

Der Fonds Doppelpass fördert neue Formen der Zusammenarbeit zwischen Stadttheatern und Künstler/innen der freien Szene. Unter welchen Bedingungen können diese Kooperationen gelingen? Wer profitiert von der Ermöglichung experimenteller Ansätze in historisch gewachsenen, institutionellen Strukturen? Welche Risiken und Nebenwirkungen erzeugen diese Kooperationen, und welche blinden Flecke? Vier Beobachtungen und vier Forderungen.

PHILIPP SCHULTE: DOPPELPASS – UND DANN?

Die ästhetischen wie organisatorischen Grenzen zwischen Stadttheaterbetrieben und Produzent/innen der so genannten Freien Szenen sind heute durchlässiger als vor zwanzig Jahren. „Kennenlernprogramme“ wie die Doppelpass-Förderung der Kulturstiftung des Bundes können – im besten Falle nachhaltig – zu dieser neuen Durchlässigkeit beitragen. Anfang Juli habe ich am Doppelpass-Jahrestreffen 2016 in Berlin teilgenommen. Als Dozent am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und anderswo ist mein Interesse an einem solchen Treffen natürlich auch eigennützig: Inwiefern, so meine Ausgangsfrage, verhilft ein Programm wie Doppelpass einer jungen, heterogenen, internationalen, künstlerisch wie politisch hoch aktiven Generation von freien Künstler/innen zu mehr Beschäftigungs-, Aufführungs- und Finanzierungsmöglichkeiten, also auch zu mehr Sichtbarkeit?

Denn letztlich geht es mir darum: darüber nachzudenken, wie sich Theaterbetriebe auf diese vielen spannenden neuen ästhetischen Ansätze und Realisierungsformen besser einstellen können. Unter welchen Bedingungen können in transinstitutionellem Rahmen entstandene Produktionen in dieser Hinsicht erfolgreich sein? Wer profitiert wann von der Ermöglichung experimenteller Ansätze in historisch gewachsenen, institutionellen Strukturen? Welche Risiken und Nebenwirkungen erzeugen diese Kooperationen, und welche blinden Flecke? Vier Beobachtungen und vier Forderungen meinerseits, basierend auf den Diskussionen und Tischgesprächen des Doppelpass-Jahrestreffens 2016.

Unter welchen Bedingungen können transinstitutionelle Kooperationen gelingen? Vier Beobachtungen:

Transinstitutionelle Kooperationen als gewünschte, ergebnisoffene und reflektierte Prozesse

Es sollte ja eine Selbstverständlichkeit sein – aber die Tatsache, dass genau dieser Punkt in Berlin immer wieder betont wurde, zeigt, wie wenig es das leider mitunter ist: Eine transinstitutionelle Kooperation erfordert Offenheit, Neugierde und Rückhalt im ganzen Haus, von der Ebene der Intendanz bis hin zu den Gewerken. Motivation für die Zusammenarbeit sollte ein genuin ästhetisches Anliegen sein – die verbreitete Haltung „Da gibt es Geld zu holen, lasst uns einen Antrag stellen“ reicht einfach nicht aus. Grenzgänger/innen sind dabei ausgesprochen hilfreich – damit sind Dramaturg/innen und Künstler/innen gemeint, die sowohl das Arbeiten im Stadttheaterbetrieb als auch in einer Freien Szene aus eigener Erfahrung gut kennen. Wie eigentlich immer in der Kunst, sind

alle beteiligten Akteure in transinstitutionellen Kooperationen ganz besonders gefordert, sich auf einen ergebnisoffenen Prozess einzulassen. „Vielleicht kommt am Ende auch etwas heraus, was wir einem Publikum zeigen können“ – so oder ähnlich haben es She She Pop in ihrem Doppelpassantrag formuliert. Was frech klingen mag, ist essentiell: Wer experimentelle und performative Ansätze verfolgt, erkennt schnell, dass der Prozess mindestens genauso wichtig ist wie das Resultat. Und: Die reflektierte Auseinandersetzung miteinander hört mit Bewilligung eines Förderantrags nicht auf; ein moderierter Strukturdialog, wie ihn beispielsweise das Staatstheater Braunschweig und die werkgruppe2 durchgeführt und mit Doppelpassgeldern finanziert haben, kann genau diese notwendige Reflexion gewährleisten.

Konfrontation mit dem ästhetisch Anderen

Wenn Gob Squad an der Komischen Oper Berlin sich an einer Roboter-Oper versucht, Performance Art also auf Musiktheater trifft, wird ein ganz besonders interessanter Aspekt transinstitutioneller Kooperationen deutlich: Gerade das Einlassen auf die ästhetisch jeweils sehr andere Struktur kann alle Beteiligten in einen Modus der Aufmerksamkeit und Neugierde versetzen, der in hohem Maße Kreativität erfordert und ermöglicht. Ergo: Künstler/innengruppe und Haus müssen nicht ‚zueinander passen‘ – sie sollten nur ein größtmögliches ästhetisches Interesse aneinander und eine größtmögliche ästhetische Lust aufeinander haben.

Unterschiedliche Geschwindigkeiten

Beide Partner sollten von Anfang an ihre jeweils sehr unterschiedlichen Geschwindigkeiten berücksichtigen. Der Vorlauf der Planungsprozesse an Theaterhäusern zeigt sich oft als scheinbar nicht zu vereinen mit künstlerischer Spontaneität und Improvisationslust. Besonders wichtig ist der Respekt vor der vergleichsweise Langsamkeit kollektiver Entscheidungsprozesse – auch in den Endproben.

