

H.-Georg Lützenkirchen
Gregor Leschig

Der Volksbühnenpreis für politisches Theater

Hintergrund und Auswahlkriterien

Köln 2007

Der Volksbühnenpreis für politisches Theater

Hintergrund und Auswahlkriterien

- A. Bemerkungen über das Politische im Theater
- B. Auswahlkriterien für einen politischen Theaterpreis
- C. Empfehlungen für die Jury-Besetzung

A. Bemerkungen über das Politische im Theater

Gibt es eine Renaissance des Politischen im Theater? Etwas Erwartungsvolles schwingt mit in dieser Frage und zugleich auch etwas Forderndes: War etwa zu wenig Politisches im Theater? So als wäre dies ein Makel, den es zu korrigieren gelte. Was also ist zu tun, das Politische wieder ins Theater zu holen? Wenn nun die Volksbühne Köln einen Preis für politisches Theater auslobt, so sollte zunächst allen bewusst sein: per Verordnung, und komme diese auch im reizvollen Gewand eines Preises daher, lässt sich das Politische nicht ins Theater holen, kein Stück oder eine Aufführung wird solcherart gefördert politischer. Es sei denn, man meint ausschließlich jene funktionale Definition des Politischen im Theater, der zufolge das Theater politisch ist, das von politischen Vorgängen oder aktuellen gesellschaftlichen Fragen handelt. Sehr einfach wäre dann ein Preis zu vergeben: dem Theater stünde er zu, welches am konsequentesten, sei es in quantitativer oder qualitativer Hinsicht, politische Vorgänge oder aktuelle gesellschaftliche Fragen thematisiert.

Indes kann festgestellt werden, und dies begründet auf eine aktuelle Weise die eingangs formulierte Frage: Themen wie Arbeitslosigkeit, Hartz IV, Krieg, Terrorangst, „Heuschrecken“-Überfälle, globaler Kapitalismus sind keine abstrakten Wirklichkeitsbeschreibungen, sondern drängen sich sehr direkt in jedermanns Lebensalltag. Sie erzwingen Haltung. Es drängt, die Verhältnisse, die sind halt so... In dieser Situation setzt ein Preis für politisches Theater neue Anreize für das Theater, sich der Themen anzunehmen. Zudem nimmt ein solcher Preis Partei und unterstützt das Theater vor Anfeindungen derjenigen, die in der Hinwendung des Theaters zum Politischen einen zeittypischen oder gar modischen Opportunismus sehen.

Doch warum sollte gerade das Theater der Ort sein, der dem Politischen besonderen Raum bietet?

Das Theater ist, wenn überhaupt, nur noch ein Ort unter vielen, an dem der politische Diskurs stattfindet. Allerdings ist das Theater in seinen Wurzeln noch verbunden mit jenen antiken Ursprüngen, als das Theater der herausgehobene Ort politischer Kommunikation in der Polis war. In den überlieferten Stücken der

Antike ist uns die Erinnerung an die „politische Kunst der Tragödie“ bis heute präsent.¹ Ort, Stoff und Darstellung zielten in heute ideal anmutendem Sinne auf eine in einem gemeinschaftlichen Kommunikationsprozess zu leistende Reflexion und Klärung aktueller politischer Situationen und Entscheidungen der Polis. Geblieben ist die einzigartige Kommunikationssituation des Theaters, die unmittelbare Wechselwirkung zwischen einer Aufführung mit realen Personen und dem Publikum. Sie begründet bis heute eine herausgehobene Kompetenz für die Verhandlung des Politischen, verstanden als gemeinschaftlich zu gestaltender Kommunikationsprozess zum Wohle der Allgemeinheit. Doch leitet sich aus dieser Kompetenz keine 'automatische' Bevorzugung des Orts mehr ab. Im Gegenteil: Das Politische, nun freilich degeneriert zum leeren Schauspiel, findet bei „Christiansen“ statt, will sagen: es wird in einem medialen Schauspiel bis zur leeren Hülle vermarktet. Nebenbei bemerkt: Dem Theater geht es hier kaum anders als dem Ort, der in gewisser Weise seine Nachfolge angetreten hat: dem Parlament!

