

Resumée des Symposiums

Theater – Produzieren für die Zukunft, in der Zukunft

13. bis 16. Januar 2005 in Frankfurt/Main

- >> Gesellschaft Städte Theater in der Zukunft
 - >> Was lehrt (uns) das Kindertheater?
- >> Dramaturgie des zeitgenössischen Musiktheaters
 - >> Der Dramaturg als (Ko-)Produzent
 - >> Dramaturgie-Ausbildung

Inhalt

EDITORIAL / NOTIZEN

Seite 1

PROGRAMM JAHRESTAGUNG 2005

Seite 2

GESELLSCHAFT STÄDTE THEATER IN DER ZUKUNFT

Seiten 3 - 11

WAS LEHRT (UNS) DAS KINDER- THEATER?

Augenblick und Ausblick einer Zuschauerdra-
maturgie auf Augenhöhe

Seiten 11 - 18

DRAMATURGIE DES ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKTHEATERS – Gegenwart und Zukunft

Norbert Abels:

Zukunft der Oper – Oper der Zukunft?

Seiten 19 - 30

DER DRAMATURG ALS (KO-)PRODU- ZENT – Gegenwart und Zukunft

Seiten 31 - 38

WIE SOLL DER DRAMATURG DER ZUKUNFT AUSGEBILDET WERDEN?

Seiten 39 - 45

IMPRESSUM

Dramaturgische
Gesellschaft (dg)

Geschäftsstelle:
Tempelherrenstraße 4
10961 Berlin

Telefon:
030-693 24 82

Telefax:
030-693 26 54

e-mail:
post@dramaturgische-
gesellschaft.de

www.dramaturgische-
gesellschaft.de

Geschäftsführung:
Heidrun Schlegel

Vorstand:

Manfred Beilharz
(Vorsitzender),
Birgit Lengers
(stellv. Vorsitzende),
Ann-Marie Arioli,
Hans-Peter Frings,
Uwe Gössel,
Christian Holtzhauer,
Jan Linders,
Peter Spuhler

Redaktion:

Heidrun Schlegel

ISSN Nr. 1432-3966

Editorial

In diesem Heft sind die Diskussionen zusammengestellt, die im Januar 2005 auf der Jahrestagung in Frankfurt am Main geführt wurden. Zur Orientierung ist das Programm der Tagung noch einmal abgedruckt. Unter dem Titel „Theater – Produzieren für die Zukunft, in der Zukunft“ ging es um ganz unterschiedliche Themen. Hier eine Auswahl der Fragen:

Was geschieht mit dem Theater in einer Gesellschaft, die mit dem Phänomen ihrer Überalterung ebenso wie mit dem Wandel hin zu einer Migrationsgesellschaft umgehen muss?

Welche aktuellen Tendenzen gibt es im Kindertheater? Steckt darin ästhetisches Potential für das Theater allgemein?

Wie steht es um das zeitgenössische Musiktheater, welche Stoffe und welche Formen braucht es in der Gegenwart (und in der Zukunft)?

In welcher Weise hat sich das Berufsbild des Dramaturgen verändert oder erweitert und wie werden Dramaturgen ausgebildet?

Man darf gespannt sein, wie sich die Gesellschaft und das Theater entwickeln werden. Bei aller Spe-

kulation über das Künftige kann doch nur diskutiert werden, was besteht und darüber nachgedacht werden, was für die Zukunft wünschenswert ist. Vielleicht geben die hier nachzulesenden Debatten Impulse, damit die Wünsche nicht nur Zukunftsmusik bleiben.

Ein erster Niederschlag der Tagung fand sich im Themenschwerpunkt „Berufsprofil Dramaturg“ in der März-Ausgabe von „Theater der Zeit“.

Unsere Frankfurter Gastgeber sei an dieser Stelle für ihre freundliche Aufnahme noch einmal herzlich gedankt: Unser Dank geht an Oper und schauspielFrankfurt, an das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main, an das Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Frankfurt und an das Theaterhaus Frankfurt.

Die Jahrestagung 2005 wurde gefördert vom Dezernat für Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main und vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst.

Manfred Beilharz, Heidrun Schlegel

Jahrestagung 2006

Die Jahrestagung 2006 findet unter dem Titel „Erprobung des Sozialen. Theater als Medium zur Beschreibung und Wahrnehmung von Realität“ vom 19. – 22. Januar 2006 im Haus der Berliner Festspiele statt.

Kleist-Förderpreis für junge Dramatik 2005

Der diesjährige Preisträger des Kleist-Förderpreises für junge Dramatik wird am 18. Oktober 2005 zur Eröffnung der Kleist-Festtage in Frankfurt/Oder bekannt gegeben. Die Uraufführung des prämierten Stückes im März 2006 übernimmt das Theater Osnabrück in seiner Spielstätte emma-theater.

THEATER – PRODUZIEREN FÜR DIE ZUKUNFT, IN DER ZUKUNFT

Öffentliche Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft

in Verbindung mit Oper und Schauspiel Frankfurt, dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Frankfurter Universität und dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main

Donnerstag, 13. Januar 2005

Glashaus Schauspiel Frankfurt ab 22.30 Uhr
Theaterlandschaft Rhein/Main – Profile
mit Dr. Manfred Beilharz (Intendant Hessisches Staatstheater Wiesbaden), Dieter Buroch (Künstlerhaus Mousonturm), Georges Delnon (Intendant Staatstheater Mainz), John Dew (Intendant Staatstheater Darmstadt), Bernd Loebe (Intendant Oper Frankfurt), Dr. Elisabeth Schweeger (Intendantin Schauspiel Frankfurt)

Freitag, 14. Januar 2005

Chagallsaal 10.00 – 12.00 Uhr
Gesellschaft Städte Theater in der Zukunft
Mit Dr. Nikolaus Müller-Schöll (Theaterwissenschaftler Bochum), Dr. Johannes Odenthal (Haus der Kulturen der Welt Berlin), Benjamin Förster Baldenius (Darstellender Architekt Berlin), Peter Spuhler (Intendant LTT Tübingen, ab Herbst 2005 Theater Heidelberg), Dr. Michael Rutschky (Essayist) Leitung: Jan Linders

Chagallsaal 12.00 – 14.00 Uhr
Was lehrt (uns) das Kindertheater?
Augenblick und Ausblick einer Zuschauerdramaturgie auf Augenhöhe
mit Henning Fangauf (Stellv. Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der BRD, Frankfurt am Main), Andrea Gronemeyer (Leiterin Schnawwl Mannheim), Geesche Wartemann (Professorin für Kinder- und Jugendtheater Universität Hildesheim und Kuratorin Deutsches Kinder- und Jugendtheater-Treffen, Berlin), Klaus Schumacher (Leiter MOKS-Theater Bremen, ab Herbst 2005 Deutsches Schauspielhaus Hamburg) Leitung: Birgit Lengers

Chagallsaal 15.00 – 17.00 Uhr
Dramaturgie des zeitgenössischen Musiktheaters – Gegenwart und Zukunft
Einleitendes Referat: Dr. Norbert Abels (Chefdramaturg Oper Frankfurt) Es diskutieren Dr. Ralf Waldschmidt (Leitender Dramaturg des Musiktheaters am Bremer Theater) u. a. Leitung: Manfred Beilharz

Chagallsaal 17.00 – 17.30 Uhr
Kurze Vorstellung der Workshops
Probephöhne B im Anschluss bis 18.30 Uhr:
Workshop 1
Stücklektüre: Daniel Mursa «Dreitagefieber» (Kleist-Förderpreisträger 2004)
Leitung: Petra Thöring / Martina Grohmann
Kinder- und Jugendtheaterzentrum bis 18.30 Uhr:
Workshop 2
Inhalte und Formen der dramatischen Kinderliteratur mit Andrea Gronemeyer (Leiterin Schnawwl Mannheim) und dem Autor Andri Beyeler, der u. a. sein Stück «Wie Ida einen Schatz versteckt und Jakob keinen findet» (2003) vorstellt
Leitung: Birgit Lengers / Henning Fangauf

Theaterhaus Frankfurt 20.00 Uhr
Gastspiel Schnawwl Mannheim
«Wie Ida einen Schatz versteckt und Jakob keinen findet» von Andri Beyeler

Samstag, 15. Januar 2005

Casino IG Farben Haus Uni Frankfurt 10.00 – 12.00 Uhr
Der Dramaturg als (Ko-)Produzent – Gegenwart und Zukunft
Mit Christian Holtzhauer (sophiensaele Berlin, ab Herbst 2005 Staatstheater Stuttgart), Dr. Elisabeth Schweeger (Intendantin Schauspiel Frankfurt), Dr. Karl-Hans Möller (Chefdramaturg Chemnitz), Winfried Tobias (Theater Aalen), Marie Zimmermann (Dramaturgin, Theater der Welt Stuttgart)
Leitung: Ann-Marie Arioli / Anne-Sylvie König

Casino IG Farben Haus Uni Frankfurt 13.00 – 15.00 Uhr
Wie soll der Dramaturg der Zukunft ausgebildet werden?
Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann stellt den Aufbaustudiengang Dramaturgie an der Frankfurter Universität vor und diskutiert mit Prof. Dr. Petra Stuber (Professorin für Dramaturgie und Theatergeschichte an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig), Dr. Kati Röttger (Theaterwissenschaftlerin Universität Mainz), Florian Vogel (Lehrbeauftragter für Dramaturgie an der Universität Tübingen)
Leitung: Henning Rischbieter

Seminarräume Universität 16.00 – 18.00 Uhr
Fortsetzung der Workshops

Glashaus Schauspiel ab 22.30 Uhr
Empfang durch den Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage

Sonntag, 16. Januar 2005

Glashaus Schauspiel 11.00 – 13.00 Uhr
«Wie es ist, bleibt es nicht» – Gesellschaft, Zukunft, Theater
Schlussdiskussion der Tagung mit Dr. Elisabeth Schweeger (Intendantin Schauspiel Frankfurt), Dr. Karlheinz Braun (ehemals Verlag der Autoren), Prof. Dr. Jochen Hörisch (Universität Mannheim)
Gesprächsleitung: Jan Linders und Henning Rischbieter

Glashaus Schauspiel 13.00 – 14.00 Uhr
Erweiterung der Diskussion durch die Berichte aus den Workshops

Probephöhne B ab 14 Uhr (nichtöffentlich)
Mitgliederversammlung der Dramaturgischen Gesellschaft

GESELLSCHAFT STÄDTE THEATER IN DER ZUKUNFT

Jan Linders: Dieses Gespräch „Gesellschaft Städte Theater in der Zukunft“, die unsere Zukunftsdebatte insgesamt bei dieser Tagung eröffnen soll, wird eine demografische Diskussion sein. „Zukunft“ heißt für uns hier auf dem Podium 2050. Eingeladen sind Dr. Michael Rutschky aus Berlin, Essayist, Benjamin Förster Baldenius, Darstellender Architekt, ebenfalls aus Berlin, er sitzt hier auch für das Projekt „Schrumpfende Städte“, Dr. Nikolaus Müller-Schöll, er lehrt an der Ruhr-Universität Bochum Theaterwissenschaft, Dr. Johannes Odenthal, künstlerischer Leiter der Sparten Theater-Tanz-Musik am Haus der Kulturen der Welt in Berlin und Peter Spuhler, Intendant am Landestheater Tübingen, demnächst am Theater der Stadt Heidelberg.

Unser Blick in die Zukunft ist ausgelöst durch eine Diskussion, die spätestens seit Frank Schirrmachers Bestseller „Das Methusalem-Komplott“ deutschlandweit geführt wird. Es soll keine Grundsatzdiskussion werden über das Theater an sich. Ob Menschen anderen Menschen in Zukunft noch etwas vorspielen werden, wollen wir gar nicht diskutieren. Uns geht es um das bürgerliche Theater, das Theatersystem Deutschland das subventionierte, etablierte Stadttheater: fast jede Stadt hat ein Theater, fast jede Stadt hat ein Theatergebäude in der Mitte der Stadt und Zuschauer, die das Theater besuchen. Unsere Grundfrage lautet: Wird dieses System von demografischen Bewegungen berührt und wie kann man damit umgehen? Diese Diskussion wird in anderen Bereichen der Gesellschaft schon geführt, aber auch wir Theaterleute sollten uns klar machen, dass uns goldene Zeiten bevorstehen, denn 2010 gehen die ersten „Babyboomer“ (die zwischen 1950 und 1964 geboren sind) in Rente. Damit kommt eine Riesenschar von potentiellen Besuchern auf die Theater zu. Mittlerweile hat fast jedes Theater Theaterpädagogen und kümmert sich intensiv um Kinder- und Jugendarbeit, aber vielleicht muss man demnächst auch über Seniorenarbeit reden, wenn diese Bevölkerungsgruppe ganz groß geworden ist. Man sagt, die Leute gehen bis zum Alter von dreißig Jahren ins Theater und dann wieder etwa ab fünf und fünfzig. Zwischendurch ist man mit Beruf

und mit Kindern ausgelastet. Aber die Kohorte – so heißt das in der demografischen Forschung – der Babyboomer, die auf uns zukommt ist eine ganz andere Generation als die der Silberfuchse, die jetzt in den Theatern und Opernhäusern sitzen. Es ist eine Generation, die mit Kultur anders umgeht und mit Medien anders umgeht, die bestimmt keine Abonentengeneration ist, die möglicherweise im Theater auch andere Themen braucht. Es wird also diese veränderte Alterspyramide geben und außerdem eine veränderte Bevölkerung, was die ethnische Zusammensetzung betrifft – Deutschland wird internationaler werden. Die zweite Frage hier auf dem Podium wird sein – und dafür sitzt insbesondere Johannes Odenthal hier – die Frage nach einem ethnisch veränderten Deutschland. Bei der derzeitigen Entwicklung der Geburtenrate ist die Bevölkerungsabnahme vorprogrammiert und wir sind auf Zuwanderung angewiesen. Sollte es diese Zuwanderung geben, sind das alles Menschen, die nicht unbedingt mit der Idee des deutschen Nationaltheaters in die Bundesrepublik einwandern, aber als Steuerzahler die Theater mit subventionieren und durchaus zu einer Bildungsschicht mit Theaterinteresse gehören. Was bieten wir denen? Die dritte Frage dreht sich um folgendes: Die Demografie sagt, die Regionen werden nicht gleichmäßig schrumpfen, sondern es wird Wachstumsregionen geben und es wird absolute Verlierer- oder Verwüstungsregionen geben. Benjamin Förster-Baldenius hat mehrfach in Halle/Neustadt gearbeitet, das ist so eine der Regionen. Ein weiterer Aspekt ist der, dass es auf jeden Fall nicht nur ältere Zuschauer und eine anders gemischte Zuschauerschaft geben wird, sondern auch anders zusammengesetzte Ensembles im Theater. Dazu möchte ich dann Nikolaus Müller-Schöll befragen, nicht nur was mit dem Theater für Alte, sondern auch mit alten Schauspielern und einer eventuell veränderten Dramatik geschieht?

Die Eingangsfrage geht an Michael Rutschky: Brauchen wir dieses Theater, so wie es ist, überhaupt noch oder ist das deutsche Stadttheater eventuell eine aussterbende Institution, die ihre besten Jahre hinter sich hat?

Über die Zukunft des Theaters unter demografischen Gesichtspunkten diskutierten Dr. Nikolaus Müller-Schöll (Theaterwissenschaftler Bochum), Dr. Johannes Odenthal (Haus der Kulturen der Welt Berlin), Benjamin Förster Baldenius (Darstellender Architekt Berlin), Peter Spuhler (Intendant LTT Tübingen, ab Herbst 2005 Theater Heidelberg), Dr. Michael Rutschky (Essayist) unter der Leitung von Jan Linders.

Michael Rutschky: Die Kunstgeschichte hat es immer wieder erlebt, dass es Kunstformen gibt, die aus dem Kanon herausfallen. Zum Beispiel Wasserspiele waren eine hohe Kunst, oder Feuerwerke etwas ganz anderes als Silvesterböller. Es gibt also Kunstformen, die aus dem Kanon wieder herausfallen und es könnte durchaus sein, dass das Theater dazu gehört. Ich fürchte allerdings, dass es dem Theater so gehen wird wie der Kirche. Es kann nicht leben und es kann nicht sterben. Und im Jahre 2020 wird alles zusammengefasst sein, da gibt es dann einen Generalintendanten Südwest, der einen unglaublich begabten jungen Regisseur einstellen wird, der der neue Heiland sein wird und von dem man erwartet, dass er die Massen wieder zurückzieht ins Theater, doch es wird wieder nichts. Wie gesagt, die Kirche macht es uns vor: sie kann nicht sterben, sie ist hochsubventioniert, sie hat auch einen gewissen gesellschaftlichen Einfluß, aber die Heilsgüter, von denen sie eigentlich behauptet, dass sie sie verwalte, mit denen ist nicht viel her. Und ich denke, was das Theater angeht, kann man es soziologisch in zwei Richtungen beschreiben: da ist einerseits der sozusagen Luhmann'sche Aspekt, dass das Theater sich zu einer Expertenkultur entwickelt. Leute, die Theater machen, machen das Theater für die Leute, die Theater machen. Damit entsteht Selbstreferenz, das System schließt sich operativ und eigentlich möchte niemand mehr außer denen, die selbst Theater machen, noch daran teilhaben. Ich bin zum Beispiel kein Theatergeher, und um mich ein bisschen zu präparieren, habe ich die Rezension der Philoktet-Aufführung in der Berliner Volksbühne gelesen, aber ich verstehe nicht, worum es geht. Ich habe das Gefühl – das stand ja auch in den Rezensionen – dass es etwas ist für die Leute, die Theater machen. Publikum ist da überflüssig und ist dann in der Regel auch beleidigt. Da gibt es dann die Formel: wenn der Bürger nicht versteht, was er da sieht, hat sich das Theater als umso besser und widerstandsfähiger erwiesen. Aber es gibt immer weniger Leute, die Interesse daran haben, sich die Bildung anzueignen, die man braucht, um zu verstehen, wer Philoktet ist und wer Heiner Müller war. Immer weniger Leute interessieren sich für diese Art von Bildung und haben Spaß daran, sich durch diese Bildung von denen abzugrenzen, die sie nicht haben. Denn Bildung ist nicht universalistisch, Bildung ist für wenige da. Ich glaube nicht, dass Sie damit zufrieden gewesen wären, wenn Heiner Müller die Popularität von Dieter Bohlen erlangt hätte, das heißt: Bildung ist exklusiv.

Nikolaus Müller-Schöll: Ich möchte auf die Themenstellung der Demografie eingehen. Ich glaube, dass in dem Buch „Das Methusalem-Komplott“ von Frank Schirrmacher, das ich aus vielen Gründen hochproblematisch finde, ein wichtiger Punkt angesprochen wurde, nämlich: Die Alten werden in Zukunft die Mehrheit stellen und vor allem die „Alten“ in Führungszeichen werden heute diskriminiert. Ich finde das eine richtige Kennzeichnung: es gibt einen Altersrassismus. Es ist ein Rassismus, weil er sich tatsächlich auf eine biologische Tatsache beruft. Das ist nichts anderes als die Ausgrenzung von jemandem wegen seiner schwarzen Hautfarbe.

„Was ist der zu alte Mensch?“

Dieses Phänomen so genannt zu haben, ist das große Verdienst dieses Buches, dann folgt allerdings als Lösung nur eine Art moralische Erziehung: Lasst euch nicht erzählen, dass ihr alt seid. Das reicht natürlich nicht aus, denn worum es tatsächlich geht, ist die gesellschaftliche Frage, was eigentlich der zu alte Mensch ist? Zu alt ist jemand, der für den Produktionsprozess nicht mehr taugt. Und ich glaube, man müsste über die Alten, oder besser die „zu Alten“ nachdenken als das heutige Proletariat, wobei ich dafür den Begriff des frühen Marx zugrunde lege. Das Proletariat ist kein Subjekt, es ist nicht eine Essenz, es ist nicht jemand, den man sich vorstellen kann als einen Heinrich-George-Typ mit starken Muskeln, sondern das Proletariat ist eine Grenze, ein Rand, ein Rest, der nicht ganz aufgeht, weil er nicht ganz hereinpasst. Es ist das, was Brecht als asozial bezeichnet hat. Und asozial heißt, es hat keinen Platz im Sozialen der Gesellschaft. Damit komme ich zu meiner Frage: Was heißt Theater für Alte machen? Ich glaube, ein Theater für Alte würde den „zu Alten“ in uns allen betreffen. Denn das Problem ist eins, das uns alle betrifft, denn wir erleben ja permanent, dass unsere Gesellschaft zunehmend zur Angstgesellschaft wird, geprägt von der Angst, zu alt zu sein. Wer zum Beispiel bei mir studiert, ist Anfang zwanzig und hat davor Angst, wenn das Studium abgeschlossen ist, zu alt zu sein. Deshalb wollen die Studierenden in sechs Semestern fertig werden, wer promoviert, will mit achtundzwanzig fertig sein und wer in den Job will, will unter dreißig sein und so weiter. Und so setzt sich das die ganze Zeit fort, d. h. wir sind alle davon bedroht und das ist eine strukturelle Parallele zu dem, was ich unter das Stichwort Proletariat gefasst habe. Ich habe keinen großen Ent-

wurf, um dagegen anzugehen und ich weiß auch nicht, ob man das Stadttheater retten muss. Ich glaube aber, was man retten muss, ist der Grund, warum sich das Stadttheater gebildet hat und das ist existentiell. Brecht fasst das in dem, was er als „Sterbelehre“ bezeichnet, und diese Sterbelehre ist in dem – von Brecht als der Form des Theaters der Zukunft bezeichneten – Lehrstück ein ganz zentraler Punkt. Denn es geht dabei um ein Problem, das tatsächlich alle betrifft. Und da würde ich Michael Rutschky ganz vehement widersprechen. Ich glaube, dass Theater heutzutage tatsächlich eine Funktion hat und die hat Heiner Müller ausgehend von Brecht ganz gut popularisiert, als er gesagt hat „Der Unterschied zwischen Theater und allen anderen Medien ist der, dass im Theater“ – und jetzt kommt nicht so etwas wie „der Präsen-te“, „der Lebende“ etc., sondern – „der Sterbende, der potentiell sterbende Schauspieler zu sehen ist und der potentiell sterbende Zuschauer“ zugegen ist. Es kann im Theater jederzeit passieren, dass der, der spielt, stirbt, oder das der, der zuschaut, stirbt. Und das ist der Punkt. Nicht etwa, weil das eine große Auszeichnung ist, sondern im Gegenteil, weil es eine Armut, ein Mangel ist. Und aus diesem Mangel resultiert dann das, was ein großes Problem ist, aber nicht behoben werden kann, es bleibt eine Aporie, die das Theater zu einem Ort macht, wo etwas bearbeitet werden kann, was tatsächlich jeden betrifft. Natürlich geschieht das nicht in jedem Theater, sondern nur in dem Theater, was sich permanent mit den Grenzen auseinandersetzt und nicht zuletzt mit den Grenzen seiner eigenen Souveränität. Zum Beispiel fand ich es in den Inszenierungen, die Heiner Müller am BE gemacht hat, sehr eindrucksvoll, dass es immer eine Figur eines sehr alten Schauspielers gab. Das war zum Beispiel Geschonnek, das war zum Beispiel Marianne Hoppe. Das waren Figuren, die neben allem, was sie als Rolle vorgeschrieben hatten, neben allem, was sie können sollten, vor allem etwas mitgebracht haben, was man vielleicht als Gedächtnisraum bezeichnen könnte. Und mit Gedächtnisraum meine ich dieses Zusätzliche, das jemand wie Marianne Hoppe – die im Programmheft als junger Nazi-Star abgebildet war – in eine Inszenierung von Heiner Müller mit hinein bringt. Mit ihrer Geschichte, auch mit der Geschichte ihres Körpers, ihrer Erscheinung, der Art, wie sie mit ihrer Aufgabe in der Inszenierung umgeht, entsteht eine Fremdheit. Und da kommt ins Theater eine Erfahrung herein, über die nicht frei verfügt werden kann, sondern die sich dem Theater als Störfaktor mitteilt. Heiner Müller hat mit diesem

Störfaktor gearbeitet, er hat an der Störung seine Souveränität als Regisseur abgearbeitet. Und um vom Beispiel auf das Allgemeine zurück zu kommen: es geht darum, dass man sich über Störfaktoren Gedanken macht und sich fragt, wie sich das Theater dem öffnen kann, was es von überall her stört. Denn es gibt ja diesen schönen Satz: „Von den alten Leuten hat man keinen Nutzen“. Und auf der Basis könnte man anfangen, über diesen Störfaktor nachzudenken. Als letzten Punkt, zum Thema „Theater der Zukunft“ eine Definition von Kafka, zu finden in „Amerika“: „Wer an seine Zukunft denkt, gehört zu uns. Jeder ist willkommen. Wir sind das Theater, das jeden gebrauchen kann, jeden an seinem Ort“. Das ist die Definition des Theaters von Oklahoma, und das Schöne daran ist, dass der Terror, der mit diesem „jeden an seinem Ort“ ausgesprochen wird, im gleichen Moment die Utopie anspricht, dass es tatsächlich ein Theater geben könnte, in dem irgendwie jeder gebraucht wird. Das wünsche ich mir vom Theater, dass zum Beispiel eine Öffnung so aussähe, dass man von Alten im Theater lernt, was Bewegung ist, das man von ihnen lernt, was Schnelligkeit ist, so wie Robert Wilson von einem Taubstummen gelernt hat, was es heißt, zu hören und zu reden.

Linders: Vielen Dank. Das Naturtheater von Oklahoma ist ein Stichwort für Benjamin Förster-Baldenius, der in schrumpfenden Städten arbeitet, Städten also, die wieder zu Wüsten werden. Er hat ein Projekt in Halle/Neustadt realisiert, bei dem aus einem Plattenbau ein Hotel entstanden ist und hat im Berliner Palast der Republik – jetzt „Volkspalast“ – die „Fassadenrepublik“ erfunden, bei der man durch imaginäre Städte paddelte. Ich bitte Sie, kurz zu erzählen, was Darstellende Architektur ist und was diese mit dem Theater der Zukunft zu tun haben könnte.

Benjamin Förster-Baldenius: Ich bin Architekt und arbeite mit Theatern zusammen. Das hat einen ganz bestimmten Grund, ich baue nämlich nicht gerne. Trotzdem setze ich mich gerne mit architektonischen Phänomenen auseinander, aber eher auf einer ephemeren, temporären Ebene. In Theatern habe ich ideale Partner gefunden, die temporär immer wieder neue Räume brauchen. Dabei geht es weniger darum, Bühnenbilder zu schaffen, als mit realen Situationen zu arbeiten so wie in Halle/Neustadt. Dort wurde in einem Projekt mit Jugendlichen ein achtzehngeschossiges Hochhaus zu einem Hotel ausgestattet, in dem dann ein internationales Theaterfestival stattgefunden hat, das sich mit Halle/Neustadt und den dort vorhan-

denen Phänomenen – zum Beispiel dem „Schrumpfen“ – auseinandergesetzt hat. Ich bin zufällig dazu gekommen, mich mit diesen Gegenden, in denen die Bevölkerung abnimmt, zu beschäftigen. Welche Auswirkungen das auf das Theater hat, ist eine interessante Frage. Ich denke, es muss nicht unbedingt eine Auswirkung haben, denn, dass in einer Stadt weniger Menschen wohnen heißt ja noch nicht, dass auch weniger Menschen ins Theater gehen. Aber diese Städte haben eigene Probleme, das Schrumpfen kommt ja nicht nur daher, dass weniger Leute geboren werden, – das ist der demografische Faktor – sondern es liegt auch daran, dass viele weggehen. Natürlich gehen eher diejenigen weg, die mobiler sind und wer zurückbleibt, ist nicht so flexibel. Es gibt ganz klar eine soziale Segregation und ein anderes Publikum, auf das man sich einstellen muss. Es gibt auf einmal unheimlich viel Platz und es fehlen Leute, die vorher ins Theater gegangen und jetzt nicht mehr da sind. Dafür sind jetzt aber andere da, die man erst auf die Idee bringen muss, mal ins Theater zu gehen. Das scheint mit solchen Projekten gut zu funktionieren, dass das Theater ein bisschen näher an ihre Haustür herankommt und dass in ihrer Shopping-Mall, in ihrer Straßenbahn auf dem Weg zur Arbeit oder im Arbeitsamt oder im leerstehenden Gebäude nebenan Theater stattfindet, um eine kulturelle Akzeptanz zu schaffen. Das heißt noch lange nicht, dass die existierenden Theatergebäude überholt sind. Es sind ja wunderbar ausgestattete schöne Gebäude, in denen man ganz viele Sachen machen kann, die in anderen Gebäuden nicht möglich sind. Aber Halle/Neustadt selbst hat kein Theater. Das kulturelle Leben konzentriert sich auf die Altstadt. Dort gibt es das Neue Theater, das Thalia-Theater, ein Opernhaus, die Händel-Festspiele, verschiedene Off-Theater, die Theatrale, da gibt es die Moritzburg Galerie, neuerdings auch die Bundeskulturstiftung, verschiedene Museen und viele Kinos. Das Einzige, was es in Neustadt gibt, ist ein CinemaxX, in dem man sich für 2,50 Euro die neuesten Filme aus Amerika angucken kann.

Linders: Wir springen jetzt von Halle nach Berlin, wo mitten im Regierungsviertel mit Blick aufs Kanzleramt das Haus der Kulturen der Welt steht. In der ehemaligen Kongresshalle, die vor etwa zehn Jahren umdefiniert wurde zum Haus der Kulturen der Welt, wird mit dezidiertem Auftrag und Bundesmitteln Theater für eine gegenwärtige und auch zukünftige Migrationsgesellschaft gemacht.

Johannes Odenthal: Zunächst möchte ich kurz erläutern, welche Art von Institution das Haus der Kulturen der Welt ist. Gegründet wurde es 1989,

um aus der Einbahnstraße der Goethe-Institute eine Zweibahnstraße zu entwickeln, das war das Stichwort der 1990er Jahre. Deutsche Kultur wird im Ausland, vor allem außerhalb Europas, durch die Goethe-Institute repräsentiert. Das Haus der Kulturen der Welt ist der Ort, wo Kunst, Kultur und Literatur aus Asien, Afrika und Lateinamerika in Deutschland, in Berlin präsentiert werden soll. Es ist ein Ort des Kulturaustausches und es ist ein interdisziplinärer Ort, es gibt Ausstellungen, Bildende Kunst, Film, Musik, Tanz und Theater. Diese Interdisziplinarität ist insofern wichtig, als sie deutlich macht, dass wir es in dem einen oder anderen Fall mit einer Kultur zu tun haben, in der die Bildenden Künstler die Wortführer der kulturellen Entwicklung und der Identitätsfindung in einer Kultur sind, woanders sind es die Theatermacher und so weiter. Ein überraschendes Beispiel ist der Iran: das iranische Theater mit dem großen Fadjr-Festival boomt innerhalb der islamischen Kultur. Die Bühne, das Theater wird zu einem entscheidenden Umschlagsplatz traumatischer Erfahrungen. Es gibt nicht das Kino, das das leistet, es gibt nicht die Literatur, die das leisten kann, sondern es ist das Theater. Damit könnte man die These vertreten, dass es immer wieder Lebenssituationen gibt, in denen nur das Theater die Funktion übernehmen kann, gesellschaftliche Prozesse zu transformieren und existentielle Bedürfnisse zum Ausdruck zu bringen. Weil ich in den letzten sieben Jahren hauptsächlich in diesen Kulturaustausch involviert war, fokussiere ich hier natürlich nicht auf die alltägliche Arbeit in einem Stadttheater, sondern auf einen Bereich, den wir Interkulturalität nennen, kulturellen Dialog.

