

# Kollektiv *kreativ*

## Produktionsformen des politischen Theaters

HAJO  
KURZENBERGER

Die soziale Aufmerksamkeit eines sich politisch verstehenden Theaters beginnt mit der sozialen Aufmerksamkeit im Proben- und Vorbereitungsprozess der Aufführung. Für diese These gibt es in der deutschen Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts markante Belege: das politische Theater der Weimarer Republik etwa oder jenes der Nach-68er, wie es sich an der Berliner Schaubühne und im Frankfurter Mitbestimmungsmodell realisierte. Der Blick auf die historischen Beispiele kann die Unterschiede der damaligen politischen und kulturellen Konstellation zur heutigen deutlich und damit möglicherweise die Bedingungen und Schwierigkeiten besser verstehbar machen, die die gegenwärtige Theaterpraxis hat, den politischen Verhältnissen und ihrer theatralen Darstellbarkeit gerecht zu werden.

**1 | Programmatische Eröffnungspremiere mit Bertolt Brechts „Die Mutter“ am 8. Oktober 1970 in der Regie von Peter Stein an der Berliner Schaubühne mit Therese Giehse (Bildmitte) in der Titelrolle.**

Die Gründe dafür sind vielfältig. Sicherlich hat sich die schon von Brecht konstatierte Tatsache, das Eigentliche sei ins (abstrakt) Funktionale gerutscht, ökonomische Abläufe und ihre Folgen seien szenisch kaum zu fassen, global vergrößert. Auch tut sich das Theater (deshalb?) zunehmend schwerer, den Menschen/die Figur im Zentrum seiner Aufmerksamkeit und exemplarischen Darstellung zu halten. Zudem muss sich das Gegenwartstheater in medialer szenischer Konkurrenz behaupten: Die allgemeine Theatralisierung der Gesellschaft gipfelt häufig in den medialen Inszenierungen der Politik. Freilich ergeben sich genau hier neue theatrale Möglichkeiten, das Theater wieder politisch zu machen. „Soziale Aufmerksamkeit“ ist aber wohl ein zu schwacher Begriff, um dem Theater seine ehemals politische Funktion zurück zu gewinnen. Das kann man am historischen Beispiel genauer studieren: Gefragt ist die analy-

tische Kraft bei der Einlassung aufs Gegebene, gebraucht wird ein waches Bewusstsein und eine diskursive, auch szenische Dialogfähigkeit, die aufspürt und listig entdeckt, wo und vor allem wie sich die bestehenden politischen Verhältnisse theatral-medial unterminieren lassen. Dass dabei das Kollektiv, das Team, der kritische Dialog, die genaue Recherche und die gemeinsame Spiellust verstärkt zum Zuge kommen können, ist das wieder zu entdeckende Erbe, das die theaterhistorischen Beispiele weitergeben.

„Die *Truppe 1931* war neben dem Piscator-Kollektiv das erfolgreichste proletarisch-revolutionäre Theaterkollektiv Deutschlands. Ihr Erfolg gründete sich

auf die Konsequenz, mit der sie das Prinzip der Kollektivität unter seinen vielfachen Aspekten in der Theaterarbeit zu verwirklichen suchte. Dieses Prinzip erstreckte sich von der politischen Haltung über Ensembledtyp und Arbeitsweise bis zu den Darstellungsmethoden und in Bereiche des Stils“, schreibt Ludwig Hoffmann in seiner Einleitung des zweiten Bandes „Theater der Kollektive“.<sup>1</sup> In dürren Worten ist hier zusammengefasst, was Ingeborg Franke, ein Mitglied der *Truppe 31*, in einem ebenso sachlichen wie glühenden Arbeits- und Erfahrungsbericht an potentielle Nachahmer und die Nachgeborenen weitergeben will. Wirtschafts-, Finanz- und Kulturkrise des Jahres 1931 sind der Ausgangspunkt. 5,7 Millionen Arbeitslose stehen auf der Straße, mit ihnen 12 000 erwerbslose Schauspieler. Aus ihnen rekrutiert sich das Kollektiv *Truppe 1931*. Deren politische Zielsetzung ist klar: Der proletarisierte Mittelstand soll po-



