

Teure Täuschungsmanöver

Das deutsche Theatersystem ist vielerorts nur eine Schimäre

Wolfgang J. Ruf

»Das unbequeme Erbe. Die Zukunft des Deutschen Stadttheaters« ist das Thema der gerade erschienenen Sondernummer von Theater heute, »Scheitern der Geister. Zur Theatersituation in Deutschland« der Eröffnungsartikel im jüngsten Heft von Theater der Zeit, »Vor dem Flächenbrand? Die Theater und die Finanzkrise« der Themenschwerpunkt der Deutschen Bühne, Heft 4/2003 – die drei Zentralorgane der deutschsprachigen Theaterwelt diskutieren die Situation der deutschen Theater. Das zeigt, wie ernst gegenwärtig dessen Lage zehn Jahre nach Schließung des Berliner Schiller Theater gesehen wird. Dabei geht es nicht mehr um die seit den siebziger Jahren bekannten Proteste gegen Theaterschließungen. Auf der Tagesordnung stehen weitergehende Fragen: Ob und wie das »deutsche Theatersystem« mit seinem Kern – Ensemble und Repertoire – noch gerettet werden kann oder soll? Und welche Theaterstrukturen den heutigen Bedingungen künstlerisch-kultureller Produktion und Rezeption entsprechen?

In den letzten zehn Jahren hat sich manches getan: Theaterarbeit wurde vielfach entbürokratisiert und effektiviert, Eigeneinnahmen wurden erhöht, Tarifstrukturen vereinfacht. Trotzdem steigt der Finanzbedarf, wurden weitere Theater und vor allem Sparten geschlossen. Das weitere Umgehen mit dem Theater ist nicht nur wegen seines großen Anteils am kommunalen Kulturretat eine zentrale Frage der gegenwärtigen Kulturpolitik.

Als Kulturpolitische Gesellschaft werden wir uns in der nächsten Zeit verstärkt mit diesem Thema auseinandersetzen. Das Jahrbuch für Kulturpolitik 2004, das Loccumer Kulturpolitische Kolloquium vom 20.-22. Febr. 2004 und eine Expertenkonferenz am 22. Nov. 2003 in Potsdam sowie voraus. das Heft 105 der Kulturpolitischen Mitteilungen haben die Theaterstrukturen zum Gegenstand. Wir unterstützen die Veranstaltung »Theaterland wird abgebrannt« am 3. Okt. im Berlin (s. Hinweis S. 25). Der folgende Beitrag des Theaterberaters und ehemaligen verantwortlichen Redakteurs der Deutschen Bühne Wolfgang Ruf steht in diesem Kontext. B.W.

Es kracht an allen Ecken und Enden des deutschen Theaters, denn seine Finanzierung wird immer schwieriger. Unablässig ertönt dazu das Lamento, dass heftige Einsparungen, fragwürdige Fusionen und gar radikale Sparten- oder Betriebsschließungen das einzigartige Theatersystem, um das Deutschland angeblich in der ganzen Welt beneidet wird, zu ruinieren drohen. Unwidersprochen bleiben dabei die merkwürdigsten Thesen. Dass etwa die Städte ohne das öffentliche Theater, wie es hierzulande organisiert wird, vollends veröden würden. Dabei genügt ein flüchtiger Blick über die Grenzen der deutschsprachigen Theaterlandschaft, um diese Behauptung anzuzweifeln. Sind Strassburg, Florenz und Amsterdam etwa weniger urban als Karlsruhe, Mainz und Hannover? Bei genauerem Hinschauen könnte man in der europäischen Nachbarschaft sogar entdecken, dass ein weniger kompliziertes und deswegen auch nicht ganz so kostenträchtiges Theatersystem keineswegs weniger Kunstgenuss bedeuten muss, zumindest wenn es einem dabei mehr auf Qualität als auf Quantität ankommt. Doch näher hinzusehen ist verpönt in der deutschen Theaterdebatte. Noch nicht einmal die eigenen Theaterverhältnisse werden richtig unter die Lupe genommen, geschweige denn

Theaterstrukturen anderswo in der Welt, von wo vielleicht doch manche Anregung zu gewinnen wäre. Wie allerdings ohne eine entschieden vorbehaltlose Analyse der hiesigen Theaterstrukturen ihre sinnvolle Reform überhaupt möglich sein soll, bleibt ein Rätsel.

