

SCHAUSPIEL

DAS REGIME DES Neuen

Eventschuppen oder Ensembletheater?
Festivalhaus oder Repertoirebetrieb?
Kuratieren oder produzieren? Der
deutsche Kulturfrühling bot feinstes
feuilletonistisches Futter bezüglich der
Frage: Was macht ein Ensemble aus?
Und was erzählt strukturelle Ensemble-
politik über die künstlerische Vision
einer Theaterleitung?
Theater zwischen Kreativitätswunsch
und Innovationsimperativ

Text_Lene Grösch und Holger Schultze





Milan Peschel inszenierte in der Spielzeit 2014/15 Carl Sternheims „Die Kassetten“ in Heidelberg. Hier: Magdalena Neuhaus als Emma (Bühne) und Christina Rubruck als Tante Elsbeth (beim Auftritt)



HIP UND HYBRID

Die Reaktionen auf die beiden Protagonisten dieser erhitzten Debatte hätten unterschiedlicher nicht sein können. Auf der einen Seite der Volksbühnen- und HAU-geprägte Matthias Lilienthal, zukünftiger Intendant der Münchner Kammerspiele, der als Stadttheaterrevolutionär mit Mut zu hybridem Kunstdenken gefeiert wurde. Auf der anderen Seite der Museumsmann und belgische Kulturmanager Chris Dercon, zukünftiger Intendant der Volksbühne Berlin, der zunächst als theaterferner Kurator mit Hang zu neoliberalem Elitedenken abqualifiziert wurde: zwei Theaterleiter, zwei Traditionshäuser, zwei Modellversuche, den traditionellen Strukturen eines Ensemble- und Repertoiretheaters mit größerer Flexibilität und Durchlässigkeit zu begegnen. Erstaunlich an dieser Debatte ist dabei nicht nur die Bandbreite zwischen größtmöglicher Euphorie bei Lilienthal und größtmöglicher anfänglicher Skepsis bei Dercon, sondern vielmehr die Frage, was unter dem Strich an Innovation bei den jeweiligen Theaterkonzepten bleibt, erleichtert man den Blick um hochgekochte Emotionen und kulturpolitische Befindlichkeiten. Matthias Lilienthal arbeitet verstärkt mit freien Gruppen und besetzt zwei

feste Stellen in seinem Ensemble mit einer Sängerin und einem Performer anstelle eines Schauspielers. Chris Dercon arbeitet neben dem Ensemble, das er eigenen Aussagen gemäß nicht infrage stellt, zusätzlich mit einer Gruppe von autonomen Künstlern. Sein künstlerisches Leitungsteam wird sich aus einer Regisseurin, einer Choreographin, einem Tänzer und Choreographen, einem Filmmacher und einer Programmdirektorin zusammensetzen. Allerdings gehört Multimedialität schon jetzt so sehr zur Volksbühnen-Identität wie die Zusammenarbeit großer und kleiner Theater mit freien Gruppen wie Rimini Protocol oder She She Pop – und auch die proportional minimale Umstrukturierung oder Ergänzung der Ensembles durch interdisziplinäre Künstler lassen die von der Theaterwelt prognostizierte Strukturveränderung eher gering erscheinen.

Das alleine kann also nicht das Neue, Innovative, Andere sein, und es gehört zu den guten Phänomenen des Theaterbetriebs, dass die eigentlich spannenden Entwicklungen sich erst im praktischen



Links richtet Stephanie Schumann Requisiten zu „Die Kasette“ ein, rechts Josepha Grünberg, Friedrich Witte und Bertram M. Gärtner in „Der amerikanische Soldat“ von Rainer Werner Fassbinder

Theatermachen über die Theorie hinaus manifestieren – und darauf darf man sowohl an den Kammerspielen als auch an der Volksbühne mit Recht gespannt sein. Nachdrücklich bleibt, dass sowohl Matthias Lilienthal als auch Chris Dercon sich mehrfach und sehr explizit *für* die Theaterstruktur ihrer beiden Häuser aussprechen und sich genau nicht als Revolutionäre des Betriebs stilisieren, sondern als Künstler, die reformatorisch, aber mit großem Bewusstsein für Verantwortung und Tradition mit einem ambitionierten Konzept an ihrem neuen Haus antreten. Beide bejahen vehement den Schutzraum, den feste Theaterhäuser den Künstlern bieten – und bejahen in diesem Sinne auch die Bedeutung des (erweiterten) Ensembledenkens für ihre Theaterutopien.

