

Laurette Burgholzer

Ann-Christin Focke: Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15668>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Burgholzer, Laurette: Ann-Christin Focke: Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik. In: *[rezens.tfm]* (2011), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15668>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r216>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

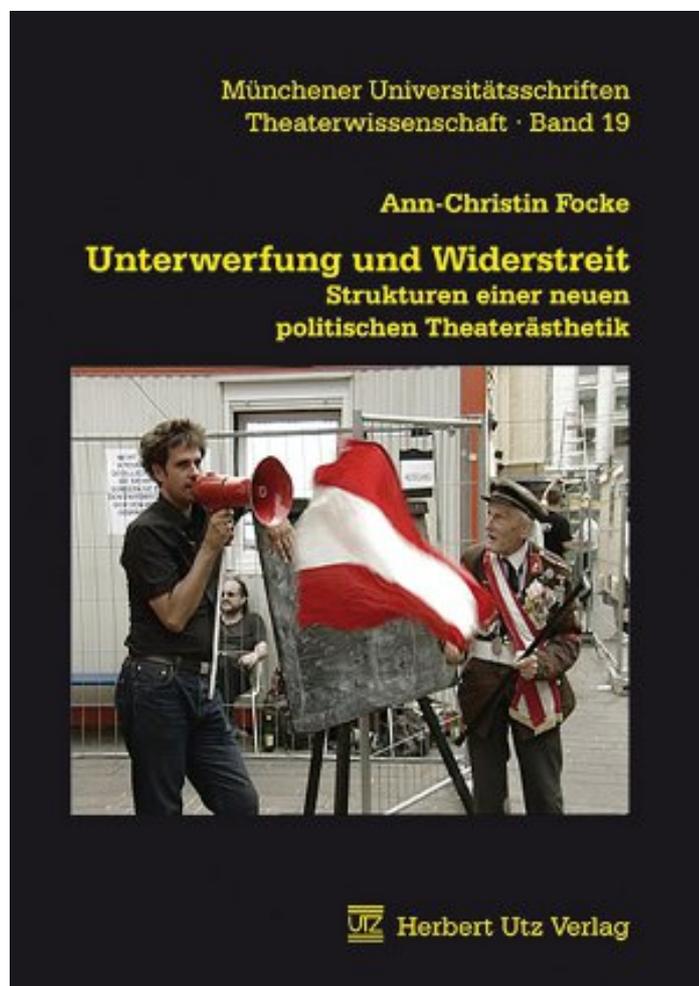
Ann-Christin Focke: Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik.

München: Utz 2011. (Münchener
Universitätsschriften Theaterwissenschaft 19).
ISBN 978-3-8316-4074-4. 255 S. Preis: € 47,-.

von **Laurette Burgholzer**

Was ist 'politisches' Theater? Theater, das vorherrschende politische Ideologien bestätigt, oder Theater, das ebendiese hinterfragt und dekonstruiert? Diese Fragen stehen am Anfang von Ann-Christin Fockes Dissertation, welche eine gegenwärtige Veränderung politischen Theaters auf ästhetischer Ebene und in Bezug auf dargestellte Macht- und Ordnungsverhältnisse konstatiert, diesen Wandel mithilfe von Michel Foucaults Begriff der "Unterwerfung" sowie Jean-François Lyotards "Widerstreit" theoretisiert und das 'neue' politische Theater an ausgewählten Produktionen von Christoph Schlingensiefel, René Pollesch und Rimini Protokoll aus den Jahren 2000 bis 2006 festmacht. Anders als dem 'traditionellen' politischen Theater, gehe es "[e]inem politischen Theater im Lyotard'schen Sinne [...] nicht um die Emanzipation der Figuren [...], sondern um die Emanzipation des Zuschauers selbst – durch die Erfahrung einer unüberwindbaren Inkommensurabilität aller Regelsysteme. Emanzipation wird hier nicht *dargestellt*, sondern *hergestellt*" (S. 81).

