

Alexander Karschnia

## ***(Post-)Performerism as a way of life*** **oder das Theater der Produktion des Lebens**

Vorspiel auf dem Theater: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich bewirken, politisch? Eine Sonntagsfrage, die sich die „Deutsche Gesellschaft“ immer wieder gerne stellt seit der berüchtigten Sitzung mit Schiller in Mannheim 1784. Von den *talking Gips-heads* der Deutschen Klassik relativ unbehelligt ist die ‚flämische Welle‘ durchs deutsche Theater gerollt, um sein Fundament zu unterspülen: den literarischen Kanon. Aus der Perspektive der Genese des ‚postdramatischen Theaters‘ (Hans-Thies Lehmann) eroberten nach 1980 bildende Künstler aus Belgien wie Jan Fabre & Jan Lauwers, aber auch US-Amerikaner wie Robert Wilson, Richard Foreman und die Wooster Group die Bühnen und ein Publikum, das sich nicht länger beschimpfen oder agitieren lassen wollte.<sup>1</sup> In einer Zeit, in der die K-Gruppen auseinanderbrachen und die Polit-AktivistInnen des zweiten ‚roten Jahrzehnts‘ des 20. Jahrhunderts aufhörten, in den Gewändern der 20er Jahre die Geschichte der verschiedenen kommunistischen Parteien nachzuspielen, begann ein *Theater der Sinne*: sowohl der Sinnlichkeit als der multiplen Codes: eine Polyphonie von Stimmen, Gesten, Körpern, Lichtern...<sup>2</sup> Der Sinn, die politische Aussage oder Botschaft, die deutsche Revolutionäre ebenso wie deutsche Dramaturgen vom Theater einforderten, schien sich verflüchtigt zu haben wie ein Feststoff, der plötzlich den Aggregatzustand wechselt: *Stop making sense!* Vor dem Hintergrund der langen Linie ‚Lessing-Schiller-Brecht-68‘ wirkte der Ästhetizismus der 1980er Jahre wie eine erholsame Pause im permanenten Selbstgespräch der bürgerlichen Klasse. Das sog. ‚französische Denken‘, das aus einer Kritik der *old school* Dialektik des Hegel-Marxismus entstanden war, ermöglichte es der postradikalen Intelligentsia, künstlerische Strategien wie die Verunsicherung der Wahrnehmung, Destabilisierung der Zuschauerposition, Verschiebung der Kontexte usw. als radikale Kunst zu verstehen. Allzu schnell jedoch avancierte dabei der ‚Formalismus‘ (auch im nichtstalinistischen Sprachgebrauch politischer Kritik noch ein Totschläger) zum affirmativen Modewort, mit dem man sich sowohl vom Stadt- & Staats- als auch vom engagierten Off-Theater lossagen konnte. Das Frankfurter TAT (Theater am Turm) löste sich sowohl von seinem Volksbildungsauftrag aus Gründertagen, als auch vom Ruch der Post-Fassbinder-Zeit, in der die Schauspieler mit dem Publikum linke Kampflieder sangen und über Mitbestimmung diskutierten und wurde zum reinen Gastspieltheater ohne eignes Ensemble.<sup>3</sup> Das war der *state*

---

<sup>1</sup> Vgl. Marijke Hoogenboom, Alexander Karschnia (Hg.): *Na(ar) het theater – after theatre? Supplements to the international conference on postdramatic theatre*, Amsterdam 2007.

<sup>2</sup> Hans-Thies Lehmann: *Das postdramatische Theater*, Frankfurt/M. 2005, S. 27f.

<sup>3</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (Mitarbeit Eva Holling): *Zur Geschichte des Theater am Turm (TAT)*, in: *Les Voies de la création théâtrale*, Hg. Didier Plassard, Paris: Edition du CNRS, 2007, Nr. 17, *Le Théâtre en Allemagne depuis 1945*. Auf deutsch liegt der Text bislang noch nicht vor, ich zitiere aus dem Skript, das mir dankenswerter von den Autoren zur Verfügung gestellt wurde: „Allein mit dem Anspruch auf kritisches Bewusstsein, Aufklärung und eingängigen Realismus war es kaum mehr möglich, spannendes Theater zu machen. Die von einer sich rasch totalisierenden Fernseh- und Mediengesellschaft hervorgebrachten Wahrnehmungsmuster verlangten nach neuen Antworten und Ausdrucksweisen des Theaters. Darüber hinaus blieb die immer dringendere Frage ungelöst, wie Theater jenseits von austauschbaren Inhalten und Parolen politisch, das heißt auf politische Weise zu machen sei. In den 60er und 70er Jahren konnten die formalen Neuerungen noch zugleich als politische Aussage gelten – innovative Formen des Absurden standen für Kritik an der Sinnleere des gesellschaftlichen Lebens und (nicht nur im Osten) des Bürokratismus; die Form des Straßentheaters manifestierte per se Verlangen nach Einflussnahme und politischer Intervention im öffentlichen Raum; Dokumentartheater war in sich selbst Kritik der gewöhnlichen Information, und sprachkritisches Theater wie bei Handke demonstrierte die Zurichtung des Subjekts durch gesellschaftliche Strukturen. Spätestens jedoch in den 80er Jahren wurde deutlich, dass zwischen formalen und politischen Impulsen eine tiefe Kluft liegen konnte.“

of performing arts der 1980er Jahre mit dem sich die *next generation* auseinander zu setzen hatte am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und etwas später auch in Frankfurt, Hildesheim, Bochum, Hamburg usw. Mit Formalisten jedoch fängt das Experimentieren immer erst an: Laut Tim Etchells sind die Stücke von Forced Entertainment undenkbar ohne ‚hidden formalist agenda‘, zugleich jedoch nur als deren Überschreitung zu verstehen. Auch René Polleschs Theater ist sowohl aus der produktiven Auseinandersetzung mit dem Erbe des formalistischen Theaters, als auch aus der Konfrontation mit neuen Inhalten (Postfeminismus, Kritik der Heteronormativität und neoliberaler Subjektivierungsweisen) hervorgegangen.<sup>4</sup> Diese Inhalte waren schon seit längerem Themen der bildenden Kunst, hatten doch die Künste in den 1990er eine Repolitisierung erlebt jenseits alter ideologischer Grabenkämpfe.<sup>5</sup> Im Jahr 2000 gelang es schließlich Toni Negri & Michael Hardt mit ihrem Buch *Empire* den ersten (linksradikalen) Theoriebestseller zu landen.<sup>6</sup> Das Theater, zumal das deutsche, aufs Zu-spät-kommen abonniert, sucht seitdem den Anschluss an die andren Künste und erprobt neue Strategien der Zuschauer-versammlung in Form von Kongressen und Tagungen (mit kritischen Beiträgen zur Globalisierung, Heimat, nationalen Identität etc.). Wichtig in Zeiten populistischer Politisierung, in der allzu schnell die Wiederkehr von politischen Inhalten begrüßt wird ohne die Formfrage zu stellen, ist eine Differenzierung der Strategien, um zu bestimmen, was politisches freies Theater ausmacht. Um es gleich vorweg zu nehmen: Dabei wird gerade der Begriff des ‚freien Theaters‘ nicht bestehen können – wozu uns Negri & Hardt’s Bücher die Waffen der Kritik an die Hand liefern als auch eine Kritik der Waffen.