VOM KREATIVEN ALLEIN-ANSPRUCH ZUR KREATIVITÄTSDIENSTLEISTUNG

Die Erwartungshaltung, die im Vorfeld dieser beiden Intendanzen gleichzeitig lustvoll und hemmungslos geschürt wird, verweist aber jenseits der eigentlichen Inhalte und Konzepte auf ein Dilemma, das tiefer greift und bei aller Offensichtlichkeit gerne verdrängt wird: auf die widersprüchliche Ambivalenz aller Theaterschaffenden zwischen Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ. Man

will kreativ und innovativ sein, aber man *soll* es auch sein. Die ständige Produktion von Neuem gehört längst nicht mehr nur zum Selbstverständnis des eigenen „kreativen Ethos“, sondern ist scheinbar unverzichtbarer Teil der allgegenwärtigen Anforderung der Theaterwelt geworden. Das Abweichende genießt gegenüber dem Standard per se Vorschusslorbeeren, das Neue wird zum Mythos erhoben, und nur das zuverlässige Erbringen theatraler Innovation sichert die theaterhierarchische Inklusion innerhalb der Theatergesellschaft. Diese manische Orientierung am Neuen teilen Theater und Kunst natürlich mit Medien, Politik und im Grunde allen Subsystemen des Kapitalismus, trotzdem ist das Dilemma für den Kunstbetrieb ein besonders gravierendes. Bis ins zweite Drittel des 20. Jahrhunderts hatte Kultur nahezu den Alleinanspruch auf die Idee der Kreativität, spätestens seit dann umfasst das „Kreativitätsdispositiv“, wie der Kultursoziologe Andreas Reckwitz den Zwang zur ästhetischen Innovation nennt, in großen Teilen das Soziale der spätmodernen Gesellschaft. „Was sich in



Schauspieler Dominik Lindhorst (Seidenschur in „Die Kasette“) in der Maske; Paolo Amerio und Lee Meir in „CONVERSION_1“, einer deutsch-amerikanischen Choreographie

der spätmodernen Kultur seit den 70er-Jahren vollzieht, ist nun eine bemerkenswerte Umkehrung: ein Umkippen von Ideen und Praktiken ehemaliger Gegenkulturen in die Hegemonie. Das Kreativitätsideal, die ästhetische Utopie der scheinbar hoffnungslos minoritären ästhetisch-künstlerischen Gegenbewegungen ist in die dominanten Sektoren der postmodernen Kultur, in ihre Arbeits-, Konsum- und Beziehungsformen eingesickert und dabei ganz offensichtlich nicht dasselbe geblieben. (...) Im Kreativitätsdispositiv findet nun eine Verkoppelung von Vermarktlichung/kapitalistischer Dynamisierung und ästhetischer Sozialität statt.“ (Andreas Reckwitz: „Die Erfindung der Kreativität“, Frankfurt am Main 2012). Was aber bedeutet das für den Umgang mit Kreativität und Innovation innerhalb des Theaterbetriebs? Inwiefern lassen sich hier Gegenkräfte mobilisieren? Oder ignorieren wir stillschweigend das Paradox und geben uns hemmungslos dem Regime des Neuen hin?

DER BLINDE SEEKREBS ALS UTOPIE

Um einen Spielplan zu gestalten und state of the art zu sein, sollten Intendanz und Dramaturgie eines Stadttheaters gemäß des Innovationskanons unbedingt folgende Punkte beachten:

a Es sollte mindestens eine Uraufführung dabei sein.

b Es sollte etwas Interdisziplinäres dabei sein.

c Es sollte mindestens eine internationale Koproduktion dabei sein.

d Es sollte auf jeden Fall ein Stadtraumprojekt dabei sein.

e Es sollte auf jeden Fall ein Audiowalk dabei sein.

f Es sollte mindestens eine Kooperation mit einer freien Gruppe dabei sein.

g Und um das Ganze abzurunden, wäre auch etwas mit Flüchtlingen unbedingt wünschenswert. Auf jeden Fall aber mit Experten des Alltags, Stichwort Bürgerbühne!

Um eines klarzustellen: Alle diese Punkte haben ihre absolute Berechtigung und sind nicht mehr wegzudenkende Ergebnisse eines Theaterprozesses der letzten Jahre, der Gott sei Dank stattgefunden hat und die klassischen Spielpläne von Stadttheatern mehr als nur bereichert. Es geht an dieser Stelle auch in keinsten Weise darum, Neues, Überraschendes, Originelles verhindern zu wollen, das wäre nicht nur reaktionär, sondern würde den kreativen Motor und das Wesen von Theater verleugnen. Der zynische





Schauspielerin Lisa Förster (Lydia) beim Schminken zur Produktion „Die Kasette“, einer Art wilhelmínischen Variante von Molières „Der Geizige“

Umgang mit diesen „Innovationstools“ innerhalb einer Theaterprogrammatisierung allerdings tut genau das Gegenteil: Man jagt Innovationen hinterher, statt ein Gesamtumfeld zu schaffen, in dem Kreativität nicht Zwang, sondern Lust bedeutet. Wenn ein Theatersystem als Ganzes vor Novitätssucht stetig überhitzt, darf das einzelne Theater nicht Frosch spielen und Kreativität semantisch verwässern. An dieser Stelle bietet es sich geradezu an, den Dramaturgen Carl Hegemann zu zitieren, der gerne den Philosophen Christoph Menke zitiert, der wiederum gerne Friedrich Nietzsche zitiert: „Das Genie ist wie ein blinder Seekrebs, der fortwährend nach allen Seiten tastet und gelegentlich etwas fängt: Er tastet aber nicht, um zu fangen, sondern weil seine Glieder sich tummeln müssen.“

