

JOURNAL FÜR ENTWICKLUNGSPOLITIK

herausgegeben vom Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik
an den österreichischen Universitäten

vol. XX, No. 3–2004

KUNST - KULTUR - ENTWICKLUNG

Schwerpunktredaktion: Gerald Faschingeder

Mandelbaum Edition Südwind

Inhaltsverzeichnis

- 4 GERALD FASCHINGEDER
Editorial

- 11 FRANZ MARTIN WIMMER
Überlegungen zur Frage nach Maßstäben kultureller Entwicklung

- 46 INA IVANCEANU, TINA PROKOP
Kunst Macht RaumMigrantische Kunst oder Kunst jenseits
von fixen Zugehörigkeiten?

- 63 MONIKA MOKRE
Politische Kunst zwischen Autonomie und Relevanz

- 76 GERALD FASCHINGEDER
Konfliktzone Theater
Überlegungen zur (entwicklungs-) politischen Bedeutung
des Theaters

- 108 Autorinnen und Autoren
- 109 Die letzten Ausgaben
- 110 Informationen für AutorInnen
Information for Contributors

GERALD FASCHINGEDER

Konfliktzone Theater

Überlegungen zur (entwicklungs-) politischen Bedeutung des Theaters

„Das Drama ist absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muss es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich.“ (Szondi 1963: 15)

Wie kann etwas, das „absolut“ ist, keinen Bezug zu sozialen Realitäten herzustellen vermag, nur sich selbst kennt, von politischer Bedeutung sein? Es kann nicht. Das Zitat des Literaturwissenschaftlers Peter Szondi ist dem einleitenden Essays zu seiner *Theorie des modernen Dramas* entnommen. Damit ist eingangs bereits das Dilemma benannt, in den der Versuch gerät, ausgerechnet Theater als Bühne des Politischen analysieren und nutzen zu wollen. Darüber hinaus erscheint es auch als ein riskantes Wagnis, Theater als Ort des Polylogs, wie von Wimmer in diesem Heft beschrieben, zu betrachten. Ich möchte eine solche Betrachtungsweise als Gedankenexperiment aber im Rahmen dieses Textes ausprobieren und ausloten, ob es denn überhaupt möglich sein kann, gleichzeitig die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit für politische Kunst – hier für den Theaterbereich – und jene nach dem Potenzial des Theaters für einen interkulturellen Polylog zu stellen. Der Gedanke erscheint mir insofern nicht abwegig, als es politischer Kulturarbeit wie auch dem Konzept des Polylogs darum geht, Situationen größtmöglicher Gleichberechtigung zu erreichen. Gleichzeitig machen beide Konzepte deutlich, dass nicht alles gleich gültig und gleich richtig sein kann, und dies gilt auch für den Bereich der „Entwicklung“. Nicht jede Veränderung an sich stellt bereits „Entwicklung“ dar. Daher stellt sich die Frage nach dem Maßstab: „So bleibt schließlich die Frage nach den Schiedsrichtern [...]: Wer beurteilt nach welchem Maßstab, was bleiben, was zunehmen, was abnehmen soll?“ (Wimmer i.d. Heft, S. 18) In diesem Beitrag werden mehrere Antworten auf diese Frage vorgestellt und diskutiert, die sich in der Theatergeschichte wie auch in der aktuellen Theaterpraxis finden. Eine erste Antwort stellt dar, wie Theater aufgrund seiner Tendenz zum Unpolitischen für jeglichen Polylog untauglich sein kann. Als erste

Antithese dazu wird gezeigt, dass Theater sehr wohl politisch sein kann, indem es Konfliktzonen kultiviert. Mit Blick auf die mögliche politische Indienstnahme des Theaters wird aber sogleich darauf hingewiesen, dass dieser politische Charakter bestimmten Interessen entgekommen kann, etwa wenn Theater als Mittel der Nationsbildung eingesetzt wird. Dies wird anhand eines singulären Beispiels aus Österreich sowie eines kursorischen Überblicks über das postkoloniale Theater im subsaharischen Afrika illustriert. Eine andere Antwort auf die Grundfrage stellen die Ambitionen des Theaters der Aufklärung dar, dessen Sinn und dessen Ausrichtung von der Aufklärung selbst – als volkspädagogisches Projekt, als moralische Anstalt verstanden – definiert wird. Damit bleibt in dieser – als Monolog vorgetragenen – Antwort wenig Interesse an den Fragen nach den Schiedsrichtern sowie nach den Möglichkeiten des Polylogs. Einen anderen Zugang wählt jener Ansatz, der auf das emanzipatorische Potenzial des Theaters hofft und durch dieses die Selbsterziehung des Volkes zum Regieren stimulieren möchte. Zuletzt wird vorgeschlagen, den Begriff der Theatralität auch für alltagsbezogene Darstellungen zu öffnen und aus einer so gewonnenen Perspektive dem Dialog einen bedeutenden Platz im Theatergeschehen einzuräumen. Ein Polylog stellt hingegen die theatralisch inszenierten Formen politischer Herrschaft in Frage. Damit könnte das Theater gleichermaßen den Ansprüchen der Politisierung sowie des Polylogs genüge tun. Schließlich unterstützt ja eine einseitige Festlegung von Sinn und Bedeutung absolute Formen der Herrschaft.

Meine Überlegungen greifen zurück auf die Theorien Antonio Gramscis (1999 ff.) und Paulo Freires (1984) sowie der *Cultural Studies* (vgl. Grossberg 1994; Lutter/Reisenleitner 1998; Lindner 2000; Horak 2002), deren erhellen- de Analyse des Verhältnisses zwischen Kultur und Politik ich bereits an anderer Stelle vorgestellt habe (vgl. Faschingeder 2000, 2003). Kultur verstehe ich in diesem Sinn als umkämpftes Terrain, als Ort der Auseinandersetzung, der alternative Deutungsweisen und damit auch alternative Handlungsentwürfe und Praktiken ermöglicht.

1. Theater, Entwicklung, Politik. Einige Vorbemerkungen

Die Frage nach den Schiedsrichtern im Entwicklungsprozess ist von großer Tragweite. „Entwicklung“ ist nicht etwas, das in peripheren Regionen passiert (oder eben nicht passiert), sondern bezeichnet generell gesellschaftliche Veränderung zu einem Besseren hin. Es ist eine eigenartige Gewohnheit, diesen Begriff für Länder und Regionen zu reservieren, die weltpolitisch marginalisiert sind. In diesem Artikel werden deshalb Diskussionen über die Aufga-

ben und Funktionsweise des Theaters in OECD-Staaten und in Staaten, die nicht der OECD angehören, aufgegriffen. Mir wird dieses Vorhaben dadurch erleichtert, dass gerade das deutschsprachige Theater mit Bertolt Brecht über einen Exponenten verfügt, der einerseits Elemente einer ihm fremden Kultur – der chinesischen – in sein Theaterschaffen integriert hat, andererseits selbst in außereuropäischen Regionen rezipiert wurde. Viele Ideen Brechts finden sich auch bei Augusto Boal, während der nigerianischen Dramatiker Wole Soyinka mit der *Opera Woni* eine Transposition der *Dreigroschenoper* in den Kontext der Republik Zentralafrika vorgenommen hat (vgl. Fiebach 1998a; Bationo 1999). „Entwicklung“ im Theater inkludiert auch Übernahmen, gegenseitige Lernprozesse, kulturelle Spezifikationen, also zunächst nicht bewertbare Prozesse, bei denen die Frage nach dem Maßstab dafür, was jetzt tatsächlich „Entwicklung“ ist, weil es zu einem Besseren führt, noch im Hintergrund bleiben kann.

Gilt es diese allerdings doch zu beantworten, erweist sich ein Kriterium jedenfalls als unergiebig, nämlich jenes der Posteriorität: „Späteres ist nicht besser als Früheres, sondern zu allen Zeiten und in allen Kulturen gibt es gute und weniger gute Werke der Kunst und der Philosophie“ (Kimmerle 2001: 259, zit. nach Wimmer i.d. Heft, S. 18). Oder ist es einfach so, dass im Bereich der Kunst eben gerade keine Entwicklung stattfindet? Kimmerle wertet das „eigentlich Künstlerische in der Kunst“ als einen Bereich, in dem „keinerlei Entwicklung stattfindet“ (Kimmerle 2001: 255, zit. von Wimmer i.d. Heft, S. 18). Szondis Diktum vom „Absoluten“ des Dramas entspricht dieser Vorstellung der Nicht-Entwicklung. Dies aber führt dazu, Theater als einen Ort des Unpolitischen zu inszenieren, der den Wogen und Wellen des Lebens und der Politik entzogen ist. Damit droht Theater irrelevant zu werden, und es ist dies ja eines der eigenartigsten Merkmale von Kultur, dass sie, „sobald ‚Kultur‘ nur die Bildung und die Künste bedeutet, Betätigungen, die auf einen winzigen Prozentsatz der Menschen beschränkt sind, [...] die Idee der Kultur eine Zuspitzung und zugleich eine Verarmung“ (Eagleton 2001: 27) erfährt. In diesem Artikel wird deshalb gefragt, wie Theater, statt zur Verarmung der Kultur beizutragen, auf gesellschaftliche Verhältnisse einwirken, ob und wie Theater dem Polylog eine Bühne bieten kann.

