

OPERATION AM OFFENEN THEATER-HERZEN

Jürgen Bauer

Die alten Theaterinstitutionen müssen neu gedacht und für die Gegenwart fit gemacht werden, so hört man oft. Jürgen Bauer untersucht Risiken und Nebenwirkungen bei dieser heiklen Operation anhand dreier aktueller Beispiele.

Wir wollen mit Künstlerinnen und Künstlern zusammenarbeiten, die neue Formen für das Spiel auf der Bühne suchen, die sich frei fühlen von Konventionen.

Wir sind ein neuartiges Mischwesen.
Es ist eine experimentelle Produktionsform.

Die Arbeit von freien Gruppen in Stadttheaterstrukturen zu integrieren, das ist ein großer Modellversuch.

Wir versuchen einen neuen Mix. Internationales, freie Gruppe und Stadttheater einer so wilden Mischung zu unterziehen, dass man sich am Ende nicht mehr auskennt.

Wir wollen Türen öffnen und Köder auslegen, um neue Besucher anzulocken.

Ich will neue Formate entwickeln, neues Publikum soll zu den etablierten Orten kommen und das sogenannte etablierte Publikum an neue Strukturen, Formate herangebracht werden.

Sechs Zitate, sechs ähnliche Herangehensweisen: Aufbrechen von Konventionen, experimentelle Produktionsformen, Mix von freien Gruppen und Stadttheaterstrukturen – und damit verbunden ein neues Publikum, neue Formate, neue Orte. Ein wenig messianisch klingt das mit seinem mantrahaft wiederholten „neu“ und auch ein bisschen anmaßend, aber – gerade in Zeiten wegbrechenden Stammpublikums – auch verlockend und vielleicht sogar überlebensnotwendig. Dabei wurden die sechs Zitate nicht von einer Person zu Protokoll gegeben, sondern gleich von drei ganz verschiedenen Spielern auf dem kulturellen Spielbrett: jeweils zwei Zitate stammen von Chris Dercon, Matthias Lilienthal und Tomas Zierhofer-Kin – allesamt glücklose Neuintendanten an traditionsreichen Institutionen.

Crossover als kultureller Wert

Die drei Institutionen, um die es in obigen Zitaten geht, könnten unterschiedlicher nicht sein: An der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz hatte Frank Castorf für seinen „Panzerkreuzer“ ein Vierteljahrhundert lang ein frei flottierendes Ensemble um sich versammelt, welches das deutschsprachige Theater prägte wie kein anderes. Die schmucken Münchner Kammerspiele wiederum hatten sich in den letzten Jahren mit einem von der Zuschauerschaft geliebten Ensemble unter diversen Intendanten zu einem Stadttheater par excellence entwickelt, in welchem das klassische Schauspielssystem behutsam in neue Zeiten überführt wurde. Und die Wiener Festwochen konnten als gut ausgestatteter Festivalbetrieb viele der internationalen Entwicklungen in einem gesicherten Rahmen präsentieren, ohne auf Abonnement und Repertoire Rücksicht nehmen zu müssen. Zwischen den Institutionen in Berlin, München und Wien scheinen also kaum Parallelen ausmachbar. Und doch entstand hier wie dort der nicht unterdrückbare Wunsch nach Veränderung. „Nach 25 wunderbar-wilden Castorf-Jahren kam man auf die grandiose Idee, das Haus ‚weiterzuentwickeln‘.“, stellte die ARD über die Volksbühne fest und die Süddeutsche schrieb über die Münchner Kammerspiele: „Theater muss sich verändern.“ Doch dieser Veränderungswille blieb seltsam schwammig. In einem Brief schrieben Unterstützer_innen der „neuen“ Münchner Kammerspiele, dass jede_r wisse, dass die „Stadttheaterstrukturen dringend reformiert gehören.“ Doch warum eigentlich? Und in welcher Hinsicht? Das schien –

