Günther Beelitz: Wieviel Provinz und wieviel Globalisierung braucht das Theater?
In: Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Beata Ociepka, Detlef Pollack, Beata Mikołajczyk (Hg.):
Peripherie in der Mitte Europas. Schriften des Collegium PONTES Band 2
Peter-Lang-Verlag Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2009
DOI 10.1696/cpjgIII-2004-9

Günther Beelitz

Wieviel Provinz und wieviel Globalisierung braucht das deutsche Theater?

Wozu Theater? Versuch einer Standortbestimmung

Theater war und ist der Ort der Selbstdarstellung der spielerisch (darstellerisch, tänzerisch, sängerisch) arbeitenden Berufsgruppe unserer Gesellschaft; dies erfüllt deren natürliches Verlangen nach Veranschaulichung, Darstellung und Objektivierung ihrer Lebensprobleme. Es geschieht dies durch unterhaltendes und belehrendes Spiel.

Diese spielende Arbeit der Veranschaulichung gewinnt eine zweite gesellschaftliche Funktion dadurch, dass Theater ein Instrument der Emanzipation ist. Die gilt auch für die historischen Epochen, von denen wir uns heute distanzieren. Das Barocktheater war ein großes Instrument der Säkularisation, eine Gegenkirche; das bürgerliche Theater Lessings und das Kunsttheater der Klassik war das wirkungsreichste Kulturinstrument zur Bildung des bürgerlichen Selbstbewusstseins und Gemeinschaftsgefühls. Von ebensolchen emanzipativen Kräften wurde auch das Arbeitertheater bestimmt.

Das Theater hat aufgrund dieser gesellschaftlichen Funktion in Deutschland immer eine hohe politische Bedeutung. Über das Theater ist nicht nur die hochdeutsche Sprache in allen deutschen Länder ausgebildet worden, gerade das Theater hat in der Zeit der fehlenden staatlichen Einheit über die Kleinstaaterei hinaus die geistige Einheit hergestellt. Es war also von Anfang an auch ein Instrument der gesellschaftlichen Integration. Das System der deutschen Staats- und Stadttheater hat seinen Ursprung und seine Beständigkeit aus diesen politischen Zusammenhängen. Es ist also nicht zu bewerten als feudales – oder bourgeoises – Erbe, sondern als gesellschaftsbildendes Element. Wer sich daran macht, dieses System zu verändern, greift ein in eine gewachsene historische, aber auch verbesserungsfähige und dennoch immer noch funktionsfähige Substanz.

Die bei jedem Menschen – wenn auch oft verdeckte – spielerische Kreativität zu fördern, ist eine der Hauptaufgaben des heutigen Theaters. Theater nicht als Gegenstand klassischer Bildung, sondern als Aufgabe einer emanzipatorischen, kritischen Haltung für jeden Einzelnen, sei es diesseits, sei es jenseits der Rampe. In unserer durchrationalisierten Gesellschaft wird Theater immer mehr zum fast einzigen Instrument der Fantasiebildung, der fast einzige Kampfgefährte gegen die Verkümmerung der Bild- und Vorstellungskraft. Dasselbe gilt für die Ausbildung der Gefühls- und Wahrnehmungskraft. Aus diesem Grund schon glaube ich, dass das Theater als notwendiges Kulturinstrument auch weiterhin zu den großen freiwilligen Leistungen (Alt-Bundespräsident Johannes Rau fordert Kultur bzw. Theater zur Pflichtaufgabe zu machen) unserer Gesellschaft gehören muss, um auf diesem Wege des sinnlichen und intellektuellen Vergnügens zu versuchen, unsere Zeit zu spiegeln, zu kritisieren, sie ›verdichtend‹ und spielerisch darzustellen und damit zu helfen, sie zu bewältigen. Man könnte auch mit Max Frisch sagen:

> Wir erstellen auf der Bühne nicht eine bessere Welt, aber eine spielbare, eine durchschaubare, eine Welt, die Varianten zulässt, insofern eine veränderbare.

