

Dorothea Kraus

Alles nur Theater?

Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren

1. Ein Stück wird zum Fanal

Widersprüche prägten das Verhältnis zwischen Theater und 68er-Bewegung. Sie verdichten sich prägnant am Beispiel des „Viet Nam Diskurs“ von Peter Weiss. Einerseits spitzt das Dokumentardrama den Protest der Außerparlamentarischen Opposition (APO)¹ gegen den Vietnam-Krieg programmatisch zu, wie die Langversion des Titels zeigt: „Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika die Grundlagen der Revolution zu vernichten“. Andererseits begleiteten das Stück und seine Aufführungen kritische Go-Ins, Zwischenrufe und Bühnenstürmungen aus den Reihen der APO – von der Uraufführung am 20. März 1968 an den Städtischen Bühnen Frankfurt (Regie: Harry Buckwitz) bis hin zur Premiere an der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin am 14. Januar 1969 (Regie: Peter Stein/Wolfgang Schwiedrzik). Dabei hatten sich wenige Autoren so offen mit der Protestbewegung solidarisiert wie Peter Weiss. Den „Viet Nam Diskurs“ hatte er in enger Zusammenarbeit mit Vertretern des Sozialistischen Deutschen Studentenbunds (SDS) geschrieben. An der Berliner Inszenierung war mit Wolfgang Schwiedrzik zudem ein SDS-Mitglied direkt an der Aufführung beteiligt. Wie Peter Stein wollte Schwiedrzik seine künstlerische Arbeit als Stellungnahme zum politischen Tagesgeschehen verstanden wissen. Die Berliner Inszenierung setzte daher nicht nur – wie Buckwitz in Frankfurt – den parteilichen Standpunkt des Stücks, sondern auch das politische Selbstverständnis der Schaubühne in Szene. In einer abschließenden Aufforderung zur Geldsammlung für den Vietcong wurde die Distanz zwischen Bühnengeschehen und politischer Aktion sogar bewusst aufgehoben.

¹ Die APO wird von mir als soziale Bewegung gefasst, die sich aus drei Teilbewegungen zusammensetzte: der Studentenbewegung; der Opposition gegen die Notstandsgesetze; der Ostermarschbewegung beziehungsweise Kampagne für Demokratie und Abrüstung.

Linke gegen Linke: Der Schlagabtausch in Berlin zeige, so Hellmuth Kotschenreuther in einem Kommentar, „daß die Linke heute in einem Maße zerstritten ist, wie das Establishment es sich noch vor einem Jahr auch in seinen kühnsten Träumen“ nicht erhoffen konnte². Und doch ging es in der Auseinandersetzung um mehr: Sie verdeutlichte, dass in der zeitgenössischen Wahrnehmung politisch offenbar nicht gleich politisch war. Einig waren sich APO und politische Theater-Avantgarde über die grundlegende Notwendigkeit eines inhaltlich parteinehmenden Theaters; Einigkeit bestand zweifellos auch darin, dass die gesellschaftliche Rolle eines bislang eher elitären „Musentempels“ neu definiert werden musste. Die grundsätzliche Frage aber blieb offen: ob und unter welchen Bedingungen gerade Kunst politisch sein konnte und, wenn ja, was an einem als politisch apostrophierten Theater eigentlich das Politische ausmachte.

Das Beispiel unterstreicht: „Politisches Theater“ ist kein essentialistisch bestimmbares, überzeitliches Phänomen, das über konkrete Themen, Gegenstände oder Ziele definiert werden kann. Welche Inhalte, Präsentationsformen und Wirkungsweisen zu einem bestimmten Zeitpunkt politisiert werden und damit politisch sind, unterliegt vielmehr dem historischen Wandel. Nicht jede Form von Kommunikation ist politisch, auch wenn prinzipiell jedes Thema politisiert werden kann. Entscheidend für das Politische sind die Breitenwirksamkeit, Nachhaltigkeit und Verbindlichkeit von Deutungsmustern vor allem, wenn sie sich zu Leitideen verdichten. Leitideen (*idées forces*) zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht an ihrem „Wahrheitswert“, sondern an ihrer „Mobilisierungskraft“³ gemessen werden. Leitideen und Deutungsmuster müssen wahrnehmbar sein, um wirksam zu werden. In diesem Sinne spielte Theater – insbesondere als theatrales Protesthandeln – für Teile der APO trotz aller Vorbehalte eine zentrale Rolle als Element der Mobilisierung nach innen und außen. Es trug dazu bei, politische Themen umzudeuten und eine Politisierung des bisher Unpolitischen zu bewirken⁴. Diese Wechselwirkungen, verbunden mit dem beständigen Changieren zwischen Abgrenzung und Adaption, machen die Schnittstelle zwischen APO und Berufstheater zu einem aufschlussreichen Untersuchungsfeld. Durch den Fokus auf Theater beziehungsweise Theatralität ist es möglich,

² Abendzeitung (München) vom 16. 1. 1969: „Zorn der Linken gegen den APO-Clown“.

³ Pierre Bourdieu, Das politische Feld: Zur Kritik der politischen Vernunft, Konstanz 2001, S. 96.

⁴ Vgl. Pierre Bourdieu, Sozialer Raum und „Klassen“. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen, Frankfurt a. M. ³1995, und Pierre Boudieu, Sozialer Raum und symbolische Macht, in: ders., Rede und Antwort, Frankfurt a. M. 1992, S. 135–154.

am Beispiel einer spezifischen Problemkonstellation die Eigenlogik und historische Relevanz der 68er-Bewegung, ihre Mobilisierungsdynamik und Wirkung innerhalb der westdeutschen Wandlungsprozesse in den 1960er Jahren differenziert zu erfassen.

Dieses konstruktivistische Verständnis des Politischen nimmt somit die Definitionskämpfe in den Blick, die in den 1960er Jahren im Theater, um das Theater und mit den Mitteln des Theaters geführt wurden⁵. Im engeren Sinne geht es um die Deutungen und Umdeutungen des Politischen durch neue Formen seiner Inszenierung, Gestaltung und Präsentation sowie durch neue Bedingungen der Kunstproduktion, wie sie im Kontext der 68er-Bewegung experimentell erprobt wurden. Am Beispiel von vier Themenfeldern, in denen das Wechselspiel von Politisierung und Entpolitisierung besonders deutlich hervortritt, lassen sich die Ergebnisse meines Beitrags zusammenfassen. Skizziert und analysiert werden, erstens, die Proteste gegen die so genannte Notstandsgesetzgebung im Mai 1968, zweitens, die Auseinandersetzung zwischen APO und Theaterakteuren um die Definition eines politischen Theaters, drittens, *Happening* und Straßentheater als Protestformen der 68er-Bewegung und schließlich, viertens, die Demokratisierungsprozesse im Berufstheater ab Ende der 1960er Jahre.