Die Diagnose der Autorin lautet 'Innovation'. Doch wie ist dieses inhaltlich und formal 'neue' politische Theater beschaffen? Mit welchem Vergleichswert kann eine Differenz festgestellt werden? Postmoderne Strategien der theatralen Kritik und Intervention gelten als zeitgenössische Gegenmodelle zum traditionellen Prinzip der Negation. Eine "affirmative Ästhetik" (S. 8) nach Lyotard stehe für den Paradig-



menwechsel: Nun gehe es um die Unterbrechung politischer Ideologien durch Parodie und Travestie, dekonstruierende Mimesis und Verdoppelung. Fraglich bleibt hier, was daran – etwa in Hinblick auf Traditionen komödiantischen Theaters –, abgesehen vom Etikett "affirmative Ästhetik", 'neu' sein soll. Letztere wird als Ablösung der Repräsentationsordnung durch eine Ästhetik der Präsenz und der Energie (nach Lyotard/Lehmann) beschrieben. Über die spezifische Ästhetik hinaus stelle das 'neue' politische Theater jedoch vor allem ein spezifisches Verhältnis von politischer Ordnung und menschlichem Individuum dar. Dass Focke den Paradigmenwechsel im deutschsprachigen Raum des letzten Jahrzehnts situiert, wird im Anschluss nur indirekt durch die gewählten Fallbeispiele klar.

Focke stellt mit Lyotard Analogien von Theater und politischem Dispositiv heraus: Zweimal wird eine Gemeinschaft von Menschen in einen Raum einge-

fasst; zweimal gibt es einen zentralen Ort und Regeln, wer dort agieren darf; zweimal gibt es Mechanismen der Verschleierung. Wenn die Autorin nun über die Analogsetzung von z. B. versteckter Bühnenmaschinerie einerseits und Vetternwirtschaft andererseits als zentrale, Theater und Politik bestimmende Täuschungspraktiken hinwegsieht, wird zumindest ihr Theaterbegriff fraglich, in dem offenbar Verschleierung und Betrug zusammengedacht werden. Was in dieser Publikation häufig undifferenziert als 'das' Theater bezeichnet wird, ist wohl implizit meist eine bestimmte Form von Kunsttheater.

Zwei Grundtendenzen politischer Anthropologie werden vorgestellt, um erstere dem 'traditionellen', und letztere dem 'neuen' politischen Theater zuzuordnen: Mit (stellvertretend) Otfried Höffe wird ein Konzept politischer Ordnung beschrieben, die dem Menschen nachgereiht ist: Ziel ist das Überwinden von Diskrepanzen, wobei zu fragen ist, "[u]nter welchen Bedingungen [...] der Mensch, so wie er ist, in eine als gut und gerecht erachtete Ordnung integriert werden" kann (S. 21). Als komplette Umkehrung dieses Denkens wird Michel Foucaults dem Menschen stets vorgängige, ihn vollkommen unterwerfende und durchdringende 'Ordnung' angeführt: Normierung, Regulierung, Subjektivierung sind hier die Schlagworte.

Das 'traditionelle' politische Theater, das allerdings keine explizite zeitliche oder formale Eingrenzung erfährt, wird von Focke strukturell auf die Prinzipien der Negation und Vermittlung zwischen Mensch und Ordnung zurückgeführt: Eine einzelne dramatische Figur kämpft für eine 'bessere Gesellschaft'. Dem steht ein Theater von 'heute' gegenüber, in dem die Durchdringung und Unterwerfung des Menschen durch die Ordnung festgestellt wird, "vor deren Hintergrund eine Diskrepanz zwischen Mensch und Ordnung eben nicht als Scheitern, sondern vielmehr als Befreiung erscheint" (S. 12f).

