

Dokumentation der Vierten Theater-Anhörung

**„Die Zukunft der Berliner Theater.  
Konkurrenz oder Reform? Event oder Ensemble?“**

Berlin, 4. Februar 2004

**Dr. Antje Vollmer, MdB  
Vizepräsidentin des Deutschen Bundestages  
Kulturpolitische Sprecherin der Bundestagsfraktion von  
Bündnis 90/DIE GRÜNEN**

# **Inhalt**

<b>Referentinnen und Referenten</b>	<b>S. 3</b>
<b>Begrüßung und Einführung in das Thema</b>	<b>S. 4</b>
<b>Teil I: Die „Großen“ und ihr Publikum</b>	<b>S. 7</b>
<b>Berliner Ensemble</b>	<b>S. 7</b>
<b>Deutsches Theater</b>	<b>S. 14</b>
<b>Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz</b>	<b>S. 18</b>
<b>Schaubühne am Lehniner Platz</b>	<b>S. 27</b>
<b>Teil II: Die „Kleinen“ und die Szene</b>	<b>S. 42</b>
<b>Sophiensäle</b>	<b>S. 42</b>
<b>Hebbel am Ufer / HAU 1-3</b>	<b>S. 47</b>
<b>GRIPS Theater</b>	<b>S. 50</b>
<b>Theater und Komödie am Kurfürstendamm</b>	<b>S. 55</b>
<b>Der Hauptstadtkulturfonds und seine Aufgaben</b>	<b>S. 63</b>
<b>Schlussdiskussion: Reformen, Angebote, Lösungen</b>	<b>S. 76</b>

## **Redaktion:**

**Aram Lintzel / Uscha Wegner (Büro Dr. Antje Vollmer, MdB)**

## **Referentinnen und Referenten**

### **Amelie Deuffhard**

Künstlerische Leiterin Sophiensäle, Berlin

### **Adrienne Goehler**

Kuratorin Hauptstadtkulturfonds, Berlin

### **Dr. Carl Hegemann**

Dramaturg Volksbühne, Berlin

### **Matthias Lilienthal**

Künstlerischer Leiter Hebbel am Ufer, Berlin

### **Volker Ludwig**

Leiter GRIPS-Theater, Berlin

### **Claus Peymann**

Direktor Berliner Ensemble, Berlin

### **Jochen Sandig**

Mitglied der Künstlerischen Leitung/Tanz Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin

### **Dr. Bernd Wilms**

Intendant Deutsches Theater, Berlin

### **Martin Wölffer**

Direktion Theater am Kurfürstendamm, Berlin

## Begrüßung und Einführung in das Thema

**Antje Vollmer:** Ich möchte Sie alle ganz herzlich begrüßen! Ich bin wirklich sehr beeindruckt, dass so viele gekommen sind. Das ist jetzt die vierte Theateranhörung. Wir haben uns in allem hoffentlich gesteigert und wollen das so beibehalten, aber so viele Teilnehmer wie diesmal waren es noch nie. Deswegen sind wir auch in diesen inszenierten Raum gewechselt. An dieser Gralsrunde tagt sonst der Fraktionsvorstand der Grünen. Jetzt haben wir zum allerersten Mal den ganzen Tisch besetzt.

Ja, nicht nur Sie sind alle so zahlreich gekommen, sondern auch die, die wir einladen wollten, das ist auch ein Wunder. Von Herrn Peymann haben wir erst gestern definitiv gehört, dass er auch wirklich kommt, und da ist er. Ich will auch darauf hinweisen, dass wir Stefan Tobias mit dazu eingeladen haben – das ist dieser bleiche, junge Mann da hinten, der gerade eine siebenhundert Seiten lange Dissertation über kosteneffizientes Theater geschrieben hat.<sup>1</sup> Das nur, weil wir ihn vielleicht an den richtigen Stellen mit einflechten können.

Bei den früheren Anhörungen habe ich ja immer zuerst die Parole ausgegeben: „Über Geld wird nicht geredet“, das werden wir heute nicht ganz durchhalten können. Aber nehmen wir uns mal vor, dass wir jedenfalls am Anfang nicht über Geld reden wollen und auf jeden Fall, dass wir nicht jammern wollen, weil man für Jammern ja sowieso nie etwas kriegt.

Zum Aufbau dieser Anhörung: Wir haben uns bisher unter anderem mit dem „Weimarer Modell“ beschäftigt, was ja dann doch auch erfolgreich realisiert worden ist – ich sehe hier auch Stephan Märki und Herrn Schunke aus Weimar. Wir haben das „Hildesheimer Modell“ behandelt, eine modellhafte Zusammenarbeit von Freier Theaterszene und einem festen Haus. Für die Berliner Opernreform haben wir im Hintergrund mitgezittert und geschubst und gestoßen und versucht, Finanzen zu organisieren. Eigentlich war das ganze so gedacht, dass man mit einem gloriosen Gelingen der Opernreform inklusive der Personalbesetzungen jetzt in die Debatte um das Theater einsteigen könnte. An der Stelle muss ich etwas resigniert die Textzeile zitieren: „Wer hat mein Lied so zerstört“. Im Moment weiß da keiner genau, wie das personalpolitisch weitergeht und ich mache mir deshalb auch große Sorgen. Aber nichtsdestotrotz war es unsere Absicht zu sagen: Wir versuchen die Probleme des Theaters über gelungene Modelle hochzuschieben, und nicht nur über Jammern und nicht nur über das

---

<sup>1</sup> Stefan Tobias: „Kosteneffizientes Theater?“, Dissertation in Wirtschaftswissenschaften, Universität Dortmund, 2003.

Beklagen von Miseren.

Zur Krise des Theaters: Das große Trauma hier in Berlin war die Schließung des Schillertheaters 1993. Das kostet Berlin immer noch zwei Millionen Euro pro Jahr. Es wurde nicht nur ein ruhmreiches Theater zerstört, sondern auch ein Trauma in der Theaterszene insgesamt geschaffen und ein kultureller Stadtteil extrem geschwächt. Die Tatsache, dass sich jetzt alles in Mitte konzentriert, kann man aus gewisser Sicht begrüßen, für eine kulturpolitische Stadtlandschaft als Ganzes ist es nicht förderlich. Die Krise, in der die Deutsche Oper war, ist sicher nicht nur mit dem Haus verbunden gewesen, sondern auch mit der Abwertung eines ganzen Stadtteils. Man muss nur heute in die Bismarckstraße gehen, um zu sehen, wie die allmählich auch mit den Geschäften, mit der Gastronomie untergeht. Das alles wurde sicherlich nicht bedacht.

Am 3. Oktober 2003 gab es eine große Veranstaltung der Theaterverbände unter dem Titel „Theaterland wird abgebrannt“. Das klang ein bisschen jammernd, war aber sehr prominent besetzt und zeigte jedenfalls, dass sich die Theater inzwischen organisieren. Bundespräsident Johannes Rau hat das „Bündnis für Theater“ im Dezember 2002 ausgerufen. Viele der hier Anwesenden sind daran beteiligt und es zeigt jedenfalls, dass auf Bundesebene inzwischen angekommen ist, dass es da etwas zu erhalten gibt und dass man da auf politischer Seite etwas tun muss.

Gestern kriegte ich einen Anruf vom „Bayrischen Rundfunk“, der gefragt hat, ob nun die Bundespolitik wieder in die Länderzuständigkeiten eingreifen wollte mit dem Thema dieser Anhörung. Nun habe ich gesagt: „Das ist nicht Bundespolitik, sondern es ist eine Anhörung der Grünen und gute Ideen wird man ja wohl noch haben dürfen.“

Tatsächlich ist die Lage in Berlin besonders brisant. Sarrazins Giftliste vom letzten Jahr sah pauschale Minderausgaben für Kultur in Höhe von 23 Millionen Euro vor, und für die nächsten vier Jahre sollten weitere Einsparungen von über 60 Millionen Euro geplant werden. Er dachte damals, glaube ich, an die Schließung von Schaubühne und Berliner Ensemble, und das, obwohl beide Häuser ja in einer Phase der Konsolidierung sind.

Da haben wir das Traumatische, das Krisenszenario. Was können wir hier eigentlich machen? Ich denke, wir sollten darüber diskutieren, ob es eine Idee eines Lösungsvorschlages gäbe und in welche Richtung die gehen könnte.

Auf der einen Seite gibt es den Vorschlag, ich glaube – von Gerhard Stadelmaier ist das mal gesagt worden – man solle auch in Berlin so eine Art National- oder Burgtheater schaffen, ein

nobles Staatshaus und Staatstheater. Das solle – so habe ich das jedenfalls verstanden, vielleicht ist es auch ein bisschen übertrieben, aber ich betrachte es ja als Denkmodell – das solle sich die anderen Häuser zuordnen oder unterorganisieren. Dies wäre vergleichbar mit der Idee bei der Opernreform: Der Bund übernimmt eine Staatsoper für repräsentative Zwecke. Dann hätten wir Wien und die K.u.K.-Monarchie kopiert, hätten eine Staatsoper, hätten das Burgtheater und hätten die anderen da zu- und untergeordnet. Ich denke: So wie Berlin gewachsen ist, wie es von Ost und West gewachsen ist, wie es aber auch aus der eigenen Geschichte, der deutschen Theatergeschichte gewachsen ist, geht es um die *ganze* Landschaft. Diese Landschaft muss sich aber irgendwann entscheiden, ob sie sich gegenseitig zu Tode konkurrieren will – oder ob sie eine Art von Savoir-vivre hinkriegen will, indem sie sich ihr Besonderes lässt und miteinander kooperiert. Das ist ja die entscheidende Frage: Wie könnte das aussehen?

Nun warten alle darauf, wie das bei der Opernreform ist, ob es auch wirklich Einsparungen bringt, ob es vor allen Dingen Motivation in den Häusern bringt. Die Frage wäre auch bei den Theatern, ob das, was bei der Opernreform vorgedacht ist – nämlich die Technik und die Werkstätten zusammenzulegen – ob das nicht auch modellhaft für die Berliner Theater sein könne. Das ist eine Frage, die an alle gestellt wird, ob Sie sich so was vorstellen könnten oder ob Sie sagen: Die individuelle Handschrift macht das ganz unmöglich.

Brauchen wir mehr Managertypen? Muss der Intendant klassischer Spielart - die exponierte illustre Figur, das Genie, derjenige, der auch Power und Potenz hat, gegenüber Politikern aufzutreten - ersetzt werden durch einen Managertyp? Solche Fragen wollen wir heute stellen. Auch: Welche Bedeutung haben Gastspielreisen? Ist das eine Lösung? Ich habe schon gehört, dass zum Beispiel die Zuschauerzahlen in den Gastspielen nicht mitgezählt werden bei der Erfolgsbilanz der Theater. Auch eine wichtige Frage: Ist das Berliner Theatertreffen eigentlich noch zeitgemäß? Es ist ja entstanden in einer Zeit der Inselexistenz, wo man gedacht hat, diese abgeschlossene Stadt muss „beatmet“ werden von außen ... Ist das jetzt noch so?

Um Flagge zu zeigen, will ich mit einem Zitat enden, das ist von Christopher Schmidt aus der „Süddeutschen Zeitung“ vom 17. Januar 2004 – nach meinem Empfinden geradezu ein Manifestartikel, in dem er über Bochum gesprochen hat und gesagt hat: „Das Bochumer Publikum liebt seinen Intendanten und für seinen Erfolg sind zwei Gründe entscheidend, von denen andere Theater lernen können. Zum einen hat er sein Haus auch für die Vorgängergeneration von Theatermachern geöffnet“ – das scheint mir in Berlin jedenfalls ein offenes Problem zu sein (A.V.) – „anstatt sich narzisstisch von diesen abzugrenzen. Zum

anderen hat er ein vorzügliches Schauspielensemble aufgebaut, und das schafft Identifikation, denn die emotionale Bindung zwischen dem Publikum einer Stadt und seinem Theater wächst vor allem über die Schauspieler und das ist ein Aspekt erfolgreicher Direktion, der an vielen Häusern vergessen wurde.“

Die Frage ist: Fühlen sich einige der Häuser hier davon getroffen oder nicht?

So, jetzt komme ich zu unserer ersten Runde. Das sind die, die wir im Programm „die Großen“ genannt haben.

## **Teil I: Die „Großen“ und ihr Publikum**

Als erstes möchte ich Claus Peymann bitten – er hat sich hier von meiner Seite weggedrängt, um von der Seite agieren zu können – über das Berliner Ensemble zu sprechen. Claus Peymann muss man nicht mehr vorstellen. Heute habe ich in einem Artikel über ihn als Charakteristikum gelesen: „Der schafft uns noch alle“. Das heißt, er ist eine der profiliertesten Theater-Figuren. Er hat 1999 die Leitung des Berliner Ensembles übernommen, und er hat sie Gott sei Dank noch. Er war davor Direktor am Burgtheater in Wien, wo er auch jetzt gerade wieder legendär gefeiert worden ist, davor Mitglied des Direktoriums des Schauspielhauses Bochum, auch – natürlich bekannt – Schauspielregisseur am Württembergischen Staatstheater in Stuttgart und Mitbegründer der Berliner Schaubühne. Das Berliner Ensemble hat zehn Premieren im Jahr, Anzahl der Veranstaltungen: etwa 43; Anzahl der Vorstellungen in Berlin: etwa 400; Anzahl der Vorstellungen auswärts: etwa 25; Anzahl der zahlenden Besucher: etwa 165.000; Zuschüsse aus dem Landeshaushalt: knapp 14 Millionen Euro; Ergebnis nach Zuschüssen/Zuwendungen: minus 420.000 Euro; Platzauslastung: 89,7 Prozent. Die Zahlen habe ich aus dem Theaterbericht fürs Abgeordnetenhaus von der Mitte letzten Jahres.

### **Berliner Ensemble**

**Claus Peymann:** Wenn man hier an diesem Riesentisch sitzt und aus dem Fenster schaut und sich diese Riesegebäude ringsum anguckt, dann weiß man, was die Politiker mit „Hauptstadt“ meinen: nämlich eine monumentale Architektur, in die sie sich selber einmauern. Dafür ist kein Euro zuviel. Immer neue Hunderttausende, immer neue Millionen. Da haben Sie das Programm, das unsere Politiker im Kopf haben, wenn sie von „Hauptstadt“ reden. Mein Vorschlag: Wir bauen die Hauptstadt einfach wieder ab. Wir sagen: Es gibt keine

Hauptstadt. Wir machen das wie früher: viele regionale Zentren. Berlin rüsten wir wieder runter und gehen retour nach Bonn, lassen einfach diesen ganzen blödsinnigen, monumentalen Käse, mit all diesen Leuten, die sowieso nicht nach Berlin passen. Lassen wir das einfach!

Es ist doch wahr: Im Augenblick ist Berlin eine Banausenstadt. Es werden Milliarden verbaut, Milliarden für den größten Unsinn ausgegeben, permanent – und diese paar Zappelheinis von Künstlern lassen die Politiker an 20 Millionen Euro Subventionen im Jahr eingehen. Das ist doch die Realität von Berlin. So wird Berlin Sibirien! Wir Künstler sollen schön bescheiden sein, sollen tüchtig sparen und kooperieren, bis wir alle völlig gleich sind. Wir sollen auch jedes kleinmütige, völlig blödsinnige Opernmodell mittragen – auf der anderen Seite der Monumentalismus und Größenwahn der Politiker. Darum ist es auch schön und lehrreich, dass wir uns mal hier treffen, in so einer Luxusbude. So etwas wie hier haben wir nämlich in den Theatern nicht. Selbst in dem angeblich so komfortablen BE gibt es Möbel dieser Preisklasse nicht. Aber trotzdem sollen wir ununterbrochen sparen. Wir bauen ununterbrochen ab, aber hier mauern sich die Politiker wahnhaft in ihren monumentalen Luxusbunkern ein – dieselben Politiker, die Hauptstadt spielen wollen. Die Voraussetzung für den Hauptstadtgedanken ist, dass die föderale Denkungsart abgeschafft gehört, dass untrennbar das Zentrum geistigen Lebens dazugehört – wie in Paris, wie in Wien, wie in London... Natürlich muss es hier eine Bundesoper als Staatsoper geben. Natürlich muss es das große Schauspiel, das Deutsche Theater als Bundestheater geben, das ist doch wohl klar! Das ist Hauptstadt und nicht diese Bunker. Hauptstadt ist Maßstab setzendes kulturelles Feuer! Eine Hauptstadt ist eine Stadt, in der sich nicht nur die Macht trifft, sondern auch die Blüte der Kultur. Jetzt, nachdem wir das politisch haben könnten, ist das für mich der allererste Punkt: Ein Hauptstadtbewusstsein zu schaffen im politischen, ökonomischen, kulturellen philosophischen, ja praktisch in jedem Sinne – oder eben wieder ab nach Bonn! Dann bleibt Berlin eben wie es war: eine große, jetzt zusammengewachsene Stadt – aber nicht die Hauptstadt der Bundesrepublik. Wenn das nicht begriffen wird auch von Kulturministern wie zum Beispiel von Herrn Naumann, oder auch sein Vorgänger, die sich ja beide als oberste Föderalfritzen aufgeführt haben, dann bleibt Berlin Provinz. Berlin ist nicht Stuttgart, nicht Bochum, nicht Hamburg, nicht Köln. Berlin ist die Hauptstadt dieses großen Landes. Die großen kulturellen Institutionen stehen in gesamtstaatlicher Verantwortung.

Es gibt in Berlin nicht einen einzigen nennenswerten kulturellen Neubau seit 89. Gut, nach riesigem Zeter und Mordio wird die Museumsinsel endlich renoviert. Aber immer noch wird um jede zehn Millionen Kulturinvestition ein Staatsakt gemacht. Da steht die Ruine der

Topographie des Terrors... So sind die neuen Hauptstadtleute. Die sitzen da und sagen: „Ihr Künstler müsst sparen, sparen, rückt doch zusammen, kooperiert, stimmt die Spielpläne ab.“ – Warum denn? Es ist doch schön, wenn die Spielpläne nicht abgestimmt sind und es vielleicht sieben verschiedene Don Giovannis gibt. Das ist doch toll! Das ist kein Luxus! Das ist auch kein Privileg! Es ist völlig normal für eine Metropole. Das wäre in London, in Paris oder in New York nie ein Problem. Hier ist es ein Problem. Darum ist es lehrreich, dass wir uns hier bei Ihnen treffen, dass ich einmal in so einem Gebäude drin bin, wo man siebenmal kontrolliert wird und man dann die Treppen nicht zu Fuß hinauf gehen darf. Man muss mit dem Fahrstuhl fahren. Ich wollte die Treppen benutzen, um mir den Innenhof anzuschauen, da hieß es: „Das ist zu kompliziert, das dürfen Sie nicht.“ Das nenne ich das eingemauerte Bewusstsein.

**Antje Vollmer:** Aber die haben ja nur Ihre Intelligenz unterschätzt, man kann die Treppen schon hochgehen.

**Claus Peymann:** Wir müssen diese ganze föderale Frage neu stellen. Das föderale Prinzip kann nicht bis in alle Zeiten immer wie eine Litanei herunterbetet werden. Ich bin durchaus für Regionalisierung. Ich komme ja aus der regionalen Kultur, wenn Sie so wollen – mal von Österreich abgesehen, ich hab das ja von der Pike auf erlebt. Aber es schließt die Hauptstadtkultur nicht aus. Das Allerwichtigste ist – das müsste mal irgendwann ein politisches Programm werden –, dass die politische Macht sich selber gefährdet, wenn sie nicht begreift, dass die Auseinandersetzung mit den kreativen Menschen nötig ist. Dass sie offen sein muss für die Ideen der Künstler und deren Einflüsse und Kräfte aufnehmen muss. Heute rennen wir doch alle schon mit einem Schuldbewusstsein herum, weil wir Geld ausgeben, weil wir nach Subventionen verlangen. Wir sollen ein schlechtes Gewissen haben – und haben es auch schon. Die Schaubühnen-Leute haben das wunderbar gesagt: „Wir können schon gar nicht mehr arbeiten, weil man dauernd überlegt, ist das jetzt richtig, oder zu teuer...“ Dazu kommt die unerträgliche Zwangslage, in die man gepresst wird, selbst eine so erfolgreiche Bühne wie die Schaubühne: Wenn man einmal unter 70 Prozent Platzausnutzung rutscht, dann heißt es gleich im Kulturausschuss und in bestimmten Feuilletons: „Ja, hat denn das heute noch einen Sinn mit diesem Theater, brauchen wir die Schaubühne denn wirklich noch?“ So rennen wir alle den Auslastungen nach, auch ich, weil ich genau weiß: Sinken wir unter 80 Prozent, wird sofort gefragt: „Lohnt sich das BE denn heute noch?“

Man sollte vielleicht die Platzausnutzung beim Bundestag heranziehen, die spielen oft bei fünf Prozent, wenn ein langweiliger Punkt ansteht. Das wäre doch auch einmal ein tolles Thema, liebe Frau Vollmer – eine Anhörung über die Platzausnutzung im Plenum des Deutschen Bundestags.

**Antje Vollmer:** Aber darf ich mal nachfragen ...?

**Claus Peymann:** Grundsätzlich: Ich bin überhaupt nicht bereit zu kooperieren. Ich bin überhaupt nicht bereit, mich mit Hegemann oder mit Wilms abzustimmen. Wir beschäftigen Zadek, er auch. Wir beschäftigen Wilson, er auch. Mal sehen, wo beide besser arbeiten. Ist doch schön. Was ist denn das für eine Außenorientierung? Warum sollen sich denn die Opern abstimmen? Warum denn? Ist doch ganz toll, wenn der eine etwas so macht, und der andere die gleiche Oper, aber völlig anders. Das wollen die Leute! Das ist doch auch Kultur, da gibt es nichts zu normen. Das Lebendige, das liegt gerade in den Widersprüchen.

**Antje Vollmer:** Umso mehr sind wir froh, dass Sie hier sind!

**Claus Peymann:** Die künstlerische Auseinandersetzung muss polarisieren, auch untereinander. Ich will überhaupt nicht mit Wilms zusammenarbeiten. Ich denke überhaupt nicht daran. Ich möchte gerne von ihm und seinem Theater überrascht werden, und ich möchte auch gerne von der Schaubühne überrascht werden, und hoffentlich gelingt es mir gelegentlich auch einmal, meine Berliner Kollegen zu überraschen. Diese Widersprüche braucht eine Großstadt – was sollen wir denn da harmonisieren? Das ist offene Wildbahn! Und die Zuschauer wollen das auch. Und die bringen im Übrigen das Geld auf – nicht die Politiker, die verteilen es nur. Die 200.000 BE-Besucher, die bringen nicht wenig Steuern in den Berliner Haushalt und nicht wenig Geld in das Budget unseres Theaters. Das sind auch keine verschwindenden Minderheiten, sondern das sind effiziente, übrigens auch touristische Massen, die das zusammenbringen. Und zwar ziemlich viel.

Ich will auch nicht immer diese Demutshaltung einnehmen, die ständig von uns verlangt wird. Da wird Antichambrieren erwartet, auch beim Regierenden Bürgermeister, der uns im Grunde den Hals zugedreht hat. Er hat die Lottogelder gestrichen – die übrigens noch in meinem Vertrag stehen. 2005 werden wir insolvent sein, das wiederhole ich hier gerne im Bundestag. 2005 sind wir im BE auf jeden Fall in der Insolvenz, weil die neun Millionen Euro, die wir einsparen müssen, nicht einsparbar sind.

**Antje Vollmer:** Aber der Wowereit hat die Lottomittel auch nicht mehr.

**Claus Peymann:** ... Und dann diese kleinkrämerischen Denk-Strukturen! Was wollen Sie denn bei Castorf und mir mit diesen Beschränkungen? Wie sollen wir denn kooperieren? Was sind denn das für Maßnahmen, die uns da aufoktroiert werden? Das ist ja lächerlich! – Wir gehen lieber ein Bier trinken, machen beide dasselbe Stück und jeder hofft, er ist besser als der andere.

### ***Fahrradfahrer und anderes Publikum***

**Antje Vollmer:** Darf ich mal eins fragen? Haben Sie ein anderes Publikum im Berliner Ensemble als die anderen, oder nicht?

**Claus Peymann:** Das kann ich nicht so genau sagen. Wir haben ein gut durchmischtes Publikum. Wir haben dreißig Prozent Besucher unter dreißig, immer noch zu wenig, aber schon sehr gut. Bei uns stehen abends oft die meisten Fahrräder vor dem Haus. Das ist ja immer der Wettstreit der Theaterdirektoren: Wer hat die meisten Fahrräder vor dem Haus, wer hat das jüngste Publikum, wer hat „die Szene“ im Haus? Und wir haben ein Publikum, das bereit sein muss, 30 Euro zu bezahlen – im Gegensatz zur Konkurrenz, wo der Eintritt nur 21 Euro beträgt, wo dann aber geklagt wird, dass die Subvention nicht ausreicht. Wir gestalten auch ein Programm, für das Zuschauer gerne 30 Euro bezahlen. Das ist ja dieser Spagat in Berlin: Einerseits braucht man das bürgerliche Publikum, damit die Kasse stimmt, andererseits will man gerne die Jungen, die Neugierigen, diejenigen, die das nicht bezahlen können - unser Dilemma. Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, ein unmittelbarer „Konkurrent“ des BE, verkauft ihre Karten zu Schleuderpreisen. Das würde ich auch gern. Wie die Volksbühne das durchstehen will, ist mir schleierhaft. So klagt man dort anhaltend über Unterfinanzierung. Ich würde auch gern unsere Karten für maximal 15 Euro verkaufen – kann das aber nicht, weil das Budget dann nicht mehr stimmt. Aber wir wollten ja nicht über Zahlen reden.

### **Werkstattverbund – ja oder nein?**

**Antje Vollmer:** Ich habe nur über das Publikum geredet, das war meine Frage. Aber dann die nächste Frage: Werkstattverbund oder Zentralwerkstätten? Halten Sie da eine Konzentration für möglich?

**Claus Peymann:** Na ja, ich weiß nicht, ob wir jetzt so detailliert reden sollen, aber nur ein Beispiel: Die Werkstattsituation der Berliner Bühnen. Leider hat mich bisher nie jemand gefragt, was die Werkstätten angeht, übrigens auch die Kollegen nicht. Ich habe zum Beispiel sehr gute Erfahrungen gemacht mit gemischten Werkstätten. Darüber wollte ich Flierl erzählen, hat ihn aber nicht weiter interessiert. Nun heißt es heute, alle drei Opern sollen in einem Arbeitsrahmen zusammenarbeiten. Das ist grundsätzlich falsch. Opern arbeiten langfristig, und die langfristigen Planungen legen sich gegenseitig lahm. Besser wäre es, dass man ein Opernhaus und beispielsweise zwei Schauspielhäuser zusammenbringt...

**Bernd Wilms:** Ich habe andere Erfahrungen.

**Claus Peymann:** ... Ich kann Ihnen sagen, woran das liegt: weil der Opernfritze in Ihrer Werkstatt das Sagen gehabt hat. Der technische Direktor der Staatsoper war der Gesamt-Werkstattsleiter auch für das Deutsche Theater. Selbstverständlich hat er immer die Staatsoper bevorzugt. Das ist natürlich eine politische Fehlentscheidung. Man hat gedacht: „Da schlagen wir zwei Fliegen mit einer Klappe: der technische Direktor der Oper macht das Deutsche Theater einfach mit. Das spart Geld. Ich habe gute Erfahrungen in Stuttgart und Wien gemacht, an zwei großen Bühnen mit gemeinsamen Werkstätten für Oper und Schauspiel. Da gibt es die Möglichkeit, die kurzfristig arbeitenden Schauspielhäuser und langfristig planenden Opernhäuser zusammenzubringen. Das ist richtiger für die Biologie eines Betriebes, das bestätigen übrigens auch Struktur-Analysten: eine Opernstiftung, drei Opern, eine Werkstatt – die werden sich ganz schön zanken. Das halte ich wieder für so eine typische politische Totgeburt.

**Antje Vollmer:** Ja, aber die Idee war ja genau – weil jeder sieht, dass in dem Haus die Technik allmählich den künstlerischen Bereich frisst, einfach wegen der gebundenen Gehälter – dass, wenn man die Technik rauszieht, man dann mehr freie Gelder für den künstlerischen Bereich bekommt.

**Claus Peymann:** Nein, ich kann Ihnen folgendes sagen: Die glorreichen Fünf, die damals das Berliner Ensemble übernommen hatten, sind, auch unter dem Druck der Öffentlichkeit, sehr schnell ausgeschieden aus dem Verbund der alten preußischen Werkstätten, die praktisch bis heute bestehen. Sie sind ausgeschieden unter dem Motto: „Jetzt, in dieser neuen Situation

finden wir sehr viel billigere Betriebe außerhalb der alten Strukturen!“ Man hat gehofft auf die kaputtgehenden DDR-Betriebe, die das billig bauen, oder man könne auch in Polen bauen lassen. Das war absoluter Blödsinn. Wir sind heute vollständig erpressbar. Die vier oder fünf Firmen in Berlin bis Frankfurt/Oder, bis an die polnische Grenze, die überhaupt in der Lage sind, ein Bühnenbild zu bauen, wissen, dass sie die einzigen sind und schließen sich kurz in ihren Angeboten. Das heißt, der Wettbewerb findet überhaupt nicht statt, sondern wir sind erpressbar. Es wäre wahrscheinlich sogar heute noch billiger – ich habe das immer wieder versucht – vier oder fünf Schreiner, drei Schlosser und drei gute Maler in einen Werkstattverbund einzubringen – sei es das Gorki, sei es das Deutsche Theater, sei es die Komische Oper – ist mir ganz wurscht – mit unserem Geld, zehn Planstellen einzubringen in einen Werkstattverbund, weil das letztendlich bestimmt billiger wird als die Hunderttausenden, die wir leider jetzt auf dem freien Markt ausgeben. Was das angeht, bin ich ganz Traditionalist.

