

Das Gleich jedes Mal neu

Eine Theater-Jonglage mit den Bällen Architektur, Kunst, Struktur und Publikum

Das schwierige Erbe

Als ich letztes Jahr an einem frühlingshaften Freitagabend zu einer «Hamlet»-Premiere die Stufen des Anhaltischen Theaters hinaufsteige, wundere ich mich über das Grüppchen von nur sieben Menschen, das sich auf der breiten Treppe verliert. Vermutlich kehren die Leute gerade erst aus dem Pandemie-Modus ins öffentliche Leben zurück. Noch am selben Abend google ich, dass Dessau trotz der Fusion 2007 mit der Nachbargemeinde Roßlau, trotz Bauhaustourismus, Pharma- und Fahrzeugtechnikindustrie, und ja, trotz seines Mehrspartenhauses jedes Jahr ein paar hundert seiner derzeit 79.000 Einwohner:innen verliert. Das imposante Gebäude mit einer Front aus zwölf eckigen Säulen ist das einzige Theater, das im Nationalsozialismus erbaut und von Goebbels und Hitler eröffnet wurde. Im Krieg wurde es zerstört (in Dessau standen die kriegsindustriell wichtigen Junckers-Werke) und danach wiederaufgebaut; 1950 bot es dem ersten politischen Schauprozess der DDR eine Bühne. Heute ist es mit seinen 1070 Sitzplätzen und der größten Drehbühne Europas etliche Nummern zu groß für die Stadt.

In Dessau zeigt sich zugespitzt ein Problem, das an vielen Orten der deutschsprachigen Theaterlandschaft besteht, in der Provinz genau wie in der Großstadt: Repräsentative Architekturen, die im letzten oder vorletzten Jahrhundert für ein viel größeres, bürgerliches Publikum, aber auch für eine ganz andere Theaterästhetik geplant worden sind, reiben sich mit den Bedürfnissen der Gegenwart. Auch die Jugendstilbühne der Münchner Kammerspiele, das klassizistische Portal des eher kleinen Berliner Gorki Theaters, ja selbst der schlichte Modernismus des Schauspiels Frankfurt mit seinen enormen Bühnenmaßen mischen sich auf je ihre Weise in die Kunst ein. Wie umgehen mit diesem schwierigen Erbe? Sind die Theater auf ewig dazu verdonnert, die großen, figurenreichen Werke der Dramengeschichte aufzuführen, eines Kanons, den jüngere Theatermacher:innen zunehmend als problematisch empfinden? Lassen sich in diesen Häusern überhaupt noch analoge Begegnungen herstellen, nicht nur der Bürger:innen mit der Kunst, sondern auch der Stadtgesellschaft untereinander?

Der Dessauer Schauspieldirektor Alexander Kohlmann setzt auf einen offensiven künstlerischen Umgang mit den räumlichen Gegebenheiten. Auf der großen Bühne funktionieren eigentlich nur Opern und große Dramen, ausladendes Regietheater wie Shakespeares «Hamlet» in der Regie von Philipp Preuß, für den Bühnenbildnerin Ramallah Aubrecht einen sehr langen Tisch in die Tiefe der Bühne gestellt hat, wo ihn Spiegelwände in die Unendlichkeit verlängern. Das ausschließlich im Rang platzierte Publikum blickt von oben auf den Tisch, der die Machtverhältnisse organisiert und zugleich an Bilder aus dem Kreml kurz vor dem russischen Angriffskrieg erinnert. Im Laufe der Aufführung glaube ich zeitweise, direkt in Hamlets alpträumendes, Geister beschörendes Bewusstsein zu blicken. Die atmosphärisch dichte Inszenierung ist dieses Jahr zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Vor Ort allerdings hat sie es zunächst nicht leicht: Etwa die Hälfte des Publikums verlässt bei der Premiere den Zuschauersaal, als die Inszenierung nach rund zwei Stunden wieder von vorne anfängt – und die erste halbe Stunde wie in einer Zeitschleife gefangen noch einmal aufführt. Einige kehren sogar zurück, um durch wütenden Applaus das Ende zu erzwingen.

