



Wie geht es weiter

mit dem Stadttheater?

Inhalt

Seite 3

Vorwort

Seite 5

*Rolf Bolwin: Theater und
Orchester gestern, heute, morgen –
Eine Welt der Kunst in Zahlen*

Seite 12

*Roland Schneider: Erfolgsfaktoren für
60 Jahre Vereinigte Städtische Bühnen
Krefeld und Mönchengladbach*

Seite 18

*Michael Grosse: Substanzerhalt
durch Substanzverlust? Oder das
janusköpfige Theater*

Seite 22

*Holger Bergmann: Kooperation
zwischen Theater Oberhausen und
Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr*

Seite 27

*Peter Carp: Die Perspektive
des Theaters Oberhausen*

Seite 31

*Michael Schmitz-Aufderbeck:
Die Lage im Land Nordrhein-Westfalen*

Vorwort

Mit Hilfe wechselnder Perspektiven lässt sich meistens alles und auch das Gegenteil davon beweisen. Der Blick auf die erneuten finanziellen Probleme des fusionierten Theaters Altenburg-Gera, der unter dem Dach einer GmbH vereinigten Bühnen in Halle oder gar auf die gescheiterte Fusion in Hildesheim-Hannover belegt eindrucksvoll, dass Theaterfusionen kein spartechnisches Allheilmittel sind. Andersherum könnte die 60-jährige Erfolgsgeschichte der Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchengladbach als ein glänzender Beleg für das Funktionieren solcher Theaterreihen genommen werden.

Dabei beweisen die vorgenannten Beispiele vor allem eines: gerade beim Theater gilt es immer wieder, die konkrete Situation der einzelnen Bühnen zu betrachten, nicht zu schnell von Modellen zu reden und auf Seiten der Politik den einfachen Lösungsangeboten zu misstrauen.

Der künstlerische Ausschuss hat in seiner Sitzung am 11./12. November 2010 in Krefeld konkrete Beispiele kooperierender, koproduzierender oder fusionierter Theater mit der allgemeinen Frage nach den Konsequenzen aus diesen beispielhaften Fällen zusammengebracht. Zuallererst: wer über Strukturen und ihre Veränderbarkeit redet, sollte die Zahlen kennen. Der Direktor des Bühnenvereins Rolf Bolwin stellt diese in seinem Referat ‚Theater und Orchester gestern, heute, morgen‘ zusammenhängend vor und interpretiert sie. Roland Schneider, langjähriger Kulturbeigeordneter der Stadt Krefeld, kennt die wechselnde Geschichte der Partnerschaft Krefeld-Mönchengladbach aus direkter Nähe, und der neue Intendant dieser Bühnen, Michael Grosse, ist ein Spezialist für fusionierte Theater, hat er doch sowohl die Landesbühnen

Schleswig-Holstein wie auch Altenburg-Gera geleitet. Seine drängende Frage lautet: Substanzerhalt durch Substanzverlust?

In Mülheim und Oberhausen haben sich die beiden Theaterleiter Holger Bergmann und Peter Carp auf den Weg einer intensiven Partnerschaft gemacht und beschreiben die Vorstellungen, die sich mit diesem Weg verbinden. Michael Schmitz-Aufterbeck ist Generalintendant des Theaters Aachen und Sprecher der ständigen Konferenz der Intendanten in Nordrhein-Westfalen. Und weil dort die derzeitigen Brennpunkte bedrohter Theater liegen, ist er in besonderer Weise zu einer Lagebeschreibung und -deutung befähigt.

Eines wird auf dem Hintergrund aller Referate deutlich, die Beweglichkeit von Strukturen entsteht nicht von selbst und schon gar nicht durch machtvollen Entscheidungen. Um inhaltliche und künstlerische Visionen überhaupt umsetzen zu können, bedarf es der genauen Kenntnis und permanenter Arbeit an den Strukturen. Die Balance von sozialer Verantwortung und künstlerisch sich frei entfaltendem Prozess können die Theaterleiter an niemanden delegieren und schon gar nicht aus der Hand geben. Es geht nach wie vor um den Zusammenhang des Schöpferischen und der Ordnung, und um diesen gemeinsam herzustellen bedarf es der künstlerischen Kraft vieler Beteiligten, aber auch der Struktur, die sich dieser Kraft zur Verfügung stellt.



*Ulrich Khuon,
Vorsitzender des Ausschusses für
künstlerische Fragen im
Deutschen Bühnenverein*



*Rolf Bolwin,
Geschäftsführender Direktor
des Deutschen Bühnenvereins*

Rolf Bolwin

Theater und Orchester gestern, heute, morgen – Eine Welt der Kunst in Zahlen

141 öffentlich getragene Theaterunternehmen, also Stadttheater, Staatstheater und Landesbühnen, weist die Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins für die Spielzeit 2007/2008 aus. Hinzu kommen 128 Orchester, davon viele ebenfalls in städtischer und staatlicher Trägerschaft. Sie werden unterschieden in die Orchester, die direkt einem Theater zugeordnet sind und solche, die vorwiegend als selbständige Sinfonieorchester tätig sind. Und das ganze wird abgerundet von 170 Privattheatern, die allein die Theaterstatistik ausweist. Da werden noch einige fehlen, vor allem im Übergang zu den freien Gruppen, die im Nachfolgenden ebenso wenig eine Rolle spielen sollen wie die so genannten Beispieltheater, die nicht über ein eigenes Ensemble verfügen, sondern nur fertige Produktionen als Gastspiele einladen.

Man hört es immer wieder landauf und landab: eine Theater- und Orchesterlandschaft ohnegleichen. Jede Stadt, die etwas auf sich hält, verfügt über solche Betriebe, größere Städte haben oft mehrere öffentlich getragene Theater und Orchester. Da sie aber hohe Personalkosten aufweisen, sind sie stets auch Objekt von Einsparungsüberlegungen, die sich zuweilen in wie auch immer gearteten Strukturdebatten äußern. Oder sollte man besser umgekehrt formulieren: Solche Strukturdebatten werden geführt, um ein wenig zu verschleiern, dass es in Wahrheit darum geht, Geld zu sparen. Wer redet schon gerne über die Kürzung von Haushaltsmitteln für die Kultur? Da klingt es doch etwas moderner, Strukturveränderungen zu fordern, was immer damit gemeint ist.

Fragt man nämlich nach der Struktur der öffentlich getragenen Theater und Orchester, so werden im Wesentlichen drei Merkmale genannt: Ensemble, Repertoire und überwiegende öffentliche Finanzierung. Es sind dabei vor allem die ersten beiden Begriffe, die das deutsche Stadttheater – ich benutze diesen Begriff hier im Sinne aller oben genannten öffentlich getragenen Theater – mit Leben erfüllen. Sie erlauben ein kontinuierliches Arbeiten. Sie ermöglichen ein breites Angebot mit zahlreichen Vorstellungen. Sie bilden die Grundlage für die Kontinuität, die künstlerisches Arbeiten in einer Stadt benötigt. Und sie erlauben über die in der Stadt verankerten Künstler die Identifikation der Bürgerschaft mit ihrem Theater. Die dritte Säule, die öffentliche Finanzierung, kann hier zurückstehen. Denn auch andere Theatersysteme werden im Wesentlichen öffentlich finanziert. Es geht bei dieser Säule lediglich um die Summe, die zur Verfügung stehen muss. Und da besteht kein Zweifel, Theater mit Ensemble und Repertoire sind zwar effektiver, indem sie die personellen und sachlichen Ressourcen ausnutzen, aber von der absoluten Fördersumme her gesehen auch teurer. Und deswegen tauchen am Horizont immer wieder Theatersysteme auf, in denen stärker projektbezogen gedacht wird und – vor allem das künstlerische Personal – auch projektbezogen engagiert wird. Darin unterscheiden sich solche Systeme vom deutschen Stadttheater. Hier arbeiten Ensembles – wenn auch mit für eine oder mehrere Spielzeiten befristeten Arbeitsverträgen – dauerhaft zusammen, dort hingegen, etwa in Frankreich oder Großbritannien, ist das in der Regel nicht der Fall.

Nun mag man noch so viel über Veränderungen nachdenken, niemand darf der Illusion erliegen, ein Theatersystem sei mit einem Federstrich veränderbar. Manch einer hat dies geglaubt, als er Anfang der 1990er Jahre die Grundsatzdebatte über das Ensemble- und Repertoiresystem in Gang setzte. Gerade in der Politik, die diese Diskussion anzettelte, hat aber kaum jemand die Kraft, massive Umsteuerungsprozesse vorzunehmen, vor allem weil sie immer mit erheblichen sozialen Einbußen verbunden sind. Zudem sind die juristischen Absicherungen existierender Systeme so massiv, dass Veränderungen kaum so ohne weiteres vorgenommen werden können, eine Erfahrung, die man auch jenseits der Kulturpolitik machen kann. Gerade deshalb – darum soll es in diesem Artikel gehen – ist es interessant, sich anhand von Zahlen anzusehen, wie sich das Theatersystem im Laufe der letzten knapp zwanzig

6 Jahre verändert hat.

Beginnen wir zunächst mit den Spielstätten. Deren Zahl ist seit der Spielzeit 1991/92, in der der Bühnenverein die erste gesamtdeutsche Theaterstatistik vorgelegt hat, von 462 auf 824 Spielstätten gestiegen. Was bedeutet dies? Es besagt zunächst einmal, dass sich die Theaterbetriebe aus den angestammten Spielstätten heraus bewegt haben. Natürlich gehört es nach wie vor zur Aufgabe eines Stadttheaters, seinen zentralen Spielort zu bespielen. Aber jeder weiß, wer andere Publikumsgruppen erreichen will, vor allem solche, bei denen Schwellenängste gegenüber einem großen städtischen Theaterbetrieb existieren, muss sich andere Räume erschließen. Da wurden Fabrikhallen und Waschsalons, Kneipen und Werkstätten, Wohnzimmer und Hinterzimmer, Probebühnen und Lagerräume als neue Spielstätten entdeckt. Dabei spielte ebenso eine Rolle, dass viele der zentralen Theaterräume für manche Produktionen aber auch angesichts einer heterogenen Zuschauerschaft deutlich zu groß sind. Also mussten kleinere Spielstätten gefunden werden, die es erlauben, der vielgestaltigen Zusammensetzung der Zuschauer unterschiedliche Angebote zu machen. Ein gutes Beispiel mag das neu gebaute Probengebäude des Thalia-Theaters in Hamburg sein. Es verfügt jetzt über eine Probebühne, die eins zu eins der Hauptbühne entspricht. Damit können erhebliche Kosten gespart werden. Doch zugleich entwickelten sich die Probenräume in der Gaußstraße auch zu einer neuen alternativen Spielstätte des Thalia-Theaters, die heute für bestimmte Publikumsschichten unverzichtbar ist. Eine ähnliche Rolle spielt das neue Probengebäude »Central« für das Düsseldorfer Schauspielhaus.

