

# schaubühne am lehniner platz

Bernd Stegemann

**You cannot see, what you cannot see**

**Sechs Beobachtungen zum Stadttheater.**

I.

Hinter der Fassade des Stadttheaters vereinigen sich zwei der ältesten Kulturformen der Welt: das Theater und das Publikum. Die Spielformen des Theaters sind so zahlreich und unvorhersehbar wie das jeweils von ihnen faszinierte, belehrte, unterhaltene oder gelangweilte Publikum. Das Theater ist eine »Einmalerverfindung«, die sich in den Epochen der Geschichte eine immer wieder neue ästhetische Form gibt. Das Publikum setzt sich je nach Zeitalter und religiöser, ritueller oder künstlerischer Funktion des Theaters immer wieder anders zusammen und wird durch die jeweilige Theateraufführung aus einer Ansammlung von Zuschauenden zu einem spezifischen Publikum.

Die entstehenden Bürgergesellschaften des 18. Jahrhunderts erfanden für die zahlreichen Probleme des gesellschaftlichen Miteinanders Institutionen, in denen ältere Gewohnheiten, Regeln und Funktionen aufgehoben wurden. Eine dieser Aufhebungen stellt das Stadttheater dar. Durch die Schaffung einer solchen Institution werden Theater und Publikum an die historische Entwicklung der übrigen gesellschaftlichen Erfindungen und Einrichtungen angeschlossen. Für die Produktion und Rezeption von Theater beginnen nun ähnliche Regularien wie für die Bürgergesellschaft zu gelten: Rechtsicherheit, Arbeitsverträge, Zukunftsplanung, Ausbildungsstätten, Verwaltung und die Preisregulierung durch den Markt sind einige dieser zentralen Errungenschaften, an denen schon abzulesen ist, dass das Aufeinandertreffen von Theater und Publikum in der Institution Stadttheater eine doppelte Unruhe erzeugt. Einerseits stellt die Aufführung von Theater für die Zuschauenden immer eine Beunruhigung dar, durch die sie erst zu einem Publikum werden, andererseits gebraucht die Herstellung dieser theatralischen Verunsicherung des Publikums einen Produktionsrahmen. Die Produktionsbedingungen stellt das Stadttheater zur Verfügung. Und die Art und Weise, wie diese zur Verfügung gestellt werden, hat, wie in allen Institutionen, Einfluss auf den darin sich vollziehenden Produktionsprozess und seine Resultate. Bei industriell gefertigten Gütern ist eine deutliche Korrelation zwischen der Organisation der Arbeitsabläufe, der Ausbildung der



Mitarbeiter und der Qualität der Produkte erkennbar. Für die besonderen Arbeitsabläufe im Stadttheater gestaltet sich dieses Verhältnis ungleich schwieriger. Ebenso wie in den Manufakturen des 19. Jahrhunderts organisieren sich nun die Arbeiten, die zur Verfertigung einer Theaterraufführung notwendig sind, in einzelnen Berufen, deren qualifizierende Ausbildung nicht vor den künstlerischen Mitarbeitern halt macht. Mit den Stadttheatern entstehen die Schauspielschulen und der Beruf des Regisseurs. Erstere sollen einen genügend qualifizierten Nachwuchs ausbilden, und die Regisseure sind von ihrer ursprünglichen Bedeutung für den reibungslosen Ablauf der Probenarbeit verantwortlich. Der bühnenerfahrene Schauspieler oder Sänger ließ sich selbstverständlich nicht von einem Regisseur erklären, wie er seine Kunst auszuüben habe. Hierbei hatte einzig das Publikum mit seinem Beifall oder seinem Missfallen ein Mitspracherecht.