Kunst des Konflikts

«Wollt Ihr den Change???» schreit die Schauspieler:in Aysima Ergün ins Publikum. Ein Flirren liegt in der Luft, eine seltsame Energie. Was ist hier fake, was real? Was passiert als nächstes? Bislang hat mich fast jede Wendung dieses Abends überrascht. Wir sind mitten in der Uraufführung von Sivan Ben Yishai «Bühnenbeschimpfung», die ausdrücklich auf seinen Auftraggeber, das Berliner Gorki Theater, Bezug nimmt. Nur: Die Frage «Wollt Ihr den Change?» steht gar nicht darin. Im ersten Teil des Abends haben die fünf Spieler:innen sich als publikumsgeile Diven und fleißige Zirkuspferdchen selbst parodiert, haben atemlos zugleich mit Ben Yishais Worten über die Schwierigkeit gesprochen, Konflikte in ihrem Theater offen zu thematisieren, über die Schwierigkeit, «aus dem Skript» ritualisierter Abläufe auszubrechen. Doch im zweiten Teil, wo Ben Yishai sehr grausam, aber auch sehr witzig drei Zuschauer:innen über ihre bleiernde Müdigkeit im Theater sprechen lässt, nimmt das Ensemble in der Regie von Sebastian Nübling die Autorin beim Wort, bricht aus dem Skript aus, reißt es an sich und zettelt eine, wie sich herausstellt, teilweise gefakte Befragung des Publikums an: «Wer von Euch ist in Therapie? – Bitte aufstehen! Wer findet, er sollte eine machen? Wer von Euch verdient mehr als 1000, 2000, 3000 ... Euro?»

«Bühnenbeschimpfung», uraufgeführt im Dezember 2022, hat eine Vorgeschichte. Zu ihr gehört, wenn man ganz weit ausholt, dass in Deutschland rund 140 öffentliche Theater – die Freie Szene nicht eingerechnet – von Kommunen, Bund und Ländern mit jährlich über 2,71 Milliarden Euro (oder jede Theaterkarte mit durchschnittlich 141 Euro) bezuschusst werden. Das ist viel Geld, für das die Schauspielhäuser allerdings auch alljährlich rund 1400 Neuinszenierungen produzieren, außerdem viele Arbeiten über Jahre im Repertoire zeigen. Über die Jahrzehnte haben sich die meisten Häuser zu effizienten Hochleistungsbetrieben entwickelt, in dem gerade das künstlerische Personal oft am Limit arbeitet, was Arbeitszeiten, aber auch Sicherheiten angeht; und zwar egal, ob es sich um einen Betrieb wie das Anhaltische Theater handelt, dessen ca. 300 Mitarbeiter:innen die ganze Region mit Oper, Schauspiel, Tanz, Konzert und Puppentheater versorgen – oder um eine «Institution ohne Haus» wie etwa die international umtriebige freie Gruppe Rimini Protokoll, die mit ihrem Repertoire locker ein eigenes Stadttheaterprogramm füllen könnte.

Nicht nur die Produktivität, auch die Vorstellungen davon, was Theater alles leisten kann, sind beständig mitgewachsen: Längst wird von den Bühnen nicht mehr «nur» Kunst in hoher Qualität und breiter Auswahl, wie es das Repertoiretheater mit seinem abendlich wechselnden Programm anbietet, erwartet. Theater soll außerdem Gesellschaft spiegeln und reflektieren, antidemokratischen Tendenzen vorbeugen, möglichst vielfältige Publikumsgruppen erreichen und auf Augenhöhe mit dem aktuellen Stand der Digitalisierung bleiben, es soll als Institution Nachhaltigkeit, Diversität, Teilhabe, Diskriminierungssensibilität vorleben und seinen Mitarbeiter:innen Arbeitsbedingungen gewährleisten, die nicht im Widerspruch zu dem stehen, was auf der Bühne gepredigt wird. Die aber auch (mehr) Geld kosten. Oft sind es die Theatermacher:innen selbst, die solche Leistungskataloge aufsetzen – um die eigene gesellschaftliche Relevanz zu bekräftigen, aber auch, weil sie in den patriarchal geprägten Strukturen dringenden Reformbedarf erkennen.

Was nicht unbedingt mitwächst, aber immerhin lange Zeit recht stabil blieb, sind jährlich rund 5 Millionen Zuschauer:innen. Die Corona-Pandemie allerdings hat mit ihren Lockdowns und Krankheitswellen ein tiefes Loch in die Statistik gerissen. Doch die Frage, wen Theater tatsächlich noch erreicht, hat sich nicht erst mit Covid19 gestellt. Dass das Bürgertum – im 19. und 20. Jahrhundert der Adressat deutscher Schauspielhäuser – «aussterben» könne, wird fast schon so lange befürchtet, wie es das bürgerliche Theater gibt. Schon in den Nuller Jahren sollten partizipative Projekte, etwa mit Jugendlichen aus sogenannten «Problemvierteln» oder an damals gegründeten «Bürgerbühnen» (hier Bürger eher im Sinne von Citoyen als Bourgeois), neue Publika ans Theater bringen. Erst in den Zehner Jahren setzte sich die Einsicht durch, dass privilegierte Institutionen selbst in Bezug auf Herkunft, Einkommen, Gender, Bildung, Körper diverser werden müssen, damit es auch ihre Kunst und ihr Publikum werden. Und selbst wenn all das gelingt, wird Theater wohl eine Nischenkunst bleiben.