So politisch die auf der Bühne dargestellten Stoffe auch sein mögen, die Tendenz dazu, Theater zu einem weiter nicht störenden, ja sogar unterhaltenden Teil der bürgerlichen Öffentlichkeit zu machen, erwies sich theatergeschichtlich als erfolgreich. Das vorklassische Theater erlaubte dialogische Interaktionen: Die antike Bühne wie auch das mittelalterliche Mysterienspiel vor den Kathedralen waren der Sonne des hellen Tages ausgesetzt; die Schauspiele-

rInnen standen im selben Licht wie das Publikum. Das Publikum konnte auf vielfältige Weisen am Stück teilhaben und die erste davon war das Erleben derselben Zeit, auf die Zwischenrufe und andere Interventionen folgten. Der Ausschluss des Publikums vom Theatergeschehen, durch einen Vorhang von der Bühne getrennt und im Dunklen sitzend, stand am Ende eines langen Prozesses, der im Kontext der Herstellung absoluter Formen der Herrschaft zu sehen ist. Hier verdoppelte sich das Absolute: absolutes Theater, absolute Monarchie. Die Mitwirkungsmöglichkeiten des Publikums wurden ebenso eingeschränkt wie die Partizipationsmöglichkeiten der Stände an der Macht, in beiden Fällen entstanden Situationen des Monologs. Zwar dauerte es lange, bis da wie dort die erwünschte Ruhe tatsächlich eintrat, nutzte der höfische Adel die verwinckelten Möglichkeiten der Logen doch für allerlei Kommunikation und konnten Intrigen wie auch Liebschaften in den unbeleuchteten Logen ihren Anfang oder auch ihr Ende finden. Irgendwann aber schwieg das Publikum, dann nämlich, als der Adel die Logen dem Bürgertum überließ. Was blieb, aber war das Hüsteln zwischen den Szenen – als letztes Zeichen der realen Präsenz eines menschlichen Publikums, das bis zum Applaus in disziplinierter Regungslosigkeit verharrete und dankbar war, dem Spiel auf der Bühne zumindest passiv beiwohnen zu dürfen. Politische Regungen wurden selten, Erregung hatte innerlich zu sein und auch zu bleiben.

Dieser Prozess der Entpolitisierung der Bühne gilt nicht nur für jene „komödiantischen“ Bühnen, die ohnehin nichts anderes erreichen wollen, sondern später auch für das in seiner Selbstsicht kritische, unkonventionelle, experimentelle Theater. Absolut ist nicht nur das Drama der Klassik und Renaissance, auf das sich Peter Szondi bezog und von dem er das moderne Theater abgrenzte, das nicht mehr nach dem gescholtenen Prinzip der Guckkastenbühne funktionierte. Das moderne Drama, so Szondis (1963) These, will mit dieser Absolutheit des dramatischen Theaters brechen, wie dies etwa bei Brechts epischem Theater, das einen Vorgang erzählt und die Aktivität des/der ZuschauerIn fordert, besonders deutlich wird. Dennoch wirkt Drama weiterhin – wenn auch nicht immer – absolut. „Absolut“ erscheint mir das Theater aufgrund

- der Selektion seines Publikums, das nur bestimmte soziale Schichten umfasst,
- der Selektion der Stoffe, die zu verstehen ein nicht unbedeutendes Ausmaß an Vorbildung erfordert,
- der Aura des Erhabenen-Künstlerischen, mit der sich Theater umgibt, und die eine beträchtliche Distanz zur Lebenswirklichkeit des Publikums schafft.

Ästhetik und Gesellschaftspolitik werden damit zu getrennten Sphären gemacht. Das Theater ist trotz der Krise des klassischen Dramas absolut geblieben, und wird, nicht zuletzt aus Gründen des Marketings, immer wieder als ästhetischer Ausnahmezustand inszeniert. Es wird nicht verwundern, wenn eine vulgärmarxistische Kulturanalyse Theater als Teil des ideologischen Überbaus denunziert, errichtet zur geistigen Absicherung ausbeuterischer Produktionsverhältnisse. Dient Theater dann tatsächlich nur der Unterhaltung und Zerstreuung sowie der Selbstinszenierung einer wohlhabenden bürgerlichen Ober- oder gebildeten Mittelschicht, dann scheinen diese Annahmen bestätigt zu werden.

Meine Überlegungen zur politischen Bedeutung des Theaters beinhalten deshalb notwendigerweise einen Anteil an Profanierung der heiligen Theaterwelt, zumindest an der genannten Absolutheit ist zu rütteln. Politisch ist, was in soziale Verhältnisse hinein wirkt, und dazu darf Theater eben nicht absolut, sondern muss vielmehr relativ sein, sich in Beziehung zum Publikum, zu politischen Auseinandersetzungen, zu Fragen des Lebens stellen.

2. Die Affirmation des Politischen durch das Theater als dreifache Konfliktzone

Theater kann als eine mehrfache Konfliktzone beschrieben werden: Konflikt auf der Bühne, Konflikt um die Bühne. Es ist ein dreifaches Ineinandergelagertes, das wir am Theater beobachten können:

- Zum einen werden politische Auseinandersetzungen auf die Bühne selbst gebracht. Der Kampf zwischen edlen Helden und finsternen Schurken soll lehrreich auf das Publikum wirken, so die These, die sich in Schillers Formulierung von der *Schaubühne als moralische Anstalt* findet. Unsren heutigen Begriffen des Politischen entspricht eher die Darstellung der inneren Konflikte der DramenheldInnen zwischen Pflicht und Neigung, in denen um Freiheit oder um die Prinzipien der Humanität gerungen wird.
- Zum anderen erschütterten immer wieder in der Geschichte des Theaterwesens heftige Konflikte um dargestellte Stoffe oder um deren AutorInnen nicht nur die Kulturfeuilletons, sondern auch eine Öffentlichkeit, die weit über das Theaterpublikum hinausreichte. Damit überschreitet Theater seine engen Grenzen und es gelingt, soziale Verhältnisse zu berühren. Hier sei exemplarisch auf Thomas Bernhards *Heldenplatz* verwiesen. Die Diskussionen waren Teil des Konfliktes um das historische Gedächtnis der Nation Österreich 50 Jahre nach dem Anschluss an das nationalsozialistische Deutschland.

- In einem dritten Sinn wird Theater zur Konfliktzone, wenn es gelingt, die Grenzen zwischen Theater und Gesellschaft zu öffnen, wenn Kunst und Leben miteinander nicht nur in Berührung kommen, sondern gar zusammenfallen. Dies versuchte Erwin Piscator mit seinen Theaterexperimenten im Berlin der Zwischenkriegszeit zu erreichen (vgl. Schwaiger 2004a). Die Trennung von Kunst und Leben hinterfragte auch Christoph Schlingensief mit seinem „Ausländer-Raus“-Container: Im Rahmen des Wiener Festwochen 2000 stand eine Woche lang ein Wohncontainer mit 12 von professionellen SchauspielerInnen dargestellten AsylbewerberInnen vor der Wiener Staatsoper. Per Zuschauerabstimmung im Internet konnte täglich ein/e BewohnerIn „abgeschoben“ werden. Im damals viel diskutierten Stil der Sendung „Big Brother“ sollte die Öffentlichkeit mit der verstärkt auftretenden Rechtslastigkeit und Ausländerfeindlichkeit konfrontiert werden (vgl. www.schlingensief.com/auslaenderraus, 24.7.2004.; Lilienthal/Philipp 2000; kritisch dazu Landsgesell 2002). Gleichzeitig wurde die Funktion der Unterhaltungsmedien, die Pervertierung der Informationsidee in Form der TV-*reality shows* für die Verkümmern der öffentlichen politischen Wahrnehmungs- und Differenzierungsfähigkeit sichtbar gemacht. Die Aufhebung der Grenzen zwischen Bühne und ZuschauerInnen ist aber auch Teil des Grundkonzeptes des von Augusto Boal entworfenen Theaters, das einen maßgeblichen Einfluss auf die zahlreichen Ansätze des „Entwicklungstheaters“, das in Regionen der Peripherie als Politisierungs- und/oder als Entwicklungsinstrument eingesetzt wird, ausgeübt hat (vgl. Boal 1998, 2002). Wie weit die Aufhebung der Grenze gehen kann, zeigte sich beim Schlingensief-Container, als TeilnehmerInnen der wöchentlichen regierungskritischen Donnerstags-Demonstration den Container als vermeintlich ausländerfeindliche Einrichtung angriffen. Auch der damalige Kulturstadtrat Marboe forderte eine Stellungnahme der Wiener Festwochen, weshalb es keine klare Kennzeichnung der Aktion als Festwochen-Aktion gegeben hätte (ORF 2000).

3. Nation building als Aufgabe für Entwicklungstheater

3.1 König Ottokar und die österreichische Nation 1955

Auch vermeintlich im Guckkasten sicher verwahrtes Theater kann über die Wirkung auf der Bühne im engeren Sinn hinausgehen. Anlässlich der Wiedereröffnung des Burgtheaters am 15. Oktober 1955 wurde Franz Grillparzers

Stück *König Ottokars Glück und Ende* ([1825] 1971) gegeben, als Inszenierung des österreichischen Nationsbewusstseins. In seiner Laudatio würdigte der damalige stellvertretende Burgtheaterdirektor Friedrich Schreyvogel (1956) das Stück entsprechend. Zentrale Auskunft darüber, „was wir sind“, gebe im *Ottokar* die Lobrede Ottokars von Horneck. Schreyvogel packe bei dieser Stelle jedes Mal die Rührung: „Sie sagt uns in Wendungen, die leicht ins Ohr gehen, eben das, was wir am liebsten über uns hören. Die Bühne zeigt uns einmal uns selbst im angenehmsten Licht. Das ist jedem großen Tag unserer Geschichte angemessen, und die Österreicher, die so viel ertragen haben, gelassen, tapfer und geduldig, verdienen ihren Lobspruch, bei Gott, heute wie noch nie“ (Schreyvogel 1956: 183).

In der von Generationen von österreichischen GymnasiastInnen auswendig gelernten Rede des Ottokar von Horneck findet sich zunächst eine ausführliche Beschreibung der österreichischen Landschaft – Landschaft steht auch heute noch an erster Stelle im Symbolhaushalt der ÖsterreicherInnen:

*„Wo habt ihr dessengleichen schon gesehen?
Schaut rings umher, wohin der Blick sich wendet,
Lacht's wie dem Bräutigam die Braut entgegen!
Mit hellem Wiesengrün und Saatengolde
Von Lein und Safran gelb und blau gestickt,
Von Blumen süß durchwürzt und edlem Kraut,
Schweift es in breitgestreckten Tälern hin -
Ein voller Blumenstrauß soweit es reicht,
Vom Silberband der Donau rings umwunden! -“*
(Grillparzer 1971: Vs. 1673-1681)

Daraufhin wird der österreichische Mensch aus der Landschaft heraus erklärt: „Drum ist der Österreicher froh und frank“ (ebd.: Vs. 1689). Der Vers stellt eine Kausalitätsbeziehung her, die der Logik der Klimatheorie folgt: So das Klima, so der Mensch. Wie ist der Österreicher noch? Er „Trägt seinen Fehl, trägt offen seine Freuden, / Beneidet nicht, lässt lieber sich beneiden! / Und was er tut, ist frohen Muts getan.“ (ebd.: Vs. 1690-1692)

Von einer Absolutheit des Theaters ist in einer solchen Deutung, die auf die patriotisch-didaktische Funktion der Aufführungspraxis verweist, nur mehr wenig über. Der politische Charakter dieser Aufführung liegt offenkundig vor uns und wer *nation building* als Erfordernis für Entwicklungsprozesse versteht, wird den *Ottokar* als Entwicklungstheater bezeichnen dürfen.

