



Jeder Handgriff im Team muss sitzen: Bühnentechniker des Theaters und Orchesters Heidelberg bei der Arbeit

WACHSTUM BRAUCHT ein GUTES KLIMA

Ensembletheater und Produktionstheater werden immer wieder als unvereinbare Prinzipien hingestellt. Dabei können sie sich sehr gut ergänzen. Allerdings nur, wenn ihre jeweiligen Stärken gepflegt und entwickelt werden. Das fordert beim Ensemble eine ganz besondere Liebe und Sorgfalt

Einleitung

**Ein Riss geht durch die Theaterwelt:**

Hier die schlanken, in ihrer Organisation ganz auf die einzelne Produktion zugeschnittenen Häuser, wo die beteiligten Künstler gezielt für eine bestimmte Inszenierung zusammengestellt werden, diese in ein paar Wochen erarbeiten und am Ende der Vorstellungsserie, nach der Dernière, weiterziehen. Dort die Ensemblehäuser, die mit einem festen Künstlerstab ein Repertoire erarbeiten und dieses in mehr oder minder breiter Verteilung über eine Saison zeigen. Im letzten Frühjahr ist dieser ewige Streit wieder neu entbrannt: Als der Berliner Kulturstaatssekretär Tim Renner den belgischen Theatermann und Avantgarde-Kurator Chris Dercon zum Nachfolger von Frank Castorf als Intendant der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz bestellte, da flammte der Riss zwischen den beiden Arbeitsweisen blendend auf, lichterloh beleuchtet von den Verteidigern des einen wie des anderen Prinzips. Renner fand es ohne tiefere Begründung irgendwie schick, den alten Tanker Volksbühne zu einem hart am ästhetischen Wind segelnden Trendliner umfunktionieren zu lassen. Die Castorf-Fraktion schnaubte was von einer „Eventbude“ (Claus Peymann) und rockte die gute alte Volksbühne unversehens zum

Inbegriff des deutschen Ensembletheaters hoch. Da staunte der Laie, und der Fachmann wunderte sich.

Der Zwist verrät vor allem eines:

dass besagter Riss seine Existenz nicht zuletzt auch den Wahrnehmungsdefiziten auf der einen wie der anderen Seite verdankt. Anders gesagt: Der Anschein der unversöhnlichen Gegensätzlichkeit von Produktionstheater und Ensembletheater – wie wir die beiden Prinzipien hier verkürzt nennen möchten – ist eher ideologischer als sachlicher Natur. Und er wirkt auch deshalb so tief, weil vor allem in der kulturellen Diskussion etliche Büchsen-spanner unterwegs sind, die sich von ideologischen Grabenkämpfen argumentative Vorteile versprechen. In der Folge erscheinen sowohl das Produktionstheater wie das Ensembletheater immer wieder in einem schiefen Licht. Dabei ist das Ensemble viel besser als der Ruf, der ihm manchmal angehängt wird – und das Pro-

Produktionstheater
und Ensembletheater
erscheinen immer
wieder in einem
schiefen Licht. Dabei
ist das Ensemble viel
besser als der Ruf,
der ihm manchmal
angehängt wird – und
das Produktions-
prinzip längst nicht so
neoliberal und Event-
beliebig, wie seine
Kritiker behaupten

duktionsprinzip längst nicht so neoliberal und Event-beliebig, wie seine Kritiker behaupten. Im Grunde genommen ist übrigens Castorfs Volksbühne sogar der beste Beweis dafür, wie gut beides zusammenpasst. Denn die Stärke der Volksbühne war ja gerade ihre Vielfalt: hier das grandiose Schauspielerensemble um Frank Castorf, das aber an den Rändern bald ausfranste, weil sich einerseits einige aus der Kerngruppe anderen Aufgaben zuwandten und andererseits neue Mitglieder und Gäste hinzukamen; dort die von den Dramaturgen Matthias Lilienthal und Carl Hegemann „kuratierten“

Gastgruppen, von denen aber einige – die Marthaler-Truppe, die Schlingensiefel-Bande bis hin zur Meg-Stuart- oder früher der Johann-Kresnik-Compagnie – irgendwann einfach dabliefen oder zumindest so regelmäßig vorbeischaute, dass sie mehr oder minder zur Familie gehörten.