„Ist der Postkolonialismus im Theater angekommen?“

Ich möchte drei Aspekte herausarbeiten, der erste Komplex ist der, der als postkoloniale Diskussion bezeichnet wird und meine Frage ist, ob der Postkolonialismus im Theater angekommen ist. Es gibt da zwei Bereiche, über die wir sprechen müssen. Der erste ist der des internationalen Austausches. Kann man den internationalen Austausch immer noch so machen wie es das „Theater der Welt“ seit seiner Gründung in den 1970er Jahren gemacht hat? Die von einem deutschen Kurator dargestellte Vielfalt in einem exotischen Sinne zu präsentieren? Müssen wir nicht vielmehr in einen Dialog eintreten, der die andere Perspektive, die andere Erzählung, die andere Geschichte mit in den Mittelpunkt rückt? Das betrifft schon eine weitere

Ebene, nämlich die Frage, wie wir mit unseren Stoffen umgehen. Die Fremdheit, das Fremde, wie taucht das in Opern, Operetten und Theaterproduktionen auf? Wie wird es da definiert? Haben wir den postkolonialen Blick in unser Verständnis, in unsere Verarbeitung mit aufgenommen wie das z. B. in der Literatur passiert ist, angeregt vor allem durch die Standardwerke von Edward Said „Orientalismus“ und „Kultur und Imperialismus“? In den kulturellen Formen haben wir keine Schonzonen, das sind keine kulturellen Freiräume, in denen man mit dem Fremden, mit dem Anderen umgehen kann, sondern die Muster werden festgelegt, in denen die Wirklichkeit sich dann äußert. So haben die Romane des 18. und 19. Jahrhunderts den Umgang mit den Kolonialmächten eindeutig geprägt. Edward Said hat das sehr ausführlich vorgestellt. Diese Muster, mit dem Anderen umzugehen, den Fremden auf der Bühne darzustellen, werden, soweit ich das beobachte, ungebrochen und unreflektiert bis heute fortgeführt. Im britischen oder im französischen und amerikanischen Theater muss das viel kritischer gesehen werden, weil da die postkoloniale Diskussion durch den Druck der Migranten, den Druck aus der kulturellen Vielfalt auf die nationalen Institutionen sehr viel stärker vorhanden ist.

Die zweite Frage betrifft die Wirklichkeit der kulturellen Vielfalt in Deutschland selbst, und hier müssen wir die Migration von kulturellen Formen unterscheiden: Ist der Kanon, den die bildungsbürgerliche Gesellschaft nach dem Krieg vorausgesetzt hat und der immer noch die Grundlage für das Theater ist, ist das der Kanon, der auch heute noch für einen Großteil der Menschen relevant ist? Wie hat er sich verändert? Ist nicht, wenn wir uns die Musikszene anschauen, ein Star aus der Rai-Musik oder aus der kubanischen, aus der lateinamerikanischen Musik populärer, ist nicht Salsa populärer als die Polka oder die Neue Deutsche Welle? Wie sieht es mit der Literatur und den anderen Künsten aus? Der andere Aspekt ist natürlich die konkrete Migration von Hunderttausenden von Menschen, die mit einem anderen kulturellen Hintergrund in Deutschland leben und hier eine ständig wachsende Bevölkerungsgruppe bilden. Stuttgart wird in fünf Jahren über vierzig Prozent Ausländeranteil haben, in Berlin gibt es Stadtteile, die deutlich über fünfzig Prozent liegen und damit natürlich vollkommen andere Fragen an die Kultur stellen als es in einer deutschen Monokultur der Fall ist. Die Frage, die dahinter steckt, lautet: Ist das deutsche Theatersystem, das als nationales Projekt gegründet worden ist, in eine Neudefinition

von kultureller Identität in einer Kultur, die sich transnational definiert, eingetreten? Ist es in diese Transformationsprozesse auch mit seinen Inhalten und Darstellungsformen eingetreten? Ein immens kompliziertes Feld. Ich denke, dass der Versuch eines europäischen Festivals – die Biennale, die Sie, Herr Beilharz, in Bonn begonnen haben – ein extrem wichtiger Versuch ist, um das Dramatische wieder zu internationalisieren und lokale Identitäten genauer unter die Lupe zu nehmen. Aber es ist natürlich nur ein Versuch, und es müsste wesentlich mehr dieser Art von Austausch passieren, wenn wir von einer europäischen kulturellen Gemeinschaft sprechen oder noch weitergehen wenn wir von einem realen Dialog Europas mit Ostasien oder Lateinamerika sprechen wollen.

Der dritte Aspekt, den ich anreißen möchte, ist die Frage: Ist das Theater eine Form, die zumindest in Deutschland diesen Fragen der Migration wirklich gewachsen ist oder die sich mit diesen Migrationsfragen tatsächlich auseinandersetzen kann und auch will? Ich habe am Haus der Kulturen der Welt ein Musikfestival gegründet, das Festival „popdeurope“, das die Migrationsformen in der Musik ins Zentrum stellt. Die neue europäische Popmusik oder populäre Musik ist eine Musik, die ihre Wurzeln aus der Karibik genauso wie aus der afrikanischen Musik oder aus Indien zieht, denken wir nur an die gesamte Undergroundmusik in London. Das heißt, wir haben in der Musikentwicklung der letzten fünfzehn Jahre einen vollkommenen Paradigmenwechsel, der nicht mehr das Fremde innerhalb der Musik in einer exotischen Weise adaptiert und positioniert, sondern aus einer fließenden kulturellen Identität neue Formen – hybride Formen, wie sie von Homi Bhabha bezeichnet wurden – bildet, die dann neuen Mainstream bilden und neue kulturelle Identität, die eindeutig transnational ist. Etwas Vergleichbares passiert im Tanz. Wenn wir uns vergegenwärtigen, wie sich der deutsche Tanz oder der Tanz in Deutschland seit den 1970er Jahren bis in die Gegenwart entwickelt hat, so kommt er ohne den Migrationsaspekt, ohne die kulturelle Vielfalt nicht aus. Das Tanztheater – von Pina Bausch bis Sasha Waltz – schöpft maßgeblich aus kultureller Differenz, die aus der Biographie der Tänzer heraus zu einer neuen Sprache im Theater geführt hat. Es ist in der aktuellen deutschen Tanzszene unmöglich, ein solches Panel, wie das, was wir hier gerade bestreiten und das allein aus deutsch-deutschen Teilnehmern besteht, zu besetzen. Die deutsche Tanzszene bewegt sich in einem absolut interkulturellen und transnationalen Kontext.

„Naturschutz für die deutsche Theaterlandschaft!“

Linders: Peter Spuhler ist ein junger Intendant, der vor seiner Zeit in Tübingen lange in Stendal und Rostock gearbeitet hat. In Orten, die von der Demografie gebrandmarkt werden als zukünftige Wüsten, in denen demnächst nicht mehr viele Menschen und erst recht nicht mehr viele Theatergänger wohnen werden. Peter, wie machst du das Theater fit für 2050?

Peter Spuhler: Mich interessiert die deutsche Theaterlandschaft insgesamt. Ich möchte unbedingt diese Institution Stadttheater behalten und suche nach Möglichkeiten, wie ich es denn bewahren kann. Ich bin absolut der Meinung „Mehr ist mehr“ und nicht „Weniger ist mehr“, auch was das Theater betrifft. Deshalb sollten wir darüber nachdenken, auf die deutsche Theaterlandschaft so etwas wie eine Art Naturschutz anzuwenden. Ich weiß, dass ich mich damit auf einer unmodernen Ebene bewege, weil es momentan wesentlich interessanter ist, Institutionen in Frage zu stellen, dem Neuen, der Veränderung das Wort zu reden. Ich meine auch nicht, dass nichts verändert werden soll, sondern ich glaube an ein System, an eine über Jahrhunderte gewachsene Landschaft, die ich gerne an die Gegebenheiten von morgen anpassen möchte. Mich interessiert es, von einer inhaltlichen Fragestellung auszugehen, die heißt: Wie gehen wir damit um, wenn sich kein Mensch mehr für Theater interessiert? Wenn wir ein Publikum haben, das es überhaupt nicht mehr gewohnt ist, ins Theater zu gehen, wo es keiner bürgerlichen Norm mehr entspricht und nicht zur Gesellschaftsfähigkeit dazugehört, sich über „Nora“ oder „Turandot“ unterhalten zu können, wo man damit keinen Punkt mehr machen kann und es keine Klassenzugehörigkeit beschreibt, sondern komplett egal ist. Ich bin geprägt von meinen Erfahrungen in den neuen Bundesländern. Da ist man als Dramaturg oder auch als Theaterleiter auch von der Belegschaft permanent in Frage gestellt, denn jeder Schritt, den man unternimmt, könnte den Tod des Theaters bedeuten. Gleichzeitig hat man es mit einer Bevölkerung zu tun, die zu Recht an vielen anderen Dingen interessiert ist als an Theater, weil sie Theater immer gehabt hat, viele andere Dinge aber nicht. Jetzt kommt der demografische Faktor: Arbeiten in Mecklenburg-Vorpommern zum Beispiel bedeutet, dass man es mit einem Bundesland zu tun hat, das in vierzig Jahren noch die Hälfte der heutigen Einwohnerzahl haben wird.

Wenn man dann gleichzeitig mit Problemen beschäftigt ist wie Finanzierung von Theater, Steueraufkommen oder Theaterneubau, dann stellen sich automatisch bestimmte Fragen: Wie groß muss so ein Theater sein? Wie veränderbar müssen die Zuschauerräume sein? Von welcher Zuschauermenge kann man ausgehen? Welche anderen Dinge müssen außerdem im Theatergebäude untergebracht werden? Ist Theater nur als Theater zu denken oder ist es das kulturelle Zentrum einer Stadt? Ist es ein kommunales Kulturzentrum, in dem ich sowohl die Volkshochschule als auch die interessante Buchhandlung, die es hoffentlich noch gibt, das kommunale Kino, eine kommunale Galerie und so weiter zentrieren muss, um überhaupt eine Anlaufstelle zu sein, um in dem immer teurer werdenden städtischen Raum eine Art geistiges Zentrum zu bilden? Schafft das ein Theater überhaupt noch allein? Wie kann eine Öffnung aussehen, die das Theater für neue Bevölkerungsgruppen interessant macht? Welches Theater muss ich anbieten, wenn das Publikum zu vierzig Prozent aus Ausländern besteht? Ist es da überhaupt noch legitim, herkömmliches deutsches Theater zu machen? Wie viele fremdsprachige oder zweisprachige Produktionen muss ich in den Spielplan setzen? Wie muss das Ensemble besetzt sein? Das sind Fragen, mit denen ich mich leidenschaftlich beschäftige. In der Diskussion dieser Fragen begegnet mir immer wieder das Phänomen, dass die älteren Kollegen finden, dass das kein Thema ist. Mit allen jungen Theatermachern diskutiere ich hingegen heftig darüber. Dahinter verbergen sich auch einige unendlich langweilige Fragestellungen. Ich lese sie ihnen mal vor: Wer kommt in zehn Jahren ins Theater? Wie alt sind die Zuschauer? Was brauchen sie für ihren Theaterbesuch? Wie muss die Akustik beschaffen sein? Wie muss der Service beschaffen sein? Welche Dauer darf die Aufführung haben? Welche Stücke interessieren das Publikum? Wie ist es mit Rollstuhlplätzen, Treppen, Rampen? Essensangebot? Induktionsschleifen? Toiletten? Wann beginnen die Vorstellungen? Welches Bildungsniveau kann man voraussetzen? Was bedeutet Theater in zehn Jahren eigentlich, also was ist die Form Theater dann noch? Wie ist es mit der Abgrenzung der Form? Welches Verständnis für Professionalität ist noch da? Wie wichtig ist professionelle Theaterarbeit?

Rutschky: Sie können mit solchen Fragen tausend Seiten füllen. Aber sie müssten mir jetzt gut kantianisch die Bedingungen der Möglichkeiten zur Beantwortung dieser Fragen geben, und die

sind nicht da. Denn wir wissen nicht, was in der Zukunft sein wird, dadurch zeichnet sie sich aus. Junge Leute haben oft Angst vor der Zukunft, und das ist auch gut so. Aber indem wir solche Fragen auflisten und zu beantworten versuchen, geht die Angst nicht weg.

Odenthal: Wichtig ist, dieses Selbstreferentielle aufzugeben, dass man nicht innerhalb seiner Referenzen weiter arbeitet und zu einem selbstreproduzierenden, auf sich selbst bezogenen System wird. Diese ganzen Fragen, die auftauchen, erledigen sich zu einem großen Teil in dem Augenblick, in dem man eng mit den Communities – und damit meine ich nicht nur die Migranten – in einer Stadt und einer Region zusammenarbeitet. Die Fragen, die sich dann ergeben, beziehen sich erst mal auf heute, zum Beispiel: In was für einer Kultur leben wir jetzt?

Müller-Schöll: Es geht doch nicht um die Frage Selbstreferenz oder Öffnung. Ich glaube das, was Sie etwas verunglimpfen als Selbstreferenz, steht genau dafür, dass die Institution fragt, wo sie durch institutionelle Vorgaben verhindert, dass etwas anderes als die Tradition in ihr stattfindet. Man kann das besser an Beispielen erklären. Was Wanka Golonka hier in Frankfurt gemacht hat in der „AnAntigone“, also die Erkundung der Institution dieses Theaters hier mit seinem spezifischen Raum, seinem spezifischen Treppenhaus, seiner spezifischen Probephöhne, seinem spezifischen Malersaal und so weiter und so weiter, ist eine Arbeit, die an der Öffnung eines Hauses arbeitet, weil sie Grenzen vorführt, die normalerweise angeblich nichts zur Sache tun. Und die aber tatsächlich sehr viel zur Sache tun, weil sie nämlich genau die Grenzen sind; die einschränken, was innerhalb dieser Institution Theater, wie sie hier gegeben ist, gesagt werden kann, gemacht werden kann, gezeigt werden kann und gespielt werden kann und was nicht. Es gibt bei Brecht eine wunderbare Vorstellung des Gottesdienstes ohne Gott. Nehmen wir den Begriff der „transzendentalen Obdachlosigkeit“, da kommt dem Theater ein wichtiger Ort zu. Ich glaube, es ist ein Ort, an dem man wirklich über Dinge, die einen ganz fundamental betreffen, arbeiten kann.

Rutschky: Das Theater ist ein Tempel der deutschen Kunstreligion und die deutsche Kunstreligion hat im 19. Jahrhundert versucht, die Religion zu ersetzen. Ob es jetzt dem Theater als einem Tempel der deutschen Kunstreligion gelingen wird, die Probleme zu lösen, die die Kirche, also die Religion, nicht gelöst hat, das kann man diskutieren. Aber ich bin doch etwas skeptisch, weil ich

das Gefühl habe, dass die Gesellschaft inzwischen mit religiösen Fragen, auch solchen vom Kult des Mercedes bis zu Kristallen, eine Vielfalt an Möglichkeiten anbietet, dass es sehr schwer ist, gewissermaßen die Avantgarde dieser religiösen Aktivitäten auszumachen.

Müller-Schöll: Ich formuliere es noch mal soziologisch, also Theater als ein Ort zur Ideologizertrümmerung. Das ist die Vorstellung, die Brecht formuliert.

Linders: Sollen wir Theaterleute durch unsere heutige Theaterarbeit die Gesellschaft so verändern, dass wir in Zukunft ein anderes Theater machen können? Wohin führen diese Erkundungen?

Müller-Schöll: Wohin sie führen? Auf so eine große Frage kann ich nur mit dem Brecht-Motto, das die Volksbühne immer zitiert hat, antworten: „Die Welt verändern, dabei Spaß haben und Geld verdienen“. Aber das Problem ist doch, wenn es keinen existenziellen Grund gibt, warum man an dieser anachronistischen Institution Theater noch ein Interesse hat, dann wird es die Institution irgendwann nicht mehr geben, und zurecht.

Karl-Hans Möller: Wir reden hier über sehr unterschiedliche Aspekte. Wenn ich höre, dass Theater nur für Insider stattfindet, dazu kann ich sagen, dass jedes Stadttheater, das so arbeiten würde, spätestens nach einem Jahr kaputt gehen würde. Weil wir dann nicht mehr genügend Insider hätten, um eine Premiere zu füllen. Wir müssen mit unserem Publikum arbeiten, wir müssen unser Publikum kennen und ihm aufs Maul schauen, ohne uns vorschreiben zu lassen, was wir machen. Was mich an der Diskussion stört: die Zukunft beginnt für meine Begriffe morgen und nicht etwa im Jahre 2010 oder 2050. Wir können nicht sagen, irgendwann kommen die Babyboomer als Rentnergeneration. Es werden vielleicht irgendwann mehr, aber der Prozess, sich mit dem Publikum zu beschäftigen, findet permanent statt. Und der besteht darin, sich ständig zu überlegen, welche neuen Möglichkeiten es gibt, mit unserem Publikum, mit dem jungen und dem älteren, in Kontakt zu kommen. Wenn wir über Zukunft reden, reden wir bitte über morgen und nicht über irgendwann, wenn die meisten von uns gar nicht mehr da sind.

Hans-Thies Lehmann: Zukunft ist doch das, was auf uns zukommt und es ist wichtiger, das, was an der Zeit ist zu erörtern; als Spekulationen darüber anzustellen, wie es in dreißig Jahren aussehen mag. Die Aspekte sind auf dem Podium doch wunderbar formuliert worden. Wir befinden uns erstens

in einer kulturellen Umbruchsituation und müssen uns fragen, ob wir uns nicht zu sehr mit einem zu engen Theaterbegriff und einer zu eng verstandenen Theatertradition beschäftigen und uns damit ganz schlicht die Zeit rauben, uns mit anderen Dingen zu beschäftigen wie zum Beispiel Bildern aus Lateinamerika oder einem Tanz aus Afrika.

„Theater ist ein Fest.“

Vielleicht wird dieses Theater des 18. und 19. Jahrhunderts, das uns als der Normfall vor Augen steht, mal eine Episode in der Geschichte des Theaters gewesen sein. Wenn alle Leute sich schrecklich darüber aufregen, dass Popmusik bei Klassiker-Inszenierungen gespielt wird, dann ist das einfach lächerlich, weil das Versuche sind – vielleicht noch unzulängliche und nicht gelungene Versuche –, etwas an dem wirklichen Spaß des Theaters wiederzubeleben, dass es ein Fest ist, ein soziales Ereignis, etwas, was im Live-Moment seinen Lohn hat und alle Künste anspricht. Wir müssen hier mehr von der Frage ausgehend denken, wie Künstler in die Situation versetzt werden können, etwas zu machen, etwas auszuprobieren, verschiedene Dinge zu tun und nicht nur immer danach fragen, wie der Betrieb einigermaßen rentabel funktioniert. Denn wenn ein Künstler sich erst mal fragt, ob er sein Bild so rum oder so rum malen soll, damit das Publikum kommt, dann ist die Sache vorbei und wir können uns zu Tode managen mit den Theaterbetrieben. Wenn das Theater aus der interessierten kulturellen und künstlerischen Diskussion herausfällt und tatsächlich als ein Museumspark existiert, dann ist alles vorbei.

Doris Hotz: Mein Name ist Doris Hotz, ich arbeite in Wien, wo das Theater einen ganz anderen Stellenwert hat. Ich glaube, es geht vor allen Dingen darum, den Wert des Theaters für die Menschen, die Zuschauer zu erhalten. Und das Interessante an dieser demografischen Diskussion ist doch das Verhältnis der Zuwanderer zum Theater. Hier auf dem Podium sitzen weiße, deutsche Männer und im Publikum kommen auch ganz wenig Leute aus anderen Ländern. Die Schwierigkeit der Berührung wird hier sichtbar und ich denke, dass man für ausländische Mitbürger niederschwellige Angebote haben muss, denn die kommen natürlich her, um hier zu arbeiten, nicht um ins Theater zu gehen. Aber es muss Möglichkeiten der Berührung geben.

Spuhler: Ich finde den Öffnungsgedanken ganz wichtig und ganz zentral. Öffnung in vielfältiger Hinsicht. Was bedeutet der Wandel der Gesellschaft

zum Beispiel für die Zusammensetzung des Ensembles, wie kann sich die Bevölkerungszusammensetzung widerspiegeln, kann es in einem Ensemble Identifikationsfiguren für weite Teile der Bevölkerung geben und wie kann mit der Vielsprachigkeit umgegangen werden? Ein interessantes Projekt, das momentan in Heidelberg läuft, ist eine Theateraufführung, die von der gleichen Schauspielerin in Englisch und in Deutsch angeboten wird. Vielleicht ist das ein Modell der Zukunft, genauso wie niederschwellige Angebote zum Abbau von Berührungängsten. Wir sollten uns nicht zu schade sein, viel mit unserem Publikum zu reden, Einführungen, Nachbereitungen und viele Gespräche zu führen, all das, was wir eigentlich schon lange wissen, aber vielleicht unter dem Öffnungs-Gedanken noch einmal anders bewerten.

Odenthal: Umso länger ich an der Migrationsthematik arbeite, desto konfuser wird das eigentlich. Aus meiner Perspektive ist die zentrale Herausforderung für jede Kultur, aber in Deutschland besonders, mit diesen Veränderungen und Aufbrüchen umzugehen und sich eine internationale, offene Kompetenz zu erarbeiten. Die andere Kultur ist eben nicht mehr in Asien, Afrika oder Lateinamerika, sondern die ist vor meiner Haustür. Ich habe im Jahr 2000 ein Projekt gemacht, das hieß „Heimatkunst“ und hieß erst „Schwarz-Rot-Gelb – kulturelle Vielfalt in Deutschland“, das war sehr stark orientiert an einem britischen Projekt „Reinventing Britain“. Das British Council hat Mitte der 1990er Jahre ein großes Projekt begonnen, in dem sie versucht haben zu zeigen, Großbritannien, das ist nicht mehr Englishness, das ist nicht mehr diese Monokultur, sondern hat sich vollkommen neu definiert durch eine kulturelle Vielfalt. Mich hat interessiert, wie das in Deutschland aussieht. Zu dem Projekt haben wir circa 100 Künstler eingeladen, in einer Ausstellung, in Theaterprogrammen, in Musik oder Tanz, ein Programm zusammenzustellen. Viele Künstler haben das sehr kritisch aufgenommen, weil sie gesagt haben: Wir wollen nicht in dieses Ghetto, wir wollen nicht als Migranten wieder aus der Gesellschaft herausdefiniert werden. Es war ein sehr langer Prozess, aus der vom Exotismus geprägten Idee kultureller Vielfalt hin in eine künstlerisch interessante und produktive Diskussion zu kommen. Denn es geht nicht darum, dass sich da beispielsweise türkische Künstler und indische Künstler treffen, sondern es geht darum, dass sie interessante Kunst machen und ihre bestimmten Hintergründe in einer bestimmten Weise weiterverarbeiten.

Mein Wunsch wäre es, dass in der Nationalgalerie ein chinesischer Künstler genauso gezeigt wird wie ein westlicher Künstler und dass in den Theatern außereuropäische Klassiker und wichtige zeitgenössische Dramatiker, Choreographen und Regisseure gleichberechtigt neben deutschen oder europäischen Künstlern ihre Stimme haben. Das ist das, was wir eigentlich leisten müssen, nicht nur in Theatern, sondern in der ganzen Republik mit allen ihren Institutionen.

Müller-Schöll: Ich glaube, in dem Maße, wie ein Theater es schafft, innerhalb der eigenen Kul-

tur an der Auflösung ihrer falschen Oppositionen zu arbeiten, nimmt es seine Verantwortung gegenüber den anderen Ansprüchen wahr, die dann in das Theater einströmen können. Und ich will mich absolut nicht dazu hinreißen lassen, hier zu formulieren, was der Migrant oder die Migrantin selber formulieren muss und nur kann. Denn das wäre genau das, was das Problem ist: An der Stelle der Leute zu reden, die ja selber anfangen sollen zu reden oder zu handeln oder darzustellen.

Linders: Ich danke allen für das Gespräch. ■

WAS LEHRT (UNS) DAS KINDERTHEATER?

AUGENBLICK UND AUSBLICK EINER ZUSCHAUER- DRAMATURGIE AUF AUGENHÖHE

Einleitung

Birgit Lengers: „Wie es ist, bleibt es nicht.“ Mit dieser Ausgangsthese ist das vorangegangene Podium der Frage nachgegangen, wie dem demografischen Wandel kulturell zu begegnen sei. „Seit Anfang der 1970er Jahre ist jede Kindergeneration um ein Drittel kleiner als die ihrer Eltern.“, so die Studie „DEUTSCHLAND 2020 – DIE DEMOGRAFISCHE ZUKUNFT DER NATION“. Neben den Theaterleuten sind auch andere in Sorge um „das abwesende Kind“. (Ingrid Hentschel in DRAMATURG 2/04). Die Rettungsvorschläge sind bemerkenswert, wie heute schon ein flüchtiger Blick auf die Titelseite der FAZ (14/01/05) verrät: So hält der sächsische Ministerpräsident Milbradt eine generelle Veränderung in der Einstellung gegenüber Kindern für unerlässlich. „Kinder dürfen von der Außenwelt nicht immer nur als störende oder lärmende Belastung angesehen werden.“ Die katholische Kirche, in Person von Erzbischof Georg, hingegen betont, die Familie sei kein „verzichtbarer Schnörkel der Menschheitsgeschichte“, sondern ein hohes kulturelles Gut. Ich denke, die Podiumsgäste sind mit mir der Meinung, das Kindertheater ist ein unverzichtbares kulturelles Gut.

Ich habe zwei erfolgreiche Theatermacher und -leiter eingeladen und zwei Personen, die in leitender Funktion Kindertheater professionell för-

dern, für dieses aus- und weiterzubilden. Andrea Gronemeyer ist seit der Spielzeit 02/03 Direktorin des SCHNAWWL am Nationaltheater Mannheim. Klaus Schumacher war von 2000 – 04 künstlerischer Leiter des MOKS Theater in Bremen. Im Augenblick arbeitet er als freier Regisseur, u. a. am Staatstheater Stuttgart. Die Zusammenarbeit mit Herrn Schirmer war offensichtlich zukunftssträftig und so geht er mit ihm zur Spielzeit 05/06 als künstlerischer Leiter der Sparte Kinder- und Jugendtheater („Junges Schauspielhaus“) ans Schauspielhaus Hamburg. Von der Praxis zur Theorie: Dr. Geesche Wartemann ist seit 2003 Juniorprofessorin für Theorie und Praxis des Kinder- und Jugendtheaters an der Universität Hildesheim. Sie ist zudem Kuratorin des 8. Deutschen Kinder- und Jugendtheatertreffens in Berlin. Henning Fangauf ist seit Gründung (1989) stellvertretender Leiter des Deutschen Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland. Dort ist er verantwortlich für die Bereiche Autorenförderung und Internationaler Austausch.

Zur Fragestellung

Also, worum soll es gehen? Es geht um Kindertheater, nicht um Kinder- und Jugendtheater,

Aktuelle Tendenzen im Kindertheater waren Inhalt der Diskussion, die Henning Fangauf (Stellv. Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der BRD, Frankfurt am Main), Andrea Gronemeyer (Leiterin Schnawwl Mannheim), Geesche Wartemann (Professorin für Kinder- und Jugendtheater Universität Hildesheim und Kuratorin Deutsches Kinder- und Jugendtheater-Treffen, Berlin) und Klaus Schumacher (Leiter MOKS-Theater Bremen, ab Herbst 2005 Deutsches Schauspielhaus Hamburg) unter der Leitung von Birgit Lengers führten. Auszüge aus der Diskussion sind auch in „Theater heute“ (4/05) erschienen.

der Bindestrich in der Spartenbezeichnung suggeriert eine Zusammengehörigkeit, die so nicht der Realität entspricht. Es geht um das Thema Lernen und Lehren. Die Frage ist ja – nimmt man die Klammer weg – gewollt doppeldeutig. a) Was lehrt, vermittelt das Kindertheater den Kindern in den Inszenierungen. b) Was lehrt uns – den Erwachsenen, den Theaterleuten, den Dramaturgen – das Format Kindertheater. In erster Linie geht es um die Frage nach dem Besonderen, Spezifischen des Kindertheaters. Ist das Kindertheater ein Spezialtheater, oder darf es einfach nur Theater sein? Wenn es eine besondere Qualität des Kindertheaters in Bezug auf die Zuschauerdramaturgie gibt, wie lässt sich diese als Potential für das Theater allgemein beschreiben?

Henning Fangauf, in Ihrem Artikel „Endlich erwachsen“ (DRAMATURG 2/04) heißt es: „Der Sparte Kindertheater fehlt es momentan an Orientierung. Gerade an jenen Innovationen, die das Junge Theater so positiv vorangebracht haben, hat diese Sparte nicht partizipiert. Seine Stücke und Spielweisen haben sich in den letzten Jahren dem gehobenen Unterhaltungstheater zugewandt. [...] Von existentiellen Stoffen ist weit und breit nichts in Sicht.“ Was genau haben Sie da voll Unmut wahrgenommen? Wo vermuten Sie die Ursachen?

Henning Fangauf: Da komme ich auf zwei wichtige Projekte zu sprechen, die wir regelmäßig durchführen. Das eine ist das Deutsche Kinder- und Jugendtheatertreffen „Augenblick mal!“. Dort war in den letzten Jahren signifikant, dass von den zehn eingeladenen Inszenierungen immer mehr Stücke für jugendliches Publikum von der Auswahlkommission als besonders bemerkenswert und herausragend eingeladen worden sind und der Anteil an besonders gelungenen Inszenierungen für das Kindertheater kontinuierlich abgenommen hat. Das war die eine Beobachtung. Die andere ist die, dass beim Deutschen Kindertheaterpreis und Deutschen Jugendtheaterpreis, also Preisen, die sich dezidiert an Autoren und neue Stücke wenden, auffiel, dass wir immer weniger Autorinnen und Autoren deutscher Sprache gefunden haben, die preiswürdige Stücke geschrieben haben. Dort nahm der Anteil an übersetzten Stücken immer stärker zu.

Die deutsche Kindertheaterszene hat sich in den letzten zwanzig Jahren stark professionalisiert im Umgang mit dem Publikum, im Spielen für Kinder, in den Inszenierungen. Trotz dieser Professionalisierung ist ein Mangel zu bemerken. Ich

mache das an zwei Punkten fest. Erstens: Will das Theater für Kinder ein Bestandteil des etablierten deutschen Stadttheatersystems werden? Will es sich dort verorten oder muss das Kindertheater vielleicht in eine ganz andere Richtung gehen, die wir mit dem Begriff der Theaterpädagogik, die wir auch mit dem Begriff des spielenden Zuschauers beschreiben und natürlich mit dem Begriff des Dialogs zwischen Bühne und Publikum, der ja im Kindertheater sehr viel stärker geführt wird als im Erwachsenentheater? Der zweite Punkt, den ich in diesem Zusammenhang ansprechen muss, ist, dass das Kindertheater an aktuellen Tendenzen des experimentellen Theaters – ob wir das jetzt postdramatisch nennen oder performativ – nur marginal partizipiert hat, z.B. Tanztheater als eine Sprache des Kindertheaters zu etablieren, Objekte, Musik stärker einzubeziehen. Alle punktuellen Bemühungen in den letzten Jahren haben zu keiner Nachhaltigkeit geführt. Insofern kann man nicht davon sprechen, das Kindertheater sei zu einem Teil der Avantgarde des Theaters geworden. Aber als eine junge Kunst und eine Kunst für Junge könnte es diese Rolle und sollte es diese Rolle spielen. Wir verfügen über einen wohligen Status Quo – und das sage ich durchaus mit einer gewissen Zufriedenheit, aber diese Zufriedenheit führt auch zu einem Stillstand. Wir verfügen mittlerweile über ein wunderbares Repertoire an Stücken, wir verfügen über eine entwickelte Theaterpädagogik, das war auch vor zehn, zwanzig Jahren ganz anders. Wir wissen sehr viel, sehr genau über unser Publikum. Die Frage wäre jetzt, wo der nächste Schritt hingeht.

