

schaubühne am lehniner platz

Die Zukunft des Theaters

von Thomas Ostermeier

1) Die materiellen Voraussetzungen

Die westlichen sogenannten Demokratien eint eine simple Tatsache: Zur Aufrechterhaltung ihres Gemeinwesens erhebt jeder Staat Steuern. Dieser von der Gesellschaft abgeschöpfte Reichtum wird dann in demokratischen Institutionen, Parlamenten, Stadtverordnetenversammlungen etc. verteilt – nach Maßgabe dessen, was diese jeweiligen Institutionen für richtig und wichtig erachten. Dies klingt zunächst einmal sehr plausibel, sogar etwas banal. Trotzdem finde ich es wichtig, sich nochmals vor Augen zu führen, in welchem Maße unsere bürgerlichen Gesellschaften von der Grundverabredung ausgehen, dass es so etwas wie öffentliche Aufgaben gibt, die wiederum dem einzelnen Individuum oder den Unternehmen ermöglichen – ja was eigentlich? Glücklich zu werden? Erfolgreich zu sein? Zu lernen? Andere Ideen und Menschen zu treffen?

Natürlich braucht ein Wirtschaftsstandort Infrastruktur, Straßen, Flughäfen, Zugverkehr, Kanalisation etc. etc., um den Unternehmen die Möglichkeit zu geben, Profite zu machen. Genauso evident erscheint die Notwendigkeit des gesamten Bildungssektors von Grundschulen bis hin zu Universitäten und Forschung, um den qualifizierten Nachwuchs für diese Gesellschaften heranzuziehen. Bei der Frage der Finanzierung von kulturellen Einrichtungen wird es schon komplizierter ...

Das Verständnis dafür, wie eine bürgerliche Gesellschaft zu organisieren ist, kommt uns mehr und mehr abhanden. In den 80er Jahren trat der Neoliberalismus von Chicago aus seinen Triumphzug an. Zu den wichtigsten Errungenschaften dieser Geisteshaltung gehört bestimmt die Deregulierung der Finanzmärkte, unter deren Folgen wir im Moment besonders zu leiden haben. Aber auch andere Dinge, wie z. B. Privatisierung von Aufgaben, die bisher in öffentlicher Hand lagen, haben ihre Wurzel in dem Gedankengut der Chicago Boys. Privatisierung von Universitäten, Krankenhäusern, dem öffentlichen Nah- oder Fernverkehrssystem etc. (in Großbritannien auf dem europäischen Kontinent bestimmt am meisten vorangeschritten). Diese neue Ideologie, die durch den



Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus natürlich nochmals besonderen Rückenwind bekommen hat, geht von einem einfachen Wunsch aus: Je mehr wir die Steuerforderungen des Staates an seine Bürger und Unternehmen mindern, desto größer ist der Betrag, der in den Taschen der Bürger und Unternehmen verbleibt, mit dem sie dann konsumieren oder investieren können (natürlich unterläuft auch manchmal das Malheur, dass sie die freiwerdenden Mittel gar nicht in ihrem Land investieren, aber das wäre ein anderes Thema). Ich erwähne deshalb diese allen bekannten Phänomene der letzten 30 Jahre Wirtschaftsgeschichte erneut, da ich glaube, dass ein Teil der Legitimationskrise des Theaters seine Wurzeln auch in diesem Paradigmenwechsel hat, zumindest was seine wirtschaftliche Legitimationskrise anbelangt – zu der geistigen möchte ich dann im zweiten Teil kommen. Im Kern handelt es sich bei den Konflikten zwischen Neoliberalen auf der einen Seite und den, tja, wie soll man sie eigentlich nennen – Verfechter eines sozialeren Verständnisses von Gemeinwesen? – um die Frage, wer den Primat im Staate innehält. Ist es die Politik oder die Ökonomie? Beim Triumphzug der Neoliberalen wurde der Staat immer weiter zurückgedrängt, und das Denken machte sich breit, dass nichts etwas wert ist, was auf dem Markt keinen Profit bringt. Tragischerweise war die alte westeuropäische Linke traditionell auch eher institutionsskeptisch, um nicht zu sagen staatsfeindlich. Deswegen befindet sie sich in dem schmerzhaften Zustand, den Staat gegenüber den Angriffen der Marktgläubigen zu verteidigen. Einem Staat, von dem sie traditionell, und durchaus berechtigterweise, wenig hält. Trotzdem kann ich persönlich dieser idealtypischen Vorstellung, dass der Reichtum einer Gesellschaft gerecht unter den Beteiligten dieses Sozialwesens verteilt wird, durchaus etwas abgewinnen. Ich würde sogar soweit gehen, dass das eine sehr utopische Sicht auf Gemeinwesen darstellen kann, denn im Hintergrund leuchtet natürlich der Traum auf, dass alle Güter und aller Reichtum einer Gesellschaft allen Mitgliedern dieser Gesellschaft in gleicher Weise gehören: also von einer Gesellschaft ohne Privateigentum. Und von dieser Utopie sind wir im Moment nicht nur meilenweit entfernt, im Gegenteil, es ist noch viel schlimmer. Die Ideologie des Marktes hat sämtliche Überlegungen in dieser Richtung unter Totalitarismusverdacht gestellt. Aber bleiben wir einfach bei der bürgerlichen Variante der Verteilung von gesellschaftlichem Reichtum, denn auch dieses Prinzip, obwohl ureigenste Erfindung des im 18./19. Jahrhundert prosperierenden und dadurch zur Macht gekommenen Bürgertums, befindet sich, wie eingangs beschrieben, in Gefahr. Kurz nach der deutschen Reichsgründung