Die Bühne – Ort der originellen und im vollen Sinne des Wortes einmaligen Begegnung des Zuschauers mit einem unmittelbar gestalteten szenisch-dramatischen Werk, beschränkt sich heute leider allzu oft auf die Nachahmung der Mittel und Ziele der Massenmedien, deren Wirksamkeit durch mechanische Aufzeichnung vervielfältigend gesteigert und zugleich dadurch auch stark vermindert wird. Diesen Trend wieder mehr auf die spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten zurück zu lenken, soll auch eine unserer Aufgaben sein. Das Theater, das ich meine, wird von Schauspielern, Regisseuren und deren Hilfskräften für sein Publikum gemacht. Schriftsteller liefern dazu Spielmaterial, Schauspieler und Regisseure benutzen es, um damit auf der Szene für die Zuschauer Geschichten zu erzählen von Menschen, die unten im Saal sitzen, mögen diese Menschen auf der Bühne auch andere Namen tragen (Hamlet zum Beispiel, oder Caesar oder Danton). Niemand will jemandem etwas beweisen; es werden Fragen gestellt: Die Realität wird beschrieben, zum Beispiel erhoben, infrage gestellt. Theater gibt Auskunft über das Leben und seine Möglichkeiten. Das kann es nur, wenn die Menschen, die es zeigt, leben und wenn auch die Menschen, die es zeigen, leben.

Was schließt das aus?

1. Theater als Literatur auf der Jagd nach frischesten Manuskripten dramatisierender Zeitgenossen, uraufführungsversessen, literaturaktualitätshungrig (Stückemarkt, Forum junger Autoren).
2. Theater als dramaturgisch-ideologisches Programm, überbauvernarrt, die Volkshochschule mit der Bühne verwechselnd.
3. Theater als ästhetisches Laboratorium, formale Experimente, intellektuelle Spielereien, theatralisches *l'art pour l'art*.
4. Theater als Politik; als Instrument zur Veränderung gesellschaftlicher Zustände ähnelt das Theater einem Angelhaken, mit dem man einen Walfisch fangen will.

Natürlich ist Theater auch Literatur, Ideologie, Ästhetik, Politik. Aber wenn man sich entscheidet, etwas zu tun, ist es unausweichlich, dass man Prioritäten setzt. Diese Priorität heißt bei mir: Beschreibung der Realität für ein Publikum, das in und um Heidelberg wohnt und das in seiner Mentalität, seinen Gewohnheiten etwas anderes ist als in Städten wie Weimar oder in Darmstadt, in denen ich auch Intendant war, oder in Cottbus oder in Oldenburg. Die Dramaturgie als Ideenwerkstatt eines Theaters muss sich drei Fragen stellen:

1. Was soll ein Theater in einer ganz konkreten Situation spielen?
2. Wie soll es das spielen?
3. Warum soll es das spielen? Mit einem Satz: Wie sieht der Spielplan aus?

Hierbei muss man zwei grundsätzlich verschiedene Situationen in Betracht ziehen: die Situation von Theatern in Berlin, Hamburg, München, Düsseldorf und Frankfurt ist eine andere als die der über hundert Theater in den Mittel- und Kleinstädten, verstreut über die gesamte Bundesrepublik.

In den Großstädten ist die Einwohnerzahl, das heißt das Reservoir an Theaterbesuchern, so groß, dass das Nebeneinander vieler Theater ermöglicht wird. Diese Theater können, ja müssen sich in ihrem Spielplan spezialisieren, um gegeneinander Profil zu gewinnen (zum Beispiel die Situation Hamburger Schauspielhaus – Thalia Theater oder Deutsche Oper in Berlin – Staatsoper unter den Linden).

Anders die Situation in den restlichen bundesdeutschen Städten: jeweils nur ein dominierendes meistens Dreisparten-Theater, das die Ansprüche aller theaterinteressierten Bürger berücksichtigen muss. Das heißt nicht Spezialisierung, sondern Vielfalt. Handgreiflich ausgedrückt: viele Interessen, viele Geschmäcker unter einen Hut zu bringen, in unserem Fall unter den Zylinderhut von Heidelberg, davor Weimar, davor Darmstadt etc.

2. Theater ist ....

»Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.«

Dies Wort fällt im Prolog zu Schillers Wallenstein, der Tragödie der Mächtigen und der Unschuldigen ›aus finsterem Zeitgrund‹. Was da Heiteres vorfällt außer der Gustl aus Blasewitz, das mag der Himmel wissen. Über die einzigen Menschen in diesem gewaltigen Stück, die ›durch ihr ruhiges Gestehen auf sich und ihrer Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung entgegen gesetzt sind«, wie der Autor sagt, nämlich Max Piccolomini und Thekla Wallenstein, über sie ist Untergang verhängt. Die gedungenen Schufte werden belohnt, die Staatsräson der absoluten Macht obsiegt, es ist ein Trauerspiel, heiter ist das wirklich nicht, aber klar und deutlich. Und dies gerade steckt in der älteren Bedeutung des Eigenschaftswortes ›heiter‹. Die Heiterkeit der Kunst ist die Klarheit. Auf der Bühne fördert die gespielte Wirklichkeit ihre Wahrheit oder Falschheit von selbst zutage. Der historische Wallenstein mag für immer undurchschaubar bleiben, der theatralische Wallenstein muss zeigen, wer er ist. So sammeln wir als Publikum in Loge und Parkett bequem enormes Urteilsvermögen an. Ohne die Menschen, die Schauspieler uns vorspielen, würden wir uns selbst und unsere Mitmenschen, die uns öfter etwas vorspielen mögen, weniger gut kennen. Das Theater als Spielraum der Gesellschaft ist für die Selbsterkenntnis der Einzelnen und ihrer Beziehungen untereinander unentbehrlich.