Irreführung statt Transparenz

Bezeichnend für die seit Jahren an- und abschwellende Theaterdiskussion ist ihr Mangel an Transparenz. Schon der Umgang mit dem Zahlenmaterial und den Statistiken zu den deutschen Bühnen verschleiert die Theaterwirklichkeit mehr als sie zu erhellen. Dass etwa die Begriffe *Besucher* und *Besuche* stets verwechselt werden, ist nur eine Lappalie, verweist jedoch auf die Tendenz zur Beschönigung: Wer, wie der typisch deutsche Abonnent, ein Dutzend mal im Jahr in sein Theater geht, wird in der offiziellen Statistik des Deutschen Bühnenvereins zu zwölf *Besuchern*. Zumindest unterschwellig wird mit derartigen Unschärfen der Eindruck erweckt, dass sich im Laufe der Saison nahezu die ganze Bevölkerung einer mittelgroßen Stadt in ihrem Theater einfindet.

Besonders aufschlussreich für die statistischen Vexierspiele deutscher Theaterverantwortlicher ist die Bedeutung, die dubiosen Verhältniszahlen wie der *Platzausnutzung*

trotz besseren Wissens immer wieder zugebilligt wird. Dabei versteht sogar ein mathematisch Unbegabter, dass 500 Zuschauer in einem Theatersaal mit 1 000 Plätzen eine Platzausnutzung von 50 Prozent ergeben und dieselben Zuschauer in einem Theater mit 500 Plätzen 100 Prozent. Selbstredend verlocken solche Statistiken und ihr kulturpolitischer Reizwert zur Manipulation. Man macht das natürlich geschickter als einst in der DDR, wo aufgrund von nicht in Anspruch genommener Kartenkontingente halbleere Säle dennoch als ausverkaufte Vorstellungen gezählt wurden. Hier und heute reduziert man etwa die Zahl der angebotenen Plätze oder gar die der Vorstellungen, und schon hat man bei gleicher Zuschauerzahl die Platzausnutzung gesteigert. Da werden auch schon einmal fest terminierte Vorstellungen wegen angeblicher Erkrankung der Hauptdarsteller abgesagt, wenn der Vorverkauf nicht ganz so gut läuft. Eine derart frisierte Erfolgsstatistik scheint so manchen Theaterleitern zur Legitimation wichtiger als ein lebendiges Theater.

Solche Machenschaften konterkarieren freilich die unter Theaterleuten gängige Klage, dass die zuständigen Politiker von den Theaterstrukturen halt leider nur wenig verstünden und ihre Forderungen nach effizienterem Management und mehr Wirtschaftlichkeit deswegen durchweg unbedarft seien. Es ist nicht auszuschließen, dass dieses Unwissen der Politiker und auch der kritischen Öffentlichkeit, das dem Erhalt des *status quo* und manch seiner kostspieligen Auswüchse eher nützt, manchen Theaterleitern, Intendanten wie Verwaltungsdirektoren, sogar willkommen ist. Dass das deutsche Theater ein weltweit einzigartiges Modell sei, das bei allen Reformüberlegungen unangetastet bleiben müsse, diese sorgfältig und nachhaltig gepflegte Mystifikation des Labyrinths deutscher Theaterstrukturen ist dabei womöglich die gelungenste Irreführung. Der Mehrsparten- und Repertoirebetrieb mit festem Ensemble wird so inständig und einschüchternd als sakrosankter Wert beschworen, dass es zur kritischen Nachfrage schon einiger Überwindung bedarf.

Die Mär vom deutschen Theatermodell

Aber schon mit dem Loblied auf den fürs deutschsprachige Theater angeblich so signifikanten *Mehrspartenbetrieb* wird ein Trug-