auch von politischer Seite – nicht so genau überlegt. So kamen in drei Städten drei Intendanten zum Zug, die das Neue mit großen Worten verkündeten: Chris Dercon, Matthias Lilienthal und Tomas Zierhofer-Kin. Die Hoffnungen richteten sich dabei auf strukturelle ebenso wie auf ästhetische Veränderungen. Alle drei traten mit dem Versprechen an, ein Crossover der Künste zu wagen. Zum Sprechtheater etwa sagte Zierhofer-Kin: „Mich interessiert es eigentlich nicht mehr. Es hat viele Entwicklungen verschlafen, wohingegen ich anderswo merke, dass da etwas passiert, bei dem ich ganz anders gefordert werde.“ Er sei eher an einem Publikum interessiert, das aus der Kunst und Clubbing-Szene kommt. „Es geht um Performance und bildende Kunst. Was man ebenfalls nicht außer Acht lassen sollte, ist all das, was aus den akustischen Kunstformen kommt.“ Über Chris Dercon wiederum schrieb die Süddeutsche, er versuche, die „Konventionen des deutschen Sprechtheaters mit einem Gattungs-Crossover zu überwinden.“ Dercon selbst sprach von einem „Stadttheater ohne Grenzen.“ Auch Lilienthal erweiterte an den Kammerspielen den ohnehin sehr breiten Kunstbegriff um Konzerte, Diskussionen und politische Panels. Dahinter standen von Anfang an auch andere als rein ästhetische Interessen: das Crossover sollte neues, junges und hippestes Publikum anlocken und die Säle füllen. Mit Chris Dercon und seinen Wurzeln in der bildenden Kunst war gar der Wunsch nach Sponsorengeldern verbunden, die das alte Stadttheater nur schwer lukrieren kann. Doch dass weder Publikum noch Sponsorengelder im gewünschten Ausmaß sprudelten, macht vor allem eines deutlich: dass es mit dem Reden über die Mischung der Sparten alleine nicht getan ist. Die Frankfurter Allgemeine stellte ernüchtert fest: „Die eigentlich Schuldigen sind ahnungslose Kulturpolitiker, die, getrieben von einer unspezifischen Gier nach Progressivität, meinen, dass ‚Crossover‘ an sich mittlerweile ein so hoher kultureller Wert wäre, dass man damit auch die unwahrscheinlichsten Personalentscheidungen rechtfertigen könnte.“

It's the Strukturen, stupid!

Dabei ist das Crossover der Künste ja längst nichts Neues mehr. Mit Shirin Neshat inszenierte sogar bei den Salzburger Festspielen eine bildende Künstlerin – und mit „Aida“ noch dazu große Oper. Hängt es also doch am bösen Wort „Qualität“, dass das Aufeinandertreffen der Künste in den

drei genannten Städten weniger friktionsfrei verlief? Oder mangelte es genau andersrum am künstlerischen Ergebnis, weil weder in Wien noch in Berlin oder München die komplizierten Strukturen ausreichend bedacht wurden? Bei allen drei Institutionen wurden einerseits Künstler_innen aus theaterfremden Genres in Theaterräume gebeten, andererseits Arbeitszusammenhänge aus bildender Kunst und Musik – aber auch aus der freien Theaterszene – in die Strukturen großer Institutionen geschleust. Und hier kam es zu den größten Reibungen. In München etwa änderte das beschriebene künstlerische Programm die komplette Ensemblestruktur. Einerseits sagte Anette Paulmann, langjährige Kammerspiel-Schauspielerin: „Wir innerhalb des Ensembles machen überhaupt keine Unterscheidung zwischen Sänger, Tänzer, Performer und Schauspieler. Wir sind eine Truppe, so empfinden wir uns und so arbeiten wir miteinander.“ Andererseits verließen zahlreiche Schauspieler_innen enttäuscht das Haus, weil sie sich zu wenig eingebunden fühlten. Lilienthal schien Probleme damit zu haben, die neuen Strukturen auch innerhalb des Hauses zu kommunizieren und fruchtbar zu machen. „Die Münchner Kammerspiele sind eine hoch motivierte freie Gruppe“, sagt er, aber so einfach war das in der Praxis dann doch nicht umzusetzen. Bei Chris Dercons Volksbühne liegt der Fall etwas anders. Wo Lilienthal noch eine Verknüpfung von Ensemble und freien Künstler_innen versuchte, kam es bei Dercon zur gänzlichen Auflösung der klassischen Ensemblestruktur. „Ich bin ein Schleuser“, erklärte Dercon selbst. „Ich versuche, unterschiedliche Disziplinen zu verbinden.“ Doch auch er scheiterte an einer internen Kommunikation: Zahlreiche Volksbühnenkräfte verließen das Haus, während die neuen Künstler_innen ihre Rolle nie wirklich finden konnten. „Wir sind kein Abspielhaus“, hatte Dercon gemeint, „wir arbeiten mit Künstlern.“ Und das Publikum fragte sich: Was waren denn all die Menschen, die bisher hier auf der Bühne standen? Wie verhalten sich nun die Wiener Festwochen hierzu, die ja auf kein Ensemble Rücksicht nehmen müssen? Auch hier verursachte das Aufeinandertreffen der Künste Reibungen – allerdings eher mit Theaterträumen, Strukturen und Zuschauerschichten. Im ersten Jahrgang hatte man das Gefühl, dass Künstler_innen

