

Münchener Universitätsschriften
Theaterwissenschaft

Ann-Christin Focke

**Unterwerfung
und Widerstreit**

Strukturen einer neuen
politischen Theaterästhetik



Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 19

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehler und

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München

Umschlagabbildung: © Paul Poet, Ausschnitt aus dem Kino-Dokumentarfilm
AUSLÄNDER RAUS! SCHLINGENSIEFS CONTAINER (A 2002, Regie, Buch:
Paul Poet), auf DVD erhältlich bei Monitorpop



„Dieses Softcover wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2011

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, ins-
besondere die der Übersetzung, des Nach-
drucks, der Entnahme von Abbildungen, der
Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähn-
lichem Wege und der Speicherung in Daten-
verarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur
auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2011

ISBN 978-3-8316-4074-4

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Abgrenzung: Das Verhältnis von Mensch und politischer Ordnung im traditionellen politischen Theater	18
2.1. Versöhnung von Mensch und Ordnung – Otfried Höffes „praktischer Syllogismus“.....	19
2.2. Friedrich Schiller, <i>Dom Karlos</i>	23
2.3. Bertolt Brecht, <i>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</i>	28
3. Die politische Anthropologie Michel Foucaults.....	34
3.1. Unterwerfung des Menschen durch die Ordnung	34
3.2. Befreiungsanspruch und Möglichkeiten des Widerstands	46
4. „Rethink the whole project of political art“ – Die neuen Politiken des Ästhetischen	55
4.1. Inkommensurabilität von Diskursarten – Lyotard	57
4.2. Repräsentation und Präsenz.....	62
4.3. Inkommensurabilität der Darstellungsmodi.....	70
4.4. Die Inkommensurabilität der Darstellungsmodi als Infragestellung dargestellter Ordnungsstrukturen	76
4.5. Emanzipation des Zuschauers	80
4.6. Zur Anschlussfähigkeit der Widerstandskonzepte von Foucault und Lyotard.....	82
5. Christoph Schlingensiefel, „ <i>Bitte liebt Österreich</i> “ – <i>Erste europäische Koalitionswoche</i>	85
5.1. „Wir spielen das mal durch“ – Politische Ordnungsstrukturen in <i>Bitte liebt Österreich</i>	86
5.1.1. Die Slogans der FPÖ und die Reaktionen der Bevölkerung.....	86
5.1.2. Die mediale Ordnung in <i>Bitte liebt Österreich</i>	88
5.2. „Ich wollen nicht raus“ – Der Einzelne in seinem Verhältnis zur politischen Ordnung in <i>Bitte liebt Österreich</i>	91
5.2.1. Vorgängigkeit der Ordnung gegenüber dem Menschen	91
5.2.2. Der Mensch als Referenzpunkt einer legitimeren Ordnung?.....	101
5.2.3. Bewertung als Unterwerfung	103
5.2.4. Nicht-subjektive Ordnungsstrukturen	107
5.3. Zur Inkommensurabilität von Ordnungsstrukturen in <i>Bitte liebt Österreich</i>	109
5.3.1. Theatrale Darstellung oder nicht?	109
5.3.2. Widerstreit zwischen Diskursarten	113
5.3.3. Infragestellung der dargestellten Ordnungsstrukturen.....	118
5.3.4. Inkommensurabilität des Gegenentwurfs.....	122
5.4. Zur Inkommensurabilität von Ordnungsstrukturen in <i>Hamlet/NAZI-LINE</i>	

.....	123
6. René Pollesch, <i>Liebe ist kälter als das Kapital</i>	133
6.1. „Diese machtvolle Unsichtbarkeit der Gesetze“ – Politische Ordnungsstrukturen in <i>Liebe ist kälter als das Kapital</i>	134
6.1.1. Staatliche, wirtschaftliche und theatrale Ordnungsstrukturen	134
6.1.2. Theoretische Diskurse als Ordnungsstrukturen	139
6.2. „Irgendwelche Umstände hier produzieren in mir Verzweiflung“ – Der Einzelne in seinem Verhältnis zur politischen Ordnung in <i>Liebe ist kälter als das Kapital</i>	140
6.2.1. Vorgängigkeit der Ordnung gegenüber dem Menschen	140
6.2.2. Der Mensch als Referenzpunkt einer legitimeren Ordnung?.....	149
6.2.3. Bewertung als Unterwerfung	152
6.2.4. Nicht-subjektive Ordnungsstrukturen	154
6.3. Zur Inkommensurabilität von Ordnungsstrukturen in <i>Liebe ist kälter als das Kapital</i>	156
6.3.1. Repräsentation und Präsenz	158
6.3.2. Repräsentation und Theorie	167
6.3.3. Repräsentation und Repräsentation.....	170
6.3.4. Infragestellung der dargestellten Ordnungsstrukturen.....	173
7. Rimini Protokoll, <i>Deutschland 2</i> und <i>Karl Marx: Das Kapital, Erster Band</i> ...	179
7.1. Politische Ordnungsstrukturen in <i>Deutschland 2</i> und <i>Karl Marx: Das Kapital, Erster Band</i>	180
7.2. Die theatrale Darstellung des Einzelnen in seinem Verhältnis zur Ordnung in <i>Deutschland 2</i> und <i>Das Kapital</i>	185
7.2.1. Die Inszenierung des Volkswillens durch den Einzelnen in <i>Deutschland 2</i>	187
7.2.2. „Charaktermasken“ – Die Rolle des Einzelnen innerhalb der ökonomischen Ordnung in <i>Das Kapital</i>	193
7.2.3. „An allem ist zu zweifeln“ – Zur Vielfalt der Perspektiven in <i>Das Kapital</i>	199
7.2.4. Die Vielfalt der Repräsentationsverständnisse in <i>Deutschland 2</i>	205
7.3. Zur Inkommensurabilität von Ordnungsstrukturen bei Rimini Protokoll...206	
7.3.1. „Echte Menschen“?.....	207
7.3.2. Modi der Darstellung	212
7.3.3. Scheitern der Darstellung.....	217
7.3.4. Scheitern der Selbstdarstellung als Grenze sozialer Ordnungsstrukturen	224
8. Fazit	231
Liste der verwendeten Abkürzungen.....	246
Literaturverzeichnis	247
Primärliteratur und -materialien	247
Sekundärliteratur	248

1. Einleitung

Es scheint mir eines Versuchs nicht ganz unwert, Wahrheiten, die jedem, der es gut mit seiner Gattung meint, die *heiligsten* sein müssen und die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen und, als lebendig wirkende Motive in das Menschenherz gepflanzt, in einem kraftvollen Kampfe mit der Leidenschaft zu zeigen. [...] Ich hoffe, dass es den redlichen Finder [...] vielleicht nicht unangenehm überraschen wird, Bemerkungen, denen er sich aus seinem Montesquieu erinnert, in einem Trauerspiel angewandt und bestätigt zu sehen.