Darf nun eine sozialgeschichtlich orientierte Dramenanalyse das Ästhetische rein auf die soziale und politische Funktion reduzieren? Wäre dies nicht eine allzu instrumentelle und gegenüber der künstlerischen Originalität zudem respektlose Lektüre der Dramentexte, diese stets als Spiegelungen gesellschaftlicher Prozesse zu verstehen? Auch führt der Einsatz von Theater als Mittel der politischen Auseinandersetzung wohl nicht nur zu einer Instrumentalisierung des Theaters, sondern geht auch das Risiko ein, einer Banalisierung des ästhetischen Phänomens Vorschub zu leisten. Das Theater als volkserzieherische Einrichtung, die Bühne als didaktisches Material, das verheißt wenig Gutes für die ästhetische Qualität, wie Grillparzer selbst meinte: „Es ist mit der Kunst nichts mehr anzufangen, sie fängt an, nachdem sie theoretisch geworden, didaktisch werden zu wollen, und das war immer ihr, wenigstens momentaner, Untergang“ (Grillparzer, zitiert nach Frenzel/Frenzel 1995: 351).

3.2 Theater im postkolonialen subsaharischen Afrika

Aus dem Fallbeispiel des *Ottokar* und dessen Bedeutung für die Identitätsstiftung der Zweiten Republik folgt die These, dass Theater ein Instrument im Prozess der Nationswerdung darstellen kann. Es kann sogar „Entwicklungshilfe“ darstellen, insofern die Konsolidierung der Nation als notwendige Voraussetzung für Entwicklung betrachtet wird. Eine solche These lässt sich auch mit Blick auf die Geschichte des Theaters im subsaharischen Afrika mit Anschauungsmaterial stützen. Vor der Entkolonisierung standen die wenigen existierenden Theater im Dienste der Kolonialmächte. Im frankophonen Afrika gab es das Ponty-Theater, benannt nach der Ausbildungsstätte für die koloniale Verwaltungselite des französischen Kolonialgebietes. Intention dieses „gefangenen Theaters“ (Bernard Kotchy, zit. nach Bationo 1999: 86) war die kulturelle Assimilation der einheimischen Elite in die Welt der frankophonen Kultur. In den ersten Jahren nach der Entkolonisierung stellten afrikanische Dramatiker die Idee des Panafricanismus in den Mittelpunkt. Die Geschichte Afrikas sollte rehabilitiert werden (vgl. Bationo 1999: 75-91). In der Zeit bis in die 1970er Jahre gelang auch eine länderübergreifende Theaterarbeit. Gesamtafrikanische Festivals fanden regelmäßig bis 1977 statt. Folgte die Theaterarbeit nun doch nicht der Idee des *nation building*? Die Förderung der panafrikanischen Identität widerspricht dem nicht völlig, geht es doch darum, die Identifikation mit dem Eigenen zu erhöhen und ein „afrikanisches“ Selbstbewusstsein zu stärken.

Seit dem Ende der 1970er Jahre ist die nationale Idee in der subsaharisch-afrikanischen Theaterarbeit aber weit wichtiger geworden. Der historische

Drehpunkt dafür war, zumindest für den ostafrikanischen Raum, der Krieg 1979 zwischen Uganda und Tanzania, der einer vormals breiten Kooperation auf mehreren Ebenen und entsprechenden überstaatlichen Diskursen ein Ende bereitete. Seither ist es auch für KennerInnen der Theaterlandschaft im subsaharischen Afrika wie Joachim Fiebach (2002: 347 f.) schwer geworden, einen Überblick zu behalten. Er versucht einen solchen dennoch zu wahren und bietet als Strukturierungshilfe die Unterscheidung zwischen zwei Typen von Theater an: Zum einen betreiben Angehörige von Hochschulen und Colleges Theater, deren äußeres Erscheinungsbild zum Teil dem europäischen Theater ähnlich ist. Die intellektuellen TrägerInnen dieser Theaterproduktionen verstehen sich als gesellschaftlich engagiert und wollen eine politische, kritische Theaterpraxis realisieren. Bis zu den großen Finanzkrisen der 1980er Jahre wurde eine Reihe von Institutionen des staatlichen Bildungswesens finanziert. Seither erhalten die *School of Performing Arts* in Accra (Ghana), in Kampala (Uganda) oder das *Department of Fine and Performing Arts* in Tansania zwar weiterhin öffentliche, aber deutlich reduzierte Mittel. Nach mehreren Generationen von Strukturanpassungsprogrammen stehen die Träger dieses „Theaters der modernen Gebildeten“ nun vor großen materiellen Schwierigkeiten.

Der zweite Typ steht stärker in einer Kontinuität mit Theaterformen, die häufig als traditionelles afrikanisches Theater bezeichnet werden. Das moderne populäre Wandertheater bildete sich zunächst in Westafrika in den 1920er bis 1940er Jahren aus. Die Truppen waren eigentlich kommerzielle Klein- bis Mittelunternehmen, die als nicht-intellektuelle Gruppen afrikanische Geschichte, Mythen, aber auch die Folgen der peripher-kapitalistischen Umwälzungen beleuchteten. Beispiele für diese Theaterformen sind die *concert parties* in Ghana und Togo und das Wandertheater der Yoruba. Durch die zumeist melodramatische Ausrichtung und affirmativ-konservative Werthaltungen führten die Stücke in der Regel zu einem moralisch-didaktischen *happy end*. Entsprechend kritisch erfolgte die Wertung durch gesellschaftskritische Intellektuelle, die im Theater des ersten Typs tätig waren. Ihre Produktionen bezeichneten sie als *Theater for Development* oder als *Community Theater*, das – im Gegensatz zum sich am Publikumsgeschmack orientierenden populären Wandertheater – der Emanzipation der Massen verpflichtet ist. Das populäre Wandertheater hingegen sah sich, von keiner staatlichen Stelle gefördert, nicht für das *nation building* funktionalisiert.

Interessant erscheint mir vor diesem Hintergrund der von der öffentlichen Österreichischen Entwicklungszusammenarbeit (OEZA) geförderte Versuch, in Kampala ein Zentrum für die vielen Theater- und Kulturgruppen Ugandas zu errichten. Das *Ndere Center* ist Schauplatz des *Uganda Development*

Theater Festivals (UDTF), bei dem etwa 1.000 KünstlerInnen aus allen Teilen des Landes ihr Können vorführten. Aus Sicht des fördernden österreichischen Bundesministeriums für auswärtige Angelegenheiten (BMAA) kann damit die nationale Einheit Ugandas ein Stück weit gestärkt werden: „Unterschiedliche Kulturen, Religionen oder Ethnien spielen dabei keine Rolle mehr. Brücken der Verständigung werden geschlagen, die mithelfen, die Wunden des jahrelangen Bürgerkriegs zu heilen und neue Spannungen zu vermeiden.“ (BMAA 2004)

Auch die *Ndere Troupe* selbst, die das Gelände verwaltet, ist multiethnisch zusammengesetzt: „Auch die Tatsache, dass die Jugendlichen aus allen Teilen Ugandas stammen, ist kein Zufall: Kaum ein Ugander fühlt sich seinem Staat zugehörig; viel mehr zählt, aus welchem Distrikt er oder sie stammt. Durch die bewusste Auseinandersetzung mit den eigenen Traditionen werden die Selbstwahrnehmung und das Selbstbewusstsein gestärkt. Und nur auf dieser Basis kann ein gemeinsames Nationalbewusstsein entstehen.“ (Rudolph 2004)

Hatte Uganda bis in die 1970er Jahre Interesse an einer grenzüberschreitenden Zusammenarbeit im ostafrikanischen Raum auch im Kulturbereich, so hat heute die innerstaatliche Konsolidierung Vorrang erhalten. Die nationale politische Bedeutung des Zentrums und des Festivals zeigte sich darin, dass Präsident Museweni zum Abschluss des UDTF erschien. Es dürfte seinen Interessen nicht widersprechen, dass sich die *Ndere Troupe* die Stärkung des Selbstwertgefühls der UgandesInnen zum Ziel gesetzt hat: „Aims of Ndere Troupe: To rekindle the sense of self-esteem, pride and confidence among Ugandans, which were completely shattered by colonialism and the post-colonial political turmoil.“ (Ndere 2004)

Die Frage nach der Funktionalität einer Theatereinrichtung für den Prozess des *nation building* erscheint nicht unberechtigt. Die Bregenzer oder die Salzburger Festspiele dienen nicht nur dem Fremdenverkehr, sondern auch dem österreichischen Symbolhaushalt. Aus neun Bundesländern mit unterschiedlicher Geschichte und Identitätskonstruktionen eine österreichische Nation zu machen mag leichter gelingen als im Rahmen der multiethnischen Struktur Ugandas nationale Symbole an einem dauerhaften Platz im öffentlichen Bewusstsein zu verankern. Relevante Geldmittel fließen aber da wie dort, wenn eine gewisse politische Funktionalität zumindest absehbar ist. Vielleicht erlangt das *Ndere Center* in Uganda eine ähnliche Bedeutung für die nationale Identität wie das Burgtheater für Österreich.

