

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN
BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER

SYMPOSION

DIE DEUTSCH-DEUTSCHEN THEATERBEZIEHUNGEN
FRAGEN UND PROBLEME
IN DER ZUSAMMENARBEIT DER THEATER
DER DDR UND DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

SECHS PODIUMSGESPRÄCHE

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band V

DIE DEUTSCH-DEUTSCHEN THEATERBEZIEHUNGEN

Fragen und Probleme
in der Zusammenarbeit der Theater
der DDR und der Bundesrepublik Deutschland

Ein Symposium des Deutschen Bühnenvereins
Bundesverband deutscher Theater

am 6./7. April 1990 in Berlin

mit Unterstützung
des Bundesministeriums für innerdeutsche Beziehungen

Sechs Podiumsgespräche

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band V
Köln 1990

Herausgeber:
Deutscher Bühnenverein – Bundesverband deutscher Theater
Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band V
Redaktion: Knut Lennartz
© Deutscher Bühnenverein
Satz und Druck: Druckerei Linder, Köln

Vorbemerkung	7
--------------	---

Begrüßung

<i>Generalintendant Prof. August Everding,</i> Bayerische Staatstheater München Präsident des Deutschen Bühnenvereins	9
---	---

<i>Ministerialdirigent Dr. Waldemar Ritter,</i> Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen	11
--	----

Podiumsgespräch I

Theatersysteme im Vergleich

Voraussetzungen für Theaterarbeit: Strukturen, Subventionen, Finanzierung Theater und Öffentlichkeit	17
--	----

Adolf Dresen, Regisseur,
Hamburg

Beigeordneter Bernd Dieckmann,
Kulturdezernent der Stadt Düsseldorf

Christoph Schroth, Regisseur,
Berliner Ensemble

Generalintendant Fritz Wendrich,
Deutsches Nationaltheater Weimar

Podiumsgespräch II

Seite

Das Bühnen- und Musikrecht der BRD
Der Rahmenkollektivvertrag der DDR
– Beton hier, Zement da?

37

Rüdiger Volkmer,

Verband der Theaterschaffenden der DDR

Stellv. Intendant Rolf Stiska,

Deutsche Staatsoper Berlin

Intendant Heiner Bruns,

Städtische Bühnen Bielefeld

Rechtsanwalt Freimut Richter-Hansen,

Deutscher Bühnenverein, Köln

Podiumsgespräch III

Theater und Ausbildung

Ausbildungsformen für künstlerische und technische
Theaterberufe in der DDR und der BRD

63

Intendant Prof. Dr. Hellmuth Matiasek,

Staatstheater am Gärtnerplatz, München

Generalintendant a. D. Prof. Hans-Peter Doll,

Landesbeauftragter für den künstlerischen Nachwuchs
in Baden-Württemberg, Stuttgart

Intendant Prof. Günter Rimkus,

Deutsche Staatsoper Berlin

Prof. Kurt Veth,

Rektor der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, Berlin

Podiumsgespräch IV

Seite

Theater und Verlage

Möglichkeiten und Grenzen der Zusammenarbeit
zwischen Theatern und Verlagen.

Devisenfragen und Spielplangestaltung in der DDR.

81

Chefdramaturg Wolfgang Schuch,
henschel SCHAUSPIEL, Berlin

Intendant Albert Hetterle,
Maxim-Gorki-Theater, Berlin

Dr. Karlheinz Braun,
Verlag der Autoren, Frankfurt

Generalintendant Dr. Volker Canaris,
Düsseldorfer Schauspielhaus

Podiumsgespräch V

Arbeitsmarkt Theater

DDR-Gäste in der Bundesrepublik,
bundesdeutsche Gäste in der DDR.

Fragen und Probleme grenzüberschreitender Engagements

97

Intendant Günther Beelitz,
Bayerisches Staatsschauspiel München

Generalintendant Prof. Götz Friedrich,
Deutsche Oper Berlin

Intendant Prof. Dr. Werner Rackwitz,
Komische Oper Berlin

Intendant Dr. Fritz Rödel,
Volksbühne Berlin

Podiumsgespräch VI

Seite

Theaterkontakte nach der „Wende“

Neue Formen der Zusammenarbeit der Theater beider Länder.
Vom Gastspiel zur Kooperation

109

Generalintendant Prof. August Everding,
Bayerische Staatstheater München

Direktor Jürgen Schitthelm,
Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin

Intendant Dr. Tebbe Harms Kleen,
Stadttheater Würzburg

Intendant Wolfgang Hauswald,
Leipziger Schauspiel

Intendant Gero Hammer,
Hans-Otto Theater Potsdam
Präsident des Deutschen Bühnenbundes

VORBEMERKUNG

Was sich am ersten Aprilwochenende dieses Jahres in Berlin ereignete, war einige Monate zuvor noch unvorstellbar. Über fünfzig Intendanten von größeren und kleineren Bühnen aus beiden deutschen Staaten, Regisseure, Dramaturgen, Verleger und Kulturpolitiker trafen sich zum Erfahrungs- und Meinungsaustausch. Auch die interessierte Presse aus beiden Teilen Deutschlands war zu einem großen Teil der Einladung des Deutschen Bühnenvereins gefolgt.

Was vor kurzem noch von den Kulturverantwortlichen der DDR sicherlich als unvereinbar mit der Doktrin einer eigenständigen sozialistischen DDR-Kultur unterbunden worden wäre und auch im Westen noch Skepsis ausgelöst hätte, jetzt wirkte es auf einmal fast selbstverständlich. Es wurde ein weitgehend vorbehaltloses Gespräch miteinander geführt, bar jeglicher Protokollzwänge und auch der bislang notwendigen diplomatischen Vorsicht.

Es war geradezu spürbar, wie sich während der zwei Tage im Lauf der Diskussionsrunden und der zahlreichen persönlichen Gespräche am Rande die aufgestauten Berührungängste verflüchtigten und sich der leidenschaftliche Streit um die Zukunft des deutschen Theaters Bahn brach.

Die Theater in beiden Teilen Deutschlands haben sich in den vierzig Jahren der Trennung unterschiedlich entwickelt, nicht nur künstlerisch, sondern auch strukturell, auch auf dem Gebiet des Tarifrechts. In beiden Teilen Deutschlands hat die Entwicklung des Theaters positive wie negative Ergebnisse gebracht.

Diese unterschiedliche Entwicklung hat auch zu einem anderen Selbstverständnis der Theatermacher in beiden Teilen Deutschlands geführt. In der DDR ist der Ensembledanke mit allen positiven wie aber auch negativen Begleiterscheinungen als Voraussetzung für wirksame Theaterarbeit noch weitaus stärker verwurzelt als in der Bundesrepublik. Neben den öffentlichen Theatern haben sich aber dort andere Rechtsformen des Theaters nicht entwickeln können. Privattheater mit ihrem eigenen, die Theaterkultur bereichernden und ergänzenden Profil gibt es dort noch nicht.

Sich über die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu verständigen, darüber nachzudenken, was es an Bewahrenswertem in beiden Theater-

systemen gibt, wo man voneinander lernen kann und wo Reformen unerläßlich sind, war das Ziel dieses Symposions des Deutschen Bühnenvereins, das in Zusammenarbeit mit dem erst wenige Wochen zuvor gegründeten Deutschen Bühnenbund der DDR stattfand.

Es konnte dabei allerdings nur um eine erste, allgemeine Verständigung gehen. Weitergehende Fragen sind auf dem Wege der deutschen Einigung für die Theater noch zu lösen. So gibt es in der DDR kaum Erfahrungen mit kommunaler Verantwortung für die Theater, die in der Vergangenheit zentralistisch gelenkt wurden.

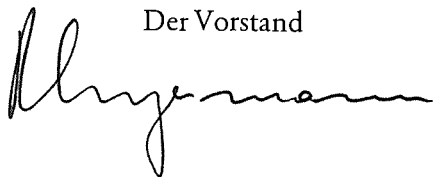
Auch dieses Symposion war erst möglich durch die politische Wende in der DDR, an der die Theater in der DDR ihren Anteil hatten.

Das Symposion kam mit freundlicher Unterstützung des Ministeriums für innerdeutsche Beziehungen zustande. Mein Dank gilt Frau Bundesministerin Dr. Dorothee Wilms und allen, die zum Gelingen dieses Symposions beigetragen haben.

Köln, im Juni 1990

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN
Bundesverband deutscher Theater

Der Vorstand

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Angermann', written in a cursive style.

Dieter Angermann

BEGRÜSSUNG

Generalintendant Prof. August Everding

Meine Damen und Herren,

in diesen Tagen werden die Ausdrücke und Wörter „historisch“, „Revolution“, „Umbruch“, „Anbruch“ oft gebraucht und mißbraucht. Wir Theaterleute sind zwar für große Worte auf den Bühnen zuständig, sind aber um so sensibler und mißtrauischer gegenüber großen Worten. Zu denen sind wir auch nicht hergekommen. Dies sollen Arbeitsgespräche sein, bei denen wir alle etwas lernen wollen. Bei aller Zurückstufung jeder Großmauligkeit aber sei es nicht verschwiegen, wie sehr wir uns freuen, daß es zu diesem Symposium gekommen ist. Ich danke den Initiatoren und denen, die dieses Treffen vorbereitet haben.

Ich begrüße alle Gäste aus Berlin, aus der DDR und aus der Bundesrepublik und die, die aus dem Ausland zu uns gekommen sind und hier zuhören und mitdiskutieren wollen.

Ich begrüße besonders Herrn Dr. Ritter aus dem Ministerium für innerdeutsche Beziehungen.

Ich bedanke mich bei allen Referenten und Moderatoren.

Der Deutsche Bühnenverein freut sich, jetzt einen Partner in der DDR zu haben, nämlich den kürzlich gegründeten Deutschen Bühnenbund. Ich darf als Präsident des Deutschen Bühnenvereins sagen, daß wir künftig zu allen Gremien des Deutschen Bühnenvereins den Präsidenten und Geschäftsführer des Deutschen Bühnenbundes einladen werden. Wir freuen uns, wenn wir zusammen die gemeinsamen Probleme diskutieren können.

Morgen werden wir beim Podiumsgespräch VI über „Theaterkontakte nach der Wende“ diskutieren – nichts sei vorweggenommen, aber eines lassen Sie mich doch am Anfang feststellen: Unsere Kontakte waren trotz Eisernem Vorhang, Mauer, Ideologisierung nie ganz abgebrochen. Wirtschaftlich und politisch gab es totale Abkopplungen, bei uns nicht. DDR-Regisseure waren bei uns, wir gastierten drüben.

Nun ist alles viel leichter, nicht grundsätzlich anders. Anders wird es, so glaube ich, wenn die Kulturhoheit in der DDR bei den Ländern oder Städten liegt. Es hat mich beunruhigt, das darf ich nebenbei sagen, daß bei allen 25 Parteiprogrammen in Ihrem Land, die ich gelesen habe, sehr wenig von Kultur zu lesen ist. Fragen kommen auf uns zu. Was geschieht

mit den Sängern und Schauspielern, wenn bei Ihnen Theater geschlossen werden müssen? Alle diese Fragen werden auch bestimmt in diesen Tagen nicht nur anklingen, sondern auch diskutiert werden müssen.

Das Thema heißt nicht „Vergangenheitsbewältigung“ und nicht „Future Fiction“. Es heißt einfach „Fragen und Probleme“. Wir wissen, daß wir heute und morgen nicht alle Fragen beantworten und nicht alle Probleme lösen können. Aber die Probleme müssen auf den Tisch und es muß gefragt werden.

Ministerialdirigent Dr. Waldemar Ritter

Meine Damen und Herren,

zunächst möchte ich Ihnen Grüße von Frau Bundesministerin Wilms übermitteln und auch gute Wünsche für die Ergebnisse dieses Symposiums. Wir sind auf dem Weg zur Einheit und haben damit gemeinsames Handeln als Ziel. Diese Phase verlangt gründliche Überlegung und besondere Formen der gegenseitigen Information, der Beratung und der Abstimmung. Das Symposium des Deutschen Bühnenvereins ist dafür ein ausgezeichnetes Beispiel.

Die Einheit der deutschen Kulturnation ist heute bei uns und in der DDR unstrittig. Die Vielschichtigkeit der deutschen Kulturregionen wird nahezu ausnahmslos grundsätzlich positiv bewertet. Darauf kann eine zukünftige gesamtdeutsche Kulturpolitik aufbauen. Sie soll Voraussetzungen und Rahmenbedingungen schaffen und verbessern, um die Einheit im kulturellen Bereich weiter zu vertiefen. Insgesamt zielt kulturelle Zusammenarbeit in Deutschland nicht auf den bloßen Austausch jeweils eigenständig erbrachter Leistungen, sondern sie hat eine tiefe Gemeinsamkeit zum Inhalt mit der Absicht, die jetzt noch bestehenden zweistaatlich geprägten Strukturen zu überwinden im Sinne eines gemeinsamen föderativen Aufbaus. Kultur in Deutschland wird sich zukünftig nicht nur bei uns, sondern auch in der DDR von den Ländern her verstehen.

Die gegenwärtige Umbruchsituation in der DDR schafft gänzlich neue Bedingungen auch für die Kulturpolitik. Kulturpolitisch wird in vielen Bereichen jetzt das Gegenteil von dem praktiziert, was bis dahin als verbindlich vorgegeben wurde. Dabei bleibt zu berücksichtigen, daß sich schon bislang das kulturelle Leben durch einige relative Freiräume vom übrigen DDR-Alltag abheben konnte. Akzente einer neuen Kulturpolitik werden jetzt nach den Wahlen verstärkt Eingang in die politische Praxis finden. Lassen Sie mich einige nennen:

1. Beseitigung der ideologischen Verengungen in allen Bereichen, wie sie sich aus der vormals bestimmenden Rolle der SED ergaben.
2. Drastische Reduzierung und schließlich Wegfall staatlicher Vorgaben bei Form und Inhalt kultureller Tätigkeit.

3. Verlagerung des staatlichen Einflusses, weg von Zwangsinstrumenten (Verbot, Zensur), hin zur finanziellen Förderung mit regional abgestufter Eigenverantwortung.
4. Freigabe der verschiedenartigen Aktivitäten und Organisationsformen.
5. Differenzierte regionale Gestaltung: Mit der Errichtung von Ländern wird voraussichtlich die Schaffung der Kulturhoheit der Länder verbunden sein. Mit der Errichtung der kommunalen Selbstverwaltung wird sich die lokale Kulturarbeit verstärken.

Die Beseitigung von Privilegien für Kulturschaffende, also Abnahmegarantie unabhängig vom Bedarf, gleichmäßig hohe Entlohnung wird einhergehen mit einer Orientierung an Marktmechanismen mit den üblichen Unterschieden.

Die generelle Linie lautet dann: Differenzierung der Entscheidungsebenen, Wegfall von Beschränkungen und eine gewisse Orientierung am Markt.

Nach Wegfall bisheriger Beschränkungen in der DDR besteht nunmehr allerdings für jeden Interessierten die Chance, sich selbst um eine Zusammenarbeit zu bemühen und gegebenenfalls eine finanzielle Förderung, sei sie staatlich oder privat, anzustreben. Die Kulturbeziehungen sind insoweit von staatlicher Beschränkung seitens der DDR frei und Sache der Kulturträger selbst.

Ich darf diese Gelegenheit hier vor Ihnen nutzen, um auch noch auf viele besorgte Stimmen hinzuweisen, die uns in zunehmendem Maße aus der DDR erreichen:

Unersetzbare Kulturgüter werden im Westen verkauft, Sammlungen von Büchern, Filmen und Photos verkommen, Denkmale zerbrechen, Teile von Innenstädten stürzen zusammen, Theater und Orchester verlieren Künstler, Maler und Schriftsteller sehen sich vor dem sozialen Ruin, Akademien und Kunsthochschulen sind von der Schließung bedroht. Wir können mit Sicherheit nicht allen helfen, aber wir können mitwirken, die Probleme fachgerecht zu gewichten und dort Hilfe zu vermitteln, wo sie am dringendsten geboten ist.

Über die Frage von Wirtschaftsgemeinschaft, Währungs- und Sozialunion dürfen wir die kulturelle Dimension der deutschen Einheit nicht vergessen. Die Einheit der Deutschen ist im kulturellen Bereich anders

zu gewichten als in der Politik und Wirtschaft. Vor allem deshalb, weil die kulturelle Identität in Deutschland ja niemals zerstört wurde. Das Zusammengehen im Bereich der Kultur verlangt aber auch behutsames Vorgehen. Niemand stellt Leistungen auf diesem Gebiet in der DDR in Zweifel; trotzdem wird die Umstellung auf die neue Lage neben der Befreiung von politischer Bevormundung auch Probleme mit sich bringen.

Ein solcher Wechsel bringt auch für die Kultur Chancen und Risiken. Wir wollen, daß die Chancen größer werden. Um diese Aufgabe sachgemäß und zügig bearbeiten zu können, wurde am 9. März hier in Berlin eine gesamtdeutsche Kulturkommission gegründet. Dort soll gemeinsam mit der DDR von Experten eine Bestandsaufnahme erarbeitet werden, rechtliche Grundlagen sollen überprüft und verbessert werden, Rahmenbedingungen und Infrastruktur einander angepaßt werden. Wir wollen dabei helfen, daß die Kultur in der DDR stärker in ihren geschichtlichen Regionen wurzeln kann.

Wichtige Schritte sind eine Ausarbeitung der Schwerpunkte der Zusammenarbeit, die gegenseitige Hilfe bei der Angleichung der Strukturen und schließlich ein Konzept für gemeinsames Handeln. Dieses Vorhaben kann und soll keine Sache von Politikern oder gar der Verwaltung bleiben. Es ist vor allem Sache der Praktiker, also Ihre Sache. Dabei gehe ich von einem sehr weiten Kulturbegriff aus, so wie er im übrigen bereits im Kulturabkommen von 1986 zugrunde gelegt wurde. Die Aufgaben der Kulturkommission sind es also, auch die Bedeutung der Kultur im Einigungsprozeß deutlich zu machen und wenn es nötig ist, die Stimme zugunsten der Kultur gemeinsam zu erheben und dort aktiv zu werden, wo Hilfe geboten ist.

Worum geht es konkret? Die Kulturkommission soll mithelfen, nicht etwa das alleinige Gremium für solche Bemühungen sein,

- daß die bislang zwischenstaatlich geprägte Zusammenarbeit beider Staaten in Deutschland möglichst reibungslos in gemeinsames Handeln übergeht,
- daß jene Kulturbereiche abgestimmt werden, die nach unser aller Überzeugung im neuen bundesstaatlichen Aufbau gesamtstaatliche Aufgaben haben,

- daß jene kulturelle Leistungen in der Übergangszeit bewahrt bleiben, die nach unserer gemeinsamen Auffassung jetzt gefährdet sind und mindestens vorübergehend besonderen staatlichen Schutz benötigen.

Nicht Verwaltungen, sondern vor allem Künstler und Fachleute der Kultur sollen diskutieren. Der Deutsche Bühnenverein tut das aus eigenem Antrieb, und dies halte ich für die optimale Vorgehensweise. Bei grundsätzlicher Offenheit für weitere Anregungen sehe ich vor allem vier Hauptbereiche der Kultur mit Informations- und Abstimmungsbedarf— Sie werden die Überschneidungen mit Ihrer eigenen Tagesordnung feststellen können:

1. Die Grundlagen unserer Kulturlandschaft sind unterschiedlich. Mit einer Annäherung brauchen wir Abstimmung bei den rechtlichen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen, darüber hinaus eine einigermaßen präzise Darlegung der kulturellen Infrastruktur und eine fachliche Beurteilung der Kapazitäten.
2. Die auswärtige Kulturpolitik beider Seiten trifft neu aufeinander und sollte sich ergänzen bzw. wir sollten uns gegenseitig helfen. Ein Schwerpunkt könnte die Arbeit von Kulturinstituten sein.
3. Das kulturelle Erbe verdient unsere gemeinsame Aufmerksamkeit. Wir sollten regionale und private Initiativen begünstigen. Schwerpunkte sind die Denkmalpflege, Stiftungen zur Förderung von Kultur, Zusammenarbeit bei bedeutsamen, für alle Deutschen wichtigen Kulturstätten und Abstimmung und Hilfe beim Ankauf von Kulturgütern.
4. Schließlich gilt unsere Sorge der Aufrechterhaltung eines hohen Standards bei der Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses. Aus westlicher Sicht gab es an der kulturellen Praxis der DDR viel zu kritisieren. Selten jedoch wurde dabei verschwiegen, wie handwerklich solide Künstler in der DDR ausgebildet wurden.

Ich erhoffe mir von diesem Symposium Vorschläge für die Arbeit auch dieser Kulturkommission. Sie können versichert sein: Wir sind offen für Ihre Anregungen. In Richtung DDR will ich die übereinstimmende Meinung von Bund und Ländern bekräftigen: Wir möchten mit der Regierung der DDR und mit allen aus der DDR zusammen besprechen, wie wir über diese schwierige Zwischenphase hinwegkommen.

Es wird ohne Veränderungen auch im Kulturbereich nicht gehen. Aber wir wollen uns bemühen mitzuhelfen, daß das erhalten bleibt, was nach allgemeiner Auffassung fachlich gut beurteilt wird. Wir wollen, daß die Kultur im Einigungsprozeß ihren Platz erhält und daß die Bedeutung der Kultur in Deutschland zunimmt. Damit dies gelingen kann, brauchen wir auch Ihre wortgewaltige Unterstützung.

Podiumsgespräch I

THEATERSYSTEME IM VERGLEICH

Voraussetzungen für Theaterarbeit:
Strukturen, Subventionen, Finanzierung.
Theater und Öffentlichkeit

Teilnehmer:

Adolf Dresen, Regisseur, Hamburg

Beigeordneter Bernd Dieckmann, Kulturdezernent der
Stadt Düsseldorf

Christoph Schroth, Regisseur, Berliner Ensemble

Generalintendant Fritz Wendrich, Deutsches Nationaltheater
Weimar

Weitere Wortmeldungen aus dem Auditorium:

August Everding, Günther Beelitz, Volker Canaris,
Karlheinz Braun, Günther Rühle, Cornelia Dümcke,
Albert Hetterle, Wolfgang Hauswald

ADOLF DRESEN: Ich habe es für Gerhard Wolfram, der nicht kommen konnte, übernommen, die Diskussion zu moderieren.

Die DDR-Fraktion ist sozusagen zweieinhalbmal vertreten. Ich lebe zwar seit zehn Jahren in der Bundesrepublik, aber habe noch immer den DDR-Paß und fühle mich aus vielen Gründen mit dem Land immer noch und jetzt besonders wieder sehr verbunden. Das war aber leider der Grund, der mir diese Rolle zugeschoben hat, hier moderierend zwischen den Stühlen zu sitzen. Ich werde zunächst nichts sagen, sondern bitte Herrn Dieckmann, zu einigen strukturellen Problemen das Wort zu nehmen. Es wäre sehr wünschenswert, wenn wir zu einer Diskussion kämen, in der jede Seite versucht, ihr Theater ein bißchen von sich wegzurücken, zu sehen, was haben wir Positives, was haben wir Negatives aufzuzeigen, keine Besitzstände zu verteidigen, sondern etwas zu beherzigen, was ich vor einigen Tagen bei einer Konferenz in Kiel, bei der ich nur Zeuge und nur zufällig anwesend war, nämlich einer Konferenz von Wissenschaftlern aus der DDR und der Bundesrepublik im Weltwirtschaftsinstitut, erfuhr.

Dort waren sehr viele DDR-Teilnehmer, 30 etwa, und es ging am Anfang der Konferenz ein großer Defätismus von den DDR-Teilnehmern aus. Etwa in dem Sinne: Jetzt kommt das Kapital ja sowieso und was soll man halt machen, und es ist ja wohl auch das beste, daß es kommt. Es war aber gleichzeitig auch zu fühlen, wie bedrückend das alle empfanden. Dann kam schließlich vom Institutsdirektor ein Vorschlag: Aber meine Herren, es wäre wahnsinnig toll, wenn Sie die Fehler, die in der Bundesrepublik gemacht worden sind und die jetzt so sehr schwer revidierbar sind, wenn Sie die alle nicht machten. Es kann sich nicht darum handeln, daß Sie jetzt nur sehen, wie das System in der Bundesrepublik läuft.

Ich besonders werde mich bemühen, Ihnen als gebrannter Intendant dieses Landes zu zeigen, wo die Mißlichkeiten dieses Systems liegen, damit Sie das möglichst nicht übernehmen.

BERND DIECKMANN: In dem Vorgespräch ergab sich, daß doch gerade von den Teilnehmern aus der DDR eine umfassende Information über unsere kulturelle Struktur und die innere Struktur des Theaters gewünscht wird. Ich möchte erinnern an ein Wort des Bundespräsidenten, das er in dieser Stadt 1987 bei der Jahreshauptversammlung des Bühnenvereins gesprochen hat: „Theater ist und bleibt unersetzlich, nicht nur, damit wir das Leben und die Welt besser verstehen, sondern einfach als tiefes Erlebnis selbst“.

Wir in der Bundesrepublik gehen bei aller künstlerischen Arbeit von der Freiheit der Kunst aus, die uns durch Art. 5 Absatz 3 des Grundgesetzes garantiert ist. Alle Urteile und alle Schwierigkeiten, die sich immer wieder aus Auseinandersetzungen mit diesem Artikel ergaben, bestätigten, daß die Freiheit der Kunst wesentlich höher einzuordnen ist als die sonst garantierten Freiheiten in Art. 5 Absatz 1 — wie Meinungsfreiheit und Pressefreiheit. Sie findet ihre Schranken nur an den Grundrechten anderer — zum Beispiel der Menschenwürde — oder an der Werteordnung der Verfassung insgesamt.

Darüber hinaus arbeiten wir auf der Grundlage der Möglichkeiten, die uns durch die Länderverfassungen und die Gemeindeordnungen gegeben sind, denn die Kulturhoheit liegt bei den Ländern und den Gemeinden. Der Bund selbst ist letztlich nur zuständig im Rahmen der auswärtigen Kulturpolitik. Es gibt allerdings auch im Innenministerium eine Abteilung Kultur, die sich vor allem darum bemüht, z. B. jetzt ge-

rade die Steuergesetzgebung kulturfreundlicher zu gestalten und den sparsamen Finanzminister dazu zu bewegen, hier entsprechend Zugeständnisse zu machen. Darüber hinaus gibt es dort Fonds für die verschiedenen Sparten der Kunst. Eine Aufgabe des Bundesinnenministeriums wird auch darin gesehen, einen Beitrag zu leisten, kulturelles Erbe zu sichern. Wir haben eine große Diskussion hinter uns bei der Einrichtung der Kulturstiftung der Länder, die erst eine Bundes-Kulturstiftung sein sollte und jetzt aber im Hinblick auf die Kulturhoheit der Länder von den Ländern getragen wird, allerdings auch subventioniert mit Mitteln des Bundes.

Durch die im Grundgesetz garantierte Freiheit der Kunst, hat eine Stadt im Bereich des Theaters nur die Entscheidung, ob sie ein Theater und welchen Intendanten sie will. Der Intendant ist dann bei der Gestaltung des Spielplans, bei der Berufung der Künstler unabhängig, letztlich nur gebunden durch den Etat. Die Gemeinde stellt den Intendanten nur befristet, zum Beispiel für fünf Jahre, ein. Nach Ablauf des Zeitvertrages entscheidet Sie, ob eine Verlängerung stattfindet oder ob ein neuer Intendant gesucht werden soll. Sie ist aber auch immer großzügig, wenn ein Intendant einen Ruf an ein anderes Haus bekommt und er aus dem Vertrag ausscheiden will.

Der Deutsche Bühnenverein hat einen Intendanten-Mustervertrag entworfen und den Theatern an die Hand gegeben, um auf dieser Basis Verträge abzuschließen. Ich glaube allerdings, es gibt kaum einen Intendanten im Saal, dessen Vertrag dem Intendanten-Mustervertrag noch entspricht. Das liegt einmal an der unterschiedlichen Rechtsform, in der Theater betrieben werden, zum anderen auch an den Entwicklungen, aufgrund derer vielfach bei einem Theater, das als eigene Rechtspersonlichkeit geführt wird, neben dem Intendanten ein kaufmännischer Geschäftsführer steht bei gleichzeitiger Abgrenzung der Zuständigkeiten; der kaufmännische Geschäftsführer kann in die künstlerischen Entscheidungen des Intendanten nicht eingreifen, es sei denn, die Finanzen stimmen nicht.

An anderen Theatern ohne eigene Rechtspersonlichkeit gibt es Verwaltungschefs mit unterschiedlichen Kompetenzen. Im Regiebetrieb gibt es die Abhängigkeit, die Bestellung durch den Intendanten, denn auch das gehört zu seiner Zuständigkeit, wenn keine andere Verwaltungsregelung mit der Gemeinde getroffen ist.

Über die Struktur des Theaters wird bei uns in der Bundesrepublik heftig diskutiert. Einmal sind es die Städte, die hier Fragen stellen: Wie geht es mit der Entwicklung des Theaters weiter? Aber auch im Deutschen Bühnenverein wird die Diskussion von den Intendanten geführt.

Im vergangenen Jahr haben die Gemeinden ein sogenanntes KGSt-Gutachten über die Führung und Steuerung des Theaters erstellen lassen. Die KGSt ist eine gemeinsame Einrichtung der Städte, die diese in Strukturfragen berät. Es gibt dort Gutachten über Abwasserbeseitigung, Müllversorgung, Bibliotheken, Museen und jetzt auch ein Gutachten über die Theater, an dem Intendanten, kaufmännische Geschäftsführer und Kulturdezernenten beteiligt waren. Insofern ist dieses Gutachten auch interessant für manche Fragen, die hier zur Diskussion stehen.

Die innere Struktur der Theater in der Bundesrepublik ist sehr schwer darzustellen. Wir finden die Vielschichtigkeit bereits im Deutschen Bühnenverein mit seinen 150 Mitglieds-Theatern. Das sind 19 Staatstheater, 56 Stadttheater, 14 Landesbühnen und 61 Privattheater. Hinzu kommen 19 selbständige Sinfonie-Orchester, die nicht eingebettet sind in die Strukturen eines Staats- oder Stadttheaters. Es gibt darüber hinaus noch weitere Gruppen, z. B. Tourneetheater, mit denen wir oft Schwierigkeiten haben, wenn wir Abstecher in die gleichen Städte machen. Es gibt unzählige freie Gruppen. Der Bundesverband der Amateurtheater umfaßt 900 Mitglieder. Was sich alles dahinter verbirgt, ist sehr schwer zu definieren, denn darunter gibt es Gruppen, die sich selbst als professionell bezeichnen, Gruppen, die sich als semi-professionell bezeichnen, und reine Amateurtheater.

Wir haben in Düsseldorf gerade eine Umfrage gestartet, um einmal festzustellen, wie sich diese freien Gruppen selbst definieren. 20 der insgesamt 50 Gruppen, die wir befragt haben, antworteten, sie wären professionell. Unserer Einschätzung nach, wenn wir strengere Maßstäbe anlegen, sind 5 dieser Gruppen professionell. Aber diese Szene gab es in dieser Form vor zehn Jahren noch nicht. Da ist sehr viel im Aufbruch.

Wie der Begriff „Staatstheater“ sagt, ist hier Träger ein Land. Dazu gehören auch die Theater, die von den sogenannten Stadtstaaten unterhalten werden, wie Hamburg, Bremen und Berlin.

Bei den Stadttheatern ist Träger eine Gemeinde. Es können auch mehrere Gemeinden oder ein Gemeindeverband sein. Mehrere Ge-

meinden sind allerdings nur selten Träger eines Stadttheaters. Es gibt zwei Beispiele der Kooperation im westdeutschen rheinischen Raum: Krefeld-Mönchengladbach und Düsseldorf-Duisburg. Die Finanzierung erfolgt ganz oder überwiegend durch den Träger, also die Stadt, Zuschüsse von unterschiedlicher Höhe gibt vielfach das Land.

Die Landesbühnen sind Theater-Unternehmen in einer bestimmten Region. Eine Voraussetzung ist nach der Satzung des Deutschen Bühnenvereins, ständig oder überwiegend außerhalb der eigenen Spielstätte zu spielen. Es wird also unterschieden zwischen dem stehenden Betrieb eines Theaters und dem Betrieb, der mehr oder weniger herumreisend seine Aufgaben zu erfüllen versucht.

Die Rechtsform des Theaterbetriebes wird in der Bundesrepublik sehr vielfältig, z. B. in dem KGSt-Gutachten und auch im Deutschen Bühnenverein, diskutiert. Im Vordergrund steht die Frage, welcher Betrieb ist am flexibelsten und dient am meisten dem Theater? Es wird gesagt, daß die rechtliche Selbstständigkeit eines Theaters in Form einer GmbH oder eines e. V. günstiger sei, dagegen die übrigen Formen wie Regiebetrieb die Selbstständigkeit zu sehr einschränken und auch der Eigenbetrieb nicht das Ideal sei. Dennoch sind die Regiebetriebe in der Überzahl, sowohl bei den Staatstheatern als auch bei den Stadttheatern. 70 Prozent der Theater in der Bundesrepublik sind Regiebetriebe, als GmbH werden 27 Prozent der Staatstheater und 15 Prozent der Stadttheater geführt. Einen Zweckverband und einen Eigenbetrieb, das ist wieder eine eigene Form, gibt es zweimal.

Die Landesbühnen haben natürlich eine andere Struktur, weil hier meist mehrere Träger zusammenarbeiten. So gibt es dort die Form des e. V. am meisten, 5 werden getragen als e. V., 4 als GmbH, 3 als Zweckverband, 2 haben nur eine öffentlich-rechtliche Vereinbarung, das ist eine Vereinbarung, die Gemeinden miteinander schließen können, um gewisse Aufgaben zu erfüllen.

Die Privattheater sind im Hinblick auf ihre finanzielle Situation meist bestrebt, als e. V. und GmbH betrieben zu werden, da dann eine persönliche Haftung weitgehend ausgeschlossen ist.

Im Zusammenhang mit der Finanzierung bzw. Subventionierung des Theaters möchte ich noch einmal den Bundespräsidenten zitieren, der hier in Berlin auch über dieses Thema sprach und kritisierte, daß eigentlich über Subventionen nur im Kulturbetrieb gesprochen wird:

„Warum wird nicht davon gesprochen, daß auch die Regierung subventioniert wird und daß letztlich auch der Verkehr subventioniert wird? Denn Sie bringen alle nicht das ein, was sie ausgeben“. Insofern ist das Prinzip der Subvention bei uns unbestritten.

Wichtig ist allerdings in letzter Zeit, daß die Theater nachweisen, mit ihren Finanzen zu haushalten, die Etats nicht überschreiten, denn das führt natürlich in jeder Stadt zu großen Diskussionen. Darüber hinaus haben einige Städte, wie Bremen und auch Hamburg, den Versuch unternommen, die Rentabilität des Theaters nachzuweisen, indem sie zeigen, daß letztlich das, was an Gehältern und Löhnen gezahlt wird, in eine Wirtschaftlichkeitsberechnung einfließen kann.

Die Diskussion, die Sie wahrscheinlich auch aus anderen Bereichen kennen, ist natürlich: Theater als Wirtschaftsfaktor – dazu gibt es Gutachten, Stellungnahmen der verschiedenen Städte – und Theater als Standortfaktor.

Immer wieder bricht eine Diskussion darüber aus, ob öffentliche Verwaltung privatisiert werden kann. Es gibt einige Politiker, die meinen, man könnte auch im Theater privatisieren und könnte dadurch Kosten sparen, allerdings ist diese Diskussion stets im Sande verlaufen.

Es ist in Nordrhein-Westfalen nachweisbar, daß inzwischen Standorte von Industrie- und Wirtschaftsunternehmen dann akzeptiert werden, wenn ein entsprechendes kulturelles Angebot am Ort gegeben ist, und daß Standorte abgelehnt werden, die das nicht bieten können.

Zur Finanzierung: Die Theaterausgaben in der Bundesrepublik im Jahre 1987 betrugen knapp 2,4 Milliarden DM, davon 1,8 Milliarden DM als Betriebszuschuß. Das bedeutet, daß pro Besucher im Durchschnitt 106 DM ausgegeben worden sind.

Die Einnahmen der Theater betrugen 1987/88 im Durchschnitt 15,9 Prozent. Sie sind jedoch von Ort zu Ort sehr unterschiedlich. Es ist auch die kulturpolitische Entscheidung einer Gemeinde, wie hoch sie die Eintrittspreise festsetzt. Ich kann Ihnen das an einem Beispiel verdeutlichen: Die gleiche Opernaufführung können Sie bei der Deutschen Oper am Rhein in Duisburg wesentlich billiger als in Düsseldorf sehen, weil die Duisburger wegen ihrer Bevölkerungsstruktur eine andere Eintrittspreis-Struktur vorgeben als die Stadt Düsseldorf. Man kann auch nicht die Eintrittspreise in einer Stadt wie München vergleichen

mit den Eintrittspreisen in Gelsenkirchen. Infolgedessen kann man hier nur vom Einnahmeschnitt sprechen, der bis über 30 Prozent gehen kann, er kann aber auch wesentlich unter 10 Prozent liegen.

In den Ausgaben sind 75 Prozent Personal- und 25 Prozent Sachkosten enthalten. Die Personalstruktur macht uns immer wieder große Sorge und sie durchzieht auch gerade die Diskussion über die zukünftigen Strukturen des Theaters. Von den rund 28000 Beschäftigten der Bühnen sind 16000 in Verwaltung und Technik tätig und nur 3100 Sänger und Schauspieler und 9000 in Kollektiven oder als sonstiges künstlerisches Personal. Im Kostenanteil zwischen Bund, Ländern und Gemeinden war der Bund für die Theater mit 8 Millionen DM beteiligt. Die Länder gaben 806 Millionen DM aus, die Gemeinden 1,108 Mrd. DM.