Sachlich betrachtet, können sich beide Prinzipien sehr frucht-

bar ergänzen. Aber warum dann überhaupt ein Heft über Ensembletheater herausbringen?

Ganz einfach: Ergänzen können sie sich nur so lange, wie sie ihre Stärken ungehindert ausspielen können. Denn Ergänzung setzt Verschiedenheit voraus. Und nur aus Differenz entsteht Reichtum. Gerade das gute alte Ensembletheater ist aber in den letzten Jahrzehnten ins Fadenkreuz geraten. Erst ins Fadenkreuz der forschenden Effizienzoptimierer, die das Theater ohne Rücksicht auf ästhetische Verluste dem Spardruck der Politik anpassen wollen. Und dann ins Fadenkreuz der Differenzierungs-Enthusiasten, die an einem Haus immer mehr ästhetische Handschriften für immer neue Zielgruppen anbieten und die dazu nötigen

Künstler möglichst kurzfristig und möglichst bunt zusammenwürfeln wollen. Gerade im Musiktheater ist aber auch die innere Erosion der Ensembles ein großes Problem. Hier sind insbesondere große Häuser immer mehr dazu übergegangen, für wichtige Partien regelmäßig medienprominente Gäste zu engagieren und nur noch die kleinen, die „Wurzeln“, aus dem Haus zu besetzen. Dadurch ist in den Ensembles mitunter eine Art Zweiklassengesellschaft entstanden: Eine Inszenierung wird mit dem eigenen Ensemble vorbereitet, die großen Partien werden zunächst mit sogenannten Cover-Besetzungen ebenfalls aus diesem Ensemble geprobt. Und irgendwann erscheint der Star und wird in einem konzentrierten Arbeitsprozess eingewiesen. Dass diese Praxis mit einem anspruchsvollen Regiekonzept kaum vereinbar ist, liegt auf der Hand.

Vor diesem Hintergrund lohnt es, wieder einmal nachdrücklich auf die Stärken des Ensembles aufmerksam zu machen. Und daran zu erinnern, dass noch immer viele deutsche Stadt- und Staatstheater diesem Prinzip ihre besondere ästhetische Kraft und Identität verdanken: in Kiel oder in Bremen, in Augsburg oder in Ingolstadt, in Stuttgart oder in Kassel, in Potsdam oder in Weimar. Oder am Theater und Orchester Heidelberg, mit dem *DIE DEUTSCHE BÜHNE* dieses Sonderheft zum Thema Ensembletheater gemeinsam herausgebracht hat. Aber beginnen wir dort, wo die Argumentation am einfachsten ist: bei den eifrigen Effizienzoptimierern im Kielwasser der kulturellen Sparpolitik, die im Produktionstheater die preiswertere und obendrein auch ästhetisch innovativere Alternative zum Ensemble sehen. Man konnte das gerade wieder am Beispiel der sogenannten Rostocker „Theaterreform“ beobachten, die das Volkstheater dazu verdonnerte, seine vier Sparten nach dem schönen Prinzip 2 plus 2 zu „erhalten“. Wobei „plus 2“ allerdings bedeutet: Tanz und Musiktheater werden nicht mehr am eige-

nen Haus mit eigenem Ensemble produziert, sondern dazugekauft. Dahinter steckt die Annahme, die Ensembletheater bürdeten sich mit ihren fest angestellten Künstlern finanzielle Verpflichtungen und soziale Lasten auf, die doch die Künstler viel besser allein tragen könnten. Warum Künstler fest anstellen, wenn sie doch auf Zeit viel billiger sind? Und warum nicht überhaupt gleich komplette Produktionen einkaufen, statt sie selber zu produzieren?

