

DIE deutsche BÜHNE

Das Theatermagazin für alle Sparten

TITEL

Andonis Foniadakis:
Choreograf der Saison

SCHWERPUNKT


Saisonbilanz:
60 Autor:innen
haben abgestimmt

TREND

Zeitgenössischer
Zirkus im Theater

WERKSTATTBERICHT

Nibelungen-Festspiele
Worms

 Nr. 4 2025

96. Jahrgang | August 2025
Deutschland 15 €
Österreich 15 € | Schweiz 18 CHF

KUNSTFORUM International



KUNSTFORUM
International

Band 304 Juli-August 2025

CHOREOGRAFIE
UND BEWEGUNG

TANZ!

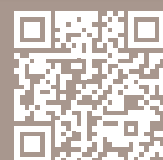
IN DEN BILDENDEN
KÜNSTEN

BAND 304

TANZ!

Jetzt lesen:

kunstforum.de



MIT WUCHT



In einem spontanen Anfall von Mitgefühl nimmt eine Zuschauerin die Schauspielerin Katharina Bach in den Arm, die für einen Moment inszenierungsgemäß die Bühne verlassen hatte. Die Wucht ihrer Rolle hat die Realität erreicht. Das geschah in „Fremd“ von Michel Friedman, einem Stück über die Auslöschung fast seiner gesamten Familie durch die Nazis und vor allem über ein Fremdsein in der Welt.

Inszenierung und Text haben mich direkt eingesogen. Raus aus dem Raum, rein in die Geschichte – in die von Friedman und auch in meine eigene. Eine Irritation, die meine Aufmerksamkeit von der Bühne löste, die aber eine umso tiefere Verbundenheit und Empathie weckte.

Solche Momente wünsche ich den Autor:innen, die DIE DEUTSCHE BÜHNE stets mit ihrer Theaterexpertise bereichern. In der *Autor:innenumfrage zur Spielzeit 2024/25* haben sie Eindrücke zu Leistungen von Theatern und Künstler:innen geliefert: wenige Premierenhöhepunkte, verlässliche Publikumsmagnete wie Pina Bausch-Inszenierungen und Florentina Holzinger und ein Trend zu unerwarteten, kleineren Produktionen und Häusern (mehr im Schwerpunkt ab Seite 46).

Ob altbewährt oder neu inszeniert: Vor allem geht es darum, wie wir im Publikum gepackt werden. Und wie dann aus Friedmans Fremdheit im Theater Verbundenheit entsteht. Damit wir – als hoffentlich Streit- wie konsensfähige Gesellschaft – der Welt nicht verloren gehen.

Ihnen, liebe Leser:innen, wünsche ich eine tolle Spielzeit!

Martina Jacobi, Redakteurin DIE DEUTSCHE BÜHNE



Fotos: Melanie Zenn (Jacobi), Miguel Schneider

Making-of Cover

Annette Hauschild fotografierte den Choreografen Andonis Foniadakis im Theaterhaus Stuttgart. Unter dem Titel „FireWorks“ feierte das Theaterhaus sein 40-jähriges Bestehen mit zahlreichen Uraufführungen und Wiederaufnahmen – darunter zwei Stücke von Foniadakis. Trotz enger Probenpläne brachte er eine konzentrierte Ruhe mit, die sich auf das rund dreistündige Shooting übertrug. Ein Porträt des Choreografen gibt's ab Seite 24.

INHALT

- 16 VERTRAUT KUNST UND KÜNSTLER:INNEN!**
Die vollständige Rede von Autorin Nino Haratischwili bei der Jahrestagung des Deutschen Bühnenvereins in Chemnitz
- 24 PRÄGENDER CHOREOGRAF DER SAISON 2024/25**
Ein Porträt über Andonis Foniadakis, der mit seinen Handlungsballetten zuletzt in Kassel und Hannover das Publikum herausforderte
- 28 ZEITGENÖSSISCHER ZIRKUS IM THEATER**
Über das Revival einer Kunstform zwischen Tanz und Objekttheater
- 32 SANIERUNG ODER NEUBAU?**
Chemnitz steht die Entscheidung vieler Theaterstädte bevor: Sanierung des Schauspielhauses, im Interim bleiben oder neu bauen?
- 34 NACHNAME: HÖRBIGER**
Schauspielerinnen Mavie Hörbiger reflektiert ihre Rolle in Elfriede Jelineks Stück „Burgtheater“ über die Nazi-Verstrickungen der Familie
- 38 THEATERGASTRONOMIE**
Ein Ausflug in Vergangenheit und Gegenwart des Cafés nt in Halle (Saale)
- 40 WERKSTATTBERICHT**
Zur Entstehung und Umsetzung von Roland Schimmelpfennigs „See aus Asche“ bei den Nibelungen-Festspielen in Worms

46 SAISONBILANZ
Höhepunkte und Trends der Spielzeit 2024/25 in unserer Autor:innenumfrage

- 70 „DIE DREIGROSCHENOPER“ MIT PUPPEN**
Eine Gegenüberstellung von Inszenierungen am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen und am Puppentheater Magdeburg
- 74 KATASTROPHENKLASSIKER**
Ein Blick auf die meistgespielten Klassiker des 20. Jahrhunderts: Samuel Becketts „Warten auf Godot“, Max Frischs „Biedermann und die Brandstifter“ und Friedrich Dürrenmatts „Besuch der alten Dame“



Der Premierenkalender der Saison 2025/26 – kostenfrei und digital hier



- 3 Editorial**
- 6 Theaterfoto**
Von Bernd Uhlig
- 8 Brosdas Blick**
Carsten Brosda über das Durchspielen von Alternativen
- 10 Wer kommt, wer geht?**
- 12 Aus der Theaterwelt**
News und Medientipps
- 14 Aus dem Bühnenverein**
Bericht von der Jahrestagung des Bühnenvereins in der Kulturhauptstadt 2025 Chemnitz
- 80 Abschied**
- 81 Vorschau/Impressum**
- 82 Letzte Fragen**
An Sopranistin Astrid Kessler

Fotos: Nasser Hashemi (16), Annette Hauschild/Ostkreuz (24), Bernadette Fink (28), Tommy Hetzel (34), Jasmin Tabatabai (40), Matthias Baus (46), Viktoria Kühne (70), Birgit Hupfeld (74)

16



24

40



74

34



46

28



70





„Die dunkle Seite des Mondes“ von Unsuk Chin an der Hamburgischen Staatsoper, fotografiert von Bernd Uhlig.

Das Bild zeigt den Chor der Hamburgischen Staatsoper in der Inszenierung des Theaterkollektivs *Dead Centre*. Mitglied Jeremy Herbert ist einer der Gewinner unserer Autor:innenumfrage im Schwerpunkt (siehe Seite 50) in der Kategorie *Raum* mit zweifacher Nennung für dieses Bühnenbild. Chins Oper verortet die „Faust“-Tragödie zwischen naturwissenschaftlicher Hybris und psychoanalytischer Traumdeutung.

Bernd Uhlig schreibt dazu: „Bei so einem spiel- und (scheinbar) trinkfreudigen Chor hat der Fotograf es leicht. Durch das Video scheint das Bühnenbild zu fliegen, und das Publikum erlebt vergrößert die kleinen Freuden der Partygesellschaft.“

Die Kritik zur Inszenierung



Foto: Bernd Uhlig, José Cura (Uhlig)

Wir Menschen sind erzählende Affen, hieß es vor ein paar Jahren in einem lesenswerten Buch von Samira El Ouassil und Friedemann Karig. Und da ist eine Menge dran. Wir erzählen uns Geschichten, um die Welt und unser Miteinander ein bisschen besser zu begreifen und beides mit Sinn aufzuladen. Historisch ist das auch einer der Gründe, warum schon in der Antike die Theater entstanden sind. Orte, an denen Geschichten vor Publikum erzählt werden, um Gemeinschaft zu formen und eine gemeinsame Beschäftigung mit den Fragen der Zeit anzuregen. Nur wenige Impulse sind auch Tausende Jahre, nachdem sie gesetzt wurden, noch so aktuell.

Gerade Erzählungen bieten die Möglichkeit, Dinge in einen Zusammenhang zu bringen. Das ist wichtig in dieser tiefgreifend verunsicherten Gesellschaft, in der alle gestresst scheinen. Angesichts der Krisen – der Rückkehr des Krieges nach Europa, der wirtschaftlichen Verwerfungen, der Energiekrise, der Klimakatastrophe, der Unfähigkeit, in Vielfalt friedlich zu leben – ist das auch kein Wunder. Insbesondere Politik scheint mittlerweile ein Wettbewerb darum geworden zu sein, die coolste Formulierung zur Beschreibung des anstehenden Untergangs zu finden. Wer das besonders gut macht, der reüssiert in der öffentlichen Arena.

In einem Klima, in dem alle diffus unzufrieden sind, schlägt die Stunde derjenigen, die behaupten, eine „Alternative“ zu haben – manche benennen sich sogar nach ihr. Natürlich widersprechen Demokratinnen und Demokraten der Idee, gesellschaftlich in die 1950er- oder 1930er-Jahre zurückzugehen. Aber einer falschen Alternative zu widersprechen formuliert noch keine vernünftige Idee, um den Zustand, der alle unzufrieden macht, zu überwinden. Die Demokratie rettet man so nicht.

Mit Maß und Mitte werden wir die Demokratie nicht retten, warnt Bühnenvereinspräsident **Carsten Brosda**. Was wir brauchen, ist die gemeinsame Suche nach etwas Neuem – und dabei die Hilfe der Theater



Carsten Brosda

wurde 1974 in Gelsenkirchen geboren. Er hat über „Diskursiven Journalismus“ promoviert. Seit 2017 ist er Senator für Kultur und Medien in Hamburg, seit 2019 Vorsitzender des Kulturforums der Sozialdemokratie und seit 2020 Präsident des Deutschen Bühnenvereins.

2023 erschien sein Buch „Mehr Zuversicht wagen. Wie wir von einer sozialen und demokratischen Zukunft erzählen können“.

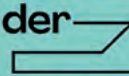
Ebenso wenig aber rettet man sie, wenn man angesichts des Chaos bloß Maß und Mitte, Ruhe und Resilienz verordnet. So wie es Kulturstaatsminister Wolfram Weimer versuchte, als er Anfang Juni anmerkte, wir lebten „in einem gesellschaftlichen Klima, dessen Taktung von linkem Alarmismus vorangetrieben“ werde. Er stellte sich gegen in seinen Augen radikalfeministische, ökosozialistische und sonstige Positionen, die am Rand der Gesellschaft stünden – und forderte auch von der Kunst mehr Bezug zu einer durch ihn definierten gesellschaftlichen Mitte ein.