## II.

Der Fortschritt der darstellenden Kunst folgte, bevor der Regisseur sich zum Evolutionsbeschleuniger aufschwang, den Anforderungen, die die aufzuführenden dramatischen oder musikdramatischen Werke stellten. Die Partien aus Richard Wagners Opern verlangten eine neue Art des Gesangs, ebenso wie die Figuren der realistischen Dramatik einen anderen Schauspielstil benötigten, als die Helden der Historiendramen oder die Clowns und Liebenden aus Shakespeares Welt. Die in Deutschland aus der historischen Misere der Kleinstaaterei und einem sich um Emanzipation bemühen Bürgertum entstandene flächendeckende Bespielung der kleinen, mittleren und großen Städte mit Stadttheatern stellte einen großen Markt für alle Berufe des Theaters dar. Und wo es zahlreiche Produktionsstätten gibt, da wächst auch eine unerwartete Artenvielfalt der darstellenden Künste. Zum Ende des 19. Jahrhunderts bestehen schon so viele Spielweisen wie es Unterschiede in den Anforderungen durch die aufzuführenden Werke gibt. Der Regisseur wird immer notwendiger, um während der Proben den Überblick über die zu wählenden Mittel der Darstellung und die komplexe Organisation der ästhetischen Mittel zu behalten. Das Theater räumt ihm immer weitere Befugnisse ein, in der Wahl der Bühnenbilder, der Kostüme, der Besetzung und des Spielplans. Der Regisseur wird zur dominanten Größe im Theater. Auf ihm lastet die Verantwortung, die kostbaren Produktionsmittel sinnvoll einzusetzen. Über den Erfolg dieser neuen Kunst des Regisseurs-Theaters entscheidet zusehends weniger das zahlende Publikum als die Theaterkritik.



Das Theater, das sich in Stadttheatern organisiert, hat sich in der Konsequenz seiner institutionellen Produktionsbedingungen endgültig von seinen kultischen und volkstheaterhaften Wurzeln getrennt. Es hat durch die Produktionsweise des Regisseurs-Theaters das Theater zu einer Kunst entwickelt, die in jeder Aufführung ein Original erzeugen möchte. Im Stadttheater findet nicht mehr die Wiederaufführung des immergleichen Spiels, wie z.B. in den Theaterformen Asiens und des Orients, statt. Gespeist aus dem Zwang, jeden Abend eine andere Unterhaltung bieten zu müssen, und dem künstlerischen Wunsch, dass jede Aufführung ein einzigartiges und der Gegenwart angemessenes Werk sein möge, institutionalisiert das Stadttheater die Bedingungen der permanenten Selbsterfindung. Die Negation der Tradition wird ebenso zum Kriterium seines künstlerischen Wertes, wie die Wirkungsabsichten der Avantgarden vom Theater wiederholt werden: der Schock, die Langeweile, die Überforderung, die Destruktion, die Diskursivierung oder die krisenhafte Läuterung des Publikums.

### III.

Diente das Stadttheater von seiner Erfindung her der abendlichen Unterhaltung, die der bürgerlichen Selbstvergewisserung und Emanzipation aufhelfen sollte, so wird es mit der Erfindung des Regisseurs zu einer Manufaktur, die sich ganz den Intentionen desselben zu fügen hat. Da das Stadttheater wie alle Institutionen über ein konservatives Beharrungsvermögen verfügt, erzeugt die planmäßige Erzeugung von außerplanmäßigen Ereignissen erwartbare Konflikte. Die Institution wird als Feind der Kunst erkannt, da sie eine Regelmäßigkeit und Vorhersehbarkeit der Arbeitsabläufe, der Qualität der Aufführung und der Aufrechterhaltung des Spielplans gewährleisten soll. Der Regisseur hingegen will den Ausnahmezustand als die einzig mögliche Form zeitgemäßer Kunst und ihrer Entstehung. So wird die Probe zu einem Zeitfenster von 10.00 bis 18.00 Uhr, in dem die Regeln des Stadttheaters außer Kraft gesetzt sind, solange kein Schaden an Leib und Wertsachen daraus folgt. Seelische Schäden werden billigend in Kauf genommen, soweit sie der Steigerung der Kunst dienen. Von nun an wird ausprobiert, improvisiert, gespielt, gekämpft, geschrien, geweint, gekündigt und wieder versöhnt, um dem Phantom einer immer neuen theatralen Intensität nachzujagen. Für die Dauer der Probe wird dem Regisseur der ganze Spielzeugkasten des Stadttheaters zur Verfügung gestellt, der naturgemäß niemals ausreicht, um die grenzenlose Phantasie und die Sehnsucht nach dem noch nie Dagewesenen zu befriedigen. Das Stadttheater wird zum permanenten Gegner des Regisseurs und ist doch zugleich der privilegierte Ort, um seine Kämpfe auszutragen. Hier gibt es Werkstätten, die die Bühnenbilder bauen