„Und es begann die Zeit der Autonomie...“

Spiel ohne Grenzen: Der erste Verdienst von Negri & Hardts großem Wurf war es, das sog. ‚französische Denken‘ wieder eingespeist zu haben in den politischen Diskurs und die Kämpfe der Gegenwart. So wird aus Foucaults düsterer Analyse moderner Biomacht das Versprechen revolutionärer Politik und aus der Globalisierung eine kommunistische Utopie. Geschrieben zwischen dem zweiten Irak-Krieg 1991 und dem Kosovo-Krieg 1999 erschien das Buch genau zum richtigen Zeitpunkt, als durch weltweite Massenproteste ein neuer Zyklus von Kämpfen begann (Seattle 1999, Genua 2001, die weltweiten Antikriegsdemos am 15.02.2003 usw.). Die ‚Bewegung der Bewegungen‘ betrat die weltpolitische Bühne und Negri & Hardt taufte sie auf den Namen *Multitude*: Vielheit.<sup>7</sup> Mit ihr sei kein Staat (mehr) zu machen, da die Seinsweise der *Vielen als viele* jeder Repräsentation als Einheit widerstehe. Militanz wird so zur schöpferischen, konstituierenden Tätigkeit: „Diese Revolution wird keine Macht kontrollieren können – weil Biomacht und Kommunismus, Kooperation und Revolution in Liebe, Einfachheit und auch in Unschuld vereint bleiben. Darin zeigen sich die nicht zu unterdrückende Leichtigkeit und das Glück, Kommunist zu sein.“<sup>8</sup> Dieser

<sup>4</sup> Vgl. Alexander Karschnia: Stadttheater als Beute: René Pollesch Resistenz-POP. Spoken Words, in: Hajo Kurzenberger, Mieke Matzke (Hg.): *TheorieTheaterPraxis*, Berlin 2004, S. 183-191.

<sup>5</sup> Beispiel und Höhepunkt war die documenta X 1997, deren telefonbuchdicker Katalog sich liest wie ein ambitionierter Seminarreader zum Verhältnis von Ästhetik & Politik: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungen GmbH (Hg.): *Politics - Poetics: Documenta X - the book*. Idee und Konzept: Catherine David, Jean-Francois Chevreir, Ostfildern-Ruit 1997. Ein gutes Beispiel für postformalistische politische Theaterarbeit ist die Tatsache, dass 2000/01 Mitglieder der Performance-Gruppe Showcase Beat Le Mot als Coaches & Collaborators der Polit-Revuen des politisch-künstlerischen Netzwerks Kanak Attak fungierten.

<sup>6</sup> Michael Hardt, Antonio Negri: *EMPIRE*. Die neue Weltordnung, Frankfurt/M. 2002. Die Originalausgabe erschien 2000 unter dem Titel „Empire“ bei Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

<sup>7</sup> Fünf Jahre nach dem ersten Erscheinen von *EMPIRE* veröffentlichten Negri & Hardt das Buch: *MULTITUDE*. Krieg und Demokratie im Empire, Frankfurt/M., New York 2004, das den Fragen gewidmet ist, die *EMPIRE* aufgeworfen hatte, v.a. zum Begriff der *Multitude* (S. 12–253).

<sup>8</sup> Hardt, Negri: *Empire*, a.a.O., S. 420.

euphorischen Befreiungspropaganda liegt jedoch die Verarbeitung von Verfolgung, Gefängnis, Flucht und Exil zugrunde: die ‚Konterrevolution der 1980er Jahre‘<sup>9</sup>. Negri und viele seiner Genossinnen und Genossen gingen in dieser Zeit entweder ins Ausland, ins Gefängnis oder in den Untergrund. Im Pariser Exil kam Negri in Kontakt mit den französischen Denkern Foucault & Deleuze und ihren Theorien zur Disziplinar- bzw. Kontrollgesellschaft, die ihm neue theoretische Werkzeuge an die Hand lieferten zur Reflexion seiner politischen Erfahrungen im ‚Laboratorium Italien‘. (Spielen doch laut Negri für die politische Theorie im 20. Jahrhundert französisches Denken, italienische Politik und US-amerikanische Ökonomie dieselbe Rolle wie im 19. deutsche Philosophie, französische Politik und englische Ökonomie.) Außerdem teilte diese Generation eine Erfahrung: 1968. Für Kommunisten wie Negri & Guattari hat in diesem Moment die Revolution begonnen: „Yes, communism is possible!“<sup>10</sup> Doch statt des Kommunismus kam der Postfordismus, die neoliberale Globalisierung. Trotzdem hat 1968 zum ersten Mal eine Revolte auf globaler und lokaler Ebene zugleich – im molaren Makro- als auch im molekularen Mikrokosmos – stattgefunden. Wie man schon im Italien der frühen 1960er Jahren beobachten konnte, nimmt die Form des Widerstands dabei oft die Form des Exodus an: Toni Negri, Mario Tronti und andere Theoretiker des *Operaismo* („Arbeiterismus“) haben die wilden Streiks der Massenerbeiter der fordistischen Fabrik teilnehmend beobachtet, die sich durch Sabotage & Desertion der Disziplinargesellschaft (Schule, Familie, Fabrik) entzogen, durch spontane Arbeitsniederlegung, Verweigerung der Fabrikdisziplin und Abwanderung in den Norden – durch Flucht. Flucht ist jedoch nichts Negatives: „Nur wenn man sich schuldig fühlt ist Flucht etwas Negatives“, wie Heiner Müller gesagt hat.<sup>11</sup> Der ‚Post-Operaismus‘<sup>12</sup> der 1990er Jahre hat diese Beobachtung der Exodus-Strategien als Erklärung herangezogen für die ‚schöne neue Arbeitswelt‘ (Ulrich Beck), in der wir – das internationale kreative Prekariat – heute leben. Laut Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno & Co. sind die postfordistischen, durch Flexibilität, Mobilität und vor allem Prekarität geprägten Arbeitsverhältnisse nicht das Resultat einer geschmeidig sich durchsetzenden neoliberalen Agenda von Arbeitgebern – eine Verschwörung von Guido Westerwelle, Josef Ackermann und Dieter Hundt –, sondern lediglich der nachträgliche Versuch, sich den autonomen Bewegungen der Arbeitskräfte anzupassen, um sich die Wünsche und Sehnsüchte nach Selbstbestimmung der ‚umherschweifenden Produzenten‘ nutzbar zu machen: ein hinterhältiger ‚Kommunismus des Kapitals‘. Statt das ‚Ende der Arbeit‘ (Gorz, Rifkin) emanzipatorisch zu nutzen, sei es der ‚Konterrevolution der 80er‘ gelungen, den Widerstand junger Arbeiter, Frauen und Studierender zu nutzen, um ein neues Regime der Warenproduktion und Lohnarbeit zu etablieren: „Wobei ‚Konterrevolution‘ nicht als die einfache Restauration eines vorherigen Zustands zu verstehen ist, sondern im wörtlichen Sinn als eine *Verkehrung* der Revolution in *ihr Gegenteil*, das heißt als die Durchsetzung tief greifender Neuerungen in Ökonomie und Institutionen mit dem Zweck, die Produktion und die politische Herrschaft zu relaunchen.“<sup>13</sup> Kapitalismus 2.0: Auf die ‚Autonomie der Arbeiter‘ reagierte das Kapital durch die Auflösung der Fabrik *in* die Gesellschaft: Die *fabbrica diffusa* verstreute sich über die ganze Gesellschaft, welche sich daraufhin selbst in eine Art Fabrik, in eine *fabbrica sociale*