2. Parallelaktionen: Theaterkritik als Mobilisierungsfaktor der Protestbewegung

Die Politisierung des Theaters ging der Mobilisierung der Protestbewegung voraus. Wie kam es dazu? Für das bundesdeutsche Theater der 1950er Jahre war Politikferne Programm: Die Freiheit der Kunst sollte in der Bundesrepublik Deutschland den bürgerlichen Gegenpol bilden zur ideologischen Instrumentalisierung der Kultur im Nationalsozialismus und in der SED-Diktatur der DDR. Zugleich galt die „formende, prägende Kraft einer humanistischen Kultur“⁶ angesichts der nationalsozialistischen Menschheitsverbrechen als gesellschaftliches Leitbild und Hoffnung für eine demokratische Zukunft. Vor diesem Hintergrund wurden Bildung und Kultur in der Humboldtschen Tradition unter dem Postulat ästhetischer Zweckfreiheit verknüpft und zunehmend entpolitisiert. Ebenso das Theater: Der Wert

⁵ Vgl. ausführlich Dorothea Kraus, *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Frankfurt a. M. 2007.

⁶ Hermann Glaser, *Deutsche Kultur 1945–2000*, München/Wien 1997, S. 73. Vgl. auch Axel Schildt/Detlev Siegfried, *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart*, München 2009.

einer Inszenierung leitete sich primär aus der Textüberlieferung ab. Zur Leitkategorie wurde die Werktreue. Die Aussageabsicht des Dichters, der überzeitliche „Geist der Dichtung“ galten als wichtigste Richtschnur. Eine deklamatorische Sprechweise, stilisiert-antiillusionistische Darstellungsmittel und die Betonung der sogenannten Vierten Wand verstärkten den Kunstcharakter des Bühnengeschehens.

In Abgrenzung zu diesem unpolitischen Literatur- und Bildungstheater folgten zahlreiche Studenten Bühnen seit den 1950er Jahren einem szenisch wie dramatisch experimentellen Selbstverständnis⁷. Viele der jüngeren Theaterdirektoren, Regisseure, Dramaturgen und Schauspieler, die nach 1960 im Berufstheater erfolgreich waren, kannten sich von ihren ersten praktischen Erfahrungen am Studententheater. An den Berufstheatern setzten seit Anfang der 1960er Jahre vor allem Regisseure wie Erwin Piscator und der Brecht-Schüler Peter Palitzsch politische Dramen im Spielplan durch, die wichtige Impulse für eine politische Neudeutung des Theaters gaben. Neben Brecht spielten dabei Dokumentarstücke eine Rolle – allen voran Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter“ (1963) und Peter Weiss’ „Die Ermittlung“ (1965). Auch in gleichsam tagesaktuellen Stücken wie Michael Hatrys „Die Notstandsübung“ (1968) sowie in der Wiederentdeckung des sozialkritischen Volksstücks deutscher oder britischer Provenienz kam die politische Selbstdefinition der jüngeren Theatergeneration zum Ausdruck.

Politisiert wurde das Theater darüber hinaus durch avantgardistische Inszenierungskonzeptionen. Das ästhetische Bekenntnis zum Regietheater, das ab den 1960er Jahren für öffentliche Auseinandersetzungen sorgte, wurde beispielhaft im Bremer Theater am Goetheplatz umgesetzt. Insbesondere Peter Zadek inszenierte hier zusammen mit dem Bühnenbildner Wilfried Minks Klassiker wie Schillers „Die Räuber“ (1966) oder Shakespeares „Maß für Maß“ (1967) unter Rückgriff auf Comic- und Pop-Art-Elemente. Der klassische Text verlor durch die Neuinterpretation die überzeitliche Aura herkömmlicher Inszenierungen. Der Bruch mit den Erwartungen des Publikums war programmatisch: Die Sicherheit verinnerlichter Wahrnehmungskategorien und Deutungsmuster sollte provokativ als trügerisch vorgeführt werden. Die meisten der Zadek/Minks-Inszenierungen in Bremen waren Teil der „performativen Wende“⁸ in der westlichen Kunst dieser Zeit: Sie

⁷ Vgl. Marlies Hübner, Studententheater im Beziehungsgeflecht politischer, gesellschaftlicher und kultureller Auseinandersetzungen mit einem Ausblick auf die Theaterzene der sechziger und siebziger Jahre, Diss., Bayreuth 1989.

⁸ Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004, S. 22.

verknüpften die Abkehr vom künstlerischen Artefakt mit der Betonung des Körperlichen, mit einer Grenzüberschreitung zwischen den Künsten und einer Neubestimmung des Zuschauens als kreativen Akt. So wie Zadek und Minks verstanden viele Theaterleute in dieser Zeit die Suche nach neuen ästhetischen Erfahrungen auch als eine Antwort auf gesellschaftspolitische Herausforderungen der Gegenwart.

In dieser Suche begegneten sie sich im Grundsatz mit der APO, die durch neue Praxisformen neue Deutungsmuster und Leitideen durchzusetzen versuchte. Über Aufgabe und Funktion des Theaters sowie über die Frage, was eine sich als politisch verstehende Kunst zu leisten hatte und wann sie überhaupt politisch war, debattierten einzelne Trägergruppen in der APO, Theatermacher und Schauspieler parallel zueinander⁹. Die Ende Mai 1968 bevorstehende Verabschiedung der Notstandsgesetze führte Theaterleute und APO zusammen. Viele Theater wurden zum öffentlichen Protestforum. An etwa 30 Bühnen organisierten die Beschäftigten Kundgebungen. Der Protest lief fast überall nach dem gleichen Muster ab: Vor der Aufführung, nach der Pause oder im Anschluss an das Stück versammelten sich Theatermitarbeiter auf der Bühne, verlasen eine Erklärung und forderten das Publikum zur Diskussion auf. Vereinzelt ab dem 25. Mai 1968 und verstärkt ab dem 28. Mai kam es zusätzlich zu Go-Ins von kritischen jungen Leuten aus dem Umfeld der APO. Die Störer fanden „zum Teil in den Schauspielern [...] willige Mitstreiter, die endlich einmal ihre Mitverantwortung am politischen Geschehen nicht nur diskutieren, sondern auch praktizieren wollten“¹⁰.