These 1: Warnung vor politischer Vereinnahmung

Bei der Darstellung des Politischen im Theater ist immer zu bedenken, dass jede „Re-präsentation von in der Realität als politisch definierten Problemen von Anfang an in der Gefahr ist, allzu folgsam nachzuplappern, was öffentlich, medial, im schablonisierten Diskurs als „politisch“ qualifiziert wurde.“² Die gelungene Bildung wäre die Ausnahme und änderte nichts daran, dass das Theater zu einem fremden Zweck funktionalisiert worden ist.³

These 2: Vom Mythos des Schönen, Guten und Edlen

Die Gegenposition zum intendierten politischen Theater kennzeichnet eine bis heute wirkende Tradition, der zufolge es ein „Schönes, Gutes und Edles“ gäbe, das zu verteidigen sei vor den Anforderungen politisch-moralischer Festlegungen. In ihm findet sich eine Art Gebot zur Interessellosigkeit der Kunst, weil nur dies ihr die gebotene Freiheit zur Schaffung eben dieses Schönen, Edlen und Guten

¹ Meiser, Christian, Die politische Kunst der griechischen Tragödie“, München 1988.

² Lehmann, Hans-Thies, Wie politisch ist postdramatisches Theater?, in: Ders., Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten, Berlin 2002. (keine Seitenangaben).

³ „Theater kann kein Hilfs-Institut politischer Bildung sein.“ Ebda.

garantiere. Fühle aber die Kunst sich tagespolitisch herausgefordert und wolle infolgedessen der Künstler politisch wirken, so mache ihn eben diese zweckgebundene Parteilichkeit befangen und trübe letztlich sein ästhetisches Vermögen. Es ist bezeichnend, dass diese das Politische gegen das Ästhetische ausspielen wollende Haltung gern und oft selbst als (kultur)politische Forderung erhoben wird. Die Forderung ist dumm und dennoch richtet sie sich immer wieder unmittelbar und machtbewusst insbesondere gegen das Theater, etwa wenn mit Verweis auf vermeintlich populäre Publikumsvorlieben gegen ein publikumsfeindliches „Regietheater“ polemisiert wird.

Sie ist dumm auch deshalb, weil sie verkennt, dass jede Inszenierung und sei sie mit noch so harmlos anmutenden eskapistischen Phantasien ausgestattet, politische Bedeutung hat: In diesem Fall, indem sie Werte des Status Quo verstärkt.⁴

Von einer abstrakten Perspektive aus beobachtet ist das eine Binsenwahrheit. „Von dieser abstrakten Perspektive aus gesehen wirkt das Theater wie eine gebrochene Linse, die mehr oder weniger deutlich die Bedürfnisse, Wünsche und Ängste einer Gesellschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt offen legt.“⁵ Es kommt nun freilich darauf an, ob und wie sehr diese Metaebene bei den Theatermachern und den Zuschauern reflektiert wird. Sind sie sich dieses Zusammenhangs bewusst? Ansonsten gilt Max Frischs populäre Aussage: „Wer sich nicht mit Politik befasst, hat die politische Parteinahme, die er sich sparen möchte, bereits vollzogen.“⁶

These 3: Kategorie „Humanität“

Gegen die Auffassung, „das Unlösliche zu lösen und die Verbindung aufzuheben, die zwischen Kunst und Politik, Geist und Politik unweigerlich besteht“, hatte Thomas Mann behauptet: „Hier wirkt einfach die Totalität des Menschlichen, die sich auf keine Weise verleugnen läßt“. Im Begriff der „Humanität“ vereinigen

⁴ „Folglich enthalten sogar Inszenierungen der harmlosesten eskapistischen Phantasien politische Botschaften, indem sie die Werte des Status Quo verstärken.“ Silbermann, Marc, Die Tradition des politischen Theaters in Deutschland, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, 23-24/2006, S.13-22, s.S. 13.