Kleine, flexible Werkstätten, die übrigens, wenn man das überhaupt noch will, einen ethischen Wert in die Arbeit einbringen – ich sage das auch in die Richtung einer engagierten Grünen-Politikerin: Wenn das überhaupt noch irgendjemand ernst nimmt, die Gefahr der ‚entfremdeten Arbeit‘, wenn das auch sonst vielleicht kaum noch jemanden interessiert, für mich ist das ein Thema. Ich gehe gern zu meinem Schreiner und sage ihm: „Sag mal, kannst du die Ecke noch ein bisschen anders machen, damit die Kirsten Dene besser am Tisch sitzen kann?“ Dann macht der Schreiner das, und besser als irgendjemand in irgendeiner universalisierten Fließbandwerkstatt sonst. Er weiß, wofür er etwas tut und ist insofern glücklich, als er nicht unter entfremdeter Arbeit leidet. Er ist stolz – und wir erreichen größere Qualität und Effizienz. Der Schreiner bleibt nach Dienstschluss in seiner Werkstatt und arbeitet nach der Probe an dem Stuhl so, dass Herr Wuttke auch darauf sitzen kann. So etwas stirbt aus. In der Großwerkstatt entscheiden ominöse Oberingenieure, die gar nicht mehr wissen, für welches Stück, für welche Oper, für welches Theater sie arbeiten. Die Handwerksbetriebe der großen Theater sind noch die letzten Reservate, die letzten Großbetriebe, in denen nicht entfremdete Arbeit möglich ist. Alles andere bedeutet Qualitätsverlust und nicht einmal unbedingt Ersparnis. Der Wiener Bundestheaterverband wurde ja von vielen Berliner Politikern als ideales Vorbild auserkoren. Aber ich habe erlebt, wie es in Wahrheit zugeht in diesen Riesenwerkstätten. Da sind wir immer noch - in diesem unübersehbaren Meer von 60 Schreibern - zu den acht Schreibern aus den alten Burgtheater-Werkstätten gegangen. Wir sind zu denen gegangen, die den alten Burgtheater-Stempel auf der Hinter-Backe hatten, und

haben die gebeten: „Macht uns doch bitte den RICHARD-Sessel so. Könnt ihr das Fenster für THEATERMACHER nicht nach links öffnen?“ und so weiter.

Heute kann ich sagen: Wir sind eine GmbH. Wir schreiben jedes Bühnenbild aus; dann kommen Kostenvoranschläge und dann wird ausgesucht und dann wird das gemacht. Weiß Gott wie teuer, wahnsinnig teuer. Ich habe keine Chance, das von heute auf morgen abzustellen. Das ist der Salat, den wir jetzt haben.

## **Deutsches Theater**

**Antje Vollmer:** Ich glaube, Herr Wilms, der jetzt sowieso drankommt, ist in dieser letzten Frage anderer Meinung. Aber erst mal möchte ich auch Sie nach der Situation des Deutschen Theaters befragen. Erst mal zu Ihnen: Seit 2001 Intendant des Deutschen Theaters Berlin, evangelische Theologie studiert, bemerkenswert, dann Dramaturg gewesen, fast überall, in Wuppertal, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Bremen, Münchner Kammerspiele, dann '91 bis '94 Intendant des Ulmer Theaters, kennt also auch die Provinz. Von '94 bis 2001 Intendant am Maxim Gorki Theater und nun am Deutschen Theater. Das Deutsche Theater hat 18 Premieren, Anzahl der Vorstellungen in Berlin: etwa 560; Anzahl der Vorstellungen auswärts: etwa 20; Anzahl der zahlenden Besucher: 137.000; Zuwendungen: 19 Millionen; Ergebnis nach Zuschüssen/

Zuwendungen: minus 425.000 Euro; Platzauslastung: 76,6 Prozent nach diesen Informationen. An Sie habe ich die Frage, ob Sie finden, dass Sie ein spezielles Publikum binden und aus der Tradition heraus eine besondere Rolle Ihres Hauses sehen.

**Bernd Wilms:** Ich lebe in dem Bewusstsein, dass ich in der Hauptstadt Theater mache und ich bin sehr für Peymanns Vorschlag, dass wir ein Bundes- und Nationaltheater werden. Ich habe das auch in der Opernfrage für richtig befunden, dass der Bund ein Opernhaus übernimmt, nämlich die Staatsoper unter den Linden. Ich spreche über das Deutsche Theater, um darzustellen, was wir da machen und vorhaben – nicht über Theater im Allgemeinen. Die allgemeinen Schlüsse mag dann jeder für sich ziehen.

„Konkurrenz oder Reform?“ Das ist, gestehe ich, eine merkwürdige, nicht sehr einleuchtende Alternative. Nun denn, ich bin wie Peymann für scharfe Konkurrenz, dafür, dass sich die Theater unterscheiden, dass jedes seinen Platz in der Stadt behauptet, und zugleich das deutlichste, beste, wichtigste Theater sein will. Konkurrenz belebt die Kunst.

„Event oder Ensemble?“ Ich bin entschieden fürs Ensemble. Das Gesicht eines Theaters wird bestimmt von den Gesichtern, die sich zeigen. Wegen des Ensembles kommen die Menschen ins Deutsche Theater. Nicht alle Theater müssen Ensembletheater sein, wir sind es programmatisch. Es gibt ja nicht so viele Ensembles in Berlin. Was die Opernstiftung angeht, so gehöre ich zu den Skeptikern und bezweifle, ob sie tatsächlich, so steht das in unserem Zettel, „ein Vorbild für den Erhalt der Kulturlandschaft“ sein wird. Eine Konstruktion, die so viele praktische Probleme offen lässt, die nicht wissen will, wer es denn unter welchen Bedingungen macht, die nicht zuerst nach einer sinnvollen, inspirierenden Personalkonstellation fragt ...

**Antje Vollmer:** ... allerdings ...

**Bernd Wilms:** ... hat so viele Vorschusslorbeeren nicht verdient. Und dass es schier unmöglich scheint, einen kompetenten Direktor für die Opernstiftung zu finden, ist ein Beleg dafür. Ich hoffe, dass wir Erfahrungen sammeln können, ehe den Schauspielhäusern eine eigene Stiftung droht. Ich bin extrem skeptisch. Ich will selbständig sein. Es gibt neuerdings ein paar Vorurteile, die als progressiv gelten, und wer die nicht teilt ist unbeweglich und reformunwillig: Stiftung, GmbH, Haustarifverträge. Als wäre die Antwort auf alle Sparprogramme: Änderung der Rechtsform. Erstens ist innerhalb des „Systems“, das darf man nicht verkennen, sehr, sehr viel geschehen. Das Deutsche Theater hat fast 70 Mitarbeiter weniger als noch vor drei Jahren – ich bin nicht stolz darauf, aber so ist das – und macht mit diesem Personal doppelt so viele Premieren wie das früher der Fall war. Zweitens, da bin ich überzeugt, spart die Rechtsformänderung nicht gleich auch Geld. Zu vermuten ist vielmehr, dass erst einmal investiert werden muss, wenn neue Strukturen entstehen sollen. Es geistert viel Unsinn durch die öffentliche Diskussion. In einem Aufsatz vom letzten Dezember lese ich bei Peter Laudenbach: „Wenn sich die Theater wie GmbHs organisieren, entstehen erhebliche Flexibilitätsgewinne durch die Umgehung der Kameralistik, also der Haushaltsführung und Buchhaltung einer städtischen Einrichtung. In der Kameralistik ist jeder Haushaltsposten festgeschrieben, die GmbHs dagegen können wie Unternehmen agieren, Etatposten können innerhalb des Haushalts verschoben werden, vom Bühnenbildetat in die Werbung und umgekehrt.“ Das alles kennen die Berliner Bühnen längst. Man diskutiert auch über ganz viele Sachen – damit will ich überhaupt nicht sagen, dass alles gut ist wie es ist – aber das System hat in sich sehr viel mehr Bewegung als die neuere Diskussion glaubt.

Die Abschaffung der Kameralistik ist eine große Errungenschaft. Diese Flexibilität gibt es. Dazu brauchen wir keine GmbH.

Was tun? Ist das Theater noch zu retten? Das mag seltsam klingen aus dem Mund eines Intendanten, aber ich glaube nicht, dass dieses zu recht viel gelobte System untergeht, wenn es nicht mehr so viele Theater gibt. Die Schließungen, die wir erlitten haben – und natürlich denke ich an die Schließung des Schillertheaters 1993 – waren schlimm als Schließungen, aber fast mehr noch, weil sie so kopf- und planlos geschehen sind, weil sie so teuer waren und weil sie das Land so teuer zu stehen gekommen sind. Dieses Stadt- und Staatstheatersystem ist vielleicht das beste auf der Welt. Es ist sehr aufwändig. Billig ist es nicht. Die Politik muss entscheiden, wie viel Theater sie sich leisten kann und will. Mit dem Rasenmäher ist nichts getan, mit der Rechtsformänderung auch nicht, fürchte ich. Dies ist kein Plädoyer für Schließungen, sondern für Klarheit und Nüchternheit und gegen Augenwischerei.

Das Deutsche Theater mit diesem Auftrag braucht den Etat, den es hat. Das Deutsche Theater ist ein Staatstheater und will es sein. Das Deutsche Theater ist ein konservatives Theater mit einem im Zentrum konservativen Spielplan. Das Deutsche Theater hält auf Tradition. Es war das Theater Otto Brahm's und Max Reinhardt's, dann das Nationaltheater der DDR. Zitat Gerhart Hauptmann, der damals junge Autor, der mit seinen krass nationalistischen Stücken Wut und Begeisterung auslöste, Zitat Hauptmann also – mit konservativer Emphase: „Das Deutsche Theater ist eine Stätte klassischer deutscher Bühnenkunst und wirklich als solche lebendig. Es hat für mich eine ganz besondere Bedeutung, nämlich die einer hohen Schule der Kunst.“ Diese Tradition lebt nur, wenn die alten Texte mit der heutigen Erfahrung konfrontiert werden, wenn neue alte Entdeckungen möglich sind, wenn Reibungen entstehen. Vor allem jüngere Regisseure, die Generation der 30- bis 40-Jährigen - Thalheimer, Kimmig, Bischoff, Petras, Stemann, Tina Lanik - arbeiten bei uns. Wir sind das Theater, das diese Regisseure nach Berlin bringt. Sie setzen auf Tugenden, die man altmodisch nennen kann, sie fordern Konzentration, Theater darf auch anstrengend sein. „Wir wollen unsere Klassiker wieder erkennen!“, rief einst ein Bürgermeister. Wir wollen die Klassiker zur Kenntlichkeit verändern. Das Theater ist seit langem ein Minderheitenmedium. Was es nicht mehr leistet, falls es je so war, ist die kulturelle Grundversorgung der Bevölkerung. Aber das war nie ein Hauptstadtprogramm, damit hatte ich in Ulm weiß Gott mehr zu tun als hier. Ein Theater erweist sich daran, wie sehr es sich bemerkbar macht und in der Lage ist, Künstler zu entwickeln, Autoren, Regisseure, Schauspieler... Ich bin da optimistisch. Jedenfalls wollen die Leute sehen, welche Gesichter und Handschriften sich im Deutschen Theater zeigen, und –

das ist jetzt die richtige und solide Zahl und rechnet die mehr als 20 Gastspiele mit – eine Platzausnutzung von deutlich über 80 Prozent spricht dafür.

Wenn denn von einer Krise die Rede sein soll, dann ist es auch eine, so darf man mutmaßen, des Bildungssystems, sicher aber dessen, was einmal die Basis des Staatstheaters war, nämlich des gebildeten Bürgertums. „Theater ist Krise“, sagt Heiner Müller. „Krise ist ein produktiver Zustand“, sagt Michel Foucault, „man muss ihr nur den Beigeschmack der Katastrophe nehmen.“

**Antje Vollmer:** Danke schön. Ich glaube, das ist jetzt doch schon ziemlich ausführlich, auch zum besonderen Profil und zur eigenen Tradition, wenn Sie sagen: konservative Ausrichtung, textorientiert, ensembleorientiert. Dann hätte ich eigentlich nur noch die Nachfrage in Bezug auf diese Differenz hinsichtlich der Werkstätten und der Kooperationsmöglichkeiten. Brauchen Sie Ihre eigene Werkstatt?

**Bernd Wilms:** Ich bin anderer Meinung als Claus Peymann. Erfahrungen lassen sich schwer vergleichen. Aber just das, was Peymann für einen Vorteil hält, erlebe ich als krassen Nachteil. Nämlich dass der Rhythmus der Oper so anders ist als der Rhythmus der Schauspielhäuser. Eine Werkstatt, die sehr auf die Oper fixiert ist, kann gar nicht anders, als ihren Planungsrhythmus dann auch auf die Schauspielhäuser ausdehnen zu wollen. Ich würde gern mit Schauspielhäusern zusammengehen und eine gemeinsame Werkstatt – zum Beispiel mit dem Maxim Gorki Theater - haben. Ich finde Oper und Schauspiel, „Groß“ und „Klein“, langfristig und kurzfristig nach meinen ziemlich bösen Erfahrungen keine gute Lösung.

**Antje Vollmer:** Noch eine Nachfrage: Wenn Sie sagen, Sie konkurrieren um Zadek. Ist das positiv, wenn zwei Häuser um Zadek konkurrieren? Oder ist das preistreibend?

(Unruhiges Gemurmel unter den Referenten)

**Bernd Wilms:** Zadek ist ja nicht mehr steigerbar, das wissen wir doch.

## **Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz**

**Antje Vollmer:** So, dann kommen wir damit jetzt zu Carl Hegemann und zur Volksbühne. Zu der Bühne, die von den Kritikern immer am höchsten und am erfolgreichsten gehandelt wird. Carl Hegemann selber ist Kopf und animateur an der Volksbühne, '92 bis '95 da als Dramaturg tätig, dann aber auch Dramaturg in Stadttheatern, in Freiburg, in Bochum, auch mal am Berliner Ensemble gewesen, hat zusammen mit Christoph Schlingensiefel das Programm für „Chance 2000 – wehre dich selbst“ geschrieben und holt ihn auch immer wieder mal an das Haus. Carl Hegemann ist für das besondere Image der Volksbühne persönlich sehr stark verantwortlich. Anzahl der Premieren an der Volksbühne: 16; Anzahl der Veranstaltungen in Berlin: 840; Anzahl der Vorstellungen: etwa 30; Anzahl der zahlenden Besucher: etwa 141.000 – wir haben schon gehört, die zahlen weniger als bei den anderen, da müssen wir noch mal drauf zurückkommen – Zuschüsse: auch knapp 14 Millionen Euro; Ergebnisse nach Zuschüssen: minus 170.000 Euro; Platzauslastung: etwa 81 Prozent. Das ist das Haus. Manche sagen: „Wenn mal ein Vatermord bei den Bühnen in Berlin ansteht, dann bei Castorf.“ Ist das richtig?

**Carl Hegemann:** (lacht) An sich ist er jetzt in dem Alter. Peymann kann ja vielleicht diesen Vatermord machen, der müsste das ja eigentlich eher umdrehen, nur Castorf ist kein Sohn von Peymann ist. Ich glaube, wir leben in einer vaterlosen Gesellschaft, das ist das Problem. In Preußen zeigt sich das besonders, da wollen sie entweder alle autoritäre Väter sein oder keiner ist es.

Diese Zahlen da sind mir persönlich nicht bekannt. Ich muss auch sagen, dass es mich nicht interessiert. Ich finde, wenn wir an unserem Theater unsere Spielplanpolitik und unsere Inszenierungen nach den Einschaltquoten oder nach den Auslastungen ausrichten würden, dann wäre dieses Theater ein anderes Theater. Dann wären wir als Volksbühne ruiniert. Für einen Regisseur wie Herrn Castorf ist es kein Problem, eine Inszenierung zu machen – ich würde fast sagen, mit der linken Hand – mit der er das Haus voll kriegt. Jetzt hatte er den großen Erfolg mit „Forever Young“. Das war ihm schon zuviel. Dann muss er etwas machen, das die Leute nicht einfach abfeiern und konsumieren. Er ist nicht glücklich, wenn sich das Publikum nicht spaltet. Wir wollen ja ein Verein sein, in dem es Konflikte gibt, in dem wirklich echte gesellschaftliche Konflikte auf den Punkt kommen – wo sich die Leute dann

auch streiten, und wo die eine Hälfte rausgeht und sagt: „Das ist ja unerträglich“, und die andere Hälfte ein Erleuchtungserlebnis hat.

Der Erfolg, letztlich auch der ökonomische, ist, dass unsere Theaterprozesse Forschungsprozesse sind, bei denen der unmittelbare Erfolg mit Zuschauern keine Rolle spielt. Was ich erfolgreich finde an der Volksbühne, ist dass unser Publikum – nicht dass es viele Fahrradfahrer hat, das hat es mit Sicherheit auch, und das finde ich auch schön, dass Peymann Wert auf die Fahrradfahrer legt – sondern dass unser Publikum tatsächlich nicht die klassische Struktur hat. Diedrich Diederichsen hat das neulich mal auf den Punkt gebracht, dass es da nicht nur dieses traditionelle Theaterpublikum gibt, das wir alle kennen, und dann gibt es noch so ein paar kleine Minderheiten interessierter Art und Studenten, die sich da drum herum ranken. Sondern dass bei uns tatsächlich so etwas entstanden ist, wie ein Patchwork der Minderheiten. Das heißt, es sind seltsamste Gruppen aller Art da, vom Punk bis zu den Politikern, auch die akademische, multiplizierende Szene wie Kunstprofessoren und PR-Agenten. Es sind aber auch die Kreuzberger und die Prenzlauer Berg-Leute da, die normalerweise nicht ins Theater gehen. Das bildungsbürgerliche Kernpublikum des Theaters bildet selbst nur eine Minderheit in diesem Bereich. Die Touristen übrigens – Peymann sagte eben, er sei ja auch ein Touristenmagnet – die Touristen, das ist unser Fehler, die holen wir nicht ran, die bewerben wir nicht eigenständig. Sonst könnten wir wahrscheinlich unsere Einschaltquote noch mal gewaltig steigern. Vielleicht ärgert sich jetzt unsere Verwaltungsdirektorin Frau Gornowicz, wenn ich sage: Uns interessieren die Einschaltquoten nicht so richtig. Uns interessiert, ob wir einen für uns wichtigen Konflikt bearbeitet haben ... Die Subvention soll uns ja gerade ermöglichen, dass wir nach der Logik der Kunst und nicht nach der Logik des Marktes arbeiten.

**Antje Vollmer:** Es kommt mir so vor, als ob Sie am meisten die Volksbühne als Bühne in der Stadt inszenieren. Kann man das sagen? Also das, was Peymann ja gerade abgelehnt hat. Peymann hat gesagt, wir spielen für alle und wir konkurrieren mit allen. Aber Sie inszenieren doch mit einem ziemlich genauen Standort-Gefühl – für wen?

**Carl Hegemann:** Natürlich wollen wir, dass alle kommen – aber versuchen, ein Projekt durchzuziehen, dessen erste Aufgabe es ist, das Haus vollzukriegen, das wäre uns zu billig. Jetzt wollte ich aber noch was sagen zu ...

**Claus Peymann:** Das darf man jetzt aber nicht vereinfachen...

**Carl Hegemann:** ... nein, lieber Herr Peymann, ich glaube nicht, dass das Ihr erstes und einziges Anliegen ist. Obwohl Sie ja manchmal solche Sachen sagen, wie: „Wenn man das meiste Geld hat, kriegt man auch die besten Schauspieler und dann hat man die vollsten Häuser.“

**Claus Peymann:** Stimmt.

**Carl Hegemann:** ... ich muss auch ein bisschen Kritik üben an dem Einladungsflyer. „Konkurrenz oder Reform? Event oder Ensemble?“ Da sind wir uns, glaube ich, alle einig. Das sind im Grunde genommen nicht die Relationen, über die man sich unterhalten kann. Die Frage nach der Zukunft des Theaters überhaupt und speziell des Berliner Theaters, weil es in Berlin ja so viele gibt, muss man in meinen Augen grundsätzlicher stellen. Ich glaube, ich könnte da fortsetzen, wo ich letztes Mal hier vor zwei Jahren aufgehört habe: Das Theater hat eine Konkurrenz von außerhalb des Theaters gekriegt. Es gibt extrem viele Dinge oder Geschichten, die das Theater früher realisieren musste, die jetzt von anderen Medien schneller, besser und billiger erledigt werden. Zum Beispiel wird unser Voyeurismus im Fernsehen wahrscheinlich besser befriedigt als früher wenn wir Ibsen gesehen haben, um zu erfahren, was bei den anderen hinter den Gardinen passiert. Die Möglichkeit, sich politisch zu bilden, gibt es in einem unendlich viel größeren Maße als das noch früher bei mir – da habe ich letztes Mal auch von erzählt – vor 30 Jahren in Paderborn der Fall war. Dort konnte man wirklich politische Aufklärung durch das Theater kriegen. Das kann man heute durch ganz viele andere Möglichkeiten: Durch Printmedien, durch Internet, durch Google-Suche, durch wunderbare Filme und wunderbare Dritte Programme. Das gibt es alles.

### ***Das Spezifische des Theaters***

Das sind extrem viele Funktionsverluste des Theaters. Deshalb sagen alle, auch der Chef vom zukünftigen Deutschen Nationaltheater: „Das Theater hat keine Kernfunktionen mehr, ist kein Bildungsträger, bedient die Bevölkerung nicht mehr“, und sagt gleich dazu: „Hat’s wahrscheinlich nie.“ Aber früher interessierten sich auch nur wenige dafür. Das war eben die bildungsbürgerliche Minderheit.

Jetzt können wir zwar über uns sagen: Wir sind selbst in so einer zersplitterten, vereinzelter Gesellschaft noch ein symbolischer Treffpunkt von Leuten, von ganz verschiedenen Gruppen,

die sich da zusammen was angucken, aber trotzdem sind wir versplittert und versprengt. Deshalb sage ich ja: Die politische Aufklärung, die ästhetische Aufklärung, das Spannende, das Voyeuristische, diese ganzen Sachen, die einen ins Theater bringen, auch die Illusion, und das Brecht'sche, Bewusstseinsbildung, das teilen wir uns jetzt mit ganz vielen anderen Instanzen. Deshalb müssen wir uns auf die Spezifität des Theaters zurückbesinnen. Das heißt, wir müssen uns auf die Grundqualitäten, die nur das Theater selber hat, besinnen. Das tun die Theater zuwenig, weshalb sie immer solche Legitimationsprobleme haben. Wenn Sie jeden Abend genau so haben wollen wie den Abend vorher, wenn Peter Stein den größten Wert darauf legt, dass seine Inszenierungen ständig gleich bleibend wiederholbar sind, dann verfolgt er da einen industriellen Produktionsbegriff, der gerade dem Spezifischen des Theaters nicht entspricht. Dann sieht die Inszenierung im Zweifelsfall eher wie aufgeblasenes oder abgeblasenes Kino aus. Der spezielle Charakter des Theaters, dass das ein Akt der Begegnung zwischen Leuten ist, dass das live passiert, dass jeden Abend was anderes passieren kann, dass es eine offene Situation ist und keine geschlossene, dass man Menschen auf der Bühne hat, die auch als Menschen und nicht als Pappfiguren, oder wie sagt man da, als Marionettenfiguren alleine rumhängen – das ist das Kapital des Theaters, und das muss es herauskehren. Das ist die eine Geschichte.

### ***Die Spektakelgesellschaft***

Und jetzt muss ich noch ganz schnell die andere Geschichte erzählen. Das völlig Kuriose, was die Theater immer vergessen, ist ja: Das Theater ist marginal geworden, unsere Institution, selbst die Volksbühne. Die Volksbühne ist viel marginaler für Berlin als es die Westfälischen Kammerspiele für Paderborn waren, denn die Westfälischen Kammerspiele in Paderborn kamen gleich nach dem Bürgermeister und der Müllabfuhr. Das ist jetzt nicht mehr so, nicht mal bei der Volksbühne. Jetzt stellen wir auf der einen Seite diese Marginalisierung fest, auf der anderen Seite stellen wir fest, dass die ganze Gesellschaft im Grunde genommen *tutto completo* nur noch von Theater redet.

Das eine, woran man das sehen kann, ist, dass die Theaterwissenschaften jetzt nicht mehr Theaterwissenschaften des Theaters sind, unserer Institution, sondern Theaterwissenschaften der gesamten Gesellschaft. Wir haben in der Theorie, nicht nur bei den Theaterwissenschaften, auch bei den Soziologen, sogar bei den Geisteswissenschaftlern, einen „*performative turn*“. Die gesamte Gesellschaft wird nur noch unter „*theatralen*“ Gesichtspunkten betrachtet. Nur das Theater, in dem das reflektiert werden könnte, das merkt nichts davon, und möchte dieses ganze Theater in der Gesellschaft gerne weghaben, damit es

wieder nur noch in unserem Theater ist. Anstatt dass man sagt: Das Theater ist die geborene Institution zu reflektieren, was in dieser Theatergesellschaft, die Peymann ja auch immer wieder beredt beschreibt, alles an ungeheuerlichen Sachen stattfindet. Das wäre eine Aufgabe des Theaters: sich als Reflexionsinstanz der Spektakelgesellschaft zu begreifen. Das ist übrigens auch das Geheimnis der Volksbühne, dass wir das ernst nehmen bis zu einem bestimmten Grad. Wir müssen das ernst nehmen, nicht nur mit Shakespeare – das ist ja ein alter Hut, dass die Welt eine Bühne ist und wir sind alle nur Spieler – sondern dass tatsächlich die Welt das Theater simuliert, nicht wie früher das Theater die Welt simuliert. Das Theater spiegelte früher die Welt, jetzt spiegelt die Welt das Theater. Das ist ein neuer Vorgang. Dadurch bekommt das Theater andere Aufgaben.

### ***Die Stadt als Bühne***

Und wenn wir in einer Theatergesellschaft leben, dann frage ich mich – und da komme ich dann komischerweise Peymann auch ganz nahe, der sich hier über die Monumentalität aufregt: Wenn die Stadt Berlin eine Theaterstadt ist, dann gibt es keinen Grund warum hier nur Architekten bauen im Monumentalstil oder im Adlon-Stil! Dann müssen auch Bühnenbildner in der Stadt wirken! Ich begreife das Theater tatsächlich im Gesamtrahmen der Stadt als einen organischen Teil der Stadtentwicklung. Das wäre etwas, was die Zukunft bringen müsste. Dann stellt sich auch nicht mehr die Frage, ob das das Geld wert ist oder nicht. Dann ist es einfach wieder ein notwendiger Bestandteil der Stadt. Ich will das auch konkretisieren, wenn's recht ist ...

**Antje Vollmer:** ... dann muss es auch über die ganze Stadtfläche verteilt sein, dann spielen die Standorte auch eine Rolle.

**Carl Hegemann:** ... das ist der Witz. Ich kann euch und Ihnen auch sagen, wie ich darauf gekommen bin. Wir waren zum Gastspiel in Mexiko City, da kamen Architekturstudenten an, die da studierten, es waren einige deutschstämmige, einige Mexikaner, die hatten etwas von Bert Neumann gesehen, unserem Chefausstatter, und haben gesagt: „Warum ist der nicht da?“ Dann haben sie mir die ganzen Fragen gestellt: „Wie würde Bert Neumann diese Stadt gestalten?“ Nachdem sie auf einer Exkursion in Berlin die „Neustadt“ von Bert Neumann gesehen hatten, eine Indoor-Stadt – er baut eine Stadt in unser Theater, dafür wird der ganze Zuschauerraum umgebaut, dafür gibt's dann nur noch 240 Zuschauer, die da alle in dem Hotel sitzen – und die Leute kommen aus Mexiko an, gucken sich das an und sagen: „Dieser

Mensch der macht sich doch Gedanken über die Stadt, der könnte doch mal eine Struktur nach Mexiko City bringen, weil diese Stadt keine Struktur hat!“ Und ich sage, es ist eigentlich eine gute Idee, der macht sich da auch Gedanken. Aber wir haben hier Arbeitsteilung in unserer Gesellschaft, und es kommt überhaupt keiner im Traum auf die Idee, mal den Bühnenbildner, der Städte gestaltet im Theater, zu fragen, wie man denn den Vorplatz der Volksbühne gestalten könnte. Den machen dann irgendwelche Leute, die *nothing* damit zu tun haben und auch überhaupt nicht fragen, was da in dem Theater los ist, sondern die eben das machen, was sie in 20 Jahren Fußgängerzonenbegrünung gelernt haben. Grauenhaft! Jetzt müssen wir dagegen kämpfen, dass dieser Platz nicht zu einer vollkommenen Missbildung des ganzen Areals führt ...

**Antje Vollmer:** Aber das ist doch in eurem Sinne dann völlig o.k., dass ihr da kämpfen müsst. Das ist doch genau das, was ihr wollt.

**Carl Hegemann:** ... ja, da haben wir nur keine Zeit für, weil wir kämpfen ja noch an vielen anderen Schauplätzen, dass wir im Vorgarten kämpfen müssen, müsste eigentlich nicht zu unseren Aufgaben gehören.

Aber dieser Gedanke ist wichtig, dass das Theater dadurch ein Selbstbewusstsein kriegt, dass es der geborene Kommentator einer Spektakelgesellschaft ist. Man redet nur noch vom Theater. Es ist wirklich ein Paradigma. Nur das Theater selbst hat nichts davon und das liegt auch am Theater selbst, weil es sich wahrscheinlich als zu museal begreift – wobei ich das ja immer richtig finde, deshalb verehere ich ja auch solche Menschen wie Peymann. Wir brauchen das Theater auch als Museum, als geschichtlichen Ort, in dem gezeigt wird, wie die Menschen sich früher, als es noch keine elektronischen Medien gab, verständigt haben. Deshalb ist das wichtig. Da bin ich auch absolut dafür und es muss gerettet werden. Frau Vollmer hat letztes Mal gesagt: „Wir können es ja auch vom Denkmaletat bezahlen.“ Das finde ich eigentlich richtig, da sollte man auch für kämpfen. Ich finde, das hat nichts Ehrenrühriges. Die Museen boomen ja auch, nicht nur Theatermuseen, alle Museen. Ich finde, wenn es ein bisschen Geschichtsbewusstsein gibt in dieser Gesellschaft, dann muss man die Theater als Museen bewahren.

Aber das, was ich jetzt gemeint habe, für solche Theater wie unseres, heißt: Wir müssen tatsächlich die Stadt mit inszenieren und nicht nur das was *indoor* auf den Bühnen passiert. Da würde ich gerne mit Ihnen persönlich drüber reden, wie man zum Beispiel aus der Ruine

vom Palast der Republik, der ja jetzt abgerissen werden soll, so etwas ähnliches machen könnte, nur aktueller und zeitgemäßer und fantastischer, vielleicht mit Bert Neumann als Hilfe – wie die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche im Westen, die ich für eines der geglücktesten Bauwerke in ganz Berlin halte, weil man die Ruine hat stehen lassen. Ich will jetzt nicht politisch eingreifen, ich nenne es nur als Beispiel. Oder dass man sagen würde: Wenn diese Stadt schon theatralisch ist, warum bauen wir dann die Mauer nicht wieder auf? Aber nicht einfach die Mauer wieder aufbauen, weil man sie zu vorschnell abgerissen hat und vergessen hat, dass sie ein Touristenmagnet ist. Man könnte ja die Mauer schöner und größer wieder aufbauen, als sie jemals war, als große Promenade, als Prozessionstheaterbühne, gestaltet auch wieder von Theaterleuten, und dann benutzen beim großen 13. August-Festival, um eine völlig neue Massentheaterform zu kreieren, 3000 Arbeitslose Schleeß'sche Chöre skandieren lassen. Das würde Peymann genauso gerne inszenieren wie Castorf, die verehren alle Schleeß, da gäb's dann auch keine Konkurrenz. Ich sage das jetzt nicht, weil ich meine, man soll die Mauer wieder aufbauen, aber ...