Nicht so gravierend sind die Veränderungen hinsichtlich der Veranstaltungen und der Produktionen. Zwar stieg die Zahl der Veranstaltungen von knapp 57 000 auf fast 65 000 und die der Produktionen von etwa 3 400 auf 5 100, dennoch blieb die prozentuale Steigerung deutlich hinter der der Spielstätten zurück. Der Trend, der hinter dieser Entwicklung steht, ist dennoch der gleiche. Man brauchte mehr Aktivitäten, um die Zuschauer an das Haus zu binden und neue zu erreichen. Die Theater mussten mit ihrem Programm vielseitiger werden. Eine Begrenzung auf das Kernprogramm erwies sich als aussichtslos. Interessant ist vor allem, was sich im Umfeld der eigentlichen Theaterveranstaltung getan hat. Wies die Theaterstatistik 1991/92 noch 6 551 sonstige Veranstaltungen aus, lag die Anzahl dieser Veranstaltungen in der Spielzeit 2007/2008 bereits bei 7 787. Und noch interessanter ist, dass ein theaternahes Rahmenprogramm mit 9 695 Veranstaltungen hinzukam. Da will

man natürlich wissen, was sich hinter diesen Begriffen verbirgt. Zu den sonstigen Veranstaltungen gehören das Kabarett, Lesungen und Liederabende. Das beweist, dass sich das Theater auf die kleinere Form, die natürlich auch kostengünstiger ist, zubewegt. Bedeutender aber ist der Begriff des theaternahen Rahmenprogramms. Hier handelt es sich um Einführungsveranstaltungen, spezielle Angebote für Lehrer, Führungen sowie andere Angebote, die der Vermittlung dienen. Da zeigt sich, wie sehr es erforderlich geworden ist, über die Bildungsarbeit hinaus, die das Theater und die Orchester durch den Spielplan ohnehin leisten, Vermittlungsangebote zu machen. Denn wir alle wissen, dass das klassische bürgerliche Publikum, mit einer entsprechenden Vorbildung ausgestattet, kleiner wird und neue Generationen heranwachsen, die in ganz anderer Form an Theater und Konzert herangeführt werden müssen. Dass dahinter auch ein Werben um die Zuschauer steht, macht die, wenn auch leichte, Rückentwicklung bei der Anzahl der Besucher deutlich. Zwar ist dieser Rückgang angesichts der Tatsache, dass sich in der gleichen Zeit das Internet als attraktives neues, auch privat genutztes Medium entwickelte, mit rund fünf Prozent gering, jedoch nicht zu vernachlässigen.

Kommen wir zu den wirtschaftlichen Rahmendaten. Rechnen wir der Einfachheit halber in Euro. Natürlich ist nicht zu übersehen, dass die öffentlichen Zuschüsse in der hier fraglichen Zeit von knapp 1,7 Milliarden Euro auf heute 2,01 Milliarden Euro erhöht wurden. Interessant ist diese Zahl eigentlich mit Blick auf die Personalkosten. Hier gibt es eine Steigerung von 1,45 Milliarden auf knapp 1,9 Milliarden. Wer das nachrechnet, wird feststellen, dass in der Spielzeit 1991/92 die Personalkosten nur etwa 85 Prozent der Zuschüsse aufzehrten. In der Spielzeit 2007/2008 waren es bereits 90,1 Prozent. Und hier kommt der Personalabbau ins Spiel. Von den 45 000 Arbeitsplätzen der Spielzeit 1991/92 gibt es heute noch etwa 38 000. Das ist ein Verlust von etwa 15 Prozent. Hätten die Theater diesen Abbau nicht bewältigt, lägen die Personalkosten heute deutlich höher, was bedeuten würde, dass die Zuschüsse die Personalkosten nicht einmal abdeckten. Nirgendwo in den statistischen Daten wird besser erkennbar, welchen Beitrag die Theater und Orchester in den letzten 20 Jahren zur Konsolidierung der Finanzen geleistet haben.

Gerne wird im Übrigen behauptet, man könne im Theater nur im künstlerischen Bereich sparen. Ein Blick auf die Zahlen zeigt, dass das nicht zutreffend ist. Zwar haben bei den festen Ensembles hinsichtlich des Personalrückgangs

die Schauspieler am schlechtesten abgeschnitten. Hier verloren die Theater 35 Prozent ihres Personals. Bei den Tänzern betrug der Prozentsatz 26 Prozent sowie bei den Sängern 27 Prozent. Am besten erging es erstaunlicherweise den Kollektiven. Orchester und Chor hatten lediglich einen Rückgang von 13 Prozent zu verzeichnen. Bei den selbstständigen Sinfonieorchestern ist die Anzahl der Orchestermitglieder in der fraglichen Zeit sogar von 3 239 auf 3 763 gestiegen. Aber auch das nicht künstlerische Personal der Theater blieb nicht verschont. Dort verlor man 15 Prozent der Mitarbeiter, was in der absoluten Zahl selbstverständlich ein höherer Verlust ist (etwa 3 500) als bei den Schauspielern (knapp über 1 000). Die These mancher Intendanten, es werde nur bei den frei verfügbaren Mitteln gespart, ist damit widerlegt. Die größten Einsparungen wurden, wie an diesen Zahlen abzulesen ist, beim angestellten Personal erzielt.

Doch das Personal besteht bekanntlich nicht nur aus den dauerhaft angestellten nicht künstlerischen Mitarbeitern und den ebenfalls unbefristet beschäftigten Orchestermusikern sowie den in der Regel mit befristeten Verträgen für mehrere Spielzeiten beschäftigten übrigen künstlerischen Mitarbeitern, sondern auch aus so genannten unständig Beschäftigten. Das sind Mitarbeiter, die nur für einzelne Vorstellungen, für einzelne Produktionen oder aus anderen Gründen nur für sehr kurze Zeit, manchmal nur für einige Tage beschäftigt werden. Hier ist nicht zu übersehen, dass sich die Anzahl dieser Verträge in dem gleichen Zeitraum, in dem das Personal wie oben dargestellt abgebaut wurde, von 6 929 auf 12 347 angestiegen ist. Es wird damit deutlich, wie sehr sich das Theatersystem schleichend verändert. Denn solche Engagements zeigen, dass zumindest hinsichtlich der Personalrekrutierung auch im Ensemble- und Repertoiretheater zunehmend – vor allem aus finanziellen Gründen – projektbezogener gedacht wird.

Geht diese Entwicklung in den nächsten Jahren weiter, ist sie gerade mit Blick auf die eingangs erwähnte Strukturdebatte die entscheidende Veränderung des deutschen Theater- und Orchestersystems. Es ist nämlich die Abkehr vom Ensembledenken hin zu einer Organisation, die mehr oder weniger dem französischen Theatersystem ähnelt. Um diese Entwicklung noch ein wenig dingfester zu machen, sind die oft kritisierten Neigungen von Regisseuren, insbesondere in den Großbetrieben, zu nennen, auf speziell für ihre Produktion engagiertes Personal zu drängen. Mancher Regisseur neigt dazu, mit einer Entourage von Schauspielern und Assistenten anzutreten. In diesem Zusam-

menhang lohnt sich noch einmal ein Blick auf eine Veranstaltungszahl. Die Anzahl der Gastspiele fremder Ensembles, die in der Spielzeit 1991/92 noch 3 781 betrug, beläuft sich heute auf etwa 6 500. Das Stadttheater kauft demnach zunehmend auch Produktionen ein, die anderswo entstanden sind, statt nur auf das eigene Ensemble zu setzen.

Wie sehr die beschriebene Entwicklung die wirtschaftlichen Rahmendaten verändert hat, zeigt auch das Einspielergebnis. 1991/92 lag es bei 13,2 Prozent. Heute verdienen die Theater und ihre Orchester etwa 19 Prozent selbst. Der effektive Betrag ist von 20 Millionen auf fast 32 Millionen gestiegen. Dieser Betrag ist zwar im Vergleich zu den Zuschüssen nach wie vor gering, die Steigerung, die bei den öffentlichen Zuschüssen jedoch lediglich bei etwa 20 Prozent lag, liegt bei den Eigeneinnahmen in einer Größenordnung von fast 50 Prozent. Auch hier wird deutlich, mit welcher Kraft trotz des Personalarückgangs in den Theatern und Orchestern gearbeitet wurde.

Natürlich ist alles unter dem Gesichtspunkt zu prüfen, was angesichts der beschriebenen Entwicklung eigentlich künstlerisch erreicht wird. Auch hier gibt es Erstaunliches zu beobachten. Betrug die Anzahl der auf deutschen Bühnen zu sehenden Inszenierungen in der Spielzeit 1991/92 noch 3 387, so waren es 2007/08 schon 5 106. Davon waren knapp 2 800 Neuinszenierungen, die einer Zahl von etwa 2 300 aus der Spielzeit 1991/92 gegenüber stehen. Bemerkenswert sind auch die Aufwendungen für sämtliche Urheberabgaben, die die Theater und ihre Orchester geleistet haben. Sie stiegen von 20,3 Millionen auf 31,8 Millionen. Diese Zahl korrespondiert mit einer erheblichen Steigerung der Ur- und deutschsprachigen Erstaufführungen. Hier lautete die Zahl 1991/92 für alle Theater in der Bundesrepublik Deutschland 233, in der Spielzeit 2007/2008 wurden 566 Werke uraufgeführt beziehungsweise erstmalig in Deutschland gezeigt.