⁵ Ebda.

⁶ Konsequenterweise wirbt denn auch die Bundeszentrale für politische Bildung mit diesem Zitat auf ihrer Webseite...

sich schließlich „das Ästhetische, das Moralische, das Politisch-Gesellschaftliche“.⁷

These 4: Das Menschliche als politischer Faktor

Dem Vorwurf einer politisch-moralischen Stellungnahme im Sinne einer parteilichen Stellungnahme entzieht sich das Theater durch das Besondere des „Kunstprodukts“ auf der Bühne. Eben dieses Kunstprodukt macht es möglich, dass das Politische sich zuweilen gerade da offenbart, wo es die plakative Themenzentriertheit im „schablonisierten Diskurs“ nicht vermutet – zum Beispiel beim einzelnen Menschen.

So galten etwa die Stücke Ibsens als Inbegriff bürgerlich-statischer, individualistischer Selbstbespiegelung, sein naturalistischer Zugriff – ehemals selbst ein politisches Wagnis – war geeignet, treffende Bilder des bürgerlichen Zeitalters zu vermitteln, doch fehlte ihm jegliche gesellschaftsverändernde Dynamik. Dass freilich die „Menschenkenntnis“, die „Schicksalsahnung“, die der Kritiker Joachim Kaiser einst in den Stücken des Norwegers erkannte, auch auf eine sehr aktuelle Weise die Dimension des Politischen barg, vermochte das Theater zu erkennen. Aufführungen wie die der Berliner Schaubühne in den 70er Jahren erweiterten den Begriff des Politischen, indem sie sich konsequent (und vermeintlich unpolitisch) der psychisch-sozialen Konstitution des Individuums zuwandten. Die Konzentration auf dessen Zerrissenheit angesichts der Einsicht in die Verhältnisse, wie sie sind, und einem ahnungsvollen Bewusstsein davon, wie sie sein könnten, überführte die modischen Phrasen von der Veränderung der Gesellschaft in dem Maße als plakativ, wie sie immer weniger mit den Menschen, die diese Veränderung bewirken sollten, zu tun hatten. Die Erkenntnis lag in einer Verständniserweiterung, die, statt Politik als abstraktes Thema zu begreifen, nach dem Politischen als jeweils aufzudeckende lebensweltliche Konkretisierung innerhalb unterschiedlicher gesellschaftlicher Verhältnisse strebte.

⁷ Mann, Thomas, Der Künstler und die Gesellschaft, in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt 1990, Bd. 10, S.386-399, s.S. 394.

These 5: Die „moralische Anstalt“ als Option

Dem Theater ist die Autorität und die Aura der „moralischen Anstalt“ verloren gegangen. Doch ist dies als Feststellung nur in einer Hinsicht zutreffend. Verloren ging dem Theater der pädagogische Impuls des im Zuge der Aufklärung entwickelten Selbstverständnisses als „moralische Anstalt“. In diesem Verständnis sollte durch seine Art der Darstellung das Theater einer gesellschaftlichen Fragestellung oder einem politischen Sachverhalt eine neue Sichtweise oder gar Erkenntnis abgewinnen. Dieserart würde es sein Publikum bilden und es befähigen mit neuer Einsicht sich dem politischen Lebensalltag zu stellen, kurzum: das Theater sollte lehren, bilden, bessern.

Im Kontext des herausgehobenen Selbstverständnisses vom Theater als moralische Anstalt konnte dies noch über das Mitfühlen geschehen. Das Mitleiden in der Tragödie wie auch das Wahrnehmen des Lächerlichen in der Komödie sollte den Zuschauer zum 'gesitteten' Menschen entwickeln – Voraussetzung für eine bessere, gerechtere Welt. (Übrigens ist die Form des unmittelbaren Mitfühlens bis heute ein zentrales Kennzeichen des Kinoerlebnisses.)