So aber funktioniert das nicht: Was diese Mitte ausmacht, ergibt sich in den offenen und vielfältigen Diskursen, in der alle das Recht haben müssen, ohne Angst verschieden zu sein. Wenn wir vorankommen wollen, brauchen wir keine fertigen Definitionen, sondern die gemeinsame Suche nach etwas Neuem. Und genau auf die begeben sich Tausende Menschen jeden Abend in den Theatern unseres Landes.

Eindringlich beschrieben wurde dieser Zusammenhang in einer Szene des Filmklassikers „Ben Hur“, in der der Konsul Sextus sich mit Messala über das Aufkommen des Christentums im alten Rom unterhält und seine Sorgen über die damit einhergehenden Veränderungen äußert. Messala antwortet ihm: „Du willst also wissen, wie man eine Idee bekämpft? Mit einer anderen Idee.“

Was ist aktuell diese andere Idee? Die Antwort ist offen. Deshalb ist die gemeinsame Suche so wichtig. Gerade freie, nicht verzweckte Kulturorte wie die Theater geben die Gelegenheit, spielerisch auszuprobieren, was denn noch sein könnte. Dabei könnte die verwegene Idee entstehen, dass eine andere Realität denkbar ist als die, die wir momentan leben. Und was, außer dieser Zuversicht, die so tief in unseren Theatern wurzelt, sollte mehr Lust auf die Zukunft wecken? ■

Foto: Marcelo Hernandez

THEATER der  erweiterter
Realitäten



UTOPIE

28.-
31.08.
2025

THEATER an der RUHR  

Logo of Theater an der Ruhr and other partners.

Chemnitz
Kulturhauptstadt
Europas


**THE
UNSEEN**

chemnitz2025.de



DIE THEATER CHEMNITZ

Uraufführung
Rummelplatz
Oper nach einem Roman von **WERNER BRÄUNIG**
Musik von **LUDDGER VOLLMER**
Libretto von **JENNY ERPENBECK**

20.09.2025, Opernhaus Chemnitz | www.theater-chemnitz.de

Logos of Chemnitz Kulturhauptstadt Europas, CHEMNITZ KULTURHAUPTSTADT EUROPAS 2025, Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, and other partners.

**T
M**

Theater Magdeburg

Premieren
erste Spielzeithälfte
25/26

Von Norden rollt ein
Donner UA
von Markus Thielemann
Regie Jan Friedrich
20.9.25

Schrei so laut du kannst
UA
von Juli Mahid Carly
Regie Juli Mahid Carly
20.9.25

Schachnovelle
von Stefan Zweig
Regie Alejandro Vallejo
25.9.25

Indien
von Josef Hader und
Alfred Dorfer
Regie Bastian Lomsché
21.11.25

Penthesilea
von Heinrich von Kleist
Regie Alice Buddeberg
22.11.25

Robin Hood
von Angela Obst
Regie Paulina Neukampf
26.11.25

Die Hölle auf Erden DEA
von Maria Lazar
Regie Julia Prechtl
23.1.26

I miss you Beaver Creek
UA
von Bastian Reiber und
Bastian Lomsché
Regie Bastian Reiber
31.1.26

T (0391) 40 490 490 | www.theater-magdeburg.de



Zusammen.HALT

Spielzeitaufakt 2025/2026

Dialog für Demokratie und Zusammen.HALT
Vortrag von Michel Friedman und anschließende Podiumsdiskussion mit
Theresia Walser und Ludwig Spaehle | 25. September 2025

Von allen Geistern

UA | Theresia Walser | Inszenierung: Torsten Fischer
Mit: Judith Rosmair, Steve Karier | 26. September 2025

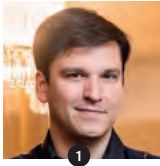
Briefe von Ruth

DE | Musical von Aksel-Otto Bull und Gisle Kverndokk | Inszenierung: Markus Olzinger
Mit: Jasmina Sakr, Tamara Pascual u.a. | 27. September 2025

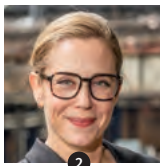


**Stadttheater
Fürth**

WER KOMMT, WER GEHT?



Das Hamburg Ballett hat sich nach nur einer Spielzeit von seinem Intendanten **Demis Volpi** getrennt. Im Mai 2025 war Kritik aus der Compagnie am Führungsstil Volpis laut geworden. Bis auf Weiteres übernehmen der stellvertretende Ballettintendant Lloyd Riggins, Ballettbetriebsdirektor Nicolas Hartmann und die stellvertretende Direktorin der Ballettschule Gigi Hyatt gemeinsam die Leitung des Balletts, das zuvor 51 Jahre lang von John Neumeier geleitet worden war.



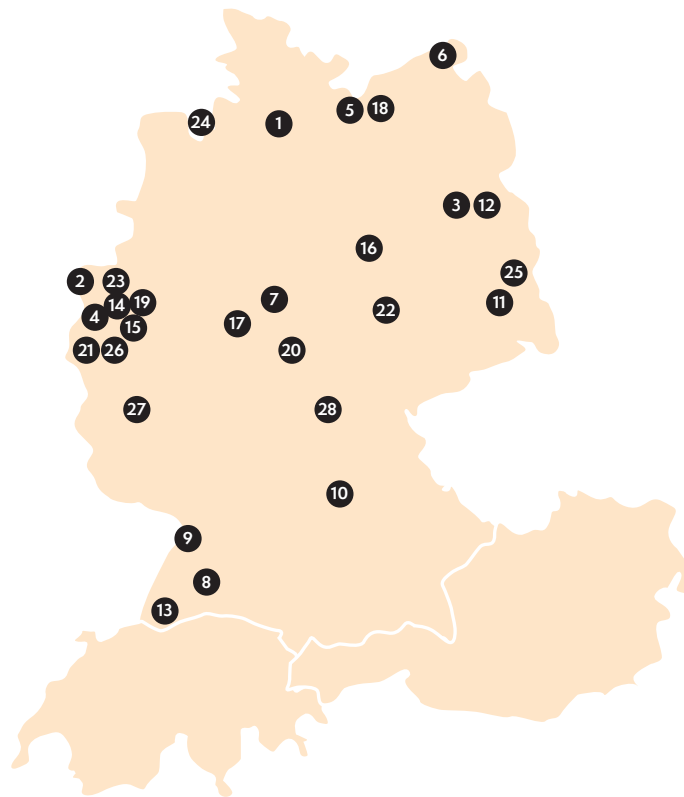
Die amerikanische Musiktheaterregisseurin **Lydia Steier** wird von 2027 bis 2029 die Ruhrtrienale leiten. Sie ist bisher die jüngste Intendantin des Festivals und folgt auf Ivo van Hove, der 2026 zum letzten Mal das Festival leiten wird.



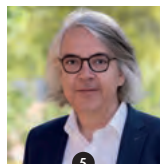
Oliver Reese hat seinen Vertrag als Intendant des Berliner Ensembles bis 2032 verlängert. Er leitet das traditionsreiche Haus seit 2017.



Ina Karr wird ab 2027/28 Generalintendantin der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf. Derzeit leitet sie in gleicher Funktion das Theater Luzern. Sie folgt auf Christoph Meyer, der sein Amt im März 2025 aus gesundheitlichen



Gründen aufgab. Derzeit wird das Haus interimistisch von Alexandra Stampler-Brown als Geschäftsführerin und Marwin Wendt als Künstlerischem Leiter geführt.

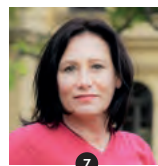


Hans Georg Wegner bleibt Generalintendant und Geschäftsführer des Mecklenburgischen Staatstheaters bis 2031. Er leitet das Sechsspartenhaus mit Standorten in Schwerin und Parchim seit 2021.



Rolf C. Hemke übernimmt ab November 2025 die künstlerische Leitung des Theaters Vorpommern mit seinen Spielstätten in Stralsund, Greifswald und Putbus. Mit dem Wechsel nach Vorpommern

beendet er seine Arbeit beim Kunstfest Weimar, das er seit 2018 geleitet hat.

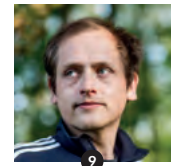


Angelika Zacek wird ab der Spielzeit 2026/27 Intendantin des Jungen Theaters Göttingen. Sie arbeitete als Schauspielerin und ist auch als freie Regisseurin tätig. Sie folgt auf Nico Dietrich, der ab 2026/27 das Westfälische Landestheater Castrop-Rauxel leitet.



Karoline Felsmann übernimmt ab der Spielzeit 2027/28 die Intendanz des Landestheaters Tübingen. Sie war Dramaturgin, derzeit ist sie stellvertretende Intendantin der Neuen Bühne

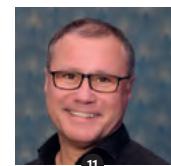
Senftenberg. Felsmann folgt auf Thorsten Weckherlin, der das Haus seit 2014 leitet.



Ab der Spielzeit 2026/27 wird **Simon Meienreis** Intendant am Theater Baden-Baden. Der 38-Jährige ist derzeit Dramaturg am Maxim Gorki Theater in Berlin. Meienreis folgt auf Nicola May, die auf eigenen Wunsch nach 22 Jahren das Theater verlässt.



Christian Ruppert bleibt geschäftsführender Direktor am Staatstheater Nürnberg, er hat seinen Vertrag bis 2031 verlängert.



Daniel Ris ist seit 2022 Intendant der Neuen Bühne Senftenberg. Trotz rekordverdächtigen Besuchs und Lob für das Programm haben der Landkreis Oberspreewald-Lausitz und die Stadt Senftenberg als Träger des Theater angekündigt, den Vertrag von Ris nicht über 2027 hinaus verlängern zu wollen.



Das Duo **Susanne Moser** und **Philip Bröking** leitet auch weiterhin die Komische Oper Berlin. Die beiden Co-Intendant:innen haben ihre Verträge bis 2032 verlängert.

Fotos: Krian West [1], Stephan Schürze [2], Julian Baumann [3], Susanne Diesner [4], Silke Winkler [5], Candy Welz [6], Dorit Gäljen [7], Stefan Rasche [8], Ilja Esra Rothhoff [9], Sebastian Lock [10], Jan Windszus [12], Marco Borggreve [13], Johan Sandberg [14], Bernie Ochs [15], Morten Albak [16], Meike Kenn [17], Jose Luis Mendoza [18], Björn Hickmann [19], Harald Dietz [20], Antoine de Saint Phalle [21], Thomas Ziegler [22], Hajime Watanabe [23], Rainer Berthoin [24], Patrick Sobonka [25], Dörthe Booberg [26], privat [27], Eike Walkenhorst [28]

AUS DER THEATERWELT



André de Ridder, Generalmusikdirektor des Theaters Freiburg, wird das Haus 2027 verlassen. Er wechselt dann als Chefdirigent an die English National Opera in London. De Ridder hat die Leitung des Freiburger Orchester seit 2022 inne.



