

Abb. 4: Etappen des politischen Theaters, eigene Darstellung

### Theater als Geburtshelfer der Demokratie

Thesen zur Entstehung des Theaters gibt es zahlreiche (vgl. Kotte 2005, 223 f.). So finden sich erste Ursprünge mimischen Spiels zwar bereits in der Steinzeit, das antike Theater der griechischen Stadtstaaten gilt hingegen als Wiege der abendländischen Schauspielkunst (vgl. Gronemeyer 2009), da in ihm die ursprünglich kultische Funktion des Theaters zur „politischen Festversammlung umfunktioniert und verweltlicht“ (Gronemeyer 2009, 13) wird.

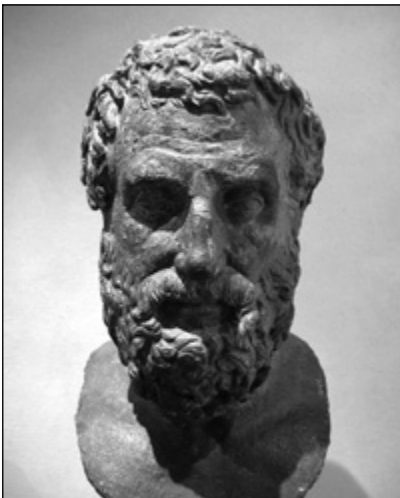


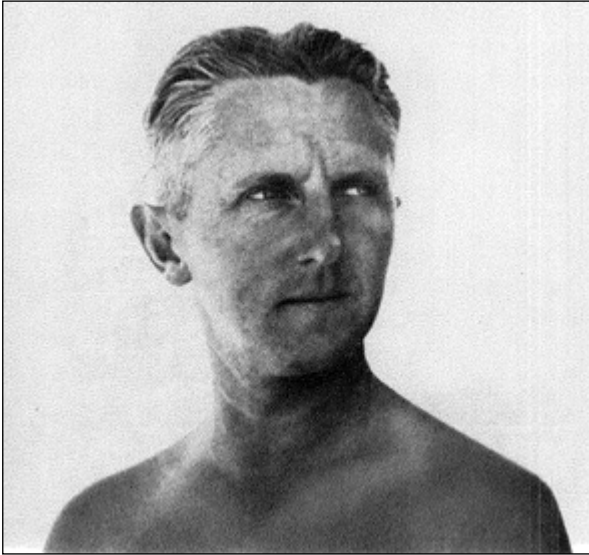
Abb. 5: Aischylos

Die im Rahmen des Dionysoskults eingebetteten Tragödienaufführungen der antiken Dramatiker Aischylos, Sophokles und Euripides werden im 5. Jahrhundert v. Chr. in den Dienst der sich neu entwickelnden Staatsform Demokratie gestellt (vgl. Meier 1988). Theater wird in der attischen Demokratie zur „Arbeit eines Gemeinwesens an seiner mentalen Infrastruktur in aller Öffentlichkeit“ (Meier 1988, 10). So soll es in den griechischen Stadtstaaten der Stärkung der politischen Urteilsfähigkeit der Bürger dienen, auf welche die neue demokratische Herrschaftsform zu ihrem Gelingen so dringend angewiesen ist. Zwar im Gewand mythischer Erzählungen und ohne unmittelbaren tagespolitisch-aktuellen Bezug thematisieren die Tragödien doch grundlegende Fragen menschlicher Existenz (vgl. Bierl 2007). Zugleich wird die „Schicksalsgebundenheit des Menschen“ mehr und mehr hinterfragt zugunsten einer „stärkeren Betonung des freien Willens und der menschlichen Gestaltungsmöglichkeiten“ (Gronemeyer 2009, 17). Die Tragödien unterstützen die Athener also in ihrer neuen Bürgerrolle, indem sie Reflexionsprozesse anstoßen und politisches Handeln anleiten wollen (vgl. Juchler/Lechner-Amante 2016). Zudem soll der gemeinsame Theaterbesuch den attischen Bürgern ein identitätsstiftendes Gemeinschaftserlebnis bieten und sie auf ihr neues Gemeinwesen verpflichten (vgl. Gronemeyer 2009, 14). Selbst räumlich sind Theater und Politik in der athenischen Polis auf das Engste miteinander verknüpft, liegt doch das Amphitheater am Hang der Pnyx, eben dem Hügel, auf dem die Vollversammlung – die zentrale Institution der Demokratie – stattfindet. Welche große Bedeutung dem Theaterbesuch beigemessen wird, verdeutlicht auch die Tatsache, dass nicht nur die Aufführungen staatlich subventioniert werden, sondern auch die Zuschauer\*innen für den Besuch einer Theateraufführung entlohnt werden (vgl. Bierl 2007).