Friedrich Schiller¹

Wer sich aber nur für die Kritik der Politik und der Ideologie zuständig fühlt, wie unsereins, gerät oft in eine distanzierte Welt der reinen Abstraktion von einem solchen politisch verursachten Leid. Hier könnte Theater ganz traditionell helfen, das Mitleid freizusetzen oder zu mobilisieren, das jeder Politisierung vorangehen müsste – und das ist heutzutage, will ein solcher Versuch nicht kitschig oder banal ausfallen, natürlich selbst ein ziemlich vertrackter Job auf einem unklaren Weg, der an Zynismus, Resignation, Wahnsinn und Hybris, ja auch der Gefahr einer Depolitisierung ins Auge sehend, entlang- und vorbeigeführt werden muss.

Diedrich Diederichsen²

Die Geschichte des politischen Theaters ist lang und vielfältig: Von der antiken Tragödie als Forum der *polis* über die dramatischen Analysen von Macht und Herrschaft bei Shakespeare und Schiller, die multimedialen agitatorischen Massenmobilisierungen eines Erwin Piscator, die Lehrstückform Brechts bis hin zu den provozierenden und skandalisierenden Aktionen Christoph Schlingensiefels – im Laufe der Jahrtausende haben Autoren und Theatermacher die unterschiedlichsten Strategien entwickelt, „das Politische“ auf der Bühne wirksam werden zu lassen. Gerade die Entwicklung der letzten Jahre wird vielfach als Paradigmenwechsel beschrieben, für den Jean-François Lyotards Begriff einer „affirmativen Ästhetik“ das entscheidende Stichwort bereitstellt. Dabei beziehen sich die aktuellen theaterwissenschaftlichen Debatten auf zwei Momente innerhalb des Lyotardschen Denkens, deren Zusammenhang noch genauer zu klären sein wird:

¹ Friedrich Schiller: „Briefe über Don Karlos“. In: Ders.: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwei- und zwanzigster Band: Vermischte Schriften*. Hg. von Herbert Meyer. Weimar 1958, 168.

² Diedrich Diederichsen: „Das Gespenst der Freiheit“. In: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.): *Schlingensiefels* Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Frankfurt/M. 2000, 185.

Zum einen wird das zeitgenössische politische Theater als ein Theater charakterisiert, das sich postmoderner Strategien der Kritik und der Intervention bedient. Gesucht wird nach einem Gegenmodell zum traditionellen Prinzip der Negation, das seit Hegel und Marx, aber auch noch bei Adorno, als zentrales Instrument einer jeden Kritik galt. Denn Grundlage eines solchen Ansatzes war der feste Standpunkt des Kritikers, von dem aus die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse zugunsten einer anderen, besseren Gesellschaftsordnung negiert werden konnten. Im Rahmen eines postmodernen Denkens könne ein solcher Standpunkt nicht länger aufrechterhalten werden: „An die Stelle der Negation als Instrument der (dramatischen) Kritik ist eine ‚affirmative Ästhetik‘ getreten, die, wie Jean-François Lyotard entfaltet hat, politische Ideologien durch Parodie und Travestie, durch dekonstruierende Mimesis und Verdoppelung unterbricht“³. Achim Geisenhanslüke betont, dass ein solcher Ansatz – entgegen der Vorwürfe von Vertretern der Kritischen Theorie, wie etwa Jürgen Habermas – einen kritischen Gestus keinesfalls aufgibt, sondern vielmehr neu und anders denke, vom sokratischen Ernst auf romantische Techniken der Ironie verlagere:

Damit verschiebt sich auch der Standpunkt des Kritikers, der nicht mehr eine unbedingte moralische Autorität verkörpert, sondern die von Nietzsche hergeleitete Position des Artisten-Philosophen annimmt. An die Stelle des moralischen Ernstes tritt die Parodie der Geschichte, die schon Michel Foucault in Nietzsches Begriff der Historie ausgemacht hat⁴.

Zum anderen verweist der Begriff der affirmativen Ästhetik auf eine Ablösung des Paradigmas der Repräsentation durch eine Ästhetik der Präsenz und der Energie, wie Lyotard sie in seinen *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* skizziert und Hans-Thies Lehmann sie in seiner umfassenden Studie zum postdramatischen Theater⁵ weiterentwickelt hat. Während eine Ästhetik der Repräsentation die Zeichen lediglich in ihrer Dimension als auf etwas Anderes verweisende, etwas Anderes darstellende in Erscheinung treten lässt, während dazu Energien kanalisiert und reguliert werden und im wahrsten Sinne des Wortes ein Sinn festgestellt wird, basiert eine Ästhetik der Präsenz auf einer „nicht-hierarchisierten [...] Energiezirkulation“⁶. Die Zeichen stehen hier nicht mehr in einem Verhältnis von Wahrheit und Illusion, von Signifikant und Signifikat, „wollen nichts mehr (einander) sagen“, sondern sind vielmehr „Kräfte, Intensitäten, Affekte in ihrer Präsenz“ (EA 21).

Ausgehend von diesen beiden Momenten hat sich in den aktuellen theaterwissenschaftlichen Debatten ein Begriff von politischem Theater etabliert, der das Politische vor allem in der Infragestellung herkömmlicher Wahrnehmungs-

³ Ingrid Gilcher-Holtey/Dorothea Kraus/Franziska Schöblier (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/M./New York 2006 (Historische Politikforschung 8), 17.

⁴ Achim Geisenhanslüke: „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“. In: Gilcher-Holtey u.a. 255.

⁵ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 3., veränderte Aufl. Frankfurt/M. 2005.

