Stefanie Hübner: Der Finger in der Wunde Tendenzen im deutschen Gegenwartstheater
In: Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Beata Ociepka, Detlef Pollack, Beata Mikołajczyk (Hg.):
Die Stärke der Schwäche. Schriften des Collegium PONTES Band 3
Peter-Lang-Verlag Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2009
DOI 10.1696/CP-2009-3-9

Stefanie Hübner

Der Finger in der Wunde

Tendenzen im deutschen Gegenwartstheater

Im Theater der Gegenwart, vor allem in seinen von der Ästhetik der Postmoderne und des postdramatischen Theaters geprägten Formen, wird dem Zuschauer keine Synthese des Vorgeführten mehr angeboten. Der Rezipient erlebt ein Panorama unterschiedlicher Wirklichkeitsanteile bzw. -repräsentanten, das die multiple Option öffnet, sich für verschiedene Deutungen zu entscheiden, die keiner Hierarchie verpflichtet sind. Die sehr unterschiedlichen Erscheinungsformen des aktuellen Theaters entziehen sich systematisch einer einheitlichen Diskursbildung. Der Zuschauer wird vielmehr aufgefordert, die Grenzen seiner eigenen Wahrnehmungs- und Verständnisleistung zu erweitern. Auf dieser Ebene liegt bereits die erste Möglichkeit einer Machtunterwanderung durch die Kunst: Sie entzieht sich weitgehend dem Anspruch eines wissenschaftlichen Diskurses auf schlüssige Deutung.

Das zeitgenössische deutschsprachige Theater ist in weiten Teilen gekennzeichnet durch eine Suche nach neuen Formen des Umgangs mit Wirklichkeiten – realen, theatralen, virtuellen –, die sich weder auf die illusionistische Repräsentation eines Abwesenden beschränken, noch den Spektakelcharakter der zunehmend theatralisierten Wirklichkeit reproduzieren. Mit dem Aufbrechen traditioneller Repräsentation geht in einigen dieser Formen auch eine zunehmende Politisierung einher. Drei Beispiele dieser Politisierung im Theater werden im Folgenden besprochen. Im Mittelpunkt der Überlegungen stehen das Stück *Der Kick* von Andres Veiel, die Produktion *Wallenstein* des Regiekollektivs Rimini Protokoll und die Aktion *Bitte liebt Österreich* von Christoph Schlingensief.

In einer Gesellschaft, die sich bestimmt sieht durch Negativ-Phänomene wie z.B. Arbeitslosigkeit, Krieg und Terror, verlangen politische Fragestellungen nach einer anderen Art der Besprechung und Diskussion.

Die so genannte ›soziale Wirklichkeit‹ drängt weg von der privaten Nabelschau und in die Bühnenöffentlichkeit, doch ist hier zu unterscheiden zwischen einem politischen Theater und einem Theater mit politischen Themen. Auf vielen deutschen Bühnen werden brisante Themen angesprochen, doch häufig nur angerissen, so dass sie selten ihren Zündstoff entfalten. Politisches Theater heute erschöpft sich nicht in der einfachen Besprechung der Themen der Zeit. Theater als Dringlichkeit zu begründen, ist eine Frage der Wirkung von Form – eine Form, die den ›Finger in die Wunde legt‹, ohne agitatorisch einen Ausweg proklamieren zu können oder zu wollen. Dieser Anspruch erinnert an Joseph Beuys` Installation ›Zeige deine Wunde‹ aus dem Jahr 1974/75. Sie zeigt alte Arbeitsgeräte, die durch die Entwicklung der Maschinen obsolet geworden sind. Mit dem Titel fordert Beuys dazu auf, Krankheiten zu benennen, die sich aus den Veränderungen der Arbeit und des sozialen Zusammenlebens ergeben. Denn nur wenn Verletzungen offenbart werden, kann der Heilungsprozess einsetzen.