Versucht man das alles einer Wertung zu unterziehen, so könnte man auf den Gedanken kommen: Not macht erfinderisch. Daran ist etwas. Doch zugleich ist nicht zu übersehen, zu wessen Lasten das geht. Es geht zu Lasten des Personals. Mit immer weniger Mitarbeitern wird immer mehr produziert. Die Beschäftigungsverhältnisse entwickeln sich von der dauerhaften zur unständigen Beschäftigung. Das macht die Arbeitsplätze unattraktiver. Und weil man das weiß, hat man in Frankreich, wo sehr stark projektbezogen gearbeitet wird, die Arbeitslosenunterstützung, also den sozialen Schutz, erheblich

ausgeweitet. Ein Künstler bekommt dort, wenn er 507 Stunden in zehn Monaten gearbeitet hat, für acht Monate Arbeitslosenunterstützung. In Deutschland sind wir von einer solchen Entwicklung weit entfernt. Aus Frankreich hört man, dass dies die französische Sozialversicherung etwa eine Milliarde Euro jährlich kosten soll. Die französische Sozialversicherung gibt also die Hälfte des Betrages für die Arbeitslosigkeit von darstellenden Künstlern (und anderen Mitarbeitern) aus, den wir für deren Beschäftigung bezahlen. Diese Zahl sollte uns zu denken geben. Wenn wir nicht versuchen, dem in diesem Text aufgezeichneten beginnenden Zerfall der Ensembles Einhalt zu gebieten und Steuerungsmechanismen greifen zu lassen, die diese Entwicklung bremsen oder möglicherweise sogar rückgängig machen, werden wir die darstellenden Künste zunehmend in Bedrängnis bringen. Ob das politisch sinnvoll ist, wäre einmal offen zu diskutieren statt einfach den eingeschlagenen Weg weiterzugehen, indem etwa als Lösung Kooperationen und Fusionen angepriesen werden. Ensemble und Repertoire zeichnen das deutsche Stadttheater aus, machen es zu einer Art Weltkulturerbe. Seine Zukunft sollten wir nicht leichtfertig verspielen.

*Rolf Bolwin ist Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins.
Dieser Beitrag erschien zuerst im »Jahrbuch für Kulturpolitik 2010«
der Kulturpolitischen Gesellschaft*

Roland Schneider

Erfolgsfaktoren für 60 Jahre Vereinigte Städtische Bühnen Krefeld und Mönchengladbach

Im Jahr »60« nach der Gründung der Theatergemeinschaft zwischen Krefeld und Mönchengladbach, landläufig immer mit der Metapher der »Theaterehe« belegt, stehen die Bühnen in Krefeld und Mönchengladbach wieder einmal vor bedeutsamen Weichenstellungen. Das Krefelder Theater hat gerade eine umfangreiche Sanierung hinter sich, die mehr als 10 Millionen Euro gekostet hat, und nutzt gerade seit einer Spielzeit wieder das Große Haus. In Mönchengladbach läuft diese Sanierung noch und zwingt das Theater für zwei Spielzeiten in eine Übergangsspielstätte. Man kann nicht sicher sein, ob die Lage dieses Provisoriums in der Nähe des Fußballstadions von Borussia Mönchengladbach für das Publikum optimal ist.

Nach 14-jähriger Intendanz von Jens Pesel hat darüber hinaus mit Michael Grosse ein neuer Generalintendant das Zepter der Theaterleitung übernommen, das Ensemble behutsam verändert und künstlerisch einen sehr guten Start hingelegt. Von der neuen Landesregierung in Düsseldorf erhoffen sich die theatertragenden Städte in den nächsten Wochen Signale für eine verbesserte Theaterfinanzierung durch das Land. Last but not least ist jedoch von einschneidender Bedeutung die Rechtsformumwandlung des Theaters von einer Gesellschaft bürgerlichen Rechts in eine gemeinnützige GmbH. Ein

komplizierter Weg mit zahlreichen Diskussionen, Betriebsversammlungen, Ausschuss- und Ratssitzungen in beiden Städten ist schon zurückgelegt, und die Chancen für die Rechtsformumwandlung zum 01. Januar 2011 stehen gut. Erst im vergangenen Jahr haben die beiden Räte dem Theater und dem neuen Intendanten eine mittelfristige Planungssicherheit für den Haushalt der nächsten fünf Jahre gegeben, allerdings um den Preis, dass das Theater Kostensteigerungen aus eigener Kraft auffangen muss.

Man sieht: Angesichts der ungeheuren Friktionen und Theaterkrisen in zahlreichen deutschen Städten, vor allem allerdings in Nordrhein-Westfalen, scheint das Theater Krefeld/Mönchengladbach gut dazustehen. Das ist auch so. Die Politik steht in beiden Städten hinter dem Theater und hat jüngst das bis 2015 reichende Konzept »Theater mit Zukunft« beschlossen. Geht man der Frage nach, warum diese älteste deutsche Theaterreihe schon so lange, und von den Theaterbesuchern akzeptiert, Bestand hat, stößt man auf mehrere signifikante Gründe.

Als in den Städten an Rhein und Ruhr nach der Katastrophe des 2. Weltkriegs recht bald der Hunger nach Kultur wieder groß wurde unter der Bevölkerung, wollte man einerseits die reichhaltige deutsche Theaterlandschaft wieder aufbauen, andererseits reichten die Finanzen zumeist hinten und vorne nicht. In dieser Situation trafen sich im März 1948 auf Einladung des Deutschen Städtetags in Düsseldorf Vertreter der kreisfreien Städte, um über Theater- und Orchesterfragen zu reden. Das Kultusministerium und der Deutsche Städtetag waren ebenfalls anwesend. Das Thema war »Die Lage der Theater und Orchester nach der Währungsreform.«

Zugespißt lautete dann die Fragestellung, ob und unter welchen Bedingungen Städte von Nachbarstädten durch Theater und Orchester bespielt werden können. An dieser Sitzung nahmen auch Vertreter aus Krefeld und Mönchengladbach statt. Erstes Ergebnis war die Bildung eines Ausschusses, der die Landesregierung bei ihren einschlägigen Entscheidungen beraten und Ratschläge zur Bildung von Arbeitsgemeinschaften machen sollte.

Eine besondere Rolle spielte in dieser Frage von Anfang an der Deutsche Bühnenverein. Am 1. September 1948 hat der »Rheinisch-westfälische Landesverband des Deutschen Bühnenvereins« alle nordrhein-westfälischen Städte über 10 000 Einwohner zum Thema »Theaterwirtschaft und Theaterplanung« befragt. Maßgebliche Figur dabei war Rechtsanwalt Menken vom Deutschen

Bühnenverein. Er trug Anfang 1949 das Ergebnis dieser Umfrage vor und kam zu dem Ergebnis: »Der Wille zur kulturellen Eigenarbeit ist stärker als der Druck der Finanznot.«

Ganz anders allerdings am Niederrhein in den Städten Rheydt, Mönchengladbach und Krefeld. Hier hatte es schon über viele Jahre und Jahrzehnte hinweg Theaterfusionen bzw.-kooperationen zwischen den selbstständigen Städten Aachen, Rheydt, Mönchengladbach und Krefeld gegeben, in unterschiedlichen Konstellationen. Nach dem Krieg gab es eine Theaterreihe zwischen Rheydt und Mönchengladbach, während Krefeld ein selbstständiges Theater unterhielt. In dieser Dreierkonstellation und nach sehr vielen Diskussionen hat sich die Stadt Mönchengladbach schließlich 1950 entschieden, die Theatergemeinschaft mit Rheydt aufzulösen und ihr Orchester in eine Theatergemeinschaft mit Krefeld einzubringen. Vordergründig wurde als Argument genannt, dass die Stadt Rheydt einen Zweckverband anstrebe, den Mönchengladbach ablehnte. Die entsprechenden Entscheidungen fielen in den Ratsgremien mit knappsten Mehrheiten, führten allerdings letzten Endes zur Unterzeichnung des Fusionsvertrages am 19. April 1950. Die ersten Premieren der neuen Theatergemeinschaft fanden im September 1950 mit »Carmen« in Mönchengladbach und »Othello« in Krefeld statt. Das Ende vom Lied: Die Stadt Rheydt gibt zum Ende der Spielzeit 1965/66 ihr eigenes Theater auf, und mit der kommunalen Neugliederung 1975 wird Rheydt nach Mönchengladbach eingemeindet.

Ein wesentlicher Erfolgsfaktor für die Theatergemeinschaft war sicherlich die große personelle Kontinuität. In den ersten 50 Jahren des Bestehens kam die Theaterreihe mit sechs Generalintendanten, von Dr. Erich Schumacher bis zu Jens Pesel, und mit sechs Generalmusikdirektoren, von Romanus Hubertus bis Antony Bramall, aus. Die derzeitigen Protagonisten Michael Grosse und Graham Jackson sind »erst jeweils die Nummer 7«. Das deutet auf sehr lange Dienstverträge und eine große Stabilität der künstlerischen Arbeit hin.

Dennoch war die Gründung der Theaterreihe 1950 keine reine Liebesheirat, sondern vor allem auch wirtschaftlich bedingt vor dem Hintergrund knapper Ressourcen. Allerdings wollten die Protagonisten immer auch ein wirtschaftlich günstiges Theater mit hoher künstlerischer Qualität.

14 Zweite Säule der Theatergemeinschaft ist ein Theatervertrag, der sich über die Jahrzehnte sehr bewährt und zum Teil Pate bei Theaterfusionen, vor al-

lem nach der deutschen Wiedervereinigung, gestanden hat. Ein interessanter Seitenblick auf bürokratische Wucherungen: Kam der erste Vertrag vom 19. April 1950 noch mit drei Seiten aus, so umfasst der aktuelle Vertrag vom 1. Januar 2000 nur 11 Seiten. 16 Novellierungen des Vertrages hat es seit 1950 gegeben, drei Vertragskündigungen: 1955 und 1982 durch die Stadt Mönchengladbach, 1993 durch die Stadt Krefeld. Hintergrund für diese Kündigungen ist allerdings nie gewesen, die Theaterhe aufzulösen, sondern aus der Sicht der jeweiligen Stadt Veränderungen beim Theatervertrag zu »erzwingen«. Das waren zweimal Wünsche aus Mönchengladbach, die Gleichberechtigung in der Theaterhe zu erreichen, die Krefelder Kündigung wollte Änderungen in der Theaterfinanzierung vor dem Hintergrund problematischer Haushalts-situationen erreichen.

