

Die Systemfrage

Der Berliner Schaubühnen-Chef Thomas Ostermeier und Thomas Oberender, Intendant der Berliner Festspiele, im Gespräch

notiert von Frank Raddatz

Herr Ostermeier, das Verhältnis von freier Szene und Stadttheater wird oft konfliktuell dargestellt, als Kampf zwischen Arm und Reich.

Thomas Ostermeier: Im Herzen der Auseinandersetzung steht der Streit um Mittel. Oft mit sehr vereinfachten Argumenten, nämlich: Institutionen sind innovationsfeindlich, verkrustet, staatstragend, kunstfeindlich, lahm, DDR-ähnlich etc. Diesem üblichen Vorwurf wird das Bild einer freien Szene entgegengestellt, die neu, innovativ, kreativ ist und schlecht bezahlt wird. Vor diesem Horizont wird gefragt: Warum kriegt die freie Szene nicht mehr Geld, wenn sie die ästhetischen Innovationen der letzten zwanzig Jahre geleistet hat?

Der wichtigste Punkt ist für mich, dem ganz ehrlich zuzustimmen: Ja, es ist ungerecht, dass die freie Theaterszene so wenig Geld bekommt. Das ist ein echter Kampfpunkt; das muss sich unbedingt ändern. Aber hinter den Schluss „Dann sollen die Stadttheater etwas abgeben!“ setze ich ein großes Fragezeichen. Aus zwei Gründen: Erstens streben auch jene, die von der Projektförderung abhängen, nach Institutionalisierung. Das sagt jemand, der mit der Schaubühne ein Theater leitet, das 1962 von fünf Studenten der Freien Universität Berlin als Studententheater gegründet wurde. Dieses freie Theater wird mittlerweile maßgeblich von der Stadt unterstützt, so wie sich das jedes Theater wünscht, um Möglichkeiten zu haben, besser zu produzieren, die Mitarbeiter angemessen zu bezahlen etc. Zweitens – und Johan Simons hat schon darauf hingewiesen: Wenn diese Mittel aus den festen Strukturen von Institutionen herausgebrochen werden, fällt es viel leichter, sie aus den Budgets der Kommunen und Gemeinden zu streichen. Das holländische Beispiel zeigt, dass, wenn jemand wie Simons seine freie Gruppe Hollandia auflöst, plötzlich komplett die Mittel für diese Truppe aus dem Kulturhaushalt gestrichen werden, so als würde nach dem Weggang Peter Steins die Schaubühne nicht länger subventioniert. Deswegen verteidige ich die Idee institutionalisierter Häuser für Kunst, denn es muss möglich sein, nach einer bestimmten Zeit die Macher auszuwechseln, ohne dass damit die ganze Struktur wegfällt. Wer die institutionelle Kulturförderung in Frage stellt, wie die Exponenten der

Projektkultur, positioniert sich, womöglich gegen die eigene Intention, als willfähriger Botschafter eines neoliberalen, flexibel organisierten Arbeitsmilieus. Ich gehe gerne mit jemandem, der die Projektkultur befürwortet, durch dieses Haus und bitte ihn, mir jene Mitarbeiter zu zeigen, die hier überflüssig sind. Natürlich führe ich wie jeder Theaterleiter zugleich extreme Auseinandersetzungen mit meinem Betriebsrat. Wir wissen alle, dass fast 90 Prozent der Mittel eines Theaters dieser Größe an feste Arbeitsverträge und Sachkosten gebunden sind und nur ein geringer Prozentsatz an flexiblen Mitteln bleibt. Von den 16,8 Millionen Euro Budget, wovon immerhin 25 Prozent Eigenleistungen sind, also Einnahmen, bleiben 1,7 Millionen, mit denen man frei umgehen kann. Aber nur weil man in einem künstlerischen Betrieb arbeitet, muss man nicht prekären und vollkommen flexiblen Arbeitsverhältnissen das Wort reden.