**Claus Peymann:** ...das steht morgen in der Zeitung.

**Carl Hegemann:** ... man kann das auch weiterführen. Wir haben da mal lange drüber gesponnen. Es gab bei der „Süddeutschen Zeitung“ den ernsthaften Versuch, viele Fachleute zu befragen, wie man die Mauer auf eine sinnvolle Weise wieder aufbauen könnte – und zwar nicht als Symbol der Trennung, sondern eben als Symbol der Verbindung. Das ist nämlich eine Mauer genauso, wie sich gezeigt hat. Wie wären der Osten und der Westen auseinandergedriftet, wenn es keine Mauer gegeben hätte? O Gott, o Gott, wo bin ich denn jetzt gelandet?

(Gelächter im Publikum)

**Antje Vollmer:** Ich sehe jedenfalls, dass Carl Hegemann sehr produktiv an Kooperationsmodellen arbeitet.

**Carl Hegemann:** ... dann wird das Theater ernst genommen. Dann kommen das kleine Theater, die Institution, und das große Theater, die Welt, wieder zusammen. Da muss es dann auch unbedingt die Abteilung geben: Wie das Theater war, als es noch keine neuen Medien,

noch keine Informationstechnologie und auch keine digitale Technik und noch keine Biotechnologie gab, als man einfach seine Utopien auf die Bühne gebracht hat ...

**Antje Vollmer:** Das dürfen dann Peymann und Wilms machen.

**Carl Hegemann:** ... ja, genau. So habe ich das gemeint.

**Claus Peymann:** Ich will nur eine Art Zwischenruf machen. Es ist interessant, dass Sie und Castorf diese seltsame Theaterparanoia haben. Das heißt, Sie vertrauen nicht mehr der eigentlichen Kraft des Theaters – und das halte ich für eine Paranoia. Ständig die Rede von der Übermacht der Medien, die Sie bekämpfen, und denen Sie sich dennoch affirmativ annähern. Ich glaube, der Kollege Castorf, den ich früher sehr geschätzt habe, ist in einer Krise. Er hat in seiner Leidenschaft der Bebilderung durch Video und Film seine stärkste Waffe verloren, nämlich der Spieler zu sein.

### ***Subversion im Theater***

Aber auf der anderen Seite ist es eine Flucht. Wir versuchen im Berliner Ensemble etwas ganz anderes zu machen. Wir halten uns, wenn Sie so wollen, gemessen an Ihren Höhenflügen, in den Katakomben des Theaters auf. Wir versuchen, das Subversive zu bewahren, am Leben zu halten, als Kraft und Antrieb des Theaters wiederzuentdecken. Und ich erlebe tagtäglich, welche kritische Energie in unserem Publikum entsteht, beispielsweise nach Aufführungen von Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ oder der „Mutter“. Ich weiß, welche kühnen, ja staatsfeindlichen Überlegungen da angestellt werden. Ich weiß von den Erwartungen unserer Besucher an die Künstler und an die neu entfachte Hoffnung auf eine bessere und grundsätzlich veränderte Gesellschaft. Da ist längst eine große kritische Energie bei den Menschen zu finden, die ganz anders als bei euch in der Schaubühne oder bei euch am Luxemburg-Platz Aufklärung will. Mehr Hoffnung von uns verlangt, statt euren Zynismus. In dieser Wirrnis von Information und Überfüllung und Lüge versuchen die Zuschauer, über alte Strukturen - Brecht'sche, Lessing'sche, Schiller'sche Strukturen - einen Teil ihrer Wirklichkeit zu begreifen, vor der Sie, meine lieben Kollegen, eine ominöse Furcht zu haben scheinen. Nur scheinbar stürmen Sie vorwärts in diese Wirklichkeit, nehmen sie auch auf, letztendlich bis hin zum Zynismus von Schlingensief – natürlich ist das manchmal ein wunderbares Entertainment. Mir ein Gräuel, ein Gräuel! Sie sind längst auf der Seite, gegen die Sie vorgegeben haben zu kämpfen. Wir kämpfen, zugegebenermaßen mit scheinbar

anachronistischen Modellen, wie in einer Katakombe, mit alten Zielen. Wir sind der Antiquitätenladen. Ihr seid die Boutique für die aktuelle Neurose und ihr von der Volksbühne das Trash-Kaufhaus.

Das völlig Revolutionäre und Einmalige, dass die einen vor den anderen spielen, und dass beide zusammen die Heiligkeit einer Erkenntnis erleben können – und wenn das auch nur vor diesen 707 Leuten im BE jeden Abend passiert, dann entsteht da schon ein Potential, das zählt. Jenseits von Zynismus und Modernismus. Darum arbeite ich gerne in unserem Theater und führe das BE ganz bewußt gegen Ihr so „angesagtes“ und so erfolgreiches und vor allen Dingen von einem Teil der Berliner Presse so hündisch geliebtes Theater. Frank Castorf kann ja inzwischen den größten Quatsch anrichten und sich dabei noch permanent wiederholen – Rüdiger Schaper vom „Tagesspiegel“ wird sich wund klatschen – eine gänzlich verlogene Situation.

Im Kern bleibe ich der altmodische Aufklärer, der Weltverbesserer, der Alt-68er, der immer noch auf eine bessere Welt hofft, und lasse mich dafür ruhig beschimpfen.

**Carl Hegemann:** Ja, ich würde da gerne gleich was drauf antworten, Herr Peymann. Ich finde, was uns verbindet, ist Aufklärung – auch in unserem Theater. Es geht um einen Kampf um Gerechtigkeit. Es geht um Subversion. Ich finde es erst mal ein Zeichen der Zeit, dass man in einem Theater, in dem die Leute sich wunderbar fühlen von Wilmersdorf bis soundso, und da diese Schinken sehen, sagen kann: „Wir sind die wahren Subversiven!“ – mit einer gewissen Interpretationsvolte kann man das sagen – und wir als ein Theater, dass im Grunde genommen nach Heiner Müller die Tragödie konsequent bis zum Geht-nicht-mehr weiterspinnt und glaubt, sich politisch auf der Höhe der Zeit zu befinden, sind nur ein Schuppen, in dem im Grunde affirmativ das gemacht wird, was diese Gesellschaft macht.

Der Denkfehler, den ich Ihnen dabei vorwerfe, ist, dass diese Gesellschaft diese Negativität selbst braucht. Das heißt, wir sind beide gleichermaßen affirmativ und subversiv. Wenn auch auf eine andere Weise. Was ich euch vorwerfe, was Sie ja auch selber sagen: „Ja, wir sind eben ein bisschen altmodisch.“ Altmodisch kann man ruhig sein, aber wenn man als Aufklärer die Konsequenzen seiner eigenen Aufklärung nicht in Betracht zieht und dann einfach irgendwo sagt: „Hier stehe ich und kann nicht anders, bis hierher und nicht weiter.“ Das geht nicht. Dann schlägt Aufklärung in Mythos um. Natürlich kann man dicht machen gegenüber den Zumutungen der Gegenwart, aber wir stürzen uns lieber in den Kram.

Dass Castorf stehen bleibt, kann man nicht sagen. Er denkt nur, anders als Sie Herr Peymann, immer weiter, fragt immer weiter, bleibt offen und kommt dabei zu immer fataleren Ergebnissen. Das will nicht jeder mitmachen, weil das sehr hart ist. Aber wenn man es nicht machte, dann gibt man den unendlichen Prozess der Aufklärung auf, um wieder in einen Punkt zurückzufallen, wo man sagt: „O.k. das mache ich noch mit. Das aber mache ich nicht mehr mit. Da bin ich dogmatisch.“ Wir versuchen offen zu sein! Hölderlin, Aufklärer, deutscher Idealist sagt: „Drum so wandle nur wehrlos fort durchs Leben und fürchte nichts.“ Also: Wir lassen uns auf die Sachen ein und du lässt dich nicht darauf ein. Das ist kein Vorwurf. Ich kann es verstehen, denn ohne solche Scheuklappen kann man das Theater vielleicht nicht retten.

**Antje Vollmer:** Ich finde, dass es jetzt richtig ernst geworden ist und wir plötzlich auf den Kern der Frage gekommen sind: Nämlich, dass man doch wirklich miteinander in einem echten Wettstreit ist um das, was man unter Theater versteht. Vielleicht ist der ja noch viel fruchtbarer als der Wettstreit um Zadek oder um irgendein Publikum. Möglicherweise ist genau jetzt der richtige Moment gekommen, wo man diese unterschiedlichen Selbstverständnisse von Theater miteinander konkurrieren lassen muss, um zu schauen, ob da ein neues Publikum entsteht.

### **Schaubühne am Lehniner Platz**

Jetzt kommt aber Jochen Sandig von der Schaubühne am Lehniner Platz. Wenn ich es richtig sehe, wird die Volksbühne – wie sagte Herr Peymann eben? – „hündisch geliebt“. Dagegen wird die Schaubühne immer mit einer gewissen Skepsis – schaffen sie’s, schaffen sie’s nicht? – betrachtet. Das ist sicherlich eine ziemlich heikle Lage, ganz abgesehen davon, dass das Haus eine große Tradition hat, und dass es im Westen liegt.

Jochen Sandig, seit 1999 Mitglied der künstlerischen Leitung - dieses jungen Teams, das damals dahin gekommen ist - kam aus der Tacheles-Geschichte: 1993 Gründung der Tanz-Company Sasha Waltz, 1996 Gründung der Sophiensäle – und dann der große Sprung nach Westberlin, wo alle immer noch gucken: Klappt es, klappt es nicht? Irgendjemand hat gesagt: „Sollte man nicht aus der Schaubühne ein reines Tanztheater machen?“ Was würden Sie davon halten?

**Jochen Sandig:** Es könnte keine bessere Konstellation für die Schaubühne geben als die aktuelle Nutzung als Tanz- und Schauspielbühne. Der Mendelsohn-Bau am Lehniner Platz bietet sicherlich die bestgeeignete Bühne Berlins für den zeitgenössischen Tanz, es ist jedoch nicht unser Bestreben, das Schauspiel aus dem Haus zu verdrängen. Als Vierter im Bunde möchte ich gerne kurz auf meine Kollegen reagieren. Hier haben sich vier Bühnen versammelt, die sich so stark voneinander unterscheiden, wie es deutlicher nicht sein könnte. Die Politik braucht uns eigentlich keine guten Ratschläge mehr zu geben. Sie soll uns lieber vernünftig finanziell ausstatten, damit wir unsere Arbeit hier fortsetzen können. Diese Vorstellung, dass die Theater besser kooperieren sollen, ist kontraproduktiv, wenn es von oben verordnet wird. Kooperation findet auf anderer Ebene statt, und Konkurrenz – da wiederhole ich, was meine Vorredner bereits gesagt haben – belebt das Geschäft. Zum Titel der Veranstaltung „Konkurrenz oder Reform? Event oder Ensemble?“. Ganz klar: Wir brauchen Konkurrenz, wir brauchen Reform, wir brauchen Ensembles! Dazu bekenne ich mich sehr deutlich.

### ***Event und Projekt***

Den Begriff „Event“ möchte ich gerne durch „Projekt“ ersetzt wissen, das klingt nicht nur besser, sondern entspricht auch eher der Theaterpraxis, insbesondere der Freien Szene. Die Ensembletheater des deutschsprachigen Raumes sind als Modell einzigartig. Darum beneiden uns unsere europäischen Partner und die außereuropäischen sowieso. Wir haben hier ein einzigartiges Theatersystem. Das muss unbedingt erhalten bleiben. Neben diesem kontinuierlichen Theaterbetrieb entsteht jedoch eine Vielzahl künstlerischer Einzelprojekte, die sowohl an diesen Repertoirebühnen stattfinden können, außergewöhnliche Ereignisse, wie die „Neustadt“ oder „insideout“ von Sasha Waltz - in der Freien Szene ist das Einzelprojekt die gängige Praxis. Aber es gibt eben auch in der Freien Szene das Bedürfnis nach Kontinuität und Ensemblebildung. Beides ist kein Widerspruch, im Moment bilden sich ganz neue Modelle heraus, die versuchen gerade diese Widersprüche aufzulösen. Mit den anderen Bühnen praktizieren wir eine perfekte Arbeitsteilung: wir haben hier das BE, Peymann tönt im „Focus“: ‚Wir machen die Avantgarde!‘ Hier findet also Avantgarde mit alten Mitteln statt. An der Volksbühne findet die Avantgarde mit neuen Mitteln statt und Bernd Wilms macht das Deutsche Nationaltheater. Da bin ich auch sehr dafür, denn das spart dann wieder ein bisschen Geld, wenn hoffentlich bald der Bund auf die Sprünge hilft.

### ***Selbstverständnis der Schaubühne***

Was ist die Schaubühne? Die Schaubühne ist zeitgenössisches Theater – das würden die anderen drei natürlich auch für sich behaupten. Aber wir wagen mit unserem Programm die meisten Uraufführungen. Einerseits fördern wir die neuen Autoren ganz inhaltlich dezidiert im Schauspielbereich. Und wir sind die einzige dieser vier Bühnen, die neben dem Schauspiel- ein Tanzensemble hat.

Die Schaubühne ist strukturell ein Ensembletheater mit zwei Ensembles. Räumlich gesehen ist sie aber eigentlich ein Projekttheater. Dieser unglaubliche Theaterbau, den wir u.a. Peter Stein zu verdanken haben, besteht ja eigentlich aus drei Bühnen. Eigentlich müsste man sagen: „Schaubühnen am Lehniner Platz“. Wir betreiben permanent drei Bühnen parallel. Das bringt Vorteile aber auch Nachteile mit sich. Wir verfügen nicht über Stellflächen wie andere Häuser. Thomas Ostermeier träumt tatsächlich von einem täglich wechselnden Repertoire, das wäre der Art, wie er Theater macht, näher. Das können wir aber eigentlich räumlich nicht leisten. Unsere Stücke spielen daher immer über mehrere Spieltage in kleinen Blöcken. Ich empfinde das persönlich als großen Vorteil, weil es sowohl dem Tanz als auch dem Schauspiel durchaus entgegen kommt, sich Projekte und spezifische Bühnenbilder für diesen spezifischen Raum auszudenken. Was hier die Volksbühne gerade mit der „Neustadt“ macht, machen wir mit jedem Projekt. Jedes Stück, das an der Schaubühne zur Uraufführung kommt, definiert aufs Neue das Verhältnis von Zuschauer- und Bühnenraum. Oder anders gesprochen: Der Bühnenraum ist Zuschauerraum und der Zuschauerraum ist Bühnenraum. Das ist das Spezifische an der Schaubühne, darauf konzentrieren wir uns auch in der Arbeit. Wenn wir auf Gastspielen sind, spielen wir auch auf konventionellen Bühnen. Hier in Berlin entstehen jedoch die Stücke und wir nutzen diese Qualität des Raumes aus. Dieser strenge Raum ist perfekt geeignet für unsere Kunst, ganz klar und deutlich.

### ***Die Schaubühne als Tanztheater***

Ich komme jetzt auf die Frage „Schaubühne – Tanztheater?“ Wir sind ja längst ein Tanztheater. Die Schaubühne ist seit 1999, seit Anfang 2000 genauso ein Schauspiel- wie ein Tanzhaus, ein choreographisches Zentrum, wenn man so möchte. Da gibt es in der öffentlichen Wahrnehmung keine Diskussion darüber. Die „Entweder-oder“-Diskussion wird von manchen Politikern und Journalisten geführt, die immer wieder versucht haben, Schauspiel und Tanz auseinander zu dividieren.

Antje Vollmer hat Recht, der Anfang wurde uns tatsächlich nicht leicht gemacht. Wir sind das letzte Ensemble- und Repertoiretheater im alten Westen und unser Neustart wurde mit extrem

großer Skepsis begleitet. Ich habe heute noch das Gefühl, wenn Journalisten und Teile des Publikums zu uns kommen, dass sie uns eigentlich erst einmal scheitern sehen wollen. In der Volksbühne hingegen habe ich das Gefühl, dass die Zuschauer mit allergrößter Sympathie in die Aufführung kommen. Der Theaterbesuch wird einfach von diesem positiven Geist getragen. Da wollen wir auch hin. Aber auf der anderen Seite muss ich sagen: Ein Publikum, an dem man sich reiben kann, ist vielleicht das interessantere Publikum, und ich liebe unser Publikum dafür, dass wir uns an ihm reiben können, dass sie nicht unkritisch hinnehmen, was wir tun, dass sie reagieren – schriftlich, mündlich, wie auch immer. Wir haben ein fantastisches Publikum, und wir lieben das Publikum, und irgendwann wird das Publikum uns auch lieben. ...

### ***Das Theater und die Stadt***

Theater und Stadt, Stadttheater, diese beiden Begriffe bilden eine interessante Spannung. Wir wollen alle, dass die Stadt in unsere Theater kommt, und natürlich haben wir alle hier auch den Drang und die Leidenschaft, in die Stadt hinein zu wirken. Natürlich machen wir auch Theater in der Stadt – ob temporär im Palast der Republik, am Potsdamer Platz, im Jüdischen Museum oder ganz traditionell in unseren Häusern. Wir machen doch immer Theater in der Stadt. Die Theater sind ja ein wichtiger Teil der Stadt, Teil der städtischen Infrastruktur – das ist der springende Punkt. Wenn diese Theater Teile der städtischen Infrastruktur sind, was ist dann ihre wesentliche Funktion? Sie sind utopische Orte. Ich glaube, die wir hier sitzen, würden wir alle für uns beanspruchen, diese Theater als Orte der Utopie zu führen, zu leiten und weiterzuentwickeln.

Utopie, dieser Begriff – was bedeutet er in der Praxis? Es geht immer um die Eroberung des Neuen, des Niemandslandes, also des Bereiches, der bisher noch nicht betreten wurde, noch nicht existierte. Da wollen wir alle hin. Das heißt, wir wollen Neuland erobern - mit jeder einzelnen Produktion. Eben diese Leidenschaft, von der Peymann am Anfang sprach, tragen wir Theatermacher. Wir müssen schon dafür sorgen, dass die Politiker sich dann endlich mal anstecken lassen. Ich habe das Gefühl, dass von uns Künstlern immer erwartet wird, die großen Visionäre zu sein, die die Gesellschaft nach vorne bringen, die Gesellschaft selbstkritisch reflektieren und so weiter. Aber in der Politik trifft man häufig nur auf kleinkarierte Geister und mutlose Geistlosigkeit im Umgang mit Kunst und Künstlern. Da redet man dann über ein paar hunderttausend Euro, über Monate hinweg, und bekommt immer wieder nur Lippenbekenntnisse auf dem Silbertablett serviert.

Was uns tatsächlich interessiert, ist die nachhaltige Lösung unserer Finanzprobleme! Um ein bisschen konkreter zu werden: Bei der Schaubühne wurden 1,4 Millionen Euro an Einsparungen angesagt, und wir standen tatsächlich vor der Wahl: aufhören oder weitermachen. Schitthelm hat zu Recht immer auf die drohende Insolvenz des Theaters hingewiesen. Vielleicht wäre ein schnelles Ende konsequenter. Wir haben uns aber dafür entschieden, dieses Theater *nicht* an den Baum zu fahren und es fortzusetzen. Alle 250 Mitarbeiter haben sich bereit erklärt, temporär befristete Einsparleistungen zu erbringen. Doch alles hat Grenzen. Und diese Grenze ist bei uns jetzt erreicht. Und für die Zukunft gibt es irrsinnigerweise noch keine verbindliche Perspektive! Die Schaubühne wird vom Land Berlin behandelt, als sei sie ein künstlerisches Projekt, das so alle zwei, drei Jahre etwas Geld beantragt. Die Schaubühne startete ja seinerzeit als Studententheater, das von Jahr zu Jahr Geld bekommen hat. Und 40 Jahre später? Die Schaubühne hat tatsächlich noch keine Zuwendung für 2004! Das muss man sich mal auf der Zunge zergehen lassen. Wir sind in 2004, es werden Gehälter bezahlt, Schitthelm hält dafür die Rübe hin ... es ist einfach ein Skandal! Das ist einfach nicht in Ordnung!

### ***Flexibilität vs. Kontinuität***

Wir kommen ja aus der Freien Szene, wie Antje Vollmer gesagt hat. Die „Baracke“ war im Grunde ein temporäres Projekt des Deutschen Theaters und ist heute bereits Theatergeschichte. Die Sophiensäle konnten nach unserem Umzug an die Schaubühne - auch dank unserer Unterstützung - weiter bestehen. Wir kennen die kleinen Strukturen. Die kleinen Strukturen bieten viele Vorteile in ihrer großen Flexibilität. Auf der anderen Seite fehlt ihnen die Kontinuität in der Förderung. Jetzt finden wir uns absurderweise auch in der Schaubühne in einer vergleichbaren Unsicherheit wieder wie die Sophiensäle. Kein Politiker kann uns heute sagen, ob die Schaubühne 2006 noch existiert. Wir sollen jetzt erst mal 2004 und 2005 über die Runden bringen und dann sehen wir mal weiter. Es ist nicht einfach, sich in dieser Situation Tag für Tag neu zu motivieren

Hinzu kommt dann noch die spezifische Problematik des zeitgenössischen Tanzes an unserem Haus. Der Tanz hat es besonders schwer, in Berlin insgesamt. Es gibt keinen Strukturplan für den Tanz. Ich komme gerade von einer Tagung in Düsseldorf, wo es darum ging, gemeinsam mit der Bundespolitik und den Ländern einen nationalen Plan für den zeitgenössischen Tanz und das Ballett zu entwickeln. Wir haben da sehr kreative Vorschläge entwickelt und ich hoffe, dass die Politik entsprechend positiv darauf reagiert.

Aber wir reden jetzt über die Berliner Situation und ich möchte mit einer ganz klaren Forderung schließen: Die Häuser – wir, diese so genannten „Großen Bühnen“ – von uns wird doch erwartet, dass wir soviel künstlerischen Output wie möglich liefern. Wir befinden uns hier alle unter dem extremen Zwang zu sparen. Aber dennoch sollen wir so viele disponible Mittel wie möglich für die Kunst einsetzen. Als wir an der Schaubühne angefangen haben, haben wir daher einen Topf in Höhe von ca. 250.000 Euro eingerichtet, einen so genannten „disponiblen Koproduktionsetat“, mit dem wir außergewöhnliche Projekte unterstützen konnten und auch herausragende Gastspiele realisiert haben. Zum Beispiel konnte mit diesen Mitteln der belgische Regisseur Luk Perceval zweimal mit seinen Inszenierungen eingeladen werden. Ab 2005 kommt er nun fest ans Haus. Ich wage die Behauptung, dass es dazu nicht gekommen wäre, wenn es die Einladungsmöglichkeiten nicht gegeben hätte.

Aktives Geld für die Kunst freizuhalten: das ist doch das Problem an diesen Häusern! Es wird immer weniger und wenn ein Theater wie wir so einen Topf aktiver Finanzmittel einrichtet, ist das erste, was die Politik macht, uns dieses Geld wegzunehmen, uns regelrecht dafür zu bestrafen, dass wir hier innerhalb der Ensemble- und Repertoiretheater auch offene Foren herstellen wollen. Ein Blick nach Hamburg: Was Stromberg versucht hat, war sicher das andere Extrem, und deswegen ist er auch gescheitert. Wir haben versucht, einen Weg zwischen zwei festen Ensembles und disponiblen Mitteln zu gehen – und es wurde uns weggenommen. Man sollte dafür sorgen, dass diese Häuser neben den strukturellen Mitteln auch freie disponible Mittel halten können.

Und genauso hat es die Freie Szene verdient, kontinuierlichere Planungssicherheit zu erhalten. Wir entstammen der Sophiensäle-Struktur und ohne diesen Weg wären wir nicht an die Schaubühne gekommen. Die Sophiensäle haben es verdient, endlich Geld für Kunst zu erhalten - anstelle immer nur Einzelprojektanträge stellen zu müssen. Wenn wir über Kooperationen sprechen - Kooperationen zwischen Strukturen - da gehen wir teilweise auch zukunftsweisende Wege. So produzieren wir im kommenden Jahr gemeinsam mit der Akademie für Alte Musik eine Oper außerhalb der Institutionen - jedoch mit Unterstützung der Staatsoper Unter den Linden.

In diese Richtung geht auch unser zukünftiges neues Kooperationsmodell des Tanzensembles mit der Schaubühne. Wir arbeiten gemeinsam mit unserer Direktion und dem Senat daran – die Verhandlungen sind noch am laufen, deshalb möchte ich keine detaillierten Informationen

geben. Wir verfolgen den Plan, den Tanz weiterhin in der Schaubühne zu erhalten, jedoch als eigenständige Einheit, auch als Freie Company, ähnlich wie das Pina Bausch in Wuppertal praktiziert hat und wie es William Forsythe zwischen Dresden und Frankfurt praktizieren wird.

Ich sage ganz klar, um auf Ihre Eingangsfrage zu antworten: Ein eigenes Haus für den zeitgenössischen Tanz macht langfristig in Berlin großen Sinn! Wozu ich mich nicht hinreißen lassen werde, ist die Forderung aufzustellen: Räumt die Schaubühne leer und gebt sie uns! Das war nie unser Plan. Da gab es ein paar Ideen von Politikern, das in diese Richtung zu lenken. Daran erkennt man auch die Planlosigkeit der Politik: Wir wurden nicht gefragt. Da geht es uns wie Barenboim und der Opernreform. Und was bringt das Opernstruktur-Papier? 900.000 Euro wurden der Schaubühne versprochen wenn die Opernreform kommt. Die Opernreform ist da, die 900.000 Euro nicht! Auch da hat die Politik versagt!

**Antje Vollmer:** Gut, das tun wir immer, das ist unser Strukturproblem.

**Jochen Sandig:** Leere Versprechungen!

**Antje Vollmer:** Aber jetzt noch mal die Nachfrage: Es stimmt ja, dass die Schaubühne im Moment nicht nur das Haus ist, das mit einer gewissen Sorge angeguckt wird, sondern auch das Haus, das die irrlichsterndsten, unterschiedlichsten Gesichter anbietet ...

**Jochen Sandig:** Das war immer so. Die Schaubühne hatte Luc Bondy, Klaus Michael Grüber, Peter Stein, Robert Wilson, Meredith Monk und so weiter. Die Schaubühne war immer ein Haus von mehreren Gesichtern.

**Antje Vollmer:** Von der alten Schaubühne gibt es jetzt nur noch das Haus und Schitthelm, sonst ist alles neu. Das ist sicher auch ein gewisses Problem gewesen, insbesondere die Trennung von den alten Schauspielern, die dann teilweise ohne Beschäftigung waren in dieser Stadt. Das gehört auch zu dem Theaterproblem, dass große Schauspieler hier teilweise beschäftigungslos gehalten werden, obwohl sie in dieser Stadt leben.

Dann kamt ihr mit diesem völligen Neuansatz. Wenn man sagt: „Wir schreiben eine völlig neue Geschichte“, dann hätte man das, was in den Sophiensälen gewesen ist, nämlich die

Zusammenarbeit mit der Freien Szene, installieren müssen. Dafür braucht man dann eine andere Form von Organisation und Mitteln.

Die dritte Identität ist eben das ungeheuer populär gewordene Tanztheater, wo ich, auch an diesem Tisch, sagen will, dass Berlin nicht das Notwendige tut, um Sasha Waltz hier zu halten, auf Dauer jedenfalls. Es gibt sowieso immer Probleme, wenn die Leute in der eigenen Stadt groß werden, aber in diesem Fall ist es ein ganz besonderes, das zusammen mit den sonstigen Schwierigkeiten der Schaubühne kulminiert. Kann man diese ganzen Identitäten zusammen halten? – Die Erwartung, dass man die alten Schauspieler wieder sieht, den Schwerpunkt im Tanztheater, die Zusammenarbeit mit der Freien Szene ... möglicherweise ist das einer der Gründe, eines der Probleme, warum auch euer Publikum irrlüchert ...

**Jochen Sandig:** Es irrlüchert nicht. Da muss ich wirklich hart widersprechen! Dann nenne ich jetzt doch mal eine Zahl: Wir haben in der aktuellen Spielzeit eine Auslastung von 81,3 Prozent erzielt – ohne Zahlenkosmetik. Diese Zahl bezieht sich ausschließlich auf Berlin. Wenn wir jetzt die Gastspiele mitrechnen, kommen wir auf knapp 90 Prozent Auslastung. Wir erreichen damit 170.000 Zuschauer. Das ist eine Zahl, die hat uns, muss ich zugeben, selber umgehauen. Wir haben da dreimal hin und her gerechnet und es ist wahr: Wir haben in Berlin die gleiche Auslastung wie die Volksbühne. Die Volksbühne ist natürlich unser erklärter Freund gegenüber, mit dem wir uns gerne reiben, das ist ganz klar. Da konkurrieren wir auch gemeinsam um ein Publikum. Wir haben sicherlich einen großen Teil des alten ehemaligen Schaubühnen-Publikums an das Deutsche Theater und an das Berliner Ensemble – ich sage jetzt nicht „verloren“, denn wir trauern ihnen ja nicht hinterher, und sie sind ja glücklich mit dem, was sie da sehen, und wären wohl weniger glücklich bei uns. Das ist der Vorteil des vielseitigen Berliner Theaterangebots.

Wir unterscheiden uns extrem voneinander und deswegen haben wir alle vier auch solche erstaunlichen Auslastungszahlen. Dennoch haben Peymann, Wilms, Castorf und wir existentielle Finanzprobleme. Ein Witz!

Sasha Waltz und der Tanz ist ein zusätzliches Thema in diesem Zusammenhang. Ich bin heute hier eingeladen, für die gesamte Schaubühne zu sprechen, aber möchte gerne etwas zur Tanzfrage sagen. Ich will aber deutlich machen, dass es nicht richtig gewesen wäre, wenn wir jetzt an die Schaubühne gegangen wären und ein Sophiensäle-Programm fortgesetzt hätten. Denn dann gäbe es heute die Sophiensäle nicht mehr. Ich muss als Begründer der Sophiensäle

sagen: Einer Stadt wie Berlin kann doch nichts Besseres passieren, als dass die Generation nach Sasha Waltz hier einen Ort findet, an dem sie sich weiterhin entwickeln kann. Das ist doch eigentlich genau der Punkt. Wir brauchen in Berlin unterschiedliche Ebenen und Stationen, an denen sich ein Künstler entwickeln kann.

**Antje Vollmer:** So, wir sind mit dieser Runde, die sehr ausführlich war, aber die Häuser sehr gut gegeneinander profiliert hat, durch. Amelie Deuffhard hatte sich gerade noch gemeldet ...