bild behauptet. Denn diese fast überall sonst in der Welt unübliche Theaterstruktur gibt es auch in den deutschsprachigen Theatermetropolen nicht. Weder in Berlin noch in Hamburg, weder in Düsseldorf noch in München, auch nicht in Bochum, Dresden, Leipzig oder Halle, schon gar nicht in Wien und Zürich findet man Musiktheater, Tanz und Schauspiel in einem Betrieb vereint. Und an so manchem Ort, wo das doch der Fall scheint, in Stuttgart oder Frankfurt/Main, in Essen oder Hannover, sind die verschiedenen Sparten lediglich durch eine zentrale Verwaltung und gemeinsame Werkstätten verbunden, künstlerisch jedoch strikt getrennt. Dass man in Köln und Bonn vor einigen Jahren die sogenannte Spartenentrennung wieder aufhob, will nicht viel besagen. Denn auch eine für alle Sparten zuständige künstlerische Leitung vermag die im Arbeitsalltag herrschende Spartenentrennung nicht zu überwinden. Spartenübergreifende Projekte sind entgegen aller Erwartungen mehr als selten, auch von Synergieeffekten kann keine Rede sein. Vor allem an den kleineren Staats- und Stadttheatern landauf, landab ist der Mehrspartenbetrieb zwar nach wie vor die Regel. Aber die zwangsläufige Nähe der Sparten zueinander, etwa die gemeinsame Nutzung von Proberäumen und Bühnen, schafft hier nur noch mehr Verdross. In den Kämpfen um die Ressourcen – nicht nur um Finanzmittel, sondern auch um Werkstattkapazitäten, Planungspriorität, Werbemittel usw. – zieht meist das Schauspiel den kürzeren. Gewiss nicht nur, weil das Musiktheater tatsächlich längerfristigerer Planung bedarf, sondern auch weil es weitaus höhere Akzeptanz findet. Gerade in kleineren Städten ist das Theater noch ein Ort bürgerlicher Repräsentation. Dass Mozart, Verdi, Lehar oder »Ein Käfig voller Narren« dafür beliebtere Anlässe sind als das meiste, was ehrgeizige Schauspiel dramaturgen in die Spielpläne hieven, versteht sich von selbst.

Häufig sind die Intendanten solcher Häuser ohnehin dem Musiktheater inniger verbunden und gewichten ihr Programm entsprechend, natürlich auch die zur Verfügung stehenden Mittel. Das ist auch ganz im Sinn der Abonnenten, die so manche irritierende Darbietung im Schauspiel eh nur in Kauf nehmen, um sich die günstigen Billets für ihre Lieblingsoper, -operetten oder -musicals zu sichern. In kleineren Städten mag zwar so das Überleben von weniger populären Theaterambitionen ermöglicht werden. Ein Stück von Samuel Beckett, Thomas Bernhard oder George Tabori wird dabei aber schnell zum blossen Alibi dafür, dass auch das Entertainment der flacheren Art hoch subventioniert wird. Diese Zwänge kleiner Mehrspartenbetriebe und die Benachteiligung des Schauspiels in ihnen sind nicht neu. Auch ein Heinz Hilpert fürchtete sie schon, als er 1950 zum Intendanten in Göttingen berufen wurde. Erst als das Stadttheater in der kleinen

Universitätsstadt aufs Schauspiel beschränkt wurde, sah der einstige Chef des *Deutschen Theaters* in Berlin die Möglichkeit, auch die niedersächsische Provinzbühne unter diesem Namen und dem damit verbundenen Anspruch zu leiten.

Der Schein der Spielpläne trägt

Auch die beiden anderen so gern gerühmten Säulen des deutschen Theatersystems, das *Repertoire* und das *Ensemble*, erweisen sich bei schärferem Hinsehen vielerorts als blosses Schimären. Zumindest wenn man darunter mehr versteht als den täglichen Wechsel im Spielplan oder einen Haufen Darsteller, die für eine bestimmte Zeit, meist zwei Jahre, fest engagiert sind. Ein wohlverstandenes Repertoire sollte bedeuten, dass Inszenierungen durch ihre Aufführung reifen, dass sie auch überarbeitet oder gar weiterentwickelt werden und dass durch überlegte Terminierung auch schwierigere Werke die Zeit haben, ihr Publikum zu finden. Möglich ist eine solche Repertoirebildung und -pflege, wie sie zuletzt bei Peymann, Steckel und jetzt auch Hartmann am *Schauspielhaus Bochum* oder bei Dieter Dorn an den *Münchener Kammerspielen* besonders beispielhaft war, aber erst durch ein Ensemble von Darstellern, die über Jahre miteinander und aneinander wachsen. Dass es dazu auch fester oder zumindest regelmässig wiederkehrender Regisseure bedarf, versteht sich von selbst. Wo aber viele Inszenierungen von Gastregisseuren gemacht werden, die nach der Premiere fast fluchtartig abreisen, wo es alljährlich zu stärkerer Fluktuation im Ensemble kommt, wo immer mehr Gäste auf der Bühne stehen, ist eine auf Ensembleentwicklung und Repertoirepflege gerichtete Theaterarbeit schlechterdings unmöglich. Der Schein der Spielpläne trägt. Denn an vielen der deutschen Theater wird bloss eine inhaltsleere, künstlerisch unergiebig, dafür aber ungemein kostenträchtige Karikatur des Repertoire- und Ensembletheaters gegeben.