⁶ Jean-François Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin 1982, 20f. Im Folgenden mit EA angegeben.

und Denkweisen und einer damit einhergehenden Reflexion des eigenen politischen Standpunkts durch den Zuschauer verwirklicht sieht. So formuliert Hans-Thies Lehmann in einem programmatischen Essay folgende Thesen:

Erstens: Das Politische kann im Theater nur indirekt erscheinen, in einem schrägen Winkel, modo obliquo. Und zweitens: Das Politische kommt im Theater zum Tragen, wenn und nur wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Woraus drittens die nur scheinbar paradoxe Formel folgt, dass das Politische des Theaters nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss⁷.

Erst die Unterbrechung, die Ausnahme des Regelhaften gebe die Regel zu erkennen und verleihe ihr gleichzeitig „den in der fortdauernden Pragmatik ihrer Anwendung vergessenen Charakter radikaler Fragwürdigkeit“⁸. Festgemacht wird eine solche Unterbrechung dabei weniger inhaltlich oder thematisch, sondern in erster Linie an bestimmten ästhetischen Strukturen. So betont Lehmann: Die „bloße Vermittlung von politischen Ansichten, Einstellungen oder Gestimmtheiten der Autoren oder Regisseure“ bleibe unpolitisch, „in dem Maße, in dem nicht die Form des Theaters selbst angegriffen wird“⁹. Und er zitiert Georg Lukács: „Das wahrhaft Soziale an der Kunst ist die Form“¹⁰.

Die obige Gegenüberstellung zweier Zitate von so unterschiedlichen, historisch so weit voneinander entfernten Theoretikern wie Friedrich Schiller und Diederich Diederichsen deutet an, dass die verschiedenen Modelle und Paradigmen des politischen Theaters trotz allem eines gemeinsam haben:

So ist politischen Überlegungen und Auseinandersetzungen in der Regel eine gewisse Abstraktheit und Theoriehaftigkeit eigen, die zunächst einmal quer liegt zu Grundcharakteristika von Drama und Theater: Schiller spricht von „Licht und Wärme“ und der Lebendigkeit beziehungsweise lebendigen Wirkung der schönen Künste, Kategorien wie Anschaulichkeit und sinnliche Zugänglichkeit spielen auf die ein oder andere Weise in quasi jeder Theatertheorie eine Rolle¹¹. Etwas

⁷ Hans-Thies Lehmann: „Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann“. In: Ders.: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin 2002 (Recherchen 12), 16f.

⁸ Ebd. 17.

⁹ Ebd. 15.

¹⁰ Ebd. Vgl. hierzu außerdem Erika Fischer-Lichtes Artikel „Politisches Theater“ im 2005 erschienenen *Metzler Lexikon Theatertheorie*: „Wir haben es anscheinend seit den 1990er Jahren mit einer Entwicklung zu tun, die auf eine Neufassung des Begriffs des politischen Theaters hinausläuft, die sich weder auf allgemeine politische Phänomene noch auf Tagespolitik bezieht noch auch im Hinblick auf die prinzipielle Veränderbarkeit des Menschen und der Welt eine bestimmte politische Wirkung meint. Vielmehr geht es um neue Politiken des Ästhetischen, die erst noch auf den Begriff zu bringen gilt“ (Erika Fischer-Lichte: „Politisches Theater“. In: Dies. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, 243).

¹¹ Vgl. auch die Ausführungen von Hans-Thies Lehmann zu Theorie im Theater: „Von Theater wird verlangt, dass es sich durch einen Gehalt an Theorie legitimiere, mehr sei als bloß sinnlicher Reiz, zugleich aber besteht die ästhetische Wertschätzung auf der deutlichen Differenz zwischen Theorie und Theater. Tritt nämlich in Letzterem das Denken zu unverhüllt hervor, so gilt dies als

schematisch gesprochen, könnte man die Konkretisierung des abstrakten Politischen durch das Theater also als eine ästhetische beziehungsweise gattungsspezifische Anforderung bezeichnen: „Politik [...] kann auf der Bühne nur konkret in Erscheinung treten. Sie wird vor einem Publikum gespielt, also muss ihr Gegenstand von diesem erkannt werden“¹².

Die obigen Zitate deuten zudem an, dass diese Konkretisierung häufig in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Ebene „des Menschlichen“ oder – weniger bedeutungsschwanger und historisch vorbelastet – mit der anthropologischen Dimension des Politischen erfolgt. Die Dramatisierung abstrakter politischer Inhalte erfolgt laut Schiller, indem diese „in das Menschenherz gepflanzt“ und in einem „kraftvollen Kampfe mit der Leidenschaft“ gezeigt werden, mit anderen Worten durch die Darstellung anhand einer konkreten, lebendigen dramatischen Figur. Diederichsen spricht von der Freisetzung oder Mobilisierung von Mitleid, etwas grundsätzlicher könnte man auch von einer sinnlich-emotionalen, auf das Zwischenmenschliche bezogenen Vermittlung des Politischen sprechen. Und Hans-Thies Lehmann konstatiert – explizit im Hinblick auf „alle Theaterformen, avancierte wie traditionelle“: „Lebenselexier des Theaters ist die Konfrontation des Zuschauers mit lebendigen Menschen. Diese künstlerische Eigenart kann sogar als ethisches Motiv des Theaters begriffen werden“¹³.

Aufgrund der spezifischen Bedingungen des Mediums Theater rückt hier das Partikulare und Konkrete, und das heißt der Einzelne, der Mensch ins Zentrum der politischen Auseinandersetzungen. Oder präziser: Aufgrund der ästhetischen Anforderung einer Konkretisierung und Versinnlichung des Abstrakten wird das Verhältnis von politischer Ordnung und Menschen im Medium des Theaters in besonderer Weise relevant.