**Amelie Deuffhard:** Ich würde gerne noch mal etwas zu den Auslastungszahlen sagen, weil einem das echt auf die Nerven geht, wenn man Theater macht. Es ist einfach ganz klar, dass wenn ein Leitungswechsel stattfindet und etwas Neues kommen soll, dass dann erst mal die Zahlen ein bisschen runtergehen können, auch mittelfristig. Das war übrigens damals bei Herrn Peymann in Stuttgart genauso. Die Abonnenten haben gekündigt und dafür kam erst mal ein junges Publikum. Das ist doch großartig! Wer sagt denn, dass immer ewig das Gleiche stattfinden soll. Das wäre doch das blanke Grauen, das wäre der Tod der Theater. Wenn ich jetzt höre, dass die Schaubühne absolut gesehen mehr hat als diverse der anderen hier vertretenen Häuser, aber weiterhin immer kolportiert wird, denen geht's so schlecht ... ich wusste das auch nicht, weil immer in der Zeitung steht, ihr habt zu wenig Publikum – das ist doch absurd.

**Antje Vollmer:** Dazu ist eine Anhörung auch gut.

**Amelie Deuffhard:** Da sind jetzt eben mehr Fahrradfahrer, hier sind Mercedes-Fahrer und Fahrradfahrer gemischt, das ist doch super! Veränderungen im Programm sind *natürlich* verbunden mit Veränderungen beim Publikum.

**Jochen Sandig:** Es gab viele, die gesagt haben: „Ihr habt einen Standortnachteil im Westen.“ Ich sehe das nicht so. Wir sind das einzige Theater mit zwei Ensembles und wir haben keinen Standortnachteil. Natürlich kommen viele Zuschauer aus dem Prenzlauer Berg und aus Mitte zu uns. Übrigens noch was: Wenn Ostermeier die Arbeit zu Beginn mit Jutta Lampe und all diesen prominenten Schauspielerinnen und Schauspielern fortgesetzt hätte, da hätten doch alle geschrien: „Spinnt der? Ist der großenwahnsinnig?“ Er hat mit seinem Baracken-Ensemble die Arbeit fortgesetzt, das war ein radikaler Neuanfang. Jetzt kommen diese Schauspieler langsam zurück ans Haus. Es war ja keine Vertreibung aus dem Paradies, die Schaubühne war

ja längst kein Olymp, kein Paradies mehr. Die Schaubühne lag doch am Boden – und die versammelten Schauspielkritiker, die hier sitzen, haben sie doch auch entsprechend ‚gewürdigt‘ in ihren Kritiken. Um dann später weiter zu meckern: „Die glorreiche Schaubühne, was findet jetzt hier statt? Der Ostermeier hat dieses Haus nicht verdient!“ Bei aller Würde – ein bisschen Selbstkritik wäre angezeigt an der Stelle. Man muss den Dingen einfach Zeit lassen.

Wenn ich von Utopie spreche, dann ist eine der größten Utopien dieses Theater der Faktor Zeit. Zeit zu haben, nachzudenken, ein Stück zu inszenieren: Lange Probenphasen, lange Endeinrichtungsphasen – das ist existentieller Luxus fürs Theater, der an diesen Häusern möglich ist. Das kenne ich so von der Freien Szene nicht. Wenn man an solch einem Ort arbeitet, wird natürlich zu Recht die höchst mögliche Kunst erwartet. Wir wiederum haben auch unsere berechtigten Erwartungen. Entweder man ist an so einem Haus verankert und kann die Möglichkeiten, die einem zugesichert sind, nutzen, oder begibt sich in die Wirrnisse des risikoreichen Freien Theaters, was möglicherweise mit anderen Vorteilen verbunden ist. Man kann uns jedoch nicht sagen: „Geht da mal hin und wir behandeln euch dann weiterhin wie die Freie Szene!“ Das funktioniert eben nicht. Entweder man steht dazu, man möchte diese Orte, oder man entscheidet sich dagegen. Das ist auch das, was Schitthelm immer gesagt hat: „Sagt doch mal endlich, ihr wollt diese Schaubühne nicht mehr, dann wissen wir wenigstens, woran wir sind!“

Und zu den Werkstattfragen kann ich nur sagen: Wir haben das durchgerechnet und festgestellt, dass wir real nichts sparen würden. Was ich vorschlagen würde, praktiziert die Schaubühne seit vielen Jahren: Immer dann, wenn die Werkstätten nicht an einer aktuellen Produktion arbeiten, können Künstler der Freien Szene die Werkstätten nutzen, und ...

(Amelie Deuffhard lacht)

**Jochen Sandig:** ... ja, natürlich, das findet immer wieder statt. Nicht unentgeltlich, aber zu einem Sondertarif. In den letzten Jahren war unsere eigene Produktivität allerdings so hoch, dass es kaum freie Kapazitäten gab. Die Schaubühne hat früher fünf Produktionen pro Spielzeit gemacht, wir haben das auf zehn gesteigert.

**Antje Vollmer:** Das ist ja gerade der Vorteil des „Hildesheimer Modells“, das wir bei der letzten Anhörung diskutiert haben: Dort arbeiten Freie Szene und Stadttheater sehr eng zusammen, nutzen Werkstätten gemeinsam, teilweise auch die Schauspieler, mischen so das Publikum und vermengen damit zwei unterschiedliche Szenen. Das ist aber in so einer Stadt sicher ein bisschen anders. Wenn es jetzt keine Wortmeldungen mehr gibt, würde ich doch noch mal die Frage nach dem Theatertreffen stellen. Wenn ihr sagt, ihr braucht diese Gelder für solche Freien Kooperationen. Ist das nicht eine sinnvolle Alternative, die Gelder vom Theatertreffen dafür zu nehmen?

### ***Berliner Theatertreffen***

**Jochen Sandig:** Nein, bitte nicht! Das darf man doch nicht alles in einen Topf werfen! Das Theatertreffen ist eines der am besten funktionierenden Festivals im deutschsprachigen Raum. Das ist ein bisschen wie die Deutsche Meisterschaft für Theaterschaffende, da fiebern viele Künstler darauf hin. Man darf nicht vergessen, dass eine Einladung einer Sophiensäle-Produktion von Sasha Waltz zum Theatertreffen mehr zu ihrer Wertschätzung in Deutschland als all die internationalen Gastspiele beigetragen hat. Über die Abschaffung des Theatertreffens müssen wir uns sowieso nicht unterhalten, weil der Bund sich entschieden hat, dieses Theatertreffen in Zukunft mit 1,5 Millionen Euro als so genannten „Leuchtturm“ zu subventionieren.

### ***Internationalisierung***

Die Frage, die ich vorhin aufgeworfen habe, ist folgende: Wie kann es gelingen, dass diese Häuser ihre Bedürfnisse nach Internationalisierung umsetzen können und Künstler aus dem Ausland integrieren können? Nehmen wir dieses Beispiel mit Perceval, weil es in dem Zusammenhang sehr gut passt: Luk Perceval war beim Theatertreffen mit „Schlachten!“ und danach mit zwei weiteren Produktionen bei uns zu Gast. Das haben wir aus diesem so genannten frei disponiblen Etat finanziert, den es heute nicht mehr gibt. Wenn ich heute einen interessanten Choreographen sehe oder Ostermeier einen Autor oder Regisseur entdeckt, den man gerne mit einem Gastspiel einladen würde, dann haben wir schlicht nicht das Geld. Wir können beim Hauptstadtkulturfonds einen Antrag stellen, in der Hoffnung, dass er durchkommt oder auch nicht, aber wir bräuchten im Grunde nach wie vor eine künstlerische Handkasse. Es sind ja geringe Beträge im Verhältnis zu der Gesamtzuwendung – damit könnte man frei, schnell, feuerwehrartig reagieren. Dieses Geld ist uns genommen und damit ist uns im Grunde auch eine gewisse Handlungsmöglichkeit, ein Reagieren-Können auf

aktuelle Entwicklungen, genommen. Das ist für mich aber ein essentieller Bestandteil von zeitgenössischem Theater: reagieren zu können auf künstlerische Entwicklungen.

**Iris Laufenberg** (aus dem Publikum): Danke, Herr Sandig, dass Sie das so schnell abgebugelt haben. Ich bin die Leiterin des Theatertreffens, Iris Laufenberg. Mich würde schon interessieren, was Sie, Frau Vollmer, umtreibt, diesen Punkt hier in dieser Runde besprechen zu wollen. Ich will einfach nur noch mal deutlich machen – weil hier viele Zahlen genannt wurden – dass das Theatertreffen eine 100-prozentige Platzausnutzung hat, seit 40 Jahren immer wieder heftig umstritten ist und 24.000 Besucher hat. Wir könnten mehr anbieten, wenn wir das schaffen würden. Es soll ja aber ein Fest und ein Rahmen bleiben. Wir könnten da auch noch länger spielen und mehr Leute einladen

Die Jury ist über die 40 Jahre immer in einer anderen Besetzung gewesen und das Theatertreffen ist immer gleich umstritten gewesen. Die Jury besteht diesmal aus sieben Juroren, die 520 Reisen gemacht haben, 340 Inszenierungen gesehen haben – es wird da hart gerungen. Ich will betonen, dass Meg Stuart, René Pollesch, Stemann, also viele Regisseure, die auch im Deutschen arbeiten, beim Theatertreffen berücksichtigt wurden, genauso wie Breth oder auch Luc Bondy, etc. Es ist sozusagen eine Mischung passiert, es werden mehr Strömungen verfolgt, die nicht die alten, etablierten sind. Es ist ein Bestandteil des Theatertreffens, dass es umstritten ist, das gehört einfach dazu, und das brauchen wir auch und das ist auch herzlich willkommen. Mich würde wirklich interessieren, was Sie veranlasst hat. Danke schön.

**Antje Vollmer:** Jedenfalls keine machtpolitische Position oder ein Beschluss, den ich in irgendeiner Hosentasche hätte – ganz abgesehen davon, dass ich diese Macht gar nicht hätte. Mich haben einfach unkonventionelle Fragen interessiert, nämlich ob das Theatertreffen noch zeitgemäß ist. Ich habe das ja erklärt, aus welcher Geschichte es kommt. Zum zweiten, dass es sich um eine Kritikerjury handelt und diese Kritiker ihre Kritiken ja sowieso in jeder Zeitung auch schreiben können. Man kann für 49 Euro schnell nach Zürich oder nach München fliegen und die Stücke vor Ort ansehen. Ich frage mich, ob man dann dieses Geld nicht zeitgemäßer im Sinne einer internationalen Kooperation einbetten könnte, was in Anbetracht dessen, dass es heute im Theater an internationaler Vernetzung mangelt, vielleicht besser wäre.

Ich träume ja davon, irgendwann mal eine Anhörung zu machen „Die Theaterkritiker und das Theater“. Bei der ersten Theateranhörung, Herr Peymann, hatten wir den Vorschlag gemacht, ein Kritiker solle im Theater nach der Vorstellung seine Kritik vor Publikum vorlesen.

**Claus Peymann:** Diese Art von Masochismus würde ich nie öffentlich fördern. Ich würde gerne noch einen Satz zum Theatertreffen sagen, weil ich der Meinung bin, dass das Theatertreffen auf jeden Fall erhalten bleiben sollte. Das Theatertreffen hat nur ein Problem: Wie gut oder wie schlecht ist die Jury? Da gibt es natürlich immer gute oder schlechte Jahre. Eine Zeit lang gab es eine Jury, die gerne ein bißchen Politik gemacht hat und einen bestimmten Regie-Stil gefördert hat. Das geht nun aber schön langsam wieder vorbei. Ich sehe das auch unabhängig von der inzwischen vergangenen „Inselsituation“ Berlins, für die man das Theatertreffen ja erfunden hatte. Es ist inzwischen eine wunderbare Messe für uns Theaterleute geworden– einmal im Jahr zeigen wir, was wir können, wenn man auch oft darunter leidet, wie beschissen die jeweilige Auswahl ist. Ich bin ja ein alter Hase des Theatertreffens (fast 20 Nominierungen allein als Regisseur!). Ich war auch an vielen Staatsstreichen gegen das Theatertreffen beteiligt. Die sind alle gescheitert. Manchmal haben wir gedacht, wir sollten es machen wie die Filmleute. Da ist immer einer beteiligt, der selber im Film arbeitet. Damals hat man dagegen gehalten und gesagt: „Na, dann lädt der Flimm doch nur den Flimm ein.“ Das ist völliger Quatsch, der Flimm wird gar keinen Flimm einladen, sondern eher das Gegenteil tun. Leider gehen die Journalisten eher von sich und nicht von den Theaterleuten aus. Das hätte ich gut gefunden: Eine Jury, wo dann meinethalben eine Frau Lampe drin sitzt oder ein Hegemann, oder egal wer – nur, dass dort einer drin sitzt, der einen bestimmten Punkt mit reinbringen kann, nämlich die Liebe zum Beruf. Manchmal geht das verloren, weil die Kritiker ja nicht imstande sind, wirklich zu lieben. Und das ist der Teil, den ich in Bezug auf Gemeinsamkeit bereit bin zuzulassen: Dass wir Theaterleute alle die Schauspieler lieben, und lieben können, für eine Aufführung, für einen Moment. Kritiker können nur bewerten. Das ist die ewige Grenze und die große Mauer, die zwischen der Kritik und uns steht. Bewerten kann man ja nicht liebend. Man liebt blind, mit allen Instinkten - und das kann selbst der dümmste Schauspieler. Er ist insofern kompetenter als der intelligenteste Kritiker. Darum wäre es manchmal schön, wenn in so einer Jury einer drin säße, der das begreift.

**Jochen Sandig:** Aber wir haben doch sowieso zwei Theatertreffen, eines findet doch jedes Jahr im BE statt...

**Bernd Wilms:** Nun soll die Mauer wieder aufgebaut werden, diese Mauer steht ja offenbar. Ich finde nicht, dass sich Theaterleute selber bei einem Festival präsentieren sollen, auch nicht mit dummen oder klugen Schauspielern. Ich bin sehr dafür, dass das Theatertreffen so erhalten bleibt, wie es ist. Ich finde es ein bisschen schade und bin in dem Punkt kein Festwochen-Freund, dass die Aufführungen sich nicht mehr die Räume suchen dürfen, die die richtigen Räume für die Aufführungen sind. Wir haben vor ein paar Tagen die Kimmig'sche „Nora“ im Deutschen Theater gehabt, und das war unendlich viel schöner, als es in der Schaperstraße war – weil es buchstäblich in das eine Theater besser hinein passt als in das andere. Es ist ja vor dieser Festwochen-Lösung fast immer so gewesen, dass es je nach verschiedenen Erfordernissen dieser Aufführungen verschiedene Schauplätze gab. Das hat mir besser gefallen.

**Iris Laufenberg** (aus dem Publikum): Da muss ich ganz kurz drauf reagieren. Es ist so gewesen, dass das Deutsche Theater und das BE das letzte Mal leider nicht fürs Theatertreffen zur Verfügung standen. Ich hätte wahnsinnig gerne Aufführungen gezeigt. Und noch ein anderer Aspekt: Das Theatertreffen ist auch eine Plattform für internationalen Austausch! Das heißt, es gibt Festivalmacher, die zwei Wochen da sind, die mit der Jury reden, die sich die Sachen angucken, die Gastspiele einladen – die Stücke gehen dann durch die Welt, das wird vom Goethe-Institut organisiert. Es gibt das Internationale Forum; wer mal da war, weiß wie wichtig das ist.

**Carl Hegemann:** Ich habe die wesentlichen Impulse für meine Arbeit tatsächlich beim Forum Junger Bühnenangehöriger gekriegt, obwohl ich damals schon zu alt war für dieses Forum. Komischerweise stimme ich diesem allgemeinen Trend zu: Dieses Theatertreffen als deutschsprachige Leistungsschau ist wichtig, selbst wenn die Auswahl noch so befremdlich sein mag. Es ist immerhin eine historische Auswahl, die von einem historisch zustande gekommenen Gremium gemacht worden ist. Das ist immer interessant. Auch wenn man sich beleidigt fühlt – auch wenn sich die Volksbühne zurzeit nicht so richtig beschweren kann, obwohl es auch Seltsamkeiten gibt: „Warum das und warum nicht das?“ Aber man braucht so etwas und es ist für Berlin und für die Leute, die sich überhaupt für Theater interessieren, total klasse, im Laufe der Jahre zu sehen, was es da gibt und was es da nicht gibt – möglicherweise auch im Laufe der Jahre die wachsende Irrelevanz dieser Kunstform mit Schrecken zu erkennen. Auch das ist teilweise dokumentiert.

**Jochen Sandig:** Wir sollten nicht über Fragen diskutieren wie „Was sollen wir abschaffen, damit wir was anderes machen?“ Ich unterstelle nicht, dass Antje Vollmer das mit ihrer Frage gemeint hat, aber ich finde, wir sollten uns nicht gegeneinander ausspielen lassen, wie es die Politik gerne versucht. Es gibt solche Tendenzen in der Politik. Die Frage ist: Was kann das Ensemble-/Repertoiretheater von der Freien Szene lernen? Was kann die Freie Szene wiederum an Vorteilen nutzen, möglicherweise durch die Existenz dieser Häuser, und wie kann eine Kooperation zwischen der Freien Szene und den Häusern stattfinden? Ich glaube, dass da die Grenzen viel fließender sind als viele wahrhaben wollen. Es gibt ja auch Beispiele: Constanza Macras arbeitet an den Sophiensälen, am HAU und an der Schaubühne. Sie realisiert völlig unterschiedliche Produktionen an diesen Häusern. Ich finde es legitim, dass so etwas stattfindet.

Und die Frage ist: Will man, dass die hier versammelten so genannten „Großen Bühnen“ flexibler werden? Will man es nicht, zementiert man die Verhältnisse. Dann hat man eben keine Reform, sondern auf der einen Seite die kreative aber arme Freie Szene und auf der anderen Seite die gut ausgestatteten Häuser, die immer weniger produzieren können, weil die Apparate immer mehr Geld kosten. Da muss doch etwas zusammen kommen. Dafür braucht man doch einen Plan, einen stadtübergreifenden Plan!

**Antje Vollmer:** Jetzt sind wir erst mal am Ende dieser Runde, die ich sehr intensiv fand – insbesondere im Herausfiltern der Unterschiede der Häuser. Aber sie war auch erstaunlich kooperativ. An der Stelle bin ich echt verblüfft. Ich hatte zwar dieses „Wir wollen uns nicht unter einem Dach vereinnahmen lassen“ erwartet – aber trotzdem gibt es hier ja offensichtlich so eine Art von Korpsgeist, der sich seine Fläche und auch sein Publikum sucht und aufteilt. Das finde ich jedenfalls sehr interessant.

Wir müssen trotzdem als Merkposten für die nächste Runde noch mal etwas genauer herauskriegen: Wo ist denn echt etwas zu machen? Die Frage mit dem Theatertreffen war eine offene Frage – das wird hier kollektiv massiv verteidigt. Das ist ja auch ein Ergebnis.

Man muss trotzdem noch mal fragen, unter Herausarbeitung der Besonderheiten der Häuser: Wo sind denn Reformen noch möglich? Wo ist dann Kosteneinsparung? Wo ist Kooperation, die auch etwas bringt, die künstlerisch etwas bringt, weil sie technische Kosten reduziert? Wo ist da was zu machen? Darauf werde ich in der nächsten Runde etwas mehr achten.

## Teil II: Die „Kleinen“ und die Szene

**Antje Vollmer:** Jetzt kommen wir zu den „Kleinen“. Wir haben da ein paar Assoziationen: Gibt es bei den „Kleinen“ ein anderes Publikum als bei den „Großen“? An welchem Tropf hängt man? Was ist mit dem Hauptstadtkulturfonds? – Adrienne Goehler ist ja auch dabei. Und dann: Haben die „Kleinen“ andere Räume? Konkurrieren die auch um bestimmte Szenen?

Als erstes bitte ich Amelie Deuflhard von den Sophiensälen; ich muss nicht mehr so eine lange Vorstellung machen, das kostet nur Zeit. Amelie Deuflhard kennt auch jeder: seit 1999/2000 künstlerische Leitung und Geschäftsführung der Sophiensäle in Berlin-Mitte, nach vielen interessanten Vorarbeiten, auch in der Freien Szene. Die Sophiensäle haben 62 Premieren im Jahr, eine ganze Menge. Anzahl der Vorstellungen: 350; Anzahl der zahlenden Besucher 28.250; Zuschüsse: 500.000 Euro; hier steht Ergebnis nach Zuschüssen/Zuwendungen: 0 – also schwarze Zahlen; Platzauslastung: 84 Prozent. Das klingt nach einer richtigen Erfolgsgeschichte.

### Sophiensäle

**Amelie Deuflhard:** Das sind die Zahlen von 2002, das sind jetzt schon wieder viel mehr geworden. Aber ich wollte eigentlich jetzt nicht über Zuschauerzahlen reden, wir haben 40.000 im letzten Jahr gehabt und ich glaube über 400 Vorstellungen. Das Problem scheint mir zu sein – wenn ich Ihre Ausführungen aus politischer Sicht höre –, dass alles was wir tun, immer direkt an Einsparmöglichkeiten gemessen wird. Wenn ich hier den Titel der Veranstaltung angucke, habe ich, wie die Kollegen auch, ein paar Probleme. Ich würde nicht sagen: „Konkurrenz oder Reform?“, sondern „Stagnation oder Reform?“. „Event“ glaube ich, spielt in dem, was wir heute besprechen, eher eine geringere Rolle. Wenn es um das geht, wozu ich etwas beitragen könnte, dann würde ich auch sagen: „Projekt oder Ensemble?“, weil das in dem Zusammenhang, den wir hier verhandeln, das entscheidende Gegensatzpaar wäre. Konkurrenz und Kooperation: das schließt sich nicht aus, sondern das bedingt sich, und ist für uns alle ganz selbstverständlich. Kooperation hat für mich erst mal relativ wenig oder nur begrenzt was mit Einsparmöglichkeiten zu tun. Nach dem, was wir gerade eben gehört haben, kann man nur sagen, es gibt offensichtlich keine Probleme: Alle großen Häuser schreiben schwarze Zahlen, alle haben unglaublich viele Zuschauer, eine ganz, ganz hohe Auslastung. Alle haben viel zu wenig Geld, das war auch klar.

### ***Die soziale Situation der „Freien“***

Im Freien Bereich, in dem ich mich bewege, sieht die Situation unter dem Aspekt betrachtet anders aus. Ein Haus wie die Sophiensäle hat nur eine Förderung, die nicht mal ausreicht um die Basisstruktur zu finanzieren. Alle Projekte, die bei uns stattfinden, müssen aus anderen, auch meist öffentlichen Töpfen finanziert werden. Das klingt erst mal günstig, und relativ bekannt ist der Ort auch. Er kostet auch viel weniger als die „Großen“. Das Modell hat natürlich Vorteile, hat aber auch große Nachteile. Das finde ich ganz wichtig, das mal einmal öffentlich zu sagen: Die Companies und Gruppen, die in den Sophiensälen oder auch im Hebbeltheater auftreten, die sind alle das, was als Ich-AG heutzutage angeblich ein Modell sein soll. Das sind zum größten Teil Menschen, die, wenn sie frei arbeiten, sozial relativ un abgesichert sind, und die sich, wenn sie Glück haben, immer wieder von Projekt zu Projekt finanzieren.

Wenn man das als Sparmodell oder Reformmodell im Auge hat, muss man doch auch immer mit bedenken, was es tatsächlich bedeutet – und ob man das ausweiten möchte, dass unsere gesamten Arbeitsverhältnisse zunehmend auf völlig ungesicherte Verhältnisse hinauslaufen. Da sehe ich tatsächlich ein großes Problem. Das ist in der Freien Szene nicht zu vermeiden, aber das sollte natürlich nicht dazu führen, dass man sagt: Die machen das doch toll und billig. Wir können das doch hier auch überall so einsparen. Das geht einfach in den Häusern nicht.

### ***Ein anderes Publikum?***

Was wir inhaltlich machen? Da würde ich am liebsten auf diesen Untertitel, den wir hier haben, eingehen. Einerseits gibt es ein anderes Publikum und andererseits diese „Räume und Träume“-Geschichte. Ein anderes Publikum? Das kommt ein bisschen auf die Häuser an. Ich würde schon sagen, dass es an Häusern wie der Volksbühne, der Schaubühne, dem Hebbel und den Sophiensälen auch viele Überschneidungen gibt, und natürlich gibt es ein Theaterpublikum, das an allen Häusern ist. Was wir erreichen, indem wir projektweise arbeiten und die Künstler, mit denen wir arbeiten, sehr viel stärker an Themen und an einer differenzierten Betrachtung unserer Realität arbeiten lassen, ist, dass ganz andere Publikumsschichten ins Theater gehen: Leute, die normalerweise überhaupt nicht ins Theater kommen. Sprich: Ein Projekt, das kein Klassiker ist, sondern zum Beispiel ein Projekt über Globalisierung, würde dann mit anderen Veranstaltungen flankiert. Da kommen ganz viele Menschen, die sich für ein spezifisches Thema interessieren, die aber kein originäres

Theaterpublikum sind. Oder bei einer Choreographin wie Constanza Macras, die sehr stark in der Clubszene und in anderen Szenen verankert ist, kommt einfach durch die Tatsache, dass sie Projekte macht, und durch die Art und Weise, wie die ästhetisch strukturiert sind – wie sie sich mit Realität beschäftigt – ein Publikum ins Theater, das zu 50 Prozent vorher überhaupt noch nie im Theater war. Das ist meine Idee: dass man Theater auf eine Art und Weise machen kann, dass es nicht um ein begrenztes Publikum geht, sondern dass in so einer großen Stadt wie Berlin das Publikum quasi beliebig erweiterbar ist. Was wir als Macher in den verschiedenen Institutionen machen, ist, ein Fundament zu schaffen, so dass ganz viele Leute sich auch noch einem Diskurs aussetzen. Wir gehen nicht von einem sehr begrenzten bürgerlichen Publikum aus. Wenn es auch groß ist – mehr wird es nicht. Deshalb müssen wir hauen, und keilen uns um Auslastungen oder ein paar Menschen.

### ***Wider den Event***

Überhaupt ist es so, dass die Überlegungen von uns als Machern eben nicht ausgehen von: „Wie spare ich am besten?“, oder: „Wie finde ich am besten Publikum?“ Das wäre die typische Event-Konstruktion. Ein Event ist für mich eine Veranstaltung, wo man sich am Anfang überlegt: „Wie mache ich meine Veranstaltung so, dass sie am Schluss richtig voll wird?“ Die Mixtur ist sehr einfach: Man nimmt drei berühmte Schauspieler, einen bekannten Regisseur. Man könnte dann, um noch eins drauf zusetzen, einen sehr aparten Ort nehmen, den vielleicht vorher noch keiner kannte. Dann holt man sich eine teure und sehr versierte Event-Agentur, die mit sehr viel Geld Werbung dafür macht und schon hat man sein Event und man kann immerhin relativ sicher sein, dass es funktionieren wird.

Ich glaube, niemand von den Theaterleitern, die heute hier sind, macht so Theater. Bei uns allen steht am Anfang die Idee. Natürlich überlegen wir uns trotzdem: „Wie kriegen wir für das, was wir machen, auch Publikum?“ Nur kommt das hinterher. Wir überlegen uns zuerst: „Wie transportieren wir eine Idee?“ Eine Idee von Theatermachen, die Idee eines einzelnen Stücks, einer Reihe - eine Gesamtkonzeption, ein Festival. „Wie bringen wir das so in die Stadt, dass die Leute kommen?“ Das ist aber ein gänzlich anderer Vorgang, als sich mal so ein Event zu Recht zu stricken.

### ***Räume und Träume***

In puncto „Räume und Träume“ würde ich eigentlich gerne an das anknüpfen, was Carl Hegemann gesagt hat. Es gibt die Möglichkeit für Künstler – vielleicht ist das auch eine Möglichkeit, die jüngere Künstler zunächst mal gerne wahrnehmen – in die Stadt

hineinzugehen und sich in der Stadt mit ganz verschiedenen Räumen auseinanderzusetzen. Sasha Waltz ist zum Beispiel eine Künstlerin, die darin sehr versiert ist und ganz besonders wichtige Arbeiten eigentlich immer in einer Konfrontation direkt mit Orten gemacht hat: „Allee der Kosmonauten“, das Stück, mit dem die Sophiensäle eröffnet wurden, ist ein sehr gutes Beispiel. Da gab es einfach Recherchen vor Ort – und die wurden dann wieder in den Theaterraum zurückgeführt.

Es gibt auch die Möglichkeit, Räume zu bespielen, und zwar nicht als Event zu bespielen, sondern weil sich anhand dieser Räume inhaltliche Fragestellungen aufwerfen. Das ist genau der Punkt. Da greife ich auch gerne Carl Hegemanns Mauerzitat auf. Wenn man mal nachdenkt, was in Berlin im Moment eigentlich an wirklich Interessantem passiert, beziehungsweise, was in den letzten Jahren in Berlin an Interessantem verpasst wurde, dann kann man doch mal konstatieren – wenn ich jetzt mal an Räume denke – dass ein Großteil der wichtigen DDR-Architektur und auch die Mauer komplett abgebaut wurden. Abgebaut, zerstört – das ist aus meiner Sicht eine Art von Ausradieren der Geschichte. Dass es dann Künstler gibt, die sich genau damit auseinandersetzen wollen, nämlich in so eine Wunde der Stadt zu greifen, die ganz schnell wieder heil werden will – (heil heißt, so wie sie vor dem Krieg war oder so wie sie in die Zukunft wie auch immer gedacht sein könnte, aber unter Vernachlässigung der DDR-Geschichte und der letzten 50 Jahre der Geschichte unserer Stadt) – das ist ein interessantes Phänomen. So auch die Mauer, die ja nun gar nicht mehr da ist, obwohl sie, da stimme ich Carl Hegemann zu, immer schon eine riesige Tourismusattraktion war, es auch weiterhin gewesen wäre, und wo man sagen kann, dass wir mal ein Primat der Politik und nicht ein Primat der Wirtschaft hatten, was ja eher selten ist in unserem Land. Wir radieren genau dies alles, was an die Teilung unseres Landes erinnern könnte, möglichst schnell aus. Eines der wenigen Gebäude, das noch übrig geblieben ist – nicht mehr lange auch das – ist der Palast der Republik.