können, die man anschließend theatralisch wieder vernichten lässt; hier sind die Schauspieler engagiert, mit denen man sich acht Wochen auf der Probe herumärgern kann, und natürlich gibt es hier eine Theaterleitung, die von Auslastungszahlen viel und von Kunst gar nichts versteht. Und schließlich gibt es nur im Stadttheater ein Publikum, das man angreifen, verhöhnen, langweilen und maßregeln kann und das doch über viele Abende hinweg die Treue hält und die meisten Angriffe auf sein abendliches Bedürfnis nach Theater tapfer weglacht, -schläft oder genießt. Schließlich sind die Eintrittskarten subventioniert, so dass der Spaß nicht allzu viel kostet.

Wie die Zukunft einer Institution aussieht, die sich von den Gesetzen des Marktes durch Subventionen weitestgehend befreit hat, die Bewertung ihrer Produkte einer geschmackvollen und kriterienlosen Theaterkritik überlässt und die Innovationen an den Berufsstand der Regisseure delegiert, ist fraglich.

#### IV.

Die Parallelerfindung zum Stadttheater, die in einer seiner zahlreichen Krisen entstanden ist und bis heute Konjunktur hat, ist das Künstlertheater. Mit Konstantin Stanislawski beginnt diese andere Form des Theaters in der Moderne. Von der Beobachtung provoziert, dass die Kunst des Theaters durch die Gefallsucht der Schauspieler und die leichte Verführbarkeit des Publikums durch effektvolles Spiel und oberflächliche Reize deformiert ist, sollte das Theater neu gegründet werden. Im Zentrum sollte die Aufgabe stehen, das Theater zum Ort einer lebenswahren Abbildung des Alltags zu machen. Die Dramen des Naturalismus gaben den Maßstab, an dem sich das Spiel und die Inszenierung der Schauspieler messen lassen mussten. Um dieses überhaupt möglich zu machen, mussten zugleich die Produktionsbedingungen deutlich verändert werden. Eine neue, systematische Ausbildung des Schauspielers und deutlich verlängerte Probenzeiten wurden notwendig, um die erhoffte Einheitlichkeit eines realistischen Schauspielens zu erreichen.

Am Modell des Künstlertheaters sind die institutionellen Unterschiede zum Stadttheater deutlich zu erkennen. Diese neue Institution wird erfunden und strukturiert aufgrund einer künstlerischen Idee: Wird eine bestimmte Spielweise als notwendig erkannt, dann muss die Ausbildung möglich gemacht werden; benötigt die Erarbeitung eines komplexen Zusammenspiels lange Probenzeiten, so müssen die dafür notwendigen Mitarbeiter freigestellt werden von den täglichen Aufgaben; sind umfangreiche Recherchen als



Vorarbeit oder Probenbegleitung erforderlich, müssen diese unterstützt und finanziert werden.

In der Nachfolge der großen Neugründungen von Künstlertheatern in Europa wie dem Théâtre du Soleil, dem Piccolo Teatro di Milano, Jerzy Grotowskis und Anatolij Wassiljews Truppen, das Theater Mülheim an der Ruhr und natürlich der Schaubühne am Halleschen Ufer entstand die Sehnsucht bei den Regisseuren des Stadttheaters, jede Produktion möge doch auch hier von diesem künstlerischen Geist getragen sein. Die eigenen Proben sollten zum Zentrum aller organisierten Bemühungen werden, auch wenn gerade fünf oder mehr Produktionen zugleich in den Probenbühnen erarbeitet werden. Die künstlerisch Mitwirkenden und allen voran die Schauspieler sollten zu einem völlig neuen Ausdruck und einer Einheitlichkeit des Spiels durch die Proben entwickelt werden, auch wenn sie fünf oder mehr Rollen in jeder Spielzeit so einzigartig zu erfinden haben. Die Suche nach dem Originalkunstwerk, die mit dem Beruf des Regisseurs in den Stadttheatern begann, erfuhr durch die auratischen Aufführungen der Künstlertheater eine weitere Wendung ins Extrem. Der Abstand zwischen einer Repertoireaufführung und den mehrmonatigen gemeinsamen Bemühungen eines künstlerischen Kollektivs sollte stetig vermindert werden.