Lengers: Geesche Wartemann, stimmt das? Haben auch Sie eine Krise bemerkt, als Sie die Kindertheaterszene gesichtet haben?

Geesche Wartemann: Henning Fangauf hat ja zunächst seine Behauptung an dem Festival festgemacht. Tatsächlich wurden dort immer weniger Kindertheaterproduktionen eingeladen. Jetzt hat sich aber das Modell geändert, ich wurde dezidiert dazu aufgefordert, fünf Kindertheaterproduktionen auszuwählen und das ist mir überhaupt nicht schwer gefallen. Mir hat das Spaß gemacht und ich denke, dass es da generell nicht krisenhafter ist als in anderen Bereichen des Theaters. Ich würde also nicht widersprechen; vielmehr präzisieren und fragen, wessen Krise ist das? Für mich liegt das Problem eher darin, dass die Theatermacher damit kokettieren, um aus dem Ghetto des Kindertheaters herauszukommen. Da ist der

erste Schritt das Jugendtheater, wo man am liebsten auch nicht mehr von Jugendtheater, sondern, um sich weiter abzugrenzen, von Jungem Theater spricht. Warum? Weil diese Szene von außerhalb wenig wahr- und ernstgenommen wird. Wenig Geld gibt es sowieso, aber auch wenig Resonanz. Was kann jemanden, der künstlerisch arbeiten möchte, motivieren in dieses Feld zu gehen, wenn er dort nur von einem überschaubaren Kreis bemerkt wird? Ist es dann vielleicht eher eine Krise der Kritik?

Manfred Beilharz: Ist es nicht Lohn genug, den Adressat, das Kind, erfreut und aufgeklärt zu haben?

Wartemann: Nein, das ist es nicht. Das passiert und das ist gut. Aber das ist nicht genug, soviel sei den Künstlern zugestanden. Sie kriegen für ihre Arbeit nicht ausreichend qualifizierte Rückmeldung, die Anregungen möglich macht.

Lengers: Noch einmal zurück zur ästhetischen Entwicklung. Henning Fangauf behauptet, hier stagniere das Kindertheater.

Wartemann: Es ist ein bunter Haufen. Es gibt keinen bestimmten Stil oder eine bestimmte Ästhetik, es gibt da alles vom Weihnachtsmärchen über das emanzipatorische Theater bis hin zum Rollenspiel. Schon in den letzten Jahren hat sich die Form des Erzähltheaters entwickelt. Deswegen stimmt die Feststellung, dass sich aktuell keine innovativen Formen zeigen. Der Bereich Tanz ist expandierend und es gibt etwas, das in Deutschland auch nicht ganz neu ist, aber im Moment in der Diskussion, das ist das Theater für die Aller kleinsten, also ab einem oder zwei Jahren. Das ist interessant, weil dieses Theater eine ganz große Nähe zu dem hat, was wir sonst unter „performativen Formen“ diskutieren. Das finde ich wirklich anregend, weil man sofort gefordert ist zu beschreiben, was Theater eigentlich ist. Kinder sind in ihren Konventionen nicht allzu sicher im Gegensatz zu Jugendlichen, die sehr konservativ reagieren.

Lengers: Andrea Gronemeyer, was macht ihr am SCHNAWWL, und warum machen Sie Kindertheater? Reicht Ihnen, in leuchtende Kinder-
augen zu blicken?

Andrea Gronemeyer: Ich bekomme sehr viel Anerkennung und Feedback innerhalb der Szene, aber auch von Eltern und Lehrern, das reicht mir. Als ich angefangen habe, Theater zu machen, habe ich das an einem freien Theater in Köln gemacht. Das war ein Kabarett-
haus mit einer kleinen Kindertheatersparte. Ich hab dann sehr

schnell gemerkt, dass das Interessante, das eigentliche Profil dieses Hauses das Kindertheater war. Kinder konsumieren Theater nicht, die sind da und die freuen sich auch nicht nur – es sind nicht nur die glänzenden Augen – die ärgern sich auch, die streiten mit uns. Ich habe ganz oft das Gefühl, die einmalige Chance zu haben, wirklich jemanden zu bewegen, der etwas ganz Einzigartiges und Neues bei uns erlebt. Und das ist befriedigend. Ich habe den Idealismus, dass möglichst viele kommen und ich die qualifizieren kann als Zuschauer, dass sie zu einer ästhetischen Kommunikation fähig werden, dass sie Alternativen haben. Ich ziehe es auch vor, für Kinder zu inszenieren, weil sie ein interessantes, sehr heterogenes Publikum formieren.

Aber ich habe es nie als die Aufgabe des Kindertheaters gesehen, dass wir das Theater neu erfinden müssen, das sollen die anderen machen. Wir müssen herausfinden, wie wir wirklich Theater für diese Zielgruppe spielen können. Was können die verstehen? Ich brauche nicht zu dekonstruieren, was noch nicht bekannt ist. Die Kinder müssen Märchen und Mythen erst einmal kennen lernen. Und sie müssen auch unterschiedliche Dramaturgien kennen lernen. Die traditionelle Dramaturgie, die ihnen aus Film und Fernsehen vertraut ist, das ist ja nur eine Form, wie eine Geschichte erzählt werden kann. Wir müssen zunächst herausfinden, ab welchem Alter man welche dramaturgischen Strukturen verstehen kann. Auch aufgrund unterschiedlicher gesellschaftlicher Erfahrungen. Welche Leerstellen kann ich lassen, was muss ich genau ausführen. Damit haben wir uns lange beschäftigt, adäquate Erzählweisen zu erproben. Nicht weil wir Avantgardetheater machen wollen, sondern weil wir wissen wollen, wie wir wirklich Kunst machen können für Kinder. Wir haben nicht das Interesse, Kinder gut zu unterhalten, so dass sie jubeln. Da braucht man nur Gummibärchen werfen oder Sprechchöre initiieren, das funktioniert immer. Nein, die Frage ist: Wie kann man Kinder animieren, in eine ästhetische Kommunikation zu treten?

Fangauf: Das ist doch eine sehr traditionelle Beschreibung von Theater: Kindertheater als Anfang des Weges hin zum Lernen des Theaters, des deutschen Theatersystems. Geschichten können wir auch anders darstellen, als das traditionelle Theater es tut. Von daher sehe ich im Kindertheater schon die Chance, ein Avantgardetheater zu sein.

Gronemeyer: Es sind natürlich immer zwei Seiten, von denen die Funktion des Kindertheaters betrachtet wird. Du kannst es einerseits vom Theater aus sehen und das finde ich auch legitim. Wir haben das ja als Kindertheatermacher lange Zeit nicht hören wollen, dass wir dafür zuständig sind, das Publikum von morgen zu erziehen. Wir haben immer gesagt, wir sind Gegenwartstheatermacher, wir machen Theater von heute für ein Publikum von heute. Aber ich finde die andere Sicht auch legitim. Zu sagen, Theater ist eine großartige Form, von der ich will, dass es sie weiter gibt. Und ich will die Kinder nicht ab zwei Jahren der Welt des Fernsehens überlassen. Ich will die bei mir drin haben. Ich will, dass es weiter Theater gibt und sie kommen und sie dem Kindertheater entwachsen und später nicht nur ins Theater, sondern auch ins Museum, ins klassische Konzert, in die Oper und ins Ballett gehen. Das ist auch eine unserer Aufgaben. Aber das ist nur eine Aufgabe. Die andere ist natürlich, die Frage zu beantworten, warum Kinder überhaupt Theater brauchen. Was sollen die da? Was können die da lernen? Was für eine Form können wir ihnen für ihr Leben bieten? Und was wir ihnen vermitteln können ist ästhetische Kommunikation. Bei uns können sie lernen, wie man Welt und Kunst entschlüsselt, wie man Leerstellen füllt mit eigenen Erfahrungen, wie man kreativ rezipiert. Sie können eigene Ausdrucksformen erproben und kennen lernen, Lust an anderen Formen von Öffentlichkeit bekommen. Darum machen wir Theater schon für die Aller kleinsten.

Lengers: Darf, kann, soll Kindertheater auch unterhalten oder gar nur Unterhaltung sein? Das macht sich ja im Feuilleton gerne am Weihnachtsmärchen fest. Henning Fangauf hat letztes Jahr unter dem Titel „Weihnachtszeit – Kindertheaterzeit“ eine bitterböse Polemik in der Frankfurter Rundschau geschrieben. Ihn erregt, dass das Theater zur Weihnachtszeit ästhetisch hinter sich selbst zurück falle. In diesem Jahr ist zu diesem Thema wieder ein Artikel erschienen, in dem u.a. Klaus Schumacher namentlich genannt wird. Unter dem Titel „Die Kleinen und die Meerjungfrau“ wird in der „taz“ ganz anders argumentiert: Endlich dürfe man das machen, was die Kinder im Grunde immer sehen wollen und was uns Theaterleuten ja auch Spaß macht, was aber seit dem emanzipatorischen Kindertheater geächtet und vom Zeitgeschmack tabuisiert wird. Einmal im Jahr könne man mal richtig loslegen: Theater-

zauber, Rampengesau, kitschige Gefühle, tolle Helden, Mitklatsch-Lieder und Happy End. Klaus Schumacher wird dabei lobend erwähnt, weil er in dem Kinder- und Familienstück „Tintenherz“ „eine gute Balance hält zwischen lustig und unheimlich, pompös und klar“. Wie gelingt das? Und wie stehen Sie zum neuralgischen Punkt der Unterhaltung?

Klaus Schumacher: Für mich war das ein ganz besonderes Projekt, weil es zum ersten Mal die große Bühne war. Ich musste mehr managen als inszenieren. Das war eine interessante Erfahrung, weil ich im Kindertheater sonst mehr und näher an den Schauspielern bin und mehr Kommunikation stattfindet. Aber hier sollte es auch krachen. Außerdem hat ein Saal mit achthundert Kindern eine ganz eigenartige Energie. Wenn du da Fehler machst, schlägt das ziemlich brutal zurück. Wir sprechen ja sehr viel über das Publikum und daran orientiert es sich vor allem. Ich hatte kürzlich ein interessantes Erlebnis. Ich habe für den Abendspielplan inszeniert und ein Schauspieler sagte zu mir „Mann, du redest immer nur über das Publikum!“ und ich habe geantwortet „Ja.“ Und er: „Das interessiert mich nicht.“

Das fand ich interessant, denn das kann ich mir nicht erlauben. Ich muss mich für das Publikum interessieren und mich fragen, ob es diesen kleinen Weg mitgeht, den wir gerade verabreden. Es geht nicht darum, gefällig zu werden und auch nicht darum, nichts Neues zu probieren, aber es geht darum, dass ich verstanden werden will. Ich möchte, dass jemand, der sich das anschaut, anders rausgeht. Womöglich hat eine große Identifikation mit einer Bühnenfigur stattgefunden, man hat mitgelitten, mitgezittert, miterlebt, mitgeliebt und ist mitgestorben. Das ist doch großartig. Wir schauen immer auf das Publikum herab, aber es sind immerhin Spezialisten im Aufstellen von Verabredungen und Zeichensystemen und im Gründen von Spielregeln. Und deshalb fordern sie uns dazu auf, besonders genau zu sein. Im Abendspielplan wird diese Genauigkeit oft verlassen und das finde ich ärgerlich.

Wenn man eine Spielregel aufstellt – eine gute Inszenierung hat Spielregeln und die sind hoffentlich sehr kompliziert, damit die Inszenierung spannend ist – wird sie wichtig im Laufe des Abends. Aber leider wird oft über Bord geworfen, was zu Beginn gesetzt wurde. Das kann ich mir im Kindertheater nicht erlauben, weil die dann sagen: Das geht jetzt gar nicht, du stehst jetzt

rechts neben dem Pferd und nicht links, das hatten wir doch eben geklärt. Das sind ganz interessante Phänomene, die mich auch weiter führen. Ich bin im Moment in der privilegierten Situation, dass ich hin- und herspringen darf zwischen Abendspielplan und Kindertheater. Es ist sehr spannend, die eine Erfahrung mit in den anderen Bereich zu nehmen und abzugleichen. Und das finde ich übrigens auch in umgekehrter Richtung, weil sich das Kindertheater in den letzten Jahren sehr oft zu klein gemacht hat und auch größere Formen suchen sollte. Ich erlebe eine riesige Szene von Gruppen mit zwei Schauspielern, die mit dem Koffer über die Lande fahren und das ist dann Kindertheater. Das finde ich zu wenig.

Lengers: Wir sind jetzt schon im Zentrum der Frage: Was kann man auf der Bühne und im Publikum voneinander lernen? Ich möchte das auf die Behauptung zuspitzen, dass Kindertheater grundlegend den Gestus des Gebens besitzt und dass man im Erwachsenentheater schauen muss, ob man sich da irgendetwas herausnehmen kann. Wenn man Glück hat und sich bemüht, findet man vielleicht etwas.

Gronemeyer: Ich finde ja, dass wir die gleichen Probleme haben. Ich habe das Glück, an einem Vier-Sparten-Haus zu arbeiten, in dem ich erlebe, dass die Kollegen von Schauspiel und Oper auch damit konfrontiert sind, dass das Publikum immer dieselben Stücke sehen will in bestimmten Inszenierungsweisen und dass die Leute Schwierigkeiten haben, sich auf neue Sachen einzulassen. Das Problem haben wir genauso. Wenn es darum ginge, das Haus immer schön voll zu haben, müssten wir die erfolgreichen Kinderbuchklassiker spielen, „Räuber Hotzenplotz“ und neuerdings „Tintenherz“. Mit den Dramatisierungen dieser Kinderbücher bin ich nicht glücklich, das ist kein gutes Theater. Das ist sprachlich nicht gut und man merkt, dass der Übergang vom Buch zum Theaterstück selten funktioniert. Und trotzdem muss man das immer machen, weil sie das sehen wollen.

Lengers: Die Kinder oder die Eltern?

Gronemeyer: Auch die Kinder. Wenn sie etwas nicht kennen, wollen sie da nicht rein. Wie kriegen wir also unser Publikum und vor allem auch die Eltern und Lehrer, die ja vor allem entscheiden, was geguckt wird, wie kriegen wir die dazu, sich mal auf was Anderes einzulassen als auf das „Sams“? An der Stelle machen wir sehr viel theaterpädagogische Arbeit, wir gehen in die Schulen

und versuchen, das Publikum zu gewinnen. Das funktioniert. Zum Beispiel begrüßen wir jede Publikumsgruppe von zwanzig Kindern einzeln morgens zur Vorstellung im SCHNAWWL, da wird also mehr gesagt als nur „Handy aus“. Das geschieht dialogisch, die Kinder werden eingestimmt. Seit wir das machen, sind die Vorstellungen erheblich besser, weil das Publikum sich wahrgenommen fühlt. Ich glaube, so etwas würde im Erwachsenentheater auch gut funktionieren. (Gelächter) Ich weiß, Sie haben da bis zu tausend Leute am Abend, aber das ist doch eine Qualität von Theater, dieses Gemeintsein. Die Kinder schreiben mir dann auch Briefe. Einer meiner Lieblingsbriefe hängt bei mir überm Schreibtisch und lautet: „Das Theater war toll, denn ich war da.“ Ich war da, ich wurde wahrgenommen auch von den Künstlern. Die Schauspieler gehen bei uns immer ins Foyer, die Kinder können mit ihnen reden. Das macht die Spezifität unseres Mediums ja aus, diese wirkliche Begegnung. Das findet jetzt und hier statt, und es ist immer anders, je nachdem wer gerade da ist.

Fangauf: Im Grunde fungieren die Kindertheater, so wie Sie sie beschreiben, als kleine Kulturzentren. In diesen Theatern findet ja mehr statt als die Aufführungen, nämlich die theaterpädagogische Arbeit. Wir sprechen nur davon, dass wir das Publikum als Zuschauer haben, aber schauen wir mal in den Tagesablauf eines Kindertheaters: Da ist zum einen der Dramaturg, der in eine Schulklasse geht und die Schüler über ein Stück informiert. Da ist zum anderen der Theaterpädagoge, der auch in die Schulklasse geht und da mit dem Publikum spielt. So wird das Publikum zum spielenden Publikum, das erfährt, dass das Theaterspiel auch etwas mit Spiel, ihrem eigenen Spiel zu tun haben kann. Dann gibt es den Jugendclub im Theater, wo Jugendliche ins Theater kommen und selber Theater spielen. Außerdem gibt es die kulturelle Jugendbildung, die z.T. durch die Kinder- und Jugendtheater geleistet wird, sprich eine Verbindung zwischen Kunst und Gesellschaft. Diese ganze Vielfalt kann man als eine Art Kulturzentrum bezeichnen, das auf dem Sektor der darstellenden Kunst tätig ist.

Wartemann: Ich will das noch verschärfen, denn ich finde, dass das Kindertheater hier eine Vorreiterrolle hat. Im Moment ist zu beobachten, dass das Publikum stärker ins Zentrum rückt – auch für das Erwachsenentheater – nicht nur aus ökonomischen Gründen, weil man die Sitzplatz-

auslastung nachweisen muss, sondern im medialen Kontext. Aber wie wird damit in einzelnen Aufführungen, in unterschiedlichen Spielweisen verfahren? Da gibt es natürlich unterschiedliche Möglichkeiten, wie eng ich das Publikum führe, wie sehr ich steuere, was da passiert oder wie stark ich das öffne. Und im Kindertheater ist es immer noch relativ eng geführt und das ist ein Paradox. Ich habe hier dieses sehr spontane Publikum, aber auch eine Pädagogik, die Angst hat, diese Kinder einfach loszulassen. Von daher gibt es nirgendwo so eine starke Reglementierung wie im Kindertheater, was Sie positiv beschreiben und was ich auch grundsätzlich positiv bewerte, zugleich aber auch ambivalent. Es schafft einen Respekt vor den Künstlern, vor dieser Live-Situation. Man muss sich konzentrieren, man kann nicht ab- und wegschalten. Es hat die positive Dimension, eine soziale Verbindlichkeit herzustellen. Aber mir geht's jetzt manchmal so, dass ich denke, na ja, man könnte da lockerer lassen. Diese rigiden Ansagen sind mir manchmal zu selbstgefällig. Herr Brecht fand auch, dass man rauchen soll im Theater.

Karlheinz Braun: Gerade deshalb ist es doch erstaunlich, dass sich in den letzten dreißig Jahren im Verhältnis von Theater und Publikum nicht viel entwickelt hat. Ich gebe Ihnen recht, wenn Sie sagen, dass die Theatermacher eher Angst haben vor dem Publikum, dass es in irgendeiner Weise involviert wird. Schon in den siebziger Jahren gab es etwas, was ganz vergessen worden ist, das sogenannte Mitspiel-Theater. Das heißt, es wurden Strategien und Dramaturgien entwickelt, die dieses Spielen, was Fangauß betont hat, mit in den Akt der Performance hereinbrachte, auch das Spielen der Kinder. Es gab Versuche, die Kinder wirklich mit einzubeziehen. Ich weiß, wie schwierig das ist, aber diese Tendenz der Kindertheaterarbeit ist völlig im Sand verlaufen und die alte Trennung von Zuschauer und Bühne ist verstärkt aufrecht erhalten worden.

Wartemann: Bei meiner Auswahl als Kuratorin war das für mich der Fokus. Ich habe nach Inszenierungen gesucht, die diese Beteiligung thematisieren bzw. reflektieren, aber wichtig war dabei, dass es keine normative Mitspiel-Ästhetik gibt. Es kann sein, dass in einem Erzähltheater vom Publikum eine hohe Imaginationsleistung gefordert wird, es kann aber auch sein, dass ich mit den Kindern erzähle, dass sie etwas einwerfen und so weiter.

Schumacher: Das letzte Mitspiel-Stück am moks habe ich inszeniert. Das ist eine interessante Richtung, aber im Nachhinein betrachtet, muss man sich eingestehen, der Versuch, die Kinder zu Handlungsträgern zu machen, gelingt ganz selten. Weil man sehr oft etwas von ihnen verlangt, dass aber so und so aussehen muss, damit die Geschichte weiter geht. Und das ist Manipulation. Für mich war irgendwann der Weg interessanter, das Mitspiel insofern hervorzurufen, als dass ich aktive Zuschauer will, die Imaginationsleistung vollbringen, die durchaus in andere Welten eintreten und die einen Weg mitgehen. Wenn Mitspieltheater gelingt, aber das habe ich selten erlebt, ist es toll und wenn es nicht gelingt, finde ich es schrecklich. Ich habe irgendwann gesagt, ich mache das nicht mehr. Da es am moks aber diese Tradition gibt, haben wir nach einer Alternative gesucht und machen jetzt etwas Anderes. Wir laden fünfzig Jugendliche für fünf Tage zu uns ein und entwickeln mit ihnen ein Stück. Wir haben diese fünfzig Jugendlichen in fünf Gruppen aufgeteilt, von jeweils zwei Schauspielern angeleitet, es gab ein Überthema, „Familienpack“ zuletzt. Dazu haben diese fünf Gruppen gearbeitet und wir haben versucht, eine Inszenierung daraus zu machen. So haben diese fünfzig Jugendlichen eine sehr intensive Begegnung mit Theater, die ich sehr gut vertreten kann und bei der ich das Gefühl habe, dass sie sich ihr Eigenes erspielt haben. Das ist für mich eine Weiterentwicklung.

Gronemeyer: Das Kindertheater des 21. Jahrhunderts interessiert sich wieder für das selbstspielende Kind, nicht für das mitspielende Kind. Auch in Bezug auf die Qualifizierung als Zuschauer. Ein einwöchiger Theaterworkshop, bei dem sie selber gespielt haben, am Besten mit einem ‚richtigen‘ Schauspieler zusammen, qualifiziert sie in hohem Maße als Zuschauer. Sie haben einen ganz anderen Respekt und anderen Horizont, mit dem sie die Aufführungen besuchen. Wir haben in Mannheim ein Projekt angefangen, das heißt „Junges Nationaltheater“, in dem Schauspieler, Sänger und Tänzer Kurse für Kinder und Jugendliche anbieten. Das soll nicht das einmalige Highlight-Projekt sein, sondern eine Qualifizierung des jungen Publikums durch ganz viele kleine Kurse. Zu jedem Kurs gehören Theaterbesuche. Die Kinder fragen dann immer: „Wann dürfen wir denn wieder ins Theater gehen?“ In der Anbindung an die großen Institutionen öffnen sich für die Kin-

der die Türen ins Theater. Das ist die neue Form von Mitspieltheater.

Karl-Hans Möller: Was ich bis jetzt vermisst habe – das haben Sie bestimmt nicht ausgesprochen, weil es für Sie selbstverständlich ist – die Entscheidung, ins Theater zu gehen, treffen nicht die Kinder selbst, sondern die Lehrer und die Eltern. Ich kann mir vorstellen, dass Sie, die Sie eine lange Erfahrung in etablierten Kinder- und Jugendtheatern haben, vielleicht einen guten Grundstock von Partnerschaften haben. Ich denke, dass die Theater in Zukunft nicht nur Partner, sondern Förderer sein sollen, wenn es um die Lehrerfortbildung geht. Wir haben ganz konkret die sächsische Akademie für Lehrerfortbildung aufgefordert, die Theater als Partner zu gewinnen. Wir machen die Pläne für die Lehrerfortbildung im Bereich Darstellendes Spiel und die Nachbereitung von Theaterbesuchen, um da mehr Liberalität durchzusetzen.

Gronemeyer: Ehrlich gesagt bin ich gerade wieder auf einem ganz anderen Trip, weil ich merke, dass es da sehr wenig Transfer gibt, dass nur wenige, die mit den Schulen ins Theater gehen, hinterher ins Erwachsenentheater gehen. Ich habe das vor ein paar Jahren in der „Deutschen Bühne“ gelesen und bin sehr erschrocken. Von den Jugendlichen gehen viele ins Museum, steht in der Jugendkulturstudie, wenige ins Theater. Und davon ausgehend habe ich gedacht, wir machen einen grundsätzlichen Fehler, dass wir so stark auf die Schulen setzen. Wenn man sich überlegt, dass die Kinder und Jugendlichen Theater nur als ein Schulereignis wahrnehmen, weil ja viele Eltern – bei uns vor allem die türkischen Eltern – nicht auf die Idee kommen, mit ihren Kindern ins Theater zu gehen. Einerseits ist es gut, weil wir die Kinder erreichen, die sonst nie kommen würden, aber andererseits ist Theater abgespeichert als Zwangsveranstaltung, als etwas, das man in der Schule und nicht als etwas, das man in der Freizeit tut. Da frage ich mich: Die ganze Werbung und das Marketing entdecken Kinder und Jugendliche als eigentliche Entscheider – zum Beispiel welches Auto in der Familie gekauft wird. Die haben doch zuhause was zu sagen! Deshalb ist das Theater für die Aller kleinsten so wichtig, dass die Kinder ganz früh mit ihren Eltern kommen und dann zuhause sagen, ich will wieder ins Theater gehen. Wir als Theater sollten darüber nachdenken, wie wir nicht die Meta-Zielgruppe Lehrer und Eltern, sondern die Kinder selbst erreichen.

Ich bin immer glücklich, wenn die mich nach einer Vorstellung fragen, ob sie denn noch mal kommen dürfen. Ich sag dann: „Ja, komm doch mit deinen Eltern.“ „Ach so, das geht auch?“ Da bin ich immer völlig fertig, dass es uns bisher noch nicht gelungen ist, den Kindern das klarzumachen.

Lengers: Zum Abschluss möchte ich noch zu den Utopien kommen und auch strukturell nachfragen, was eurer Meinung nach gute Voraussetzungen für gutes Kindertheater wären. Wie soll denn zum Beispiel in Hamburg das Zweispartenmodell aussehen?

Schumacher: Es gibt in Hamburg eine aktive Freie Szene aber kein staatlich subventioniertes Kindertheater, nicht in der Größenordnung und Form, wie wir das vorhaben. Das ist der erste Antrieb. Außerdem ist es ein tolles Zeichen, wenn das Deutsche Schauspielhaus als ein sehr traditionelles Haus, ein Kinder- und Jugendtheater gründet und sagt, wir wollen das hier haben, das ist wichtig, wir machen das zur zweiten Sparte. Es findet auf Augenhöhe statt. Ich habe mit Friedrich Schirmer einen Partner, der das sehr ernst nimmt und der auch schon viele Regisseure aus dem Kinder- und Jugendtheaterbereich gesehen und gefördert hat, so dass Grenzen im positiven Sinn durchlässig werden.

Im Moment sind das ja alles noch Luftschlöser, deswegen kann man schön darüber reden. In Hamburg wird es zwei Spielstätten für das Kinder- und Jugendtheater geben und ein eigenes Ensemble, wobei wir anstreben, dass die Schauspieler auch mal auf der großen Bühne auftauchen. Und ich beabsichtige, mit Menschen dahin zu gehen, denen bewusst ist, was sie dort machen und die es mit Selbstbewusstsein tun.

Lengers: Man muss natürlich sehen, dass der Neustart in der Hamburger Kinder- und Jugendtheaterszene auch kritisch beäugt wird und sich Angst ausbreitet, dass einem das Wasser abgegraben wird. Der Umarmungsstrategie von Schirmer gegenüber reagieren diejenigen sehr skeptisch, die eher auf Spezialisten- und Puristentum setzen.

Schumacher: Das ist so, damit muss ich leben. Und es ist auch in Ordnung, dass andere das kritisch beobachten. Aber es ist ja immerhin der Versuch, etwas zu gründen, was es bisher in dieser Form nicht gibt und was für diese Stadt enorm wichtig ist. Den Kindern und Jugendlichen, die nun ein größeres und hoffentlich qualitativ interessantes Angebot bekommen, ist diese Debatte übrigens ziemlich egal.

Karlheinz Braun: Wir reden doch hier über das „Theater der Zukunft“. In den Kultusverwaltungen und innerhalb der Schulen gibt es eine Tendenz, das Schulfach „Darstellendes Spiel“ einzuführen, in einigen Bundesländern gibt es das schon. Wenn sich das im Zusammenhang mit dem Modell der Ganztagschule durchsetzt, welche Auswirkungen hat das auf das professionelle Kinder- und Jugendtheater?

Wartemann: In Hildesheim gibt es den Studiengang „Darstellendes Spiel“, das ist zur Zeit der einzige grundständige Studiengang, der Lehrer für dieses Fach ausbildet. Derzeit gibt es „Darstellendes Spiel“ in neun Bundesländern als Schulfach, aber meistens – witzigerweise – nur in der Oberstufe. In Bezug auf die Ganztagschule hoffen die Theater auf ihre Chance, aber das ist eine finanziell absolut ungeklärte Situation. Die Kinder sollen betreut werden, aber es gibt dafür kein Geld. Jetzt sucht man eine Kooperation zwischen den institutionalisierten Theatern und den Schulen, indem man an beide als Bildungsinstitutionen appelliert. Es gibt aber keine zusätzlichen Ressourcen.

Braun: Es ist doch eine erstaunliche Entwicklung. Im Alter von zwei Jahren schon erste Versuche, die älteren werden in die Kindertheater eingeführt, es wird im Klassenzimmer gespielt, es gibt das Schulfach „Darstellendes Spiel“ und geht dann weiter im Jugendclub. Das ist doch eine schöne und erfreuliche Entwicklung.

Fangauf: Das ist eine vielfältige Entwicklung, bei der man einiges auseinanderhalten muss. Theaterspiel als Schulfach gibt es tatsächlich in einzelnen Bundesländern und das wird auch aus dem Geiste der Theaterpädagogik und aus dem Geiste des „Darstellenden Spiels“ heraus betrieben. Etwas anderes ist die Ganztagschule, da stellt sich uns die Frage: Wie kommt das professionelle Theater mit seinen Fertigkeiten und seinen Kompetenzen in dieses Schulsystem hinein? Und das ist zur Zeit ein finanzielles, aber auch kultusbürokratisch ungelöstes Problem. Wie weit lässt man außerschulische Kompetenzen überhaupt rein? Muss der Künstler dann eine pädagogische Qualifikation nachweisen? etc.

Wartemann: Ich habe es vielleicht nicht scharf genug formuliert, wir sind der einzige Studiengang, der grundständig Lehrer ausbildet. „Darstellendes Spiel“ ist aber Schulfach in neun Bundesländern. Überlegen Sie sich mal ein anderes Schulfach, zu dem es keine Lehrerausbildung

gibt. Das sagt doch etwas über den Stellenwert. Es soll gemacht werden, aber auf welchem Niveau? Wir machen das im Verbund von fünf Hochschulen in drei Städten: Hildesheim, Hannover und Braunschweig. Das ist schon eine Konstruktion vom Ministerium, weil es anders gar nicht zu machen wäre. Und wir nehmen jedes Jahr fünf- und zwanzig Studierende auf. Das ist gut und die Entwicklungen sind positiv, aber die reale Situation ist nicht so rosig.

Lengers: Dann richten wir doch an dieser Stelle den Blick aus einer wie mir scheint kunterbunten Gegenwart in eine rosige Zukunft: Zum Schluss möchte ich von jedem noch einen Wunsch hören.

