



Die Welt im Dorf

Johan Simons, Intendant der Münchner Kammerspiele, über sein letztes Jahr in München, die Entwicklung des Hauses und die Frage, wie Deutsch mit Akzent das Theater verändert

Interview: Stefan Siegfried

Herr Simons, Ihre fünfte und letzte Spielzeit an den Münchner Kammerspielen ist angebrochen. Ein besonderes Jahr für Sie?

Natürlich, das ist ein trauriges Jahr, weil ich mich verabschiede, aber es war ja meine eigene Entscheidung. Ich habe hier ein wunderbares Haus. Es ist gebaut wie ein Dorf mitten in einer Stadt. Werkstätten, Proberäume, Vorstellungsräume – eigentlich befindet sich alles in einem Gebäude. Das macht alles einfacher, weil man einander den ganzen Tag begegnet und die Menschen ständig miteinander im Dialog sind. Mir hilft das, so ein Haus zu führen. Das wird mir fehlen und so etwas werde ich nie wieder finden.

Gab es denn Projekte, die Sie unbedingt noch erledigen wollten?

Ich habe mich sehr auf meine letzte Arbeit mit Elfriede Jelinek in München gefreut: „Das schweigende Mädchen“. Mit ihr habe ich ja viele Aufführungen gemacht, die sich von der Form her stark unterscheiden. Mit ihren Texten kann ich immer etwas anderes anfangen, denn zu ihr habe ich einen Draht. Ich überlege jedes Mal neu, wie ich auf ihre Stücke zugreife. Das liegt daran, dass ihre Texte wie freie Noten sind, sehr musikalisch und sehr frei. Ja, von einer radikalen Freiheit. Man hat einen Text von 250 Seiten über den NSU-Prozess und man muss sich entscheiden: Will ich einen Abend von eineinhalb, zwei, sechs oder zwölf Stunden machen? Ich muss also etwas aus dem Text herausholen, anderes zur Seite schieben, damit ein eigenes Geschöpf entsteht.

Blenden wir zurück ins Jahr 2010 an den Anfang Ihrer Intendanz. Mit welchen Erwartungen und Plänen sind Sie an das Haus gekommen und inwieweit haben sich diese bis heute erfüllt? Damals haben Sie ja gesagt, Sie fühlen sich, als ob Sie in einen Schokoladentopf gefallen seien. Waren die Kammerspiele letztendlich der Schokoladentopf, von dem Sie sprachen?

Nein, das war auch manchmal eine harte Torte. Anfangs war es nicht unbedingt einfach. Aber ich hatte zwei Sachen vor: Ich wollte mitten in der Stadt sein, und mitten in Europa. Und ich glaube, dass ich etwas auf den Weg gebracht habe. Ich hatte verschiedene Pläne, zum Beispiel wollte ich ein En-suite-Spielsystem für die Spielhalle einführen. Dabei probt man einige Wochen, hat Premiere und daraufhin spielt man das Stück eineinhalb Monate hintereinander, etwa vier Mal die Woche. Wenn die Arbeit erfolgreich ist, also in künstlerischer Hinsicht und/oder vom Publikum

besonders gut angenommen wurde, dann kann man sie später wieder zurückholen, wie wir es in dieser Spielzeit mit „Wassa“ und „März“ tun. Am Anfang haben einige gezweifelt, ob das funktioniert, heute sind die Auslastungszahlen für die Spielhalle unglaublich gut.

Was sind die Vorzüge dieser Produktionsweise?

Zum Beispiel, dass man in die Spielhalle ein Bühnenbild hineinbauen kann, das stehen bleibt. Regisseur und Schauspieler können wochenlang in dem Bühnenbild proben, weil abends nicht abgebaut werden muss. Das entspricht vor allem der Arbeitsweise vieler internationaler Künstler, die wir auch deshalb an die Kammerspiele binden konnten. Darüber hinaus ändert sich der Raum in der Spielhalle, die ursprünglich ja die Probestühne gewesen war, mit jeder Produktion und mit jedem neuen Bühnenbild. Das kann man im Schauspielhaus nicht erreichen, denn das Schauspielhaus ist mehr oder weniger eine Guckkastenbühne. Ich glaube an das Repertoire-System, aber ich denke, ein Theater muss beides haben.