Umgekehrt wurden die Go-Ins an vielen Theatern durch die politischen Aktionen des Theaterpersonals vorbereitet, jedoch nie von vornherein als gemeinsame Aktionen geplant und durchgeführt; die erkennbar solidarische Geste gegenüber dem Ensemble blieb meist aus. Hinzu kamen oft Konflikte zwischen Theaterbeschäftigten und Intendanten oder Rechtsträgern. Vor allem jüngere Zuschauer unterstützten den Protest und wollten sich an Diskussionen beteiligen; die Mehrheit des Publikums reagierte jedoch mit Empörung und Unverständnis. Die öffentlichen Theater in Westdeutschland befanden sich angesichts der politischen Entwicklungen künstlerisch wie institutionell in einem Spannungsfeld. Zum einen war die Erwartungshaltung des Publikums im Grundsatz noch immer von Vorstellungen eines Unter-

⁹ Vgl. dazu im Einzelnen Kraus, Theater-Proteste, S. 104ff.

¹⁰ Politische Aktionen im Theater. Eine Dokumentation der Demonstrationen, in: Die Deutsche Bühne 7/8 (1968), S. 138ff., hier S. 138.

haltungs- und Bildungstheaters bestimmt. Zum anderen kollidierte das politische Selbstverständnis der Theaterbeschäftigten mit den strukturellen Rahmenbedingungen ihrer Arbeit: Jede geplatze Aufführung bedeutete eine Vertragsverletzung mit finanziellen, ja existentiellen Risiken bis hin zur Kündigung.

Nach der Verabschiedung der Notstandsgesetze intensivierten einige APO-Akteure ihre Versuche, Kundgebungen in den Theatern zu Protesten gegen das Theater als Institution und Medium umzuwandeln. Die Kritik an den vermeintlich „autoritären“ Praktiken insbesondere der Theaterleitung gewann an Bedeutung. Immer wieder zeigte sich dabei die Ambivalenz von Unterstützung und Ablehnung, die im Januar 1969 bei der Störung der Premiere des „Viet Nam Diskurs“ an der Berliner Schaubühne besonders deutlich zum Ausdruck kam. Wie ist diese Ambivalenz zu erklären?

3. Politisches Theater im Deutungskampf

Das Spannungsverhältnis von Solidarisierung und Kritik lässt sich an einer Inszenierung des Regisseurs Hans Neuenfels (geboren 1941) in Heidelberg beobachten, die stellvertretend für zahlreiche weitere Aufführungsstörungen in den Jahren 1968 und 1969 steht. 1968 inszenierte Neuenfels „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“ von Peter Weiss. In Neuenfels' Inszenierung spielten neben den jungen Hauptdarstellern Gymnasiasten in Alltagskleidung den Chor der Hospiz-Insassen. Marat trat nicht als siecher Revolutionär auf, sondern saß als ein in seinen revolutionären Ambitionen auch darstellerisch „Behinderter“ zeitweise im Rollstuhl: ein „Dutschke des sozialen Veränderungswillens“, der aber zuletzt vom Volk ermordet wird. Die „reißende Motorik“ der Massenszenen ließ zugleich deutlich werden, dass die Masse eigentlicher Träger der Handlung war¹¹. Und doch: In der Schlusszene ließ Neuenfels die jugendliche Menge unter Maschinengewehrsalven zusammenbrechen.

Obgleich so lediglich die „hingemähte Zukunft, die erschossene junge Hoffnung“, zurückblieb, ließ die Inszenierung durch ihre expressive, körperbetonte Dynamik eine politische Veränderbarkeit der Welt möglich erscheinen. In der zeitgenössischen Wahrnehmung dominierte denn auch eine politische Lesart der Inszenierung: „Das im ‚Marat‘ gefundene Thema“, analysierte der Theaterkritiker Günther Rühle, „ist das, was die Pennäler

¹¹ Stuttgarter Zeitung vom 3. 2. 1969: „Hippies im Irrenhospiz“.

und Studenten beschäftigt: das Warten, das Spielen mit [...], das Mitspielen in einer (fiktiven) Revolution.¹² Daher fand die Inszenierung gerade bei jüngeren Zuschauern viel Zustimmung. Daneben gab es jedoch innerhalb der APO beziehungsweise des Heidelberger SDS Stimmen, die Neuenfels vorwarfen, das Stück zu enthistorisieren, zu entpolitisieren und zu formalisieren: Der Marat/Sade sei – so ein Beispiel – nichts als eine „Party im Beat-schuppen“, die eine „rationale Vermittlung“ der „tatsächlichen Zusammenhänge“ durch den „Deckmantel einer modisch aufgeputzten Ästhetik“ verhindere¹³. Hier zeigte sich die tiefe Kluft zwischen Neuenfels und den in Teilen fast gleichaltrigen Akteuren der Protestbewegung. Obwohl sich Neuenfels mit den Zeitereignissen persönlich wie künstlerisch immer wieder auseinandersetzte, lehnte er eine Instrumentalisierung des Theaters im Dienste reiner Gesellschaftskritik konsequent ab. Daher musste er zwangsläufig immer wieder Erwartungen enttäuschen. So begleiteten „Schmiere!“-Rufe auch die Premiere seiner Inszenierung von Georg Büchners Revolutionsstück „Dantons Tod“ am 28. September 1969. Günter Schehl, der den Akteuren der Heidelberger Protestbewegung nahe stand, begründete diese Kritik mit den Worten: Da Neuenfels’ „revuehafte [...] Pop-Masche“ von einer „rücksichtslosen Effektivitätsästhetik“ ausgehe und keine „inhaltliche Konzeption“ habe, fehle dem Danton jegliche „politische Relevanz“, sei das Stück „zur Unverbindlichkeit“ entpolitisiert¹⁴.