Wartemann: Ich wünsche mir, dass die Rezeptionsforschung noch viel genauere Erkenntnisse über die Zuschauer zutage bringt. Ich wünsche mir auch eine Durchlässigkeit zwischen dem Kindertheater und allen anderen Theaterformen.

Schumacher: Mein Wunsch ist, dass mehr Selbstbewusstsein in diesem Bereich entsteht, dass diese Entwicklung der letzten Jahre sich fortsetzt. Und dass sich damit einhergehend die Etats vergrößern. Ich will die Zahlen mal benennen: Wir haben in Bremen als vierte Sparte ein Prozent des Gesamtetats, um künstlerisch zu gestalten. Da wünsche ich mir mehr Möglichkeiten.

Gronemeyer: Ich habe zwei Wünsche. Ich wünsche mir mehr dramatische Literatur für Kinder, explizit für das Theater geschriebene Texte auf einem hohen literarischen Niveau. Und noch ein ganz inniger Wunsch von mir: Ich wünsche mir neues Musiktheater für Kinder, das auch in der Lage ist, ein Publikum heranzubilden, das später neugierig ist auf zeitgenössisches Musiktheater.

Fangauf: Ich wünsche mir, dass Sie das, was hier heute diskutiert wurde, mit an Ihre Häuser nehmen, es vehement vertreten und für die Sache des Kindertheaters heftig kämpfen.

Lengers: Ich möchte mit zwei Zitaten schließen: Annegreth Hahn, Intendantin des Thalia Theaters Halle, hat ihr Motiv, für Kinder Theater zu machen, auf den Punkt gebracht: „Kindertheater heißt für mich, in die Zukunft investieren.“ Und die große schwedische Dame des Kindertheaters, Suzanne Osten, hat gesagt: „Kindertheater ist ein Kindheitstheater, das den Erwachsenen Mitteilung machen kann über Kindheit und Kinder.“ Und beides sollte uns alle interessieren! ■

DRAMATURGIE DES ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKTHEATERS – GEGENWART UND ZUKUNFT

Manfred Beilharz: Sehr geehrte Damen und Herren, ich freue mich, Sie zu unserer Diskussion über die Dramaturgie des zeitgenössischen Musiktheaters begrüßen zu dürfen. Zunächst möchte ich meine Gesprächspartner vorstellen. Dr. Norbert Abels, der uns gleich das Impulsreferat zum Thema halten wird, ist hier an der Oper Frankfurt seit 1997 Chef dramaturg, zuvor seit 1985 Produktionsdramaturg, mit einem Zwischenspiel in derselben Funktion am Staatstheater Wiesbaden. Er hat sich unserer Thematik angenommen und wenn man guckt, was er alles studiert hat – Studium der Literaturwissenschaft, Philosophie, Musikwissenschaft und Judaistik – darf man gespannt sein, aus welcher Perspektive. Neben ihm sitzt Dr. Ralf Waldschmidt, leitender Dramaturg des Musiktheaters am Theater Bremen. Außerdem haben wir zwei Überraschungsgäste, zum einen Johannes Kalitzke, Komponist und Dirigent und jemand, der ganz konkret in der Arbeit an neuen Werken als Macher

beteiligt ist und Bernd Feuchtnner, der bis vor einiger Zeit als Kritiker bei der „Opernwelt“ gearbeitet hat und ab der nächsten Spielzeit Dramaturg am Heidelberger Theater sein wird. Ich freue mich, dass der leichte aber latente Rassismus, den der Schauspiel dramaturg in der Regel gegenüber dem Musiktheater hat und der darin besteht, zu sagen: „Musik ist schön, da höre ich gerne zu, ich gehe gerne in die Oper, aber gibt es denn da wirklich etwas zu diskutieren? – das ist doch ein völlig unintellektuelles Thema“, dass dieser Rassismus sich hier nicht manifestiert hat, und immerhin eine ganze Reihe von Leuten hier sind, die sich nicht ausschließlich mit Musiktheater befassen. Dieses Vorurteil – wenn es denn tatsächlich eins ist und ich Recht habe – lässt sich gerade in diesem Hause, in dem die Oper über lange Jahrzehnte in der Auseinandersetzung „Was ist Oper heute?“ eine Vorreiterrolle inne hatte, schwerlich aufrecht erhalten. Wir hören jetzt das Referat von Norbert Abels.

Zukunft der Oper – Oper der Zukunft?

Aller Anfang ist schwer, deutsches Sprichwort

Norbert Abels:

Wäre Cassandra Marktschreierin, wäre Jeremias Zeitungsverkäufer gewesen, hätten sie immer noch recht gehabt. Der Wahrheitsgehalt eines Topos wird durch Gewöhnung an ihn unterschätzt. Die Schrift an der Wand mutiert zur Tapete. Wir bauen am Vesuv oder am höchst lebendigen Cumbre Vieja. Die – so las ich – größte Flutwelle der Menschengeschichte würde nach dem Ausbruch von La Palma gen Westen rasen, ausgelöst von 500 Milliarden Tonnen Gestein, losgerissen von der Westflanke des Vulkans. An der amerikanischen Ostküste wäre die Welle dann immer noch 50 Meter hoch. Wir wissen, dass es geschehen wird. Wir wissen nicht wann. Für ein Warum haben wir im Gegensatz zu den vorausgegangenen 6000 Jahren Kulturgeschichte seit gut 150 Jahren keine metaphysischen Erklärungen mehr im Repertoire. Heines Konstruktion eines Aristophanes des Himmels war bereits ein nicht ohne Zynismus angestimmter Abgesang hierauf.

Eine Zukunft der Oper wird kaum absehbarer in dem Maße, in dem die mehrlaubeladenen Prognosen ihres Endes längst das Gepräge einer so stereotypen wie wohlfeilen Plattitüde angenommen haben. Wir wissen, dass alles, was ist und alles, was der Fall ist, wert ist, dass es zugrunde geht, dass den Dingen, allen Dingen – nach Feuerbach sogar dem historisch gewordenen lieben Gott – ein Vergänglichkeitskoeffizient innewohnt. Wir wissen weiter, dass die Zeiten des zuversichtlichen und wohlbehausten antizipatorischen Bewusstseins – für alle Zeit wohl – ebenso vorbei sind wie die geschichtsphilosophischen Beschwörungen einer Grandezza des Unterganges. Die Flut, die den Abschluss der Götterdämmerung bildete und die Peter Konwitschny nur noch durch das konzertant gespielte Ende gestalten wollte – oder darin zu gestalten verweigerte, war Konstrukt eines absurden und atemberaubenden Versuches, vorm Hin-

Der Vortrag von Norbert Abels „Zukunft der Oper – Oper der Zukunft?“ hat die Debatte über das zeitgenössische Musiktheater eingeleitet, hier kann er nachgelesen werden.

Anschließend diskutierten Bernd Feuchtnner (ehem. „Opernwelt“, mit der Spielzeit 05/06 Dramaturg am Theater der Stadt Heidelberg), Johannes Kalitzke (Komponist und Dirigent), Dr. Ralf Waldschmidt (Leitender Dramaturg des Musiktheaters am Bremer Theater) mit Dr. Manfred Beilharz.

tergrund von Eisenbahn, Telegraphie und Gartenlaube einen Mythos in Gestalt einer restaurativen Utopie zu formen; als ob je ein Mythos vom Zuschnitt eines Subjektes hatte erscheinen können. Die folgenden Offenbarungen, etwa Spenglers gigantisch angelegte Philosophie einer Logik der Zeit, vermochten an solche Größe nicht mehr heranzureichen. Aber auch die Adaption des Bilderverbotes in der kritischen Theorie als Verbot, die Zukunft – zumal die in einer zum Schicksal sich aufspreizenden Massenkultur – auszumalen, hat sich überlebt mit dem Wegfall eines Raumes, aus dem heraus überhaupt noch Zukunftserwartungen – auch verblendete – möglich sind.

Riskieren wir einen groben Rückblick auf das 19. Jahrhundert. Gehen wir ziemlich genau in dessen Mitte. 1852 erschien Wagners Schrift „Oper und Drama“. Im dritten Teil, betitelt als „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“ findet sich in der Metaphorik der tellurischen Katastrophe zugleich deren Bewältigung. Zusammenbruch und Aufbruch, Desaster und Geburt, die niederschmetternde Last des Imperfekts und der morgenkühle Hauch des Futurums halten für einen kurzen Augenblick die Balance. Wagner glaubt im intensivsten „Hinhorchen auf den Herzschlag der Geschichte jene ewig lebendige Quellader rieseln zu hören, die verborgen unter dem Schutte der historischen Zivilisation, in ursprünglichster Frische unversiegbar dahinfließt“, (O.u.D., 390). Der wahre Künstler ist bei Wagner genuin diesem Quellgrund verbunden. Er wird ihn offenbaren nach der Apokalypse der Historie. „Wer fühlte jetzt nicht die furchtbar bleiche Schwüle in den Lüften, die den Ausdruck eines Erdbebens vorausverkündigt? Die wir das Rieseln jener Quellader hören, sollen wir uns vor dem Erbeben fürchten? Wahrlich nicht! Denn wir wissen, es wird nur den Schutt auseinander reißen und der Quelle das Strombett bereiten, in dem wir seine lebendigen Wellen auch fließen sehen werden“ (O.u.D., 391).

Solches Geschichtsal fresco ist nicht neu, bedient sich der schon in der Offenbarung von Patmos entwickelten Ikonographie nicht minder als der ebenso archaischen Metaphorik von Seefahrt, Wassergeburt und Aufbruch zu neuen Ufern. Das Neue, die Zukunft, das Künstlertum der nun anbrechenden Zeit, das Kunstwerk auf seiner höchsten Stufe, das gemeinsame Kunstwerk, das Gesamtkunstwerk präsentierte sich auf der einen Seite als Utopie des Ganzen: „Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbaren Mitteilung an eine

gemeinsame Öffentlichkeit hervorgehend.“ (Das Kunstwerk der Zukunft, A. 850) Auf der anderen Seite aber wird dieser gemeinsame Drang wiederum fokussiert in der Hervorhebung des prädestinierten Individuums. Der Künstler allein vermag es nach Wagner, eine noch amorphe Welt in ihrer vollendeten Gestalt vorzusehen, gar „aus der Kraft seines Werdeverlangens im Voraus zu genießen“ (o.u.D., 391). Eine Variante also von Stirners „Der Einzige und sein Eigentum“, ein ästhetizistischer Solipsismus sondergleichen und zugleich die Neubesetzung der vakant gewordenen metaphysischen Positionen durch ein frisches Opiat, durch Kunstreligion, ein Weg, der dann sowohl zum Kaisermarsch als auch zum Parsifal geführt hat. Abschließend Wagners Aufgabenzuweisung: „Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben: nur einer aber kann dies: der Künstler.“

Des Gesamtkünstlers Wagners Konzeption zielt demnach auf das Ganze. Wie die Phänomenologie des Geistes, wie die alles umspannende comédie humaine aber irgendwie auch wie Gustav Freytags „Soll und Haben“ nimmt sich diese kosmologische Ästhetik aus.

Mit Wagner habe ich begonnen, weil seine Wirkung auf die Geschichte des Musiktheaters bis zum heutigen Tag andauert, weil sein illusionistisch geschlossener Kunstraum die filmischen Weltentwürfe geprägt hat und weil seine psychologische Motivtechnik einen ebenso geschlossenen Determinationsraum geschaffen hat wie die spätere der Psychoanalyse; einen Raum, in dem immerfort alles auf alles verweist, der aber eben keinen Ausgang mehr kennt. „Alles in einem“, so lautet die kürzeste Formel für dieses Konzept und ähnlich lakonisch könnte die Formel für unser Dasein in der Existenz jenes Mega-Zentrums bedeuten, für das sich inzwischen das Schlagwort von der globalisierten Welt eingebürgert hat. Wagners Kunst-Utopie hat sich seit langem schon in Entwürfen und Systemen niedergeschlagen, die genuin gar nichts mehr mit künstlerischem Schaffen zu tun haben. Religion – Kunst – Politik – Wissenschaft – Unterhaltung: so stellt sich mir die Reihenfolge dieser Transformationen dar.

Der Blick auf die andere große musikdramatische Option des 19. Jahrhunderts erkennt das an den Rand gedrängte und das Nicht-absolute. Verdis letztes Wort lautet nicht „Erlösung dem Erlöser“, sondern „Alles ist Narrheit auf Erden“. Sein immer geschlossener werdendes Musikdrama ließ der menschlichen Stimme, ließ den Gesang als unantastbares Zentrum bestehen. Zugleich aber gab es

die von Not und Zerrissenheit geprägte Antwort des empirischen Daseins auf die entstiegen-ideale Sphäre, auf – so Thomas Mann – „die fliegende Idealität der Musik.“ Verdi bevölkerte seine Opern mit dem, was wir heute gerne Randexistenzen nennen, existentiellen Außenseitern, mit Narren, Kranken, mit Zigeunern und Dunkelhäutigen, mit Fettsäcken, Wahnsinnigen und hoffnungslos Liebenden, die immerfort von der baritonalen Schicksalswucht aus ihrer Umlaufbahn geschleudert wurden. Verdi – darin äußerst gegenwartsverbunden – sah im Grotesken, im Unauflösbaren, im Anderen jene Quelle, in der Wagner sich selbst sah und aus diesem Anblick den Versuch wagte, sein eigener Mythenbildner zu werden. Wie dem auch sei: Die romantische Oper, die Belcanto-Oper, die Historienoper und die veristisch-naturalistische Oper des gleichen Jahrhunderts koexistierten sterbend oder auferstehend neben den zwei Großentwürfen.

Das 19. Jahrhundert mit seinen beiden tragenden Säulen – der Realismus als Entdeckung des gesellschaftlichen Daseins und der Außenwelt und die Romantik als Entdeckung der Innenwelt als Seelentopographie – fand musikdramatisch bei diesen beiden Komponisten seinen tiefen Ausdruck.

Was blieb, war zunächst die Überwindungs- und Auswegssuche. Debussys Neuentdeckung eines epischen Melos, Janáceks bohrendes Hineinhorchen in die Sprachmelodien der Lebenswelt, Straussens Verlagerung der zerrissenen Seele in einen einzigen Akkord sind dafür Beispiele.

Das alles freilich trug sich zu vor dem Hintergrund einer immer größeren Rotationsdynamik an den Tag legenden Konjunktur der Ismen: Naturalismus – Impressionismus – Symbolismus – Ästhetizismus – Expressionismus – Neoklassizismus – Primitivismus – Dadaismus – Futurismus – Kubismus – Surrealismus. Solcher Stilpluralismus war die Manifestation verschiedener Recherchen, der Suche nach einer neuen Mitte, der Suche nach einem Weg ohne die Konstruktion einer Mitte, der Suche dann auch nach einer neuen Ordnung der Dinge. Die Avantgardebewegungen richteten sich gegen die zunehmende Institutionalisierung und damit gegen die Musealisierung der Kunst. Negiert wurde „nicht eine voraufgegangene Ausprägung der Kunst (ein Stil), sondern die Institution Kunst als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene“ (Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, S. 66). Kunst, so lautete ein Programm etwa, sollte in Lebenspraxis überführt werden: von Duchamp bis zu Warhol und Beuys, von Ives über die musique concrète zu Messiaen und Cage, von Schwitters zu William Burroughs und den Urschreihappenings zogen sich

dergleichen Versuche. Ein neuer Typ von Kunstwerk wurde fixiert. Der Werkbegriff selbst geriet unter avantgardistischen Beschuss: Der militärische Charakter dieses Begriffes wäre eine eigene Betrachtung wert. Die Kategorie des Neuen geriet zur Universalmaxime. Seit gut siebzig Jahren wird immer noch von „Neuer Musik“ gesprochen, mindestens ebenso hartnäckig wie von der so handlich sich gebenden Kategorie des „Modernen“, was immer das auch inzwischen bedeuten mag. Mehr noch als der poröse Begriff Postmoderne allemal.

Zu den entscheidendsten Zäsuren der Musikgeschichte und auch der Musiktheatergeschichte gehörte die Apostrophierung einer neuen Ordnung. Die Abstraktion in der Bilderwelt, der emanzipierte Laut als Vollendungsstufe des Expressionismus, die Atonalität als äußerste Rehabilitierung der Dissonanz: all das war die Wendung zur Auflösung, war das Pendant der von Ernst Mach physikalisch-monistisch nachgewiesenen Unrettbarkeit des Ich, der Quantentheorie und der Zeitrelativierung, der Freud'schen Dreigeteiltheit der Psyche und anderen Zerlegungen, nicht zuletzt Wittgensteins Sprachkritik. Die neue musikalische Ordnung, die dann gegen solche Fragmentierung und ihr gesamtes Gravitationsfeld aufgeboten wurde, war die neue Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen. Das pure Material der Töne, die vollständige Neuorganisation des Tonsatzes, die endgültige Verabschiedung der gnostischen Dur-Moll-Vergangenheit: Das führte schließlich zur reinen und kristallinen, nur noch im konzentrierten Augenblick organisierten seriellen Verfahrensweise Anton Weberns. Unmöglich, sich bei ihm einen Brückenschlag vorzustellen zur Inhaltskunst, gar zum wie immer auch avancierten Musiktheater in jener Zeit nach dem Abwurf der neuen Bomben auf die ostasiatischen Metropolen. Vollends als mit Stockhausen und Boulez die außerharmonischen Parameter Rhythmus, Tonlänge und Lautstärke in das serielle Determinationsfeld gerieten – Ligeti, Berio, Feldman und Kagel setzten sich genau damit auseinander, bevor sie andere Wege versuchten – gelangte die ganze Wucht aller Atomisierungsbestrebungen der ersten Jahrhunderthälfte dahin, wo sie sich bis zum heutigen Tag befindet, und wo sie entweder – wie in Hesses Kunstkloster des „Glasperlenspiels“ – noch auf unbestimmte Zeit überwintern wird oder wo sie allmählich weiter zerfallen wird; ein Kern, dessen Strahlungen immer weniger berühren.

Wir sind beim Musiktheater der Gegenwart angelangt. Wir erinnern uns, wie das Gebirgsmassiv von Zimmermanns „Soldaten“, sein Versuch die

Kugelgestalt der Zeit in einer unendlich komplexen Simultantechnik als musikalischen Raum erscheinen zu lassen, noch einmal einzelne große und gelungene Werke in einer unrettbar versinkenden Kunstform suggerierte. Immer noch, wenn – nicht so selten wie das Spätere – Zimmermanns Oper von dem vor Anstrengung ächzenden Korpus eines Stadt- oder Staatstheaters exhumiert wird, leuchtet das Inkommensurable dieses Kunststücks durch, seine Neulandentdeckung, die als Möglichkeit in ihm aufleuchtende Idee einer Nachfolgerschaft, die noch tiefer gehen würde. Die „Soldaten“ aber blieben ein Solitär. Sie hinterließen keine ihnen ebenbürtigen Erben. Zimmermanns Drama gebrauchte Lenzens Abstiegs-geschichte von der verlorenen Ehre eines Mädchens namens Marie nicht mehr im Sinne einer dramaturgischen Abfolge-logik. Die Oper – gerade diese – markiert den Beginn einer nunmehr immer radikaler werdenden Abstinenz; einer Abstinenz freilich, die maßgeblich zum Bau des Kunstklosters in den Zeiten der dekonstruktivistischen, strukturalistischen und negativistischen Auflösung der alten Form beitrug. Bei Zimmermann war die Spaltung der auf Vertikalität und Hierarchie aufgebauten starren Form das explizite Thema. Durch Gleichzeitigkeit, Krümmung und Horizontalität wurde der evolutionistische Geist der Geschichte, der Geist der fortschreitenden Handlung, der Geist der musik-dramatischen Erzählung verabschiedet. Das war atemberaubend, entsprach der postkatastrophalen Geschichtserfahrung als Misstrauen jedes sich als organische Ganzheit aufspreizenden Schielens auf Werkcharakter. Es war authentisch im besten Sinne dieses Wortes. Was danach kam, war die Spaltung zwischen jenen, die die Negation des linearen Werkes zum ästhetischen Kanon erhoben und jenen, die das Jetzt nicht verewigen wollten, nicht zulassen wollten, dass allein die Idee, noch eine Geschichte erzählen zu können, als Einverständnis mit dem Zeitgeist gewertet wurde. Das traf besonders Komponisten, die sich eben gerade engagiert gegen diesen restaurativen Zeitgeist wandten; der extremste Fall eines solchen Komponisten – vom orpheushaften Stationstheater der beginnenden 50er Jahre in „Boulevard Solitude“ bis zur narrativen Entwicklungstechnik des „Verratenen Meers“ in den neunziger Jahren – dürfte wohl Hans Werner Henze sein.

Es ist hier nicht der Ort und die Zeit für eine ausführliche Betrachtung der sechzig Jahre nach dem großen Krieg. Weder die esoterisch demiurgische Hybris Stockhausens, weder Messiaens oratorischer Pantheismus, weder John Cages Befreiung

der Sänger aus dem Galeerenchronometern des Maestros, weder Nonos mikrotonale Raummusik – statt in einem Kloster sollte sein „Prometeo“ in einer Bühnenarche überwintern –, weder Rihms neoarchaische Beschwörung Artauds und der Tarahumara-Indianer in der „Eroberung von Mexiko“, noch Lachenmanns Verschränkung von Märchen und Terror in „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ mit dem – heute wohl kaum noch ohne wehmütiges Lächeln zu rezipierenden – Programm: „Kunst als vorweggenommene Freiheit in einer Zeit der Unfreiheit“ – haben sich als das erwiesen, was vor Zeiten einmal „stilbildend“ genannt wurde. Dieses „stilbildende“ Element erscheint zuletzt, wenn überhaupt noch so zu benennen, in der amerikanischen Minimal-Music.

Ein letzter Blick auf die unmittelbare Gegenwart, ein Blick auf Matthias Pintschers Rimbaud-Oper „l'espace dernier“ oder Jörg Widmanns Endspiel über die Erschaffung neuer Menschenwesen „Das Gesicht im Spiegel“ lässt zum gleichen Schluss gelangen. Ebensolches gilt für die Hölderlin-Opern von Bruno Maderna, Walter Zimmermann und Georg Friedrich Haas, für Ruzickas Celan-Oper oder Ingomar Grünauers „Winterreise“, einem Werk über die missglückte Pyrenäenflucht des Philosophen Walter Benjamin.

Um dieses Kapitel abzuschließen: Die einzige nach dem Krieg aufgeführte Oper, die es vermochte, bis zum heutigen Tag die Menschen immer wieder in die Musiktheater zu ziehen, war die durchweg tonale und äußerst linear geführte, eine Lebensgeschichte erzählende Oper über einen dem Wahnsinn und schließlich dem Suizidsog verfallenden ostenglischen Nordseefischer. „Peter Grimes“ von Benjamin Britten und nicht, um weitere Beispiele zu nennen – Maurizio Kagels „Aus Deutschland“ oder Adriana Hölszkys „Die Wände“ nach Genet.

Die englische Oper, – ob Britten, Walton, Tippett oder noch heute Thomas Ades, Birthwistle, Maxwell Davis – hat – (wohl aus musik- wie aus zeitgeschichtlichen Gründen) – das narrative Element niemals preisgegeben. Es sei hier nicht weiterverfolgt, warum die gestrengen Musik-sachverwalter aus Donaueschingen und Darmstadt und all ihre Nachfahren bis zur unmittelbaren Gegenwart solche Komponisten des Verrats am erreichten Stand der musikalischen Materialbeherrschung bezichtigt haben. Die Vorgabe zu solchem ideologischen Bürgerkrieg in der Notenwelt war wohl Adornos manichäisch anmutender Dualismus von Schönberg („Kunst als Verneinung des Unrechts“) und Strawinsky (implizite Identifikation mit der Per-

spektive der Henker und Affinität von Ästhetizismus und Barbarei). Alles das, all diese Verdikte, Ausgrenzungen und öffentlichen Autodafes – die der Tonalen gegen die Seriellen, die der Dodekaphoniker gegen die Minimalisten usw. – muten inzwischen verstaubt an. Die Zeit für dergleichen Spiegelfechtereien ist vorbei, auch wenn sie in einer weiterhin von Eifersucht und Missgunst erfüllten Sphäre der Meisterschüler noch künstlich am Leben gehalten wird. Freilich: solche Erscheinungen gehören zum obligatorischen Repertoire der Kunst-klosterwelt des ästhetischen Treibhausklimas, das uns bei Symposien oder Kongressen, in den zweiten oder dritten Rundfunkprogrammen nach 22 Uhr oder in Meisterkursen, Hochschulpräsentationen und ähnlichen Anlässen stets noch suggeriert, durch Verdikte und Auszeichnungen könnte noch etwas wesentliches ausgesagt, weiterhin entscheidendes angerichtet werden.

Arnold Gehlen hat in einer anthropologischen Arbeit vor Jahrzehnten die Frage gestellt, ob der Erfolg der zeitgenössischen Kunst nicht letztlich doch auf einer „ungeheuren Produktion bei schon erloschenem Gehalt“ beruht. Wir sind also wieder angelangt bei der Mutmaßung einer Wirkung ohne Ursache, auch bei dem alten Topos vom Ende der Kunst, hier gesehen durch das Prisma des Endes des zeitgenössischen Musiktheaters. Hegel bereits verkündete, dass wir darüber hinaus seien, „Werke der Kunst göttlich zu verehren und sie anbeten zu können“. Zum häufigsten Gemeinplatz der ästhetischen Reflexion sind nach Hegel die Spekulationen über das Ende der Kunst geworden. Für Nietzsche war klar absehbar, dass der Künstler der Zukunft als museale Kuriosität durch die Welt schreiten würde. Der blinzelnde, von allem Leidbewusstsein, auch unter pharmakologischer Hilfe von den Gebrechlichkeiten des Daseins entlastete Mensch sucht nicht mehr, sondern hat seine festgelegte Position: „ist das Leben erst im vollkommenen Staate geordnet, so ist aus der Gegenwart keine Motiv zur Dichtung mehr zu entnehmen“ – so Nietzsche.

Die Gegenwart also: die Gegenwart und die Kunst, die Gegenwart und das Musiktheater. Abschließend hierzu einige Bemerkungen. Zunächst Fakten. Zu den Tatsachen gehört die ansteigende Unterdosierung des Musiktheaters an Gegenwart. Immer stärker werden die von außen auferlegten Zwänge, diese von der Bühne fern zu halten. „The Death of Klinghoffer“ von John Adams, Lachenmanns „Mädchen mit den Schwefelhölzern“, Henzes „Verratenes Meer“ oder – unlängst von Georges Delnon atemberaubend inszeniert – Mark Andres' Musiktheater Passion „... 22,13 ...“ (Kaspa-

rows Kampf mit dem Supercomputer) – solche kaum miteinander zu vergleichenden Werke gehören zu der stark limitierten Reihe von Versuchen, das Jetzt unseres Daseins einzufangen.

Die Rückwärtsgerichtetheit des Musiktheaters macht zunehmend zu schaffen. Schaut man auf die nicht gerade übermäßige Zahl der in diesem Jahrhundert komponierten Opern, erkennt man sogleich diese Referenz vor den Zeiten der Vergangenheit, wird ebenso abrupt erinnert an das erste Jahrhundert der „dramme per musica“, als die große antike Historie oder die ebenso erhabene Mythologie die Stoffe herzugeben hatte. Am Ende des 19. Jahrhunderts begannen sizilianische Dörfer, Hafendarbeiter, Fabrikproletariat, Tabaksmuggler erstmals in Erscheinung zu treten, allesamt Erben der großen Befreiungsdramen Giuseppe Verdis. Schnell aber war solche stoffliche Eroberung der Gegenwart passe. Wozzeck, Pélleas, Cardillac, Moses, Elektra, Salome, Antigone und Hekuba, Faust und Macbeth, Ödipus und Salomon, Palästrina und Matthias Grünewald traten auf den Plan. Nach 1945 setzte sich dies fort: Etwa Billy Budd, Lear, Lenz, Prometheus, Cassandra, der heilige Franziskus, der arme Heinrich, der Großinquisitor oder – bei Johannes Kalitzke – Molière.

Viele der Werke, die seit fast 20 Jahren eintreffen und die ich alle studiere, obwohl ich weiß, dass sie nicht aufgeführt werden; aber auch für solche, die wie Pintschers „Thomas Chatterton“, Glanerts „Joseph Süß“ oder Trojahns „Enrico“ es gleich zu mehreren Aufführungen bringen, gilt das Gleiche. Pintscher entdeckte Büchner neu, Glanert Grabbe und Aribert Reimann vertonte Kafkas „Schloss“, Patrick Bishay vollendete soeben „Die Strafkolonie“ – nach Kafka, ein Werk dessen Uraufführung noch aussteht.

Es sticht schon ins Auge: Die soeben aufgezählten Werke schauen stofflich – oft im krassen Gegensatz zum sich vorwagenden kompositorischen Gehalt – allesamt zurück.

Die hinter solchem Gegenwartsdefizit lauern- de Frage liegt nahe. Taugt die Gegenwart, taugt unsere unmittelbare, vielleicht auch alltägliche Lebenswelt nichts für eine Kunstform, die nur in ganz wenigen Episoden ihrer Entwicklung die eigene Zeit entdecken wollte. Gehört zu einer immer mehr als anachronistisch empfundenen Kunstform auch stofflich die Abstinenz vom Hier und Jetzt? Hätten die der neuen Musik immer entgegengebrachten Ressentiments des Publikums sich noch vergrößert in der Konfrontation mit Sujets aus dem Dasein eben dieses Publikums?

Einzig in die Ästhetik der Inszenierung hat die Gegenwart ihren Einzug gefunden. Sie ist denn auch das Hauptangriffsziel geworden. Wir alle kennen die uns von unserem Publikum oft bange gestellte und zumeist auf Bühnenbild und Kostüm zielende Frage: Ist die Regie modern? Zeitgenössische Werke haben es leichter, bei ihrer Uraufführung nicht ausgebuht zu werden als über die erste Aufführungsreihe je hinwegzukommen. Ein Publikum, das bei „Pierrot Lunaire“ vor Wut tobte und bei Hindemiths Einaktern die Polizei holte, gibt es heute nicht mehr. Was gerne und oft artikuliert wird, ist der Wunsch nach reduziertem Tiefgang, nach sphärischer Geborgenheit und obstinater Wiederkehr. So werden fünf Stunden eines Werkes wie „Einstein on the beach“ liebevoll goutiert. Es finden sich darin – im postmodernen Gewande bestens transformiert – die gleichen Möglichkeiten, die einst der „Rosenkavalier“ bot: „Die Kraft“, schrieb in diesem Sinne Adorno 1968 in seinen musiksoziologischen Vorlesungen, „welche“ – wohl nach wie vor – „die Menschen an die Oper bindet, ist die Erinnerung an etwas, woran sie sich gar nicht mehr erinnern können, die legendär goldenen Zeiten des Bürgertums, die erst im eisernen Zeitalter einen Glanz gewinnen, den sie nie besaßen“ (Musiksoziologie, S. 92).