V.

Der Umbau der Struktur der Stadttheater durch die Arbeitsweisen der Regisseure ging seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in eine neue Runde, die landläufig als »Regietheater« bezeichnet wird und die durch die jüngsten Entwicklungen der letzten zehn Jahre schon wieder überholt zu werden scheint. Bei dieser jüngsten Entwicklung könnte man meinen, dass die Struktur des Stadttheaters gegen die permanente Überforderung durch die Regisseure mit einer besonders raffinierten Strategie rebelliert. Die ständig wachsende Zahl an neuen, von einer Theaterleitung erfundenen Produktionen verkehrt die Druckverhältnisse, die bisher von den Forderungen der Regisseure auf die Institutionen ausgingen. Kürzere Probenzeiten, eine höhere Schlagzahl an abendlichen Aufführungen, kleinere Ensembles und weniger Ausstattung stellen den Beruf des Regisseurs vor Anforderungen, die wieder an die Anfänge seines Berufs erinnern.



Der Regisseur wird zum Verantwortlichen, trotz beengter Arbeitsbedingungen, die knappen Ressourcen so geschickt einzusetzen, dass eine ansehnliche Aufführung entsteht. Nur noch die Spitzenkräfte können einen Anforderungsdruck auf die Institutionen ausüben, auf den diese aber inzwischen gut vorbereitet sind. Das Gros der Regisseure befindet sich in einem Wettkampf, mit wenig Zeit, Geld und künstlerischer Mühe Inszenierungen zu erarbeiten, die für Höheres qualifizieren sollen. Die ästhetischen Folgen dieser neuen, beschleunigten Produktionsbedingungen sind überall zu beobachten. Der erste Einfall zählt, das direkte, meist moderierende Spiel mit dem Zuschauer verdrängt das realistische Schauspiel. Die Erarbeitung von Figuren wird übersprungen, da in der Kürze der Zeit nur Klischees möglich wären. Die Bühnenräume werden zu Einheitsbühnenbildern, alles andere wäre zu teuer und auch zu kompliziert zu probieren. Theaterabende dauern nur noch selten länger als zwei Stunden.

Das Stadttheater stellt als Institution die Bedingungen für Krisen aller Art zur Verfügung. Einige sind in seiner Geschichte historisch an seine Produktionsmittel herangetragen worden, andere hat es selbst produziert. In der aktuellen Lage vereinigt es seine drei großen Krisen des 20. Jahrhunderts. Es steht unter einem ökonomischen Sparzwang, es beschäftigt Regisseure, die künstlerisch arbeiten, und sein Publikum verändert sich aufgrund gesellschaftlicher und medialer Umwälzungen. Die Antwort der letzten zehn Jahre hierauf war die Erhöhung der Produktionszahlen<sup>1</sup>. Die Intendanten dachten hiermit alle drei Probleme zugleich lösen zu können. Sie zeigten den Geldgebern, wie effektiv sie mit den Ressourcen zu wirtschaften verstehen, sie disziplinieren die Regisseure in ihrem ausufernden Drang der Kunstproduktion und sie bieten dem Publikum immer wieder Neues und können so bei sinkender Akzeptanz für die einzelne Aufführung die Gesamtzahl der Zuschauer gleich halten. Das Stadttheater als Gesamtkunstwerk multifunktionaler, -kultureller und -räumlicher Bespielungen entsteht.