Im Musiktheater kennt man die Fragwürdigkeiten allzu umfangreicher, aber ungepflegter Repertoires. Da werden dann uralte, längst verschlissene und ästhetisch überholte Inszenierungen regelmässig wieder auf die Bühne gebracht: »Hänsel und Gretel« zu Weihnachten oder »Parsifal« zu Ostern. Häufig staksen dabei Sänger durch die Kulissen, die an der Entstehung dieser Inszenierung nicht beteiligt waren und zu ihrer Wiederaufnahme nur kurz eingewiesen wurden. Solches Recycling eingemotteter Produktionen kann zwar konzertante Aufführungen in Kostüm, Maske und Gestik, aber nie lebendig pulsierendes Theater ergeben.

Das Schauspielrepertoire im deutschen Provinztheater mit seinem meist täglichen Programmwechsel ist oft nur ein teures Täuschungsmanöver. Statt eine neue Inszenierung einige Wochen *en suite* zu spielen, wer-

den die Aufführungstermine von drei oder vier Inszenierungen ineinander verzahnt. Nach wenigen Monaten ist ein Stück aber dann doch abgespielt. Alle Abonnenten haben es schliesslich gesehen, und unabhängig vom Zuspruch im freien Verkauf muss es einer neuen Produktion Platz machen; das gängige Abonnentensystem erfordert das. Diese Überproduktion und die damit verbundene kurze Lebensdauer von Inszenierungen ist eine der vielen Fragwürdigkeiten des deutschen Theatersystems. An vielen Bühnen werden gerade mal die zum Spielzeitende herauskommenden, meist auch schon mit künftigen Ensemblemitgliedern besetzten Schauspielproduktionen in die neue Saison übernommen. Mit einer überlegten und behutsamen Repertoireentwicklung hat das alles nichts zu tun.

Wo der Sinn des aufwändigen täglichen Programmwechsels liegen könnte, erschliesst sich einem beim besten Willen nicht. Mag ja sein, dass er eine Rechtfertigung für die feste, wenn auch zeitlich befristete Anstellung von Darstellern abgibt. Aber all die stressigen Begleitumstände erschweren eher das Entstehen und Wachsen eines wirklichen Ensembles. Auch das Argument, dass der tägliche Programmwechsel eine besondere Attraktion des deutschen Theater sei, verfehlt die tatsächlichen Verhältnisse. Denn an den meisten deutschen Theatern rekrutiert sich die grosse Mehrheit der Besucher doch aus Abonnenten, deren Termine langfristig festgelegt sind. Die gehen in einem festen Rhythmus in ihr Theater, ganz unabhängig davon, ob dieses sein Programm täglich oder alle paar Wochen wechselt.

Überhaupt beeindruckt das Theaterangebot einer Stadt wohl weniger durch tägliche Programmwechsel, sondern durch die Breite des allabendlichen Programms. In Grossstädten, wo auch eine entsprechend grosse Publikumsnachfrage besteht, sorgen mehrere Theater dafür. Auch ein Theater, das mehrere grössere Bühnen parallel bespielt, kann eine solche Attraktion bieten. Wenn es dabei auf seinen Bühnen verschiedene Stücke *en suite* oder zumindest doch in Aufführungsserien spielt, dürfte das sowohl künstlerisch als auch ökonomisch die optimale Präsentation für das Schauspiel sein. Es entfallen die ständigen Umbauarbeiten, die enorme Kosten verursachen und durch die einzuhaltenden Umbauzeiten auch die künstlerischen Möglichkeiten eines Bühnenbilds beschränken. Und die Schauspieler, oft genug am Tag schon in den Proben zu einer neuen Produktion, können sich zumindest in den abendlichen Vorstellungen über eine sinnvolle Zeitspanne auf eine Inszenierung konzentrieren und dieser durch die Nachhaltigkeit der allabendlichen Wiederholung mehr Intensität angedeihen lassen.