Als zur Spielzeit 2012/13 Shermin Langhoff und (bis 2021) Jens Hillje das kleinste der fünf Berliner Schauspielhäuser übernahmen, machten sie binnen kürzester Zeit das Gorki Theater zum Vorreiter dieser Transformation. Sie hat mittlerweile viele Häuser erfasst, wird auch von Verbänden und Stiftungen mit Bundesgeldern weiter vorangetrieben. Nicht nur, dass mit Shermin Langhoff erstmals im deutschen Theater eine Nicht-Akademikerin mit türkischen Wurzeln an der Spitze eines Stadttheaters stand. Auch das Ensemble, die Regisseur:innen und Autor:innen am Haus hatten und haben türkische, israelische, russische, moldavisische, palästinensische, iranische, kroatische, syrische, ukrainische, schwedische oder deutsche Hintergründe; auf der Bühne werden oft verschiedene Sprachen gesprochen und per Übertitelung in mindestens ein bis zwei weitere übersetzt. Mit dieser natürlich auch sehr großstädtisch gemischten Truppe und Stoffen, die offensiv Rassismus und Fluchterfahrungen, soziale Konflikte und Diskriminierung verhandeln, hat sich das Gorki im Vergleich nicht nur das jüngste, queerste und vielsprachigste Publikum erobert, sondern auch weit in die Szene hinein strukturelle Veränderungen angestoßen.

Und doch war auch an dieser «besseren» Institution nicht alles in Butter. Bei der 2018 in Folge der #MeToo-Debatte eingerichteten Vertrauensstelle Themis gegen sexuelle Belästigung und Gewalt liefen mehrere Vorwürfe des Machtmissbrauchs durch Shermin Langhoff ein, der Vorwurf einer widerrechtlichen Kündigung ging vor ein Arbeitsschiedsgericht, die Berliner Senatsverwaltung ordnete Mediationen und Coachings an, verzichtete aber darauf, sich von der Intendantin zu trennen. Was wirklich vorgefallen war, wurde nicht öffentlich geklärt. Vermutlich erschwerte gerade der Umstand, dass die einzige Berliner Schauspiel-Intendantin für das Gorki Theater und mit ihm viel erreicht hat, der linken Kulturszene und -politik eine transparente Aufarbeitung.

Dafür greifen dem Haus verbundene Künstler:innen die Situation auf, nach der Hausregisseurin Yael Ronen auch Sivan Ben Yishai, die letztes Jahr den Mülheimer Dramatikpreis gewann und dieses Jahr mit dem Berliner Theaterpreis ausgezeichnet wird. Die Strukturdiskussion ums Theater wird Teil der Theaterkunst. Die in Israel geborene, auf Englisch schreibende und von Maren Kames übersetzte Autorin betrachtet die Institution – die auch auf andere Formen menschengemachter Organisation übertragen werden kann – aus verschiedenen Perspektiven: Der hochreflektierten der Mitarbeiter:innen im Theater, der erschöpften des Publikums (in der auch ich als Kritikerin mich wieder erkannte), und zum Schluss der poetischen des Theaters als irgendwann in der Zukunft verlassenem Haus. Wie eine Leiche verwest es, wird dadurch noch einmal wild belebt und verbrennt schließlich aufgrund der Erderwärmung. Dass das Ensemble um Sebastian Nübling den Text nicht einfach nur reproduziert, sondern in den offenen Konflikt mit ihm geht, dient vielleicht der Kompensation des vertuschten Realkonflikts – vor allem aber entsteht so, wenn auch nur für Momente, eine spannungsgeladene Situation, in der potenziell verhandelbar ist, was Theater, was überhaupt menschengemachte und -verwaltete Institutionen mit und für uns sein können.