1870/71 und ihrer wirtschaftlichen Prosperität (plus Krise), in der sogenannten Gründerzeit, wurde all das erfunden oder zumindest institutionalisiert und somit in die Verantwortlichkeit der öffentlichen Hand gelegt, was heute stark bedroht ist: Der öffentliche Verkehr, Schulen, Universitäten, Bibliotheken, Parks und Grünanlagen und natürlich auch Kultureinrichtungen. Das zu Macht und Einfluss gekommene Bürgertum wollte seine gewonnene Vormachtstellung in repräsentativen und dem Gemeinwohl dienenden Einrichtungen zeigen. Das Verhältnis zum Staat war unzynischer als heute. Dieser wurde als Ausdruck eben jenes bürgerlichen Selbstverständnisses und seiner Organisierung der Möglichkeiten erachtet, zu Reichtum (geistig und materiell) zu gelangen. Heute erscheint vielen neoliberalen Wortführern der Staat nur noch als Verhinderer wirtschaftlicher Prosperität. Das ist die politische Situation, in der öffentlich finanzierte Kultureinrichtungen in eine Legitimationskrise gelangen, die doch eigentlich einmal den Stolz der neuen Bürger ausmachten. Bei vielen Debatten, in denen es um die Kürzung von Kulturbudgets geht, wird der Eindruck erweckt, die Kürzungen der Kulturhaushalte stelle eine Entlastung für die angespannten Haushalte von Kommunen und Ländern dar. Dass die Lage der öffentlichen Haushalte so angespannt ist, ist jedoch Ergebnis der Globalisierung und der Veränderung der ökonomischen Wirklichkeit. Nicht wenige deutsche Gemeinden haben in den 90er-Jahren ihre Wasserwerke, ihre Straßen, ihr Nahverkehrssystem an international agierende Fonds verkauft und dabei viel Geld verloren. Unternehmen oder ganze Industriezweige wie Kohle- oder Bergbau können nicht mehr mit billiger produzierenden Ländern auf dem Weltmarkt konkurrieren. Dies führt auch zu geringeren Steuereinnahmen, angespannten öffentlichen Kassen und sogenannten Sparzwängen. Die Kulturschaffenden und ihre Institutionen sind jedoch nicht, obwohl gern dieser Eindruck erweckt wird, an den schrumpfenden öffentlichen Kassen beteiligt. Im Gegenteil, in Deutschland hat in den letzten 20 Jahren ein massiver Kulturabbau stattgefunden, zum Beispiel im Theater. Seit 1992 bis heute mussten insgesamt 18 Theater in Deutschland schließen oder fusionieren. Verschärfend kommt in dieser Debatte die Tatsache hinzu, dass in der öffentlichen Auseinandersetzung immer so getan wird, als verschlängen die Kulturhaushalte unwahrscheinliche Summen am Anteil der Gesamthaushalte. Die nüchterne Realität der Zahlen spricht jedoch eine ganz andere Sprache. In Deutschland liegt seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Kultur in föderaler Hand. Das heißt, anders als in Frankreich finanzieren Länder, Städte und Gemeinden die Kulturbudgets. Ein paar erhellende Zahlen: In Berlin liegt der Anteil der