Foto: Deutsches Theatermuseum München/Archiv Ilse Buhls

litisch aufgeklärt und gewonnen werden im Kampf gegen den Faschismus und für die marxistische Überzeugung, dass die Kenntnis der Klassenlage Voraussetzung für revolutionäres Denken und Handeln ist. Das bedeutet künstlerisch: Die „Befreiung der Produktivkräfte des einzelnen [...] zur kollektiven Arbeitsform.“

Dass der Einzelne nur im Kollektiv seine Fähigkeiten voll entfalten kann, gemeinsames Tun und Arbeiten dem Individuellen vorgeordnet ist, wird hier aus zwei Quellen gespeist: aus dem marxistischen Theorem, dass „die revolutionäre, proletarische Bewegung auf den selbstschöpferischen Kräften der Massen fußt“, und aus der konkreten Erfahrung der realen Konkurrenzsituation am Theater, wo „jeder Spezialist sich in Selbstherrlichkeit bemüht, dem anderen Spezialisten den Rang abzulaufen“. Anstelle des Gegeneinander soll das Miteinander im Kollektiv treten, wo jeder „die Verantwortung für das Theater im ganzen“ trägt. Politische Ideologie und konkrete Erfahrungen mit der medialen und realen Disposition des Theaters stärken sich hier wechselseitig; eine Wechselwirkung, die später auch bei der Schaubühnen-Gründung und der Installation des Frankfurter Mitbestimmungsmodells von großer Bedeutung ist.

Die Verantwortung der am Kollektiv Beteiligten erschöpft sich dabei keineswegs in der schauspielerischen Tätigkeit. „Die zweite Funktion aber, die jedem einzelnen Kollektivmitglied die Verantwortung für das Theater auferlegte, bestand in der Ausübung seines Mitbestimmungsrechts in allen Fragen, die unser Theater als Gesamtheit berührten.“ Das meinte nicht nur die Übernahme organisatorischer, administrativer und bühnentechnischer Arbeiten, sondern vor allem die gemeinsame Erarbeitung und Einlassung auf Stoff und Thema, hier auf „die Angestelltenfrage“. Schon bevor es zur Darstellung auf den Proben und auf der

Bühne kommt, konstatieren die Mitglieder des Kollektivs „eine unerhört lebendige Beziehung zum Stoff“ und sehen darin „die Voraussetzung jeder künstlerischen Leistung des Schauspielers“. „Aus revolutionärem Inhalt“ entsteht so nicht nur „eine wirklich revolutionäre, dramatische Form“, sondern vor allem auch der Wahrheitsanspruch und die Überzeugungskraft der Darsteller gegenüber dem Publikum. Nicht nur das „Gefühl einer kollektiven Leistung“ im Spiel, sondern auch „die kollektive Wirkung des Ensembles“ sind die Garanten des großen Erfolgs der ersten Produktion „Die Mausefalle“<sup>2</sup>, einer „musikalisch-politische[n] Revue über den Weg des Angestellten“, der sich mühsam aus seinem isolierten Kampf zur breiten proletarischen Klassenfront durchkämpft“<sup>3</sup>.

Die „vereinheitlichende Kraft“ schreibt die Berichterstatterin zum einen der gemeinsamen marxistischen Weltanschauung zu, zum andern der Person Gustav von Wangenheim, dem Gründer der Truppe, der das Kollektiv politisch und dramaturgisch stimuliert. Die Analogien zu den Theaterkollektiven nach 1968 liegen auf der Hand: Auch dort stärkt das gemeinsame politische Bewusstsein (zumindest zunächst) die Gruppen, ergibt sich die strukturelle Dialektik von Ensemble und Regisseur, Chor und Chorführer, ist die sozialistische kollektive Theateralternative dem etablierten Theater gegenübergestellt. Schließlich, ja zu aller erst: beide Bewegungen, die 68er und jene der Theater der Kollektive Ende der zwanziger Jahre, verstehen das „Theater als politische Anstalt“<sup>4</sup>, sehen in der Theaterarbeit das probate Mittel, die Zeit und die Gesellschaft zu verändern.