Einen kleinen Anteil der Kosten tragen Sponsoren. Allerdings muß man dazu sagen: Große Theater mit spektakulären Aufführungen finden eher einen Sponsor als ein kleines Theater in Hof oder Fürth.

Zum Schluß noch ein Wort zum Verhältnis des Kulturetats zum Gesamtetat. Insgesamt gesehen liegt der Kulturetat in den Städten, die ein Theater tragen, zwischen 4, 5 und 6 Prozent. Ausnahme ist eine Stadt wie Frankfurt, die 10 Prozent ihres Gesamtetats für Kultur ausgibt. Der Schnitt liegt aber bei 5 Prozent. Der Theateretat ist im Kulturetat natürlich immer der größte Brocken. Es gab hierüber vor allem in der Zeit der Erweiterung des Kulturbegriffes harte Diskussionen, weil letztlich für freie Gruppen keine Mittel zur Verfügung standen. Die Theater haben inzwischen ihren Ansatz behalten können und die freien Gruppen haben einen eigenen bekommen. Es ergibt sich allerdings im Moment eine kritische Situation, weil der Anteil der Theater und Orchester am gesamten Kulturetat wieder steigt und infolgedessen sich der Anteil für andere Kulturbereiche vermindert.

FRITZ WENDRICH: Ich bitte Sie um Verständnis, daß es in dieser ersten Runde ein wenig pragmatisch zugeht, kulturpolitisch, vielleicht auch etwas künstlerisch und auch notwendigerweise ein bißchen historisch.

Wenn man die Situation der DDR-Theater begreifen will, dann muß man nach ihrer Stellung bisher fragen. Sie werden, wenn Sie durch das Land fahren, feststellen, daß die Situation in allen Bezirken sehr unterschiedlich ist, zum Teil stabil und zum Teil ungeheuer desolat. Das heißt also: Zunächst einmal ist seit dem November eine Situation ent-

standen, wo Künstler sich trauen, sich auch von ungeliebten Intendanten und Oberspielleitern zu befreien. Das ist die eine Seite. Und die zweite Seite ist, daß in den meisten Theatern jetzt nicht die Polarisierung im Theater entsteht, sondern die Polarisierung Theater und Gesellschaft – also die Angst vor der neuen politischen Struktur – wächst.

In Ihrem Verständnis sind alle DDR-Theater bis zur Stunde Staatstheater. Es gibt nur einen Subventionsträger und der sitzt in Berlin. Ein sehr verehrter Kollege hat in einer Talk-Show bei Ihnen im Fernsehen gesagt: „Und der Spielplan wurde dann gleich mitgeliefert“. Genau das stimmt nicht, genau das bestreite ich ganz energisch. Ich gehöre zu denen, die diesen Job 20 Jahre machen. Es ist ein reiner Zufall, aber ich bin sehr froh darüber, daß Christoph Schroth neben mir sitzt. Christoph Schroth ist Regisseur. Wir beide haben einmal das Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin zusammen geleitet: Ich als Generalintendant, er als Schauspieldirektor.

Die Situation für uns bestand darin, daß die Theater in der DDR die Ersatzfunktion für die Medien hatten. Aufgrund dieser Möglichkeit des Benennens von Widersprüchen, des sich Ins-Verhältnis-setzen zu gesellschaftlichen Mißständen, haben uns die Zuschauer gemocht. Ich habe das einmal so formuliert: „Man kann mit nichts so schön Stunk in der DDR machen wie mit dem Theater“. Es ist so, wir haben Stunk gemacht, die Leute haben sich tatsächlich erregt im Theater und um das Theater. Dresden beschreibt das sehr interessant. Er sagt, die Theater haben sich zu Oppositionsgruppen unter der Hand gegen den Subventionsträger entwickelt. Genau das stimmt. Wir haben ein Theater gemacht, das niemand in einer Stadt und in einem ganzen Bezirk, nämlich Schwerin, gewollt hat. Das kann man mit Fug und Recht sagen. Ich rede von den Funktionären, ich rede jetzt nur vom Subventionsträger. Ich rede nicht von den Zuschauern, sondern ich gehe davon aus, daß die Zuschauer genau das an den Theaterleuten gemocht und gewollt haben.

Arbeiter auf der Straße sollen mir bitte nicht sagen, daß sie nichts gewußt haben von Privilegien des Direktors, daß sie nichts gewußt haben von den vielen Überstunden, die geschrieben und bezahlt wurden, aber nie geleistet worden sind. Es gab so etwas wie eine Komplizenschaft und eine ungeheure Subversion, das lasse ich auch für die Theater gelten. Wir dürfen nicht so tun, als seien es nur wir gewesen oder wir

allein. Ich bitte da nicht mißverstanden zu werden. Ich muß sagen, es gab auch Denkfehler bei uns, nämlich den Denkfehler des Theaters, zu glauben, daß Monarchen aufklärbar sind.

Jetzt ist für das Theater eine neue Situation entstanden. Wir wissen im Moment nicht, wofür sollen wir eigentlich spielen, wogegen? Was interessiert denn die Leute? Wir bereiten jetzt Gaston Salvatores „Stalin“ vor und ein Stück von Vaclav Havel, ich weiß nicht, ob da Leute kommen. Im Moment ist es schwer zu beurteilen, was wollen die Leute von uns und was nicht, und im Moment wollen sie sehr unterschiedliches. Es wird sicher noch darüber zu reden sein, daß einige Theater sehr voll sind und einige in einer richtigen Zuschauerkrise.

Ich muß noch etwas zum Intendanten sagen. Seit dem vergangenen Jahr sind das Theater und der Intendant juristische Personen. Das heißt, daß es nichts gibt im Theater, das nicht durch den Intendanten verantwortet wird und niemand, der nicht durch den Intendanten eingestellt oder entlassen wird. Das hat ungeheure Vorzüge. Nun ist es nur die Frage, ob der Intendant das kann oder nicht. Was ich persönlich meine: Gedacht war es anders. Der Intendant war bei uns gedacht als Agent der Staatsmacht im Theater. Nun hatte jeder die Möglichkeit, für sich zu entscheiden, ob er nicht der Agent des Theaters in der Staatsmacht ist. Es scheint mir eine Funktion, die bei Ihnen etwa auf den Verwaltungsdirektor übergegangen ist. Ich gehöre zu denen, die sich die Strukturen in Ihrem Land sehr genau ansehen, nicht nur mit der Absicht, sie einfach zu übernehmen. Ich denke, es muß sehr genau geprüft werden, was wir vielleicht besser nicht übernehmen. Ich hätte z. B. große Bedenken, an einem Theater zu arbeiten, wo nicht alles dem Kunstprozeß zugeordnet werden kann, wenn also ein beharrender Verwaltungs- oder technischer Apparat immer da ist, auf den dann Künstler mit befristeten Verträgen nur draufgesetzt werden. Ich habe meine Verwaltungsdirektorin jetzt zu meiner Stellvertreterin gemacht. Das kann ich auch wieder ändern. Ich bin in der Lage, den Chefdramaturgen zu bestellen, ich kann die Regisseure allein einstellen. Ich bin aber auch der Chef jedes Technikers. Das heißt, der ist weder Beamter noch sicher, ich bin in der Lage, ihm zu kündigen.

Ein Problem sind die unbefristeten Verträge, über die wir reden müssen. Man muß natürlich bei diesen unbefristeten Verträgen sehen, daß die Kündigungsmöglichkeit immer da war. Vor einem Jahr war ich ein Ver-

fechter befristeter Verträge. Das macht es doch für den Intendanten erst möglich, flexibel zu arbeiten. Bisher kamen wir Intendanten allein an ein Theater. Ich bin mutterseelenallein von Stralsund, einem kleinen Theater, nach Schwerin gegangen, stand vor der alten Mannschaft und man verlangte von mir eine neue Konzeption. Genauso bin ich völlig allein an das Nationaltheater Weimar gegangen. Und nun wurden Wunder erwartet mit der gleichen Mannschaft, eigentlich gar nicht denkbar.

ADOLF DRESEN: Herr Wendrich, darf ich etwas ergänzen, was Sie gesagt haben, was man aber nicht voraussetzen kann. Das ist die Tatsache, daß ein Intendant Patriarch eines Theaters, der absolute Landesfürst in einem solchen Institut ist, aber er selber auch jederzeit von der Berliner Zentrale rauszuschmeißen ist, und zwar in sehr kurzen Zeiträumen.

FRITZ WENDRICH: Die DDR hat ja im Sinne eines Feudalstaates funktioniert, aber natürlich sind Berufungskader in ganz kurzer Frist, zum Teil in vier Wochen, abzurufen, ohne Einspruchsrecht. Die Intendanten hier haben ja gewisse befristete Verträge, die kein Intendant bei uns hat. Das heißt also, es ist in der DDR möglich gewesen, ein Intendant auf Lebenszeit zu sein, aber es gab auch das Regulativ, ihn sofort loszuwerden. Natürlich ist auch klar, warum das so war.

Lassen Sie mich noch einmal darauf zurückkommen, was ich mit der Frage der Zentralisierung meine. Diese Zentralisierung, und das wird das Problem, fällt jetzt weg, auch der Mechanismus, der so funktionierte, daß von den Subventionen her das Theater unanfechtbar war. Es ging immer nur um mehr, und ich sage Ihnen, die Städte, in denen ich bisher als Intendant gearbeitet habe, die wußten überhaupt nicht, übertrieben gesagt, daß dort ein Theater steht.

Dieses kleine Weimar mit diesem Wahnsinnstheater, mit diesem Panzerkreuzer in der Badewanne, die in der Stadt wissen nicht, daß dort ein Deutsches Nationaltheater steht, weil sie bisher dafür keine Sorge tragen mußten. Ich habe nur immer Ärger gemacht, wenn ich mal für einen Künstler eine Wohnung brauchte oder wenn ich mal bestimmte Werterhaltungsmittel brauchte oder mal einen Maler oder Farbe, aber von der Subvention her war das gesichert.

Der Krieg ging immer nur um bestimmte Stücke und nicht von der Berliner Zentrale aus, sondern das funktionierte dann feudal. Da wurde durchaus versucht, durch die Parteiführung ein Stück in einer Stadt

nicht zuzulassen, das in der anderen lief. Aber es gab keine existentiellen Fragen für die Künstler selber. Das konnte einen Intendanten den Kopf kosten oder den Oberspielleiter oder den Chef dramaturgen; der Künstler selber war in diesem Prozeß vom Subventionsträger, so sehr er auch opponierte, gesichert.

Das Problem besteht jetzt darin, daß Länder und Städte Theater übernehmen werden, die das überhaupt nicht können. Wir sind überhaupt nicht darauf eingerichtet. Meine große Angst ist, daß ich jetzt nicht mehr mit inkompetenten Leuten über dieses oder jenes Stück reden muß, das ich dann spielen kann oder vielleicht doch nicht – aber ich habe sie fast alle gespielt, wenn sie nicht auf dem Index standen. Aber jetzt reden wir mit völlig inkompetenten Leuten über existentielle Fragen, Überlebensfragen, „habe ich Geld zu spielen oder nicht?“ Die Inkompetenz, die bei uns in Sachen Kunst und Kultur vorherrscht, ist unvorstellbar. Insofern ist die Angst der Kollegen verständlich, zunächst einmal zu fragen, „was kommt denn da auf uns zu?“

Das Ärgernis in unserem Land war, daß die unvernünftigsten Dinge, Gesetze, die für andere Bereiche gedacht waren, immer auch im Theater umgesetzt werden mußten. Das unsinnigste Zeug haben wir in den Theatern regulieren müssen, und wir haben die Befürchtung, daß das zunimmt. Das heißt also: Die Existenzangst der Künstler ist nicht so sehr die Frage von befristeten und unbefristeten Verträgen, sondern es ist die Frage: „Wie existiert in diesem gesellschaftlichen Umfeld das Theater?“

Ich komme aus dem relativ kleinen Land Thüringen. Wir haben acht Theater, darunter das Theater in Meiningen, das Deutsche Nationaltheater in Weimar, die Bezirkstheater in Erfurt und Gera. Außer diesen acht Theatern haben wir noch fünf selbständige symphonische Orchester. Jedes dieser Theater ist ein Mehrsparten-Theater. Wir wissen, daß diese Struktur nicht zu erhalten ist. Das kann kein Land und sicher auch keine Kommune.

Geschichtsaufarbeitung müssen wir machen, unbedingt. Beispielsweise, daß wir fragen, was ist in diesem Land passiert? Aber es arbeitet keiner mehr Geschichte auf. Wir sind sofort zur Tagesordnung übergegangen. Was uns nicht daran hindert, daß die gleichen Fehler wieder passieren und daß wir uns noch mehr verrennen. Es wird nichts aufgearbeitet.

Vielleicht muß das Theater etwas Neues leisten. Vielleicht müssen wir in Weimar Fragen nach der Kunst stellen, denn so laut können wir gar nicht schreien, wie die Straße derzeit ist.

Das sind Fragen, die uns sehr bewegen. Sie sind gegenwärtig verdeckt und sehr überlagert von strukturellen Fragen im Theater, die im Zusammenhang stehen mit der gesellschaftlichen Entwicklung.

Andererseits, man wird das DDR-Theater nicht verstehen, wenn man nicht weiß, daß es auch unbestreitbare Leistungen gegeben hat, die mit bestimmten Namen wie Brecht und Felsenstein verknüpft sind, daß natürlich auch ein ganz bestimmtes, verständliches Selbstbewußtsein mit eingebracht wird in den gegenwärtigen Prozeß. Daß muß man zunächst akzeptieren und das ist die Erwartung an unsere Zusammenarbeit und auch die Hoffnung der Kollegen, daß wir nicht einfach Modelle schnell übernehmen.

Das betrifft auch die Frage der befristeten oder unbefristeten Verträge. Ich sage Ihnen ganz offen: Ich habe vor einem Jahr anders geredet als jetzt. Warum? Wenn wir dieses Modell der befristeten Verträge sofort übernehmen, würden wir die Künstler in Katastrophen stürzen, weil das gesellschaftliche Umfeld der DDR auf so etwas überhaupt nicht eingerichtet ist. Sie kriegen eben, wenn sie von Weimar nach Karl-Marx-Stadt müssen, keine Wohnung, Sie kriegen nichts. Sie sind ins Nichts gestoßen.

Das ist ein Unterschied in den gesellschaftlichen Systemen, den ich zu bedenken gebe, wenn ich für Übergangsregelungen plädiere, für Flexibilität. Das ist eine Aufgabe des Bühnenbundes.

CHRISTOPH SCHROTH: Wir haben nie über Geld geredet, wenn wir über Theater geredet haben. Das wird sich ändern. Sozialismus als utopische Zielvorstellung ermöglichte gewisse künstlerische und politische Maßstäbe. Im Kampf um diese Maßstäbe konnte ein Theater eine große Volksverbundenheit gegen die offizielle Parteidoktrin erreichen. Es war nicht einfach so, daß es hier die Parteikulturpolitik gab, und die wurde von den Theatern gemacht, sondern umgekehrt: Die Theater, also die progressiven Theater, verbündeten sich eigentlich mit den Leuten, die gegen sehr kleinkarierte, mittelmäßig formulierte Vorstellungen, wie Kunst im Sozialismus auszusehen hat, ankämpften.

Der Qualitätsbegriff war nicht abstrakt-ästhetisch formuliert, sondern ging auch von der Erkenntnis der Wirklichkeit und ihrer Veränderbar-

keit aus. Dadurch entstand auch eine große Volksverbundenheit der Theater. Das DDR-Theater war in seinem Grundansatz anti-elitär. In der DDR gibt es keine Elite. Darüber wäre nachzudenken.

Für mich als Regisseur gab es drei Hauptpunkte, die mich wahnsinnig gemacht haben. Der erste Punkt war die Zementierung der Ensembles durch die Einführung des Rahmenkollektivvertrages 1972. Hauptproblem war damals, daß diese unbefristeten Arbeitsverträge eingeführt wurden. Ohne Diskussion und sehr dirigistisch kamen die auf die Theater zu. Wir haben damals im Theaterverband und in allen anderen Gremien sehr dagegen gekämpft, weil die Katastrophe schon im Ansatz absehbar war. Sie bestand darin, daß die Ensembles zementiert wurden und nach und nach überalterten. Es entstand ein Zustand von großer Mittelmäßigkeit in den Ensembles. Nur wenige konnten sich verändern. Besonders betroffen waren dabei die Frauen in den Ensembles, so daß in der Tendenz, wenn eine junge Absolventin in ein Theater kam, sie kaum die Chance hatte, wieder wegzukommen.

FRITZ WENDRICH: Die Sache hatte noch einen anderen ganz wesentlichen Aspekt, den wir auch immer beklagt haben: Nämlich nicht nur, wie werden wir die Leute los, sondern wie erhalte ich mir ein produktives, spielfähiges Ensemble? Jeder Künstler, für den ich eine Konzeption machen wollte für die nächsten drei bis fünf Jahre, konnte mir zum nächsten Jahr kündigen. Er konnte ja immer weggehen an andere Theater, so daß man die guten Leute sehr schnell verlor und das Mittelmaß behielt.

CHRISTOPH SCHROTH: Das hat in der Folge zur Versteinierung der Ensembles geführt und dazu, daß die Regisseure nicht mehr bereit waren, Ensemble-Verantwortung zu übernehmen, das heißt, daß sie als Oberspielleiter ein Ensemble übernehmen und mit einem Ensemble ein Konzept entwickeln. Um ein Konzept zu realisieren, brauche ich bestimmte Schauspieler und andere nicht. Das war nicht mehr möglich zu entscheiden, sondern man hat etwas vorgefunden, mit dem man fertigzuwerden hatte. Wenn man damit nicht fertig wurde, bekam man den Schwarzen Peter zugeschoben, man sei unfähig, mit den Leuten zu arbeiten. Dann ging man.

Das hatte zur Folge, daß Schlafwagen-Regisseure entstanden. Die Regisseure fuhren von Stadt zu Stadt und inszenierten, was ihnen Spaß machte. So also entstand ein Auseinanderdriften von Regieabsicht und

zementierten Ensembles. Das hatte zur Folge, daß in der Tendenz kein Ensemble-Theater mehr möglich war. Ich halte das für das Wichtigste am Theater, nach wie vor bin ich konservativ. Theater kann man nur mit einem Ensemble verwirklichen. Man kann ein Konzept nur mit einem Ensemble machen. Man muß Leute um eine Sache vereinigen können und die Schauspieler müssen das Gefühl haben, daß neben der Befriedigung ihrer egoistischen Interessen auch noch das Theater wichtig ist und wissen, warum man Theater macht. Das ging immer mehr verloren.

Wo es geglückt ist, das zu erhalten, entstand eine große Politisierung der Ensembles auf einen bestimmten Gegner hin. Wir haben uns vorgestellt, man müßte so einen Sozialismus machen, wie er im Prager Frühling 1968 versucht wurde. Das war eine tiefe Triebkraft, die dann ins Konzept von Gorbatschow eingegangen ist. So hatten wir gedacht, man kann den Sozialismus aus seiner Krise heraus völlig verändern, zu einer demokratischen sozialistischen Gesellschaftsordnung. Das war die Utopie der meisten Theaterleute. Daher nahmen sie auch ihre Hauptkraft.

Der zweite wichtige Punkt war die Behauptung des Stadttheater-Prinzips, was ich nach wie vor für schädlich halte. Wir hatten in Schwerin in einem Theater Schauspiel, wir hatten Musiktheater von der Operette bis zur Oper, wir hatten die niederdeutsche Bühne und ein Ballett. Es war nicht möglich, in einem Stadttheater künstlerische Prinzipien oder ein künstlerisches Konzept für alle darin vereinigten Sparten zu entwickeln. Das führte zur absoluten Maßstabslosigkeit – eine Primitivität auf der einen Seite, einen Anspruch auf der anderen Seite. Es lief immer alles vor den gleichen Zuschauern ab.

Die Zuschauer wurden Wechselbädern ausgesetzt, von anspruchsvollster Schauspielerarbeit bis zu niedrigster Theaterklamotte. Das alles findet im Stadttheater statt. Das Stadttheater bedeutet in seiner Grundstruktur den Tod von künstlerischer Arbeit, wenn es nicht gelingt, das Theater unter eine künstlerische Hand zu bekommen mit einem künstlerischen Maßstab. Ich bestreite nicht, daß das in Ausnahmen möglich ist.

Es gibt keine für mich überzeugende Argumentation, daß das alles in einem Hause stattfinden muß, denn es ist entstanden aus dem Repräsentationsbedürfnis des Bürgertums oder der Feudalherren, in ihrem Kurfürstentum alles zu haben vom Ballett bis zum Schauspiel.

Einen anderen Punkt: Ich finde noch ganz interessant, daß die Unkündbarkeit der Schauspieler dazu geführt hatte, daß die Schauspieler frecher geworden sind. Also sie hatten nicht mehr nötig zu buckeln. Sie mußten sich nicht bei jedem Regisseur anschmieren, sondern sie konnten auch frech sein, ihre Meinung sagen. Natürlich gab es auch nach wie vor Leute, die nach dem Munde geredet haben.

AUGUST EVERDING: Wie wurde man Intendant ?

FRITZ WENDRICH: Das war sehr unterschiedlich. Es gibt in der DDR kein Berufsbild für einen Intendanten. Es gibt die unterschiedlichsten Intendanten, die von unterschiedlichsten Berufen herkommen: Ich war Opernsänger am Volkstheater in Rostock, habe Germanistik studiert und wurde gefragt, ob ich bereit sei, ein Musiktheater in Stralsund zu übernehmen. Das hat dann ein Stadt-Parlament entschieden und ich bin dann plötzlich von Schwerin gefragt worden, ob ich das größere Theater übernehmen wollte, was ich gemacht habe. Ansonsten gibt es natürlich auch in der DDR Intendanten-Karrieren, über die ich mich auch gewundert habe. Wobei ich nicht meine, daß vielleicht meine eigene Karriere in Ordnung sein könnte.

GÜNTHER BEELITZ: Wie war denn die Mitwirkung der Partei dabei ?

FRITZ WENDRICH: Die Partei hatte das entscheidende Sagen, und zwar die Partei in dem Territorium.

CHRISTOPH SCHROTH: Ein Intendant mußte zuverlässig sein. Künstler mußte er erst in zweiter Hinsicht sein. Ich rede jetzt von der Republik, denn in Berlin haben sich die Künstler, glaube ich, sehr gut durchgesetzt. Da war das anders.

In der Provinz gab es Kreisleitungen und Bezirksleitungen der SED, die darauf Wert gelegt haben, daß der Intendant ideologisch zuverlässig war und die Parteilinie im Theater durchsetzte. Das war die Aufgabe. Ob er die erfüllt hat und wie er die erfüllt hat, ist die zweite Frage. Man stellt sich das so einfach vor. Die Zensur hat ja nicht pur stattgefunden.

Das Ministerium hat nie ein Stück verboten, sondern das lief so: Die Bezirksleitung oder Kreisleitung der SED hatte Probleme mit einem Stück, dann bestellte man sich den Intendanten und sagte: „Wir haben Schwierigkeiten mit dem Stück, wir möchten nicht, daß das Stück kommt“. Das ganze Theater war für das Stück, das Ensemble war für das

Stück, auch die Parteigruppe war für das Stück, aber der Apparat sagte: „Wir sind gegen das Stück, doch das entscheidest natürlich Du. Du bist der Intendant. Wir verstehen nichts davon“.

Jetzt kommt der entscheidende Punkt: Der Intendant kann innerhalb von vier Wochen gekündigt werden. Er steht jetzt in folgendem Konflikt: Entweder ich setze das Stück gegen die oben durch – Fritz Wendrich hat z. B. „Franziska Linkerhand“ durchgesetzt – oder der Intendant wird weich. Da wurden Leute überfordert, da wurden auch Intendanten überfordert, Zivilcourage zu haben. Die entscheidende Figur war und ist der Intendant. Aus diesem Grund ist er auch in vier Wochen abberufbar. Sie kennen das Schicksal von Wolfgang Langhoff, der abgesetzt worden ist, nachdem er „Die Sorgen und die Macht“ von Hacks gespielt hat, nur aus diesem Grund, ähnlich sein Nachfolger Wolfgang Heinz. Es gab Intendanten, die mit Zivilcourage Kulturpolitik für ihr Theater gemacht haben, aber viele, die diesen Anforderungen nicht gewachsen waren, und willfähige Intendanten.

VOLKER CANARIS: Herr Wendrich, zu dem was Sie gesagt haben zu den kompetenten oder inkompetenten Politikern. Da ist mir doch eines aufgefallen. Ich habe fast den Eindruck, daß sie die Situation, in der Sie die Frage, was Sie spielen, mit kompetenten Leuten zu diskutieren hatten, derjenigen vorziehen, die jetzt auf Sie zukommt. Nämlich, daß Sie mit inkompetenten Politikern, die keine Ahnung von Kultur haben, darüber diskutieren müssen, wie die Theater zu erhalten sind.

Aus meiner Erfahrung, weil Sie sagten, wir sollen Erfahrungen austauschen: Ich bin froh darüber, daß ich mit niemandem darüber zu diskutieren brauche, ob kompetent oder nicht, was ich spiele. Ich habe überhaupt nichts dagegen, mit Leuten, die gewählt worden sind, immer wieder darüber zu reden, daß das Theater, daß ich mache, als Institution notwendig ist und erhalten werden muß.

Wenn Sie hier sagen, und davor möchte ich warnen, denn das sind Erfahrungen, die wir gemacht haben: „Der Bestand der Theater in dem zukünftigen Land, in dem ich arbeite, wird nicht zu halten sein“, halte ich das für eine lebensgefährliche Aussage. Das dürfen wir doch, wir Theaterleute, als allerletztes sagen. Das werden Ihnen die anderen schon noch sagen, daß das Theater überflüssig ist und daß man es nicht bezahlen kann.

Aber wir selber dürfen doch nicht die ersten sein, die sagen: „Das schaffen wir sowieso nicht, also ziehen wir uns vorsichtig zurück und sehen mal zu, was wir vielleicht zur Hälfte oder zu zwei Dritteln retten können“.

FRITZ WENDRICH: Zunächst einmal ist die Diskussion um zu viele DDR-Theater und Orchester nicht neu, die führen wir bereits 20 Jahre. Das Netz ist zu dicht mit mehr als 60 Theatern in der DDR.

ADOLF DRESEN: Hier denkt man immer gleich in Konfrontationen. Der Kulturpolitiker hat das Geld zu zahlen, aber hat sich nicht einzumischen. Ich mache darauf aufmerksam: Es gibt ein grundsätzlich verschiedenes Verständnis von Kulturpolitik in beiden Teilen Deutschlands.

In der DDR wurde Kulturpolitik so verstanden, daß ständig in die Kultur eingegriffen wurde von der Politik, hauptsächlich natürlich durch Verbote und Verbotsdrohungen. Hier gibt es einen Zensur-Paragraphen, und ich habe selbst erfahren, wie der von der Presse bewacht und von den Politikern gefürchtet wird. Darauf kann man sich beziehen. Aber ein Kampf ist es immer. Kein Theaterleiter, der diesen Kampf nicht ständig ums Geld und gegen die Einmischung führt. Ich glaube, dieses Verständnis prallt hier aufeinander. Ich glaube unbedingt, daß in einer Gesellschaft, in der das Geld eine andere Rolle spielen wird und die sehr viel weniger staatliches Reglement bringen wird, Sie in diese Rolle sehr schnell hineinwachsen müssen.

KARLHEINZ BRAUN: Im Augenblick ist das ja schon eine Art von Strukturdebatte. Wenn Schroth sagt, Stadttheater ist das Schrecklichste, was es gibt, würde ihm sehr großer Widerstand entgegenprallen von vielen unserer bundesdeutschen Intendanten. Wir reden viele Jahre schon über die Strukturprobleme, die wir haben und wir experimentieren da auch sehr viel herum. In Frankfurt gibt es inzwischen ein Wahnsinnsgebilde von drei Intendanten, jetzt kommt demnächst ein vierter hinzu, ein Verwaltungsdirektor und ein Generalmanager, das soll alles unter einen Hut gebracht werden. Das heißt, das sind Fragen von aufgeblähten Apparaten, die wir auch haben und mit denen kein Mensch mehr zurechtkommt. Seit Jahren beklagt man in Berlin das Schiller-Theater und sagt: „Warum diesen Riesenapparat von 1.000 Leuten, warum macht man den nicht klein?“ Das heißt, das Abspeckungsproblem gibt es bei uns genauso wie bei Ihnen.

FRITZ WENDRICH: Wenn wir vom Nachdenken über Theater reden, dann haben wir im Hinterkopf, daß die einzelnen Theater gar nicht mehr lebensfähig sind. In der DDR fehlen gegenwärtig 900 Musiker, das sind 10 Orchester. Das Ballett in Erfurt hat von 20 Stellen 6 noch besetzt. Da muß ich doch über Strukturen nachdenken.

GÜNTHER RÜHLE: Es ist ja auffallend, daß in den Erklärungen der Parteien zur Regierungsbildung keine Partei gewünscht hat, das Kultusministerium zu übernehmen. Wir müssen aber sicher davon ausgehen, daß das Kultusministerium in der neuen Regierung gar nicht abzuschaffen ist, weil es eine zentrale Funktion hat. Das heißt, solange es eine selbständige Regierung drüben geben wird, muß es ein Kultusministerium geben, das es bei uns in dem Sinne ja nicht gibt.

Das heißt also: Wenn wir irgendwie diese Einheit, in welcher Zeit auch immer, bekommen, muß die Verantwortung für die Theater auf die Länder oder die Städte übertragen werden. Sie haben vorhin gesagt, das ist eigentlich unser Existenzproblem, weil wir da keine kompetenten Gesprächspartner haben. Die Frage ist doch, und das muß den Bühnenverein angehen, wie können wir da helfen und wie können wir Hilfe, die da nötig sein wird, jetzt schon vorbereiten?

CORNELIA DÜMCKE: Ich komme von der Hochschule für Ökonomie in Berlin-Karlshorst. Ich beschäftige mich als Kulturökonomin mit den Zusammenhängen von Theater und Ökonomie international und mit den ökonomischen Strukturen im DDR-Theater im besonderen. Drei Bemerkungen zu den Fragen, die hier im Bezug auf ökonomische Strukturen aufgeworfen worden sind: Ich glaube, daß auch wir unseren Beitrag mit einer tatsächlichen Bestandsaufnahme zu den ökonomischen Strukturen im Theater leisten müßten, das ist bislang noch nicht passiert. Wir haben eine Statistik, die erheblich von der Statistik des Deutschen Bühnenvereins abweicht. Wir können aus überregionaler Sicht über unsere Theaterstruktur nur sehr wenig Auskünfte geben.

Das müßte als eine erste Forderung in bezug auf ökonomische Voraussetzungen auch auf den Abbau bestimmter Strukturen, die hier sehr viel personalintensiver gewachsen sind als bei Ihnen, zunächst einmal begonnen werden. Ökonomische Fragen haben bisher nur am Rande eine Rolle gespielt, im Kulturbereich insgesamt und auch im Theaterbereich. Hier muß ein Lernprozeß durchgemacht werden.

Wenn Sie die Zeitschrift „Theater der Zeit“ mit Ihren Publikationsorganen vergleichen, so werden Sie in unseren Zeitschriften in den vergangenen Jahren kaum einen Beitrag finden, der sich mit den Finanzierungsproblemen dieser Theater befaßt hat. Publikationen hierzu gibt es auch nicht. Das deutet auf erhebliche Forschungsdefizite hin.

Was die Kompetenz der kommunalen Organe und ihrer Vertreter anbelangt, so hoffe ich, daß sie wachsen wird. Ich habe viele Gespräche in den letzten Wochen mit Vertretern der kommunalen Organe geführt, die für Kulturressorts verantwortlich sind. Die interessieren sich sehr für die historisch gewachsenen Strukturen hier in diesem Land. Und ich glaube, wenn sich das gesamte Sozial-, Tarif- und Wirtschaftsgefüge etabliert haben wird, daß für Kultur und Kunst weiter gestritten werden wird.

ALBERT HETTERLE: Im Moment befindet sich das DDR-Theater in dem ganzen Land in einem desolaten Zustand. Ich glaube, wir haben — das ist für uns auf der einen Seite ein Problem, auf der anderen Seite ist das eine große Chance — weder mit kompetenten Leuten noch mit inkompetenten Partnern etwas zu tun. Das ist schon einmal ein großer Vorzug.

Wir dürfen uns in dieser Situation nicht von irgendwelchen Spekulationen abhängig machen, was wird mit der Rahmenkollektivierung, was wird mit befristeten oder unbefristeten Verträgen. Wir müssen jetzt versuchen herauszufinden, womit bringen wir die Leute ins Haus. Das herauszufinden ist nur durch die Praxis, durch nichts anderes, möglich. Das kann man auch nicht mit großen Konzepten machen, theoretisch. Wenn ich überzeugt davon war, daß es nicht wichtig ist zum gegebenen Zeitpunkt „Die Ritter der Tafelrunde“ von Christoph Hein zu spielen, sondern wichtiger ist, Taboris „Mein Kampf“ vorzuziehen, so gibt uns jetzt der Erfolg, den wir damit haben, recht. Vielleicht wird die Zeit kommen, wo man Hein wieder in den Spielplan nehmen muß, aus anderen Gründen, aber nicht aus diesen vordergründigen.

Wir müssen uns jetzt doch nicht weiter abhängig machen von irgendwelchen Dingen, sondern jeder in seinem Haus hat jetzt die Möglichkeit, so zu entscheiden, wie er es richtig und gut findet. Wenn diese Entscheidung kompetent geschehen soll, kann das nicht der Intendant allein, das muß er mit seinen Regisseuren machen, das muß er auch mit

seinen Protagonisten im Hause machen. Ich habe vor der Zeit Angst, wenn wieder inkompetente Leute kommen, die uns daran hindern. Im Moment ist es nicht so, die Zeit müssen wir nutzen.

WOLFGANG HAUSWALD: Die Chance, die wir mit der Wende haben, als Intendanten gemeinsam mit dem Ensemble, Regisseuren, Dramaturgen und Bühnenbildnern unter den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen neue Strukturen an den Theatern zu entwickeln, ist groß. Jetzt sage ich schon fast „gewesen“. Die Mitbestimmungsmodelle, die Sie sich ja sozusagen in den 60er Jahren an den Schuhsohlen abgelaufen haben, die Frage nach der Demokratisierung des Theaterbetriebes, das Problem, wie kann ein Leiter zusammen mit dem Ensemble zu neuen Formen von Spielplanpolitik, zu gemeinsamer Arbeit mit dem Publikum kommen, sind bei uns in einem relativ kurzen, heftigen Zeitraum diskutiert worden, bestätigt in dem einen Fall, ad acta gelegt in dem anderen Fall, und im Moment noch voll im Gärungsprozeß.

Die Frage ist: Demokratie oder Diktatur? Diktatur des Intendanten oder Demokratie mit und durch das Ensemble gemeinsam mit dem Intendanten? In diesem Prozeß stehen wir, wo ein Intendant in der DDR eben nicht gegen ein Ensemble einen Schauspielregisseur durchsetzen kann und es auch nicht möchte, sondern jetzt Möglichkeiten finden muß, wie dennoch dieser Wunsch des Intendanten gemeinsam mit dem Ensemble realisiert werden kann. Das ist die Kunst, die entweder beherrschbar ist, oder Sie sagen uns und mir aus Ihren Erfahrungen: „Mein lieber Hauswald, Du bist ein Anfänger, das wirst Du niemals schaffen. Wir sind aus unserer Erfahrung heraus zu der Einsicht gelangt, am Theater muß Diktatur herrschen. Mitbestimmung ade.“

ADOLF DRESEN: Das Thema, das wir uns heute aufgegeben haben, haben wir noch nicht einmal berührt. Es handelt sich um „Theatersysteme im Vergleich“. Was wir bis jetzt gemacht haben: Wir haben uns ein wenig gegenseitig informiert und unser Leid geklagt. Es wäre toll, wenn es uns gelänge, in den weiteren Diskussionen die Emotionen etwas zu senken und die rationale Diskussion etwas nach vorne zu bringen.

Podiumsgespräch II

DAS BÜHNEN- UND MUSIKRECHT DER BUNDESREPUBLIK DER RAHMENKOLLEKTIVVERTRAG DER DDR

– Beton hier, Zement da?

Teilnehmer:

Rüdiger Volkmer, Verband der Theaterschaffenden der DDR, Berlin
Stellv. Intendant Rolf Stiska, Deutsche Staatsoper Berlin
Intendant Heiner Bruns, Städtische Bühnen Bielefeld
Rechtsanwalt Freimut Richter-Hansen, Deutscher Bühnenverein,
Köln

Weitere Wortmeldungen aus dem Auditorium:

Albert Hetterle, Dieter Angermann, Jürgen Schitthelm,
Manfred Beilharz, Fritz Wendrich, Adolf Dresen,
August Everding, Fritz Rödel, Klaus Tews, Arnold Petersen,
Ulrich Brecht, Wolfgang Hauswald.

RÜDIGER VOLKMER: Ich bin gebeten worden, diese zweite Runde zu moderieren, und ich muß Ihnen gestehen, ich bedaure es schon fast, daß ich zugesagt habe, weil das Thema in der vorgegebenen Zeit sicher außerordentlich schwierig zu behandeln sein wird. Es geht um das „Bühnen- und Musikrecht der Bundesrepublik“ im Vergleich zum „Rahmenkollektivvertrag der DDR“ mit dem schönen Untertitel „Beton hier, Zement da?“ Zumindest diese Frage macht das Gespräch spannend für uns aus der DDR.