Ausgaben für die Kultur am Gesamthaushalt der Stadt bei 2 %. Wie hoch die Sparleistungen für den Gesamtetat sind, wenn man hier kürzt, ist völlig klar: verschwindend gering. 2 % seines Haushaltes investiert Berlin in die Kultur, und das bei einer Stadt, die sich international gerne den Anstrich gibt, eine Stadt für junge Künstler und (junge) Kultur zu sein; die auch weiß, dass sie kein anderes Pfund hat, mit dem sie wuchern kann, da sie in ihrer Geschichte als Inselstadt den Großteil ihrer produzierenden Industrie verloren hat. Eigentlich doch ein Anlass, mehr für die Kultur auszugeben, oder? Wenn man sich dann noch überlegt, dass der Anteil der Theater einschließlich der Opern bei 1,1 % am Landeshaushalt liegt – das Schauspiel allein nur bei knapp 0,5 % – wird die Diskussion um Kürzungen zum Zweck der Einsparungen immer absurder. Hamburg, die zweitgrößte Stadt in Deutschland, weist ähnliche Zahlen auf. 2,1 % vom Gesamtetat der Stadt gehen in die Kultur, davon sind 0,9 % für Opern und Theater bestimmt. Nicht viel anders verhält es sich in den Großstädten der Nachbarländer. In Wien, das ja eigentlich dafür bekannt ist, wie stark es seine Kulturinstitutionen fördert, beträgt der Kulturretat lediglich 2,1 % des Haushalts. Und ein Blick nach Frankreich zeigt, dass 2013 der Anteil der Kultur am Gesamthaushalt 2,53 % beträgt, 3,2 % weniger als in 2012. Der Anteil der darstellenden Künste (Theater, Tanz, Musik) liegt bei 0,24 % des Gesamthaushalts.

Trotz dieser Zahlen wird die Förderung von Kultur immer wieder unter dem Vorwand von Sparzwängen angegriffen. Diese in ihrer ursprünglichen Absicht nicht profitorientierte, aber dennoch nutzbringende Idee der Repräsentation eines neu gewonnenen bürgerlichen Selbstverständnisses wird über Bord geworfen. Der Primat der Ökonomie gegenüber der Politik hat gesiegt. Die traditionelle und bestimmt auch gerechtfertigte Skepsis der kleinen Leute gegenüber diesen Repräsentationstempeln des Bürgertums bricht sich Bahn und glaubt sich einig mit dem vorherrschenden Zeitgeist. Als ich vor anderthalb Jahren kurz nach dem Regierungswechsel in den Niederlanden in Amsterdam in ein Taxi stieg, begegnete ich einem schadenfrohen Taxifahrer, der, als er erfuhr, dass ich für das Theater arbeite, grinsend entgegnete: »Now it's payback time«. Die holländische Regierung war gerade dabei, eine historisch einzigartige Verwüstung in der Kulturlandschaft Hollands durch radikale Kürzungen durchzuführen. Der Taxifahrer war glücklich darüber, dass die jahrzehntelang gefütterten linken Kulturschaffenden endlich ihrer Finanzierung entzogen bekommen, und er genoss hämisch den Triumph, dass diese verwöhnte Kulturschickeria jetzt endlich zurückzahlen muss. Einige Jahre davor hatte ich