Dieses Verhältnis von Mensch und politischen Ordnungsstrukturen lässt sich auf zwei Ebenen beschreiben:

So wird, wie bereits angedeutet, in aktuellen theaterwissenschaftlichen Debatten immer wieder auf die politischen Implikationen ästhetischer Ordnungsstrukturen hingewiesen. In seinen *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* arbeitet Lyotard heraus, inwiefern die Strukturen und Grenzziehungen der theatralen Ordnung der Repräsentation denjenigen des „politischen Dispositivs“ (EA 80) entsprechen: In beiden Fällen wird eine Gemeinschaft von Menschen in einen Raum eingefasst. Die theatrale Situation lässt sich auch als soziale Situation, als ein bestimmtes Verhältnis von Akteuren und Zuschauern beschreiben. Sowohl innerhalb des politischen Gemeinwesens als auch im Theater gibt es einen zentralen Ort, eine Bühne, und gibt es Regeln, die bestimmen, wer auf dieser

Kunstfehler, als Schwäche des Dichters, der bilden, nicht reden soll, als allzu lehrhaft geratene Inszenierung“ (Hans-Thies Lehmann: „Theorie im Theater? Anmerkungen zu einer alten Frage“. In: Miram Dreyse/Florian Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin 2007, 165).

¹² Siegfried Melchinger: *Geschichte des politischen Theaters*. Velbert 1971, 414.

¹³ „Ein Fest, das sich selbst zuschaut. Hans-Thies Lehmann & Patrick Primavesi über Perspektiven des Theaters“. In: *Frankfurter Rundschau*, 26.9.07, 37.

Bühne sprechen und dabei Bilder von Wirklichkeit etablieren darf. Schließlich sind in beiden Fällen Mechanismen einer Verschleierung dieser Regeln vorhanden, die dafür sorgen, dass die etablierten Bilder als getreue Widerspiegelungen der Wirklichkeit akzeptiert werden. Im Theater betrifft dies die Verschleierung der Bühnenmaschinerie, im Rahmen des politischen Dispositivs die Verschleierung von Mitteln wie Reichtum, Kameradschaft, Lobbyismus und Rhetorik. Vor diesem Hintergrund kann die oben angedeutete Infragestellung der Form und der herkömmlichen Wahrnehmungsstruktur des Theaters als Infragestellung politischer Strukturen begriffen werden. Dadurch verändert sich auch die Rolle des Rezipienten, der seinen Standpunkt innerhalb der ästhetischen beziehungsweise politischen Ordnung neu reflektieren und bestimmen muss.

Gleichzeitig ist jedoch auch im Hinblick auf das Verhältnis von Mensch und politischen Ordnungsstrukturen auf der Ebene des theatral Dargestellten eine Veränderung zu beobachten. Diese lässt sich am besten von der politischen Theorie beziehungsweise Anthropologie her begreifen. Dabei können innerhalb der politischen Anthropologie der letzten Jahrzehnte und Jahrhunderte zwei Grundtendenzen unterschieden werden.

So versteht Otfried Höffe unter politischer Anthropologie „anthropologische Probleme [...], auf die die politische Legitimationsdebatte nicht verzichten kann“¹⁴. Die Leitfrage einer solchen Perspektive klingt hier bereits an: Wird die als legitim und richtig erachtete politische Ordnung dem Menschen, so wie er ist, gerecht und kann umgekehrt der Mensch dieser Ordnung gerecht werden? Unter welchen Bedingungen kann er das und was bedeuten die anthropologischen Befunde für die Konzeption der Ordnung? Abgezielt wird auf eine Integration von Mensch und Ordnung, von anthropologischer und gesellschaftlicher Dimension.

Ich erwähne den Ansatz Höffes jedoch nur stellvertretend für eine lange Tradition. Es ist kein Zufall, dass er seine „politische Fundamentalphilosophie“ (PG 28) ausgehend von den Werken Platons und Aristoteles entwickelt, sich auf Hobbes bezieht und auf Kant, dass er auf für die Geschichte des politischen Denkens so zentrale Kategorien wie das Naturrecht oder die Vertragstheorie zurückgreift. Stets kreisten diese Denker und diese Debatten um das, was Höffe als „praktischen Syllogismus“ bezeichnet: Die Vermittlung des normativen Prinzips der politischen Gerechtigkeit – oder etwas allgemeiner formuliert: der guten, anzustrebenden Ordnung – mit seinen „(deskriptiven) Anwendungsbedingungen“, d.h. der anthropologischen Ebene, wobei der „deskriptive Untersatz, die Anwendungsbedingung, das ‚Material‘ [ist], das nach Anweisung des normativen Obersatzes sittlich beurteilt und gestaltet werden soll“ (PG 381).

Bei der politischen Anthropologie Michel Foucaults hingegen haben wir es mit einem umgekehrten Verhältnis von Individuum und Ordnung zu tun. Während sich in der klassischen Vertragstheorie freie und gleiche Individuen zum allerseitigen Vorteil zu einer gesellschaftlichen Ordnung zusammenschließen, ist diese laut Foucault dem Individuum vorgelagert, ist der Gedanke eines freien und

¹⁴ Otfried Höffe: *Politische Gerechtigkeit. Grundlegung einer kritischen Philosophie von Recht und Staat*. Frankfurt/M. 1989, 219. Im Folgenden mit PG angegeben.

gleichen Individuums lediglich Produkt einer bestimmten Macht- und Wissensordnung. Während die traditionelle politische Anthropologie auf eine Vermittlung von Mensch und Ordnung abzielt, aus einer normativen Perspektive heraus jegliche Diskrepanz zwischen Mensch und Ordnung zu überwinden sucht, ist für Foucault die absolute Durchdringung des Menschen durch die Ordnung ein Fakt, den es deskriptiv zu analysieren und kritisch zu hinterfragen gilt. Denn diese Durchdringung wird von Foucault grundsätzlich als Unterwerfung gewertet:

Eine Unterwerfung, die viel tiefer ist als er. Eine „Seele“ wohnt in ihm und schafft ihm eine Existenz, die selber ein Stück der Herrschaft ist, welche die Macht über den Körper ausübt. Die Seele: Effekt und Instrument einer politischen Anatomie. Die Seele: Gefängnis des Körpers¹⁵.