**Antje Vollmer:** Das dachte ich mir, dass wir darauf kommen.

**Amelie Deuffhard:** Das war ja quasi unvermeidlich, wenn wir „Räume und Träume“ sagen. Der Palast der Republik ist ein interessantes Gebäude, wird aber oft als unbenutzbare Ruine beschrieben. Aus meiner Sicht ist eine Ruine ein Gebäude, das langsam zerfallen ist. So würde ich jetzt mal ganz oberflächlich „Ruine“ definieren. Der Palast der Republik ist ein dekonstruiertes Gebäude – von Menschenhand und mit politischem Willen – ein Gebäude,

das sich heute als Rohbau darstellt und in dem eigentlich von dem, was da mal war, außer den Grundmauern nichts mehr übrig ist. Der Palast ist aber voller Erinnerungen ganz vieler Menschen einer Zeit und eignet sich dadurch extrem gut als Projektionsfläche. Mit Projektionsflächen arbeiten wir im zeitgenössischen Theater schon länger. Insofern ist es wenig erstaunlich, dass eine Menge von Künstlern unmittelbar seit seiner Schließung ein Auge auf den Palast der Republik geworfen hat. Es geht um Projekte, die man da machen könnte.

Es gibt auch viele andere Orte, zum Beispiel dieses ehemalige Kaufhaus, was Constanza Macras mit „Back to the Present“ bespielt hat. Die Idee, dass sie sich einen Realraum als Bühnenraum aneignet und damit noch mal einen ganz anderen kreativen Input hat – das ist eben eine Möglichkeit, die man im Freien nutzen kann. Das ist eine Möglichkeit, bei der gerade auch jüngere Künstler mit ihren Arbeiten politisch intervenieren können und wirklich spannende Arbeiten machen können – indem sie eben nicht erst mal die Blackbox des konventionellen Theaterraums haben, sondern offene Räume. Im Fall Palast der Republik hätte man ein schönes Beispiel, weil der besonders aufgeladen ist mit Erinnerung aus ganz vielen verschiedenen Bereichen.

**Jochen Sandig:** Das spart erhebliche Bühnenbildkosten.

**Amelie Deuffhard:** Ob das jetzt wirklich Kosten spart? Da will ich jetzt erst mal nichts zu sagen. Trotzdem muss da noch ein kleines politisches Statement dazu: Es ist absolut unverständlich, mit welcher Verve sich die ganze politische Kaste gegen dieses Projekt gewendet hat, mit einer Verve, die eigentlich niemand nachvollziehen kann. In der Bevölkerung Berlins, überregional, international, bei allen Künstlern, mit denen ich in diesem Gebäude war, gibt es eine solche Faszination, dort etwas zu machen, dass es mir absolut nicht nachvollziehbar ist, warum es da so eine Opposition gibt.

Das Problem, das meines Erachtens dahinter steht, ist tatsächlich, dass wir in dem ganzen Kunstbereich zunehmend Pressionen feststellen können in Bezug auf eine freie Arbeit, die auch politisch interveniert. Ich glaube aber, dass politisch zu intervenieren und auch subversiv zu sein, eine ureigenste Aufgabe von Theater sein muss. Wenn wir das nicht mehr machen, dann können wir auch nach Hause gehen oder in der Bank arbeiten, – ich will jetzt nicht sagen in der Politik, aber das wäre dann eine Möglichkeit. Insofern glaube ich: „Räume und Träume“, das ist tatsächlich ein ganz wichtiger Ansatzpunkt. Das ist ja auch kein sehr

spezifischer Ansatzpunkt, den es nur in Berlin gibt. In anderen Städten, wenn man mal an die Ruhr-Triennale denkt oder auch an die Ruhrfestspiele, werden solche Projekte, gerade auch solche Außenprojekte, die sich mit der Vergangenheit und auch in mit der Zukunft einer Region beschäftigen, ja hoch subventioniert, während das in Berlin offensichtlich ein Problem ist.

**Antje Vollmer:** Ich habe ja hier die Rolle der Moderatorin, deswegen – obwohl es mich sehr kitzeln würde – will ich dazu nicht Stellung nehmen, sondern den nächsten Redner ankündigen. Nur kurz: Die Behauptung, dass dieses Land sich nicht seiner Vergangenheit stellt, würde ich allerdings wirklich in Frage stellen. Um mal eine Notiz zu machen: Wir bauen keine Theater, wir bauen auch keine Kirchen, wir bauen einen Tempel für die Demokratie – da hat Herr Peymann einiges dazu gesagt – und wir bauen Museen. Die einzigen Neubauten sind Museen. Da muss man irgendwann auch einmal über die Zukunftsaussichten und über die „Grüftigkeit“ in der Grundstimmung des Landes nachdenken. Das ist dann auch eine Frage der Sensibilitäten. Und dann soll man sich bitte auch ehrlich machen, ob es die eigene Geschichte ist, die man meint, oder ob man sich für bestimmte Projekte die Geschichte von anderen aneignet. Da hätte ich auch ein paar Nachfragen. Aber damit genug.

## **Hebbel am Ufer / HAU 1-3**

**Antje Vollmer:** Matthias Lilienthal von HAU 1-3, das jüngste Haus. Seit September 2003 ist er künstlerischer Leiter und Geschäftsführer der Neuen Hebbeltheater GmbH HAU 1-3, hat vorher vieles in der Freien Szene gemacht, aber auch zum Beispiel als Regieassistent am Wiener Burgtheater gearbeitet, war Dramaturg am Theater Basel, unter der Direktion von Frank Baumbauer, stellvertretender Intendant und Dramaturg an der Volksbühne – er kennt sozusagen beide Extreme. Er ist für Theater der Welt in Bonn, Düsseldorf, Köln und Duisburg Programmdirektor gewesen und jetzt in dem neuen Haus, das sehr erfolgreich begonnen hat. Die Frage ist: Ist das gut für die Szene oder konkurriert das mit der Szene, auch mit den Freien?

**Matthias Lilienthal:** Mit der Freien Szene hatte ich, bevor ich am Hebbeltheater gelandet bin, noch nie etwas zu tun.

**Antje Vollmer:** Ach so, Theater der Welt ist nicht Freie Szene?

**Matthias Lilienthal:** Ne, das ist so'n richtig fetter Luxusdampfer.

**Antje Vollmer:** Aha.

**Matthias Lilienthal:** Die Entbehrungen des Lebens begegneten mir eher ein bisschen später.

**Antje Vollmer:** Auch etwas Neues, dass in den festen Häusern die Leute immer so echt alternativ aussehen ...

**Matthias Lilienthal:** ... na, ich mach so Stadtteiltheater. Ich dachte, für die Grünen machste Theater für Kreuzberg. Eigentlich sind wir so, wie unsere Werbekampagne, man braucht nur unsere Plakate zu zeigen, da sieht man Menschen, die Boxer sind, irgendwie nach dem Training, die haben ein paar blutige Flecken im Gesicht, vielleicht haben sie slawische Eltern, vielleicht russische, vielleicht polnische Eltern. Das, was wir da versuchen, ist, einen Ort zu finden, wo eine andere Auseinandersetzung stattfindet. Da sind ein paar Themen für uns wichtig, die für den Bezirk wichtig sind: Was ist aus '68 geworden? Was ist aus gesellschaftlichen Utopien geworden? Das ist in erster Linie ausschlaggebend: der Hass auf '68 und der Weg, den das in die Institutionen gefunden hat.

Ein anderes Thema, das wir jetzt behutsam und langsam angehen, ist, dass die Migranten der dritten Generation rund um das Hebbel-Theater herum wohnen. Nicht so direkt, unten da Stresemannstraße, Hallesches Ufer, da sagen sich sozusagen Hund und Katze Gute Nacht, auch bis zum nächsten Kebapstand muss man erst mal 20 Minuten laufen. Aber es gibt eine aufregende türkische Filmemacherszene mit Neco Çelik, Züli Aladag, Fatih Akin und vielen anderen, und das ist eine Szene, die dageblieben ist, als die Berliner Boheme Anfang der neunziger Jahre mit Jochen (Sandig) nach Mitte gezogen ist. Jetzt sind sie die Kings von Kreuzberg, und das ist ja auch etwas, was klasse ist.

Was wir versuchen an dem Haus ist schlicht und einfach, internationale Arbeit, freie Gruppenarbeit und Tanzarbeit miteinander zu durchmischen. Wir versuchen, in allen Sachen, die wir machen, zu fragen: „Was hat das mit Gesellschaft zu tun?“ Wir versuchen auch, bei einem Gastspiel oder bei einer Produktion zu fragen: „Warum sollen sich Leute überhaupt

dafür interessieren?“ Wenn wir damit sehr genau umgehen, haben wir ein Publikum. Wenn wir da überhastet oder pfuselig oder unkonzentriert mit umgehen, haben wir kein Publikum.

Der Anfang dort war sehr erfolgreich, aber ich stehe da immer eher ein bisschen verwundert daneben. Ich hatte so eine Erfahrung in Köln mit „Theater der Welt“, wo ich ähnlich gearbeitet hatte, und das auf eine sehr viel schwierigere Resonanz stieß. Jetzt mache ich eine vergleichbare Arbeit hier und auf einmal strömen die Menschen und auf einmal erscheint ein Artikel nach dem anderen über den neuen Ort.

So eine Frage wie: „Was bedeutet das für die Szene?“ – da fällt mir eine Antwort schwer. Wobei die Szene an sich mich ehrlich gesagt überhaupt nicht interessiert. Mich interessiert nicht die Rettung des Stadttheaters. Mich interessiert nicht die Rettung des Theatertreffens und mich interessiert nicht die Rettung der Freien Szene ... aber mich interessiert, mit ein paar Leuten zu arbeiten, die ich künstlerisch sehr schätze – was im Moment für mich die Leute von „Rimini Protokoll“ mit Stefan Kaegi sind oder Caden Manson von der „Big Art Group“ und andere. Mich interessiert, Leuten Gefäße zur Verfügung zu stellen, damit sie Arbeiten präsentieren können. Mich interessiert aber nicht das Abstraktum von Stadttheater, und genauso wenig interessiert mich das Abstraktum von Freier Szene. Die Begrifflichkeiten werden auch zunehmend unschärfer. Das Zusammenarbeiten wird größer. Jochen (Sandig) hat mal erzählt, dass es Sasha (Waltz) finanziell gesehen eigentlich viel besser ging, als sie noch in den Sophiensälen gearbeitet hat. Das ist alles nicht mehr so verortbar. Das Erschrecken darüber, unter welchen Bedingungen Leute in der Freien Szene arbeiten müssen, war bei mir, als ich dem jetzt so begegnet bin, relativ groß. Wenn Politiker dann sagen: „Ach, Mensch, die Produktion ist doch billig und jetzt ist sie bei euch erfolgreich und jetzt geht sie noch fünfmal“, übersehen sie, dass dahinter dann steht, dass ein Produktionsleiter die Gagen am Versicherungssystem und an der Steuer vorbei hinterzieht, dass Schauspieler und Tänzer zwischen 800 und 1.300 Euro im Monat ausgezahlt bekommen ... Mit 800 Euro im Monat hier zu leben, wenn man zehn Stunden am Tag probiert, ist eher hart. Deswegen geht mir das Gequatsche von dem ökonomischen Gegenmodell einfach auf den Wecker.

**Antje Vollmer:** Vielleicht hat das damit zu tun, dass Sie immer in festen Häusern mit guten Etats waren?

**Matthias Lilienthal:** Ja, aber jetzt bin ich ja nicht so sehr in festen Häusern und ich kenne ja den Umgang mit diesen Sachen auch. Und Ihre Distanz zu den Leuten, die für 800 Euro im Monat arbeiten und davon leben müssen, ist, glaube ich, relativ groß. Ich find das aber ein interessantes Thema und ich finde, das ist das Thema von Kreuzberg und von Berlin im ganzen. Berlin ist eine arme Stadt, und da interessiert es mich, so ein Modell zu hinterfragen: Wie kann man in Armut andere Überlebensmodelle kreieren und wie kann man da andere Punkte setzen? Wir müssen schlicht und einfach in der Mitte dieses neuen Jahrzehnts anfangen, dieses Theater aus inhaltlichen Impulsen neu zu definieren. Das ist das, was mich interessiert und dafür haben wir erst mal drei Freiräume, mit denen wir versuchen, sehr asozial umzugehen.

## **GRIPS Theater**

**Antje Vollmer:** Vielen Dank. Nach dem jüngsten kommen wir jetzt zu dem ältesten Haus in dieser Runde. Das GRIPS Theater, das am längsten besteht, jedenfalls unter einer Leitung. Volker Ludwig, der mit bürgerlichem Namen, was vielleicht nicht alle wissen, Eckart Hachfeld heißt, hat 1966 das Theater für Kinder im Reichskabarett gegründet – und 1972 dann das GRIPS Theater, dessen Leiter er bis heute ist. Er arbeitet auch als freier Schriftsteller, hat viele Kabarett gemacht: Gründung des Reichskabarett Berlin, Mitarbeit „Scheibenwischer“, „Lach- und Schießgesellschaft“, Songs für „Sesamstraße“ und „Rappelkiste“, viele Preise, und so weiter.

Das GRIPS Theater hat vier Premieren im Jahr, Anzahl der Vorstellungen: 420 oder sogar 445; Zuschüsse: 2.300.000 Euro; Platzauslastung: 91,2 % oder nach eigenen Zahlen 94,4 Prozent. Wie machen Sie das?

**Volker Ludwig:** Indem man ein Theater für ein Publikum macht, das dieses Theater offenbar zu brauchen scheint. Ich will mal was ganz Grundsätzliches zuerst sagen. Zu dieser Aktion im Schillertheater anlässlich des zehnten Jubiläums der Schließung, da wurde auch das GRIPS Theater sehr gebeten, ein Statement abzugeben, und daraus möchte ich noch einmal ganz kurz zitieren: Angesichts der öffentlichen Sparpolitik stehen die Theaterleute unter dem Druck, ihre Arbeit zu rechtfertigen. Sie sollen ihre Existenzberechtigung, ihren gesellschaftlichen Sinn nachweisen. Das müsste man auch mal umdrehen können. Merkwürdigerweise kommt niemand auf die Idee, die Existenzberechtigung von Unternehmen anzuzweifeln, die andere Unternehmen dabei beraten, wie sie möglichst viele Leute entlassen und aus den übrigen ein

Maximum an Leistung herauspressen können. Oder von Betrieben, die Tretminen und Granatwerfer herstellen. Es kommt niemand auf den Gedanken, zum Beispiel der gesamten Werbebranche die Sinnfrage zu stellen, obwohl durchaus fragwürdig ist, was die Menschen davon haben, wenn ihnen mit Hilfe von Pinup-Girls Sachen angedreht werden, die sie bei unvernebeltem Bewusstsein nie kaufen würden. Wie kommt es, dass überall dort, wo es um Kultur, Gesundheit, Bildung und menschliche Fürsorge geht, nur von Kosten und Lasten die Rede ist, während dort, wo unter Einsatz ungeheurer menschlicher und natürlicher Ressourcen ein Haufen Zivilisationsmüll und Zerstörung produziert wird, von Innovation, Investition, Wachstum, wirtschaftlicher Dynamik und dergleichen die Rede ist? Was wir brauchen, um als Theaterleute aus der bloßen Verteidigung des Besitzstandes, aus Selbstbespiegelung und Selbstmitleid herauszufinden, ist eine Konfrontation der Gesellschaft mit solchen Fragen. Es geht im Grunde um den Reformbedarf der Stadt Berlin, von deren Finanzen wir alle abhängen. Angesichts einer leichtfertigen Verschwendung von Milliardenbeträgen – ich weiß gar nicht, wo ich da anfangen soll, die Privatisierung der Wasserwerke kostet allein 51 Millionen pro Jahr – und einem Schuldenberg von 53 Milliarden Euro, was allein sieben Millionen Zinsen pro Tag kostet, das heißt: Wenn man jetzt die Schaubühne oder das BE schließen würde, würde das bedeuten, dass man anderthalb Tage Zinsen sparen würde, mehr ist das nicht. Da werden die Sparpläne des Senats bei Bildung, Kultur und Sozialem einfach nur zynisch und absurd. Wir brauchen eine neue Debatte darüber, wie wir den rasenden Abbau öffentlicher Güter stoppen können, der immer wieder als alternativlose Einbahnstraße dargestellt wird. Entscheidend dabei ist, das Theater nicht als isoliertes Feld zu sehen, auf dem wir um den Erhalt eines Besitzstandes kämpfen, sondern nach neuen Formen der Solidarität über gesellschaftliche Grenzen hinweg zu suchen.

Jetzt noch ein paar kleine Stichworte: Diese Einteilung in „groß“ und „klein“ finde ich auch ziemlich absurd. Wenn ich mir Martin Wölfers Bühnen angucke, der hat wesentlich mehr Plätze als das Deutsche Theater, und auch Matthias Lilienthal hat zusammen mehr Plätze als das BE. Die äußerliche Größe, da stimmt's schon mal gar nicht. GRIPS hat mehr Vorstellungen zum Teil als das BE, es hat immer schon über 90 Prozent Auslastung gehabt, muss es einfach haben, das gehört schon zum Wirtschaftsplan, das ist ein Zwang, den ich auch eigentlich ganz gesund finde. Und wir haben auch mehr Zuschauer oder mindestens so viele Zuschauer wie die Schaubühne in Berlin.

Was die Größe der Qualität betrifft, darüber muss man wohl auch nicht reden. Ich habe jedenfalls im Hebbel-Theater mehr theatralische Offenbarungen erlebt als in den anderen

Theatern. Es geht überhaupt nicht um groß und klein, sondern es geht ganz eindeutig um reich und nicht so reich. Das ist hier die Aufteilung ...

**Antje Vollmer:** So war es gedacht, ja.

**Volker Ludwig:** Das strukturelle Defizit des GIRPS Theaters entspricht etwa dem Gehalt – sagen wir mal – meines Freundes Claus Peymann, dem ich das direkt gerne gönne, mehr ist es nicht. Ich bin zum Glück kein Intendant. Aber vom Kultursenat hat mir einer gepetzt, dass ich jetzt nach 35 Jahren als Leiter und Geschäftsführer weniger verdiene als der dritte Hornist an der Staatskapelle. Dabei gehört GRIPS, und deswegen sage ich das, immer noch zu den wenigen etablierten, privilegierten, reichen Fettsäcken in der deutschen Theaterlandschaft, gegenüber 80 Prozent der anderen. Wenn ich die Abstände zwischen reich und wirklich arm, zwischen BE und den zahlreichen erfolgreichen, seit Jahren erfolgreichen, gelobten Bühnen, die unterm Existenzminimum arbeiten, wenn ich mir die angucke, dann schäme ich mich sehr, und zwar ehrlich, für mein Hornistengehalt. Ich finde die Klassenunterschiede im Theaterleben größer als woanders und einfach mittelalterlich. Wenn ich unsere Intendanten klagen höre, muss ich immer an den Schulaufsatz eines kleinen Jungen denken, der sein zuhause schildern sollte und schrieb: „Wir sind ganz arm. Papa ist arm, Mama ist arm, mein Kindermädchen ist arm, unsere Köchin ist arm, unser Chauffeur ist arm, unser Gärtner ist arm, unsere Diener sind arm, unsere Rennpferde sind arm“ - und so weiter, und so weiter. Das sind natürlich Verhältnisse, mit denen wir nicht viel anfangen können – und eine Art Strukturreform oder Opernreform in unserem Kreise auch nur zu diskutieren, wäre überaus albern.

Jetzt noch ein kurzes Ding zum Stichwort Konkurrenz: Wir kennen uns alle so gut und mögen uns glaube ich auch alle. Von bössartiger Konkurrenz kann im Berliner Theaterleben überhaupt nicht die Rede sein. Ich bin ja seit über 30 Jahren im Bühnenverein-Vorstand, und habe da auch nie etwas Derartiges erlebt. Über einen künstlerischen Wettstreit hinaus passiert da nichts, es sei denn man hakt sich mal ein bisschen, indem man sich als etwas Größerer auf den Premierentag von einem Kleineren setzt oder wenn man sein Geld dafür ausnützt, mit Dumpingpreisen zu arbeiten. Wenn eine reiche Bühne Studenten für fünf Euro rein lässt und die sich dann bei mir beschweren, weil wir acht Euro fünfzig nehmen müssen zum Existieren, dann ist das etwas ärgerlich. Aber das sind Kleinigkeiten.

Zu dem Stichwort Ensemble: Für uns ist Ensemble ein Muss. Wir arbeiten sehr, sehr lange an jeder Inszenierung und behalten sie auch jahrelang im Programm. Die Schaubühne ist also nicht das einzige Ensembletheater in Westberlin.

Zum Stichwort „anderes Publikum“: Natürlich gibt es ein sehr viel anderes Publikum, für das GRIPS und seine spezifische Arbeit ganz besonders. Zu uns kommen dank der Tatsache, dass wir eben nicht nur aber auch Kinder- und Jugendtheater machen, jugendliche Menschen aus allen Schichten, manchmal schon von der ersten bis zweiten Klasse an. Wir begleiten die dann durch die ersten acht, neun Jahre. Ein Teil dieses Publikums bleibt uns auch treu. Das hat manchmal die Gefahr, dass sie dann außer ins GRIPS Theater nirgends anders mehr hingehen – oder wenn sie woanders hingegangen sind, da nie wieder hingehen, weil sie eben von uns bestimmte Erwartungen erfüllt bekommen. Sie wissen, was sich da auf der Bühne abspielt, hat direkt mit ihnen, ihren Problemen und ihren Lebensperspektiven zu tun, und das brauchen sie auch. Dieses Publikum ist für uns ein Glück aber auch eine Herausforderung, denn wir können uns nicht in der Kunst einrichten, sondern müssen immer wieder neu nach einer Sprache suchen, die auch verstanden wird, und durch die wir die Menschen auf eine Reise mitnehmen können, die sie begeistert, und auf der das Denken seine Richtung ändern kann. Soweit erst mal.

**Antje Vollmer:** Vielen Dank. Ich glaube, dass das schon eine sehr andere Erfahrung ist, von der Sie herkommen. Ist es so, dass Sie genau das Theater machen, das Claus Peymann als subversiv bezeichnet hat?

**Volker Ludwig:** Anständiges Theater ist immer subversiv, da waren wir uns ja auch vorher schon einig. Nein, es fängt mit der Schwellenangst an. Wir haben im Theater eine Arenabühne, das heißt, die Kinder können von oben schön auf die spielenden Erwachsene herunter gucken und auf sie spucken, wenn sie wollen. Wenn alle die Beine ausstrecken, dann kann man nicht mehr weiter spielen. Das heißt, man ist von vorneherein gezwungen, soviel Spannung zu erzeugen, dass die gar nicht auf die Idee kommen, sich zu erheben. Es ist eine sehr unautoritäre Atmosphäre, so eine Arenabühne. Das macht schon viel aus, das ist richtig. Es kommt auch dazu – bei Musik ist es ähnlich – wenn man ohne jede Vorbildung ist, hat man es schwer, da rein zu kommen, kann man eigentlich gar nicht. Was das Theater und die Schulen anbetrifft, da sind wir nun wirklich dritte Welt, es gibt überhaupt keine Vorbildung und Einübung in irgendwelche ästhetischen Formen des Theaters. Wenn ein Lehrer mit

Kindern Theater machen will, muss er sich irgendwelche Freiräume am Nachmittag schaffen. Da wird ihm nicht geholfen. In Skandinavien ist es Pflicht, zweimal im Jahr ins Theater zu gehen, da sind Kinder von Grund auf gewohnt, Bilder zu sehen, zu übertragen, und so weiter. Deswegen haben es ja auch schwedische Kinderstücke in Deutschland so schwer, da sind die deutschen normalen Kinder überfordert. Auch deswegen muss man einfach wieder eine Sprache finden, die verstanden wird, wenn man seine Geschichten erzählt. Dann sind sie auch dankbar und kommen wieder.

**Antje Vollmer:** Und dann hat mich sehr beeindruckt, dass Sie gerade mal das Gehalt des dritten Hornisten der Staatsoper erreichen ...

**Volker Ludwig:** Das ist gar nicht so wenig.

**Antje Vollmer:** Könnten Sie uns sagen, wo Sie bei den „Großen“ – die waren ja in Anführungszeichen gesetzt – also bei denen, die deutlich höhere Subventionen bekommen, wo Sie da am ehesten Reformpotential sehen, um mit weniger Geld auszukommen?

**Volker Ludwig:** Das ist schwierig. Wir haben mal als Freie Gruppe angefangen und um jede einzelne Stelle schwer kämpfen müssen. Das heißt, wir machen ein Repertoiretheater mit festem Ensemble und Tourneebetrieb in alle Welt, mit acht Technikern und zwölf Schauspielern, bei bis zu 450 Vorstellungen, da ist immer ein großer Teil Selbstausschüttung dabei. Es gibt aber auch viele Kosten, die wir einfach auch gar nicht haben. Der Cheftechniker das ist eben der Mann, der Techniker, der den Ton macht. Aber der muss genauso bei Umbauten mit anpacken, wie alle anderen auch, und so weiter. Wenn die Sekretärin den Hund spazieren führt, muss ich Telefondienst machen. Das sind alles Sachen, da kann man als Staatstheater nicht wieder runter, überhaupt nicht, und ich gucke mir, wenn ich vergleiche, wer viel oder wer wenig Geld hat, immer den Stand des Personals an. Dem Carrousel-Theater sollte immer der Strick gedreht werden, weil es dreimal soviel Geld kriegt wie wir, wir seien doch aber viel bekannter als die. Das ist natürlich albern – wenn man die Zahl der Angestellten sieht, sind die noch ärmer als wir. Wenn man da nicht runter kommt .... Ansonsten sind das Strukturen, wo ich nicht weiß, was man daran ändern kann. Ein Theater mit Drehbühne braucht mehr Technik als eins ohne, da gibt's ganz viele Zwänge, die solche Theater haben. Die sind nur nicht mein Bier.

**Jochen Sandig:** Da würde ich gerne eine Frage anschließen. Die Schaubühne ist '61/'62 gegründet worden, ihr '69. Wenn man sich diese Entwicklung anschaut, die die Schaubühne genommen hat, mit heute 250 Angestellten, und die ihr genommen habt – da sollte man, wenn man das projiziert auf die zukünftige Generation von Theater, schon mal ansetzen an der Stelle. Die Schaubühne war mal eine Freie Gruppe, genau wie ihr. Die Schaubühne hat immer ein festes Ensemble gehabt, ist aber angewachsen. Ich finde diese Entwicklung an der Schaubühne einzigartig in der deutschen Theaterlandschaft, aber man fragt sich schon, wenn an anderer Stelle eine ähnlich vergleichbare Qualität existiert hat, wo da der politische Wille war. Gut, vielleicht wolltet ihr auch so wachsen in der Form. Ich unterstelle aber mal, dass diese Selbstausschöpfung über so viele Jahre einen eigentlich sehr schwer zum Nachdenken bringen muss. Wenn man sich dann diese Strukturen anschaut, die eben heute so etwas sind, wie damals das GRIPS oder heute noch das GRIPS, und man sich dann überlegt, wie die kämpfen müssen um die nackte Existenz, dann versteht man die Theaterwelt nicht mehr.

**Antje Vollmer:** Aber umgekehrt kann man die Frage auch an die Schaubühne stellen, ob sie sich so entwickeln musste, wie sie sich entwickelt hat. Dass man das nicht mehr leicht abbauen kann, das ist ja klar. Übrigens passt das, glaube ich, auch zu der These von dem Herrn Tobias über die Kosteneffizienz von Theatern<sup>2</sup>. Er sagt nämlich, dass die Rechtsform im Grunde genommen irrelevant ist. Relevant ist also immer nur das Verhältnis von technischem Personal zu künstlerischem Personal - zumindest für die Kosteneffizienz. Und das ist genau die Frage: Gäbe es einen Zwischenweg? Wenn man diese beiden Bühnen zusammen nimmt, die ungefähr gleichzeitig angefangen haben ...

## **Theater und Komödie am Kurfürstendamm**

**Antje Vollmer:** Jetzt kommen wir aber erst mal zu Martin Wölffer von Theater und Komödie am Kurfürstendamm. Das ist jetzt ein völlig anderes Beispiel, denn das ist ein Theater, das keinerlei Subventionen bekommt. Es hat durch die Stadtentwicklung, obwohl es am Kurfürstendamm ist, keine extrem günstige Lage mehr. Gleichzeitig ist das Haus sehr interessant, weil Martin Wölffer zur dritten Generation der Theaterfamilie Wölffer gehört. Die betreibt seit 1935 dieses Theater, es ist also ein Familienbetrieb – mit deutlich anderen Kennzeichen für die Arbeit als alle anderen hier. Deswegen haben wir Sie auch eingeladen.

---

<sup>2</sup> Stefan Tobias: „Kosteneffizientes Theater?“, Dissertation in Wirtschaftswissenschaften, Universität Dortmund, 2003.

**Martin Wölffer:** Wir sind zwei sehr traditionsreiche Häuser am Kurfürstendamm, beide von Max Reinhardt 1924 und 1926 gegründet. Insgesamt bieten wir jeden Abend 1400 Plätze an, ohne jede Subvention. Wir haben darüber hinaus den Nachteil, dass wir neuerdings bei einem Hausbesitzer zur Miete sind, der „Deutsche Bank“ heißt. Wir bezahlen pro Monat 65.000 Euro Miete. Und das *ohne* Subvention! Das kommt ja bei den meisten subventionierten Häusern noch dazu, dass sie keine so hohe Miete zahlen müssen.

### ***Die Situation der Privattheater***

Ich muss als Privattheater, als wirkliches Privattheater, mit Zahlen anfangen, um überhaupt klar zu machen, was da so läuft. Was Volker Ludwig gesagt hat, empfinde ich auch so. Auf der einen Seite gehören wir zu den „Großen“, aber wir gehören auf gar keinen Fall zu den Reichen, obwohl wir seit Jahrzehnten wirklich sehr erfolgreich Theater machen – auch wenn wir seit der Wende merken, dass das Publikum sich sehr viel stärker verteilt. Wir haben auf der einen Seite ein sehr treues Publikum, auf der anderen Seite ist es jetzt aber auch gelungen, durch Aufbrechen des Spielplans, ein sehr viel jüngerer und neueres Publikum an den Kudamm zu holen. Der Kudamm ist zwar nicht mehr die Prachtmeile des alten Westberlins, aber wir merken doch, dass die Abend- und die Tageskasse extrem hoch ist. Es gibt kaum mehr Vorverkauf, wie wir das aus den 70er und 80er Jahren kannten, sondern es gibt eine extrem hohe Zahl von Leuten, die da vorbeigehen und einfach mal gucken: „Wer spielt denn da heute? Ach ja, Mensch, da gehen wir rein.“ Das sind am Tag bis zu 300, 400 Karten, die wir da verkaufen – an ganz tollen Tagen.

### ***Groß/Klein***

Die Einteilung „klein“/„groß“ wurde ja schon berichtet, wie das eigentlich gemeint ist – aber ich empfinde eigentlich die Leute, die hier noch so sitzen, und die wirklich wenig Subventionen kriegen, als die eigentlichen „Großen“. Denn die machen wie das GRIPS Theater zum Beispiel wirklich Theater, das über die Stadt Berlin weit hinaus geht und hier wirklich Geschichte schreibt.

