

Sekunden der Unordnung

Bert Neumann über dem Marketing unterworfenen Produktionsprozesse

von Ute Müller-Tischler und Bert Neumann



Bert Neumann, Sie haben immer wieder gesagt, dass Sie sich als bildender Künstler verstehen, weil Sie ohne künstlerische Freiheit nicht arbeiten können. Wie kommt es, dass Sie dann doch am Theater gelandet sind?

Tatsächlich habe ich mein erstes Engagement am Stadttheater, das war direkt nach dem Studium, vorzeitig beendet. Ich fühlte mich da fehl am Platz, unfrei, und habe mich auf die Suche nach Alternativen gemacht. Es hat dann einige Jahre gedauert, bis das Angebot mit der Berliner Volksbühne kam. Da konnten wir selbst die Regeln bestimmen, das war ein völlig anderes Gefühl als an anderen Theatern. Das war ein einmaliger Freiraum, verbunden mit Produktionsbedingungen, die mir der Kunstmarkt nicht hätte bieten können.

Wie war es damals, als Frank Castorf Sie an die Berliner Volksbühne geholt hat und Sie zusammen den Theaterbegriff erweitert und so etwas wie eine ästhetische Wende eingeführt haben?

Der Vorgang, dass wir da ein Theater bekommen haben, ohne uns darum beworben zu haben, ohne Lobby und dickes Telefonbuch, so was wäre heute nicht mehr denkbar. Das hatte mit der politischen Situation zu tun, auch mit der Sekunde Unordnung, wenn ein System zusammenbricht. Und mit einer Kulturpolitik, die sich noch auf Risiken einlassen wollte.

Es gab da einen Moment der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten in der ganzen Stadt, billige Mieten und damit Räume für Unabhängigkeit. Die Beschwörung dieses Gefühls ist heute nur noch als Bestandteil von Standortmarketing existent. Und wenn man über diese Dinge redet, kommt man schnell in den Verdacht, von gestern zu sein. Was ja ein Totschlagargument ist, mit dem jede Kritik an der Gegenwart schnell zum Schweigen gebracht werden kann. Jüngstes Beispiel: Li Edelkoort, um mal nicht nur vom Theater zu reden, eine berühmte Trendforscherin, die in ihrem kürzlich veröffentlichten Manifest „AntiFashion“ sehr fundiert und scharf unter anderem darauf hinweist, dass Mode, die ja, wie die Kunst, das Risiko notwendig braucht, immer mehr vom Marketing beeinflusst wird und somit dabei ist, sich aufzulösen. Sie legt sich also mit der Modeindustrie an, und sofort wird sie in den Fashionblogs, die sie gestern noch als höchste Instanz verehrt haben, als verblendet und alt neutralisiert. Ich sehe da absolut Parallelen zur Kunst, auch zum Theater:

Auch hier wird der Produktionsprozess mittlerweile zunehmend von Verkaufszahlen und Einschaltquoten beeinflusst. Künstler müssen lernen, sich dagegen zu wehren. Schließlich geht es ganz konkret um die eigenen Produktionsverhältnisse. Und wer das altmodisch findet, den würde ich schlicht als reaktionär bezeichnen.

Witzig in diesem Zusammenhang ist, dass der Volksbühne kürzlich vorgeworfen wurde, den Neoliberalismus im Stadttheater erfunden zu haben, da wir in den Neunzigern für das hippe Szenevolk zielgruppenorientiert, also ganz kalkuliert für einen speziellen Markt produziert hätten. Aber genau das haben wir eben nie getan. Das ist unser Erfolgsgeheimnis! Dass uns die Einschaltquote herzlich egal war und wir einfach das gemacht haben, was wir selber gut fanden, ganz egoistisch.