Thomas Oberender: Ich bin aufgewachsen in der Haltung des Misstrauens gegenüber Institutionen. Vom Staat, um die größte zu nennen, bis zu klassischen Stadttheatern, und das hat nicht nur etwas mit meiner Herkunft aus der DDR zu tun. Aber angesichts der Zustände an der Schule meines Sohnes, an den Universitäten oder beim Sozialamt fällt mir auf, dass man Institutionen inzwischen schützen muss. Man muss sie retten als ein Gemeingut. Und so ist das auch mit unserer in der Welt einmaligen Theaterstruktur. Aber wir sind in vielen Häusern an einem Punkt, wo wir den Gürtel nicht mehr enger schnallen können. Jetzt kann man das Kleid nur noch ablegen. Allein im letzten Jahr hat das traditionelle Theatersystem in Deutschland 300 Millionen Euro an Spareffekten verkraften müssen. Wir brauchen diese produktiven Zonen einer merkantilen Windstille. Aber ich möchte klar sagen, woran ich nicht glaube: an das gute alte Stadttheater als Allheilmittel. Es ist rund achtzig Jahre alt. Nicht jeder Künstler träumt davon, unter diesen Bedingungen zu arbeiten.

Wir haben deshalb inzwischen zwei parallel operierende Systeme: das der exklusiv produzierenden Institutionen, was in der Regel die klassischen Theater sind. Und das einer kooperativ produzierenden Struktur, mit Institutionen, die in der Regel von Projektförderung abhängig sind. Diese Unterscheidung ist wesentlich produktiver als die zwischen herkömmlichen Institutionen und freier Szene. Weil inzwischen beide Bereiche Projekte realisieren und Institutionen darstellen. So erübrigen sich viele Gegensätze, die nur scheinbar sind, und geben den Blick frei auf



Deregulierung! Dieses Diktum der Schröder-Zeit traf mit der Agenda 2010 nicht nur den Sozialstaat, sondern auch die Kulturpolitik. Weniger Subventionen, mehr Projektförderung lautete die Devise. Ein Transformationsprozess, den der Berliner Schaubühnen-Chef Thomas Ostermeier als schleichende Amerikanisierung Europas hochgradig besorgniserregend findet. Thomas Oberender, Intendant der Berliner Festspiele, hält dagegen: Statt die aktuelle Förderpolitik der freien Szene sofort als Neoliberalismus zu denunzieren, sollte man nach neuen hybriden Institutionstypen suchen. – Ein Streitgespräch, das wir mit Schlaglichtern aus den freien Szenen in Nordrhein-Westfalen, München und Leipzig begleiten.

die wirklichen Differenzen. Die kooperativen Strukturen entsprechen in der Regel einem anderen Werkbegriff und sind oft die Heimat kollektiver Kurationsprozesse. Die Politik hat, insbesondere seit der Regierungszeit von Gerhard Schröder, das Modell der Projektförderung nun als sehr attraktiv erkannt. Man kann die eingesetzten Mittel besser evaluieren, Zielvorgaben machen, als Geldgeber in Prozesse ein- und wieder aussteigen. Die Deregulierungsprozesse der späten neunziger Jahre haben also nicht nur Hartz IV und die Ich-AG durchgesetzt, sondern auch die Praxis der zeitlich befristeten und wirtschaftlich evaluierbaren Kulturprojekte. Der Bund trat in diesen Jahren erstmals, trotz der Kulturhoheit der Länder, als Kulturproduzent in Erscheinung bzw. übernahm institutionelle Verantwortung in Häusern wie der Akademie der Künste oder den Kulturbetrieben des Bundes in Berlin. Und er schuf die Kulturstiftung des Bundes als eine Möglichkeit, Bundesgelder auf Länderebene zu verteilen. Auf der Grundlage föderaler und nationaler Projektförderung hat sich schließlich über Jahrzehnte hinweg ein Parallelsystem von Institutionen neuen Typs herausgebildet, vom HAU bis zu Rimini Protokoll, die keine Alternativkultur produzieren, sondern ebenfalls zeitgenössische Hochkultur und einen Großteil unserer kulturellen Dynamik verursachen.