Das Theater ist mit Joshua Sobol in diesem Zusammenhang als Instrument gesellschaftlicher Selbsterkenntnis zu verstehen. Es schärft die Wahrnehmung der Zuschauer, macht sie sensibler und aufmerksamer für prekäre Zustände des Mangels und der Schwäche. Das Aufzeigen der Symptome von Krisenhaftigkeit (Geld, Gentechnik, Krieg) genügt im Theater nicht. Stattdessen muss eine konkrete Ursachenforschung im Mittelpunkt stehen. Politisch ist Theater, »indem es Situationen herstellt, in denen die trügerische Unschuld des Zuschauers gestört, gebrochen, fraglich gemacht wird«[1]. Das Gezeigte ist die Angelegenheit jedes Einzelnen und fordert dessen Positionierung ein. Dem Zuschauer wird damit die Möglichkeit genommen, die Missstände an die Anderen, die Gesellschaft, das System abzuschieben.

Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass das Theater seinem gesellschaftlichen Anspruch nur schwer gerecht werden kann. Fraglich bleibt, ob sich Menschen in Machtpositionen mit den besprochenen Themen auseinandersetzen. In den meisten Fällen bleiben sie dem Theater fern. Die Verantwortlichen gesellschaftlicher Veränderungen werden somit nur selten erreicht.

[1] Lehmann, Hans-Thies: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Recherchen* 12. Berlin 2002, S. 19.

Die heutige Medienlandschaft vermarktet das Übertreten wahrer oder vermeintlicher Tabus. Die Themen, die die Medien einer breiten Öffentlichkeit präsentieren, werden überwiegend nach Erkenntnissen der Medienwirkungsforschung ausgewählt und werden für die Darstellung in Presse, Funk oder Fernsehen stark simplifiziert. Darstellungswürdig sind heikle gesellschaftliche Entwicklungen für die Medien erst dann, wenn ein Ereignis ihnen Dringlichkeit oder Prominenz verleiht. Angesichts der Informationspolitik der Medien erfüllt das gegenwärtige politische Theater die Funktion einer Gegeninformations-Bühne, wie sich anhand von drei Beispielen aus der zeitgenössischen deutschsprachigen Theaterlandschaft zeigen lässt.

Andres Veiel *Der Kick*

Der Kick von Andres Veiel hatte am 23. April 2005 am Theater Basel und einen Tag darauf am Maxim Gorki Theater in Berlin Premiere. Es ist ein dokumentarisches Stück über die Geschichte eines brutalen Mordfalls, der sich im Juli 2002 im brandenburgischen Potzlow zugetragen hat. Zwei Brüder und einer ihrer Freunde ermordeten einen Jungen aus dem Nachbarort. Täter und Opfer kannten sich. Die Jungen schlugen über Stunden hinweg immer wieder auf ihr Opfer ein und töteten es schließlich, indem einer der Täter auf den Hinterkopf des Opfers sprang. Dieser Gewaltakt, der so genannte ›Bordsteinkick‹, wurde nach einer Szene des Films *American History X*[2] ausgeführt. Die Täter vergruben die Leiche des Jungen in einer Jauchegrube, wo sie erst vier Monate später entdeckt wurde.

Der Kick ist ein Beispiel für das Neue Dokumentartheater. Andres Veiel und die Dramaturgin Gesine Schmidt sprachen mit den Tätern, Angehörigen von Opfer und Tätern und weiteren Dorfbewohnern in Potzlow. Sie studierten Akten, Verhörprotokolle, Anklage, Plädoyers und Urteile des Gerichtsprozesses. Die Ergebnisse ihrer Recherche verdichteten sie zu einem szenischen Protokoll. In Veiels Inszenierung spielen zwei Schauspieler – Susanne-Marie Wrage und Markus Lerch – als Stellvertreter die Rollen aller 21 Personen. Die beiden Darsteller wechseln beeindruckend von einer Sekunde auf die andere die Rollen. Auf Maske und Bühnenbild wird weitgehend verzichtet. Der Spielort, eine alte Fabrikhalle im Gewerbehof

[2] Der Film entstand 1998 unter der Regie von Tony Kaye.

der alten Königsstadt im Stadtteil Prenzlauer Berg in Berlin, ist dunkel und wird nur durch wechselndes Scheinwerferlicht erhellt. Im hinteren Teil befindet sich ein Kasten mit einem breiten Fenster, hinter dem sich ein hell erleuchteter kleiner Raum befindet. Die Kleidung der Darsteller ist in Schwarz gehalten. Die Ereignisse und Emotionen werden allein über Mimik und Sprache transportiert. »Mit minimaler Gestik und Mimik, mit Dialekt und Amtssprache, mit Präzision und Phantasie lassen Wrage und Lerch eine komplizierte Welt vor unseren Augen entstehen. Wrage ist Marinus Mutter und Marcel Schönfeld. Das ist eine Frage von verschobener Körperhaltung und schauspielerischer Intensität.«[3]