Aus diesen allgemeinen Bemerkungen möchte man vielleicht jetzt schließen, dass es eine Art grundsätzliches ›Rezept‹ für Theatermachen oder Theaterspielen gibt, das an allen Orten die gleiche Gültigkeit beanspruchen kann, so als ob es Theater geben könnte unabhängig von der Stadt, in der es gespielt wird, und unabhängig von den Menschen, die

diese Theatervorstellungen sehen und unabhängig von der Mentalität oder dem soziokulturellen Gefüge einer Stadt. Gründgens, dessen Nach-Nachfolger ich am Düsseldorfer Schauspielhaus war, hat hierzu, als er 1947 die Intendanz des Schauspielhauses übernahm, richtig bemerkt:

> Ich bin nach Düsseldorf gekommen, um Düsseldorfer Theater zu machen: mit Düsseldorfer Künstlern aus der mir vertrauten Düsseldorfer Atmosphäre heraus. Ich glaube, dass ein Theater an die Umwelt gebunden ist, in der es steht, dass die Landschaft es ebenso beeinflusst wie die Menschen, die in ihr leben.

Diese Aussage würde bedeuten, dass jedes Theater in einer wesentlichen lokalen Komponente auch durch die Struktur der Stadt, die Mentalität der Bewohner, ebenso wie die Theatergewohnheiten ihrer bisherigen Theatergeschichte wesentlich geprägt ist und diese besondere Eigenart einer Stadt, das Kulturverständnis und seine Rezeption wesentlich mitbestimmt.

Dass dies Wirklichkeit für das Theater ist, kann ich nach meinen Intendanzen in Darmstadt, Düsseldorf, München, Weimar und Heidelberg nur auf das Lebhafteste bestätigen. Keine dieser Städte glich der anderen auch nur annähernd. Auch die Großstädte oder Hauptstädte wie Wien, München oder Düsseldorf haben jeweils eine sehr unterschiedliche Theaterkultur entwickelt, die sich nur schwer vergleichen lässt, außer in dem Anspruch, dass das oberste Ziel jeweils das beste Theater für diese Stadt sein muss.

Das heißt also auch, dass der Theatermacher, bevor er die Arbeit in einer Stadt aufnimmt, eine sorgfältige Analyse dieser Grundvoraussetzungen aus der Geschichte, Tradition, Soziostruktur der Stadt und ihrer Bewohner anzufertigen hat, die wesentlich auf die Art und Weise des Spielplanes dieser Stadt Eingang finden muss.

Alle Konzepte, ein erfolgreiches Theatermodell aus der einen Stadt in die nächste eins zu eins zu übertragen, sind gescheitert und müssen aus diesen Gründen auch scheitern. Dies bedeutet nicht, sich einer Stadt anzubiedern oder sich ihrem Anspruch anzupassen, es bedeutet vielmehr, aus der Kenntnis der Voraussetzungen dieser Stadt ein spezielles Programm zu entwerfen, das über einen derart formulierten Ortsanspruch hinaus eine Entwicklung einleitet, die aus den Ansprüchen und Gesetzmäßigkeiten der Stadt durch die Intentionen und das Programm des Theaters eine Erweiterung erfährt. Ein Verknüpfen von Anerkennung der regionalen Vo-

raussetzungen zu einer Weiterbildung bzw. Veränderung hin zu den Arbeitsweisen unserer Auffassung, unserer Ästhetik, unserer Inhaltlichkeit als Theatermacher. Erst in einer Symbiose dieser scheinbar widerstreitenden Voraussetzungen wird sich für eine Stadt und sein Theater eine fruchtbare Weiterentwicklung und Partnerschaft ergeben.

3. Für wen spielen wir in Heidelberg Theater?

Für eine Stadt mit einer 150jährigen Theatertradition, mit ca. 150.000 Einwohnern und einem Einzugsgebiet vom Odenwald bis zum Rhein-Neckar-Raum, aber auch in nur 20 Kilometern Entfernung zum großen Nationaltheater Mannheim.