Realismus

Letzten Sommer werfe ich einen kurzen Blick in ein Theater der Zukunft. Mit rund vierzig anderen Leuten radle ich dem Lyriker Stefan Wartenberg durch die ebenfalls geschrumpfte Industrie-Stadt Bitterfeld in Sachsen-Anhalt hinterher. Wir starten am zu DDR-Zeiten erbauten Kulturpalast, fahren durch den noch immer aktiven Chemie-Park, halten neben Einrichtungshäusern im Gewerbegebiet, vor verrußten Häusern, am verwilderten Bahndamm. Bei Bitterfeld wurde Kohle abgebaut, die die Elektrochemische Industrie befeuerte; in den 1980er Jahren entstand hier aufgrund extrem verseuchter Böden und schwer belasteter Luft die DDR-Umweltbewegung. An jedem Halt reicht der Lyriker einem von uns einen mitgebrachten Band oder ein ausgedrucktes Gedicht zum Vorlesen; oft sind es Arbeitergedichte, «Bergbaufolglyrik» aus der DDR oder dem westdeutschen Ruhrgebiet.

Wir erreichen die letzte Station im Niemandsland zwischen Bahntrasse, Lärmschutzwand und Blick über das von Strommasten und Windrädern durchzogene, hochsommerlich ausgetrocknete Land. Der Wind streicht durch das vergilbte

Gras, und diesmal bin zufälligerweise ich es, die auf einem alten Betonsockel ein Gedicht von Volker Braun vorträgt. Natürlich ist das kein Theater, aber es finden doch Vorgänge statt, die an Theater erinnern: Wir, eine Gruppe einander Unbekannter, betrachten die vom Menschen stark gestaltete, von der Extraktion fossiler Energiequellen gezeichnete Umgebung wie ein Bühnenbild. Jede:r kann Publikum sein oder Akteur, wenn er:sie will. Das Gedicht aus der Nachwendzeit fügt sich ein in die zeitlichen und ästhetischen Schichten, die sich in der Wahrnehmung der Beteiligten überlagern. Wir sind ein mobiles Post-Wachstums-Team, das für ein bis zwei Stunden einen anderen Blick einübt, das sich konfrontiert mit der Ästhetik des Anthropozäns.

Blüte im Schrumpfen

In Zukunft also Theater nur noch als lose Zusammenkunft ohne Strukturen, Hierarchien, feste Häuser? Keineswegs. Auch hinter der Radtour durch Bitterfeld stand schließlich mit dem Festival «Osten» eine öffentlich finanzierte Struktur – und die kuratorische die Idee, den zu DDR-Zeiten ausgerufenen «Bitterfeld Weg» neu zu beleben. Aus heutiger Perspektive ist dieser Versuch der DDR-Kulturpolitik, die «Entfremdung zwischen Künstler und Volk» durch die Förderung der Laienkunst aufzuheben, um eine «sozialistische deutsche Nationalkultur» zu entwickeln, zwar nicht nur historisch überholt, sondern auch ideologisch höchst problematisch. Aber was, wenn man sich auf die Überwindung der Entfremdung konzentriert, ganz ohne Sozialismus und Nationalismus? Und nicht von oben verordnet, sondern freiwillig von unten praktiziert?

Die real existierenden Theatergebäude müssen nicht erst verwesen, um auch künftig mit Leben erfüllt zu sein. Im deutschsprachigen Raum sind die Möglichkeiten zum Glück enorm, mit sehr unterschiedlichen Häusern und ihren Strukturen vielfältig umzugehen. Fatal wäre eigentlich nur, nach einer einheitlichen Lösung zu suchen. Trotzdem stellt sich auch im Theater die Frage, was nach dem Wachstum passieren würde, ob nicht auch unter den Bedingungen des Kreislaufs oder gar Schrumpfens kulturelle Blüte entstehen kann. Theatrale Forschungen dazu sind längst im Gange. Im Regenwasserauffangbecken nahe des ehemaligen Flughafens Tempelhof, in das vor einigen Jahren die aktivistische Architektengruppe raumlabor berlin ein Geflecht aus Holzstegen und -Inseln gebaut hat, lud der Verein «Floating» letztes Jahr zum Festival «Re-edocate me», bei dem Künstler:innen und Publikum sich von nachhaltigen Praktiken der Edozeit im Japan des 17. bis 19. Jahrhundert inspirieren ließen. Und auch Sivan Ben Yishai recycelt in ihrer «Bühnenbeschimpfung» eine Idee aus dem fernen Osten: Der Ise-Schrein wird in Japan seit 1400 Jahren alle 20 Jahre an einem anderen Ort exakt gleich, aber doch neu aufgebaut. Eine sehr kostspielige Praxis mit Vorteilen: Kulturelle Kompetenzen sterben nicht aus, sondern werden von einer zur anderen Generation weitergereicht – damit das Gleiche jedes Mal neu entsteht.