in Berlin eine Podiumsdiskussion unter anderem mit einem FDP-Bundestagsabgeordneten meiner Generation (zu einem ganz anderen Thema), und bevor wir auf das Podium stiegen, begrüßte er mich lächelnd mit den Worten: »Na, du champagnersaufender Subventionsschmarotzer?« Das ist das Klima, das sich im Moment europaweit breit macht. In Ländern wie den Niederlanden, Italien und besonders Ungarn, wird ein massiver Kulturabbau betrieben. Besonders prekär ist die Lage in Ungarn, wo sich die Intellektuellenfeindlichkeit mit offenem Antisemitismus und Feindlichkeit gegenüber Homosexuellen verbindet, die dazu führt, dass der Intendant des Nationaltheaters in Budapest abgesetzt und durch einen Parteisoldaten der rechtsnationalen Fidesz-Partei ausgetauscht wird. Kein gutes Klima. Wichtig zu erwähnen bleibt aber, was ich versucht habe, historisch herzuleiten. Im Grunde genommen verabschiedet sich die bürgerliche Mitte durch diese Kulturkämpfe von etwas, was ihr ureigenstes Mittel war: ihre wirtschaftliche, aber auch geistige Dominanz zu feiern. Indem sie der Finanzierung in diesen Institutionen feindlich gegenüber steht, steht sie ihren eigenen Ursprüngen feindlich gegenüber.

Besonders verheerend ist im Theatermilieu eine Entwicklung der letzten zehn Jahre. Unter dem Vorwand, für freie unabhängige Strukturen zu sein, werden die Akteure der unterschiedlichen Milieus aufeinandergehetzt. Fürsprecher des freien oder Off-Theaters behaupten, dass sie das viele Geld, das die Institutionen verschlingen, viel effizienter einsetzen. Dabei ist ihnen gar nicht bewusst, dass sie sich so zu Apologeten des neoliberalen Zeitgeists machen, obwohl es doch völlig naheliegend ist, weil das simpel formuliert heißt: Von uns bekommt ihr mehr Kunst für weniger Geld. Dass sie dadurch bei vielen Stadtkämmerern oder Kulturpolitikern offene Türen einrennen, ist auch klar. Freie Theaterstrukturen klingen zunächst jünger, wilder, romantischer, schlichtweg attraktiver. Aber Gelder, die ich als Politiker für ein Projekt, eine Truppe oder eine zeitlich begrenzte Theaterunternehmung zur Verfügung stelle, kann ich, wenn dieses Projekt abgeschlossen ist, für andere Künstler einsetzen oder gänzlich in meinem Etat einbehalten. Meine Verteilungspolitik wird flexibler. Dieser neoliberale Traum von Flexibilität bedeutet aber, dass die unterstützten Projekte kurzfristig Erfolg haben müssen. Langfristige künstlerische Entwicklungen von Ensembles oder Regisseuren, die am Theater so wichtig sind, werden dadurch unmöglich und das einzelne Projekt ist einem viel höherem Erfolgsdruck ausgesetzt. Aus Projektgeldern finanzierte Arbeitsverhältnisse sind prekärer als feste Engagements. Sozialabgaben werden selten abgeführt, der



Krankenversicherungsstatus ist ungeklärt. Die künstlerische Arbeit leidet, weil man oft nebenbei noch etwas dazuverdienen muss. Die Form des finanzierten Stadttheaters aufzugeben, würde auch dazu führen, dass Berufe wie Bühnenbauer, Theaterplastiker, Maskenbildner, Theatermaler etc. immer mehr verschwinden.

Johan Simons, mit dem ich vor einem Jahr in der Akademie der Künste auf einem Podium saß, und der viele, viele Jahre die wichtigste freie Gruppe der Niederlande, Hollandia, leitete, berichtete, dass nach seinem Weggang von Hollandia die Förderung komplett eingestellt wurde und dieses Geld auch keine andere Gruppe bekam. Das wäre ungefähr so, wie wenn man die Förderung der Schaubühne nach dem Weggang Peter Steins eingestellt hätte.