<sup>9</sup> Paolo Virno: Do You Remember Counterrevolution? Soziale Kämpfe und ihr Double, in: Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, hg. von Thomas Atzert, Berlin 1998, S. 83–111.

<sup>10</sup> Félix Guattari, Toni Negri: Communists like Us. New Spaces of liberty, new lines of alliance, New York 1990, S. 20ff.

<sup>11</sup> Heiner Müller im Gespräch mit Gisela Kayser, Michael Schwelling, Eberhard Sens (4.8.1986): Atlantis Extra. In: Ästhetik & Kommunikation, Nr. 64, Berlin 1986, S. 18-22.

<sup>12</sup> Vgl. Martin Birkner, Robert Foltin: (Post-)Operaismus. Von der Arbeiterautonomie zur Multitude. Geschichte und Gegenwart, Theorie und Praxis. Eine Einführung, Stuttgart 2006. (www.theorie.org)

<sup>13</sup> Paolo Virno: Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen, Berlin 2005, S. 110f.

verwandelte. An die Stelle der fordistischen Massenarbeiter traten postfordistische ‚gesellschaftliche Arbeiterinnen‘<sup>14</sup>, die Trennung zwischen Produktion & Reproduktion, zwischen Basis & Überbau wurde perforiert, da nun auch die affektiv-emotionale und die intellektuell-immaterielle Arbeit in den Blick geriet: das Leben selbst. Durch diese Wandlung der Arbeit wurde der proletarische Laiendarsteller, der in seiner Freizeit Theater spielt, um andere zu agitieren oder sich selbst weiter zu bilden, endgültig abgelöst durch postfordistische Performerinnen, die selbst zur Speerspitze des Prekariats gehören und die Avantgarde bilden der neuen Beschäftigungsverhältnisse in „kleinen geilen Firmen“ (Arndt Neumann) wie Werkstatt-Kollektive, kollektiv betriebene Druckereien, Software-Firmen, etc. So entstand, ähnlich wie durch die Umstrukturierung der großen Industrie zur selben Zeit, eine neue Theaterlandschaft, die durch Zerstreuung und Ausdehnung im Territorium gekennzeichnet ist, in der die Akteure unabhängig und selbstständig agieren: ein ‚Unternehmergeist von unten‘, der zur Ausbildung von ‚Netzwerken der Produktion‘ führte.<sup>15</sup> Da die Initiative – damals wie heute – bei den Macherinnen selbst liegt, lautet unser Vorschlag, nicht nur die Transformation der Ökonomie in den letzten drei Jahrzehnten als Kontext der Genese des ‚freien Theaters‘ zu betrachten, sondern die aus der engagierten Analyse hervorgegangenen Begrifflichkeiten für unsere Zwecke zu adaptieren und ein neues Begriffsmonster zu kreieren, das die (Schau)Spielenden in den Mittelpunkt aller Veränderungen rückt:

*„Let’s call it performerism!“*

Der Diskurs des ‚Performism‘ (‚Schauspieler-ismus‘) geht von der Beobachtung aus, dass sich nicht nur die Fabrik als Zentrum der Produktion aufgelöst hat, sondern auch das Theater als zentraler Ort des gesellschaftlichen kulturellen Lebens, als Zentrum der Reproduktion.<sup>16</sup> Ist doch auch der Stadttheaterbetrieb trotz seiner Selbstverklärung als Hochkultur der starke Arm einer allgegenwärtigen Kulturindustrie und als Ort hochspezialisierter (entfremdeter) Arbeitsteilung selbst eine Art Fabrik. Gleichzeitig hat sich das Theater – wie die Fabrik – über die ganze Gesellschaft ausgebreitet: Die kulturkritischen Klagen über ‚Entertainisierung‘ oder den ‚Showbiz der Politik‘ sind nichts als eine wehleidig begriffslose Kritik der ‚Gesellschaft des Spektakels‘ (Debord). Für unabhängige Theatermacherinnen dagegen ist es an der Zeit, über die ‚Autonomie der Theaterarbeit‘ zu sprechen – zwischen Selbstbestimmung & Selbstausbeutung: Performerists gehen davon aus, dass die neuen Arbeitsverhältnisse nicht nur einen Zwang ausüben, auf den man reagiert, sondern Chancen bieten zur Transgression alter Trennungen (Stadttheater vs. freie Szene, professionelles vs. Laientheater, etc.). Wir schlagen dabei eine Perspektive vor, die – ähnlich wie Toni Negri, Mario Tronti & Co. in ihren militanten ‚Mit-Untersuchungen‘ der Fabrikarbeit in den 1960ern – die Initiative bei den Schauspielenden sucht, die sich von der Disziplinierung durch einen autoritären Betrieb befreien wollen. So kam es im Zuge von 1968 – oftmals inspiriert vom vitalen Beispiel des anarchopazifistischen Living Theaters – zum Exodus vieler Theaterschaffender aus den Theatern in öffentlicher Trägerschaft (Stadt-, Landes- oder Staatstheater) wie z.B. nach der Kündigung des Ensembles im Frankfurter TAT 1979. Einher gingen diese Bewegungen der

---

<sup>14</sup> An dieser Stelle ist die weibliche Form ebenso bewusst eingesetzt wie beim Massenarbeiter die männliche – geht es doch bei der Debatte um immaterielle Arbeit in erster Linie um die Theorie der ‚Feminisierung der Arbeit‘, welche die Reduktion von Arbeit auf den männlichen Broterwerb (in der Fabrik) kritisiert und dadurch die Grundlage geschaffen hat, die neuen Arbeitsweisen analytisch beschreiben zu können. Im Folgenden werden männliche und weibliche Bezeichnungen dann arbiträr alternierend eingesetzt.