Der Theatervertrag selber regelt die Rechtsform des Theaters (eine BGB-Gesellschaft wie am Anfang auch die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg), den Namen und den Sitz des Theaters, die Organisation der Theaterleitung und die Geschäftsführung, er regelt die Aufsicht über die Theaterleitung und enthält Bestimmungen für die Gremien »Theaterkuratorium« und »Theaterkonferenz«. Detaillierte Bestimmungen gibt es zur Finanzierung des Theaters und zum Vorstellungsangebot, zu den Rechten und Pflichten der beiden Städte.

Da die Stadt Mönchengladbach zu Beginn der Theatergemeinschaft nur das Orchester unter das gemeinsame Dach eingebracht hat, war Krefeld über viele Jahre der stärkere Partner, die Stadt stellte mit dem Krefelder Kulturdezernenten den Geschäftsführer des Theaters, Vertreter war der Kollege aus Mönchengladbach. 1984 wurde die komplette Parität zwischen beiden Städten erreicht, d. h. beide Städte teilen sich die Finanzierung des Theaters genau zur Hälfte und bekommen dafür auch jeweils das gleiche Theaterangebot. Schwerpunkt des Theaters in Krefeld ist der Sitz der Intendanz und die Sparte Schauspiel, Schwerpunkt in Mönchengladbach der Sitz des Generalmusikdirektors und die Sparte Oper. Alle zwei Jahre wechselt die Federführung in der Aufsicht über das Theater zwischen beiden Städten, wie auch die Sitzungen des Theaterkuratoriums jeweils abwechselnd in Krefeld und Mönchengladbach stattfinden. Erst 1987 bekamen die Bühnen einen eigenen kaufmännischen Geschäftsführer, der sich mit dem Generalintendanten und dem Generalmusikdirektor gleichberechtigt die Theaterführung teilt.

Wichtigstes Gremium des Theaters ist das Kuratorium, das im wesentlichen von Ratsmitgliedern der beiden Städte besetzt und von den Oberbürgermeistern (alle zwei Jahre wechselnd) geleitet wird. Es besteht aus 14 stimmberechtigten Mitgliedern, nämlich je sechs Ratsvertretern und den beiden Oberbürgermeistern. Die Kulturdezernenten und die Kämmerer sind Mitglieder lediglich mit beratender Stimme, wie auch Vertreter derjenigen Fraktionen, die keinen eigenen Sitz im Kuratorium haben. Das Gremium entscheidet über alle wichtigen Haushalts- und Personalfragen. Dem Kuratorium vorgeordnet ist die Theaterkonferenz, die es erst seit 1987 gibt und die die Sitzungen des Kuratoriums vorbereitet sowie Meinungsverschiedenheiten zwischen den Mitgliedern der Geschäftsführung aufgreift. Hierbei handelt es sich um ein Arbeitsgremium, bestehend aus den Kulturdezernenten und der Theaterleitung.

Bei der Finanzierung des Theaters teilen sich die beiden Städte den Zuschuss für den künstlerischen Spielbetrieb genau zur Hälfte, derzeit jeweils 11,4 Mio. Euro. Sie bringen darüber hinaus die so genannten »Spielfertigen Häuser« in die Theatergemeinschaft ein, deren Kosten und Personal jeweils in den städtischen Etats veranschlagt sind. Hinzu kommen Mietkosten für vom Theater angemietete Räume, wie z. B. Probebühnen und Kostümfundus in der Krefelder Fabrik Heeder oder die Theaterwerkstatt in Krefeld-Fischeln. Das Wirtschaftsjahr des Theaters bezieht sich auf die Spielzeit jeweils von September bis August und bietet dem Theatergeschäftsführer eine große Flexibilität in der Haushaltsausführung. Noch bis 1985 wurde dem Theater die Übernahme der Personalkostensteigerung durch die Städte garantiert. Dieser Passus wurde seinerzeit – leider – gestrichen.

Der Theatervertrag regelt darüber hinaus, heute würde man sagen, »Leistungsziele« für den künstlerischen Betrieb. Theaterhistorisch interessant ist gewiss, dass das Theater am Beginn der Ehe 490 Vorstellungen im Großen Haus bot, davon 310 in Krefeld und 180 in Mönchengladbach. Heute werden auf der großen Bühne in beiden Städten 190 Vorstellungen angeboten, hinzu kommen 16 Konzerte als Regelanbot. Fasst man allerdings alle Formate wie Matineen, Studiovorstellungen etc. zusammen, so kommt das Theater auf deutlich über 600 Vorstellungen.

Die Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld und Mönchengladbach sind ein Theatererfolgsmodell der Nachkriegszeit in Deutschland. Viele Strukturen könnten anderen Theatern als Beispiel dienen, zur bloßen Kopie sind sie alle-

samt nicht geeignet. Zu verschieden sind die politischen und kulturpolitischen Auffassungen und Strukturen in den deutschen Städten. Wie selbstverständlich betrachten die Theaterbesucher in Mönchengladbach alle Mitwirkenden als ihr Theater, das gleiche Bild zeigt sich in Krefeld. Aber es stimmt auch: Ein Schauspiel, eine Oper feiert in der einen Stadt große Erfolge, in der anderen Stadt interessieren sie nur mäßig. Die Gründe werden womöglich immer ein Geheimnis bleiben.

*Roland Schneider ist Beigeordneter für Kultur der Stadt Krefeld und
Vorsitzender des Landesverbandes Mitte im Deutschen Bühnenverein*

Michael Grosse

Substanzerhalt durch Substanzverlust? Oder das janusköpfige Theater

Fusionen sind bedauerlicherweise über meine berufliche Laufbahn als Intendant ständiger Begleiter gewesen und gehören wohl zum kommunalkulturpolitischen Trend der Zeit. Dabei darf und durfte ich an zwei Häusern tätig sein, die als Musterbeispiele geglückter Theatererehen gelten: die Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld und Mönchengladbach, die seit 60 Jahren bestehen, und das Schleswig-Holsteinische Landestheater, welches aus dem Verbund der Städte Flensburg, Schleswig und Rendsburg 1974 hervorging und ebenfalls als mustergültiger Zusammenschluss von Theaterstandorten gilt.

Eine Fusion selbst auf den Weg bringen musste ich 1996 bei den Häusern von Altenburg und Gera, die sich in ihrer Fusion stark an das Modell Krefeld/Mönchengladbach angelehnt hatten, und diese Fusion wurde mit dem Rechtsformwechsel in eine GmbH vollzogen, wie es jetzt im 61. Jahr der Theaterreihe Krefeld und Mönchengladbach auch erfolgen soll.

Definitiv und unter dem Strich war nur durch die Fusion der jeweiligen Theaterstandorte der Erhalt eines halbwegs identifikativen Theaterangebots möglich. Da hat sich die Ausgangssituation weder in Nordrhein-Westfalen noch in Schleswig-Holstein oder in Thüringen als Motivation für eine Fusion geändert.

Fusionen sind erst einmal schmerzliche Vorgänge, bei denen die Politik leicht geneigt ist, sie als Erfolg zu feiern; während die Betroffenen im Alltag unter den Umsetzungen erst einmal leiden müssen.

Es führt kein Weg an der Tatsache vorbei, dass eine Fusion unter dem Strich mit einem immensen Substanzverlust einher geht: dieser Substanzverlust hat zum einen identitätsspaltenden Charakter, denn nun soll plötzlich ein fusionierter Theaterbetrieb zwei ehemals eigenständige Stadttheater (oder drei wie in Schleswig-Holstein) ersetzen, ohne das logischerweise kapazitätsmäßig auch nur annähernd tun zu können. Natürlich möchte jeder Theaterstandort das jeweilige Stadttheater vor Ort haben, möchte mit den Bildungs- und Kultureinrichtungen der jeweiligen Stadt und Region zusammenarbeiten, sich dort weiter verankern, kann dies aber aus Kapazitätsgründen nicht leisten oder wird von der jeweils anderen Stadt intern oder auch öffentlich abgestraft, wenn es sich in dem einen Standort zu sehr engagiert, ohne im anderen Standort ein jeweiliges Äquivalent bieten zu können.

Blickt man auf Altenburg/Gera, ist der Substanzverlust andererseits auch zahlenmäßig genau daran zu messen, dass die jetzige Personalstärke dort im 15. Jahr nach der Fusion eigentlich die Schließung des Theaterstandortes Altenburg abbildet. Das Theater hat nun so viele Beschäftigte, wie Gera mal vor Fusion alleine hatte, und soll nun mit diesem Personalstamm zwei anspruchsvolle Standorte bespielen. Dass dort momentan ein Defizit von über 1 Mio. Euro klafft, dürfte ebenso zwangsläufig wie strukturell absehbar gewesen sein.

Für uns Theaterleute ist natürlich eine Fusion immer noch besser als die Schließung von Theaterstandorten, und so sehen es wohl richtigerweise auch die jeweiligen Verwaltungen und Politiker vor Ort. Mit gutem handwerklichen Alltagsgeschick lässt sich ein Spielplan stricken und mit vielen alltäglichen Mühen auch ein attraktives Angebot vermitteln. Allerdings beinhaltet dieses Angebot auch eine verzwickte Janusköpfigkeit, die es dem Theater im Hinblick auf Marketing und Profilierung unglaublich schwer macht: die Fusion und der daraus erwachsene Repertoirebetrieb bedeuten nämlich im Theateralltag, dass das Spielplangesicht des fusionierten Hauses in den jeweiligen Städten völlig unterschiedlich aussieht. Und dies nicht nur von Spielzeit zu Spielzeit, sondern auch von Monat zu Monat und von Woche zu Woche.

Der fusionierte Theaterbetrieb kann nicht konzentriert an der Vermarktung seiner Angebote mit gebündelten Kräften arbeiten, sondern muss für jeden Standort ein anderes Spielplangesicht bewerben und verkaufen. Und dabei muss auch auf die Repertoirequalität geachtet werden, damit die sogenannten B-Premieren, die aus Umsetzungen in die jeweils andere Stadt resultieren und

manchmal erst die 25. Vorstellung nach vielleicht einjähriger Liegezeit sind, auch den nötigen Qualitätsansprüchen genügen, die eine solche B-Premiere in der Wahrnehmung als A-Premiere vor Ort beim Publikum und der Presse positiv erfüllt.