Über unseren Beton wissen wir sehr genau Bescheid. Etwas von Ihrem Zement zu erfahren wäre sicher wichtig. Wir haben uns vorgenommen, keine großen Statements abzugeben, weil es wirklich außerordentlich schwierig ist, ein so kompliziertes Werk wie den Rahmenkollektivvertrag knapp zu referieren. Denn der Teufel steckt bei diesen Werken ja üblicherweise im Detail, und gerade da wird es eigentlich erst interessant.

HEINER BRUNS: Ich glaube, das, was Herr Wendrich vorhin für das DDR-Theater gesagt hat, gilt selbstverständlich auch für uns. Ohne die Berücksichtigung der historischen Entwicklung der Bundesrepublik ist auch das Theater der Bundesrepublik mit seinen tarifrechtlichen Struk-

turen nicht zu verstehen. Das sind die Erfahrungen, die wir 1933 bis 1945 mit einem zentralen Kultusministerium oder Kultus- und Propagandaministerium gemacht haben. Diese Fehler wollten wir auf gar keinen Fall wiederholen. Auch unsere Siegermächte waren der gleichen Ansicht, weil sie dieses aus ihren eigenen Ländern gar nicht kennen.

Daher gibt es in der Bundesrepublik kein Kultusministerium, die Bundesregierung ist für kulturelle Aufgaben nicht zuständig, sondern nur die Länder und in deren Vertretung die Kommunen. Dieses föderalistische Prinzip ist ganz wichtig zum Verständnis des Theaters der Bundesrepublik. Aus diesem föderalistischen Prinzip ergeben sich auch unsere Denkprozesse und die Konsequenzen der Verhandlungen mit unseren Tarifpartnern.

Man muß das historisch sehen, weil das genau die gegenteilige Entwicklung zu der des DDR-Theaters seit 1949 ist. Dort zentralistisch oder – um Herrn Wendrich zu zitieren – feudalistisch, bei uns eindeutig föderalistisch. Ich glaube, daß es notwendig war, das noch einmal für unsere DDR-Kollegen in Erinnerung zu rufen, daß da die Ansätze sind, wo die beiden Entwicklungen ganz unterschiedlich gelaufen sind.

FREIMUT RICHTER-HANSEN: Ich möchte überleiten zu folgenden zwei Stichworten:

1. Das Tarifsyst~~em~~.
2. Die Tarifbereiche.

Wir haben für die Theater zwei getrennte Bereiche, in denen verschiedene Arbeitgeberverbände die Tarifverträge mit ebenfalls verschiedenen Gewerkschaften schließen. Das ist einmal der Bereich, den man als den nicht künstlerischen bzw. nicht überwiegend künstlerischen bezeichnen könnte: Verwaltung, Technik, auch Technik in den künstlerischen Bereich hineinragend wie Maskenbildner, Requisiteure z. B. Diese Tarifverträge, das ist der BAT und die Manteltarifverträge für die Arbeiter in den Ländern und in den Städten, werden von der Vereinigung kommunaler Arbeitgeber, der Tarifgemeinschaft der Länder zusammen mit dem Bund auf der Arbeitgeberseite und der Gewerkschaft ÖTV geschlossen. Das ist der Bereich, auf den wir, der Deutsche Bühnenverein, keinen Einfluß haben.

Wir schließen Tarifverträge für den künstlerischen Bereich und für den Bereich der handwerklich-technisch im Theater Tätigen, die überwiegend künstlerisch tätig sind. Das hört also beispielsweise beim Chefmaskenbildner auf, kann sich aber je nach konkreter Aufgabenstellung auch auf den Maskenbildner beziehen. Dazu gehören die Leitung, die Vorstände im künstlerischen-technischen Bereich, der Leiter des Malersaals beispielsweise, nicht aber die Bühnentechnik.

Dem Deutschen Bühnenverein stehen zwei Gruppen von Gewerkschaften gegenüber. Das sind einmal die theaternahen Gewerkschaften, die in der Deutschen Angestelltengewerkschaft zusammengeschlossen sind, das ist die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, die die Solisten im wesentlichen, aber auch das technische Personal, soweit es künstlerisch tätig ist, aber auch Tänzer und Chormitglieder betreut. Dann gibt es die VdO, die Vereinigung deutscher Opernchöre, in der überwiegend Opernchöre und auch einige Tänzer organisiert sind, und die DOV, die Deutsche Orchestervereinigung, in der die Orchestermusiker zusammengeschlossen sind. Mit diesen Gewerkschaften verhandeln wir regelmäßig und schließen mit ihnen aufgrund der Tarifverhandlungen und der in ihnen erzielten Kompromisse Tarifverträge ab.

Der Deutsche Bühnenverein schließt außerdem sogenannte „Anschluß-Tarifverträge“ ab. Das tut er mit Gewerkschaften, die er als nicht so mitgliederstark im Theaterbereich erachtet, so daß er nicht unmittelbar mit ihnen verhandelt. Anschluß-Tarifverträge sind inhaltlich absolut identisch mit den Tarifverträgen, die mit den zuvor genannten Gewerkschaften ausgehandelt worden sind.

Die zweite Gruppe, mit der wir Anschluß-Tarifverträge abschließen, ist die IG Medien, die im Deutschen Gewerkschaftsbund eingebunden ist. Die IG Medien setzt sich zusammen aus der ehemaligen IG Druck und Papier und der ehemaligen Gewerkschaft Kunst.

Wir haben Tarifverträge im Gegensatz zum Rahmenkollektivvertrag für die drei Kollektive Orchester, Chor und Ballett. Und auf der anderen Seite für die nach dem Normalvertrag Solo, wie wir ihn nennen, Solisten, Techniker, Bühnentechniker, die überwiegend künstlerisch tätig sind.

Diese Tarifverträge zielen im wesentlichen auf die öffentlichen Theater ab, was nicht heißt, daß sie nicht auch für die Privattheater gelten, allerdings mit gewissen Modifikationen.

Diese Tarifverträge werden auf der Seite des Deutschen Bühnenvereins von einem Tarifausschuß autonom und ausschließlich abgeschlossen. Diesem Tarifausschuß gehören Vertreter der Rechtsträger an, das sind die Städte, die Länder oder aber, soweit die Theater rechtlich selbstständig sind, diese Theater selbst. Durch die Mitgliedschaft im Deutschen Bühnenverein sind die Theater verpflichtet, diese Tarifverträge anzuwenden.

Ein Hinweis zum Geltungsbereich dieser Tarifverträge: Streng genommen gelten sie nur für diejenigen Arbeitnehmer, die auch wiederum in einer Gewerkschaft organisiert sind.

Die Tarifverträge gelten einerseits für die im Arbeitgeberverband zusammengeschlossenen Arbeitgeber, also die Rechtsträger und die selbstständigen Theater, und andererseits für die in den Gewerkschaften organisierten Arbeitnehmer, es sei denn — und insofern ergänzt die Praxis das doch ganz erheblich — in dem einzelnen Arbeitsvertrag, den das Theater mit einem Schauspieler oder Chorsänger schließt, werden diese Tarifverträge dann ebenfalls vereinbart. Das heißt, die Regelungen dieser Tarifverträge werden auch auf die angewandt, die nicht in diesen Gewerkschaften organisiert sind. So wird erreicht, daß im gesamten künstlerischen-handwerklichen Bereich im Theater einheitliche Arbeitsbedingungen herrschen.

ROLF STISKA: Das ist ja eine verwirrende Vielfalt von tariflichen Partnern und Abschlüssen, wir werden eines Tages sagen: „Wie war es in der DDR herrlich einfach“. In der Tat erachte ich es als einen großen Vorzug unseres Rahmenkollektivvertrages, daß es damit gelungen war, ein Gesamtwerk zu haben, in dem wirklich alle tarifrechtlichen Regelungen der Theater und Orchester einheitlich zusammengefaßt waren. Das war natürlich nur möglich aufgrund des zentralistischen Theatersystems, dem ein zentralistisches Tarifsysteem entsprach. Wir hatten hier wirklich nur einen Tarifpartner, das war das Ministerium für Kultur, und einen Tarifpartner, das war die Gewerkschaft Kunst, die waren für alle Beschäftigten in den Häusern zuständig nach dem Grundsatz, der in der DDR galt: Ein Betrieb, eine Gewerkschaft.

Das hatte Vorteile, wobei man wirklich schon fast in der Vergangenheit dazu sprechen kann, denn wir stellen fest, daß das im Moment bereits auseinander driftet.

Unsere Kollektivkörper sind schon auf dem besten Wege, sich zu ver selbstständigen. Aus der eigentlichen neu und auch einheitlich angelegten Gewerkschaft, die jetzt „Kultur, Kunst, Medien“ heißt und die angetreten ist mit dem Anspruch, für alle Beschäftigten in den Theatern da zu sein, verabschieden sich mittlerweile die Kollektivkörper wie Ballett, Chor und Orchester, so daß wir in Zukunft eine ähnliche Vielfalt haben werden.

Das zentralistische System hatte weitere Vorteile, weil es im Unterschied zu den tariflichen Bedingungen in der Bundesrepublik leichter gewesen ist, Veränderungen durchzuführen. Es war relativ einfach, daß sich die beiden Partner zusammengesetzt und Veränderungen durchgebracht haben, wobei man sich natürlich an bestimmte Grundvorgaben halten mußte, die wieder vom gesamtgesellschaftlichen System vorgegeben waren. Also Ausgangspunkte, wie der Punkt der sozialen Sicherheit, der uns dann die Unkündbarkeit der Verträge beschert hat.

ALBERT HETTERLE: Ist nicht diese Vielfalt der Tarfmöglichkeiten, über die wir gesprochen haben, eine Aufsplittung der Gewerkschaft und ein Kraftverlust der Gewerkschaft im Falle eines notwendigen Kampfes. Darin besteht mein Zwiespalt: Ich sehe mich noch gar nicht so sehr als Arbeitgeber als Indendant, wie das in der Bundesrepublik offenbar der Fall ist.

DIETER ANGERMANN: Herr Hetterle, wer führt denn bei Ihnen Tarifverhandlungen ? Bei uns ist es so, bei Verhandlungen mit der Deutschen Orchestervereinigung oder der GDBA sitzen uns Orchestermusiker beziehungsweise Schauspieler oder Sänger gegenüber und die bringen ihren Sachverstand ein. Die Aufsplitterung führt auf der Arbeitnehmerseite nicht zu einer Schwächung, sondern die sind in sich stark, weil sie ihren Sachverstand haben.

JÜRGEN SCHITTHELM: Aus der Sicht der Arbeiterbewegung haben Sie völlig recht. Einzelgewerkschaften sind schwächer als eine Gewerkschaft, die den ganzen Theaterbereich kollektiv vertritt. Von daher stimmt das. Die Gewerkschaften sehen das vielleicht sogar aufgrund der Erfahrungen in 40 Jahren Bundesrepublik anders. Aus der Sicht desjenigen, der ein Theater verantwortlich zu leiten hat, kann ich nur sagen, ein Glück, daß wir Teilgewerkschaften haben, denn: nicht, daß ich mir schwache Gewerkschaften wünsche, aber wenn wir heute eine Gewerk-

schaft Theater hätten, wo alles vertreten wäre, dann hätten wir uns heute hier als Deutscher Bühnenverein schon nicht mehr wehren können, daß im künstlerischen Bereich kein Zeitvertrag mehr möglich ist und dann wären wir da, wo Sie seit langem sind und wovon Sie weg wollen. Gebündelte Gewerkschaften, das ist eine sehr zwiespältige Sache. Wir haben hier die Gewerkschaften, die Kollektive vertreten, Chor, Ballett, vor allem Orchester sind sehr stark. Wenn Ihre Orchestermusiker wissen, was hier an Freizeit in dem Bereich vorhanden ist bei nicht ganz schlechter Bezahlung, dann werden sie nicht an einer kollektiven Gewerkschaft interessiert sein, sondern dann schließen sie sich lieber der Gewerkschaft in der Bundesrepublik an, das sind Traumvorstellungen für einen Orchestermusiker in der DDR.

RÜDIGER VOLKMER: Was die Arbeitszeit im Rahmenkollektivvertrag der DDR-Orchestermusiker betrifft: Entsprechend den gesetzlichen Bestimmungen derzeit beträgt die regelmäßige wöchentliche Arbeitszeit 43 Stunden und 45 Minuten zzgl. 45 Minuten Mittagspause pro Arbeitstag.

ROLF STISKA: Rein gesetzlich ist das schon richtig, aber das darf man keinem Musiker sagen. Die gesetzliche Arbeitszeit gilt natürlich für alle, aber natürlich arbeiten wir nicht damit. Aber wahrscheinlich ist das bloß ein Problem der großen Häuser. Ich wünsche mir eher, um für die Staatsoper zu sprechen, eine so konkrete Regelung, wie sie der Tarifvertrag in der Bundesrepublik für die Orchester hat, wo sehr genau drin steht: acht Dienste im Schnitt wöchentlich. Wir schwimmen im luftleeren Raum, das ist ein Nachteil unseres Rahmenkollektivvertrages. Unsere Musiker machen zum Teil nur acht Dienste im Monat. Ich habe wirklich hier die große Hoffnung: Die sollen sich gerne anschließen und diesen Tarifvertrag übernehmen, das ist dann für uns als Leitung wirklich von Vorteil.

Es gibt andere Punkte, wo ich eigentlich unsere Position ungern aufgeben möchte. Ich halte es für nötig, daß man wirklich ganz konkret herangeht und die beiden Tarifwerke der DDR und der Bundesrepublik genau daraufhin prüft, was brauchbar ist. Wenn es uns gelänge, daraus etwas Neues, etwas Gemeinsames zu machen, wäre das die Ideallösung. Ich glaube auch, daß es nicht so einfach möglich ist, errungene Positionen preiszugeben. Wir haben ja auf der anderen Seite vorbildliche Regelungen, was die freien Tage betrifft. Ich kann mir nicht vorstellen, daß man das preisgeben wird.

MANFRED BEILHARZ: Zum Kollegen Hetterle eine kleine Erläuterung: Die Geschichte des bundesdeutschen Bühnenvereins bringt es mit sich, daß hier die Intendanten, die ja ihrerseits wieder den Rechtsträgern gegenüber Arbeitnehmer sind, mit ihnen zusammen in einer Vereinigung sitzen. Das ist sicher ein bißchen schwierig zu verstehen. Ich selber habe einmal eine juristische Arbeit über dieses Thema geschrieben und habe gesagt, die Intendanten sind Arbeitnehmer, also ist es eine völlig verwirrende Angelegenheit.

Die Praxis ist anders gelaufen. Ich glaube, es hat auch einen Vorteil, daß die künstlerischen Leiter der Häuser sich zusammen in einer Gemeinschaft mit den Finanziers befinden insofern, als sie rechtzeitig ihren künstlerischen Sachverstand und die Informationen, die sie aus der Praxis haben, in diese Vereinigung, die ja Tarife abschließt, mit einbringen, so daß es nicht generell der Fall ist, daß Tarife, die für irgendwelche Bereiche des öffentlichen Dienstes abgeschlossen worden sind, automatisch auf die öffentlichen Theater unmodifiziert übertragen werden. Schlimm genug ist es, daß es in einigen Bereichen, wie in den technischen Bereichen, so ist. In anderen Bereichen ist es durch den Sachverstand der Einzelgewerkschaften, aber auch durch das Mitwirken der Intendantenkollegen gelungen, Tarife wenigstens einigermaßen auf die Besonderheiten eines Theaterbetriebes, der z. B. an Wochenenden arbeitet, zuzuschneiden. Mit Sicherheit ist die Vielzahl der gewerkschaftlichen Ansprechpartner in manchen Bereichen innerhalb der Theater eine Schwierigkeit, die man der Redlichkeit halber nicht unterschlagen sollte, im Bereich des Musiktheaters wesentlich mehr als im Schauspiel. Im Schauspiel hat man normalerweise die Bühnengenossenschaft als Ansprechpartner. Die Bühnengenossenschaft zeichnet sich dadurch aus, daß sie sehr stark versucht, mit den Besonderheiten des Theaters mitzudenken.

Im Musiktheater-Bereich haben Sie, wenn Sie eine Probe, eine Endprobe disponieren wollen, die besonderen ÖTV-Vorschriften, die dann für die Technik gelten, die bestimmte Ruhezeiten erfordern. Sie haben bestimmte Haus-Betriebsvereinbarungen. Alle, die diese Sparte in einem Hause haben oder sie leiten, wissen ein Lied davon zu singen, wenn der eine arbeitsbereit ist, ist der andere gerade in der Pause. So wird dieses Arbeiten immer mehr zu einem interessanten Computerspiel, und es wundert einen immer wieder, daß es doch noch möglich ist,

gelegentlich interessante Produktionen des Musiktheaters bei diesem Puzzlespiel herauszubringen.

Es gehört natürlich mit zum Überblick und zur Professionalität, daß man diese Voraussetzungen, die gegeben sind, akzeptiert und mit ihnen umgeht. Wir würden es uns sicher manchmal ein bißchen anders wünschen. Das sei unbestritten. Ob das Problem allerdings zu beheben ist, wenn alles in eine gewerkschaftliche Hand geht, das weiß ich nicht.

FRITZ WENDRICH: Wie ist das bei Ihnen mit Orchesterproben?

FREIMUT RICHTER-HANSEN: Das ist genau geregelt. Herr Wendrich, Sie müssen zwei Dinge unterscheiden: Einmal haben wir im Tarifvertrag Regelungen, die festlegen, wie lange die einzelnen Dienste dauern dürfen. In dem Fall des Orchesters Proben ohne Bühnengeschehen 2 1/2 Stunden und Proben mit Bühnengeschehen 3 Stunden. Der Text lautet aber genau „sollen im allgemeinen“. Das heißt: Ausnahmen gibt es. Wenn sie begründet sind, können die Proben länger dauern. Die beiden letzten Proben, also eine der Hauptproben und die Generalprobe, dauern unbegrenzt. Wenn die Hauptprobe geteilt wird, darf eine Hälfte unbegrenzt sein.

Was die Frage der Pausen anbelangt, klaffen hier Theorie und Praxis ganz gewaltig auseinander. Die Theorie, nämlich die Arbeitszeitordnung, sagt an sich, daß zur Arbeitszeit die Pausen nicht gehören. Theoretisch wären also diese 2 1/2 oder 3 Stunden reine Probendauer. Wenn sie eine halbe Stunde Pause machen, würde die ganze Angelegenheit 3 oder 3 1/2 Stunden dauern.

Daß die Praxis sich völlig anders verhält, wissen wir aber auch, das sollte man nicht verschweigen.

ADOLFDRESEN: Ich kann die DDR-Kollegen nur dringend warnen, diese tariflichen Regelungen der Bundesrepublik zu übernehmen. Das halte ich für katastrophal. Ich bin Regisseur. Für mich sind die Gewerkschaften der natürliche Todfeind. Bald wird es so weit sein, daß eine künstlerische Arbeit überhaupt nicht mehr möglich ist, besonders in den Kollektivkörpern. Das ist ein Besitzstand, der hier aufgebaut und verteidigt wird, das wird zum Tod der Opernhäuser und Orchester führen, mit absoluter Sicherheit nach meiner Meinung.

Und noch eine zweite Sache, wo ich auch nur warnen kann, diese Modelle einfach blindlings zu übernehmen. Das ist dieses föderative

Kulturmodell, das nicht etwa die Besatzungsmächte hier eingeführt haben, weil sie es vielleicht zu Hause auch so haben. Die haben das nämlich gar nicht zu Hause. Natürlich haben die Franzosen einen Kultusminister, ganz selbstverständlich, und selbstverständlich hatte Adenauer keinerlei Interesse an diesen Fragen. Deswegen hat er das laufen lassen und hat das an die föderativen Instanzen fallen gelassen, weil er auch keine Lust hatte, was ich in diesen Zeiten auch durchaus verstehe.

Aber inzwischen ist es anders, inzwischen ist es dringend erforderlich, sich mit Kultur und mit Fragen deutscher Identität oder deutscher Nationalkultur und ähnliche Fragen weiter auseinander zu setzen. Jetzt werden Sie ein Problem auf sich zukommen sehen, daß die DDR-Theater zwar zentralistisch organisiert sind, aber man hat die Theaterstruktur des alten Deutschland übernommen. Es ist nämlich einiges passiert in der Bundesrepublik. Sie haben die Theater-Hauptstadt abgeschnitten, und dann entstand ein föderalistisches System, mehr oder weniger zwangsweise, weil da Berlin fehlte. Dann hat man das ersetzt durch das Berliner Theatertreffen, und die Theaterkritik hat einiges getan, um die Theater wieder aufeinander zu beziehen, aber das DDR-Theater bezog sich nach wie vor auf Berlin und in einer nicht nur zentralistischen, sondern auch hierarchischen Weise.

Das führte zu einer größeren Stabilität der Ensembles als in der Bundesrepublik, wo alles sich im Kreise dreht. Dort sind es sozusagen Bewährungsinstanzen, die schließlich nach Berlin führen. Für jedes und gegen jedes spricht etwas, aber das einfach zu verschweigen, halte ich für unsinnig. Ich glaube, daß die föderalistische Struktur in der Bundesrepublik sehr viele Nachteile hat. Die Unterschiede in den einzelnen Ländern sind relativ groß, sowohl rechtlicher als auch finanzieller Art. Das ist vielleicht kein unbedingter Nachteil, aber die Kulturdezernenten in den einzelnen Ländern, Sie können das immer wieder beobachten, wenn Intendanten gekürt werden, die jagen sich gegenseitig die Leute ab, die wandern dann von Kommune zu Kommune. Dieser Strudel ist absolut unproduktiv.

FRITZ WENDRICH: Ich habe eine Frage. Vor allem meine Intendantenkollegen bitte ich, sie nicht als Provokation aufzufassen, sondern ich möchte wirklich etwas lernen.

Das zentralistische System, das Herr Stiska beschrieben hatte, führte zu folgendem: Die Tarifpartner saßen ausschließlich in Berlin und waren auf der einen Seite beamtete Leute, die sich dann natürlich auch Fachvertreter zur Beratung hinzugezogen hatten, aber es war der Tarifvertrag, den letztlich das Ministerium für Kultur ausgehandelt hatte mit diesen festen Betonpartnern Gewerkschaften.

Als Intendant irgendwo sitzend bekam ich das zur Kenntnis und mußte feststellen, was dort wieder für ein Zeug gemacht worden ist, mit dem ich umzugehen hatte. Also beispielsweise dieser Rahmenkollektivvertrag, der Vorläufer, da gehörte ich zu den damaligen Intendanten, die sich sofort hingesetzt haben und dem Minister einen bitterbösen Brief geschrieben haben, daß das nun überhaupt nicht geht. Aber es nützte nichts.

Jetzt ist die Situation anders. Wir bemühen uns krampfhaft, jetzt Arbeitgeber zu werden. Es fällt uns wirklich schwer. Nun bin ich sogar in diesem Bühnenbund-Präsidium gelandet und bilde mir ein, jetzt gehöre ich mit zu denen, die es in der Hand haben, mit den Rechtsträgern. Nun verstehe ich nicht, wenn Intendanten es gemeinsam mit den Rechtsträgern machen, wie ist es möglich, daß dann so viele theaterunfreundliche Zugeständnisse gemacht worden sein können? Ich komme ja jetzt schon mit drei Stunden Probe im Orchester nicht zu recht, zweieinhalb, das ist ja eine Katastrophe. Ich frage Sie jetzt, wie sieht so ein Tarifikampf aus und wer zwingt Sie, auf Sachen einzugehen, auf die man vielleicht gar nicht eingehen darf? Ich kann immer sagen: Ich bin nie befragt worden, das hat alles mein Minister gemacht, der ist jetzt weg, jetzt habe ich es in der Hand. Wie schaffe ich das?

FREIMUT RICHTER-HANSEN: Der Deutsche Bühnenverein hat einen Tarifausschuß, der ausschließlich und autonom über den Abschluß von Tarifverträgen entscheidet. Das heißt, was dieser Ausschuß, der aus 12 Mitgliedern und sechs beratenden Intendanten besteht, entscheidet, ist verbindlich. Kein anderes Gremium des Deutschen Bühnenvereins, kein anderes Mitglied des Deutschen Bühnenvereins, keine staatliche Stelle, wie auch immer sie geartet sei, ist in der Lage, an dieser Entscheidung irgend etwas zu ändern. Diese Entscheidung ist nur vom Tarifausschuß selbst im Rahmen von Verhandlungen revidierbar.

Diesem Tarifausschuß gehören an: Drei Vertreter der Staatstheater-Gruppe, das sind die Theater, die als Staatstheater überwiegend von den Ländern getragen werden. Sieben Vertreter der Stadttheater-Gruppe, je ein Vertreter der Landesbühnen-Gruppe und je ein Vertreter der Privattheater-Gruppe. Mitglieder im Tarifausschuß sind Vertreter aus den Ministerien, darunter sowohl Beamte aus den Kultusministerien als auch aus den Finanzministerien. Von den Städten sind sowohl Kulturdezernenten als auch Personaldezernenten vertreten, ferner Verwaltungsdirektoren oder Geschäftsführer von Theatern. Das ist die derzeit aktuelle Besetzung, die sich ändern kann. Der Tarifausschuß wird für drei Jahre gewählt, wenn jemand aus seinem Amt in der Zwischenzeit ausscheidet, muß nachgewählt werden.

Die Mitglieder des Tarifausschusses müssen von den Rechtsträgern für diese Aufgaben delegiert werden. Gewählt wird dann von unserer Jahreshauptversammlung, die somit letztlich die Entscheidung über die Zusammensetzung besitzt. Die Intendanten sind als Arbeitnehmer nur beratend vertreten.

Praktisch sieht die Arbeit so aus, daß in den Tarif-Runden nur Ergebnisse erzielt werden, die in mühsamen und langen, oft tagelangen, oft sich über mehrere Monate oder Jahre hinziehenden Diskussionen als Kompromiß gefunden wurden.

Man versucht, Positionen der Gewerkschaften mit eigenen Positionen in Einklang zu bringen. Also ein Kompromiß muß gefunden werden. Wir sind ja in einer sozialen Entwicklung, in der Gewerkschaften Forderungen stellen, nach Verbesserungen der Arbeitssituation, der finanziellen Bedingungen oder anderen Bedingungen der Verträge.

Nun ist der Bühnenverein in den letzten Jahren dazu übergegangen, in den Verhandlungen auch Gegenpositionen zu beziehen, also Forderungen eigene Positionen gegenüberzustellen und zu sagen: Wenn wir dieser Forderung nachgeben, dann möchten wir dafür aber einen Standpunkt von uns realisiert haben.

Aus dieser Notwendigkeit, Kompromisse zu finden, kommt es dazu, da ja Rückschritte nicht sein können, daß faktisch die Arbeit im Theater immer ein Stück mehr eingeengt wird. Die Frage ist dann, wann der Punkt erreicht ist, wo die Theater nicht mehr arbeitsfähig sind. Das ist die Diskussion, die bei uns ständig geführt wird.

HEINER BRUNS: Jetzt muß ich, um das Bild zu komplettieren, noch etwas sagen. Da ideologisch gesehen Theater in der Bundesrepublik eine freiwillige Aufgabe ist, keine Pflichtaufgabe, bedeutet das: Welche Tarifabschlüsse immer stattfinden, welche Tarifverträge geschlossen werden, sie sind bindend für den Rechtsträger, sie sind auch bindend für das Theater und die Theaterleitung. Sie sind unbedingt bindend für das Parlament, das das notwendige Geld zu bewilligen hat. Das heißt, je nachdem, wie die Kommune oder das Land finanziell gestellt ist, wird es diese benötigten Finanzmittel dazulegen oder auch nicht und dem Theater sagen: Ihr habt zwar diese Tarifverträge jetzt abgeschlossen, Ihr müßt sie durchführen, nur das dafür benötigte Geld können wir Euch nicht zur Verfügung stellen. Ihr müßt mit dem Geld auskommen, das Ihr bisher gehabt habt. Es kann auch noch weniger Geld werden. Wir haben Situationen gehabt, in denen gespart werden mußte, und bei Etats mit rundgerechnet 85 bis 87 Prozent Personaletat führt das dann auch zu Nichtverlängerung von Verträgen. Das ist in der Vergangenheit geschehen.

DIETER ANGERMANN: Herr Wendrich, ich glaube, Ihre Frage ist nicht beantwortet worden. Sie fragen ja: Wie kommt es, daß Intendanten sich über Tarifverträge beklagen, an denen sie selbst mitgewirkt haben? Das ist ein Phänomen, die Frage könnte ich mir auch stellen. Die Wirklichkeit ist so, daß es vor Ort die Gewerkschaften schaffen, günstigere Bedingungen auszuhandeln, zum Beispiel im Orchester-Bereich, daß dort bei Orchesterproben ohne Bühnengeschehen nach zweieinhalb Stunden einschließlich Pausen Schluß ist, bei manchen schon nach zwei Stunden, daß manchmal schon um 13.00 Uhr Schluß ist, ganz egal, ob man um 11.00 Uhr angefangen hat oder um 10.00 Uhr. Dazu kommen sogenannte Bühnenbräuche, schlimme Dinge, die über tarifvertragliche Regelungen hinausgehen.

Der Bühnenverein lehnt ja überwiegend Forderungen der Gewerkschaften ab. Das muß man fairerweise sagen. Wir sagen bei vielen Dingen: „Das geht nicht“. Im Wege des Kompromisses kommen dann die Gewerkschaften und sagen, „aber warum stellen Sie sich denn so an? Das praktizieren doch schon 60 oder 70 Prozent der Theater, nun muß es doch auch möglich sein, daß die restlichen 30, 40 Prozent das auch tun.“ Dann wird hin- und herverhandelt, bis dann irgendein Punkt kommt, wo die Intendanten, die dort sitzen und bei den Tarifverhand-

lungen mitwirken, zustimmen. Der Tarifausschuß hat nichts getan in den letzten 10, 15 Jahren, ohne Zustimmung der Intendanten. Das sieht jetzt so aus, als wenn die Tarifverträge von Beamten gemacht wären. Das ist im Ergebnis nicht richtig.

MANFRED BEILHARZ: Ich möchte gerne eine Ergänzung dazu machen... Wieso können da die Intendanten mitwirken an Regelungen, die dann letztendlich die Arbeit im Hause sehr stark einengen? Entscheidend ist: Die Intendanten haben nur eine beratende Stimme, entscheiden tun die Rechtsträger. Das ist gesagt worden, aber es ist ein ganz entscheidender Punkt.

Die Diskussionen – ich war eine gewisse Zeit in den Tarifausschüssen – laufen ja normalerweise mit den Vorgaben von den Vertretern der Geldgeber, der öffentlichen Hand. Die argumentieren, was anderswo schon durchgesetzt ist. In der Müllabfuhr, bei den Forstarbeiten und Krankenschwestern. Ich rede jetzt nicht vom Normalvertrag Solo, sondern ich rede von den Techniker-Verträgen und den Kollektivverträgen. Da jede Diskussion in den Tarifausschüssen von den Vertretern der öffentlichen Hand unter der Vorgabe geführt wird: „Ihr alten, veralteten, Euch gegen alle Entwicklungen des Fortschritts stemmenden Fossile aus den letzten Jahrtausenden, also Manchestertum, Ihr könnt doch jetzt nicht verhindern, daß das, was schon in der ganzen Gesellschaft durchgesetzt wird, im Theater nicht durchgesetzt wird.“

In dieser Rolle findet man sich ungern wieder. Es wird immer wieder zwar von den Intendanten gesagt, aber ganz generell, außer acht gelassen, daß unsere Grundstruktur die ist, daß wir ein Freizeitangebot machen, das heißt, wenn alle anderen Leute nicht arbeiten, arbeiten wir. Das heißt, alle Tarifverträge, die gegen Sonntagsarbeit sind, die gegen Nachtarbeit sind, passen bei uns nicht. Es wird aber versucht, sie in einer angleichenden Weise zu übertragen, und das führt zu Schäden, die wir beschrieben haben.

Der zweite Punkt ist die spezielle Situation des Orchesters. Das ist eindeutig die stärkste und eine privilegierte Gruppe, wie man sie sonst im Theater nicht findet. Das hat einen historischen Grund. Die DOV ist die einzige Gewerkschaft gewesen, die im Dritten Reich nicht total abgeschafft wurde, sondern durch das segensreiche Wirken von Richard Strauss noch eine bestimmte Sondersituation hatte. Dort mußten die Gewerkschaften nach 1945 nicht bei der Stunde Null anfangen, son-

dern schon bei einem gewissen privilegierten Besitzstand, der sich immer weiter zu ihren Gunsten verschoben hat.

Da gebe ich Adolf Dresen recht, da weiß man manchmal nicht mehr, wie man die Proben disponieren soll mit diesen sieben Diensten und anderen Besitzständen, aber das ist einfach dem Druck gehorchend, weil man sonst sagt „dann gibts gar nichts“.

HEINER BRUNS: Ich kann Manfred Beilharz nicht ganz unrecht geben, möchte es allerdings einschränken. Das hängt auch immer sehr stark ab von den Vorsitzenden des Tarifausschusses. In den letzten Jahren ist ohne die beratende, und zwar positiv beratende Stimme der Intendanten eigentlich kein Tarifabschluß mehr gemacht worden. Es muß aber auf die Schwierigkeit hingewiesen werden, daß Tarifverträge gemacht werden sollen, die für das Städtebundtheater Hof und die Staatsoper München in gleicher Weise passen sollen. Natürlich ist es so, daß für die Staatsoper München noch unendlich vieles möglich ist, was für Hof schon längst nicht mehr geht. Da wir aber Tarifverträge für die Theater der Bundesrepublik machen, vom größten über das mittlere bis zum kleinsten Theater, ergeben sich die Schwierigkeiten, weshalb dann diese Betriebsvereinbarungen zustande kommen: Weil manche Theater vor Ort eine Betriebsvereinbarung ohne weiteres machen können, ohne daß ihre Existenz im geringsten gefährdet ist, weil sie durch die Betriebsvereinbarungen nur nachvollziehen, was ohnehin schon ist. Auf der anderen Seite geht es für manche anderen Theater schon an die Existenz.

JÜRGEN SCHITTHELM: Sie müssen einfach sehen, das Theater in der Bundesrepublik ist aus der Sicht der Öffentlichkeit, vor allem aber auch der Gewerkschaften, der Arbeitnehmerorganisationen insgesamt, ein Fossil aus alten Zeiten. Wir haben zum Beispiel im künstlerischen Bereich Arbeitsverträge, die Freie-Tage-Regelungen nicht kennen. Wir sind in der Bundesrepublik heute eine Freizeitgesellschaft. Bei uns wird von Montag bis Freitag gearbeitet, 38,5 Stunden, das ist die maximale Arbeitszeit, es geht viel weiter runter, in einzelnen Bereichen auf die 35 Stunden-Woche.

Wir haben heute das Problem, einen Bühnentechniker einzustellen, nicht weil wir ihm nicht genug bezahlen können oder weil wir ihm nicht genug Urlaub geben können, sondern weil er abends arbeiten muß und auch noch an Wochenenden und nicht fernsehen kann. Die

Argumente hören wir, wenn wir Leute einstellen wollen. Vor dem Hintergrund muß man das sehen.

Diese Schwierigkeiten gehen am Theater nicht vorbei. Wir haben vieles vom Theater noch abhalten können, aber sie nehmen mehr und mehr zu. Wir werden in ein paar Jahren, wenn die Entwicklung so weitergeht, nicht mehr wissen, wie wir an Sonn- und Feiertagen Theater spielen sollen.

Der Hinweis auf die zwei Millionen Arbeitslosen hilft überhaupt nicht. Glauben Sie doch nicht, daß ein Arbeitsloser dann bereit ist, sich in einen solchen Arbeitsvertrag zu begeben. Die kommen auf Vermittlung des Arbeitsamtes ins Haus, und wenn sie hören, sie haben auch am Wochenende zu arbeiten, Tagschicht, Spätschicht, dann nicht: „Da habe ich ja nicht meine Familie.“ Das spielt hier eine ungeheure Rolle. Dresden hat mit dem, was er gesagt hat, völlig recht.

Noch eine Anmerkung dazu: Das ist natürlich auch der Preis einer demokratischen Gesellschaft. Wir müssen versuchen, dagegen anzugehen, sonst bleibt das Theater auf der Strecke. Nur, man darf nicht vergessen, es ist das Ergebnis einer demokratisch verfaßten Gesellschaft.

FREIMUT RICHTER-HANSEN: Ich denke, man muß es noch schärfer formulieren, Herr Schitthelm. Das Theater ist nun einmal in dieser Gesellschaft, in der wir leben, drin. Es ist nicht isoliert von dieser Gesellschaft. Insofern ist es auch völlig normal, daß der ständige Kampf für einen sozialen Fortschritt in der Gesellschaft am Theater nicht vorbegehen kann. Das mag man wünschen, weil man sagt, künstlerische Arbeit ist eine andere als die in der Fabrik.

Da liegt im Grunde genommen das Problem, daß eine künstlerische Arbeit für mein Verständnis eine völlig andere Art von Arbeit ist, die mit der Arbeit in der Fabrik eigentlich nichts zu tun hat.

Die Schwierigkeit ist: Wie schafft man den Kompromiß, hier Arbeitsbedingungen übernehmen zu müssen, die für eine entfremdete Arbeit gedacht sind. Ich brauche ja Kompensation wie Freizeit und Geld und all diese Dinge, weil ich in der Fabrik völlig entfremdet arbeite. Eigentlich sollte die Hoffnung im Theater sein, genau das nicht zu tun. Genau deswegen brauchte ich dort andere Arbeitsbedingungen. Das aber in unserer Gesellschaft herzustellen, ist im Moment nicht möglich. Da scheint mir das Grundproblem zu liegen.