Je mehr aber der Theaterraum seine Einzigartigkeit als politisch-moralische Anstalt verlor, umso weniger konnte die Katharsis-Theorie nach ihrem der Pädagogik verpflichteten Idealtypus funktionieren. Etwas überspitzt ausgedrückt: ohne den Druck der Erwartung eines richtigen moralisch-politischen Handelns in der Anstalt leistet sich der Zuschauer (wie im Kino) seine jeweils eigene Form und Intensität des Mitfühlens. Wohin sie ihn führt, bleibt zunächst offen.

Geblichen ist dem Theater aber die aus seiner spezifischen Authentizität des Kommunikationsraums Theater (Wechselwirkung Aufführung – Zuschauer) sich ergebene Option auf eine „Schule der moralischen Welt“ (Lessing). Denn eben diese Einzigartigkeit kann das Theater immer wieder zu jener „moralisch-politischen Anstalt“ machen, die Einsichten verschaffen will und kann. Allerdings geschieht dies nicht in einem idealtypisch aufgeklärten Sinne wie von selbst, sondern es stellt sich die Frage, wie dies anzustellen ist.

These 6: Politik erleben

Neben dem intentionalen politischen Theater bestimmt das Zuschauererleben die Bedeutung des Politischen im Theater. Und damit gewinnt auch die Katharsis-Theorie wieder Bedeutung. In der Tradition der Aufklärung 'beschränkte' sich das „ethisch-politische“ Theater zunächst auf ein auf den Einzelnen bezogenes Schema, demzufolge auf das individuelle Lernen das Sich-Bessern folgt, welches günstigenfalls gesellschaftliche Veränderungen zur Konsequenz hat. Im revolutionären-politischen Theater des 20. Jahrhunderts blieb das Schema erhalten, es veränderte sich freilich der Bezugspunkt: nicht mehr der Einzelne lernte und besserte sich, sondern aus dem Erkennen der über ihn selbst hinausweisenden gesellschaftlichen Verhältnisse erwuchs die Notwendigkeit der revolutionären Aktion. Das „episch-revolutionäre Theater“ (Piscator, Brecht) erfuhr seine idealtypische Formulierung als politisches Theater durch Bertolt Brecht: „Unser Theater“, so schrieb er 1953, und er meinte politisches Theater, „muss die Lust am Erkennen erregen, den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren.“

These 7: Aufforderung zur Politik

Oder doch nicht? Seit dem Ende der Ideologien ist eine spezifische gesellschaftskritische Ästhetik, die auf dem Theater in Deutschland von Piscator und Brecht geprägt wurde, verbraucht. Seine Formen bleiben lediglich noch als Zitate verfügbar. Nichts geändert hat sich aber an der Notwendigkeit gesellschaftskritischer Betrachtung – auch durch das Theater. Eine Anleitung im Brecht'schen Sinne zu „eingreifendem Denken“ als „ein vernunftgeleitetes Handlungsprinzip, das weder Leidenschaft noch Gefühle ausschließt“⁸ muss freilich in einer sinnvollen Wechselbeziehung zum Publikum stehen. Sie muss einhergehen mit einer dem Publikum angemessenen Ästhetik, die die Erfahrungen und die Vorstellungskraft des Publikums reflektiert.

⁸ Silbermann, Die Tradition des politischen Theaters, S. 19.

