die Produktion am 12.10.2017 Premiere feierte: <https://www.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/mittelreich-recke> (Zugriff am 04.01.2018). Meine Beobachtungen beziehen sich auf die zweite Vorstellung, die am 21.10.2017 gezeigt und anschließend in einem Publikumsgespräch diskutiert wurde. Außerdem stand mir eine Aufzeichnung der Arbeit zur Verfügung.

⁴⁹ Josef Bierbichler: *Mittelreich*. Berlin: Suhrkamp 2011.

Bierbichler steht mit diesem Roman erkennbar in einer bayerischen Tradition, die vor ihm schon Brecht, Kroetz und Achternbusch fortgesetzt hatten. Eine an Carl Valentin erinnernde Mischung aus Kälte und Witz prägt die unbarmherzige, episch distanzierte Erzählweise. Vorgeführt wird hier immer etwas und zugleich derjenige, der es zeigt, auch wenn wir ihn letztlich so wenig kennenlernen wie die auftretenden Figuren, die beinahe ausnahmslos ohne ‚Tiefe‘ bleiben: Sie erscheinen als die sichtbaren Akteure von Zusammenhängen, die über ihren Köpfen sich ereignen und weitgehend im Dunklen bleiben.

(2) Anna Sophie Mahlers *Mittelreich*-Inszenierung

In Anna-Sophie Mahlers Inszenierung wird der Roman von seinem Ende her, von der Beerdigung des alten Seewirts aus, erzählt, in Rückblende, ein wenig so, wie Brecht in *Die Maßnahme* vom Tod des jungen Genossen erzählen lässt: Umrahmt von Chören, die zum Teil die Rampe überschreitend im Zuschauerraum aufgestellt sind, und vielfältig gebrochen, wird das Leben des alten Gastwirts in einer Abfolge von nummernhaft wirkenden Szenen auf die verschiedenen Katastrophen reduziert, die der Roman enthält: den sexuellen Mißbrauch am katholischen Internatsschüler, die Belästigung der Tochter durch eine zwitterhafte, selbst traumatisierte Frau, die brutale Schlachtung eines Stiers, die plötzliche Erkenntnis, dass der Wirt und sein Kumpan aus Kriegszeiten die Mitwisser und Beteiligten eines Kriegsverbrechens, der Deportation von Kindern aus Frankreich, waren. Alles das wird in einem bis zur Hälfte holzgetäfelten Bühnenraum mit Deckenlampen der 50er- oder 30er-Jahre mehr installiert als inszeniert, verdoppelt durch eine Hinterbühne, die den gleichen Raum in ramponiertem Zustand zeigt, vom Krieg zerstört. Mahler findet eine epische Form, die beständig Diegese und Mimesis, Bericht, Dialoge und Szenen, Gegenwart und Vergangenheit ineinanderfließen lässt und das Erzählte dergestalt nicht einfach darstellt, sondern immer zugleich auch aus- und wegstellt. Die Produktion wird so zu einer auf Wendepunkte reduzierten und dadurch noch in verschärftem Maße kalten Abrechnung mit einer Geschichte, wie sie so oder ähnlich vielleicht an vielen Orten geschah, doch sicher selten in solcher Eindringlichkeit und Brutalität verdichtet vor Augen geführt wurde. Dieses Mahlersche Enactment des Romans, eine Produktion, die mit gutem Grund viel Beifall fand und zum Theatertreffen eingeladen wurde, weist allerdings bei aller Schärfe der Figurenzeichnung und Strukturkritik einen blinden Fleck auf. Es ist – wie nahezu alle Produktionen der deutschsprachigen Stadt- und Stadttheater – eine von von weißen Mitteleuropäern deutscher Sprache, von Künstlern der Art zu sprechen und des Gesangs, die von den Schauspiel- und Musikhochschulen hervorgebracht werden, getragene Inszenierung. Es ist eine Arbeit, der auf der Ebene ihrer Darstellung deshalb nicht zuletzt die auf Ausgrenzung, Säuberung und ethnische Reinheit hin angelegte Bevölkerungspolitik der Nachkriegszeit eingeschrieben ist, einer Zeit, in der man, nachdem die vorige Generation Millionen Menschen zu Außenseitern und Nichtdeutschen erklärt und vernichtet hatte, Migranten, die man für die Mehrung des Wohlstandes ins Land holte, als „Gastarbeiter“ titulierte, womit man beschrieb, dass sie das Land nach erledigter Arbeit gefälligst wieder verlassen sollten, und dunkelhäutige Menschen zur Vermeidung ihrer Einbürgerung als Kinder zur Adoption freigab – so geschehen im Bayern der 50er-Jahre. Die Inszenierung ist, anders gesagt, *auch* eines der typischen Produkte einer weißen Mehrheitskultur, die lange Zeit eine kontingente Eigenheit, die Weißheit, nicht etwa einfach zur Norm erklärte, sondern als Natur und Universalie begriff, die also faktisch einen normativen Begriff von Weißheit setzte, selbst wo sie sich dieser Setzung nicht bewusst war.