Die soziale Struktur: keine Schwerindustrie, prozentual wenig ungelernte Arbeiter, dafür eine große Mittelschicht von Angestellten und Fachkräften in kleineren bis mittleren Betrieben. Älteste deutsche, klassische Universität mit allen Fakultäten, anerkannter Wissenschaftsstandort mit Forschungsinstituten. Besonders ausgeprägt: die Max-Planck-Institute.

Aus Publikumsbefragungen und Untersuchungen wissen wir, dass die theatertragende Besucherschicht aus dem Mittel- und Oberbau der Universität stammt. Dagegen sind die rasch wechselnden Studentengruppen viel schwerer für das Theater in Kontinuität zu gewinnen. Natürlich erleichtert uns die gewachsene Theatertradition die Arbeit wesentlich. Dennoch haben wir es nicht mit einer Publikumseinheit, sondern – wie in allen Städten – zumindest mit Gruppenvielfalt zu tun, und es heißt, uns in die eigene Tasche zu lügen, wie wir Theatermacher das so gerne aus ideologischen Aushängegründen tun, wenn diese Vielfalt unseres Publikums nicht auch mit der Vielfalt theatralischer und gesellschaftlicher Möglichkeiten konfrontiert wird. Was bedeutet, das Theater muss Konflikte darstellen und die Vielzahl möglicher Haltungen abbilden und versuchen sie kritisch zu überprüfen. Sicherlich sollte der Pluralismus unseres Publikums nicht auch zu dem ›von-jedem-etwas‹-Spielplan führen, wenn das Theater nicht zu einem unverbindlichen Warenhauscharakter absinken will, für den dann die Höhe der Subvention sicher kaum mehr zu rechtfertigen wäre.

Der besonders hohe Anteil akademisch gebildeter Theaterbesucher in Heidelberg hat natürlich Einfluss auf die Spielplangestaltung des Theaters,

aber auch auf die Rezeption unseres Publikums. Der Heidelberger Vorteil gegenüber gleichgroßen oder auch größeren anderen Städten beruht gerade darauf, dass diese Publikumsschicht bei der Spielplangestaltung quasi eine mehrheitliche insgesamt ist und besonders anzusprechen ist. Das heißt konkret gesprochen, der Zwang im Musiktheaterspielplan von sechs bis sieben Premieren ein bis zwei mit Operetten zu sichern, entfällt in Heidelberg, ebenso wie das Bedürfnis, mit Boulevardstücken die Besucherstatistik aufbessern zu müssen. Dies wären für viele Theatermacher in anderen Städten besonders erstrebenswerte Voraussetzungen. Und dennoch wird es immer schwieriger, dem Theater neben der Eventkultur und den unzähligen täglichen Veranstaltungen, die in der großen Universitätsstadt Heidelberg stattfinden (manchmal bis zu 20 täglich), noch den Stellenwert des Besonderen geben zu können.

Dies gelingt natürlich auch in Heidelberg – wie in nahezu allen deutschen Städten in der Provinz – durch das Abonnement.

Theaterhistorisch gesehen ist das Abonnement die Möglichkeit gesicherter Disposition für das subventionierte Theater. Für das Abonnementspublikum ist es ›bequemer‹ an bestimmten Tage bestimmte Stücke zu sehen, das heißt durch den ›sanften‹ Zwang, des Abonnements auch sehen zu müssen, obwohl man sich diese Stücke sonst nicht ›freiwillig‹ ansehen würde, weil man es z. B. nicht kennt. In diesem ›Müssen‹ liegt natürlich auch wiederum eine gesellschaftspolitische Aufgabe, die im Allgemeinen etwas schwammig als sogenannter ›kultureller Auftrag‹ definiert wird. Denn ein Spielplan, den ein Abonnent als Ganzes, das heißt in der Addition seiner einzelnen Inszenierungen sieht, beinhaltet selbstverständlich nicht nur wie in einem Commercial-System ein Gusto Stück nach dem anderen für das Publikum in Form von Komödien und Lustspielen, sondern beinhaltet in seinem Auftrag selbstverständlich auch Formen und Inhalte, die der Abonnent – fast gezwungenermaßen – mitnehmen muss. Insbesondere in England und Amerika, wo die Theaterkultur sich aufgrund der ökonomischen Zwänge und Wirtschaftlichkeitsnotwendigkeit immer mehr zum reinen *commercial theatre* auf Publimusnachfrage ausrichten muss, beneidet man uns um dieses Instrument einer ›Kultursteuerung‹ durch das Abonnement sehr.