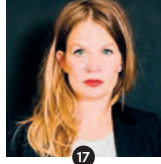
Christina Zintl wird ihr Amt als Co-Intendantin des Schauspiel Essens zum 31. August dieses Jahres aufgeben, um sich anderen künstlerischen Aufgaben zu widmen. Ihre Co-Intendantin Selen Kara wird das Haus alleine weiterführen.



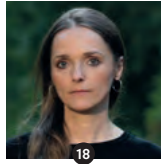
Der Vertrag von **Andrea Sangiulini**, GMD der Oper Essen, wird nicht verlängert und läuft zum 30.6.2027 aus. Grund sind Differenzen mit dem Ensemble. Auch der Vertrag von Intendantin Merle Fahrholz läuft dann vorzeitig aus.



Christian Øland tritt mit der Spielzeit 2025/26 sein Amt als Generalmusikdirektor des Theaters Magdeburg an. Er hat mit zahlreichen Orchestern im skandinavischen Raum, an der Oper Kopenhagen und beim Savonlinna Opera Festival gearbeitet. In Magdeburg hat er sich bereits mit mehreren Konzerten und einer Opernproduktion dem Publikum vorgestellt.



Die Schauspielerin und Regisseurin **Sarah Franke** wird ab der Spielzeit 2026/27 neue Schauspielregisseurin am Staatstheater Kassel. Sie hat bereits mehrfach in Kassel gearbeitet und tritt die Nachfolge von Patricia Nickel-Dönicke an, die ans Niederösterreichische Landestheater St. Pölten wechselt.



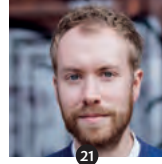
Joanna Lewicka wird mit der Spielzeit 2026/27 neue Schauspielregisseurin am Mecklenburgischen Staatstheater. Seit 2005 arbeitet sie regelmäßig als Regisseurin an Theatern in Deutschland und Polen.



Mit der Spielzeit 2025/26 bekommt das Ballett Dortmund ein neues Führungstrio. **Jaś Otrín** (Mitte) wird Intendant des Balletts sowie des NRW Juniorballetts. Ihm zur Seite stehen **Annabelle Lopez Ochoa** und **Edward Clug** als Artists in Residence. Außerdem sollen drei Kompetenzzentren für Tanz, Choreografie und Tanzpädagogik entstehen.



Lydia Bunk wurde nach einem Jahr Amtszeit als Schauspielregisseurin am Theater Eisenach von Intendant Jens Neundorff von Enzberg entlassen. Es ist bereits die dritte Kündigung auf dieser Position innerhalb von vier Jahren.



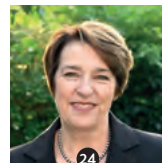
Calle Fuhr wird Hausautor, Hausregisseur und Teil des Leitungsteams am Schauspiel Köln unter Intendant Kay Voges. Fuhrs Name verbindet sich vor allem mit investigativen Theaterprojekten, die er zuletzt und während Voges' Intendanz am Volkstheater Wien realisiert hat.



Klaus Dörr ist seit 1. Juli 2025 neuer Geschäftsführer der Theater, Oper und Orchester GmbH Halle. Er hat zuvor an der Volksbühne Berlin gearbeitet, die er wegen später widerlegter Vorwürfe des Machtmissbrauchs verlassen musste. Dörr tritt die Nachfolge von Uta van den Broek an.



Eigentlich läuft **Giuseppe Spotas** Vertrag als Ballettdirektor am Musiktheater im Revier noch bis 2028. Auf eigenen Wunsch wird er mit dem Ende der Intendanz von Michael Schulz 2026 das Haus in Gelsenkirchen ebenfalls verlassen.



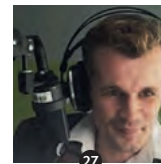
Dorothee Starke, hauptamtlich Leiterin des Kulturamtes der Stadt Bremerhaven, wurde für weitere drei Jahre im Amt als INTHEGA-Präsidentin bestätigt. Die INTHEGA (Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen e. V.) ist der Fachverband der Gastspielbranche.



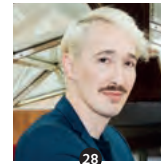
Raban Witt übernimmt die Schauspielregie am Staatstheater Cottbus während der Interimsintendanz 2025/26 von Hasko Weber. Ab der Spielzeit 2026/27 übernimmt **Berthold Schneider** die Generalintendanz in Cottbus.



Seit 1. August steht **Vera Schöpfer** an der Spitze des Kultursekretariats NRW. Sie leitete bis Ende 2024 das Filmhaus Köln und war eine der Sprecher:innen der Sektion Film/Medien im Kulturrat NRW. Schöpfer folgt auf Christian Esch, der das Kultursekretariat auf eigenen Wunsch vorzeitig verlassen hat.



Joerg Altenrath ist seit Mai 2025 neuer Intendant des Stadttheaters Lahnstein. Zuletzt war er für das Kulturprogramm der UEFA EURO 2024 in Deutschland zuständig.



Neil Barry Moss hat seinen Vertrag als Intendant des Landestheaters Coburg bis 2029 verlängert. Er hat sein Amt 2024 angetreten; aufgrund der dreijährigen Laufzeit seines bisherigen Vertrages, musste bereits jetzt über eine Verlängerung entschieden werden.



THEATER THALE

Wiedereröffnung

Fünf Jahre lang wurde in Thale (Sachsen-Anhalt) das Freilichttheater bis zur Wiedereröffnung vergangenen Mai umgebaut. „Mit dem Harzer Bergtheater haben die Thalenser eine kulturelle Infrastruktur geschaffen, die den ganzen Harz weiterbringen wird“, sagte der Landrat des Landkreises Harz Thomas Balcerowski (CDU) bei der Eröffnungsgala. Die Ton- und Lichttechnik wurde umfassend erneuert und die Platzkapazität um mehr als 600 Plätze auf 1903 erhöht – eine Anspielung auf das im Jahr 1903 eröffnete Theater. Intendant Ronny Große betonte, trotz des großen Umbaus sei der Blick ins Harzvorland erhalten geblieben: „Wir sind ein Naturtheater, und diesen Charakter haben wir bewahrt.“

VEREIN

Auflösung *art but fair*

Der Verein *art but fair international e. V.*, eine wichtige Stimme für faire Arbeitsbedingungen in Musik und Darstellender Kunst, hat sich im März 2025 aufgelöst. *art but fair* entwickelte sich seit der Gründung 2013 zu einem Impulsgeber für kulturpolitischen Wandel. 2016 mündete die Bewegung in die von der Hans-Böckler-Stiftung geförderte Studie „Faire Arbeitsbedingungen in den Darstellenden Künsten und der Musik?“, und auch auf dem Peak der #MeToo-Debatte 2018 war *art but fair* eine wichtige Stimme. Die Auflösung sieht der Verein als ein „Zeichen der Wirkung“ durch die Entstehung neuer Interessensvertretungen in Einzelsparten der Kunst und ein Ankommen des Diskurses über Macht, Gagen, Verantwortung und Solidarität in Politik und Gesellschaft.

BUCH

In einer Schweizer Kleinstadt gründen Studierende den Kulturverein „Polyphon Pervers“. Was als spontane Idee bei ein paar Gläsern Wein beginnt, entwickelt sich zur erfolgreichen Unterhaltungsmaschinerie – mit einer guten Portion Risikobereitschaft und Geschick. Béla Rothenbühler gelingt ein satirisches Buch über die Theaterwelt und wie man die Grenzen der Unterhaltungsindustrie gedanklich und wirtschaftlich auslotet. Das Luzernerdeutsche Original wurde mit dem Schweizer Literaturpreis 2025 ausgezeichnet. **Die deutsche Übersetzung ist nun bei Voland & Quist erschienen.**



DIE BESONDERE ZAHL

Mit **20 Mio.**

hat die Zahl der Zuschauer:innen in Deutschland verglichen mit der vorangegangenen Spielzeit deutlich zugenommen – bei fast gleichbleibender Anzahl an Inszenierungen und Aufführungen. Die 77. Ausgabe der Werkstatistik „Wer spielte was?“ zur Spielzeit 2023/24 des Deutschen Bühnenvereins aus Daten von Theatern aus Deutschland, Österreich und der Schweiz ist im Juli erschienen.



Die Publikation zum freien Download

SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESTHEATER

Praktikum für Politiker:innen

Im Rahmen eines Leitbildprozesses hat das Schleswig-Holsteinische Landestheater und Sinfonieorchester (SHLT) Vertreter:innen aus dem politischen Raum angeboten, in einer Theaterabteilung ein Kurzpraktikum zu absolvieren. Die Aktion soll zu einem besseren Verständnis der politisch Verantwortlichen für die dortige Arbeit beitragen. Im Bild: Rixa Kleinschmit (CDU), MdL und agrarpolitische Sprecherin, in der Rendsburger Maske beim Modellieren.



Fotos: Matthias Bein/dpa [Thale], privat [SHLT]

Premieren
Spielzeit
2025
2026

Oper

Ein Projekt im Rahmen der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025

Oper nach Werner Bräuning von Ludger Vollmer und Jenny Erpenbeck

Rummelplatz (UA)

Ruggero Leoncavallo
Der Bajazzo

Wolfgang Amadeus Mozart
Don Giovanni

Richard Wagner
Der fliegende Holländer

Martin Zels
Die große Wörterfabrik

Carl Zeller | halbszenische Aufführung mit Texten von Manfred Weiß
Der Vogelhändler

Ballett

Sabrina Sadowska
Der blaue Vogel oder Die Suche nach dem Glück

Bruno Bouché
Caravaggio oder Die Stille unseres Herzschlages

Junge Choreografinnen
Made in Chemnitz 20.26

Zoë Ashe-Browne
Showcase IX

Schauspiel

George Orwell
Farm der Tiere

Herman Melville | Bühnenfassung: Malte Kreuzfeldt
Moby Dick

Tennessee Williams
Die Katze auf dem heißen Blechdach

Suzie Miller
Prima Facie

Charles Dickens
A Christmas Carol

Rebekka Kricheldorf
Ein nacktes Ohr am Hasenbein der Liebe (DEA)

Arne Christophersen
Unterm Leuchtfener

Lot Vekemans
Blind

Johann Wolfgang von Goethe
Bühnenfassung: Malte Kreuzfeldt
Reineke Fuchs

Karel Čapek
Der Krieg mit den Molchen

Franck Duarte
Kleine Verbrechen unter Liebenden

Rudyard Kipling | Sommertheater
Das Dschungelbuch

Figurentheater

Ein Projekt im Rahmen der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025

Garagengeschichten von Frauen aus Chemnitz
Und über uns der große Wagen (UA)

Hans Christian Andersen
Das hässliche Entlein

Theaterprojekt zur Geschichte der Kindertransporte 1938/39
Wir werden nachkommen (UA)

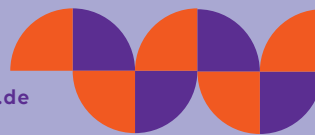
Saša Stanišić und Katja Spitzer
Hey, hey, hey, Taxi!