Hierzulande rümpfen die Leute vom Fach gleich die Nase, wenn vom *en suite*-Spiel als einer Möglichkeit, die unter Umständen Sinn

macht, die Rede ist. Dass etwa die Berliner Schaubühne zu ihrer besten Zeit oder auch die Freie Volksbühne dortselbst in ihren wichtigsten Jahren *en suite* gespielt haben, scheint völlig vergessen. Interessantweise wird im Ausland dieses doch so einleuchtend effiziente Aufführungssystem nicht nur in der Provinz praktiziert, sondern selbst an grossen Häusern mit festem Ensemble, so auch am *National Theatre* Londons, am Stockholmer *Dramaten*, am Mailänder *Piccolo Teatro* oder, um in die Ferne zu blicken, bei der *Sidney Theatre Company*, und gewiss auch an Europas ältestem Ensembletheater, der *Comédie Française* in Paris. Dort bleibt eben nach einer sechswöchigen Aufführungsserie von Ibsens »Hedda Gabler« der zweitgrösste Saal, das *Vieux Colombier* durchaus einmal drei Wochen geschlossen, um für die nächste Produktion ungestörte und konzentrierte Proben zu ermöglichen. So etwas ist hierzulande unvorstellbar. Das liegt auch an der befremdlichen, aber weitverbreiteten Meinung, dass am Theater so gut wie jeden Abend *der Lappen* hochzugehen habe. Schmierendirektor Striese lässt grüssen!

Der bizarre Aktionismus des permanenten Umbaus

Im deutschen Theater dominiert indes ein manischer Umbauzwang. Lediglich bei den Privattheatern und auf so mancher zusätzlichen Spielstätte der öffentlichen Theater, etwa in stillgelegten, nun der Kunst dienenden Fabrikhallen, können Bühnenbilder über Tage und Wochen stehenbleiben. Aber auf den Hauptbühnen der öffentlichen Theater in Deutschland drängen sich im fast täglichen Wechsel unterschiedliche Produktionen und oft auch noch die verschiedenen Sparten. Damit längst nicht genug: Wegen meist unzulänglicher Probepartien werden die Bühnen, auf denen am Abend fürs Publikum gespielt wird, am Vormittag auch noch für Proben benutzt. Es muss also nicht nur von Vorstellung zu Vorstellung das gesamte Bühnenbild ausgetauscht werden, sondern auch noch für diese Proben. Vergessen sei nicht, dass in den meisten Aufführungen und Proben ohnehin schon stück- und inszenierungsbedingte Verwandlungen anfallen.

Ganze Heere von Bühnentechnikern sind im typisch deutschen Theaterbetrieb also unentwegt und in mehreren Schichten mit dem Auf-, Um- und Abbau von Kulissen beschäftigt. Da viele Theater aus Raumnöten die Bühnendekorationen, die seit Jahren immer aufwendiger geraten, zum grossen Teil auslagern müssen, sind dann auch noch Transportkolonnen vonnöten, für die wiederum ein Fuhrpark vorgehalten werden muss. So steigert man sich in einen bizarren Aktionismus, der mit immer komplizierteren Koordinationszwängen die künstlerische Arbeit sogar erschwert. Die für diesen unsinnigen Aufwand nötigen Mitar-

beiter verursachen nicht nur Lohnkosten in enormer Höhe. Sie verschieben auch die Gewichtung im Personalbestand deutscher Bühnen weiter zu Ungunsten der Künstler und tragen, allein schon durch ihre Arbeitsverträge und die Regelungen ihres Diensts, zur Annäherung der Theaterbetriebe an die Strukturen des Öffentlichen Diensts bei.

Das Problem der Verträge

Das Klagelied über die Vielfalt der immer schwieriger zu koordinierenden Anstellungs- und Engagementsverträge an den deutschen Bühnen ertönt seit Jahren. Es beeindruckt nach wie vor ahnungslose Politiker und sogar nicht wenige Journalisten, die sonst so kritisch mit den theatralischen Darbietungen umgehen. Nur allzu gern werden Anekdoten um skurrile Streitfragen kolportiert, die deutlich machen sollen, wie sehr so manche von den Gewerkschaften erstrittenen Vertragsklauseln den Theateralltag verfehlen. Dass solche für den Aussenstehenden fürwahr oft grotesk anmutenden Regelungen oft erst dann wichtig werden, wenn das Betriebsklima schlecht ist oder sich Betroffene mies behandelt wähnen, steht auf einem anderen Blatt.

