
Theater neuen Typs

Von Thomas Oberender

* Wenn nachfolgend von einem »Theater neuen Typs« die Rede ist, so ist damit nicht das experimentelle Autorentheatermodell gemeint, das einige Schriftstellerkollegen und ich in den späten neunziger Jahren in Berlin gegründet haben. Und auch das Wort »neu« relativiert sich angesichts der Geschichte bedeutsamer Theaterexperimente im 20. Jahrhundert. Angespielt wird mit diesem Begriff vielmehr auf die Tatsache, dass viele Theaterhäuser heute von außen und innen noch immer den selben Anschein haben wie vor 50 oder 100 Jahren, aber die Art des Spielbetriebs und oft auch der Werkformen und Erlebnisangebote sich tiefgreifend wandeln. Dieser Wandel, der mit der Formel des Theater neuen Typs beschrieben wird, ist vielfältig und wird nachfolgend schlaglichtartig untersucht. Der Text entwickelt sich dabei entlang jener Fragen, die Alexander Pinto im Hinblick auf frühere Veröffentlichungen von mir aufgeworfen hat und mündet in die drei von ihm erbetenen kulturpolitischen Thesen.

1. Der Unterschied zwischen »Interpretationskultur« und »Kreationskultur« in Bezug auf das Theater

* Um den Unterschied zwischen »Interpretationskultur« und »Kreationskultur« zu erläutern, möchte ich Antonio Gramsci (Gedanken zur Kultur, S. 202f) zitieren, der, etwa vor 100 Jahren, sehr schön beschrieben hat, was bei der Übersetzung der einen Kunstform - Literatur, durch die Schauspieler und den Regisseur in eine andere - das Theater eigentlich passiert. Wobei Gramsci das Wort »Interpretationskultur« gar nicht verwendet: »Sehen wir ein Werk«, so der italienische Philosoph, »das für uns nur vom Leben der Worte und der Bilder, die die Phantasie erschafft, und von den materiellen Zeichen des bedruckten Papiers lebt, auf die Bühne projiziert, in handelnden und sprechenden Personen personifiziert und innerhalb eines bestimmten Horizontes eingeschlossen, dann ruft das immer einen Schock hervor, der sich nicht sofort überwinden lässt. Irgend etwas stellt sich zwischen uns und das Werk, eine fremde Persönlichkeit, die aufdringlich, manchmal sogar hemmend wirkt und an die man sich gewöhnen muss. Wie alle poetischen Werke lebt die Shakespearesche Tragödie autonom im Kreis der Worte. Die Suggestion des Lebens braucht keine szenische Konkretisierung, um uns in ihrem schicksalhaften Bereich zu ziehen. Im Gegenteil. Jeder brutale Zusammenstoß mit allem, was Konvention,

Mittel, heftiger Zwang sowie Anpassung an die Erfordernisse der Stunde und der Interpretationsmöglichkeiten ist, lässt schmerzhaft Wunden und demütigende Beschämung entstehen. (...) Man muss sich daran gewöhnen, an den »Macbeth« von Ruggeri zu denken und ein wenig den von Shakespeare zu vergessen.«

Was mit dem Wort »Interpretationskultur« alles gemeint ist - diese wenigen Sätze genügen, um einen ganzen Kosmos an Traditionen, Infrastrukturen, kulturellen Gewohnheiten und Vorbehalten herauf zu beschwören, und die Polemik gegen die Interpreten setzt sich mit Reizworten wie »Literatortreue« oder »Regietheater« bis in unsere Tage fort. Die Interpretation selbst ist noch keine Darstellung, aber es gibt keine Darstellung ohne Interpretation. Interpretationen sind auch Vorgänge wie eine Traumdeutung oder die Auslegung eines Gesetzes. Wenn sich Darstellung allerdings auf Literatur bezieht, so ist sie unvermeidlich auch ihre Interpretation - ihre Zurechtlegung gemäß dem eigenen Verständnis und Ausdrucksvermögen. Interpretiert wird dabei nicht nur das, was gesagt wird, sondern auch das, was nicht gesagt wird, was zwischen den Zeilen steht - als Subtext oder Unterton. Und, insofern dieser Vorgang dann einmal die Probesthne verlässt und öffentlich wird, ist jede dieser Interpretationen eben auch eine Vorstellung des Werkes, oder genauer gesagt: Eine Vorstellung vom Werk, wie sie sich der Interpret erarbeitet hat.