Die institutionalisierten Theaterbetriebe stellen uns als Künstler immer wieder vor eine große Herausforderung: diese Orte Jahr für Jahr, Generation für Generation mit neuem Sinn zu füllen. Wenn diese Orte allerdings grundsätzlich in Frage gestellt werden, stellt man nicht uns in Frage, die Künstler, sondern das Selbstverständnis des Bürgertums, das diese Orte ja als Bastionen seines Selbstwertgefühls erfunden hat. Wenn sich die bürgerliche Mitte davon verabschieden will, dann verabschiedet sie sich auch von einem Teil ihres kulturellen Selbstverständnisses. Die Chance, die darin liegt, dass diese Orte grundsätzlich und über Generationen hinweg von der öffentlichen Hand finanziert werden, sehen viele Künstler jedoch nicht. Wie ich stammen sie aus einem institutionsfeindlichen Hintergrund, und natürlich betrachte ich diese Tempel des Bürgertums mit gehöriger Skepsis. Aber sie bieten uns Arbeitsmöglichkeiten, Produktionsmittel, um UNSERE ANDERE ERZÄHLUNG einer Gesellschaft zu vermitteln. Wir sind natürlich angestellt wie moderne Narren des Bürgertums, über das es Späße zu machen gilt, um ihm so das selbstgefällige Gefühl zu geben, dass es alle Kritik erträgt und über sich selbst lachen kann. Allerdings wäre es fatal, diese Orte von Seiten der Künstler aufzugeben, da wir sonst in den ökonomischen Krisen, die vor uns liegen, wesentlich schneller angreifbar sind, weil man uns von heute auf morgen den Geldhahn abdrehen kann. In Amerika ist das passiert nach der Finanzkrise von 2008. Viele Unternehmen zogen sich aus dem Kultursponsoring zurück, aus dem die amerikanische Kultur sich alleine finanzieren muss. Sie mussten die Folgen des Kasinokapitalismus austragen, obwohl sie doch gar nicht die Verursacher waren.

So viel zu den materiellen Voraussetzungen des Theaterschaffens heutzutage. Schwierig wird es natürlich, wenn wir uns in dieser Situation, in der unsere materielle Sicherung



beständig angegriffen wird, auch noch in einer inhaltlichen oder ästhetischen Krise befinden.

2) Die geistigen Voraussetzungen

Das Theaterschaffen wurde in den letzten Jahren von dem Diskurs über die Postdramatik beherrscht. »Theaterschaffen nach der performativen Wende«. Die in den 70er/80er Jahren aufgekommenen neuen Theaterformen stellen kurioserweise in vielen Stadttheatern und Festivals das ästhetische Glaubensbekenntnis dar. Dabei gilt es zu beachten, dass die Kopisten und Epigonen dieses Genres weit davon entfernt sind, auf der Höhe ihrer Vorbilder zu arbeiten. Sie rühren aus den Zutaten ebenjener Avantgarde der 80er und einem missverstandenen Regietheater einen ästhetischen Einheitsbrei an. Dieser gilt überall in Deutschland als Sinnbild für modernes Theater. Die Poetologie dieses Genres geht davon aus, dass dramatische Handlung nicht mehr zeitgemäß ist; der Mensch sich nicht als handlungsmächtiges Subjekt begreifen kann; es genau so viele subjektive Wahrheiten im Zuschauerraum gibt, wie Zuschauer anwesend sind, aber keine objektivierbare, für alle gültige Wahrheit hinter den Ereignissen auf der Bühne steht; unsere Wirklichkeitserfahrung komplett fragmentiert ist und diese Wirklichkeitserfahrung nach einem Ausdruck auf der Bühne sucht. Eine komplexe Welt, vielschichtige Erfahrungen, die sich in der Verwendung vieler Medien ausdrückt: Körper, Tanz, Bild, Video, Musik, Projektion, Dokumentation, Autobiographie, Wort. Dieses Sampeln von Bruchstücken liefert mir den Beweis, dass meine Wirklichkeitserfahrung richtig ist, nämlich dass die Komplexität der Welt undurchdringbar ist und somit auch die Frage nach politischer Verantwortung, und erst recht Schuld, nicht zu beantworten ist. Ich habe das vor ein paar Jahren kapitalistischen Realismus genannt. Die Anlehnung an den Begriff des sozialistischen Realismus deshalb, weil der sozialistische Realismus auch die affirmative Ästhetik des realexistierenden Sozialismus war. Ich kann mich ein ums andere Mal des Eindrucks nicht erwehren kann, dass diese Ästhetik ebenso affirmativ ist: In einer Welt der neoliberalen Doktrin kann den Profiteuren dieser neuen Glaubensrichtung nichts Besseres passieren, als dass behauptet wird, es gäbe keinen Schuldigen mehr, alles sei so komplex und verschachtelt, dass Verantwortliche nicht mehr zu benennen seien. Ich sage auf keinen Fall, dass dies für alle Vertreter des Postdramatischen gilt, im Gegenteil. Es gibt vor allen Dingen im Dokumentartheater, bei Vertretern wie Rimini Protokoll oder Milo Rau, das genaue Gegenteil zu beobachten.



