

7. Theater als Versammlung

Radikale Vorstellungskraft und pragmatische Utopien

Florian Malzacher

Auf die Frage, wozu wir denn Theater nun wirklich brauchen, antwortete Heiner Müller Anfang der 1990er Jahre: die einzige Möglichkeit, das herauszufinden, sei alle Theater der Welt ein Jahr lang zu schließen. »Und dann weiß man hinterher vielleicht, warum Theater.«¹

Kein Wunder, dass diese saloppe Forderung während der Covid-Pandemie gern zitiert wurde: Nun waren Theater und Festivals an vielen Orten der Welt tatsächlich geschlossen – und das mancherorts sogar mehr als nur für ein Jahr. Aber statt das eigene Medium und seine Routinen grundlegend zu überdenken, gab es ununterbrochene Aktivität. Streamings und Diskussionen, Lesungen, Vorträge, Zoom-Performances... Tag für Tag wurde mehr Theater im eigenen Wohnzimmer angeboten als irgendjemand je anschauen konnte. Der *horror vacui* verhinderte jede Stille, jede Möglichkeit, sich der Frage wirklich zu stellen: Warum Theater?

Und dennoch war in diesem nicht enden wollenden Reden und Tun eine Antwort auf Heiner Müllers Provokation versteckt. Während der Phantom-schmerz wuchs, wurde immer deutlicher, dass alles Streamen und Zoomen das analoge Theater eben nicht ersetzt. Es ist nur ein permanenter Verweis auf etwas, das abwesend ist. Auf etwas, das es mal gab, an das wir uns – auch körperlich – noch erinnern, und das es hoffentlich bald wieder geben würde. Es existierte nur in diesem Verhältnis.

Theater ist ein Medium, in dem das Kunstwerk im selben Raum und im selben Augenblick entsteht, in dem es rezipiert wird. Ein Medium der physischen Präsenz, eine Arena, in der die Gesellschaft ihre Konflikte verhandeln und radikale Imaginationen entwickeln kann. Ein Ort des Zusammenkommens, des Erfindens, Ausprobierens, Verhandelns, Diskutierens. Alles andere

1 Müller, Heiner: Werke, Band 12: Gespräche 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 792.

– Schauspieler:innen, dramatische Text, Kostüme, fixierte Bühnenräume – mag je nach ästhetischer Präferenz wichtig sein. Essenziell für das Medium als solches ist es nicht.

Besonders deutlich wird das mit Blick auf Theaterformen, die sich ganz direkt – und zuweilen in kaum erkennbarer künstlerischer Rahmung – als Versammlung manifestieren: Als Gerichtsverhandlung um Kunstfreiheit, Religion und Zensur; als Gipfeltreffen, auf denen um Klimaziele oder Kulturpolitik gerungen wird; als Parlamente, in denen jene reden, die sonst nicht zu Wort kommen...

Solche Theaterformen sind in den letzten Jahren zum Schauplatz gesellschaftlicher Versammlungen auf dem schmalen Grat zwischen Kunst und Wirklichkeit geworden; zu einer demokratischen Arena, die einen Raum der Fantasie und Vorstellungskraft markiert, der anderswo so nicht existiert. Indem es seinen *unique selling point* als ein Medium nutzt, das temporäre Gemeinschaften erzeugen kann, die durch Raum, Zeit und wechselnde Regeln definiert werden, spiegelt dieses Theater Gesellschaft nicht nur, sondern ermöglicht es, soziale und politische Verfahrensweisen auszuprobieren, zu analysieren, zu performen, darzustellen, zu testen, zu strapazieren oder gar neu zu erfinden.²

Inspiriert wurde dieses erneute Interesse an Versammlungen im Feld der Kunst nicht zuletzt von den zahlreichen, weltweiten Platzbesetzungen in den 2010er Jahren dieses Jahrhunderts. Vor allem bei aktivistischen Bewegungen in anarchistischer Tradition – wie beispielsweise bei Occupy Wall Street – spielt die Versammlung eine zentrale Rolle. Sie markiert einen Bereich der Gemeinschaftsbildung, des Entscheidens und des Experimentierens damit, wie Demokratie funktionieren kann. Die *assembly* wird als eine Zusammenkunft verstanden, in der etablierte Hierarchien abgeschafft sind, in der eine andere Art der Entscheidungsfindung nicht nur erprobt, sondern konsequent vollzogen wird. Damit steht sie in der Tradition Jean-Jacques Rousseaus, für den – wie die Philosophin Juliane Rebentisch pointiert – Demokratie »vor allem kollektive Selbstregierung [ist]. Ihr Modell ist deshalb nicht das Theater, sondern die Versammlung – also ein Setting, in dem niemand den anderen etwas vormacht oder vorspielt, sondern alle gemeinsam handeln.«³