Carson Ellis
Wazn Teez?



Chemnitz European Capital of Culture 2025 PROGRAM PARTNER

Generalintendant: Dr. Christoph Dittrich | www.theater-chemnitz.de



DIE THEATER CHEMNITZ

ANZEIGEN

THEATER GÜTERSLOH. SPIELZEIT 2025/2026

GASTSPIELE

Gauthier Dance//Dance Company
Theaterhaus Stuttgart
TURNING OF BONES
Akram Khan

Familie Flöz
FINALE
Hajo Schüler

Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin
CHANGES
Maja Zade | Thomas Ostermeier

Théâtre National du Luxembourg / Renaissance-Theater Berlin
STAHLTIER
Albert Ostermaier | Frank Hoffmann

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin / Schauspielhaus Zürich
ICH WEISS NICHT, WAS EIN ORT IST, ICH KENNE NUR SEINEN PREIS (MANZINI-STUDIEN)
René Pollesch

Aterballetto
NOTTE MORRICONE
Marcos Morau

Burgtheater, Wien
PEER GYNT
Henrik Ibsen | Thorleifur Örn Arnarsson

Katharine Mehrling / Bergische Symphoniker
KATHARINE MEHLING SINGT BRECHT/WEILL
Ferdinand von Seebach

Batsheva Dance Company
MOMO
Ohad Naharin

Staatstheater Kassel / Weiterspielen Productions
ETWAS BESSERES ALS DEN TOD FINDEN WIR ÜBERALL
Martin Heckmanns | Friederike Heller
... und viele mehr!

EIGENPRODUKTIONEN

Theater Gütersloh
DER POSAUNENGENERAL – EINE AUFERSTEHUNG URAUFFÜHRUNG
Joachim Zelter | Christian Schäfer

PARTIZIPATIVE ANGEBOTE

Bürgerbühne Gütersloh e. V., Workshops und Spielclubs

Künstlerische Leitung: Christian Schäfer und Karin Sporer



KULTUR RÄUME GÜTERSLOH

KulturPLUS+
Dank starker Partner

theater-gt.de

BLEIBEN WIR BEWEGLICH!

Transformation – um diesen Begriff drehte sich vieles bei der Jahrestagung des Deutschen Bühnenvereins in Chemnitz. Das Verbandstreffen in der diesjährigen Kulturhauptstadt Europas zeigte, welche Veränderungen Theater und Orchester aktuell bewältigen müssen

VON MARION TROJA



Impressionen der Tagung: ein Workshop zur Rolle der Theaterkritik (l.) und das neu gewählte Präsidium des Deutschen Bühnenvereins

Technisch kühl klinge der Begriff *Transformation*, fand Carsten Brosda beim Abschied in der Chemnitzer Oper Anfang Juni im Rückblick auf die vergangenen drei Tage. Manche Diskussion und Rede sowie ein Workshop hatten sich bei dieser Jahrestagung um die Transformation der Theater und Orchester gedreht. Und das alles andere als kühl: Hitzig und besorgt, selbstkritisch und entschlossen – die Gemütslage der versammelten Mitglieder spiegelte die ganze Temperaturskala wider.

Viele stehen vor großen Veränderungen an den von ihnen verantworteten

Bühnen. Gekürzte oder unsichere Kulturhaushalte, geänderte Tarifverträge und politisch unkalkulierbare Zuständigkeiten sind Gründe, warum die Sorgen an den Häusern häufig existenziell sind. Der wiedergewählte Bühnenvereinspräsident Carsten Brosda brachte es auf eine kämpferische Formel: „Wollen wir uns verändern? Oder wollen wir, dass andere uns verändern?“

NEUE MITGLIEDER IM PRÄSIDIUM

Im Rahmen der diesjährigen Vollwahlen veränderte sich die Zusammensetzung

des Präsidiums. Dem höchsten Gremium des Verbands gehören als neue Mitglieder nun auch Eva Lange (Hessisches Landestheater Marburg), Alexandra Stampler-Brown (Deutsche Oper am Rhein), Stefan Dörr (Landestheater Detmold) und Tobias Veit (Schaubühne) an. Nach vier Jahren als Vizepräsident und Co-Vorsitzender der Intendant:innen-Gruppe stellte sich Hasko Weber, Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar, nicht noch einmal zur Wahl. Zum Abschied ermutigte er alle Anwesenden zur Teilhabe und zum Mitwirken und verabschiedete sich mit einer schwierigen Frage:

„Wer hätten wir gewesen sein wollen, wenn wir auf uns jetzt zurückblicken?“

CHEMNITZ VERTRAUT AUF VERÄNDERUNG DURCH KULTUR

Schon zur Begrüßung setzte Gastgeber Christoph Dittrich einen ermutigenden Kontrapunkt gegen Missmut und Verzweiflung. Der Generalintendant der Theater Chemnitz empfing die rund 280 Mitglieder, die in die diesjährige Europäische Kulturhauptstadt gereist waren, mit den Worten: „Es ist wunderbar, eine Stadt mit Kultur in die Zukunft zu führen.“ Zehn Jahre hatte er darauf hingearbeitet, und nur wenige hatten damit gerechnet, dass ausgerechnet Chemnitz den Titel als vierte deutsche Stadt überhaupt tragen werde. Der Erfolg gibt dem Konzept recht. Die Kultur Sorge für sichtbare Veränderungen in der Stadt und Umgebung, erklärte Barbara Klepsch, Sächsische Ministerin für Kultur und Tourismus, und legte noch einmal emotional nach: „Der Stolz auf diese Stadt kehrt zurück.“

Trotz europaweiter Beachtung und beeindruckender Besucher:innenresonanz sei die Finanzlage auch für die Theater Chemnitz schwierig, räumte Dittrich ein. Auf die Frage von Ulrike Kolter, Chefredakteurin der DEUTSCHEN BÜHNE, die das Podium auf der Opernbühne moderierte, sagte er: „Im laufenden Jahr haben wir 1,5 Millionen Euro weniger, und ich weiß nicht, wie ich darauf reagieren soll. Das ist kein Vorwurf der moralischen Art, sondern ein wirkliches Problem.“

THINKTANK ZU TRANSFORMATION

Im Workshop „Thinktank Transformation“ wurden Probleme dieser Art ganz konkret angesprochen. „Bei Transformation geht es nicht darum, ob man sich für sie oder dagegen entscheidet“, sagte einer der Teilnehmer und stellte klar: „Transformation findet immer statt. Es kommt darauf an, wie man sie gestaltet.“

Und genau diese Frage hatte sich eine Gruppe von Mitgliedern des Bühnenvereins in einem Thinktank gestellt, der von Februar bis Mai 2025 in thematischen Arbeitsgruppen Handlungsempfehlungen entwickelt hatte. In Chemnitz ging es nun um diese Ergebnisse und die Einladung an alle, gemeinsam an einer Transformation weiterzuarbeiten, die Disruption an den Bühnen verhindere und zugleich Veränderung in planbaren Zeiträumen aufzeige – für Theaterleitungen ebenso wie für Rechtsträger.

Claudia Schmitz, die in Chemnitz als Geschäftsführende Direktorin wiedergewählt wurde, fasste zusammen: „Gerade jetzt brauchen wir Mut und Haltung und das klare Einstehen für die Freiheit der Kunst. Die Transformation an den Bühnen wollen wir offensiv aus der Mitte des Verbands heraus vorantreiben. Dabei geht es darum, Vertreter:innen der Rechtsträger und Theaterleiter:innen auf Basis ihrer vertrauensvollen Zusammenarbeit miteinander in eine verbindliche Verabredung zu bringen, die es ermöglicht, gemeinsam offen und konstruktiv über die Zukunft nachzudenken. Es braucht einen Pakt als Grundlage der guten Steuerung solcher Prozesse.“

In Chemnitz wurde die Pakt-Idee kontrovers diskutiert. Es handelt sich um eine Vereinbarung zwischen Theatern und Rechtsträgern, für die es bereits einige Vorbilder verschiedener Häuser gibt. Sie kann Zeit verschaffen, in der Wandel von denen gestaltet wird, die sich der Verantwortung für die Kunst und für die Gesellschaft bewusst sind. Spielbetriebssysteme, Tarifverträge, Möglichkeiten von Kooperationen – das Prinzip des Thinktanks lautete: Expert:innen aus der Praxis und ihre direkten Partner:innen in den Kulturverwaltungen und politischen Gremien verhandeln darüber, wie die Zukunft der Häuser gestaltet wird. Nicht nur innerhalb des Verbands will der Deutsche Bühnenverein nun weiter an diesen Ergebnissen arbeiten, auch im Städtetag und der Kultusministerkonferenz wird um Verbündete geworben.

Die Rede des Bühnenvereinspräsidenten Carsten Brosda auf der Jahrestagung in Chemnitz gibt es hier zum Nachlesen



WORKSHOPS ZU KUNSTFREIHEIT, COMPLIANCE, INKLUSION UND THEATERKRITIK

Neben Möglichkeiten der Transformation widmeten sich die angereisten Intendant:innen und Verwaltungsdirektor:innen der Theater und Orchester in Deutschland sowie Vertreter:innen aus der Kulturpolitik und der Kulturverwaltung in Workshops den für die Bühnen wichtigen Themen der Kunstfreiheit, Compliance, Inklusion sowie der Rolle der Theaterkritik.

Deutlich spürbar war dabei die Kraft der gemeinsamen Idee, Kunst zu ermöglichen und damit einen wichtigen Beitrag für das gesellschaftliche Miteinander zu leisten. Und trotz der teils großen Schwierigkeiten an den verschiedenen Häusern breitete sich durch das gemeinsame Arbeiten an dieser Idee Optimismus unter den Beteiligten aus.

Bleiben wir beweglich, forderte Carsten Brosda zum Abschluss und erklärte: „Wir leben in Zeiten, in denen es oftmals so scheint, als gäbe es keine vernünftigen Alternativen zum Status quo. Diese gefühlte Ausweglosigkeit fordert Theater und Orchester heraus. Gerade in krisenhaften Zeiten brauchen wir die kreative Leidenschaft und den ästhetischen Eigensinn der Künste mehr denn je.“ ■



Marion Troja

leitet die Abteilung Kommunikation der Hauptgeschäftsstelle des Deutschen Bühnenvereins.

„MIR FEHLT DIE RISIKOBEREITSCHAFT“

In einem persönlichen Impuls ermutigte die georgische Autorin und Regisseurin Nino Haratischwili auf der Jahrestagung des Deutschen Bühnenvereins in Chemnitz, mehr der Kunst und den Künstler:innen zu vertrauen

VON NINO HARATISCHWILI

In den letzten Monaten habe ich drei Anfragen von verschiedenen Theatern bekommen, alle für meinen Roman, an dem ich aktuell arbeite und von dem nicht einmal das Thema bekannt ist. Diesen Roman soll Jette Steckel auf die Bühne bringen, die vor acht Jahren meinen Roman „Das achte Leben (Für Brilka)“ fürs Thalia Theater Hamburg inszeniert hat, eine Inszenierung, von der im April 2025 die fünfzigste Vorstellung lief. Auch meine folgenden zwei Romane sind von ihr am Thalia Theater auf die Bühne gebracht worden.