Die Entwicklung des politischen Theaters der letzten Jahrzehnte spiegelt diesen Perspektivwechsel wider. Innerhalb der traditionellen Ästhetik der Negation war es in der Regel die einzelne dramatische Figur, die zum Träger der Kritik und zum Kämpfer für eine andere, bessere Gesellschaftsordnung wurde und somit das politische Gedankengut sowohl mit (vermeintlichen) anthropologischen Gegebenheiten als auch der eigenen Individualität in Beziehung setzte. Nicht selten war diese Beziehung eine konfliktrichtige, standen politisches Postulat und konkrete Figur in einem unaufgelösten Spannungsverhältnis: Karl Moor, der eine gerechtere Gesellschaft will und sich dabei selbst in Willkür verliert (Schiller, *Die Räuber*), Danton, der seiner Triebhaftigkeit auf Kosten des Volkes nachgeht und damit die überwunden geglaubte Ungleichheit reproduziert (Büchner, *Dantons Tod*), der junge Genosse, der sich ganz in den Dienst der Sache stellen soll und an seiner Individualität und Emotionalität scheitert (Brecht, *Die Maßnahme*), Sasportas, der die Herrschaftsverhältnisse nicht überwinden hilft, sondern sie aufgrund seines eigenen Machtstrebens nur umkehrt (Heiner Müller, *Der Auftrag*)¹⁶. Gerade durch die Thematisierung menschlicher Unzulänglichkeit wurde hier die Vermittlung von Mensch und Ordnung zur Norm erhoben.

Jüngere Beispiele politischen Theaters hingegen zeigen Asylbewerber, die in Container zusammengepfercht und zur Abschiebung freigegeben werden (Christoph Schlingensief, *Bitte liebt Österreich*), aussteigewillige Neonazis, denen die Rückkehr in die Mitte der Gesellschaft verwehrt ist (Schlingensief, *Hamlet/NAZI~LINE*) oder Menschen, die sich zur Ware machen beziehungsweise machen lassen (René Pollesch). Hier wird eine völlige Durchdringung des Menschen durch die Ordnung diagnostiziert – gerade nicht normativ im Sinne einer Vermittlung, sondern vielmehr kritisch im Sinne einer Unterwerfung, vor deren Hintergrund eine Diskrepanz zwischen Mensch und Ordnung eben nicht als

¹⁵ Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M. 1977, 25. Im Folgenden mit ÜS angegeben.

¹⁶ Vgl. etwa Michael Hofmann: „Das Drama des Verrats. Geschichtlicher Auftrag und Eigensinn des Einzelnen bei Heiner Müller und Georg Büchner“. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 46:1 (2000), 89-104. In Kapitel 2 werde ich dieses Verhältnis der Unzulänglichkeit anhand von Schillers *Dom Karlos* und Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* systematisch herausarbeiten.

Scheitern, sondern vielmehr als Befreiung erscheint – eine gegenüber dem traditionellen politischen Theater genau umgekehrte Konstellation also.

Im Rahmen der vorliegenden Studie geht es mir darum, die beiden skizzierten Dimensionen des zeitgenössischen politischen Theaters zusammen zu denken oder – in den Worten von Hans-Thies Lehmann – „Theater als Verhalten und als Situation auf das Dargestellte [zu] beziehen“¹⁷. Das heißt konkret: Wie verhalten sich die dargestellten politischen Strukturen und die politisch verstandenen ästhetischen Strukturen zueinander? Die obigen knappen Ausführungen machen deutlich, dass das aktuelle politische Theater nicht allein über veränderte ästhetische Strategien zu charakterisieren ist. Ein Ausgangspunkt der vorliegenden Studie ist vielmehr die Beobachtung, dass auch auf der Ebene des theatral Dargestellten, auf der Ebene des thematischen Bezugs auf Politik und Gesellschaft grundsätzliche Veränderungen zu verzeichnen sind, die es aufzuarbeiten gilt. Entscheidend ist dabei außerdem, dass ein solcher thematischer Bezug allem Anschein nach möglich ist, ohne damit hinter die von Lehmann angedeuteten avancierten ästhetischen Strategien zurückzufallen. So wird in den von Lehmann inspirierten Debatten häufig suggeriert, eine inhaltliche Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Fragen einerseits und auf Unterbrechung zielende ästhetische Strategien andererseits schlossen sich gegenseitig aus¹⁸. Demgegenüber geht die vorliegende Analyse zum einen davon aus, dass für das Verständnis aktueller politischer Theaterpraxis beide Ebenen entscheidend sind. Dass ein thematischer Bezug auf Politisches und Gesellschaftliches vielfach als antiquiert empfunden wird, liegt offensichtlich vor allem daran, dass die jüngsten Entwicklungen auf dieser Ebene kaum theaterwissenschaftlich aufgearbeitet sind. Zum anderen basiert die vorliegende Studie auf der Annahme, dass die genannten Ebenen nicht nur beide eine Rolle spielen, sondern vor allem auch eng zusammenhängen. Die Art und Weise, wie das aktuelle Theater das Verhältnis von Mensch und politischer Ordnung denkt, hängt unmittelbar zusammen mit bestimmten als politisch verstandenen ästhetischen Strategien, insbesondere mit der Art und Weise, wie das Verhältnis von Einzelnem und theatraler Ordnung organisiert wird. Konkret ergibt sich also die folgende Frage: **In welchem Zusammenhang stehen das Verhältnis von Mensch und (politischer) Ordnung auf der Ebene des theatral Dargestellten und das Verhältnis von Mensch und (ästhetischer) Ordnung auf der ästhetischen Ebene?** Inwiefern ist es möglich,

¹⁷ Lehmann: „Wie politisch?“ 11. Bei Lehmann führt dieses Postulat zu einer Vernachlässigung des Dargestellten zugunsten des Theaters als Verhalten und Situation.

¹⁸ Lehmann: „Wie politisch?“, hier insbesondere 12ff. Vgl. außerdem etwa Malzacher, der abfällig von „inhaltistischem“ Theater spricht, das sich „schnell im wohlfeilen Einverständnis und der Identifikation mit den ethischen Handlungen und Haltungen auf der Bühne“ erschöpfe (Florian Malzacher: „There is a Word for People like you: Audience“. In: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld 2008, 50f); bei Primavesi schließlich heißt es, dass „jede von inhaltlichen Botschaften ausgehende Theater-Ästhetik verbraucht“ sei (Patrick Primavesi: „Beute-Stadt, nach Brecht: Heterotopien des Theaters bei René Pollesch“. In: *The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch* 29 (2004) 368, vgl. außerdem 373).

eine im Lehmannschen beziehungsweise Lyotardschen Sinne emanzipatorische Theaterästhetik nicht nur als Emanzipation von einer diffus als politisch charakterisierten theatralen Struktur, sondern auch als Widerstand gegen konkret identifizierbare politische und gesellschaftliche Strukturen zu verstehen? Letzten Endes steht im Zentrum der vorliegenden Studie also die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der politischen Ontologie des Theaters einerseits und seiner Welt- beziehungsweise Gesellschaftshaltigkeit andererseits.

