

HAJO
KURZENBERGER

Stadttheater – das klingt in vielen Ohren nicht gerade verlockend; auch „Staatstheater“ hat oft einen leicht degoutanten Beigeschmack – ein Ort unangemessen leerer Repräsentation. Dass der ehemalige Bühnenvereinspräsident und künftige Berliner Opernintendant Jürgen Flimm die deutschen Stadt- und Staatstheater nicht zuletzt wegen ihrer einmaligen Subventionsstruktur zum geistigen Weltkulturerbe hochlobte, scheint so berechtigt wie problematisch: Den einen ist dieses Theater zu teuer, den anderen zu traditionell. Manchen gilt es als verstaubt, und viele pflegen gern

Blickt man zurück auf die letzten dreißig Jahre, also auf die jüngste hannoveranische Theatergeschichte, reibt man sich erstaunt die Augen. Noch Anfang der Achtziger galt für Hannover, was eingangs an pejorativen Einschätzungen zitiert wurde. Doch dann begann – ich war Zeuge vor Ort – der unaufhaltsame Aufstieg der Niedersächsischen Staatstheater (auch der Oper, auf die ich hier nicht näher eingehen kann). Dem Theater Hannover gelang, wovon die Fans von *Hannover 96* schon lange träumen: Es spielt seit Jahren mit um die *UEFA*- und *Champions-League*-Plätze des deutschsprachigen Theaters.

die zeitgenössischen Theaterentwicklungen. Ulrich Khuon, sein Nachfolger, musste also in den Neunzigern nicht im theatralen Niemandsland starten. Er konnte umsichtig genau sein Programm entwickeln, mit neuen und jungen Regisseuren arbeiten, mit neuen und jungen Dramatikern experimentieren. Und mit seinem Theater entwickelte sich ein Publikum, das zunehmend neugieriger und kompetenter wurde und Ansprüche hatte, als Wilfried Schulz Khuon beerbte. Die Augenblickskunst Theater, so zeigt sich hier, ist auch ein langwieriger und komplexer interaktiver Prozess zwischen Theatermachern und ihrem Publikum, der phantasievoll in Gang gehalten und immer wieder neu initiiert werden muss. In manchen vergleichbaren Theaterstädten, etwa Bochum oder Stuttgart, ist er über viele Jahrzehnte in wechselnden Konstellationen gelungen. Für Hannover war das relativ neu. Und für den Erstintendanten Wilfried Schulz ein Anreiz und Aufgabenfeld, auf dem er ausspielen konnte, was er als rechte Hand von Frank Baumbauer in Basel und Hamburg gelernt oder dort schon dramaturgisch eigenständig verantwortet und geprägt hatte.

Schaut man auf die Spielpläne, die Schulz in diesen drei Theaterstädten gemacht hat, sind die strukturellen Ähnlichkeiten

Die konkrete Utopie

Überlegungen zur Herstellung sozialer und ästhetischer Energie am Beispiel des Schauspielhannover

die genannten (Vor)-Urteile, ohne sie zu überprüfen. Manche freilich sind nicht nur die Verfechter dieser Theaterform, sondern als Macher auch fähig, sie aufs Lebendigste als notwendig, sinnstiftend und ästhetisch anregend zu erweisen. Ich rede zum Beispiel vom *Schauspielhannover* in der Ära Wilfried Schulz.

Wie kommt und wie geht das? Zunächst und zuallererst: es ist die Wirkung von (auch ministeriellen) Personalentscheidungen, die bald gute Ergebnisse zeitigten und einen Nicht-Theater-Ort theatral neu definierten. Der hannoveranische Neuanfang begann mit Eberhard Witt, der ernsthaft und mit ersten Erfolgen bemüht war, Anschluss zu finden an



und das Erfolgsrezept evident: Klassikerinszenierungen, die die szenische Vergangenheit mittels einer Theaterästhetik der Gegenwart befragen, Gegenwartsdramatik, die das Stadt- und Staatstheater als gesellschaftlichen und intellektuellen Unruheherd etabliert. Verstärkt hinzugekommen sind in Hannover sogenannte Projekte, die mit innovativem theatralen Zugriff sich verschiedene Stoffe oder Sujets erschließen, epische und literarische Vorlagen zum Beispiel neu formulieren („Parzival“, „Moby Dick“ oder „Die göttliche Komödie“), oder die einzelne Künste anders und neu proportionieren in Musiktheaterveranstaltungen wie zum Beispiel Häusermanns „Lautlos“ oder Martons „Lulu“. Die vierte Spielplansäule war die intelligente, die spielerische Unterhaltung. Hier hat schauspielhannover, die Herzen und Köpfe seiner Zuschauer animierend, bewiesen, dass auch jenseits der massenmedialen Niederungen vergnüglich gelacht und gedacht, gespielt und phantasiert werden kann: „Löwen-“ oder „Tintenherz“, „Don Quichote“ oder Wittenbrink-Abende, das war gut gemachtes Entertainment für die ganze Familie.