Die große Gefahr des Abonnements liegt aber für uns Theatermacher und auch für das Publikum darin, dass – etwas salopp ausgedrückt – Be-

sucherorganisation und Abonnementsystem unmündig machen, das heißt aus dem Zuschauer einen Esel, der die Katze im Sack kauft und aus dem Theater einen Laden, der regelmäßig seine Schaufensterdekoration wechseln muss, auch wenn er eigentlich keine neue Ware hat. Die vermittelte Beziehung zwischen Theater und seinem Publikum verwandelt den Theaterbesuch in eine gesellschaftliche Gewohnheitsübung. Der Zuschauer wird, von uns aus gesehen, seiner erfreulichsten Möglichkeiten beraubt, nämlich auf eigene Initiative eine Vorstellung nach seiner eigenen Wahl zu besuchen – was den Besuch zum Barometer eigener Interessen formulieren würde.

4. Theater und Sprachverfall

Zu allen Zeiten hat es immer wieder die Erscheinung gegeben, dass Regisseure die Klassiker auch didaktisch interpretieren. Das kann dann so weit führen, dass Klassiker nur noch als Steinbruch für Lehrmaterial benutzt werden, und auf das vom Klassiker angebotene Spielmaterial teilweise oder sogar ganz - dramaturgisch und textlich -verzichtet wird (Armin Petras, Frank Castorf etc.). Hand in Hand mit diesen sogenannten Umfunktionierern oder Dekonstruktivisten, ging ein Prozess einher, den ich persönlich am meisten beklage: der Verlust von Sprache und ihrer Gestaltung durch die Schauspieler. So heißt es dann oft nicht zu Unrecht, es scheint kaum mehr Schauspieler - vor allem der jüngeren Generation - zu geben, die mit Schillers oder Shakespeares Texten noch etwas anzufangen wissen. Hilflos pendeln viele von Ihnen zwischen Parodie und Deklamation. So gibt es noch immer Regisseure, die sich mehr für die Gefühle der Figuren und ihre Unmöglichkeit, sich in einer Welt auszudrücken, interessieren, als für ihre vorgegebene Sprache. Ich dagegen denke, wir müssten unbedingt die Sprache wieder als Körperlichkeit und Dichte der Figuren finden, das heißt Sprache als Instrument, die den ganzen Körper beherrscht und die über verbale Information hinaus auch Denken und Fühlen des Klassikerpersonals für uns heute noch ganzheitlich vermitteln kann.

Wir Theatermacher müssen uns darum bemühen, diesem Sprachverfall mit großer Anstrengung entgegen zu treten. Daraus ist in der Entwicklung der jüngsten Zeit bei den Klassikern eine andere Form von ›Werktreue‹

entstanden. Zwar werden die Figuren psychologisch aufgebrochen – mit den Augen von heute gesehen – aber die Stücke werden nicht mehr nur auf Thesen reduziert, das heißt wir versuchen uns alten Texten gegenüber auszusetzen oder mit einem alten Text uns wieder ernsthaft auseinander zu setzen und ihn zu verstehen. Denn die Figuren eines Klassikers sind immer größer angelegt als heute um uns herum existierende Menschen, auch als wir selber. Diesen Vorgang konnte ich gerade wieder bei unserer Arbeit an Schillers *Braut von Messina*, einem der gewaltigsten – insbesondere Chorkunstwerke – deutscher Sprache feststellen. Einerseits diese hochkomplizierte Verssprache, nicht nur sprechen sondern auch inhaltlich vermitteln zu können, andererseits entsteht dadurch auch ein Gefühl der Demut, ebenso wie der Ohnmacht, als wir versuchten, in der Inszenierung von der *Braut von Messina* den absolut heutigen Konflikt des Brüderpaares in dem hochfahrenden Geist Schillers in unsere Zeit zu retten, ohne ihn nur nachzustellen und dadurch zu entleeren.

5. Provinz – was ist das?

Geprägt wurde der Begriff im antiken Rom und meinte die außeritalienischen Gebiete, die zunächst verpachtet, dann in Statthalterschaft verwaltet wurden. In Folge sprach man auch sogar von provinzialrömischer Kultur, wenn sich in den außeritalienischen Provinzen des römischen Imperiums die römischen Komponenten mit dem kulturellen Erbe der eingesessenen Bewohner dieser Provinzen vermischten. Diese Vermischung von Kulturen in den römischen Provinzen drang weit nach Germanien vor. Seit dieser Zeit bis hin zu den Provinzialständen Preußens zieht sich der Begriff Provinz durch die Entwicklung der deutschen Geschichte bis hin zum Deutschen Reich, bis in die Bundesrepublik. Auch im übertragenen Sinne wird Provinz zur charakterisierenden Benennung des sogenannten Hinterlandes im Gegensatz zur Hauptstadt, meist mit dem ironischen Nebensinn von ›kulturell rückständiger Gegend‹ gebraucht. Dementsprechend nennt der Großstadtmensch den Provinzbewohner auch abfällig Provinzler (Duden) und mit einem Provinzler wiederum ist eine abwertende, kleinbürgerliche Denkungsart gemeint, die ein geringes geistiges Niveau engstirnigen Denkens meint.