etwas vorbehaltlos in Räume und Strukturen gepflanzt wurden, mit denen sie umzugehen nicht im Stande waren. Was Martin Pesl auf nachtkritik.de über die Festwochen schrieb, gilt auch für Kammerspiele und Volksbühne: „Das ‚performative Programm‘ erwies sich künstlerisch als Reifall, weil es auf einem fatalen Denkfehler beruhte: Vieles (...) war aus einem Kontext bildender Kunst geboren. Und selbst wenn man einräumt, dass die Wiener Festwochen nicht zwingend primär ein Theater-, sondern gerne auch ein Kunstfestival sein dürfen: Warum sollte sich das Publikum mit einer Theaterkarte in der Hand ausmalen, in einem Museumszusammenhang zu stehen – um sich dann wieder vom schieren Einbruch des Performativen in ebendiesem Zusammenhang beeindrucken zu lassen?“ Woran aber lag es, dass das Programm in den drei genannten Fällen so spektakulär misslang? Immerhin gab es an allen drei Institutionen früher gelungene Aufeinandertreffen der Genres. Bei den Festwochen arbeiteten von jeher Künstler_innen aller Felder, auch an der Volksbühne gab es schon lange vor Dercon Tanz und bildende Kunst. Vielleicht ist es doch notwendig, die Brücke zum Wort „Qualität“ zu schlagen, denn an den Strukturen alleine kann es nicht liegen.

Was ist das: Theater? Und wie funktioniert es?

Wieso konnten Künstler_innen, die in ihrem jeweiligen Feld zur absoluten Spitze gehören, in den gegebenen Rahmen keine Wirkung entfalten? Die Arbeiten wirkten hier wie da fehl am Platz, scheiterten oft an einfachen Raumüberlegungen. An der Volksbühne etwa kämpften sowohl Filmemacher Albert Serra als auch Performanceguru Tino Sehgal mit den Gegebenheiten – vergeblich. Bei den Festwochen verpufften Arbeiten wie „Ishvara“ auf großen Theaterbühnen, konnte keine der eingeladenen Arbeiten mit den Räumen umgehen. Und auch an den Kammerspielen wirkten Aufführungen freier Gruppen verloren auf der Guckkastenbühne. Überall schien es an Wissen um die Voraussetzungen der Räume zu fehlen. Chris Dercon hatte über Pollesch noch gemeint: „Did you know that we even tried to bring him to the Tate Modern? But we decided not to because Tate Modern is not a theatre.“ Das hielt ihn aber nicht davon ab, den Fehler in umgekehrter Richtung zu begehen. Die Spielzeit-Eröffnung geriet dann

zum Debakel mit Anlauf, das Haus stand für Monate leer. Auch bei den Festwochen wirkte das vielbeschworene Crossover unbeholfen, schlecht vorbereitet und dilettantisch. Die „Zeit“ etwa schrieb: „Immer wieder wurden Beginnzeiten nicht eingehalten, kamen Performer spät oder gar nicht und wenn, dann hielt meist der Nebbich Einzug.“ Kein Wunder, dass es bald zu Protesten des Publikums kam. Und hier schließlich liegt die dritte Parallele der genannten Institutionen.