HEINER BRUNS: Die eine Seite des DDR-Theaters: Zentralistisch dirigiert, aber mit den Konsequenzen, die zum Beispiel im Rahmenkollektivvertrag acht freie Tage pro Monat für jedes Mitglied garantieren. Das heißt, entweder ich brauche ein größeres Ensemble oder ich kann weniger spielen, ich muß weniger Inszenierungen machen. Wenn ich das nicht bereit bin zu tragen und zu finanzieren, dann kann ich so weitreichende Vergünstigungen nicht einräumen. Das eine bedingt das andere.

Diese Frage ist bisher bei der Stellung des Theaters in der Bundesrepublik nicht eindeutig von seiten der Rechtsträger beantwortet. Wenn wir eine Theaterfinanzierungspflicht hätten, daß einfach die Kosten wie im öffentlichen Dienst ganz allgemein getragen werden müssen, dann würden die Ensembles vergrößert werden müssen, gäbe es kein Einnahmesoll, dann spielten wir vielleicht nur noch die Hälfte der Vorstellungen, die wir jetzt spielen, dann könnten die Dinge, die im Rahmenkollektivvertrag stehen, durchgeführt werden. Wenn das nicht so ist, geht es nicht.

AUGUST EVERDING: Man könnte es aber auch umdrehen. Man könnte auch sagen, jetzt spreche ich idealistisch, diejenigen, die zum Theater gehen, müßten wissen, wenn man ins Theater geht, geht man nicht in eine Fabrik. Das ist doch auch denkbar. Daß die unter anderen Bedingungen antreten, das muß man doch mit der Gewerkschaft ausmachen, daß die wissen, daß sie für Kunst arbeiten und nicht für Teppiche.

Das ist für mich kulturpolitisch im Ansatz so völlig falsch: Unsere Gesellschaft gibt den Menschen mehr Freizeit. Für was mehr Freizeit? Damit sie ins Theater gehen können. Wir bieten weniger im Theater an, immer weniger, weil wir auch so viel Freizeit haben wollen. Aber wenn man zum Theater geht, darf man nicht so viel Freizeit haben. Wenn man am Theater genauso viel Freizeit haben will, geht das nicht. Nie wird die Rechnung aufgehen. Da muß angesetzt werden, aber das müssen die Kulturpolitiker tun. Die müssen durchsetzen, daß das für das Theater anders ist. Wir treiben die Leute in die Surf-Clubs rein, oder was die immer machen wollen am Wochenende. Absoluter Unsinn für mich. Wir müssen sie in die Theater treiben. Wir treiben sie raus. Das muß geändert werden, und zwar kulturpolitisch.

ADOLFDRESEN: Das ganze gilt für die DDR ja noch nicht. Diese Besitzstände, die hier von den Gewerkschaften verteidigt werden, die gibt es in der DDR Gott sei Dank noch nicht.

Und noch eine zweite Sache, die Theater sind fossil, Gott sei Dank, der Mensch ist auch ein Fossil. Bleiben wir lieber bei diesem Fossil. Aber es gibt Probleme im Theater in der Struktur, mit seinen technischen Apparaten, mit seinem Verwaltungsapparat; das Theater stammt aus einer anderen Epoche, in der diese Probleme nicht existierten. Man kann da sehr wohl einiges vereinfachen. Man kann im Schauspiel-Theater sich sehr wohl, was die Schaubühne ja tut, auf den Schauspieler konzentrieren und nicht auf den technischen Apparat. Sicher, bei der Schaubühne ist es dieselbe Entwicklung, aber es war mal anders, als die Schaubühne noch in den Anfangsjahren war. Das ist etwas schwieriger in den Opernhäusern. Die stammen aus der Barockzeit, da sind natürlich ganz andere Apparate nötig.

FREIMUT RICHTER-HANSEN: Wie ist das mit den Besitzständen?

FRITZ RÖDEL: Es gibt auch bei uns in der DDR Besitzstände, die haben andere Vorzeichen. Ich bin ja nur Intendant in einem Theater gewesen, bin es noch, aber das 12 Jahre lang, daß ich mich über bestimmte Dinge wundere. Wir haben an der Volksbühne eine bestimmte Zahl von vorstellungsfreien Abenden in einer Spielzeit. Ich versuchte lange, dahinterzukommen, wieso das vorstellungsfrei sein muß. Das war nicht vorstellungsfrei wegen der Künstler, sondern wegen des technischen Personals. Weil die sonst nicht auf ihre freien Tage kommen. So etwas kennen wir doch auch. Und das mit 48 Stunden bei uns, das war ja etwas, was die Theaterleitung beschäftigen mußte, die durfte die 48 Stunden nicht überschreiten. In einem großen hauptstädtischen Theater haben die Leute nie so viel gearbeitet. Ich schließe manchmal mit Schauspielern, die aus der Provinz kommen, Verträge ab. Wenn ich ihnen dann sage, „soundsoviele Vorstellungen haben Sie zu spielen in der Spielzeit, wenn Sie darüber spielen, kriegen Sie ein Überspielhonorar“, dann gucken die mich mit großen Augen an. In der Provinz haben sie das Doppelte gespielt.

Deswegen habe ich vorhin auch die Frage nach den Pflichttrollen gestellt. Wie weit muß ich mich als Intendant verpflichten. Ich hätte einfach gerne einmal von einem westdeutschen Kollegen gewußt, der an einem großen Theater ist, ob er in der Lage ist, bei einem großen Ensem-

ble in jeder Spielzeit jedem Schauspieler zwei Rollen zu geben. Und was er dann macht, wenn das einklagbar wird? Bei uns hat es ja glücklicherweise nie jemand beklagt, weil dieser Passus hinfällig wurde durch die unbefristeten Verträge. Mir scheint wichtig: Wir leiden ein bißchen unter ähnlichen Problemen. Das ist gar nicht sicher, daß das bei uns soviel besser ist.

Das andere ist, das sage ich zu Professor Everding: Die Schwierigkeiten am Theater, wir brauchen nun einmal bestimmte Dienstleistungen von Leuten, denen es eigentlich egal ist, ob sie am Theater arbeiten. Dem Schneider ist es offensichtlich egal, ob er am Theater arbeitet oder ob er in einem Schneiderbetrieb arbeitet. Wir leiden in der DDR unter einem Arbeitskräfte-Mangel. Jahrelang war es möglich, das über Überstunden zu regeln. Aber in den letzten Jahren beobachte ich, daß die Techniker mir sagen: „Herr Intendant, ich will nicht. Ich will in meinen Garten. Ich will ins Grüne fahren am Wochenende. Was soll ich mit dem Geld?“ Da gibt es auch Erscheinungen, die mit modernen Industriegesellschaften zusammenhängen, die analog sind.

FREIMUT RICHTER-HANSEN: Das ist sicher in beiden Staaten, wenn Sie das für die DDR so beschreiben, ähnlich. Die Identifikation mit dem Betrieb, mit dem Produkt wird immer geringer. Der Kreis derer, die sich wirklich noch um das Produkt kümmern und sich verpflichtet fühlen, wird immer kleiner. Da bleiben irgendwann nur noch die übrig, die auf der Bühne stehen.

RÜDIGER VOLKMER: Wir sollten jetzt doch noch einmal den Versuch unternehmen, wenigstens im Ansatz, die Tarifsysteme zu vergleichen.

FREIMUT RICHTER-HANSEN: Wir versuchen einmal, den NV Solo dem Rahmenkollektivvertrag auf die Solisten bezogen gegenüberzustellen. 1. Stichwort: Geltungsbereich. Bei uns gilt der Normalvertrag Solo in seiner jetzigen Fassung für Einzeldarsteller, Kappellmeister, Spielleiter, Dramaturgen, Chordirektoren, Tanzmeister, Repetitoren, Inspizienten, Souffleure und Personen in ähnlicher Stellung.

ROLF STISKA: Der Rahmenkollektivvertrag gilt für die Beschäftigten im Arbeitsrechtsverhältnis mit Theatern, Puppentheatern, Varietes, Kabarett, staatlichen Ensembles, Stadthallen und Kulturpalästen.

RÜDIGER VOLKMER: Das heißt also, hier ist zunächst einmal eine Regelung, die identisch für alle am Theater Beschäftigten ist. Alle.

KLAUS TEWS: Das stimmt nicht ganz. Das ist nicht identisch, sondern die vielfältigen, unterschiedlichsten Bedingungen sind in diesem Vertragswerk alle zusammengefaßt. Das geht wirklich vom Schauspiel-direktor bis zur Küchenhilfskraft. In einem einheitlichen Werk, bloß natürlich mit den ganz unterschiedlichen Bedingungen, sowohl was Arbeitszeit betrifft als auch Pausenzeiten oder Urlaub.

FREIMUT RICHTER-HANSEN: Der Normalvertrag Solo fängt beim Schauspieldirektor, beim Operndirektor an und hört in der Tat auf beim Souffleur. Die Praxis führt aber dazu, daß auch solche Personen unter diesen Vertrag fallen, die eigentlich überhaupt nicht hineingehören. Das krassste Beispiel ist die Intendanz-Sekretärin. Das wissen wir alle. Wenn sie klagen würde, hätte sie mit den besonderen Konditionen — frei aushandelbare Gage beispielsweise ist der entscheidende Anlaß für diese Vertragsform — einen unbefristeten Arbeitsvertrag. Gehen wir zum nächsten Punkt: Art der Arbeitsaufgabe.

HEINER BRUNS: Solisten werden beschäftigt: 1. in einer Kunstgattung, also Oper, Operette, Musical, Schauspiel oder Kombinationen davon und in einem Kunstfach, Sänger in einem Stimmfach, das können auch zwei Stimmfächer sein. Man kann auch hinzufügen „oder nach stimmlicher Eignung“, nur nach Bühnenrecht bisher gilt das als zulässige Fachbezeichnung nicht. Genau wie bisher nach zulässiger Fachbezeichnung „Schauspieler“ nicht gilt, obgleich fast sämtliche Schauspieler, mit denen man verhandelt, nur „Schauspieler“ im Vertrag stehen haben möchten, weil sie sagen, sie wissen nicht, was sie sonst sind.

Hieraus resultiert Folgendes: Da dem Arbeitgeber die Prüfung obliegt, ob er ein Mitglied einstellt oder nicht, kann er, wenn er sich geirrt hat und das Mitglied nicht so gut ist, wie er sich das vielleicht vorstellte, nicht einfach das Mitglied kaltstellen und es nicht mehr auftreten lassen. Die Theaterleitung muß ein Mitglied in zwei Fachrollen in Premieren im Lauf einer Spielzeit, so die Rechtsprechung, beschäftigen. Es kann allerdings einzelvertraglich auch anderes vereinbart werden. Es kann einzelvertraglich nur eine Rolle in einer Premiere in der Spielzeit vereinbart werden. Es kann auch einzelvertraglich vereinbart werden, daß Wiederaufnahmen aus vorangegangenen Spielzeiten diesen Anspruch erfüllen. Es ist aber ein Schutzanspruch für das Mitglied, daß es nicht einfach durch Regisseure oder durch die Theaterleitung kaltgestellt werden kann.

Unsere Auseinandersetzungen mit den Gewerkschaften betrifft im Augenblick diese Fachbezeichnung, weil wir der Ansicht sind, daß der „jugendliche Held“ oder die „komische Alte“ obsolet geworden sind und viele jüngere Schauspieler auch nur noch „Schauspieler“ in ihren Verträgen haben möchten. Die Gewerkschaften wären bereit, auf diese Forderungen einzugehen, wenn es ein klar zu fassendes Äquivalent gäbe, um den Beschäftigungsanspruch weiterhin aufrecht zu erhalten. Da ist uns bisher bei allen Verhandlungen noch nichts eingefallen, was kongruent zur Fachrolle wäre. Die Fachrolle hat Vor- und Nachteile im Normalvertrag Solo: Ein Mitglied hat keinen Anspruch auf alle Rollen oder Partien seines Fachgebietes, sondern auf zwei in Premieren. Einzelvertraglich kann anderes vereinbart werden. Das Mitglied kann allerdings auf der anderen Seite es ablehnen, auch ein Schutzmechanismus, in einem anderen Fach besetzt zu werden, beispielsweise wenn er als „jugendlicher Held“ engagiert ist, kann er es ablehnen, eine „Charakterrolle“ zu spielen.

ROLF STISKA: Wir haben hier einen wesentlichen Unterschied zum Rahmenkollektivvertrag der DDR, wo wir schon 1972 die alten Fachbezeichnungen abgeschafft haben. Das heißt dann im Vertrag „Schauspieler“ und mancher schreibt noch dazu „nach Individualität“ oder es steht einfach dort „Sänger“. Dann haben wir versucht zu definieren, was die Arbeitsaufgabe umfaßt. So steht dann: „Der Schauspieler ist zur Anwendung aller künstlerischen Ausdrucksmittel im Rahmen der dem Schauspielensemble übertragenen Aufgaben und zum Einsatz in Schauspielrollen und als Sprecher in allen anderen Kunstgattungen und Aufgabenbereichen verpflichtet.“

GÜNTER RIMKUS: Tenor und Sopran und Baß und Bariton werden bei uns also schon ausgewiesen.

Herr Bruns, eine andere Frage: Was tun Sie mit einer Kollegin, die den Zenit ihrer Laufbahn überschritten hat, die Sie aus Anständigkeit noch im Ensemble halten? Müssen Sie ihr, wenn sie kommt und auf ihre zwei Partien pocht, wirklich diese zwei Partien geben?

HEINER BRUNS: Wenn ich den Vertrag bis dahin so belassen habe, wie er ursprünglich einmal abgeschlossen war, bin ich dazu verpflichtet. Ich kann allerdings einem Mitglied, bei dem ich glaube, daß die Leistung nachläßt, eine Änderungsmitteilung machen. Das heißt, ich kann ihr mitteilen, daß ich nicht bereit bin, den Vertrag zu den bestehenden

Bedingungen fortzusetzen, dann eine Anhörung machen, ein konkretes anderes Angebot unterbreiten, wie ich glaube, daß eine Weiterbeschäftigung möglich sein könnte. Da gibt es zwei Möglichkeiten: Wenn das Mitglied länger als 15 Jahre bei mir ist, muß ein Weg gefunden werden, unter welchen neuen Vertragsbedingungen man zusammen arbeitet.

Ist das Mitglied noch keine 15 Jahre an dem Hause und nimmt die geänderten Vertragsbedingungen nicht an, würde der Vertrag auch enden durch Nichtverlängerung.

MANFRED BEILHARZ: Eine ganz kurze wichtige Ergänzung. Die Fachbezeichnungen spielen eine große Rolle nach wie vor im Musiktheater. Die sind rechtens nach wie vor im Schauspiel, sie werden praktisch ignoriert. Ich habe in meiner 18jährigen Praxis noch nie erlebt, daß ein Schauspieler zu mir gesagt hat, „das ist keine Rolle meines Fachs“, sondern wir haben uns immer darüber geeinigt. Ich glaube, es ist an allen Häusern so.

HEINER BRUNS: Darf ich kurz noch ergänzen. Wenn ich ein Mitglied laut seinem Vertrag nicht fachgerecht beschäftige, also ihm trotz Anspruch auf zwei Rollen nur eine gebe, kann das Mitglied das Theater verklagen, dann wird ihm ein Schadenersatz zugesprochen.

FRITZ WENDRICH: Eine Frage zum alten Streitpunkt, den wir in unserem Rahmenkollektivvertrag geklärt haben: Wenn ein Schauspieler in einer Sprechrolle in der Oper mitwirkt, also der berühmte Bassa Selim. Unser Rahmenkollektivvertrag sagt ausdrücklich, daß der nicht bezahlt wird. Auch wenn sich ein Sänger singender Weise im Schauspiel betätigt, wird der nicht bezahlt. Erste Frage: Wie ist das? Zweite Frage: Ich unterstelle, Sie haben einer Dame eine Fachrolle gegeben, sagen wir Salondame. Sie sind also jetzt gezwungen, ihr zweimal ein Stück zu suchen, wo eine Salondame drin wäre. Wenn ich das jetzt nicht habe, müssen Sie diese Frau, wenn Sie sie in einer anderen Rolle einsetzen, die nicht der Salondame entspricht, müssen Sie die bezahlen?

HEINER BRUNS: Zum ersten Fall: Wenn ich den Schauspieler nur für die Kunstgattung „Schauspiel“ verpflichtet habe und setze ihn in der Kunstgattung Oper als Sprecher ein, muß ich ihn bezahlen. Wenn er für alle Kunstgattungen verpflichtet ist, dann muß ich ihn nicht bezahlen. Zum zweiten Fall: Rein juristisch ist es natürlich so, daß die Salondame mich verklagen könnte. In der Praxis läuft es natürlich oft anders, näm-

lich daß man sich zusammensetzt und vergleichbare andere Rollen anbietet. Die Möglichkeit ist gegeben und wird natürlich öfter genutzt.

ARNOLD PETERSEN: Das ist schon ein heikler Punkt, der Beschäftigungsanspruch, weil er natürlich dann meistens kritisch wird, wenn es darum geht, daß man jemanden gehen läßt, also wenn ein Schauspieler oder Sänger die Verträge nicht verlängern will. Das ist ja etwas, das es bei Ihnen nicht gibt, Herr Wendrich, daß man die Verträge nicht verlängert.

In der Regel kann man sich ja mit Schauspielern und auch mit Sängern schon einigen, wenn man ein Repertoire-Theater hat, da fallen ja immer Aufgaben an. Aber die Spielpläne sind sehr viel kleiner geworden. In Mannheim machen wir nur noch vier Neuinszenierungen in der Oper. Da kann man gar nicht 36 Sänger jeweils mit zwei Rollen besetzen. Da müßte man schon immer „Palestrina“ spielen oder „Totenhaus“. Aber wenn Sie die „Entführung aus dem Serail“ machen, sind bloß fünf Sänger und ein Sprecher drin. Das ginge ja gar nicht. Da hat man dann eben die Beschäftigung im Repertoire. Wir haben 36 Schauspieler, wir machen acht Inszenierungen und ein paar kleine Studioinszenierungen. Da kann man auch nicht jedes Jahr für jeden Schauspieler, für jede Schauspielerin eine gute, große Rolle finden. Da wird man dann eben mit den Betreffenden reden und auch mit den Spartenvertretern. Das geht meistens gut.

Aber wenn man sich von jemandem trennen will, der braucht dann auch Ansehrollen, das ist ja auch noch ein Begriff, der zu beachten ist, die Ansehrolle. Wann gibt man dem die Ansehrolle? Zu Beginn der Spielzeit? in der zweiten Hälfte? Da kommen meistens die Streitfälle. Wenn dann eben nur „Schauspieler“ drinsteht, da sagt die Gewerkschaft, „das ist zu wenig“. Als Schauspieler kann man ihn alles spielen lassen, auch das, wofür er gar nicht geeignet ist. Deshalb soll er einen Fachvertrag haben. Wir sind der Meinung, daß das überholt ist, weil man ein Fach nicht mehr definieren kann. Deshalb sind wir der Meinung, es muß „Schauspieler“ heißen. Die Beschäftigung regelt sich eben auch letzten Endes durch die Leistung, durch die Eignung. Wenn es nicht funktioniert, wenn man jemanden nicht beschäftigen kann, wird man sich sowieso von ihm trennen müssen. Das ist ein sehr heikles Kapitel, und deshalb wird auch so lange darüber gestritten.

Noch zu Ihrer Frage, Herr Dr. Rödel: Dieser Beschäftigungsanspruch, der ist unabdingbar. Man kann nicht einem Mitglied, das älter wird, sa-

gen: „Du kannst bleiben, aber Du kriegst nichts mehr zu spielen.“ Es heißt immer, das Mitglied muß angemessen beschäftigt werden. Das ist wirklich unabdingbar. Was dann angemessen ist, darüber kann man sich abstimmen, ob das eine oder zwei Rollen sind. Aber jemanden aus sozialen Gründen zu behalten und ihn nicht zu beschäftigen, das geht nicht. Der kann das einklagen, in jedem Falle.

ULRICH BRECHT: Ich will noch auf eine problematische Folgeerscheinung dieses Beschäftigungsanspruches hinweisen. Viele Kollegen hier sind dazu übergegangen, aus Angst den Beschäftigungsanspruch fest engagierter Mitglieder nicht oder nur ungenügend erfüllen zu können, die Ensembles schrumpfen zu lassen. Das heißt, wenn sie 30 feste Positionen haben, lassen sie 10 im Schnitt unbesetzt, engagieren dafür lieber von Fall zu Fall Gäste, weil sie natürlich 20 mal zwei Rollen leichter erfüllen können als 30 mal zwei Rollen. Das halte ich für die Ensemble-Existenz für eine sehr problematische und gefährliche Entwicklung.

RÜDIGER VOLKMER: Wie ist das mit der Vertragsdauer und der Nichtverlängerungsmittelteilung?

FREIMUT RICHTER-HANSEN: Die Vertragsdauer ist ja bei uns ganz einfach geregelt. Der Zeitvertrag umfaßt in der Regel mindestens eine Spielzeit mit der Möglichkeit der Verlängerung um eine oder mehrere Spielzeiten. Sie können natürlich auch von vornherein einen Vertrag über drei oder fünf Spielzeiten schließen, Sie können um zwei Spielzeiten verlängern. Das ist ganz variabel. Dem steht der Beschäftigungsanspruch als Äquivalent für diesen Zeitvertrag gegenüber.

Dem steht ebenfalls gegenüber das, was man als Sozialschutzabkommen bezeichnet hat, nämlich wenn ich eine Nichtverlängerung beabsichtige, daß ich ein ganz genau vorgeschriebenes formelles Verfahren einhalten muß. Konkret bedeutet das: Der Indendant muß vor dem 31. Oktober einer Spielzeit, mit deren Ablauf dieser Arbeitsvertrag dann durch Nichtverlängerung enden soll, bei ununterbrochenem Arbeitsverhältnis von mehr als acht Jahren vor dem 31. Juli der vorangegangenen Spielzeit eine Anhörung durchführen. Die Anhörung muß spätestens zwei Wochen vor den genannten Terminen, zu denen die Nichtverlängerung erklärt werden muß, erfolgen. In dieser Anhörung müssen Sie konkrete und nachvollziehbare Gründe für die Nichtverlängerung angeben.

Noch wird keine gerichtliche Überprüfung inhaltlicher Art vorgenommen. Das hat das BAG bisher abgelehnt, sondern es prüft nur, ob das Verfahren eingehalten ist. Aber sind diese Fristen nicht eingehalten, sind diese Mindestbedingungen, also das Erklären der Gründe nicht eingehalten, ist diese Nichtverlängerungs-Mitteilung unwirksam und der Vertrag verlängert sich um mindestens eine Spielzeit.

Es gibt noch die Möglichkeit, die Nichtverlängerung nur mit dem Intendantenwechsel zu begründen. Dann allerdings müssen Sie, wenn es sich nicht um künstlerische Vorstände handelt, Abfindungen zahlen, je nach Zugehörigkeit.

Dieses Verfahren wird einfacher, wenn das Bühnenmitglied das 65. Lebensjahr beziehungsweise das 68. Lebensjahr vollendet hat. Dann entfällt die Anhörung.

ROLF STISKA: In der DDR ist das ja der berühmte Punkt. Die Arbeitsverträge sind grundsätzlich unbefristet, so daß man den Absolventen einstellt und hat ihn dann bis zum Tode. Die Verträge gehen auch über das Rentenalter hinaus, das heißt mit Eintritt des Rentenalters tritt keine automatische Aufhebung ein. Man hat auch dann keine Kündigungsmöglichkeit.

Was die Einstellung von Absolventen betrifft, gibt es noch Spezialregelungen, es gibt eine Schutzfrist von drei Jahren, wo der Absolvent nicht kündigen kann, das Haus kann es ja sowieso kaum. Es gibt Ausnahmen von den unbefristeten Verträgen. Wir haben als Möglichkeit Zeitverträge bis elf Monate. Wir haben seit 1987 in dem veränderten RKV die Möglichkeit eines auf zwei Jahre begrenzten Zeitvertrages, aber dafür muß ein Grund vorliegen. Ich muß das begründen mit einer bestimmten Inszenierung, mit bestimmten Rollen, man kann den Vertrag nicht einfach auf die Frist abschließen.

WOLFGANG HAUSWALD: Damit hier nicht so ein ganz schwarzes Bild entsteht: Zur Weiterbeschäftigung nach Erreichung des Rentenalters gibt es eine Kann-Vorschrift. Zwei Jahre vor Erreichung des Rentenalters kann ein Gespräch über den Vertrag geführt werden, mit dem Ziel, den Vertrag zu verändern oder ihn zu beenden.

ROLF STISKA: Man muß ein Gespräch führen, man soll ein Gespräch führen. Nur, das bringt uns nicht weiter, denn ich kann ihn fragen, ob er gedenkt aufzuhören, wenn er Rentner wird oder nicht. Wenn er sagt, er

macht weiter, habe ich keine rechtlichen Möglichkeiten, ihn zu zwingen aufzuhören.

Wir haben zwar die Regelung für eine Beendigung des Arbeitsrechtsverhältnisses, und der RKV setzt auch Fristen, das ist der 31. Oktober bis zum Ende der nächsten Spielzeit. Nur ist das ein Recht, was vom Mitglied in Anspruch genommen werden kann und im seltensten Falle vom Haus. Wenn man wirklich den Versuch unternimmt, ist es ein sehr mühevoller Weg. Man kann nach dem Gesetzbuch der Arbeit kündigen, zum Beispiel aus dem Grund der Nichteignung. Die Nichteignung ist nachzuweisen. Wenn man sich darüber einig ist, daß eine Nichteignung vorliegt, dann ist man verpflichtet, zunächst dem Mitglied ein Angebot für eine andere Tätigkeit im eigenen Hause zu machen oder einen Überleitungsvertrag für ein anderes Theater anzubieten.

Da gilt immer die Zumutbarkeit. An diesen Punkten scheitern wir in der Regel bereits. Wir sind konkret im Fall eines Tänzers gescheitert, wo sich alle einig waren, die Gewerkschaft im Haus und die Leitung: Nichteignung für die Staatsoper. Wir haben ihm angeboten, an anderen Häusern des Landes vorzutanzten. Der hat sich gar nicht auf den Weg dorthin gemacht. Das Arbeitsgericht hat uns dann gesagt, es besteht für ihn keine Pflicht, woanders vorzutanzten. Wir haben ihm verschiedene Tätigkeiten angeboten, die wurden dann als nicht zumutbar abgelehnt, entweder weil das Geld zu wenig war oder weil es von der Tätigkeit her nicht als gerechtfertigt oder zumutbar angesehen wurde.

In den meisten Fällen ist man gescheitert. Ich glaube, um ein bißchen in die Zukunft zu schauen, wir sind uns in zwei Dingen in unserem Ensemble einig, wo man Lösungen finden müßte. Das ist einmal die Frage der Absolventen, wo sich eigentlich alle einig sind, daß man hier auf einen Zeitvertrag gehen sollte. Wir sind dabei, obwohl wir die gesetzlichen Regelungen noch nicht verändert haben, das auch zu praktizieren. Wir sind uns auch einig darüber, daß wir eine Regelung brauchen, daß die Verträge mit Erreichen des Rentenalters beendet werden können. Dazwischen liegt eine unbekannte Zone. Alles, was dazwischen liegt, ist schwierig zu diskutieren, weil natürlich im Moment auch eine große Unruhe bei den Mitarbeitern besteht. Auch das haben wir in den letzten Tagen bei uns gemerkt. Man kann Fragen, die herangereift sind, nicht unbedingt stellen, weil die Atmosphäre die einer sehr starken Verunsicherung ist.

Die Frage, die gelöst werden muß, ist sicher: Wie schafft man da vernünftige Übergangsregelungen? Es wird nicht möglich sein, von den jetzigen Verhältnissen auf das Tarifrecht der Bundesrepublik umzusteigen. Das wird nur sehr sukzessive und mit großer Vorsicht gehen.

RÜDIGER VOLKMER: Wir haben wirklich nur begonnen, über diese ganze Problematik zu sprechen. Es hat sich gezeigt, daß ein großer Bedarf an gegenseitiger Information zu diesen Fragen besteht. Ich hoffe, daß es gelingt, sehr schnell Spezialisten von beiden Seiten zusammenzubringen, um über diese Fragen zu reden. Ich bin überzeugt: Die Faulpelze und Bequemen auf beide Seiten haben sich längst darüber verständigt, nach welchem Bühnenrecht es gegenwärtig am günstigsten wäre. Wenn wir uns darüber verständigen könnten, daß es notwendig ist, mit Tarifverträgen soviel Theater wie möglich und nötig zu machen, dann wäre das eine wichtige Aufgabe für eine solche Kommission.

Podiumsgespräch III

THEATER UND AUSBILDUNG

Ausbildungsformen für künstlerische und technische
Theaterberufe in der DDR und der BRD

Teilnehmer:

Intendant Prof. Dr. Hellmuth Matiasek,
Staatstheater am Gärtnerplatz, München

Generalintendant a. D. Prof. Hans-Peter Doll,
Landesbeauftragter für den künstlerischen Nachwuchs in
Baden-Württemberg, Stuttgart

Intendant Prof. Günter Rimkus,
Deutsche Staatsoper, Berlin

Prof. Kurt Veth

Rector der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, Berlin

Weitere Wortmeldungen aus dem Auditorium:

Cornel Franz, Ernst Schumacher,
Peter Schroth, Adolf Dresen, Pavel Fieber

HELLMUTH MATIASEK: Wie wir alle das Theater kennen, wird seine gemeinsame deutsche Zukunft nicht allein von Strukturen bestimmt, nicht nur von Geld und von den Subventionen, nicht allein von Kulturpolitikern oder von vertragsrechtlichen Bestimmungen und Vorgaben. Es wird wesentlich mehr bestimmt werden von den künstlerischen Menschen, von ihrem Talent, von der Entwicklung dieses Talents, also von den Künstlern, die in diesen Theaterstrukturen, wie immer sie aussehen, arbeiten werden.

Was für den Nachwuchs an Gutem oder Fragwürdigem an den dafür vorgesehenen Instituten getan wird, das ist unser Thema: Die Ausbildung.

Die künstlerische Ausbildung in der DDR hat bei uns einen sehr guten Ruf. Wir würden sehr gerne von Ihnen erfahren, worauf wir denn so neidvoll blicken müssen, denn bei uns ist die Ausbildung für den Bühnenberuf schon eines der schwierigsten und umstrittensten und widersprüchlichsten Kapitel.

Die Ausbildung, das ist die alte Seufzerbrücke zwischen dem Deutschen Bühnenverein und den Schauspielschulen. Erst gestern wieder hat der Kollege Freytag im künstlerischen Ausschuß in diese Richtung Gefühlsäußerungen von sich gegeben, die man in der Sprache der Schauspielschule einen „Ausbruch“ nennt.

An der Arbeit unserer neun öffentlichen Schauspielschulen, aber auch an den fünf weiteren in Österreich und den beiden in der Schweiz, werden die Schwierigkeiten sichtbar, für ein pluralistisches Theater einigermaßen systematisch auszubilden.

Den Theaterleitern stellt sich das oft so dar, als ob die Ausbildungsinstitute die Anforderungen der Praxis nicht erfüllen könnten oder wollten oder sie einfach souverän mißachten. Spielen gelernt und sprechen gelernt hätten die jungen Schauspieler nicht, aber wie man die Proben zerredet, schon. Die Ausbilder sehen das ganz anders. Sie hätten sich höhere Ziele gesteckt als nur die Lehrlingsfiliale und Zulieferungsabteilung des deutschen Stadttheaters zu sein. Das ist auch noch eine Folge der 68er, die in unserer Jugend lebt. Also ein Dauerbrennerthema.

In der Bundesrepublik haben wir aber auch das Übel der Privatausbildung. Wir haben Gewerbefreiheit. Es kam vor, daß ein Lastwagenfahrer seinen Kollegen bei den langen und langweiligen Fahrten über die Autobahnen als Schauspieler unterrichtete. Das ist bei uns nicht verboten. Dem soll mit den paritätischen Prüfungskommissionen begegnet werden, die paritätisch von der Bühnengenossenschaft und vom Deutschen Bühnenverein besetzt sind, und die Eignungsprüfungen, auch Berufsberatung, Zwischenprüfungen und Abschlußprüfungen abhalten. Das ist gewissermaßen ein Diplom, das dem jungen Studenten auch in der Privatausbildung die Anerkennung für jetzt und später sichert.

Fruchtbare Spannungen gibt es auch bei der Einschätzung der hauptberuflichen Ausbilder: Woher sie kommen, was für Leute das sind, ihre Noch- oder Nicht-mehr-Beziehungen zur Theaterpraxis. Dann wird immer wieder die Frage nach der Ausbildung der Ausbilder gestellt, die die Schauspielschulen gelegentlich gerne kontern und nach der Ausbildung zum Intendanten fragen.

Die Einschätzung der Praktikumsangebote für die Studierenden ist ein Thema, ein anderes der manchmal etwas hinderliche Hochschulstatus für die Schauspielerausbildung, ein anderes das Fach Darstellung für

das Musiktheater, also die Ausbildung der Opernsänger, die Musical-Ausbildung, da gibt es ganz gewiß Defizite. Hinzu kommt die Einschätzung der Theoriefächer, werden sie unterschätzt oder überschätzt? Oder der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Bühnenpraxis. Die Klagemauer hat viele Inschriften.

Es wäre sehr wertvoll, wenn Herr Prof. Veth aus seiner Hochschule plaudern wollte, wenn wir von Prof. Rimkus etwas über die Nachwuchssituation im allgemeinen, aber auch über die Sänger-Ausbildung in der DDR erfahren könnten, wenn uns Prof. Doll das Stuttgarter Modell der Theaterakademie in Planung ein wenig erläutern wollte und vielleicht auch Stimmen aus dem Plenum. Ich habe Prof. Franz von der Musikhochschule in München gesehen. An der Gründung seiner Regieklasse wie auch an der Stuttgarter Akademie waren ja Professor Everding und seine Heerscharen nicht ganz unbeteiligt.

Herr Professor Veth, welchen Schauspieler für welches Theater bilden Sie aus?

KURTVETH: Ich kann mich nicht an die Klagemauer begeben, wie Sie es sagten und über Zustände stöhnen. Wir haben Fragen, große Fragen. Das sind Fragen, die auch die anderen Kollegen aus der DDR hier äußerten.

Es gebietet vielleicht die Höflichkeit, daß ich doch etwas zum Charakter unserer Hochschule sage. Unsere Hochschule bildet Schauspieler, Puppenspieler und Regisseure aus. Wir haben etwa 200 Studenten, haben dabei auch eine Außenstelle in Rostock. Wir haben drei wesentliche Ausbildungsrichtungen, drei Säulen, die wir als das Hauptfach bezeichnen: die künstlerisch-technischen Fächer, wie Sprechen, Bewegung, Musik, Akrobatik, Pantomime, Diktion, was schon zwischen Hauptfach und auch den theoretischen Fächern liegt, und dann die theoretischen Fächer. Das war der frühere Bereich Marxismus / Leninismus. Wichtigste Säule ist das Szenenstudium, die Arbeit in unserem Studiotheater.

Ich muß hier gestehen, wir haben eine Sonderregelung bei uns gehabt, die wir vor drei Jahren einführten, nämlich ein neues Lehrkonzept. Das bewegte sich etwas am Rande der Illegalität und ersetzte durch junge Wissenschaftler, die wir hatten, das riesige Bildungsdefizit auf den Gebieten Philosophie, Geschichte, Religionsgeschichte, Ästhetik, Ethik

und Soziologie. Dieser Unterricht ist im wesentlichen fakultativ und nicht obligatorisch.

Die Besonderheit der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ ergibt sich aus einem merkwürdigen historischen Knotenpunkt nach 1945: ein aufgezwungenes und reduziertes Stanislawski-System, das Stanislawski nicht in dem großen realistischen Gehalt darstellte. Es gab da schreckliche Bücher, Sie kennen das sicher auch noch. Das wurde aber überwunden im Laufe der Jahre und kam vor allem dann in die Auseinandersetzung mit Brecht und Brechts Gründung des Berliner Ensembles.

Die heftigen kulturpolitischen Auseinandersetzungen der 50er Jahre konnten nicht an dieser Schule vorbeigehen. Aus beiden Lagern wurden die Auseinandersetzungen natürlich auch in diese Hochschule getragen. Im Mittelpunkt aber stand das Gemeinsame, das Verbindende, nämlich der tätige handelnde Schauspieler auf der Bühne. Das wurde im Konsensus erstritten und auf dieser Basis bilden wir auch heute noch aus.

Der Status „Hochschule“ ist für uns nicht hinderlich, denn er gibt uns die Garantie, in acht Semestern unsere Studenten sicher auszubilden. Wir geben Ihnen keine Zeiträume für den, was Sie sagten, diskutieren den Schauspieler. Den wollen wir nicht. Wir wollen den handelnden, den tätigen, den gebildeten Schauspieler. Hier sehen wir auch die Möglichkeit, einen Schauspieler für die Freizeitgesellschaft, von der Sie gestern sprachen, auszubilden. Wir sind auch in einem lebendigen Kontakt mit den Theatern sowohl der Hauptstadt als auch mit anderen, weil wir meinen, daß hier ein erzieherischer Faktor, nämlich der der unmittelbaren frühen Praxisbegegnung notwendig ist. Wir machen das aber nicht, indem wir den Intendanten immer mal ein junges Gesicht zur Verfügung stellen, und dann ist das wieder vorbei, sondern gezielt haben wir in den letzten drei Jahren unsere Studenten in die großen Aufführungen von „Germania“ oder „Blaue Pferde auf rotem Gras“ gegeben, die damals entscheidend mit einem Prozeß in der DDR vorbereitet und wo die Regisseure dieser Aufführungen sich ebenfalls um die Entwicklung dieser Studenten kümmerten. Also hier haben wir keine Scheu vor der Praxis.