## VI.

Die Institution des Stadttheaters hat in den unterschiedlichen historischen Situationen und künstlerischen Formaten eine größere Wandlungsfähigkeit bewiesen als seine Kritiker ihm zugestanden hätten. Auch diese letzten, fast schon verzweifelt zu nennenden Prüfungen seiner Leistungsfähigkeit hat es mit flexiblen Arbeitszeiten, permanenter Überforderung und gesteigertem Einsatz unter- oder gar nicht bezahlter Mitarbeiter

---

<sup>1</sup> Die Statistik des Deutschen Bühnenvereins verzeichnet eine Steigerung der Neuinszenierungen auf deutschen Bühnen von 3387 in der Spielzeit 1991/92 auf 5106 in der Spielzeit 2007/8.



bestanden. Es wäre also denkbar, dass die nächste Innovation nach der Phase des Regietheaters und der Steigerung der Produktionszahlen, nun aus einer anderen Richtung kommt. Die politischen Modelle, die hinter den aktuellen Strukturen stehen, die Monarchie und der Kapitalismus mit seinem Wachstumsdiktat, sind zumindest theoretisch als gesellschaftliche Sackgassen erkannt.

Was Partizipation, Demokratie und Vernetzung für Institutionen bedeuten, ist in drastischen und noch schwer erkennbaren Formen im Internet und seinen Kommunikationsformen zu beobachten. Theater als Darstellung menschlicher Handlungen und Kommunikation wird auf diese Veränderung ebenso reagieren wie es das in allen vorherigen Epochen getan hat. Ob der nächste Entwicklungsimpuls von den institutionellen Bedingungen oder einer künstlerischen Idee ausgehen wird, ist noch ungewiss. Auf jeden Fall wird eine neu entstehende theatrale Unruhe auch ein neues Publikum erzeugen. Und die Kraft des Theaters, das diese in die Welt trägt, wird ausreichen, die institutionellen Bedingungen dafür zu schaffen. Hierfür stehen die Stadttheater als öffentlich finanzierte und öffentlich zugängliche Räume in privilegierter Weise zur Verfügung. Eine Abschaffung aus ökonomischen Gründen ist immer ein Angriff der Gegenwart auf die Zukunft, von der gilt: *you cannot see, what you cannot see*. Darum müssen die Institutionen jenseits der Probleme des Alltags durch die Zeiten getragen werden, um den möglichen, noch unsichtbaren Formen und Funktionen einer Zukunft zur Verfügung stehen zu können. Die Formung des Stadttheaters ist, oft zäh und langwierig, von den beiden in ihm vereinigten Gegensätzen von Theater und Publikum immer weiter betrieben worden. Diese Geschichte zu beenden, um eine neue, völlig freie Theaterwelt, jenseits aller Institutionen zu gründen, ist für naive Sehnsüchte verlockend. Diese magischen Abkürzungen zum Theaterglück übersehen die komplexe Leistungsfähigkeit des Stadttheaters, das über die Schwankungen der jeweiligen künstlerischen Erfindungen hinaus, eine vielfältige Kontinuität gewährleistet. Der narzisstischen Kränkung des einzelnen Künstlers, der sich nur noch als vorübergehendes Rad im Getriebe fühlt, steht die berechtigte Forderung zukünftiger Generationen entgegen, nicht alleine von dem Erfolg oder Misserfolg der gegenwärtigen Generation von Theatermachern ihre Produktionsbedingungen bestimmen lassen zu wollen.

Eine Abschaffung institutioneller Produktionsmittel ist zuerst einmal eine Einsparung öffentlicher Zuwendungen, deren Verknappung dann auf dem freien Markt der Fördermittel im Wettkampf der Künstler neu verteilt wird. Wird hier weiter eingespart, ist Gegenwehr mangels institutioneller Organisationen nur noch schwer zu organisieren. Die Zerschlagung von Traditionen und Institutionen dient zuerst und immer dem



Beschleunigungswillen des Kapitals und der Entsolidarisierung der um dieses Kapital kämpfenden Individuen. Die Kunst des Theaters muss in ihren abendlichen Aufführungen immer wieder neu auf diese gesellschaftlichen Übel reagieren und die Gesellschaft muss in ihren Stadttheatern die Dauer einer ständigen künstlerischen Provokation sicherstellen.

*Erschienen im Arbeitsbuch 20 »Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft«, Theater der Zeit 2011. Hrsg. Heiner Goebbels, Josef Mackert, Barbara Mundel.*