Was die Gefahr und der mögliche Verlust an der Sache ist, hat Gramsci eindringlich beschrieben. Was der Vorteil und Gewinn an Interpretieren ist, liegt dabei aber auch auf der Hand: Interpretieren, das heißt einen literarischen Text im Verhalten einer Gruppe von Menschen quasi zu »verbrennen« - ihn spielen heißt, aus der Suggestion des Lebens, wie sie die Literatur, zumal die dramatische, liefert, einen lebendiges Verhalten werden zu lassen, das sich durch den Text befeuert und über die Grenzen dessen, was uns sonst im Leben erfahrbar ist, hinaus bewegt.

Interpretation - das heißt Herbeiholung. Der Text ist immer vergangen, das Verhalten aber auf der Bühne stets aktuell. Texte, die durch tätige Interpretation zum Spiel auf der Bühne werden, erfahren eine Art von Transsubstation - sie zeugen Jahrhundert um Jahrhundert neu, im Jetzt der jeweiligen Welt, was sie als Verhalten unter Menschen vor langer (oder nicht allzu langer) Zeit einmal festgehalten haben. Das macht, dass große Dramentexte immer zu etwas anderem führen, aber dabei immer die gleichen bleiben.

Dieser Ahnenaufmarsch, dieser magische Transfer von Literatur zu Leben, von ferner Vorzeit in Aktualität, ist die Grundidee des permanenten Gerichtstags über unser gesellschaftliches »Jetzt«, den das Theater der Interpreten abhält. Es bildet zu diesem Zweck eine Art erweiterten Familienkreis, denn all die Toten bleiben da, bzw. kehren ein ums andere Mal wieder. Das Theater der Interpreten ist ein Theater der Nacht, für das sich unsere bürgerlichen Vorfahren diese großen Höhlen in die Zentren der Stadt haben bauen lassen - Häuser ohne Fenster, in denen sorgsam eine künstliche Nacht erhalten wird, in der diese Toten auftreten können. Es ist ein Vampirtheater, das unser frisches Blut braucht. In diesen Höhlen arbeiten bleichgesichtige Ensembles. Sie teilen sich auf und so entstehen abwechslungsreiche

Begegnungen mit den Toten aus unterschiedlichsten Ländern und Zeiten und sie nennen es »Repertoire«.

Das Theater der Nacht lässt nichts, keinen Lichtstrahl, keinen Laut, von draußen nach drinnen gelangen und es ist angewiesen auf Hermetik und Kontrolle, auf die schlichte Trennung der Sphären zwischen Produktion oben und Rezeption unten, im Saal der stillen Gäste. Was Interpretation bedeutet, wie unmittelbar es mit der Verlautbarung des Wortes, das gar nicht ohne Interpretation erklingen kann, verbunden ist, ja, man kann sagen: wie sehr dieses Theater auf der Fleischwerdung des Wortes, seiner Inkarnation im Körper des Schauspielers beruht, wird sofort deutlich, wenn man sich an die Stelle des Textes einmal die Komposition eines Musikstückes denkt - es ist nur »da«, wenn es erklingt, aber eben darin ist es unvermeidlich auf dieser Reise auf den Körper und Geist des Interpreten angewiesen, der es aufnimmt und wieder ausgibt als sein Werk.

Den großen Höhlen dieser faszinierenden Wiederkehr, so sie sich ereignet, entgegen steht das Theater des Tages. Hier tragen die Schauspieler und Schauspielerinnen abends und in den Programmzetteln oftmals nicht die Namen von Toten; sie spielen häufig auch an Orten, die gar keine Theater waren, die ihre geschichtliche Realität als Raum und Institution offen herzeigen, und nicht so tun, als seien sie ein Schloss in Helsingör. Das Theater des Tages ist häufig eines der Kreationen - hier wird nicht ein, wie Gramsci sagt, im Grunde komplettes, in seinem räumlichen Erscheinungsbild wie auch in seiner Verhaltensstruktur vorformuliertes und vorsimuliertes Werk von der Literatur in eine andere Sphäre überführt, sondern die Kreation schafft sich die Voraussetzungen ihrer Aufführung selbst - durch Recherchen, Teamwork und Adaptionen. Es ist seltener ein einzelnes Autorengenie, das die Vorlage entwickelt, und weit häufiger ein kollektiver Prozess des Suchens und Probierens. Was entsteht, ist in der Kurationskultur in der Regel ein Original, das von der Konstellation ihrer Hervorbringer nicht ablösbar ist. Eine Arbeit von Alain Platel lässt sich wahrscheinlich nicht wirklich nachspielen, ebenso wenig eine Kuration von She She Pop oder Holzinger / Ribbeck.