Die Inszenierung ist ein prägnantes Beispiel dafür, dass sich Pop und Pop-Art in Teilen der Bewegung zunehmend zu Chiffren für die politische Wirkungslosigkeit des Theaters entwickelt hatten. Zwar waren Ende der 1960er Jahre Popkultur und Beatmusik für große Teile der westdeutschen Jugend bedeutsam. Doch insbesondere von der studentischen Neuen Linken wurden diese Kulturformen mehrheitlich als oberflächlich, manipulativ und zu wenig analytisch abgelehnt. Weite Teile der APO bemaßen die politische Legitimität theatraler Formen ausschließlich an ihrer außerszenischen Wirksamkeit. Für Regisseure wie Peter Stein, Peter Zadek oder Hans Neuenfels hingegen lief die Politisierung von Stücken und Inszenierungen auf eine performative Erneuerung des Theaters auch mit Mitteln der Populärkultur hinaus. Sie politisierten das Theater, indem sie es retheatralisierten und die körperliche Dimension der Aufführung gegenüber dem Text stärkten. Gerade

¹² Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4. 12. 1968: „Rückblick im Augenblick. Anlässlich des Heidelberger ‚Marat‘“.

¹³ Michael Buselmeier/Günter Schehl, Die Kinder von Coca-Cola, in: Kürbiskern 1 (1970), S. 74–89, hier S. 88.

¹⁴ Frankfurter Rundschau vom 3. 10. 1969: „Büchner – verschnitten“.

für die jüngeren Theaterleute lag die Provokation deswegen darin, dass diese Politisierung innerhalb des Berufstheaters nicht anerkannt, sondern aus kunstfremder Perspektive hinterfragt wurde. Zwar trafen sich APO und Theaterbeschäftigte in ihrer gemeinsamen Forderung nach mehr Demokratie an den Theatern. Doch blieb die grundlegende Distanz zwischen Theater und 68er-Bewegung letztlich unüberwindbar.

Die Vorgänge im Theater spiegeln eine Entwicklung, die bereits seit 1967 auch innerhalb der 68er-Bewegung spürbar wurde. Im Rahmen ihrer dualen Zielorientierung – Selbstverwaltung und Selbstverwirklichung – verschoben sich die Gewichte immer stärker in Richtung des linkssozialistischen Flügels, dessen Protagonisten antiautoritäre Aktionsstrategien entpolitisierten. Wie kam es dazu? Der antiautoritäre Flügel der APO betonte die Leitidee der Selbstverwirklichung. Im Vordergrund stand für ihn die aktionistisch-emanzipatorische Selbstaufklärung und Selbstbefreiung, die einer Bewusstseinsveränderung folgen und so zur Bedingung gesellschaftlichen Wandels werden sollte. In diesem situationistisch inspirierten Verständnis konnte die Aktion an sich zum politischen Akt werden: „Weil uns diese Aktionen innerlich verändern, sind sie politisch“¹⁵, postulierte etwa Rudi Dutschke. Dagegen stellte der linkssozialistische Flügel die Konzepte von Demokratisierung und Selbstverwaltung ins Zentrum, die eine Ausweitung von Partizipationschancen zum Ziel hatten. Die Linkssozialisten gingen – oft in Einklang mit traditionistisch-altlinken Positionen innerhalb der APO – vom Primat der Theorie vor der Aktion, der gesamtgesellschaftlichen Veränderung vor der individuellen Emanzipation und Bewusstseinsveränderung aus.

Mit diesen Unterschieden hingen divergierende Deutungen des Politischen zusammen: Die antiautoritäre Richtung legte ihr Hauptaugenmerk auf die Autorität als Bewusstseins- und Charakterphänomen¹⁶; unter Berufung etwa auf Herbert Marcuse betrachtete sie Kunst und Ästhetik im Allgemeinen sowie das Theater im Besonderen vielfach als Elemente der Manipulation und Verschleierung. Interessanterweise schloss das antiautoritäre Selbstverständnis im Grundsatz theatrale Aktionen sowie Formen und Mittel des Theaters ein. Allerdings spielten dabei die ästhetischen Möglichkeiten des Theatralen nur eine untergeordnete Rolle. Zugespitzt formuliert: Ihren eigentlich revolutionären Impuls gewannen die Aktionen allein aus dem

¹⁵ Rudi Dutschke, Vom Antisemitismus zum Antikommunismus, in: Uwe Bergmann u. a., *Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition*, Reinbek 1968, S. 58–85, hier S. 76.

¹⁶ Vgl. Max Horkheimer, *Vorlesungen über Autorität und Gesellschaft*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1985, S. 39–68, hier S. 51ff.

theatralen Handeln an sich. Eine Auseinandersetzung mit dem kritischen Potential des Theaters als Darstellungs- und Kunstform unterblieb weitgehend – anders als in altlinken Kreisen der APO, die sich etwa auf die marxistische Ästhetik beriefen.

In der Gesellschaftsanalyse der Linkssozialisten spielte vor allem der Widerspruch zwischen individueller Autonomie und überindividueller Autorität von Institutionen – etwa dem Theater – eine Rolle. Ihr langfristiges Ziel bestand darin, durch inhaltliche Aufklärung und rationale Diskussion die Partizipationschancen im Theater auszuweiten¹⁷. In der Tradition der Neuen Linken beriefen sich Antiautoritäre und Linkssozialisten gleichermaßen auf die Kategorie der Autorität. Vor diesem Hintergrund bestand im Grundsatz wenig Dissens über Aktionsgebiete und Themen, die je nach Position anders definiert und unter anderen Gesichtspunkten akzentuiert werden konnten. Kurz: Beide Flügel der APO konnten die Aufführungsstörungen trotz unterschiedlicher Gesellschaftsanalysen als „Weiterentwicklung der eigenen Aktionsstrategie sehen“¹⁸.

Betrachtet man die Aktionen der APO im Theater, so lag ihre politische Stoßrichtung einerseits in der provokativen Durchbrechung von Erwartungshaltungen. Andererseits zielte diese Praxis darauf, das Theater als Kunstform und Medium in seiner gesellschaftlichen Funktion zu problematisieren und damit zu entpolitisieren. Das aktionistische Verständnis des Politischen war innerhalb der Neuen Linken und insbesondere im SDS – gerade auch im Kunst- und Theaterbereich – umstritten. Waren *Happenings* mit theatralem Charakter zunächst genuiner Teil der antiautoritären Aktionsstrategie, Inbegriff einer performativen Selbstbefreiung in der Aktion gewesen, entpolitisierten Teile der APO das *Happening* im Laufe des Jahres 1968 zunehmend. Es wurde abgelöst durch Straßentheaterformen mit argumentativ-aufklärendem Charakter, denen größere politische Wirksamkeit zugesprochen wurde.