### **Theater als Vorkämpfer der politischen Revolution**

Gut 2400 Jahre nach den Anfängen des politischen Theaters in den griechischen Stadtstaaten findet sich eine sehr konsequente Ausgestaltung des politischen Theaters in der nachrevolutionären Sowjetunion zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Politisches Theater tritt nun auf als „Lehr- und Agitationstheater im Interesse des Proletariats“ (Simhandl 1986, 688). Anknüpfend an die bereits vorrevolutionäre „kulturelle Front“ wird die Gründung zahlreicher Laientheatergruppen weiter vorangetrieben und diese in doppelter Weise politisch funktionalisiert. Einerseits werden Theateraufführungen als Medium der Aufklärung und Agitation für ein oft leseunkundiges proletarisches Publikum verwandt. Darüber hinaus soll im eigenen Theaterspielen gemeinschaftliches revolutionäres Handeln trainiert werden (vgl. Gronemeyer 2009). Die kulturpolitische Idee

des „Proletkults“ erhebt den Anspruch, eine eigenständige proletarische Kultur von werktätigen Laien zu begründen, und zielt darauf ab, die Theaterkultur bürgerlicher Experten abzulösen (vgl. Simhandl 1986). Das eigene Theaterspielen hebt dabei die Trennung zwischen Darstellenden und Zuschauenden auf, woran seit den späten 1950er Jahren Augusto Boal mit seinem Ansatz des „Theater der Unterdrückten“ anknüpft.



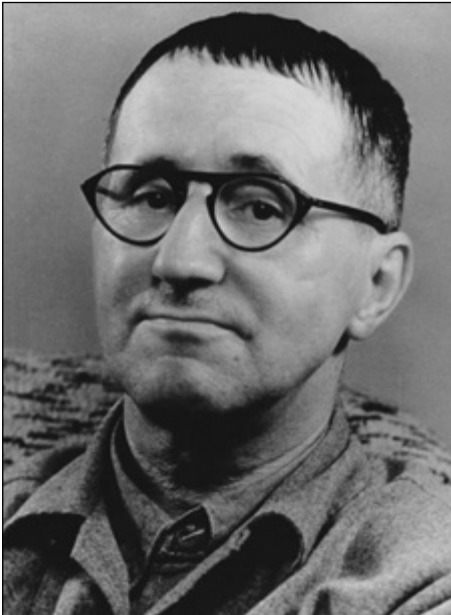
**Abb. 6: Erwin Piscator**

Auch das deutsche Theater der Weimarer Republik wird erkennbar politischer und verbindet seine avantgardistische Ästhetik mit politischen Themen. Vor allem der Regisseur Erwin Piscator vertritt einen dezidiert politischen Ansatz:

*„Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. Diesem Parlament wurden die großen, Entscheidung heischenden, öffentlichen Angelegenheiten plastisch vorgeführt. An Stelle der Rede der Abgeordneten über gewisse unhaltbare Zustände trat eine künstlerische Kopie dieser Zustände. Die Bühne hatte den Ehrgeiz, ihr Parlament, das Publikum, instand zu setzen, auf Grund ihrer Abbildungen, Statistiken, Parolen, politische Entschlüsse zu fassen.“ (Drews 1963, 10)*