<sup>15</sup> Vgl. Toni Negri: Autonomie und Separatismus. Netzwerke der Produktion und die Bedeutung des Territoriums im italienischen Nordosten, in: Ders., Lazzarato, Virno: Umherschweifende Produzenten, a.a.O., S. 23-37.

<sup>16</sup> Heutzutage rühmen sich Politiker damit, Theater einzusparen, wie die unrühmliche Geschichte der Schließung des TAT 2004 zeigt.

Separation & Negation zu jener Zeit oft mit der Eroberung neuer Räume (besetzte Häuser, selbstverwaltete Kulturzentren etc.), der Neuentdeckung des Körpers, Experimenten mit ‚freier Liebe‘, kommunalen Leben, Drogen, etc.<sup>17</sup> Der bühnenstürmerische Impuls der ersten Generation verlangte nach dem Kopf des Intendanten, jenes ehemaligen Hofbeamten aus adligen Zeiten: Denn der Kopf des Königs – um ein Wort von Foucault zu paraphrasieren – hat im Theater immer noch zu fallen! Das zeigt sich schon in der Theaterarchitektur, die auf eine Zentralperspektive ausgerichtet ist, in deren Fluchtpunkt sich das göttliche Auge des Königs befindet.<sup>18</sup> Aus eben diesem Grund verbot auch Richard Schechner seinen Performern, sich am Ende der Vorstellung zu verbeugen – auch dies sei ein Ritual aus dem Hoftheater, welches sich eben darin als das Grundmodell jedes Staatstheaters erweise. So ist der Begriff des ‚*Staatstheater*‘ buchstäblich zu verstehen: nicht nur als Theater in öffentlicher Trägerschaft, sondern als ein Theater, das selbst organisiert ist wie ein Staat: autoritär-hierarchisch. Nun endete der ‚lange Marsch durch die Institutionen‘ der antiautoritären Bewegung auffallend oft in eben jener Institution des Stadt- und Staatstheaters, wo sich wie in vielen Firmen mittlerweile ebenfalls ‚flache Hierarchien‘ herausgebildet haben. Und die Ideen des 19. Jahrhunderts von der Ordnung des göttlichen Logos in der Rangfolge von Autor, Regisseur und Schauspieler (und zwischen allen Ebenen vermittelnd: der Dramaturg) sind durch ein ‚entfesselt Regie-Theater‘ zerstört worden, welches in der Regel ebenfalls mit der Jahreszahl 1968 in Zusammenhang gebracht wird. Aus der Perspektive des ‚Performerism‘ ist es jedoch unerheblich, ob sich ein Regisseur selbst zum Autor oder Ko-Autor aufschwingt mit seiner künstlerischen Vision oder glaubt, den Willen eines gottgleichen Autors zu exekutieren, sondern es geht darum, den per se kollektiven Charakter des Theaterschaffens herauszustellen – wie das einer der größten Regisseure und Autoren unsrer Zeit selbst getan hat: Bertolt Brecht. Ist doch im Verhältnis Regisseur-Schauspieler der Regisseur allzu oft in der Rolle des Kapitalisten, der sich jenes Produktionswissen der Arbeiter aneignet, welches nur diejenigen haben können, deren Körper im Arbeitseinsatz sind. Die Perspektive des ‚Performerism‘ schlägt daher vor, die Entstehung der ‚freien Szene‘, ebenso wie die Reformbemühungen in experimentelleren etablierten Theatern, die versuchen, die Autorschaft an die Schauspielenden rück zu übertragen, nicht nur als theaterspezifische ästhetische Maßnahme zu verstehen, sondern als analoge Entwicklung zur allgemeinen Transformation der Ökonomie. Leben wir doch in einer Zeit des Übergangs, in der die industrielle Produktion, die vor zweihundert Jahren die agrarische verdrängt hat, nun selbst von einer postindustriellen verdrängt wird, in der es zunehmend um immaterielle, intellektuelle und affektive Arbeit geht.<sup>19</sup> Diese dominant werdende biopolitische Produktion hat die Tendenz, autonom vonstatten zu gehen: Die Kapitalisten, Arbeitgeber, Fabrikbesitzer verlieren dabei ihre Rolle als Garanten der Produktion, sie werden an den Rand gedrängt und zunehmend überflüssig, parasitär. Stichwort: ‚Produzentinnenautonomie‘.

„Für ein freies, und d.h. freies Theater!“

Und doch: Soweit sind wir noch nicht, dass wir Brechts Forderung einlösen könnten, Schluss zu machen mit dem Unfug, aus einer bornierten Tätigkeit (Schauspielerin zu sein z.B.) einen Beruf zu machen: Es gibt kein wahres Theater im falschen! Die Realität sieht vielmehr so aus,

<sup>17</sup> Vgl. Robert Foltin: Die Körper der Multitude. Von der sexuellen Revolution zum queer-feministischen Aufstand, Stuttgart 2010.

<sup>18</sup> Mit ähnlichen Verweisen auf die Architektur argumentiert auch Philip Manow in seiner parlamentarismuskritischen Schrift: Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation, Frankfurt/M. 2008.

<sup>19</sup> Vgl. Maurizio Lazzarato: Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus, in: Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, a.a.O., S. 39–52.