Jede Fusion kennt außer den Beschäftigten selbst auch kommunalpolitisch und identitätsseitig durch die öffentliche Wahrnehmung ihre Verlierer: bei jeder Fusion fühlt sich einer der Fusionspartner ständig benachteiligt bzw. übervorteilt, und nicht betriebswirtschaftliche Abläufe, sondern hochsensible Wahrnehmungsmechanismen bestimmen die Repertoiregestaltung und Ansetzungspolitik, damit nicht eine der beiden Städte Recyclinghof von bereits abgespielten Inszenierungen der jeweils anderen Stadt wird.

Bei all dem kommt man sehr schwer und nur unter großen Mühen zu einer wirklich inhaltlich profilierten Arbeit, weil die unterschiedlichen Gegebenheiten sowohl vor Ort als auch in den Niederungen des Theateralltags bei der Frage der jeweiligen Bühnengrößen und Orchestergrabengrößen sehr davon ablenken, inhaltlich profilierte Spielplanlinien aufzustellen und umzusetzen.

Die 50 000 Kilometer, die ich jährlich am Schleswig-Holsteinischen Landestheater als Generalintendant und Geschäftsführer zurückgelegt habe, hätte ich zeitlich gerne in die Ideenfabrik gemeinsam mit der Dramaturgie und meinen Spartenvorständen investiert, und nicht viel anders geht es allen an einer Fusion beteiligten Kolleginnen und Kollegen, auch wenn sie nicht jährlich vom Tachostand her die Welt umkreisen.

Eine Anekdote zum Abschluss, die das Dilemma einer Fusion noch einmal pointiert zusammenfasst: Kurz nach der Fusion der Häuser Altenburg und Gera und ihrer Umwandlung in eine GmbH wurde das Landestheater Altenburg nach aufwendiger Sanierung (32 Mio. DM) mit einer Inszenierung von Webers FREISCHÜTZ eröffnet. Diese Inszenierung hatte vorher bereits ihre Premiere in Gera gehabt, weil die Sanierung in Altenburg keine originale Premiere dispositio- risch zuließ und die Baufirmen ihre Arbeiten tatsächlich in letzter Minute erst abschlossen: die Bestuhlung des Zuschauerraums war erst um 17.00 Uhr verschraubt. Auch waren ausschließlich ehemalige Geraer Sänger in dieser Produktion besetzt, weil die Ensemblestruktur des Musiktheaters es nicht anders zuließ. Der Premierenapplaus fiel dementsprechend verhalten aus. Nur bei einem Kollegen, der lediglich im letzten Akt eine sehr kleine, wenn auch markante Partie zu singen hatte, entluden sich zur Premiere

Begeisterungstürme. Die verdutzten Kollegen, die am Abend weitaus profiliertere Partien sangen, fragten fassungslos ihren Kollegen, woher denn dieser Jubel käme – er sei doch auch Geraer Sänger. Der Kollege erwiderte: »Ja, das stimmt. Aber ich bin in Altenburg geboren.«

*Michael Grosse ist Generalintendant der Vereinigten Städtischen Bühnen
Krefeld/Mönchengladbach*

Holger Bergmann

Kooperation zwischen Theater Oberhausen und Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr

Die Ruhrtrilogie von René Pollesch, die auf Initiative des Ringlokschuppens in Kooperation mit der Volksbühne entstand, ist gerade zum Tokyo Festival 2011 eingeladen worden. Richard Siegal wurde für die tänzerische Darstellung in »Logobi 05«, einer Produktion des Ringlokschuppens, für den Deutschen Theaterpreis DER FAUST 2010 nominiert.

Die langjährig im Ringlokschuppen residierende Theatergruppe »kainkollektiv« ist auf dem »Favoriten«-Festival NRW vertreten und arbeitet an den Stadttheatern in Moers, Dortmund und Bochum.

Der Anfang des Jahres zur besseren Positionierung der Freien Theaterhäuser in NRW gestartete Diskurs Aufstand gegen die Wirklichkeit zur Situation der Freien Theaterkünstler und den Fragen nach einem Theater von morgen wurde von regionalen, landes- und bundesweiten Fachzeitingen aufgegriffen. Diese Erfolge im Jahr 2010 beruhen auf einer langjährigen Zusammenarbeit mit der Freien Theaterszene und genauso auf Zusammenarbeiten mit Stadttheatern.

Der Spielplan besteht aus regelmäßigen Kooperationen und Gastspielen freier Künstler und Theatergruppen. Bei der Auswahl der Projekte und Gastspiele ist entscheidend, welche Fragen und Perspektiven die Künstler zu un-

serem gesellschaftlichen Leben formulieren, und welche neuen Formen diese Künstler finden, um ihre subjektiven Antworten zu artikulieren. Ein Schwerpunkt in unserer Arbeit sind das »performative Theater« und Transformationsprozesse durch partizipatorische Theaterarbeit und Projekte im öffentlichen Stadtraum.

Ziel der Arbeit ist eine ästhetische Fortentwicklung von Künstlern der freien Szene in einer stetigen Verbindung mit Projekten der darstellenden Theaterkunst auf zeitgenössischem Niveau.

Hierfür bietet der Ringlokschuppen neben dem Netzwerk der Freien Theaterszene mit Akteuren wie FFT, Kampnagel und HAU etc. auch eine gezielte Zusammenarbeit mit Stadttheatern wie Volksbühne Berlin, Schauspiel Essen, Schlosstheater Moers, Schauspiel Bochum, Theater Oberhausen, MIR Gelsenkirchen, oder internationalen Partnern wie dem Theater Chur, Theater Spektakel Zürich, Schouwburg Rotterdam, Kaserne Basel.

Die Spielstätte Ringlokschuppen umfasst ca. 4 000 m² Fläche: 3 Bühnenräume als »Szenische Flächen« von 200 – 600 m² für 120 bis 500 Zuschauer, zwei Probe-Studios.

Die Trägerschaft liegt bei einem gemeinnützigen Verein mit zwei Geschäftsführern für den künstlerischen und den kaufmännischen Bereich mit zurzeit 18 Festangestellten und 1,9 Mio. Euro Umsatz mit einem institutionellen Zuschuss von 550 000,- Euro (davon 330 000,- Euro Miete/NK) durch die Kommune und 60 000,- Euro vom Land NRW. Die finanzielle Situation des Hauses ist demnach eine jährliche Herausforderung und die inhaltliche Entwicklung ein permanentes Risiko.

Das ist die Ausgangslage des Ringlokschuppens für die inhaltliche und strategische Zusammenarbeit mit dem Theater Oberhausen. Unsere Überlegungen zur Zusammenarbeit treffen auf eine kulturpolitische Situation der intensiven Diskussion über interkommunale Zusammenarbeit und Fusionsüberlegungen gegenüber Stadttheatereinrichtungen in der Region. Die kleineren und mittleren Städte an der Ruhr befinden sich in einer Art politischer Ohnmacht angesichts der tief greifenden finanziellen Herausforderungen. Die kulturpolitische Situation der Region ist ausgerichtet auf »Metropolwerdung« und der damit verbundenen Form der Eventisierung von Kunst und Kultur – meiner Meinung nach offenbart sich in dem Projekt Kulturhauptstadt so etwas wie die vorerst letzte intensive Wertabschöpfung des Ruhrgebietes mit den

Instrumenten der Kulturwirtschaft. Kurzum: Der finanzielle und »metropolitane« Druck auf die künstlerischen Strukturen ist besonders hoch.

In Mülheim gibt es hingegen eine historisch gewachsene kulturpolitische Akzeptanz gegenüber den zeitgenössischen Formen des Theaters: durch die Gründung des Dramatiker-Festivals »Stücke« 1976 und die Gründung des Theaters an der Ruhr 1982 sowie der Aufstellung des Ringlokschuppens als Freies Theaterhaus im Jahr 2002. Diese gewachsene Situation schafft jedoch keine finanzpolitisch positive Perspektive, sorgt aber immerhin kurzfristig für die Sicherung der Finanzmittel in diesen Bereichen und – was enorm wichtig ist – für ein aufgeschlossenes Publikum und ein öffentliches Interesse an Innovationen in der Darstellenden Kunst.

Ausgehend von den sozialen und urbanen Veränderungen im Ruhrgebiet einerseits und den Entwicklungen in der Darstellenden Kunst andererseits, streben das Theater Oberhausen und der Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr eine verstärkte interkommunale Zusammenarbeit zwischen Stadttheater und freier Spielstätte an. Geplant ist ein dezentral agierendes Zentrum für performative Kunst im westlichen Ruhrgebiet mit internationaler Ausstrahlung. Spielorte sind Theater Oberhausen, Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr, Stadthalle Mülheim an der Ruhr sowie Außenspielorte auch in den angrenzenden Kommunen. Dort soll Theater in seiner ganzen Vielfalt und Unterschiedlichkeit gezeigt werden ohne ästhetische Frontenbildung und Genreabgrenzung.

Schon von Beginn an gehört es zum Selbstverständnis des Ringlokschuppens, Kultur als soziale Kraft und Bewegung zu verstehen. Dabei bildet die Partizipation der so genannten »Laien«, die als »Alltagsexperten« ihre Erfahrungen auf die Bühnen bringen, schon immer einen wichtigen Aspekt in der Arbeit am Ringlokschuppen. Kultur sendet nicht nur, sondern empfängt. In vielen Projekten tauchen die Menschen nicht allein als Publikum auf, sondern sind aktiver Teil der Performance. Sie werden zu Autoren und Akteuren der Geschichten auf der Bühne. Auf diese Art und Weise setzen sie sich mit der eigenen Biographie und ihren ganz besonderen Erfahrungen auseinander wie auch mit modernen Kunst- und Erzählformen. Der Umgang mit Kunst wird eingespielt und unmittelbar erfahrbar. Das Theater kann so als Archiv sozialer und gesellschaftlicher Veränderungen wirken. Es wird durchlässig für alltägliche und aktuelle Erfahrungen der Menschen: ihre Kreativität und ihr

Engagement werden auf den Bühnen sichtbar und drücken sich aus in neuen, experimentellen Spiel- und Erzählweisen. Ein Beispiel: »Fatzter«-Projekte, Ligna-Rathausstrum.