Monatelang haben Veiel und Schmidt im Ort recherchiert und Zeugnisse über den Mord, das Opfer und die Täter gesammelt. Das Destillat, das Veiel und Schmidt aus der Materialsammlung geformt haben, zeigt dem Zuschauer die Lebensverhältnisse der Umwelt und versetzt ihn in die Psyche der Täter, des Opfers und beider Familien, so dass die Ursachen und Bedingungen der Bluttat nachvollziehbar werden. Dieser Nachvollzug bewirkt ein Erleben und Verstehen des sozialen Hintergrunds der Tat, so dass ein ganz anderer Eindruck entsteht, als der von Presse und Fernsehen über den Fall Potzlow vermittelte. Das scheinbar stimmige Erklärungsmodell für die Tat – Arbeits- und Perspektivlosigkeit im Osten – wird von einem nur schwer durchschaubaren Ursachengestrüpp unterlaufen. Das Stück wie auch der 2006 in desen Nachfolge entstandene Film schauen hinter die Schablonen, die in den Medien von den Opfern konstruiert wurden. Es holt sie aus dem ›Monsterkäfig‹ und gibt ihnen eine Biografie.[4] So wird der Darsteller des Haupttäters, der bei den Verhören im geschlossenen Kasten steht, immer dann aus diesem herausgeholt, wenn er etwas Persönliches aus seinem Leben erzählt.

Das Stück wirkt der Sensationslust der Medien und ihrer Konsumenten entgegen und stellt fest gefügte Meinungen über Schuld, Unschuld und Verstrickung in Frage. Es zeigt ein differenziertes Bild der sozialen Verhältnisse. Dies löst beim Zuschauer Verstörung und Irritation aus und macht ihn schwanken zwischen Verurteilung der Gewalttat und Verstehen der

[3] Kühn, Heike: *Das Unsägliche entlarvt*. Andres Veiels *Der Kick* untersucht ein Verbrechen und arbeitet mit begnadeten Schauspielern den Deutschland-Komplex auf. In: *Frankfurter Rundschau*, 21.09.2006, S. 26.

[4] Vgl. ›Warum liebt sie ihn?‹ Fragen von Carolin Ströbele an Andres Veiel. URL: http://zuender.zeit/2006/07/kick [Stand: 19.07.2007]

Hintergründe. »Verstehen bedeutet aber nicht Verständnis«[5]; die Täter sollen keinesfalls zu Opfern ihrer eigenen Verhältnisse gemacht werden. Das Unmenschliche der Tat erscheint so auf erschütternde Art und Weise menschlich. Jedoch werden mit Hilfe der authentischen Sprache die Ereignisse nicht bebildert. Es wird vielmehr mit Hilfe von Theater und Film eine Distanz geschaffen, die die Bilder erst im Kopf des Zuschauers entstehen lässt.

Rimini Protokoll *Wallenstein*

Das Neue Dokumentarische Theater thematisiert nicht-fiktionale Stoffe ohne mimetisch-referenzielle Methoden. Eine der jüngsten Entwicklungen in dieser Ästhetik holt anstelle von Schauspielern zur Verkörperung fiktiver Figuren ›Experten‹ bestimmter Gebiete der Lebens- und Arbeitswelt direkt aus der Realität auf die Bühne. Diese neue Form wurde in den letzten Jahren vor allem von der Gruppe Rimini Protokoll geprägt. In einer Kombination aus Performance und Theater bringen sie gesellschaftliche Realität auf die Bühne, indem sie für ihre Themen ›Experten‹ suchen und sie ihr eigenes biografisch reales Material vortragen lassen. Hier wird keine Wirklichkeit abgebildet, sondern authentische Wirklichkeit findet Eingang in das Theater. Tradierte Kriterien der Echtheit und Glaubwürdigkeit auf dem Theater werden konfrontiert mit faktischer Realität. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion ist nicht mehr eindeutig erkennbar. Es wird damit nicht nur die Kategorie der Authentizität in Frage gestellt, sondern auch »die Kategorie des Theatralen auf ihr Verhältnis zur Realität hin befragt«.[6]