Freilich, in den gesamtgesellschaftlichen Ausgangsbedingungen, in der politischen Großwetterlage differieren das Kollektiv am Ende der Weimarer Republik und jene der etablierten Westrepublik der 68er Bewegung stark: Statt Millionen von Arbeitslosen

gibt es jetzt weitgehende Vollbeschäftigung und einen florierenden „Spätkapitalismus“, der den Massenkonsum auf eine erste, bisher nicht bekannte Höhe treibt, in einem politischen Klima des noch andauernden Kalten Krieges, dessen Freiheitsideologie den Vietnamkrieg zur Verteidigungsschlacht für den Erhalt West-Berlins macht. Die konkreten Theaterbedingungen an den festen Häusern freilich gleichen sich: Sie sind konservativ, strukturell feudalistisch, wie in den Dreißigern auch in den fünfziger und sechziger Jahren noch immer bestimmt von „regieführenden Theaterherrscher[n]“<sup>5</sup> und von einem Geist, der die Werk-treue-Formel hochhält, um intellektuelle Bewegung und politisch-gesellschaftliche Ansprüche vom Theater fern zu halten.

So geht die erste Attacke von jungen Theaterleuten 1968 gegen „den autoritären Geist des deutschen Theaters“, gegen entfremdete, weil weitgehend hierarchisierte und formalisierte Arbeitsbedingungen, die die gemeinsame schöpferische Selbstentfaltung im szenischen Produkt verhindern. Die gemeinsame „Verantwortung fürs Ganze“ ist hier wie damals das Ideal. Und die konkrete Forderung lautet: „Das Theater müsste kollektiv geleitet werden“, der „Trend zur kollektiven Regie“ sei zu fördern, um das Verhältnis Regisseur/Schauspieler dort produktiv zu machen, wo kritische Mitarbeit derzeit „als etwas Regelwidriges“ gilt.<sup>6</sup> An den Strukturen, der falschen Organisation des Betriebs und den daraus resultierenden theaterfeindlichen, weil die schöpferischen Energien abtötenden Probenabläufen wird zuallererst angesetzt. Visionäres und utopisches Ziel ist eine kritische Theaterarbeit, „ein Prozeß der gemeinsamen Bewußtwerdung, des Probierens, Diskutierens, Formulierens, bei dem der Regisseur nicht kommandiert, sondern stimuliert, klärt, kontrolliert – also die Reflexion vorbereitet, anregt und zusammenfaßt“.<sup>7</sup>



**2 | Die Mitglieder der „Truppe 31“, eine der erfolgreichsten proletarisch-revolutionären Theatergruppen in den frühen dreißiger Jahren. In der Bildmitte Steffi Spira; rechts Gustav von Wangenheim.**

**3 | Peter Palitzsch, in den siebziger Jahren treibende Kraft des Mitbestimmungsmodells am Frankfurter Schauspiel, wurde durch Brechts Theaterarbeit am Berliner Ensemble geprägt – hier bei Proben zu Helmut Baiers „Frau Flinz“ 1958.**