Durch ihre dokumentarische Arbeit, die oft das Journalistische streift, sind sie im Grunde genommen investigativ unterwegs und garantiert aufhellender und erhellender als der Großteil dessen, was man in normalen Stadttheateraufführungen sieht.

Aber nun komme ich noch zu einer anderen These: Ich denke, dass diese Form des dokumentarischen Theatermachens mit Experten des Alltags auch ein Phänomen der Krise des traditionellen Schauspiels ist. Traditionelle Schauspielkunst und Pflege des klassischen Repertoires hat in weiten Teilen den Bezug zur sozialen Wirklichkeit verloren. Die Menschen im Parkett erkennen ihre alltäglichen Wirklichkeiten auf der Bühne nicht wieder. Das ist ein Ergebnis des Ästhetizismus der letzten 30 Jahre, in dem man in Klassikeraufführungen seine Referenz lediglich in vorhergehenden Aufführungen suchte und in diesem geschlossenen Zirkel – oder besser gesagt: in dieser Abwärtsspirale – der Kontakt zu den sozialen und politischen Wirklichkeiten immer mehr verloren ging. Auch in der Schauspielerei ist das Phänomen zu beobachten, dass viele Darsteller ihre Phantasie nicht mehr aus ihrem eigenen Leben und Erleben schöpfen, sondern sich mehr und mehr an von ihnen bewunderten Vorbildern orientieren. Dieses Krisenphänomen führt dazu, dass Experten des Alltags kompetenter von der Wirklichkeit berichten, als dies normale Schauspieler tun, obgleich doch die ureigenste Aufgabe des Schauspielers genau darin bestehen sollte. Das ist der Kern der Krise des Theater heutzutage. Diese Krise kann natürlich durch die beschriebenen Experimente im postdramatischen Theater überwunden werden, aber auch das konventionelle Theater sollte sich dieser Herausforderung stellen. Das beginnt bei der Ausbildung der Schauspieler und ihrer Weiterbildung im Beruf. Brecht forderte als Regisseur am Berliner Ensemble seine Schauspieler auf, dass sie in die Wirklichkeit hinausgehen sollen, Gerichtsverhandlungen besuchen, in Betrieben hospitieren, um kompetent über das Verhalten der Menschen in ihrer Zeit berichten zu können. Ich versuche meine Schauspieler immer wieder aufzufordern, von ihren eigenen Biographien und Beobachtungen in ihrem Umfeld zu erzählen. Wie wirken sich die sozialen Abstiegsängste unserer Zeit auf das Verhalten der Menschen aus? Was bedeutet der Leistungsdruck in unserer Gesellschaft für unsere emotionalen Beziehungen und Sehnsüchte? Wie ordnen wir unser privates Leben diesem Diktat unter? Wie oft zerbrechen Beziehungen an dieser gesellschaftlichen Wirklichkeit des flexiblen Menschen? Warum haben wir ein hochelaboriertes Vokabular, um über unsere Partnerbeziehungen zu reden? Warum glauben wir, eine hohe Kompetenz und ein