2 Vgl. Malzacher, Florian: Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute, Berlin: Alexander Verlag 2020.

3 Lauterbach, Jörg: »Wie eine Philosophin das Drama der Demokratie erklärt«, in: Die Welt vom 26.01.2018, <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article172879287/Les>

Dennoch haben solche Versammlungen ihre ganz eine eigene theatrale Ästhetik, beispielsweise den markanten Einsatz von Handzeichen als fortwährende performative Kommentarebene, auf der Zustimmung oder Ablehnung signalisiert wird. Oder, in größeren Zusammenkünften, das *human microphone*, bei dem die Menge im Chor Satz für Satz jede Rede nachspricht und so akustisch aber auch symbolisch verstärkt. Eine Performance, in der, zumindest theoretisch, jede Position erst einmal von allen wiederholt und damit ernstgenommen wird, unabhängig von der eigenen Auffassung. Tatsächlich kann das *human mic* aber auch eine Machtdemonstration der Masse sein, wenn sie einen Einzelnen, der gerade nicht das Wort hat, unisono übertönt.

Vor allem aber leben solche *assemblies*, wie die Judith Butler in ihrer – mit dem *human mic* verstärkten – Rede bei Occupy Wall Street (2011) hervorhob, von ihrer schieren körperlichen Präsenz:

Es ist wichtig, dass wir als Körper [...] zusammen in der Öffentlichkeit auftreten, dass wir uns in der Öffentlichkeit versammeln. [...] Das ist das, was hier passiert, eine Politik des öffentlichen Körpers, der Bedürfnisse des Körpers, seiner Bewegungen und seiner Stimme. [...] Wir sitzen und stehen, wir bewegen uns und wir sprechen, so wie es unseren Möglichkeiten entspricht, als Wille des Volkes, den die Wahldemokratie vergessen und im Stich gelassen hat. Aber wir sind hier. Und wir bleiben hier und füllen die Formel ›We, the people‹ mit Leben.⁴

Für Butler sind solche Versammlungen politische Choreografien, bei denen die einzelnen Körper nicht isoliert betrachtet werden können, sondern immer nur in lebendigem Verhältnis zu anderen Menschen, zur Umwelt, zur Infrastruktur.⁵ Dabei spielt für sie das performative Potential dieser Zusammenkünfte eine besondere Rolle.

In diesem Sinne liegt die performative Dimension der aktivistischen Versammlung also nicht nur in ihrer Theatralität, sondern vor allem darin, dass sie mehr ist als reiner Protest gegen existierende Formen der Demokratie. Allein durch ihr Stattfinden erzeugt sie eine andere Realität, eine gelebte Alternative.

sing-Preis-Wie-eine-Philosophin-das-Drama-der-Demokratie-erklärt.html (Zugriff: 19.10.2025).

4 Zitiert nach: Blumenkranz, Carla et al. (Hg.): Occupy! Die ersten Wochen in New York. Eine Dokumentation, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 35f.

5 Vgl. Butler, Judith: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, Berlin: Suhrkamp 2016.

Sie ist nicht nur Forderung, sondern auch konkretes Tun: »So beginnt im Idealfall eine Allianz damit, die Gesellschaftsordnung zu inszenieren, die sie durchsetzen will, indem sie ihre eigenen Formen der Soziabilität etabliert.«⁶ Genau das gerät oft in Vergessenheit, wenn Bewegungen wie Occupy Wall Street vorgeworfen wird, keine konkreten Forderungen zu stellen. Ihre Wirkmacht liegt vor allem darin, schon in ihrer Form und ihrem Stattfinden ein Vorschlag für eine andere Demokratie zu sein.