dass das ‚freie Theater‘ sich mehr denn je professionalisieren muss, doch dass die Übernahme aller Aufgaben durch alle – Selbst-Management! – wieder einmal nur die falsche Einlösung eines emanzipatorischen Versprechens bedeutet. So ist gerade im Zeitalter grassierender Scheinselbständigkeit und allgemeiner Professionalisierung, in der jeder und jede eine Expertin ist, der Zusatz ‚professionell‘ ebenso fragwürdig geworden wie die alte, umkämpfte Selbstbeschreibung als ‚frei‘: Die ‚freien Gruppen‘ – also projektbasierte freiberufliche darstellende Künstlerinnen – brauchen ein Bewusstsein dafür, dass sie *nicht* im Freien agieren in einem romantisch prämodernen Außen, sondern Teil des Marktes sind, dem die gesamte Gesellschaft reell subsumiert worden ist. (Die Vorstellung der ‚freien Szene‘ als staatlich subventionierter Nische dürfte den Zeiten sozialdemokratischer Reformpolitik angehören, die längst von neoliberalen Sozialdemokraten selbst zu Grabe getragen worden ist.) Längst geht es nicht mehr darum, eine sinnvolle Tätigkeit für die unfreiwillig immer länger werdende Freizeit von immer mehr Menschen zu finden, sondern darum, dass unter postfordistischen Bedingungen immer weniger zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit zu unterscheiden ist: „Arbeitslosigkeit ist bezahlte Arbeit; während umgekehrt Arbeit bezahlte Arbeitslosigkeit ist.“<sup>20</sup> In nichts anderem liegt die große Chance des ‚freien Theaters‘, ihr politisches Potenzial, nämlich wirklich die Avantgarde der ‚gesellschaftlichen Arbeiterinnen‘ zu sein, statt nur ein Pool von Nachwuchstalenten für den laufenden Betrieb. Mittlerweile dringen ehemals ‚freie‘ Theatermacherinnen in die Festung der Stadttheater ein und übernehmen z. T. sogar Leitungsfunktionen (Sebastian Hartmann, Karin Beier, Barbara Frey). Um jedoch zu verhindern, als neoliberale Agenten zur Schleifung einer der letzten Bastionen gewerkschaftlich organisierter Arbeitsverhältnisse benutzt zu werden, ist es an der Zeit, sich kritisch mit dem Thema Selbstausbeutung zu beschäftigen und der Tatsache, dass unsere Arbeitsweise sich nur allzu gut verträgt mit dem „neuen Geist des Kapitalismus“ (Luc Boltanski & Eve Chiapello). Dieser Zusammenhang ist leicht erkenntlich an der Bandbreite möglicher Bedeutungen des Adjektivs ‚frei‘: vor 30 Jahren im Kontext der entstehenden Alternativkultur eingeführt, um – ähnlich wie beim zeitgleich entstehenden ‚freien Radio‘ – den nicht-kommerziellen subkulturellen Anspruch zu betonen, dominiert heute die Konnotation der ‚freien Wirtschaft‘, des in ‚freier Konkurrenz‘ sich behaupten müßenden ‚Freiberufers‘. Wie der Theaterwissenschaftler Jan Lazardzig betont, decken sich die Lebensweisen des Kreativarbeiters exakt mit den Verhaltensimperativen der neueren Managementliteratur: Leben als Abfolge von Projekten, unablässiges Pläneschmieden, nie verlegen zu sein um eine neue (kreative) Idee etc. Mehr noch: Das ‚freie Arbeiten‘ geht konform mit der kapitalistischen Ideologie: „Eine Ideologie, die die Grenzen von Leben und Arbeit, von Freundschaft und Kollegialität unterwandert und außer Kraft setzt. Das Projekt totalisiert sich.“<sup>21</sup> Was dabei außen vor bleibe seien einklagbare Rechte und ein eignes Gedächtnis („Projektarbeit basiert auf der tabula rasa des weißen Blattes. Dort, wo Uranfänglichkeit statuiert wird, hat zuvor ein Vergessen stattgefunden (Neuheitsimperativ).“) Statt also ausschließlich im Stadt- und Staatstheater den Feind zu sehen, geht es um den von Heiner Müller oft beschriebenen Moment, in dem der Feind aus dem Spiegel schaut! Statt stolz darauf zu sein, „Vorboten eines Strukturwandels des Arbeitsmarktes und der Wirtschaft“ zu sein und den Staat auch noch zu einer ‚Evaluierung‘ der Leistungen der Konkurrenz im Stadt- und Staatstheater aufzufordern, gilt es, über die Trennung klassisches Stadt- und Staatstheater vs. alternatives Off-Theater hinaus zu denken, bzw. als ‚freie‘ Theatermacher eine ebenso pragmatische Haltung dem Staatstheater gegenüber einzunehmen wie die sozialen Bewegungen in Lateinamerika gegenüber dem Staat, um zugleich im, gegen und über den Staat und dessen Theater hinaus agieren zu können. Denn der Kampf ist – wie John Holloway

<sup>20</sup> Virno: Grammatik der Multitude, a.a.O., S. 117.

<sup>21</sup> Impuls-Referat von Jan Lazardzig beim Arbeitstreffen des LAFT (Landesverband Freies Theater) in Berlin am 3.5.2010.

am Beispiel eines ‚urbanen Zapatismus‘ ausführt – immer ein doppelter: Einmal um Anerkennung (denn oft genug wird das ‚freie Theater‘ in den Medien immer noch als marginal behandelt) und gleichzeitig gegen die Anerkennung, bzw. gegen die Identität, die mit der Anerkennung einhergeht.<sup>22</sup> So ist Veit Sprenger (Showcase Beat Le Mot) unbedingt zuzustimmen, wenn er fordert: „Freies Theater abschaffen!“<sup>23</sup> Das Wörtchen ‚frei‘, das auch im allgemeinen Sprachgebrauch nur in Anführungszeichen gesetzt wird, können wir streichen, stattdessen sollte nur noch vom *Theater* gesprochen und nach dessen Ort in der Gesellschaft gefragt werden. Denn weder kann das ‚freie‘ Theater weiterwursteln als Nischentheater eines *special interest* Publikums, noch kann das Staatstheater für sich in Anspruch nehmen, immer noch der zentrale Ort bürgerlicher Öffentlichkeit zu sein. Ist doch der Begriff der Öffentlichkeit, dem die bürgerliche Gesellschaft huldigt, selbst ins Wanken geraten. Doch die Frage nach dem Ort der Öffentlichkeit ist *die* politische Frage schlechthin: Was kommt nach der repräsentativen Demokratie? Dass die Verödung der Parlamente und die der Bühne miteinander zusammen hängen, haben schon Benjamin & Brecht in den späten 20er und frühen 30er Jahren konstatiert. Brechts Antwort darauf war die Weiterentwicklung des epischen Theaters zur Konzeption der Lehrstücke. Dort sind es die Spielenden, die etwas lernen sollen, nicht die Zuschauenden! Das ist auch der Kern des ‚Performerism‘, der in Zeiten der biopolitischen Produktion, in der das Leben selbst in den Mittelpunkt der Produktion rückt, als radikaler zeitgenössischer politischer Einsatz erkennbar wird. Im Gegensatz zu den engagierten Off-Theatern der 60er und 70er Jahre kann es für politische Theatermacherinnen heute also nicht mehr nur darum gehen, sich mit streikenden Arbeitern, unterdrückten Völkern und anderen Verdammten dieser Erde zu solidarisieren, sondern darum, das eigne soziale Sein in der Arbeit zu reflektieren – „weil Du auch ein Arbeiter bist!“