Dabei sollen das Verhältnis von Mensch und politischer Ordnung auf der Ebene des theatral Dargestellten einerseits und das Verhältnis von Mensch und ästhetischer Ordnung andererseits zunächst heuristisch klar voneinander unterschieden werden, um dann auf dieser Grundlage gerade das Zusammenspiel und den engen Zusammenhang von politischen und ästhetischen Strukturen beziehungsweise von Gegenstand und Form der Darstellung herausarbeiten zu können.

Von diesem Anspruch, das politische Theater sowohl von der Ebene des theatral Dargestellten als auch der ästhetischen Ebene her zu bestimmen, war auch die Auswahl der konkreten Beispiele bestimmt. Es wurden Theaterarbeiten herausgegriffen, die einerseits in aktuellen theaterwissenschaftlichen Debatten aufgrund ihrer ästhetischen Verfahren als politisch bezeichnet werden, die sich zusätzlich aber auch mit politischen und gesellschaftlichen Themen im engeren Sinne¹⁹ beschäftigen.

Ich möchte mein Augenmerk deshalb zunächst auf Arbeiten von Christoph Schlingensiefel und René Pollesch richten. Leider sind von Schlingensiefels in der Regel über mehrere Tage und Wochen andauernden Aktionen nur „*Bitte liebt*

¹⁹ Zur Differenzierung von engerem und weiterem Politikbegriff vgl. Bernhard Sutor: *Neue Grundlegung politischer Bildung. Band I: Politikbegriff und politische Anthropologie*. Paderborn 1984, 61-64. Sutor unterscheidet hier zwischen Politik im weiteren Sinne einer gemeinsamen Bewältigung konkreter zwischenmenschlicher Situationen einerseits und Politik im engeren Sinne der „Regelung der allgemeinen Verhältnisse beliebiger Personen und Gruppen“ (63), d.h. als auf *gesamt-gesellschaftliche* Regelungen und Zusammenhänge bezogenes Handeln andererseits. Auf das Theater übertragen hieße das: Von Politik im weiteren Sinne kann dort die Rede sein, wo zum einen das konkrete Aufeinandertreffen von Personen im Rahmen der theatralen Situation bereits als politisches Phänomen verstanden wird. So etwa Fischer-Lichte: „In der Tat stellt jede Aufführung insofern eine politische Konstellation dar, als sie von einer sozialen Situation ausgeht, die nach einer Definition der Beziehungen zwischen Akteur und Zuschauern verlangt“ (Fischer-Lichte: „Politisches Theater“ 244). In ähnlicher Weise argumentiert Augusto Boal, dass sämtliche menschliche Aktivitäten und damit auch das Theater politisch seien (Stefania Taviano: *Staging Dario Fo and Franca Rame. Anglo-American Approaches to Political Theatre*. Aldershot 2005, 19). Zum anderen liegt ein Bezug auf Politik im weiteren Sinne dann vor, wenn auf der Bühne die Bewältigung konkreter zwischenmenschlicher Situationen thematisiert wird. Dazu etwa Dario Fo – ganz im Sinne des 68er-Slogans, dass das Private politisch sei: „You can make politics while talking about love, it depends on your perspective, on the values that you want to emphasize in the relationship between a man and a woman“ (zit. in: Taviano 19f). Demgegenüber fallen unter im engeren Sinne politisches Theater solche Arbeiten, die eine gesamt-gesellschaftliche Perspektive einnehmen, und zwar nicht, indem sie von exemplarischen Einzelsituationen und -schicksalen auf das Ganze schließen lassen, sondern indem sie die gesellschaftliche und politische Gesamtordnung selbst zum Thema machen.

Österreich“ – Erste europäische Koalitionswoche und Hamlet/NAZI-LINE filmisch dokumentiert²⁰. Für *Bitte liebt Österreich* sperrte Schlingensiefel im Rahmen der Wiener Festwochen im Juni 2000 – zur Zeit der EU-Sanktionen gegen die österreichische Regierung aus ÖVP und rechtspopulistischer FPÖ – Asylbewerber in einen von der Wiener Oper aufgestellten Container und ließ die Bevölkerung dazu auf, jeden Abend zwei von ihnen aus dem Land zu wählen. Ein Jahr später dann inszenierte er in Zürich Shakespeares *Hamlet* mit aussteigewilligen Neonazis, flankiert von dem Resozialisierungsprogramm *NAZI-LINE* und von Kundgebungen, auf denen er zu einem Verbot der rechtspopulistischen SVP und des Zürcher Eishockeyclubs aufrief.

Im Fall von Pollesch liegen zwar gedruckte Texte vor, diese sind von ihrer inszenatorischen Umsetzung, die hier immer durch den Autor selbst erfolgt, jedoch im Prinzip nicht ablösbar. Da Text und Inszenierung also gleichermaßen Gegenstand der Untersuchung sein sollen, wurde mit *Liebe ist kälter als das Kapital* eine relativ aktuelle Produktion gewählt, die neben der Video-Analyse auch tatsächliche Aufführungsbesuche erlaubte. Stärker als etwa bei Schlingensiefel kann diese eine Arbeit als exemplarisch für das Gesamtwerk Polleschs gelten. Aufgrund der beständigen Wiederkehr bestimmter Themenkomplexe und bestimmter formaler Elemente wurde die Arbeitsweise Polleschs häufig mit dem Begriff der Serie belegt²¹. Auch vom Autor selbst wird ein „Originalitätsanspruch“²² explizit negiert, seine Arbeiten haben eher den Charakter *eines* stetig fortgeschriebenen Textes.

²⁰ Zu der thematisch ebenfalls hervorragend geeigneten Produktion *Chance 2000*, in deren Rahmen Schlingensiefel mit einer selbst gegründeten „Partei der letzten Chance“ in den Bundestagswahlkampf eingriff, um „das träge und offenbar belanglos gewordene politische System zu überprüfen“, liegt leider nur eine Buchdokumentation vor (Christoph Schlingensiefel/Carl Hegemann: *Chance 2000. Wähle dich selbst*. Köln 1998. Das Zitat findet sich dort auf S.3).