Beilharz: Sie sehen, ich habe Ihnen nicht zu viel versprochen, in dem ich am Anfang sagte, es gibt auch im und über das Musiktheater Anlass zu intellektueller Durchdringung. Norbert Abels hat uns hier eine geballte Ladung von genauer Durchdringung, Durchleuchtung der Vergangenheit und der Gegenwart präsentiert. Ich versuche, etwas trivialer ein paar Stichworte heraus zu filtern und beginne mit der Behauptung, dass in den letzten sechzig Jahren kein Werk mit stilbildender Wirkung entstanden sei, im Gegensatz zu den Zeiten davor. Erstens: Es entstehen wenige zeitgenössische Werke im Vergleich zum Repertoire aus dem 19. Jahrhundert und der Zeit davor. Zweitens: Wenn sie entstehen, behandeln sie alle mit ganz wenigen Ausnahmen Stoffe, die nicht der Gegenwart entlehnt sind, sondern der Vergangenheit angehören, oft den Künstler oder andere bedeutende Persönlichkeiten der Vergangenheit reflektieren, durchaus um einen zeitgenössischen Dialog darüber in Gang zu setzen. Drittens: Die Hauptkraft des gegenwärtigen Musiktheaters als zeitgenössische Kunstform besteht in der Interpretation, in der szenischen, in der optischen Interpretation der Repertoireoper und das ist ihre Zeitgenossenschaft. Ich hab es jetzt

ein bisschen sehr vereinfacht, aber das sind so in etwa die Thesen, die wir gehört haben und die jetzt zur Diskussion stehen.

Bernd Feuchtnr: Wie Sie bei meiner Vorstellung schon gesagt haben, habe ich bisher kritisch darüber reflektiert, wie es um die Oper steht und bin jetzt als Dramaturg zur anderen Seite übergegangen. Da muss ich ohne Netz und doppelten Boden versuchen, mit dem Publikum zurecht zu kommen und nicht mehr nur mit meinen eigenen Gedanken. Ich würde jetzt von meiner Sicht aus eher versuchen, eine Verbindung zum Über-Thema der Tagung herzustellen, denn wenn ich über das Theater nachdenke, dass wir in der nächsten Spielzeit für das Publikum der Stadt Heidelberg machen wollen, dann überlege ich mir: Was will ich im Theater? Ich möchte im Theater sehen, dass ich heute lebe und ich möchte heutige Menschen erleben, die zu meiner Gesellschaft gehören, Menschen, die im Theater ein Kommunikationszentrum finden für ihre Gemeinschaft, um dort ihre Ziele, ihren Alltag, ihre Zukunft, ihre Vergangenheit zu reflektieren. Das sollte das Ziel sein.

Beilharz: Mit welchen Mitteln streben Sie das an? Mit Kompositionsaufträgen, die sich mit heutigen Stoffen befassen oder geht es um die Rezeption vorhandener Opernwerke?

Feuchtnr: Zunächst mal muss man vom rein deutschen Standpunkt der Betrachtung wegkommen, nur zu fragen, was hier in Deutschland die Geschichte des Musiktheaters ist. Sie haben vorhin den seltsame Erfolg von „Peter Grimes“ von Benjamin Britten erwähnt. Es hat ja in der ganzen Zeit, während der wir hier die Avantgarde und später deren Epigonen hatten, in anderen Teilen der Welt andere Entwicklungen gegeben. Das hat alles mit der Naziherrschaft zu tun und deren Missbrauch von Gefühl. Die Oper arbeitet ja in erster Linie mit Gefühl und darauf hat es eine scharfe Gegenreaktion gegeben. Man hat dem Gefühl nicht mehr getraut. Man ist an die Konstruktion gegangen. Man hat eher an die Form geglaubt als an den Inhalt. Das hat in Deutschland alles seinen Grund, hat aber auch dazu geführt, dass die Oper intellektualisiert worden ist, dass das Musiktheater die Oper abgelöst hat und die Intellektuellen mehr oder weniger bestimmt haben, was da vorzugehen hat. Dadurch ist eine gewisse Entfernung vom Publikum eingetreten. Aber auch in England oder in Frankreich kann man sehen, dass dort ohne alle diese Erscheinungen auch intelligentes Musiktheater oder intelligente Oper gemacht wird, die das reflektiert. Zum Beispiel gab es vor zwei Jahren in London die Uraufführung „Sophie's Choice“ von

Nicolas Moore, die Simon Rattle dirigiert hat. Die deutschen Kritiker waren entsetzt und haben gesagt „Um Gottes Willen, wie kann man so etwas machen“, weil...

Beilharz: ...weil sie meinten, es sei ein Rückfall...

Feuchtnner: Ja. Aber für Engländer war das kein Rückfall und kein Fortschritt, sondern es war einfach eine interessante Show. Simon Rattle hat es gut einstudiert, die Sänger waren toll, es hatte inhaltlich mit dem Holocaust zu tun, es dauerte vier Stunden, man war hinterher frisch und hatte was zu diskutieren, so schlecht kann es nicht gewesen sein. Das Stück wird übrigens in der nächsten Saison in Berlin an der Deutschen Oper und in Wien an der Volksoper neu einstudiert. In Heidelberg werden wir jetzt, weil es schwierig ist so kurzfristig eine Uraufführung zu machen, eher ein Stück aus der letzten Saison, das wir für wichtig halten, nachspielen und ihm eine zweite Chance geben. Die Komponisten schreiben sich ja die Finger wund und kriegen ihre Stücke dann aber nicht zum zweiten Mal aufgeführt. So lernt man die Stücke nicht kennen, weil die Uraufführungsinzenierung oft eine vage Annäherung ist und man danach erst erkennt, was eigentlich darin steckt. Die zweite Sache ist, es geht ja in der Welt auch außerhalb von Europa eine Menge vor. Das, was in Europa an bürgerlicher Kultur entstanden ist, das geht in Asien oder Amerika weiter, das Material wird verwertet. Es finden im außereuropäischen Raum selbstständige geistige Entwicklungen statt, die man im Einzelnen analysieren kann, das wäre aber eine ausführlichere Angelegenheit. Aber ich halte es für reizvoll, in Deutschland mal vorzuführen, welche hybriden Formen dort entstehen. Wir werden zum Beispiel eine lateinamerikanische Oper machen, die vor acht Jahren uraufgeführt worden ist, und diese in Kooperation mit der Universität in einen Zusammenhang stellen mit der Literatur Lateinamerikas, mit Garcia Marquez usw. Dadurch wollen wir versuchen, das Operntheater in das universitäre und sonstige geistige Leben der Stadt zu integrieren.

Beilharz: Ralf Waldschmidt, besteht denn die Zeitgenossenschaft des Musiktheaters nur in der zeitgenössischen Rezeption oder gibt es auch die Möglichkeit für Dramaturgen und Theaterleiter, das Repertoire durch zeitgenössische Werke anzureichern, die nicht nur eine zeitgenössische Musiksprache haben, sondern auch zeitgenössische Stoffe aufgreifen?

Ralf Waldschmidt: Da gibt es verschiedene Aspekte zu benennen. Natürlich hat jedes Theater, das behauptet ich jetzt mal so, jedes deutsche

Stadt- oder Staatstheater die Möglichkeit, Kompositionsaufträge zu vergeben und dafür zu sorgen, dass auch weiterhin viele neue Opern entstehen, geschrieben und aufgeführt werden. In den letzten zehn Jahren wurde am Bremer Theater jedes Jahr eine Ur- oder Erstaufführung oder zumindest ein zeitgenössisches Werk auf den Spielplan gesetzt. Das meiste davon kann ich mir jetzt nicht auf meine Fahnen schreiben, weil ich dort erst seit anderthalb Jahren arbeite. Ich kann diesen von Ihnen geäußerten Verdacht, dass in der Oper weniger gedacht würde als im Schauspiel überhaupt nicht nachvollziehen.

Beilharz: Es ist nicht meine Meinung, ich habe ein verbreitetes Vorurteil referiert.

Waldschmidt: Von meinen ca. zwanzig Berufsjahren habe ich ungefähr zehn im Schauspiel und zehn in der Oper verbracht und hatte das Glück, die ersten Opernjahre hier in Frankfurt als Assistent bei Michael Gielen und Klaus Zehelein zu beginnen. Damals bin ich auf die Idee gekommen, dass in der Oper sehr viel mehr gedacht wird als im Schauspiel. Das hing bestimmt auch mit der spezifischen Situation zusammen, aber ich glaube, dass Dramaturgen und Intendanten und alle, die in einer Theaterleitung sitzen, vor allem aufgerufen sind, sich Gedanken darüber zu machen, mit welchen Stoffen man das Publikum behelligen sollte. Dabei bin ich nicht der Meinung, das habe ich bei Norbert Abels ein bisschen so herausgehört, dass die Rettung der Oper nun in den Stoffen der unmittelbaren Gegenwart läge. Ein Kennzeichen in den Stoffen und Libretti der Oper war ja immer, dass sie sich in ihrem Verhältnis zur eigenen Gegenwart und zur Vergangenheit in mehreren Schichten bewegt hat. Der „Rosenkavalier“ hat sicher, als er uraufgeführt wurde, weniger mit der Zeit Maria Theresias als mit der Gegenwart von Hofmannsthals und Strauss' zu tun gehabt. Die beiden haben sich das genommen, was sie daran interessiert hat, haben in dem Untergang der einen Zeit den Untergang der eigenen Zeit zu entziffern gewusst. Wenn man heute die Feuilletons liest, in der „Welt“, der „Süddeutschen Zeitung“, der „FAZ“, in allen dreien gibt es einen Bericht über eine Repertoireaufführung des „Rosenkavaliers“ an der Deutschen Oper Berlin. Das scheint so interessant zu sein, dass selbst eine Wiederaufnahme eine halbe Feuilletonseite in einer der drei Zeitungen einnehmen kann. Sprich, eine Zeit sucht sich Stoffe, sucht sich Themen, die natürlich immer mit ihr zu tun haben, auch wenn die Gestalten, die dort auftauchen, das Material dafür, aus der Vergangenheit stammt. Und um jetzt auf die Arbeit in Bremen zu kommen: Klaus Pierwoß, der

Intendant in Bremen, hat sich ein bisschen zur Übung gemacht, zeitgenössische Romane oder zumindest Romane, Stoffe aus den letzten drei, vier Jahrzehnten vorzuschlagen und sie Komponisten nahe zu bringen. Letztes Jahr wurde von Giorgio Batistelli „Der Herbst des Patriarchen“ nach Gabriel Garcia Marquez als Oper uraufgeführt. Batistelli hat einige Jahre zuvor „Die Entdeckung der Langsamkeit“ nach Stan Nadolny als Komponist zu einer Oper gemacht. Wir bereiten gerade mit Johannes Kalitzke, er sitzt hier am Tisch, eine neue Uraufführung vor, „Inferno“, das ist ein Text von Peter Weiss, der vor anderthalb Jahren erst aus dem Nachlass von Peter Weiss veröffentlicht wurde. Der Text stammt aus den 1960er Jahren, ist im Zusammenhang der „Ermittlung“ entstanden. Auf jeden Fall kann man jetzt sagen: das ist vierzig Jahre her, das ist kein Stoff der Gegenwart. Aber ich denke, Peter Weiss ist ein Autor, der immer noch diskutierenswert ist. Interessanterweise ist dieser „Inferno“-Text als Schauspiel noch nicht uraufgeführt, wird also zuerst auf der Opernbühne zu erleben sein jetzt im Juni dieser Spielzeit in Bremen. Es gibt ein Projekt mit der Hochschule in Bremen: Eine Kompositionsklasse der Professorin dort, der Komponistin Younghi Pagh-Paan, erarbeitet gemeinsam eine Oper, ein Opernprojekt. Acht junge Komponisten schreiben gemeinsam einen Opernabend. Und da ist genau diese Frage aufgetaucht, an der ich mich auch mit den Studierenden abgearbeitet habe: Welches Thema nimmt man denn eigentlich? Ich bin mit Texten von Hölderlin in das Seminar marschiert, die Studierenden haben das mit finsternem Gesichtsausdruck gelesen und mir dann höflich mitgeteilt, dass sie damit gar nichts anfangen können und wollten einen eigenen, neuen Text dafür haben. Dann haben wir in Hamburg eine Librettistin, eine Autorin gefunden, die in mehreren Monaten mit jedem Einzelnen dieser Studierenden eine Szene erarbeitet hat, die sich jetzt zu einem Opernabend zusammensetzen. Interessanterweise war das Thema, das die jungen Komponisten sich gewählt haben, der Tod eines Managers. Sie hatten das Gefühl, sie müssen sich mit etwas auseinandersetzen, was mit einer gegenwärtigen Situation zu tun hat, mit dem Verlust von Arbeit, mit dem Verlust von Lebensmöglichkeit auch im ökonomischen Sinne. Das sind Komponisten, die stammen genauso aus Palästina wie aus Korea wie aus Japan wie aus Deutschland, also offensichtlich war das ein globales Thema, das diese jungen Komponisten aus verschiedenen Kulturen interessiert.

Beilharz: Verstehe ich das richtig, dass sie jeweils ein Stückchen von diesem Stoff machen

und das ein Patchwork wird oder geht jeder unabhängig vom Anderen auf seine Weise mit diesem Stoff um?

Waldschmidt: Das sind acht Szenen, die innerhalb eines thematisch gebundenen Stückes aufeinander folgen, jeder komponiert seine Szene. Das wird ein einheitlicher Abend, ein Stück, in dem jeder Komponist eine Szene komponiert, wobei ich natürlich auch gespannt bin, wie die Übergänge funktionieren werden.

Beilharz: Hans Werner Henze hat ein Werk gemacht, das hieß später „Der heiße Ofen“. Ich habe das in Kassel uraufgeführt und da haben sage und schreibe zweiundzwanzig verschiedene Komponisten daran gearbeitet, aber letztendlich hat Henze mit einem gesamtzusammenfassenden Kompositionsüberbau die Übergänge gemacht.

Herr Kalitzke, wie sieht das, was hier ausgebreitet wird, aus der Sicht eines Machers aus, eines Komponisten, der durchaus an der zeitgenössischen Oper interessiert ist und dafür auch schreibt? Haben Sie schon ohne Auftrag Opern geschrieben? Kann man das heutzutage überhaupt noch machen und wie funktioniert das?

Johannes Kalitzke: Das kann man machen, andererseits ist eine Oper zu schreiben ein so arbeitsaufwändiger Akt, dass man das nicht ganz ins Blaue hinein schreibt. Man kann schon mal ein Orchesterstück ins Blaue schreiben. Ich kann die Frage nicht beantworten, ob ich eine Oper ohne Auftrag geschrieben hätte, weil der Auftrag dieser Idee bisher immer zuvor gekommen war. Die erste Uraufführung war ja bei Ihnen in Wiesbaden, das war ein Text von Thomas Brasch. Die zweite war auch ein Auftrag und die dritte für Bremen jetzt auch. Das Problem, dass man davon nicht abkoppeln kann, ist tatsächlich die Auswahl des Stoffes. Wenn ich heute anfangen mit der Idee, eine Oper zu schreiben und auch musikalische Gedanken und Einfälle mitbringe, die sich einen Text suchen, dann finde ich nicht unbedingt einen. Das Auffinden von Libretti aus der Gegenwart, von gegenwärtigen Schriftstellern ist dermaßen schwierig geworden, dass man sich fragt: Wo finde ich eigentlich heute meinen Stoff? Kollegen wie Batistelli machen das so, das kann ich gut nachvollziehen, dass sie in die Romanliteraturszene gehen und sich gute Librettisten suchen, die ihnen aus dem Roman ein vertonungsfähiges Schriftwerk machen. Denn die Hauptproblematik für mich, wenn ich heute Oper schreibe, ist: Warum wird gesungen? Welche Art von Text kann ich singen, welche Art von Text muss gesprochen werden? Welche Ästhetik muss ein Text besitzen, damit Musik danach verlangt oder damit der

Text nach Musik verlangt? Für den Bremer Auftrag habe ich diesen Stoff vorgegeben bekommen. Klaus Pierwoß ist an mich herantreten und hat mir das vorgeschlagen. Ich konnte den Text nicht kennen, weil er noch nicht ediert war, und dieser Text lässt es durchaus zu, musikalisiert zu werden.

Beilharz: Erzählt er eine Geschichte oder ist es ähnlich wie in der „Ermittlung“ etwas Oratorienhaftes? Wir haben in Bonn eine Musiktheaterwerkstatt gemacht, ein Labor für zeitgenössisches Musiktheaterschaffen, um Komponisten zu ermutigen, die Opernbühne zu erobern. Dabei ist mir aufgefallen, dass die verwendeten Texte niemals als Sinnträger, sondern fast nur als Klangmaterial eingesetzt wurden. Die meisten Werke, die dabei entstanden sind, waren solche, bei denen der Text quasi...

Kalitzke: ...atomisiert wurde.

Beilharz: Ja, atomisiert wurde und wo keine Geschichten entstanden sind, allenfalls durch die Inszenierung.

Kalitzke: Das halte ich für ein großes Problem. Und dieses Problem ist auch ein Teil des Dilemmas. Man kann die Neue Musik nicht aus der Problematik der Opernsituation der Gegenwart ausnehmen. Ein Teil der Problematik hat sie selbst mitgeschaffen und diese Problematik liegt meines Erachtens genau da drin. Wenn man eine Oper so konzipiert, dass sie keine Kommunikationsfähigkeit hat, d. h. das sich über das Wort nichts mehr vermitteln lässt, dann lässt man natürlich den Hörer in gewisser Weise mit der Oper allein und er kann für sich nicht die Notwendigkeit dieser Oper erkennen. Natürlich hieß es früher mal „prima la musica, doppo le parole“, aber man kann daran erkennen, dass die Musik ein ungeheures Gewicht hat, die durch den Text getragen wird. Aber Musik muss auf der anderen Seite auch den Text tragen. Wenn man eins gegenüber dem anderen ausblendet, verliert beides. Und die andere Sache, die sie gerade angesprochen haben, die ich ungeheuer wichtig finde, ich bin wirklich der ganz konservativen Auffassung, dass eine Oper eine Geschichte braucht. Ich habe ein großes Problem mit Stücken, die sich als eine Folge von Tableaus verstehen, in denen symbolische oder metaphorische Bilder aneinandergereiht werden, die natürlich auch aussagekräftig sein können, die aber vertauschbar sind. Eine Oper, die keine Geschichte hat, enthält immer austauschbare und damit auch beliebige Komponenten. Mit dieser Beliebigkeit, mit dem Gefühl dieser Beliebigkeit gehe ich nicht gerne nach Hause als Zuhörer. Ich bestehe wirklich darauf, dass eine Oper einen Faden braucht, damit ich einsteige und zwar nicht nur auf

die Geschichte, sondern auch auf die Musik. Unser Thema heute ist ja auch: Wie sieht die Oper der Zukunft aus? Darüber kann man lange reden. Jetzt sprechen wir gerade über die Gegenwart und man kann nicht versuchen, an der Zukunft herumzufummeln, wenn man die Gegenwart nicht im Griff hat. Die Situation der Oper ist dadurch beschädigt, dass es an Stoffen fehlt und andererseits dadurch, dass die öffentliche Meinung nicht soweit ausgereift ist, zu erkennen, dass Musik und Kultur im Allgemeinen Träger der Selbsterkenntnis sind. Diese Qualität, dass Oper nicht etwas ist, was Luxus ist, sondern ein Bestandteil der eigenen Persönlichkeitsbildung, das ist ein Aspekt, der auf jeder Ebene diskutiert werden müsste. Wenn man aber in einer Gesellschaft lebt, die sich in der Kunst nicht mehr spiegeln kann, weil in diesem Spiegel nichts mehr ist, – weil wir eine Gesellschaft von Vampiren sind, die ja auch kein Spiegelbild haben, weil sie in einem Teufelskreis von Effizienz stecken, in dem man gewissermaßen die eigene Identität verliert, wenn man dauernd der Gier nach Waren und anderen äußerlichen Bereicherungen nachgeht – dann verliert man das Sensorium für Musik, man verliert das Sensorium für Oper, man verliert auch das Sensorium für die Notwendigkeit, sich in der Kunst zu erkennen. Ich habe das Ganze jetzt aus ihrer Frage herausbewegt, das mag auch ein bisschen abstrakt sein, aber man kann nicht über Gegenwart und Zukunft der Oper diskutieren, ohne die allgemeine Geistfeindlichkeit des öffentlichen Diskurses zu berücksichtigen.

Beilharz: Wenn man jetzt nicht Oper sagt, sondern Musiktheater oder Theater mit Musik, dann scheint mir auch in der Frage: Wo sind die großen Stoffe? Was ist eine Erzählung noch auf der Musiktheaterbühne? ein deutsches Phänomen sichtbar zu werden, nämlich die strenge Trennung zwischen Oper/Musiktheater und dem als Genre eher verachteten Musical. Das Musical blüht in diesem Lande nicht mit eigenen Produktionen, aber im anglo-amerikanischen Raum tut es das. Und es hat sich – natürlich auf seine triviale Weise, wie es das Metier erfordert, manchmal aber auch sehr differenziert – zeitgenössische Stoffe heran geholt.

Feuchtnner: Man darf nicht vergessen, dass wir heute in einer Massengesellschaft leben, in der Massenmedien vorhanden sind, der Film aktuelle Stoffe in aller kürzester Zeit behandelt, und das Kino, aber auch das Musical die Gefühle, die die Oper nicht mehr bedient, trivialisiert und dadurch für sich besetzt hält. Andererseits aber hat das Musiktheater, weil es mit dem singenden Menschen arbeitet, überhaupt keine andere Wahl, als sich da-

rauf zu beziehen, dass der Mensch einen Anlass braucht, um zu singen. Wenn ich eine Literaturoper habe, wenn mir Text um die Ohren gehauen wird, rezitierender Weise, dann interessiert mich das nicht, dann wende ich mich ab, langweile mich zu Tode, schlafe vielleicht sogar ein. Ich möchte einen Grund erkennen, der Sänger soll einen Grund haben, sein Können anzuwenden und mich damit zu berühren. Das ist was, was ich von heutigen Musiktheatern verlange. Bernd Alois Zimmermann hat es ja geschafft.

Beilharz: Das ist aber eine Literaturoper, wenn man so will.

Feuchtnner: Gut, ja, aber das war nicht dieses Rezitieren, dieses endlose dem Zuhörer Texte, Erklärungen, erhobene Zeigefinger und dergleichen um die Ohren zu hauen, sondern ein Text, der von der Literatur abgeleitet ist, aber aus eigenem Recht besteht, von der Musik dann erst zu seiner Bestimmung gebracht wird und erst durch die Musik, die musikalische Form wirkt.

Beilharz: Sie würden also sagen, dass Zimmermann das Stück von Lenz veredelt hat?

Feuchtnner: Ja, er hat ein eigenes, neues Kunstwerk geschaffen, was neben dem von Lenz gleichwertig besteht.

Beilharz: Dieser Punkt ist mir wichtig, weil man normalerweise ja auch da unterscheidet zwischen autonomer Oper und Literaturoper, die sehr oft negativ belastet ist. Es gibt Literaturveroperungen, die den literarischen Anlass übertreffen. Ich mache jetzt in Tel Aviv den „Wozzeck“ und ich behaupte, dass Alban Berg zu dem hervorragenden Fragment von Büchner noch etwas hinzugefügt hat, was noch mal einen Kick, einen Dreh weiter ist.

Feuchtnner: Und auch aus eigenen musikalischen Formen besteht, die dann in eine völlig andere Richtung gehen, aber immer durch einen musikalischen Ausdruck wirken. Norbert Abels hat ja vorhin „The Death of Klinghoffer“ von John Adams erwähnt. Nachdem die Entführung der „Akile Lauro“ stattgefunden hat, gab es sechs Jahre später die Oper dazu. Die hat Peter Sellers in Brüssel und Lyon sicherheitshalber so inszeniert, dass alle Aktualität raus war, das fand in einem sehr abstrakten Gerüst statt. Jetzt hat eine englische Filmemacherin das verfilmt, so dass an Realismus keine Wünsche übrig bleiben und jedem völlig klar ist, was los ist. Das wurde für Channel 4 von BBC produziert und ist jetzt auch auf DVD erhältlich. Diese Oper wird nach wie vor in den Vereinigten Staaten nicht aufgeführt. Man kann drei mal raten, warum nicht. Aber ich denke, das ist absolut die Oper zur Zeit und die müsste auch in Deutschland gespielt werden. Hier

gibt es eigentlich keinen Grund, warum man es nicht macht außer die ideologische Verblendetheit des Fortschrittbegriffs, der in Dramaturgenstuben immer noch vor sich hin wuchert und man denkt, amerikanischer Minimalismus, das kann ja nichts sein. Aber man muss differenzieren können. Natürlich gibt es da auch Mist. Diese großen Opernhäuser, die in den USA stehen, die müssen ja Geld verdienen, die haben zwei- bis dreitausend oder sogar noch mehr Plätze. Da müssen also viele Leute rein, das, was dort produziert wird, muss massenkompatibel sein. Da entstehen dann solche Sachen wie „Dead Men Walking“ und so. Das ist dann Musicalqualität. Aber man kann ja unterscheiden, was Qualität hat und was einfach trivial ist.

Waldschmidt: Wobei ich ein bisschen vorsichtig damit wäre, jetzt dafür Rezepte aufzustellen, was eine gute Oper ergeben wird und was nicht. Ich denke, das wird immer mit der originären Kraft der Komponisten zu tun haben und eine Literaturoper in Anführungszeichen, die ja in einer bestimmten historischen Situation entstanden ist, kann heute genauso gut zu einem wunderbaren Werk führen wie eine Nichtliteraturoper zu einer furchtbar langweiligen Oper. Das hängt wirklich immer von den konkreten Konstellationen ab und von der Gestaltungskraft des Komponisten. Was die Theater tun müssen oder tun können, ist, die Möglichkeit zu schaffen, dass so viele neue Werke wie möglich auf die Bühne kommen. Denn ein Teil des Dilemmas liegt darin, das vergisst man gerne, dass im 19. Jahrhundert bis vielleicht noch zum Ende des Ersten Weltkriegs jedes Jahr Hunderte von Opern uraufgeführt wurden und die, an die wir uns erinnern, sind vielleicht zehn von dreihundert. Und heute werden vielleicht zwanzig Opern im Jahr uraufgeführt und da ist dann die Trefferquote natürlicherweise sehr viel geringer. Es muss erst mal die Möglichkeit geschaffen werden für Komponisten, für Librettisten – ein Beruf, der quasi ausgestorben ist – überhaupt Erfahrungen zu machen, sich auszuprobieren und dann wird auch die Zahl der Werke steigen, die vielleicht stilbildend werden. Dass zum Beispiel der „Tristan“ stilbildend werden würde, hat außer Wagner jahrzehntelang niemand geglaubt. Es hat jedenfalls lange gedauert, bis überhaupt jemand dachte, dass man das aufführen könne. Das ist ein Prozess, den man aus dem Abstand einer langen Zeit ganz anders beurteilen kann. Und wenn immer gesagt wird, es ist kein Geld mehr dafür da, einen Auftrag zu erteilen, dann stimmt das so nicht. Bremen ist nun gewiss kein reiches Theater. Wenn man aber versucht Sponsoren – das Zauberwort von heute – Sponsoren dafür

zu finden oder Stiftungen anzusprechen, ist das durchaus zu machen. Johannes Kalitzke wird bestätigen, dass ein Komponist durch einen Kompositionsauftrag nicht zum Millionär wird. Die Summen, um die es da geht, um im Rahmen einer Premierenfolge einer Spielzeit auch eine Uraufführung zu ermöglichen, sind möglich, sind machbar, sind herbeibringbar und man muss es tun. Und natürlich versuchen wir mit den Komponisten über Stoffe zu reden und dann werden auch weiterhin spannende Opern entstehen.

Beilharz: Diese Oper, die in Dortmund gemacht worden ist, zu der Zeit als John Dew dort war und Bodo Busse Dramaturg, die über Willi Brandt, ist die jemals nachgespielt worden?

Bodo Busse: Die erste Oper in dieser Reihe über Helden des 20. Jahrhunderts – das war die Idee, dass man den Heldenbegriff neu definiert und aus der Zeitgeschichte holt – war „Harvey Milk“. Dann gab es die Willi Brandt-Oper, die leider auch nicht nachgespielt wurde, was vielleicht auch ein wenig an der Schwäche des Librettos liegt. Das Letzte war „Wallenberg“, ein Stoff, den der Dramatiker Lutz Hübner auf der Grundlage historischen Materials geschrieben hat, nach Briefen und Dokumenten über Raoul Wallenberg. Es war eine bemerkenswerte Uraufführung und ein Weg, wie man Heldenstoffe definieren kann.

Abels: Ich glaube, dass es immer schwieriger wird für Komponisten, ihre neuen Werke, auch ihre der Gegenwart verpflichteten Werke unterzubringen. Es wird immer komplizierter, Wege zu eröffnen, zu den Intendanten zu gehen, mit denen darüber zu reden und dergleichen. Das ist vielleicht ein opernsoziologisches Phänomen, was wir noch gar nicht angesprochen haben, dass sich die Erwartungshaltung großer Teile des Publikums in den letzten zehn Jahren geändert hat. Es gab eine Zeit des Experimentes, des Aufbruchs, des Engagements, des wohl eingegangenen Wagnisses. Und in den letzten zehn Jahren macht sich der Geist der Passivität, des bloßen Hinnehmens, auch der wirklich einfachen Unterhaltung wieder breit. Und die Regisseure versuchen das Ihrige dagegen zu tun. Gegenwart wird in die alten Stoffe aufgenommen, wie wir das jetzt hier in Frankfurt bei Falk Richter sehen konnten, wo Guantanamo in „Elektra“ auftaucht, oder wenn wir sehen, wie Calixto Bieito den gegenwärtigen Krieg in Serbien, also den noch nicht lange zurück liegenden Krieg, die ethnische Säuberung in Serbien in seinem „Trovadore“ thematisiert hat, oder wenn ein Phänomen wie AIDS in einer Inszenierung von „Traviata“ thematisiert wird. Es wird also wieder viel stärker durch die Inszenie-

rung, viel stärker durch die Behauptung, durch die Transformierung der Stoffe, durch die Amalgamierung oder Anverwandlung in unsere Zeit eine Annäherung gesucht. Aber dass Werke selbst gefördert werden, da gibt es einzelne Häuser, das sind aber Ausnahmen.

Beilharz: Das waren meiner Meinung nach zu jeder Zeit Ausnahmen. Es waren einzelne Theater, die sich engagiert haben und andere haben den Mainstream gemacht. Trotzdem war es vor zwanzig Jahren noch ehrenwerter und wurde in der Branche mehr wahrgenommen und gelegentlich war es sogar karrierefördernd, wenn man Neues gemacht hat, während es heute anscheinend nicht mehr ohne weiteres eine Rolle spielt. Und wenn Du den Betrieb ansprichst: Natürlich war es zu jeder Zeit schwierig, bei den Generalmusikdirektoren üblichen Zuschnitts Dinge durchzusetzen und den Regisseuren ist es auch nicht immer nur ein eigenes Bedürfnis, an der Wiege eines Werkes zu stehen.