Die Stärken des Stadttheaters, wie eine kontinuierliche Ensemblearbeit, die Realisierung von Repertoire bis hin zur Abonnementstruktur, bilden ebenso eine unverzichtbare Grundlage wie die oft innovationsstarken produktions- und projektorientierten Arbeitsweisen und Strukturen des Freien Theaters.

Die »Performing Arts« sind besonders geeignet, die kulturellen Bewegungen an der Ruhr zu begleiten. Für viele hier ist der so genannte Strukturwandel an der Ruhr mit Verlusten und Ängsten verbunden. Biografien verlieren ihren Halt, Kontinuität und Sicherheit in globalisierten und prekären Arbeitswelten schwinden, Arbeitslosigkeit wird als irreparabler Bruch in einer Biografie wahrgenommen. Die »Performing Arts« erzählen auf spannende Art von diesen Brüchen, und befähigen Menschen, sich von Brüchen und Krisen ein Bild zu machen. Sie finden eine Sprache und Bilder für scheinbar Unaussprechliches. In ihren Leerstellen verdichtet sich Sinn, der verloren zu sein scheint. Der Ringlokschuppen ist Forum und Produzent dieser Bewegung an der Ruhr.

Es ist in den letzten Jahren immer wieder gelungen, exponierte Projekte mit Künstlern an der Ruhr zu verwirklichen u. a. mit René Pollesch, Gintersdorfer/Klaßen, andcompany&co, Raumlabor Berlin und diese Künstler zu einer dauerhaften Zusammenarbeit einzuladen. Bei den Fragen der Langfristigkeit und Kontinuität spielt die Zusammenarbeit mit einem Stadttheater eine wichtige Grundlage, bildet sich doch auch die Wirklichkeit der Freien Gruppen immer häufiger im Stadttheaterbetrieb ab. Das Ensemble des Theaters Oberhausen kann als Gast in freien internationalen Koproduktionen mitwirken und wird ergänzt durch Residenz-Ensemblegäste aus dem freien Spektrum. Regiearbeiten der Künstlerkollektive an Stadttheatern finden einen idealen Übergang zwischen freien Produktionsbedingungen und optimierten Realisierungsbedingungen.

Grenzerkundungen der Künstler werden durch die Verschiebung von organisatorischen Grenzen ermöglicht. Beispielsweise haben wir eine besondere Art des Stückauftrags mit dem Dramatiker Dirk Laucke realisiert; ein Vorgang, der in freien Produktionzusammenhängen durchaus üblich ist, kann für das Stadttheater schon einmal schwieriger zu realisieren sein.

Dirk Laucke hat eine Recherche im Sinne des Gonzo Journalismus zum Ausgangspunkt seines neuen Stückes »Angst und Abscheu in der BRD« gemacht.

In einer Materialschlacht wurden die Fund- und Bruchstücke der Recherche von und mit Publikum ausgebreitet, um nun in einem zweiten Prozess als Hörspiel und Stückfassung neu zusammengesetzt zu werden. Premiere wird in der Spielzeit 2011/2012 in Oberhausen-Mülheim sein.

Der Ringlokschuppen und das Theater Oberhausen haben in der Spielzeit 2010/2011 damit begonnen, einzelne Produktionen auszutauschen und Gastspiele im jeweils anderen Haus durchzuführen.

Außerdem sind zwei gemeinsame Produktionen mit gobsquad und Dirk Laucke auf den Weg gebracht worden, die in der Spielzeit eine Oberhausen-Mülheim-Premiere feiern werden. Eine Zusammenarbeit mit der »geheimagentur« entsteht gerade. Die jeweiligen Öffentlichkeits- und Marketingabteilungen bereiten gemeinsame Aktionen vor und die jeweiligen Spielpläne verweisen auf Produktionen des Partnerhauses. Mit dem Land NRW und den jeweiligen Kommunen finden Gespräche über diese Zusammenarbeit und die zukünftige Weiterentwicklung statt.

Holger Bergmann ist Leiter des Ringlokschuppen Mülheim

Peter Carp

Die Perspektive des Theaters Oberhausen

Wir sind ein städtischer Eigenbetrieb in einer Stadt mit einer schwierigen Ökonomie-, Bildungs- bzw. Sozialstruktur, d.h. das klassische Bildungsbürgertum, der normale Theaterbesucher, existiert hier nur zu kleinen Teilen.

Gleichzeitig ist es meiner Meinung nach extrem wichtig, gerade in so einer Stadt Kunst, in diesem Fall Theater, anzubieten und sicherlich deutlicher pädagogischer zu vermitteln als an anderen Orten, wie beispielsweise München, Hamburg, Berlin, damit Städte wie Oberhausen nicht zu einem Ghetto der sozialen Verlierer werden. Stichwort: Kulturelle Bildung als Chancengleichheit.

Es ist uns in den letzten zwei Jahren gelungen, dieses Theater wieder in die Aufmerksamkeit – auch überregional – zu spielen. Gleichzeitig sind wir aufgrund der desaströsen Finanzlage der Stadt gezwungen, in jeder laufenden Spielzeit momentan 750 000 Euro einzusparen, ab 2012 wird es eine Million sein.

Bisher ist das gelungen, ohne das Ensemble zu verkleinern und ohne das Angebot an Produktionen zu verringern. Da gilt einmal ein großes Lob an unseren Verwaltungsdirektor Herrn Hennemann, und gleichzeitig an das große Engagement und die Motivation aller Mitarbeiter des Hauses. Soweit das Eigenlob. Aber natürlich führt das zu Erstarrungen und Verkrustungen, beispielsweise können wir keine Festivaleinladungen und andere Gastspieleinladungen annehmen. Der Gedanke muss sein, diesen Ort als Theaterproduktionsort zu erhalten und ihn gleichzeitig in eine größere Flexibilisierung zu überführen.

Das Ruhrgebiet begreift sich spätestens seit der Kulturhauptstadt als Metropole Ruhr, gleichzeitig dürfen wir für unser Haus nicht in anderen Städten werben, obwohl es im westlichen Ruhrgebiet ein großes Umfeld gibt, in dem potentiell Publikum lebt.

Es gibt in der Verwaltung – sowohl im Theater als auch in der Stadt – theoretisch den Wunsch nach städteübergreifender Kulturarbeit, gleichzeitig werden erbsenzählerisch die Besucher nach ihren Autokennzeichen befragt, damit nicht das schöne gute Geld von Oberhausen für das Theater an Menschen, die nicht in Oberhausen leben, angeblich verschwendet wird. Wir wissen alle, dass das Publikum sich heute diversifiziert, nehmen wir das Beispiel Berlin: die gleiche Veranstaltung, die im HAU oder im Ballhaus Naunynstraße gezeigt wird, findet ein anderes Publikum als im Deutschen Theater.

Zur Kooperation zwischen dem Theater Oberhausen und dem Ringlokschuppen Mülheim: Es sind zwei Städte, deren Stadtgrenze man gar nicht wahrnimmt. Der Ringlokschuppen hat aufgrund seiner Geschichte ein anderes Publikum als das Theater Oberhausen, kann aufgrund seiner Struktur ganz andere Formate anbieten.

Gleichzeitig aber hat der Ringlokschuppen Mülheim kein Ensemble und keine Werkstätten. Also ist der Gedanke einer verstärkten und strategisch langfristig gedachten Kooperation nahe liegend.

Man nimmt sich nicht gegenseitig etwas weg, sondern man kann sich ergänzen; sowohl künstlerisch, was neue Produktionsformen anbelangt, die andere Produktionsbedingungen verlangen, als auch in der Wahrnehmung durch das Publikum.

Beispiel: Wir sind an Tarifverträge gebunden, was Gastspiele anbelangt; und natürlich wäre es denkbar, eine Produktion wie beispielsweise den »Tartuffe« von Herbert Fritsch oder »Beute« für Gastspiele outzusourcen. Das bedeutet, das Theater Oberhausen übergibt diese Produktion an den Partner Ringlokschuppen, der zu anderen ökonomischen Bedingungen diese Produktionen touren lassen kann.

Zusammenfassend als Zielüberlegung:

- Erhaltung des Ensembles
- Erhaltung von Stadttheater in gutem Sinne mit einem erweiterten Stadtbegriff (nicht nur geografisch, sondern auch, was das Freizeitverhalten der unterschiedlichen Communities in dieser Region betrifft)
- Also, nochmal: Erhalt des Produktionsortes, aber Modernisierung und Flexibilisierung der Organisation

Ziel muss es sein, ein Theaterzentrum für das westliche Ruhrgebiet zu schaffen, das sich nicht an Stadtgrenzen orientiert, sondern an den Menschen, die sich für Theaterkunst in all ihren unterschiedlichen Formen interessieren, bzw. deren Interesse dafür geweckt werden muss.

Ich persönlich bin in einer bürgerlichen Familie aufgewachsen, in der Großstadt Hamburg; für mich war das kulturelle Angebot dieser Großstadt immer eine Selbstverständlichkeit, aber das ist ein Privileg.

Hier im Ruhrgebiet müssen wir anders denken, wir müssen den Menschen – und das ist neben unserer künstlerischen Arbeit auch eine pädagogische und eine politische Arbeit – überhaupt erst mal zu Bewusstsein bringen, dass es die Welt von Romeo und Julia, von Thomas Bernhard und von Elfriede Jelinek überhaupt gibt.

Das sind jetzt literarische Beispiele; gleichzeitig stellen wir fest, dass bei uns in Oberhausen Projekte, wie beispielsweise eine poetische Show wie »Peterchens Mondfahrt« im Gasometer, die nicht nur für Kinder, sondern für die ganze Familie im Gasometer gezeigt wurde, sich eines extremen Publikumszuspruchs erfreut.

Auch Tom Waits/Büchners »Woyzeck« kann jetzt bald zum 50. Mal bei uns gespielt werden, und das immer vor ausverkauftem Haus.