Günther Nenning hat in einem Streitgespräch mit Thomas Langhoff in der Zeitschrift *Transatlantik* vor Jahren die These vertreten: »Die deutsche Kultur war immer eine Provinzkultur« und meinte dies besonders im Gegensatz zu Frankreich, einem – auch historisch gesehen – immer zentralistisch von Paris aus regierten Land. Nenning spitzt noch weiter zu: »Deutschland war gegenüber Frankreich immer ein ›Fleckerlteppich‹« und sagt weiter: »für mich ist Provinz eine positive Größe oder besser Kleinheit«, während er »die Metropole eine perverse Domina« nennt.

Hinter dieser provokanten Formulierungen Nennings verbirgt sich aber auch gleichzeitig die Wahrheit, dass der Reichtum an Theatern in Deutschland, um den uns die ganze Welt beneidet, durch Dezentralisierung entstanden ist: Weil jeder Fürst sein eigenes Theater haben wollte im Zeitalter der Kleinstaaterei.

So entstand z. B. in dem kleinen und armen Großherzogtum Weimar ein höfisches Theater, das nur so zur Wiege der Deutschen Klassik werden konnte und über Jahrzehnte die kreativsten Theaterleute anlockte und von der man auch heute noch sagen kann: ›Die kleine Stadt der großen Toten‹. Dies von Anna Amalia und Carl August geschaffene Klima kultureller Aufgeschlossenheit sprengte die provinzielle Enge der deutschen Kleinstaaten und schuf eine Atmosphäre, die die Großen ihrer Zeit fast magisch anzog sich in Weimar niederzulassen.

> Kein Ort in Deutschland würde mir das sein was Jena und seine Nachbarstadt (Weimar) mir ist, denn ich bin überzeugt, dass man nirgends eine so wahre und vernünftige Freiheit genießt und so viele vorzügliche Menschen findet (Schiller).

Und da man im kulturellen Bereich schöpferischen Wirkens so viele Menschen aus ganz Deutschland hierher ziehen konnte, die Weimar zu dem ›besonderen Ort‹ mit dem besonderen Kunst-Klima in der Nachfolge der deutschen Klassik machten, ist Weimar auch bis heute nicht ›Durchlauferhitzer‹ (wie ich dies mal im Zusammenhang mit der Kulturhauptstadt 1999 anmerkte) geworden, sondern das Phänomen geblieben, als Provinzstädtchen dennoch Herberge außerordentlicher kultureller Entwicklungen sein zu können. Zwar war Mannheim 1779 unter Dalbergs Leitung durch Carl Theodor Kurfürst von der Pfalz zum ›Nationaltheater‹ ausgerufen worden, aber die deutsche Kleinstaaterei und ihre Provinzfürsten verhinderten noch jede Möglichkeit der Ausbildung einer nationalen deutschen

Theaterkultur bürgerlichen Zuschnitts. Auch für die Arbeit des Deutschen Nationaltheaters Weimar gelten diese Bemerkungen und als Beispiel aus jüngster Zeit für provinzielle Ablehnung, ja Aggression gegen das Unbekannte, Uneinschätzbare möchte ich auf die radikale Veränderung vom halbklassischen Rumpfballett zum neueingeführten Tanztheater Joachim Schlömers 1994 verweisen. Noch im Vorfeld meiner Ankündigung dieser Änderung hagelte es Drohbriefe, Transparente wurden gespannt, Verweigerungen annonciert: »Sie werden schon sehen, wir gehen einfach nicht hin« und »Wessi Beelitz killt Ossi Ballett«.

Bis heute ist das Theaterrepertoire-System auf diese Weise ein föderalistisches geblieben, das nicht – wie Nenning das zentralistische Paris nannte – von einer Metropole bürokratisch gesteuert wurde.