¹⁷ Vgl. Ekkehart Krippendorff, Zum Verhältnis zwischen Inhalt und Form von Demonstrationstechniken, in: Wolfgang Abendroth u. a., Die Linke antwortet Jürgen Habermas, Frankfurt a. M. 1968, S. 162–175, hier S. 163ff.

¹⁸ Pavel Richter, Außerparlamentarische Opposition in der Bundesrepublik Deutschland 1966 bis 1968, in: Ingrid Gilcher-Holtey (Hrsg.), 1968 – Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft, Göttingen 1998, S. 35–55, hier S. 54.

4. Gegenkultur oder „gegen Kultur“: Theatrales Handeln als Kritik in der Aktion

Warum überhaupt theatrale Aktionen? Ihre Bedeutung für die 68er-Bewegung lag insbesondere darin, dass sich Theater wie kein anderes künstlerisches Medium über seinen Aufführungscharakter, seine Unmittelbarkeit bestimmt. Wenn *theatrales* Handeln mit Andreas Kotte ein hervorgehobenes Handeln bezeichnet, bei dem die Hervorhebung als Hauptfunktion wahrgenommen wird, dann setzt Theatralität als Handlungsform immer eine Kommunikationssituation voraus¹⁹. Spielerisch, ereignishaft und zugleich öffentlichkeitswirksam: Diese Eigenschaften des Theatralen nutzten Teile der 68er-Bewegung für ihren politischen Protest. Obgleich die theatrale Praxis etwa des *Happenings* oder des Straßentheaters innerhalb der APO rein zahlenmäßig ein eher marginales Phänomen blieb, erregte sie durch ihren provokatorischen Gestus starke Aufmerksamkeit.

Die mit den spielerischen Regelverstößen verbundene Aufmerksamkeit und Irritation, das Gelächter über bloßgestellte Autoritäten wurden in anti-autoritärem Sinne als zutiefst politischer Akt der Bewusstwerdung und Emanzipation verstanden – für die Beteiligten ebenso wie für die Zuschauer. Dabei dominierte in den *Happenings*, die in vielen westdeutschen Städten stattfanden, im Grundsatz die körperliche Aktion vor der inhaltlichen Aussage. Die reale Person, der reale Ort, die reale Zeit und kein fiktives „Als-Ob“ standen im Vordergrund. Das Publikum übernahm – freiwillig oder nicht – eine aktive Rolle in der Aktion²⁰. Auf diese Weise verwirklichten die *Happenings* ein engagiertes Theater, wie es zeitgenössisch auch Peter Handke vorschwebte. Gerade weil im Handlungsvollzug das sinnliche Erlebnis und damit die „unmittelbare Wirkung“ im Vordergrund stehe, sei neue Sinngebung möglich. Diese schöpferische Handlungsform schien Handke beispielsweise auch dort angelegt, wo

„die Kommune die Wirklichkeit, indem sie sie ‚terrorisiert‘, theatralisiert und sicherlich zu Recht lächerlich macht, [...] in den Reaktionen in ihrer möglichen Gefährlichkeit, in ihrer Bewußtlosigkeit und falschen Natur [...] erkennbar macht“²¹.

¹⁹ Vgl. Andreas Kotte, Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand, in: Forum Modernes Theater 132 (1998), S. 117–133.

²⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: dies./Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hrsg.), Theater seit den sechziger Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, Tübingen/Basel 1998, S. 1–20.

²¹ Peter Handke, Straßentheater und Theatertheater, in: Theater heute 4 (1968), S. 6f., hier S. 7.

Allerdings transportierte das *Happening* als Aktionsform keine klare Botschaft, verweigerte die klare Aussage und Deutung. Hier setzte seit Mitte 1967 in großen Teilen der APO eine wirkungsästhetisch begründete Kritik an. Ihr lag die Sorge zu Grunde, in ihren gesellschaftskritischen Anliegen nicht ernst genommen zu werden, wenn spielerische Protestformen den Anspruch auf Aufklärung, Diskussion und Organisation ersetzen. Auf der Basis dieser Argumentation schlossen der SDS-Vorstand der Freien Universität West-Berlin sowie der Vorstand des Landesverbands beispielsweise die Kommune 1 im Mai 1967 aus dem Verband aus. Auch die SDS-Bundesvorsitzenden Reimut Reiche und Peter Gäng stellten die politische Wirksamkeit der Kommune-Aktionen infrage²².

Exemplarisch zeigt diese Entwicklung: Dem theatralen Protesthandeln wurde seine politische und politisierende Wirkungskraft abgesprochen – von traditionellistisch-linkssozialistischer, aber zunehmend auch von antiautoritärer Seite. Dass sich die expressiv-emanzipatorische Wirkung, die dem *Happening* als „Kritik in der Aktion“ ursprünglich unterstellt worden war, nicht unmittelbar nachweisen ließ, machte seinen politischen Impetus angreifbar. Eine argumentativ-reflexive Aufklärung wurde als nachhaltiger Weg betrachtet. Darüber hinaus erschienen *Happening* und assoziatives „Spiel“ umso unangemessener, je mehr sich die gesellschaftspolitischen Konflikte und Proteste im Verlauf des Jahres 1968 zuspitzten und radikalisierten. Hierzu trugen das Attentat auf Dutschke am Gründonnerstag 1968, die darauf folgenden Osterunruhen in vielen westdeutschen Städten, der gescheiterte Protest gegen die Verabschiedung der Notstandsgesetze sowie die Dogmatisierung und Radikalisierung des Protests wesentlich bei.

In diesem Sinne setzten Straßentheatergruppen ab Mitte 1968 auf die Botschaft als politischen Kern der Aufführung. Beispielhaft zugespitzte Szenen und plakativ-rhetorische Mittel standen im Zentrum der spielerischen Gestaltung, die meist ohne Kostüme oder Requisiten auskam. Die Stücke wollten auf der Basis nachprüfbarer Fakten über gesellschaftliche Verhältnisse aufklären. Damit standen die Gruppen in der Tradition des Arbeiter- und Agitproptheaters der Weimarer Republik, zeigten aber auch eine Nähe zur sozialistisch-realistischen Ästhetik, wie sie in der DDR – sowjetischen Traditionen folgend – praktiziert wurde.