Ich habe ein bisschen gestaunt vorhin. Ich möchte jetzt keine Kulturpolitik machen – kann ich gar nicht, weil ich damit ja gar nichts zu tun habe – aber ich habe ein bisschen gestaunt, dass ich die so genannten „Großen“ vorhin nur jammern gehört habe, wieder mal: wie schlimm es alles ist, dass abgebaut wird. Das ist auch schlimm, das finde ich auch. Aber einmal kam, glaube ich, das Stichwort, wie toll es ist, den Luxus zu haben, überhaupt subventioniert zu

werden. Wenn man nicht subventioniert ist, weiß man, was es bedeutet, überhaupt Subventionen zu kriegen. Und dann noch in der Höhe, und dann noch in Berlin – da ist der Anspruch extrem hoch. Das muss man sich als Kulturschaffender mit Subventionen schon gefallen lassen, dass alle gucken: Was macht denn der aus was weiß ich welchem Stück? Natürlich muss ich mir gefallen lassen, dass dann alle mit spitzem Bleistift dasitzen. Das ist doch ganz klar. Das ist der Anspruch und der Anspruch muss so hoch sein, das finde ich auch gut.

### ***Ärgerliches Dumping***

Noch mal zur Information: Allein die Ersparnis, von der die Schaubühne vorhin geredet hat, würde uns zwei Jahre lang helfen, plus/minus null zu fahren. Wir haben im Augenblick sehr große Schwierigkeiten, schon seit ein paar Jahren, und schaffen es irgendwie immer, hinzukommen. Aber wir nehmen das Geld wirklich nur an der Abendkasse ein.

Da ist noch ein Stichwort vorhin gefallen: „Preisdumping“. Ich finde Preisdumping ärgerlich. Denn ich finde, dass Subventionen dazu da sind, die einzelnen Plätze zu subventionieren, um Kunst zu machen. Das finde ich absolut legitim. Wenn aber einzelne Theater anfangen, diese Subventionen zu benutzen, um billige Eintrittskarten zu verkaufen, dann ist das einfach wettbewerbsverzerrend! Das finde ich als junger Kulturschaffender, der diesen Job angenommen hat, sehr schwierig. Es stimmt auch nicht, was ich gehört vorhin habe, dass das BE jede Karte für 30 Euro verkauft. Es gibt ein Abo, wo eine Karte sieben Euro kostet – wenn wir das machen würden, wären wir morgen tot. Das ist einfach wettbewerbsverzerrend für einen jungen Regisseur, der antritt und genauso Kultur und Kunst machen will. Das können Sie sich ja vorstellen.

### ***Mehr Kreativität ohne Subventionen?***

Vorhin fiel das Wort Kreativität – ich glaube, dass die Kreativität nicht unbedingt durch Geld geschaffen werden kann. Die ganzen Theaterprinzipien sind nicht mehr zurückzudrehen, Deutschland ist eben schon immer subventioniert. Ich habe mal gehört, in Berlin ging es konkret los mit den Nazis. Vorher gab es ja viel mehr Privattheater: Reinhardt hat das Deutsche Theater als Privattheater betrieben, die Komödie, das Theater am Kurfürstendamm. Natürlich waren damals auch das Theater des Westens, und wie sie alle hießen, alle Privattheater; es gab in der Weimarer Republik ganz wenige Ausnahmen von subventionierten Häusern. Unter den Nazis fing es dann an, dass in Berlin sehr viele Häuser

subventioniert wurden. Das ist beibehalten worden, was ja auch seine Berechtigung hat. Die richtig guten Stücke kommen ja immer aus New York, London oder Paris, wo Privattheater gemacht werden. Ich weiß nicht, ob wir uns nicht wirklich in der Kreativität einschränken, wenn es um Subventionen geht.

### ***Kooperationen der Privattheater?***

Was die Kooperationen angeht: Wenn wir versuchen, mit einem hoch subventionierten Haus oder nicht so hoch subventionierten Haus Kooperationen einzugehen, stellen wir fest: Das geht gar nicht. Die sind viel zu teuer. Da verdient der Regisseur, der Bühnenbildner – übrigens: Zadek hat bei uns auch schon mal gearbeitet, bestimmt nicht für das Gehalt oder das Honorar, das er woanders kriegt – so viel mehr, dass, selbst wenn wir nur die Hälfte davon zahlen, weil wir ja kooperieren, es für uns viel zu teuer ist. Deswegen beißt sich irgendwie die ganze Sache in den Schwanz. Ich weiß nicht, ob die Diskussion irgendwas bringt. Natürlich kann man das alles nicht mehr zurückdrehen, das ist einfach in Deutschland so.

### ***Stücke auf Reisen***

Unser Prinzip funktioniert folgendermaßen: Die Stücke, die wir hier in Berlin produzieren, die schicken wir nach Hamburg bzw. nach Dresden, wo wir auch Theater betreiben, um die Vorkosten zu minimieren. Die schicken wir auch auf Tournee. Die einzelne Produktion läuft nicht nur mindestens 60-mal hier in Berlin, sondern auch zum großen Teil über 100 mal, manchmal noch öfter, in ganz Deutschland – einfach um Kosten einzusparen bzw. die Kosten wieder reinzuholen. Glücksfälle sind dann solche Sachen wie die „Comedian Harmonists“, die jetzt demnächst ihre sechshundertste Vorstellung allein in Berlin haben. Wenn so etwas gelingt, dann geht's uns natürlich gleich gut. Aber darauf zielen wir auch, obwohl wir Kunst machen, obwohl auch bei uns erst der Gedanke ist: Welches Stück machen wir denn? Welches Stück können wir gut besetzen? Natürlich kommt dann erst der Gedanke: Wie kommen wir damit ans Publikum ran? Das ist einfach eine ganz andere Theaterform.

Ich gehöre irgendwie gar nicht in diesen Kreis rein – und ich staune immer nur so ein bisschen. Ich hab mal Theaterwissenschaften studiert, habe aber gleichzeitig schon als Regieassistent praktisch gearbeitet und kam da rein und dachte: „Das ist so eine kleine Welt. Die reden über Theater, als wäre das der Nabel der Welt.“ Wenn man wirklich Theater macht, weiß man, dass es gar nicht so ist. Es ist ein ganz normales Handwerk. Vorhin kam es mir bei den „Großen“ ein bisschen so vor: Sie merken gar nicht, dass sie in einer ganz kleinen Welt

sind. Das ist *nicht* der Nabel, das ist *nicht* die Stadt. Theater ist zwar toll, Theater muss sein, aber es gibt viel mehr in so einer Stadt. Ich wusste, wo ich hinkomme und ich wusste, dass ich da in einer ganz blöden Position bin, weil ich keine Subventionen kriege und in Wirklichkeit gerne welche hätte, ganz klar, und trotzdem war ich erstaunt ...

**Antje Vollmer:** Vielen Dank! Man hat so einen Nachmittag nie so ganz in der Hand, aber wir haben uns schon etwas dabei gedacht, dass Sie hier sind. Es stellt sich die Frage, was diese Bedingungen für Rückwirkungen haben – auf das Theater, das Sie machen.

Ich habe begriffen, dass Sie finden, dass es eine enorme Marktverzerrung ist, wenn ausgerechnet diejenigen, die subventioniert sind, und damit ein anderes Theater machen können, wenn die Sie dann noch in den Preisen so unterbieten. Ich glaube, das leuchtet auch jedem sofort ein, dazu müssten Sie vielleicht auch mal was sagen.

**Claus Peymann:** Wieso? Das leuchtet überhaupt nicht ein.

**Carl Hegemann:** Das leuchtet jedem sofort überhaupt nicht ein – bei all meiner Verehrung im Übrigen auch für diese Art von freiem, nicht subventioniertem Theater. Ich glaube, das ist eine ganz ähnliche Leidenschaft, wie auch bei Peymann, bei diesen anderen Leuten. Dass die das machen, dass die ihr Geld nicht anders verdienen, ohne Subventionen, das verdient erst mal höchste Bewunderung. Das ist überhaupt keine Frage!

Die andere Geschichte ist, dass die das ohne Subventionen machen – da sagt jetzt Frau Vollmer: Das hat jetzt etwas damit zu tun, was da gespielt wird. Eins muss man sagen: Es sind besessene Theaterleute, die da arbeiten, die zum Teil auch viel mit Funk und Fernsehen verdienen könnten. Ihr arbeitet ja gerne mit Stars, müsst ihr, klar, aber ...

**Antje Vollmer:** Die sind ja auch in der Schaubühne nicht mehr gefragt.

**Carl Hegemann:** ... ich würde das auch sogar als Kunst bezeichnen, auch mit den ganzen Risiken und dem ganzen Abenteuer. Theater ist sowieso eine Arbeit, bei der man immer mehr rein steckt, als man raus kriegt. Vielleicht ist das ja jetzt vermessen – aber das, was wir da betreiben, im Schweiß unseres Angesichts, dass wir den staatlichen Auftrag haben, uns mit Dingen zu beschäftigen, ohne Rücksicht darauf, ob da die Leute rein gehen oder nicht ... die Voraussetzung, dass wir das machen können, ist, dass wir subventioniert werden. Das sagen

ja auch immer die ganzen Leute, dass so ein Theater wie dieses subventioniert wird, ist eigentlich o.k. Ich hoffe auch, dass das euch auch irgendwie zugute kommt, dass wenigstens das Theater als solches im Gespräch bleibt.

Ich weiß nicht, ob Sie sich mal in Amerika in Chicago oder so das Freie Theater angeguckt haben? Es ist zum Weglaufen! Ihr würdet das nicht machen unter solchen Bedingungen. Es ist zum Weglaufen, weil es nur für alte Leute ist, und weil jemand unter 70 überhaupt nicht mehr ins Theater geht. Ich habe im Steppenwolf-Theater in Chicago gesessen. Das ist jetzt vielleicht acht Jahre her. Da war ich mit 46 Jahren, oder wie alt ich damals war, mit größtem Abstand der Jüngste. Nur die einzige Schauspielerin, die war noch ein bisschen jünger, die war vielleicht 45. Ich bin der Meinung, dass man in den Vereinigten Staaten im Grunde genommen wirklich das Ende des Theaters zu beklagen hat, besonders in Hinsicht auf irgendwelche Experimente und Innovationen.

### ***Preispolitik***

Ich habe gesagt vorhin: Das Theater ist nicht der Nabel der Welt, da soll man sich nichts vormachen. Ich glaube, wir kriegen es auch nicht mehr dazu. Insofern beißt die Maus keinen Faden ab. Wenn wir uns mit orientierungslosen Leuten, die einfach fertig sind, beschäftigen, und das auch unser Publikum ist – wenn wir da 30 Euro nehmen, dann haben wir das falsche Publikum. Dann müssen wir ein anderes Theater machen, für die ganze restliche Bevölkerung. Deshalb, Antje Vollmer, verstehe ich Sie nicht. Wir machen das Theater für eine Klientel, für die es völlig illusorisch ist, für 30 Euro ins Theater zu gehen. Wir müssten die alle vergessen. Ihr als Grüne könnt dem Stadtkämmerer nicht dabei helfen, 90 oder 95 Prozent der Leute aus dem Theater auszuschließen, weil sie sich 30 Euro schlichtweg nicht leisten können. Die, die Peymann gut finden, können sie sich das eher leisten.

**Antje Vollmer:** Schiebt euch nur das unangenehme Publikum hin und her!

**Martin Wölffer:** Ich muss noch ganz kurz was dazu sagen. Ich bin überhaupt nicht gegen die Abschaffung des Subventionstheaters, überhaupt nicht! Das ist überhaupt nicht mein Gedanke gewesen!

**Claus Peymann:** Ich habe mich gar nicht jammern gehört. Ich habe mich empört. Ich lege großen Wert darauf, den Unterschied klar zu machen zwischen Jammern und Empören. Ich

habe mich ausschließlich empört und die meisten hier haben auch nicht gejammert. Da haben Sie irgendwie das falsche Ohr. Das ist das eine.

Es ist offenbar aussichtslos, dem Bild zu widersprechen, dass das BE ein Theater ist, das im Geld schwimmt. Dieses Klischee wird ja permanent verbreitet. Das ist vollständiger Quatsch! Das BE ist gerade ausreichend subventioniert – eher sind das Deutsche Theater und die Volksbühne sehr gut subventioniert. Wir nehmen nur wahnsinnig viel ein und decken – ich sag das mal so für die, die das vielleicht auch kapieren – wir decken fast 23 Prozent unserer Unkosten mit unseren eigenen Einnahmen. Davon können andere Theater nur träumen! Die meisten schaffen 10 bis 15 Prozent...

(Zwischenrufe der Referenten)

Ich rede jetzt von den sogenannten „Großen“. Diesem Klischee-Bild BE kann ich aber wahrscheinlich, selbst wenn ich das jetzt sage, nicht widersprechen. Das habt ihr mal festgesetzt: Wir haben einen goldenen Arsch und die Volksbühne leidet...

**Carl Hegemann:** Wir haben schon 300 entlassen, müssen immer weiter entlassen.

**Claus Peymann:** ...gut, lass mich mal. Ich kenne alle Gagen. Also wirklich, da werde ich immer als Beispiel genommen. Nehmen Sie mal Castorf als Beispiel, mit seinen ganzen Nebeneinnahmen. Da werden Sie sich wundern, was da rauskommt ... Ich will trotzdem was sagen zu diesen „Dumpingpreisen“. Wir verkaufen fast 50 Prozent der Plätze für 30 Euro, getreu der alten Maxime: Die Reichen bezahlen für die Armen. Wir holen unser Geld von den Leuten im Parkett. Manchmal sitzen auch welche für sieben Euro dabei, zu „Dumpingpreisen“. Die wollen wir natürlich. Die müssen wir auch haben, weil es sonst falsch wird. Unser System ist ungerecht – weil Leute auch für fünf Euro in der ersten Reihe sitzen können, weil sie im Vorverkauf Studentenkarten kaufen können. Schön, dass alle Berliner Bühnen das inzwischen nachgemacht haben. Wir waren die ersten, die das hier gemacht haben, dass man Studenten- und Schülerkarten im Vorverkauf kaufen kann. Das machen jetzt alle anderen auch.

**Matthias Lilienthal:** Das stimmt nicht, Herr Peymann!

**Jochen Sandig:** Das machen wir auch schon immer so!

**Carl Hegemann:** Nur merkwürdig, dass seine Studentenkarten fast halb so teuer sind wie unsere!

**Volker Ludwig:** Wir können uns nicht so billige Karten leisten wie du!

**Claus Peymann:** Wir wollen euch da nicht kaputt machen, mit den Dumpingpreisen. Die 30-Euro-Leute finanzieren diese Studentenkarten. Wir sind stolz, dass wir die billigsten Schüler- und Studentenkarten dieser Stadt anbieten.

**Volker Ludwig:** Wir haben sehr viele Schüler und Studenten und wir können es uns nicht leisten, die für fünf Euro rein zu kriegen. Wir kriegen zunehmend ganz erheblichen Ärger. Es gibt ganze Studentengruppen aus Westdeutschland, die uns beschimpfen und sagen: „Dann gehen wir ins BE, da kostet es nur fünf Euro, und ihr Schweine nehmt 8,50!“ Das ist ein richtiges Problem für uns!

**Jochen Sandig:** Bei uns ist die Lage so, dass wir ein sehr großes studentisches Publikum haben und trotzdem 25 Prozent unseres Etats erwirtschaften müssen, also sogar mehr als das BE. Die Schaubühne hat das höchste Einnahmesoll in Berlin. Wie schaffen wir das? Nur durch Gastspiele. Wir machen 100 Gastspiele im Jahr – Schauspiel und Tanz zusammen. Das heißt – ich habe vorhin von drei Bühnen gesprochen – eigentlich betreiben wir vier Bühnen. Die vierte liegt draußen, außerhalb der Stadt. Ich weiß, das BE ist auch ständig auf Tour, die Volksbühne auch, genau so. Wir treffen uns ja mehr auf Festivals draußen als hier in Berlin. Das muss man ganz klar sehen, das ist die Realität, und die Frage, für welches Theater man sich entscheidet, die liegt bei jedem einzelnen.

Wir haben auch eine Entscheidung getroffen. Wir haben gesagt: „Wir können diese Form in dieser Struktur als Tanz so im Moment jedenfalls nicht weitermachen.“ Das heißt, dass wir uns als freie Organisation wieder neu strukturieren werden und uns unabhängig von der Schaubühne machen werden – um dann wieder neu, auf Augenhöhe, mit der Schaubühne in eine Kooperation zu treten. Das heißt: Auch bei uns kein Jammern, sondern ein Handeln, ein Reagieren auf eine Situation, von der wir uns versprechen, dass sie zumindest übergangsweise besser wird. Dass das für uns heißt: wieder unternehmerisches Risiko, raus aus dem Angestelltendasein, vielleicht runter vom Festgehalt wie bisher, ist klar. Aber wir nehmen es auf uns, weil uns die Freiheit so wichtig ist.

Ich fände es interessant, darüber zu diskutieren. Auch darüber, wo die einzelnen Modelle liegen. Wir haben hier eine Riesenpalette von Modellen vorliegen, vom Staats- oder Nationaltheater als Vision über das kommerzielle Theater bis zum stadtteilbezogenen Theater. Wobei Matthias Lilienthal kokettiert. Er macht eines der wichtigsten nationalen Theater. Es ist natürlich kein Regionaltheater. Genau wie alle anderen Bühnen international wichtig und erfolgreich sein wollen. Ich denke, dass es spannend ist, zu erleben, wo innerhalb der einzelnen Strukturen Reformmöglichkeiten liegen. Denn jedes Haus braucht ein eigenes Reformkonzept. Vielleicht gibt es ja auch jemanden unter uns, der das Gefühl hat, es gibt nichts zu verbessern ... Wir sollten Abstand nehmen von dem Begriff ‚Jammern‘. Ich glaube, wir haben alle Visionen, Träume, wie die Dinge besser laufen könnten, und für jeden einzelnen von uns gibt es dazu unterschiedliche Notwendigkeiten.

Ich fände es auch spannend, vielleicht auch mal zum Schluss, dass jeder, der hier anwesend ist und sein Modell vorgestellt hat, noch mal so eine Vision entwickelt, wie es denn am besten sein könnte. Wir haben ja gehört, Carl Hegemann will die Mauer wiederhaben, aber vielleicht gibt's ja noch andere Visionen ...

## **Der Hauptstadtkulturfonds und seine Aufgaben**

**Antje Vollmer:** Ganz am Schluss sind wir noch nicht, weil nämlich Adrienne Goehler noch dran ist. Adrienne Goehler, seit Januar 2002 Kuratorin des Hauptstadtkulturfonds, davor war sie vieles sehr Wichtiges, unter anderem Kultursenatorin, Präsidentin der Hamburger Kunsthochschule, Frauenliste in Hamburg, und so weiter. Hauptstadtkulturfond: Hat in seiner Projektförderung für 2004 rund 5,1 Millionen Euro für 103 Projekte und davon für das Sprechtheater 15 eine Gesamtsumme von knapp einer halben Millionen Euro. Darunter das Vierte Festival Internationale Dramatik, Tanz, Musiktheater, Sprechtheater, Puppenspiel. Wer, von denen hier, die ich „klein“ genannt habe, weil schlecht mit Finanzen ausgestattet, wer ist der favorisierte Kooperationspartner für den Hauptstadtkulturfonds?

**Adrienne Goehler:** Zum Glück haben wir keine Favoriten unter unseren Kooperationspartnern. Wir - ich sag jetzt mal wir, wie lange das wir hält in meinem Vortrag weiß ich noch nicht genau - sagen wir mal der Beirat und die Kuratorin - verbinden mit dem Hauptstadtkulturfonds sicherlich etwas, was nicht zwischen Groß und Klein unterscheidet

oder sich in diese Gemengelage hineinbegibt, sondern unter der strengen Maxime, kunstnah und staatsfern zu sein, anderes sucht, als in das Kräfteverhältnis von Groß und Klein im Sinne von ausgleichend hineinzugehen. Der Hauptstadtkulturfonds steht unter einem enormen Druck, weil vollkommen klar ist, dass die Berliner Finanzen nicht mehr auffangen - ob sie es nicht wollen oder nicht können, lasse ich mal dahingestellt sein - was an künstlerischer Produktivität in dieser Stadt da ist, und zwar weder bei den Reichen noch bei den Armen. Ich würde da gerne meinen kleinen Hieb austeilen: Die Reichen und die Armen in Berlin unterscheiden sich nicht etwa so sehr bei den Gehältern der Künstler - wir wissen alle, dass die lausig bezahlt werden, die Schauspieler - sondern in den Gehältern der Intendanten und in der Anzahl des nicht künstlerischen Personals. Da sitzen die dicken Kröten und da sitzen auch die dicken Unterscheidungsmerkmale.

Es ist sowohl ein künstlerisches als auch ein strukturelles Problem, das wir ein bisschen beobachten sollten - das hat etwas damit zu tun, dass auch die tonangebenden Theaterleiter dieser Stadt auf ihren Pfründen sitzen. Ich scheue mich nicht, zu sagen, dass das Experiment Schaubühne ganz erheblich auch daran leidet, dass es zwar ein junges künstlerisches Team hat, aber einen Intendanten, der vielleicht doch noch andere Vorstellungen hat - und dazwischen wird die Kunst zerrieben. Das beobachtet auch der Hauptstadtkulturfonds.

Was den Eventcharakter betrifft, da möchte ich auch den Staatstheatern widersprechen: Natürlich werden Bob Wilson und Zadek aus ganz klar finanziellen Gründen hierher geholt. Mir geht diese wahnsinnige sich gegenseitig auf die Schulter klopfende Solidarität zwischen den Theatermachern sowieso ein bisschen auf den Senkel, ich habe ja durch den kurzen aber heftigen Ausflug in die Politik all diese Herren erlebt, die sagen: „Der kriegt zuviel für etwas, was er gar nicht gut kann!“ – Natürlich ist die Konkurrenz zwischen den Häusern da und stark. Ich finde, es gibt nicht nur die Konkurrenz um Inhalte, es gibt wirklich auch die Konkurrenz um das Geld, was ich nur sehr gut verstehe. Ich verstehe allerdings auch die Theaterleute sehr gut, die feststellen, dass sie in der Politik eigentlich kein Gegenüber mehr haben - das Gleiche ist aber für die Politik auch ein Problem, sie hat in den Theatern kein Gegenüber. Ich glaube, wir kommen überhaupt nicht mehr weiter in dieser Stadt, wenn auf der einen Seite die Politiker stehen und sagen: „Macht doch mal irgendwie neue Reformkonzepte!“ - Klammer auf: das soll dann alles weniger kosten, Klammer zu! - und auf der anderen Seite die Theaterleute stehen und sagen: „Macht doch mal einen Vorschlag!“ Wie wollt ihr es denn haben, wie viele Theater wollt ihr denn noch haben? Das ist eine total

unproduktive Debatte. So geht's in der Stadt nicht mehr weiter. Was wir als Zwischending versuchen, ist nicht, die Häuser in ein profilloses Alle-machen-alles zu zwingen, sondern wir unterstützen gezielt Projekte, da wo sie Kooperationen zwischen den Häusern, den Sparten und in den bundesdeutschen Raum hinein ermöglichen.

Während die ganze Stadt einschließlich des Feuilletons über die Opernstrukturreform gesprochen hat, haben wir in aller Klamheimlichkeit mit der Staatsoper, mit der Komischen Oper und der Zeitgenössischen Oper angefangen, gemeinsame Projekte zu entwickeln, bei denen man darauf achtet, dass die Gelder sinnvoll eingesetzt werden, indem ein großes Haus eine kleine Einrichtung über ihre Fazilitäten (Technik, Personal, wünschenswert auch Presse) für ein gemeinsames Projekt unterstützt. Da kann der Hauptstadtkulturfonds mit relativ wenigen Mitteln relativ viel bewirken.

Mit der Komischen Oper gab es zwei Projekte, es gab auch zwei Projekte zwischen Staatsoper und Freien Gruppen. Das kann das Vermögen des Hauptstadtkulturfonds sein, so etwas zu begünstigen, aber es geht immer nur auf Projektebene und themenbezogen. Diese Durchlässigkeit zwischen Reich und Arm, Klein und Groß - wie immer ihr das nennen wollt - herzustellen, ist eine Chance, durch den Hauptstadtkulturfonds etwas mitzubewegen, was die Staatstheater allesamt nicht abbilden.

Ich staune an einer Stelle über die Staatstheater. Wir haben es eigentlich mit durchgängig deutschen Ensembles für deutsches Publikum zu tun. Und wenn es eine Kraft in dieser Stadt gibt - Jochen (Sandig), du musst jetzt nicht sagen, dass Sasha Waltz eine Company hat, das wollte ich gerade als Ausnahme bemerken - gibt es im Grunde genommen kein Abbild mehr dessen, was die Kraft in Berlin ausmacht, nämlich die ungeheure Internationalität. Ich will Ihnen ein Beispiel geben: 25 Prozent aller Antragsteller im Hauptstadtkulturfonds sind nichtdeutsche Berliner, und die tauchen in keiner staatlich subventionierten Großstruktur auf. Es kommt mir so ähnlich vor wie im Wissenschaftsbereich, wo niemand über die Internationalisierung der Universitäten nachdenkt, sondern die Internationalisierung der Abschlüsse das Internationale ersetzt. Das finde ich ein großes Versäumnis von den Staatstheatern und deswegen möchte ich sie an dieser Stelle auch ganz außerordentlich dafür kritisieren. Ich finde es aber auch ein Versäumnis der Politik, darüber eigentlich niemals gesprochen zu haben. Amelie Deuffhard hat vorhin etwas angesprochen, was sich im Hauptstadtkulturfonds auch niederschlägt: der ungeheure Einfallsreichtum dieser Stadt. Das

liegt an der Entwicklung der Kunst - die bildende Kunst hat das ja in den 60ern und 70ern schon durch das Herausgehen aus den Museen gemacht. Es gibt eine große künstlerische Sehnsucht, einen Hunger aber auch eine Findigkeit in dem Herausfinden neuer Orte und Räume. Das entspricht absolut den neuen, veränderten Bedingungen von Kunst. Da haben die Staatstheater einen wirklichen Nachteil. Gut, nicht alle können Bert Neumann nachmachen und sagen: Aus jeder Guckkastenbühne machen wir jetzt eine Stadt und können damit die Stadt ins Theater holen. In der starren Raumstruktur ist auch ein Stück weit die Krise der Theater zu suchen. Ich würde auch soweit gehen, zu sagen: Es reicht nicht mehr, dass Theater aufklärt. Denn die Politik ist für diese Sorte umfassender ökonomischer und sozialer Probleme, wie wir sie im Moment haben, absolut nicht gerüstet. Ich finde die Beratersucht der Politik, die Rolandbergerisierung der Republik, ist ein Beispiel und Symptom dafür. Die Theater müssen wirklich anfangen, Gesellschaft mit neu zu erfinden. Es geht tatsächlich um ihre gesellschaftliche Relevanz. Wenn wir den Kampf gewinnen wollen, nicht einfach nur als Subventionsempfänger dazustehen, die konkurrieren mit Polizei, Kindergärten und ähnlichen Dingen - die Theater verbindet ja mit diesen Einrichtungen nur, dass sie auch diese Tarifgefängnisse ihr eigen nennen - dann müssen wir einfach deutlich machen, dass der Dialog der Kulturen, den ich jetzt nicht nur als das-Wort-aus-dem-Jahr-2002-und-jetzt-haben-wir-das-alles-wieder-vergessen, sondern als eine Notwendigkeit sehe, nur von der Kunst kommen kann. Ich bin noch ziemlich beeindruckt von einem zehntägigen Besuch des internationalen Fadj-Theaterfestivals im Iran. Dort werden gesellschaftlich hoch brisante Dinge verhandelt, dort spürt man die Dringlichkeit, während wir in einer Gesellschaft leben, in der alle Tabufragen schon morgens zum Frühstücksfernsehen in kleinen Häppchen präsentiert werden. Das heißt, wir werden auch hier Theater ein Stück neu erfinden müssen, um es dringlicher zu machen. Diese Entwicklung mit zu unterstützen, auch die Internationalität dieser Stadt mit zu unterstützen, das hat sich der Hauptstadtkulturfonds ziemlich erfolgreich vorgenommen.

**Antje Vollmer:** Ja, vielen, vielen Dank. Ich glaube, das war ein ganz toller letzter Beitrag in dieser Runde, weil ich ...

**Claus Peymann:** Furchtbar! (zu A. Goehler): Ich kann mich richtig freuen, dass Sie nicht Kultursenatorin geblieben sind, das muss mal in aller Härte gesagt werden. Was reden Sie denn hier für einen Quatsch? Der Zadek wird engagiert wegen Geld - was ist denn das für ein Satz? Entschuldigung, was heißt denn das, der Zadek wird wegen Geld engagiert? Was ist das

für eine Wirrnis! Oder geht es hier um Gagen? Was ist das Thema? Das ist ja dermaßen penetrant! Die Staatstheater sollen sich um die deutsche Literatur kümmern und das BE soll jetzt Amerikaner spielen, Engländer spielen? Was soll denn das? Das machen sehr viele, das ist gut so – aber was schreiben Sie uns da vor? Die Staatstheater machen einen Riesenfehler? Warum soll ich die Internationalität Berlins fördern? Ich fördere zum Beispiel Brecht oder Heiner Müller oder Peter Turrini oder Elfriede Jelinek – was ist denn das für eine Anweisung, die Sie mir da geben, das möchte ich ganz scharf zurückweisen, das empfinde ich als Bevormundung. Da faseln Sie etwas von Kunst und dann geht es um die Gage von Zadek und der Peymann verdient halt soviel wie ein Oberarzt von der Charité, ja und? Wenn es so wäre? Was sind denn das für Anmaßungen, Klischees und Ressentiments?

**Adrienne Goehler:** Aber jetzt wird's doch schon ein bisschen ehrlicher, Herr Peymann, oder?

**Claus Peymann:** (zu A. Goehler): Ich bin immer relativ ehrlich. Ist doch in Ordnung, ist doch wunderbar, dass Herr Barenboim, ein einmaliger Künstler, auch entsprechend Geld verdient. Suchen Sie mal einen zweiten Barenboim. Was soll denn das? Sie quatschen ja genau diesen hochgradig blödsinnigen kunstfeindlichen Quatsch nach. Das ist ja unmöglich! Ich finde es überhaupt keinen bedeutenden, sondern einen ganz miesen, opportunistischen, dilettantischen Beitrag, Entschuldigung.