²¹ Etwa Diederichsen: „Einmaligkeit gilt nicht viel bei René Pollesch. Themen, Textzeilen, Slogans wiederholen sich, Inhalte überlappen einander, Prinzipien werden penetrant beibehalten, bis sie brechen. Serien und Soaps sind ihm Modell in mancher Hinsicht“. (Diedrich Diederichsen: „Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen“. Das kulturtheoretische Theater des René Pollesch“. In: *Theater heute* 43:03 (2002), 57f). Außerdem: Birgit Lengers: „Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München 2004 (Text + Kritik, Sonderband), 150f; Nikolaus Müller-Schöll: „Theatre of Potentiality. Communicability and the Political in Contemporary Performance Practice“. In: *Theatre Research International* 29:1 (2004), 49f.

²² „Wie kann man darstellen, was uns ausmacht? René Pollesch im Gespräch mit Romano Poci, Martin Saar und Ruth Sonderegger“. In: René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*. Hg. von Corinna Brocher und Aenne Quiñones. Reinbek bei Hamburg 2009, 329. Primavesi spricht von einem „Prinzip der Serie und der Fortschreibung, bei dem eigene ebenso wie fremde Texte als Material benutzt und – von einem mehr oder weniger transparenten Kollektiv – ständig umgeformt oder weiterverarbeitet werden“ (Primavesi: „Heterotopien des Theaters“ 371), Nathalie Bloch von einem „riesigen immanenten Pollesch-Kosmos [...], der nach bestimmten Regeln funktioniert“ (Nathalie Bloch: „ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!“ Subversive Techniken und ökonomische Strategien in der Theaterpraxis von René Pollesch“. In: Thomas Ernst u.a. (Hg.): *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*. Bielefeld 2008, 168).

Eine zusätzliche Perspektive eröffnet sich dann durch die Auseinandersetzung mit Projekten der Gruppe Rimini Protokoll. Diese zeichnen sich durch eine sehr spezifische Arbeitsweise aus. Denn statt mit Schauspielern arbeitet die Gruppe mit sogenannten „Experten“. Im Rahmen der Produktion *Karl Marx: Das Kapital, Band Eins* etwa werden nicht Teile des Marxschen Textes auf die Bühne gebracht, sondern treten Menschen aus unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Bereichen auf und vermitteln mit ihren Biographien individuelle Perspektiven auf den klassischen Text beziehungsweise Gesellschaftsentwurf.

Im Gegensatz zu den Arbeiten Schlingensiefs und Polleschs scheint hier also die Darstellung des Einzelnen gegenüber der politischen Ordnungsstrukturen im Vordergrund zu stehen. Was für ein Verhältnis von Mensch und politischer Ordnung dem zugrunde liegt, wird zu klären sein. Dabei werde ich neben *Das Kapital* auch auf die 2002 entstandene Arbeit *Deutschland 2* zurückgreifen, in deren Rahmen eine Berliner Bundestagsdebatte simultan von Bonner Bürgern mitgesprochen wurde. Außerdem stellt sich die Frage, was die Arbeit mit Laien, die sich selbst spielen, für das Verhältnis von Mensch und ästhetischen Strukturen bedeutet – und schließlich, wie dieses Verhältnis wiederum mit den von Rimini Protokoll aufgeworfenen politischen und gesellschaftlichen Fragen zusammenhängt.

Bevor jedoch diese einzelnen Beispiele einer zeitgenössischen politischen Theaterpraxis ausführlich analysiert werden, gilt es, das dabei verwendete analytische Instrumentarium zu explizieren. Dies wiederum geschieht vor der Folie des traditionellen politischen Theaters und dem diesem zugrunde liegenden politischen Denken. In Kapitel 2 werde ich anhand der politischen Anthropologie Höffes das traditionelle Modell des Verhältnisses von Mensch und politischer Ordnung darlegen und herausarbeiten, wie sich dies in so unterschiedlichen Dramen wie Schillers *Dom Karlos* und Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* niederschlägt. Sodann kann deutlich gemacht werden, inwiefern das politische Denken Foucaults von diesem traditionellen Modell grundlegend abweicht. Neben Foucaults Diagnose eines grundsätzlich unterwerfenden Charakters politischer Ordnungsstrukturen (Kapitel 3.1.) spielt dabei – gerade im Zusammenhang mit politischem Theater – auch die Frage nach dem entsprechenden Verständnis von Widerstand und Engagement eine entscheidende Rolle (Kapitel 3.2.). Inwiefern kann auch ein dem Foucaultschen Denken verpflichtetes politisches Theater über sein emanzipatorisches Potential definiert werden?

Der Versuch, das aktuelle politische Theater von den ihm zugrunde liegenden systematischeren, abstrakteren Modellen her zu erschließen, erscheint auch insofern besonders viel versprechend, als die entsprechenden Theatermacher bei ihrer Arbeit offensichtlich selbst sehr stark von derartigen Theorieansätzen beeinflusst sind. So berichtet etwa eine Mitarbeiterin des Schlingensief- und Pollesch-Dramaturgen Carl Hegemann, dass dieser während der Arbeit an Schlingensiefs *Chance 2000* regelmäßig ins Büro „gestürmt“ sei, ein Buch von Tom Peters, Niklas Luhmann oder Erving Goffman auf den Tisch gelegt und gesagt

habe: „Das müsst ihr unbedingt lesen. Da steht alles drin!“²³. Und Pollesch geht sogar soweit, Theorieelemente unmittelbar in seine Texte zu integrieren. Diese für das aktuelle politische Theater charakteristische Kopplung von Gesellschaftstheorie und ästhetischer Praxis hängt sicherlich auch mit den Besonderheiten des Giessener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaften zusammen, das Pollesch als „Studiengang für Akademiker, für Theoretiker“²⁴ beschreibt und aus dem wohl nicht ganz zufällig zwei der drei in dieser Arbeit zu untersuchenden Vertreter einer zeitgenössischen politischen Theaterpraxis hervorgingen (Pollesch und Rimini Protokoll).

