



# ZEITEN AUS WATTE

*Der Dramaturg und Dramatiker  
Lothar Kittstein über die  
Schwierigkeit für junge Regisseure,  
heute innovativ zu sein*

Text\_Lothar Kittstein

*Torben Kessler und Ines  
Schiller in „Der weiße  
Wolf“, einem Stück von  
Lothar Kittstein am  
Schauspiel Frankfurt*



„Die Wirklichkeit drängt auf die Bühne“, verheißt das Programm der 2015 am Berliner DT durchgeführten Recherchetheatertage. Natürlich hat die Wirklichkeit – im vorausgesetzten Sinne des Worts – Besseres zu tun, als ins Theater zu drängen. Die am DT ausgerufene „Wirklichkeitsinvasion“ führt weniger Realität in die Theater hinein als vielmehr einen Tross von Regisseuren, Autoren und Dramaturgen aus ihnen heraus, nicht zuletzt auf der Suche nach Fördertöpfen. Es mag unfair sein, den naiven Wirklichkeitsbegriff zu beklagen, der sich in einem Werbetext äußert und das Theater implizit ins Reich der Irrealität verbannt, wo es für die Kämmerer vieler deutscher Kommunen ohnehin längst hingehört. Verstörend ist dennoch der avantgardistische Gestus, in dem solche Texte noch immer daherkommen: Da drängt es, da verändern sich Dinge, werden neue Wege beschritten, Gewissheiten unterwandert und Sehgewohnheiten verändert. Es ist wohl keine Küchenpsychologie, hinter dem Innovationssprech, der sich in den Theatern breitgemacht hat, einen kollektiven Minderwertigkeitskomplex, zumindest aber tiefe Verunsicherung zu vermuten. Wie um die Letztere zu bannen, dominieren zunehmend Vokabeln aus der Naturwissenschaft: Das Theater ist ein „Labor“, das „Exkursionen“ unternimmt, es „erforscht“ mit „Instrumentarien“, die Häuser sezieren und justieren, untersuchen, experimentieren und protokollieren, was das Zeug hält.

**DAS THEATER IN SEINER DERZEITIGEN SOZIOLOGISCH-ÄSTHETISCHEN LAGE DÜRFTE DIE ERSTE AVANTGARDE SEIN, DIE SICH NICHT IM WIDERSPRUCH ZU, SONDERN IM EINKLANG MIT DER GESELLSCHAFTLICHEN GRUNDSTRUKTUR IHRER ZEIT BEFINDET**

„Was ist das Innovative an Ihrem Projekt?“ heißt das gefürchtetste und zugleich lächerlichste Kästchen in den Förderanträgen der freien Szene. Meist gibt es dafür fünf bis zehn Zeilen – als könnte man etwas wirklich Neues auf der Bühne überhaupt im Vorhinein sprachlich begreiflich, fühlbar machen! Wer die mit bedrohlichem Unterton gestellte Frage nach dem Innovativen im Wortlaut googelt, findet unter den ersten zehn Treffern: das Sozialministerium Baden-Württemberg, die Kulturtage Traunstein, das Bistum Mainz, das Bistum Münster und die Sparkassenstiftung für den Landkreis Schwäbisch Hall. Wie kaum ein anderer steht in der kapitalistischen Arbeitswelt der Begriff des „Projekts“ für die Zerstörung traditionell-statischer, hierarchischer Abteilungsstrukturen, die den Beschäftigten über die Dauer ihrer Erwerbsbiographie Berechenbarkeit und Verlässlichkeit boten. Es sind gerade die überkommenen, behäbigen Institutionen öffentlicher und öffentlich-rechtlicher Verwaltung, die seit Jahren zu den Angriffszielen dieser neoliberalen Dynamik gehören – ausgerechnet sie erweisen sich als ungemein verführbar für die Ausstrahlung von Dy-

namik und Wagemut, die zum Beispiel das „Projekt“ noch immer mit sich führt. So schießen die städtischen Bühnen, die als Kunsttempel des Bürgertums ohnehin

durch das Regietheater ästhetisch längst vernichtet sind, mit einem Auge neidisch auf die scheinbar hippen, coolen Strukturen der freien Szene – und machen auch Projekte. Und schreiben ihren Namen klein. Oder schreiben ihn zusammen. Sie „gehen in die Stadt“ (als wären sie da nicht!), sie twittern und posten und kaufen sich alle paar Jahre für teures Geld eine neue CI – worüber sich jeder Werbepsychologe die Haare rauft.