3.3 Der subversive Sinn

Bei allen Versuchen, Kunst in einem solchen Sinn zu funktionalisieren, sollte aber nicht übersehen werden, dass Kunst das Potenzial in sich trägt, solchen Erwartungen nicht zu entsprechen. Kunst hat den Vorzug, sich der unmittelbaren Aneignbarkeit durch die Sprache des Alltags zu entziehen. Es handelt sich hier um einen ihrer konstitutiven Faktoren, andernfalls wäre Kunst per se unsinnig, könnte man das durch sie Bedeutete ohne weiteres in alltäglichen gemeinverständlichen Sätzen ausdrücken. Allerdings ist dieser Vorzug auch eine große Schwäche, entzieht sich künstlerische Produktion damit der Rezeption durch ein Massenpublikum, das dann eben Hollywood-Traumfabriken oder Disneys Glückswelten bevorzugt. Umgekehrt erlaubt das Uneindeutige der Kunst aber, dass sich Neues, Unbekanntes, Unerahntes in den vielfältigen Falten der Bedeutungen verbirgt. Dies wäre auch als einer der möglichen Orte zu benennen, an denen eine polylogische Situation entstehen kann. Wie sonst sollte ein neuer Sinn hinzutreten, wenn alles Sinnfällige bereits im Vorhinein abzusehen ist? Freilich, neuen Sinn zuzulassen bedeutet noch nicht, dass ein solcher bereits als gleichwertig angenommen wird, aber es könnte doch ein Schritt dazu sein.

Kunst wirkt ästhetisch, das ist ihr Medium und dies macht sie ganz besonders interessant für politische Auseinandersetzungen. Was sich eindeutigem Verständnis und eindeutiger Interpretierbarkeit entzieht, birgt nämlich das Potenzial des Subversiven in sich: als Dekonstruktion angeblicher Wahrheiten, als Widerspruch oder utopische Alternative.

Das Grillparzer-Stück über den böhmischen König etwa, das den Aufstieg der Habsburger ebenso inszeniert wie die - damals neue - Idee von „Österreich“, birgt mehrfache Brüche, in denen sich der hehre Sinn plötzlich in gefährlicher Fallhöhe wiederfindet. Damit entkommt das Stück der Falle, auf einen allzu engen Sinn beschränkt zu werden, gewissermaßen der Banalisierung des Nationalen. Wir begegnen in der zitierten Österreichrede des Otto von Horneck einem etwas eitlen Bescheidenheits- und Zufriedenheitsstereotyp. Der Österreicher ist ein durchaus sympathischer Kerl, aber ein kleiner Wermutstropfen taucht dann doch auf: „s ist möglich, dass in Sachsen und beim Rhein / Es Leute gibt, die mehr in Büchern lasen“ (Grillparzer 1971: Vs. 1693 f.).

Das Weitere wirkt zuerst wie der Auftakt für eine Apotheose staatsbürgerlichen Selbstbewusstseins: „Allein, was not tut und was Gott gefällt, / Der klare Blick, der offne, richt'ge Sinn“ (ebd.: Vs. 1695 f.). Doch es kommt anders: „Da

tritt der Österreicher hin vor jeden, / Denkt sich sein Teil und lässt die andern reden!“ (ebd.: Vs. 1697 f.)

Das Stück, von dem erwartet wurde, dass es den ÖsterreicherInnen sage, „was sie sind“, schüttet nicht nur Lob und Lorbeeren aus, sondern birgt in sich auch die Entlarvung des Banalen.

4. Volkspädagogik: Theater als moralische Anstalt

Es ist freilich ein diskreter Wink, den sich Grillparzer hier erlaubt: auf die Bildungsfeindlichkeit im Land, auf die österreichische Selbstzufriedenheit, die eine aktive Auseinandersetzung mit der Welt und der Politik verhindert. Theater ist hier Ermahnung, ist Fingerzeig. Schiller brachte dieses aufklärerische Moment im Titel einer Vorlesung, die er als 25jähriger 1784 in Weimar gehalten hatte, auf den Punkt: *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*. Die Bildung des Herzens und des Verstandes werde mit der edelsten Unterhaltung vereinigt. Die Schaubühne belehrt durch den Schauder vor dem Verwerflichen und dem Spott über das Nürrische, sie bewahrt das Menschengeschlecht aber auch vor dem Lasterhaften: „Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachtheil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird. Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unsere einsamen Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Lasten unsre Seele drücken und unsre Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu ersticken droht, so empfängt uns die Bühne – in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wieder gegeben, unsre Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur und treiben das Blut in frischeren Wallungen“. (Schiller 1784: 234)

Diese Vereinigung von Kurzweil mit Bildung ermöglicht es, sich wahrhaft als Mensch zu empfinden. Theater ist geradezu ein Wasserfall von guten Empfindungen, wie Schiller ausführt. Vom besseren Teil des Volks ströme das Licht der Weisheit herab und verbreite sich durch den ganzen Staat (vgl. Schiller 1784: 232).

Was nun die Wirkung der Bühne betrifft, so wusste Schiller nur zu gut um deren Begrenztheit: „Ich gebe zu, dass Eigenliebe und Abhärtung des Gewissens nicht selten ihre beste Wirkung vernichten, dass sich noch tausend Laster mit frecher Stirne vor ihrem Spiegel behaupten, tausend gute Gefühle vom kalten Herzen des Zuschauers fruchtlos zurückfallen – ich selbst bin der Meinung, dass vielleicht Molières Harpagon noch keinen Wucherer besserte,

dass der Selbstmörder Beverley noch wenige seiner Brüder von der abscheulichen Spielsucht zurückzog, dass Karl Moors unglückliche Räubergeschichte die Landstraßen nicht viel sicherer machen wird – aber wenn wir auch diese große Wirkung der Schaubühne einschränken, wenn wir so ungerecht sein wollen, sie gar aufzuheben – wie unendlich viel bleibt noch von ihrem Einfluss zurück? Wenn sie die Summe der Laster weder tilgt noch vermindert, hat sie uns nicht mit denselben bekannt gemacht? – Mit diesen Lasterhaften, diesen Thoren müssen wir leben. Wir müssen ihnen ausweichen oder begegnen; wir müssen sie untergraben oder ihnen unterliegen. Jetzt aber überraschen sie uns nicht mehr.“ (Schiller 1784: 229)

Die Aufklärung sah sich einem volkspädagogischen Projekt verpflichtet, den Menschen nämlich zum „Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Kant) zu verhelfen und zum Gebrauch der Vernunft anzuleiten.

4.1 Die gescheiterte Volkspädagogik: Theaterkunst wird apolitisch

Ist denn dieses Vorhaben der Aufklärung unpolitisch? Keinesfalls, und doch wird in dieser Zeit der Samen dafür gelegt, Kunst zur Sphäre des Außerpolitischen zu machen. Bürgerliche Intellektuelle wie Lessing, Wieland, Schiller, Goethe, Kleist und viele andere agierten zwar als Protestierer und ihre Werke waren geprägt von einem revolutionären Moment. Doch das deutsche Bürgertum um 1800 erlebte sich als vom politischen System ausgeschlossen, denn nur Adelige durften bei Hof mitreden. Als eine Reaktion darauf belegte diese Gruppe von Intellektuellen in einem bemerkenswerten schöpferischen Akt alte Begriffe wie „Bildung“ und „Kultur“ mit neuen Bedeutungen. In dem Sinn, wie sie damals gebildet wurden, beanspruchen sie auch heute noch Gültigkeit (vgl. Eagleton 2001).

Kunst wurde damit zur Politik im Außerpolitischen; ein Paradoxon, dessen innere Spannung nicht ohne weiteres auf Dauer aufrechterhalten werden konnte, sodass früher oder später das politische Moment die Bühne des Theatralischen verließ. Nicht, dass es seither nicht den einen oder anderen durchaus politischen Theaterskandal gegeben hätte, aber es sollte doch erstaunen, wie reibungslos sich insgesamt die Theaterwelt in die bürgerliche Gesellschaft integrieren und weitestgehend ungebrochen ihre repräsentative Rolle erfüllen konnte.

Dies ist der Grund, weshalb Theater dann politisch wird, wenn die Intentionen seiner Genese herausgekehrt werden, auch wenn diese in dessen Alltagsbetrieb häufig nicht auszumachen sind. Ich möchte die Grundintention

der Aufklärung noch in zwei Aspekten präzisieren: in Bezug auf Wahrheit und Ethik.

4.2 Theaterpädagogisches Thema eins: Bergung der Wahrheit

Einer der bedeutendsten Stoffe der Theatergeschichte ist die Suche nach nichts Geringerem als der Wahrheit. Diese stellt gewissermaßen einen Ur-Plott dar und findet sich paradigmatisch im Ödipus-Drama verwirklicht, wie es Sophokles (496–406 v. Chr.) aufbereitete. Heinrich von Kleist griff im *Zerbrochenen Krug* (1808) ebenso auf das Muster der ödipalen Wahrheitssuche zurück wie unzählige andere Dramen, die dem Prinzip der retrospektiven Gerichtsszene, der sogenannten „analytischen Technik“, folgen. Das Theater wird zum Gerichtssaal, in dem die Wahrheit alle Winkelzüge und Ablenkungsmanöver der Verirrten und der Verwirrenden überwindet, um schließlich zur tragischen Auflösung zu gelangen. Wenn nun Politik das komplexe Geschehen um Wahrheitsverbergung und -beseitigung sowie der dagegen arbeitenden Wahrheitssuche und -entbergung ist, dann ist Theater politisch. Die Krux allerdings bleibt, dass sich die entborgenen Wahrheiten immer wieder als nur vorläufig erweisen und sich die eigentliche Wahrheit weiterhin der Erkennbarkeit entzieht. In Samuel Becketts *Warten auf Godot* (1952) warten Vladimir und Estragon bis zum Fall des Vorhanges: auf Godot, auf die Wahrheit, auf etwas nicht mehr näher Beschreibbares.