In diesem Zusammenhang lohnt es, sich klar zu machen, was es konkret heißt, das feste Ensemble als Basis der Produktion abzuschaffen (wie das in weiten Teilen Italiens, Frankreichs, Englands und Amerikas längst geschehen ist). Zunächst mal ist es natürlich eine sowohl sprachliche wie auch semantische Abkürzung, wenn wir hier die Begriffe *Produktionstheater* und *Ensembletheater* einander gegenüberstellen. Denn auch im Ensembletheater-Modell ist die Produktion und damit die Aufführung vor Publikum der Endzweck allen künstlerischen Fleißes. Und natürlich kümmert sich auch das Produktionstheater nicht nur um Produktionen, sondern auch um die, die sie auf die Bühne bringen – und engagiert sogar gelegentlich dieselben Künstler regelmäßig wieder, sodass auch hier eine partielle Kontinuität möglich wird. Trotzdem steckt in der Suggestion, dass das Produktionstheater sich primär um Produktionen kümmert, mehr als nur ein Körnchen

Wahrheit. Denn das Produktionstheater-Modell impliziert durchaus und ganz konkret, dass sich die Institution Theater sehr viel weitgehender als beim Ensemble-

theater aus der Entwicklung und Pflege der Künstler, die die Kunstform Theater am Leben erhalten, verabschiedet. Ein Sänger ist unsicher, welche Partien für die Entwicklung seiner Stimme am besten sind? Das muss er schon selber herausfinden! Ein Schauspieler fragt sich, mit welchem Regisseur er sein persönliches künstlerisches Potenzial am besten fördern

kann? Soll er's doch ausprobieren! Ein Sänger fühlt sich nicht mehr wohl in seinem Fach, weiß aber nicht, ob er wechseln soll? Warum sucht er sich keinen Gesangslehrer?! Eine Tänzerin zweifelt, ob ihre Trainingsmethode zu ihr passt? Ihr Problem! Eine Sängerin möchte ein Kind und danach ihren beruflichen Wiedereinstieg organisieren? Soll sie doch sehen, wie sie klarkommt. Das sind die Konsequenzen einer Haltung, die aus Effizienzgründen das Ensemble zu diskreditieren sucht.

Mit all diesen in nahezu jeder Künstlerkarriere virulenten Problemen sind die Künstler ohne ein festes Ensemble in hohem Maße alleingelassen. Während in einem funktionierenden Ensemble die Dramaturgen, der Hausregisseur, der GMD, die Chefchoreographin, die vertrauten Kollegen, die Korrepetitoren, Spartendirektoren und natürlich auch die Leitung des Hauses als Ansprechpartner zur Verfügung stehen (sollten). Ohne so ein Ensemble muss sich ein frei arbeitender Sänger sein Beratungsnetzwerk privat aufbauen. Das aber kostet Zeit, es entsteht meist erst in der Berufspraxis – deshalb stehen gerade junge Künstler, die so ein Netzwerk am nötigsten bräuchten, ohne Ensemble oft sehr alleingelassen vor ihren Problemen.

Eine Sängerin möchte ein Kind und danach ihren beruflichen Wiedereinstieg organisieren? Soll sie doch sehen, wie sie klarkommt. Das sind die Konsequenzen einer Haltung, die aus Effizienzgründen das Ensemble zu diskreditieren sucht

Einleitung

Ohne die Ensembles als Keimzellen der persönlichen künstlerischen Entwicklung wäre der Verschleiß an ästhetischem Talent, den sich das Theater leistet und zum Teil vielleicht auch leisten muss, noch viel größer. Darauf hat im Interview mit der *DEUTSCHEN BÜHNE* (DdB 7/2015) unlängst auch der neue GMD der Hamburgischen Staatsoper, Kent Nagano, hingewiesen: „Wenn Sie mit Plácido Domingo sprechen, mit José van Dam, Christa Ludwig und mit so vielen anderen heute berühmten Sängern – die sprechen alle mit großer Dankbarkeit von der Zeit, in der sie fest in einem Ensemble waren und sich dort entwickeln konnten. Sie sprechen von ‚ihrem Haus‘. Dieser Hafen, wo man in Ruhe seine Technik entwickeln, sein künstlerisches Profil aufbauen, wo man einfach Erfahrungen sammeln kann in einem geschützten Kontext – alle diese großen Sänger betonen, wie wichtig das für sie war.“

Aber auch jenseits solcher Talententwicklung ist das Ensemble ungemein wertvoll: als Brutkasten einer gedeihlichen ästhetischen Entwicklung, die eben nicht mit dem Abspielen der einzelnen Produktion immer wieder abbricht. In diesem Heft schildert die Heidelberger Sopranistin Irina Simmes diese Prozesse sehr anschaulich. Aus der Vertrautheit der Künstler heraus, aus einer sich über viele Produktionen hinweg entwickelnden Synergie der beteiligten Individuen kann eine ästhetische Intensität entstehen, die weit mehr ist als die Summe der einzelnen Talente. Gerade