These 8: Das Politische in der Universalität des Kunstwerks

Diese wie jede Aufführung 'wirkt' auf den Zuschauer. Neben dem 'rationalen' Einverständnis, das er mit einem Inszenierungsanliegen erklärt, gibt es aber auch immer wieder das Empfinden ohne konkrete Zielsetzung als Ergebnis einer 'ergreifenden' Ästhetik. Hier gerät ein universalistisches Moment wieder in die Theorie. Für Lukacz ist „die kathartische – und folglich auch die politische – Wirkung des Kunstwerks gerade eine Folge seiner vollendet gestalteten Universalität, seiner intensiven Totalität, die das Wesen des Kunstwerks ausmacht.“⁹ Das ist das Entscheidende: über das intentional Politische eines Stücks oder seiner Inszenierung entfaltet die Aufführung dann politische Kraft, wenn sie dank ihrer künstlerisch-ästhetischen Ausgestaltung einen Wirklichkeits- und Wahrheitsbezug herstellen kann, der die „Totalität des Menschlichen“ erfahrbar macht und dergestalt auf die Humanisierung des Menschen wirkt. An diesem Punkt, „wo der Mensch in seiner ethischen „Substanz“ betroffen ist, wirkt Theater daher gerade als politisches am intensivsten.“¹⁰

⁹ Ismayr, Wolfgang, Das politische Theater in Westdeutschland, Meisenheim 1977, S.38.

¹⁰ Ismayr, Das politische Theater, S. 55.

B. Auswahlkriterien für einen politischen Theaterpreis

Das komplexe Verständnis des Politischen im Theater muss nun in die Praxis eines Politischen Theaterpreises 'übersetzt' werden. Hierzu sollen die nachfolgenden Kriterien geeignet sein.

Dabei kommt es bei der Beurteilung der Preiswürdigkeit von Aufführungen immer darauf an zu erkennen, ob eins oder mehrere der Kriterien erkennbar und nachvollziehbar sind und damit eine besondere preiswürdige Qualität begründet werden kann. Im Mittelpunkt steht das Bühnenergebnis. Deshalb kann die Stückauswahl alleine die Preisvergabe nicht begründen.

1. Aufklärung: Die Lust am Erkennen erregen

Dieses Kriterium geht zurück auf die ursprünglichen Anliegen der Volksbühnen-Bewegung und Arbeiten der ihr später nahe stehenden Künstler (vor allem auch den Arbeiten Erwin Piscators). Das Theater wird hier mit seinen Möglichkeiten genutzt, gesellschaftliche Realität und in diesem Fall vor allem Macht- und Missverhältnisse darzustellen und erkennbar zu machen. Die Darstellung persönlicher Konflikte sollte einen Verweis auf gesellschaftliche Verhältnisse beinhalten. Psychologische Dramen, wie z.B. ‚Wer hat Angst vor Virginia Woolf?‘, wären dann nicht politisch. Es sei denn, es gelingt Regie und Darstellern im Sinne des Eingangs gesagten, den besonderen, aktuellen gesellschaftlichen Aspekt heraus zu arbeiten.

Beispiele: Sophokles ‚Antigone‘, Gerhart Hauptmann ‚Die Weber‘, Urs Widmer ‚Top Dogs‘, Ali Jalaly ‚Nathan in Jerusalem‘, Heinrich Pacht ‚Köln ist Kassel!‘.

2. Handlungsoptionen: Den Spaß an und die Möglichkeiten für die Veränderung der Wirklichkeit aufzeigen

In Weiterführung der reinen Darstellung gesellschaftlicher (Miss-)Verhältnisse, zeigt das Theater hier für den Zuschauer Optionen im Umgang mit diesen Verhältnissen auf. Es ist somit auch ein Teil der Volksbühnen-Bewegung und ist begründet in der Dramaturgie Bertolt Brechts, ‚den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit zu organisieren‘. Das Theater stellt also nicht nur gesellschaftliche Macht- und Missverhältnisse dar, sondern auch Möglichkeiten zu deren Veränderung und Überwindung. Das Theater zeigt in einer gegebenen

konfliktträchtigen Situation Handlungs- und Lösungsoptionen für die Zuschauer auf.