### ► Vom Sozialisten- zum Kunst-Kollektiv: die Schaubühne am Halleschen Ufer

Ausgerechnet in der Frontstadt des Kalten Krieges und dem Entstehungsort der Studentenbewegung, in West-Berlin, etabliert 1970 ein SPD-Senat Peter Stein und sein Kollektiv. Er gibt ihnen an der Schaubühne am Halleschen Ufer die Chance, ihre Vorstellungen vom zeitgenössischen politischen Theater organisatorisch und künstlerisch zu verwirklichen. Die Gruppe tritt mit dem gemeinsamen Ziel an, sich als sozialistisches Kollektiv auszubilden, dessen Endziel ein gelungener Kommunismus ist.<sup>8</sup> Bei der ersten Produktion, Brecht/Gorkis „Die Mutter“, schart man sich bewusst um eine frühere Protagonistin Brechts, um beiden Vertretern eines kritisch-politischen Theaters die Referenz zu erweisen und von ihnen zu lernen. Man steuert darüber hinaus entschieden die Zielsetzung an, sich als Kollektiv zu bewähren: „Indem das Ensemble die Bildung eines revolutionären Kollektivs darstellte, wollte es selber lernen, ein revolutionäres Kollektiv zu werden“.<sup>9</sup> Das geschieht weder naiv noch politisch blauäugig. Historisierung ist das dialektische Verfahren, das Brecht vorgeschlagen und praktiziert hat, wenn man „von fernen Umständen

handelnd, sehr wohl seine eigenen mitbedenkt“, wie Peter Iden es für diese erste Schaubühnen-Produktion festhält. Und man hat ebenso die Wechselwirkung im Kalkül, dass die mit der Gruppe gemachten Erfahrungen den historischen Stoff anreichern, so wie diese wiederum das eigene Selbstverständnis, die eigene Vorstellung vom Kollektiv stärken und verändern. Schon hier bewährt sich die auch künftig praktizierte Maxime, die eigene Erfahrung, die eigene bürgerliche Herkunft, die aktuelle Situation der Theatermacher im Stück nicht nur zu spiegeln, sondern mit seiner Hilfe diese zu erforschen. Sie gilt für nahezu alle nachfolgenden Produktionen.

Diese Erforschung beginnt weit vor den Proben, und zwar mit einer Intensität und Gründlichkeit, wie sie das deutsche Theater bisher nicht gekannt hat. Die von der *Truppe 31* mit Staunen wahrgenommene „lebendige Beziehung zum Stoff“, die sich durch gemeinsame Vorarbeit ergibt, ist im Schaubühnen-Kollektiv in vielfacher Weise gesteigert: Die demokratische Struktur, die flachen Hierarchien, das veränderbare Mitbestimmungsstatut sind nur der formale Boden und die notwendige Voraussetzung für jene Produktivität aller, die schon bald an Selbstausbeutung grenzt. Denn die

Transparenz der Entscheidungsprozesse, die Bedeutung, die der inneren Kommunikation von der kollektiven Leitung und allen Kollektivmitgliedern beigemessen wird, das Delegieren von Arbeitsprozessen an selbstverantwortliche Untergruppen stimulieren unablässig die Verantwortung jedes Einzelnen fürs Ganze. Was sich an Reflexionsbereitschaft und wissenschaftlicher Präzision in den Vorbereitungs- und Probenprotokollen spiegelt und entfaltet, was in stückerneuhenden Projekten szenische Gestalt gewinnt, ist der „Umschlag einer organisatorisch-technisch gebotenen Praxis in eine intellektuelle Leistung“<sup>10</sup> – in intellektuelle Kollektivleistung muss man präzisieren, denn die vielen Protokolle dienen nicht nur der wechselseitigen Information, sie sind Medium einer kollektiven Selbstartikulation, die an Genauigkeit und Ergiebigkeit der Analyse Erstaunliches leistet. Und dem Schaubühnen-Kollektiv gelingt auch der nächste Schritt: der Umschlag von Wissen und Reflexion, „in besondere Formen theatraler Ästhetik“.<sup>11</sup> Die organisatorischen Mühen der Ebenen, die Neuordnung der Arbeitsbedingungen lösen die damit verbundene Hoffnung gesteigerter künstlerischer Produktivität ein, stellen sich, vor allem in den ersten Jahren, als „Präsenz der Arbeitsform im Arbeitsergebnis“ (Iden) dar. Zu Recht kann man bei der „Mutter“, bei „Peer Gynt“, bei den „Sommergästen“ und bei vielen anderen Produktionen von neuen, originär entstehenden theatralen Formsemantiken des Kollektivs sprechen, die hier ausführlich darzulegen und vorzuführen nicht der Raum ist.