4.3 Theaterpädagogisches Thema zwei: Vom rechten Handeln

Der zweite Aspekt betrifft das richtige Handeln, auch dies eine Grundfunktion des Politischen (vgl. Arendt 1997: 213–317). Soll Antigone ihren Bruder Polyneikes begraben, wie es die Achtung vor den Göttern, das Sittengesetz gebietet, oder König Kreon gehorchen, der dies verboten hat? Der Konflikt zwischen Pflicht und Pflicht wird mitunter abgelöst von jenem zwischen Pflicht und Neigung, der ebenso wenig leicht lösbar ist. Iphigenie erleidet diesen Konflikt in der Theatergeschichte in kaum zählbaren Varianten. Ob sich das Dilemma zwischen Staat und Sitte, Gott und Staat, Freund und Gott, Liebe und Sitte findet, der tragische Ausgang ist meist unvermeidbar. Außer es kommt von oben ein *deus ex machina*, der die Situation mit Autorität umzukehren und damit wieder ins rechte Lot zu bringen versteht. Damit erfährt dann nicht nur das Publikum seine Beruhigung, sondern auch die herrschende Ordnung findet sich zumeist wieder hergestellt. Das Drama durfte eine Auszeit dieser Herrschaft inszenieren, erlaubt war es, zwischenzeitlich eine andere Ord-

nung oder gar die Anarchie in das Licht der Bühne treten zu lassen. Wir sehen das in Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783), wie der alte Doge von Genua, Andreas Doria, als Stadtherrscher in den Hintergrund gelangt, während vorne auf der Bühne ein bunter Umsturz als Maskenball betrieben wird, bis am Ende dann doch wieder die alte Ordnung hergestellt wird. In Schillers *Don Carlos* ([1787] 1991) fordert der Marquis von Posa vom König: „Ein Federzug von dieser Hand, und neu / Erschaffen wird die Erde. Geben Sie / Gedankenfreiheit – „ (Schiller 1991: Vs. 3214-3216).

Doch am Ende betritt der Großinquisitor die Bühne und wieder ist es vorbei mit der Rebellion. Die Freiheit als Idee darf am Theater sich probieren, auch wenn sie im fünften Akt wieder ihre Koffer packen muss. Gleichzeitig ist das Scheitern des Utopischen auf der Bühne die wirksamste Warnung vor jener Naivität, die in der Beseitigung der Herrschenden bereits das Ende der herrschenden Ordnung sehen möchte.

5. Emanzipatorisches Theater: Die Selbsterziehung zum Regieren

Das Theater in der Tradition der Aufklärung setzte auf das Individuum als vernunftbegabtes Wesen, das zum Träger einer neuen Gesellschaft werden sollte. Theater wollte das Denken anregen, sollte aber auch durch seine sinnlich-ästhetische Wirkung auf der emotionalen Ebene einen Reifungsprozess auslösen. Gegen diese *Katharsis*-Idee, die sich auf Aristoteles berufen kann, wandten sich Brecht wie auch Boal mit ihren post-aristotelischen Konzepten. Solange die Sublimierungs- die Erkenntnisfunktion überlagert, solange Theater Einfühlungs- statt Mitdenk-Theater bleibt, wird im Theater kaum gesellschaftsrelevantes Entwicklungstheater auszumachen sein: „Der moderne Zuschauer wünscht nicht, irgendeiner Suggestion willenlos zu erliegen und, indem er in alle möglichen Affektzustände hineingerissen wird, seinen Verstand zu verlieren. Er wünscht nicht, bevormundet und vergewaltigt zu werden, sondern er will einfach menschliches Material vorgeworfen bekommen, um es selbst zu ordnen.“ (Brecht in BFA XXI: 440, zitiert nach Kebir 2000: 74)

Ich komme nicht ohne Grund an dieser Stelle auf Bertolt Brecht zu sprechen, da politisches Theater seither ganz wesentlich von seiner Theorie des „epischen Theaters“ und dem gekonnten Einsatz der Verfremdungseffekte geprägt wird (vgl. Brecht 1967a). Diese V-Effekte unterbrechen und kommentieren den dramatischen Handlungsfluss und sollen Analyse statt Einfühlung provozieren. Die Identifikation des Publikums mit den Bühnenpersonen sollte verhindert werden. Dazu setzte Brecht eine ganze Reihe von Mitteln ein: „Das Spiel in seiner Ganzheit kann durch Prolog, Vorspiel oder Titelprojektion ver-

fremdet werden. Als ausdrücklich vorgestelltes besitzt es nicht mehr die Abso-
lutheit des Dramas, es wird auf das nun aufgedeckte Moment der „Vorstellung“
– als deren Gegenstand – bezogen. Die einzelnen dramatis personae können
sich, indem sie sich vorstellen oder von sich in der dritten Person sprechen, sel-
ber verfremden.“ (Szondi 1963: 118 f.)

Die Rolle konnte verfremdet werden, indem die Kulisse nochmals die dra-
matische Person zeigte. So wurde sichtbar gemacht, dass die Bühne nicht die
Welt bedeutet, sondern diese nur abbildet. Das Bühnenbild wird verfremdet,
indem es keine wirkliche Wirklichkeit mehr vortäuscht, sondern als selbstän-
diges Element des Epischen Theaters zitiert, erzählt, vorbereitet und erinnert.
„Zur Verfremdung des Handlungsablaufes, der nicht mehr die lineare Zielstre-
bigkeit und Notwendigkeit des dramatischen hat, dienen projizierte Zwischen-
texte, Chöre, Songs oder Ausrufe von ‚Zeitungsverkäufern‘ im Saal. [...] Und
zur Verfremdung der Zuschauer schlägt Brecht (darin den Futuristen folgend)
vor, sie sollten sich das Stück rauchend anschauen.“ (Szondi 1963: 120)

Brecht stellt einen Markstein in der Debatte um die Frage dar, wie linke
Kunst Einfluss auf die Gesellschaft gewinnen könnte. Die dramaturgischen
Neuerungen, die er mit der *Dreigroschenoper* (1928) in die etablierten Theater
brachte, waren zum Teil von der Arbeitertheaterbewegung der 1920er Jahre ge-
prägt. Dies gilt für den nur halb die Bühne bedeckenden Vorhang ebenso wie
für das Heraustreten der singenden SchauspielerInnen aus der unmittelbaren
Logik des Stücks. Diese Stilelemente der Arbeiterbühne gingen wiederum auf
die volkstümliche Schauspielkunst zurück (vgl. Schwaiger 2004b).

Brecht entsprach darin dem Typus des „organischen Intellektuellen“, von
dem sein italienischer Zeitgenosse Antonio Gramsci sprach. Die Brecht- und
Gramsci-Expertin Sabine Kebir entdeckte frappierende Übereinstimmungen
zwischen den beiden linken Intellektuellen. Obwohl sie einander nicht kann-
ten, sahen beide die Notwendigkeit der kulturellen Versinnlichung der Politik
sowie der Politisierung der Kultur (Kebir 1991: 38-47).

Brecht als „organischer Intellektueller“ betrachtete seine Maxime, dass
weder SchauspielerInnen noch Publikum in Mitgefühl verfallen dürfen, kei-
nesfalls als historisch neu, sondern er schöpfte auch hier aus dem Repertoire
der Volksbühne. Neu war dies nur für die bürgerlichen Bühnen, die eine un-
sichtbare „vierte Wand“ errichtet hatten: Dem Publikum wurde die Illusion
gegeben, in einen geschlossenen Raum perfekter Nachahmung menschlicher
Beziehungen zu blicken. Die Illusion wird bei Brecht nun gebrochen, das Pu-
blikum zur Beteiligung am Stück selbst gefordert. Nicht länger gilt es, einem
oder einer ProtagonistIn zuzuschauen, wie sie über einen Läuterungsprozess
hinweg lernt, sondern das Publikum selbst ist eingeladen, sich etwa über die

Irrungen und Verwirrungen einer verblendeten Kleinbürgerfamilie ein eigenes Urteil zu bilden.

Interessant, gerade mit Blick auf die Frage nach dem Polylog, ist der Umstand, dass Brecht wesentliche Anregungen aus dem chinesischen Theater bezog. Die besondere Form der chinesischen Schauspielkunst, Gesten als solche zu zeigen, mied den psychologischen Identifikationseffekt: „Die Chinesen zeigen nicht nur das Verhalten der Menschen, sondern auch das Verhalten der Schauspieler. Sie zeigen, wie die Schauspieler die Gesten der Menschen in ihrer Art vorführen (Brecht 1967b: 427). Auch einige Stoffe verdankte Brecht der chinesischen Literatur, wie etwa jene des Lehrstücks *Die Ja-Sager und die Nein-Sager* oder *Der gute Mensch von Sezuan*. Das Gestische macht die Gestaltung selbst fremd und die Hervorhebung der Geste als solcher ermöglicht das Vorzeigen, das Ausstellen eines Verhaltens: „Reale soziale Beziehungen, wie zwischen Vorgesetzten und Untergebenen, Haltungen der Individuen und damit diese selbst werden in der gestisch-mimischen Bewegung, die verbale Äußerung und Handlung eingeschlossen, ‚konstruiert‘, gemacht. ‚Charaktere‘ und ihre Interaktionen realisieren sich in diesem Verhalten, in dem gestischen Ausstellen, dem sich-selbst-Arrangieren“ (Fiebach 2004: 123). Hier wandte Brecht ein Montagesystem an, das in seiner Zerstückelung der tayloristischen Produktionsweise des Fordismus ähnelte. Charlie Chaplin galt Brecht als das Vorbild des gestisch operierenden Schauspielers (vgl. Fiebach 2004: 117).

Mutter Courage ist deshalb eben gerade nicht das Vorbild, wie oft missverstanden wird, sondern das Wahnbild, die typologische Herausarbeitung dessen, wohin Krieg und Gier treiben, was bestimmte strukturelle Konstellationen aus Menschen machen. Brecht leistet damit sowohl Kritik am Individuum als auch an der Gesellschaft, die das Individuum Mutter Courage nicht zu leisten vermag (vgl. Hinck 1973: 113). Brecht distanzierte sich in seinem Arbeitsjournal von der „gewöhnlichen Anschauung, dass ein Kunstwerk desto realistischer ist, je leichter die Realität in ihm erkennbar ist. Dem stelle ich die Definition entgegen, dass ein Kunstwerk desto realistischer ist, je erkennbarer die Realität in ihm gemeistert wird.“ (zit. nach Gersch 2004: 67).

Mit all diesen Methoden sollte Theater zum Ort öffentlicher Kommunikation und sozialer Phantasie gemacht werden. Freilich lag darin auch eine Antwort auf die damalige Dominanz der faschistischen Verführungstechniken. Die Schauspielerin Helene Weigel, die nicht nur Brechts Frau, sondern auch kritische Dialogpartnerin für die Entwicklung von Brechts Theatertheorie war, setzte gekonnt das Mittel des leisen Auftritts ein, eine Antwort auf die öffentlichen Brüllauftritte der faschistischen Politiker.