Theater als polyvalente Kunstform

Die Gefahr, bei solcher Vielfalt gesichts- oder konturlos zu werden, ist nur dort groß, wo man nicht reflektiert, was man macht, und wo man nicht in allen Bereichen mit gleichem Engagement bei der Sache ist. Umgekehrt ist die Spannung zwischen Inszenierungen, zum Beispiel jenen Wittenbrinks oder jenen Stemanns, zwischen sogenannten Gebrauchsstücken wie denen Lutz Hübners und ästhetisch ambitionierten Projekten ein besonderer Reiz für Macher und Zuschauer. Beide erleben Theater als polyvalente, in viele Richtungen führende Kunstform. Und Letztere, die Zuschauer, erleben sie über eine verbindende Vielfalt von Personen, die jedem Theaterabend sein individuelles Gesicht geben: die Schauspieler. Denn das schauspielhannover war bei aller kon-

zeptionellen Durchdacht- und Ausgewogenheit immer auch ihre Domäne.

Über *das* Publikum und seine Erlebnisse und Erfahrungen lässt sich nur schwer oder gar nicht allgemein reden, auch wenn der Theaterabend, das besondere Aufführungsereignis, die vielen Einzelnen oft zu einem Ganzen eint. In der Zuschauererinnerung bleiben meist nur einzelne markante Momente jeweils Einzelner oder aber die pauschale Zustimmung: „Ja, Calis“ „Frühlingserwachen“, – das war eine tolle Aufführung!“

Was in meiner Erinnerung von neun Jahren schauspielhannover, nein, nicht hängen geblieben, sondern sich im Gedächtnis eingegraben hat: zum Beispiel der wandernde Scheinwerfer an der Bühnenrampe, der Tschschows zweifelt-fröhliches Bürgerensemble in Goschs „Drei Schwestern“ unerbittlich genau und Schatten werfend ins Licht setzte. Oder das subversive Anpassungsbild in Stemanns „Hamlet“, wenn sich zum nackten Hamlet an der Wand all seine anderen Gegenspieler, ebenfalls nackt, gesellen, Claudius, Polonius, Gertrud, um das legendäre Rückenfoto der *Kommune I* nachzustellen und so oberliberal demonstrieren, wie dem pubertierenden Dänenprinzen die Feindbilder abhandeln kommen. Oder wenn in Nüblings deutscher Erstaufführung von Stephens „Pornografie“ die beiden Brüder, Christoph Franken und Daniel Wahl, sich in einem irren Wasserflaschenbesäufniswettbewerb hochputzen, um ihre „perverse“ Liebe einander zu offenbaren, die nicht gelebt werden kann oder darf. „Life ist mystery. Everybody stays alone“ ist das gesungene Echo der Mitspieler, eines Theaterchors, der mit großer Intensität am gemeinsamen Puzzle eines Bildes vom Turmbau von Babel werkelt. Ein Paradoxon der Sehnsucht nach Gemeinsamkeit bei gleichzeitig gelebter Aggression und Dissoziation.

Bilder, Vorgänge, Räume, die die Erinnerung festhält und wiederbeleben kann: Das Labyrinth aus fahlgrünen