Unsere Grundausbildung ist am Ende des zweiten Studienjahres abgeschlossen. Dann werden im dritten und vierten Studienjahr in unserem

Studiotheater Studioaufführungen gemacht. Das hat sich auch bewährt, dadurch geht der berühmte Praxisschock verloren. Es ist auch für die Studenten eine großartige Sache zu erleben, daß man von unserer Schule in Schöneweide bis zur Belforter Straße knapp eine Stunde braucht und eben pünktlich in einer Vorstellung zu sein hat.

Darüber sind wir sehr froh. Sie lernen auch in den Theatern beim Pförtner „Guten Tag“ sagen, sich manierlich zu gebärden und zu wissen, was ein Satz auf einer Bühne bedeutet. Hier sind wir im Verbund mit der Praxis.

HELLMUTH MATIASSEK: Herr Professor Rimkus, Sie hatten vorhin etwas nicht ganz so Optimistisches gesagt, allgemein über die Nachwuchslage.

GÜNTER RIMKUS: Es ist erst einmal schwer, daß die Schauspiel-Leute jetzt weghören müssen. Unsere Probleme sind doch anders gelagert. Ich möchte ungerne die Strukturdebatte von gestern wieder anfachen. Aber zum Verständnis der Situation unserer Theater im Zusammenhang mit den Forderungen an die Ausbildung für unsere Theaterberufe des musikalischen Theaters muß ich das schon noch einmal tun. Die DDR führt mit über 40 Theatern, die musikalisches Theater im Mehrsparten-Betrieb oder ausschließlich betreiben, die Weltspitze an. Das sagt natürlich nichts aus über die Qualität unserer Aufführungen, und das sagt auch noch nichts über die quantitativen Möglichkeiten.

Unsere 40 musikalischen Theater reichen von der Staatsoper Berlin mit einem Orchester von etwa 150 Personen, einem Chor von 115 Mitgliedern, einem Ballettensemble von über 70 Tänzern und einem ganz respektablen Gesangssolisten-Ensemble bis hin zu den sogenannten C-Theatern, die etwa 15 Gesangssolisten haben, 15 Chorsänger, wobei die Chöre meist völlig unterbesetzt sind, zuweilen nur 6 Ballettmitglieder und 35 Musiker.

Ähnliches wie zur Staatsoper ließe sich auch für die Komische Oper Berlin sagen, für die Dresdner Semperoper und für das Opernhaus Leipzig, aber viele der Theater bewegen sich leider auch an der unteren Grenze. Dazwischen bewegen sich – personell zwar nicht üppig ausgestattet, doch durchaus leistungsfähig – sogenannte Bezirks-Theater.

Es geht mir nicht um eine Klassifizierung unserer Opernbühnen aus der Sicht des Intendanten eines großen Hauses, sondern es geht mir hier

um eine ganz sachliche Betrachtung unserer personellen Möglichkeiten. Diese Gesichtspunkte sind andererseits mit quantitativen Merkmalen durchaus nicht nur zu beschreiben, sondern es steht immer die Frage: „Was kann man mit diesem Chor von 15 oder 12 oder 10 Personen, die in einem kleinen Theater noch zur Verfügung stehen, wirklich machen und was kann man mit den dort engagierten Solisten machen?“

Dem steht nun gegenüber — ich nehme jetzt mal das Jahr 1988, das ist ein Jahr mit einer für unsere Begriffe normalen Fluktuation —, daß wir 127 offene Solistenstellen hatten und von unseren Musikhochschulen nur 20 Absolventen kamen.

Allein 22 Baß-Vakanzen hat es gegeben, aber nur ein Bassist kam von den vier Hochschulen, und diesen Bassisten hat dann noch die Staatsoper Berlin bekommen, weil er wirklich gut war.

Bei den Tenören sieht die Sache noch schlimmer aus. Da fehlten uns 39 Solisten. Die Situation Ihrer Opernchöre ist sicher auch nicht rosig, aber die unsere ist wahrscheinlich noch viel schwieriger. Wir hatten 187 Vakanzen. Dem standen 32 Absolventen gegenüber. Allein 36 Chor-tenöre wurden gesucht. Es ist kein Geheimnis, daß die Zahl der Sänger, die bereits über das Rentenalter hinaus sind und unsere Chöre bilden, nicht gering ist.

Bei den Orchestern gibt es etwa 300 bis 350 offene Stellen. An den C-Theatern sind die Orchester oft nur bis zu 50 Prozent besetzt. Man kann sich wirklich nur mit Aushilfen retten.

Sie werden mich nun fragen: Wie machen Sie das überhaupt mit den 40 Theatern? Wir haben etwa 1100 ausländische Künstler engagiert. Das sind Sänger, Tänzer und Musiker aus Polen, aus der CSFR, aus Ungarn, aus Bulgarien und aus Rumänien. Auch das sind Künstler, die im allgemeinen in ihren Heimatländern kein Engagement haben, also nicht die besten. Im Augenblick ist man dabei, wieder eine Reihe von Künstlern in ihre Heimatländer zurückzuschicken. Das ist die augenblickliche Situation unserer Musiktheater in der DDR.

Dabei ist die Ausbildung an unseren Musikhochschulen, an den Ballettschulen, durchaus auf einem sehr beachtlichen Niveau, wir brauchen uns da international keineswegs zu verstecken, aber die Absolventen reichen bei weitem nicht aus, um den Bedarf unserer Theater zu decken.

Die sogenannte Direktion für Theater und Orchester, früher hieß das „Zentraler Bühnennachweis“, stellt nun quantitativ den personellen Bestand und Bedarf der Theater fest. Das war bisher in der DDR recht schwierig, denn wir litten unter einem großen Arbeitskräftemangel. Die Möglichkeiten, die uns zum Immatrikulieren gegeben wurden, waren natürlich zu gering.

Andererseits hing das aber auch mit der Talentfindung zusammen. Im Sport haben wir das hervorragend vermocht, in den musikalischen Bereichen keinesfalls.

Ein Rektor der Weimarer Musikhochschule sagte mir einmal, daß er mehr offene Studienplätze hat, als Bewerbungen von Studenten. Dem steht ein anderes Beispiel gegenüber, und deshalb ist auch unsere Ballettausbildung so hervorragend und haben wir so hervorragende Tänzer in der DDR in den letzten Jahren herangebildet. Der Direktor der Berliner Ballettschule konnte mir sagen, daß er aus 1400 Bewerbern 28 auswählen konnte.

Nun wurde das bisher so gehandhabt: Es gab eine Absolventenkommission, die bestand aus kompetenten Leuten, zumindest was den Musiktheater-Bereich betraf, aus Theaterleitern oder Regisseuren, Dirigenten, aus Dozenten der Hochschulen, aus Mitarbeitern des Ministeriums für Kultur und der Direktion für Theater und Orchester. Die versuchten zu verteilen und zu regeln, welches Theater von diesen 22 oder 20 Absolventen einen abbekam. Das gab ein ständiges Tauziehen. Das ist unsere Situation.

Ein Wort noch zur Sängerausbildung. Wir haben eine sechsjährige Sängerausbildung an den Hochschulen der DDR. Wir haben vier Hochschulen in Berlin, Weimar, Leipzig und Dresden. Die Dresdner hat in der Vergangenheit die besten Sänger ausgebildet. Die guten Sänger, die wir an der Staatsoper haben, kommen aus Dresden.

Nach zwei Jahren wird den Sängern in einer Zwischenprüfung gesagt, ob sie zum Chorsänger oder Solisten ausgebildet werden. Denn alle sind natürlich angetreten in der Hoffnung, Gesangssolisten zu werden. Die praxisbezogene Ausbildung ist bei uns wirklich weit vorangekommen. Die Studenten werden regelmäßig in Hochschulaufführungen, die auch bei uns an der Staatsoper zur Aufführung kommen, eingesetzt. Sie bekommen — ich glaube im Gegensatz zu der Praxis an Ihren Hochschulen — bei uns in den ersten beiden Jahren drei Hauptfach-

stunden, in den nächsten Jahren leider nur zwei. Das ist schon ein Thema, über das man reden sollte. Meiner Meinung nach ist das viel zu wenig. Es führte bei uns noch kein Weg dahin, die Dinge entsprechend zu verändern.

Wenn Sie mich nun fragen: „Weshalb haben Sie so wenig ausgebildet?“, dann muß ich einmal sagen, wir hatten sicher auch nicht die finanziellen Möglichkeiten, mehr auszubilden. Zum anderen gab es sicher auch nicht so viele Talente oder wir haben die Talente nicht so systematisch aufgespürt, wie das nötig gewesen wäre.

Fakt aber ist, und das muß ich in aller Deutlichkeit noch einmal sagen: Wir werden um eine Strukturveränderung im Musiktheater-Bereich in der DDR nicht herumkommen.

HELLMUTH MATIASSEK: Nun gibt es eine im Grunde uralte Idee, die bei uns nicht gut koordinierte Ausbildung damit zu verbessern, daß man an einem einzigen Institut sämtliche künstlerischen Ausbildungsgänge lehrt. Die Idee ist alt, sie existiert vermutlich, seit es Schauspielschulen und Musikakademien gibt, aber man muß es machen. Die es zu machen vorhaben, sind die Damen und Herren aus Stuttgart. Prof. Doll, würden Sie uns von dieser Akademie etwas erzählen?

HANS-PETER DOLL: Adolf Dresen hat gestern gesagt, was ich gut und richtig finde: Wir müßten das, was wir Intendanten in der BRD falschgemacht haben, lehrhafterweise den Kollegen aus der DDR vermitteln. Aber mit der Wende ist ja die Intendanz in der DDR nicht erst eingeführt worden. Es gibt auch da schon seit 40 Jahren Intendanten. Ich könnte mir denken, daß wir auch von denen einiges lernen könnten.

Volker Canaris hat sich aus seinen leidvollen Erfahrungen im Ruhrgebiet und der dortigen Theatersituation, der ständig bedrohten, vehement gegen den Kollegen aus Weimar und die dortige bedrohte Theatersituation zur Zeit eingesetzt.

Wir sollten nicht den Fehler machen, den wir unseren Politikern und Wirtschaftsleuten vorwerfen, sie seien zu schnell und zu flink. Wir sollten in diesen sehr diffizilen Fragen unseres Berufes und unserer gesellschaftlichen Verhältnisse sehr zart miteinander umgehen und uns ein bißchen mehr Zeit nehmen.

Ich weiß viel zu wenig von dem, was bisher in der DDR im Theater passiert ist. Ich habe ein paar Klischeevorstellungen. Ob die zutreffend

sind, das wäre der Untersuchung wert. Ich habe zwar öfter mal Berliner Theater besucht, das Berliner Ensemble und das Deutsche Theater, das Maxim-Gorki-Theater und die Volksbühne nie. Ich war nur in Dresden, Leipzig und Weimar, und anderswo war ich nie. Erlaubt mir diese vage Kenntnis wirklich ein grundsätzliches Urteil über die Arbeit der Theaterleute in der DDR? Ich glaube nicht.

Aus all dem resultiert für mich etwas sehr Einfaches. Das Wichtigste, was uns bewegen sollte, wenn wir jetzt anfangen, miteinander offen zu diskutieren, ist, daß wir uns zunächst einmal einfach informieren. Das heißt, wir müssen Begegnungen ermöglichen von jungen Leuten hüben und drüben.

Drei Sätze über den Landesbeauftragten und dann über die Akademie. Dieses Modell eines Landesbeauftragten für den künstlerischen Bühnennachwuchs ist in Baden-Württemberg fünf Jahre lang gemacht worden. Ich habe dieses Projekt geleitet. Diese ganze Arbeit ist nun übergeleitet worden in die Akademie, die noch nicht existiert, aber um die es geht.

In dieser Zeit habe ich theoretische Dinge betrieben, ich habe auch Berufsberatung gemacht, weil es in Baden-Württemberg keine berufsberatenden Stellen gibt. Ich habe viele Projekte mit Hochschulen, mit Theatern, mit Rundfunk und Fernsehen gemacht. Ich habe acht Stipendien für Sänger, Tänzer und Schauspieler betreut. Das alles ist jetzt überführt worden in die Theaterakademie. Die Theaterakademie hat eine lange Vorgeschichte. Ein paar Freunde hier im Raum haben mit August Everding im künstlerischen Ausschuß über ein Jahrzehnt an einer solchen Akademie-Vorstellung gearbeitet. Durch den kulturpolitisch engagierten baden-württembergischen Ministerpräsidenten Lothar Späth war es mir sehr leicht, die Sache in unserem Bundesland durchzusetzen. So hat man dann einen Arbeitskreis gegründet und das Land Baden-Württemberg hat dann beschlossen, eine Theaterakademie zu gründen.

Es gibt zwei Punkte, die in dieser Akademie praktiziert werden sollen: Die integrierte Ausbildung vieler Sparten in einem Institut, zunächst einmal Sänger, Tänzer, Schauspieler, dann in einem zweiten Entwicklungsgang Regisseure, Dramaturgen und Bühnenbildner. Sie alle wissen, daß es auch bei Ihnen bisher nur Einzelinstitute gibt, und zwar in ganz Europa, West wie Ost. Es gibt auch in der UdSSR in den

vielfältigen Instituten nicht eines, in dem alles ausgebildet wird. Das hat zwei simple Gründe: Das eine ist ein sehr menschlicher Vorgang, weil viele Leute einfach Positionen nicht aufgeben wollen. Zum zweiten ist das ein kulturpolitischer Vorgang.

Die Stuttgarter wollen dieses überwinden, sie wollen integriert ausbilden, und sie wollen in einem Lerntheater ausbilden. Diese Akademie hat Lehrräume wie eine Hochschule, aber der Kern wird ein richtiges Theater sein, das etwa einem kleinen Stadttheater entspricht mit allen Mechanismen, die ein solches Theater hat, damit die Schülerinnen und Schüler vom ersten Tag an im Theater sind und nicht erst nach drei oder vier Jahren ins Theater kommen.

Dann gibt es eine zweite Idee, entwickelt aus der Erfahrung mit vielen anderen Hochschulen, nämlich jene, daß möglichst keine beamteten Lehrer eingestellt werden sollen, sondern, ähnlich wie im Theater, Lehrer mit Zeitverträgen, so daß man mobil sein kann.

Noch gibt es Grundsatzdiskussionen über das, was dort methodisch und strukturell passieren soll, mit Ausnahme der integrierten Ausbildung. Noch gibt es divergierende Auffassungen. Ich bin der Meinung, daß man dort von den Nullklassen beginnen sollte, auszubilden. Es gibt andere Überlegungen, die davon ausgehen, daß man dort nur mit bereits „fertigen“ Schauspielern, quasi Meisterschülern, Projekte und spezielle Inszenierungen erarbeiten sollte. Auf jeden Fall ist es ein ganz wichtiger Schritt in der Entwicklung der Ausbildung von jungen Bühnenkünstlern, eine solche Akademie endlich einmal zu installieren mit all den damit verbundenen Problemen finanzieller, personeller und struktureller Art.

HELLMUTH MATIASSEK: Ein weites Feld ist ja auch das Thema der Regieausbildung. Da sind wir sehr bald an die Grenzen der Lehrbarkeit gestoßen. Professor Franz, wollen Sie uns vielleicht in aller Kürze erzählen, wie läuft das an der Musikhochschule in München mit den Praxis-klassen?

CORNEL FRANZ: Ich bin seit 1988 Professor für die Regieausbildung an der Hochschule für Musik in München. Wir versuchen, die Regiestudenten für das Musiktheater und das Schauspiel auszubilden. Das hat sich bis jetzt als sehr erfolgreich herausgestellt. Die meisten, die zu uns kommen, wechseln während des Studiums ihre Richtung. Das

kommt dadurch, daß sie gezwungen werden, sich mit dem Musiktheater und dem Schauspiel auseinanderzusetzen, und zwar in praktischen Übungen.

Zum Kern des Studiums neben den Theoriefächern ist die reine Projektarbeit geworden. Eine Vielzahl von Projekten wird jetzt in München erarbeitet, so daß jeder Student innerhalb eines Jahres zumindest ein Projekt gemacht hat. Der Verlauf des Studiums sieht so aus, daß im ersten Jahr alle Studenten ein Jahr an den drei Bayerischen Staatstheatern ein praktisches Jahr absolvieren und in dieser Zeit alle wichtigen Abteilungen durchlaufen.

Nach diesem praktischen Jahr beginnt der theoretische Teil, der dann in die Projektarbeit mündet. Das vierte Jahr ist noch einmal eine Regie-Assistenz an einem der Staatstheater und die eigentliche Diplom-Inszenierung.

Leider ist es derzeit an der Musikhochschule noch nicht möglich, diese Integrierung, die wir anstreben, wirklich zu institutionalisieren, weil das Nebeneinander, das von der Hochschulgesetzgebung vorgeschrieben ist, nicht zu einem Miteinander führt. Das hängt dann vom guten Willen der einzelnen Professoren ab, und daran scheitert es fast immer. Es ist zum Beispiel ungeheuer schwierig, das Hochschulorchester für diese Projekte zu gewinnen. Es ist sehr problematisch, Sänger für diese Projekte zu bekommen. Da muß wirklich noch was passieren und das kann nicht durch kleine Schritte gehen, sondern das muß durch eine Umstrukturierung der Institution Hochschule geschehen.

GÜNTER RIMKUS: An welchen Theatern werden die Diplom-Inszenierungen durchgeführt?

CORNEL FRANZ: Die Diplom-Inszenierungen laufen in unserem provisorischen Theater, das wir so auf die heimliche Tour aufgebaut haben, das ist eine ehemalige Reithalle. Die haben wir eingerichtet als Theater.

GÜNTER RIMKUS: Aber mit einem Ensemble aus der Hochschule?

CORNEL FRANZ: Die Sänger sind meistens von der Hochschule, also das klappt schon ganz gut auf studentischer Ebene. Wenn die Regisseure ihre Prüfungen im Schauspiel machen wollen, dann holen sie sich junge Schauspieler, die entweder noch an den diversen Schauspielschulen sind oder die gerade ihre Prüfung gemacht haben.

HANS-PETER DOLL: Das ist eines meiner alten Probleme, das sehr schwer lösbar ist. Ich glaube, daß Lernende nicht Lernenden etwas beibringen können. Das Problem ist doch, daß junge Leute, die inszenieren wollen, mit fertigen Schauspielern arbeiten müßten, daß Schauspielstudenten mit fertigen Regisseuren arbeiten müßten. Das ist eines der großen Probleme der Ausbildung von Regisseuren.

HELLMUT MATIASEK: Das ist bei Professor Franz in der Klasse aber auch der Fall gewesen, da sind öfter Schauspieler aus der Praxis hinzuverpflichtet worden.

CORNEL FRANZ: Schauspieler, die ihre Prüfung gerade gemacht haben, also die gerade am Anfang ihrer Karriere sind. Glauben Sie nicht, Herr Doll, daß diese jungen Leute zusammenarbeiten können unter Aufsicht?

HANS-PETER DOLL: Es gibt ein einziges Beispiel, das ich vorbildlich finde, beim Ballett in Stuttgart. Da gibt es eine Noverre-Gesellschaft, diese Gesellschaft führt jährlich ein oder zwei Matineen durch mit sechs oder sieben Choreographien junger Choreographen. Der entscheidende Punkt ist: Die arbeiten dort nicht nur mit einigen Schülern aus der Cranko-Schule, sondern da sind erste Tänzer dabei, die sich für die jungen Choreographen zur Verfügung stellen. Das ist ein vorbildlicher Weg.

KURT VETH: Wir sollten hier das nicht dogmatisieren, sondern sollten das sehr flexibel halten. Mein Studienfreund Götz Friedrich und ich, wir haben bereits als Studenten unterrichtet. Ich glaube, die Weisheit und Erfahrung des Lehrers ist etwas sehr Wichtiges für den Studenten, aber genauso wichtig ist eine ursprüngliche genuine Regiebegabung, eine Fähigkeit, zu begeistern, sich in derselben Generation, in demselben Zeitbewußtsein zu befinden, selber Vorstellungen, Wünsche von Formen zu haben, innerhalb einer Generation.

Daß muß dann in einer bestimmten Kontrolle geschehen, aber wir haben es ja alle in unserer Studienzeit erlebt, was schmiedet man da für Pläne innerhalb einer Generation, wenn man sagt, wir gehen nach dem Studium zusammen dorthin und wir werden es denen zeigen. Wir werden ein ganz anderes Theater machen.

ERNST SCHUMACHER: Ich war über 20 Jahre verantwortlich an der Humboldt-Universität für die Ausbildung von Dramaturgen. Diese

Ausbildung ging zurück auf die Gründung des ersten theaterwissenschaftlichen Institutes in Deutschland. Das war 1923 in Berlin an der Berliner Universität, durchgesetzt gegen den Willen der Literaturwissenschaftler, die natürlich Theater für sich okkupieren wollten.

Sie alle kennen den großen Begründer im norddeutschen Raum, Max Herrmann, der 1943 dann in Theresienstadt das traurige Ende genommen hat, weil er Jude war. Im süddeutschen Raum gab es Arthur Kutscher.

Es gab eine Tradition für die Ausbildung von Dramaturgen, aber was hat sich herausgestellt in den 60er Jahren, als ich angefangen habe? Wir haben überprüft, wo die Absolventen geblieben sind, die wir ausgebildet haben. Nur ein Drittel ist beim Theater geblieben. Alle anderen sind übergewechselt zu den Medien verschiedenster Art. Es war natürlich immer der Nachteil der Ausbildung der Dramaturgen, daß sie zwar eine gute theoretische Kenntnis mitbekommen haben, gleichzeitig aber praxisferner als Schauspieler oder Regisseure ausgebildet worden sind. Gleichzeitig mußte man natürlich feststellen, daß auch die Ausbildung von Schauspielern an den Schauspielschulen in der DDR einseitig gewesen ist. Denn sie sind in keiner Weise vorbereitet gewesen auf die Praxis.

Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner arbeiten doch im 20. Jahrhundert im allgemeinen nicht mehr nur auf einem Gebiet, etwa im Theater, sondern sie arbeiten auf verschiedenen Gebieten, sie arbeiten vor allem in den Medien. Wenn man das auf eine Formel bringt, dann muß man sagen; alle bestehenden Institutionen im einen oder anderen Teil dieses deutschen Vaterlandes, das jetzt wieder einig werden soll, sind in gewisser Weise unzulänglich. Sie bleiben hinter der historischen Entwicklung zurück, sie sind eigentlich Produkte des 19. Jahrhunderts. Wenn man eine Konsequenz ziehen will, dann müßte man eine Akademie für darstellende Künste insgesamt schaffen.

Das war eine Idee, die in der DDR seit Ende der 60er Jahre immer in den Köpfen gespuht hat. Verwirklicht wurde sie nie. Das Territorialfürstentum, die Ausbildung, die separat eben an einer bestimmten Institution erfolgte, ist nicht geändert worden. Ich plädiere für die Schaffung einer Akademie für darstellende Künste, die ich auf die Formel bringen möchte: Ausbildung von disponiblen und von gleichzeitig spezialisiert-

ten Produzenten auf dem Gebiet der darstellenden Künste, die sowohl in der Lage sind, im Theater zu arbeiten als auch in den Medien.

PETER SCHROTH: Ich schließe mich den Worten von Schumacher an. Das ist ein anzustrebendes Ziel. Ich werde etwas über das Regieinstitut sagen. Wie Sie wissen, ist das 1974 gegründet worden, 1975 gingen die ersten Studenten an den Start, 1976 gab es die Ausbürgerung von Biermann. In der Folge gab es einen großen Aderlaß von Regisseuren. Auf der einen Seite gründeten wir ein Institut für Regisseur-Ausbildung, aber die gestandenen Regisseure verließen das Land. Im Zusammenhang mit der politischen Entwicklung verschlechterten sich die Verhältnisse für die Regie-Ausbildung. Das hat natürlich auch Auswirkungen auf das Studium.

Die zunächst sehr praxisnahe Ausbildung wurde theoretischer, die Theater klagten und meinten, diese Ausbildung nutze nichts. Heute verstehe ich, warum es so war. Die gestern formulierte subversive Tätigkeit von Theater betrifft nur wenige DDR-Theater. Die Hauptarbeit wurde nicht geleistet. Kleinere, mittlere Theater trauen sich nicht, unbequeme Absolventen zu nehmen, mit sehr viel Lust auf Subversives und auf Kunst. Insofern wurde die Ausbildung kritisiert und auch von außen gebremst.

Seit 1981 ist das Regie-Institut im Verband der Hochschule für Schauspielkunst. Seit 1987 leite ich das Regie-Institut und das Studiotheater BAT. Unter meiner Leitung gibt es ein praxisnahes Konzept, die Integration von Schauspielern und Regisseuren am Studiotheater. Das, was Herr Doll wünscht, ist seit 1987 bei uns Praxis. Das Studiotheater BAT steht im Zentrum der Ausbildung für Regisseure und Schauspielstudenten. Dort treffen sie sich im dritten Studienjahr, und ich glaube, dort müssen sie sich auch treffen, weil sie sich ja zwei Jahre später sowieso treffen.

Im ersten und zweiten Jahr bekommen die Studenten ein sehr intensives Grundprogramm angeboten. Ich nenne das die „wechselnde Optik“. Das heißt, sie bekommen über ein Jahr einen Grundkurs in Regie und Schauspiel, sie werden ständig die Optik wechseln und auch die Positionen verändern. Sie bekommen Schauspielunterricht, sie bekommen Regieunterricht nach den Methodiken, von denen Veth gesprochen hat. Aber natürlich schließen wir alle andern internationalen Entwicklungen dieses Jahrhunderts nicht aus.

In diesen beiden Jahren machen die Studenten Szenenstudien mit Schauspielern. Dazu gibt es noch Kurse neben dem Grundkurs, Kurse zur Wirklichkeitsbeobachtung. Die finden meistens auf der Straße selbst statt, Kurse von Bildbetrachtung und Bildinterpretation, Schauspielunterricht, Bewegung natürlich und Sprechen, alles das, was ein zukünftiger Regisseur braucht, um zu wissen, wie er mit Schauspielern umzugehen hat. Das heißt, im Zentrum unserer Ausbildung ist, daß der Schauspieler das wichtigste ist, was es überhaupt auf dem Theater gibt. Mit dem muß der Regisseur umgehen lernen. Das lernt er sozusagen bei sich selbst im Grundlagenstudium in den ersten zwei Jahren.

ADOLF DRESEN: Es gab vorhin einen gewissen Dissens zwischen Doll und Veth über die Frage Ausbildung durch Fachleute oder die Selbstausbildung der Lernenden. Das ist tatsächlich ein charakteristischer Unterschied der beiden Länder, den ich sehr stark erfahren habe. Ich mache auf den ausdrücklich aufmerksam und auf ein Moment, das sicher in dem hohen Werturteil der Leute, die aus den DDR-Schulen kommen, eine große Rolle spielt.

Veth und ich waren beide einmal in derselben Laienspielgruppe in der Studentenbühne Leipzig. Der Slogan dieser Gruppe war damals: „Nieder mit den Fachleuten!“ Wir haben selber dort inszeniert, alles alleine gemacht, später dann stark unterstützt vom sehr laienspielfreundlichen Berliner Ensemble, das sich sehr um unsere Arbeit kümmerte.

In der DDR gab es, und ich befürchte, gibt es inzwischen sehr viel weniger, nicht nur eine große Praxisbezogenheit der Schulen, sondern einen starken Sockel von Laienkunst und von Lientheatern. Das ist tatsächlich entscheidend. Ich fürchte allerdings, daß dieser Sockel inzwischen seit dem Bitterfelder Weg mißbraucht wurde und später besonders durch den Verlust musischer Bildung an den Schulen weitgehend verloren gegangen ist.

Ich mache Sie aber aufmerksam: Das hat zwei starke Konsequenzen, die ich hier immer wieder beobachtet habe. Wenn Sie ein sehr ausgeprägtes Laienspiel haben, wie auch in England, dann haben Sie zwei Vorzüge. Erstens, Sie haben Schauspieler, die aus der Praxis kommen, die gespielt haben. Das ist sehr viel wichtiger, als jede technische Ausbildung, weil der erste Dialog des Schauspielers, den er unbedingt lernen muß, nicht mit seinen Kollegen auf der Bühne stattfindet, sondern der mit dem Zuschauer. Diese nichtverbale Kommunikation, die man meist als Aus-

strahlung bezeichnet, die lernt er an der Schauspielschule nicht oder nur indirekt. Die lernt er aber in jeder Laienspielgruppe, und zwar schon vom ersten Tag an. Das macht den Praxisschock, den alle Schauspiel-Studenten fürchten, vollkommen überflüssig, der wird gegenstandslos. Dazu gibt es ein zweites Problem, das man in jedem Theater der Bundesrepublik erleben kann. Wenn Sie einen Sockel von Laienkunst haben, dann haben Sie im Zuschauerraum Fachleute sitzen, und nicht Leute, die Sie mit irgendetwas einschüchtern können. Das ist ganz stark in England zu beobachten und war es auch in der DDR.

Da ist noch eine andere Frage wichtig. In der DDR gab es eine sehr starke soziale Durchmischung durch die Arbeiter- und Bauernfakultäten. Das hat ein ganz anderes soziales Gefüge in allen künstlerischen Lehranstalten zur Folge gehabt als in der Bundesrepublik, die sehr stark durch das Bildungsbürgertum geprägt sind. Das ist in der DDR überhaupt nicht so gewesen. Dieser Gang sozial nach unten hat sich an allen Hochschulen der DDR positiv ausgewirkt und ganz besonders an den Kunsthochschulen. Das sollte man auf keinen Fall preisgeben.

HANS-PETER DOLL: Herr Schroth, ich finde das, was Sie vorhin mit dem Workshop entwickelt haben, ganz prima. Ich habe als Intendant in Stuttgart Ende der 70er Jahre sechs Jahre lang Schauspielschul-Treffen deutschsprachiger Schulen organisiert. Bei diesen Treffen waren etwa 60 bis 70 Studierende der staatlichen Hochschulen acht Tage zusammen. Sie haben Workshops gemacht vom Atmen über Bewegungslehre bis zum Rollenspiel, alle möglichen Ausbildungsgänge wurden dort betrieben. Die Schüler konnten sich frei entscheiden, wohin sie wollten.

Es gab auch die Mischung der Lehrer. Das heißt also, die Schüler haben andere Schüler, andere Ausbildungsmethoden und andere Lehrer kennengelernt. Das hat dazu geführt, daß die damals zerstrittenen Rektoren der einzelnen Hochschulen, die im Theorienstreit der 70er Jahre jahrelang nicht mehr miteinander verkehrten, dort wieder zusammenkamen.

Diese Schauspielschul-Treffen sollten wir hier gemeinsam machen, und zwar sollten wir diesmal aber nur Ihre Schulen und die der BRD einbeziehen. Dann sind acht Tage lang 40 bis 70 junge Studentinnen und Studenten beieinander mit Lehrern von hüben und drüben.

Auch auf dem Gebiet der praktischen Arbeit begegnen sich Leute und lernen voneinander. Das scheint mir ganz elementar wichtig. Das ist der

eine Punkt. Unabhängig von Ihren Problemen sollten wir das beim ersten Mal über den Deutschen Bühnenverein finanzieren und organisieren. Das erste Treffen könnte hier in Westberlin stattfinden.

Dann sollten wir Produktions-Hospitanzen schaffen für auszubildende junge Regisseure und Dramaturgen, bei Ihnen oder bei uns. Die nächste Stufe wäre der Lehreraustausch. Man könnte auch Stipendien einrichten für Studierende aus der DDR, die zu uns kommen und umgekehrt.

Ich habe während meiner Tätigkeit als Landesbeauftragter acht Stipendien vergeben an Sänger, Tänzer und Schauspieler. Diese Stipendien erleichterten den berühmten Übergang von der Theorie zur Praxis. Diese jungen Kolleginnen und Kollegen haben dann schon gespielt, gesungen, getanzt, sind aber in diesem Jahr, das kein Anfängerjahr war, noch ausgebildet und von ihren Hochschulen weiterhin betreut worden. Das ist ein sehr sinnvolles Modell gewesen, das auch jetzt noch weitergeführt wird.

PAVEL FIEBER: Ein Vorschlag zu dem, was der Peter Doll gesagt hat. Ich erinnere an das Symposium in Köln 1989, als die Theaterwissenschaftler zusammen waren. Wir stellten fest, daß die Lehrenden sich das erste Mal überhaupt, solange sie lehren, getroffen hatten.

Ich denke, man sollte, bevor man die Schüler aufeinander prallen läßt, doch erst einmal die Lehrer zusammenbringen.

KURT VETH: Sie laufen hier einigen Ereignissen hinterher, so wie wir das in der DDR im Herbst vergangenen Jahres gemacht haben. Es ist anders, die Studenten sind schon längst aufeinandergeprallt. Die Studenten der HdK sind unentwegt in meiner Schule und umgekehrt sind meine dort. Und Ostern oder wenn irgendwas ist, fahren sie nach Wien, das machen sie selber. Das ist doch ein wunderbarer europäischer Prozeß, der im Rollen ist.

HELLMUTH MATIASSEK: Das wäre ein Appell, die Institute gar nicht erst mit Theorien zu verändern, denn sie verändern sich bereits. Wenn die unterschiedlichen Systeme in den nächsten Monaten noch mehr aufeinander treffen und sich austauschen werden, dann wird das größere Veränderungen auslösen an den Theatern, aber auch an den Ausbildungsinstituten.

Podiumsgespräch IV

THEATER UND VERLAGE

Möglichkeiten und Grenzen der Zusammenarbeit zwischen
Theatern und Verlagen. Devisenfragen und Spielplangestaltung
in der DDR

Teilnehmer:

Chefdramaturg Wolfgang Schuch,
Verlag „henschel SCHAUSPIEL“, Berlin

Intendant Albert Hetterle,
Maxim-Gorki-Theater Berlin

Dr. Karlheinz Braun,
Verlag der Autoren, Frankfurt

Generalintendant Dr. Volker Canaris
Düsseldorfer Schauspielhaus

Weitere Wortmeldungen aus dem Auditorium:

Sibylle Wirsing, Manfred Beilharz, Wolfgang Hauswald,
Wolfgang Timäus, Ernst Schumacher, Harald Müller, Günther Rühle

WOLFGANG SCHUCH: Es hat in den letzten Jahren immer Trennendes und Verbindendes sowohl zwischen Theater und Verlagen im eigenen Land, im eigenen System gegeben, aber auch zwischen Theater und Verlagen in dem jeweils anderen Land. Wir Verlage sind da schon über Jahre hinweg in einer sehr viel günstigeren Position der Annäherung, auch des Miteinanderarbeitens, gewesen.

Es scheint mir angebracht, ein bißchen historisch zu werden, was das Verhältnis Theater und Verlage in der DDR, anbelangt.

Ich denke, daß es bei vielen Gemeinsamkeiten der Beziehung zwischen Verlagen und Theatern in den beiden Ländern einen ganz wesentlichen Unterschied gibt, was das Verhältnis des Verlags in der DDR zu den Autoren und den Theatern anbelangt im Vergleich zum Verhältnis der Verlage in der Bundesrepublik. Ich sage „des Verlags“, weil ich nur vom Schauspiel rede. Die großen kulturpolitischen Probleme in der Vergangenheit haben sich im wesentlichen im Schauspielbereich vollzogen. Ich sage nur in der Vergangenheit „der Verlag“, noch in der alten Zeit ist

dieses bisherige Henschel-Monopol gebrochen worden. Es gab schon und es gibt heute weiterhin zwei Schauspielverlage in der DDR.

Historisch gewachsen ist in der DDR, daß aus diesem zentralistischen Denken der Leitung, der Planung, der Entwicklung von Kultur, der Einordnung auch des Theaters in diese Funktion zu Beginn der 50er Jahre ein einheitlicher Schauspielbühnenvertrieb entstand. Andere Verlage sind damals aufgelöst worden oder haben diese Arbeit an uns abgegeben. Es war schon die Absicht, daß da etwas zentral angeleitet, verwaltet, auch kontrolliert wurde. Ich denke heute mit dem Abstand der Jahre, daß der Henschel-Verlag diese Funktion eigentlich nie so erfüllt hat, wie er sie hätte erfüllen sollen. Zumindest von den 60er Jahren an hat sich eine ganz andere Funktionsweise des Verlages herausgeschält, die durch eine enge Zusammenarbeit mit den Autoren charakterisiert ist.

Wir haben uns nie als Vormund der Autoren aufgeführt, nicht als Zensurbehörde des Autors, sondern versuchten zusammen mit den Autoren Partner, Verbündete beim Theater zu finden, so daß wir auch zu beschreiben sind als ein Teil dieser solidarischen Front, die sich in den Jahren und Jahrzehnten im DDR-Theater, insbesondere im DDR-Sprechtheater, herausgebildet hatte.

Ich will aber nicht versäumen, gleich dazuzusagen, daß ich einige Dinge anders sehe als der Kollege Wendrich gestern. Natürlich ist die Geschichte des DDR-Theaters auch eine Geschichte von langwährenden und langanhaltenden Verboten, von Behinderungen, von Verzögerungen. Es handelt sich nicht um drei, vier oder fünf Autoren, die irgendwo verboten worden sind. Wenn man das über die Jahrzehnte zusammenzählt, kommen 100 oder mehr zusammen. Es sind eigentlich alle wichtigen Autoren irgendwann einmal betroffen gewesen. Es hat sich im Laufe der Jahre verändert, das ist ganz sicher. Es hat sich sehr Vieles irgendwann von selbst erledigt, als die entsprechenden Stücke nicht mehr aktuell oder die Autoren außer Landes waren.