Kalitzke: Die Karriere eines Dirigenten, um da anzuschließen, wird ja nicht gerade dadurch gefördert, dass er zeitgenössische Musik dirigiert, wenn er sich die Bilderbuchleiter hoch hangeln möchte. Es ist eine sehr anstrengende und schwierige und langwierige Geschichte, sich mit dem Phänomen der zeitgenössischen Musik auseinanderzusetzen, weil man sie ganz anders lernen muss und auch anders memorieren muss als das klassische Repertoire. Und man kriegt nicht viel dafür. Man muss das wirklich wollen, weil man da hinter steht, man darf aber nicht erwarten, dass einem jemand das dankt. Ich mache natürlich als Dirigent, weil ich Komponist bin, schwerpunktmäßig zeitgenössische Musik. Ich mache das aus vollster Überzeugung, weil man sich dann als lebenslänglicher Geburtshelfer vorkommt. Und man verzichtet darauf, von Agenten herumgereicht zu werden, weil einem das wichtiger ist. Und ich glaube, dass man im Bereich der Theaterleitungen verwandt denken müsste. Ich kann natürlich verstehen, dass man im Spiel der Kräfte von Politikern, die nach Gutsherrenmanier das Budget entziehen, nicht ganz unabhängig ist von Äußerlichkeiten, die man nicht im Griff hat. Auf der anderen Seite bin ich davon überzeugt, dass die Selbstverständlichkeit, zeitgenössische Musik zu bestellen und aufzuführen, Librettisten zu finden oder Dramaturgen, die sich trauen, ihre Kreativität dafür zu nutzen, Libretti zu schreiben – ich kann alle nur herzlich dazu einladen, das wirklich zu tun –, wenn aus der Kraft des Theaters heraus Uraufführungen und Aufträge – wenn auch in kleinem Stil, aber regelmäßig – stattfinden können, dann ist das für mich auch die Garantie für ein

neues Publikum. Ich bin nicht so sicher, ob Leute, die heute zehn oder zwanzig oder dreißig Jahre alt sind, die mit den Discos groß werden, die also einen ganz anderen Background bekommen, die unser Verständnis von Humanismus gar nicht mehr kennen, ich weiß nicht, ob die in „Traviata“ gehen oder „Troubadour“ oder in „Wildschütz“. Ich weiß nicht, ob die überhaupt ins Theater gehen. Aber wenn sie ins Theater gehen, kann ich mir durchaus vorstellen, dass dann das Interesse am zeitgenössischen Schaffen größer sein dürfte als am klassischen Repertoire.

Linders: Ich habe ein Problem mit der Runde hier, denn ich sehe alle Gruppen vertreten – Intendanten, Chefdramaturgen und Komponisten –, die zeitgenössisches Musiktheater ermöglichen könnten und höre gleichzeitig von der Runde, dass es immer schwieriger wird.

Beilharz: Ich widerspreche diesem Befund.

Linders: Ich widerspreche dem auch, denn wir leben in einer Zeit, in der es mehr und mehr Musik gibt. Einerseits liegt das Problem sicherlich darin, das Wort Trivialisierung überhaupt in den Mund zu nehmen und einen großen Teil des Theaters mit Musik auszugrenzen oder zu sagen, das wird trivialisiert, Gefühle gibt es im Musical. Es gibt ja ganz viel Theater mit Musik. Im schauspielFrankfurt hat z.B. Heiner Goebbels gerade wieder eine große Arbeit gezeigt, in der Texte auf Streichquartette montiert werden. Das Andere ist, dass es sicherlich Stoffe gibt, die besser für Musik geeignet sind. Ich habe gerade gehört, dass Rudolf Mosshammer heute erwürgt aufgefunden worden ist, wäre das nicht ein Opernstoff?

Abels: Natürlich eignet sich nicht jeder Stoff. Und ich glaube, derjenige Teil eines Stoffes, der sich resistent gegen alle möglichen historischen Anverwandlungen verhalten kann, der Kern eines operntheatralischen Werkes, muss immer ein parabolischer sein. Nur kann dieser parabolische Kern in durchaus gegenwärtigem Gewand erscheinen. Wir sind aufgrund unserer anthropologischen Begrenztheit nicht in der Lage, permanent neue Dinge aus uns heraus zu gebären. Wir wissen, dass die großen alten Stoffe der Oper limitiert sind. Natürlich limitiert, genau wie unsere innere Ökonomie limitiert ist. Aber solche Geschichten wie zum Beispiel der Tod eines Stars, das Schicksal von Menschen, die in der heutigen Vergnügungsindustrie sozusagen durch die permanente Verpflichtung zur Maskerade in den Tod getrieben werden oder ins Abseits, das sind sehr wohl Stoffe, von denen ich mir vorstellen könnte, dass eine Oper sie gestaltet.

Feuchtnet: Das mit der Zukunft ist eine schwierige Sache. Solange es Menschen gibt, werden die wahrscheinlich irgendwie Musik machen, nur wissen wir nicht, in welche Richtung die Musik sich entwickeln wird. Wir wissen nicht, welche Mittel sie ergreifen wird, welche Formen sie benutzen wird. Und es natürlich klar, dass eine bürgerliche Form wie die Oper nach dem Ende des Bürgertums auch ein Ende finden wird und in andere Formen übergehen wird. Wir können unmöglich wissen, welche Form das sein wird, wir müssen uns der Tatsache bewusst sein, in einer Grenzzeit zu leben. Wahrscheinlich haben alle Menschen immer gedacht, sie leben in einer Grenzzeit und wahrscheinlich war es auch immer so. Was man dabei auf gar keinen Fall machen darf, ist, das Publikum zu verachten und ihm irgendwelche Vorwürfe zu machen. Man muss das Publikum erst mal umarmen, man muss es kriegen, ich muss auf das Publikum zugehen und versuchen, es zu verführen. Das ist eine Qualität, die heutiges Musiktheater wieder gewinnen sollte.

Beilharz: Vielleicht ist das ein Nebenweg, aber während vor fünfzehn Jahren die Ausweitung des von der Oper gespielten Repertoires fast ausschließlich von zeitgenössischen Werken ausgegangen ist, betätigen sich heute immer mehr Theater auch als Archäologen, die selten gespielte Werke exhumieren oder Barockreihen auflegen. Es gibt viele Theater, die versuchen, die Redundanz des immer gleichen zu durchbrechen, in dem sie außer in die Gegenwart auch noch tiefer in die Vergangenheit zurück gehen.

Feuchtnet: Aber das ist doch eigentlich ein Zeichen dafür, dass das Publikum neugierig ist und etwas Neues hören will, auch wenn es das in der Vergangenheit findet.

Kalitzke: Ich finde das genau richtig. Und ich glaube, dass man nicht darauf herein fallen soll, dass das Publikum von den Politikern für geistig krank gehalten wird. Weil das Publikum längst nicht so blöd ist wie es von Politikern in ihrer Definition von Nachfrage gemacht wird. Ich höre immer wieder von Leuten, die Musik hören, dass zeitgenössische Musik bei den meisten überhaupt keine Überforderung ist, sondern ein Problem von Vorurteilen oder der Art, wie man eine gewisse Art von Offenheit fördert. Und das muss man im Gespräch mit Politikern auch berücksichtigen, dass die Nachfrageoption oder die Mehrheitsfähigkeit von Innovationen oder wie auch immer das diskutiert wird, kein Thema sein kann.

Beilharz: Das war unser Schlusswort, ich danke Ihnen für die lebhaftige Diskussion. ■

DER DRAMATURG ALS (KO-)PRODUZENT

Ann-Marie Arioli: Ich begrüße Sie alle ganz herzlich zu unserer Diskussion heute Vormittag in der Universität Frankfurt. Unser Thema ist formuliert als „Der Dramaturg als (Ko-)Produzent“. Was wir diskutieren möchten, sind die Veränderungen, die das Berufsbild des Dramaturgen in den letzten Jahren erfahren hat, und dabei sehr stark darauf eingehen, wie wir uns selbst definieren, ob sich etwas verändert hat, was sich verändert hat und wohin uns die Zukunft führen kann. Wir möchten die Diskussion in drei Teile strukturieren, beginnen wollen wir mit dem Thema der Veränderung der Aufgaben des Dramaturgen, ein zweites Thema ist die Frage danach, ob man heute anders arbeiten muss im Sinne einer Ökonomie der Aufmerksamkeit, ob man Arbeit anders strukturiert. In einem dritten Teil wollen wir auf die Frage zu sprechen kommen, wie sich das Theater in Deutschland verändert, ob wir es im Moment mit Entwicklungen zu tun haben, die vielleicht dahin gehen, dass es in Zukunft mehr freie Spielstätten gibt, mehr freie Gruppen, ob quasi die Ko-Produktion als ein Produktionsmodell eines ist, das eine größere Zukunft hat als die Vorortproduktion, die oft über das Regionale nicht hinausgeht und wie die beiden Systeme miteinander funktionieren können.

Anne-Sylvie König: Zuerst einmal stelle ich die Runde vor: Elisabeth Schweeger, Intendantin am schauspielFrankfurt, daneben Karl-Hans Möller, Chefdramaturg am Städtischen Theater Chemnitz, Marie Zimmermann, macht derzeit „Theater der Welt“ in Stuttgart. Winfried Tobias, Dramaturg am Stadttheater Aalen und Christian Holtzhauer, Dramaturg und Produktionsleiter der sophiensaele, ab Herbst Dramaturg am Staatsschauspiel Stuttgart, Ann-Marie Arioli, die mit mir zusammen die Diskussion leiten wird, designierte Chefdramaturgin am Stadttheater Aachen, und ich bin Anne-Sylvie König, Chefdramaturgin am Hans-Otto-Theater Potsdam. Ich möchte Frau Schweeger eine Art Einleitungsfrage stellen: Wenn sie heute eine Dramaturgin oder einen Dramaturgen suchen, was sind die Kriterien, nach denen sie auswählen?

Elisabeth Schweeger: Natürlich steht an erster Stelle die Fachkompetenz, das ist klar. Das zweite ist privater und persönlicher Art, die Frage, ob man miteinander kann und sich eine Zusammenarbeit vorstellen kann. Produzent oder (Ko-)Produzent im

Produktionsprozess ist ja der, der zahlt, das ist nicht der Dramaturg, das bin ich als Intendantin. Aber der Dramaturg arbeitet ja mit, er muss etwas von der Organisation verstehen. Er muss mitdenken können, wie sozusagen eine Theaterinszenierung sich entwickelt. Ein reiner Textarbeiter im klassischen Sinne, wie er früher mal gedacht war, das würde heute nicht reichen. Die Kompetenz muss breiter gefächert sein. Das Wissen allein aus Literatur ist nicht mehr ausreichend. Es muss ein Rüstzeug vorhanden sein für das, was sonst so in der Welt passiert, in den anderen Künsten. Der Dramaturg muss sich mit ästhetischen Fragen tiefgreifend auseinandergesetzt haben, dann ist er für mich ein interessanter Kandidat.

König: Christian Holtzhauer, siehst du dich in den sophiensaeelen eher als Dramaturg oder als Produktionsleiter?

Christian Holtzhauer: Es ist schwierig, das so abzugrenzen. Es gibt natürlich eine Abgrenzung zwischen dem Produktionsleiter und dem Dramaturgen in der Theorie. Trotzdem gibt es eine ganze Menge Überschneidungen in der Praxis. Der Ko-Produzent ist allerdings in der Regel sogar die Institution, die die Infrastruktur in eine Produktion einbringt. Das tun Dramaturgen in der Regel nicht. Die arbeiten für diese Institutionen und sind vielleicht am Zustandekommen solcher Produktionen beteiligt, sind aber in der Regel nicht die Produzenten. Die wichtigsten Produzenten in diesem Land sind die Stadttheater. Ich glaube, dass einige der Anforderungen an Dramaturgen von heute, die Frau Schweeger genannt hat, sicherlich auch auf den Dramaturgen von früher zutreffen. Die Frage ist eher die, was gute und weniger gute Dramaturgen voneinander unterscheidet. Soziale Kompetenz und Offenheit demgegenüber, was in der Gesellschaft, aber auch in anderen Künsten und Richtungen passiert, die Fähigkeit, innerhalb eines Produktionszusammenhangs zu denken, aber auch eine Produktion in ein Gesamtkonzept eines Hauses hineinzudenken, das sind doch alles Sachen, die, wie ich vermute, ein guter Dramaturg auch früher – wann auch immer das gewesen sein mag – erfüllen musste.

Schweeger: Nee.

Holtzhauer: Ich beschreibe kurz, was ich an den sophiensaeelen gemacht habe. Es war tatsächlich so, dass ich einerseits für das künstlerische Programm

Über das sich verändernde Berufsbild des Dramaturgen debattierten Christian Holtzhauer (sophiensaele Berlin, ab Herbst 2005 Staatstheater Stuttgart), Dr. Elisabeth Schweeger (Intendantin schauspielFrankfurt), Dr. Karl-Hans Möller (Chefdramaturg Theater Chemnitz), Winfried Tobias (Theater Aalen), Marie Zimmermann (Dramaturgin, Theater der Welt Stuttgart) unter der Leitung von Ann-Marie Arioli und Anne-Sylvie König.

zuständig war, also die Künstler und die Produktionen ausgewählt habe, die wir produziert oder zumindest gezeigt haben. In der Regel war ich nur im Ausnahmefall am konkreten Entstehungsprozess der Produktionen beteiligt. Also das, was ein Produktionsdramaturg im sogenannten herkömmlichen Sinne macht, also gemeinsam mit einem Regisseur ein Konzept für eine Produktion zu entwickeln, die passende Besetzung dafür zusammenzustellen, dann die Inszenierung bei den Proben zu begleiten, immer wieder intellektuell zu unterfüttern, das habe ich eher im Ausnahmefall gemacht. In der Regel kamen Regisseure ein bis anderthalb bis zwei Jahre bevor die Produktion dann überhaupt zur Produktionsreife kam, zu uns, meistens mit einer Idee zu einem Projekt, das sie gerne realisieren würden. Wir haben daraufhin mit den Künstlern oder einer Gruppe von Künstlern überlegt, wie man es schaffen kann, für dieses Projekt eine solide Finanzierung auf die Beine zu stellen, haben gemeinsam die Fördermöglichkeiten eruiert, haben gemeinsam die Anträge gestellt. Zum Antragestellen gehört neben der Kenntnis der kulturpolitischen Landschaft und bestimmter formaler Vorgänge natürlich immer auch eine gute inhaltliche Begründung, warum dieses Projekt zu dieser Zeit an diesem Ort unbedingt gemacht werden sollte. Damit habe ich an einem sehr frühen Punkt auch dramaturgisch gearbeitet, habe aber dann das Projekt in dem Moment, in dem es finanziert war, aus der Hand gegeben. Dann ist es mit einem eigenen produktionsberatenden Stamm entstanden und ich habe erst wieder gesehen, was nach den Proben herauskam. Ganz selten konnte ich mal eine Produktion zwischendurch noch im Proberaum besuchen. Das ging als einziger Dramaturg bei vierzig Produktionen im Jahr nicht.

Arioli: Ich habe eine Nachfrage: das soziale Bewusstsein als Auftrag, als Philosophie des Dramaturgen. Wie würden Sie das da unterbringen?

Holtzhauer: Einerseits mit Interesse, Offenheit und Neugierde für Prozesse in der Gesellschaft, die einen bedingt. Dass man das wahrnimmt, auch die aktuellen, nicht nur die kunst- und kulturbetriebs-internen Debatten, sondern auch gesellschaftliche Debatten, also was die Gesellschaft und damit ja auch das Publikum, das man in sein Haus holen möchte, umtreibt. Andererseits aber ist Theater immer ein Ort, wo eine Gruppe von Menschen aufeinander trifft, um gemeinsam ein Projekt zu realisieren. Und da bedarf es einer gewissen sozialen Kompetenz, um mit allen möglichen Leuten umgehen zu können, auch detailliert mit ihnen über ihre Probleme reden zu können. Bei einer Großzahl

von Theaterproduktionen, besonders freien Projekten, ist es so, dass sie unter der Bedingung zustande kommen, dass Menschen es nicht gewohnt sind, über einen langen Zeitraum miteinander zu arbeiten, sondern dass sie sich für dieses Projekt neu finden, da ist der Sprengstoff auch noch mal größer, würde ich sagen. Und da bedarf es des Dramaturgen als Moderator, der dann in solchen Situationen schlichtend eingreifen kann, der Lösungen anbieten kann. Und dafür braucht man soziale Kompetenz.

König: Wir haben diesen Begriff Ko-Produzent oder Ko-Produktion, was ja auch wieder ein Unterschied ist, im Titel unserer Diskussion. An welcher Stelle taucht der Begriff bei der Veränderung des Berufsbildes auf?

Karl-Hans Möller: Ich glaube, dass der Dramaturg tatsächlich ein „Ko“ ist, er ist als Chefdramaturg ein „Ko“ zum Intendanten, zum Generalintendanten. Er ist als Dramaturg ein „Ko“ zum Regisseur. Er ist ja in einem Stadttheater nie derjenige, der tatsächlich die Richtlinienkompetenz hat, weder in der Inszenierung noch in der Theaterarbeit, und er muss immer darum kämpfen, dass seine Position eine so gute, eine so überzeugende ist, dass sie in irgendeiner Weise gehört wird. Um die Veränderungen in den Blick zu nehmen: Ich habe – ich glaube es war 1994 – in Hamburg bei der Jahrestagung ein Podium geleitet, zu dem ich die Dramaturgen kleinerer Landesbühnen eingeladen hätte und habe es überschrieben „Der Dramaturg als Allesmacher“. In dieser Diskussion bekam ich ganz kräftig Ohrfeigen aus dem Plenum, zum Beispiel von dem von mir sehr verehrten Christoph Schroth, der sagte: „Keinen von Euch würde ich einstellen. Leute, die sich auf ein so breites Spektrum einlassen, können sich nicht so konzentrieren, wie ich das von einem Dramaturgen erwarte.“ Und ich bekam von einer Professorin, die Dramaturgen ausgebildet hat, zu hören: „Ich bilde meine Dramaturgen so aus, dass sie befähigt sind, sich den unbilligen Forderungen der Intendanten zu widersetzen.“ Inzwischen hat die Praxis längst bewiesen, dass es erstens völlig sinnlos ist für einen Dramaturgen, mit einem Intendanten ein Arbeitsverhältnis einzugehen mit dem polemischen Grundgedanken, sich den Anforderungen zu widersetzen. Und zum anderen hat sich tatsächlich das Berufsbild des Dramaturgen sehr stark gewandelt. Er ist eben – und das hat Frau Schweeger noch mal sehr klar gesagt – nicht mehr der Denker, der in der Stube sitzt und kluge Gedanken aufschreibt, von denen dann nur ein Bruchteil realisiert wird, sondern er ist natürlich ein Partner von ständig wech-

selnden Partnern. Es gibt ja nicht mehr diese vielen vorhandenen Hausregisseure wie in der DDR an den Theatern, mit denen man eine Arbeitssymbiose eingeht und die man dann auch nicht mehr verlässt. Da weiß man schon im Vorfeld, was der andere eventuell braucht oder nötig hat. Sondern man hat mit ständig wechselnden Partnern zu tun. Man hat damit zu tun, die Produktion weiter zu betreuen, wenn die Partner wieder weg sind. Man hat damit zu tun, an der Distribution inhaltlich beteiligt zu sein, dann meistens auch sehr praktisch. Man hat damit zu tun, sich Partner zu suchen, die bereit sind, zum Beispiel das Ergebnis einer Inszenierung tatsächlich anzuerkennen und zumindest als Grundlage einer weiteren Vermittlung zu nehmen. Ich spreche hier zum Beispiel von Lehrern, wir haben gestern schon mal kurz über Fortbildung gesprochen und diskutiert, wir werden das im Laufe der Zeit auch noch mal erwähnen. Der Dramaturg ist derjenige, der von der Intendanz beauftragt wird, besondere Projekte anzuregen und sie dann auch zu planen, zu konzipieren, finanziell und werbemäßig abzusichern. Der Dramaturg ist ein Festivalmacher. Wenn ein Theater in einer Region sich ein kleines oder auch ein größeres oder punktuell Festival leistet, dann sind es die Dramaturgen, die es inhaltlich vorbereiten, leiten und auch in der Gesamtverantwortung übernehmen. Also es gibt eine unglaublich Vielzahl an Aufgaben, die nicht gerade parallel, aber doch nacheinander zu leisten sind, wo sich der Dramaturg natürlich qualifiziert. Und wenn er das Glück hat, lange an einem Haus zu sein, dann gilt er als kompetent für viele Gebiete und ist vielen Anfragen und Anforderungen ausgesetzt und wird dann so etwas wie ein „Ko“, also neben dem Intendanten oder dem Generalintendant der Repräsentant des Theaters. Das ist eine sehr gute Situation, aber auch eine, die einem sehr wenig Zeit lässt für das, was man eigentlich mal machen wollte, nämlich Lesen, Nachdenken, konzeptionelle Gespräche führen. Der Preis einer – wie in meinem Fall – sechszehnjährigen Tätigkeit als Chefdramaturg ist, dass man immer weniger Produktionen selbst betreuen kann. Denn wenn man eine Dramaturgie wirklich ernst nimmt, dann weiß man, dass es darauf ankommt, sich voll und ganz darauf zu konzentrieren, und das müssen dann die Fachdramaturgen tun, die tatsächlich diese Zeit haben. Da muss man uneitel genug sein, diese Aufgabe zu delegieren.

Winfried Tobias: Das Theater der Stadt Aalen ist ein sehr kleines Haus mit insgesamt 22 Mitarbeitern. In Chemnitz, habe ich gehört, gibt es acht

Dramaturgen auf ca. 500 Mitarbeiter. Da haben wir zahlenmäßig ein günstigeres Verhältnis in Aalen. In einem kleinen Haus ist man in der Aufgabenstellung, dass man alles machen kann, aber nicht die Möglichkeit hat, sich als Fachdramaturg auf ein spezielles Gebiet zu konzentrieren. Unsere Situation in Aalen, in einem Produktionsteam zu arbeiten, hat sich aus den Umständen ergeben, es war keine Situation, die wir von vornherein so angestrebt haben. Es ist so, dass in Aalen die drei Menschen, die im Leitungsteam sind – und das Team wurde noch verstärkt um einen Theaterpädagogen zu Beginn dieser Spielzeit – alle diese Menschen haben Regiequalifikationen, alle diese Menschen haben dramaturgische Qualifikationen, alle diese Menschen kennen sich, zumindest die drei Menschen, die bisher das Leitungsteam gebildet haben, schon länger und da wechseln dann auch die konkreten dramaturgischen Aufgaben. In den letzten Spielzeiten war es so, dass ausschließlich die drei aus dem Leitungsteam inszeniert haben. Da gibt es dann eine entsprechend große gegenseitige Kenntnis und natürlich auch eine entsprechend vertraute Kommunikation. Aufgaben wie die Zusammenstellung der Programmzettel, die Betreuung von Produktionen, die Bewerbung von Produktionen, auch das Lesen von Texten, das verteilt sich zwischen diesen drei Personen. Es hat auch Arbeiten gegeben, wo der jeweilige Kollege – das war zuletzt bei mir der Fall – festgestellt hat „Ich stehe da gerade vor einer Wand“. Und das kennt jeder, dass es in solchen Fällen nicht immer leicht ist, zu sagen: „Okay, was habe ich da jetzt falsch gemacht?“ oder „Wie kommt man da zusammen?“. Das sind sicherlich immer schwierige Situationen, aber auch in so einer schwierigen Situation haben wir es geschafft, uns absolut kollegial und teamfähig zu verhalten.

Arioli: Frau Zimmermann, Herr Möller hat in seinem Beitrag einen Unterschied gemacht zwischen Chefdramaturg, der so etwas wie der Außenminister ist, also wesentlich für die Außenwirkung sorgt, und die Fachdramaturgen. Wenn Sie ein Festival wie „Theater der Welt“ leiten, dann sind Sie ja in einem hohen Maß auf fachliches Wissen angewiesen, Sie müssen sich mit unterschiedlichen Theaterformen aus unterschiedlichen Ländern befassen und gleichzeitig aber in der Festivalleitung darüber nachdenken, wie das alles zusammen gehen kann.

Marie Zimmermann: In meiner Position von heute kann ich Menschen fragen, ob sie Lust haben, die nächste abenteuerliche Herausforderung mit mir zu unternehmen und ich muss mir bei einem

Festival wie „Theater der Welt“ sehr genau überlegen, wer mir mit seinem Sachverstand und seiner Form von Neugierde fehlt. Dieses Multifunktionale und die Fähigkeit, an vielen Fronten auftreten zu können, ist eine Voraussetzung, die man berücksichtigen muss, wenn man jemanden einstellt. Das ist aber in anderen kulturell-kreativen Bereichen genauso. Wir Dramaturgen sind sozusagen analytische, phantasievolle Begleiter. Das unterscheidet uns zum Beispiel vom Regisseur. Der Produktionsdramaturg der 1970er Jahre war ja in dem Sinne kein Funktionär, sondern der war wie das, was sie aus Aalen beschreiben und kam auf mit dem großen Regieaufbruch der 1960er Jahre. Die Erfindung des Produktionsdramaturgen war die Anerkennung der großen Regisseure – Peymann, Zadek, Stein –, dass sie einen intellektuellen, nichtschöpferischen Partner brauchen, um ihren Kunstwelten und auch den Schauspielern in der Ausformulierung eine größere künstlerische Substanz zu geben. Wenn sie die Namen durchgehen, ist das ja nicht in der Kreidezeit passiert, diese Menschen gibt es ja heute noch. Botho Strauss hat als Kritiker begonnen, wurde dann Dramaturg an der Schaubühne. Die Schaubühne wäre ohne den Dramaturgen nicht denkbar gewesen. Es war mal eine Trias, alle mit S beginnend – Stein, Strauss, Schitthelm – und dann kam Sturm noch dazu, der eigentlich als Einziger dieses alte Bild des gelehrten Dramaturgen darstellt.

In meiner Arbeit als Produktionsdramaturgin habe ich bei allen Produktionen mindestens vier Proben gesehen, auch bei denen, die ich nicht begleitet habe, weil mich das interessiert hat und ich Bodenhaftung zu dem, was da passiert, immer gebraucht habe, weil ich darüber immer spüre und gespürt habe, wofür ich da bin. Wenn ich mir vorstelle, was ich in den zwölf Jahren, in denen ich fest engagiert war, alleine an Seherfahrten gemacht habe durch Proben, das ist wichtig, das setzt eine eigene Produktivität frei. Funktionell gebe ich Ihnen, Frau Schweeger, natürlich recht, der Produzent ist der, der die Kohle gibt. Also in dem Sinn ist es schon der Intendant, denn er verwaltet ja die Kohle, die aus Steuergeldern generiert wird oder auch woanders her. Aber im künstlerischen Sinne sind die Produzenten die Künstler am Theater. Das sind nicht die Dramaturgen, sondern Schauspieler, Bühnenbildner, Regisseure. Und wenn wir von Sozialkompetenz reden, müssen wir auch davon reden, dass viele junge Dramaturgen heute in dem Missverständnis ins Theater kommen, dass es darauf ankommt, eine eigene Meinung zu haben. Dabei kommt es darauf an, beschreiben zu können, was man sieht. Das ist etwas anderes. Ich spüre, dass

die jüngeren Menschen, die ich in Bewerbungsgesprächen kennenlerne, gar nicht mehr die Zeit haben, ihre spezielle Begabung auszubilden, sondern dass sie möglicherweise vor lauter Multifunktionalität diese Begabung gar nicht bewusst wahrnehmen. Das finde ich schwierig und ich versuche dagegen zu steuern und junge Leute zu finden, von denen ich denke, ich kann ihnen für ein, zwei Jahre einen geschützten Raum geben, weil ich vielleicht präziser beschreiben kann, was ich von ihnen will. Im Gegenzug kriege ich von denen einen Korb voll Fragen, der mich auch weiter bringt, ich habe also auch etwas davon.

Als Festivalproduzentin habe ich mir das Bild gebastelt, dass ein Festival funktioniert wie eine imaginäre Galerie und dass der Festivalmacher und Programmierer dafür verantwortlich ist, dass er die Kunstwerke im richtigen Rahmen präsentiert und zwar so, dass der Besucher eine Art Schlüssel bekommt, der ihm den Zugang ermöglicht. Ich suche diesen Schlüssel, und wenn ich ihn nicht finde, heißt das immer noch nicht, dass es die objektive letztgültige Wahrheit über diese Aufführung ist. Ich habe zum Beispiel viele Aufführungen nicht präsentiert, die dann zu anderen Festivals gegangen sind, weil ich diesen Schlüssel nicht gefunden habe.

Beilharz: Du hast gesagt, dass du jungen Leuten ungefähr zwei Jahre einen geschützten Raum gibst. Nun ist ja ein Festival machen etwas, wo man seine Überlegungen ganz ungeschützt machen und dann veröffentlichen muss und von vornherein mit der Situation rechnen muss, dass so und so viele Leute besser wissen, wie es hätte sein müssen und einem manchmal auch gar keine Chance geben. Meinst du geschützt insofern, dass du nach außen hin die Verantwortung übernimmst? Denn ein Festival machen ist doch ein Leistungsstress ohne gleichen und zwar für alle Beteiligten.

Zimmermann: Was ich mit dem Wort „geschützt“ meine, ist, dass ich meine dramaturgischen Mitarbeiter in der Arbeit nicht instrumentell benutze, sondern ich will, dass sie sich entfalten. Dabei Fehler zu machen, ist für den Prozess fast interessanter, als immer alles richtig zu machen.

Beilharz: Aber kannst du Dir denn in einem Festival viele Fehler leisten?

Zimmermann: Nee, aber die jungen Leute können ja Fehler machen. Also es wundern sich zum Beispiel viele meiner Kollegen, dass ich den einen oder anderen jungen Kollegen schon mal reisen lasse. Mir liegt daran, ihnen klarzumachen, dass mich das wirklich interessiert, wie sie Sachen beschreiben und beurteilen. Ich möchte nicht jemanden auf etwas festlegen und das zum Haupt-

inhalt seiner beruflichen Tätigkeit an meiner Seite machen, ohne zu schauen, ob es da vielleicht eine Begabung gibt, die sich auch entwickeln kann. Dafür übernehme ich Verantwortung, und das meine ich mit geschütztem Raum. Und in meinem Team gibt es alle Altersgruppen, Zwanzigjährige, Dreißigjährige, Vierzigjährige, Fünfzigjährige. Auch das finde ich wichtig. Als ich damit angefangen habe, Festivals zu machen, war ich im Grunde genommen die Kriegsgewinnlerin in einer Situation, in der andere sich mit ihren gegenseitigen Vorschlägen so schachmatt gesetzt hatten, dass es aus dem damals verfügbaren Pool von Menschen, die international gearbeitet hatten, niemanden mehr gab, den man hätte fragen können. Und dann wurde angefangen, nach No Names zu suchen und einer davon war ich. Plötzlich hatte ich die Arbeit an der Hacke und hatte keine Ahnung, wie man das eigentlich macht. Ich hatte keine internationalen Kontakte und habe mir dann einfach überlegt, wenn das mal soweit ist, dass ich das abgebe, soll mir das nicht so gehen. Sondern dann soll es einen Haufen gut ausgebildeter Leute geben, die dafür in Frage kommen.

Schweeger: Ich muss mich da jetzt mal einmischen. Es ist vollkommen klar, dass du, wenn du ein Haus leitest, nicht nach Schema F die Leute aussuchst. Die müssen alle eine Ausrichtung haben. Du sagst natürlich am Anfang Fachkompetenz, soziale Kompetenz, sich in anderen Künsten auskennen und so weiter. Aber selbstverständlich wirst du dir dementsprechend die Leute suchen, wie deine Ausrichtung ist, dein inhaltliches Verständnis, wie du ein Haus bauen willst. Da kannst du nicht mit fünf gleichen Dramaturgen arbeiten, sondern brauchst fünf unterschiedliche und die suchst du. Das ist ein vollkommen normaler Vorgang, und den muss man bei einem Festival, wenn man ein Festival macht, auch machen, denn sonst hat man plötzlich einen Einheitsbrei. Und du brauchst aus verschiedenen Richtungen Leute, du brauchst Spezialisten. Und deswegen finde ich es einfach dumm und es verunsichert auch, zu sagen, potentielle Bewerber mit einer zu spezialisierten Ausrichtung würden überhaupt nicht engagiert werden. Wir suchen lauter Leute, die einzelne Begabungen haben und einzelne Schwerpunkte und dadurch einen Mehrwert in einen Betrieb hineinbringen.