#### *Virtuosität verhindern!*

Oder umgekehrt: „Jeder von uns ist immer schon virtuose Künstlerin oder virtuoser Künstler“, so Paolo Virno, „bisweilen zwar mittelmäßig oder ungeschickt, doch auf alle Fälle virtuos.“<sup>24</sup> Wie die Entdeckung des ‚gesellschaftlichen Arbeiters‘ die Weiterentwicklung des Operaismus zum Post-Operaismus bewirkt hat, so muss sich nachholend der noch vergleichsweise junge, eben erst gefundene Terminus ‚Performerism‘ in den des ‚Post-Performerism‘ verwandeln, um der Ausbreitung der *Performance* als Leitbegriff der neuen Ökonomie Rechnung zu tragen, dem Umstand, dass in der ‚schönen neuen Arbeitswelt‘ alle Menschen zu Künstlerinnen werden, zu mehr oder weniger begnadeten Darstellern ihrer Selbst. Virtuos sind in der Dienstleistungsökonomie nicht nur darbietende Künstlerinnen wie Pianistinnen und Tänzer, sondern auch sämtliche Formen immateriellen, intellektuellen oder „sexuellen Arbeitens“ (Isabell Lorey) – von Symbolmanipulationen am PC bis zur Hausarbeit, von *sex work* zu *caring labour* wie Kranken- und Altenpflege: alle *Tätigkeiten ohne Werk*, die a) ihre Vollendung in sich tragen und dabei b) die Anwesenheit anderer bedürfen, die Gegenwart eines Publikums. „Die virtuose Tätigkeit zeigt sich als Universalisierung serviler Arbeiten. Die Ähnlichkeit zwischen dem Sänger und der Hausangestellten, die Marx feststellte, findet eine unvorhergesehene Bestätigung in einer Epoche, in der alle Lohnarbeiter etwas von ‚exekutierenden Künstlern‘ haben.“<sup>25</sup> Die allgemeine ‚Theatralisierung‘ ist also nicht nur der Entfremdung durch Entertainment zu verdanken, sondern hat handfeste ökonomische Gründe.

<sup>22</sup> John Holloway: Die zwei Zeiten der Revolution. Würde, Macht und die Politik der Zapatistas, Wien 2007.

<sup>23</sup> In einem Beitrag für den Diskurs-Container des Festivals ‚Politik im freien Theater‘ 2005:

<http://79287.homepagemodules.de/t4f2-Veit-Sprenger-DiskursContainer-Texte.html>

<sup>24</sup> Virno: Grammatik der Multitude, a.a.O., S. 48.

<sup>25</sup> ebenda, S. 69.

Anstatt ‚echte Menschen‘ auf die Bühne zu stellen<sup>26</sup>, müsste es vielmehr darum gehen, im Theater, in der künstlerischen Arbeit, der neuen Seinsweise der *Vielen* zum Ausdruck zu verhelfen, also jenem *General Intellect* zur Publizität zu verhelfen von dem Marx im ‚Maschinenfragment‘ (*Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*) gesprochen hat: das Hegemonialwerden des allgemeinen kommunikativen Vermögens des Denkens, Sprechens, Fühlens, das die neue postfordistische Arbeitskraft auszeichnet. Denn laut Virno ist das Öffentlichwerden des Intellekts ohne Öffentlichkeit schuld an den erschreckenden Ambivalenzen im Leben der Multitude, der Angst des Ausgesetztwerdens, des schutzlos Ausgeliefertseins, also jenen intensiven Gefühlszuständen, deren Darstellung – und dadurch Bannung – seit je Aufgabe des Theaters war. Benötigt wird „eine *nichtstaatliche Öffentlichkeit*, die sich fernab von den Mythen und Riten der Souveränität konstituiert.“<sup>27</sup> Statt eines Staatstheaters als Ort des Sehens & Gesehenwerdens, an dem die Repräsentanten der Stadt sich (und die Repräsentierten) treffen, wäre ein kommunales Theater vonnöten, in dem sich die Kommune selbst begegnen kann, ein Ort der Selbstverwertung, bzw. der potenziellen Selbstverwertung – zeichnet sich doch die postfordistische Produktion gerade dadurch aus, dass es ihr weniger darum geht, was produziert wird, sondern was produziert werden könnte. Diese Eigenschaft jedoch teilt sie mit den avancierteren Formen des neueren Theaters.<sup>28</sup>

### Theater des Kommunen

Im deutschen Verwaltungsterm ‚Kommune‘ steckt das ‚Kommune‘, Gemeinsame, der gemeinschaftlich geteilte gesamtgesellschaftliche Reichtum, der COMMON WEALTH, dem Negri & Hardt ihr neuestes Buch gewidmet haben.<sup>29</sup> Das Kommune – ‚common‘ – ist jene gemeinschaftliche Substanz, die in der Neuzeit verschwunden ist wie z.B. das gemeinschaftlich genutzte Weideland, das zur Shakespeare-Zeit durch Einhegungen, die sogenannten ‚enclosures‘, privatisiert wurde, um es für die Schafzucht zu verwenden und die Textilindustrie. Die entstehende bürgerliche Gesellschaft beschreiben Negri & Hardt daher als ‚Republik des Eigentums‘, die von Anfang an zerrissen war zwischen dem hehren Anspruch, eine Demokratie zu sein, also Herrschaft des Volkes, und dem Individualismus der Besitzer. Vor diesem ‚Volk‘ der absoluten Demokratie, das Negri, Hardt, Virno & Co. in Anlehnung an die Philosophie Spinozas: *Multitude* (Menge) nennen, graute es den ersten Republikanern, die sich deswegen beeilten, dem wimmelnden Haufen einen kollektiven Körper zu verpassen: einen Staat. Aufgabe dieses Staates ist es das Eigentum der Einzelnen zu schützen vor den Vielen, dem ‚gemeinen Volk‘. In dieser deutschen Bezeichnung für ‚*the common people*‘ steckt schon die tiefe Verachtung gegenüber den Armen, Nichtbesitzenden und oft auch Nichtsesshaften. Theaterleute, das ‚fahrende Volk‘ gehörten in der Regel zu ihnen – das Staatstheater ist vor diesem Hintergrund also auch als Versuch zu betrachten, dieses Völkchen sesshaft zu machen. Das Gemein-Eigentum des 21. Jahrhunderts ist das geteilte Wissen, das Weideland der Wissensgesellschaft das Internet, die produktiven Netzwerke, in der das Wissen frei zirkulieren und somit wachsen kann. Der Kampf gegen exklusive Patente und Urheberrechte für *open access* werden damit zu den zentralen politischen Kämpfen des neuen

<sup>26</sup> Vgl. Alexander Karschnia: THEATeRREALITÄT: REALITY CHECK ON STAGE.

Wirklichkeitsforschungen im zeitgenössischen Theater, in: Kathrin Tiedemann, Frank Raddatz (Hg.): REALTIY STRIKES BACK. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum. Berlin 2007, S. 146-159.

<sup>27</sup> Paolo Virno: Grammatik der Multitude, a.a.O., S. 30.

<sup>28</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann: Lehrstück und Möglichkeitsraum, in: Ders.: Das Politische Schreiben, Berlin 2002, S. 366-380.

<sup>29</sup> Antonio Negri & Michael Hardt: COMMON WEALTH. Das Ende des Eigentums, Frankfurt/M. 2010.