Die knappen Ausführungen der Autorin zum 'traditionellen' politischen Theater – als Basis für die Konstatierung einer Veränderung hin zum 'Neuen' – bilden allerdings ein gewagtes, statisch fragwürdiges

Fundament. Zwei Dramen werden bemüht, um der These zu entsprechen: Schillers *Dom Karlos* und Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* als exemplarische Kritik an bestehenden Ordnungen und Streben nach einer Alternative, an Einzelfiguren festgemacht. Der Sprung (ohne Zwischenlandung) vom 18. ins 20. Jahrhundert erfolgt erstaunlich unproblematisch, ohne zeitgeschichtlichen Kontext politischer bzw. (politik-)theoretischer Art und ohne Bezug zu Aufführungen bzw. Theaterpraxis. Der Vergleichswert für die 'neue' politische Theaterästhetik, deren Fallbeispiele nicht erst als 'postdramatisch' markiert werden müssen, um nicht dramenbasiert zu sein, wäre wohl eher als 'traditionelles politisches Drama' zu betiteln. Die Analyse von Dramen und Aufführungen bzw. Inszenierungen ohne Problematisierung auf einer Ebene abzuhandeln, evoziert das Gedankenbild von Äpfel-und-Birnen-Vergleichen.

Für das gegenwärtige, 'neue' politische Theater stellt die Autorin mit Begrifflichkeiten von Foucault vier zentrale Aspekte auf: Erstens ist die Ordnung dem Individuum vorgelagert; dabei gilt es laut Focke, "insbesondere die eigentümliche Verwendung des Begriffs der 'Subjektivierung' im Kopf zu behalten: Auch und gerade dort, wo der Mensch sich als Subjekt konstituiert beziehungsweise konstituiert wird, ist und bleibt er ein Produkt bestimmter Ordnungsstrukturen" (S. 41). Warum hier eine Eigentümlichkeit betont wird, ist nicht klar, steckt doch im 'Subjekt' wortwörtlich das Unterworfenen, wie auch im 'assujettissement' (dt. 'Unterwerfung'); die unkritische Benutzung der Theorietexte in deutschsprachiger Übersetzungen ist zumindest zweifelhaft. Zweitens sind Mensch und Dispositiv untrennbar; 'der Mensch' ohne politische Ordnung existiert nicht. Drittens geht es um eine Analyse des Verhältnisses von Mensch und Dispositiv und dessen Unterwerfungsstrukturen, und nicht um ein 'Reparieren' oder Integrieren. Viertens handelt es sich um eine nicht-subjektive und somit auch nicht personifizierte/figurenspezifische Ausübung von Macht.

Als 'politisch' im Sinne von engagiert und emanzipatorisch sieht Focke ein Theater, das die Kontingenz von Strukturen hervorkehrt, das das 'Noch-nicht-

Gedachte' (Foucault) als Widerstandsmöglichkeit eröffnet, und in einer Logik des Endes der 'Großen Erzählungen' anstelle einer einzigen Alternativordnung eine grundsätzliche Beweglichkeit von Identitäten und Strukturen vorschlägt. Wenn etwa die theatrale Ordnung der Repräsentation unterbrochen wird von Momenten der Präsenz, und beide – im Sinne von Lyotards 'inkommensurabler Diskursarten' – gleichzeitig bestehen, bleibt der Widerstreit, ungeklärt und ungeschlichtet, offen. Die Autorin verknüpft Kategorien von Foucault, in Hinblick auf sozialen/politischen Widerstand, mit jenen von Lyotard und ästhetischem/linguistischem Widerstand, um Theater und Politik in Verbindung gerecht zu werden.

In Schlingensiefs *Bitte liebt Österreich – Erste europäische Koalitionswoche* sieht die Autorin ein Beispiel für die evidente Unterwerfung des Menschen durch die Ordnung. Focke beschreibt und kontextualisiert die Aktion: tagespolitische Lage, Pressereaktionen, Big Brother-Container, Foucault'sche Gefängnissituation. Die 'Asylbewerber' werden überwacht und mit Identitäten belegt; Zuschauer, die sich äußern, werden durch Schlingensief den Regeln des Diskurses unterworfen. Ästhetisch lässt sich ein 'verunklarendes' Changieren der Darstellungsmodi beobachten: Handelt es sich um Schauspieler oder 'echte' Asylbewerber? Um theatrale Darstellung oder "Nicht-Kunst" (S. 110)? Repräsentation oder Präsenz? Die Unmöglichkeit eindeutiger bzw. konstanter Grenzziehungen hält somit den Widerstreit inkommensurabler Diskursarten offen und fordert vom Zuschauer ein permanentes Abwägen als emanzipatorischen Akt.

Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital* operiert mit einer "vielfachen Verschachtelung der Realitätsbeziehungweise Theatralitätsebenen" (S. 135), mit einer Gleichzeitigkeit und Inkommensurabilität von Theoriediskursen und theatralem Diskurs, von Präsenz und Repräsentation als 'Eröffner' von Widerstreit. Der Sprechtext wird ins Zentrum der Analyse gerückt, die Akteure werden als 'Textträger' betrachtet: Die diskursiven Elemente sind ihnen "vorgängig" (S. 147), in ihrer Abstraktheit "Fremdkörper im Mund der Sprecher" (S. 155), welche "eher durch die

Akteure hindurch sprechen als von diesen verinnerlicht geschweige denn entwickelt werden" (S. 147). Der Vergleichswert ist hier offenbar eine rollenbasierte, psychologisch 'korrekte' Schauspielpraxis. Dies wird noch deutlicher, wenn Focke 'cross-casting' bzw. die "Geschlechterdiskrepanz" (S. 164) in Pollesch-Produktionen ebenfalls als unverkettete, inkommensurable Diskursarten anführt.

Bezüglich *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* von Rimini Protokoll argumentiert die Autorin mit der Marx'schen "Charaktermaske" (S. 191) ein System, das die gesellschaftliche Identität von Einzelnen erst hervorbringt. Leider unterlässt sie es, theaterwissenschaftlich orientierte Forschung hierzu zu erwähnen – wie etwa Rudolf Münz' ersten Teil von *Das "andere" Theater*. In der Produktion präsentieren die 'Experten' unterschiedliche Perspektiven auf Marx, doch es wird nicht geurteilt, nicht Stellung bezogen. Die sozialistische und die kapitalistische Ordnung haben gleichermaßen unterwerfenden Charakter, sie werden gerade durch das Ausbleiben einer Positionierung beweglich gehalten: Die "Wirkungsabsicht von Rimini Protokoll ist die Hervorkehrung von Vielfalt" (S. 200).

Schlingensief, Pollesch und Rimini Protokoll "legen den Finger in die Wunden der normativen Narrative, die unser politisches System begründen" (S. 236). Im Fazit skizziert die Autorin die ästhetischen Rahmenbedingungen eines politischen Theaters seit den 1960er Jahren, das das Abgeschlossene und Stimmige als Gefahr wahrnimmt und nicht wie die Regierungspolitik einer ergebnisorientierten Logik folgen muss, "weil das Theater es sich anders als die Politik erlauben kann, Fragen aufzuwerfen, auf die es selbst keine Antwort liefert, lebensweltliche Gewissheiten zu negieren, ohne eine Alternative zu bieten" (S. 240).

Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik verschreibt sich der Feststellung eines Wandels in Darstellung und Dargestelltem. Der Versuch, eine strukturelle Analyse gegenwärtiger, mehr oder weniger explizit politisch orientierter Theaterpraxis zu leisten, ist bemerkens-

wert, wie auch die transdisziplinäre Herangehensweise. Leider ausbleibende Differenzierungen bezüglich Übersetzungsleistungen und Theaterbegriff –

wodurch das 'alte' als Basis für das 'neue' politische Theater eine nebulöse Form annimmt – stimmen den Leser aber zu guter Letzt womöglich widerständig.

Autor/innen-Biografie

Laurette Burgholzer

Seit 2017 Postdoc-Angestellte des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern, sowie Lehrbeauftragte der École supérieure d'art dramatique in Paris. 2015–2016 OeAD-Stipendiatin (Marietta Blau) an der Französischen Nationalbibliothek. 2011–2015 Universitätsassistentin Praedoc bei Prof. Dr. Stefan Hulfeld, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Aktuelles Forschungsprojekt zur Ausbildung von FigurentheaterspielerInnen sowie zu Praktiken der offenen Manipulation im Gegenwartstheater. Im Rahmen ihrer Dissertation Masken der A/Moderne (2017) hat sie historiographische Grundlagenforschung zur Wiederentdeckung der Maske in Frankreich um 1900 geleistet, mit Fokus auf den Pantomimen Farina, Jacques Copeau und Charles Dullin.