Sie leben in weiten Teilen davon, Originale zu bleiben, an die Persönlichkeiten und Biografien derer gebunden zu sein, die sie substantiell mit co-kreiert haben und daher neigen diese jeweils höchst originären Arbeiten auch dazu, nicht vergleichbar zu sein wie dies zwischen unterschiedlichen Interpretationen durchaus möglich ist. Kurationen sind, auch das macht sie eigen, oft Kunstwerke zwischen den Künsten, die andere Ensemblesituationen und Probenbedingungen brauchen.

In den Bereich der Kurationen fallen meines Erachtens auch Arbeiten, die tendenziell dazu neigen, die traditionelle, deshalb keineswegs bereits überholte, aber eben doch nicht alternativlose Trennung zwischen »unten« und »oben«, hinten und vorn, Bühne und Saal aufzulösen und das Portal metaphorisch gesprochen zu »verschieben«. Es fallen hier hinein neue Werkformen wie narrative spaces, Spiele, Situationen im Sinne von Tino Sehgal oder Isabel Lewis »Occasions«. All das, was andere Erlebnisformen von Kunst nahelegt, andere Raum- und Zeiterfahrungen, die dazu neigen, den Besucher nicht mehr nur als Konsumenten zu betrachten, sondern als Teilnehmer, als Mitproduzenten, als zumindest »aktiv« Anwesenden.

2. Kenntlichmachung der veränderten Produktionsbedürfnisse

Grundsätzlich braucht die Kultur der Kreation die gleiche Professionalität an Infrastrukturen und Know How wie die Sphäre der klassischen Institutionen. Oft sind die Ressourcen in diesem Bereich der zeitgenössischen Kunstproduktion knapp, die Existenzbedingungen prekär und die Langfristigkeit der Arbeit schwer zu sichern. Obgleich Kreationen heute bisweilen auch in klassischen Stadttheatern stattfinden, ist ihre hauptsächliche Domäne doch eher die Sphäre der kooperativen Produzenten, der nationalen und internationalen Netzwerke aus Festivals und Produktions- oder Gastspielhäusern. Da hier nicht exklusiv produziert wird wie an den klassischen Institutionen touren die Produktionen und all das führt dazu, dass wir in Europa eine Struktur von Institutionen beobachten, die keine fixen Ensembles mehr haben, sondern einen Spielplan aus eingeladenen und koproduzierten Stücken bilden, eine Art ständiges Festival. Interessant an der Sphäre der kooperativen Produktion ist heute zudem, dass sie nicht mehr nur alternative Kultur produziert, sondern unsere zeitgenössische Hochkultur - in Shanghai kennt man Rimini Protokoll eher als Stefan Kimmig, was ohne Häme gegen die Arbeit des einen gesprochen ist, aber eben doch zeigt, wie sich die internationale Wahrnehmung des deutschen Theatersystems inzwischen auf ganz andere Felder als noch vor 20 Jahren erstreckt.

Die Produktionsbedürfnisse innerhalb dieser Sphäre sind meines Erachtens strikt an der Produktion selber orientiert. Wir brauchen also Häuser mit anderen Schnürböden, anderen Mitarbeiterstrukturen im Bereich Technik. Wie die Kunstform sich verflüssigt, so muss dies letztlich auch mit der institutionellen Form sein - sie fließt genauso. Festivalformen sind heute vor allem Angebote von anderen Erlebnisformen und Aufenthaltsqualitäten. Das führt zu anderen, temporären Architekturen, Organisationsformen von Werbung, Präsenzen des Publikums und der Künstler. Sie unterscheiden sich - oftmals durch die gezielte Herbeiführung von »Ereignisexplosionen« - von der auf langfristige Prozesse hin angelegten Arbeitsweise, wie sie Stadttheater mit über Jahre fixen Ensembles und Mitarbeiterstrukturen prägen.