Die klassischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts befanden sich im unerbittlichen Widerspruch zur gesellschaftlichen Grundstruktur, sie waren im militärischen Sinne des Begriffs auf Zerstörung aus – seien es die Futuristen mit ihrer Anfälligkeit für den Faschismus, sei es das kommunistische Theater vom klassischen Agitprop bis Brecht. Die ästhetischen Grenzen des von der Gießener Schule so gern als Popanz hingestellten Theaters des Repräsentativen sind heute längst gefallen, es gilt das *anything goes*. Die Abonnenten sitzen mit verständiger Miene da-



vor und nicken freundlich. Jeder weiß es, und kaum einer spricht es aus – die Mittel der Regieavantgarde sind alt geworden, eine Münze ohne Wert, und doch klebt an ihnen wie Pattex das revolutionäre Pathos, mit dem sie vor Jahrzehnten entwickelt wurden. Ein formales Mittel? Prima. Es wird gleich danach verworfen, taucht nie wieder auf? Umso besser, ein cooler Bruch! Jeder Dramaturg weiß, wie man auf den immer gleichen Publikumsdiskussionen die wenigen höflichen Skeptiker schwindelig argumentiert, in jede beliebige Richtung. Das Herz des alten Bürgertums, in das Regie einmal treffen konnte, schlägt nicht mehr. Es ist selbst Opfer der gesellschaftlichen Fragmentierung, der Auflösung aller Strukturen geworden, seine kläglichen Überreste voll Angst vorm sozialen Abstieg – für sie ist der Theaterbesuch längst nicht mehr genussvoller Nachvollzug des Überkommenen, sondern ein Weg der beruhigenden Teilhabe an der neuen Dynamik, ein Akt verständiger Hingabe an den alles durchdringenden

Sog der Veränderung, ein frischer Atemzug vom *wind of change*, von dem jeder sich forttragen lassen muss, der nicht auf

Hartz IV enden will. Das Theater in seiner derzeitigen soziologisch-ästhetischen Lage dürfte die erste Avantgarde sein, die sich nicht im Widerspruch zu, sondern im Einklang mit der gesellschaftlichen Grundstruktur ihrer Zeit befindet – eine Bewegung, die ein Stehenbleiben ist, ein Widerstand, der im Subtext doch sagt: Ja, ich bin einverstanden. Das Theater hat Mut, der aus Angst besteht. Seine Kraft ist längst aus lauter Schwäche gemacht. Es bettelt mit wütendem Geschrei, und zähnefletschend gibt es Pfötchen.

**DIE GESELLSCHAFT, AUS DER DAS  
REGIETHEATER STAMMT UND GEGEN DIE ES SICH  
STEMMTE, LIEGT IN TRÜMMERN**

In einem Kurzstück von Neil LaBute, „Ich mag dich wirklich“, rätselt die Figur, wieso man im Theater „seinen Unglauben suspendiert“. Die seltsam gebrochene alte Formel von der *suspension of disbelief* deutet die fast religiöse und zugleich politische Dimension an, die dem ästhetischen Zustand eignet: Er setzt den Entschluss voraus, an die Möglichkeit einer anderen Realität zu glauben. (Psychologisch sind wahrscheinlich, was immer die Theaterwissenschaft behauptet, selbst dokumentarische Arbeiten gar nicht anders genießbar.) Die vierte Wand ist wahrscheinlich seit Jahren die meistverachtetste Eigenschaft des klassisch-psychologischen Theaters. Und doch rennt die Regie so manisch gegen diese Wand aus Luft an, als verlaufe entlang der Rampe die Berliner Mauer. Es wimmelt im Zuschauer-

raum, auf den Treppen, den Rängen, den Zuschauerschößen selbst nur so von Spielern, dass man kaum noch weiß, wo sich eigentlich die Bühne befindet. Die vierte Wand ist aus den Sälen herausgerissen wie die Einzelbüros aus den Zentralen der Konzerne und die Abteile aus den Eisenbahnwagons – das Stadttheater als Großraum-Office, in dem keiner mehr vom anderen unbehelligt bleibt. Verspätet setzt es mit seinen

Bürgergipfeln, Expertengesprächen, Stadtteil- und Laienprojekten auf einen Trend, der eigentlich in die neuen sozialen Bewegungen der 70er-Jahre gehört und der vom Kritischen längst ins Affirmative umgeschlagen ist: Die alternde Gesellschaft mit ihren Bürgerwerkstätten und Integrationsräten, Freiräumen und Beteiligungsverfahren geriert sich als ein gigantisches Jugendcamp, ein nationaler Morgenkreis im Kindergarten, ein Plenum im seit 30 Jahren besetzten Haus – aus ihr erwächst das Theater, das zu ihr passt.