Nur unter deregulierten Bedingungen, oft weit unter den hinnehmbaren Standards. Fünfzehn Jahre nach Schröder müssten wir nun also einen Schritt weiter gehen und nachregulieren.

Ostermeier: Vor diesem Hintergrund wird eine Debatte aufgemacht, bei der es um die Fleischtöpfe geht, weil die Mittel nicht für alle reichen.

Oberender: Dieses Brecht-Wort von den Fleischtöpfen ist viel zu grob. Da geht es um fressen oder gefressen werden. Viel fruchtbarer wäre es, nicht die Mittelfrage zu stellen, sondern eine Systemfrage, denn die gesamte Gesellschaft ist von dieser Transformation betroffen, da sich überall die Spielregeln ändern.

Ostermeier: Was die Künstler wollen, kann ich beantworten. Nehmen wir Romeo Castellucci. Ein Klassiker des freien Projekttheaters, der ästhetisch die letzten zwanzig Jahre Festivalkultur geprägt hat. Er sagt zu mir: „Jetzt, wo ich bei euch gearbeitet habe, merke ich erst, was man hier machen kann!“ Er hat große Lust auf einen noch sehr viel intensiveren Prozess mit den Werkstätten. Bislang konnte er Bühnenbilder nicht im Prozess entwickeln und noch einmal umbauen lassen etc. Unsere Struktur ist ein Traum für Romeo Castellucci.

Ich halte nichts davon, die Milieus gegeneinander auszuspielen. Unsere Leistung besteht zum Beispiel darin, mit zehn Neuproduktionen pro Jahr bei 450 Vorstellungen wenigstens 80 Prozent Auslastung zu haben. Der Hintergrund ist, dass die Damen und Herren im Kulturausschuss seit den nuller Jahren vom Quotienten sprechen. Der Quotient ist Mittelzuschuss geteilt durch Zuschauerzahlen.

Oberender: Ein Ergebnis der Schröder-Zeit.

Ostermeier: Deinen Exkurs kann ich nur unterschreiben, aber den Schluss, dass wir uns damit abfinden und nachregulieren müssen, ziehe ich nicht. Ich möchte unsere Kulturlandschaft – nicht als deutsches oder europäisches, sondern als ein bürgerliches Erbe – als Ausdruck eines bürgerlichen Selbstverständnisses bewahren. Es geht mir um eine Gesellschaft, die den erwirtschafteten Reichtum durch demokratische Institutionen wie das Parlament und die Ministerien an die Gemeinschaft verteilt. Dazu gehören Einrichtungen wie öffentliche Verkehrsmittel, Parks, Stadtbibliotheken, Schulen, Universitäten etc. Das, was das Leben in Berlin oder in Europa lebenswert macht, ist Resultat eines

demokratischen Verständnisses der Verteilung gesellschaftlichen Reichtums. Deregulierung bedeutet, dass der Staat sich überall herauszieht, um die Kräfte des Marktes unbegrenzt zu entfesseln und Kultur wie im amerikanischen Modell einem Mäzenatentum, dem Sponsoring oder der einen oder anderen Projektförderung zu überlassen. „Die Projekte sind in der Hochkultur angekommen“, heißt doch: Ein paar Leuchtturmprojekte bekommen ein Sahnehäubchen zugeteilt, ansonsten zieht sich die öffentliche Hand aus der Verantwortung zurück. Diese Transformation, mit der wir es zu tun haben, ist der Versuch, Europa zu

amerikanisieren. Das ist unser wirkliches Problem heute, und diese verheerende neoliberale Deregulierung bekommen wir nicht mit etwas Nachregulierung in den Griff.

Oberender: Wir sind uns einig, dass wir nicht wollen, dass in Zukunft Kunst mit weniger Geld produziert wird, und dass es auch nicht darum geht, Institutionen zu schließen. Abfinden will ich mich mit gar nichts. Aber wir sind uns nicht einig in unserer Auffassung davon, wie wir uns vor den Schattenseiten der Deregulierung schützen. Ich denke, wir müssen unsere Institutionen schützen. Projektarbeit ist nicht das Sahnehäubchen im System, wie das in Stadttheatern gerne gesehen wird, sondern sie findet auf Augenhöhe statt. Also sollten die Räume für Kreationen ähnlich behandelt werden wie die für Interpreten. Das ist einfach nicht der Fall.