Es wird sicher eine Geschichte der Zensur im DDR-Theater geschrieben werden. Da wird man das genauer darstellen müssen. Die Funktion, die in diesem Umfeld der Henschel-Verlag gehabt hat, ist natürlich nur innerhalb dieser Koordinaten möglich gewesen. Ich denke schon, daß wir unser Gesicht dabei nicht verloren haben, aber daß wir uns immer nur in dem Spielraum bewegen konnten, den wir hatten.

Der ist in den letzten Jahren entschieden größer geworden. Es hat ganz andere Kombinationen und Frontstellungen gegeben. Wenn man früher zusammen mit Autoren und Theatern *gegen* das Ministerium beispielsweise versucht hat, ein Stück durchzusetzen, war es in den letzten Jahren so, daß man ja sehr oft *mit* dem Ministerium gegen eine lokale Kulturbehörde oder gegen die Kulturabteilung des ZK der SED versucht hat, für bestimmte Autoren bestimmte Stücke durchzusetzen. Das sind sehr komplizierte Prozesse gewesen, die verdienen, aufgearbeitet zu werden. Das ist eine elementar andere Position dieses einzigen Schauspielvertriebs gewesen im Vergleich zur Arbeitsweise und zu den Aufgaben bundesdeutscher Verlage.

Diese Zeit ist vorbei. So wie unsere Theater momentan in einer Phase der Irritation sind, wie die künftigen Spielpläne, wie andere Aufgaben wichtiger werden, weil das Publikum sich möglicherweise für anderes im Theater interessiert, wenn es sich überhaupt noch für unser Theater interessiert, so gilt das genauso in anderer Weise für die Verlage.

Das zentrale Thema jeder Verlagsarbeit ist das Thema: Wie geht man mit Autoren um? Was tut man für neue Dramatik, wie weit hat man Chancen, neue Dramatik durchzusetzen? Ich denke, es muß auch über Risikobereitschaft unserer Bühnen, aller deutschen Bühnen, geredet werden, was deutsche Dramatik, was DDR-Dramatik anbelangt. Soll man sich denn künftig beispielsweise an einem einheitlichen deutschen Spielplan orientieren oder ist möglicherweise doch für diesen DDR-Bereich für eine längere Zeit mit Blick auf die Erfahrung dieses Publikums auch eine unterschiedliche Gesamtorientierung der Spielpläne in diesen fünf Ländern nötig und ergibt sich von daher auch eine künftige besondere Funktion des Henschel-Verlages, wenn er dann noch existiert.

Unser Verlag ist im Moment im Wandel begriffen. Wir wollen künftig als henschel SCHAUSPIEL GmbH mit stark genossenschaftlicher Tendenz arbeiten. Wir wollen versuchen, mit Autoren und Übersetzern der DDR so etwas wie unseren Verlag der Autoren zu machen.

Der Umbruch, der sich im Moment an den Theatern vollzieht, bringt künftig mit Blick auf die Einigung ganz entscheidende neue Probleme mit sich. Das sind die kommenden Veränderungen des Urheberrechts, die Auflösung der bisherigen Vertriebsgebiete der deutschen Verlage.

Bislang ist es so gewesen, daß in der DDR der Henschel-Verlag im Schauspielbereich einer Vielzahl von Theatern Welt Dramatik, die noch devisenpflichtig ist, zu sichern hatte. Er hat das von Jahr zu Jahr mehr auf Kosten seines eigenen Profils gemacht. Wir haben uns immer mehr in einen Supermarkt der internationalen Dramatik verwandelt. Wir hoffen, daß wir künftig, wenn es diese Devisensorgen der Theater nicht mehr gibt, auch deutlicher Profil zeigen können.

Zurück zum Thema „Neue Dramatik“. Wir hatten kürzlich in Leipzig Werkstatt-Tage des DDR-Theaters. Da hat einer unserer jungen Autoren mit Nachdruck darauf aufmerksam gemacht, daß man mit Sorgen in diese deutsch-deutsche Theater Zukunft sehen muß, weil in der DDR in letzter Zeit 25 Prozent des Schauspielangebotes von DDR-Stücken bestimmt worden ist.

In der Bundesrepublik sind es nur vier oder fünf Prozent. Ich kann die Zahlen jetzt nicht beweisen. In der Tendenz ist es sicher richtig, daß in der DDR mehr zeitgenössisches deutsches Theater gemacht worden ist. Wenn ich in der letzten Ausgabe der „Deutschen Bühne“ die Sorgen und die Klagen meiner Kollegen lese, denke ich schon, daß in der Tendenz diese Zahl stimmt.

Ich möchte deshalb fragen: Wie sehen Sie das in der Bundesrepublik? Sind die Sorgen unserer Autoren, besonders der jüngeren Autoren natürlich, die erst noch durchgesetzt werden müssen, berechtigt? Wie groß ist die Risikobereitschaft bundesdeutscher Bühnen, was nicht durchgesetzte Dramatik anbelangt? Welche Erfahrungen haben Sie gemacht?

KARLHEINZ BRAUN: Wir sollten versuchen, praktische Gesichtspunkte der Zusammenarbeit zwischen den Verlagen der beiden Länder sowie der Zusammenarbeit zwischen Verlagen und Theatern in den beiden Ländern zu besprechen, das heißt, die Probleme, die auf uns zukommen, unabhängig auch von den verschiedenen Urheberrechtsproblemen, der verschiedenen Schutzfristen in den beiden Staaten, die angenähert werden müssen.

Bisher hatte der Henschel-Verlag selbstverständlich freundschaftlich und kollegial das Angebot fast sämtlicher westdeutscher, österreichischer und schweizer Verlage für die DDR vertreten. Das hat in der Regel auch sehr gut geklappt. Das war natürlich ökonomisch bedingt, weil nur

auf diese Weise die Tantiemen von der DDR über das Büro für Urheberrechte an die entsprechenden Verlage gelangen konnten.

Andererseits hat der Henschel-Verlag einen ständigen Subvertrieb, den Dreimasken-Verlag in München. Sehr viel Einzelautoren der DDR hatten Subvertriebe je nach ihren Wünschen mit verschiedenen westdeutschen Verlagen. Inzwischen haben sehr viele DDR-Autoren zwei Verlage, von denen Sie sehr zufriedenstellend für die jeweiligen Vertriebsgebiete bedient werden. Ich denke, wir machen keinen Unterschied in der Behandlung zwischen Heiner Müller und Botho Strauß, obwohl wir Heiner Müller nur im Subvertrieb von Henschel betreuen. Wenn jetzt die Grenze fällt, gibt das natürlich überhaupt keinen Sinn mehr. Es wird dann diese Art von Zusammenarbeit aufhören und notwendigerweise wird dann der Verlag der Autoren mit Theatern in der DDR direkt verhandeln. Der Henschel-Verlag wird wahrscheinlich mit den westdeutschen Theatern direkt verhandeln und wir sind unsere gegenseitige Zusammenarbeit los.

Der zweite Punkt betrifft die ganz unterschiedlichen Beziehungen zwischen Theatern und Verlagen. Das betrifft auch die Entgelte, die Autoren von den Theatern bekommen. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß viele Kolleginnen und Kollegen aus der DDR nicht wissen, daß wir in der Bundesrepublik ein ganz anderes Tantieme-System haben. Ich möchte das auch ausdrücklich als geradezu beispielhaft für die DDR und für andere Länder hinstellen. Das ist ein Tantieme-System, das in vielen Jahren der Zusammenarbeit zwischen dem Deutschen Bühnenverein und dem Verband Deutscher Bühnenverleger entwickelt worden ist. Es hatte sich herausgestellt, daß diese jahrhundertlange Tantieme von traditionellerweise 10 Prozent der Einnahmen eines Theaters inzwischen völlig obsolet geworden ist. Das heißt, früher haben die 10 Prozent Tantieme gegriffen, da waren das wirklich 10 Prozent von den Produktionskosten eines Theaters.

Inzwischen werden aber in der Bundesrepublik nur noch zwischen 14 und 16 Prozent des Theateretats eingenommen. Der Autor bekommt also nur von 14 oder 16 Prozent des Gesamtetats seine 10 Prozent. Ende der 60er Jahre war es ja so, daß auch vom Nulltarif der Theater in vielen Städten die Rede war, da konnte man sich also ausrechnen, was 10 Prozent von Null Einnahmen der Theater für den Autor bedeuten. Das heißt, die Einnahmen für den Autor gingen immer weiter zurück. Die

Subventionen stiegen immer mehr. Der Autor war der einzige im ganzen Theaterbetrieb, der nicht an den Subventionen beteiligt war.

Aus diesem Grund haben wir die 10 Prozent Tantieme abgeschafft und haben die sogenannte Urheberabgabe eingeführt. Diese Urheberabgabe ist ein kompliziertes System. Die Theater wurden in sieben Gruppen im Schauspiel und acht Gruppen im Musiktheater eingeteilt, je nach der Höhe ihres künstlerischen Etats. Zur Gruppe eins gehören unter anderem das Bayerische Staatsschauspiel und das Schillertheater Berlin, zur Gruppe sieben Koblenz und Lüneburg, die kleinsten Theater mit den geringsten Subventionen. Es wurde eine sogenannte Abgabe errechnet, die jedes Theater jeweils nach der Gruppe pro Person zu zahlen hat, unabhängig von der Höhe des Eintrittsgelder.

Der große Vorteil dieses Systems liegt darin, daß diese Urheberabgabe dynamisierbar ist. Das heißt, sie wird immer auf zwei Jahre festgelegt. Nach zwei Jahren setzen sich die jeweiligen Kommissionen des Deutschen Bühnenvereins und des Bühnenverlegerverbands zusammen und verhandeln für die nächsten zwei Jahre die an der allgemeinen Teuerungsrate orientierte Erhöhung dieser Urheberabgabe. Das ist ein System, das die Einnahmen der Autoren der allgemeinen Preis- und Gehaltsentwicklung anpaßt.

In der DDR sind die Eintrittspreise außerordentlich niedrig, und davon bekommt der Autor nach wie vor 10 Prozent. Die Eintrittspreise werden sich sicherlich in der jetzigen Höhe in der DDR nicht halten lassen, wenn es zu der neuen Währung kommt. Ich denke, über kurz oder lang werden sich die Beteiligten an einen weiteren runden Tisch setzen und überlegen müssen, wie die Tantieme in der DDR verändert werden kann, vielleicht auch im Hinblick auf die Urheber-Abgabe.

Denn es entfällt in Zukunft etwas für die DDR, was bisher ganz wichtig war. Den Autoren ging es ja, soviel ich weiß, in der Regel ökonomisch nicht schlecht. Die wenigsten Autoren haben von den 10 Prozent Tantiemen der Theater gelebt, sondern von anderen Zuwendungen, Stipendien oder Dramaturgenstellen. Die DDR-Autoren waren viel stärker abgesichert als unsere Autoren, die ganz auf den freien Markt angewiesen waren und in der Regel nicht von dem leben können, was die Theater für sie erwirtschaften.

WOLFGANG SCHUCH: Ich frage die Intendanten zum Thema „Theater und Verlage“. Wie war das bisher und wie geht es weiter?

ALBERT HETTERLE: Die Zusammenarbeit mit dem einzigen Verlag, den wir hatten, war eigentlich unproblematisch. Das Gute bei dieser gemeinsamen Arbeit war, daß wir, was besonders brisante Stücke anging, immer an einem Strang zogen und uns gegenseitig immervverständigten und auch Taktiken festlegten, wie wir das eine oder andere Projekt auf die Bühne bekommen.

Da war immer Übereinstimmung. Insofern gab es da keine besonderen Probleme. Die Probleme tauchen jetzt erst auf, und das halte ich für ein Übergangsproblem. Nicht alle Stücke, die wir heute spielen wollen, sind im Subvertrieb des Henschel-Verlages, also wir müssen, wenn wir beispielsweise Mrozek oder Eliot spielen wollen, mit den Verlagen in der Bundesrepublik in Devisen abrechnen. Früher haben wir einen Antrag an unsere übergeordnete Leitung gestellt. Da wurde uns zum Teil ein Betrag von Devisen überwiesen oder es hieß immer, das haben die Musiktheater schon alles in Anspruch genommen. Das Musiktheater hatte gegenüber dem Schauspiel natürlich den Vorzug, daß man dort ungefähr wußte, was man im Jahr an Devisen braucht. Wir arbeiten schlampiger oder auch flexibler und waren dadurch immer etwas benachteiligt.

Vertragsstreitigkeiten hat es eigentlich nie gegeben, mit dem Henschel-Verlag jedenfalls nicht. Wir haben uns immer auch dann, wenn wir ein Stück nicht gemacht oder es verschoben haben, zu beiderseitiger Zufriedenheit geeinigt.

Ich will aber noch etwas zu der Frage der Tantiemen und der Finanzierung der Dramatiker sagen. Da gab es die sogenannte Finanzierung einer Entwicklungs-dramatik. Einige Häuser hatten eine eigene Entwicklungs-dramaturgie. Das Theater arbeitet mit einem Autor zusammen. Man erhält ein Konzept von einem Autor, was er eigentlich machen will. Darauf schließt das Theater einen Vertrag in einer bestimmten Höhe, und dieser Vertrag hat dann meistens drei Etappen. Die erste Etappe ist die Rohschrift, die dann vom Theater zur Kenntnis genommen und empfohlen wird. Dann bekam der Autor einen ersten Abschlag. Wenn das Theater das Stück angenommen hat, mußte der ganze Betrag bezahlt werden.

Nicht immer waren die Stücke dieser Entwicklungs-dramaturgie Glückskinder. Nicht immer waren sie so gelungen, wie wir uns das erhofft hatten. Aber wir legten großen Wert darauf, Gegenwartsdramatik beson-

ders von DDR-Autoren zu spielen. Dann konnten das auch Unglückskinder sein, wie das bei Rudi Strahl und bei Rainer Kernndl einmal der Fall war, daß die Stücke kurz nach der Premiere oder schon vor der Premiere verunglückt sind. Das heißt, das Theater wurde veranlaßt, sie aus tausend Vorwänden und Gründen abzusetzen.

Ich habe jetzt eine Frage, angeregt durch Adolf Dresen und August Everding gestern, auch durch meine Erfahrungen, die ich in der Theaterarbeit gemacht habe. Ich glaube, wir müssen, wenn wir am Theater weiterkommen wollen und diese vielen Tarifpartner abbauen wollen, uns Gedanken darüber machen: „Was ist eigentlich ein Theater?“

Für meine Begriffe ist ein Theater eine institutionelle Einrichtung in der Gesellschaft, die mit anderen Einrichtungen kaum oder nur ganz wenig oder gar nichts zu hat. Aber die Beschäftigten im Theater selbst setzen sich natürlich zu großen Teilen aus allen möglichen Lebensbereichen zusammen. Wir haben über die Ausbildung von Schauspielern und Regisseuren gesprochen. Ich meine, an einem Theater kann man nur aus Leidenschaft arbeiten und nicht mit einem Tarifvertrag. Wobei ich nicht meine, daß man das nicht vertraglich fixieren sollte. Aber wer nicht mit Leidenschaft am Theater ist, egal was er macht, gehört nicht ins Theater. Bei mir im Theater gibt es diesen Begriff der „Hausfrau“. Es gibt den Begriff der Beamten, der Bürokraten. All das gehört nicht ins Theater. Ich bin erschrocken, weil das ein Ärgernis für mich und meine Kollegen in der DDR gewesen ist, daß man uns zuviel hineingeredet hat in ökonomische Fragen, in künstlerische Fragen, ganz zu schweigen von ideologischen Fragen.

Aber daß bei Ihnen hier in der Bundesrepublik Beamte Verwaltungsdirektoren sind, auf die der Intendant keinen Einfluß hat, das ist unmöglich. Das muß man abschaffen. Dann kann ich doch weggehen. Was soll ich denn dann da? Wofür soll ich noch verantwortlich sein? Kunst und Ökonomie spielen doch zusammen, das ist doch nicht voneinander zu trennen. Das ist ja viel schlimmer, als es bei uns war.

SIBYLLE WIRSING: Aber Sie hatten einen Parteisekretär?

ALBERT HETTERLE: Sicher, aber das ist wieder etwas ganz anderes, dort geht es um ideologische Fragen. Ich will jetzt nicht sagen, daß das bei uns immer funktioniert hat, aber das war nicht das eigentliche Pro-

blem. Das kam nicht vom Parteisekretär im Theater, mit dem kam man schon klar. Die Einmischung in die Theaterarbeit kam meistens von höher.

Ich will auf folgendes hinaus: Wenn wir Schauspieler, Regisseure und Dramaturgen ausbilden, warum sollte man nicht überlegen, ob es nicht möglich ist, Leute, die leidenschaftlich ans Theater wollen, speziell für das Theater auszubilden. Bei uns gibt es in der Staatsoper die Tischlerwerkstatt, wo junge Leute ausgebildet werden speziell als Bühnensetzer, ähnlich ist es mit Technikern, Requisiteuren, Ankleidern. Wir müssen hier Wege suchen und finden, um uns freizumachen von diesen entsetzlichen Einschränkungen, von diesem „auf die Uhr gucken“. Wenn ein Schauspieler auf die Uhr guckt, wenn er auf der Probe steht, muß man ihn nach Hause schicken. Ich halte das für ein Problem, über das wir uns, die Verantwortlichen in beiden deutschen Staaten, unbedingt verständigen müssen. Ich habe den Eindruck, Sie haben sich damit abgefunden. Das finde ich schlecht. Wir haben uns damit nicht abgefunden.

WOLFGANG SCHUCH: Herr Canaris, wie ist aus Ihrer Sicht das bisherige Verhältnis der bundesdeutschen Theater zu bundesdeutschen Verlagen einerseits, zum Henschel-Verlag andererseits? Bringt die von Karlheinz Braun genannte Vereinheitlichung der Vertriebsgebiete möglicherweise Vorteile für die Theater?

VOLKER CANARIS: Was das Verhältnis Verlage-Autoren-Theater angeht, habe ich den Eindruck, daß es bei uns immer stärker das Verhältnis einer Agentur, eines Vertriebssystems, sicher auch einer Promotion-Beziehung der Verlage zu ihren Autoren in Richtung auf die Theater wird. Das heißt, daß unsere Beziehungen zu den Theaterverlagen die zu bekannten, befreundeten Geschäftspartnern sind, aber nicht so sehr Beziehungen zu dramaturgischen Partnern.

Wenn ich auf das, Herr Schuch, was ich von Ihrer Arbeit weiß, schaue, dann mit einem erheblichen Anteil von Bewunderung und Neid, weil dieses System von Entwicklungsdramaturgie in dem Dreieck Autor-Verlag-Theater mir außerordentlich produktiv zu sein scheint. Das hatte sicherlich etwas mit der Situation in der DDR zu tun, mit der gemeinsamen Kampfsituation, mit der Notwendigkeit zur Solidarität, um überhaupt etwas durchsetzen zu können. Jetzt ist diese Notgemeinschaft nicht mehr erforderlich, was sicher gut ist, also zum Beispiel der Kampf gegen die Zensur.

Meine Frage: Wie kann man Ihre Arbeitserfahrung, daß man am Theater mit dem Autor gemeinsam ein Stück entwickelt und zur Aufführung bringt, erhalten und möglicherweise fruchtbar machen auch für unser System?

Ich will nicht behaupten, daß das bei uns nicht existiert, das gibt es auch, aber das scheint mit der Ausnahme zu sein. Die Glückskinder und die Unglückskinder gibt es bei uns natürlich auch. Gelegentlich versuchen wir Aufträge an Autoren zu geben, und die Erfahrungen sind wieder aus anderen Gründen oft so, daß aus diesen Wunschkindern Unglückskinder werden.

Damit bin ich bei einem zweiten Punkt: Ich habe oft den Eindruck, und damit will ich mich nicht vor der peinlichen Frage, wieviele deutsche Gegenwartsautoren wir spielen, drücken, daß die bundesdeutschen Autoren wesentlich weniger den direkten Kontakt zum Theater, zur Theaterpraxis, zu dem, was die Engländer „play-write“ nennen, also zum handwerklichen Aspekt des Stückeschreibens, haben und suchen, als das bei den DDR-Autoren der Fall ist.

Die bundesdeutschen Dramatiker sehen sich viel mehr als klassische Dichter, die ihr Stück im Stübchen schreiben, es dann jemandem geben, der es hoffentlich weitervermittelt und gut placiert, und dann sehen sie es sich im Theater an. Das scheint mir eine Tendenz zu sein. Jedenfalls war es so bei den wenigen und immer gescheiterten Versuchen, an denen ich beteiligt war, bundesdeutsche oder deutschsprachige Autoren aus dem Westen mit Auftragsstücken zu betrauen.

KARLHEINZ BRAUN: Ich muß darauf antworten. Canaris macht einen Unterschied zwischen den DDR-Autoren, die bereit sind, in den Theatern mitzuarbeiten, integriert zu werden, und den bundesdeutschen Autoren, die sich sperren, die im Elfenbeinturm sitzen und als Dichter sich gerieren und das nicht möchten. Das ist ganz falsch.

Richtig ist: das DDR-Theater läßt die Autoren zu, doch das westdeutsche Theater weist sie ab. Es gibt keinen westdeutschen Autor, der nicht gerne ein Teil des Theaters sein möchte. Einer, der hier in Berlin als elitär verschrien ist, Botho Strauß, ist ja durch die ständige kontinuierliche Zusammenarbeit mit der Schaubühne geprägt worden. Es ist kein Wunder, daß die einzigen Autoren, die produktiv mit dem Theater zusammenarbeiten, entweder Schauspieler sind wie Klaus Pohl oder Dramaturgen oder Bühnenbildner. Das heißt, die, die in dem Beruf selbst sind,

dürfen dazukommen, aber einer, der nichts mit dem Theater zu tun hat, wird abgestoßen, wie Ludwig Fels, der drei Stücke geschrieben hat, jedes war besser, jedes war theatergerechter und jedesmal wurde er vom Theater abgestoßen. Heute denkt er natürlich nicht mehr daran, weiter für das Theater zu schreiben.

Es kommt den Autoren gar nicht in erster Linie darauf an, daß sie ein Auftragshonorar erhalten, obwohl das schön wäre. Claus Peymann hat das in vorbildlicher Weise gelöst, daß er sowohl in Stuttgart wie in Bochum einen Etat für Autoren hatte, gar nicht als Auftrag, sondern wenn Bernhard ein Stück fertig hatte und Peymann es machte, hat er ihm für diese Uraufführung ein bestimmtes Honorar gegeben zusätzlich zu den Tantiemen. Peymann hat immer viele Autoren gehabt, mit denen er gearbeitet hat.

In der DDR ist durch diese Entwicklungs-dramaturgie ein automatischer Kontakt zwischen Autoren und Theater entstanden. Schon das Exposé hat man im Theater mit dem Autor besprochen. Nach der ersten Fassung haben die Dramaturgie, der Regisseur, vielleicht auch Schauspieler mit dem Autor gesprochen. Das ist ein selbstverständlicher Teil des Theaters geworden.

VOLKER CANARIS: Das finde ich auch wunderbar als Arbeitsmethode, wenn man das praktizieren könnte. Aber es liegt nicht nur daran, daß die Theater die Autoren abweisen. Es gibt auch immer wieder die Versuche, über einen Text zu diskutieren. Was der Peymann gemacht hat, ist ja wunderbar und verdienstlich, es ist nur nicht Entwicklungs-dramaturgie. Er hat ja doch nicht die Stücke mit Bernhard entwickelt.

WOLFGANG SCHUCH: Wenn DDR-Autoren da wären, die würden dieses rosige Bild zwischen Autor, Theater und Verlag ganz schnell zerstören, weil unter der Decke gemeinsamer politischer Anstrengungen alle anderen Konflikte, die ganz normalen, überall auch durchgebrochen sind.

MANFRED BEILHARZ: Ich glaube, daß ein Großteil der Dinge hier richtig dargestellt worden ist. Auch in der Kontroverse zwischen Karlheinz Braun und Volker Canaris. In einem Punkt ist aber eine Korrektur notwendig, gegenüber dem Anteil von Gegenwartsdramatik in den Spielplänen. Ich weiß nicht, woher der Autor diese berühmten fünf Prozent hernimmt. Sie kommen mir ähnlich vor wie die fünf Prozent der

Leute, die ins Theater gehen. In Wirklichkeit ist es doch ganz anders. Für die Häuser, die hier vertreten sind, kann die Zahl nicht stimmen. Das einzige Beispiel, das mir im Augenblick präsent ist, ist Kassel. Wir haben vier Klassiker unter 12 Produktionen, wir haben zwei bundesdeutsche oder deutschsprachige Erstaufführungen von französischen Autoren. Wir haben zwei Autoren aus der DDR und wir haben vier bundesdeutsche Autoren, die wir entweder uraufführen oder nachspielen. Das heißt, die Zahl von fünf Prozent zeitgenössischer Produktionen an den Schauspielhäusern dieser Art kann nicht stimmen.

WOLFGANG SCHUCH: Deutschsprachiger, wohlgemerkt, nicht zeitgenössischer.

MANFRED BEILHARZ: Es kann sein, daß sie in einzelnen Fällen stimmt, aber sie ist bestimmt nicht repräsentativ.

Das heißt jetzt keineswegs, daß das Leben der bundesdeutschen Autoren rosig wäre und daß man da nicht noch sehr viel mehr tun müßte. Das ist ein ganz anderes Problem.

WOLFGANG HAUSWALD: Entwicklungs-dramaturgie ist ja nicht, mit dem Autor gemeinsam ein Stück zu schreiben, sondern Entwicklungs-dramaturgie ist immer, im Theater und außerhalb des Theaters die Voraussetzungen zu schaffen, damit der Autor sich als Stückeschreiber voll verwirklichen kann.

Das sind in jedem Falle ökonomische Voraussetzungen gewesen, und das sind auch Voraussetzungen gewesen, die mit dem Klima in der Gesellschaft und im Ensemble etwas zu tun haben. Ein Ensemble muß ja zeitgenössische Stücke spielen wollen und nicht immer mit Shakespeare einen noch nicht ausgebildeten und noch nicht formvollendeten Autor abschmettern.

Wenn ich hier eine Erfahrung an die bundesdeutschen Theater weitergeben kann, dann die, daß es mehr Möglichkeiten gibt, Autoren des Landes zu fördern, als es manchmal den Anschein hat. Wir hatten zwei Möglichkeiten, die wir sehr rigoros genutzt haben. Die eine Möglichkeit war die vorhin beschriebene Auftragserteilung an Autoren. Das war die Möglichkeit, den Autoren die ökonomische Basis zu geben, in Ruhe ein Stück schreiben zu können, ohne sich in vielerlei Nebenbeschäftigungen ergehen zu müssen. Er bekam eine Summe, die lag etwa in der Regel um 15000 Mark. Der Autor hatte vor allem die Sicherheit, daß das Theater dieses Stück will. Das ist der entscheidende Impuls gewesen.

Wenn das Stück aus vielerlei Gründen, oft aus Gründen der mangelnden Qualität, nicht die Kriterien erfüllt hat, dann wurde es in gemeinsamer Übereinstimmung nicht zur Uraufführung gebracht. Oder es wurde zur Uraufführung gebracht, und es stellte sich heraus, daß die Qualität nicht den gemeinsamen Erwartungen entsprach, und es wurde relativ schnell abgesetzt.

Die zweite Möglichkeit, über die auch die Theater der Bundesrepublik verfügen, war, daß wir eine Stelle für Autoren geschaffen haben, entweder eine unbesetzte Schauspielerstelle oder eine Stelle, die im Theater offen war. Meistens waren das bei uns in Leipzig zwei, drei Jahre, in denen wir den Autor als literarischen Mitarbeiter eingestellt haben. Er bekam ein festes Monatsfixum und hatte in dieser Zeit die Möglichkeit, in Ruhe zu schreiben, sich nicht dem Brotdienst hingeben zu müssen. Dann hatte er uns ein Stück vorzulegen, und über dieses Stück wurde dann neu befunden. Er bekam für das Stück, wenn es gut war, noch einmal ein Honorar.

WOLFGANG TIMÄUS: Die Situation im Musiktheater ist mit der des Sprechtheaters kaum vergleichbar. Das Musiktheater ist vor allem sehr kostenintensiv. So hat man schon in den 50er Jahren die Zusammenarbeit mit den Verlagen in der DDR praktiziert. Da waren die Verlage Henschel Musikbühne und der Deutsche Verlag für Musik in Leipzig.

Auf der einen Seite haben die beiden Verlage der DDR wesentlich zur Repertoire-Erweiterung auch in unserem Bereich beigetragen. Zum anderen haben sie wesentliche Beiträge im zeitgenössischen Bereich bis zum heutigen Tage geleistet. Die Verlagsbeziehungen waren natürlich für gewisse Bereiche eine Einbahnstraße, insbesondere in der zeitgenössischen Musikdramatik. Es war sehr schwierig, nicht zuletzt aus politischen Gründen, zeitgenössisches Musiktheater von der Bundesrepublik in der DDR zu bringen. Das hat sich mit dem 9. November schlagartig geändert.

Es wird gerade für das Musiktheater in der DDR eine Kostenfrage sein, in welcher Weise man sich der westdeutschen Musiktheatertitel bedienen kann. Ich sehe da doch gewisse Chancen.

Beide Verlage in der DDR stehen vor Umstrukturierungen. Schwierig ist das in Leipzig beim Deutschen Verlag für Musik, der sich ja zusammengesetzt hat aus mehr oder weniger enteigneten Leipziger Großverla-

gen. Man weiß, daß inzwischen die Rückvergütung von Peters erfolgt ist. Man weiß, daß man unmittelbar vor der Rückvergütung von Breitskopf und Hofmeister steht. Der Restbestand des Deutschen Verlages, der nicht unwesentlich ist, steht nun zur Disposition.

Es gab und gibt gerade in der DDR Komponisten, Musiktheaterautoren, die ganz wesentlich international dazu beigetragen haben, das Repertoire zu erweitern. Aber ich weiß von DDR-Komponisten, die jetzt vor kritischen, schwierigen Entscheidungen stehen. Sie wissen, daß in Dresden und anderen großen Orten der DDR geplante Aufführungen abgesetzt wurden.

ERNST SCHUMACHER: Ich möchte das Verhältnis Autor-Theater noch mehr idealisieren. Das, was Wolfgang Hauswald mit Entwicklungsdramaturgie angedeutet hat, hat ja sogar noch eine Vertiefung erfahren, auch in finanzieller Hinsicht. Es gibt nämlich in der DDR sogenannte Hausautoren. Die sind fest engagiert, beziehen ein Gehalt, ohne daß sie nachweisbar in absehbarer Zeit irgend etwas liefern müssen. Viele sind auf diese Weise tatsächlich auch zu einem langwirkenden Erfolg gekommen. Ich erinnere daran, daß Peter Hacks am Deutschen Theater als Hausautor begonnen hat. Oder Albert Hetterle hat in seinem Theater Reiner Kernndl, Claus Hammel und Jürgen Groß gefördert. Volker Braun ist bis auf den heutigen Tag fester Hausautor des Berliner Ensembles. Ich glaube, das gibt es in der BRD überhaupt nicht in dieser Form.

Trotzdem glaube ich, daß die Probleme, wie sie hier dargestellt werden, zu sehr idealisiert sind. Es gibt seit Jahren eine Diskussion in der mittleren und der jüngeren Generation, daß sie sich durch die Theater und durch die Verlage vernachlässigt fühlen. Es sind Autoren, die immerhin einen Rang besitzen, die gespielt werden wie Albert Wendt. Der hat vor zwei Jahren erklärt, er kann nicht mehr für das Theater schreiben, er will nicht mehr für das Theater schreiben, weil er viel zu wenig gespielt wird. Eine der Konsequenzen hat ja darin bestanden, daß jetzt neue Verlage gegründet worden sind, darunter der Verlag Autorenkollegium.

HARALD MÜLLER: Wenn gesagt wird, 20 oder 25 Prozent der Spielpläne in der DDR würde von DDR-Autoren bestimmt, dann kann das sogar stimmen. Aber es besteht doch ein Widerspruch zwischen Interessen und Bedürfnissen im DDR-Theater. In der DDR-Theatergeschichte der 80er Jahre gibt es ein Stück von Georg Seidel, „Jochen Schanotta“,

das ist ein Stück, das von jedem Theater der DDR hätte gespielt werden müssen. Es ist aber nur drei oder viermal gespielt worden. Es besteht ein Widerspruch zwischen der Theatergeschichte des institutionalisierten Theaters in der DDR und der Geschichte von Theater texts.

Während die Theatergeschichte ganz stark bestimmt wird durch die Dramatik der Sowjetunion, ist nach 1976 zu beobachten, daß die Autoren diese Tradition überhaupt nicht mehr aufgenommen haben.

Im Gegenteil, sie versuchten, sich absurder sprachexperimenteller surrealistischer Textarten zu bedienen. Das hat natürlich die Folge, daß die Theater, die aus einer ganz anderen Tradition kommen, sich dieser Texte verweigern. Das ist ein Problem, vor dem das Autorenkollegium im Moment steht. Seit 15 Jahren gibt es eine Schere zwischen Theatern und Autoren, die immer größer wird. Wohl gemerkt für die Autoren zwischen 30 und 40. Herr Schuch hat gesagt, daß sich für den Henschel-Verlag der Spielraum in den 80er Jahren vergrößert habe, weil das Ministerium weitaus liberaler geworden ist.

Die Autoren meiner Generation haben zugleich wahrgenommen, daß der Begriff „Weltanschauung“ immer stärker schrumpfte auf Bezirks-, Kreis- und sogar Personalanschauungen in den Theatern und daß dort eigentlich der Hauptgegner saß, den man gar nicht mehr überzeugen konnte, daß einfach ein Kreisvorsitzender dem Theater vorschrieb, dieses Stück kommt nicht auf den Spielplan, obwohl der Kulturminister es genehmigt hatte.

GÜNTHER RÜHLE: Herr Hauswald, das was Sie in Leipzig gemacht haben, das gibt es natürlich im westdeutschen Theater auch. Wir haben in Frankfurt auch Hausautoren, die als Schauspieler angestellt sind.

Wir stehen in bezug auf die neue deutsche Dramatik an einem sehr interessanten Punkt. Wir bereiten in Frankfurt im Augenblick die „Experimenta 6“ vor, die eine große Werkschau von Heiner Müller bringt. Diese Sache ist vor zwei Jahren vorbereitet worden unter Gesichtspunkten, die sich heute völlig verändert haben.

Wir haben damals begonnen, weil Heiner Müller in den beiden deutschen Staaten sehr unterschiedlich rezipiert worden ist. Sie haben drüben die frühen Stücke eigentlich gar nicht spielen können. Ein Teil der späten Stücke ist bei uns rezipiert worden und ist jetzt erst in der DDR aufgenommen worden. Wir wollten damals dieses Werk zusammen-

führen und als eine gesamtdeutsche Substanz darstellbar machen in beiden Teilen. Die frühen Stücke sind bei uns deswegen nicht aufgeführt worden, weil im westdeutschen Theater das spezifische Thema DDR für nicht virulent gehalten wurde. Das heißt also, die politische Abkapselung hat sich auch im Theater niedergeschlagen.

Durch die Veränderungen im politischen Feld ergibt sich jetzt eine Verschiebung. Denn jetzt sind alle diese Stücke Zeugnisse einer wieder zusammenwachsenden Geschichte. Wir werden das sicher bei der Begegnung mit den frühen Stücken von Heiner Müller in Frankfurt sehen, daß man einen ganz neuen Blick auf diese Dinge hat und man das plötzlich als ein eigenes Stück als zur eigenen Geschichte gehörig empfinden wird.

Hier ist gelegentlich eine Frage angeklungen, die die ganze Künstlerschaft in den letzten vier Monaten beschäftigt hat, nämlich: Was können wir als DDR-Künstler von unserer eigenen kulturellen Arbeit bewahren und einbringen? Eine sehr komplizierte Frage, weil ja ein großer Teil der DDR-Kultur, vor allen Dingen im Theater, sich im letzten Jahrzehnt im westdeutschen Theater abgespielt hat.

Podiumsgespräch V

ARBEITSMARKT THEATER

DDR-Gäste in der Bundesrepublik,

bundesdeutsche Gäste in der DDR

Fragen und Probleme grenzüberschreitender Engagements

Intendant Günther Beelitz,

Bayerisches Staatsschauspiel München

Generalintendant Prof. Götz Friedrich,

Deutsche Oper Berlin

Intendant Prof. Dr. Werner Rackwitz,

Komische Oper Berlin

Intendant Dr. Fritz Rödel,

Volksbühne Berlin

Weitere Wortmeldungen aus dem Auditorium:

Manfred Beilharz, Gero Hammer, Wolfgang Hauswald,

Günther Rühle

GÜNTHER BEELITZ: Das Thema „Arbeitsmarkt Theater“ werden wir in zwei Teilen behandeln: zunächst eine kurze Beschreibung dessen, was bis jetzt war, und dann die Frage, die uns als Theatermacher am meisten interessiert: Wie sieht der Arbeitsmarkt in Zukunft aus?

In den letzten 20 Jahren ist das bundesrepublikanische Theater sehr beeinflusst worden von dem Import der DDR-Regisseure. Wir haben wesentliche Impulse erhalten, wir haben uns mit Ihnen auseinander gesetzt, von Thomas Langhoff bis Traglehn und Fritz Marquardt, auch Götz Friedrich, wenn das auch schon sehr lange zurückliegt.