Die dokumentarische Inszenierung Wallenstein entstand 2005 für die 13. Internationalen Schillertage in Kooperation der beiden Nationaltheater Weimar und Mannheim. Die Uraufführung fand am 5. Juni 2005 in Mannheim statt. Für diese Produktion arbeiteten Helgard Haug und Daniel Wetzel – zwei Protagonisten der Gruppe Rimini Protokoll – anlässlich

[5] ›Verstehen bedeutet nicht Verständnis‹. Ein Gespräch mit dem Autor und Regisseur Andres Veiel über Jugendliche und rechtsextreme Gewalt. Interview geführt von Anton Landgraf. In: *amnesty journal. Das Magazin für Menschenrechte*, Nr. 06/2007, S. 17.

[6] Dreysse, Miriam: *Spezialisten in eigener Sache.* In: *Forum modernes Theater,* Bd. 19, Heft 1. Tübingen 2004, S. 34.

des Schiller-Jahres zum ersten Mal mit einem Dramentext. Menschen aus der Umgebung von Mannheim und Weimar wurden gesucht, die sich aufgrund ihrer Biografie mit Motiven und Figuren in Schillers Stück identifizieren konnten: ein Weimarer Polizeichef, ein Mannheimer Politiker, zwei amerikanische Veteranen des Vietnamkriegs, die Inhaberin einer Partnerschaftsagentur mit Spezialisierung auf Seitensprünge, eine Astrologin, ein ehemaliger Oberkellner des Weimarer Hotels Elephant, ein Elektromeister und Schillerfan, ein Luftwaffenhelfer aus dem Zweiten Weltkrieg sowie ein ehemaliger Zeitsoldat.

Dr. Sven-Joachim Otto wurde als Wallenstein besetzt. 1999 kandidierte er für das Amt des Oberbürgermeisters in Mannheim. Die Wahl verlor er nur knapp. Spätere Bemühungen um ein Regierungsamt scheiterten an internen Zwistigkeiten innerhalb seiner Partei. Die Parallelen zu Wallenstein – Feldherr des Dreißigjährigen Krieges – waren bemerkenswert. Wallenstein wurde von seinen Anhängern im Stich gelassen und später verraten. Dem Schillerschen Text entnahmen die Regisseure Motive wie Macht und Ohnmacht, Vertrauen und Enttäuschung, Treue und Verrat. Die Akteure setzten sich auf der Grundlage ihrer eigenen Lebenssituation und gesellschaftlichen Position mit diesen Themen auseinander. So wurde Schillers Werk auf erstaunliche Weise aktualisiert.

Das Dokumentarische macht die Zuschauer zu Zeugen: Die amerikanischen Soldaten auf der Bühne waren wirklich im Vietnamkrieg im Einsatz; die Kupplerin (bei Schiller die Gräfin Terzky) führt tatsächlich eine Partnerschaftsagentur und betreibt ihr Geschäft per Handy live auf der Bühne. »Die Einzelteile behalten so ihre Autonomie, ihre Fremdheit bei – als Zuschauer erhält man Einblick in die fremde Biografie, das andere Leben, ohne dass man seiner im Abbild, in einer Deutung oder Wertung habhaft werden könnte.«[7] So werden Elemente der Performance in die Inszenierung einbezogen, und es entsteht ein Realitätsbezug ohne Mimesis und Fiktion. Das Publikum wird stärker gefordert. Die Regisseure, die sich mehr als »Arrangeure des Gefundenen denn als Schöpfer eines Neuen«[8] verstehen, zwingen es aus seiner passiven Rolle. Die Zuschauer müssen sich mit der Zuordnung der montierten Realitätsteilchen selbstständig

[7] Dreysse, Miriam: *Spezialisten in eigener Sache.* In: *Forum modernes Theater*. Bd. 19, Heft 1. Tübingen 2004, S. 34.

[8] Ebd.

auseinandersetzen, denn eine eindeutige Zuweisung der Kategorien Fiktion und Realität bleibt ihnen von der Seite der Regisseure verweigert.