Auf der anderen Seite aber ist es schwierig, für eine moderne Interpretation von »Romeo und Julia« durch eine junge serbischen Regisseurin wie »Romeo und Julia« oder den »Sommernachtstraum«, ebenfalls von einer jungen Regisseurin inszeniert, das große Publikum zu finden, das eigentlich bei diesen Titeln zu erwarten wäre.

Wir stellen auch fest, dass ein »Faust«, zum ersten Mal auf türkischer Sprache, von einem aus Film und Fernsehen bekannten türkischen Darsteller, Haydar Zorlu, trotz aller Aktivitäten über Migrantenorganisationen und Kontakte zu den Communities, ebenfalls nur eine zögerliche Aufnahme findet.

Umso wichtiger ist es aber, dass wir unabhängig von Auslastungszahlen solche Angebote an die Bevölkerung machen.

Ein weiteres Beispiel ist der im November beginnende Austausch mit dem Theater Laznia Nowa in Nowa Huta, Krakau – eine Stahlstadt mit ähnlichen Problemen wie Oberhausen, in der der Regisseur Bartosz Szydlowski das Konzept und die Praxis einer »Revitalisierung« von krisenhaften Industriestädten durch die Kunst erprobt und praktiziert hat.

Das heißt

- wir müssen uns öffnen
- wir müssen voneinander lernen
- wir müssen die Grenzen, sowohl für die Künstler als auch für das Publikum sprengen
- wir müssen durch eine permanente Selbsterneuerung und Selbsterfindung versuchen, Theater, das ja bekanntlich eine der ältesten Kunstformen ist, immer wieder in die Gegenwart zu holen
- und das nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell, damit nicht das Verwaltungssystem stärker wird als die Kunst und als die Wünsche der Menschen.

Peter Carp ist Intendant des Theaters Oberhausen

Michael Schmitz-Aufterbeck

Die Lage im Land

Nordrhein-Westfalen

Die Zauberworte Fusion, Koproduktion und Kooperation werden regelmäßig ins Spiel gebracht, wenn das Geld fehlt und nach Lösungen gesucht wird, die die Theater vorzugsweise alleine tragen können. Dass alle diese Zaubermittel als Lösungsinstrumente ausprobiert wurden und werden, bezüglich der Fusion mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen, und bei Koproduktion und Kooperation zumindest nicht mit den erhofften wirtschaftlichen Entlastungen, erzeugt die Notwendigkeit, den Hintergrund zu beleuchten, auf dem eine neue Diskussion um diese Instrumente stattfinden muss.

»Die Theater brauchen die Sicherheit und Beweglichkeit, um mit künstlerischem und gesellschaftlichem Anspruch weitermachen zu können, künstlerisch weiter mit der Bevölkerung in der Stadt und für das Publikum arbeiten zu können. Dazu braucht es jedoch eine Finanzierung, die die Städte praktisch allein, so wie bisher, nicht mehr leisten können. Auf dieser Grundlage müssen auch Prozesse und Strukturen überdacht werden, über die wir so frei wie möglich und hoffentlich so kontrovers wie nötig diskutieren wollen.«

Soweit ein Ausschnitt aus der Begrüßung Christian Eschs, des Direktors des NRW-Kultursekretariats zur Düsseldorfer Debatte am 17. März 2010, einer vom Kultursekretariat im Düsseldorfer Schauspielhaus ausgerichteten Arbeitstagung, die gedacht war als eine theater- selbstkritische Veranstaltung im Rahmen der NRW-Theaterkrise. Zu dieser Tagung waren Theaterleiter und Dramaturgen der von den Kommunen und vom Land getragenen Thea-

ter der freien Theaterhäuser (Ringlokschuppen, FFT-Düsseldorf etc., Festivals (»Impulse«) und Gruppen eingeladen, sowie Kulturpolitiker des Landes wie der Kommunen.

Die Arbeitstagung sollte in erster Linie nicht die Finanz- und Wirtschaftskrise und ihre Folgen auf das Theater beleuchten, sondern nach Lösungsansätzen suchen, die aus den Theatern selbst herzuleiten sind.

Um den Hintergrund der Debatte zu beleuchten, sei hier in Kürze die NRW-Theatersituation dargestellt: Nahezu alle NRW-Theater (Ausnahmen bilden das Düsseldorfer Schauspielhaus und die NRW-Landestheater) sind in Folge der Finanzkrise von gravierenden, teils die Substanz der Häuser in Frage stellenden Kürzungen bedroht. Und das, nachdem schon in den letzten zehn Jahren in regelmäßigen Zeitabständen erhebliche Einschnitte in Strukturen und Personalbestand stattgefunden haben. Viele Theater haben in diesem Rahmen auch das Ende der Fahnenstange erreicht, was Ökonomisierung und Flexibilisierung des Betriebs betrifft. Daher sind einige dieser Häuser inzwischen in ihrem Bestand bzw. in Teilen ihrer Struktur bedroht.

Ursache der neuen Drohkulisse ist nicht eine inhaltliche Krise der Theater oder Zuschauerschwund, sondern die finanzielle Situation der Kommunen, die ohnehin durch eine Schieflage im Finanzausgleich mit Ländern und Bund gekennzeichnet ist, durch die Finanzkrise aber noch wesentlich bedrohlichere Ausmaße angenommen hat. Soweit bietet sich noch ein bundeseinheitliches Bild.

Was die NRW-Situation allerdings wesentlich von der vieler anderer Bundesländer unterscheidet, ist, die große Theaterdichte einerseits, andererseits die bei weitem desolatesten Finanzsituation der Kommunen (jede fünfte Stadt ist hier überschuldet, im Bundesdurchschnitt ist es dagegen nur jede zweite) und die mit Abstand geringste finanzielle Ausstattung der Kultur seitens des Landes NRW. Die Kulturausgaben des Landes NRW liegen mit ca. 140 Mio. Euro bei ca. 18 Mio. Menschen unterhalb des Kulturetats der Stadt Köln.

Die Zuschüsse des Landes zu den Theatern liegen im Schnitt bei zehn Prozent der gesamten Zuschusssumme. Da allerdings die Düsseldorfer Theater sowie die Landestheater überproportional bezuschusst werden, verringert sich der Zuschuss für die städtischen Bühnen entsprechend. In Aachen beträgt der Zuschuss etwa 3 Prozent. Die von den meisten Bundesländern stark abweichende Verteilung der Lasten auf die Schultern der Kommunen stammt aus

einer Zeit prosperierender Städte mit hohem Anspruch auf Unabhängigkeit. Diese guten Zeiten sind längst vorbei. Heute müssen sich NRW-Kommunen trotz gigantischer Schuldenberge um viele weitere Millionen zugunsten des Solidaritätspaktes Ost verschulden.

Heute untersteht der Finanzhaushalt vieler Kommunen bereits der Kontrolle der Mittelbehörden, sprich der Regierungspräsidenten. Wenn an den Schrauben des Finanzausgleichs nicht erheblich gedreht wird, werden in den nächsten Jahren viele weitere Städte unter Finanzaufsicht gestellt werden, weil auch der spürbare und scheinbar konstante wirtschaftliche Aufschwung den Kommunen unter den momentanen Bedingungen kaum Entlastung bringen wird.

Einige Regierungspräsidenten mahnen in diesem Zusammenhang auch weitere Absenkungen der Kulturhaushalte an bzw. suchen sie zu erzwingen, auch über populistische Öffentlichkeitsarbeit. Den Theatern als scheinbaren Hauptnutznießern der städtischen Kulturausgaben kommt dabei eine schon symbolisch zu nennende Funktion zu.

Im Zentrum des Unwetters befinden sich die Theater einiger überschuldeter Städte, Hagen (ca. 1 Milliarde Euro Verschuldung), Wuppertal (1,8 Milliarden), Oberhausen (ca. 1,8 Milliarden). Dem Dreispartentheater Hagen droht nach kleineren Absenkungen des Etats bei einem Zuschuss von 14,8 Mio. Euro im Jahre 2014 eine Absenkung um 2,5 Mio. Euro. Eine Absenkung in solcher Höhe wird nicht nur das Tanztheater erledigen. In Wuppertal soll das Schauspielhaus geschlossen werden, sowie eine Absenkung des Etats um 2 Mio. Euro erfolgen, was wohl zumindest auch die Schließung der Schauspielsparte nach sich ziehen wird. In Oberhausen, bereits vor Jahren auf einen Einspartenbetrieb/Schauspiel, »gespart« ist das gesamte Theater bedroht. Seit zwei Tagen wissen wir, dass dem Theater Bonn dem vor einigen Jahren der Tanz ausraidiert wurde, nun eine Einsparung von 3,5 Mio. Euro (bei 28 Mio. Zuschuss) ab 2013 droht, was eine Schauspielschließung unausweichlich machen wird. Von Schließung bedroht ist ebenso das Schloßtheater Moers.

Einigen weiteren Häusern drohen ebenfalls in naher Zukunft Spartenschließungsdebatten oder starke Qualitätseinbußen. In Aachen, Bonn, Dortmund, Duisburg, Essen, Krefeld- Mönchengladbach, Mülheim etc. ist die Zukunft ungewiss. Inzwischen beginnen auch in Münster Spardiskussionen, die bereits in die Verhandlungen mit einem neuen Intendanten (Intendantenzwechsel zur Spielzeit 2012/13) einfließen könnten.

Eine Lösung dieser Krise ist ohne Unterstützung des Landes nicht denkbar. Die Forderung nach einem Theaterpakt, die eine Reihe Kulturdezernenten und Kulturpolitiker, auch einige wenige Bürgermeister gemeinsam mit dem Kultursekretariat Wuppertal und den Intendanten in NRW gestellt haben, erhielt erst kurz vor den Landtagswahlen größeres Interesse.

Die verschiedenen Lösungsansätze (Kultur als Pflichtleistung, Veränderung der Gemeindefinanzierung etc.) können hier nicht ausführlicher dargestellt werden. Konsens war vor der Wahl zumindest, dass die Landesausgaben auf 20 Prozent erhöht werden müssten. Politischer Konsens unter nahezu allen Politikern aller Parteien war allerdings ebenfalls, dass auch die Kultur ihren Beitrag an den Sparmaßnahmen zu zahlen hat, und da eigentlich jeder weiß, dass die Theater mit dem Rücken an der Wand stehen, werden Strukturveränderungen seitens der Theater gefordert. Es haben Begriffe wie Fusion, Koproduktion und insbesondere Kooperation Hochkonjunktur, ohne dass aber konkrete und vor allem finanziell Erfolg versprechende Lösungsmodelle hinter dieser Forderung stünden.