Blinde Flecke

„Ich kann das Gerede von den blinden Flecken nicht mehr hören“ – so der Staatstheaterdramaturg zum Keynote-Speaker zu Beginn des Jahrestreffens. Es ist aber wichtig. Denn manche Sachen gehen am Stadttheater einfach nicht. Im schlimmsten Fall entwickelt sich eine Institutionsästhetik, die, ganz nach Brecht, zwar die Eignung der Kunstwerke für den Apparat überprüft, nicht aber umgekehrt. Was im Rahmen des Stadttheaters unmöglich bleibt, ist ein ‚Arbeiten am Nullpunkt‘, das auf die offenen und versteckten Voraussetzungen des Betriebs verzichten möchte. Weder sind transinstitutionelle Kooperationen mit Künstler/innen der Freien Szene der Weisheit letzter Schluss, noch kann es die Aufgabe eines Stadttheaters sein, alle theatralen und performativen Praktiken in ihrer Gesamtheit zu beherbergen. Blinde Flecke sollten eingestanden und erduldet werden – sie erfordern andere Lösungen außerhalb der Stadttheaterwelt. Sonst wird die strukturbedingte Hegemonialisierungstendenz seitens vieler Stadttheater unerträglich.

Für mehr Vielfalt und Selbstständigkeit. Vier Forderungen an Theater und Förderzusammenhänge:

Performancesparten

Das Doppelpassprogramm der Kulturstiftung des Bundes versteht sich als Anstoßförderung. In diesem Sinne ist es zwar einerseits erfolgreich, da z. B. das Jahrestreffen 2016 verdeutlicht hat, auf wie vielfältige Weise es zu transdisziplinären Annäherungsversuchen angestiftet hat. Wie nachhaltig das Interesse an und die Neugierde auf ja meistens sehr aufwändige Kooperationen über die routinierten Prozesse hinaus sind, muss sich erst noch erweisen. Ein Durchbruch ist womöglich erst dann erfolgt, wenn die Theater endlich anfangen, ernsthaft über die Einrichtung von Sparten für experimentelle, avancierte künstlerische Ansätze aus dem großen und heterogenen Bereich zeitgenössischer Performance Art nachzudenken. Ein hybrides Modell, wie es derzeit an den Münchner Kammerspielen versucht wird, kann hier eine Vorreiterrolle einnehmen!

Künstler_innenensembles

Viel wäre zudem gewonnen, wenn das alte Konzept eines Ensembletheaters neu gedacht würde. ‚Ensemble‘ würde dann nicht länger für eine Gruppe von ausführenden Schauspieler/innen, Sänger/innen, Musiker/innen oder Tänzer/innen stehen, die ihre Kompetenz unterschiedlichen Regisseur/innen zur Verfügung stellen, die sich im Gegenzug gezwungen sehen, Strategien im Umgang mit z. B. auf Schauspielschulen ausgebildeten Menschen zu entwickeln. Statt dem Primat des souveränen, stimmlich und körperlich ausgebildeten Schauspielers auf der Bühne zu frönen, das viele der freien Gruppen seit Jahren und Jahrzehnten mal mehr, mal weniger erfolgreich bekämpfen, ist über die verstärkte Einrichtung von Künstler/innenensembles nachzudenken, die Regisseur/innen, Autor/innen, Choreograph/innen und bildende Künstler/innen zusammenbringen. Denken wir die Theater als Künstlerhäuser, wie beispielsweise Guy Cassiers es in Antwerpen vorgeschlagen hat.

Umwandlung von Stadt- und Landestheatern in freie(re), aber nicht ärmere Produktionshäuser

Und vielleicht braucht ja auch gar nicht jedes Haus ein Ensemble – jedes Künstler/innenkollektiv ganz gewiss nicht. Nicht von ungefähr funktioniert das Doppelpassprogramm besonders gut mit freien – das heißt auch: ensemblefreien – Produktionshäusern, die am erfahrensten im Umgang mit freien Gruppen und Produktionsprozessen sind. Um die Beschäftigungssituation einer neuen, längst sichtbaren und durch Programme wie Doppelpass verstärkt sichtbar gemachten Generation von freischaffenden Künstler/innen nachhaltig zu verbessern, braucht es mehr solcher Häuser, die von ihrer Grundkonzeption her an ihnen und nur an ihnen interessiert sind. Die dritte Forderung lautet daher: Lasst uns pro Bundesland ein Stadt- oder Landestheater in ein freies Produktionshaus (mit gleichem Budget) umwandeln!

Doppelpass – und dann?

Zu guter Letzt bleibt die Frage, wie ein zukünftiges effektives Förderprogramm aussehen könnte. Der Eindruck, dass das Doppelpass-Programm erfolgreich zu einer verstärkten Sichtbarkeit freier Gruppen beitragen konnte, hat sich beim Jahrestreffen 2016 bestätigt. Eine logische Konsequenz daraus kann nur lauten, den produzierenden Künstler/innen in Zukunft zu mehr Souveränität und Autonomie zu verhelfen. Ein umfassendes Förderprogramm also, das über vorhandene Instrumente wie den Fonds Darstellende Künste und die „Allgemeine Projektförderung“ der Kulturstiftung des Bundes hinausgeht und das freie Produktionsweisen bzw. alternative ästhetische Ansätze im Bereich der performativen und ihnen benachbarten Künste fortan direkt unterstützt. Mögen die Künstler/innen selbst entscheiden, wo und was sie unter welchen Bedingungen für wen produzieren wollen. Dafür haben wir sie ja.

PHILIPP SCHULTE ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft Gießen und Referent für die Hessische Theaterakademie in Frankfurt/M. Er hat zahlreiche theatertheoretische Aufsätze sowie einige Bücher veröffentlicht und arbeitet als freier Dramaturg für Kollektive und Solokünstler/innen.