So sehr Butlers Beschreibung auch ein wesentliches Motiv vieler künstlerischer Versammlungen trifft, gibt es doch einen entscheidenden Unterschied: Die aktivistische Versammlung wird meist als ein Ort der authentischen Verhandlung verstanden, ein Ort, an dem etablierte Hierarchien abgeschafft sind, an dem eine andere Art der Entscheidungsfindung nicht nur ausprobiert, sondern wahrhaftig gelebt wird. Theater als Versammlung mag mit solchen Konzepten sympathisieren, seine Stärke ist aber gerade, sich nach dem Authentischen ebenso zu sehnen, wie ihm zu misstrauen. Indem es gleichzeitig authentisch *und* nicht-authentisch ist, kann es komplexe Zwischenpositionen beziehen und der Rousseau'schen Repräsentationsskepsis ein raffiniertes Sowohl-als-auch entgegensetzen, das ein ganz eigenes – künstlerisches und politisches – Potential entfaltet, indem es ermöglicht, Teilzuhaben und sich gleichzeitig von außen zu beobachten. Denn Theater ist nicht nur soziale, sondern immer auch eine selbstreflexive Praxis. Es ist eine paradoxe Maschine, in der Situationen und Praktiken real *und* fiktional, tatsächlich *und* symbolisch zugleich sind. Wo die Rousseau'sche Versammlung glaubt, Repräsentation vermeiden zu können, treibt die theatrale mit ihr ein verschachteltes Spiel. So gesehen ist Brechts V-Effekt keine Erfindung, sondern die Entdeckung dessen, was Theater in seinem Kern ausmacht.

Ein zentrales Konzept für solche Versammlungen ist der Begriff des Preenactments, der in diesem Kontext vor allem von Public Movement geprägt wurde. Die israelische Performance-Gruppe, die sich selbst als »performance and research body« bezeichnet, untersucht und inszeniert seit bald zwanzig Jahren politische Aktionen und öffentliche Choreografien, Formen sozialer Organisation, öffentliche und geheime Rituale, die sie selbst als »preenactments« möglicher Rituale der Zukunft bezeichnen. Wie Oliver Marchart beschreibt, wurde eines ihrer choreografischen Rituale 2011 tatsächlich Teil der sozialen

6 Ebd., S. 114.

Proteste in Israel und erwies sich so als »künstlerische Antizipation eines politischen Ereignisses, das erst stattfinden wird«.⁷

Es gibt zahllose Beispiele dafür, wie sich Theater als ein solcher öffentlicher Raum sowohl radikaler Vorstellungskraft als auch pragmatischer Utopien entwirft: Lotte van den Berghs »Building Conversation« (seit 2014) reduziert das Theater auf seinen Wesenskern als Gespräch mit bestimmten, aber wechselnden Regeln. Rimini Protokolls »Welt-Klimakonferenz« (2014) zeigt, wie politische und diplomatische Abläufe funktionieren – wahren oder Frédérique Ait-Touati und Bruno Latours »Théâtre de Négotiation« (2015) zum selben Thema sich viel mehr als Preenactment begreift und – stark beeinflusst von Latours Idee eines Parlaments der Dinge – neue Formen des Handelns sucht. Installationen wie Hannah Hurtzigs »Markt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen« (seit 2004) stehen nicht zuletzt in der Tradition von Joseph Beuys »Free International University« (1973). Sehr unterschiedliche Parlamente – von Jonas Staals »New World Summit« (seit 2012) bis zu Public Movements »Make Art Policy« (2016) entwerfen neue repräsentative Verfahrensweisen. Andere Arbeiten wählen das Format von Gerichtsverhandlungen und Tribunalen, wie beispielsweise Milo Raus »Moskauer Prozesse« (2012, Film 2014) oder Radha D'Souzas und Jonas Staals »Court for Intergenerational Climate Crimes« (seit 2019). Die Liste ließe sich fortsetzen.⁸

Aber ist das, was ich hier beschreibe, tatsächlich noch die Gegenwart? Oder ist eher ein historischer Abriss über die 10er Jahre dieses Jahrhunderts? Kann Theater tatsächlich noch immer im Kleinen solche Sphären des offenen Austauschs und Konflikts eröffnen?

Das Konzept der Versammlung ist aus sehr unterschiedlichen Gründen und von sehr unterschiedlichen Seiten stark unter Druck geraten. Die Pandemie hat gezeigt, wie verletzlich wir als einzelne selbst in privilegierten Positionen sein können, wie fragil physische Versammlungen sind. Dies wiederum hat deutlich gemacht, dass Versammlungen an körperliche, soziale und rechtliche Bedingungen geknüpft sind und die Bewegungsfreiheit vieler

7 Marchart, Oliver: »Public Movement. The Art of Preenactment«, in: Florian Malzacher (Hg.), *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, übersetzt von Florian Malzacher, Berlin: Alexander Verlag 2015, S. 149.