Manche Leute sind ein bisschen uninformiert

„Sie werden nie konkret“, rief eine Zuschauerin im Berliner Brecht-Haus bei einer Diskussion mit Chris Dercon. „Ich finde, da müsste mal mehr kommen!“ Doch viel mehr kam da eben nicht. Die Probleme mit Strukturen und Arbeitsweisen hätte man ja auch produktiv machen, offensiv als notwendigen Schmerz bei der Neufindung definieren können, doch ausgerechnet hier – in der Kommunikation mit dem eigenen Publikum – versagten Dercon, Lilienthal und Zierhofer-Kin. Letzterer gab Kommunikationsfehler zwar zu, hatte aber dennoch Schwierigkeiten, seine Herangehensweise zu ändern. „Manche Leute sind ein bisschen uninformiert auch im wirklichen Verstehen, was den Perspektivwechsel betrifft“, hatte er der APA zu Protokoll gegeben und noch heuer Dries Verhoevens Performance „Phobiarama“ als „ganz einfach gestrickt“ bezeichnet, als wäre das Unverständnis des Publikums das Problem gewesen. „Solche Leute will ich nicht enttäuschen, ich will sie abholen“, hörte man und fragte sich, ob man bisher passiver Busfahrer gewesen war statt aktives Publikum. In Wien führe dieses Versagen ebenso wie in Berlin und München zu einem Publikumsschwund. „I know how to work with resistance“, hatte Dercon behauptet, doch an der Kommunikation mit den Zuseher_innen, die die Volksbühne kurzzeitig sogar besetzt hatten, scheiterte er spektakulär. Es gelang ihm nicht, mit der ihm entgegenschlagenden Enttäuschung und der Wut umzugehen. Dementsprechend blieb ein Aufschrei über seinen Rauswurf aus – so wie in München. Ein Protestbrief und eine Petition für Lilienthal und dessen Team wurden größtenteils von an den Kammerspielen beschäftigten Künstler_innen unterzeichnet, nicht vom eigenen Publikum.

Dreifaches Versagen, dreifache Chance

Bei allen ästhetischen und strukturellen Unterschieden zwischen Berlin, Wien und München wird deutlich, dass der Versuch einer Neuausrichtung großer Institutionen an ähnlichen Faktoren gescheitert ist: an fehlender (politischer) Vorausplanung, an einem ungenauen Umgang mit institutionellen Strukturen, einem ästhetischen Versagen an Räumen und Häusern und schließlich an einem Unvermögen hinsichtlich Kommunikation. Das ist schade, denn „Texte zur Kunst“ hat grundsätzlich Recht: „Natürlich ändern sich die Formate, die Arbeitsstrukturen und auch die Zusammensetzungen des Publikums. Und freilich entgrenzen sich die Künste.“ Vielleicht besteht durch das dreifache Versagen jedoch die Chance eines Neustarts. Und vielleicht ergibt sich sogar die Möglichkeit, bei zukünftigen Umbrüchen die internen Theater-Diskussionen stärker mit der Qualität des Gezeigten zu verknüpfen, um nicht im eigenen Nabel hängen zu bleiben. Immerhin ist die Geschichte des Theaters reich an Figuren, die gegen Widerstand Neuerungen durchsetzen konnten – zumeist gelang das aber durch die Kunst, nicht über die Theorie.

Jürgen Bauer

wurde 1981 geboren und lebt als Schriftsteller und Journalist in Wien. Im Rahmen des Studiums der Theaterwissenschaft spezialisierte er sich auf Jüdisches Theater. 2008 erschien sein Buch „No Escape. Aspekte des Jüdischen im Theater von Barrie Kosky“. Seit 2013 erschienen zudem seine Romane „Das Fenster zur Welt“, „Was wir fürchten“ und „Ein guter Mensch“, www.juergenbauer.at