Bahnhofsschließfächern, das Muriel Gerster für Händel Klaus' „Wilde oder Der Mann mit den traurigen Augen“ aufstellte, in dessen Winkel und Abgründe der versehentlich aus dem Zuge gestiegene Gunther von einem erschreckend freundlichen Zwillingsspaar gelockt wird. So kann ein Theaterraum im Handumdrehen Alltag ins Irreale, Gespenstische, Alptraumhafte verwandeln. Oder aber in eine Realität, die härter und gefährlicher ist als die *wirkliche*: etwa in Kresniks „Antigone“. Sie sperrte die Besucher des Ballhofs in einen Metallkäfig. Das war nicht nur ein starkes Bild, sondern auch eine starke intensive Zuschauererfahrung und zugleich ein ebenso konkreter wie metaphorischer Kampfplatz, auf und in dem sich die Auseinandersetzung zwischen Antigone und Kreon austobt und allen Beteiligten (die Zuschauer inklusive) immer unklar bleibt, wo man auf der sicheren Seite ist, inner- oder außerhalb des Metallgeheges, als gefangenes Opfer oder als scheinbar handelnder Täter. All dies sind markante, unvergessliche Momente, die zugleich den Kern einer Aufführungskonzeption enthalten, zu einem Gesamtbild der Aufführung hinführen. Dieses unvollständig-fragmentarische Erinnerungsresümee – wenige Beispiele stellvertretend für neun Spielzeiten mit über zweihundert Eigenproduktionen von schauspielhannover – verweisen auf das riesige Kreativitätspotential dieses (eines?) Stadt- und Staatstheaters, in dem keine Aufführung der anderen gleicht, weder in der Spielweise noch in der jeweiligen theatralen Wirklichkeitskonstruktion. Derartige Kreativität freilich braucht Rahmungen, muss Bedingungen und Voraussetzungen haben, die die soziale und ästhetische Energie des Theaters wecken und zum Zirkulieren bringen.

Kreative Personenkonstellationen

Wiederum sind es zuallererst Personenkonstellationen, die eine Theaterleitung im Auge haben und zusammenbringen

1 | Bilder, die sich einbrennen: In Nicolas Stemanns „Hamlet“-Inszenierung versammeln sich Claudius, Polonius, Gertrud und Hamlet zum legendären Rückenfoto der „Kommune I“.

muss, soll ein innovatives Spiel gelingen: Junge, hochbegabte SchauspielerInnen (wie Christoph Franken, Franziska Henschel, Philipp Hochmaier, Anne Ratte-Pohle, Katharina Lorenz, Matthias Neukirch, Isabelle Menke, Oda Thormeyer) als sich Hervorhebende aus einem überdurchschnittlichen Ensemble mit *großen* gestandenen Theatermachern wie Jossi Wieler, Luk Perceval, Johann Kresnik, Wilfried Minks oder Jürgen Gosch. Eine Arbeitsbeziehung, eine Konfrontation, die, wie die Zuschauer schnell wahrnehmen konnten, fruchtbar war und aufging, auch wenn nicht jede Inszenierung gelang. Aber auch die Unterschiedlichkeit dieser sogenannten Regiepersönlichkeiten setzt produktive Reibung frei, in den Arbeits- und Probenprozessen, im Wechsel der inspirierenden Bezugsperson. Die von Gosch für sich selbst reklamierte „Scham- und Verantwortungslosigkeit“ im Umgang mit den Stücken und den ästhetischen Mitteln ist ja nicht nur eine Herausforderung der Zuschauer, sondern zuallererst der Schauspieler.

Hajo Kurzenberger,
Verfasser dieses Beitrags, war seit 1980 Professor für Theaterwissenschaft und Theaterpraxis am Institut für Medien- und Theaterwissenschaft der Universität Hildesheim. Daneben Tätigkeit als Dramaturg oder Regisseur u.a. am Schiller-Theater Berlin, Basler Theater (Zusammenarbeit mit Stephan Müller), Schauspielhaus Hamburg, am Deutschen Schauspielhaus Hamburg (Zusammenarbeit mit Jossi Wieler) und am Berliner Maxim-Gorki-Theater.

Vergleichbares gilt auch für die jungen Regisseure, die sich ebenfalls an diesem jungen Ensemble erfreuen und reiben konnten, für Nicolas Stemmann, Sebastian Nübling, Christina Paulhofer, David Marton oder Sebastian Baumgarten zum Beispiel. Nübling, der ihre Riege nicht nur in der Erfolgsbilanz der für das Berliner Theatertreffen ausgewählten Inszenierungen anführt, formuliert als Gretchenfrage seines Theaterverständnisses: „Was verbindet uns mit dem Stoff, was springt uns an“. Erst wo dieses geklärt sei, könne die „unglaubliche Zeitverschwendungsmaschine“ Theater sinnvoll in Gang gebracht werden, kann sich im Falle Nüblings eine chorische Erzählweise entwickeln, die Spieler und Zuschauer wirkkräftig bindet und durchrüttelt.