3. Formulierung konkreter Notwendigkeiten in Bezug auf die Rahmenbedingungen

Die kooperative Sphäre sollte den klassischen, exklusiven Produzenten gleichgestellt werden - davon sind wir noch weit entfernt. In der kooperativen Sphäre gibt es zudem zwei Optionen der Förderung - einerseits die der Institutionen neuen Typs, also der einladenden Häuser, und dann die der Produzenten selbst. Beide Sektoren sind Entwicklungsgebiete. Wobei es im Grunde darum gehen muss, den Begriff und auch das Unwesen der Projektförderung so weit es geht zu vermeiden, denn auch kooperative Produzenten brauchen auf Langfristigkeit angelegte Arbeitsbedingungen. So paradox es klingt - das »freieste« Theater ist immer noch das der relativ großzügig subventionierten Traditionshäuser mit seiner Programmhoheit der Intendanten, fernab aller Jurys.

4. Kritische Reflexion der aktuellen Situation der deutschen Theaterlandschaft

Der Produktionsdruck in der Sphäre der exklusiven Produzenten nimmt zu, die Ensemblegrößen werden kleiner, die Zahl der Premieren größer. Gleichzeitig leben wir unter den Bedingungen des »Gegenwartsschocks« - der Realitäts- und Materialbegriff des Theaters ändert sich, unser Verhältnis zu Strukturen, Hierarchien, Austauschsituationen. Genauso wenig wie ein Museum, das heute gebaut wird, aussehen und funktionieren kann wie vor 100 Jahren, kann dies beim Theater der Fall sein. Auch wenn es mir schwer fällt, diese Entwicklungen - die ja durchaus viel Raum lassen für echtes Interpretentheater und eine große Sehnsucht auch wieder nach Text, nach analoger Begegnung schaffen - auf eine generelle Tendenz zu bringen. Dennoch bin ich überzeugt, dass wir uns mit diesen Verflüssigungsprozessen, mit dieser Einbeziehung ganz anderer Milieus und Akteure, als dies noch vor ein paar Jahren passierte, auseinandersetzen müssen. Wenn die professionelle Kritik heute oft nicht mehr weiß, ob eine Produktion von einem Tanz-, Theater- oder besser einem Musikkritiker, einem Bildenden Kunst-Kritiker besprochen werden soll, und also auch hier nach einem neuen Typus von begleitendem Intellektuellen sucht, so ist dies eine Entwicklung, die auch das Theaterfeld als einem ausfransenden Spielfeld betrifft, mit Übergängen in die digitale Realität, in andere Marketingformen, neue Gesamterlebniswelten.

Zum Abschluss drei Thesen zum Thema »Institutionen neuen Typs«:

1.) Die kulturpolitische Trennlinie verläuft nicht mehr zwischen freien Produzenten und traditionellen Institutionen, sondern zwischen exklusiven Produzenten (die nur für ein Haus arbeiten) und kooperativen Produzenten (deren Produktionen auf Reisen gehen). Zu diesen gehören die Institutionen neuen Typs ohne eigenes Ensemble, Orchester oder eigene Sammlung. Der Begriff der Institution umfasst in diesen verflüssigten Bereichen auch Fonds, Stiftungen und Ensembles. Hier entsteht Hochkultur genauso wie im Bereich der exklusiven Produzenten.

2.) Institutionen beherbergen zunehmend weniger Werke, sondern Prozesse und werden sich nach dieser Logik restrukturieren. Nicht mehr die einzelne Aufführung, oder das einzelne Bild wird ausgestellt, sondern eine Begegnungs- oder Erfahrungsform. Sie erzeugt soziale Körper. Institutionen sind heute Produzenten und Selbstbegegnungsformen gesellschaftlicher Zellen, nicht mehr der Spiegel des Ganzen. In diesen Zellen muss Austausch organisiert werden - Institutionen organisieren also weniger Repräsentation als Feedback, geteilte Präsenz und Teilhabe.

3.) Die unterschwellig zu beobachtende Abkehr von einer Förderung der künstlerischen Produktion zugunsten einer Förderung kultureller Aktivitäten ist eine fatale Entwicklung, insofern die auf der Projektebene zu Verfügung gestellten Mittel zunehmend an edukative, sozialtherapeutische oder politisch motivierte Zwecke gebunden werden. Es muss aber weiterhin um eine explizite Förderung der Kunst und nicht der allgemeiner gefassten Kulturförderung gehen. Innovation findet dort statt, wo die Produktion Formate und Institutionen sprengt. Gegen die Tendenz der Antragslogik und verinnerlichten Spielregeln braucht es die Anerkennung und Förderung der Grenzüberschreitung.