Was hat sich noch geändert?

Ich habe für meine Inszenierungen einer neuen Generation von Bühnen- und Kostümbildnerinnen eine Chance gegeben, auf der großen Bühne zu arbeiten. Zum Beispiel Eva Veronica Born, die mit chemischen Prozessen arbeitet, etwa Lampen, die während der Aufführung schmelzen, oder mit einer dicken, fetten Wasserwolke bei „Dantons Tod“, oder Bettina Pommer, die eine Rauminstallation für „März“ in die Spielhalle gebaut hat

Und inwiefern waren die vergangenen Jahre auch manchmal eine „harte Torte“?

Harte Torte ist doch ein guter Ausdruck, oder? (lacht) Nun ja, am Anfang habe ich auch Briefe bekommen, warum da jetzt ein Holländer Intendant ist. Ich bin ja Niederländer, aber gut, für mich ist das nicht beleidigend. Einige haben am Anfang gedacht: Was macht dieser Holländer da und warum müssen nun flämische Schauspieler auf der Bühne stehen? Die sprechen ein „Steinkohlendeutsch“, das nicht fließend ist. Dieser Sprache merkt man an, dass der Sprecher immer sein Bestes geben muss, um sie fehlerfrei auszusprechen. Auf einmal gab es eben auch ein Deutsch mit Akzent. Plötzlich spürte man Europa auf der Bühne. Das war anfangs nicht ganz einfach. Später sind Schauspieler dazugekommen aus Estland, Ungarn, Finnland, aus dem Kongo und aus China. Es ist ein Versuch, die Welt zu zeigen!



Wie sah Ihr Plan aus, die Vision eines transnationalen Theaters umzusetzen?

Von Anfang an habe ich Schauspieler wie Kristof Van Boven, Benny Claessens und den viel zu früh verstorbenen Jeroen Willems, Pierre Bokma und meine Frau Elsie de Brauw mitgenommen. Ich habe versucht, viele Nationalitäten mit unterschiedlichen Sprech- und Spielweisen für das deutsche Publikum einzuführen. Daran mussten sich auch die deutschen Schauspieler erst einmal gewöhnen. Auf einmal wurden auf dem Innenhof Englisch, Chinesisch, Deutsch, Niederländisch, Finnisch, Estnisch und Ungarisch geredet. Da ging es zu wie beim Turmbau zu Babel.

Wie verändert sich ein Theaterstück, wenn Schauspieler unterschiedlicher Nationalitäten Deutsch mit Akzent sprechen?

Es wird anders interpretiert. Am Schluss von „Das schweigende Mädchen“ spricht beispielsweise Risto Kübar seinen Monolog wie ein Fremder. Das finde ich gelungen, weil das Publikum vom Klang der Sprache, die von weit weg kommt, berührt wird. Über die Sprache kann man also das Fremde hereinholen. Oder nehmen wir dieses Interview: Obwohl ich in Ihrer Sprache spreche, bringt meine Art zu sprechen andere Bilder in unser Gespräch hinein. Ich bin mir sicher, dass Sie, während wir miteinander geredet haben, sich schon gedacht haben: Was sagt er jetzt? Oder: Das ist aber blöd gesagt. Oder Sie denken: Eigentlich ist das schöne Poesie. So bekommt man einen anderen Blick auf die Welt. So wie ich als Niederländer auch einen völlig anderen Blick auf die Welt bekommen habe, seitdem ich in Deutschland bin.

Inwieweit lässt sich Internationalität im Theater überhaupt steuern und wo sind Ihnen als Intendant Grenzen gesetzt?

Ich habe versucht, Schauspieler, Tänzer, Regisseure und Choreographen aus anderen Ländern an das Haus zu holen. Wenn man nun diese Diskussion betrachtet, die auch in München geführt wird, warum hierzulande so wenig Migranten auf der Bühne stehen, dann muss man sagen: Das ist eine Frage der Zeit. In anderen Ländern, zum Beispiel in England oder den Niederlanden, ist die Entwicklung schon weiter vorangeschritten. Ich bin mir sicher: In zehn Jahren wird die deutsche Bühne völlig anders aussehen als jetzt.