Entscheidend ist dann jedoch vor allem, die skizzierten Formen politischen Denkens mit dem immer wieder behaupteten Paradigmenwechsel hin zu einer „Lyotardschen“ politischen Theaterästhetik in Beziehung zu setzen. Im Hinblick auf letztere bedarf es allerdings zunächst einiger Klärungen und Richtigstellungen. Insbesondere Lehmann bezieht sich zwar bei seiner Beschreibung eines neuen politischen Theaters immer wieder *en passant* auf Lyotard – was mit dem politischen Potential dessen „affirmativer Ästhetik“ genau gemeint ist, bleibt jedoch im Ungefähren. In Kapitel 4.1. soll deshalb zunächst der Lyotardsche Kritik- und Widerstandsbegriff aufgearbeitet werden. Kapitel 4.2. ist den für die theaterwissenschaftlichen Debatten zentralen (Lyotardschen) Kategorien der Repräsentation und der Präsenz gewidmet. Wie diese beiden Dimensionen der Lyotardschen Theorie – der Kritikbegriff einerseits und die ästhetischen Kategorien andererseits – zusammenhängen, wird in Kapitel 4.3. zu klären sein – wobei insbesondere der Präsenzbegriff der Differenzierung bedarf. Eine gründliche Lektüre Lyotards offenbart hier grundlegende Missverständnisse innerhalb der theaterwissenschaftlichen Lyotard-Rezeption. Erst durch deren Auflösung lässt sich der Zusammenhang zwischen Lyotards Kritikbegriff einerseits und der Kategorie der Präsenz andererseits verdeutlichen.

Auf dieser Grundlage kann dann deutlich gemacht werden, inwiefern eine politische Theaterästhetik im Lyotardschen Sinne nicht nur das Theater selbst, sondern auch theatral dargestellte politische Ordnungsstrukturen in Frage stellt (Kapitel 4.4.). Konzeptualisiert wird hier das Zusammenspiel der Ebene des theatral Dargestellten einerseits und der ästhetischen Ebene – der Ebene der Darstellung – andererseits. Was dies für das Verhältnis von Mensch und ästhetischer Ordnung sowie von Mensch und politischer Ordnung bedeutet, wird in Kapitel 4.5. deutlich gemacht, bevor dann ausgeführt wird, inwiefern sich die Lyotardsche politische Ästhetik als Einlösung eines auf der Ebene des theatral Dargestellten etablierten Emanzipationsanspruchs verstehen lässt (Kapitel 4.6.).

²³ Carl Hegemann: *Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980-2005*. Hg. v. Sandra Umathum. Berlin 2005 (Recherchen 28), 7.

²⁴ „Wie kann man darstellen...?“: 329.

Theaterwissenschaft

herausgegeben von Michael Gissenwehler und Jürgen Schlöder

- Band 21: Anna Stecher: **Im Dialog mit dem chinesischen Schauspieljahrhundert** · Studien zum Theater von Lin Zhao-hua
2011 · 300 Seiten · ISBN 978-3-8316-4095-9
- Band 20: Danijela Kapusta: **Personentransformation** · Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende
2011 · 210 Seiten · ISBN 978-3-8316-4094-2
- Band 19: Ann-Christin Focke: **Unterwerfung und Widerstreit** · Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik
2011 · 290 Seiten · ISBN 978-3-8316-4074-4
- Band 18: Sonja Heinrichs: **Erschreckende Augenblicke** · Die Dramaturgie des Psychothrillers
2011 · 440 Seiten · ISBN 978-3-8316-4048-5
- Band 17: Barbara Kaesbohrer: **Die sprechenden Räume** · Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne. Eine kunstpädagogische Betrachtung
2010 · 242 Seiten · ISBN 978-3-8316-0956-7
- Band 16: Ilse Wolfram: **200 Jahre Volksheld Andreas Hofer auf der Bühne und im Film**
2010 · 430 Seiten · ISBN 978-3-8316-0932-1
- Band 15: Judith Eisermann: **Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne** · Der Weg eines epochalen Schauspielers
2010 · 428 Seiten · ISBN 978-3-8316-0913-0
- Band 14: Frank Halbach: **Ahasvers Erlösung** · Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts
2009 · 344 Seiten · ISBN 978-3-8316-0834-8
- Band 13: Alexandra Coffey: **Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht** · Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance
2009 · 498 Seiten · ISBN 978-3-8316-0793-8
- Band 12: Michael Gissenwehler: **Chinas Propagandatheater 1942–1989**
2008 · 270 Seiten · ISBN 978-3-8316-0791-4
- Band 11: Michael Gissenwehler, Gerd Kaminski (Hrsg.): **In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen** · Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart
2008 · 200 Seiten · ISBN 978-3-8316-0773-0
- Band 10: Yvonne Poppek: **Was ist ein Dorn?** · Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn
2006 · 508 Seiten · ISBN 978-3-8316-0679-5
- Band 9: Verena Bach: **Im Angesicht des Teufels** · Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980
2006 · 360 Seiten · ISBN 978-3-8316-0636-8
- Band 8: Florian Odenwald: **Der nazistische Kampf gegen das ›Undeutsche‹ in Theater und Film 1920–1945**
2006 · 412 Seiten · ISBN 978-3-8316-0632-0

- Band 7: Mohamed Mostafa Hassan: **Osiris** · Die theatrale Auseinandersetzung mit ägyptischen Mythen
2006 · 236 Seiten · ISBN 978-3-8316-0583-5
- Band 6: Helmut von Ahnen: **Das Komische auf der Bühne** · Versuch einer Systematik
2006 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0569-9
- Band 5: Doris Sennefelder: **Moitié italien, moitié français** · Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern
»Mosè in Egitto«, »Maometto II«, »Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge« und »Le siège de Corinthe«
2005 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0502-6
- Band 4: Alexandra Delic: **La Vida es un Carnaval – Karnevaleske Gegenwelten in San Juan Chamula und Veracruz**
2003 · 184 Seiten · ISBN 978-3-8316-0287-2
- Band 3: Christiane Plank-Baldauf: **Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts** · Eine musikdramatische Ausdrucksform
2005 · 290 Seiten · ISBN 978-3-8316-0247-6
- Band 2: Astrid Betz: **Die Inszenierung der Südsee** · Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater
2001 · 314 Seiten · ISBN 978-3-8316-0017-5
- Band 1: Katharina Keim, Peter M. Boenisch, Robert Braunmüller (Hrsg.): **Theater ohne Grenzen** · Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag
2003 · 504 Seiten · ISBN 978-3-8316-0237-7

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de