Ostermeier: Schaut man in Günther Rühles Geschichte des Theaters in Deutschland, wird evident, dass es sich von Anfang an um ein Uraufführungstheater handelt.

Oberender: Ein Interpretentheater von Texten, die als Vorlage für Aufführungen geschrieben sind.

Ostermeier: Nein. Es ging um Uraufführungen von Hauptmann, Wedekind, Bronnen, Kaiser, Brecht, um deutsche Erstaufführungen von Strindberg und Ibsen. Die Gesellschaft hat sich in dem zeitgenössischen Autorentheater gespiegelt und selbst vergewissert. Diese Kommunikation haben wir verloren. Was du beschreibst, ist Ausdruck dieser inhaltlichen Krise, die eine Krise des Schauspielers ist, die eine Krise der Schauspielkunst ist. Diese mimetische Krise wird aufgefangen durch die postdramatische Kreation. Nicht umsonst sind es die Experten des Alltags, die bei

**„Es wird eine Debatte
aufgemacht, bei der es
um die Fleischtöpfe geht,
weil die Mittel
nicht für alle reichen.“**

Thomas Ostermeier

Rimini Protokoll und anderen dokumentarischen Theaterformen von der Wirklichkeit berichten. Darin besteht aber eigentlich die ureigenste Aufgabe des Schauspielers, der geschult ist in der Wahrnehmung menschlichen Verhaltens und der es so glaubwürdig spielen kann, dass sich das Publikum in seinem Spiel kritisch reflektiert sieht.

Oberender: Aber das ist ein Interpretentheater. Das ist durch jeden anderen nachspielbar. Jedes neue Stück von Bronnen oder Brecht konnte der Regisseur XY nehmen, um es anders zu inszenieren, aber es blieb das gleiche Stück.

Ostermeier: Im Grunde genommen sind auch das Uraufführungen.

Oberender: Interpretenkunst ist übrigens auch, was die Philharmoniker machen. Es gibt eine notierte Vorlage, die wird vergegenwärtigt.

Ostermeier: Wenn sich She She Pop auf „König Lear“ bezieht, ist es genau dasselbe.

Oberender: Nein, das stimmt nicht. Man kann diese Aufführungen ebenso wenig wie den „Wallenstein“ von Rimini Protokoll nachspielen. Das sind Theaterformen, die sind ganz anders mit ihrem Material verwachsen, bzw. sie schaffen sich ihr Material selber.

Man darf die Abende von Rimini Protokoll nachspielen. Ein Verlag besitzt die Rechte an den Spielregeln, die ein Theater kaufen kann. Es bezahlt ganz normal Tantiemen. Allerdings nicht für den Text, sondern für die Spielregeln.

Ostermeier: Man kann auch von Marthaler „Stunde null“ nachspielen. Die Rechte besitzt auch ein Verlag.

Oberender: Ich rede von Stücken, die man nicht nachspielen kann, weil sie sich nicht von dem Produzenten ablösen lassen und Performancecharakter besitzen.

Ostermeier: Performances sind sie garantiert nicht, sonst würden sie nur einmal stattfinden.

Oberender: Das wäre ja ein Happening.

Ostermeier: Ich mache hier nicht Front gegen Kollektive, bei denen mit weniger steilen Hierarchien Kunst gemacht wird. Ich bin nur gegen die Unschärfe in der Aussage, dagegen, dass die Welt nur noch zersplittert in Mosaiksteinchen gespiegelt wird und überhaupt keine Ursachen und Zusammenhänge mehr aufgezeigt werden. Deswegen bezeichne ich diese Kunstform als kapitalistischen Realismus. Das ist kein Rekurs auf Gerhard Richter, sondern auf den sozialistischen Realismus, also eine affirmative Ästhetik. So übersetze ich auch deine Message „Ihr müsst damit klarkommen, dass es weniger Geld gibt“, das heißt: Ihr müsst damit klarkommen, dass es keine politisch Verantwortlichen mehr gibt, was bedeutet: Die Finanzkrise ist ein Naturgesetz. Das ist ein Tsunami, für den es keine Verantwortlichen gibt. Ich sehe eine Identität zwischen diesem Diskurs und gewissen Theaterformen. Ich sage ganz bewusst „gewissen“ und nehme ganz bewusst Leute wie Milo Rau aus, der dokumentarisches Theater macht, um politische Prozesse zu durchdringen und Ursachen zu verstehen. Aber bei vielen sehe ich das weniger. Weniger, sage ich.