Blickt man hinter die Kulissen, wundert man sich sowieso. Statt mit dem komplizierten Vertragssystem möglichst effizient umzugehen – was auch schon vor den jüngst erreichten, aber keineswegs grundlegenden Vertragsreformen möglich war – macht so manche Theaterleitung mit sogenannten Hausbräuchen, auch mit eigenwilligen künstlerischen Entscheidungen oder ihrer Willfährigkeit gegenüber egozentrischen Gastregisseuren die Organisations- und Dispositionsprobleme häufig noch grösser. Aber diejenigen, die darüber stöhnen, sind letztendlich doch auch Profiteure: Denn wie schon der Mehrspartenbetrieb, das sogenannte Repertoire-system und das skurrile Abonnementspuzzle fordert auch das Vertragswirrwarr immer mehr Dispositionsaufwand und steigert so Bedeutung und Macht dieser Abteilungen. Mancher Oberspielleiter kämpft dann im Künstlerischen Betriebsbüro nicht weniger untertänig um seinen Probenplan als ein Schauspieler um seinen Gastierurlaub.

So gut wie nie erwähnt werden in der Debatte um die Problematik der unterschiedlichen Verträge am Theater ganz andere Aspekte, die sowohl die Kreativität in der täglichen Arbeit lähmen können als auch der Erneuerung der Betriebsstrukturen entgegenstehen. Selbst der vermeintlich so kunstfreundliche *Normalvertrag Solo*, der mit künstlerischen Solisten, also Sängern, Schauspielern, Solotänzern, aber auch mit Regisseuren, Dramaturgen, Dirigenten, Choreographen, Ausstattern und Assistenten für einen bestimmten Zeitraum abgeschlossen wird, hat seine fragwürdigen Seiten. Vor allem weil er gerade diejenigen, von denen am Theater doch die wichtigsten Impulse

ausgehen sollten und deren Schaffen sein eigentlicher Kern ist, arbeitsrechtlich am schwächsten stellt.

Wer sich als Mitglied der künstlerischen Leitung etwa daran macht, einen erstarrten Theaterbetrieb zu durchlüften, endlich wieder etwas Flexibilität, Effizienz und Innovation in den organisatorischen Apparat zu bringen, kann sich schnell die Gegnerschaft jener Theaterverwalter zuziehen, die schon immer alles so und auf keinen Fall anders machen. Weniger ihre bürokratischen Trickereien lassen diese bei der zähen Verteidigung des *status quo* so oft die Oberhand behalten, es ist vor allem der unvergleichlich sichere, oft sogar beamtenrechtliche Status, aus dem heraus sie agieren. Mit einem *NV Solo* als Arbeitsgrundlage steht man solchen *Theaterbeamten* gegenüber schnell auf verlorenem Grund. Mit dem neuen *NV Bühne*, der die Arbeitsbedingungen nun für einen noch weiteren Mitarbeiterkreis entsprechend regelt, ist das nicht anders.

Auf jeden Fall zeigt ein solch bizarres Vertragsgefälle selbst auf der Leitungsebene weit aufschlussreicher als die so gern angeführten Streitereien zwischen eigenwilligen Regisseuren und unwilligen Bühnentechnikern oder aufmüpfigen Chorsängern, wie stark der Einfluss von Öffentlicher Dienst- oder Beamtenmentalität im deutschen Theater ist und wie Erneuerungsversuche abgeblockt werden können. Dass allein die Theaterverwalter den reibungslosen Betrieb und die Einhaltung des Haushalts gewährleisten, ist auch eine der Legenden, die den Rechtsträgern vorgegaukelt wird.

Die Scheu vor alternativen Theaterformen

Dass der Intendant des *Deutschen Nationaltheaters* in Weimar mit seinem bislang zu gelingenden scheinenden Versuch, die Eigenständigkeit der traditionsreichen Bühne gegenüber Erfurter Fusionsinteressen zu wahren und sein Theater auch noch aus der Umklammerung des Öffentlichen Diensts zu lösen, für einiges Aufsehen und sogar Beunruhigung sorgte, ist also verständlich. Dabei praktiziert der Regisseur und Prinzipal Roberto Ciulli mit seinem *Theater an der Ruhr* in Mülheim schon seit mehr als zwanzig Jahren viel einschledener und erfolgreicher ein solches Modell. Als Neugründung in der bis dahin theaterlosen, freilich mit genügend Stadttheatern in der unmittelbaren Nachbarschaft keineswegs theaterfernen Revierkommune war dies natürlich wesentlich einfacher zu realisieren.