### ► Gesellschaftsanalyse als Basis der Mitbestimmung: Schauspiel Frankfurt 1972–1980

Die Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt zwischen 1972 und 1980 hat in Peter Palitzsch die verantwortliche Galionsfigur und eine Theaterpersönlichkeit, die die politische Theaterarbeit

des Berliner Ensembles, das Palitzsch nach dem Mauerbau verließ, unmittelbar in die bundesrepublikanische Gesellschaft hinein trägt. Palitzsch' lebendiges Brecht-Erbe heißt schon seit seiner Stuttgarter Schauspieldirektorenzeit (1966-72) Theater der Gesellschaftsanalyse. Nach Brechtscher Basismaxime soll „das menschliche Zusammenleben“ auf dem Theater „genau studiert werden“.<sup>12</sup> Dieser Grundsatz ist verknüpft mit der Erfahrung und dem Ideal kollektiven Produzierens, das – so Palitzsch – die Aufführung „qualifizieren“ soll.<sup>13</sup>

Das ist die zentrale Frage, die das Frankfurter Vorhaben durchgehend bestimmte: „Wie kollektive Arbeitsmethoden in die Proben eingebracht werden“. Ein Gespräch unter eben diesem Titel hat *Theater heute* im Sonderheft 1974 abgedruckt. Palitzsch gibt auch hier Richtung und Kriterien vor: „Man kann nur kollektiv arbeiten, wenn Kriterien geschaffen werden, die objektiv sind; und objektive Kriterien im Theater sind gesellschaftliche.“ Hier spricht der überzeugte Marxist, ebenso wenn er die selbstschöpferische Kraft des Kollektivs aufruft: „[...] ja für mich kann sogar nur die Gruppe zu einer wirklich großen Phantasie kommen [...] die wirklich produktive Phantasie setzt ein, wenn die

gesamten anderen Gründe, das gesellschaftliche Verhalten, das Alter, das Geschlecht usw. die Figur definieren. Wenn das wirklich durchdacht und miteinander diskutiert worden ist, erst dann kann man von Phantasie sprechen.“<sup>14</sup> Die Einwände der Frankfurter Schauspieler und Dramaturgen im Gespräch sind die gleichen wie die des (im Band „War da was?“ gut dokumentierten) Mitbestimmungsalltags: das hartnäckige Ringen um ein anderes, ein neues Regisseursbild, um ein Verhältnis, das mit dem Regisseur die Probenabläufe produktiv macht, ihn von seiner Zensuren verteilenden Oberlehrerfunktion befreit. Beklagt werden der Druck der Öffentlichkeit und der Presse, die respektable, innovative Ergebnisse sehen wollen, der Ablieferdruck der „Waren“-Herstellung in einem vom Abonnement bestimmten Stadttheaterbetrieb, die individuellen Rollenwünsche der Schauspieler, die Analysedefizite in Stückdiskussionen und bei der Spielplanvorbereitung. Das alles wird auch den Widrigkeiten des Systems zugeschrieben. „Wenn wir wirklich kollektiv arbeiten könnten, dann hätten wir hier, in einem kühnen Vorgriff auf den Sozialismus, Arbeitsweisen wie Inseln im Kapitalismus geschaffen“, führt Dramaturg Laube zur Entlastung der angespannten Situation an und macht zum