Denn die Frage Provinz oder Metropole hat immer auch eine politische Dimension. Nach einer nur kurzen Periode metropoler Hauptstadtzentrierung in Berlin wurde diese Phase entgültig durch den Zweiten Weltkrieg wieder zerschlagen. Die föderale Länderstruktur der neuen Bundesrepublik knüpfte wieder an die gewachsenen Länder, ehemalige Königreiche und Fürstentümer an und bestätigte auch politisch, dass mit dieser föderalen Grundstruktur die deutsche Provinz lebenswichtig für die Entwicklung der Kultur in der Bundesrepublik wurde und bis heute noch ist.

Das nach dem Zweiten Weltkrieg geteilte Deutschland, aber auch die geteilte Metropole Berlin entwickelten in Westdeutschland wieder Tendenzen, sich selbstgenügsam und mit sich selbst beschäftigend ihre föderalen Länderhoheiten neu zu definieren. Die außerordentliche Vielfalt der Kultur in diesen neuen bundesrepublikanischen Länder-Provinzen entwickelte sich aus dem föderalen Selbstbewusstsein eines durch den Zweiten Weltkrieg veränderten Nationalbewußtseins. Andererseits konnte ohne ein wirkliches Zentrum keine neue Nationalkultur entstehen, das heißt die große Funktion der Provinz lag und liegt noch heute in ihrer kraftvollen Vielfalt.

In der DDR entwickelte sich extrem zentralistisch gelenkt eine staatsabhängige Kultur, die jedoch einen entscheidenden Vorteil gegenüber einer Positionsbestimmung in einer Demokratie hatte. So sagt Langhoff zurecht:

> Wir waren ein Stück Widerstand und befanden uns in völligem Einklang mit unserem Publikum. Wir hatten jeden Abend volles Haus und wurden vom Publikum angenom-

> men, weil wir das ausdrücken konnten, was in den Medien nicht stattgefunden hat. Das war auch ein Schutz, sagen zu können: So, jetzt lasse ich von der Schauspielerin mal den Satz ›ich will raus‹ betonen und schon bekomme ich Applaus und wir haben wieder einen guten Abend. Wir waren also mit unserem Publikum identisch.
> Das war Abend für Abend ein kollektiver Vorgang, ein Stück lebendige Kultur. Diesen Mantel hat man uns mit der Wiedervereinigung ausgezogen, insofern stehe ich jetzt nackt im Wind.

Die Theater in der DDR wurden ausschließlich über Berlin und die Partei zentral gefördert und eingeteilt in Klassen A-, B- und C-Theater. Auch wusste das System, dass für Subversion gegen sie eine breite Basis bei den Theatermachern und auch im Publikum vorhanden war. Nicht zuletzt dadurch haben die Theatermacher auch gelernt, die Bedürfnisse des Publikums zu beobachten und zum Ausdruck zu bringen. Das meint Langhoff, wenn er sagt:

> Unsere Theaterhochkultur war nie so entfernt von den Zuschauern, nie so elitär, wie in der Bundesrepublik. Wir haben gelernt, Ausdruck eines gesellschaftlichen Zustands zu sein und das könnten wir auch in das geeinte Deutschland einbringen, wenn wir unser Publikum zurück gewinnen. Ich muss aber ehrlich sagen, daß wir es im Moment nicht haben.

Im wiedervereinten Deutschland war absehbar, dass die politischen und ökonomischen Veränderungen im Gebiet der ehemaligen DDR auch die Kulturszene stark verändern würde.

Letztendlich hat die sogenannte Übergangsfinanzierung der Bundesregierung für die Theater in Ostdeutschland Anfang der 90. Jahre keine inhaltliche und strukturelle Veränderung oder Neuordnung der Theaterszene bewirkt. Das Geld wurde nahezu ausschließlich zur Stabilisierung eines status quo und zur Anpassung an das bundesrepublikanische System benutzt. Die Möglichkeiten zu neuen kreativen Strukturen wurden auf beiden Seiten verpasst. Es wäre für Westdeutschland extrem bedeutungsvoll geworden, wäre es gelungen, den DDR-Rahmenkollektivvertrag der Theaterschaffenden als Chance für einen neuen Kunstvertrag aller – in westdeutschen Theatern damals noch in sechs verschiedenen, sich gegenseitig behindernden Tarifverträgen – zu einem Gesamtvertrag für alle am Theater Beschäftigten umzuarbeiten. Leider hat der Anpassungs- und Überstülpungswahn nach der Wiedervereinigung – insbesondere in den Jahren von 1990 bis 1994 – diese notwendigen Überlegungen unmöglich gemacht.