Beispiele: Dario Fo ‚Bezahlt wird nicht‘, ‚Ladies Night‘ (Theaterbearbeitung des Filmes ‚Ganz oder gar nicht‘) von Stephen Sinclair und Anthony McCarten, Werke und Inszenierungen von Armand Gatti, Theateransatz von Auguste Boal (auch 1)

3. Die Ausnahme als Hinweis auf die Fragwürdigkeit alles Gesetzten: Die Unterbrechung des Politischen

Auch wenn nach einem Satz von Winston Churchill „die Demokratie die schlechteste aller Staatsformen ist, ausgenommen aller anderen“ und sich im Idealzustand nur durch die Bildung von Mehrheiten legitimieren kann, so bleibt sie ein – gegen mögliche andere Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens – gesetztes und auch erkämpftes Recht. Die demokratische Gesellschaftsvereinbarung behält in der fest gewordenen Rechtsgestalt ihren entstehungsgeschichtlich begründeten agonalen Charakter, muss stets neu ‚erkämpft‘ werden, kann zwischen Freund und Feind unterscheiden und beruht nach einem Satz von Margret Thatcher auf ‚einer sehr dünnen Haut der Zivilisation‘. Politisch ist daher, was von der Sprache bis zu Gesetzen, Rechten und Pflichten ein gemeinsames Maß gibt, eine Regel, die Gemeinsamkeit konstituiert, ein Regelfeld für den politischen Konsens.

Unterbrechung des Politischen

Das Politische kann daher im Theater nur indirekt erscheinen. Das Politische kommt im Theater zum Tragen nur, wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Daraus folgt die scheinbar paradoxe Formel, dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen erscheinen muss.

Praxis der Ausnahme

Politisches Theater wäre also gerade nicht als eine Praxis der Regel, sondern als eine Praxis der Ausnahme zu verstehen. Nur die Ausnahme, die Unterbrechung des Regelhafte, gibt die Regel zu sehen und verleiht ihr wieder, wenn auch indirekt, den in der fortdauernden Pragmatik ihrer Anwendung vergessenen

Charakter radikaler Fragwürdigkeit und unabdingbarer Notwendigkeit (Wunder – Naturverlauf, Gnade – Recht, Happening – Alltag).

4. Grundlagen der Urteilsfähigkeit: Auflösung der dramatischen Simulakra / Vermeidung der moralistischen Falle

„Der öffentliche Diskurs erlebt eine unaufhörliche Verbildlichung, Personifikation, Sichtbarmachung. Das Politische wird zum Drama umgeformt, zu pseudo-dramatischen Konflikten und dramatis personae. Das Politische des Theaters (bzw. die Unterbrechung des Politischen durch das Theater) nimmt unter diesen Bedingungen die Form einer Erschütterung der Gewohnheit/Enttäuschung des Wunsches an, auf der Bühne analog zum Alltagsleben dramatisierte Simulakra der so genannten politischen Realitäten wieder zu finden. Politisch ist Theater darum dort, wo es eine Erschütterung der mit der Personalisierung verbundenen Moralisierung leistet und damit die ‚moralistische Falle‘ vermeidet. Moralismus appelliert an nur allzu scheinhafte Gewissheiten der Unterscheidung von Gut und Böse. Die vom Theater her gesehen entscheidende Kritik dieses moralischen Diskurses ist aber, dass er den Zuschauer zum Richter macht, statt ihn – was die eigentliche Chance des ästhetischen Diskurses wäre – die schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteilens erfahren zu lassen“ (Thies Lehmann: ‚Das politische Schreiben‘).

Beispiele für 3 und 4: Sarah Kane ‚Blasted‘, Arbeiten von Christoph Schlingensiefel, René Pollesch, Einar Schleef, Frank Castorf.