Das war eine Möglichkeit. Die andere Möglichkeit, daß wir hätten Regisseure in die DDR schicken können, gab es eigentlich bis zum 9. November nicht. Hier war die erste Einbahnstraße. Bei Schauspiellern war es ähnlich. In der letzten Zeit war es immer unproblematischer, DDR-Schauspieler bei uns zu beschäftigen. Daß westdeutsche Schauspieler in die DDR kamen, war nicht möglich. Es gab eine Künstleragentur oder eine Art Paß-Vermittlungsstelle für diejenigen, die Reisekader waren. Das hatte wohl weniger künstlerische Gründe, mehr die des Reisekaders und der Stellung der Person.

Was wird aus der Künstleragentur ? Hat sie Aufgaben oder wie wird der Arbeitsmarkt für die Künstleragentur aussehen ?

Ich hatte einmal vor Jahren bei dem ersten Gastspiel von Düsseldorf in Dresden die Zusage, daß ein Regisseur meines Hauses dort arbeiten sollte. Das wurde wieder rückgängig gemacht. Die offizielle Begründung war: Es ist nicht finanzierbar. Der inoffizielle Grund war damals ein anderer: Man wollte einem Regisseur der BRD nicht die Gelegenheit geben, acht bis zehn Wochen mit dem Ensemble zu arbeiten. Man befürchtete, wie mir das dann später auch bestätigt wurde, möglich unkontrollierbare Einflüsse. Der erste Gastregisseur war Günter Krämer, jetzt in Berlin.

WERNER RACKWITZ: Wolfgang Wagner...

GÜNTHER BEERLITZ: Das sind zwei Opernfälle. Das Thema trennt sich sicherlich sehr stark in Schauspiel und Oper.

Herrn Rödel, wie haben Sie das bisher gehandhabt, wenn es überhaupt handhabbar war und welche Perspektiven sehen Sie ?

FRITZ RÖDEL: Ich muß vorausschicken, daß ich als DDR geprägter Schauspielmann etwas gegen Gäste habe. Wenn Sie sich trotzdem das Repertoire unseres Theaters ansehen, werden Sie feststellen, daß in der Hälfte der Inszenierungen Gäste beschäftigt sind und auch viele Gastinszenierungen stattgefunden haben. Ich bin da altmodisch und wünschte mir solche Positionen lieber durch Mitglieder des Ensembles zu besetzen, weil ich von der Illusion ausgehe, daß das Programm eines Theaters in jeder Aufführung von Künstlern geprägt werden müßte, die über eine längere Frist gemeinsam zusammenarbeiten.

Um Gäste im Sinne des Gastes, der einmal eine Rolle spielt oder eine Inszenierung macht, kann es doch wohl nicht gehen. Es geht doch mehr um das Zusammenwachsen des Theaterwesens in beiden deutschen Staaten oder besser gesagt, um den Wiederanschluß des DDR-Theaters an den deutschsprachigen Theaterraum, der ja das ganze 19. Jahrhundert hindurch und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts bestanden hat.

Einen Arbeitsmarkt Theater gab es ja in der DDR nur unter eingeschränkten Bedingungen, da im Theater selbst die Marktgesetze nicht funktionierten, nur von seiten des Mitgliedes. Wenn ein Schauspieler einmal engagiert war, konnte er sein Leben lang im Vertrag bleiben, und ich hatte keine Möglichkeit, ihn dazu zu bringen, daß er aus dem Vertrag ausscheidet.

Wohl existierten daneben noch drei freie Märkte. Der eine freie Markt war der der Medien. Der andere freie Markt entwickelte sich in der DDR in den letzten Jahren langsam. In Ost-Berlin waren immerhin zwei Theater entstanden, die kein Ensemble mehr hatten, die nur mit Stückverträgen arbeiteten. Das war das „Theater im Palast“ und die kleine Bühne „Das Ei“. Es gab einen dritten Markt. Das waren die Leute, die sich auf dem Markt in der Bundesrepublik verkaufen konnten.

Jetzt müssen wir uns in der DDR den Marktbedingungen in der Bundesrepublik anpassen. Da wir das kleinere Land sind, wird uns nichts anderes übrig bleiben. Da fallen mir drei Dinge ein. Erstens die Frage nach den Verträgen. Ich meine, daß der Deutsche Bühnenbund und der Deutsche Bühnenverein sich dringend zusammensetzen müssen und mit den dazugehörigen Gewerkschaftsverbänden in Ost und West Vereinbarungen unabhängig von der Wirtschaftsvereinigung der beiden deutschen Staaten schließen müssen, die gewisse Regeln für die wechselseitige Verpflichtung von Künstlern aus dem jeweiligen Land schaffen.

Ich habe mich in den vergangenen Jahren sehr häufig über bundesdeutsche Intendanten geärgert, und sie haben nie etwas davon erfahren, daß ich mich geärgert habe, weil ich ihnen heimlich auch wieder verziehen habe. Bei mir sind nämlich eine ganze Menge Schauspieler aus dem Vertrag gegangen. Sie haben eine Privatreise oder eine berufliche Reise in die Bundesrepublik benutzt, nicht zurückzukehren, und haben dort einen Vertrag geschlossen. Das war nach dem juristischen Tatbestand ein Vertragsbruch. Ich hätte eigentlich von meinen bundesdeutschen Intendanten-Kollegen erwartet, daß sie Verträge respektieren. Dieses Problem war ja ein moralisches.

Ich hatte auch Schauspieler wie etwa Angelika Domröse, die offiziell bei mir aus dem Vertrag ging und in die Bundesrepublik überwechselte. Da konnte ich vorher die notwendigen Umbesetzungen und alles, was ein Theater dann trifft, wenn ein Schauspieler weggeht, vornehmen. Die anderen hätten mir ja vorher nicht sagen dürfen, daß sie die Absicht haben, drüben zu bleiben, dann wären sie nicht nach drüben gekommen.

Es gibt einen Fall in Ost-Berlin am Theater der Freundschaft. Da hat eine Kollegin einen Vertrag mit einem bundesdeutschen Theater im

November vergangenen Jahres abgeschlossen, am Ende des Monats November. Das war eigentlich schon nicht mehr vertretbar. Ich finde, daß man von nun an diese Methoden nicht mehr handhaben darf. Das ist das erste, worauf man sich zwischen beiden Intendanten-Vereinen einigen müßte. Außerdem muß man Regelungen schaffen, die Engagements im jeweils anderen Land ermöglichen. Ich habe auf meinem Schreibtisch jede Woche mindestens acht Bewerbungen aus der Bundesrepublik liegen. Nun kann man sagen, das sind arbeitslose Schauspieler, die kriegen da drüben sowieso keine Arbeit mehr, die versuchen jetzt im Osten einzusteigen. Aber darunter sind sicher auch gute Schauspieler, die man sich ansehen müßte. Aber ich weiß gar nicht, wie ich Sie bezahlen soll.

Die Frage, wie sie bezahlt werden, bedarf einer dringenden Klärung. Sie ist erst zu klären mit der Währungsunion, aber wenn die Währungsunion da ist, besteht ja ein solch extremer Gagenunterschied, daß ich immer noch nicht weiß, wie ich Schauspieler aus der Bundesrepublik bezahlen soll. Der dritte Punkt sei hier nur erwähnt: Ich weiß gar nicht, wie ich ihnen eine Wohnung geben soll.

Das Problem, das dann auftaucht, ist das, daß all diese Künstler-Kollegen unter anderen historischen, gesellschaftlichen Bedingungen ihre Kunst gelernt haben und nun in einem Ensemble zusammenarbeiten sollen.

GÜNTHER BEELITZ: Ich bin skeptisch, daß es uns je gelingen wird, eine Solidargemeinschaft in dem Sinne zu bilden, daß Schauspieler ihre Verträge nicht mehr brechen können. Es mag Sie enttäuschen, aber alle Intendanten aus der BRD können Ihnen nur sagen, daß das ja untereinander bei uns genauso passiert und kein Vertrag dies regelt. Ich weiß, daß das im Moment eine Ihrer größten Klagen ist. Ich halte das für nicht lösbar auf irgendeinem Vertragsweg außer dem der persönlichen Integrität.

WERNER RACKWITZ: In dieser Weise, wie Fritz Rödel das dargelegt hat, sehe ich das für unser Haus nicht. Es ist seit Felsenstein gang und gäbe, daß Künstler aus vielen Ländern entweder im festen Engagement in der Komischen Oper sind oder als Gäste in Stück-Verträgen bei uns wirken. Ich sehe auch das Ensemble-Prinzip nicht so eng wie Fritz Rödel. Ich sehe Künstler, die über Jahre im Stück-Vertrag bei uns tätig

sind, ohne im festen Engagement zu sein, aber immer wieder in derselben Inszenierung wirksam werden, durchaus als Mitglieder des Ensembles an.

Denn eines kommt aufgrund der besonderen Arbeitsweise unseres Hauses nicht vor: Daß ein zweifellos potenter Künstler, der aber die Inszenierung nicht kennt, am Tage kommt und abends auf der Bühne steht. Das geht einfach nicht. Insofern können wir immer nur Kollegen um ihre Mitwirkung bitten, die sich in langfristigen Verträgen an uns binden.

Was aber eine Rolle spielen wird, ist alles das, was unter dem Wort Währungsunion zu subsumieren ist. Ich möchte hier Götz Friedrich zitieren. In der „Opernwelt“ vom März hat er einen mich sehr beeindruckenden Satz gesagt: „Es sollte mit dem alten Unsinn aufgeräumt werden, in kritischen Haushaltssituationen den Kulturetat als Sparbüchse zu betrachten, die zuerst zu plündern ist.“

Das scheint mir eine ganz prinzipielle Sache zu sein, die uns alle betreffen wird. Es scheint mir bei Betrachtung dieser Dinge ein falscher geistiger Ausgangspunkt zu sein, wenn man von Subvention eines Theaters spricht, wenn man überhaupt solche finanztechnischen Begriffe benutzt im Zusammenhang mit Kunstinstituten. Ich halte Geld für ein Theater auszugeben für eine Investition und nicht für eine Subvention. Eine Investition für die Gegenwart und für die Zukunft, die zur Lebensqualität einer Stadt, ihrer Anziehungskraft, der Entwicklung der Wirtschaft, der Universitäten, der Politik und vielem anderen beiträgt. Von einem solchen geistigen Ausgangspunkt aus würde ich auch das Problem Markt sehen wollen und, wie man sich zum Theater grundsätzlich verhält.

GÜNTHER BEELITZ: Herr Friedrich, wenn wir von dem Thema „Arbeitsmarkt“ ausgehen, dürfen wir dann Theater als Ware sehen?

GÖTZ FRIEDRICH: Das ist das Problem. Ich habe Schwierigkeiten, über den Arbeitsmarkt Theater nachzudenken, ohne daß wir wissen, ob auch der Arbeitsplatz Theater gesichert ist. Es geht zunächst um den Arbeitsplatz Theater und um dessen Sicherung. Wir machen etwas, was einen völlig immateriellen Wert darstellt. Warum ist es so einfach unter den jüngsten Entwicklungen, daß sich beispielsweise die Museumskollegen am ehesten über Zusammenarbeit und Austausch verständi-

gen? Weil die Objekte, um die es geht, einen Wert darstellen und eine Wertanlage, die wächst. Aber der Wert, den wir herstellen, ist nicht meßbar. Da fängt das Dilemma an. Dieses Dilemma ist andererseits unsere große Chance. Die Arbeitsplätze müssen gesichert werden. Nur auf der Basis von stehenden und funktionierenden Theatern kann ich über das Thema unseres Podiumgespräches nachdenken.

Es war in Berlin ja doch ziemlich absurd. Wenn die Deutsche Oper eine Donna Anna brauchte, die an der Deutschen Staatsoper, aber bulgarischer oder polnischer Nationalität war, mußten wir sie aus Barcelona oder London einfliegen, denn eine DDR-Bürgerin an der Staatsoper, solange sie nicht einen der drei oder vier prominenten Namen trug, konnte nicht zu uns kommen.

Wir drei Berliner Opernintendanten haben uns am 21. Januar getroffen. Wir haben gefunden, daß das ja eigentlich eine ganz einfache Sache ist. Es ist kein großes Thema mehr für uns, daß Sänger an den anderen Theatern gastieren können. Die Voraussetzung ist ein ordentliches Urlaubsgesuch. Mir scheint, daß etwas ganz wichtig ist: Wir werden alle in Zukunft nicht viel mehr Geld haben und nicht viel mehr Geld bekommen. Wir werden froh sein, wenn beispielsweise die drei Berliner Opernhäuser damit anfangen, das Gagengefälle, das unter ihnen besteht, in den kommenden Jahren auszugleichen. Wir müssen dieses Gagengefälle aufheben. Das ist ein Prozeß, der nicht von heute auf morgen zu erledigen ist. Daß damit Fragen der Sozialversicherung, der Kranken- und Rentenversicherung zusammenhängen, die alle noch zu klären sind, ist ein anderes Problem. Wenn das Gagengefälle abgebaut ist, werden wir bald feststellen, daß die Ensembles in Zukunft auch an den großen Opernhäusern wieder eine größere Bedeutung bekommen werden.

Denn wenn die Berliner vorhaben, die drei Opernhäuser nicht nur zu erhalten, sondern im besten Sinne wettbewerbsfähig miteinander und gegeneinander zu machen, dann nützt es ja nichts, wenn der gleiche Sänger an allen drei Häusern gastiert. Es nützt nur dann etwas, wenn diese drei Häuser ein potentes unverwechselbares Ensemble haben.

GÜNTHER BEELITZ: Warum wurde es bisher eigentlich so unterschiedlich gehandhabt zwischen Oper und Schauspiel? Das war doch wesentlich leichter, mit Opernsängern den Austausch zu erwirken. Gehe ich recht in der Annahme, daß das möglicherweise auch inhalt-

liche politische Gründe hatte, daß man Schauspieler und ihr stärkeres gesellschaftspolitisches Engagement fernhalten wollte oder hat das nichts damit zu tun?

FRITZ RÖDEL: Ich glaube nicht. Das kann man nur vermuten. Ich meine, daß es mit den Unterschieden in der Kunstgattung zusammenhängt. Die Oper arbeitet doch in Europa mit dem ständigen Austausch von Gästen. Normalerweise findet keine Oper in Europa, in den großen Städten, in den großen Häusern statt, wo nicht Gäste aus anderen Ländern mitwirken. Daher erhielt das eine gewisse Normalität. Wenn Sie aber fragen, ob die Oper oder das Schauspiel politisch brisanter ist, möchte ich das in diesem Kreis auf diesem Podium nicht diskutieren.

WERNER RACKWITZ: Das wäre ein müßiger Streit, wenn man an Opern-Inszenierungen denkt wie „Lear“ oder „Judith“. Wer da keine politische Brisanz sieht, der hat nicht genau hingeschaut.

GÖTZ FRIEDRICH: Ich denke schon, daß das Schauspieltheater seine politischen Spitzen unmißverständlicher formulieren kann als die Musik, die immer mit einem allgemeineren Anspruch und dem Anspruch des Archetypischen hinzutritt.

Aber es ist ja doch nicht so gewesen, daß der Austausch im Bereich des Musiktheaters auch nur annähernd Normalität erreicht hatte, um die es uns doch heute geht. Unser Ziel kann doch nur sein, daß eine Normalität im Austausch von Gedanken, von Kräften, von Potenzen hergestellt wird, wie sie zwischen der Bundesrepublik, der Schweiz und Österreich gang und gäbe ist.

Um diese Normalität geht es auch in der Frage des Künftler austausches. Ob das Einzelgastspiele sind, ob das Gastinszenierungen sind, ob Gäste periodisch kommen, wenn wir das erörtern, müssen wir immer wieder die Frage stellen: „Wie sind die Gagen, wie sind sie Wohnverhältnisse, wie sind die sozialen und sonstigen Rechtsverhältnisse?“ Das ist die Arbeit von Experten, von Fachgruppen. Diese Überlegungen müssen aber in andere Überlegungen, die jetzt oft sehr schnell, sehr eilig vorangetrieben werden, eingebracht werden. Wir wissen, nach Dresden kommen viele junge Tänzer. Das ist ja alles gar nicht so schwer, und es sind nicht die arbeitslosen schlechteren Kräfte aus der Bundesrepublik, die interessiert sind, an DDR-Bühnen zu arbeiten. Es sind gerade viele junge Leute, Nachwuchs, der an bundesdeutschen Opernhäusern nicht

zum Einsatz kommt. Es ist das natürlichste, daß solche jungen Sänger und Tänzer dort für zwei oder drei Jahre auftreten, wo sie Aufgaben bekommen.

Diese Voraussetzungen müssen wir in den einzelnen Städten, in den einzelnen Ländern als erstes schaffen. Wir sollten aufhören, bei dem Künftleraustausch immer nur von den Koryphäen zu sprechen. Wir haben vereinbart, daß Harry Kupfer an der Deutschen Oper inszeniert und ich im Gegenzug an der Komischen Oper. Aber darum geht es ja gar nicht. Das ist ja nicht das, warum die Leute im Oktober auf die Straße gegangen sind. Es geht darum, die Vorkehrungen zu treffen, daß der Nachwuchs eines deutschen Operntheaters seine großen Arbeits- und Bewährungschancen bekommt.

WERNER RACKWITZ: Wir haben immer nur mit der Anziehungskraft des Namens der Komischen Oper arbeiten können, eines Regisseurs wie Harry Kupfer, mit den Arbeitsbedingungen, den Arbeitsmethoden, den Gegebenheiten unseres Hauses und haben uns immer nur orientieren können auf junge, aufstrebende Künstler. Die Stars waren immer zu teuer, und sie werden es auch künftig sein. Aber hier ist ein Ansatzpunkt, wo eine Normalisierung dazu beitragen kann, Arbeitsmethoden kennenzulernen, Entwicklungsphasen zu durchlaufen, an bestimmten Theatern bei Regisseuren mit bestimmten Arbeitsweisen zu arbeiten.

GÜNTHER BEELITZ: Der Austausch von Sängern war sicherlich im Verhältnis zum Schauspiel schon weit fortgeschritten. Herr Rödel, wäre Ihr Problem gelöst, wenn Sie einfach mehr Geld hätten, um einen Schauspieler dann im Hotel unterzubringen, weil Sie keine Wohnung haben?

FRITZ RÖDEL: Das Hauptproblem, das damit in Zusammenhang steht, ist schon über Geld zu lösen. Natürlich müßten wir dann tiefer einsteigen in die ganze Vertragsproblematik. Ich kann nicht einen Teil des Ensembles mit befristeten Verträgen beschäftigen und den anderen mit Verträgen auf Lebenszeit. Man muß dann schon im Laufe der Jahre zu einem analogen Vertragssystem an den Theatern der DDR und der BRD kommen. Ich bin ganz sicher, daß dies nicht nur Vorzüge hat. Wir Theaterleiter, Theaterdirektoren, Schauspielldirektoren, haben uns angewöhnt, über die Festverträge nur Negativurteile abzugeben.

Mein Kollege Gerhard Wolfram, der ja immer moderatere Wendungen findet, wenn er über Probleme spricht, hat einmal, als ich mich bei ihm wieder einmal beklagte, wie schwierig es ist, sozial völlig abgesicherte Schauspieler zu motivieren, gesagt, er würde das anders sehen. Die Schauspieler sind emanzipiert, sie fordern von uns Aufgaben, die sie als Künstler fordern und wollen sich nicht nur als Stichwortgeber verbraten lassen.

Wenn man über Vorzüge des DDR-Theatersystems spricht, muß man diesen Gesichtspunkt zumindest in der Erinnerung behalten. Es hat natürlich in gewissem Sinne den Künstlern auch einen Grad von Freiheit gegeben, sich ihrer Kunst zu widmen, der dann zum Ruf und Renommee des DDR-Theaters beigetragen hatte.

Beim weiteren Nachdenken über die Fortentwicklung des Vertragssystems in einem künftigen gesamtdeutschen Theaterbetrieb müßte man auch diese Seite sehen. Ich frage mich, ob solche Absicherungen eines Ensembles über längere Fristen nicht einfach für die Weiterentwicklung unserer Kunst wichtig sind.

Dort, wo im bundesdeutschen Theater — so sehe ich das von außen — in den letzten Jahren Zeichen gesetzt wurden für die Entwicklung der Theaterkunst, an der Schaubühne oder in Bochum, war das möglich, weil sich unter einem profilierten künstlerischen Leiter eine Gruppe von Schauspielern über längere Zeiträume zusammengefunden hatte.

GÜNTHER BEELITZ: Ich war ein bißchen verblüfft, daß Herr Friedrich meinte, diese Öffnung und die Annäherung in Berlin würde die Bedeutung der Ensembles stärken. Ich bezweifle das. Ich befürchte, daß das, was in der DDR Ensembles gewesen waren und noch sind, zerfällt, wenn wir die Möglichkeit haben, vollkommen frei auf der Grundlage unseres Normalvertrags Solo Verträge abzuschließen. Weitere zusätzliche Vertragsregelungen, Herr Rödel, kann ich mir gar nicht vorstellen. Wie sollte ein Intendant über einen frei sich entscheidenden Schauspieler verfügen? Entweder ist er im festen Vertrag und hat eine Urlaubsklausel, oder kann sich gastweise jeweils mit einem Vertrag entweder nach Dresden oder nach Stuttgart entscheiden. Mehr Regelungen, ohne zu reglementieren, werden wir gemeinsam nicht finden.

MANFRED BEILHARZ: Könnten auch die Kollegen, die aus mittleren und kleineren Theatern, besonders auch aus der DDR, kommen,

aus ihrer Sicht die Dinge darstellen, da sie vielleicht anders gelagert sind als in Berlin? Mir scheint, daß doch mit der Frage der Einführung des Zeitvertrages, zum Teil grundlose Befürchtungen verbunden sind.

GÜNTHER BEELITZ: Herr Hammer, fernab der großen Sonderweideplätze Oper und Schauspiel. Wie sieht das bei Ihnen in Potsdam aus?

GERO HAMMER: Mir scheint, daß es gar nicht die Frage der Sonderbedingungen für Berlin ist. Denn die Möglichkeiten sind allenfalls größer gewesen in Berlin, sich Gästen zu öffnen, sie sind kleiner in der Republik. Aber was die Grundfragen anbetrifft, sehen sie nicht viel anders aus. Es ist eigentlich das, was uns gemeinsam interessiert, hier besprochen worden. Es gibt keine sehr viel anderen Aspekte zu der Sache.

Hier ist aber eine ganz andere Frage aufgeworfen worden, wenn ich es richtig verstanden habe: Hat eine Veränderung des bisher bei uns gültigen Vertragsprinzips negative Folgen für die Stabilität der Theater? Das bliebe abzuwarten. Das hängt davon ab, ob ein Theater eine Institution ist, die sich um künstlerisch produktive Leute organisiert. Wenn es eine Institution ist, bei der die künstlerisch prägenden Leute fehlen, und wir haben solche Theater, dann ist die Gefahr des Zerfalls groß.

GÜNTHER BEELITZ: Herr Hauswald. Sie sind gerade in Verhandlungen mit Guido Huonder als Schauspieldirektor. Gibt das keine Schwierigkeiten für Ihr derzeitiges Ensemble oder freuen die sich darauf oder wie sieht man denn das?

WOLFGANG HAUSWALD: Wenn wir es ernst meinen mit dem einheitlichen Europa oder zumindest erst einmal ernst meinen mit dem möglichen einheitlichen Deutschland, dann ist es für mich völlig normal, daß man schaut, welche Partner man gewinnt, von denen man meint, sie können das eigene Theater durch Arbeit mobilisieren, ob sie nun aus der Schweiz, Österreich oder der Bundesrepublik kommen. Daß die Probleme erst dann geklärt werden können, wenn nach der Währungsunion eindeutige Konditionen vorliegen, auch eindeutige rechtliche Konditionen, einmal abgesehen von den ökonomischen, ist die Voraussetzung der Gespräche gewesen. Das wissen wir beide.

Dazu kommt noch ein Problem, das wir beide nicht gründlich genug eingeschätzt haben, nämlich in diesen im Moment noch sehr desolaten gesellschaftlichen Verhältnissen die Furcht des Ensembles, ein aus der

Bundesrepublik kommender Leiter würde genauso verfahren wie Intendanten in der Bundesrepublik in der Vergangenheit verfahren sind, in der Regel erst einmal zu kündigen, um dann ein neues Ensemble zu engagieren.

Oder die Spekulation des Ensembles, daß ein schweizer Regisseur, der in Westdeutschland gearbeitet hat, zu wenig die Probleme hier kennt, um mit Kunst aktiv in die Probleme dieses Landes eingreifen zu können, ist ein völlig normaler Vorgang. Darüber muß man sich mit dem Ensemble verständigen, in diesem sehr konkreten Fall werden wir das mit Huonder auch machen. Es wird über eine Gastinszenierung gesprochen.

So gesehen ist das ein normaler Vorgang, und ich hoffe, daß das wirklich zum Alltag der Theaterarbeit eines noch nicht zusammengehörigen oder weiterhin getrennten Deutschlands werden wird.

WERNER RACKWITZ: Ich teile die Meinung, daß es auf die Kunst ankommt und nicht auf die Nationalität. Aber bei mir würde die Frage stehen: Wie finanziere ich ihn? Ich wäre nicht in der Lage, einen hervorragenden Bühnenbildner von internationalem Ruf, sollte eine Vakanz an unserem Hause bestehen, zu bezahlen.

WOLFGANG HAUSWALD: Es gibt noch Idealisten, für die diese Frage nicht die entscheidende ist.

GÜNTHER RÜHLE: Zum Problem Arbeitsmarkt zwei Erfahrungen aus der zurückliegenden Zeit. Wir haben in unserem Ensemble Jürgen Holtz. Wir hatten eine Einladung zu den Ostberliner Festtagen in diesem Jahr. Wir haben einen Vorschlag gemacht, was wir dort zeigen wollten, eine Inszenierung von Einar Schleef. Dann tauchte plötzlich die Frage Jürgen Holtz auf. Ich wurde gebeten, die Rollen umzubersetzen. Ich habe mich geweigert umzubersetzen, und daraufhin kam dann die Ausladung. Das heißt also getrennter Arbeitsmarkt.

Ein anderer Fall: Wir haben aus unserem Ensemble jetzt wohl den ersten Schauspieler nach Ost-Berlin „ausgeliehen“, das ist die Ophelia in Heiner Müllers „Hamlet“. Ein sehr charakteristischer Fall, weil hier zu Debatte steht, wie finanziert man das. Wenn ein Schauspieler kommt und sagt, ich will ein halbes Jahr aus dem Ensemble verschwinden, um zu gastieren, dann sagen wir westdeutschen Intendanten, das ist zwar nicht schön, aber dann mußt du aus dem Vertrag gehen. Margareta Broich ging dem Heiner Müller und der Aufgabe zuliebe aus dem Vertrag. Acht Wochen später kam sie an, ratlos, denn sie wußte nicht, wo-

von sie leben sollte. Sie bekam natürlich für den Vertrag nur Ost-Mark ausgezahlt, mußte aber ihre Frankfurter Wohnung bezahlen. Und was macht dann ein westdeutsches Theater? Dann sagt man, such Dir irgendeine kleine Rolle bei uns wieder aus, wir stellen den Vertrag wieder her. Das heißt also, wir subventionieren die Ophelia des Deutschen Theaters.

Das ist der Zustand bis jetzt. Ich fürchte, so wird er noch eine ganze Zeit lang dauern.

Wenn wir hier von einem Zusammenwachsen der Theater sprechen, dann will ich noch einen anderen Gesichtspunkt aufwerfen. Wir haben ja eine ganze Menge Geschichte des DDR-Theaters in Westdeutschland aufgenommen. Obwohl das Theater in der Bundesrepublik und in der DDR die alte historische Aufgabe, die Kulturbrücke über politische Grenzen zu erhalten, immer wieder ausgeübt hat und nicht schlechter ausgeübt hat als im 18. Jahrhundert, haben wir die Zeichen von zwei Theaterkulturen.

Wir merken das am allerdeutlichsten an der Schauspieler-Ausbildung. Die Schauspieler aus der DDR, von den Regisseuren gar nicht zu reden, bringen einen ganz anderen Stil mit herüber. Wir haben in der Schauspieler-Ausbildung doch einen sehr gravierenden Unterschied zwischen den westdeutschen Schulen und den DDR-Schulen. Wir spüren das auf der Bühne, wenn wir Schauspieler wie Thomas Thieme sehen, da ist die Handwerklichkeit unendlich viel größer, die Sicherheit, eine Rolle anzugehen, bei weitem nicht so problematisch wie bei unseren westdeutschen Schauspielern. Sie können einen Abend oft viel sicherer tragen, weil sie eine professionelle Ausbildung bekommen haben.

In Westdeutschland läuft die Ausbildung ganz anders. Da läuft das trotz der vielen Experimente, die die Regisseure mit unseren Schauspielern machen, immer noch über die Einfühlung, über das Hineindiskutieren in eine Rolle. Die westdeutschen Schauspieler sind dadurch fähig, die psychischen Punkte einer Aufführung viel besser zu erfüllen als die DDR-Schauspieler. Ich werte das überhaupt nicht ab, sondern ich bewundere diese Handwerklichkeit sehr. Wenn zu mir einer aus der DDR gekommen ist, dann hab' ich ihn besonders vorgelassen, weil mich das immer sehr interessiert hat. Trotzdem haben wir hier zwei Kulturen. Wenn wir wieder auf einheitliches deutsches Theater hinwollen, dürfen wir überhaupt keine Angst haben vor der Mischung der Ensembles.

Podiumsgespräch VI

THEATERKONTAKTE NACH DER „WENDE“

Neue Formen der Zusammenarbeit der Theater beider Länder.
Vom Gastspiel zur Kooperation

Teilnehmer:

Generalintendant Prof. August Everding
Bayerische Staatstheater München

Direktor Jürgen Schitthelm,
Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin

Intendant Dr. Tebbe Harms Kleen,
Stadttheater Würzburg

Intendant Wolfgang Hauswald,
Leipziger Schauspiel

Intendant Gero Hammer,
Hans-Otto-Theater Potsdam

Weitere Wortmeldungen aus dem Auditorium:

Erdmut Christian August, Arnold Petersen, Reinhold Röttger,
Fritz Wendrich, Horst Mesalla, Christoph Schroth, Klaus Pierwoß

AUGUST EVERDING: „Theaterkontakte nach der Wende“, ich hab' gestern bei der Begrüßung darauf hingewiesen: die Kontakte waren nie abgebrochen, im Wirtschaftlichen und Politischen zwar, im Theater aber nicht. Ihre Regisseure kamen, wir haben Gastspiele gemacht. Das ist ganz wichtig.

Ich werde immer wieder gefragt, warum wir uns jetzt erst treffen. Die Wirtschaft trifft sich, Telefonfachleute treffen sich, alles trifft sich zu Gesprächen hier in Ost- und West-Berlin und die Kultur überhaupt noch nicht. Ja wir haben uns noch nicht getroffen, weil wir eigentlich immer verbunden waren. Jetzt aber haben wir gemerkt, die Umstrukturierung der Theater wird auch eine wichtige wirtschaftliche Frage für die DDR werden. Und noch ein Grund: Wir wollten uns eher treffen, aber wir hatten keinen Ansprechpartner. Dann wurde der Deutsche Bühnenbund gegründet. Jetzt sind wir zwei gleiche Partner, die miteinander reden können und müssen.

Wer zu Gastspielen in die Bundesrepublik oder nach Westeuropa fahren durfte, das war vor dem Herbst 1989 streng geregelt. Es waren Thea-

ter, deren Mitglieder alle sogenannte Reisekader sein mußten. Dazu gehörten von den A-Theatern Leipzig, Dresden, Rostock und die Berliner Theater. Erst in den letzten Jahren kam Karl-Marx-Stadt zu einer Gastspielreise. Von den B-Theatern gelang es Schwerin unter Christoph Schroth, Reisetheater zu werden, nachdem dessen künstlerische Leistungen nicht mehr zu übersehen waren. Andere Theater wie Halle gehörten nicht zu diesem Kreis, auch wenn dort oft sehr gutes Theater gemacht wurde.

Vor der Wende gab es nur sehr wenige Gastspiele bundesdeutscher Theater in der DDR, hervorzuheben ist hier der Gastspielaustausch Düsseldorf – Dresden 1986 und im gleichen Jahr Karl-Marx-Stadt – Hannover.

Andererseits gab es im Musiktheater oft schon seit den 50er Jahren Kontakte, die auch nie abgerissen sind. Die Komische Oper gastierte seit 1957 regelmäßig zu den Mai-Festspielen in Wiesbaden.

Vor dem Herbst 1989 gab es immer wieder das Problem, das die DDR aus dem Kulturaustausch West-Berlin ausklammern mußte. Trotzdem durfte die Schaubühne 1976 in Karl-Marx-Stadt gastieren mit ihrer Inszenierung von Gorkis „Sommergästen“.

Nach dem Herbst 1989 konnten die DDR-Theater selbständig Vereinbarungen mit bundesdeutschen Partnern treffen, was vorher verboten war. Es folgten mannigfaltige Kontakte und Gastspiele auf allen Ebenen. Ich zähle jetzt einmal auf, was seitdem schon war: Plauen - Hof, Meiningen - Coburg, Göttingen - Wittenberg, Halle - Tübingen, Rostock - Kiel, Stralsund - Kiel, Bautzen - Theatermanufaktur Berlin - West, Dresden - Stuttgart, Schleswig - Holsteinisches Landestheater - Stralsund, Eisenach - Marburg, Eisenach - Theater Der Keller Köln, Hannover - Leipzig, die geplante Zusammenarbeit der drei Berliner Opernhäuser und der Volksbühnen in Berlin. Das ist sicher nicht alles, das ist ein hoffnungsvoller Beginn.

Wie ist das bei Kooperationen, dem Austausch von Sängern, Musikern, Ausstattungen? Sind Coproduktionen möglich? Gibt es finanzielle und organisatorische Probleme, die wir gemeinsam lösen können? Herr Hammer, wie sehen Sie die Theaterkontakte nach der Wende?

GERO HAMMER: Es gibt in dieser Frage zwei Problemkreise. Das eine ist, daß sich die Situation für die Theater in der Tat rapide gewandelt hat, seit die Theater selbständig handeln können, ohne die Künstleragentur

einzuschalten. Es entfällt für die Theater die langfristig und schwierig zu erreichende Reisekader-Einordnung, wenn es um Gastspiele oder gegenseitige Kontakte geht.

Das ist der eine ganze Komplex, dort ist eine sichtliche Befreiung eingetreten, die Liste, die Sie nannten, hat darüber Auskunft gegeben. Sie gibt auch darüber Auskunft, daß zum größten Teil solche Theater miteinander in Kontakt gekommen sind, wo durch die unterschiedlichsten kommunalen Kontakte das Feld dafür bereitet war, oder Theater, die in Grenzbereichen lagen.

Die zweite Frage ist, daß die Theater in der BRD die künstlerischen Leistungen der Theater in der DDR auch erst kennenlernen müssen, um gezielt Inszenierungen zu sich einzuladen, die ins eigene Profil passen. Das wäre der nächste Schritt.

AUGUST EVERDING: Herr Hauswald, eine Frage: Wir haben heute von der guten Ausbildung bei Ihnen gehört, aber zu der Ausbildung gehörte doch auch eine ideologisch-politische Ausbildung. Die gibt es jetzt nicht mehr. Ist das alles vergessen, abgestreift oder haben die Studenten nie daran geglaubt?

WOLFGANG HAUSWALD: Ich denke, wir hatten die Konterbande immer im Gepäck. Ich will damit sagen, daß auch wir Theaterleute den Versuch gemacht hatten, das, was die Gesellschaft bewegte, die real existierenden Widersprüche dieser Gesellschaft, auf die Bühne zu bringen, mit mehr oder weniger Erfolg. So gesehen waren wir nicht linientreu, aber natürlich Mitglieder dieser Gesellschaft, aus der man sich nicht herauskatapultieren konnte, es sei denn, man verließ dieses Land.

Ich will aber zu einem Problem noch etwas sagen, das mit der vorhergehenden Gesprächsrunde zusammenhängt.

Daß in der DDR Ausländer in der Vergangenheit sehr wirkungsvoll Theaterarbeit gemacht haben, ist ja nicht unbekannt, Schweizer und Österreicher, sehr berühmte Theaterleute. Ich habe vorhin gemeint, es kommt nicht auf die Geographie an, sondern darauf, ob man einen Konsens findet im Nachdenken über die gesellschaftliche Funktion des Theaters, über Realismus, über die Art und Weise, in dieser Zeit und in dieser Welt gemeinsam Theater zu machen.

Wenn ich diese Gemeinsamkeit stärker bei einem Österreicher, Schweizer oder Franzosen entdecke und empfinde, sie weniger entdecke bei ei-

nem Regisseur des eigenen Landes, dann engagiere ich einen Schweizer, Österreicher oder Franzosen.

Wir sollten auch Klarheit darüber haben, daß keine Kooperation ohne Information denkbar ist. Bis auf ein Prozent von privilegierten Theaterleuten dieses Landes – vielleicht ist diese Prozentzahl sogar sehr hoch gegriffen – hatte kein Theater-Mann der DDR die Gelegenheit, die Theaterarbeit der Bundesrepublik aus eigener Anschauung kennenzulernen. Der stellvertretende Generalintendant des Leipziger Theaters, das war ich einige Jahre, war in der Beziehung nicht privilegiert. Er hatte keine Gelegenheit, nach Frankfurt/Main, München oder Hamburg zu fahren und sich dort Aufführungen anzuschauen. Der Versuch, eine Ur-aufführung von Uwe Saegers „Empedokles“ in Osnabrück kennenzulernen, scheiterte daran, daß monatelang ein Visum verweigert wurde. Als es dann kam, war nicht nur die Premiere vorbei, sondern auch die kurze Laufzeit des Stückes.