6. Theater in der Provinz als Instrument zum Schutz der kulturellen Vielfalt

Die Vielfalt der europäischen Kultur verdankt sich auch der Konkurrenz der Fürstenhöfe, der Städte und der Nationen. Diese Konkurrenzfähigkeit der Kulturträger muss gerade im Zeitalter zunehmender Ökonomisierung gestärkt werden. Auf das Theater bezogen heißt ›kulturelle Vielfalt fördern‹ – vor allem auch in dem deutschen Repertoire-Theatersystem – Stadtkultur zu fördern. Schillers Hoffnung, »Hätten wir eine Nationalbühne, so wär'n wir eine Nation« gab es zwar seit 1779 mit der Deklarierung des Theaters in Mannheim zum Nationaltheater Mannheim, aber es war nur eine Namensgebung, da Deutschland noch viele Jahrzehnte keine einheitliche Nation wurde. Das Einzige, was die Kleinstaaterei zusammenhielt und ihr im kulturellen Ausdruck gemeinsam war, war die deutsche Sprache. Auch die zwei großen Weltkriege haben ein deutsche Nationalgefühl nicht aufkommen lassen können und das Wort ›deutsch‹ ist seit dieser Zeit nicht unbelastet und eine Nation konnten wir auch nach dem zweiten Weltkrieg durch die Teilung Deutschlands erst recht nicht werden. Schillers Forderung nach einem Nationaltheater oder – genauer gesprochen – nach einem nationalen Theater kann sich bis heute nicht erfüllen. Durch die historischen Verhältnisse haben wir Deutschen ein kompliziertes Verhältnis zur Nation, gerade auch, weil wir erst seit 14 Jahren wieder dabei sind, zu einer Nation zusammen zu wachsen. Auf keinen Fall werden wir eine Nation im Sinne des historischen Begriffes, denn der Nationalbegriff wird sich auf unserem Weg zum sich erweiternden vereinten Europa wesentlich verändern. Aber viel wird davon abhängen, ob und wie wir es schaffen, als ein einig Vaterland selbstbewusst zu sein oder sein zu können ohne nationalistisch zu werden. Die Politiker werden wenig Gangbares anbieten.

Ich denke, daß es ein Europa werden muss, in dem nationale Kultur ein wesentliches Bestandsmerkmal sein muss und dabei werden wir sicherlich verstärkt auf unsere kulturelle Identität zurückgestoßen und ein nicht unwesentlicher Teil unserer kulturellen Identität hat sich im Laufe der Jahrhunderte in der Zersplitterung der deutschen Lande in den Städten der Provinzen gebildet zu einem der großartigsten Kulturinstrumente unseres Landes. So formt die Provinz durch ihre Vielfalt die Einheit einer Kultur. Für mich bedeutet dies aber auch, dass Theaterarbeit in einem Zustand

allgemeiner ideologischer und ästhetischer Unsicherheiten nicht mehr in Programmen verkündet werden, die sich wie Etikette auf Spielpläne kleben lassen. Deshalb ist es nicht mehr möglich, theatralische Gesamtkonzepte für ein Haus zu erarbeiten, dem Stücke untergeordnet werden. Eine normative Ästhetik des Theaters, gibt es – wie auch in anderen Kunstbereichen – nicht mehr. So liegt für mich der berühmt-berüchtigte ›rote Faden‹ eines Spielplans darin, Widersprüche, die uns bestimmen und die wir in uns austragen müssen, in Stücken und Aufführungen szenisch sichtbar zu machen. Theater ist nicht nur ein formaler Vorgang, sondern zugleich Niederschlag von Geschichte durch das Erzählen von Geschichten, die selbst da, wo sie vergnüglich sind, weder uns noch das Publikum bestätigen dürfen, sondern Selbstverständlichkeiten befragen und problematisieren sollten. So kann Theater ein Ort sein, in dem unsere Gesellschaft Spiellust wie Beunruhigung sucht und Vergnügen findet, das zum Denken animiert. Sich diesem Ziel zusammen mit unserem Publikum immer wieder neu zu nähern, ist unserer tägliche Theaterarbeit in der Provinz. Und so möchte ich mit einem Gedicht von Erich Fried enden:

Letzte Warnung

Wenn wir nicht aufhören
Uns mit unseren kleinen
Täglichen Sorgen
Und Hoffnungen
Unserer Liebe
Unseren Ängsten
Unserem Kummer
Und unserer Sehnsucht
Zu beschäftigen
Dann geht die Welt unter.

Wenn wir aufhören
Uns mit unseren kleinen
Täglichen Sorgen
Und Hoffnungen
Unserer Liebe
Unserem Kummer
Und unserer Sehnsucht
Zu beschäftigen
Dann ist die Welt untergegangen.