Zimmermann: Da ist aber ein Unterschied. Ich engagiere mich für Menschen, die dann eine Weile an meiner Seite bleiben und sich dann fort entwickeln. Und am Ende der Wegstrecke, die man miteinander gegangen ist, stehen beide woanders als vorher.

Schweeger: Das ist der Mehrwert, den ich angesprochen habe. Und das ist doch die Grundlage des Handwerks. Es entwickelt sich bei jemandem eine Spezialisierung, die er vielleicht vorher gar nicht angedacht hat. Das entsteht manchmal auch im Arbeitsprozess, wenn er plötzlich merkt, er hat da was ganz besonderes. Und man muss Leute lehren, ihren eigenen Weg zu hinterfragen, auch auf die Gefahr hin, dass sie dann weggehen, weitergehen.

König: Ist denn ein Team ohne Dramaturg denkbar?

Schweeger: Für mich nicht. Ich brauche diese geistige Haltung, die ist mir wahnsinnig wichtig. Ich bin auch jemand, der darauf achtet, dass inhaltliche Fragen ihren Platz haben. Also mir ist es dann lieber, ich mache die Organisation, mache den anderen Mist, als dass das Inhaltliche oder die Kompetenz im Dramaturgischen auf der Strecke bleibt. Das kann es nicht sein. Dramaturgen haben meiner Ansicht nach eine große Bedeutung, weil sie das vorantreiben, was am meisten fehlt, nämlich, dass das Denken heute noch eine Lebendigkeit entfaltet.

König: Stimmt. Und geben Sie zu, dass der Dramaturg nicht schöpferisch tätig ist?

Schweeger: Das ist ein Grenzbereich, er ist schöpferisch und er ist nichtschöpferisch. Der Dramaturg hat eine andere Sensibilität, eine andere Fähigkeit, als sie vielleicht ein Regisseur hat oder auch ein Bühnenbildner oder ein Maler. Er ist auch kreativ in seinem Bereich.

Möller: Werden wir doch bitte mal praktisch. Natürlich hat jeder, der sich mit dem Entstehen eines Kunstwerks beschäftigt, ob von der literaturtheoretischen Seite oder von der theaterpraktischen Erfahrung, an einem schöpferischen Prozess teil. Der Unterschied ist nur, der Regisseur kann im Prinzip das Resultat seiner schöpferischen Leistung ausweisen und final bestimmen. Der Dramaturg kann versuchen, soweit wie möglich dazu beizutragen, hat aber nicht die Möglichkeit, den Regisseur zu überstimmen und zu sagen, so und so und so wird es gemacht, das heißt, er hat nicht das letzte Sagen.

Holtzhauer: Ich glaube, dass das Aufgabenfeld, das Dramaturgen heutzutage bewältigen, komplexer und weiter geworden ist als vor zwanzig, dreißig oder vierzig Jahren. Trotzdem denke ich, dass es notwendig ist, sich zu spezialisieren und nicht nur Allrounder zu sein. Aber es will ja auch keiner vierzig Jahre dasselbe machen, und da vertraue ich auf die Neugierde und auf die Fähigkeit zu lernen, und die Gewohnheit, sich in etwas Neues einzuarbeiten.

Zimmermann: Was meinen Sie mit Spezialisierung?

Holtzhauer: Es gibt doch schon innerhalb des Berufsbildes ganz verschiedene Anforderungen. Da gibt es den Dramaturgen, der mit gutem Gespür Produktionen intellektuell unterfüttert und auf Proben sehr hilfreich ist und andererseits jemand, dessen besondere Fähigkeit es ist, das, was das Haus macht, nach außen zu kommunizieren. Das sind schon zwei ganz unterschiedliche Qualifikationen und Talente und natürlich muss ein Dramaturg beides können, aber jeder hat doch seinen eigenen Schwerpunkt. Trotzdem können sich auch Talente weiter entwickeln, wenn sich Produktionszusammenhänge ändern und Interessen sich neu herausbilden. Wenn ein Dramaturg einen bestimmten Weg mit einem Team zurückgelegt hat und bemerkt, dass sein Interesse zu diesem Zeitpunkt diesem Weg nicht mehr entspricht, kann er doch selbst entscheiden, sich einen neuen Arbeitszusammenhang zu suchen. Vielleicht auch mit dem Interesse oder mit dem Wunsch, ihm unbekanntes Terrain zu betreten und es sich zu erschließen.

Frage aus dem Publikum: Kann man eigentlich lebenslang ein Dramaturg sein?

Zimmermann: Man kann ein Leben lang dramaturgisch denken, aber ich bezweifle, dass man mehr als zwanzig Jahre Dramaturg sein kann. Nicht umsonst sind gute Dramaturgen, die nicht nur Produktionsdramaturgen waren, sondern vom Wesen her an der dramaturgischen Arbeit Interesse haben, inzwischen alle nicht mehr Dramaturg oder als Dramaturg nicht mehr so gut wie sie schon einmal waren. Dieser Beruf ist ein kreativer, produktiver, denkerischer Zustand, und jeder Prozess kommt irgendwann an ein Ende. Die einen entscheiden sich, Intendanten zu werden, die anderen machen es so wie ich, hier mal ein Festival, da mal eins, um sich vor der generellen Frage zu drücken: Was ist denn eigentlich Theater?

König: Im Raum steht immer noch diese Widersprüchlichkeit, die vielleicht einfach besteht und nicht aufgelöst werden kann: entweder im Dienst eines Intendanten stehen – oder gleichberechtigt im Team zu sein.

Schweeger: Man muss aufhören zu sagen, Theater finde im Dienste des Intendanten statt. Denn ein Intendant steht auch in den Diensten der Künstler und der Kunst, er hat die Aufgabe zu vermitteln, er ist nicht die erste Person, um die es geht, die Kunst ist die Primadonna. Und wenn wir anfangen würden, dass auch immer so zu sehen, dann würden wir vielleicht nicht über gewisse Eitelkeiten stolpern, die immer hinderlich sind bei Produk-

tionsabläufen. Es geht um die Kunst und es geht darum, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass die Auseinandersetzung mit ästhetischen Formen wichtig ist für die Gesellschaft, dass wir das brauchen. Und dem dienen wir alle, der Intendant, der Dramaturg, der Bühnenbildner, auch die Techniker. Wenn man sich da bescheidet und sagt, wir sind die Transporteure und bereiten das Theater vor, so dass die Künstler darin arbeiten können und gut arbeiten können, dann sitzen wir alle im gleichen Boot. Und dann gibt es auch nicht diese Unterschiede, ob man jetzt Intendant ist oder Dramaturg.

Arioli: Ist das denn so? Ist das die Realität?

Schweeger: Sicherlich macht es jeder anders und es gibt Momente, in denen du die Hierarchie einfordern und verfolgen musst. Wenn es beispielsweise um politische oder finanzielle Schwierigkeiten geht, dann gibt es den Intendanten, der sich darum kümmern muss. Aber ansonsten bin ich der Meinung, dass man sehr wohl in einer horizontalen Art miteinander arbeiten kann und die Hierarchien für den Arbeitsprozess keine Bedeutung haben.

Arioli: Das würde aber bedeuten, dass man sich sehr viel Zeit nimmt für Meinungsaustausch und Diskussion, solange, bis man einen gemeinsamen Weg findet. Hat man diese Zeit?

Schweeger: Klar. Ja. Man muss sie sich nehmen, um einfach miteinander zu sitzen, zu reden und zu diskutieren. Wenn man sich diese Zeit nicht nimmt, hat man meiner Ansicht nach keine Arbeitsgrundlage.

Frau aus dem Publikum: Um bei der Metapher mit dem Boot zu bleiben: da muss ja auch jemand sagen, wo es hinfährt.

Schweeger: Das stimmt, es ist trotz allem immer der Intendant, der die Leute bestellt und das Profil vorgibt. Trotzdem können die Dramaturgen das Profil korrigieren. Und es bewegt sich auch. Ein Theater ist ein beweglicher Organismus, jeden Tag ist es anders. Es ist schwierig, wird manchmal emotional, man schlägt die Türen. Das ist der Alltag. Und trotzdem ist es wichtig zu erkennen, dass man es miteinander macht.

Beilharz: Ich möchte das ein bisschen differenzieren. In der Position eines Intendanten entscheiden natürlich die konzeptionellen Vorstellungen, die ich habe, über die Frage, wem ich das Vertrauen schenke. Ich suche Leute, deren Urteil ich ernst nehme, sie müssen aber mitnichten meiner Meinung sein. Und ich brauche in einem so ausdifferenzierten Haus wie dem Staatstheater Wiesbaden Leute, die jeweils auf ihrem speziellen Sektor mehr wissen als ich. Das ist als Teamarbeit zu konzipieren, aber ich will nicht darüber hinwegtäuschen,

dass ich im entscheidenden Moment die Entscheidungen treffe. Und ob ich dann einem von diesen Spezialisten folge oder nicht folge, hängt davon ab, ob er es schafft, mir eine Vorstellung zu davon zu vermitteln, so dass ich das Gefühl habe, das könnte mich interessieren, wenn ich es denn verstehe. Da kann es ganz heftige Auseinandersetzungen geben. Ich bin in diesem Fall kein Demokrat, wenn ich der Meinung bin, es ist überhaupt nicht stimmig und richtig, dann wird es nicht kommen. Es ist also ein merkwürdiges Hin- und Herschwingen zwischen Teamarbeit und hierarchischem System.

Schweeger: Ja sicher, es gibt immer Situationen, in denen ich sage, das sehe ich nicht. Dann haben die anderen mich nicht überzeugt.

Beilharz: Was ich dabei ganz wichtig finde, ist, die Begründung dafür abzugeben, warum man was nicht macht, sondern eine andere Entscheidung trifft. Man muss es begründen können, und sagen, aus diesen und jenen Gründen leuchtet mir das nicht ein. Dann gehen mir auch mal die Argumente aus, und es gibt die Situation, in der ich sage, es ist jetzt einfach so. Schlag mich, hasse mich, stell mir ein Bein, so dass ich stürze, aber es wird jetzt so gemacht.

Arioli: Es gibt ja das recht junge Schlagwort der Vernetzung, was bedeutet, sich breiter abzustützen, mit anderen Theatern und Institutionen zu kooperieren und sich Partner zu suchen. Dazu möchte ich jetzt noch mal Christian Holtzhauer fragen, welche Schwierigkeiten daraus entstehen, wenn zum Beispiel die Zeit fehlt, sich die letzten vierzehn Tage der Proben anschauen zu können, was ja schwierig wird, wenn etwas woanders produziert wird, möglicherweise auch mit Leuten, die ich gar nicht kenne. In welche Zwickmühle gerät man da?

Holtzhauer: Da sage ich gleich etwas dazu. Zunächst würde ich ganz gerne einen anderen Punkt ansprechen. Wir haben jetzt einen großen Teil der Diskussion damit zugebracht, den Beruf und die Position des Dramaturgen innerhalb einer Institution zu bestimmen, sei es Stadttheater, freie Theater oder Festival. Da möchte ich in die Debatte einwerfen, dass man natürlich als Dramaturg auch unabhängig von den Institutionen arbeiten kann. Diese Möglichkeit wird für viele Dramaturgen heutzutage eine Notwendigkeit, da es nicht mehr genügend Stellen gibt und in der Regel auch die Dramaturgien der großen Häuser aus Kostengründen reduziert werden. Wenn man frei arbeitet, ist ein Netz an Kontakten und die Notwendigkeit zu kooperieren noch mal viel größer. Ich habe noch nie frei gearbeitet, aber ich kenne in Berlin Kollegen, die das tun und mittlerweile davon leben können.

Beilharz: Tatsächlich? Wer sind die Auftraggeber, wer zahlt?

Holtzhauer: Es gibt ganz verschiedene Auftraggeber. Einerseits besteht die Möglichkeit, mit freien Produktionen Geld zu verdienen. Das sind die wenigsten, die davon leben können, aber es gibt einige wenige sehr gut ausgestattete Produktionen, mit denen man das schaffen kann. Viele Regisseure und Dramaturgen treten mittlerweile ja auch als reisendes Team an. Da kriegt man dann als Dramaturg genauso wie der Regisseur einen Werkvertrag für eine bestimmte Zeit.

Schweeger: Es gibt kaum freie Produktionsdramaturgen, die wirklich nur vom Dramaturgen-dasein leben können. Die arbeiten nebenher für Verlage oder schreiben für Zeitungen oder machen andere Sachen.

Holtzhauer: Das mache ich doch am Stadttheater auch, da mache ich doch auch andere Sachen als nur Produktionsdramaturgie.

Linders: Ich arbeite als freier Dramaturg, lebe auch davon und möchte vor allem die Vorteile betonen. Man hat in der freien Arbeit die Möglichkeit, Projekte mit langen Vorbereitungsphasen zu realisieren. Und ich empfinde das, was Frau Schweeger hervorgehoben hat, auch als Vorteil. Ich habe die Zeit, ein Buch schreiben oder einen Lehrauftrag an der Universität anzunehmen. Diese Zeit habe ich am Stadttheater nicht, weil da schon die nächste Produktion ansteht.

König: Also ich habe jetzt für mich rausgekriegt, dass es diesen gelehrten Dramaturgen nicht mehr gibt, den gab es mal, und dass die Arbeit des Dramaturgen keine schöpferische ist, was ich anders sehe. Mich interessiert jetzt noch die Frage nach den Freiräumen, die wir Dramaturgen haben, im Stadttheater oder in der freien Szene, denn den Freiraum, den Frau Schweeger beschrieben hat, sehe ich bei sehr vielen Kollegen gar nicht. Die haben so viele verschiedene Funktionen, dass dieser konzeptionelle Kurs, diese Inhaltlichkeit, auf Kosten der anderen Aufgaben zu kurz kommt. Und das führt vielleicht auch zu dem Wunsch, frei zu arbeiten, weil man sich da inhaltlich besser entfalten kann und nicht festgelegt ist.

Holtzhauer: Nun muss man natürlich sehen, dass die Arbeit in freien Gruppen heutzutage nicht mehr so abläuft, dass alle alles machen und alle zusammen in einer Kommune wohnen. Die Zeiten sind vorbei. Auch in freien Produktionen arbeitet man heute hochgradig spezialisiert. Ich würde es lieber so ausdrücken, dass man sich als Dramaturg in freien Arbeitszusammenhängen auf

Projektbasis zwischen verschiedenen Institutionen bewegen kann und nicht an eine gebunden ist.

Möller: Ich würde bei uns am Stadttheater trotzdem ganz große Angst davor haben, mit Gastdramaturgen zu arbeiten, aus einem ganz einfachen Grund. Frau Schweeger hat gesagt, die Verantwortung oder das Zentrale unserer Arbeit ist die Kunst. Dem stimme ich zu. Aber ich möchte es erweitern auf das Ankommen der Kunst. Und für das Ankommen der Kunst hat die Dramaturgie eine ganz zentrale Verantwortung. Das Ankommen der Kunst und des Kunstwerks, das hört eben nicht mit der Premiere auf. Der Regisseur geht nach der Premiere, der Bühnenbildner geht nach der Premiere, der Dramaturg hat zunächst mal die Aufgabe, Dolmetscher zu sein zwischen einem vorhandenen Ensemble, einem Gastregisseur und einem Ausstatter. Und er hat dann die Aufgabe, diese Produktion zu betreuen, d.h. sie beim Publikum anzubringen, dafür zu sorgen, dass das Publikum in Gesprächen die Möglichkeit hat, sich dazu zu äußern, entsprechende PR-Maßnahmen einzuleiten wenn Sachen schwierig anlaufen. Das ist eine ganz entscheidende Grundvoraussetzung und die kann ein Gastdramaturg nicht leisten. Wenn man dann natürlich eine Inszenierung hat, wo der Regisseur ganz unbedingt seinen Dramaturgen mitbringen will, dann muss aus dem Hause ein Partner hinzugesellt werden, der dann diese Aufgaben übernimmt. Das muss ein Dramaturg sein, der am Probenprozess teilnimmt und der das Werden und Wachsen dieser Inszenierung auch als Partner begleitet. Ansonsten haben wir ein Spezialistentum, was nicht wirkt. Die Aufgabe des Dramaturgen ist keine veränderte, sondern eine erweiterte. D. h. das, was den Dramaturgen ausgemacht hat, nämlich Vorgangsanalyse, inhaltliche Diskussion, Produktionsbegleiter, ständiger Gesprächspartner des Regisseurs, das bleibt auch nach wie vor die zentrale Aufgabe. Da gibt es überhaupt keine Abstriche.

Uwe Gössel: Ich finde den Gegensatz von Dramaturgie in festen Häusern und außerhalb von festen Häusern sehr interessant, weil ich auch beide Bereiche kenne und mich jetzt mal selbst gefragt habe, wie ich eigentlich zu dem Beruf gekommen bin. Dabei ist mir aufgefallen, dass der Dramaturg die sprichwörtliche Personifikation dieses alten Gedankens ist, dass er das Theater dafür liebt, wie es sein könnte, und es dafür hasst, wie es ist, und immer versucht, diesen Spagat auszuhalten. Ein wesentlicher Punkt, aus dem er sich ernährt beim dauernden Abgeben von Energie ist das Stiften von Zusammenhängen. Und dieses Stiften von Zusammenhängen, sei es Ideen zusammen zu bringen,

Produktionsteams zu stiften, Bühnenbildner, Regisseure, Schauspieler zueinander zu bringen, also dieses Zusammenarbeit stiftende Moment ist das, woraus möglicherweise dieses Glück im Theater entstehen kann, dass aus einer Idee eine Wirklichkeit wurde, die auf die Bühne gefunden hat. Wenn wir heute über dieses wandelnde Berufsbild des Dramaturgen sprechen, dann sprechen wir auch über eine Situation, in der man gezwungen ist, das Floß umzubauen, während man damit auf See ist. Denn Dramaturgie ist ja auch immer die Frage der Beschäftigung mit einem Ablauf und im Ablauf der Entwicklung der Frage „Was heißt Dramaturgie als Beruf?“, ist der Dramaturg einer, der als Person ein Lackmuspapier für die Veränderung von Theater in der Gesellschaft darstellt.

Was sich doch zeigt, ist, dass das freie Theater eine ganze andere Position hat als in den letzten zwanzig Jahren und in eine andere Position gekommen ist im Verhältnis zu den Stadttheatern. Dadurch, dass in den letzten zehn, fünfzehn Jahren neue Produktionsformen zwischen Stadt- und Staatstheatern und freien Produktionen entstanden sind, dass es immer mehr zu Kooperationen kommt, ändert sich auch das Berufsbild oder die Funktionsweise des dramaturgischen Denkers durch die unterschiedlichsten Zusammenhänge, in denen Theater heute professionell stattfindet. Ich denke das Wesentliche ist wirklich, Stifter von Zusammenhängen und Zusammenarbeit zu sein und auf der anderen Seite wahrzunehmen, wo heute Theater überall stattfinden kann. Auch das ist ja eine Form von dramaturgischem Denken, dass natürlich nicht nur von den Dramaturgen abhängt, sondern auch von den Kooperationspartnern, mit denen man da arbeitet.

Es wurden doch in den letzten zwanzig Jahren etliche neue Räume erkundet, gefunden oder besetzt, in die hinein Theater gemacht wird. Da passieren natürlich ganz andere Sachen, auch von der Art und Weise, wie ich einen Text denke, wie ich versuche, einen Text in den Zusammenhang des Ortes einzubringen, in ein Spannungsverhältnis mit Bildender Kunst und Raum als auch der Begegnung mit den Teams, die an diesem Ort zusammen arbeiten. Das sind schon Reizpunkte für dramaturgisches Denken, denn die Wertigkeit und die mögliche Verfallszeit eines Textes korrespondiert dann mit den Räumen, in denen er stattfindet.

Arioli: Ich möchte die Diskussion an dieser Stelle schließen und bedanke mich für die rege Teilnahme. ■

WIE SOLL DER DRAMATURG DER ZUKUNFT AUSGEBILDET WERDEN?

Henning Rischbieter: Im Anschluss an die Diskussion „Der Dramaturg als (Ko-)Produzent“ geht es in dieser Debatte um die Ausbildung von Dramaturgen heutzutage und für die Zukunft. Die Funktionen des Dramaturgen wurden früher eingeteilt in die Bereiche Spielplandramaturgie, Produktionsdramaturgie und Öffentlichkeitsdramaturgie und waren im Idealfall sehr eng miteinander verzahnt. Das Berufsbild hat sich vor allem in den letzten zehn Jahren – auch durch das Zusammenrücken von freier Szene und Stadt- und Staatstheater – gewandelt, was wir unter dem Titel „Der Dramaturg als (Ko-)Produzent“ zu beschreiben versucht haben. Dramaturgie am Theater hat sich nicht eigentlich verändert, sondern erweitert. Aber wovon in der vorigen Diskussion wenig die Rede war, ist: Wo sitzt denn heute die Theaterproduktion in der Gesellschaft? In welcher Gesellschaft, für welche Gesellschaft produziert das Theater? Vor allen Dingen wie wandelt sich diese Gesellschaft und was trägt das Theater zu dieser Wandlung bei oder begleitet es sie nur oder reflektiert es sie? Wo liegt die Zukunft von Gesellschaft und Theater? Mir erscheint es wichtig, dass wir auch diesen Aspekt, der ja der eigentlich Begründende für dramaturgische Tätigkeiten ist, nicht aus dem Auge verlieren. Aber jetzt geht es zuerst einmal um die Ausbildungswege. Dramaturgie wird an Universitätsinstituten und universitätsähnlichen Instituten als Studienfach angeboten oder aber Dramaturgie ist das Ziel von theaterwissenschaftlicher Ausbildung. Was verändert sich da? Und für welches Theater? Und ich will mit einer gewissen Strenge nachfragen, für welches Theater in welcher Gesellschaft an den Universitäten gelehrt wird, wenn man Studierende dafür tauglich machen will, Dramaturgen zu sein. Neben mir sitzt Kati Röttger von der Universität Mainz. Sie ist wissenschaftliche Assistentin. Das Institut heißt Theater- und Filmwissenschaften?

Kati Röttger: Nein, nein, auf keinen Fall. Das heißt einfach Institut für Theaterwissenschaften. Wir haben noch den Luxus, dass wir ein Institut für Theaterwissenschaften ohne Kooperation mit Film oder Fernsehen oder medienwissenschaftlichen Bereichen haben.

Rischbieter: Auf meiner anderen Seite sitzt Petra Stüber aus Leipzig von der Felix Mendelssohn Bartholdy Hochschule für Musik und Theater. So heißt es?

Petra Stüber: Ja, Kunsthochschule für Musik und Theater.

Rischbieter: Und ihre Funktion dort?

Stüber: Es gibt dort seit zehn Jahren einen Studiengang Dramaturgie, da bin ich Professorin für Dramaturgie und Theatergeschichte.

Rischbieter: Die Veranlassung dafür, dass wir hier in der Universität sitzen und das Thema gewählt haben, ist Hans-Thies Lehmann, der da ganz außen sitzt. Euer Institut heißt Institut für Theaterwissenschaft?

Hans-Thies Lehmann: Das ist nicht ganz leicht, es ist ein Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit einem starken Praxisbezug und an diesem Institut bzw. an dem Fachbereich ist jetzt der Studiengang Dramaturgie, der seit kurzem neu eingerichtet ist, angesiedelt. Insofern bin ich funktional Professor für Theaterwissenschaft und Leiter dieses Dramaturgiestudiums.

Rischbieter: Auf der anderen Seite ganz außen sitzt Florian Vogel. Er ist im Hauptberuf Dramaturg am Stuttgarter Staatstheater und demnächst am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg und nebenbei nimmt er einen Lehrauftrag wahr, den müssen Sie jetzt selber beschreiben.

Florian Vogel: Ich bin Lehrbeauftragter für Dramaturgie am Seminar für Allgemeine Rhetorik in Tübingen. Man kann in Tübingen Allgemeine Rhetorik studieren, das ist ein sehr einzigartiger Studiengang, der einzige seiner Art in Deutschland. Der Studiengang wurde vor über zwanzig Jahren von Walter Jens ins Leben gerufen. Und das Besondere an dem Studiengang ist, dass er einen sehr starken Praxisbezug hat. Ich gebe da seit dreieinhalb Jahren als Lehrbeauftragter sowohl Praxisseminare als auch wissenschaftliche Hauptseminare.

Rischbieter: Wenn ich es richtig sehe, hätten wir ohne Mühe noch weitere in universitären Zusammenhängen stattfindende Bemühungen um Dramaturgie und Dramaturgenstudium aufreiben können, aber das ist ja hier schon eine Vielfalt und vielleicht sogar eine widersprüchliche. Das wäre für

Es gibt verschiedenste Wege, Dramaturgie zu erlernen und zum Dramaturgen-Beruf zu kommen. Die Vertreter unterschiedlicher Ausbildungsgänge an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig und an den Universitäten Frankfurt, Mainz und Tübingen stellen ihre Konzepte vor und diskutieren über den Inhalt und die Notwendigkeit von Dramaturgieausbildung.

unsere Diskussion belebend. Hans-Thies Lehmann, für welches Theater und dahinter gesehen für welche Gesellschaft der Gegenwart und der Zukunft wollt ihr Dramaturgen ausbilden oder Dramaturgie lehren oder beides?

Lehmann: Das ist eine große Frage. Natürlich für ein Theater, das wir noch nicht kennen in einer Theaterlandschaft, die sich sehr stark verändert. Was sich jetzt verändert und was vielleicht viele noch nicht in der Tragweite mitbekommen haben, ist: das tradierte Theater des 18. und 19. Jahrhunderts, das wir mit moderaten oder weniger moderaten Modernisierungen fortgeschrieben haben, ist nicht mehr die Norm. Es ist nicht mehr das, was in der interessierten und interessanten Kunst- und Kulturdiskussion eine große Rolle spielt. In den 1960er und 1970er Jahren wurde weltweit über das deutsche Theater nachgedacht. Da sind die Leute angereist, weil das politisch war, weil es formal und ästhetisch interessant war und der Boden bebte vor lauter Zusammenhängen mit der Gesellschaft. Man muss ehrlicherweise sagen, das ist in Deutschland heute nicht der Fall. Die institutionellen und finanziellen Zwänge führen im Augenblick dazu, dass man überhaupt nicht mehr zu sagen wagt, was man an Vorstellungen, Wünschen und Utopien mit dem Theater verknüpft. Ich sage, Theater ist erst mal ein Fest. Theater ist nicht in erster Linie eine Bildungsveranstaltung, auch wenn das deutsche Theater aus bestimmten historischen Gründen immer Theatersessel und Schulbank miteinander verwechselt hat. Das ist eine deutsche Tradition, die sehr spezifisch ist, auch wunderbare Qualitäten hat und hochkarätiges, hochintellektuelles Theater hervorgebracht hat, aber diese Schattenseite in sich birgt, dass es fortwährend mit der Schule in Verbindung gebracht wird anstatt mit der Gesellschaft. Es gab Zeiten, da hat man vor dem Theater diskutiert und nach dem Theater getanzt. Die Theatergruppe von Jan Lauwers lädt sich jeden Monat einen Philosophen ein und diskutiert zusammen allgemeine philosophische Fragen, weil das einfach den Kopf freiräumt, weil man etwas über andere Perspektiven erfährt und sich selbst dazu motiviert und auch den Schwung kriegt, aus dem Institutionendenken rauszukommen. Also Fest, nicht Theater als ein Bildungsinstitut, aber ein Theater, dass in den städtischen Raum wirkt. Ein Theater, das – nicht unbedingt alle aktuellen politischen Probleme – die Lebensverhältnisse in den Städten aufgreift, das nach neuen Spielweisen, Orten und Inszenierungsstrategien sucht und sich nicht ausschließlich, wie es im deutschen Theater derzeit üblich ist, in der Spielplangestaltung erschöpft. Die Frage ist nicht,

was wollen wir gerade servieren, sondern wie. Ich habe den Eindruck, – lasse mich da aber gerne belehren, wenn das vom außenstehenden Academicus ganz falsch gesehen wird – dass ganz prinzipiell aus den genannten politischen und kulturpolitischen Gründen in den Theatern nicht genügend Zeit und Energie dafür vorhanden ist, öfter lustvoll darüber nachzudenken, warum man das macht und was man da macht. Die Chance dafür ist nicht gegeben und da sind wir bei der Frage nach der Gesellschaft, Henning, die du zu Recht in den Vordergrund gerückt hast. Die kulturelle Tätigkeit der Bundesrepublik hat einen raschen und enormen Auraverlust erlitten. Der Respekt vor kultureller Arbeit hat insgesamt abgenommen. Das lässt sich an der Geste von Kulturpolitikern festmachen, die heute stolz sagen können, sie haben ein Theater weggespart. Das wird als gesellschaftliche Leistung gesehen. Die Art und Weise, wie mit der Finanzierung und der Diskussion von Kultur umgegangen wird, ist davon getragen, dass das zwar irgendwie ganz nett ist und es ja auch immer noch Leute gibt, die so etwas machen, aber dass es eigentlich auch nicht unbedingt sein muss, weil es einfach wesentlich wichtigere Dinge gibt. Es wird nicht mehr die Frage gestellt, ob eine Gesellschaft Räume braucht, in denen Künstler etwas ausprobieren können. Dieses Ausprobieren ist leider im Theater an mehr Geld gebunden als das bei den anderen Künsten der Fall ist, weil es Räume und Ausstattung benötigt. Deswegen ist das Theater in der Entwicklung auch immer ein wenig hinter der anderen Künsten zurück. Das war aber immer so. Um die Frage nach der Gesellschaft zu beantworten: es muss eine Gesellschaft sein, in der die Zeit und die Freiräume für sozusagen zweckloses Tun auf allen Ebenen wieder eine stärkere Bedeutung gewinnt. Die Ausbildung ist ja noch mal einer der seltenen Freiräume. Wo gibt es das denn noch, dass zehn Leute zusammensitzen und zwei Stunden über etwas einfach nur diskutieren können, weil sie darüber diskutieren wollen. Das ist ja schon beinahe die Verwirklichung einer Utopie. Die Frage der Subvention muss in der Öffentlichkeit von der richtigen Seite her diskutiert werden. Nicht unter dem Gesichtspunkt, ob diese Theater genügend Leute erreichen, sondern, ob es unsere Gesellschaft erreicht, dass genügend junge Leute sich kreativ ausdrücken können. Da hätten wir die Gehirnforscher absolut auf unserer Seite. Alles deutet daraufhin, dass nicht etwa nur das Künstlerische selbst, sondern die gesamte Intelligenz in einer unwahrscheinlichen Weise dadurch gehemmt oder entwickelt wird, dass man sich sehr früh frei sin-

gend, spielend, tanzend usw. betätigt, weil – ich kann das nicht genau erklären – die Synapsen im Gehirn sich dementsprechend verschalten oder nicht, und dieser Prozess mit etwa sechzehn Jahren abgeschlossen ist. Da wird man von der Grundsubstanz her nicht mehr klüger und nicht mehr künstlerisch sensibler. Es gibt bestimmt noch mehr Möglichkeiten, öffentlich die Notwendigkeit von Tanzen, Singen, Sprechen, Rezitieren, mit Texten umgehen, Räume definieren, körperliche Bewegungsabläufe erfinden usw. massiv vorzutragen und sich nicht zu sehr und zu schnell in die Diskussion des Theaters als produzierender Betrieb der Gesellschaft einrücken zu lassen. Unser Studiengang versucht, die Bereitschaft für die Wahrnehmung der anderen Künste stark zu machen und sich mit neuen Inszenierungsformen auseinander zu setzen.