Auf diesem Hintergrund also lud das NRW-Kultursekretariat zur oben erwähnten Tagung ein, in der durch das teils oberflächliche In-Frage-Stellen der Institution Stadttheater allerdings eine für eine öffentliche Diskussion nicht ganz ungefährliche Gemengelage entstand. Denn vor allem von Seiten der freien Produzenten wurde der Vorwurf erhoben, der Stadttheaterbetrieb sei unflexibel, unwirtschaftlich und qualitätsfeindlich, offeneren Arbeitsformen gegenüber strukturbedingt verschlossen und bezüglich der gesellschaftlichen Herausforderungen der nächsten Jahrzehnte ungeeignet.

Natürlich können wir uns vor den Herausforderungen auf dem Hintergrund sich stark verändernder gesellschaftlicher Bedingungen nicht verschließen und ich denke, das tun wir auch nicht. Eine weitgehend auf Unkenntnis und Vorurteilen beruhende Polemik gegenüber dem Stadttheater liefert allerdings der falschen Seite Argumente.

Unter fünf Impulsreferaten von denen zwei, nämlich die von Oliver Keymis, dem Stellvertretenden NRW Landtagspräsidenten und kulturpolitischen Sprecher der Grünen und Georg Quander, dem Kulturdezernenten der Stadt Köln, die politische und finanzielle Situation im Land reflektierten und Lösungen seitens der Politik anmahnten, vermittelten insbesondere die Impulsreferate von Henk Scholten, Direktor des Theaterinstituts der Niederlande,

und von Matthias von Hartz, gemeinsam mit Tom Stromberg künstlerischer Leiter des Theaterfestivals »Impulse«, den Eindruck einer von Stadttheatern überfüllten Theaterlandschaft sowie eines unflexiblen zukunftsuntauglichen Apparates.

Henk Scholten stellte dem deutschen das niederländische System der Trennung von Haus und Compagnie gegenüber, als flexibler, weniger personalintensiv und weniger bürokratisch. Er schlug vor, ein Drittel der Stadttheater NRW in Gastspielhäuser ohne eigenes Ensemble umzuwandeln, da er auch den Willen zur Bindung des Publikums an ein Stadttheater in Frage stellte. Das nicht künstlerische Personal glaubt er zu 20 Prozent entbehrlich.

Matthias von Hartz stellte in den Mittelpunkt seines Referates zwei Thesen:

1. Die Theater sind selbst schuld an ihrer Situation, da sie nicht mehr relevante öffentliche Räume der Kommunen sind.
2. Im Stadttheater gibt es eine Entwicklung, die zu gesellschaftlichem Relevanzverlust geführt hat, da das Stadttheater sich zu einem hoch spezialisierten Betrieb entwickelt hat, der das Produkt Inszenierung mit Ensemble für Repertoirebetrieb perfektioniert hat, aber die Fähigkeit zu Neuentwicklungen von Ästhetiken und Formen und die Durchlässigkeit für Themen begrenzt. (Als Beispiele für die Sperrigkeit des Systems werden die Unvereinbarkeit der Produktionsbedingungen für Pollesch, Rimini Protokoll oder Matthias von Hartz angeführt.)

Im fünften Impulsreferat reflektierte Bettina Milz, Referatsleiterin für Theater und Musik der Staatskanzlei NRW, die Geschichte der als Rettungsanker viel beschworenen Begriffe »Koproduktion« und »Kooperation«.

Aus dieser Herleitung der Phänomene Koproduktion und Kooperation als, gewissermaßen, Maßnahmen gegen ein erstarrtes Theatersystem, können beide Begriffe heute kaum noch taugen, da Stadttheater und freies Theater bereits vielfach vernetzt sind, und zwischen ihnen keine klare ästhetische Grenzlinie mehr verläuft und auch die Akteure freier Produktionen intensiven Kontakt zum Stadttheater suchen und ihn dort auch finden.

Koproduktionen sind heute an nahezu jedem Haus erprobt, und die Erfahrungen zeigen, dass man mit ihnen, wenn die Bedingungen stimmen, d.h. die Häuser oder Produzenten kompatible Aufführungssituationen herstellen kön-

nen und oder Leistungen ausgetauscht werden können, die zu Kompensationseffekten führen, Einsparungen möglich sind. Allerdings weit unterhalb der Summen, die in der jetzigen Finanzdebatte relevant wären, und relevant könnten diesbezüglich nur Summen sein, die in einer nennenswerten Größenordnung Personalabbau ermöglichen. Dazu könnten ein oder zwei Koproduktionen je Spielzeit aber kaum einen wirklichen Beitrag leisten, da die Werkstätten der überwiegenden Zahl der Theater ohnehin ständig an der Belastungsgrenze und bei niedrigem Personalbestand laufen.

Zudem darf nicht unterschlagen werden, dass man auch, rechnet man realistisch, den erheblichen planerischen, organisatorischen und bürokratischen Aufwand nicht vernachlässigen darf, der an anderer Stelle Mehrkosten verursacht. Koproduktionen mit freien Produzenten bedeuten unter Umständen auch nicht unerhebliche Mehrkosten, sobald, wie kürzlich in der Finanzkrise, die Mittelgeber der Freien oder Koproduktionsgemeinschaften (öffentliche wie privatwirtschaftliche) sich zurückziehen und eine Nachhaltigkeit im Sinne mehrjähriger Förderung nicht gegeben ist.

Vor allem sind es aber die öffentlichen Geldgeber, mit ihren teils für die Theater undurchsichtigen Vergabeverfahren, die eine Kontinuität in der Zusammenarbeit Feste und Freie blockieren. Koproduktionen von Festen und Freien machen wirtschaftlich keinen Sinn, wenn die Stadttheater die Zusammenarbeit finanzieren müssen. Darüber hinaus muss man aber auch entschieden darauf hinweisen, dass Koproduktionen gemeinsame Produkte zweier oder mehrerer Häuser sein müssen, die dem künstlerischen Profil der beteiligten Häuser entsprechen. Das heißt, Koproduktionen müssen auf Augenhöhe stattfinden; die Theater in ihren ästhetischen Positionen einigermaßen kompatibel sein.

Eine Kooperation zwischen Theatern bzw. zwischen Theatern und freien Produktionszentren, d. h. eine Zusammenarbeit, die nicht alleine auf dem Austausch von Inszenierungen, Bühnenbildern und auf Gastengagements basiert, sondern den Austausch von gesamten Produktionen meint, ist im Bereich des Musiktheaters, das in auffälliger Weise in der gesamten Diskussion weitgehend ausgespart bleibt, aufgrund der Menge der zu bewegenden Menschen wirtschaftlich wohl eher uninteressant.

36 Feste Kooperation von Häusern im Schauspiel, der tatsächliche und reziproke Austausch von ganzen Produktionen (inklusive Darstellern), der einzig

dazu geeignet wäre, Arbeitskapazitäten abzusenken, macht nur bei räumlicher Nähe Sinn und eben auch nur dann, wenn eine künstlerische Partnerschaft sinnvoll ist. (Wie lange aber können solche Partnerschaften bei wechselnden künstlerischen Leitungen dauern?) Solche Modelle müssten zudem »behütet« ausprobiert werden, um die Wirtschaftlichkeit zu überprüfen und ebenso die Akzeptanz seitens der Zuschauer. Die mangelnde bauliche Kompatibilität unter den meisten Häusern arbeitet einer Kostenersparnis zudem nicht gerade in die Hände.

Kooperationen im Bereich von Verwaltungsaufgaben, wie sie auf der Düsseldorfer Tagung angeregt wurden, nach dem Vorbild der Berliner Opernhäuser, ebenso Kooperationen bezüglich der Werkstätten oder ein zentraler Einkauf bedingen wiederum eine räumliche Nähe und nicht zuletzt auch eine kritische Auseinandersetzung mit den Vorbildern, so weit sie existieren. (Von einigen Ruhrgebietskulturdezernenten wird dieses Thema momentan diskutiert.)

Fusionen schließlich, das zeigt sich gerade in NRW (Wuppertal und Gelsenkirchen) funktionieren nicht selbstverständlich und sie brauchen Partner, die jeweils auch Mittel einbringen können, was angesichts der überlegten Fusion Wuppertal, Remscheid, Solingen schon ein großes Problem darstellt, da Solingen und Remscheid nur Bespieltheater sind. Gerade aber auch die beiden funktionierenden Partnerschaften Düsseldorf-Duisburg und Krefeld-Mönchengladbach sind durch die Krise wieder gefährdet, was zeigt, dass ein Ende des Sparens und Streichens nie abzusehen ist.

Diese kurze Lagebeschreibung will durchaus keine Verweigerungstaktik begründen, aber angesichts der Summen, die die » Spar«-bzw. Streichszenarien vorgeben, Zweifel anmelden bezüglich zu hoher Erwartungshaltungen.

Michael Schmitz-Auftebeck ist Generalintendant des Theaters Aachen und Sprecher der Ständigen Konferenz der Intendanten in Nordrhein-Westfalen

Impressum

Herausgeber:

*Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater
und Orchester
St.-Apern-Straße 17–21 · 50667 Köln
Postfach 100763 · 50447 Köln
Telefon: (02 21) 2 08 12-0
Telefax: (02 21) 2 08 12-28
debue@buehnenverein.de
www.buehnenverein.de*

Redaktion:

*Ausschuss für künstlerische Fragen
im Deutschen Bühnenverein,
Dr. Detlev Baur, Rolf Bolwin,
Prof. Ulrich Khuon, Vera Scory*

Gestaltung:

MWK Zimmermann & Hähnel GmbH

Druck:

Häuser KG, Köln

Köln, im Januar 2011

Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater und Orchester

St.-Apern-Straße 17–21 · 50667 Köln
Postfach 10 07 63 · 50447 Köln

Telefon: (02 21) 2 08 12 - 0
Telefax: (02 21) 2 08 12 - 28

debue@buehnenverein.de
www.buehnenverein.de
www.facebook.com/DeutscherBuehnenverein