**Bernd Wilms:** Und *jetzt* fangen Sie an, die interessanten Räume zu entdecken, wo jedes Stadttheater im Schlachthof, in der Markthalle, in einem Schwimmbad war und da inszeniert hat. Jetzt brauchen wir den Palast der Republik. Gut, das kann man tun, das kann man lassen, das kann man subventionieren, das kann man nicht subventionieren. Das ist die Avantgarde von vorgestern, so kenne ich das aus den 70er und 80er Jahren. Einem Theater, das Deutsches Theater heißt, vorzuwerfen, dass es ein deutsches Theater ist, ein richtiges, tüchtiges, wunderschönes Theater, das finde ich vollkommen absurd. Aber was ist das Kriterium? Interessant muss es sein, was auf der Bühne passiert.

**Claus Peymann:** (zu A. Goehler) Was lachen Sie jetzt so höhnisch? Sie haben gesagt, diese armen Stadttheater können da nicht raus aus dem Dreh.

**Adrienne Goehler:** Quatsch!

**Claus Peymann:** Ich bin froh, dass ich drinnen bin in diesem Massenraum! Das ist doch Kinderkacke.

**Carl Hegemann:** Darf ich mal versuchen, ein bisschen zu vermitteln?

**Jochen Sandig:** Zum Glück wollen ja nicht alle in der Stadt Theater machen.

**Carl Hegemann:** Ihr Lieben, ich habe es nicht so begriffen. Ich habe sie angehört, und habe gedacht, es ist wirklich bitter: Seitdem unser Tanztheater mit Kresnik weg ist, haben wir dieses Problem, wir sind ein rein deutsches Theater geworden, aber es fehlt da was. Wir sind eine global vernetzte Gesellschaft, wir können der gesellschaftlichen Realität nicht gerecht werden, wenn wir das nicht irgendwie registrieren.

Wir schreiben das Wort „Neger“ oben auf die „Bauchbinde“, auf der wir unsere Stücke ankündigen, und dann geht die Post ab. Dann kommen nämlich die schwarzen Demonstranten und weisen uns mal kurz nach, dass sie nicht zu unserem Publikum gehören. Das ist ein Problem in einer internationalen Stadt, dass wir uns auf das Deutsche reduzieren ...

**Jochen Sandig:** Das tut ihr doch gar nicht: Meg Stuart, Castorf macht die Ruhrfestspiele, ihr macht doch ein internationales Programm.

**Carl Hegemann:** Wir machen bei den Ruhrfestspielen ein polnisches Theater.

**Jochen Sandig:** Ja, das ist doch auch international.

**Carl Hegemann:** Ich sitze ungern in der Kantine, das war einfach damals viel schöner, als da Leute aus 19 Nationen waren. Das entspricht mehr der Situation – gerade in einem alten Osttheater – wenn das international ist. Aus Gründen des Geldes mussten wir das Tanztheater abschaffen. Wir haben jetzt alles mögliche versucht, um diesen internationalen Charakter wiederherzustellen, zum Beispiel – apropos Iran – indem wir eine ganze Veranstaltungsreihe gemacht haben, wo wir immer Palästinenser und Israelis haben aufeinander treffen lassen, die sich hier sozusagen auf neutralem Gebiet gestritten haben zusammen mit dem Wissenschaftskolleg. Dieses Ding bezahle ich praktisch – aus eigener Tasche ist übertrieben – aber ich lade die Leute nachher zum Essen ein, das Wissenschaftskolleg kriegt keinen Pfennig

dafür, Navid Kermani macht das alles selbst. Wir wollten Navid Kermani, der als in Deutschland aufgewachsener Iraner eine wunderbare Mittelsfunktion hat, am Theater haben.

**Claus Peymann:** Hegemann, das ist auch schön.

**Carl Hegemann:** ... es ist aber finanziell nicht möglich, den ans Theater zu holen.

**Claus Peymann:** Hegemann, das finden ja auch alle prima, ich finde das auch prima, aber daraus ein Verdikt gegen die deutschsprachigen Schauspieler und Autoren abzuleiten, das ist ja kindisch und ich wehre mich gegen jegliche Zensurierung ...

**Matthias Lilienthal:** Aber Herr Peymann, Frau Goehler meinte schlicht und einfach, es gibt eine internationale Community in der Stadt, zu der bildende Künstler, zu der Regisseure gehören.

**Claus Peymann:** ... das ist doch wunderbar. Von denen war gar nicht die Rede, von den Staatstheatern war die Rede.

**Matthias Lilienthal:** Ich weiß, und da hat sie einen Appell losgelassen, die mehr als eine produktive Kraft zu begreifen und in verschiedene Zusammenhänge zu integrieren.

**Adrienne Goehler:** Darf ich jetzt vielleicht auch mal was sagen. Ich habe noch nicht mal einen Appell losgelassen. Ich habe eine Differenz beschrieben und habe in der Tat gesagt, wo der Hauptstadtkulturfonds mit wirksam werden kann. Es geht mir auch nicht darum, dass Sie jetzt lauter englische und amerikanische Autoren spielen - so blöd kann niemand sein, Peymann, wirklich nicht, das würde ich noch nicht mal Ihnen unterstellen - sondern es geht darum, dass es keine internationalen Ensembles hier in dieser Stadt gibt. Das ist Fakt. Genauso wie die Tatsache, dass 25 Prozent aller Antragssteller bei uns Berliner nichtdeutscher Herkunft sind. Das ist vielleicht unter dem typischen Peymannschwall untergegangen. Die Internationalität ist ein Vermögen dieser Stadt, auf das der Hauptstadtkulturfonds einzugehen versucht. Punkt.

(Verschiedene Einwürfe der Referenten)

**Antje Vollmer:** Ich lass das so laufen, weil es gut läuft, aber jetzt möchte ich doch was sagen. Ich war ja schuldig mit dem Satz, dass ich froh bin wegen dieses Beitrags, weil wir tatsächlich doch weniger über Geld reden hier als über die Funktion des Theaters heute.

Ich habe nur folgende Frage an den Hauptstadtkulturfonds: Ich bin mir immer ein bisschen unsicher, für wen der Hauptstadtkulturfonds eigentlich da ist. Ist es richtig, dass die sowieso schon subventionierten Häuser noch was dazu tun können, auch mal gelegentlich mit der Freien Szene? Muss es nicht per se eine Verständigung der Theaterleute unter sich geben darüber, dass dieses ihr Hauptgeschäft ist, diese Art von Kooperationen? Warum muss man das dann zusätzlich als Projekt erklären, damit man dafür zusätzliche Gelder kriegt?

**Adrienne Goehler:** Ich habe in einer dieser Broschüren von den letzten Anhörungen gelesen, was ich auch aus Gesprächen mit Häusern weiß: Die staatlichen Theater haben erhebliche Probleme, große Experimente einzugehen, weil sie mit denen die hohe Auslastung, die sie vor der Politik und Kritik brauchen, riskieren. Mit dem Unterausschuss Theater ist nicht zu spaßen. Also ermutigt der HKF die Möglichkeiten, aus dieser Logik auszubrechen, und sich das Experimentieren eher leisten zu können, z.B. die Zusammenarbeit mit freien Gruppen, oder für zeitgenössische, experimentelle Stoffe, wie die Zusammenarbeit eines Barockensembles mit zeitgenössischem Tanz. Leider sind ja all diese Politiker heute nicht da, wo es sich mal um eine inhaltliche und eine etwas weitergehende Fragestellung handeln könnte. Noch mal: Ich verteidige, dass der HKF Verschränkungen und das Hinausgehen aus den eigenen Profilen zu unterstützen versucht. Und das, lieber Carl Hegemann, was du gerade über den Iran gesagt hast: Da hätten wir sofort ins Geschäft kommen können! Dieses wäre eine Hauptstadtkultur-relevante Angelegenheit.

**Carl Hegemann:** Wir haben da eine ganze Menge, da können wir uns gleich drüber unterhalten.

**Jochen Sandig:** Mir brennt's jetzt wirklich unter den Nägeln, da muss ich direkt drauf reagieren. Auf dieses Klischee, dass an den Häusern Experimente nicht mehr gepflegt werden, weil das dann sofort nach hinten losgeht. Als wir an die Schaubühne gegangen sind, war uns klar: Jetzt können wir endlich loseexperimentieren, weil wir die Sicherheit haben. Wir haben die Absicherung, die wir in der Freien Szene nicht hatten, und Sasha Waltz ist als Künstlerin, glaube ich, wesentlich experimenteller geworden, seit sie hier an der Schaubühne arbeitet. Das heißt, sie nutzt die Sicherheit der Struktur, um experimentell arbeiten zu können. Wenn

man sich ein Stück wie „insideout“ anschaut – experimenteller geht’s ja gar nicht mehr im Grunde, was man da dem Publikum zumutet, ist grenzwertig. Und es funktioniert. Der andere Punkt ist – richtig: Unser Ensemble und es ist immer noch ein Ensemble in der Stadt, das einzige zeitgenössische Tanzensemble. Wir haben zwölf Tänzer aus zehn verschiedenen Ländern, das muss man auch sehen, und ich finde es wichtig, dass der Hauptstadtkulturfonds existiert. Ich finde aber auch, wir sollten bei einer Sache nicht um den heißen Brei reden: Der Hauptstadtkulturfonds ist als Projekttopf-Fonds perfekt – um Dinge zu unterstützen, die die Häuser und freie Künstler nicht aus eigener Kraft finanzieren können. Er wird aber aufgrund der Notlage Berlins politisch dafür missbraucht und hält immer dann dafür her, wenn das Geld irgendwo ausgeht. Dann erwartet man, dass der Hauptstadtkulturfonds die Probleme löst – und ich glaube, dieser Konflikt ist extrem problematisch, vor allem, wenn Erwartungen geweckt werden bei den Strukturen, denen es an Geld mangelt und man sagt: „Ja, das machen wir dann über den Hauptstadtkulturfonds.“ Ich erfahre dann, dass das überhaupt nicht abgesprochen ist, und dann kursieren Gerüchte, es ist ganz klar. Ich will es nur in aller Deutlichkeit sagen: Die Frage „Existenz Schaubühne als Institution in der Zukunft“ ist ungelöst und die Frage „Sasha Waltz in Berlin“ ist genauso ungelöst. Wenn Flierl sich hinstellt und öffentlich sagt, er hätte das Problem gelöst, dann ist das schlicht falsch! Es stimmt nicht! Wir hoffen sehr, dass das Problem von der Politik mit gemeinsamer Kraft gelöst wird. Das muss ich so deutlich sagen, weil ich hier in der Pause angesprochen werde und die Leute sagen zu mir: „Ist ja toll, dass es weitergeht. Wir hören, es ist alles wunderbar.“ Es ist *nicht* wunderbar und es brennt an allen Ecken und Enden! Also, nicht dass wir jetzt auseinander gehen und „Friede, Freude, Eierkuchen“ sagen.

Zu Peymanns Eingangsstatement, ganz am Anfang, als es noch hell draußen war und wir diese wunderbaren Gebäude gesehen haben: Das Problem, was wir haben, ist doch nicht der Bund. Berlin ist doch aus ganz anderen Gründen pleite – wir sind doch alle städtisch subventioniert. Unser Problem ist doch in erster Linie nicht der Bund. Der soll’s dann lösen. Wir haben hier einen Finanzskandal, einen Bankenskandal in Berlin gehabt, eine Geschichte, die unter den Tisch gekehrt wird. *Darum* ringen wir um diese 20 Millionen Euro, darum haben wir diese Probleme in dieser Stadt. Und die Theater müssen dafür bluten.

**Antje Vollmer:** Das Problem ist, dass auch das in den Sand gesetzte Geld leider weg ist!

**Jochen Sandig:** Aber die Politik schützt das immer noch und ein Volksbegehren wird abgelehnt. Das finde ich einen Skandal. Es gibt ein Bürgerbegehren, das darauf abzielt, dass die langfristige Verschuldung dieser Stadt problematisiert wird, das hat auch gesellschaftliche Relevanz.

**Amelie Deuflhard:** Ja, ich möchte einerseits noch mal sagen, dass ich diese Konfrontation der Stadttheater mit deutschen Texten und dem, was wir machen, eigentlich ziemlich langweilig finde. Es ist genau gut – dass kam ja auch die ganze Zeit – dass wir alle verschiedene Sachen machen, gleichzeitig.

Um wenigstens den Fall der Mauer aufzugreifen, muss ich wirklich noch mal eine Lanze für den Hauptstadtkulturfonds brechen. Jeder weiß, dass sich in Berlin gerade auch nach dem Fall der Mauer und dem Ende dieses Inseldaseins ein riesiges kreatives Potential jenseits der Stadttheater gesammelt hat, und zwar ein Potential an Künstlern, die nicht zuletzt nach Berlin kamen, weil so eine Art von Ödnis, wie das halt gerade im Ostteil der Stadt nach dem Mauerfall war, einfach jede Menge Freiräume bietet. Die wurden auch besetzt. Zudem waren die Mieten in Berlin immer enorm billig, so dass es einen riesigen Zuzug von Künstlern aus allen Kunstsparten und gerade auch von internationalen Künstlern hier in der Stadt gab. Es gab in Berlin keinerlei Förderinstrumentarien, die diesem kreativen Potential in irgendeiner Form entgegengekommen sind. Der Hauptstadtkulturfonds ist im Grunde genommen genau dafür, so hab ich das zumindest immer verstanden, gegründet worden, um diesem Potential auch Möglichkeiten zu geben, sich zu verwirklichen – ein natürlich kuratierter Topf, der versucht, sich da die besten oder innovativsten internationalen Projekte rauszusuchen, und ich kann nur sagen, der Erfolg des Hauptstadtkulturfonds spricht wirklich für sich. Berlin hat gerade in dem Bereich, den ich überblicke, Theater und Tanz, eine unglaubliche Sogkraft entwickelt. Es gibt ungeheuer viel Zuzug der spannendsten Regisseure, Choreographen, es gibt eine große, internationale Tanzszene, es gibt nicht nur Sasha Waltz – am sagen wir mal Stadttheater, wie auch immer ihr das dann nennt – es gibt eine ganze Reihe von sehr, sehr erfolgreichen Tanzensembles hier in der Stadt. Diese Weiterentwicklung wäre völlig undenkbar gewesen ohne dieses Förderinstrumentarium und ich halte es für gänzlich sinnlos, dass man da Fronten aufbaut. Persönlich wäre mir es eh lieber, wenn Herr Peymann und Herr Wilms beim deutschen Stadttheater bleiben, was ich auch gut finde, und nicht auch noch beim Hauptstadtkulturfonds Gelder beantragen.

**Antje Vollmer:** Na gut, aber ein Interesse, was wir hier haben, ist: Wo sind Reform- oder Kooperationspotentiale, die nicht nur darin bestehen, dass die immer Gleichen ihre Möglichkeit, Projekte zu machen, unter Zugriff auf den Hauptstadtkulturfonds noch optimieren. Das heißt, ich hab jetzt auch mal die Frage an Herrn Peymann: Haben Sie auch was gekriegt?

**Claus Peymann:** Ja, zweimal.

**Antje Vollmer:** Zweimal sogar. Gut, dann ist diese Frage schon positiv beantwortet.

**Amelie Deuflhard:** Ist es nicht.

**Adrienne Goehler:** Herr Wilms hat auch schon was gekriegt!

**Bernd Wilms:** Ich hab auch schon was gekriegt, ja. Aber ich lebe ganz gut damit, dass ich selten was kriege ...

**Antje Vollmer:** Dann habe ich aber wirklich die Frage, ehrlich gesagt, ob das die Aufgabe des Hauptstadtkulturfonds ist.

**Ronald Marx,** German Theatre Abroad (aus dem Publikum): Ja, genau da sehe ich doch das Problem, wenn der Herr Wilms das Geld bekommt, der ja schon subventioniert wird, und wenn man dann die Liste sieht, dann ärgert man sich als Freie Gruppe, wenn man nicht genommen wird, oder man keine Bezuschussung bekommt. Ich sehe das nicht ganz ein, warum den Stadttheatern noch zusätzliche Projekte gefördert werden.

Sie haben da gerade von so einem Auftrag gesprochen, dass man die vielleicht verbindet, die Freien Gruppen mit den Stadttheatern, aber die wollen da gar nicht verbunden werden mit denen. Warum fördern Sie das denn?

**Adrienne Goehler:** Es soll niemand zu seinem Verbindungsglück gezwungen werden, das ist schon mal klar. Ich habe versucht zu sagen, dass wir projektbezogen fördern, also da, wo uns ein Thema, eine Form, ein Format, ein Anliegen besonders spannend erscheint. Da achten wir nicht nur darauf, aus welcher Ecke das kommt, wir sagen also nicht: „Weil es nun vom

Deutschen Theater ist, interessiert es uns nicht.“ Wir achten ganz genau darauf, ob es einfach der Versuch ist, ein bisschen mehr Geld in den Produktionsetat zu kriegen, oder ob wir da einfach so etwas wie ein anderes Scharnier darin sehen.

Ich würde auch gerne noch mal was zu diesem Missverständnis sagen: Wir sind nicht der Topf der Freien Gruppen. Wir sind auch nicht dafür da, die ausbleibenden Mittel vom Kultursenat zu ersetzen. Wir sind übrigens auch nicht dafür da, die Bundeseinrichtungen, die zu schlecht subventioniert sind, mit nötigem Geld zu versehen. Es ist ja nicht so, dass nur Berlin auf uns zugprescht, sondern auch der Bund versucht, über den Hauptstadtkulturfonds die eine oder andere Sache zu lancieren, und zwar ohne inhaltliche Debatte. Es gibt Gefahren auf allen Seiten, nicht zuletzt deshalb, weil Lotto eigentlich auch nicht mehr seiner Aufgabe, jedenfalls nicht der angestammten nachkommt. Es ist vergleichbar mit dem Postgraduiertenansatz im Wissenschaftsbereich. Ich möchte nicht jede Gruppe, die sich in Berlin neu gründet, als hauptstadtkulturrelevantes Unterfangen haben, sondern die müssen vor allen Dingen ihre Leistung schon irgendwo anders unter Beweis gestellt haben. Wir subventionieren ja keine Häuser, sondern wir geben einfach Projektgelder an Häuser, weil sie Spielstättenachweise bringen müssen. Und die Häuser, die nun besonders gefragt sind, wie das Podewil, wie DOCK 11, wie die Sophiensäle, wie das HAU 1-3, die werden künftig, so sie einen Produktionsetat haben, sich damit selber hineinbegeben müssen, oder, wenn sie ihn nicht haben, müssen sie trotzdem deutlich machen, dass sie nicht jede Gruppe, die kommt, am Senat vorbei gleich in die Hauptstraße Hauptstadtkulturfonds führen. Jetzt schon die letzten zwei Male werden diese Projekte auch von uns nicht mehr berücksichtigt.

Wir versuchen schon, eine hohe Qualität sicherzustellen. Wir versuchen dort, wo wir thematische Schwerpunkte ausmachen können, ganz deutlich Migration- und Heimatfragen aber auch dem Dialog zwischen den Kulturen und den Religionen – ganz virulentes Thema in dieser Stadt – in irgendeiner Form gerecht zu werden.

Und noch mal was zur Tanzsituation: Es gibt ja in der Tat nur dieses halbe Tanzhaus in großer Gefahr. Der Tanz an der Schaubühne – es ist klar, dass der Hauptstadtkulturfonds nicht das ausbügeln kann, was nicht im Gespräch zwischen Schitthelm, dem Ensemble, der künstlerischen Leitung und dem zuständigen Kultursenator bewegt wird. Aber wir haben eine Entscheidung getroffen und einen Impuls gesetzt. Einerseits werden wir der Tatsache gerecht, dass Berlin einen ungeheuren Zustrom für den Tanz hat. Wir werden weiterhin den „Tanz im August“ fördern, wir wollten aber auch der Schaubühne eine Zeichen geben, dass wir die Arbeit von Sasha Waltz außerordentlich schätzen und unterstützen und übrigens auch, dass

wir Forsythe in dieser Stadt durchaus nicht als ein „Weniger“, sondern als ein „Mehr“ für alle einschätzen. Deswegen haben wir einen Teil dazugegeben in der Hoffnung, dass die Politik die anderen Teile auftreibt.

**Antje Vollmer:** Schwierig wird es trotzdem in dieser Spannbreite zwischen so einem allgemeinen Fonds für „wo am nötigsten“ - was ihr ja nun auf keinen Fall sein wollt - und einer sehr ambitionierten eigenen Kuratierung des Hauptstadtkulturfonds als jemand, der sozusagen eine eigene Handschrift in der Stadt sucht, auszutarieren. Wer ambitioniert ist, tendiert immer dahin. Wir haben dasselbe Problem auch bei der Bundeskulturstiftung. Aber ist das die spezielle Aufgabe dieses Fonds?

**Jochen Sandig:** Was mir ein bisschen Angst macht: Wir haben relativ betonierte Verhältnisse trotz allen positiven Auf-die-Schulter-Klopfens. Es gibt auf der strukturellen Ebene einfach einen erheblichen Unterschied zwischen freien Künstlern, Freien Ensembles und den Häusern, etablierten Künstlern und Ensembles. Den gibt es einfach, der ist fast nicht auflösbar. Als wir an die Schaubühne gegangen sind, haben wir uns es zur Aufgabe gemacht, die Schaubühne wieder ein Stück weit zurückzuholen zu dem, wo sie herkommt. Sie wurde als Freies Theater gegründet. Wir sind da auf halbem Weg – ich will jetzt nicht sagen gescheitert, aber es ist fast nicht möglich. Es ist einfacher, etwas Neues zu gründen wie eben die Sophiensäle seinerzeit, als eine bestehende 40jährige tradierte Struktur von Grund auf zu verändern. Ich denke, die Existenz der Schaubühne sollte man nicht in Frage stellen, die Existenz des Deutschen Theaters, des Berliner Ensembles und der Volksbühne nicht. Alles, was man sich hier wünscht, alles, was existiert, ist wünschens- und erhaltenswert. Aber die Frage gerade: Was geschieht hier in der Stadt mit dem zeitgenössischen Tanz? Diese Augenwischerei, letztlich zu sagen: Ja, das gibt's ... – ja, toll. Die Sophiensäle haben noch nicht mal – wie Amelie Deuffhard gesagt hat – das Geld für die Struktur. Sie sind völlig abhängig von der Entscheidung des Hauptstadtkulturfonds. Warum haben die Sophiensäle noch keinen eigenen künstlerischen Etat? Und mit betonierten Verhältnissen meine ich: Es gibt kaum Bewegung. Es gibt hier und da mal 100.000 Euro da und da. Ich finde, außer der Neugründung des Hebbeltheaters unter dieser neuen Leitung mit den drei Häusern gibt es eigentlich keine wirklich nach vorne gerichtete, zukunftsvisionäre Entscheidung in dem Zusammenhang, und ich finde einfach, dass die Politik da auf vielen Ebenen versagt ...

## **Schlussdiskussion: Reformen, Angebote, Lösungen**

**Antje Vollmer:** Ich möchte für die Schlussrunde einen Wunsch formulieren: Immerhin geht es ja noch um diese Reformnotwendigkeit. Ich warte jetzt nicht mehr auf Dinge, die letztendlich mit Verteilungskämpfen zu tun haben, sondern auf Angebote. Was ist denn möglich aus den Häusern heraus? Und wenn es nur kleine Dinge sind wie die Bereitstellung von Werkstätten, Kooperationen – ohne, dass man allein für die Tatsache, dass man seinen bekannten Rahmen verlässt, wieder auf den Hauptstadtkulturfonds schießt, der einem das dann honorieren soll. Was ist denn aus den Häusern selbst heraus möglich – gibt es da Hilfsmöglichkeiten unter den Häusern oder ist das wieder so eine romantische Vorstellung von mir?

**Lutz Uwe Dünwald,** Intendant am Bremer Theater (aus dem Publikum): Mir ist eins, Frau Goehler, vorhin wieder aufgefallen. Dieser Spruch kommt immer wieder und er ärgert mich zutiefst, und zwar „Die Krise der Theater“. Das, finde ich, ist völlig daneben. Wir haben eine Krise der öffentlichen Hand und eine Finanzkrise, aber keine Krise der Theater. Das ist aber schon so eingängig, das ist überall, jeder sagt es und jeder plappert es nach, aber trotzdem muss man das immer wieder klarstellen. Es sollte eigentlich hier gesprochen werden, wenn ich das so richtig verstanden habe, über Reformen im Theater und was man ändern kann. Es haben nur Künstler vorne gesprochen. Die haben ihre künstlerische Arbeit verteidigt, ihre Häuser verteidigt, ihre Selbständigkeit verteidigt – was in meinen Augen auch völlig logisch ist. Darüber, finde ich, brauchen wir nicht zu diskutieren. Die künstlerische Selbständigkeit muss bestehen bleiben, die normale Konkurrenz zwischen den Theatern muss auch bestehen bleiben.

Wir haben in Bremen, das wird sicherlich jeder wissen, noch ein ganz anderes Niveau, auf dem wir stöhnen, als hier in Berlin, das ist viel niedriger. Wir haben noch erheblich weniger Geld, wenn ich die Summe höre, die hier zur Verfügung steht, und trotzdem hat Bremen zum Beispiel vor einem Jahr das Orchester privatisiert, das Staatsorchester, und hat auch neue Stellen geschaffen. Bei der Gelegenheit sollten Verwaltungsangestellte angestellt werden beim Orchester. Das, haben wir gesagt, ist eigentlich ein Blödsinn. Die wenigen Mittel, die zur Verfügung stehen, die müssen nicht für irgendwelche Verwaltungsleute angeschafft werden. Wir haben die Verwaltung vom Bremer Theater mitgemacht. In der Zwischenzeit ist noch eine dritte Firma dazugekommen, für die wir auch die Verwaltung machen – für ein

Museum, mit denen haben wir uns verständigt, denen helfen wir in technischen Bereich, wenn sie Hilfe brauchen. Das sind Formen der Zusammenarbeit, die wir intensivieren, die wir weiterführen. Wir haben die ersten Erfahrungen gemacht und wir haben da nicht unerhebliche Mittel gespart. Nicht in sofern gespart, dass das Land Bremen gespart hat, sondern die konnten in die Kunst gesetzt werden. Das Orchester konnte drei neue Stellen, künstlerische Stellen, schaffen, und braucht keine Verwaltungsleute oder Leute für den Kartenverkauf oder so was abzustellen. So etwas halte ich auch für sinnvoll.

Ein Problem dabei ist, und das wurde hier auch schon oft genug gesagt, dass wir das eigentlich gar nicht laut sagen dürfen. Das Vertrauen in die Politik ist überhaupt nicht vorhanden, man kann mit keinem Politiker darüber verhandeln, man kann das nur untereinander machen. Man kann das nie öffentlich sagen, dass man irgendwo eine Möglichkeit gefunden hat, Kosten zu reduzieren, weil einem das Geld sofort weggenommen würde. Das, was hier immer gefordert wurde, es sollten mehr Mittel für die Kunst da sein, das unterstütze ich sofort. Aber das Problem ist, wenn ich als Verwaltungschef sage, ich könnte dort und dort etwas sparen, und ich könnte dort diese Gebühren senken oder da eine Stelle streichen, dann nimmt der Finanzsenator mit das Geld sofort weg. Also mache ich es nicht. Ich lasse den Verwaltungsangestellten im Stellenplan drin und setze einen Schauspieler drauf. Das ist aber ein Gegenseitig-in-die-Tasche-Lügen und eigentlich nicht sinnvoll. Meine Kollegen müssen noch viel mehr darüber nachdenken: Wie kann man in den Bereichen, die die Kunst unterstützen, noch effektiver arbeiten? Und ich glaube, da gibt es eine ganze Menge Möglichkeiten. Und es müsste auf Seiten der Politik viel mehr Zuverlässigkeit und viel mehr Partnerschaft her. Es kann nicht sein, dass Pierwoß, als Intendant des Bremer Theaters, im Mai einen Vertrag schließt, und der im Dezember schon nicht mehr das Papier wert ist, auf dem er steht. Das kann einfach nicht sein. So kann man nicht zusammenarbeiten.

**Antje Vollmer:** Das war ja eigentlich die Grundformel von Weimar: feste Zuwendungs-Zusagen zu machen und ab dann ist das Theater selber in der Lage, das unter sich zu regeln. Eigentlich ist das ja das, was jeder Theaterchef will, nämlich Sicherheit und innere Freiheit.

**Angela Spitzig,** Kulturpolitikerin und Kölner Bürgermeisterin von Bündnis 90/DIE GRÜNEN (aus dem Publikum): In Köln haben wir gerade versucht, dieses Problem als Grüne zu lösen. Unsere Theater, unsere städtischen Bühnen stehen auch unter enormen Sparzwängen und Druck und wir Grünen haben im Sinn, dass Anreizmodelle geschaffen werden, dass die

Theater ermutigt werden, ihren Kostendeckungsgrad zu erhöhen, aber eben nicht nur um den Preis eines gefälligen, populistischen Programms, sondern so, dass durchaus die Möglichkeit zu Experimenten gegeben ist. Nun haben wir gerade zu unterzeichnende Intendantenverträge genutzt, um sowohl für die Oper als auch für das Sprechtheater ein künstlerisches Budget festzuschreiben, mit dem Ziel, dass, sollte durch diese verbesserten künstlerische Bedingungen der Kostendeckungsfall erhöht werden, sollten Einnahmen erzielt werden, dass die eben nicht gleich wieder im Sack des Kämmerers landen, sondern dass die tatsächlich dem Theater zugute kommen. Wir müssen abwarten, wie sich das entwickelt, aber ich ganz froh, dass es uns gelungen ist, das soweit umzusetzen.

**Jochen Sandig:** Ja, die Politik bestraft einen, wenn man Reformgeist zeigt, das behaupte ich jetzt mal ganz polemisch. An unserem praktischen Beispiel: Wir haben, als wir an die Schaubühne gegangen sind, gesagt: 250.000 Euro freies Geld. Da kann man mit 1.000 Euro einen Autor unterstützen, da kann man mit 5.000 Euro eine Koproduktion mit einer indischen Choreographin machen, da kann man ein Gastspiel machen mit XYZ, auch mit Künstlern wie Forsythe - nur jetzt existiert dieses flexible Geld nicht mehr. Es wurde uns weggekürzt. Es ist einfach unerträglich, wenn die Politik von uns Reformen fordert und wir versuchen, neue Modelle zu etablieren, und parallel wird uns der Boden unter den Füßen weggezogen. Es fehlt eine glatte Million Euro an der Schaubühne, um die Arbeit fortzusetzen, und da stellt sich tatsächlich dann noch ein Kultursenator hin und sagt: „Die Probleme sind gelöst.“ Das ist schwer zu ertragen....