Das „Proletarische Theater“, welches Piscator 1919 gründet, soll die Zuschauenden unmittelbar zu politischen Aktionen anstoßen. Seine Revuen werden

mit „plakativer Ästhetik und agitatorischen Grundaussagen“ (Gronemeyer 2009, 138) zum Vorbild späterer Agitpropgruppen. Mit seinem 1929 verfassten Buch „Das politische Theater“ bekennt sich der Regisseur Piscator zugleich als Politiker (vgl. Drews 1963) und formuliert explizit den Dreischritt von „Kenntnis – Erkenntnis – Bekenntnis“ (Drews 1963, 7). Mit der Absicht, anspruchsvollere Spielweisen für ein – durch „schlichtes“ Agitproptheater vermeintlich unterfordertes – bürgerliches Theaterpublikum zu schaffen, entwickelt Piscator zudem das Konzept des epischen Theaters. So bezieht er in seiner „[s]oziologischen Dramaturgie“ mittels Projektionen dokumentarische Texte, Filmmaterial, Aufrufe, Fotografien und Karikaturen mit in die Inszenierung ein (vgl. Gronemeyer 2009).



**Abb. 7: Bertolt Brecht**

Piscators Konzept entwickelt Bertolt Brecht weiter und wird mittels seiner literarischen Vorlagen zum Autor des epischen Theaters. Zwar teilt er mit Piscator die Auffassung, Theater dürfe die Welt nicht nur naturalistisch abbilden, sondern solle diese stets als veränderungsbedürftig sowie veränderungsfähig zeigen. Es müsse die Zuschauenden bewegen, sich an genau diesen Veränderungen aktiv zu beteiligen (vgl. Gronemeyer 2009). Allerdings wählt Brecht zum selben Zweck andere stilistische Mittel, vor allem das der Verfremdung. Verschiedene

Verfremdungseffekte, z.B. Songs, unmittelbares Adressieren des Publikums, das Heraustreten des Schauspielers aus der Rolle oder projizierte Szenentitel, unterbrechen und kommentieren das Geschehen auf der Bühne. Sie sollen die Zuschauenden in Erstaunen versetzen und gerade dadurch zu Fragen und zum eigenen Mitdenken herausfordern. So bildet Brechts Konzept der Verfremdung den Gegenpol zum Einführungs- und Illusionstheater aristotelischer Prägung (vgl. Gronemeyer 2009).

### Theater als Empowerment



Abb. 8: Augusto Boal

Den wichtigen Schritt vom Mitdenken zum Mithandeln vollzieht innerhalb des politischen Theaters der Brasilianer Augusto Boal (1931–2009). Als Regisseur, Autor, Pädagoge, Therapeut, Politiker und Leiter des „Teatro de Arena de São Paulo“ entwickelt er in den 1960er Jahren mit dem „Theater der Unterdrückten“ ein neues Volkstheaterkonzept, das bald in Lateinamerika große Bekanntheit gewinnt (vgl. Bidlo 2006). Entstanden „im Spannungsverhältnis von Zensur und Unterdrückung in einer Militärdiktatur und dem Versuch, Ungerechtigkeit anzusprechen und politische Veränderung herbeizuführen“ ist es sein Ziel, den „Widerstreit zwischen alltäglich erlebter Unterdrückung und dem Bedürfnis nach einer menschlichen Gesellschaft“ (Letsch/Balby 2006, 16) zu bearbeiten. Es hebt dafür die Trennung von Zuschauenden und Spielenden auf und bietet mittels verschiedener Techniken – wie der simultanen Dramaturgie, dem Statuen-, Forum-, Zeitungs-, Fotoroman- und Mythostheater, dem unsichtbaren Theater sowie dem legislativen Theater – Möglichkeiten des individuellen und politischen Probehandelns (vgl. Bidlo 2006; vgl. Kuhn 2000). Der dialogische