Ist es nun verwegen, daran zu erinnern, dass sozialkritisches Theater mit Brecht seinem Auftrag zur Aufklärung durch eine Zerstörung des illusionären Momentes nachkommen wollte, in einer Zeit, wo Schein und Illusion im politischen und öffentlichen Geschehen ja keinesfalls als unbedeutend abgetan werden können? Freilich hat sich „in der historischen Erfahrung des 20. Jahrhunderts – nicht nur in Deutschland – eher das Nicht-Lernen der Subalternen als dominanter erwiesen [...] als das Lernen“ (Kebir 2000: 83). Aber damit ist Lernen als eine menschliche Möglichkeit nicht widerlegt, ist die Fähigkeit zu vernünftigem, aufgeklärtem Handeln aus der Bilanz des politischen Haushaltes nicht abzuschreiben. Schließlich geht es in einer emanzipatorisch-politischen Arbeit – als die sich Entwicklungsarbeit stets verstehen sollte – ja darum, an klare und einfache Zusammenhänge zu erinnern, mit Brechts *Mutter* gesprochen: „Über das Fleisch, das euch in der Küche fehlt, wird nicht in der Küche entschieden“ (zitiert nach Kebir 2000: 72). Dies galt für die Arbeiterhaushalte im Deutschland der 1930er Jahre ebenso wie es für pauperisierte Haushalte in heutigen peripheren Nationen gilt. Wenn Entwicklungsprojekte lediglich dazu führen, Menschen das Überleben in asymmetrischen Strukturen zu ermöglichen, an diesen aber nichts zu ändern, dann sind sie strukturkonservativ und werden nicht im Sinne Brechts zu einem Beitrag zur Befreiung des Bewusstseins. Wenn es hingegen darum geht, Strukturen der Ausbeutung zu erkennen, die zu Armut führen, und diese in weiterer Folge zu verändern zu versuchen, dann wird die entsprechende Bildungsarbeit zum befreienden Lernen: „Wenn Brecht darauf drang, dass das Theater Schauspielern und Zuschauern nicht nur das Mitfühlen, sondern auch das Mitdenken ermöglichen sollte, steckte hinter dieser Forderung nichts anderes als das Ziel basisdemokratischer Selbsterziehung zum Regieren – ein Ziel, das in seiner Radikalität und Praxisbezogenheit weit über andere emanzipatorische Ansätze der damaligen politischen Linken hinausreichte.“ (Kebir 2000: 39)

6. Theatralität und Dialog

Die Selbsterziehung zum Regieren ist für jede erfolgreiche Demokratisierung der zentrale Vorgang, ohne den jede formale demokratische Struktur leer bleibt und schlecht vor Korruption und Machtmissbrauch geschützt ist. Es geht hier um mehr als um Dezentralisierung oder *institution building*, sondern um die so grundlegende Fähigkeit, zu einem politischen Bewusstsein zu gelangen, den Willen zum politischen Agieren und zur Selbstbestimmung zu erlangen und sich gegen die Indienstnahme für fremde Interessen zu wehren. Die Passivität jener Bevölkerungsgruppen, in der Regel Mehrheiten, die in Ländern

der Peripherie von der Beteiligung an der politischen Macht ausgeschlossen sind, hat seit den Tagen der französischen Revolution AktivistInnen von Befreiungsbewegungen zu schaffen gemacht. Mit der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse lassen sich in der Regel zunächst wenig materielle Vorteile für die ohnehin bereits armen Teile der Bevölkerung erreichen. Weshalb also sollten sich die Armen dafür engagieren? Ohne die entsprechende Reflexion über die Verhältnisse gibt es wenig Motivation dazu. Das Theater Bertolt Brechts, Erwin Piscators, Augusto Boals und vieler anderer sucht deshalb nach Wegen, gesellschaftskritisches Bewusstsein zu wecken und Menschen zu mobilisieren, ihre Geschichte in die Hand zu nehmen. Dies ist es, was als politischer Bildungsprozess bezeichnet werden kann. Selbsterziehung zum Regieren ist deshalb ein notwendiges Ziel, weil solcherlei Lernprozesse nicht von außen „gemacht“ werden können, sondern vom lernenden Subjekt nur selbst beschritten werden können.

6.1 Die Aufhebung des Vorhangs

Für die Theaterkunst, die sich in den Dienst eines solchen Zweckes stellen möchte und politische Kunst sein will, bedeutet dies, dass mit jener kulturellen Struktur gebrochen werden muss, die zur Passivität führt. Im Theater stellt der Vorhang die strukturelle Trennung zwischen dem aktiven und dem passiven Teil der im Theater Anwesenden dar. Aus diesem Grund wird es zum zentralen Vorhaben politischer Theaterkunst, die Struktur der Guckkastenbühne zu überwinden, zumindest ein Stück weit. Ihre Einführung im europäischen Theater, als Antwort der höfischen Kultur auf die populären Theaterformen, war selbst ja ein Element des kulturellen Disziplinierens in Europa (vgl. Fiebach 1998a: 65).

Wenn es einer Inszenierung gelingt, soviel öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, dass Form und Inhalt der Aufführung zum Gegenstand öffentlicher Debatten und Polemiken werden, wie dies etwa bei Thomas Bernhards *Heldenplatz* der Fall war, dann ist die Guckkastenbühne zwar nicht von der Bühnenaufführung selbst, aber doch durch die Tatsache ihres Aufgeführtwerdens überwunden worden. Einige jüngere Inszenierungen versuchen durch die räumliche Struktur der Aufführung die Guckkastenordnung zu unterwandern. Dies gelang etwa Klaus-Michael Grubers Collage *Rudi*, die 1980 in der Berliner Schaubühne am Hallschen Ufer gezeigt wurde. Bei diesem Stück mussten sich die Zuschauer selbst im Esplanade-Hotel, einem leerstehenden Relikt der luxuriösen 1920er Jahre, bewegen. Hotelrestaurant, Stiegenhaus, Gesellschaftsräume wurden gleichzeitig zu ZuschauerInnen- und DarstellerInnen-Räumen.

In allen Räumen war die Stimme des Erzählers zu hören, der die Geschichte von Rudi erzählte, einem Kommunisten, der sich unter den Nationalsozialisten am Widerstand beteiligte und dabei umkam. Diese Geschichte stand ebenso wie ein Lied nach einem Gedicht von Hölderlin in Kontrast zur Umgebung: Die Berliner Mauer, Symbol für die in Beton geronnenen emanzipativen Hoffnungen war ebenso zu sehen, wie die Projektion eines harten Pornos ohne Ton, „vielleicht ein paar Hundert Meter entfernt auf dem Porno-Markt erhandelt, einem der zahllosen Märkte der Bilderflüsse, der schönen Waren, in denen emanzipative Hoffnungen ersticken, verdinglichen“ (Fiebach 1998b: 212).

6.2 Cultural Performances: Die Öffnung des Theatralitätsbegriffes

Der Guckkasten lässt sich noch radikaler abbauen. Bertolt Brecht selbst öffnete in einer seiner Notizen zum Theater, den *Straßenszenen*, den Theaterbegriff. Theatralität umfasst in der dort vorgestellten Sicht alles, was „an signifikantem Selbstdarstellen und/oder Rollenzeigen durch Körperbewegung, Geste, Rede und Gebrauch von Dingen geäußert und so bedeutet wird, und zwar in unmittelbarer personaler Kommunikation“ (Fiebach 1998a: 63). Das alltägliche und natürliche Theater reicht nach Brecht von Begegnungen auf der Straße über das Geschäftsleben bis zur Erotik und unterscheidet sich damit vom Kunsttheater. Diese Theatralität im erweiterten Sinn kann mit dem Begriff der *cultural performance* gefasst werden. Dazu können Hochzeiten und Tempelfeste ebenso gezählt werden wie Rezitationen, Dramen und Musikaufführungen. Theatralität wird aus einer solchen Perspektive zum konstitutiven Faktor sehr vieler gesellschaftlicher Praktiken, zum Grundstoff des gesellschaftlichen Lebens, zur *Präsentation des Ichs im Alltag*, wie Erving Goffman eines seiner Bücher betitelte (Goffman 1990). Mit einem solchen Begriff von Theatralität taucht freilich sogleich die Frage nach der Trennlinie zwischen Theater und dem sonstigen gesellschaftlichen Leben auf (Budde/Fiebach 2002: 7-11).

Mit Blick auf das Theater im subsaharischen Afrika ist diese Frage tatsächlich nur mit einem erweiterten Verständnis von Theatralität zu behandeln. Die Ghanesischen *concert parties* wie auch das populäre Wandertheater der Yoruba kennen das Guckkastenprinzip nicht, die Beteiligung des Publikums ist möglich, erwünscht und eigentlich notwendig für eine gute Theateraufführung. Ebenso arbeitet das Entwicklungstheater in der Tradition Augusto Boals mit dem Prinzip der Beteiligung, geht es doch darum, die Zusehenden zu aktivieren, dazu zu motivieren, ihre Realität zu analysieren, konkrete Veränderungen in die Hand zu nehmen oder Ähnliches.

6.3 Dialog und Befreiung

Diese Theatralität setzt auf Dialog als Schlüsselkategorie. Dialog ist nicht deshalb wichtig, weil, wie oft mit wenig Grund vermutet wird, immer schon alle Antworten im Publikum vorhanden wären, sondern weil ohne Dialog jeder Entwicklungsprozess fremdbestimmt und unangepasst bleibt und möglicherweise fremden Interessen dient.