Auch wenn Jette und ich Freundinnen sind – wir haben gemeinsam an der Hamburger Theaterakademie Regie studiert und seitdem vieles gemeinsam erlebt und geteilt –, war unsere „glückliche Zwangsehe“ keineswegs unsere Idee. Die kam von der Dramaturgin Julia Lochte. Unsere Zusammenarbeit haben wir ihr zu verdanken, sie hat uns unserer beider anfänglicher Skepsis zum Trotz überzeugen können, „Das achte Leben (Für Brilka)“ Bühnentauglich zu machen. Die Tatsache, dass diese Inszenierung auch heute noch läuft und stets ausverkauft ist, zeugt natürlich vom großen Erfolg dieser Arbeit. Ich benutze diesen sehr heiklen Begriff *Erfolg* an dieser Stelle sehr bewusst. Denn wer definiert ihn? Welche Kriterien sind fürs Zutreffen des Begriffs ausschlaggebend? Vor allem in der geistig-ephemerischen Welt des Theaters, in der wir uns alle bewegen? Um dieses Thema,



das mir sehr am Herzen liegt, vertiefen zu können, muss ich vorerst einen kleinen biografischen Exkurs wagen:

Ich begann 2010 mit der Arbeit an meinem Roman „Das achte Leben (Für Brilka)“. Ich lebte damals bereits seit sieben Jahren in Deutschland, hatte mein Regiestudium abgeschlossen, schrieb Stücke, hatte bereits einen Roman veröffentlicht und inszenierte an verschiedenen deutschen Häusern. Und doch trieb mich etwas um, ließ mich nicht los, ich verspürte ein grundsätzliches Unwohlsein, eine Rastlosigkeit, die ich nicht genauer zu benennen vermochte. Ich hatte mich

vorbildlich integriert, sprach die Sprache fließend, ich schrieb sogar in ihr, hatte ein gutes und sicheres soziales Umfeld, hatte Menschen um mich, die ich liebte und die mich liebten, und doch blieb eine gewisse Fremde, eine unausgesprochene, schwer zu benennende Last, eine eigenartige Bürde, als würde sich zwischen mich und das Land, in dem ich lebte, zwischen mich und die Menschen, die mich umgaben, immer wieder ein Vorhang schieben, der eine aufrichtige Begegnung auf Augenhöhe unmöglich machte. Ich schrieb es einerseits meinem Minderwertigkeitskomplex zu, den Osteuropa gegenüber Westeuropa bis heute hegt. Ebenso aber auch der westlichen Überheblichkeit, mit der mir hierzulande nicht selten begegnet wurde. Es war eine eigenartige Außenseiterposition, in der ich trotz äußerlicher und vorbildlicher Integration stets verblieb, auch in meiner Arbeit als Regisseurin und Autorin. Es war eine Position, die es mir nicht erlaubte, irgendwo gänzlich anzukommen, Fuß zu fassen. Inszenierte ich zu regelmäßig, kam die Frage auf, warum ich nicht schreiben würde. Tat ich das Letztere, entzog man mir die Daseinsberechtigung in meinem erlernten Beruf. Verhandelte ich in meinen Werken Georgien, war die Erwartung, dass ich mich von nun an ausschließlich darauf beschränkte; rückte ich meine deutsche Gegenwart in den Fokus, war es anbiedernd. Es schien kein *Und* in meiner Biografie vorgesehen zu sein, als müsste ich mich permanent entscheiden:

zwischen Georgien und Deutschland, zwischen Ost und West, zwischen Inszenieren und Schreiben. Und tat ich das, war es auch nicht ausreichend, irgendetwas fehlte oder war immer zu viel: Mal war ich zu pathetisch, zu erzählerisch, demnach zu wenig postdramatisch, zu emotional, zu wenig ironisch, zu grausam, zu unironisch, zu weiblich, zu wenig weiblich, zu ostig, zu wenig ostig, zu poetisch, zu dramatisch, zu literarisch, zu politisch, zu artifizuell, zu wenig formal, zu wenig intellektuell, zu, zu, zu... Wenn es etwas gibt, das mir seit meinem Umzug nach Deutschland als Mensch oder als Künstlerin besonders oft zugeschrieben wird, dann ist es dieses Adverb – dieses *Zu* ist zu einer zweiten Haut, einer Art zusätzlicher Schicht meiner Identität geworden.

Denn mein Ich wird, seit ich in diesem Land lebe, unentwegt hinterfragt, sezirt und bewertet. Jedes meiner Zus wird mit meiner Herkunft erklärt. Mir werden unentwegt Traumata unterstellt, die meine Themenwahl erklären, mir wird eine unaufhörliche Übertreibung angedichtet, die meine Arbeitsform zugänglich macht, mir wird eine angeborene Sentimentalität übergestülpt, um meinen künstlerischen Geschmack zu rechtfertigen. Mir wird nahezu ununterbrochen die Möglichkeit einer Begegnung auf Augenhöhe verwehrt, indem man mir aus schlechtem Gewissen der Wohlstandsgesellschaft heraus etwas Tragisches und zutiefst Dramatisches zuschreibt, oder es wird mir aus einer genauso irrtümlichen Annahme, ich verfügte über eine nationalbedingte, in meiner DNA verankerte Rührseligkeit, jegliche rationale Reflexionsebene in Abrede gestellt. Als würde das Emotionale jegliche Rationalität ausschließen. Als bestünde der Mensch aus einem Entweder-oder. „Was du alles schon erlebt hast... Was wissen wir hier schon von existenziellem Leid“ ist genauso ein Teil des Problems wie „Du solltest in Polen oder Serbien inszenieren, ich glaube, dort wird man mit deiner Emotionalität besser umgehen können“.

Das Exil als solches, der geografische Ortswechsel, die Inflation der „Wäh-

rung“, die in deiner Vergangenheit Gültigkeit hatte, sprich die Infragestellung von allem, was dir einst als gegeben oder selbstverständlich erschien und was durch den Orts- und Sprachwechsel eine vollkommen andere Perspektive bekommt, bricht zuallererst deine Gewissheiten auf, erschafft dann aber zugleich neue Horizonte. Das Einzige, was man nie wieder erlangt, ist Vollständigkeit: in keiner Haltung, in keiner Annahme, in keiner Idee und in keiner Emotion. Denn man hat schon begriffen, dass nichts absolut ist, weil das einst als absolut Erachtete bereits zerbrochen ist. Und weil man dies bereits einmal erlebt hat, weiß man, dass jede als vollkommen oder absolut verkaufte Wahrheit ein Trug-

„War man einmal existenziell bedroht, und der Boden unter den Füßen hat sich als dünnes Eis erwiesen, weiß man von da an, dass jede Sicherheit eine Illusion ist – vorausgesetzt, man hat diese Erfahrung überlebt.“

schluss ist. Diese Erfahrung gleicht einer Kriegserfahrung, auch da spreche ich aus eigenem Erleben, und daher maße ich mir an, Folgendes zu behaupten: War man einmal existenziell bedroht, und der Boden unter den Füßen hat sich als dünnes Eis erwiesen, weiß man von da an, dass jede Sicherheit eine Illusion ist – vorausgesetzt, man hat diese Erfahrung überlebt. Diese Erkenntnis ist nicht nur schlimm, im Gegenteil, sie befreit einen auch von gewissen Zwängen, verdammt einen zur ewigen Skepsis und eröffnet zudem gewisse Freiheiten. Und wenn diese Erkenntnis einen Menschen ereilt, der auch noch Kunst macht, kann man nahezu von einem Geschenk sprechen, denn Kunst entsteht selten aus Gewissheit und Sicherheit. Jedem Kunstwerk gehen Fragen und Zweifel voraus, Un-

vollständigkeiten, Brüche, Unstimmigkeiten und allem voran das Wissen um die Unmöglichkeit von endgültigen Auswegen oder Lösungen. Aber zurück zu meinem Exkurs:

Da ich damals in einer vermeintlich sicheren Welt lebte, hier in Deutschland, wo es einen klaren Verhaltenskodex gab, künstlerische Moden, der gute Geschmack zumindest in den intellektuellen Kreisen einer Doktrin glich, das Theater stark reglementiert war: in hohe und niedere Kunst, die Kunstwelt als solche einer hermetischen, elitären Halle ähnelte, zu der ich mir ebenfalls Zutritt verschaffen wollte, versuchte ich mich anzupassen – aber diese Anpassung führte schlussendlich zu einer Negierung meiner Selbst. Weil ich immer wieder auf meine Herkunft reduziert wurde, wollte ich sie tilgen, und so machte ich in meiner Arbeit einen großen Bogen um sie, bis ich anfang, mich selbst zu verleugnen. Meine Assimilation ging so weit, dass ich jegliche Glaubenssätze, Überzeugungen, Erfahrungen, die ich aus meiner früheren Welt mitgebracht hatte, für nichtig erklärte und versuchte, mich neu beschriften zu lassen: von der anderen, der besseren, der demokratischeren, der fehlerfreien Welt, in der ich glaubte, zu leben. Schließlich hat die Welt, aus der ich komme, in den letzten vierunddreißig Jahren vier Kriege erlebt und kämpft bis heute ums Überleben. Somit konnte sie nicht sonderlich gut als „Stütze“ fungieren. Wie bereits erwähnt, ist der Verlust jeglicher Gewissheit nicht nur qualvoll, er befreit einen auch. Er befreit einen allem voran von dem nur zu menschlichen und somit universellen Wunsch des Gefallenwollens. Natürlich will man weiterhin Teil einer Gemeinschaft sein, verstanden werden, aber dies geht nicht automatisch einher mit dem Wunsch nach Billigung. Heute empfinde ich es nahezu als verpflichtend, das Richtige meiner zweiten Heimat an dem aus der ersten Heimat mitgebrachten Falschen zu wetzen wie Messer, die ich besonders scharf schleifen will. In diesem ewigen Abwägen, Vergleichen, in diesem steten Prüfen liegt für mich der Spalt, in dem ich mich mittlerweile am heimischsten fühlen kann. Aber



damals war ich weit entfernt von dieser Sicherheit, nur das Unwohlsein steigerte sich, beunruhigte mich und trieb mich auf die Suche nach Antworten.