Inwiefern?

Ein Ensemble ist ja immer nur ein kleiner Ausschnitt aus unserer Gesellschaft. Man hat Schauspieler von 22 bis 80 Jahren, die für unterschiedliche Teile der Gesellschaft stehen. Das Ensemble ist ein Abbild des Publikums. So habe ich jedenfalls Ensemblekultur immer verstanden. Nur gibt es in München mittlerweile immer mehr Migranten, aber sie prägen lange nicht die Gesellschaft, so wie in Rotterdam und London. Letztlich ist es nur eine Frage der Zeit, bis auch hier mehr Menschen mit einem Migrationshintergrund auf der Bühne stehen. Aber das ist eine Entwicklung, die „von unten“ kommen muss, und nur begrenzt „von oben“ gesteuert werden kann.

Sie arbeiten mit unterschiedlichen Genres und Disziplinen. Inwiefern sind die Kammerspiele damit ein Modell für ein Stadttheater?

An den Kammerspielen verbinden sich mittlerweile die einzelnen Disziplinen, das Musiktheater, Konzerte, und ganz wichtig, der Tanz. Wir haben Alain Platel und Meg Stuart mit ihren Compagnien eingeladen, mit unseren Schauspielern zu arbeiten. Zuletzt standen in der chinesisch-deutschen Koproduktion „Totally Happy“ fünf Schauspieler unseres Ensembles mit fünf chinesischen Tänzern auf der Bühne. Unsere „Ritournelle“-Abende waren alle ausverkauft und haben vor allem junge Menschen zum ersten Mal ins Schauspielhaus geholt. Wenn man die Stühle herausnimmt, ist das Schauspielhaus das schönste Tanzlokal Münchens. Ich denke einfach: über ein Theater wie die Kammerspiele muss in der Stadt gesprochen werden, ob die Menschen nun begeistert sind oder nicht. Man muss ein Repertoire entwickeln, das die Disziplinen verbindet, das Publikum kann sich dann aufregen oder sich inspirieren lassen.

Auf welche Projekte freuen Sie sich in dieser Spielzeit noch?

Grundsätzlich freue ich mich auf alle Inszenierungen und Projekte. Etwas besonderes ist zum Beispiel der Austausch mit dem Residenztheater. Martin Kušej inszeniert bei uns „Jagdszenen in Niederbayern“ von Martin Sperr (Anm. d. Red.: Premiere im Feb. 2015). Das freut mich, dass er das macht. Der Stoff ist ihm nahe, denn er kommt auch aus einem kleinen Dorf – wie ich – und kennt sich aus mit Bayern. Stolz bin ich auf Susanne Kennedy! Sie ist eine Entdeckung von uns. Sie hat zuerst kleinere Werkraumproduktionen gemacht und dann für uns zum ersten Mal auf der großen Bühne „Fegefeuer in Ingolstadt“ inszeniert.



Damit wurde sie Nachwuchsregisseurin des Jahres 2013. Nun inszeniert sie „Warum läuft Herr R. Amok?“ (Premiere am 27. November 2014). Ihre Arbeit ist bildreich, extrem und sperrig, aber überzeugend. Ja, und dann ist da natürlich noch Polt.

Was erwartet uns bei Gerhard Polt?

Das Stück „Ekzem Homo“ (Uraufführung im Februar 2015) ist von Gerhard Polt und den Well-Brüdern geschrieben. Polt sagt, dass das größte Problem für München die Migration der Millionäre ist. Das Zentrum der Stadt, zum Beispiel die Maximilianstraße, glänzt, hat aber seine Münchner Identität verloren. Das kann ich bestätigen, denn ich arbeite seit dem Jahr 2003 hier regelmäßig. Oder um es in Anlehnung an Herbert Achternbusch zu sagen: Früher war hier München, jetzt herrscht hier die Welt. Dieses Thema wird Polt aufnehmen, es wird aber nur ein Aspekt der Produktion sein.