Eine Vielfalt über Festivals, Theatertage und Kooperationen bieten, ohne dabei die Ensemblepflege als Identitätskern des Theaters zu vernachlässigen, das ist das Erfolgsgeheimnis des Theaters Heidelberg

für kleinere Häuser, die sich zwar keine teuren Sänger, Schauspieler und Tänzer leisten, die aber solche Prozesse geschickt steuern und stimulieren können, liegt hier ein enormes Potenzial, mit dem sie selbst größere, stärker auf Gäste setzende Häuser durchaus überflügeln können. Wie solche Ensemblepflege genau funktioniert, kann man sehr detailliert im Beitrag des Heidelberger Operndirektors Heribert Germeshausen nachlesen. Und die Tatsache, dass die Künstler ständig am Haus sind, dass sie am Ort wohnen und fürs Publikum wiedererkennbar sind: All das steigert die Präsenz des Theaters in der Stadt und ermöglicht dem Publikum die Identifikation mit „seinen“ Künstlern (mehr dazu im Beitrag der langjährigen Heidelberger Theaterfreundin Annette Trabold). Im Idealfall greift die Vertrauensbasis oder das gute „Betriebsklima“ des Ensembles dann auf das Publikum über. Und diese Vertrauensbasis kann auch ästhetische Zumutungen tragen und dabei helfen, zeitgemäße neue oder umstrittene Theaterformen an die Zuschauer zu vermitteln. Und sie kann verbreitert werden durch Begleitprogramme aller Arten, die Künstler und Publikum zusammenführen: in Schulen und im Theater, bei Festen und Diskussionen, Festivals und regelmäßigen Matineen, Einführungsveranstaltungen und After-Show-Meetings. Wie soll es all das geben, wie soll all das entstehen, wenn das „Ensemble“ nach jeder Show schon wieder weg ist?

Richtig ist zweifellos, dass das Hinzu-Engagement von externen Künstlern und Gruppen die Theater Vielfalt einer Stadt bereichern kann. Aber das ist immer eine gekaufte Vielfalt, die auch andere einkaufen

könnten und die sich nie so spezifisch, kontinuierlich und intensiv auf eine Stadt beziehen kann wie ein festes Ensemble.

Genau das ist die Lehre, die man aus Castorfs Zeit an der Berliner Volksbühne ziehen muss, und offenbar haben sie sowohl Castorfs Nachfolger Chris Dercon wie auch Dieter Dorns Nach-Nach-Nachfolger Matthias Lilienthal an den Münchner Kammerspielen genau so gezogen: Die Vielfalt durch Kooperation mit unterschiedlichsten Gruppen und Künstlern ist etwas Wunderbares. Wir brauchen sie, um einer sich immer heterogener ausdifferenzierenden Gesellschaft entsprechend ausdifferenzierte Theaterangebote zu machen. Aber sie bliebe ort- und gesichtslos ohne den Kern eines fest engagierten und gut gepflegten Ensembles. Genau das ist das Erfolgsgeheimnis des Theaters Heidelberg, das über Festivals, Theatertage und Kooperationen mit externen Gruppen einen für die Größe des Hauses wirklich enormen Reichtum an unterschiedlichen Theaterformen bietet, ohne darum die Ensemblepflege als Identitätskern des Theaters zu vernachlässigen.

Deshalb fanden wir es lohnend, unseren Lesern das „Prinzip Ensemble“ in einem gemeinsam mit dem Theater und Orchester Heidelberg entwickelten Themenheft nahezubringen. Wir würden uns freuen, wenn wir auf diese Weise andere mit unserer Begeisterung für das Ensemble anstecken könnten. Und wenn sie dann vielleicht auch ein bisschen besser gewappnet wären gegen die ideologischen Parolen der kulturpolitischen Vereinfacher und Büchsenpanzer. ■



DER AUTOR

DETLEF BRANDENBURG ist Chefredakteur des Theatermagazins *DIE DEUTSCHE BÜHNE*.