Die Arbeit an „Das achte Leben“ war mein Befreiungsschlag. Ohne dass ich damals wusste, was genau ich tat, wusste ich, dass ich es aus einer tiefen Not, einem existenziellen Bedürfnis heraus tat, denn ich wollte herausfinden, wer ich war – jenseits jeglicher Zuschreibungen. Ich begriff, dass in dieser eigentümlichen Position, in der ich mich befand, auch eine Chance lag: Wenn alles an mir ein einziges *Zu* war, dann besaß ich eine gewisse Narrenfreiheit, dann konnte ich auch mit diesen *Zus* eine Zumutung produzieren: im Umfang, thematisch, in der Form. Nichts bedienen, nichts erfüllen, niemandem gefallen. Etwas, was keiner haben musste, und etwas, wofür sich keiner zu interessieren brauchte. Außer mir selbst. Und auch, wenn es kein Rezept für Kunst gibt und geben kann, auch wenn Millionen Ansätze existieren, woraus Kunst entsteht, glaube ich fest daran, dass sie stets aus etwas zutiefst Persönlichem erwachen muss, um aufrichtig, um ehrlich zu sein und um andere zu erreichen.

Ich habe viele Jahre gebraucht, um mich von diesen Zuschreibungen freizumachen, aber am Ende habe ich sie umarmt. Vielleicht weil ich realisierte, dass meine Art, mich auszudrücken, tatsächlich etwas mit einer Verortung zu tun hat, wenn auch nichts mit jenem „Kaukasus“, den sich die Menschen hierzulande oftmals als einen wilden und ungezügelter Ort ausmalen, „Osteuropa par excellence“, wo man Wodka trinkend mit 180 km/h die Schluchten runterbraust, sondern einer Verortung, die eine geschichtliche ist. Denn aufgewachsen bin ich in den düsteren, postsowjetischen 1990ern, eine apokalyptische Zeit voller Anarchie, Krieg, Gewalt, Drogen, Überleben, Dunkelheit und Gefahr. Nichts war sicher, niemand garantierte einem einen Morgen, und niemand erhob einen Anspruch darauf. Schießereien sind pathetisch, Flüchtlingsströme durch schneebedeckte Gebirgspässe sind pathetisch, aus USAID-

Milchpulver und -Margarine zubereitete Kuchen sind pathetisch, Raubüberfälle, russische Panzer, russische Sperrstunden, russische Soldaten – das alles kann erstaunlich pathetisch sein, und dieses Pathos hinterlässt Spuren, brennt sich ein, brandmarkt einen. Der Unterschied ist nur, dass man in der Situation, quasi im Auge des Orkans, keine Möglichkeit hat, sich über diesen Begriff Gedanken zu machen, man reflektiert nicht, wenn man überlebt. Diese intellektuelle Ebene existiert nicht, wenn man nicht weiß, was man abends essen soll und wie man morgens zur Schule kommt, wenn die Stadt wieder einmal lahmgelegt ist.

„Der Erfolg dieses Romans und später auch dieses Theaterstücks basiert größtenteils auf Vertrauen.“

Moralische Überlegenheit muss man sich leisten können. Pazifismus muss man sich leisten können. Ideale sind selten kostenlos. Also befreite ich mich von diesem Zwang des Bedienens und schrieb mich frei. Ich dachte weder an die Rezeption noch an den vermeintlichen Erfolg – denn nach marktwirtschaftlichen „Berechnungen“ konnte solch ein Vorhaben nicht besonders erfolgversprechend sein. Vier Jahre lang befand ich mich in einem Prozess der Häutung, ja, am ehesten könnte ich das Schreiben dieses Buches mit einer Häutung vergleichen. Je mehr der Umfang wuchs, desto mehr schwanden alle Zuschreibungen, alle *Zus* fielen nach und nach von mir ab. Ich kündigte quasi mein Leben, war sehr viel in fremden Ländern unterwegs, sah meine Familie und Freunde kaum noch. Nichts war gewiss, außer mein dringendes Bedürfnis, meiner Geschichte, meiner Identität auf den Grund zu gehen, mich der Geschichte des 20. Jahrhunderts aus der östlichen Perspektive anzunähern, einen Ausgleich zu schaffen, die westlich diktierte Meinungshoheit über meine Identität abzu-

kratzen und der Wahrheit, sofern sie existiert, einen Schritt näher zu kommen.

Um all das tun zu können, brauchte ich, mehr als etwaige Möglichkeiten und Unterstützung, einen Vertrauensvorschuss. Und dieser Vertrauensvorschuss war die Gewissheit, dass mein Verlag – sie hatten keine Vorstellung davon, woran ich arbeitete, außer, dass es ein Roman werden würde – dieses Buch veröffentlichen würde. Die Gewissheit, sprich: das Vertrauen. Das hatten wir in unserem Arbeitsverhältnis von Anfang an klargestellt. Als ich in den Verlag kam, war es das Erste, was ich von meinem Verleger einforderte: ein langfristiges Verhältnis, das nicht automatisch an Erfolg oder irgendeinen Druck diesbezüglich gekoppelt sein würde. Wichtiger als alles andere erschien mir die Tatsache, dass man mir diese rare Möglichkeit zur Augenhöhe einräumte. Ein geschützter Raum, in dem man begriff, dass die Bewertung einer Sache oder eines Menschen stets eine Frage der Perspektive ist. Dass das, was an diesem Ort gesellschaftlich akzeptiert und erwünscht ist, andernorts als etwas Inakzeptables oder gar Unerwünschtes gelten kann. Dass es keine Deutungshoheit eines einzigen Narrativs geben kann. Dass die Welt nicht aus Entweder-oders besteht. Dass sie ein *Und* darstellt und dass gerade die Kunst all diese Differenzen, Widersprüche, Polaritäten und Paradoxe abbilden kann. Dass das geschriebene Wort im Besonderen vermag, uns mit all diesen Gegensätzen, die wir im Leben und in der Politik nur so schwer aushalten, zu versöhnen.

Zu Beginn benutzte ich diesen Begriff mit dieser extrem komplexen Bedeutung: Erfolg. Und darauf will ich eigentlich hinaus. Der Erfolg dieses Romans und später auch dieses Theaterstücks basiert größtenteils auf Vertrauen. Davon bin ich überzeugt. Mein Verleger vertraute mir. Julia Lochte vertraute der Kombination aus Jettes und meinen Fähigkeiten. Ich vertraute Jettes Talent. Vertrauen muss nicht aus Liebe erwachsen. Es kann aus Respekt oder Neugier entstehen, Vertrauen erfordert aber stets eine Risikobereitschaft. Wir haben weder im

Leben noch in der Kunst eine hundertprozentige Garantie. Und Risikobereitschaft ist etwas, was mir in der gegenwärtigen Theaterlandschaft so sehr fehlt.

Einer der Gründe, warum ich das Theater so sehr liebe, ist die Tatsache, dass es als Ort, als Idee eine der wenigen antikapitalistischen Inseln unserer Gesellschaft bildet. Gerade die deutsche Theaterlandschaft, die so einmalig und besonders ist, hat all die Möglichkeiten, von denen man als Theatermacher nur träumen kann. Die Subventionen ermöglichen einen geschützten Raum zum Ausprobieren, im ursprünglichsten Sinn des Wortes. Theater erzielt keinen materiellen Wert, die Leistung ist nicht mit Gewinn gleichgesetzt, es ist verschwenderisch: Man erschafft etwas, das von kurzer Dauer ist, und lässt es dann wieder verschwinden. Genau dieser Gedanke ist für mich immer zentral, wenn ich an das Theater als gesellschaftlichen Raum denke, es ist eigentlich ein sehr unschuldiger Raum, unschuldig in einem kindlichen Sinne, wo das Ausprobieren, Experimentieren, Sich-Ausliefern und vor allem auch das Scheitern – eines der größten Tabuthemen unserer Zeit – zugelassen, gar notwendig sind, wo der Prozess nicht minder wichtig ist als das Ergebnis. Es ist im Grunde tatsächlich ein „Schreiben im Sand“, wie Luk Perceval es einst formulierte. Es entsteht live, passiert in der Gegenwart, wir können es nicht erhalten, es ist zu Ende, wenn es zu Ende ist, und es hat keinen materiellen Wert. Wir können es schlecht als Ware anbieten, und wir können es schlecht konservieren. Es zwingt uns, im Hier und Jetzt zu sein, und lässt das Menschsein in seiner ganzen Fehlbarkeit zu: Passiert ein Fehler, dann passiert er und kann nicht kaschiert werden; hat man einen Texthänger, dann hört man die Souffleuse reinsprechen; fällt ein Scheinwerfer aus, bleibt jemand im Dunkeln stehen. Anders als in anderen Kunstgattungen kann nicht korrigiert werden, wie man beim Schreiben einen missglückten Satz durchstreichen, beim Film zig Takes machen kann, bis das Richtige glückt, wie in der Malerei ein Motiv ausgebessert werden kann. Welch ein Luxus, wenn man darüber nachdenkt, dass

wir hierzulande sogar dafür bezahlt werden, etwas Fehlbares, Menschliches zu kreieren – und anstatt diese Möglichkeiten zu umarmen, anstatt diese antikapitalistische Idee mit allen Mitteln zu verteidigen, sind wir längst zum Teil dieses auf Profit und Leistung basierten Systems geworden, behaupten aber weiterhin, die Wächter der „immateriellen Güter“ zu sein. Wir sprechen über Zweifel und die Fragilität der Welt, wir beanspruchen Diskurse, wir geben vor, innovativ zu sein und den Finger in die Wunden der Gesellschaft zu legen, wir lobpreisen das Scheitern und die Freiräume, aber in Wahrheit haben wir uns längst hinter Leistungsdruck, Erfolgsskla-

„Anstatt diese Möglichkeiten zu umarmen, anstatt diese antikapitalistische Idee mit allen Mitteln zu verteidigen, sind wir längst zum Teil dieses auf Profit und Leistung basierten Systems geworden.“

verei und der panischen Angst vor ebendiesem Scheitern verschanzt. Becketts berühmte These „Wieder versuchen. Wieder scheitern. Besser scheitern“ scheint auch hier zu einem Tabu geworden zu sein.

Und über all das wird das Wichtigste vergessen: Dass dieser vermeintliche Erfolg nichts ist, was man kalkulieren und planen kann. Im Gegenteil, er entsteht aus Ungewissheit, aus dem Überwinden der Angst, aus Wagnissen und aus Mut, nicht selten aus Überschreitungen, Zumutungen, Selbstüberwindung, Verausgabung und auch aus unzähligen Misserfolgen, die ihm vorangehen. Um all das zu tun und zu wagen, bedarf es einer einzigen Gewissheit: dass es irgendwo ein kleines Netz geben wird, das einen auffängt, wenn man fällt. Und dieses Netz könnten niemand so gut ausbreiten wie das

Theater seinen Machern. Niemand wäre dafür prädestinierter als dieses Medium. Aber die Theaterlandschaft, scheint mir, hat sich längst selbst verbarrikadiert und dreht sich um sich selbst in dieser schwindelerregenden Jagd nach neuen Formen, bahnbrechenden Diskursen, Dekonstruktionsdruck, aus Post- und Pre- und wieder Post- und Pre-Zyklen.