Vokabular in Psychologien des Alltags zu besitzen? Warum werfen wir bei unseren abendlichen Begegnungen während Essenseinladungen oder in der Kneipe mit diesem Vokabular nur so um uns? Verhandeln die Neuigkeiten der Pärchen- und Fickgeschichten mit großer Leidenschaftlichkeit? Besitzen aber ein wenig elaboriertes Vokabular für unsere politischen Wirklichkeiten («Scheiß-System«)? Warum verhandeln wir die verheerenden sozialen und politischen Entwicklungen der letzten 20 Jahre nicht mit der gleichen Leidenschaft? Obwohl sie doch unsere Beziehungen und Psychologien so immens beeinflusst haben. Flexiblere Arbeitszeiten, Digitalisierung des Alltags, ständige Erreichbarkeit und Abrufbarkeit (die beruflichen Mails werden bis spät in die Nacht hinein gecheckt), ich muss mich hundertprozentig mit dem Unternehmen identifizieren, für das ich arbeite, als sei ich mit ihm verheiratet. Und das alles in einer Welt der flexiblen Arbeitsverträge, in der wir nicht einmal sicher sein können, dass wir nicht von heute auf morgen ohne Arbeit dastehen und sich unser überambitioniertes Engagement für das Unternehmen überhaupt nicht auszahlt. Das sind Lebenswirklichkeiten, die sich bis in das körperliche Verhalten der Menschen hinein beschreiben lassen. Woher sonst kommt der Boom der Zeitungsartikel über Krankheit, Müdigkeit, Depression, Burnout und die Tatsache, dass diese Phänomene immer mehr zunehmen? Die Installation des ökonomischen Denkens bis hinein in die kleinsten Kapillargefäße der Gesellschaft ist in den körperlichen und psychischen Deformationen des modernen Menschen ablesbar. Davon kann man auf der Bühne erzählen. Durchaus kompetent, wenn man seine Phantasie aus dem nährt, was um einen herum passiert.

Im idealen Theater steckt ein heimliches Versprechen, mit diesen eben beschriebenen Phänomenen der Wirklichkeit umzugehen. Zunächst sind die institutionalisierten Theater aufgrund der Tatsache, dass sie von der öffentlichen Hand finanziert werden, eigentlich unabhängig vom ökonomischen Leistungsdruck. Wenngleich Quotendenken und Fragen nach Platzausnutzung auch hier schon vermehrt um sich greifen und die Macht übernehmen. Aber eigentlich könnte das Theater ein Ort sein, der sich frei von diesem ökonomischen Legitimationsdruck artikuliert. Für das Selbstverständnis einer Gesellschaft eigentlich ein schöner Traum: Sie leistet sich ein paar Narren, die sie sich aus der Zeit des aristokratischen Hoftheaters ausgeliehen hat, die alle Freiheit besitzen, ebenjene Gesellschaft widerzuspiegeln, in Frage zu stellen, zu verlachen. Es könnte ein Ort sein, der durchaus eine reinigende Kraft besitzt. *So schlimm kann es um den Zustand einer Gesellschaft ja nicht bestellt sein, wenn sie noch daran glaubt, dass es*



wichtig und richtig ist, sich spielerisch in Frage stellen zu lassen. In anderen erzählenden Medien sind Quotendruck und ökonomischer Erfolg wesentlich größer und damit die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks wesentlich geringer. Im Fernsehen ist die Qualität des Angebotenen ein Ausdruck dieser Unfreiheit. Aber auch die Monopolisierung im Verlagswesen führt dazu, dass die Leser immer weniger das Gefühl haben, von unabhängigen Journalisten informiert zu werden. Diese Frustration durch Fernsehen und Printmedien hat nach meinem Gefühl dazu geführt, dass zumindest an der Schaubühne viele vornehmlich junge Zuschauer glauben, einen Ort zu betreten, an dem man wirklich noch frei und unabhängig spielen und nachdenken kann. Und an dem zugleich die beschriebenen Verwerfungen in den Körpern der flexiblen Menschen ihren Ausdruck auf der Bühne finden. Dazu kommt noch die simple Realität eines jeden Theatervorgangs: Er findet im Moment statt. Im dreidimensionalen Raum mit den anwesenden Körpern der Darsteller. Da kann man nichts im Nachhinein retuschieren oder wie beim Film im Schneiderraum verändern. Hier und jetzt vor den Augen des Zuschauers sucht der Schauspieler seinen Ausdruck, und der Zuschauer entscheidet als Experte seiner Wahrnehmung, ob er dem Darsteller glaubt oder nicht. In unserer digitalisierten Welt, die meist vor zweidimensionalen Bildschirmen stattfindet, ist dieser unmittelbare Moment, virtuell glaubwürdig zu agieren, ohne sich in einer virtuellen Realität zu befinden, Auftrag und Herausforderung des Theaters.

Veröffentlicht in: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Zukunft der Literatur. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co. KG, München, 2013.