Von Hannover weg und auf Hannover zu

Das scheint mir die besondere Qualität von Wilfried Schulz und seinem

Leitungsteam zu sein, dass sie wagemutig und kenntnisreich, erfahren und spekulativ waren im Verknüpfen von und im Umgang mit Personenkonstellationen, die den Theaterprozess in Gang bringen und befeuern. Und dieser Prozess war nicht nur ein innerhäusiger: schauspielhannover war offen nach außen in vielen Koproduktionen (mit dem *steirischen herbst*, mit Luc Percevals Antwerpener *Theater Het toneal huis*, dem Festival *theaterformen*, mit dem Hamburger Schauspielhaus...), es schaute über den Tellerrand mit eigenen und eingeladenen Gastspielen, war mit fortlaufender Präsenz bei den deutschen Theaterolympiaden, dem Berliner Theatertreffen und den Mülheimer Theatertagen. Nahezu alles, was in der deutschen Theaterszene gut und teuer ist, war im Gegenzug in Hannover regelmäßig zu Gast: Rimini Protokoll, das DT Berlin, das HAU, die Sophiensäle. Schulz machte sein Theater zu einer Drehscheibe deutschsprachigen Theaters, war erfolgreich bemüht, den theaterästhetischen Diskurs dieses Landes seinem Publikum und seinem Ensemble zuzuführen und damit die Innovationskraft seiner eigenen Theaterarbeit mittels überregionaler Vergleichsmaßstäbe zu befördern und zu steigern. Das wurde sogar jenseits des Kanals bemerkt: „In Britain, you'd never see a production of a new play like this“ schreibt *The Guardian* vom 19. Juli 2007 über die deutsche Erstaufführung von Stephens „Pornographie“, „an extraordinary, extravagant production“.

Freilich, Außenwahrnehmung und Lokalbezug waren zwei Seiten einer Medaille. schauspielhannover war immer in einer gleichzeitigen Doppel- und Gegenbewegung: von Hannover weg und auf Hannover zu. Denn das Theater vor Ort, ein Theater „für uns und von uns“, war mindestens ebenso wichtig wie die überregionalen Partnerschaften und Erfolge. Die Verantwortlichen arbeiteten kontinuierlich und hartnäckig an der Ausweitung der

theatralen Kampfzone, wohl wissend, dass man das Theater „sozial breiter“ nur machen kann, wenn man zum bürgerlichen Publikums kern junge Leute hinzugewinnt. So entstand ein *Junges Theater* vor Ort als neue Institution und, was wichtiger ist, als lebendiger Organismus. Marco Praetschs fulminant coole „Romeo und Julia“-Inszenierung mit Jugendlichen der Stadt war dafür ebenso beweiskräftiges Beispiel wie das *Theatermobil*, das junge Leute, die wahrscheinlich noch nie ein Theater von innen gesehen hatten, einsammelte (mittels Wagenburg in verschiedenen Stadtteilen), um ihnen dort zu einer szenischen Artikulation zu verhelfen, die ihnen ganz eigen war und deshalb ihr Leben anderen sichtbar machen konnte.

Bei dieser neuen Partnersuche hatte sich nicht nur der *Heimspielfonds* und die *Niedersachsenstiftung* beteiligt, sondern auch Stadt und Region mit finanziellen Mitteln und – was noch wichtiger ist – mit breitester Identifikation mit dem Projekt. Intendant Schulz sieht darin ein verheißungsvolles Zeichen, nicht nur kulturpolitisch. Inmitten einer Krise der Gesellschaft, dem Versagen ihrer ökonomischen Gewissheiten und Leistungsprinzipien lasse sich möglicherweise ein neuer Begriff von Stadttheater formulieren. Dass er, sein Team und sein Ensemble den alten Begriff von Staatstheater produktiv re-formuliert haben und dabei einem neuen auf der Spur sind, zeigt nicht allein die Statistik, die den Anstieg von 150 000 auf 200 000 Zuschauern ausweist und die zugleich zeigt, dass die neu Angekommenen im schauspielhannover der Gruppe der Fünfzehn- bis Fünfundzwanzigjährigen zuzurechnen sind. Neun Jahre schauspielhannover zeigen aber vor allem: Soziale und ästhetische Energie herzustellen, sie als kulturelle Wärmeströme in einer Stadt zirkulieren zu lassen, ist eine konkrete Utopie, von der man sich nicht nur in krisenhaften Zeiten gerne berühren, wärmen und erfassen lässt.