Als Instrument im Klassenkampf waren die Straßentheater zum Scheitern verurteilt: Ihr proletarisches Zielpublikum lehnte sie mit wenigen Ausnahmen

²² Reimut Reiche/Peter Gäng, Einleitung, in: SDS-Korrespondenz 6 (1967), S.I–IX, hier S.II.

ab. So berichtete der „Spiegel“ über eine Aufführung des Sozialistischen Straßentheaters Frankfurt (Main) vor dem Mainzer Hauptbahnhof: „Und schließlich nahm ihnen ein Arbeiter das Mikrophon aus der Hand und rief: ‚Kein Streik – Treue um Treue von Mensch zu Mensch.‘“²³ Schließlich zog eine Reihe von Straßentheatergruppen 1968 aus den Misserfolgen ihrer Kampagnen die Konsequenz, theatrale Elemente, Fantasie und Sinnlichkeit zu stärken. Diese Entwicklung machte viele Gruppen zukunftsfähig: Sie trug in den 1970er Jahren zu einer vielfältigen Szene freier Theatergruppen bei.

Annäherung und Abgrenzung, Politisierung und Entpolitisierung prägten das Verhältnis der APO zu theatralen Aktionsformen auch über das Berufstheater hinaus. Aufschlussreich ist: Trotz aller Kritik, so zeigte sich im Verlauf des Jahres 1968, sprachen die Trägergruppen der 68er-Bewegung dem Theater durchaus Veränderungspotential zu. Dabei ging es ihnen allerdings weniger um die ästhetische Gestalt des Theaters als Kunstform als vielmehr um eine Politisierung durch den Wandel der Produktionsbedingungen. Die Forderung nach Demokratisierung im westdeutschen Berufstheater bezog sich in diesem Kontext sowohl auf den Versuch, Theater auch für eher bildungsferne gesellschaftliche Schichten attraktiv zu machen, als auch auf eine Veränderung der Organisationsstrukturen im Theater. Welche Rolle spielte diese Forderung nach Ausweitung von Partizipationschancen im Prozess der frühen Demokratisierung an den Theatern etwa zwischen 1968 und 1972?

5. Demokratisierung im Theater der frühen 1970er Jahre

Festzuhalten bleibt: Die Politisierung der Theaterstrukturen ging nicht ursächlich auf die APO zurück. Impulse der kognitiven Orientierung der Neuen Linken sind jedoch ebenso in den Auseinandersetzungen um das Berufstheater nachzuweisen wie die Verknüpfung von Selbstverwaltung und Selbstverwirklichung. Die frühe Demokratisierung der Berufstheater vollzog sich in drei Phasen: Einer Initialisierungsphase im Frühjahr 1968 folgte eine Zuspitzungs- und Stabilisierungsphase etwa zwischen Sommer 1968 und Sommer 1969. Ungefähr ab Herbst 1969 ging diese über in eine Institutionalisierungsphase, die mit der Etablierung des Mitbestimmungsmodells an den Städtischen Bühnen Frankfurt am Main in der Spielzeit 1972/73 einen ersten Höhe- und Endpunkt erreichte.

²³ Der Spiegel vom 10. 6. 1968: „Politisierung. Thriller mit Teufel“.

Gegen den „autoritären Geist des deutschen Theaters“ bezogen im April 1968 zwei junge Schauspieler Position. Barbara Sichtermann und Jens Johler gaben damit den Startschuss für eine Debatte über Organisationsformen und Arbeitsbedingungen am Berufstheater. „Wie kann“, so fragten Sichtermann und Johler, „das Theater Diskussionspartner der Gesellschaft sein, wenn die Diskussion innerhalb jener Gesellschaft, die das Theater selbst ist, nicht stattfindet?“ Ihre Argumentation: Vor allem die Arbeit der Schauspieler sei von der „überragenden Machtposition“ der Regisseure bestimmt, die jede „originale Initiative“ im Keim erstickte. Hinzu komme als strukturelles Problem der hierarchische Aufbau des Theaters, der auch die Regisseure letztlich zum ausführenden Organ der Intendanten mache. Als Alternative plädierten Sichtermann und Johler für eine kollektive Leitung des Theaters sowie die Einrichtung einer festen Versammlung des künstlerischen Personals mit wesentlichen Entscheidungsbefugnissen etwa bei Einstellungen, Spielplangestaltung oder Rollenbesetzung. Der Forderungskatalog setzte darauf, die Mitverantwortung der Künstlerinnen und Künstler rechtlich zu fixieren, anstatt ihnen lediglich Mitspracherechte einzuräumen²⁴. Im Kern zielte die Argumentation der beiden Schauspieler daher nicht auf Mitbestimmung, sondern auf Selbstbestimmung und Selbstverwaltung in der künstlerischen Produktion.

Mit Hansjörg Utzerath von der Freien Volksbühne Westberlin und Horst Klausnitzer schalteten sich im Juni 1968 das erste Mal ein Intendant und ein Vertreter der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) in die Debatte ein. Beide lehnten einen „revolutionären Umsturz“ vehement ab und plädierten für eine „stufenweise Demokratisierung“²⁵, an deren Anfang sie das Team als Arbeitsform sahen. Diese Stellungnahmen markierten bereits in der Initialisierungsphase des Demokratisierungsprozesses zwei Grundaspekte späterer Auseinandersetzungen. Die Vorstellung von Arbeitgeber und GDBA zielte auf einen organischen, informellen Wandel der Arbeitsbedingungen. Zudem sollten Mitspracherechte zwar durch Teamarbeit erweitert, aber keine künstlerische und betriebliche Selbstbestimmung der Beschäftigten eingeführt werden.

²⁴ Barbara Sichtermann/Jens Johler, Über den autoritären Geist des deutschen Theaters, in: Theater heute 4 (1968), S. 2ff.

²⁵ Horst Klausnitzer, Wie autoritär ist das deutsche Theater?, in: Theater heute 6 (1968), S. 2; hier (S. 2f.) findet sich auch der Beitrag von Hansjörg Utzerath/Martin Wiebel, Wie autoritär ist das deutsche Theater?

In diesem Sinne argumentierte später auch Roland Kabelitz vom Arbeitskreis Bertolt Brecht, der Mitbestimmung als pragmatischen Zwischenschritt zu einem selbstbestimmten Theaterschaffen verstanden wissen wollte. André Müller wies zudem darauf hin, dass „der Emanzipationsstand der am Theater Arbeitenden so sehr unterschiedlich sei“ und zunächst „Lernvorgänge in der Praxis“ erforderten, um künftig eine „funktionsfähige [...] Selbstbestimmung“²⁶ zu erreichen. Den Beginn einer langfristig angelegten emanzipatorischen Praxis datierte Müller auf die Kampagne gegen die Notstandsgesetze im Mai 1968. Er stellte dabei ausdrücklich eine Verbindung zur 68er-Bewegung her. Diese Perspektive dominierte auch die zeitgenössische Wahrnehmung²⁷. „Ein Funke“, so diagnostizierte Hellmuth Karasek 1970 ebenso plakativ wie verkürzend, sei von der APO ins Theater übersprungen, worauf die Theaterleute „erkannten [...], daß die Strukturen ihrer Institutionen veraltet waren“²⁸.