Seit geraumer Zeit klagt man, dass die Gegenwartsdramatik zu blutleer sei, es gäbe keine greifbaren Figuren mehr, nur noch Kopfgeburten einer Postdramatik, die ohnehin keiner mehr verstehe, und deswegen müsse man sich bei Romanen bedienen, wo auch sonst, sie würden dann Bühnentauglich gemacht und liefern die nötige Werthaltigkeit. Aber hat man nicht jahrelang genau diese Art von Theater gefördert? War das nicht erwünscht, in der ewigen Besessenheit nach den neuesten Formen? Wollte der Markt nicht genau diese künstlichen Wesen, die man in klinischen Studien herangezüchtet hat, nachdem irgendeine Mode – Gott weiß, von wem bestimmt – sie zur ultimativen Theaterform auserkoren hat? Wieder einmal das Entweder-oder-Prinzip etablierend? Haben wir uns nicht selbst in diesen Doktrinen und in diesen Reglementen verzettelt? Haben wir uns nicht selbst in die Sklaverei der sogenannten „hohen Kunst“ begeben? Haben wir nicht selbst die Normen festgelegt, was angeblich „gutes Theater“ ist und was Unterhaltung? Als schließe sich auch hier das eine und das andere aus. Als gäbe es kein Lachen im Drama und kein Amüsement im Schrecklichen. Als wäre die Welt schwarz und weiß. Entweder oder. Ja, gelegentlich darf dem Publikum eine Komödie angeboten werden oder ein Wellmade Play aus den USA oder Großbritannien, höchstens noch eine Französin wie Yasmina Reza darf auch ein Dialogstück produzieren, aber Gott bewahre, dass sich jemand aus dem deutschsprachigen Raum traut, eine Geschichte zu erzählen. Denn das ist dann zu wenig diskursiv, zu wenig formal, und mit etwas derartig Geradlinigem will man sich nicht befassen. (Dass ich in meiner Dramatik jahrelang dafür kritisiert



wurde, wofür man mich dann schließlich übermäßig lobte, nachdem meine Romane auf die Bühne gebracht worden waren, zeugt wieder einmal von den selbst kreierten Gefängnissen und Denkschranken und allem voran von der absoluten Inkonsequenz eben jener selbst gewählten Einschränkungen.)

Unentwegt sieht man sich gezwungen, auf andere Sparten, auf andere Gattungen zurückzugreifen, denn das Theater als solches ist einfach nicht mehr ausreichend, so viel Erneuerung kann es gar nicht bieten bei so vielen Vorgaben, so vielen Moden, so vielen No-Gos, so vielen Regeln, so viel Aktualitätsdruck – da bleibt einem schließlich nichts anderes übrig. Die heiligen Altäre der hermetischen Theaterdoktrin brauchen unentwegt frische Opfer: Und so holt man gelegentlich Wissenschaftler, Sexarbeiter, Flüchtlinge und Roboter auf die Bühne und nennt es dokumentarisches Theater, oder man sorgt dafür, dass das Publikum angesichts lauter unverständlicher Textflächen und Zitaten von Zitaten den Atem anhält und sich fühlt wie in „Des Kaisers neue Kleider“ und nennt es dann Diskurstheater. Man macht Thomas Mann und Fjodor Dostojewski Bühnentauglich und nennt es „Werthaltigkeit“. Die neuen Medien, das Digitale, Elemente aus performativer und bildender Kunst dürfen auch nicht fehlen, Tagesaktualität wird großgeschrieben, als würde man dem Zuschauer jegliches Abstraktionsdenken absprechen. (Als ich letztes Jahr „Penthesilea“ inszeniert habe, ein Stück, das den Krieg verhandelt, wurde bei den Kritikern die Sehnsucht laut, Videos aus dem Ukrainekrieg einzublenden. Nicht irgendein anderer Krieg, nein, die Ukraine, weil ich ja angesichts meiner Herkunft quasi dazu verpflichtet sei und weil man annimmt, dass die Zuschauer ja auch diesen Transfer in ihren Köpfen offenbar gar nicht mehr gewährleisten können.)

Die künstliche Erschaffung der permanenten Legitimation des Theaters kommt angesichts der medialen schnelllebigen, düsteren und pornografischen Welt, in der jegliche Mysterien, Geheimnisse, Rituale schwinden und in der im permanenten In-

formationsfluss keiner mehr irgendetwas durchblickt, einer selbst gewählten Niederlage und einer freiwilligen Entscheidung zum Hinterherhecheln hinter dem so viel beschworenen Erfolg gleich, mit der Folge, dass unter so viel Druck und Erwartungen am Ende bestenfalls Mittelmaß herauskommen kann. Als würde man sich selbst verraten, weil man dem, was man liebt, was einem so viele Freiräume, Möglichkeiten, kindliche Spielfreude bietet, nicht länger vertraut. Die Jahrtausendealte Existenz und Notwendigkeit von Theater sollten uns eigentlich Berechtigung genug sein und uns zu mehr Demut zwingen.

„Woher nehmen wir also die Hybris, dem Theater seine Daseinsberechtigung permanent streitig zu machen? Warum legitimieren wir unsere eigene Existenz als Theatermacher unentwegt damit, das Theater neu erfinden zu müssen?“

Labels und Moden ersetzen die Kunst und Künstler, und die Jagd nach neuen Formen untergräbt das, was mich persönlich immer wieder ins Theater getrieben hat und treibt: die Geschichten. Geschichten, die die Menschheit seit „Gilgamesch“, seit der „Odyssee“, seit der Bibel für erzählenswert erachtet, gar für notwendig. Die sich damals genauso zugetragen haben, wie sie sich heute zutragen. Fragen, die die Menschen damals stellten und die wir uns heute genauso stellen. Fragen, auf die wir keine Antworten finden. Die kollektive Fragestellung nach den Gründen für das menschliche Leid ist das, was die Menschen schon im 5. Jahrhundert vor Christi auf die Idee brachte, ein Amphitheater zu bauen, und die uns heute noch in abgedunkelte Räume treibt. Das ist wohl die Magie der flüchtigen Beständigkeit des Theaters, die offenbar doch immerhin so

beständig ist, dass sie Jahrtausende währt. Die Form dieser Fragestellung ist variabel, aber die Fragen selbst bleiben konstant. Diese Konstante ist, was uns alle zusammen Jahrtausende- und jahrhundertalten Texten immer und immer wieder aufs Neue lauschen lässt, wenn wir unsere Sitze im Zuschauerraum einnehmen. „Ereignisse haben sich nur zugetragen, wenn sie in Worte gefasst wurden“, sagte einst Virginia Woolf, und ich stimme ihr zu. Das menschliche Grundbedürfnis nach Benennung und nach Offenbarung, nach dem Teilen der Erfahrungen, nach Empathie, nach Verständnis, die ewige Suche nach dem Unauffindbaren – ist es nicht das, was uns alle zum Theater geführt hat, all die, die sich ihm verschrieben haben? Ging es uns nicht um das Ritual der gemeinsamen Reflexion? Wo ist also dieses Ritual hin?

Vor wenigen Monaten saß ich in Italien in einem leeren Amphitheater, das ins rötliche Licht der untergehenden Sonne getaucht war, und mir stockte der Atem. *Es ist genug.* Das war mein erster Gedanke. Diese weißen Steine, diese Arena, diese Luft, dieses Licht. Und ich stellte mir vor, wie dort unten Menschen stehen und diesen ungeheuerlichen Raum mit Sprache und mit Ausdruck füllen. Und in meiner Vorstellung bedurfte es nichts mehr. Es ging um Menschen, und es war an Menschen adressiert. In seiner ganzen brachialen, puren, schmerzlichen, unvollkommenen, fragilen, gewaltvollen, grausigen, rührenden Form. Ich stellte mir vor, dass dort jemand steht und mir eine Geschichte erzählt, vorspielt, dass ich mit diesem Menschen diese Geschichte durchlebe, durchleide, um am Ende bei mir selbst anzukommen. Was anderes ist die Katharsis, diese so oft beschriebene Reinigung? Woher nehmen wir also die Hybris, dem Theater seine Daseinsberechtigung permanent streitig zu machen? Warum legitimieren wir unsere eigene Existenz als Theatermacher unentwegt damit, das Theater neu erfinden zu müssen, dabei den wichtigsten und heiligsten Zweck dieses so besonderen Ortes vergessend? Warum vertrauen wir nicht länger auf die Menschen, die

dort oben auf der Bühne stehen und die da unten im Zuschauerraum sitzen? Warum erscheint uns diese sakrale Ausgangslage nicht als ausreichend? Die Suche nach neuen Formen, nach Erneuerung als solcher, ist notwendig und absolut legitim. Nur sollte sie nicht zum Selbstzweck verkommen.

Ohne das Risiko ist das Leben nur eine abgesicherte Baustelle. Aber eine Baustelle bleibt es dennoch. Auch wenn wir ein rot-weißes Band vor einer offenen Grube spannen, die Grube bleibt dennoch da. Aber man kann sie gelegentlich umgehen. Man kann sie manchmal überspringen. Man kann sogar hineinfallen und wieder herausklettern. Oder man kann auch für immer dort bleiben. Ja, all die Möglichkeiten gibt es, aber das rot-weiße Band wird uns nicht retten. Das ist eine Illusion. Es ist manchmal sehr schön, sich einer Illusion hinzugeben, sogar bewusst. Aber dennoch bleibt sie eine.

Manchmal habe ich das Gefühl, dass sich das Theater ähnlich der mitteleuropäischen Gesellschaft in den letzten Jahrzehnten hinter diesem rot-weißen Band verbarrikadiert hat. Dass man sich für die Illusion entschieden hat und dass es bequemer war, so zu leben. Dass man Maßstäbe aufgestellt hat wie Warnzeichen, Verhaltenskodexe, Standards, Denkweisen, Strukturen, und sich dahinter verschanzt hat. Hinter eigenen Annahmen, eigenen Daseinsberechtigungen, in gewisser Weise auch hinter Selbstbeweihräucherung. Dass es hierzulande in jüngerer Zeit keinen Krieg gab, bedeutet nicht, dass es ihn nicht anderswo gab. Die Kriege wurden nur ausgelagert. Zum Teil im Dienst ebendieser vermeintlichen Sicherheit. Dass man hier keinen Hunger litt, heißt nicht, dass andernorts nicht gehungert wurde. Auch das zum Teil im Dienst des vermeintlichen Wohlstands. Dass man hierzulande keine „existenzielle Not“ verspürte, wie man es mir schon so oft und so schön gesagt hat, heißt nicht, dass sie andernorts nicht existent war. Vor drei Jahren ist dieses rot-weiße Band gerissen. Denn auf einmal sah man Panzer auf europäischem Boden rollen.

Diese Realität brach über uns herein, und kein Band konnte sie aufhalten.