Christoph Schlingensief *Bitte liebt Österreich*

Die Performances von Christoph Schlingensief spielen an der Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft mit dem Risiko. Sie arbeiten mit Joseph Beuys erweitertem Kunstbegriff und seinem Konzept der ›sozialen Plastik‹, das in jedem sozial handelnden Menschen die Fähigkeit sieht, durch sein Verhalten zum Wohl der Gemeinschaft beizutragen.

Im Rahmen der Wiener Festwochen veranstaltete Schlingensief vom 9. bis 16. Juni 2000 die Aktion *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche.* Zwölf Ausländer zogen für eine Woche in Container auf ein rundum abgeschirmtes und kameraüberwachtes Gelände neben der Wiener Staatsoper – begleitet von großem öffentlichem Interesse und von Schlingensief als Asylbewerber anmoderiert. Auf dem Dach des Wohncontainers wurden blaue Fahnen der rechtspopulistischen FPÖ gehisst. Unter den Augen zahlreicher Zuschauer wurde ein Schild mit der Aufschrift ›Ausländer raus‹ enthüllt und gemeinsam mit dem Logo der Wiener *Kronen Zeitung*[9] am Container befestigt. Wie beim RTL2-Spektakel *Big Brother* war die österreichische Bevölkerung dazu aufgerufen, per Telefon oder via Internet täglich die zwei unbeliebtesten Insassen aus dem Container heraus zu wählen, die dann am Abend den Container verlassen mussten, um in ihr Heimatland abgeschoben zu werden. Dem Sieger winkte ein Geldgewinn und wenn sich Freiwillige dazu fanden, die Einheirat in die österreichische Wahlheimat.

Ein ›Theater‹ der besonderen Art fand im politischen, sozialen und psychologischen Kommunikationsgeflecht statt, das sich rund im die Aktion entfaltete. Mit seiner Aktion wollte Schlingensief nicht nur Widerstand gegen den Einzug der FPÖ in die österreichische Regierung leisten, sondern, wie er selbst in verschiedenen Interviews betonte, vor allem Widersprüchlichkeit erzeugen. Sein Anliegen bestand nicht vordergründig in

[9] Die *Kronen Zeitung*, allgemein nur kurz Krone genannt, ist die auflagenstärkste (eine Million Exemplare) österreichische Boulevardtageszeitung. Mit knapp drei Millionen Lesern bei einer Bevölkerungszahl von etwa acht Millionen ist die Kronen Zeitung somit gemessen an der Einwohnerzahl eine der stärksten, erfolgreichsten und auch der einflussreichsten Zeitungen der Welt.

einer Therapie der Umstände, sondern in einer Offenbarung und Offenlegung der Verhältnisse.

Die Aktionen von Christoph Schlingensief sind politisches Theater, indem sie Irritation erzeugen, die politisch produktiv werden kann. Diese Irritation erreicht ihr Ziel durch Veröffentlichung und Bloßstellen gesellschaftlicher Ängste, über die das Umfeld zu diskutieren beginnt. Mit der Performance während der Wiener Festwochen 2000 stellte Schlingensief die Unmenschlichkeit im Umgang mit Asylbewerbern aus. Er deckte die Verlogenheit der einige Monate zuvor gewählten Politiker auf und provozierte österreichische Bürger, die sich im Zorn mit ihren rassistischen und faschistoiden Ansichten outeten. Dabei ging es nicht um die Propagierung einer Ordnung bzw. Gegenordnung und auch nicht um den Transport politischer Ideen. Die Kunst politisch zu machen, bedeutet, in Anlehnung an Hans-Thies Lehmann, ein ästhetisches Verfahren zur Anwendung zu bringen, das Mechanismen der Repräsentation strategisch ausstellt und damit auf ihre Gesetztheit verweist, der man keinesfalls machtlos gegenüber steht.[10] Schlingensief kreierte eine Performance-Installation, um Mechanismen der politischen Machtausübung strategisch auszustellen und die Bevölkerung zu lautstarker Kritik daran herauszufordern. Dabei wurden die Grenzen zwischen Kunst und Politik unkenntlich gemacht und von ihm schlichtweg geleugnet. »Dass Schlingensief auf die irritierende Verwechslung von Kunst und Wirklichkeit Wert legt, zeigt sein empörter Widerstand gegen Flugschriften, die die Aktion als ›künstlerische Veranstaltung‹ der Wiener Festwochen ausweisen.«[11] Die Kunst des Christoph Schlingensiefs hat ihren Anspruch aufgegeben als Kunst wahrgenommen zu werden, aber genau daraus bezieht sie ihre Wirkkraft.