„We are living within structures and systems that seek to kill dialogue“ (Amollo/Ayindo 2002: 2; vgl. auch Amollo 2002) schreibt das kenianische *Amani Peoples Theater*, eine der zahlreichen Entwicklungstheatergruppen, die sich in der Tradition Augusto Boals und Paulo Freires sehen. „Everywhere people go, structures and systems are designed to make them nothing but faithful listeners. In schools, universities, chiefs’ barazas, churches, NGO-workshops, the views of the people matter precious little.“ (ebd.) Dialog ist im Konzept des *Amani Peoples Theater* eine notwendige Bedingung dafür, dass ein Ermächtigungsprozess stattfindet. Es geht darum, dass die Beteiligten selbst „Kultur machen“ und nicht mehr länger Objekte der Tradition sind. Mit Verweis auf die Etymologie des Wortes Kultur, dem lateinischen *cultus*, stellt das *Amani Peoples Theater* fest, dass die meisten Menschen ihre Fähigkeit zur Kultur, zum kultivieren, zum eigenständigen Schöpfen von Realität verloren haben. Deshalb vermeidet diese Truppe Stücke mit *catharsis*-Effekt zur Aufführung zu bringen, der zur Inaktivität führt. Die *spectators* sollen zu *spect-actors* und schließlich zu *social actors* werden (ebd.: 5). Das *Amani Peoples Theater* ist eine von zahllosen Entwicklungstheater-Einrichtungen und kritisiert, dass viele davon eigentlich keine anderen Ziele verfolgen, als guten Gewinn aus einer Aktivität im Entwicklungssektor zu machen. Den Gruppen, die wie sie Friedenstheater machen, ist die Frage zu stellen, ob sie ihren Charakter als Befreiungsbewegungen wahren können oder bereits in den *mainstream* der Konfliktlösungs-Workshop aufgegangen sind, „leaving participants not with a newfound sense of their own voices but instead further regimented to accept oppression; to listen rather than to think“ (ebd.: 12). Würde, mit Brecht gesprochen, das Vieh zur Schlachtbank gehen, wäre es zur Reflexion fähig?

Ansätze wie jene des *Amani Peoples Theater*, ob als Theater für Entwicklung, *Community Theater* oder Spiele für Befreiung bezeichnet, entstanden in den 1970er Jahren zunächst im südlichen und südöstlichen (anglophonen) Afrika, ehe sie sich bald in fast allen afrikanischen Regionen entfalteten. Dort wurden für darstellerische Tätigkeiten ganze Dörfer oder Stadtviertel aktiviert. Die Darsteller aus unterprivilegierten Gruppen sollten sich als Träger ihrer eigenen Befreiung verstehen. Theoretisch bezog man sich hier auf die Tradition

der Lehrstücke Brechts, vor allem aber natürlich auf Paulo Freire und Augusto Boal, deren Ziel es war, mittels sinnlich-geistiger Betätigung die TeilnehmerInnen der Theaterworkshops zum Durchschauen ihrer wirklichen sozialen Lage zu bringen (vgl. Fiebach 1998a: 80). Es sind aber die (intellektuellen) TheatermacherInnen, die zunächst die Problemlagen identifizieren, die es im Bereich Wasser- oder Elektrizitätsversorgung, Landwirtschaft, Gesundheit, Alphabetisierung oder Ähnlichem gibt. So unterschiedlich wie die Organisationen und deren institutionelle Vernetzung sind auch die politischen Haltungen. Während Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre das *Department of Fine and Performing Arts* der *University of Malawi* sich auf die Verbesserung ländlicher Hygieneverhältnisse durch Theaterprojekte konzentrierte und dabei Unterstützung von Seiten der damals sehr konservativen und autokratischen Regierungseinrichtungen erhielt, experimentierten MitarbeiterInnen der Universität Zaria (Nigeria) mit Formen des sozial-revolutionären *Popular Theater*, das Unterschichten ihre elende soziale Lage und die große soziale Kluft zur Oberschicht bewusst machen und zu verändernder Praxis anregen wollte (vgl. Fiebach 2002: 359). Eher dem Konzept des ersten Beispiels ähnelt eine Handreichung für Entwicklungstheater zum Thema AIDS und HIV-Prävention, die sich auf der Homepage der UNESCO findet (<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001324/132444f.pdf>, 30.8.2004.).

Zum Teil ähneln diese Theaterformen den Theaterfesten vorbürgerlicher Kulturen, wenn auch ein wesentlicher Unterschied zu diesen darin liegt, dass solche theatrale Mobilisierungen größerer Gruppen nur in Ausnahmephasen als Workshop oder als Festivals realisiert werden. Sie werden damit gleichsam zum anderen des Alltags, zur Unterbrechung der Normalität der modernen Verhältnisse als „angestregtes Fest“ (vgl. Fiebach 1998a: 80).

6.4 Theatralität und politische Herrschaft

Das Konzept der *cultural performance* könnte es erleichtern, solche Theateraktionen in einen breiteren Kontext zu stellen, sich gar nicht daran zu versuchen, dem Theater eine absolute Aura zu geben. Mit diesem Begriff lassen sich auch sehr „ernste“ gesellschaftliche Praktiken fassen, bis hin zu solchen, wo es um Leben und Tod geht, wie Gerichtsverhandlungen oder auch öffentliche Justizhandlungen, wie sie in Europa bis ins 18. Jahrhundert öffentlich vollzogen und von Foucault (vgl. Foucault 1999) analysiert wurden. Der Pranger etwa als wichtiges Symbol politischer Herrschaft dient dazu, Machtkonzepte affirmativ zu demonstrieren. Umgekehrt kann der Karneval als politisch-kulturelle *performance* den Machtansprüchen von oben einen symbolischen Gegenakt von un-

ten entgegenstellen. Analysen der *Notting Hill Carnivals* von den 1960er bis in die 1980er Jahre zeigen, dass eine solche kulturelle Bewegung *eo ipso* auch eine politische Bewegung ist. Politik und Kultur sind nicht ident, mit Althusser gelesen hat eine (kulturelle) Ideologie aber auch eine (politische) materielle Existenz. Ideologie, Kultur schreiben sich in Praxis ein, Ideologisches kann in weiterer Folge als Symbolisches geformt werden (vgl. Budde/Fiebach 2002: 12).

Dieses komplexe Verhältnis von Kultur und Macht, Machtsymbolik und kultureller Macht hat Edward P. Thompson (1980) am Beispiel der Herrschaft der englischen *gentry* im 18. Jahrhundert nachgezeichnet. Deren Macht lag Thompson zufolge zunächst in ihrer Fähigkeit, kulturelle Hegemonie zu erlangen und zu halten und sekundär erst in ihrer ökonomischen, physischen oder militärischen Macht. Die Auftritte von Angehörigen der *gentry* hatten viel vom einstudierten Selbstbewusstsein des öffentlichen Theaters an sich (vgl. Budde/Fiebach 2002: 17).

Kultur artikuliert Macht, Macht artikuliert sich über kulturelle Formen. So hängen diese beiden Kategorien gesellschaftlicher Analyse zusammen. Theater ist ein kulturelles Medium, das ganz besonders dazu disponiert ist, die Verwobenheit von Kultur und Macht sichtbar zu machen. Gerade ein erweitertes Verständnis von Theatralität legt es nahe, danach zu suchen, wie sich Herrschaftsverhältnisse in kulturellen Formen ausdrücken, aber auch danach, welche Räume der Offenheit und Freiheit sich den Begehrlichkeiten herrschender Kräfte zu entziehen vermögen. Politisches Theater kann auch auf diese Formen der Theatralität aufmerksam machen, ihre Konstruiertheit aufzeigen, den Kern der Interessen herausarbeiten, der sich hinter hegemonialen Formen von Theatralität verbirgt. Umgekehrt kann auch Protest sich theatralischer Formen bedienen, gewinnt er dabei doch an Sinnlichkeit und Form. Das Dissonante augenscheinlich zu machen, den Bruch zwischen Schein und Sein, zwischen Träumen und Realität spürbar zu machen, ist Aufgabe eines politischen Theaters, das sich seiner aufklärerischen Rolle nicht entziehen möchte. Brecht hat dazu vor allem das Mittel der Distanzierung, der Verfremdung eingesetzt: Die geformte Natürlichkeit im Auftreten der SchauspielerInnen ermöglichte es, dass sich die geschaffenen theatralischen Situationen der vertraulichen Nähe entziehen, die an Reflexion hindert und Handeln unwahrscheinlich macht. Es war nicht das Aussparen der Emotion, die dieses Theater auszeichnete, es war das Ineinanderfließen von kritischer Distanz und bewegendem Erleben, das sich unvergesslich in Helene Weigels *Mutter Courage*-Darstellungen zeigte (Gersch 2004). Das ist eine nun „verschollene Kultur“ (Gersch 2004: 72), wo doch das heutige Theater auf die Medienwelt eher mit den Mitteln des emo-

tionalisierenden und effekterzeugenden Totaltheaters Piscators als mit jenen Brechts antwortet.

7. Schlussfolgerung zum Potenzial des Theaters für Polylog und Politisierung

Zusammenfassend möchte ich einige Stichworte für ein repolitisiertes Theater nennen und ich werde diese jetzt vorsichtig, im Sinne einer Programmatik, formulieren. Damit nenne ich auch Anforderungen an ein politisch gestaltendes Entwicklungstheater.

- Politisiertes Theater ist Ort für Erkenntnis und nicht für Verschleierung. Wenn auch Theater erst als sinnliches Phänomen, damit als ästhetisches Produkt realisiert wird, so beschränkt es sich doch nicht auf die Anregung der Sinne, sondern berührt „Herzen und Hirne der Menschen“.
- Politisiertes Theater versteht sich als utopischer Raum, um damit sozialer Phantasie wieder auf die Sprünge zu helfen – denn diese ist zur Zeit „nicht an der Macht“ (Eva Kreisky).
- Politisiertes Theater wird zu politischem Handeln durch die Darstellung politischer Konflikte auf der Bühne, aber auch durch die Konflikte um die Bühne selbst. Theater sucht deshalb die Provokation und wird stets einen Balanceakt zum gerade-noch-Akzeptablen üben müssen, damit immer wieder Hals und Kopf seiner materiellen Existenz riskieren.
- Politisiertes Theater geht über sich selbst hinaus, sucht die Enge der Bühne zu verlassen, nicht nur durch die Wahl von gesellschaftspolitisch relevanten Stoffen, sondern auch durch das Ermöglichen eines Dialoges mit dem Publikum.
- Politisiertes Theater verlässt den klassenspezifischen sozialen Raum der gebildeten Mittel- und Oberschicht und spielt für und mit Angehörigen auch benachteiligter sozialer Gruppen.