Röttger: Ich glaube generell, dass im Theater ein hohes gesellschaftliches Potential liegt, das beweist alleine schon die Jahrtausende alte Theatergeschichte, die wir haben. Und dieses Potential ist immer dann wirksam und aktiv, wenn man Theater nicht auf irgendeinen definitiven Begriff festzuklopfen versucht. Insofern finde ich diesen Streit, der immer wieder in den Feuilletons geführt wird, zwischen sogenannten Stückezertrümmerern und den Verfechtern der Werktreue äußerst unfruchtbar, weil ich glaube, dass beide Positionen wichtig sind. Es kommt darauf an, bei der Frage um die Funktion des Theaters als kulturelles Gedächtnis eine Auseinandersetzung zu führen, die an die Aktualität anknüpft. Das heißt, wenn sie sagen „In der Ausbildung wird nicht genug berücksichtigt, mit welchen Aufgaben der Dramaturg dann zu tun hat als jemand, der auch sensibel sein muss für gesellschaftliche Entwicklungen“, dann müssen wir diese Lücke füllen. Wir müssen die Studierenden darauf vorbereiten, wach und sensibel zu sein für das, was in unserer Gesellschaft geschieht. In Mainz haben wir aus diesem Grund und auch als Reaktion auf die zunehmende Entwicklung unserer Gesellschaft zur Mediengesellschaft, den Studiengang der Mediendramaturgie eingerichtet. Zur Zeit haben wir noch ein mehr oder weniger klassisches theaterwissenschaftliches Studium, wobei wir auf interkulturelle Kompetenz sehr viel Wert legen, also zum Beispiel die Kenntnis außereuropäischer Theaterformen für wichtig halten. Der Mediendramaturgiestudiengang ist ein eigener Studiengang, der parallel zu dem gewöhnlichen Studium läuft. Da werden einmal pro Jahr zwölf Studierende nach einem Auswahlverfahren aufgenommen. Neben dem klassischen Curriculum der Filmwissenschaft

wie auch der Theaterwissenschaft, arbeiten die Studierenden in praktischen Projekten. Es gibt im Medienhaus zum Beispiel ein sehr gut ausgestattetes Hörfunkstudio, wo dieser Bereich ausprobiert werden kann. Aber Ziel dieses Studiums ist vor allem, dass die Leute rausgehen in die Theater und in die Studios von ZDF oder 3Sat oder wie sie alle heißen und darüber ihre Erfahrungen sammeln. Innerhalb dieses mediendramaturgischen Studienganges läuft es so, dass die Studierenden die Lehrveranstaltungen in den Fächern Theaterwissenschaft und Filmwissenschaft mit den anderen Studierenden besuchen und dann zusätzlich unter der Leitung eines mediendramaturgischen Professors ihren kleinen universitären studiengang-internen Zusammenhang haben. Diese Erweiterung in Kombination mit den klassischen Kursen der Theaterwissenschaft ergibt in der Ausbildung ein kritisches Potential, was den jungen Leuten hilft, in der medialisierten gesellschaftlichen Wirklichkeit Stellung zu beziehen.

Rischbieter: Oder sie nur tauglich zu machen für Arbeit beim Fernsehen?

Röttger: Nein, nicht unbedingt sie tauglich zu machen für Arbeit beim Fernsehen, sondern um die Berufsperspektiven eines Dramaturgen zu erweitern.

Rischbieter: Ich stelle gleich die Zwischenfrage, die keine Ablenkung sein soll: Wissen sie denn, was aus den Studenten wird, die bei ihnen abschließen oder abspringen, je nachdem?

Röttger: Leider in den meisten Fällen nicht, eigentlich müsste man eine Datenbank einrichten, in der wir das erfassen, was unsere Studierenden werden. Das wäre eigentlich notwendig.

Lehmann: Das müssen wir sowieso bald alle, sonst gibt es gar kein Geld mehr.

Röttger: Mit den Abschlüssen stehen wir relativ gut da. Wir haben ca. 400 Hauptfach- und Nebenfachstudierende, die Hauptfachstudierenden sind etwas mehr als die Hälfte davon, und der Prozentsatz unserer Abschlüsse liegt bei ungefähr 90 Prozent.

Stuber: Ich fange jetzt nicht gleich mit den Zahlen an, sondern möchte an Hans-Thies Lehmann anschließen und sagen, dass dieser Entwurf der Gesellschaft, die Räume zum Experimentieren für Künstler zur Verfügung stellt, weil sie die Notwendigkeit dazu begreift, natürlich eine schöne Utopie ist. Wo, wenn nicht zum Beispiel auch in den Ausbildungsinstituten sind Freiräume dafür zu schaffen und zu nutzen, denn das ist doch einer der wenigen geschützten Räume. Unser Dramaturgiestudiengang, vor zehn Jahren gegründet, ist an

einer Hochschule für Musik und Theater gegründet worden und da gibt es natürlich eine Spezialstrecke in der Ausbildung für Musiktheaterdramaturgen. Das ist eine Möglichkeit, die sich aus der institutionellen Einbindung ergibt. Eine andere Einbindung, die wir zum Beispiel überhaupt nicht leisten können, ist die Zusammenarbeit der Studierenden mit angehenden Regisseuren.

Rischbieter: Gibt es kein Regiestudium in Leipzig?

Stuber: Nein. Und deswegen denke ich, dass wir als Ausbildungsinstitute viel stärker zusammenarbeiten sollten. Wir immatrikulieren alle zwei Jahre dreizehn bis fünfzehn Studierende. Ein bis zwei davon springen ab, mittlerweile gibt es den vierten Jahrgang, der gerade Diplom gemacht hat. Unmittelbar nach dem Studium ist es ungefähr ein Drittel, das ans Theater geht. Ein paar machen noch andere Ausbildungen hinterher, andere sind ganz woanders eingestiegen. Nach ein paar Jahren stellt sich aber heraus, dass auch die, die nicht gleich in Theater, Medienanstalten oder vergleichbare Arbeitsbereiche gegangen sind, als Dramaturgen arbeiten. Hochgerechnet sind es etwa die Hälfte der Absolventen.

Rischbieter: Dabei muss man bedenken, dass im Unterschied zu einem universitären Studium die Studenten bei ihnen wirklich ausschließlich Dramaturgie studieren.

Stuber: Es ist der einzige grundständige Studiengang Dramaturgie, den es im deutschsprachigen Raum gibt. Grundständig heißt, ich studiere acht Semester Dramaturgie an der Hochschule. Vielleicht ist es symptomatisch für die Veränderung der Berufsverhältnisse, dass diese Dramaturgiestudiengänge, der Masterstudiengang in Frankfurt, der Mediendramaturgiestudiengang in Mainz und der Dramaturgiestudiengang in Leipzig, sich in den letzten Jahren gegründet haben. Die gab es ja vorher nicht. Vielleicht muss man das noch mal feststellen, dass das schon eine erste Reaktion auf die veränderte Situation der Theater und der Tätigkeit der Dramaturgen ist.

Aus dem Publikum: Ich habe eine ketzerische Frage. So wie wir hier im Raum sitzen, von den Kolleginnen und Kollegen wird wohl kaum jemand Dramaturgie studiert haben. Auch ich habe nicht Dramaturgie studiert. Sind wir aus ihrer Perspektive schlechter ausgebildet als Ihre Studierenden? Verstehen Sie das nicht falsch, es ist einfach die Frage der Notwendigkeit eines solchen Studienganges. Was sind die Schlüsselqualifikationen für die spätere Berufspraxis, die man aus einem Dramaturgiestudiengang erwerben kann?

Stuber: Sollte ich Anlass gegeben haben, anzunehmen, nur die Dramaturgiestudiengänge, der Masterstudiengang hier, der Mediendramaturgiestudiengang da oder der Dramaturgiestudiengang in Leipzig machen gute Dramaturgen, das wäre ein großes Missverständnis.

Rischbieter: Macht es keinen schlechten Dramaturgen ist doch die Frage.

Stuber: Es ist doch wunderbar, dass es an den Universitäten theaterwissenschaftliche Ausbildungen gibt, die der Grund dafür sind, dass es wunderbare Dramaturgen in vielen Berufsfeldern gibt.

Rischbieter: Die meisten haben nicht Theaterwissenschaft im Hauptfach studiert, würde ich mal behaupten.

Stuber: Und es ist wunderbar, dass es Dramaturgiestudiengänge gibt, in denen man verschiedene Profile überprüfen kann. Da ist der Masterstudiengang für ein abgeschlossenes Studium, wir haben ein grundständiges Studium, da gibt es die Spezialisierung Mediendramaturgie in Mainz, anderswo in der Theaterwissenschaft kann man sich anders profilieren, das finde ich einen guten Punkt, der mittlerweile erreicht ist.

Röttger: Ich möchte Herrn Rischbieter fragen: Meinen Sie, wir brauchen gar keine Theaterwissenschaft?

Rischbieter: Ich habe, als ich Theaterwissenschaft lehrte, immer die Auffassung vertreten, dass es vielleicht besser ist, das nur im Nebenfach zu studieren. Ich neige – sehr verkürzt ausgedrückt – der Auffassung zu, dass es in der Dramaturgie darum geht, Denken ins Theater zu bringen. Der Dramaturg sollte eine intellektuelle Kompetenz inne haben. Die kann man eigentlich sowieso nicht durch Universitätsstudien erwerben, aber vielleicht verbessern, entwickeln, anreichern. Deshalb bin ich auch immer der Meinung gewesen, dass die Theaterwissenschaft in der Hauptsache die Theatergeschichte als einen Quell der Inspiration für die Gegenwart des Theaters pflegen sollte. Historisch zu denken, philosophisch zu denken, das sind meiner Meinung nach die Qualifikationen, die ein Dramaturg im Theater braucht. Und die braucht man nicht in einem engen Studiengang Theaterwissenschaft oder gar Dramaturgie zu erwerben, da lernt man sie vielleicht gar nicht so sehr. Ich weiß es nicht.

Lehmann: Da würde ich gerne den Masterstudiengang ins Spiel bringen, bevor wir zu allgemein werden. Aus den Motiven, die von Henning Rischbieter eben erwähnt wurden, ist das ein Aufbaustudiengang, kein grundständiger Studiengang. Wir haben nicht festgelegt, ob das erste Studium

ein geisteswissenschaftliches geschweige denn ein theaterwissenschaftliches sein muss. Aber man soll schon einmal studieren gelernt, ein Studium hinter sich haben. Das Aufbaustudium ist eingerichtet worden als Masterstudiengang, ohne dass es dazu einen Bachelor gibt, zunächst mehr der Not folgend, dass man im Augenblick bei neuen Studiengängen Masterstudiengänge akkreditiert bekommt und dafür die nötige Unterstützung erhält. Der Studiengang existierte nicht ohne die Gründung der hessischen Theaterakademie, das ist eigentlich der springende Punkt. Die hessische Theaterakademie ist Ende 2002 gegründet worden und ist ein Studien- und Produktionsverbund zwischen Universität Frankfurt, Universität Gießen, der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt und den hessischen Theatern der Region sowie dem Mainzer Theater. Die Idee ist einerseits ein Produktionsverbund, das heißt, Studierende der Regie und nun zunehmend auch der Dramaturgie, kriegen von den Theatern die Gelegenheit, – dazu werden Mittel eingeworben – während ihres Studiums am Theater eine Produktion zu machen, damit sie, wenn sie fertig sind, mit einer bestimmten Theatererfahrung aufwarten können. Daraus ergibt sich zunächst ein Umfeld. Der Masterstudiengang ist so eingerichtet, dass er primär aus Vernetzung besteht: die Dramaturgen sind überall dabei. Sie arbeiten mit den Regiestudierenden zusammen, gehen in die Inszenierungskonzeptionsseminare von Hans Hollmann, sie arbeiten mit Bühnenbildern in Projekten, dann arbeiten sie dramaturgisch zusammen, nehmen teil an den Veranstaltungen im Studiengang Musiktheater und künftig hoffentlich auch noch mehr im neu eingerichteten Studiengang Theater- und Orchestermanagement. Die Module, die in den zwei Jahren absolviert werden, sind u. a. Theatergeschichte, Internationale Theatergeschichte, Künstlerische Ausdrucksformen, Die Inszenierung 1, Die Inszenierung 2, Öffentlichkeitsarbeit, Stücklektorat, Produktion, Textanalyse usw., also die klassischen Bestandteile, die dazu gehören. Wir haben eine Reihe von Lehraufträgen, die wesentlich durch die Dramaturgien in Hessen und Umgebung bestritten werden, zum Beispiel von Jens Groß vom Schauspiel Frankfurt, von Sergio Morabito, der in Stuttgart die Junge Oper macht und von Marion Victor vom Verlag der Autoren. Man sieht daran, dass es ein Bausteinsystem von Praxisbegegnung ist, Praxis vermittelt in Seminaren. Daneben gibt es die eigentlichen Theaterarbeiten, die in den Theatern stattfinden. Die Idealvorstellung ist, – und wir versuchen, das immer öfter zu realisie-

ren – dass einer der Regie abgeschlossen hat, einer der gerade mit dem Dramaturgiestudium fertig ist, gemeinsam supervisiert in einem Theater als Abschlussarbeit eine Produktion machen. Dass ist bei uns die Abschlussleistung, die Dramaturgie in einer Produktion mit der Reflexion darüber und einer mündlichen Prüfung. Aber parallel zu dieser Arbeit in den Theatern lege ich großen Wert darauf, dass die Dramaturgen auch mit offenen, eigenen szenischen Projekten, die hier bei uns realisiert werden, Erfahrungen sammeln können. Dafür gibt es hier zwischen den Semestern einen Probenraum und wir arbeiten mit den Theatern der Umgebung zusammen. In diesem Semester gab es ein Projekt mit Helena Waldmann, der Performancekünstlerin, die jetzt im Iran dieses Projekt mit iranischen Frauen gemacht hat. Sie hat mit den Studierenden der Dramaturgie und der Theaterwissenschaft ein Projekt über Verhüllung, Scham usw. gemacht, das für meine Begriffe sehr interessant gelaufen ist, und als Tryout mit dem Mousonturm herauskam. Diese Projekte sollen die Studierenden konfrontieren mit verschiedenen Arten, Theater zu machen, weil ich daran glaube, dass die Begegnung mit profilierten, interessanten Künstlern sehr wichtig ist. Manchmal reicht es einfach nur, sie anzuschauen und zu hören, wie sie reden, was einem oft mehr beibringt als drei Semester Vorlesung. Man sieht, das Ganze ist ein einziges Kompromissgebilde und so ist es auch gedacht. Was ich noch gar nicht erwähnt habe, es gibt natürlich eine Reihe von theaterwissenschaftlichen Veranstaltungen bei uns am Institut, auch den Nebenbereich Film und Medien, da sollen die Studierenden auch jeweils mal reingeguckt haben. In diesen Seminaren sitzen die Dramaturgen mit den Theaterwissenschaftlern zusammen. Das hat den Nachteil, dass sie nicht unter sich gezielt auf ihre Interessen diskutieren können, hat meiner Meinung nach den Vorteil, dass sich das Ganze nicht zu sehr abschottet. Wir nehmen jährlich ungefähr sechs Leute aus fünfzehn bis zwanzig Bewerbungen auf. Über die Erfolge können wir im Augenblick noch nicht so viel sagen, da erst der zweite Jahrgang dabei ist abzuschließen und sich das Ganze erst mal etablieren muss. Wir hatten mit viel mehr Bewerbungen gerechnet, aber beim zweiten Nachdenken wird es völlig klar, warum es relativ wenige sind. Es ist doch ein ziemlicher Schritt nach einem abgeschlossenen Studium zwei Jahre unbezahlt einen etwas überfordernden Dramaturgiestudiengang als Crash-Kurs zu machen. Aber es werden sich allmählich auch die Vorteile herumsprechen, dass das ein Begegnungsfeld ist

mit den künftigen Arbeitgebern, den Theatern, und andererseits mit einer Reihe von interessanten Künstlern.

Stuber: Die Rede vom Kompromiss würde ich gerne aufgreifen. Es fing in Leipzig schon mit dem historischen Kompromiss an. Es gab vor 1989 eine Theaterhochschule, die bestand aus Schauspielerausbildung, Choreographenausbildung und theaterwissenschaftlicher Ausbildung. Die ist geschlossen worden und die theaterwissenschaftliche Ausbildung ist 1990 in die Universität ausgegliedert worden. Als Kompromiss mit der alten Struktur ist damals politisch entschieden worden, dass es in Leipzig an der Musikhochschule etwas geben soll, was an die Ausbildung an der Theaterhochschule erinnert. Daraufhin ist dieser kleine Dramaturgiestudiengang an der Hochschule für Musik und Theater gegründet worden. Das ist der historische Kompromiss, mit dem die Dramaturgieausbildung in Leipzig angefangen hat. Ich war damals noch nicht dabei, ich bin erst seit zwei Jahren dort, aber ich glaube, dass es wichtig ist, um zu verstehen, was strukturell für den Studiengang und für das gesamte Studienprogramm, das in sich sehr geschlossen ist, gebaut worden ist. Das Programm folgt im wesentlichen einer früheren, einer älteren Idee, hat sich aber in den letzten Jahren sehr modifiziert und es wird sich noch mehr verändern. Beispielsweise haben die Theaterwissenschaft an der Uni und unser Dramaturgiestudiengang kaum etwas miteinander zu tun. Das ist sicherlich in Zukunft nicht mehr klug, diese Trennung aufrecht zu erhalten, da muss man miteinander kooperieren. Der Studiengang ist durchkonzipiert für acht Semester, im Grundstudium gibt es die Verpflichtung, acht bis zehn Wochen ein Praktikum zu absolvieren. Im Hauptstudium ist noch mal ein drei- bis viermonatiges Praktikum Pflicht, unsere Studierenden sind also Praktiker, die sind richtig eingebunden. Die Praxiserfahrung kann in allen möglichen Institutionen, die nicht nur Theater sein müssen, gesammelt werden. Eine Studentin von uns ist zweimal während des Studiums nach Indien gefahren und arbeitet jetzt bei Frau Zimmermann für „Theater der Welt“, solche Möglichkeiten gibt es trotz des eng durchkonzipierten Studienganges auch. Im Studienplan sind Exkursionen vorgesehen, es gibt Projekte, die an Hochschulprojekte gebunden sind, da werden beispielsweise Musiktheaterproduktionen gemacht, bei denen Studierende dramaturgisch mitarbeiten, das gesamte Seminar quasi damit verbringen, dass sie da mitarbeiten. Es gibt Projekte, die Studierende der Dramaturgie selber konzipieren und stemmen,

die also nicht an ein anderes Projekt gebunden sind. Da fängt die dramaturgische Arbeit wirklich bei der Projektentwicklung an.

aus dem Publikum: Was Sie jetzt beschrieben haben, ist der Praxisbezug in ihrem Studium. Mich interessiert, worin der akademische Teil besteht. Orientiert sich der Studiengang an einer bestimmten Strukturvorstellung von Theater oder einer bestimmten konkreten Vorstellung von Theater? Wenn ja, wie sieht die aus? Was wird an Inhalten noch angeboten, mal unabhängig von allen Praktika und Exkursionen und eigenen Projekten?

Stuber: Gelehrt wird Theatergeschichte, Mediengeschichte, Inszenierungsanalyse, Aufführungsanalyse, Dramentheorie, Dramaturgie, Musiktheatergeschichte etc. Der Ausgangspunkt ist ein traditionelles Theatermodell, trotzdem geht die Erweiterung dieses Modells bis hin zur Mediadramaturgie, wo dann zum Beispiel Hörspiel schreiben im Lehrplan steht. Es ist ein durchaus universalistisches Konzept, das ursprünglich angestrebt worden ist. Das genau ist der große Kompromiss, den man mit den Leuten, die es an der Hochschule vertreten, in der Praxis versucht zu bewerkstelligen. Und da brauchen wir dringend den Austausch, nicht nur mit der Theaterwissenschaft an der Universität, sondern zum Beispiel auch mit der Hochschule für Grafik und Buchkunst, die es in Leipzig gibt, um den Horizont auch in diese Richtung zu erweitern.

Röttger: Ich möchte noch einen anderen Punkt betonen. Ein Symptom unserer Gesellschaft ist die radikale Wandlung des Bildungsbegriffs. Dabei wird das Interesse an der Theaterwissenschaft und das Eingestehen der Notwendigkeit und Wichtigkeit des Studiums der Theaterwissenschaft sozusagen von der Rezipientenseite immer größer. Auch deshalb, weil das theaterwissenschaftliche Studium eigentlich das einzige ist, was das leistet, was jetzt immer mehr erforderlich wird, nämlich zu sensibilisieren und eine Art Wahrnehmungsschule zu sein.

Rischbieter: Sie wollen bessere Zuschauer ausbilden?

Röttger: Ja, und zwar nicht nur Theaterzuschauer, sondern Zuschauer unserer Gesellschaft, die sensibilisiert sind für dieses Inszenierte von scheinbarer Wirklichkeit.

Rischbieter: Florian Vogel, was machen Sie in Tübingen?

Vogel: Dramaturgie gibt es in Tübingen als ein Teil des Studiums im Institut für Allgemeine Rhetorik. Man kann in Tübingen Rhetorik studieren, man muss es mit einem anderen Hauptfach oder mit zwei Nebenfächern kombinieren. Das andere

Hauptfach kann alles mögliche sein. Es kann sogar Medizin oder eine Naturwissenschaft sein. Die meisten kombinieren es aber mit Geisteswissenschaften. Die Allgemeine Rhetorik in Tübingen beschäftigt sich mit allen möglichen Formen und Arten von strategisch-kommunikativem Handeln und zwar immer aus der Sicht des Produzenten. Das heißt, es gibt zwar Textanalyseseinare, die sich auch ein Stück weit mit der Rezeption von Texten befassen, aber zum größten Teil versucht man sich immer in die Produktionsstadien von Texten, von Kunstwerken, hineinzudenken. Der praktische Teil dabei ist sehr weit gespannt. Das fängt an beim Hörfunkprogramm im ICE, geht über Öffentlichkeitskampagnen bis hin zur klassischen Theaterdramaturgie. In dieser Bandbreite müssen sich die Studierenden zurecht finden, sie können sich ein Studium nach ihren eigenen Interessen zusammenbauen und auswählen, in welche Richtung sie gehen wollen. Das Besondere daran sind die Praxisseminare, die immer von Praktikern von außerhalb der Universität geleitet werden. Darin werden die Studierenden in praktische Arbeiten eingebunden und können zum ersten Mal ausprobieren, wie das eigentlich funktioniert, zum Beispiel als Geisteswissenschaftler in der freien Wirtschaft in der Unternehmenskommunikation von Lufthansa.

Rischbieter: Stammt diese Konzeption so noch von Walter Jens?

Vogel: Das stammt alles noch von Jens und was dabei wichtig ist und warum da auch Dramaturgie vorkommt, ist diese kommunikative Kompetenz, die wir auch für das Theater als eine der Schlüsselqualifikationen sehen und die wir versuchen zu entwickeln. Ich nehme die Studierenden dann auch immer mit ins Theater, binde sie in meine Arbeit ein, die ich am Theater mache. Ich kann natürlich nicht jedes Semester zwanzig Hospitanten gleichzeitig beschäftigen, aber ich habe immer drei, vier aus meinem Seminar. Die anderen nehme ich immer wieder mit auf Proben, zu Diskussionen mit dem Regisseur, dem Bühnenbildner, weil ich auch denke, wie Hans-Thies Lehmann schon sagte, dass das eines der wichtigsten Schlüsselerlebnisse für Studierende ist, mit den Künstlern sprechen zu können und mitzukriegen wie sie denken. Mittlerweile kommen aus diesem Studiengang viele Dramaturgen heraus, ohne dass es ein eigenständiger Studiengang dieses Namens ist. Die Abschlussrate, es sind 400 Studenten, die Abschlussrate liegt bei 85 Prozent.

Röttger: Was machst du mit denen noch?

Vogel: In den Praxisseminaren ist das immer ein ziemlicher Gewalttritt, denn ich versuche, mit ihnen

beides zu machen, die Planungs- und die Produktionsdramaturgie. Wir simulieren auch zum Beispiel Bühnenbilder, die wir dann als Modell diskutieren und daran bestimmte Fragestellungen ausprobieren. Außerdem lernen sie die Strukturen verschiedener Theaterbetriebe kennen, machen Lektorate und Öffentlichkeitsarbeit. Also alle Stadien vom ersten Textkontakt über Spielpläne bis hin zur Simulation. Wir simulieren vieles und parallel dazu binde ich die Studierenden so gut es geht in die Theaterarbeit ein. In den wissenschaftlichen Hauptseminaren geht es um die Beschäftigung mit wissenschaftlichen Texten, Kommunikationstheorie, Dramenanalyse. Wie gesagt, das geht ein bisschen in Richtung Theaterwissenschaft, aber immer unter dem Gesichtspunkt von Kommunikation und Kommunikationstheorie.

Lehmann: Ich finde es sehr interessant, wie viele unterschiedliche Wege man gehen kann und komischerweise kommen dann überall Dramaturgen heraus.

Jan Linders: Und es gibt da ja noch andere Möglichkeiten, Dramaturg zu werden, aber ich möchte an dieser Stelle fragen, was wir Dramaturgen der Gesellschaft geben können? Kaum ein Begriff hat eine größere Inflation erfahren wie der der Dramaturgie. Vor fünfzehn Jahren, als ich anfang, musste ich immer erklären: Was ist das, ein Dramaturg? Das muss man heute nicht mehr. Der Begriff Dramaturgie kommt in allen Gesellschaftsbereichen vor.

Rischbieter: Ich denke da an Parteitagsdramaturgie.

Linders: Selbstverständlich. Ich wurde von einem Kanzlerredenschreiber angesprochen, ihm mal zu helfen, was die Dramaturgie einer Rede angeht. Genauso wird Dramaturgie in der Wirtschaft nachgefragt. Das hat etwas mit Interesse an einer anderen Denkweise, etwa an diesem Zweckfreien, an Think Tanks und so weiter zu tun. Dramaturgen sind Experten darin, etwas zu strukturieren innerhalb eines Rahmens, der gegeben ist, denn Theater ist als einzige Kunst ja immer eine, die in einem schon gegebenen Rahmen operiert, in dem innerhalb eines Gesetzessystems etwas entwickelt wird. Also den Tank gibt es schon und das Thinking müssen wir machen. Da sind wir Experten und ich will noch mal daran appellieren, dass so eine Ausbildung auch eine gesellschaftliche Relevanz hat, der wir uns bewusst sein müssen.

Rischbieter: Ein gutes Schlusswort, vielen Dank. ■

Antrag auf Mitgliedschaft

Ich möchte der Dramaturgischen Gesellschaft beitreten.

Name, Vorname

Straße/Nr.

PLZ/Ort

Telefon/Telefax

E-mail

Geburtsdatum/Beruf

Bitte in Druckschrift ausfüllen.

Mitgliedsbeitrag

Der Jahresbeitrag beträgt seit dem 16.11.1993:

Alte Bundesländer

persönliche Mitglieder EUR 62,-
(ermäßigt EUR 22,-)

korporative Mitglieder EUR 210,-

Neue Bundesländer

persönliche Mitglieder EUR 37,-
(ermäßigt EUR 18,50)

korporative Mitglieder EUR 128,-

Schweiz

persönliche Mitglieder SFr 143,-
(ermäßigt SFr 50,-)

korporative Mitglieder SFr 494,-

Einzugsermächtigung

Ich ermächtige die Dramaturgische Gesellschaft widerruflich, den von mir zu entrichtenden Jahresbeitrag in Höhe von _____ bei Fälligkeit zu Lasten meines Kontos einzuziehen. Weist mein Konto die erforderliche Deckung nicht auf, besteht seitens des kontoführenden Instituts keine Verpflichtung zur Einlösung.

Geldinstitut/Ort

Bankleitzahl

Kontonummer

Ort/Datum

Unterschrift

Dramaturgische Gesellschaft

Vorstand (seit 2005):

M Manfred Beilharz (Vorsitzender), Wiesbaden

B Birgit Lengers (stellv. Vorsitzende), Berlin

A Ann-Marie Arioli, Zürich

H Hans-Peter Frings, Mannheim

U Uwe Gössel, Berlin

C Christian Holtzhauer, Berlin

J Jan Linders, Berlin

P Peter Spuhler, Tübingen

G Geschäftsführung: Heidrun Schlegel

G Geschäftsstelle:

Dramaturgische Gesellschaft

Tempelherrenstraße 4, D - 10961 Berlin

Telefon 030/693 24 82

Telefax 030/693 26 54

post@dramaturgische-gesellschaft.de

www.dramaturgische-gesellschaft.de

Postbank Berlin BLZ 100 100 10

Kto Nr. 7769 100

Mitglieder

Die Dramaturgische Gesellschaft ging 1956 aus dem 1953 entstandenen Dramaturgischen Arbeitskreis hervor. Von der Gründung an versteht sie sich als eine Gesellschaft, die keine parteipolitischen und gewerblichen Ziele verfolgt.

Waren in ihr zunächst nur die auf dem Gebiet der Dramaturgie tätigen Personen vereinigt, so versteht sich die Gesellschaft seit ihrer Satzungsänderung im Jahr 1972 als eine Vereinigung von Praktikern und Theoretikern und versucht verstärkt, nicht nur diejenigen anzusprechen, die aus beruflicher Tätigkeit, sondern auch die, die aus persönlichen Gründen an Fragen der Dramaturgie interessiert sind.

Die Gesellschaft hat gegenwärtig ca. 350 persönliche und 11 korporative Mitglieder. Mitglied kann jede natürliche oder juristische Person werden, die im Sinne der Gesellschaft tätig ist. Die Mitgliedschaft sollte schriftlich beantragt werden.

Lieferbare Publikationen

Schriften

à EUR 5,-

Tournee-Theater, 1975

Friedrich Schultze, 1975

Steuerreform und Theaterfinanzierung, 1976

25 Jahre Dramaturgische Gesellschaft, 1978

Theater von heute – Räume von gestern, 1979

Sprache und Sprechen, 1979

Ist das Theater noch zu retten? – Politische Wende – Theaterwende?, 1984

Unlust an Erstarrung – Lust auf Veränderung (Schauspiel – Musiktheater), 1985

Brauchen Fernsehspiel und Hörspiel eine neue Dramaturgie?, 1986

Deutsche Dramaturgie – als Beispiel?, 1986

Heiner Müller / Unterhaltung im Theater, 1987

Tanztheater / Mordsweiber / Koltès, 1990

Sturz vom Sockel?

Künstlerische Arbeit in den Medien der DDR, 1991

Theaterarbeit Ost/West, 1994

Dramaturgie heute, 1996/97

Herausforderungen zu Grenzüberschreitungen, 1998

Jahrestagung Dresden 1999

Jahrestagung Berlin 2000

Einzelveröffentlichungen

à EUR 4,-

Theater in Berlin nach 1945, 1984

Frauen im Theater (FIT):

Dokumentation 1984

Frauen im Theater (FIT):

Dokumentation 1985

Frauen im Theater (FIT):

Dokumentation 1986/87

Mitgliederzeitschrift

DRAMATURG

lieferbar ab 1985

Einzelheft à EUR 2,-

Doppelheft à EUR 4,-

Bestellung

Bitte schicken Sie mir die angekreuzte/n Veröffentlichung/en zuzüglich Versandkosten an folgende Adresse:

Name, Vorname

Straße/Nr.

PLZ/Ort

Ort/Datum

Unterschrift

Bitte in Druckschrift ausfüllen.