Politisierung durch Authentizität

Die Ziele, Arbeitsweisen und Ergebnisse der vorgestellten Künstler und Gruppen sind durchaus verschieden, gemeinsam ist ihnen aber ein Inte-

[10] Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Recherchen 12*. Berlin 2002, S. 17ff.

[11] Schößler, Franziska: *Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief.* In: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, hrsg. von Gilcher-Holtey, Ingrid, Kraus, Dorothea, Schößler, Franziska. Frankfurt am Main 2006, S. 270.

resse an der Arbeit am Nicht-Perfekten, am Authentischen und Antiillusionistischen. In jüngster Zeit haben sich Regisseure und Performer verstärkt Randgruppen wie Migranten, Alten, Obdachlosen und Straftätern gewidmet. Schauspielerei operiert hier, quasi mit doppelter Persönlichkeit spielend, an den Grenzen zwischen Darstellung und authentischem Selbstausdruck. Man sieht Akteure, die offenbar keine körperliche und stimmliche Ausbildung für die Bühne haben, die deren Mittel nicht beherrschen und nicht virtuos Rollen spielen können. Doch in vielen zeitgenössischen Theaterproduktionen steht nicht die Kunst der vollendeten Illusion im Mittelpunkt. Es werden im Gegenteil etablierte Normen und Regeln der Darstellung missachtet und außer Kraft gesetzt. »Die Arbeit am Nicht-Perfekten meidet nicht nur das Ideal der Vollendung; vielmehr wird die Orientierung des Menschen und seiner Darstellung in Hinblick auf ein verbindliches Ideal selbst suspekt. Inkonsequenz, Widersprüchlichkeit, formale Heterogenität, Unfertigkeit und Offenheit werden geradezu gesucht.«[12]

Die Performance-Ästhetik, die sich in solchen Produktionen widerspiegelt, lehnt auf der Suche nach dem Authentischen das Fiktionale des Schauspiels generell ab. Manchmal wissen die Teilnehmer einer Performance nicht einmal, dass sie soeben einbezogen wurden. Der Zuschauer erlebt eine Aufführung heute nicht mehr ausschließlich als Beobachter, sondern er muss auch damit rechnen, beobachtet zu werden. Den Einzelnen erwartet ein vielseitiges Spiel zwischen Ausstellen und Verbergen, Observieren und Offenbaren. Die nicht ausgebildeten Darsteller sind nicht bloß Objekte der Schaulust, die alle Peinlichkeit ihres Auftritts ignorieren und sich offenherzig präsentieren. Sie stehen paradigmatisch für die Auseinandersetzung mit dem Unfertigen und Unabgeschlossenen, mit schwer planbaren Lebenszusammenhängen, die immer wieder durch Unvorhergesehenes verändert werden können. Der Zuschauer sieht sich auf der Bühne selbst referiert. Es sind Bruchstücke seiner selbst, die ihm in die Hand gegeben werden; auf welche Weise er sie zusammensetzt, bleibt ihm selbst überlassen. Damit hält hier eine Politisierung Einzug, die weit über den

[12] Roselt, Jens: *Die Arbeit am Nicht-Perfekten.* In: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, hrsg. von Fischer-Lichte, Erika, Gronau, Barbara, Schouten, Sabine, Weiler, Christel. Recherchen 33. Berlin, S. 31.

kathartischen Effekt hinausgeht, den Aristoteles in der ›Poetik‹ beschreibt. Der Zuschauer wird zum Politikum. Er wird auf sich selbst zurückgeworfen sowie an seine Selbständigkeit im Denken und seine Verantwortung erinnert, die er beim Treffen von Entscheidungen zumeist von sich weist. Das Nicht-Perfekte auf der Bühne hinterfragt nicht nur die etablierten Konventionen der Repräsentation von Individualität, sondern weist zugleich die gesellschaftlichen Muster zurück, auf die sich diese Konventionen beziehen. »Inszenierungsverfahren des Theaters überlagern sich mit denen der Wirklichkeit. Die nicht-professionellen Darsteller legitimieren ihren Bühnenauftritt mit ihrem Expertentum für eine spezifische Form der Wirklichkeitsinszenierung – sei es aufgrund einer persönlichen Vorliebe, ihres Berufs oder einer bestimmten biografischen Erfahrung.«[13]