DEUTSCHE OPER AM RHEIN
DÜSSELDORF DUISBURG

SPIELZEIT 2009/10

DIE PREMIEREN

OPER & BALLETT

SPIELZEIT 2009/10 ERÖFFNUNG

OPER AM RHEIN FÜR ALLE

Mit Deborah Polaski, Peter Seiffert, Neil Shicoff und anderen
Moderation: Harald Schmidt und Eckart von Hirschhausen
29.08.2009 — Opernhaus Düsseldorf und Public Viewing auf dem Burgplatz Düsseldorf

ERÖFFNUNGSFEST IN DUISBURG

Ein ganzer Tag mit dem Ballett am Rhein, Ensemble und Chor der Deutschen Oper am Rhein, den Duisburger Philharmonikern u. v. a.
06.09.2009 — Theater Duisburg und Philharmonie Mercatorhalle

DEUTSCHE OPER AM RHEIN DÜSSELDORF DUISBURG

Generalintendant: Christoph Meyer
Generalmusikdirektor: Axel Kober

BALLETT AM RHEIN DÜSSELDORF DUISBURG

Ballettdirektor: Martin Schläpfer

Infos und Karten:

Düsseldorf: Tel. +49 (0) 211.89 25-211
Duisburg: Tel. +49 (0) 203.940 77 77

DEUTSCHE OPER AM RHEIN PREMIEREN

PETER GRIMES

BENJAMIN BRITTEN
Musikalische Leitung: Axel Kober
Inszenierung: Immo Karaman
18.09.2009 — Opernhaus Düsseldorf
08.11.2009 — Theater Duisburg

SALOME *RICHARD STRAUSS*

Musikalische Leitung: Michael Boder
Inszenierung: Tatjana Gürbaca
19.09.2009 — Theater Duisburg
08.11.2009 — Opernhaus Düsseldorf

RIGOLETTO *GIUSEPPE VERDI*

Musikalische Leitung: Johannes Debus
Inszenierung: David Hermann
24.10.2009 — Theater Duisburg
05.03.2010 — Opernhaus Düsseldorf

DIE LUSTIGE WITWE *FRANZ LEHÁR*

Musikalische Leitung: Axel Kober
Inszenierung: Christian Brey und Harald Schmidt
04.12.2009 — Opernhaus Düsseldorf
12.02.2010 — Theater Duisburg

ROBIN HOOD *FRANK SCHWEMMER*

Musikalische Leitung:
Rainer Mühlbach / Wen-Pin Chien
Inszenierung: Svenja Tiedt
05.12.2009 — Theater Duisburg
21.12.2009 — Opernhaus Düsseldorf

LES PALADINS

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Deutsche szenische Erstaufführung
Musikalische Leitung:
Konrad Junghänel
Inszenierung und Choreographie:
Arila Siegert
28.01.2010 — Opernhaus Düsseldorf
29.04.2010 — Theater Duisburg

LOUISE

GUSTAVE CHARPENTIER
Musikalische Leitung:
Jonathan Darlington
Inszenierung: Christof Loy
17.02.2010 — Opernhaus Düsseldorf

DAS GESICHT IM SPIEGEL *JÖRG WIDMANN*

Erstaufführung der vom Komponisten revidierten Fassung (2010)
Musikalische Leitung: Axel Kober
Inszenierung: Gregor Horres
27.03.2010 — Opernhaus Düsseldorf

TRISTAN UND ISOLDE *RICHARD WAGNER*

In Kooperation mit dem Opernhaus Zürich
Musikalische Leitung: Axel Kober
Inszenierung: Claus Guth
29.05.2010 — Opernhaus Düsseldorf

BALLETT AM RHEIN PREMIEREN

b.01

MARSCH, WALZER, POLKA
Martin Schläpfer
FRANK BRIDGE VARIATIONS
Hans van Manen
3. SINFONIE (URAUFFÜHRUNG)
Martin Schläpfer
16.10.2009 — Opernhaus Düsseldorf
13.03.2010 — Theater Duisburg

b.02

KUNST DER FUGE
Martin Schläpfer
05.12.2009 — Theater Duisburg
19.12.2009 — Opernhaus Düsseldorf

b.03

SERENADE
George Balanchine
SIGNING OFF
Paul Lightfoot und Sol León
REFORMATIONSSYMPHONIE
Martin Schläpfer
23.01.2010 — Theater Duisburg
21.02.2010 — Opernhaus Düsseldorf

b.04

BAKER'S DOZEN
Twyla Tharp
PAVANE AUF DEN TOD
EINER INFANTIN
Kurt Jooss
NEITHER (URAUFFÜHRUNG)
Martin Schläpfer
30.04.2010 — Opernhaus Düsseldorf

b.05

PEZZI UND TÄNZE
Martin Schläpfer
IRREVERSIBEL (URAUFFÜHRUNG)
Teresa Rotemberg
RAMIFICATIONS
Martin Schläpfer
3
Martin Schläpfer
12.06.2010 — Opernhaus Düsseldorf