Um ein ähnliches Thema geht es bei „Hoppla, wir sterben!“ (Uraufführung im April 2015) von Arnon Grünberg, das einerseits von Bundeswehrsoldaten in Afghanistan, andererseits von arabischen Medizintouristen in München handelt.

Ja, diese Entwicklung ist auch ein Thema für ihn. Wenn man die Maximilianstraße beobachtet, wo immer mehr Menschen aus den Ölstaaten mit ihren Maseratis und Ferraris auf und ab fahren, um in Luxushotels abzusteigen, dann muss man einfach aufpassen, wohin eine solche Entwicklung führt. Wenn die Welt sich negativ entwickelt, wäre München wahrscheinlich eines der ersten Zentren, das sich von außen abschotten würde, und in das man nur noch mit einem Pass hereinkommt. Gut, das ist ein extrem negatives Weltbild, das ich da zeichne, aber ich denke, man muss aufmerksam sein, dass es nicht so weit kommt. Die Stadt muss weltoffen bleiben – und Weltoffenheit, dafür dient das Theater.

Sie selbst inszenieren drei Stücke in dieser Spielzeit: „Das schweigende Mädchen“, „Ekzem homo“ und „Hoppla, wir sterben!“. Nach welchen Kriterien suchen Sie sich Ihre Stoffe aus?

Die Kriterien sind bei jedem Stück anders. Bei „Das schweigende Mädchen“ war es beispielsweise die Bilderverweigerung, damit das Publikum selbst denken kann. Das Verweigern von Bildern durch Schauspieler und Regisseur ist auch eine Form des Schweigens. Also ist das alles eigentlich ein großes Schweigen.

Sie haben den NSU-Prozess selbst verfolgt und bemerkt, dass dieser genau genommen theatralischer ist als das, was in den

Kammerspielen auf der Bühne passiert. Wie verhält sich Jelineks Text zur Realität?

Eigentlich handelt der Text von Jelinek, die sich alles angesehen und angelesen hat. Sie kennt die Geschichte der NSU, sie kennt die Geschichte Deutschlands, und sie kennt die griechische Geschichte. Das vermittelt sie. Sie sagt, je tiefer man in diesen Stoff eindringt, umso weniger weiß man. Das liegt auch daran, dass die Medien eine verwirrende Rolle gespielt haben, die man auch lesen könnte als eine Verweigerung der Wahrheitssuche. Eigentlich stellt sie Fragen über den Prozess, über Deutschland und seine Vergangenheit. Und inwieweit die Vergangenheit heute eine Rolle spielt. Dieses Thema beschäftigt mich auch. In Hamburg arbeite ich gerade an der „Deutschstunde“ von Siegfried Lenz. Und dabei habe ich mich gefragt: Wie kann es sein, dass die Soldaten in den letzten beiden Kriegsjahren weitergekämpft haben, obwohl sie wussten, sie verlieren den Krieg? Das verstehe ich nicht und vielleicht werde ich es nie verstehen. Die Nazizeit ist vorbei, aber damit ist nicht alles vorbei. Jelinek fragt wie Büchner: „Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?“ Das ist nicht nur eine deutsche Frage, sondern eine menschliche. Wie kann es sein, dass man in den Zeitungen liest, wir müssen uns daran gewöhnen, dass wir in einer terroristischen Welt leben? Warum soll ich mich daran gewöhnen? Mich daran gewöhnen, das ist aufgeben.

Sie haben einmal gesagt: „Für mich bleibt Theater auch ein Fremdkörper, auch wenn ich es liebe.“ Warum?

Weil es nur ein Teil meines Lebens und nicht mein ganzes Leben ist. Wenn ich in meinem Dorf in meinem Land auf dem Deich am Fluss stehe und ich in diesen weiten Himmel gucke, weiß ich: Ich bin nur ein winziger Teil der Schöpfung. Daher kann ich nie sagen: Ich bin das Theater. Von allen Künsten schätze ich am meisten ohnehin die Musik, weil sie am abstraktesten ist. Beim Theater werden Texte gesagt, mit denen ich mich auseinandersetzen muss. Aber bei der Musik kann ich bei meinen eigenen Gedanken bleiben, das macht die Musik zur größten Kunst.

Vielen Dank für das Gespräch, Herr Simons.