5. Teilhabe – Partizipation: Die Beteiligung Aussenstehender

Das Kriterium der Teilhabe und Partizipation stellt eine Weiterführung der Volksbühnen-Bewegung dar. Die Teilhabe besonders jener Bevölkerungskreise mit geringeren Einkommensmöglichkeiten (durch günstige Eintrittspreise und interessante Angebote durch die Volksbühnen-Organisation) am kulturellen und damit gesellschaftlichen Leben, wird hier weitergeführt in aktive Partizipation. Damit ist die Mitwirkung an und Mitgestaltung von theatralischen Ereignissen gemeint. Außenstehende werden selbst zu Handelnden, sei es als Autoren im Vorfeld, als vorbereitet agierende auf der Bühne oder als spontan eingesetzte DarstellerInnen während der Aufführung. Gleichzeitig kann diesen ‚Außenstehenden‘ damit die Möglichkeit gegeben werden, eigene Fähigkeiten zu

entdecken und diese zu entwickeln. Damit wirkt die Partizipation auch im Bereich ‚Empowerment‘.

Bei diesem Kriterium sollte insbesondere auf die freiwillige Teilnahme bei einem konventionellen Setting geachtet werden, da es darum geht, den Teilnehmern eine ernstzunehmende Stimme auf dem Theater zu verleihen, ihrer Sichtweise also ein ernst gemeintes Forum zu geben.

Beispiele: Arbeiten von Team Leschig/Lützenkirchen, Rolf Dennemann, Hofmann & Lindholm, Inszenierungen von Armand Gatti.

6. Soziale Verantwortlichkeit: Die weiterführende Produktionsweise

Das dargestellte politische Moment in einer Aufführung, einer Theaterproduktion sollte nicht losgelöst von seiner Entstehungsweise betrachtet werden. Nicht nur im Bereich des freien Theaters ist die existentielle Grundsicherung der teilnehmenden KünstlerInnen nicht immer sicher gestellt. Hier könnten im positiven Sinn Produktionen ausgezeichnet werden, die nicht nur ein wichtiges politisches Moment auf der Bühne darstellen, sondern auch in ihrer Produktionsweise in besonderer Form auf die Bedürfnisse der Teilnehmenden eingehen. Dies kann die materielle Ausstattung sein, die auf ungewöhnlichen Wegen sichergestellt wurde, oder die Produktionsstrukturen, die den Teilnehmenden über die materielle Ausstattung hinaus Entwicklungsmöglichkeiten bieten (z.B. Netzbildung). Umgekehrt sollte es ein Ausschlusskriterium für den politischen Theaterpreis sein, wenn ein möglicher Kandidat bekannterweise mit ‚ausbeuterischen‘ Produktionsweisen arbeitet.

7. Der subjektive Faktor

Der komplexe Begriff des Politischen meint nicht nur eine anhand eines Stücks oder einer Aufführung nachzuweisende und ‚preiswürdig‘ zu beurteilende Voraussetzung, sondern erfährt sein eigenes Abbild im Kopf des Betrachters. Infolgedessen kann auch die subjektive Sicht des Betrachters das Politische dort sichtbar machen, wo es nicht vermutet wird – in diesem Fall aufgedeckt durch die Sichtweise des Jurors. Der allerdings hätte dann seine Sichtweise nachvollziehbar zu begründen.

C. Empfehlungen für die Jurybesetzung

Die Art der Besetzung der Jury sollte idealer Weise selbst eine politische Aussage enthalten. Die nachstehend aufgeführten Aspekte sind Empfehlungen für die Entwicklung der Jury im Lauf der Preisvergabe.