**Antje Vollmer:** Ja, das haben wir begriffen. Dieses Problem kriege ich aber heute Abend nicht geregelt. Leider.

**Holger Walla,** Mitglied des Landestheaterbeirats Niedersachsen (aus dem Publikum): Ich wollte auch etwas zu diesem Fairnessverhältnis zwischen den Künstlern und der Politik sagen. Erst mal ist diese Generalisierung grundsätzlich falsch. Ich denke, es wird erforderlich sein, auch für Grüne, Best-practice-Beispiele zu finden, wo so etwas wie Fairness da ist. Das heißt, solche Modelle zu finden, bei denen Planungssicherheit gewährt wird, durch die auch das Verhältnis von Politik und Künstlern auf eine vertragliche Grundlage gestellt wird, also: die Souveränität des Haushaltsgesetzgebers zugunsten künstlerischer Betriebe einzuschränken, mehr Jahresverträge zu machen, und aber gleichzeitig auch das Auftragsverständnis der Geldgeber zu entwickeln. Wir haben momentan ja gar kein

dezidiertes Auftragsverhalten. Hier ist vorhin öfters gesagt worden: „Wir empfinden dieses oder jenes als Auftrag“, das ist aber meiner Kenntnis nach nie irgendwo verhandelt worden. Am Beispiel von vorhin, der Preispolitik: Da kann man vielleicht mit dem Einverständnis rechnen, dass man hier und da Preise, Eintrittspreise subventioniert, aber das ist nicht im öffentlichen Raum verhandelt. Es wird zwar mit öffentlichem Geld ermöglicht, dass bestimmte Preispolitiken möglich sind, aber das ist nicht im öffentlichen Raum verhandelt worden. Die Politik gibt hier letztlich Geld, ohne eine Auflage in dieser Richtung zu machen. Das muss meines Erachtens fair verhandelt werden.

**Antje Vollmer:** Nach solchen kleinen Dingen suche ich letztendlich auch. Wenn man jetzt hier die ganz große Lösung sucht – die wird man sowieso nicht finden. Was klar ist – da wird auch die Berliner Politik nicht drum herum kommen – ist, dass auch hier dieses Prinzip von Planungssicherheit und innerer Gestaltungsfreiheit einkehren muss, unter welcher Rechtsform auch immer. Es ist auch vollkommen klar, dass die Berliner Verhältnisse die ganze Zeit die Unsicherheit gehabt haben, dass sie nicht mal mit dem zugesagten Etat arbeiten konnten, da der wieder unter Haushaltsvorbehalt stand und man dann unheimlich trickreich sein musste im Erfinden von anderen Möglichkeiten, um diese Unsicherheit auszugleichen. Nur meine ich, dass eine Bewegung auf dieses Ergebnis hin besser möglich ist, wenn man dieses Angebot hat, was sich die Theater über ihre Theaterleistung hinaus an Fairnessleistung, an Kooperation, an Vorstellung über Technikzusammenlegung, Verwaltungszusammenlegung ausdenken könnten. Ich glaube, dass diese Debatte anfangen muss. Nur wenn man die Hoffnung auf einen Reformprozess hat, wird man auf Dauer Gelder mobilisieren. Das ist einfach ein Gesetz der Politik.

**Claus Peymann:** Ich muss Sie da enttäuschen. Wir hatten für einen Moment einen Höhenflug und wir Theaterleute sind, Gott sei Dank, keine Politiker, sondern auch Träumer. Aber ich muss jetzt zur Probe gehen, das ist eigentlich das einzig Wichtige – und ich kann nur sagen: Wir Theaterleute, wir dürfen nicht vergessen, dass es nur um unsere Radikalität geht, um die größtmögliche, und da gibt es auch kein Happy End. Ich muss Sie da für meinen Teil enttäuschen, liebe Frau Vollmer. Setzen Sie Ihre Bemühungen ruhig fort, das ist sehr gut, aber letztlich geht's um andere Sachen. Wir müssten so viel Kraft und Schärfe und Radikalität entwickeln in unserer Arbeit, dass niemand sich traut, unsere Aufgabe und unsere Arbeit in Frage zu stellen. Das wäre unsere schärfste Waffe, dass wir unangreifbar werden, weil wir so gut sind. Jetzt muss ich aber wirklich gehen.

**Antje Vollmer:** Vielen Dank, dass Sie da waren. Vielen Dank und viel Erfolg bei der Probe.

**Carl Hegemann:** Ich muss eigentlich auch schon lange gehen. Aber erst will ich sagen, dass diese finanzielle Verschärfung in so einem relativ ordentlich existieren könnenden Theater wie unserem überall spürbar ist, dass plötzlich statt drei Dramaturgen nur noch einer da ist, der die Arbeit von dreien macht, dass die Assistenten gleichzeitig zwei verschiedene Produktionen machen. Es gibt eine starke Verschärfung, man kommt sich vor, was mir früher nicht so gegangen ist, als wäre man in einem kontrollierten Unternehmen – bereits jetzt, ohne dass das bereits stattgefunden hat – wobei man mit dem unternehmerischen Trick, dass dort drei Leute die Arbeit von fünf Leuten machen können, sich einfach zwei Stellen spart, und die dann irgendwo anders hinlaufen. Die Situation ist unangenehm ...

**Antje Vollmer:** Aber du bist doch auch so gut wie drei.

**Carl Hegemann:** ... ja, aber ich werde wie einer bezahlt. Aber egal. Der Intendant sagt mir dann, ich kann mir mein Geld dann durch freiwillige Arbeiten außerhalb des Theaters verdienen. Da gibt's eine Verschärfung, die wirklich relativ hart ist. Das ist das eine. Das andere: Hilfeleistungen stellen, was wir übrigens auch immer schon machen. Wenn Freie Gruppen kommen und irgendwelche Kostüme oder Masken oder Säcke oder Bühnenbildteile von früher haben wollen oder was, versuchen wir das so zu liefern, wie es eben irgendwie geht. Das versuchen wir.

Dann komme ich wieder auf Bert Neumann, der eben halt wahrscheinlich doch einer der wichtigsten Leute ist, was so was betrifft, was den Kontakt mit anderen betrifft, ist, der kommt jetzt zum Beispiel mit so einem Vorschlag an, dass er sagt, wenn es eine Freie Gruppe gibt, die sich bei ihm oder bei uns, im „Prater“ oder sonst wo vorstellt, die etwas zu bieten hat, was bei ihm einklinkt, künstlerisch, wo er sagt: Das bringt es, das ist wichtig für die Stadt, das ist wichtig für ihn, das gefällt ihm, dann würde er einfach sagen: Dann bauen wir denen mit unseren Mitteln ein Bühnenbild – um unseren Beitrag da zu leisten, dass die aus dieser frickeligen Geschichte „zu wollen aber nicht zu können“ ein Stück weit rauskommen und mit einem kompetenten Menschen zusammenarbeiten können. Ich denke, man müsste versuchen, die Kooperationen über solche inhaltlichen, künstlerischen Ebenen, hinzukriegen.

Was ich entsetzlich finden würde, wenn unsere Werkstatt, die unmittelbar mit diesen ganzen

Produktionen, also Bühnenbildproduktionen von Schlingensiefel, von Anna Viebrock verbunden ist, wenn die jetzt auf einmal aufgelöst würde zugunsten eines größeren Ganzen. Da muss man hoffen, dass die dann immer noch zusammen sind, sonst geht etwas ganz Spezifisches an unserer optischen Arbeit verloren. Das ist ganz klar. Das können Leute auf Auftrag, die da keine Ahnung von haben, die diese Geschichte nicht kennen, nicht machen. Unsere Werkstatt ist ein Schmuckstück, von dem leben das Theater und auch die ganzen anderen Abteilungen. Wir haben eh nicht Seitenmeister rechts und Seitenmeister links. Wir haben wirklich ein Kollektiv, wo 80 Prozent oder 85 Prozent aller Leute total begeisterungsfähig ohne Rücksicht auf Arbeitszeiten mitarbeiten. Wenn man das durch irgendeine formale Regelung verändert, bricht uns der Apparat zusammen und kostet viel mehr Geld, das wurde ja wenigstens plausibel.

**Volker Ludwig:** Ich kann dem Herrn Hegemann nur Recht geben. Das Böseste, was man offenbar als subventioniertes Theater machen kann, nennt sich Fremdfinanzierung. Das ist etwas was wir jeden zweiten Tag betreiben. Wir sind ein bisschen Partner für viele kleine und Freie Gruppen, die manchmal bei uns gastieren oder in der Werkstatt helfen oder was ausleihen und so weiter - das ist alles offiziell verboten. Wir haben zwar selber ein strukturelles Defizit, aber in solchen Dingen ... – deswegen weiß ich, was man als etabliertes Haus alles machen könnte, wenn man wollte. Das ist ganz wichtig.

**Antje Vollmer:** Aha, das heißt aber jetzt, die Bedingungen für so was sind ganz stark abhängig vom subjektiven Faktor?

**Carl Hegemann:** Das ist immer von einzelnen Leuten abhängig.

**Antje Vollmer:** Gut.

**Bernd Wilms:** Das ist eine Frage, warum man Theater macht.

**Jochen Sandig:** Die Frage klang ja vorhin an. Wenn man Teile dieser Werkstätten der Freien Szene zur Verfügung stellen kann, was auch Carl Hegemann jetzt beschreibt, – da auch als subventioniertes Haus stärker in die Pflicht zu gehen und diesem Angebot dann wirklich auch Raum zu geben, ist einfach wichtig. Die Frage ist nicht: Wie lösen wir diese wunderbaren Strukturen auf, für die uns alle anderen außerhalb Deutschlands beneiden, sondern: Wie

nutzen wir sie so effektiv wie möglich? Wir sollten doch lieber so rangehen, als darüber nachzudenken, was wir sparen und abschaffen könnten. Die vorhandenen Strukturen müssen besser genutzt werden.

**Antje Vollmer:** Aber das ist ja genau das, was ich die ganze Zeit gedacht habe. Die Politik kann das nun nicht auch noch von oben angeben, genau das wäre Patronage von oben.

**Matthias Lilienthal:** Ja, genau das ist der totale Schwachsinn, Entschuldigung. Es ist ja längst so, dass die Volksbühne für das HAU produziert, obwohl Carl es vielleicht gar nicht weiß. Solche Verflechtungen gibt es sehr, sehr viele. Wenn aber die Werkstatt der Volksbühne aufgesplittet wird in eine Zentralwerkstatt, tritt eine allgemeine Demotivation ein.

Mir kommen diese Diskussionen über Strukturfragen von Theater immer genauso schwachsinnig vor wie die Diskussion über die Strukturfragen in Deutschland im Ganzen. Die Arbeitsrechtsgebung in diesem Land und die Arbeitsrechtsgebung an den Theatern sind einfach sehr ähnlich, mit der Ausnahme dass es diesen Sonderfall der künstlerisch Beschäftigten gibt, die schon immer kündbar sind. Egal ob es jetzt die Reichen sind oder die Armen, die hier sitzen, die sind alle davon betroffen. Das ist ja auch o.k. so, und das finde ich auch richtig so. Ihre Frage, die Reform, die alles verändern würde, wird sich über ein Arbeitsrecht herstellen, oder auch nicht. Darüber kann ich im Moment, wenn ich über den Bereich Theater nachdenke, doch nur sagen, dass ich froh darum bin, dass es die Arbeitsrechtsreform nicht gegeben hat. Man kann das an Beispielen aus der Schweiz sehen: Als wir am Theater Basel aufgehört haben, ist das Budget schlicht und einfach um ein Drittel runter gefahren worden, dann sind ein Drittel der Beschäftigten rausgeschmissen worden, ein Drittel des künstlerischen Budgets gestrichen worden, die Anzahl der Vorstellungen und die Anzahl der Produktionen um ein Drittel reduziert worden. Natürlich geht das, wenn das Arbeitsrecht so ist. Das wird wahrscheinlich mit Herrn Schröder und umso mehr mit der anderen Dame oder dem anderen Herrn kommen und dann fängt bei uns überhaupt erst das Kotzen an.

**Antje Vollmer:** Letzte Runde.

**Lutz-Uwe Dünnwald**, Intendant am Bremer Theater (aus dem Publikum): Es wird hier immer so schwarz-weiß gemalt. Von wegen Werkstätten zusammenlegen und Zentralwerkstätten oder jeder hat seine eigenen – darum geht es doch überhaupt nicht. Dass Zentralwerkstätten Blödsinn sind, das haben schon völlig unabhängige Gutachter von irgendwelchen Wirtschaftsprüfungsgesellschaften vor Jahren festgestellt. Das ist doch überhaupt nicht das Thema, weder in Berlin, denke ich mal, noch in anderen Städten. Aber man muss doch denken dürfen: Kann man trotzdem noch etwas optimieren? Ich sage mal, welche Häuser haben sich schon mal zusammengesetzt und haben gesagt: Wollen wir nicht mal eine Einkaufsgemeinschaft bilden? Ganz profan. Da wird keine Selbständigkeit von betroffen, aber auch das wäre eine Möglichkeit. Das macht jede Dachdeckerinnung und jeder Klempnerverband, die haben so etwas schon seit vielen Jahren. Warum haben Theater das nicht? Warum gibt es so etwas im Theater nicht? Gerade hier in Berlin. Ich war ja nun selbst viele Jahre hier an der Freien Volksbühne. Es gibt keine Möglichkeiten. Jeder wurschtelt für sich selbst. Da muss man doch mal denken dürfen – immer unter der Prämisse, dass die Selbständigkeit erhalten bleibt. Ich bin auch fest der Meinung, dass die eigenen Werkstätten in den Häusern erhalten bleiben müssen. Aber man muss über die Rahmenbedingungen nachdenken dürfen. Einfach zu sagen – und das klingt mir manchmal so ein bisschen durch –: Es muss eigentlich alles so bleiben wie es jetzt ist, wir müssen nur ein bisschen mehr Geld haben – das kann es glaube ich nicht sein. Wir dürfen vor der gesellschaftlichen Realität nicht die Augen verschließen. Das geht nicht.

**Urs Bircher**, Intendant am Stadttheater Hildesheim (aus dem Publikum): Ich verstehe sehr gut, dass bestimmte Theater sich sträuben, gewisse Besitzstände aufzugeben. Das sind Qualitäten, eine gute Werkstatt und so. Ich habe auch zehn Jahre an so einem Haus gearbeitet. Wenn man dann in andere Etagen geht, relativiert sich das ziemlich schnell.

Es gibt sehr viele Kooperationsmöglichkeiten auf der Ebene auch kleinerer und mittlerer Stadttheater. Am Schauspielhaus Zürich, wo ich war, war das auch kaum möglich, und jetzt ist sehr viel möglich geworden. Ich will nur etwas dazu sagen, Matthias Lilienthal. Ich komme aus der Schweiz und ich habe einfach mal anhand des Bühnenjahrbuchs durchgezählt, wie viele Leute in Deutschland auf der Bühne arbeiten im Verhältnis zu denen hinter der Bühne und wie schaut das in der Schweiz aus. Da sieht man, dass das Verhältnis in der Schweiz wesentlich effektiver ist. Das ist das andere Arbeitsrecht. Das ist eine andere Tradition, dass die Theater da schon sehr viel länger Aktiengesellschaften, Genossenschaften,

GmbHs und so weiter sind. Hier ist tatsächlich ein Potential drin. Ich sehe das an meinem eigenen Haus. Ich könnte da einiges wesentlich besser organisieren und straffer organisieren, wenn ich es könnte, vom Arbeitsrecht her. Sei es nur dadurch, dass ich Pfortner und Kasse und so weiter zusammenfassen könnte, und, und, und ... und die Verträge ändern. Aber ich denke, da ist dieser Konnex mit dem deutschen Arbeitsrecht wirklich verhängnisvoll. Da sind auch die Nachteile, dass jedes liberalisierte Arbeitsrecht gewisse Sicherheiten in Frage stellt – nur das Perverse in Deutschland ist ja, dass nur die künstlerischen Verträge inzwischen flottierend und unsicher sind, alle anderen sind unglaublich zementiert.

**Amelie Deuflhard:** Ich finde, prinzipiell ist ja eh klar, dass hier niemand am Tisch sparen muss, aber ich finde, was Urs Bircher da gerade gesagt hat, ist total klar. Wenn überhaupt, dann eher Verschlankung als diese unsäglichen Fusionen. Ich glaube, dass es niemanden gibt, der da dafür ist. Kooperationen zwischen den Häusern, vor allem zwischen Freien und den Etablierten gibt's sowieso auf allen Ebenen und seit vielen Jahren. Ich denke auch nicht, dass es da irgendwelche Einsparpotentiale gibt.

Zu dem, was Carl Hegemann gesagt hat, dass Kooperationen immer nur inhaltlich gehen können: Dass man nicht sagen kann, o.k. – völlig absurder Gedanke – wir machen jetzt mal die Volksbühnenwerkstatt für alle Freien Gruppen auf. Da kündigen aber *alle* Werkstattleute. Das heißt, man kann immer nur auf einer inhaltlichen Basis kooperieren, und da kann es auch funktionieren.

**Bernd Wilms:** Ich will auch Herrn Bircher bestätigen. Ich finde nicht, dass es darum gehen kann: Seid nett zueinander und macht auch mal eine kleine Dekoration für eine kleine Freie Gruppe. Das finde ich einen wirklich blöden Romantizismus. Wenn man kann – und es ist erstaunlich, wie weit je nach Struktur der einzelnen Häuser, auch nach Altersstruktur der einzelnen Häuser, das Arbeitsrecht dagegen ist oder nicht. Es geht erst mal darum, systemimmanent zu lösen und die einzelnen Häuser schlanker zu machen. Manchmal habe ich den Eindruck, dass der Satz vom Ende der Fahnenstange sehr, sehr schnell gesagt wird. Ich weiß noch, mein Vorgänger am Deutschen Theater hat gesagt: „Es geht nichts, es geht nichts, es geht nichts!“ Wir haben sukzessiv und - wie nennt man das so schön - „sozialverträglich“ uns von 60 oder 70 Mitarbeitern getrennt – weil es möglich und richtig war. Worüber ich in Zukunft nachdenken kann in diesem Bereich, weiß ich nicht genau. Aber erst einmal an die

eigene Nase packen, bevor man die Arme ausbreitet und die Kooperation ausruft. Es geht viel im eigenen Betrieb.

**Matthias Lilienthal:** Wenn man über das Hebbel am Ufer redet und Effizienz, dann kann ich mit Ausnahme von Herrn Ludwig und Frau Deuflhard allen anderen am Tisch einen Strick draus drehen und das ist so langweilig und so blöd. Die Gesellschaft muss sich einfach entscheiden, was sie will. Natürlich kann man so wie wir 700, 800 Vorstellungen im Jahr mit 24 Angestellten spielen. Natürlich kann man bestimmte Sachen darin auch überhaupt nicht. Das ist ja dann gar nicht die Frage. Natürlich sind die Qualitäten von Schaubühne und Volksbühne andere als die von Hebbel am Ufer und Sophiensäle. Deswegen ist die abstrakte Frage danach Blödsinn und man kann dann nur sagen, wenn man ein bestimmtes Theater will, eine bestimmte Struktur von Theater will, dann hat das die und die Folgen. Man kann eine bestimmte Art von luzidem Umgang mit sehr verschiedenen Institutionen pflegen. Den habe ich mal an der Volksbühne getrieben und den versuche ich jetzt dort zu treiben, und das hat immer bestimmte Qualitäten und bestimmte Möglichkeiten und bestimmte Unmöglichkeiten. Aber die Stadt Berlin - Diedrich Diederichsen hat mal gesagt, in Köln würde jeder Müllkutscher mehr von bildender Kunst verstehen als irgendein Intellektueller in Berlin - umgekehrt würde ich mal sagen, jeder Berliner Müllkutscher versteht mehr von Theater als ein Kölner Müllkutscher oder ein Kölner Galerist – Entschuldigung, dass ich das Bonmot verschenkt habe – insofern ist Theater hier in der Stadt irgendetwas Wichtiges und das hat auch mit ein paar Leuten, in der Westberliner Sphäre mit Volker Ludwig und anderen, und in der Ostberliner Sphäre mit Leuten wie Castorf zu tun. Das ist bei dem wenigen, was es hier in der Stadt überhaupt gibt, eine Qualität, die eine Wichtigkeit hat, und der Hauptstadt Kulturfonds – ich will jetzt nicht sagen, der ist für Freie Gruppen zuständig, ganz im Gegenteil – aber man sollte vielleicht auch sagen, dass die Blüte von Freier Gruppenarbeit, die es in den letzten Jahren hier gegeben hat, ohne den Hauptstadt Kulturfonds nicht möglich gewesen wäre. Kann man ja vielleicht auch mal sagen und das ist etwas Wichtiges und die Fortsetzung davon wünschen wir uns sehr.

**Martin Wölffer:** Ich glaube, wenn wir Theaterleute es nicht schaffen, in dieser Stadt aufeinander zuzugehen – egal, wo wir herkommen und was wir kriegen oder nicht – dann wird's sehr schwierig. Man muss das ganz realistisch sehen. Wenn wir weiter alle auf unserem Thron sitzen bleiben, dann wird es schief gehen, das glaube ich ganz einfach.

**Adrienne Goehler:** Es gibt ganz sicherlich noch Potentiale, die auszureizen sind, aber die liegen eher in den Unterschieden als in einer großen Lösung. Das ist die Panik in den Häusern, dass nach der Opernstrukturreform jetzt das Gleiche über die Theater gegossen werden soll - und da ist Panik auch durchaus berechtigt.

Für wirklich bedrohlich halte ich Folgendes: Ich habe von der Kulturverwaltung erfahren, dass Herr Sarrazin die Tatsache, dass jetzt diese Verfassungsklage anhängig ist, so interpretiert, dass er sagt: Wir können den Theatern nicht auf der einen Seite weniger Geld geben dafür aber fünf Jahresverträge - das wäre nicht mehr über das Verfassungsgerichtsurteil möglich – das halte ich nun wirklich für eine extrem gefährliche Haltung.

Ich würde die Politik insgesamt ermutigen wollen, das „Weniger“, was sie den Theatern oder der Kultur geben, zumindest zu verbinden mit der Entrümpelung von Vorschriften, so dass ein „Anders“ auch möglich wird. Das einfache Absenken ist sicherlich etwas, was ganz schnell an die Grenzen kommt, und das „Andere“ würde auch die Identitäten der eigenen Häuser stärken. Ich fände es einfach viel klüger, wenn nicht versucht wird, eine Schuhmacherei für zwanzig Theater herzuholen, sondern wenn man sagt, da können ruhig private Leute hingehen – denn jeder von uns hat ein paar Lieblingsschuhe, die er leider nicht mehr findet, weil sie einfach nicht modern sind.

**Michael Lages** (aus dem Publikum): Gut, danke. Das ist nett. Frau Vollmer, weil Sie so schön gesagt haben, Sie erwarten Vorschläge. Das darf man, glaube ich, guten Gewissens umdrehen. Ich arbeite als Journalist, also einer von denen, die der Peymann immer so liebevoll hasst. Ich kenne glaube ich ein paar Theater nicht nur im Überflug sondern inzwischen auch ein bisschen von innen.

Der Berliner Satz, dass gespart werden muss, dass es quietscht, den gibt es in ziemlich vielen Theatern und das kann man in den Theatern in der Provinz, der so genannten, die häufig interessanter ist als die Hauptstadt, ganz gut beobachten, wie sehr es schon gequietscht hat. Da sind Vorschläge nicht mehr zu machen. Der umgekehrte Wunsch ist: Vorschläge von der Politik zu erhalten, was gewollt wird. Sie können ein derart verschlanktes Theater überall im Land haben – so dass es ein Reisen, das Freie-Gruppen-System gibt, wie in Belgien und wie in Holland. Das kann man haben wollen. Man muss wissen, was man dafür aufgibt. Man muss deutlich sagen, dass man sich in die Gefahr begibt, etwas aufzugeben: einen Repertoirebegriff, der etwas beinhaltet, was es eben sonst auf der Welt nicht gibt. Da kommt man immer wieder an den Punkt, dass man wissen wollen muss, was man will – nicht weil die

Theaterkünstler unbeholfen sind, weil sie dringend Leitlinien brauchen, sondern weil sie wissen, was wie produzieren sollen. Bemühen Sie sich – Sie persönlich, die wenigen im Bundestag, die für Kulturpolitik überhaupt zugänglich sind – einen Konsens darüber herzustellen, was Theater in diesem Lande sein soll! Solange man das nicht schafft, wurschtelt man nach wie vor an Symptomen rum und kommt nicht an die Grenzfrage heran.

**Adrienne Goehler:** Michael, weißt du, was du da sagst?? Das Parlament soll sich darüber unterhalten??

**Volker Ludwig:** Das GRIPS wurschtelt sich seit nunmehr 35 Jahren durch. Das fing mal an mit 100.000 Mark, die wir nach drei Jahren Existenz bekamen, heute sind wir bei zwei Millionen Euro – für die meisten deutschen Theaterleute eine unvorstellbar hohe Summe. Das, was wir da treiben, geht nur, weil sich alle, die mit diesem Haus zusammenhängen, mit diesem Haus identifizieren, und weil sie alle wissen, warum sie Theater machen – und alle jubeln, wenn eine Vorstellung gut funktioniert hat. Manchmal klappt es nicht. Vorletztes Jahr waren wir ganz kurz vor der Insolvenz. Da wurde dann irgendein kleines Loch im Kultursenat gefunden – ich werde nie erfahren, wo das herkam – um dieses Bilanzloch zu stopfen. Letztes Jahr, wo uns wieder 150.000 fehlten, hat uns dann der Hauptstadtkulturfonds gerettet mit dieser Produktion „Baden gehen“, die wir alleine nicht hätten auf die Beine stellen können. Das wird immer mehr so sein, dass man, wie nennt man das so schön an der Uni, *Drittmittel* einwerben muss. Da gibt es auch Möglichkeiten. Das ist ein bisschen amerikanisch, was sich da jetzt entwickelt –Sponsoren zu bekommen, das wird immer wichtiger und das wird auch für unseren Etat immer wichtiger.

**Jochen Sandig:** Ich würde zum Abschluss gerne noch anregen, dass es neben der Anhörung der Kritiker, die Antje Vollmer vorhin vorgeschlagen hat, eine Anhörung zur Tanzszene in Deutschland gibt. Ich war gestern auf diesem Symposium in Düsseldorf und da haben wir mal die Analyse betrieben, dass in den deutschen Stadttheatern, in den zwei, drei Spartenhäusern, ungefähr zehn Prozent der Mittel für Tanz gebunden waren – die sollen auf fünf Prozent runter gefahren werden. Oft ist es das erste, was einem Intendanten einfällt, wenn er kürzen muss, das Tanzensemble abzuwickeln. Da findet wirklich ein kulturpolitischer Kahlschlag statt. Das prominenteste Beispiel war sicher Frankfurt mit Forsythe, wo die deutsche Kulturlandschaft regelrecht erschüttert wurde, weil selbst ein Forsythe quasi nichts mehr zu bedeuten hat. Ich finde es wichtig, auch diese Form der darstellenden Kunst, die hohe

Innovationskraft hat, einmal ins Zentrum von einer Anhörung zu rücken, weil sie heute nur rudimentär im Kontext der Theater aufgetaucht ist.

**Carl Hegemann:** Das eine ist: Ich bin ja froh darüber, dass wir diese Debatten überhaupt noch führen. Vor zehn Jahren hat Steckel (Frank-Patrick Steckel, einer der bedeutenden Protagonisten des zeitgenössischen deutschen Sprechtheaters, gehörte zu den Initiatoren des Forums „Theaterland wird abgebrannt“, Anm. der Protokollanten) gesagt, und das kommt mir vor als wär's noch gar nicht lange her: Noch zehn Jahre bis zum Ende des subventionierten Theaters. Bis jetzt haben wir's noch, vielleicht haben wir noch mal zehn Jahre. Die eiserne Logik des ökonomischen Zwangs wird diesen Luxus möglicherweise irgendwann killen. Dann bleibt Wölffer als einziger übrig. Ich würde das der Theaterlandschaft bei aller meiner Verehrung für Wölffer nicht wünschen. Das was wir machen, rechnet sich einfach nicht. Menschen rechnen sich nicht, es sei denn, sie zahlen selbst drauf - wie ihr das letztlich macht und auch die Leute, die bei euch spielen, diese Fernsehstars. Ich halte das nicht für ein kommerzielles Unternehmen, was ihr macht, sondern für ein besessenes Unternehmen, was sich gerade so rechnet.

Ich sehe allerdings nicht ein, dass wir euch was von unseren Subventionen geben, denn ihr macht wirklich Unterhaltung. Wenn man etwas betreibt, das Schundliteratur ist – ohne dass ich das abwertend sage, ich lese gerne Schundliteratur – aber ich bin der Meinung, die Schundliteratur, die wir ja jetzt gerade auch bei uns inszenieren, die braucht nicht subventioniert zu werden. Die Ausgaben von Kleist und Hölderlin müssen subventioniert werden. Das scheint mir ganz klar zu sein.

Ich glaube fest daran, dass wenn sich dieses komische alte Europa nicht auf seine außerökonomischen Grundlagen bezieht, klappt es auch mit der Ökonomie nicht und das ist der geheime Grund, weshalb die Theater überhaupt subventioniert werden. Ich habe an diesem Nachmittag gesehen – das möchte ich jetzt noch zitieren – Theater ist kein Spiel um Leben und Tod, sondern es geht um viel, viel mehr. Es geht um das Udenkbare – das sagt man eigentlich auch über den Fußball – es geht um etwas, das sich eben mit den normalen Effizienzkriterien nicht berechnen lässt. Wenn wir als Einziges Effizienz wollen, können wir das Theater abschaffen. Das Theater, so wie wir es verstehen, ist außerhalb der üblichen Kalkulations- und Effizienzzwänge, und deshalb möglicherweise auch für die Ökonomie bedeutend. Mit diesem Paradox müssen wir irgendwie umgehen.

**Antje Vollmer:** Vielen Dank, und ich stelle fest, dass die ganz kurzen letzten Sätze von Künstlern genauso lang sind wie die von Politikern – da habe ich schon im Parlament immer mit zu tun. Zu der Frage „Warum dieses ganze Unternehmen?“. Wenn ich Fusionen oder das Streichen von Theatern nicht abgrundtief hassen würde, dann würde ich jetzt nicht diese vierte Anhörung gemacht haben. Es geht schon um Bestandswahrung - aber auch um eine neue Verortung. Ich finde, dass es richtige Höhepunkte in dieser Diskussion gab. Ich glaube auch, dass es ein paar Ideen gibt, darüber, was man doch noch machen könnte, wo neue Fairnessangebote sind. Ich ahne auch, was die Politik überhaupt tun kann – nur besteht meine Freiheit in dieser Debatte darin, dass ich keine Berliner Kulturpolitikerin bin und mit dem Berliner Haushalt nichts zu tun habe. Ich kann nur eine Plattform bieten, um überhaupt mal einen Überblick zu bekommen. Ich finde, dass es eine ziemlich reiche Landschaft war, die wir heute hier ausgebreitet sahen. Das lässt doch hoffen. Ich wünsche allen einen schönen Abend!