(3) Anta Helena Reckes „Schwarzkopie“ von *Mittelreich*

Dem setzt Anta Helena Recke, eine dunkelhäutige gebürtige Bayerin mit leichtem bayrischen Akzent, die während ihrer Zeit als Regieassistentin die Produktion von Mahler zuweilen als Abenddienstleiterin begleitete⁵⁰, in ihrer Bearbeitung eine denkbar einfache, jedoch entscheidende Veränderung entgegen: Sie besetzt durchweg alle auf der Bühne stehenden Darsteller, diejenigen mit Hauptrollen, aber auch den Chor, mit *People of Colour* also mit Darstellern, die gelernt haben, sich auf die eine oder andere Weise als von der Norm der weißen Hautfarbe abweichend zu begreifen. Mit diesem Coup, vergleichbar den Verfahren der sogenannten *Appropriation Art* in der Bildenden Kunst, den Klavierbearbeitungen von Orchesterwerken in der Musik, den *Ready Mades* von Duchamp oder auch den Ausstellungen vergrößerter Werbegrafik, etwa bei Andy Warhol oder Roy Lichtenstein, stellt Recke zunächst einmal eine der sicht- und mehr noch hörbaren Voraussetzungen von Mahlers Darstellung zur Disposition, die Virtuosität der Ensemble-Mitglieder der Kammermusik, und damit zugleich deren unsichtbare und in der Mahler-Inszenierung nicht hörbare Prämissen: Dass ein Ensemble-Schauspieler sich als Absolvent bestimmter Einrichtungen für das Spiel auf der Bühne qualifiziert und dass er dort nur hingelangen wird – dass man ihn zumindest in der Vergangenheit dort nur hingelangen ließ –, wenn er sich durch seinen Körper der Einfühlung und Identifikation anbieten kann und ergo einer bestimmten Norm entspricht, wie sie durch die kanonische Dramenliteratur ebenso wie durch die von Mimesis und Abbildrealismus dominierte alltägliche Wirklichkeit deutscher Bühnen *volens nolens* gesetzt wird. Anders gesagt: Wer auf der Bühne erscheint, soll vermitteln, dass er einer wie die ihm Zuschauenden ist, dass er an ihrer, sie an seiner Stelle stehen könnte, er soll einer sein, auf den sie ihre eigenen Gefühle und Geschichten projizieren können, um über ihn vermittelt jener Verschmelzung von Text und Rolle zur Figur beiwohnen zu können, die ihnen das Aufgehen in der Illusion ermöglicht.

Reckes Abend bleibt den zwei ihm vorausgehenden Bearbeitungen der Geschichte eines Seewirts im Speckgürtel der bayrischen Landeshauptstadt darin treu, dass er deren Technik in veränderter Weise neu entwickelt. Es ist diejenige des kalten Blicks, des Sezierens einer Leiche ohne Empathie, mit dem Ziel, Pathogenese zu schreiben und dabei dasjenige zum Vorschein zu bringen, was in der von Siegern geschriebenen Geschichte unterschlagen wurde. Bei Bierbichler ist es die das Buch kennzeichnende Sprache, eine zuweilen wurstig, etwas gewaltsam, brutal, ja lieblos wirkende Weise der Chronik einer Gemeinschaft, mit der sich der Erzähler nicht identifiziert, die er mit Schonungslosigkeit und ohne Mitleid betrachtet. Bei Mahler ist es die Filetierung des umfangreichen Romans, das Freilegen der Elemente, die in der Kette der Handlungen herausragen, der monströsen, katastrophalen, verstörenden Szenen, die so nackt vor unsere Augen gestellt werden, dass die sie aufhebende Musik wie die erlösenden Arien in Passionsspielen als notwendige Aufhebung erscheint. Bei Recke ist es die kompromisslose Ausstellung der Komplizenschaft der bisherigen Darstellenden mit der Darstellung, die sich in dem Moment herausstellt, in dem wir gleichsam mit der „Dienstbotenperspektive“ (Brecht) auf diese Darstellung blicken, von der Abenddienst leistenden Assistentin her, die durch ihre Hautfarbe als Fremdkörper in diesem Theater erscheint.