Ein Mehrspartenbetrieb ist das *Theater an der Ruhr* zwar nicht. Was aber Repertoire und Ensemble tatsächlich bedeuten, wird hier über Jahre beispielhaft gezeigt. Auch wenn Ciullis kleine Schauspieltruppe gar nicht so oft zuhause spielt und einen grossen Teil ihrer Zuschauer auf Gastspielreisen findet, ist sie doch längst zum unverwechselbaren und sogar weltweit renommierten Aushängeschild Mül-

heims geworden. Dass die sonst kaum profilierte Stadt, deren Namen bezeichnenderweise so oft falsch geschrieben wird, mit ihren Mülheimer Theatertagen *stücke* auch noch über einen weiteren Höhepunkt der deutschen Theaterszene verfügt und für beide zusammen doch weit weniger aufwendet als für ein übliches Stadttheater vonnöten wäre, widerlegt die verbreitete Meinung, dass es Kulturpolitikern stets an Cleverness mangle. Aufschlussreich dürfte es auch sein, die Gründe dafür zu erkunden, warum es Theaterstrukturen wie bei Ciulli, also die *Freie Gruppe* auf professionell und künstlerisch höchstem Niveau, zwar in vielen Ländern gibt, diese fraprierende Verbindung von künstlerischer Ambition und organisatorischer Effizienz des *Theaters an der Ruhr* aber hierzulande keine nennenswerten Nachahmer fand. Bezeichnend ist schon, dass sich führende deutsche Theaterkünstler, im Gegensatz etwa zu einem Peter Brook oder einer Ariane Mnouchkine, scheuen, die Verwirklichung ihrer Theatervision in einer *Freien Gruppe* zu suchen, und lieber in Staats- oder Stadttheater verbleiben, deren Apparat man ebenso gern kritisiert wie zur eigenen Machtdemonstration und Bequemlichkeit nutzt. Wie die Arbeitsweise einer *Freien Gruppe* schon manch dafür ungeeignetem Theaterapparat aufgepopft wurde, dürfte ein signifikanter Auswuchs des deutschen Theatersystems sein.

Vielerorts sind Merkwürdigkeiten zu entdecken, die den Nimbus des deutschen Theatersystems verblassen lassen. Auch die jüngste Entwicklung am Theater in Bonn mochte dazu anschaulich beitragen. Denn Interimsintendant Arnold Petersen sollte im Übergangsjahr nach Manfred Beilharz' verschlucktem Abgang und vor Klaus Weises Amtsantritt die drastischen Einsparungen verwirklichen, die Bonn nach dem Verlust des Hauptstadtstatus' und der damit verbundenen Bundeszuschüsse nun seinem Theater abverlangt. Bemerkenswert war der Bonner Übergangsspielplan allein schon, weil er trotz aller finanziellen und personellen Einschnitte mit Vielfalt, Anspruch und sogar renommierten Namen beeindruckte. Wundern kann sich darüber aber nur, wer die Strukturen des öffentlichen Theaters in Deutschland samt der damit verbundenen Zahlenwerke nicht durchschaut. Denn dass auch mit weit weniger Geld ein für Bonn angemessenes, keineswegs ärmliches Theater verwirklicht werden kann, zeigt schon der Vergleich des bisherigen Bonner Etats mit Theaterstädten ähnlicher Dimension.

Dem *Theater der Bundesstadt* ist allerdings zugeute zu halten, dass es mit seinem bislang recht üppigen Budget künstlerisch auch viel bewegt hat. Das kann man nicht von allen Bühnen im Lande sagen, in deren Budgets sich ähnlich grosse Spielräume entdecken lassen. Überhaupt dürfte es aufschlussreich sein, die

Probleme des deutschen Theatersystems einmal nicht an Bühnen zu untersuchen, die in finanziellen Nöten stecken und ums Überleben kämpfen. Denn dort, wo die Stadt- und Staatstheaterwelt noch heil scheint und wo auftretende Probleme noch immer mit Geld gelöst werden können, denkt man über die zeitgemässe und längst überfällige Erneuerung noch lange nicht nach. Im Gegenteil, man hält den Mehltau übermöglichen Betrieb sogar für das Indiz einer Tradition, die es zu verteidigen gilt. In solchen noch von keiner Verunsicherung getroffenen Verhältnissen lassen sich die Ursachen für den horrenden Reformstau im deutschen Theater indes am besten ausmachen.