Nun sind wir im Paradigmenwechsel angekommen, in der historischen Rückwärtsspirale. Dinge, die vor wenigen Jahren undenkbar schienen, sind auf einmal wieder die Tagesordnung. Der Krieg ist auf europäischem Boden angekommen. Der Imperialismus in seiner enthemmten, hässlichen Form ist zurückkehrt und vernichtet alles im Weg Stehende, die Zeit der Tyrannen und der Populisten, die Zeit der toxischen Maskulinität ist wieder da und offenbart die erschreckende Sehnsucht der Menschen nach einfachen und

„Ohne das Risiko ist das Leben nur eine abgesicherte Baustelle. Aber eine Baustelle bleibt es dennoch.“

dadurch unrealistischen Lösungen, die dazu führt, dass man wieder faschistoide Parteien wählt mitsamt ihrer Zerstörungspolitik. Ja, Regression wird uns wieder als Progression verkauft, Rückschrittlichkeit als Sicherheit proklamiert und Ignoranz als Frieden verklärt. Wieder wird von Mauern und Grenzen gesprochen, wieder geht es um die Entweder-oder-Kategorien, um pro oder contra, um Freund oder Feind.

Das, was vielerorts nicht selbstverständlich war und ist, wurde in Westeuropa Jahrzehnte als gegeben erachtet, aber spätestens seit den letzten Wahlen vielerorts und allen voran hier in Deutschland ist hoffentlich vielen von uns klar geworden, dass nichts selbstverständlich und als per se gegeben angesehen werden darf. Und ich vermute, dass wir bereits an einem Punkt angekommen sind, an dem uns nichts anderes mehr übrig bleibt, als zusammenzurücken und die Demokratie in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit und Fragilität zu verteidigen. In der Gesellschaft genauso wie in der Kunst. Um dies zu gewährleisten, müssen wir wieder an einem

Und arbeiten, um uns nicht noch mehr spalten zu lassen. Wir müssen uns wieder zuhören und die Hände reichen, wir müssen wieder in einen Dialog treten und aus unseren sicher gewählten „Bubbles“ hinaustreten. Wir müssen allem voran eine Kontinuität schaffen. Etwas, was mir im Theater ebenfalls so sehr fehlt: die flüchtige Beständigkeit auch im Zusammenhalt. Bereits in der Idee des Ensembles ist diese künstlerische Kontinuität enthalten, und doch wird es immer seltener, dass man als eine Gruppe, als ein Team über mehrere Jahre gemeinsam forschen und experimentieren darf. Die kapitalistische Schnelllebigkeit zwingt alle zu schnellen Ergebnissen, und auch hier verlieren wir das Wesentliche aus dem Blick. Wir müssen wieder langjährige Beziehungen anstreben. (Etwas Romantik hat noch niemandem geschadet.) Wir müssen uns gegenseitig stärken, und wir müssen wieder das Und zulassen. Die Menschen im Allgemeinen und auch die Künstler sind in dieser Hinsicht keine Ausnahme, sie wollen in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit angenommen werden, sie wollen Vertrauen spüren, dass sie sich auch Fehler leisten können, dass sie menschlich sein dürfen – fehlbar. Wir müssen uns wieder auf Inhalte fokussieren, denn diese ewige Erfolgshascherei führt dazu, dass sich bestimmte Menschen ausgeschlossen fühlen. Und was Menschen machen, die sich ausgeschlossen fühlen, das hat sich uns bei den letzten Wahlergebnissen alarmierend offenbart. Wir müssen wieder dieser flüchtigen Beständigkeit vertrauen, die offenbar beständiger ist als jede Tyrannei und alle Mauern. Wir müssen wieder miteinander sprechen, nicht nur Pläne schmieden und Wettbewerbe ausrufen. Wir müssen einander Zeit geben. Und vor allem: Wir müssen wieder Haltung zeigen. In der Gesellschaft und im Theater!

Auch wenn es mich freuen sollte, dass man meinen Roman inszenieren möchte, den ich noch nicht beendet habe und über dessen Inhalt mir noch keine einzige Frage gestellt wurde, tut es das nicht. Es ist kein Vertrauensvorschuss wie im Falle meines Verlags. Die Theater, die mich netterweise anfragen, denken, dass sie



mir eine Plattform bieten und mir einen Gefallen tun. Aber das tun sie nicht. Sie äußern nur den Wunsch nach einer Reproduktion des Erfolgs. Ich brauche diese Plattform nicht. Nicht als Romanautorin. Einer der Gründe, warum ich in die Literaturwelt ausgewandert bin, hat genau mit dieser Abhängigkeit und dem Angewiesensein auf die inkonsequenten Doktrinen, Moden und die anonyme, oftmals absolut uneinsichtige Gnade zu tun. Ich brauche keine Theater, um meine Romane zu promoten. Dafür habe ich meine Verlage. Sicherlich würde es mich freuen, wenn mein Roman auf die Bühne kommt und Jette sich seiner annimmt, sofern sie inhaltlich etwas mit ihm anfangen kann, aber ich schreibe ihn nicht dafür, und es ist für mich nicht zwingend. Ich fühle mich nicht gemeint, wenn ich als ein Theatermensch mit Leib und Seele immer noch um meine Sichtbarkeit unter meinesgleichen, quasi innerhalb meiner eigenen Familie, kämpfen muss und stets meine Arbeit aus einer anderen Sparte als gewichtiger und erfolgsversprechender erachtet wird. Weil man schon lange nicht mehr dem „eigenen Tempel“ vertraut! Was es hier gar nicht zwingend braucht, ist an anderer Stelle unerlässlich, ja, überlebenswichtig. Was ich als Romanautorin nicht brauche, brauche ich als Theatermacherin. Und ich spreche hier nicht von mir als Einzelfall, sondern im Namen all derer, die dem Theater künstlerisch dienen. Die DramatikerInnen brauchen Bühnen, denn die ohnehin in die Nische gedrängte und meist brotlose Dramatik braucht Theater. Theaterstücke werden selten gekauft und kaum nicht zweckorientiert gelesen. Für Schauspieler sind sie zwingend, von denen viele am Existenzminimum leben. Für Bühnen- und Kostümbildner sind sie zwingend, weil sie ihre Werke kaum anderswo präsentieren können. Für Regisseure sind sie zwingend, denn wir können nicht in unseren Küchen inszenieren. (Dort kann ich aber problemlos Romane schreiben.)

Ich will auf das Medium vertrauen, für das ich arbeite, und ich will, dass es mir vertraut. Ich will gesehen werden jenseits von Labels wie dicken Büchern, Osteuro-

pa, Georgien, Pathos oder was weiß ich, und auch an dieser Stelle: wenn ich „ich“ sage, meine ich viele meiner Kollegen. Wir wollen gemein sein, damit wir uns ausliefern können und dann tatsächlich Erfolge erzielen. Erfolge, die keine PR-Kampagnen und marktwirtschaftlichen Kalkulationen sind, sondern die größten und wichtigsten, die man erzielen kann: Menschen zu erreichen, sie anzuregen, bestenfalls sie zu berühren und eine Gemeinsamkeit zu schaffen, das viel beschworene Und. Gebt uns die Chance, zu scheitern, lasst uns Fehler machen und gebt uns Zeit. Helft Künstlern genau dann, wenn sie vielleicht am wenigstens erfolgreich sind. Wir können auf der Bühne nicht von hohen Idealen sprechen und die großen Menschheitsfragen ver-

„Es gibt keinen wichtigeren Posten als den der Humanität, und die ist wieder einmal in Gefahr, sie ist wieder einmal als Schwäche deklariert.“

handeln, wenn wir nicht selbst ein Mindestmaß an Menschlichkeit aufzubringen bereit sind, aus Angst, wir könnten unsere Posten verlieren. Es gibt keinen wichtigeren Posten als den der Humanität, und die ist wieder einmal in Gefahr, sie ist wieder einmal als Schwäche deklariert. Und lasst uns wieder ehrlich zueinander sein, jenseits von politischer Korrektheit zueinander sprechen, lasst uns Fehler und Brüche wieder salonfähig werden, denn nirgendwo sind sie so sehr erwünscht wie in der Kunst und im Besonderen im Theater.

Ich habe letztes Jahr ein Stück geschrieben, das mir sehr am Herzen liegt. Zum ersten Mal in meinem Leben habe ich dieses Stück nicht zur Uraufführung freigegeben. Ich will es selbst inszenieren. (Was keineswegs immer der Fall ist.) Und vor allem, weil ich nicht mehr bereit bin, mich in diese ermüdende Entwe-

der-oder-Kategorie einzufügen. In Regisseurin oder Autorin, in Georgierin oder Deutsche, in Ost oder West, in Prosa oder Theater, in politisch oder poetisch, in post oder prä. Und unabhängig davon, ob und wann ich dieses Stück auf die Bühne bringe, ob es ein Erfolg wird oder zum Scheitern verurteilt ist, fühle ich mich aktuell mehr denn je verpflichtet, diesen Prozess der schmerzhaften Zerrissenheit auszuhalten, denn ich bin Regisseurin und Autorin. Georgierin und Deutsche. Ich bin Ost und West. Ich bin in der Prosa wie im Theater zu Hause. Ich bin von mir aus poetisch und politisch gleichzeitig. Ich bin all das und vieles mehr, wie jeder Einzelne von uns. Es ist mein Weg, dieses Und zuzulassen, bei mir beginnend und sich ausdehnend auf meine Umgebung. Und dieser Prozess heißt: alle Widersprüche annehmen, die man als Mensch in sich eint, auch wenn sie unbequem und schwer kategorisierbar sind, schwer auszuhalten. Ich will keine einfachen Antworten, weder die eigene Identität noch die Welt betreffend. Ich will die Komplexität meines Ichs genauso aushalten wie die der Welt, denn komplexe Fragen zu stellen halte ich für unser aller Pflicht, die wir in diesem Bereich tätig sind. (Allen voran in einer Zeit, in der Schablonen für Wahrheiten propagiert werden.)

Lasst uns die rot-weißen Absperrbänder durchschneiden und tun, was unser Glaube und unsere Leidenschaft uns befiehlt, nicht die Politik, nicht die Mode, nicht das System – unser aller Leidenschaft, die das Theater heißt. Das Theater, das nur lebt und überlebt, wenn es frei ist und bleibt. Danke. ■

Nino Haratischwili

wurde 1983 in Tiflis (Georgien) geboren, wuchs teilweise in Deutschland auf. Sie studierte u. a. Theaterregie in Hamburg und schreibt und inszeniert Theaterstücke. 2024 hatte Nino Haratischwilis Stück „Penthesilea“ in ihrer eigenen Inszenierung am Deutschen Theater Berlin Premiere. Mit Romanen wie „Das achte Leben (Für Brilka)“ wurde sie als Romanautorin erfolgreich – und wiederholt auf der Bühne nachgespielt.