Man könnte von Konzept- oder Minimal-Theater sprechen, Theater, das der Sensation und dem Kulinarischen abschwört, um durch die Enttäuschung von Sehgewohnheiten etwas zu bewirken, was den Betrieb – die für jedes Erscheinen im Theater zugleich notwendige, doch jedes Erscheinen auch normierende und normalisierende Rahmung der Vorstellungen – für einen Augenblick unterbricht. Der Betrachter wird auf die von ihm wie den Schauspielern gemeinsam naturalisierten Voraussetzungen des Theaters gestoßen, in Reckes Fall auf eine faktische ethnische Reinheit des Stadttheaters, die alles andere

⁵⁰ Vgl. zum Hintergrund der Arbeit und den Erfahrungen mit dem „Schwarze(n) Deutschsein“, die in sie eingingen: Anta Helena Recke: Oh baby, it's a white world. In: *Theater Heute* 58, 10 (2017), S. 49-51.

als natürlich ist. Er sieht den bekannten Stoff neu und anders, und er nimmt, wenn er einmal die größte und erste Setzung wahrgenommen hat, in der Folge unzählige weitere Entscheidungen wahr, Differenzen und Abweichungen, die man als singuläre bezeichnen könnte: Schnell nämlich wird deutlich, dass die „Schwarz-Kopie“ der Arbeit von Anna Sophie Mahler tatsächlich eine mit unzähligen Varianten und Facetten dunklerer Hautfarben besetzte Re-Inszenierung ist, die von einer im Scheinwerferlicht kaum merklichen leichten Tönung bis zum dunklen Braun reichen. Entsprechend variieren die Haar- und Körperformen. Und eben deshalb, weil wir hier unweigerlich auf den körperlichen Träger der Bedeutung stoßen müssen, wird uns deutlich, bis zu welchem Grad schon die erste Inszenierung in eben dem Maße, wie sie auf bestimmte Körper angewiesen war, im Ursprung verzeichnet war. Keineswegs also tut es „nichts“ zur Sache, wie Rezensenten und Besucher der an die zweite Vorstellung anschließenden Publikumsdiskussion nahelegten, ob ein weißer oder ein schwarzer Darsteller auf der Bühne steht. Vielmehr werden wir über den Variationen der Hautfarbe unseres Schwarze wie Weiße normierenden Blickes gewahr, der Auflösung ihrer je anderen Einzigartigkeit in das Besondere eines Allgemeinen, den wir bei Mahler Schauspieler oder Mensch nennen, bei Recke dunkelhäutigen Darsteller, damit aber so oder so universalisieren. Es ist von daher zutreffend, wenn einer der Darsteller sagt, es komme darauf an, ob ein weißer oder ein schwarzer Darsteller spreche. Es kommt darauf an, doch nicht etwa, weil hier eine ontologischen Kategorie oder Identität – Schwarz-Sein – einzuführen wäre, sondern weil die je anderen Darsteller eine je andere Geschichte und je andere Bedingungen des Erscheinens mit in ihr Spiel bringen, die in diesem nicht Teil einer intentional gesetzten Bedeutung sind, gleichwohl supplementär mitspielen, als Spuren anderer Geschichten, die, einem Akzent oder eine Rauheit auf der Ebene der Stimme gleichend, mitprägen, was die Darsteller auf der Bühne machen und wie es erscheint.