Diese monokausal-ideengeschichtlichen Zuschreibungen weisen darauf hin, dass eine unmittelbare Wirkung der Protestbewegung auf das Theater zeitgenössisch offenbar erwartet wurde. Die historisch-analytische Zurechnung von möglichen Wirkungen auf soziale Bewegungen ist methodisch deutlich komplexer und selbst innerhalb eines relativ eng umrissenen Gegenstandsbereichs wie des Berufstheaters nur als reflektierte Annäherung möglich. So ist auch mit Blick auf das Theater zu bedenken, dass soziale Bewegungen nie der einzige Faktor sozialen Wandels sind. Auch die potentiellen Wirkungen der APO zeigen sich aus diesem Grund „nur in der Übernahme von ausgewählten und dabei veränderten Impulsen aus der Wert- und Zielorientierung der ursprünglichen Bewegung“²⁹. Der genuine Beitrag der APO zu sozialen Wandlungsprozessen kann darüber hinaus auch deshalb nur schwer isoliert werden, weil sie wie alle sozialen Bewegungen grundsätzlich instabil war und sich nach der Verabschiedung der Notstandsgesetze im Mai 1968 relativ rasch aufzulösen begann. Der einsetzende Verfall der

²⁶ André Müller, Bemerkungen zu einem Modellentwurf, in: Nachrichtenbrief des Arbeitskreises Bertolt Brecht 68 (1969), S. 50–54, hier S. 53; vgl. auch Roland Kabelitz, Anmerkung zu einem Brief Heinrich Wüllners, in: ebenda, S. 62 ff., hier S. 63.

²⁷ Exemplarisch seien genannt: Anonymus, Einführung, in: Theater heute 4 (1968), S. 2; Anonymus, Einführung, in: Theater heute 5 (1968), S. 1; Agnes Hüfner, Demokratisierung des Theaters, in: Kürbiskern 3 (1969), S. 500–508.

²⁸ Hellmuth Karasek, Das neue Selbstverständnis des Theaters, in: Willy Hochkeppel (Hrsg.), Die Rolle der Neuen Linken in der Kulturindustrie, München 1972, S. 116–123, hier S. 120.

²⁹ Ingrid Gilcher-Holtey, Die 68er Bewegung. Deutschland – Westeuropa – USA, München 2001, S. 122.

Bewegung trug dazu bei, dass ihre Leitideen erst durch Vermittlung, das heißt auf indirektem Wege, Wirkung entfalten konnten³⁰.

Im Prozess der inneren Demokratisierung einzelner Berufstheater stellten die Leitideen von Selbstverwaltung und Selbstverwirklichung solche Impulse dar. Sie wurden allerdings sowohl durch theaterspezifische Erfahrungen als auch durch gesamtgesellschaftliche Entwicklungen transformiert. Die Alltagspraxis der Schauspieler und die strukturellen Bedingungen an den öffentlichen Theatern überformten somit ebenso wie die Reformdebatten und Demokratisierungsdiskurse in anderen gesellschaftlichen Teilbereichen die von der Bewegung ausgehenden Impulse. Obwohl die Theaterbeschäftigten zunächst die sehr weit reichende Perspektive von Selbstbestimmung formulierten, wurde dieser Aspekt früh relativiert und von anderen Vorstellungen überlagert. Hierzu trug neben der Radikalität des ursprünglichen Konzepts vor allem seine fehlende inhaltliche Präzision bei. Zudem konkurrierte die Forderung nach Selbstbestimmung von Beginn an mit der schwächeren Alternative der Mitbestimmung.

Im Verlauf der Zuspitzungs- und Stabilisierungsphase rückte zunehmend die Suche nach einer kompromissfähigen und im Theaterbetrieb realisierbaren Mitbestimmungslösung ins Zentrum. Einen ersten Modellentwurf dafür legte im April 1969 der Arbeitskreis Bertolt Brecht vor. Sein Ziel war die verwaltungstechnische und künstlerische Mitbestimmung des Theaterpersonals insbesondere durch einen gewählten Theaterrat mit weit reichenden Befugnissen. Der Intendant sollte Vorschlagsrecht und Vorschlagspflicht haben, jedoch mit einfacher Mehrheit überstimmt werden können³¹.

Anfang 1970 entwickelte Ferdinand Sieger, Syndikus des Deutschen Bühnenvereins als Arbeitgeberverband, ein Konzept, das sich insbesondere gegen basisdemokratische Vorstellungen richtete. Abstrakt stellte es „Funktionsgerechtigkeit“ und „Humanisierung“ durch die Transparenz von Entscheidungsprozessen als Ziel jeder Demokratisierung in den Vordergrund. Der Bühnenverein machte sich diesen Entwurf weitgehend zu eigen und plädierte dafür, die Mitbestimmung auf ein einfaches Mitsprache- und Informationsrecht in künstlerischen Fragen sowie auf einschneidende betriebliche Veränderungen zu beschränken. Die GDBA war darüber hinaus bestrebt, die bereits bestehende Personalvertretung auf administrativer Ebene

³⁰ Vgl. insbesondere Joachim Raschke, *Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriss*, Frankfurt a. M./New York 1985, S. 122f.

³¹ Vgl. Joachim Althaus u. a., Entwurf eines Mitbestimmungsstatus zur Demokratisierung des Theaters in der Bundesrepublik, in: *Kürbiskern* 4 (1969), S. 743–746.

zu stärken. Dagegen stellten die Beschäftigten zwar zunächst ihr ursprüngliches Ziel einer basisdemokratischen Selbstbestimmung zurück, bestanden jedoch auf einem formell geregelten Mitbestimmungsrecht. Unter diesen Ausgangsbedingungen setzte im Herbst 1969 die Institutionalisierungsphase ein.