In diesen Aspekten kann das Geschehen auf der Bühne die „vierte Wand“ überschreiten und die ZuschauerInnen mitnehmen; es regt zu mehr an als lediglich zu kunstsinnigem Sinnieren, sondern fordert zur Veränderung der Verhältnisse auf. Eine dergestaltige „offene Dramaturgie“ wird ihre Angewiesenheit auf das Publikum nicht verhüllen, vielmehr obliegt ihr die Emanzipation des Zuschauers. Publikum wird hier als Öffentlichkeit verstanden und damit als jene Sphäre, in der sich politisches Handeln realisiert.

Und was ist nun mit dem Anspruch, hier auch über die Bedingungen der Möglichkeit des Polylogs nachzudenken? Kann politisches Theater dazu ein taugliches Mittel sein? Aus meiner Sicht ist die Existenz einer funktionieren-

den demokratischen Öffentlichkeit die Voraussetzung für die Verwirklichung des Polylogs auf einer politischen Ebene. Diese Öffentlichkeit muss über die Qualität verfügen, Machtasymmetrien auszugleichen und auch nicht oder wenig gehörten Gruppen Gehör zu verschaffen. Theater kann ein möglicher Ort sein und eine Öffentlichkeit darstellen, auf dem und in der solche Gruppen Gehör finden. Im Rahmen eines dialogisch angelegten Theaters, das Selbsterziehung zum Regieren provoziert, wird es leichter sein, polylogische Prozesse zu verwirklichen.

Literatur

- Amollo, Maurice Amollo /Ayindo, Babu Joseph (2002): Reflections on Impact Assessment Indicators. Issues in the Arts and Peace Building. Nairobi: Amani Peoples Theater.
- Amollo, Maurice (2002): From Playing to Learning to Change. Theatre in Conflict Transformation and Peace Building. Nairobi: Amani Peoples Theater.
- Arendt, Hannah (1997): *vita activa oder Vom tätigen Leben*. München / Zürich: Piper.
- Bationo, Emmanuel (1999): Die afrikanische Rezeption von Brecht im Lichte der Literaturtheorien. Aufgezeigt am Beispiel von Wole Soyinkas „Opera Wonyosi“. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.
- BMAA (2004): Kultur im Zentrum Ugandas.
[http://www.bmaa.gv.at/view.php3?f_id=3964&LNG=de&version=, 29.7.2003.](http://www.bmaa.gv.at/view.php3?f_id=3964&LNG=de&version=,)
- Boal, Augusto (1998): *Legislative Theatre. Using Performance to make Politics*. London: Routledge.
- Boal, Augusto (2002): *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Budde, Antje/Fiebach, Joachim (2002): Einleitung: Spektakel der Macht und alternative Lebensentwürfe. In: Fiebach, Joachim/Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hg.): *Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftliche Theatralität*. Europa, Asien, Afrika. Berlin: Vistas, 7-40.
- Brecht, Bertolt (1967a): *Kleines Organon für das Theater*. In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 16. Schriften zum Theater 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 661-708.
- Brecht, Bertolt (1967b): *Über das Theater der Chinesen*. In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 15. Schriften zum Theater 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 424-428.
- Eagleton, Terry (2001): *Was ist Kultur?* München: Beck Verlag.
- Faschingeder, Gerald (2000): *Kultur und Entwicklung. Ein unscharfes Begriffspaar zwischen Wiederbelebung und Dekonstruktion*. In: *Journal für Entwicklungspolitik* XVI (1), 7-29.
- Faschingeder, Gerald (2003): *Themenverfehlung Kultur? Zur Relevanz der Kulturbedebatte in den Entwicklungstheorien*. In: Faschingeder, Gerald/Kolland, Franz/Wimmer, Franz Martin (Hg.): *Kultur als umkämpftes Terrain. Paradigmenwechsel*

- sel in der Entwicklungspolitik? (=HSK 21) Frankfurt am Main / Wien: Brandes & Apsel / Südwind, 9-32.
- Fiebach, Joachim (1998a): Offenheit und Beweglichkeit - Theatrale Kommunikation in Afrika. Kulturelle Identitäten und internationale Aspekte. In: ders.: Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität. Berlin: Vistas, 63-83.
- Fiebach, Joachim (1998b): Wole Soyinka und deutsches Theater. In: ders.: Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität. Berlin: Vistas, 205-225.
- Fiebach, Joachim (2002): Theater und Medien im subsaharischen Afrika. In: Fiebach, Joachim/Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hg.): Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftliche Theatralität. Europa, Asien, Afrika. Berlin: Vistas, 347-366.
- Fiebach, Joachim (2004): Piscator, Brecht und Mediatisierung. In: Schwaiger, Michael (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Christian Brandstätter, 112-126.
- Foucault, Michel (1999): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freire, Paulo (1984): Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Frenzel, Elisabeth/Frenzel, Herbert A. (1995): Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Bd 1: Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland. 29. Aufl. München: dtv.
- Gersch, Wolfgang (2004): Film bei Brecht oder Filmdebatte für ein neues Theater. In: Schwaiger, Michael (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Christian Brandstätter, 54-72.
- Goffman, Erving (1990): The presentation of self in everyday life. London [u.a.]: Penguin Books.
- Gramsci, Antonio (1999 ff.): Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. vom Deutschen Gramsci-Projekt unter d. wiss. Leitung von Klaus Bochmann u. Wolfgang Fritz Haug. Hamburg: Argument.
- Grillparzer, Franz ([1825] 1971): König Ottokars Glück und Ende. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Hrsg. von Karl Pöribacher. Stuttgart: Reclam.
- Grossberg, Lawrence (1994): Cultural Studies: Was besagt ein Name? In: IKUS-Lectures, 3 (17/18), 11-40.
- Hinck, Walter (1973): Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Horak, Roman (2002): Vom Nutzen bestimmter kulturtheoretischer Überlegungen für die Politikwissenschaft. In: ders.: Die Praxis der Cultural Studies. Wien: Löcker, 33-57.
- Kebir, Sabine (1991): Gramscis Zivilgesellschaft. Alltag, Ökonomie, Kultur, Politik. Hamburg. VSA-Verlag.

- Kebir, Sabine (2000): Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie. 2. Aufl. Berlin: Aufbau Verlag.
- Kimmerle, Heinz (2001): Ein neues Modell des Entwicklungsdenkens. Die Bedeutung interkultureller Dialoge besonders auf den Gebieten der Philosophie und der Kunst für die Entwicklungstheorie. In: Behrens, Roger/Kresse, Kai/Peplow, Ronnie M. (Hg.): Symbolisches Flanieren. Kulturphilosophische Streifzüge. Festschrift für Heinz Paetzold zum 60. Hannover: Wehrhahn Verlag, 252-267.
- Landsgesell, Gunnar (2002): Bitte liebt Schlingensief! <http://www.malmoe.org/artikel/erlebnispark/310>, 24.7.2004.
- Lindner, Rolf (2000): Die Stunde der Cultural Studies. WUV: Wien.
- Lilienthal, Matthias/ Philipp, Claus (2000): Schlingensiefs „Ausländer raus“. Bitte liebt Österreich. Dokumentation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lutter, Christina/Reisenleitner, Markus (1998): Cultural Studies. Eine Einführung. Wien.
- Ndere (2004): Aims of Ndere Troupe. <http://www.ndere.com/about.aims.php>, 30.7.2004.
- ORF (2000): Schlingensief und die Folgen. http://kultur.orf.at//000627-3740/3744txt_story.html, 23.7.2004.
- Rudolf, Marie-Therese (2004): Austrian Dream. In: Südwind-Magazin 4 (8).
- Schiller, Friedrich ([1787] 1991): Don Carlos. Stuttgart: Reclam.
- Schiller, Friedrich von ([1784] o.J.): Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. In: ders.: Werke. Hg. von Eduard L. Leuscher. Bd. XI. Wien / Hamburg / Zürich: Gutenberg, 223-235.
- Schreyvogel, Friedrich (1956): Das Österreichische an „König Ottokars Glück und Ende“. Zur Wiedereröffnung des Wiener Burgtheaters am 15. Oktober 1955. In: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft (2), 183, 185.
- Schwaiger, Michael (Hg., 2004a): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Christian Brandstätter.
- Schwaiger, Michael (2004b): Einbruch der Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators. In: ders. (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Christian Brandstätter, 9-15.
- Szondi, Peter (1963): Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Thompson, Edward P. (1980): Plebejische Kultur und moralische Ökonomie. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main / Berlin / Wien.

Abstract:

In diesem Beitrag werden mehrere Antworten auf die Frage nach dem politischen und/oder entwicklungspolitischen Potenzial des Theaters vorgestellt und diskutiert. Das Theater der Aufklärung verstand sich selbst als moralische Anstalt und machte sich zum volkspädagogischen Projekt. Einen anderen Zugang wählt jener Ansatz, der mit Brecht u.a. auf das emanzipatorische Potenzial des Theaters hofft und durch dieses die Selbsterziehung des Volkes zum Regieren stimulieren möchte. Dies wird auch an außereuropäischen Theaterbeispielen wie etwas Wole Soyinkas Werken oder dem Entwicklungstheater nach Boal gezeigt. Zuletzt wird vorgeschlagen, den Begriff der Theatralität auch für alltagsbezogenen Darstellungen zu öffnen und aus einer so gewonnenen Perspektive dem Dialog einen bedeutenden Platz im Theatergeschehen einzuräumen.

This contribution questions the theatre about its political potential, also in regard of development policy. The theatre of the Enlightenment understood itself as “moralische Anstalt” and was conceived as an people-educational project. An other way was chosen by Brecht and others, who tried to make use of the theater as a place where people could be stimulated to govern themselves. This form of emancipatory theater existed in Europe as well as we may find examples in other continents, e.g. the works of Wole Soyinka or the conception of the theatre of the oppressed of Augusto Boal and a great number of development theater following his ideals.

Gerald Faschingeder

Paulo Freire Zentrum für transdisziplinäre Entwicklungsforschung
und -Bildung

Porzellangasse 33a / IV / 1

A-1090 Wien

E-mail: gerald.faschingeder@univie.ac.at.