Die Akteure wirken in ihren Expertentum authentisch, nicht aber in ihrem Auftritt auf der Bühne. Der Wille zur Selbstinszenierung birgt auch immer das Risiko des Scheiterns, das stets während der Aufführung präsent ist. Die Möglichkeiten des Scheiterns werden jedoch in zeitgenössischen Theaterproduktionen mitgedacht und stellen sogar eine Nähe zum Publikum her. Die Akteure auf der Bühne sind Spezialisten ihres eigenen Könnens und Wissens nicht aber ihres darstellerischen Auftritts. »Der Eindruck von Authentizität entsteht hier im Unterlaufen des Erwarteten, im Fehler in der Inszenierung.«[14] Es ist ein permanentes Spiel mit der Wahrnehmung und Erwartung des Rezipienten. Die illusionistische Rahmung des Theaters kollidiert mit der Einbeziehung bühnenfremder Personen in die Produktionen. Die Kategorie des Fiktiven wird dennoch nicht durch eine Sehnsucht nach Authentizität auf der Bühne abgelöst, sondern beide Kategorien scheinen sich auf neue Art und Weise zu durchmischen.

Fazit

Die Arbeit mit dem Nicht-Perfekten verunsichert, da es konventionelle Bewertungskriterien relativiert und hinterfragt. Kann man die Täter von

[13] Matzke, Annemarie M.: *Von echten Menschen und wahren Performern.* In: W*ege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater,* hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten, Christel Weiler. Recherchen 33. Berlin, S. 4f.

[14] Ebd, S. 45.

Potzlow wirklich zur allgemeinen Beruhigung in den ›Monsterkäfig‹ sperren, wie die mediale Berichterstattung es getan hat? Veiel unterminiert bewusst mit seinem Stück *Der Kick* die angebliche Wissens- und Informationshoheit der Medien, die behaupteten, den Fall durchschaut und schlüssig erklärt zu haben.

Im Mittelpunkt politischer Theaterstücke steht die Beschäftigung mit Biografien und – wiederum nicht-perfekten – Biografien der Darsteller. Die Verschachtelung inszenierter Vorgänge und tatsächlicher Lebenszusammenhänge wird sehr genau beleuchtet. Das Regiekollektiv Rimini Protokoll versucht herauszufinden, wie sich Schillers Figur Wallenstein in der Biografie eines Mannheimer Politikers wieder findet.

Zudem provoziert Christoph Schlingensief mit seiner Sehnsucht nach einem System, von dem alle zugeben können, dass es ein ›Betrugssystem‹ ist. »Dadurch, dass man behauptet, etwas sei Theater, man den Fake-Charakter vor- und zugibt, entsteht eine neue Ehrlichkeit«[15], meint er. Auf diese Weise wäre man auf dem Weg, einen Wirklichkeitsanspruch zu unterlaufen, den Politik, Medien etc. sich selbst und der Öffentlichkeit tagtäglich vorgaukeln. Die Ästhetik der Performance, die in allen vorgestellten Produktionen eine Rolle spielt, ermöglicht durch ihre direkte Ankoppelung an die Realität einen noch stärker provozierenden Zugriff. Die Provokation erfolgt mit dem Wissen, keine Gewissheiten mehr bieten zu können. Sie richtet sich an den Zuschauer und fordert seinen unbedingten Willen ein, vor der Komplexität der Welt nicht zurückzuschrecken und die Formulierung von Erfahrungen und Empfindungen nicht zu scheuen. Im alltäglichen Dschungel der Präsentation und Repräsentation stehen Misstrauen und Kritik auf der Tagesordnung. Das Potenzial des Theaters und besonders des politischen Theaters liegt in der Demaskierung der Inszenierung von gesellschaftlicher Wirklichkeit und dem Versuch der Komplexität der unterschiedlichen Inszenierungsformen mit eigenen Mitteln zu begegnen.

[15] Matzke, Annemarie M.: *Von echten Menschen und wahren Performern.* In: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater,* hrsg. von Fischer-Lichte, Erika, Gronau, Barbara, Schouten, Sabine, Weiler, Christel. Recherchen 33. Berlin, S. 46.