Jahrhunderts. Und so müssen auch die Bühnen zu Orten ‚freier Kultur‘ werden<sup>30</sup>, an denen die Texte frei verfügbar sind wie im Netz als ‚creative common‘, kreatives Allgemeingut – alles andere hemmt die Produktion und wird von denen organisiert, die Brecht als Feinde erkannt hat: Feinde der Produktion. Schon in den 20er Jahren war es Brechts Vision, die Theater zu Forschungsinstituten umzufunktionieren und einzubinden in einen größeren Medienverbund. Die Zeit dafür ist gekommen, im Internet eröffnet sich ein neues Feld jenseits von Kapital & Staat, das zumindest virtuell sowohl literarische Aktivität als auch Theaterarbeit umfasst. Für Brecht ist Theaterarbeit wie wissenschaftliche Forschung per se eine kollektive Arbeitsweise, die er in den Dienst dessen stellen wollte, was er die ‚Große Produktion‘ nannte. Im Anschluss an Foucault kann sie heute als biopolitische Produktion beschrieben werden, als immaterielle & intellektuelle Produktion von Wissen, Codes, Affekten, Gesten, Haltungen, Sprachen, Lebensweisen etc. Als Produktion des Lebens selbst. Hieraus erwächst die neue Aufgabe für das Theater, das nicht länger nur ein öffentlicher Ort bleiben kann, sondern zu einem gemeinschaftlichen, einem *kommunen* Ort werden müsste, kurz: zu einem Ort, an dem sich die egalitären Strukturen der immateriellen, intellektuellen und affektiven Arbeit materialisieren. Zugespitzt: Das Theater des 21. Jahrhunderts steht vor der Herausforderung sich zu einer Institution zu entwickeln, in der sich das Internet inkorporiert. Ein Ort, an dem sich die immaterielle Arbeit materialisiert, bzw. zeigt. Ein Ort, an dem die soziale Kooperation nicht wieder verschleiert wird (verschwunden hinter dem Namen eines Regisseurs), sondern ausgestellt, vorgeführt. (Dass dafür „neue Darstellungsweisen“ nötig sind wissen wir seit Marx.) Dazu ist es auch nötig, sich von der Komplizenschaft mit dem Staat zu verabschieden, also der Idee der Repräsentation, und zu einem Produktionsort zu werden, zur sozialen Fabrik, einer warholesken *factory*. Im Zeitalter der postfordistischen Produktion findet die Produktion nämlich nicht mehr in der Fabrik, sondern in der Stadt statt: Die Metropole wird Fabrik! Vor diesem Hintergrund nimmt die Bezeichnung ‚*Stadttheater*‘ mit einem Mal eine ganz neue vielversprechende Bedeutung an: „*Tous ensemble!*“<sup>31</sup>

### Permanente Probe

In dieser sozialen Fabrik der gesellschaftlichen Arbeiterinnen, dieser neuen Art Stadttheater, würden vor allem Übungen veranstaltet werden, Ein- und Ausübungen von Haltungen und den daraus resultierenden Verhaltensweisen. Sobald es als nützlich erachtet würde, wäre Publikum zugelassen. Es wäre also ein Ort, an dem mehr probiert als präsentiert würde: Jede Aufführung wäre eine öffentliche Probe. Vor allem zu üben wäre die An- und die Enteignung: So ist auch das Schauspielen eine Erfahrung nicht nur von Aneignung (einer Rolle), sondern auch von Enteignung, vom Aufgeben der eignen Rolle, des eignen Selbst als Besitz.<sup>32</sup> Das Aufgeben der Identität, des Selbst-Seins zugunsten eines Anders-Werdens ist die wesentlichste Herausforderung des Theaters in einer Welt, die nicht länger eine Welt von Besitzern bleiben kann, um bewohnbar zu bleiben. Aufzugeben ist der Besitzindividualismus in seiner doppelten Bedeutung als Individualismus von Besitzern materiellen Eigentums und eines Selbst als Besitz, als Eigentum an sich selbst. Anstelle des Individuums trat für Brecht & Benjamin das Dividuum, statt eines „unteilbaren Selbst“ ein vielfach geteiltes. Und anstelle von Brechts „großer, unteilbaren Masse“ tritt bei Virno, Negri & Hardt der Begriff der „Menge“ als paradoxe ‚Einheit in der Vielfalt‘, die nicht repräsentierbar ist in einer Partei

<sup>30</sup> Vgl. Lawrence Lessig: Freie Kultur. Wesen und Zukunft der Kreativität, 2006 auch auf Deutsch erschienen als käufliches Druckerzeugnis und frei im Netz unter: [https://www.opensourcepress.de/freie\\_kultur/](https://www.opensourcepress.de/freie_kultur/)

<sup>31</sup> Antonio Negri, Raf Valvola Scelsi: „*Tous ensemble*“. Vom Metropolenstreik zur politischen Entdeckung des Gemeinsamen. In: Dies.: Goodbye Mr. Socialism. Das Ungeheuer und die globale Linke, Berlin 2009, S. 30ff.

<sup>32</sup> Heiner Müller wiederum hat angefangen, als Regisseur zu arbeiten, um sich als Autoren von seinen eignen Texten zu befreien, sich durch die Schauspieler und Schauspielerinnen von seinen eignen Texten enteignen zu lassen und dadurch frei zu werden, neue zu verfassen.