8 Vgl. die Internetplattform »The Art of Assembly«, <https://art-of-assembly.net> (Zugriff: 19.10.2025).

in vielerlei Hinsicht eingeschränkt ist. Körperliche (aber auch soziale, politische, geografische) Mobilität ist eine Voraussetzung für die meisten Formen von Mobilisierung. Dazu kommt, dass Versammlungen zunehmend durch neue Formen von Gewalt und Überwachung gefährdet sind. Rechte Angriffe – etwa Fahrzeugattaken – und staatliche Repression machen das gemeinsame Erscheinen auf der Straße mancherorts lebensgefährlich. Eva von Redecker hat in der Vortragsreihe »The Art of Assembly« außerdem darauf hingewiesen, dass die öffentliche Wirkmacht von Versammlungen nicht zuletzt über die Zahlen von Teilnehmer:innen definiert werden – was Minderheitenbewegungen strukturell benachteiligt und in den letzten Jahren rechte Massen mobilisierbarer macht. Selbst das von Judith Butler betonte performative Moment der physischen Gemeinsamkeit – einst Symbol solidarischer Verletzlichkeit – wird inzwischen von autoritären Bewegungen vereinnahmt.⁹ Wie also können wir uns versammeln und mobilisieren in Solidarität mit jenen, die – menschlich oder nicht – nicht mobil sein können oder dürfen?

Doch auch auf eine andere Weise und sehr grundsätzlich ist die Idee deliberativer Versammlungen in den jüngsten Kämpfen um kulturelle Hegemonie zwischen die Fronten geraten: Welche Meinungen lassen wir zu, und welchen wollen wir keinen Raum geben? Welche Konflikte kann das Theater beherbergen, und zu welchen sollte es schweigen? Oder anders formuliert: Wie können wir notwendige temporäre *safer spaces* und ebenso notwendige Räume der Irritation und Konfrontation nicht als Widerspruch, sondern als komplementär begreifen?

Während Ausgrenzung, Gewissensklauseln, Boykotte oder De-Platforming in bestimmten Situationen und Kontexten legitime Waffen sein können, sind sie gefährlich als *default strategy* für jeden denkbaren Dissens. Gerade im Kunstbereich, wo seit Jahren rechter Druck auf Institutionen und Künstler:innen zunimmt – und wo seit dem 7. Oktober 2023 vermehrt staatliche Eingriffe in die künstlerische Freiheit sowie eine wachsende Bereitschaft zur Selbstzensur zu beobachten sind – wären vielmehr gemeinsame, solidarische Antworten nötig.

Es ist notwendig, sich daran zu erinnern, dass vereint zu kämpfen nicht bedeutet, sich in allem einig zu sein. So sehr Theater ein Ort der kollektiven oder kollaborativen Imagination sein kann, war es immer auch ein Medium

9 Vgl. von Redecker, Eva: »The Assembly is Dead«, Vortrag im Rahmen von The Art of Assembly vom 04.04.2022, brut Wien, <https://art-of-assembly.net/material/eva-von-redecker-the-assembly-is-dead/> (Zugriff: 19.10.2025).

zur Darstellung von Konflikten und Gegensätzen – zwischen Ideen und Taten, Mächten und Mächtigen, Nationen und Traditionen, Generationen und Paaren oder gar innerhalb der Psyche eines einzelnen Charakters.

Verschiedene Formen von künstlerischem Realismus haben diesen Aspekt des Theaters geschärft, indem sie die inneren Widersprüche der Gesellschaft in den Blick rückten. Indem Brechts dialektisches Theater unterschiedliche Positionen konkreter Auseinandersetzungen sichtbar machte, ermöglichte es dem Publikum, das System dahinter zu verstehen, anstatt sich wohlfeil mit einer Position zu identifizieren. Zugleich aber war dieses Theater, Marx folgend, von dem Glauben durchdrungen, dass – ist der Klassenkampf erst einmal gewonnen – eine mehr oder weniger harmonische kommunistische Gesellschaft entstünde. Aber die Vorstellung, Rationalität würde die Menschen schon dazu bringen, am Ende individuelle Interessen zu überwinden, ist leider nicht sehr realistisch. Wie Chantal Mouffe betont: »While we desire an end to conflict, if we want people to be free we must always allow for the possibility that conflict may appear and provide an arena where differences can be confronted.«¹⁰ Mouffes Konzept eines »agonistischen Pluralismus« beschreibt Demokratie deshalb als eine Arena, in der wir die Gelegenheit haben müssen, unsere Differenzen als Gegner:innen auszuagieren, ohne sie beizulegen. In einer Zeit, in der einerseits das Diktum »wer nicht mit uns ist, ist gegen uns« auf allen Seiten des politischen Spektrums eine erstaunliche Renaissance erlebt, brauchen wir einen spielerischen (aber ernsthaften) Agonismus, der Widersprüche nicht nur am Leben erhält, sondern vor allem erlaubt, sie frei zu artikulieren. Es ist kein Zufall, dass Mouffes Konzept seinen Namen dem Theater entlehnt: *agon* ist der Wettkampf der Argumente in der griechischen Tragödie. Im Kleinen kann Theater solche Sphären des offenen Austauschs und Konflikts sogar in Gesellschaften eröffnen, in denen freie Rede ein seltenes Gut ist – oder in westlichen Demokratien, in denen der Raum zwischen Konsens und Antagonismus zunehmend kleiner wird.