Das Erbe der Kleinstaaterei

Von idealistisch gesonnenen Theaterleuten, die es nach wie vor in grosser Zahl gibt, wird ihre Arbeitswelt gern mit derjenigen mittelalterlicher Bauhütten verglichen. Aber entscheidender geprägt ist das deutsche Theatersystem durch seine Herkunft aus der deutschen Kleinstaaterei, in der jeder Duodezfürst zumindest ein grosses Theaterreich sein eigen nennen wollte. Den deutschen Gross- und Kleinstädtern war dies ein durchaus nachahmenswertes Modell. Schon in ihrer repräsentativen Architektur öffneten die Stadttheater, die vor allem im 19. Jahrhundert dutzendweise neuerbaut wurden, die Hoftheater nach, die nach dem Fall der Monarchie zu Staatstheatern mutierten. Auch im Ehrgeiz, selbst in der entlegensten Provinz allabendlich mit wechselnden Theaterattraktionen, mit zackigen Kapellmeistern, anmutigen Primaballerinen, bramabarsierenden Heldendarstellern oder lasziven Soubretten aufwarten zu können, wollte man den Fürsten

nicht nachstehen. Allerdings haben so auch die typischen Begleitumstände des deutschen Hoftheaterwesens, seine Imitation absolutistischen Herrschaftsgabens samt der dazugehörigen Schranken, seine undurchsichtige Kabinettpolitik, sein wichtigtuerischer Bürokratismus und seine wuchernde Intrigenwirtschaft, überlebt. Aus diesem Dunstkreis beziehen die immer mächtiger gewordenen administrativ-organisatorischen Abteilungen an vielen Theatern hierzulande ihre Verhaltensweisen. Auch wenn sie sich gelegentlich zeitgemäss aufgeschminkt als Management ausgeben, sind sie an übersichtlicheren, der Theaterkunst weitaus dienlicheren und dabei sogar viel kostengünstigeren Betriebsstrukturen wohl kaum interessiert. Denn damit würden sie doch selbst zur Schrumpfung der eigenen Grösse und Bedeutung auf ein übliches Mass beitragen.

Dieses Phänomen ist durchaus nicht theaterspezifisch; es macht sich in vielen Bereichen der öffentlichen Verwaltung von Ressourcen und Aufgaben breit, vor allem wenn es an sachkundiger Kontrolle gebricht. Man denke nur an die andauernde Debatte über die mangelnde Effizienz der *Bundesanstalt für Arbeit* und andere aktuelle Reformdiskussionen. Aber es macht auch verständlich, warum die Verweser des deutschen Theaters einerseits die bestehenden Verhältnisse unentwegt beklagen und Veränderungen fordern, andererseits das deutsche Theatersystem dennoch als sakrosanktes Modell beschwören. Mit solchen Spiegelfechtereien kann eine ernstzunehmende Reform des deutschen Theaters aber nicht gelingen.

Am Freitag, 3. Oktober 2003, ist ein großer Aktionstag der deutschen Bühnen zwischen Flensburg und Passau, Aachen und Görlitz gegen den Abbau der Theaterlandschaft. In den Vorstellungen an diesem Tag werden die Bühnen in einer konzertierten Aktion gegen die Theaterdämmerung protestieren. Die zentrale Manifestation findet, exakt 10 Jahre nach der Schließung, im Berliner *Schiller Theater* statt.

Theaterland wird abgebrannt? – Eine Lagebestimmung

10 Jahre nach der Schließung des Schiller Theaters

Freitag, 3. Oktober 2003, 12.00 bis 17.00 Uhr
Schiller Theater Berlin

Mit Beiträgen von:

Rudolf Hickel, Michael Naumann, Erich Hörl, Günther Rühle, Ulrich Khuon u.a.
Moderation: Klaus Bednarz

Eine Veranstaltung der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste
in Zusammenarbeit mit Deutschem Bühnenverein, Dramaturgischer Gesellschaft,
Kulturpolitischer Gesellschaft und Internationalem Theaterinstitut (ITI)

Kontakt:

Deutsche Akademie der Darstellenden Künste
Siesmayerstr. 61 • 60323 Frankfurt am Main
T 069-29 63 57 • akademie@darstelledekuenste.de