Oberender: Wie würdest du die Arbeit von Schlingensiefel in dem Zusammenhang einschätzen? Das ist für mich eine Form von Nicht-Interpretentheater.

Ostermeier: Wir werden keinem dieser Künstler in zwei Sätzen gerecht.

Oberender: Für mich ist, was er machte, extrem politisch. Ich finde aber deinen Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken, ungemein sympathisch.

Ostermeier: Das ist etwas, was unsere Dramaturgen und ich hier tagtäglich machen.

Oberender: Meine Message ist nicht, mit weniger Geld klarzukommen. Wir sollten es anders verteilen. Ich bin nicht gegen Literatur. Ich bin der Erste, der sich für Monate mit Kleist einsperren kann. Das ist doch ein Weltschatz. Ich finde es sehr gut, weiterhin zu insistieren, dass die Weisheit der Texte größer ist als unser kleines Ameisenbewusstsein. Ich will nur sagen, dass es schon immer im Theater eine Koexistenz mit nichtliterarischen Formen gab.

Ostermeier: Im 12. Jahrhundert notierte Saxo Grammaticus die erste Hamlet-Story. Slavoj Žižek siedelt Hamlet sogar in der alt-ägyptischen Mythologie an, als einen Vorgänger des Ödipus. Shakespeare nahm diesen Stoff und die unzähligen Rächertagödien, die den Grundsound des „Hamlet“ abgeben, sampelte das Pattern Rächertagödie und machte aus diesem Pattern einen Rächer, der nicht rächen will. Das ist seine kulturelle Leistung! Er machte ein Mash-up von verschiedenen Genres, von verschiedenen Storys, von verschiedenen Figuren, brachte das Hohe und das Niedrige zusammen, machte Narrenszenen mit Totengräbern usw. Auch an unserem Haus machen wir ein Mash-up mit Populärkultur, Popmusik, Gesangseinlagen von Caterina Valente, wenn wir „Hamlet“ inszenieren. Es gibt einen literarischen Kern, und

Thomas Oberender

geboren 1966 in Jena, studierte Theaterwissenschaft und Szenisches Schreiben in Berlin; er promovierte über Botho Strauß. Nach dem Abschluss seines Studiums arbeitete er freiberuflich als Dramatiker, Kritiker, Essayist und Publizist. Ab 1998 übernahm er Lehraufträge

in Dramentheorie und Theatergeschichte. 1999 ging er mit Matthias Hartmann als leitender Dramaturg und Mitglied der Direktion ans Schauspielhaus Bochum. 2005 wechselte er mit Hartmann als Kodirektor ans Schauspielhaus Zürich. Von 2006 bis 2011 leitete er das Schauspielprogramm der Salzburger Festspiele. Seit Januar 2012 ist er Intendant der Berliner Festspiele. Foto Magdalena Lepka



Thomas Ostermeier

geboren 1968 in Soltau, studierte Regie an der Berliner Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“. Direkt danach wurde er unter dem damaligen Intendanten Thomas Langhoff künstlerischer Leiter der Baracke, einer Nebenspielstätte des Deutschen Theaters.

1999 wechselte er an die Berliner Schaubühne, deren künstlerische Leitung er seit 2009 allein innehat. Einladungen führen ihn zu internationalen Festivals; 2004 war er Artiste associé beim Festival d'Avignon. Seine Arbeiten wurden vielfach ausgezeichnet, 2011 erhielt er in Venedig den Goldenen Löwen der Theaterbiennale.

Foto Paolo Pellegrin