Deshalb glaube ich – was bleibt anderes übrig –, dass Theater, gerade weil es in aller Ernsthaftigkeit immer spielerisch ist, helfen kann, agonistische Auseinandersetzungen wieder zu lernen. Es geht um ein Theater, das den Widerspruch aushält, abwechselnd (und manchmal auch gleichzeitig) sowohl ein sicherer Ort, in dem bestimmte Gruppen sich geschützt über eigene Ziele und

10 Castele, David: »Hearts, Minds and Radical Democracy. Interview with Ernesto Laclau and Chantal Mouffe«, in: *Red Pepper* von Juni 1998, <http://www.redpepper.org.uk/hearts-minds-and-radical-democracy> (Zugriff: 19.10.2025).

Strategien verständigen können, und gleichzeitig agonistisch zu sein. Denn so wichtig der Schutz vor Beleidung, Verletzung, Re-Traumatisierung ist, birgt die verallgemeinerte Forderung, Theater, Museen, Universitäten etc. generell zu *safe spaces* zu machen, nicht zuletzt die Gefahr der Selbst-Ghettoisierung; immer kleiner wird die Gruppe, der man sich zugehörig fühlt, zu der man aber auch von außen als zugehörig gesehen wird. Einer der Versuche, aus dieser Falle zu entkommen, ist der Vorschlag, parallel zu *safe spaces* auch *brave spaces* zu etablieren, »mutige Orte«, an denen es keine Limits der Meinungsfreiheit gibt, an denen alles offen und radikal diskutiert werden kann.¹¹ Eine agonistische Arena, die allerdings räumlich, zeitlich und personell klar definiert ist. Ein anderes Konzept wäre jenes der Kontaktzone – wie es beispielsweise von Nora Sternfeld vorgeschlagen wird.¹² Es wurde von James Clifford und Mary Louise Pratt eingeführt, »um soziale Räume zu bezeichnen, in denen Kulturen aufeinandertreffen, miteinander kollidieren und sich miteinander auseinandersetzen, oft in Kontexten hochgradig asymmetrischer Machtverhältnisse, wie Kolonialismus, Sklaverei oder deren Nachwirkungen, wie sie heute in vielen Teilen der Welt zu erleben sind«¹³. Eine Kontaktzone ist also ein Bereich, in dem Macht ausgehandelt wird und Kämpfe stattfinden.

»Staying with the trouble« – oder wie es die Intendantin des Dortmunder Theaters, Julia Wissert, nennt: »Get comfortable with being uncomfortable«.¹⁴ Was das Theater dazu beitragen kann, ist seine besondere Kompetenz im Zusammenbringen von Menschen in Situationen, die auf eigentümliche Weise real und fiktional, tatsächlich und symbolisch zugleich sind. In der paradoxen Maschine des Theaters können wir Teil eines Gesellschaftsspiels sein und uns zugleich von außen kritisch beobachten, während wir damit beschäftigt sind, die Regeln zu durchschauen, zu verhandeln, zu verändern oder gar ein ganz anderes Spiel auszuprobieren.

11 Vgl. Palfrey, John: *Safe Spaces, Brave Spaces. Diversity and Free Expression in Education*, Cambridge (MA): MIT Press 2017.

12 Sternfeld, Nora (Hg): *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung: Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, Wien: Zaglossus 2013.

13 Pratt, Mary Louise: »Arts of the Contact Zone«, in: *Profession* (1991), S. 33–40.

14 Wissert, Julia: »Get Comfortable with the Uncomfortable«, Vortrag im Rahmen von *The Art of Assembly* vom 09.03.2024, Teatret Svalegangen, Aarhus, <https://art-of-assembly.net/material/julia-wissert/> (Zugriff: 19.10.2025).