Die durchexerzierte Planbarkeit von Kunst und scheinbar logische Berechenbarkeit von sowohl ideellem als auch ökonomischem Erfolg wird damit radikal infrage gestellt. Und würde man diese durchaus extreme These konsequent weiterdenken, so hieße das, die größte und schwierigste Aufgabe einer künstlerischen Theaterleitung ist es, Bedingungen am eigenen Haus zu schaffen, in denen Künstler mit möglichst geringem Druck als Seekrebse tasten dürfen. Kunst nicht als Ziel, sondern als immer wieder neu überraschendes Ereignis. Das ist natürlich leicht

gesagt und leicht geschrieben und im Alltag noch viel leichter vergessen. Aber es geht um die Kernaufgabe eines Theaters als fruchtbarer Ort der Begegnungen.

MÖGLICHKEITSRAUM STATT ANFORDERUNGS- KATALOG

Und Heidelberg? Der Rückblick auf diese Spielzeit zeigt: Wir hatten zum Spielzeitauftritt anlässlich des Abzugs der amerikanischen Soldaten aus Heidelberg ein spartenübergreifendes Festival auf einem leer stehenden Kasernengelände – mit der Beteiligung unzähliger Gruppen und Vereine aus Heidelberg und Umgebung. Wir haben zwei Jahre mit der freien und interdisziplinären Gruppe *costa compagnie* zusammengearbeitet. Die Audiokünstlerin Katharina Kellermann hat einen Audiowalk für Heidelberg entwickelt. Als einer von acht internationalen Teilnehmern des Projekts „Art of Ageing“ der *European Theatre Convention* (ETC) haben wir mit dem *Gavella Theater* aus Zagreb koproduziert. Uraufführungen machen wir nicht nur selber, sondern versammeln sie auch einmal jährlich prominent beim *Heidel-*



berger Stückemarkt. Und momentan laufen die Vorbereitungen für das Flüchtlingsprojekt „Stadt Land Flucht“ von Anestis Azas und Prodromos Tsinikoris, das kommende Spielzeit Premiere haben wird... Und siehe da: Obige Punkte a) bis g) sind lückenlos abgedeckt. Das Theater und Orchester Heidelberg hat hoffentlich eine Waschmaschine gewonnen oder zumindest ein undotiertes Anerkennungs-Innovations-Bienchen.

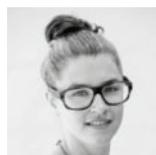
Der inhärente Glaube, anhand solcher formal-ästhetischer Kriterien die Qualität eines Theaters von außen beurteilen zu können, folgt einer fragwürdigen Denkweise. Wer wissen will, ob in Heidelberg auch wirklich gutes Theater gemacht wird, der muss ganz einfach gucken kommen, egal, ob das Label des Neuen und ästhetisch Anderen daran lebt oder eben genau nicht. Die wichtigen Innovationen, die in den letzten Jahren im Theater stattgefunden haben, dürfen nicht als abzuhakende Anforderungskataloge in unseren Köpfen verankert sein, sondern als Optionen des Jetzt, die unseren ästhetischen Möglichkeitsraum immer wieder faszinierend erweitern und dabei inhaltliche Korrelationen zur notwendigen Bedingung erheben. Das Regime des Neuen verdient also gleichzeitig Skepsis und Offenheit – und irgendwo dazwischen wird im günstigen Fall künstlerische Identität gestiftet.

Lisa Förster (Ivana), Josepha Grünberg (Natalija) und Fabian Oehl (Filip) in der Uraufführung „Ich befürchte, jetzt kennen wir uns“ von Ivor Martinč

DIE AUTOREN



HOLGER SCHULTZE ist seit Beginn der Spielzeit 2011/12 Intendant des Theaters und Orchesters Heidelberg.



LENE GRÖSCH ist seit 2014 Schauspieldramaturgin am Theater und Orchester Heidelberg.

In Heidelberg denken wir momentan nicht darüber nach, unser festes Ensemble à la Lilienthal oder Dercon durch Performer und interdisziplinäre Künstler zu erweitern beziehungsweise zu ersetzen. In diesem Punkt sind wir ausnahmsweise sehr gerne altmodisch. Nicht, weil wir keine performativen Impulse zulassen wollen, und nicht, weil wir das Bestehende unreflektiert bewahren wollen. Aber unser Schauspielensemble ist für uns wichtig und beglückend, genau so, wie es ist. Weil sich unsere Schauspieler nicht nur auf vieles einlassen, sondern auch vieles fordern. Weil natürlich auch einiges schiefeht und wir uns das aber meistens gemeinsam eingestehen können. Weil wir Schauspieler nach wie vor im absoluten Zentrum unseres Theaters sehen. Und dafür geht ein enormer Dank an Nicole Averkamp, Sheila Eckhardt, Hans Fleischmann, Lisa Förster, Steffen Gangloff, Dominik Lindhorst, Florian Mania, Fabian Oehl, Katharina Quast, Hendrik Richter, Christina Rubruck, Andreas Seifert, Nanette Waidmann, Olaf Weibenberg und Martin Wißner. ■