Schluss einen Definitionsversuch, der sich an der Frankfurter Realität orientiert: „Es ist also ein falsches Gruppenverständnis, wenn man meint, Gruppe, das sei die Nivellierung aller zu einem harmonischen Ganzen, sondern Gruppe kann auch in unserer Arbeit nur verstanden werden als eine sinnvolle Zusammensetzung von einzelnen Qualitäten“.<sup>15</sup>



### Anmerkungen

- 1 Ludwig Hoffmann, *Materialistische Dialektik und künstlerische Methode*, in: Ders. (Hg.), *Theater der Kollektive*. Proletarisch-revolutionäres Berufstheater in Deutschland 1928-1933. Stücke, Dokumente, Studien, Bd. 2, Berlin 1980, S. 431-443, hier S. 431.
- 2 Ingeborg Franke, *Einiges über die Arbeit der Truppe 1931 Berlin*, in: Hoffmann, *Theater der Kollektive* [wie Anm. 2], S. 444-479, hier S. 451ff.
- 3 Friedrich Wolf, in: Günther Rühle, *Zeit und Theater*. Von der Republik zur Diktatur 1925-1933, Bd. 2, Berlin 1972, S. 829.
- 4 Günther Rühle, *Theater für die Republik 1917-1933*. Im Spiegel der Kritik, Frankfurt a.M. 1967, S. 30.
- 5 Henning Rischbieter, *Autoritäre Theaterzeiten*. Die fünfziger Jahre in beiden deutschen Staaten, in: Ders. (Hg.), *Durch den eisernen Vorhang*. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990, Berlin 1999, S. 53-66, hier S. 54.
- 6 Barbara Sichtermann/Jens Johler, *Über den autoritären Geist des deutschen Theaters*, in: *Theater heute* 4 (1968), S. 2-4.
- 7 Henning Rischbieter, *Theater und Revolte*: 1. Lagebericht und Denkmodell, in: *Theater heute*, Sonderheft 1968, S. 30-34.
- 8 So Angela Winkler über die von Stein formulierte Zielsetzung bei ihrem Engagementsgespräch in Castrop-Rauxel. (Portrait über Angela Winkler in 3sat).
- 9 Dieter Kranz, *Positionen*. Gespräche mit Regisseuren des europäischen Theaters, Berlin 1981, S. 168.
- 10 Peter Iden, *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*, München 1979, S. 33 u. 35.
- 11 Hartwin Gromes, *Von der Wirklichkeit der Utopie*. Anmerkungen zum Zusammenhang von Organisationsstrukturen und künstlerischer Produktion an der Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1978, in: Hajo Kurzenberger/Annamarie Matzke (Hg.), *Theorie Theater Praxis*, Berlin 2004, S. 320-329, hier S. 326.
- 12 Berliner Ensemble/Helene Weigel (Hg.), *Theaterarbeit*, Berlin 1961, S. 130.
- 13 Peter Palitzsch, in: Gert Loschütz/Horst Laube, *War da was?* Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972-1980, Frankfurt a.M. 1980, S. 18.
- 14 Peter Palitzsch, in: *Wie kollektive Arbeitsmethoden in die Proben eingebracht werden*, in: *Theater heute*, Sonderheft 1974, S. 58-61, hier S. 58.
- 15 Horst Laube, in: *Wie kollektive Arbeitsmethoden ...* [wie Anm. 27], S. 61.

Es handelt sich bei diesem Beitrag um den Auszug aus einem Aufsatz des Verfassers mit dem Titel „Theaterkollektive. Von der Truppe 31 zur Marthaler-Familie, von der Politisierung der 68er Bewegung zur Privatisierung der Theatermacher in den Neunzigern“. Dieser erscheint demnächst in „Der Kampf ums politische Theater. Regie, Dramatik, Organisation um 1968“ (Hg. I. Gilcher-Holtey, D. Kraus, F. Schöblier) im Campus-Verlag.



Fotos: Akademie der Künste, Berlin; Gustav-von-Wangenheim-Archiv (2); Eva Kemlein (3)