Doch die Arbeit Reckes lässt sich nicht auf die Aufführung reduzieren: Was sie auszeichnet, ist vielmehr, dass sie in dem Maß, wie sie als Inszenierung auf der großen Bühne eines der renommiertesten Ensemble-Theater erscheint, den Blick auf dessen Voraussetzungen lenkt und zugleich auf allen Ebenen Dinge, die selbstverständlich schienen, unverständlich werden lässt: So bringt die Publikumsdiskussion nicht von ungefähr Geschichten von Schauspielern zum Vorschein, die wir unbewusst mitschauen, wenn wir die allabendlichen Vorstellungen in dergleichen Theatern besuchen: Da erzählt eine Zuschauerin, dass sie die Schauspielausbildung abgebrochen habe, als ihr dort bei der Sprecherziehung gesagt wurde, dass „Dunkelhäutige“ wie sie anders sprächen, weil sie „Nüstern“ statt „Nasen“ hätten. Da erfährt man von der Theaterwissenschaftlerin, deren Aufnahme an der renommierten Falkenberg-Schule daran scheiterte, dass ihr ein Dozent a part vor der entscheidenden Runde sagte, man tue ihr keinen Gefallen, wenn man sie die Ausbildung machen lasse, da sie ohnehin nicht vermittelbar sei, weil Leute wie sie nicht das Gretchen oder die Luise spielen könnten, mithin ein späteres Engagement am Stadttheater unwahrscheinlich sei. Und da sieht man, wie der sonst homogen mit überwiegend weißen, meist älteren Zuschauern gefüllte Saal von vielen Zuschauern *of Colour* gefüllt wird, die, wie auch die Diskussion danach zeigt, begreifen, dass dies heute ihr Ort geworden ist.

Liest man in den Kritiken dieser Inszenierung, dass hier „Laientheater“⁵¹ gespielt worden sei und man der Sache der Darsteller keinen Dienst tue, wenn man sie so ins Rampenlicht stelle, so erkennt man allererst, worin das Politische der Dramaturgie dieses Abends liegt: in einem im Doppelsinne kritischen Akt der Entunterwerfung.⁵² Er zeigt an, dass hier jemand *nicht so regiert werden* will, und die Regisseurin und ihr

⁵¹Vgl. Eva-Elisabeth Fischer: Schwarz allein reicht nicht. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14.10.2017. Zit. nach <http://www.sueddeutsche.de/kultur/schauspiel-nach-sepp-bierbichler-schwarz-allein-reicht-nicht-1.3707139> (Zugriff am 04.01.2017).

⁵² Vgl. zur hier implizit vorausgesetzten Auffassung von Kritik: Nikolaus Müller-Schöll: Die Fiktion der Kritik. In: *Theater Heute* 57, 11 (2017), S. 28-31.

Team nehmen für diesen Akt nicht weniger in Kauf als den Verzicht darauf, als Subjekt der Kunst, die hier gespielt wird, anerkannt zu werden. Es ist ein professionelles Aussetzen von *Professionalität*, das die Normen, nach denen diese allererst definiert wird, mit Blick auf die mit ihnen verbundenen Ausgrenzungsmechanismen sichtbar werden lässt und so als Ganzes in Frage stellt. Was vielleicht zu einem letzten Punkt führt, den wir über der alltäglichen Rede von *der Kunst* leicht vergessen: Die Kunst, wie sie uns heute entgegentritt, ist in jeder ihrer Erscheinungsformen – in Theater, Bildender Kunst, Tanz, Choreografie, Film oder Medienproduktionen – immer auch das Produkt einer großen Reihe vermeintlich *bloß* technischer Vorbestimmungen und administrativer Regeln. Sie wird mehr und anderes nicht zuletzt dort, wo sie diese Regeln und Voraussetzungen für einen Augenblick ausstellt, sich ihnen entzieht und, darin einer politischen Dramaturgie folgend, diese und damit das Kalkül kalkuliert aufkündigt. Dieses Mehr und Andere, eine Entkunstung um der Kunst willen, ein in jedem Einzelfall schwer zu benennender Rest, in dem mit der einzelnen Arbeit in der Kunst die Kunst selbst aufs Spiel gesetzt wird, ist vielleicht das, was in allen heutigen Kunstwerken und über sie hinaus zu entdecken bleibt, ihre je singuläre, je andere Entunterwerfung, die nach einer Sprache sucht. Politische Dramaturgie ist vielleicht nichts anderes als diese Suche.⁵³

⁵³ Ein Teil des vorliegenden Aufsatzes erschien zunächst unter dem Titel „Polizeiliche und politische Dramaturgie“ in *Theater Heute* 59, 1 (2018), S. 47-51.