Kann es also sein, dass die Regisseure zahnlos geworden sind? Ich weiß nicht. Die Zeit ist zahnlos. Sie ist aus Watte. Sie lässt sich nicht beißen. Selbst dem Protest gegen Pegida eignet etwas von seltsam kindlicher Freude: Endlich wieder ein Abenteuer! Flüchtlinge, ein neues Spielzeug! Rasch, auf die Bühne mit ihnen. Ein Ensemble aus Migranten, wie hübsch. Das Theater, dessen Intendanten in ihren Vorworten seit Jahren erklären, hier sei der Ort, wo „wir“ unsere Konflikte durchdenken können, der Ort, an dem man keinesfalls sparen dürfe, weil hier doch Identität gestiftet werde – dieses Theater treibt sich jede Transzendenz selbst aus. Die Existenzberechtigung, die dann bleibt, ist die einzige, die ihm von den sparwütigen Kommunalpolitikern gern zugestanden wird: als sozialpädagogischer Reparaturbetrieb und outgesourcter Kunstunterricht. Es ist kein Wunder, dass in diesen Zeiten die Frage aufkommt, ob die Regie den Biss verloren hat. Ein Betrieb jedoch, den man soziologisch nur monströs nennen kann, der die inneren Widersprüche einer zu Tode liberalisierten Sicherheitsgesellschaft bündelt wie ein Brennglas, wo sich alle duzen und wo dennoch alle so viel Angst haben, wo alle Hierarchien flacher und zugleich alle Verhältnisse immer prekärer werden, ein Betrieb, der zugleich immer bedeutungsloser, hysterischer und routinierter wird – der kompromittiert gerade die Position des Regisseurs zwischen Kumpel, der sagt, wo es langgeht, und Chef, der doch, auf Ganze gesehen, entsetzlich machtlos ist und den die Spieler mit der aus Mitleid, Neugier und Egoismus zusammengesetzten Frage verabschieden: „Und, kommst du wieder?“ Das mag für neue Regisseure besonders gelten, deren jugendliches Alter von den Leporellotexten inzwischen so gerne herausgestellt wird, als handle es sich dabei um eine besondere Qualifikation. Der „junge Regisseur“ ist seltenes, kostbares Insekt und notfalls Wegwerfware zugleich. Die Schulen liefern ja Nachwuchs genug.

Als Linker lernte man früher, dass gesellschaftliche Widersprüche sich nicht „lösen“ lassen, es sei denn revolutionär. Man lernte aber auch, dass wer sich in einer nichtrevolutionären Situation revolutionär gebärdet, objektiv reaktionär handelt. Die Gesellschaft, aus der das Regietheater stammt und gegen die es sich stemmt, liegt in Trümmern. Wir leben in diesen Trümmern. Ist darum die Zeit des Zertrümmerns vorbei, ist es nicht Zeit, die Dinge zusammenzufügen? Zeit, nach den Lücken im Geschrei zu suchen, nach formaler Disziplin, nach psychologischer Geschlossenheit und der geheimnisvollen Unendlichkeit, die in den Figuren liegt? Eine Zeit des Verzichts darauf, sich immer aufs Neue totzuerklären bis zur Heiserkeit. Natürlich: weniger Video. Viel weniger Popsongs! Aber wer wollte das verordnen? Es gibt keine Lösung. Es gibt ein leises, doch spürbares Unbehagen, es gibt einen Verlust, eine halb bewusste Trauer in diesem Betrieb, die er vor lauter Output-Orientierung gar nicht wahrzunehmen in der Lage ist. Trauer um ein Theater, das es wahrscheinlich so nie gab. Das für jeden ganz anders war und das überhaupt nie existiert hat. Und doch ist es die ratlose Sehnsucht nach diesem Theater jenseits oder vielleicht eher: diesseits der neuen, altklugen postdramatischen Orthodoxie, die an den Schulen gelehrt wird – ist es diese Sehnsucht, die den Betrieb in seiner unmöglichen gesellschaftlichen Lage derzeit überhaupt noch auf seinen kraftstrotzend-zittrigen Beinen hält.



## UNSER AUTOR

Lothar Kittstein ist Dramaturg und Dramatiker

- 1970 in Trier geboren

- Studium (Germanistik, Geschichte und Philosophie) in Bonn

- Stücke: 2007 „Die Sorglosen“ im Auftrag des Schauspiels Köln, 2010 „Böses Mädchen“ für das Theater Bonn, 2011 als Auftragswerk für das Schauspiel Frankfurt am Main und die Ruhrfestspiele Recklinghausen „Die Bürgschaft“
- Langjährige Zusammenarbeit mit dem Regisseur Bernhard Mikeska (u. a. 2009 „Remake :: Rosemarie“ für das Schauspiel Frankfurt am Main, 2013 für das Residenztheater München „Eurydice :: Noir Désir“)
- Regelmäßig schreibt Lothar Kittstein für das Bonner *fringe ensemble*
- Zurzeit entstehen „Kein schöner Land“ für das Theater Krefeld/Mönchengladbach sowie „Goethe :: Vom Verschwinden“ mit Bernhard Mikeska und Alexandra Althoff für das *Kunstoff Weimar*