oder einem Staat, sondern eine ‚undarstellbare Gemeinschaft‘ (Nancy) bildet. Damit sich das Theater im Postfordismus also nicht in Luft auflöst, in jenes übel riechende Gas universaler Selbstdarstellung und allgegenwärtiger gegenseitiger Kontrolle (das Deleuzsche Gas)<sup>33</sup>, muss es sich von seinen repräsentativen Aufgaben befreien, um ebenso konstruktiv und innovativ zu werden wie die Menge. Es wäre dann nicht länger das Theater eines *Volkes*, das seine Macht an einen Souverän übertragen hat, sondern der *Multitude*, jener *Vielen*, die dem Volk vorausgingen, das Publikum Shakespeares auf den Stehplätzen, das im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts geschluckt wurde vom Hobbes’schen Leviathan. Dieses Theater war das Vorbild für Brechts episches Theater als ‚Theater des wissenschaftlichen Zeitalters‘. Gesucht wird: das Theater der Wissensgesellschaft, in der das Wissen selbst zur Produktivkraft wird, der *General Intellect*. Eine immaterielle Produktion, in der nichts her-, sondern etwas dargestellt wird, bzw. eine Präsentation, in der nicht nur etwas dar-, sondern auch etwas hergestellt wird: das Kommune. Das ist das Theater eines anderen Ungeheuers als des Staats-Ungeheuers: Es ist das Theater der entfesselten Produktivität der Menge, das Theater einer ‚wilden Anomalie‘: des Lebens. Das politische Theater des 21. Jahrhunderts wird das ‚Theater der Großen Produktion‘ sein, von der Brecht geträumt hat, die im real-existierenden Sozialismus ebenso wenig zu verwirklichen war wie im Kapitalismus: Während das eine System auf Privatbesitz basiert, setzt das andere auf öffentliches Eigentum – im Kommunismus jedoch wird es ums Kommune gehen, sowohl Voraussetzung als auch Resultat der Produktion, Produktivkraft und Produktionsverhältnis in einem. So ist es wenig erstaunlich, wie nahe sich Negri & Hardt und Brecht & Benjamin sind in den Basiskategorien von ‚Liebe & Armut‘. Bestand doch für Benjamin der Reichtum der Armut in einer Überwindung des Eigentums, des Besitzindividualismus und für Brecht die Liebe in der Liebe zur Produktion: „Ich liebe einen Menschen gleich ich mache ihn produktiv.“ Das Theater des ‚(Post-)Performerism‘ ist also unmittelbar politisch, denn es führt die ‚Große Produktion‘ vor, es produziert das Gemeinsame und wird durch es produziert. Davon strikt zu unterscheiden ist ein Theater, das sich politischer Inhalte nur bedient, um den Apparat am Laufen zu halten. Denn nach wie vor bleibt die alte Formel wahr, dass es nicht darum geht, politisches Theater zu machen, sondern darum, politisch Theater zu machen. Dieser gern zitierte Satz muss sich im Praxis-Test bewähren – in den Worten der Stadtguerilla: „ob es möglich ist, ist nur praktisch zu ermitteln!“ (RAF, 1971) Theater politisch zu machen hieße demnach, die kommunikativen & kognitiven Kompetenzen, die im heutigen Produktionsprozess zugleich gefördert und unterdrückt werden, zur Entfaltung zu bringen und so die *gesellschaftliche Kooperation*, ohne die alle Räder still stünden, zu Bewusstsein zu bringen – nicht von außen durch eine (leninistische) Partei, sondern in der Arbeit, im (künstlerischen) Prozess.<sup>34</sup> Trauen wir den postfordistischen Arbeiterinnen also mehr zu als Lenin ihren fordistischen Vorgängern, von denen er sich maximal das Erreichen eines ‚trade-unionistischen Bewusstseins‘ versprach.<sup>35</sup> Geht es doch hundert Jahre nach Lenins Partei-Konzeption darum, „die Welt <zu> verändern, ohne die Macht zu übernehmen“ (John Holloway) – und das „können nur wir selber tun!“

<sup>33</sup> Gilles Deleuze: Postskriptum über die Kontrollgesellschaft, in: Ders.: Unterhandlungen 1972-1990, Frankfurt/M. 1993, S. 254-262.

<sup>34</sup> So verbirgt sich für andcompany&Co. dieser Diskurs im Kürzel ‚&Co.‘ (Kollaboration & Kooperation). Dabei geht es weniger darum, funktionale Differenzierungen abzuschaffen zugunsten eines undifferenzierten Kollektivs, sondern auszudehnen auf Co-Workers: Ko-Regisseure, -Autorinnen, -Dramaturginnen, etc. Im &Co.-Manifesto heißt es: „&Co. ist ein offener Kontext, kein Konzept der Kunst oder des Kapitals, kein Teil des musikalisch-industriellen Komplexes, kein kommerzielles Abenteuer, sondern eine kommunikative Arbeitsweise, eine Insel sozialer Kooperation in produktiven Netzwerken.“ ([http://www.andco.de/index.php?context=page\\_about&section=manifesto](http://www.andco.de/index.php?context=page_about&section=manifesto))

<sup>35</sup> Vgl. John Holloway: Ganz normale Leute, Rebellinnen und Rebellen, in: Ders.: Die zwei Zeiten der Revolution, a.a.O., S. 75-84, hier: S. 77f.

Nachspiel auf dem Theater: Die finale RAF-Auflösungserklärung erfolgte während des Bundestagswahlkampfes 1998, in den Christoph Schlingensiefels Partei CHANCE 2000 zog mit dem Schlachtruf: „*Wähle Dich selbst!*“<sup>36</sup> Schlingensiefels Forderung, Arbeitslosigkeit als Beruf anzuerkennen, gilt heute mehr denn je. Statt Einheit Vielheit: „*Du bist ein Volk = I V.*“ Die Theaterwissenschaftlerin Gini Müller hat solche anti-repräsentationistischen Strategien als ‚Pos(s)en des Performativen‘<sup>37</sup> beschrieben: dem Herrschaftsszenario eines *theatrum gouvernemental* gegenüber und entgegen steht ein *theatrum posse*, das kreative Verwandlungsvermögen der Menge: Die *Posse*, als ‚Potentialität‘ vom Renaissance-Humanismus entdeckt, bezeichnet zugleich a) eine militante Gang im radikalen Rap, b) ein ausgelassenes Satyrspiel und in Zukunft c) die „Neukonfiguration von Selbstverwertung, Kooperation und politischer Selbstorganisation“.<sup>38</sup> Gerade weil lebendige Theaterarbeit notwendigerweise Kommunikation & Kollaboration voraussetzt und nicht nach formalen Regeln funktioniert wie die bürgerliche Gesellschaft (und selbst die meisten radikalen Polit-Gruppen: Redeordnung, Mehrheitsentscheid, etc.), mag Theaterpraxis manchmal einen Vorschein bieten auf das, was man nicht-entfremdete Arbeit nennen möchte: ein gesellschaftlicher Fluss des Tuns, der nicht länger unterbrochen wird durch Getanes, ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom.<sup>39</sup> Theater – ob es an einem etablierten Ort stattfindet, in einem Hinterhof oder auf der Straße –, muss immer frei sein oder es wird nicht sein, d.h. es muss versuchen, einen eignen Zeit/Raum zu schaffen und die Homogenität der (kapitalistischen) Dauer zu sprengen: ein Anti-Staatstheater, das nicht dazu dient, eine Identität zu festigen, sondern zu verflüssigen. Also ist Sozialismus heute: Handlungsmacht plus Performativität! Oder genauer: Handlungsmacht dank Performativität, also nicht nur dank eines Tuns, sondern eines Tun-Als-Ob: *Performerism as a way of life!* Stellen wir uns also zur Abwechslung, wie Marx, eine befreite Gesellschaft vor, dann würden wir bestimmt keine Fabriken mehr vorfinden und keinen Staat, aber eines mit Sicherheit: Theater. Denn Theater ist lebendige Arbeit: die „Arbeit des Dionysos“ (Negri & Hardt).

---

<sup>36</sup> Karschnia, Alexander: Schlingensiefels „Chance 2000“, in: Brust, Martin/ Mache, Sascha (Hg.): Spaßwahllisten. Die Kunst des kreativen Wahlboykotts (Arbeitstitel), erschien nicht 2006, 2007, 2008 oder 2009 und erscheint wahrscheinlich auch nicht 2010.

<sup>37</sup> Gini Müller: Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken, Wien 2008, S. 27-50.

<sup>38</sup> Negri, Hardt: Empire, a.a.O., S. 413-418, hier: S. 415.

<sup>39</sup> John Holloway: Die Welt verändern ohne die Macht zu übernehmen, Münster 2006, S. 59ff.