Eine Umfrage des Arbeitskreises Bertolt Brecht am Ende der Spielzeit 1969/70 zum Stand der Mitbestimmungsbemühungen zeigte: Trotz großer Bereitschaft zu informeller Demokratisierung der Berufstheater ging die Ausweitung von Partizipationschancen kaum über verbesserte Kommunikations- und Informationsstrukturen sowie einige freiwillig gewährte Mitspracherechte hinaus. Die Theaterhierarchie stand nicht infrage. Mit der Spielzeit 1970/71 allerdings ließ die Demokratisierung des Berufstheaters die Phase theoretischer Erörterungen hinter sich: Die seit 1962 bestehende Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin gründete sich auf der Basis eines Mitbestimmungsmodells gleichsam neu. Mit Direktorium und Vollversammlung der künstlerischen, technischen und administrativen Mitarbeiter wurde zwar keine Selbstbestimmung des Ensembles, wohl aber eine in Deutschland einmalige Form von Mitbestimmung etabliert.

Am 14. August 1972 trat nach langen Verhandlungen auch die Mitbestimmungsvereinbarung an den – kameralistisch geführten – Städtischen Bühnen Frankfurt in Kraft³². Anstelle eines Intendanten wurde ein Dreierdirektorium etabliert, das anfangs aus dem Regisseur Peter Palitzsch, dem Bühnenbildner Klaus Gelhaar und dem Schauspieler Peter Danzeisen bestand. Die Schwierigkeiten der praktizierten Mitbestimmung waren in Frankfurt und Berlin vergleichbar: Hier wie dort war das Ensemble durch den hohen Aufwand an Arbeitsenergie und Zeit gefordert, hier wie dort waren die Diskussionen nicht immer konstruktiv; zudem zeigte sich an vielen Kleinigkeiten die Eitelkeit der Regisseure. Hinzu kamen Konflikte zwischen künstlerischem und technischem Personal. Die Vollversammlungen in Frankfurt sollten einen Konsens zwischen fast siebzig Leuten herstellen – im Alltag ein Ding der Unmöglichkeit. Darüber hinaus fanden die meisten Inszenierungen trotz eines insgesamt hohen inszenatorischen Anspruchs wenig Anklang beim Frankfurter Publikum.

³² Vgl. Gert Loschütz/Horst Laube, *War da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972–1980*, Frankfurt a. M. 1980. Vgl. auch Manfred Kittel, *Das Frankfurter Modell kommunaler Kulturpolitik. Anspruch und Wirklichkeit einer „Demokratisierung“ der Gesellschaft*, in: Udo Wengst (Hrsg.), *Reform und Revolte. Politischer und gesellschaftlicher Wandel in der Bundesrepublik Deutschland vor und nach 1968*, München 2011, S. 61–74.

Festzuhalten bleibt: In der Auseinandersetzung um die Mitbestimmung politisierten sowohl Theaterbeschäftigte als auch Kulturpolitiker und Öffentlichkeit die innere Struktur der öffentlichen Theater. Die Ansätze, Selbstverwaltung oder verbindliche Vereinbarungen nachhaltig zu verankern, blieben aber beschränkt. Als Palitzsch 1980 zurücktrat, wurde die Mitbestimmung an den Städtischen Bühnen aufgehoben. Zu diesem Zeitpunkt waren am Theater am Turm wie an anderen öffentlichen Theatern der Bundesrepublik alle – auch informellen – Betriebsvereinbarungen wieder rückgängig gemacht worden. Dagegen entfaltete die Demokratisierung nachhaltige Wirkung vor allem dort, wo sie neue Deutungs- und Wahrnehmungsmuster in den Theaterbetrieben verankerte und dadurch indirekt zu einer Neudefinition des Theaters beitrug. „Von dem Ruf nach Mitbestimmung“, fasste Günther Rühle 1981 rückblickend zusammen, „ist im Theater [...] viel verändert worden: die Umgangsformen, die Informationsbereitschaft der Direktionen, die Bereitschaft zur meinungsbildenden Diskussion vor den Entscheidungen der Führung.“³³

6. Fazit: Alles nur Theater?

War somit letztlich die Politisierung des Theaters, die Theatralisierung des Politischen in den 1960er Jahren nichts als Theaterdonner? Die kulturgeschichtliche Perspektive erlaubt einen differenzierteren Blick. Sie zeigt: Die Protestereignisse sowie die Leitideen der APO verstärkten theaterinterne Auseinandersetzungen über Funktion und Aufgabe des Theaters und gaben praktische Impulse für institutionelle Veränderungen. Zudem rückte die direkte Konfrontation von APO und Theaterleuten die Frage nach der Eigenlogik und den politischen Möglichkeiten des Mediums Theaters ins Blickfeld. Dennoch: Indem die Bewegung mehrheitlich künstlerische Formen als manipulativ kritisierte und andere Ausdrucksmittel einforderte, setzte sie der angestrebten institutionellen Öffnung des Theaters neue Grenzziehungen auf ästhetischer Ebene entgegen.

Entauratisierung, Entinstitutionalisierung und kulturelle Eigeninitiative sind die drei Facetten des Politisierungsprozesses, der in den 1960er Jahren begann und Theater wie Straße gleichermaßen erfasste. Dieser Prozess führte zu einer größeren Vielfalt theatraler Formen und inszenatorischer Möglichkeiten. Dabei bestimmten die Akteure in Debatten sowie im theatralen

³³ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6. 7. 1981: „War alles umsonst? Mitbestimmung in kulturellen Institutionen: Das Beispiel Theater“.

Kommunikationsprozess Aufgabe und Funktion von Theater beziehungsweise Theatralität gegenüber bisherigen kulturpolitischen Deutungsmustern neu. Gleichwohl begründete die Pluralität kultureller Formen kein verbindendes politisches Selbstverständnis. Deshalb konnte – um mit Hilmar Hoffmann zu sprechen – keine „Kultur für alle“ entstehen, die in der Lage gewesen wäre, „landläufige Vorurteile gegen Nichtetabliertes“³⁴ auf Dauer durchzusetzen und neue verbindliche kulturelle Deutungsmuster zu schaffen.

³⁴ Hilmar Hoffmann, Kulturpolitik – Auf dem Weg zur Kulturgesellschaft?, in: ders./Heinrich Klotz (Hrsg.), Die Kultur unseres Jahrhunderts, Bd. 6: 1970–1990, Düsseldorf u. a. 1990, S. 33–53, hier S. 42; vgl. auch Hilmar Hoffmann, Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt a. M. ²1981.