Seitdem sind Sie quasi der Artdirector an der Volksbühne, jemand, der für eine Gesamtästhetik im Theater sorgt. Gibt es unterschiedliche Arbeitspraxen, wenn Sie für Pollesch oder für Castorf die Bühne bauen? Es heißt zum Beispiel, dass Sie für Polleschs Produktionen im Prater den Raum eingerichtet haben, bevor das Stück geschrieben war. Normalerweise hat man es als Bühnenbildner mit Textvorgaben und Regievorstellungen zu tun, was das Handlungsgeschehen betrifft. Bei Ihren Räumen hat man den Eindruck, dass Sie eine visuelle Dramaturgie vorgeben, oder täusche ich mich? Das Bühnenbild sollte eine Setzung sein, eine Haltung haben, konkret sein, aber nicht zu Ende erzählt. Das ist entscheidend, es soll ja noch Raum lassen für das, was sich während der Proben ereignet. Also das, was mir neben dem Prozess des Erfindens des Raumes, wo ich erst mal allein arbeite, am Theater so gefällt: dass Schauspieler die Räume dann temporär bewohnen und – zum Glück meist anders, als ich dachte – dass sich da Texte ereignen und Körper bewegen, was den Raum verändert. Visuelle Dramaturgie klingt zu sehr nach einem Plan, den man nur noch ablaufen muss, so was würde mich langweilen. So unterschiedlich die Regiehandschriften von Castorf und Pollesch von außen betrachtet erscheinen mögen, beide sind Künstler, die ihre Position als Regisseur nicht missbrauchen, um Gehorsam zu erzeugen. Sondern sie sorgen, auf unterschiedliche Weise, für ein Klima, in dem allen der Freiraum zugestanden wird, der für die Entstehung von Kunst absolut notwendig ist.

Über die Jahre haben Sie den Ästhetikbegriff am Theater neu definiert und Ihre Bühnenbauten durchlässig gemacht für alle möglichen Einflüsse aus der Kunst und dem öffentlichen Leben. Konservative Stimmen befürchten dadurch allerdings eine Auflösung des Theaters. Ist die Situation tatsächlich so dramatisch?

Theater findet ja im Heute statt, ist kein Museum. Da finde ich es folgerichtig, alle möglichen Instrumente, sei es Film, Musik und so weiter – Mittel, die die Jetztzeit bietet –, auf ihre Nutzbarkeit für die Bühne hin zu überprüfen. Wichtig ist dabei, dass die Schauspieler ihre Autonomie als Agierende auf der Bühne behalten. Aber das ist sowieso, abseits der verwendeten Mittel, die Kernfrage bei kollektiver Arbeit: dass man dem anderen genug Raum lässt, selbstverantwortlich seine Arbeit zu machen.

Theater ist eine kollektive Kunstform; im selbstbestimmten, nicht hierarchischen Zusammenwirken von Künstlern mit verschiedenen Talenten entsteht im besten Falle etwas, was keiner von ihnen allein oder in anderer Konstellation hätte machen können. Gerade in diesem Modell von Zusammenarbeit liegt meiner Ansicht nach die große, zukunftsweisende Potenz von Theaterarbeit. Es geht also nicht um die Mittel, sondern um Produktionsbedingungen; um die muss man sich kümmern, wenn das Theater weiterleben soll. Es geht um Freiräume, auch um den einer existenzsichernden Bezahlung.

Die zentrale Frage in den Künsten des 20. Jahrhunderts war die nach der Autonomie. Man wollte unabhängig von Hierarchien oder Vorgaben durch das Publikum sein. Fast könnte man schließen, dass dieses Streben nach ästhetischer Unabhängigkeit und Eigenpräsenz zu einer Art Führungsanspruch der Bildkünste geführt hat und deshalb ein Kurator als Intendant irgendwie logisch erscheint.

Wenn man Ihren Gedanken konsequent zu Ende denkt, wäre doch eher ein bildender Künstler als Intendant logisch. Die entscheidende Frage ist doch nicht, aus welcher Kunstsparte einer kommt, sondern ob er Künstler oder, sagen wir: Kunstvermittler ist. Also aus welcher Perspektive heraus werden das Theater prägende Entscheidungen getroffen: aus der Perspektive der Kunstproduktion oder aus der Perspektive der Kunstverwertung? Ich finde, das ist ein absolut entscheidender Unterschied. Die Identität der Volksbühne besteht ja eben in der Selbstbestimmtheit nicht nur der Schauspieler, sondern aller am künstlerischen Prozess Beteiligten, repräsentiert durch den Künstler Castorf als Intendant.

Die Frage ist eine gesamtgesellschaftliche: Soll das durchkapitalisierte Denken alle Lebensbereiche bestimmen oder sind Alternativen möglich? Eine solche Möglichkeit zu behaupten, war eigentlich der Versuch, den wir an der Volksbühne unternommen haben. //

Quelle:

https://www.theaterderzeit.de/buch/bild_der_b%C3%BChne%2C_vol._2__strich__setting_the_stage%2C_vol._2/33008/komplett/

Abgerufen am: 20.03.2019