Zum ersten gilt es das strategisch-politische Interesse der freien Volksbühne als einer ‚am Markt‘ befindlichen Besucherorganisation zu beachten. Hier trägt die Vergabe des Preises und die in diesem Rahmen notwendige und stattfindende Öffentlichkeitsarbeit zu einer besseren Positionierung der Volksbühne im kulturellen Geschehen der Stadt bei und macht potentielle Mitglieder auf sie aufmerksam. Konsequenter weitergedacht bedeutet dies, die Jury mit Personen zu besetzen, die diese bessere Positionierung ‚am Markt‘ befördern können. Das können prominente Persönlichkeiten sein oder Personen, die auf Grund ihrer beruflichen Stellung (z.B. in der Medienlandschaft) die Vergabe des Theaterpreises (und damit die Arbeit der Freien Volksbühne) weit reichend kommunizieren können. Da aber wie oben ausgeführt, das Politische im Theater nicht immer leicht zu erkennen ist, sollte bei dieser besonderen Form des Preises immer auch auf die Kompetenz möglicher Jury-Mitglieder geachtet werden

Zum zweiten sind die inhaltlichen Anliegen der Volksbühne als Teil einer emanzipatorischen und aufklärerischen Bewegung zu bedenken. Über die Vermittlung von preisgünstigen Theaterbesuchen zur allgemeinen Meinungsbildung und Teilhabe am gesellschaftlichen Leben hinaus, sollte hier der Aspekt des ‚Empowerments‘ zum Tragen kommen. Das bedeutet, Außenstehende in die Entscheidung über die Vergabe des Preises mit ein zu beziehen. Die betreffenden Personen werden über die Hintergründe und Kriterien der Preisvergabe informiert, müssten sich intensiv mit dem Medium Theater, seiner Wirkung und Bedeutung auseinandersetzen und würden auf diese Weise fortgebildet. Sie würden zugleich in scheinbar geschlossene Entscheidungskreise aufgenommen und auf diese Weise an Entscheidungen mitwirken, also politisch partizipieren. Gleichzeitig würde der Jury (und damit auch der Volksbühne) ein Blick von außen vermittelt, der zeigt, wie Außenstehende die Angebote der Theater wahrnehmen.

Hierbei gibt es im Wesentlichen zwei, einander nicht ausschließende Möglichkeiten:

Erstellung eines Votums durch die Vereinsmitglieder.

Die Mitglieder des Vereins werden aufgefordert, sich eine bereits getroffene Vorauswahl von Stücken anzuschauen. Gleichzeitig werden die Kriterien für die Auswahl vermittelt. Anschließend können sie über geeignete Foren (Internet, e-mail, Brief, telefonisch) ihr Votum für den Preisträger abgeben. Die Produktion, die die Mehrheit der Stimmen auf sich vereint, erhält eine Stimme in der Jury. Diese ist von den übrigen Jury-Mitgliedern entsprechend zu werten.

Direkte Aufnahme von Außenstehenden in die Jury.

Über eine Ausschreibung können sich Außenstehende – im ersten Schritt vielleicht nur Vereinsmitglieder – um eine Position in der Jury ‚bewerben‘. Hierbei würde eine kurze Beschreibung der eigenen ‚Theatervita‘ und des besonderen Interesses, warum der oder die Betreffende Teil der Jury werden möchte genügen. Diese Person (oder Personen) hätten dann eine enge Anbindung an Volksbühne und Jury und würden stellvertretend den Außenblick repräsentieren. Im Dialog mit den anderen Jury-Mitgliedern und den MitarbeiterInnen der Volksbühne würde sie fortgebildet werden.

Hinzuweisen bleibt, dass gerade zur Zeit die Ermöglichung von emanzipierenden Formen der Teilhabe, einen marktstrategischen Vorteil bietet. Sie setzt sich in ihrer Ernsthaftigkeit positiv ab von bestehenden Formen scheinbarer medialer Mitwirkung (z.B. bestimmte Fernsehformate wie ‚Deutschland sucht den Superstar‘ oder ‚Ted-Umfragen‘) und vermittelt gleichzeitig auf angenehme Weise Herkunft und Zukunft der Volksbühnen-Bewegung.

H.-Georg Lützenkirchen, Gregor Leschig
Februar 2007