Wir sollten die Möglichkeiten zu reisen optimal nutzen. Da bin ich im Moment derjenige, der die Währungsunion unter diesem Aspekt sehr begrüßt, denn ohne Geld und nur auf die solidarische Unterstützung meiner Intendanten-Kollegen hoffend, kann ich diese Reisen nicht machen. Ich stelle auch die Frage, ob es nicht möglich ist, in regelmäßigen Abständen auf der Ebene der Länder oder der Ebene DDR-Bundesrepublik Theatertreffen zu organisieren, damit beide Partner die Vielfalt theatralischer Äußerungsformen des anderen Landes kennenlernen.

AUGUST EVERDING: Lassen Sie mich eine andere Frage an Sie beide stellen. Es war doch überall nach der Wahl des 18. März zu hören, da wurde nur die DM gewählt. Hier treffen sich nun andere Partner. Was wählen Sie in uns? Was fehlt Ihnen, was fehlt uns, was können wir Ihnen geben, was können Sie uns geben? Und: Was möchten Sie behalten? Es wird immer davon gesprochen, Sie möchten etwas behalten, Sie fürchten sich vor dem Ausverkauf. Was ist denn das?

GERO HAMMER: Sie fragen, was wir in Ihnen sehen und von Ihnen erwarten. Wir sehen in Ihnen eine der beiden deutschen Theatertraditionen, von denen es in der Entwicklung der letzten 10, 20, 30 Jahre, ich sage bewußt nicht 40, weil mir das viel zu global ist, sichtlich zwei gegeben hat. Ich denke, daß überhaupt alle Wege, die sich für die deutsche

Entwicklung jetzt ergeben, uns Theaterleute vor die Aufgabe stellen, diese beiden Theatertraditionen gut kennenzulernen.

Außerdem haben wir im Deutschen Bühnerverein eine wichtige Summe von Erfahrungen, die in der DDR abgebrochen sind, seitdem es völlig veränderte Bedingungen im Tarifsysteem gegeben hat.

Sie haben vorhin eine Frage gestellt, die Wolfgang Hauswald nicht beantwortet hat. Sie haben gefragt, ob die ideologisch-politische Ausbildung, die die Theaterschüler bei uns, egal welchem Fach sie zugeordnet waren, genossen haben, nun plötzlich fort ist. Ich weiß nicht, ob diese ideologisch-politische Ausbildung nicht völlig falsch bewertet wird. Sie hat doch einen jungen Künstler, wenn es sich um einen solchen gehandelt hat, nicht blind gemacht, sondern allenfalls sozial aufmerksamer. Fragen Sie einen Abiturienten, wenn er sein Abitur gemacht hat, was er mit seinem Latein anfangen kann. Das ist etwa die gleiche Situation. Ich meine, es ist nicht so, daß die Kollegen in unserem Land in irgendeiner Weise dem künstlerischen Schaffen gegenüber enger sind als die Kollegen in der Bundesrepublik. Das ist doch die Ausgangsfrage.

ERDMUT CHRISTIAN AUGUST: Der Marxismus-Leninismus ist tot. Latein lebt weiter.

GERO HAMMER: Völlig einverstanden. Ich hab' von dem Wissen gesprochen.

WOLFGANG HAUSWALD: Ich kenne sehr viele bornierte Funktionäre und sehr viele Dogmatiker unter diesen Staats- und Wirtschaftsfunktionären. Ich kenne wenig bornierte Künstler.

AUGUST EVERDING: Als Pädagoge würde ich mich jetzt natürlich umbringen, wenn so wenig bleibt von dem, was ich gelehrt habe.

WOLFGANG HAUSWALD: Darf ich noch eine Anmerkung machen zu Ihrer Frage, Herr Everding. Sie sprachen von den Anregungen. Ich habe vorhin von Vielfalt gesprochen. Das Theatertreffen von Nordrhein-Westfalen hat uns das Theater im Pumpenhaus Münster, das Bonner Schauspiel und das Mülheimer Theater an der Ruhr nach Leipzig gebracht. Das war für mich eine Vielfalt, die ich an Ort und Stelle genauer studieren wollte. Drei Tage bei Roberto Ciulli waren für mich nicht nur voller Überraschung im theatralischen Angebot, sondern auch voller Überraschung in der Struktur dieses Theaters, obwohl ich weiß, daß ich diese Struktur in Leipzig nicht übernehmen kann.

Es geht hier nicht nur um Überraschungen in der Vielfalt theatralischer Äußerungsformen, sondern es geht auch um die Vielfalt der Strukturen, die ich gerne studiere, aufnehme und flexibel zu handhaben versuche für ein Theatersystem in Leipzig.

AUGUST EVERDING: Es gibt die beiden Theatersysteme und die schließen sich nicht aus. Ich kam auf diese Frage, weil heute morgen Kurt Veth über die Ausbildung bei Ihnen sagte: „Aber in den letzten Jahren haben wir dann auch von jungen Leuten unterrichten lassen, Ästhetik, Ethik, Philosophie. Das sagte er so entschuldigend, wir haben jetzt auch Ordentliches gelehrt in den letzten Jahren, und da merkte ich doch, daß es vorher vielleicht im Politischen enger gewesen sein muß.

TEBBE HARMS KLEEN: Ich will auf meinen ersten Theaterbesuch in Meiningen von Coburg aus zurückkommen. Kleiner Grenzverkehr. Da habe ich gedacht, diese Leute wollen ein westdeutsches Theater sehen, nicht weil das so gut ist oder weil es so tolle Inhalte vermittelt, sondern weil sie etwas die Grenze Überwindendes sehen wollen.

Ich habe damals drei Jahre gebraucht, um einen Gastspielaustausch zwischen Coburg und Meiningen zustande zu bringen. Die Funktionäre, die dabei eine Rolle gespielt haben, die Künstleragentur an der Spitze, haben aus drei gravierenden Gründen Widerstand geleistet: Erstens, weil es ganz ungehörig war, daß zwei Städte mit einer so reichen Theatertradition Verbindungen haben sollten. Traditionen sollten nicht weiter gepflegt werden. Zweitens sollten so grenznahe Städte nicht zusammenkommen. Drittens sollten die Künstler nicht zusammenkommen.

Wir haben „Marat“ in Meiningen gespielt, die Meininger haben die „Aula“ bei uns gespielt. Es waren zwei bewegende Abende, weil es zwei Stücke waren, die aus der Geschichte der beiden Staaten gesprochen haben.

Wenn wir heute von Austausch sprechen, dann können wir ihn innerhalb von drei Wochen realisieren. Mein Kollege Ernö Weil, der mir in Coburg nachgefolgt ist, hat das inzwischen getan. Ich habe das von Würzburg aus getan, weil es eine Städtepartnerschaft zwischen Würzburg und Suhl gibt und weil die Meininger das Suhler Bezirkstheater sind.

Wir haben dort in der Woche vor der Wahl gespielt, Thomas Bernhards „Vor dem Ruhestand“. Ich habe ausdrücklich erklären müssen, daß es

sich nicht um eine Wahlhilfe handelt. Wir haben mit jungen Leuten dort diskutiert. Auch das war wieder sehr bewegend. Sie wußten nicht, wer Thomas Bernhard ist. Sie wußten nicht, in welcher Art und Weise Thomas Bernhard politische Themen behandelt. Wir haben angekündigt, daß wir im Mai mit den „Sommergästen“ da sein werden. Das fanden Sie nicht so gut, Gorki, das ist ja der, der „Die Mutter“ geschrieben hat, dieser Politautor.

Wir haben die Meininger eingeladen, mit einem Stück an den Bayerischen Theatertagen in Würzburg teilzunehmen, das in Meiningen nicht mehr gespielt wird, weil es nach der politischen Wende uninteressant geworden ist, „die Diktatur des Gewissens“, eine Abrechnung mit dem Leninismus. Das ist für uns als historischer Moment sicherlich noch interessant. Ich denke, daß in dieser unmittelbaren Nachbarschaft über die kurze Grenze hinweg, sich das Zusammenkommen nicht nur der Theaterleute, sondern der Zuschauer realisiert. Bei dem ersten Gastspiel haben die Funktionäre den allergrößten Wert darauf gelegt zu betonen, dies sei ein einmaliger Austausch. Wir Künstler, auch der Meininger Intendantenkollege, haben immer wieder gesagt: Dies ist der Anfang einer Normalität, die dringend kommen muß.

AUGUST EVERDING: Die Attraktivität besteht jetzt nicht nur in der Novität. Sie sehen wirklich einen Anfang?

Herr Schitthelm, eine ganz andere Situation. Ich vergesse nicht den glücklichen Ausdruck bei Ihnen, als ich Sie nach den Verhältnissen in Berlin fragte und sie antworteten: „Gar kein Problem, ich hole mir die Schauspieler von drüben, ich hab' sogar eine Probebühne dort.“ Wie hat sich das so schnell vollzogen?

JÜRGEN SCHITTHELM: Das mit der Probebühne ist richtig, mit den Schauspielern nicht. Die Schauspieler kann ich mir theoretisch holen. Die zwei Tage haben mir sehr deutlich gezeigt, daß es noch viel zu früh ist, um uns hier gemeinsam in einem so großen Kreis zu überlegen, wie eine Kooperation aussieht, sondern erst einmal geht es darum, daß wir uns kennenlernen.

Sie haben unsere Theaterlandschaft nicht kennengelernt, weil sehr wenige reisen durften. Wir, die wir im Prinzip reisen durften, haben uns nicht für die Theaterlandschaft DDR interessiert, denn sonst hätten wir sie intensiv kennengelernt. Einzelne Kollegen haben sich darum

bemüht, aber insgesamt müssen wir sagen, wir konnten reisen, es war auch kein finanzielles Problem, und wir sind nicht gereist, es sein denn, wir waren eingeladen zu irgendeinem Gastspiel.

Das ist die Situation. Davon müssen wir ausgehen. Das heißt, wir müssen erst einmal sehen, wie wir zueinander kommen. Seit dem 9. November engagieren wir, ich sage wir, die bundesdeutschen Theater, aus der DDR alles, was bei uns fehlt, künstlerisches wie technisches Personal aus Verträgen heraus ohne Rücksicht auf Verluste. Wir haben von den Kollegen gehört, daß die Theater in der DDR ohnehin in personellen Schwierigkeiten sind. Wenn wir uns hier gemeinsam über Theaterstrukturen einer künftigen deutschen Theaterlandschaft unterhalten wollen, und als bundesdeutsche Theaterintendanten nicht bereit sind, keine Mitarbeiter aus DDR-Theatern zu engagieren, die dort unter Vertragsbruch weggehen, dann werden wir diese Struktur, diese Theaterlandschaft nicht erhalten können.

Wir machen es den künftigen Kulturpolitikern in der DDR sehr leicht, denn die werden dort mit Sicherheit nicht anders reagieren als unsere hier. Immer in Zeiten wirtschaftlicher Rezession haben wir uns sagen lassen müssen: Aber die Kindergärten und die Schulen und die Schwimmbäder sind wichtiger als eure Theater. Wenn wir zur personellen Auszehrung der DDR-Theater weiter so beitragen wie wir es zur Zeit tun, dann machen wir es den Kulturpolitikern sehr recht, denn die müssen gar nicht mehr entscheiden, ob sie Theater bestehen lassen oder nicht. Die werden nämlich vorher zerbrechen.

Wir haben gleich nach dem 9. November bei uns im Haus entschieden, wir engagieren keine Kollegen aus einem Theater der DDR, weder im technischen noch im künstlerischen Bereich.

Wir führen aber Gespräche, wir können uns vorstellen, daß wir Schauspieler aus dem Deutschen Theater, aus dem Gorki-Theater und anderen Theatern beschäftigen, wenn wir andererseits diesen Theatern Schauspieler unseres Ensembles zur Verfügung stellen. Das ist innerhalb der Stadt, da es die Wohnprobleme und auch im Ernstfall die Gagenprobleme nicht gibt, leichter.

Das Problem ist: Wir dürfen nicht beitragen zu der personellen Auszehrung. Da sehe ich im Augenblick die große Gefahr. Diese Solidarität bringen wir innerhalb der Bundesrepublik untereinander nicht auf. Nur

ist das auch etwas anderes. Ein Kollege, der ein Theater in der Bundesrepublik den Vertrag brechend verläßt, gefährdet damit das Theater in München oder Düsseldorf nicht.

AUGUST EVERDING: Sie wissen, ich habe das als Präsident des Deutschen Bühnenvereins als erstes erklärt, daß ich es nach dem 9. November für einen Vertragsbruch halte, wenn man geht. Ob sich die Theater bei der bekannten Solidarität daran halten, weiß ich natürlich nicht.

REINHOLD RÖTTGER: Herr Professor Everding, wir alle wissen, daß Sie über eine seherische Gabe verfügen. Als Sie über die Kontakte der Theater der DDR und der BRD gesprochen haben, haben Sie als erstes Hof und Plauen genannt. Das erste Gastspiel des Plauener Theaters in Hof ist schon am 4. Dezember zustande gekommen. Aus einer Trotzreaktion heraus, weil der Oberbürgermeister der Stadt Plauen dem Intendanten des Theaters in Plauen verboten hat, sich mit mir zu treffen, als ich mich angemeldet hatte.

Wir haben in der Zwischenzeit 12 Gastspiele vereinbart und auch schon sechs abgehalten. Wir haben für die Spielzeit 1991/92 einen Produktionsaustausch vereinbart. Das bedeutet, jedes Theater macht eine Produktion weniger, bespielt das Abo-System, die Freiverkaufsvorstellungen und Abstecher des jeweiligen anderen Theaters. Die Technik des eigenen Hauses übernimmt das Gastspiel. Auf diese Art und Weise, das könnte als Modellfall gelten, sparen wir Stunden in Werkstätten, Kosten, und es belebt die ganze Theatersituation.

Es ist sicher sehr interessant, daß die Plauer im nächsten Monat mit dem „Sarkophag“ zu uns kommen und wir mit „Lulu“ in Plauen sind. Wir sind mit „Lola Blau“ drüben gewesen, und einem Ballettabend.

Auf etwas möchte ich noch hinweisen: Der Intendant aus Plauen und ich haben vereinbart, niemanden vom jeweils anderen Theater zu engagieren, ohne daß wir beide uns darüber abgesprochen haben. Das wird auch so praktiziert. Im Moment ist die Nähe der beiden Städte auch sehr günstig. Mir ist jetzt kurzfristig der Schigolch in „Lulu“ ausgefallen, der Plauer Intendant hat es blitzschnell übernommen und spielt damit auch die Premiere.

Die Plauer haben viele alte Schauspieler, die mir fehlen. Ich habe für die nächste Spielzeit schon drei engagierte, weil sie frei sind. Wir haben

uns abgesprochen. Der Plauener Intendant, der nicht einen jungen Schauspieler mehr hat, bekommt jemanden aus meinem Ensemble. Das ist eine gute Zusammenarbeit.

ARNOLD PETERSEN: Ich bin irritiert in meinem Demokratieverständnis. Man schenkt hier einem Land die Freiheit und gleichzeitig schränkt man die Verfügungsfreiheit der Menschen dort ein. Ich kann mich doch nicht mit einem Kollegen darüber abstimmen, wer im nächsten Jahr oder in zwei Jahren als Schauspieler in den Westen gehen darf. Verträge soll man nicht brechen, das finde ich auch, aber man muß den jungen Leuten, die in der DDR Theater machen, auch die Möglichkeit eröffnen, daß sie in Köln Theater spielen können, was sie vielleicht schon seit zehn Jahren machen wollten. Man kann doch nicht jetzt schon wieder reglementieren. Das muß man doch den Leuten überlassen.

GERO HAMMER: Das ist auf den einfachen Punkt Kontraktbruch zu reduzieren und auf nichts anderes.

ARNOLD PETERSEN: Das ist ja in einem halben Jahr erledigt.

GERO HAMMER: In einem halben Jahr erledigt ist gut. Aber wenn Kollegen, die im Vertrag sind, von einem anderen Theater engagiert werden, deshalb wurde der Deutsche Bühnenverein unter anderem einmal gegründet, gilt das unter Theatern als keine akzeptable Verfahrensweise. Um nichts anderes geht es, alles andere ist selbstverständlich den Kollegen freigestellt.

JÜRGEN SCHITTHELM: Ich würde noch einen Schritt weitergehen wollen. Wenn es uns darum geht, und das ist ja bei uns im Augenblick allgemeines Gedankengut, daß wir sagen: „Wir sind für die Vereinigung der beiden deutschen Staaten“, dann sind wir doch als Theaterleute verpflichtet, uns darüber Gedanken zu machen, wie man die Theaterlandschaft DDR in diese Vereinigung hineinrettet.

Wenn heute zwei Theater vereinbaren, Schauspieler auszutauschen, dann halte ich das für einen sehr sinnvollen Weg. Ich kann mir nicht vorstellen, daß wir nach der Währungsunion sehr schnell eine Situation haben werden, in der Schauspieler aus der Bundesrepublik in der DDR beschäftigt werden können, weil das Gagengefälle so groß ist. Deshalb hoffe ich, daß man soviel wie möglich versucht, miteinander zu kooperieren. Ich habe tiefes menschliches Verständnis dafür, daß ein junger Mensch

nach ein paar Jahren des Eingemauertseins und der Ältere nach vielen Jahren jetzt einmal raus wollen, um andere Theater kennenzulernen und auch anders zu verdienen. Wenn wir das über einen Austausch ermöglichen und damit helfen, den Bestand der Ensembles in der DDR zu erhalten, dann halte ich das in dieser Situation für sehr wichtig.

Es geht nicht darum, daß wir wieder die erlangte Freizügigkeit einschränken wollen. Mit geht es darum, daß wir die Theaterlandschaft erhalten.

TEBBE HARMS KLEEN: Herr Petersen, mir geht es um solche Leute, die ihren Vertrag hinschmeißen und dann rüberkommen und dann engagiert werden wollen. Um solche Leute geht es hauptsächlich und nicht um Leute, die ganz legal in den Westen wollen, wenn Ihr Vertrag abgelaufen ist.

ARNOLD PETERSEN: Das ist ganz klar, Verträge sollen eingehalten werden. Aber ich bin dagegen, daß man sagt, „da muß eine Theaterlandschaft gerettet werden, und deshalb müssen die alle da bleiben“. Das geht einfach nicht. Die müssen die Freiheit haben, rüberzukommen, wenn sie rüberkommen wollen, sowie ihre Verträge abgelaufen sind. Die Leute müssen frei bestimmen können, wo sie hinwollen. Das meine ich damit.

Noch zur Frage nach dem politischen Unterricht: Die sollten wir nicht inquisitorisch stellen. Die Kollegen haben ja nichts dafür gekonnt, daß sie in jedem Unterricht auch ein Schulungsprogramm hatten. Bei uns gehen ja Künstler auch vor der Probe in die Kirche, ohne daß sie gleich Ketzer verbrennen. Das gehörte dort zum Leben dazu wie bei uns vielleicht der Religionsunterricht. Man sollte doch nicht bei jedem nach der politischen Schulung fragen. Ich würde mir manchmal wünschen, daß unsere Theaterleute mehr politischen „Instinkt“ hätten und nicht immer nur an ihre Gage denken.

FRITZ WENDRICH: Ich verstehe völlig Herrn Petersen, und ich verstehe auch Herrn Schitthelm. Was von unserer Seite gemeint ist, ist dieses „von heute auf morgen“. Was uns so in Bedrängnis gebracht hat, ist, daß ich am Montag erfahren habe, wer Dienstag nicht mehr da ist. Nur um diesen Punkt geht es. Es kann nicht um Einschränkungen von Freizügigkeit gehen. Ich möchte auf die Kontakte zurückkommen. Der Hessische Landtag hatte im März ein Wochenende lang alle Kunst- und

Kulturschaffenden der Stadt Weimar eingeladen mit der Möglichkeit, die hessische Kultur- und Kunstlandschaft zur Kenntnis zu nehmen und mit Fachkollegen ins Gespräch zu kommen. Es gab im vorigen Jahr ein thüringisches Theaterfest in Erfurt. Die DDR hat es nicht groß zur Kenntnis genommen, und es gibt ein hessisches Theaterfest. Wir haben die Festlegung getroffen, ab nächstem Jahr ein hessisch-thüringisches Theaterfest zu veranstalten. Diese Kontakte sind viel breitgefächelter, als wir das hier darstellen können. Wichtig ist, daß sich auch Politiker mit dem Theater beschäftigen.

Ich verstehe, daß wir vorrangig über Gastspiele reden. Das ist auch notwendig. Es interessiert aber mehr, wie wir den Austausch von geistig-wissenschaftlichen Potenzen zwischen Theatern fördern können. Mir wäre es wichtiger, atmosphärische Dinge zu übertragen, mit Dramaturgen ins Gespräch zu kommen, einen Gastregisseur oder ein Team einzuladen.

TEBBE HARMS KLEEN: Das, was Herr Rötger über Hof und Plauen gesagt hat, das gilt für Coburg und Meiningen, das gilt für Würzburg-Suhl-Meiningen. Das, was Herr Wendrich jetzt verlangt, daß die Theaterleute miteinander reden, daß die Musiker miteinander reden, das findet alles schon in sehr starkem Umfang statt. Es findet auch eine sehr starke Fluktuation des Publikums statt. Zwischen Würzburg und Meiningen sind es 120 km. Der obere Teil des Frankenlandes orientiert sich langsam nach Meiningen.

HORST MESALLA: Ich habe eine Frage zu den Vertragsfristen in der DDR. Wenn ich recht informiert bin, sind die Verträge in der DDR unbefristet. Innerhalb welcher Frist kann gekündigt werden? Unterhalb welcher Fristen ist es Vertragsbruch?

GERO HAMMER: Wir haben für das künstlerische Personal die Kündigungsfrist zum Ende der Spielzeit. Man muß bis zum 31. Oktober gekündigt haben, um für die nächste Spielzeit frei zu sein. Was andere am Theater-Tätige betrifft: 14-tägige Kündigungsfrist. Es sei denn, es gibt eine andere Festlegung im Vertrag.

CHRISTOPH SCHROTH: Wenn die Währungsunion auf uns zukommt, ist die Wettbewerbsfähigkeit der DDR-Theater nicht mehr gewährleistet. Wenn Sie Schauspieler in einem westdeutschen Theater sind, verdienen Sie etwa 3000 Mark, ein Schauspieler an einem ersten DDR-Provinztheater verdient 1500 Mark. Was hindert denn die Schau-

spieler – die Kunst geht nach Brot –, dorthin zu gehen, wo sie 3000 Mark bekommen? Das ist eine große Gefahr. In meinem Theater sind die Schauspieler nicht des Geldes wegen geblieben, sondern weil sie gern Theater gemacht haben, um einer Sache willen.

Das geht dann eines Tages verloren, die Moral hält sich nicht über Jahre. Das wäre ein Gegenstand, sich in einer kleineren Arbeitsgruppe beider Verbände zu verständigen, bevor die Währungsunion kommt, und bestimmte Prämissen zu formulieren, was wir zum Erhalt der Theaterensembles im gesamtdeutschen Raum für notwendig halten. Das ist nicht nur eine Frage der DDR.

KLAUS PIERWOSS: Ich möchte noch etwas zu dem Begriff des Arbeitsmarktes sagen, dem in seiner ganzen Widersprüchlichkeit nicht Rechnung getragen worden ist. Natürlich kommen jetzt Freiheiten auf die Theaterschaffenden zu, aber welcher Art sind die Freiheiten? Die Freiheiten des Marktes?

Wenn von Geben und Nehmen die Rede ist, wenn davon die Rede ist, daß man sich ähnlicher wird, daß Normalität einkehrt zwischen Systemen und Individuen in diesen Systemen, die sehr unterschiedlich gearbeitet haben, darf man diese Differenzen zwischen Übereinstimmung und Nichtübereinstimmung nicht verschweigen.

Das geht bis hin zu Fragen der ideologischen Ausbildung, die wir wirklich nicht auf diesem Blüm-Niveau diskutieren sollten, „Jesus lebt und Karl Marx ist tot“.

Es gab ja auch ein paar Theaterleute und auch Politiker, die diese Theaterlandschaft DDR nicht erst nach dem 9. November entdeckt haben. Die Frage ist, wie man miteinander umgeht und ob nicht durch die Freiheit des Marktes die Schleusen sehr weit geöffnet werden.

Wer paßt sich auf wessen Kosten an wen an? Die Theaterlandschaft wird sich sicher so, wie sie ist, nicht erhalten lassen. Die wird sich verändern. Die Frage ist aber doch, ob es nicht Möglichkeiten gibt, auch institutioneller und gesetzgeberischer Art, die progressiven Elemente des Systems, in dem wir arbeiten, zu kombinieren mit dem, was in der DDR über vier Jahrzehnte hin entstanden ist und was eine Geschichte hat, von der wir ja profitiert haben. Sonst hätten wir nicht so viele Kollegen eingeladen, bei uns zu arbeiten. Der Ausbildungssektor ist nur ein von vielen Faktoren, wo wir sagen, da haben die Besseres gemacht.

Ich möchte den Begriff des Marktes sehr infrage stellen, weil ich auch unsere Subventionen immer als Risikoprämie verstehe. Die Subventionen verpflichten auch unsere Theater immer wieder dazu, sich gegen den Markt zu verhalten. Ich weiß es nur von meinen Theaterbeobachtungen in der DDR und von der Zusammenarbeit mit DDR-Theaterleuten, daß es sehr viel gibt, was zu bewahren ist, was wir uns aneignen können und was man fortsetzen sollte. Meine Befürchtung ist, daß unter der Freiheit dieses Marktes allzu viel davon weggespült wird. Wir sollten versuchen, Gegenkräfte aufzubauen und vielleicht auch Regelungen zu treffen, die das Theater in der DDR mehr absichern.

AUGUST EVERDING: Herr Petersen, Sie tun der DDR sehr unrecht, wenn Sie die Politik so abwerten und vergleichen mit den doch sehr minimalen Kirchenbesuchen unserer Schauspieler. Die Politik ist ein essentieller Inhalt gewesen in der DDR. Auf einmal ist das alles nicht mehr. Ich will auch wissen, wo das geblieben ist. Das ist doch gelehrt worden, geglaubt oder nicht geglaubt worden, verteidigt oder bekämpft worden.

CHRISTOPH SCHROTH: Gott sei Dank war das so, wir können doch die Politik nicht aus der Kunst herauskatapultieren. Das ist doch seit der Antike so. Darüber brauchen wir wohl nicht zu reden. Wir wollen doch nicht plötzlich unpolitisches Theater machen.

AUGUST EVERDING: In Erinnerung an das Thema „Theaterkontakte nach der Wende“: Was wollen Sie bewahren, was muß geändert werden, was können wir Ihnen geben und sollten wir ändern?

WOLFGANG HAUSWALD: Darf ich am Ende doch ein wenig über Geld reden? Es gibt, wenn über die Ereignisse seit dem November ein Buch der guten Taten zu schreiben wäre, sehr viel zu berichten über großartige solidarische Haltungen von Theaterleuten der Bundesrepublik, die auf Gagen, Gastspielhonore, Hotelzimmerkosten verzichtet haben, um mit einer schönen Geste gegenüber der Bevölkerung des Landes aufzutreten und zu demonstrieren: „Wir gehören zusammen und bringen Kunst“. Manches wurde gestützt von der Stadt, vom Land, manches wurde auch nur durch das eigene Ensemble getragen.

Aber es gibt im Moment auch Tendenzen bei Vereinbarungen, die von einigen bundesdeutschen Städten kommen, von Gastspielagenturen, die DDR ein wenig als Billig-Land zu mißbrauchen, Preise zu drücken.

Wir Intendanten der DDR haben leider zu wenig die Fähigkeit, mit der pedantischen Genauigkeit eines betrieblichen Buchführers umzugehen. Ich würde Sie herzlich bitten, Ihren Verwaltungsdirektoren bei den künftigen Verhandlungen über die produktive Zusammenarbeit der Theater untereinander dieses Thema der Gleichberechtigung zweier Theaternationen nahezulegen. Sonst werden wir ein Partner, der mit dem hündischen Blick von unten nach oben auf seinen Großen Bruder schaut.

TEBBE HARMS KLEEN: Machen Sie sich nicht zu viele Sorgen in dieser Hinsicht. Ich glaube, daß die Kollegen Röttger, Weil und ich, die wir an der nordbayerisch-fränkischen Grenze sind, in den Gesprächen mit den Kollegen in Meiningen und Plauen sich sehr in acht nehmen vor dem, was Sie da an Übervorteilung oder Bevormundung befürchten. Ich habe das auch schon empfunden, wenn wir um Rat gebeten werden. Ich habe Hemmungen, guten Rat zu verkaufen, als sei ich schlauer.

Wenn ich in Meiningen im Büro sitze oder auf der Bühne arbeite, um eine Vorstellung einzurichten, spüre ich, daß wir da auch lernen können. Beispielsweise von der Einstellung einer technischen Mannschaft, wie sie in Meiningen arbeitet, oder von der Einstellung der Schauspieler. Wir können lernen von der vollkommenen Integration einer politischen Einstellung in die künstlerische Arbeit. Ich rede einer Politisierung des Theaters das Wort. Ich denke, gerade da können wir voneinander lernen.

JÜRGEN SCHITTHELM: Ich sehe die Entwicklung nicht so optimistisch wie es viele vielleicht tun, aus verschiedenen Gründen: Einmal ist es das Problem des Marktes. Es wäre ja in Ordnung, wenn es wirklich ein Markt wäre. Der Markt ist ausschließlich das Gebiet der Bundesrepublik, denn hier wird gut verdient. Wenn wir mit der Währungsunion drüben das gleiche Gagenniveau hätten, dann wäre es ein Markt. Dann gäbe es auch keine Probleme mit der Erhaltung der Theater. Nur dem ist nicht so. Sie dürfen eines nicht vergessen: Wir haben hier bei ungefähr 60 Mio Einwohnern derzeit 89 Stadt- oder Staatstheater und Landesbühnen, die DDR mit 16 Mio Einwohnern hat 69 dieser Theater. In Zeiten wirtschaftlicher Rezession sind bei uns immer die Fragen nach Schließung von Theatern aufgetaucht, sind Etats teilweise eingefroren und abgebaut worden. Davor sind wir in der Zukunft auch nicht sicher. In der DDR wird das nicht anders aussehen. Hier müssen wir uns gemeinsam Sorgen machen und konkrete Modelle entwickeln, wie wir den Politikern auf beiden Seiten begegnen können.

Ich sehe das Problem der Veränderung der Theaterregion ja nicht nur auf der Seite der DDR, sondern ich sehe das entlang der bisherigen Grenze. Alles, was da im Bereich von 50 oder 100 km entlang der Grenze liegt, wird in die Überlegungen der Politiker auf Seiten der DDR wie der Bundesrepublik einbezogen werden.

Das ist der Punkt, wo wir aus der Bundesrepublik den Kollegen in der DDR helfen können, weil wir mit diesem Kampf, mit diesen Auseinandersetzungen mit Politikern, Kulturpolitikern, Finanzpolitikern und Abgeordneten Ihnen einiges an Erfahrung voraus haben. Ich bin mir der Tatsache sicher: Die Politiker auf Ihrer Seite reagieren jetzt in der Situation genauso wie unsere. Da gibt es solche mit viel Verständnis, da gibt es Bornierte und Kleinkarierte, da ist jedes Reden umsonst, aber das müssen wir gemeinsam versuchen, und das schafft nie das betroffene Theater vor Ort. Das schafft man über den Verband. Das schafft man mit kollegialer Solidarität.

GERO HAMMER: Um bei Herrn Schitthelm anzuknüpfen, ich halte den Dialog mit den Politikern für etwas sehr Wichtiges. Ich denke nicht, daß die Politiker in der DDR genauso kleinkariert denken wie die in der BRD. Ich fürchte, sie denken kleinkariierter. Die im Augenblick in der DDR sich etablierende Regierungsallianz geht in der Mehrzahl von keiner kulturpolitischen Konzeption aus. Was das für den politischen Alltag bedeutet, wissen doch Theaterleute zur Genüge.

Was wollen wir uns bewahren? Ich denke, da kann man anknüpfen an das, was Christoph Schroth gesagt hat. Wir wollen uns natürlich unser kulturelles Selbstverständnis bewahren, unsere kulturelle Identität, die wir durch unsere Arbeit sehr wohl vorgewiesen haben. Wir wollen unsere Möglichkeiten nutzen, uns auch in Zukunft zu Problemen der Gesellschaft und der Welt mit unseren künstlerischen Mitteln zu verständigen und den Spielplan nicht nur nach den Einnahmen oder nach gerade über Europa schwappenden Modewellen zu machen.

Ich will zum Schluß von einem mich aktuell bedrückenden Erlebnis sprechen. Es gibt innerhalb West-Berlins eine Reihe von Kulturpolitikern, die die Auffassung vertreten, daß in dem sich vollziehenden Vereinigungsprozeß eine Stadt wie Potsdam zum Vorort von Berlin degradiert wird. Ich wehre mich im Augenblick energisch dagegen, die Eigenständigkeit, die diese Stadt bekommen hat, preiszugeben zugunsten einer solchen „Reichshauptstadt-Ideologie“.

AUGUST EVERDING: Kein Schlußwort, ein paar impressionistische Gedankensplitter: Ich habe immer wieder gespürt, daß Sie wissen, liebe Kollegen aus der DDR, daß Sie vieles gewinnen können, aber sich auch fürchten, vieles zu verlieren. Gestern sagte einer von Ihnen: „Wir brauchen die Mißstände der Bundesrepublik ja einfach nicht nachzumachen.“ Das erinnert mich an ein Gespräch mit Lech Walesa, der mir gesagt hat: „Es ist wunderbar für uns in Polen. Ihr habt uns alles das vorgelebt, was wir nicht machen sollen und was wir nicht machen werden.“ Hoffentlich behält er in der Geschichte recht.

Ich wünsche mir manchmal nach diesen zwei Tagen den schönen Zustand der Stunde Null. Sie brauchen bestimmte Dinge nicht zu machen. Wir können Ihnen vielleicht helfen, indem wir Ihnen sagen, wo wir falsche Fährten beschritten haben, auch in der Tarifpolitik. Was wir falsch gemacht haben, was Sie nicht nachmachen brauchen. Ich habe gehört und nicht vergessen: Ihr Theater hat Stunk gemacht. Der Intendant war als Agent der Staatsmacht im Theater gedacht, aber er wurde das Gegenteil. Alle ?

Die völlige Inkompetenz der neuen Gesprächspartner wurde bedauert. Passen Sie auf ! Das sind demokratisch gewählte Vertreter. Das ist unser System, in dem und mit dem wir leben müssen. Wenn ein Kulturausschuß völlig inkompetent ist, dann ist das immer noch der demokratisch gewählte Kulturausschuß. Mit dem muß ich zurande kommen, sonst bin ich kein Intendant. Ich halte das überhaupt nicht für Zensur, wenn ein Stadtratmitglied mir sagt: „Sie dürfen dieses Stück nicht spielen, setzen Sie das Stück ab.“ Das ist überhaupt keine Zensur. Warum soll der nicht eine eigene Meinung haben ? Solange ich das Recht habe, das Stück zu spielen. Und das Recht habe ich.

Wunderbar war Kurt Veths Erklärung, er erziehe nicht diskutierende, sondern handelnde Schauspieler. Die großen Defizite bei Solisten, Chören und Orchestern haben mich verwundert. Bilden Sie zu streng aus ? Lassen Sie zu viele durchfallen ? Haben Sie zu wenig Nachwuchs ? Sind zu wenige interessiert ? Melden sich zu wenig an ? Fragen, die für mich offen geblieben sind.

Eine Strukturveränderung ist notwendig, haben Sie gesagt. Beeindruckt hat mich, weil ich völlig anders denke, aber jetzt umdenken muß, das leidenschaftliche Plädoyer von Adolf Dresen für das Laienspiel.

Es bleiben auch Fragen offen. Ich hätte es herrlich dramatisch gefunden, wenn einer nach 40 Jahren realem Sozialismus, unter dem er gelitten, aber unter dem er doch auch gelebt und angedient und gedient hat, wenn er den auch mal toll gefunden hätte. Aber das ist wohl vorbei. Diese Diskussion muß aber noch geführt werden. Das können wir nicht einfach beiseite schieben.

Dieses Symposium soll mit dazu beitragen, künftige kontinuierliche Arbeitsbeziehungen zwischen den Partnern in der DDR und der Bundesrepublik aufzubauen.

TEILNEHMERLISTE

Symposion

DDR

Intendant Helmut Bläss, Elbe-Saale-Bühnen Wittenberg / Bernburg
Direktor Dr. Peter Cassier, Direktion für Theater und Orchester, Berlin
Dr. Cornelia Dümcke, Hochschule für Ökonomie, Berlin
Dr. Anja Eisner, Chefdramaturgin, Landestheater Eisenach
Intendant Gero Hammer, Hans-Otto-Theater Potsdam
Intendant Wolfgang Hauswald, Leipziger Schauspiel
Intendant Albert Hetterle, Maxim-Gorki-Theater Berlin
Bärbel Jaksch, Dramaturgin, Berliner Ensemble
Prof. Dr. Eckart Kröplin, Chefdramaturg, Staatsoper Dresden
Siegfried Matthus, Komponist, Komische Oper Berlin
Jörg Mihan, Dramaturg, Berliner Ensemble
Harald Müller, Verlag Autorenkollegium, Berlin
Intendant Prof. Dr. Werner Rackwitz, Komische Oper Berlin
Intendant Prof. Günter Rimkus, Deutsche Staatsoper Berlin
Intendant Dr. Fritz Rödel, Volksbühne Berlin
Prof. Dr. Rolf Rohmer, Theaterhochschule „Hans Otto“, Leipzig
Dr. Sabine Scharlau, Abt. Kultur, Magistrat Berlin / DDR
Christoph Schroth, Regisseur, Berliner Ensemble
Prof. Peter Schroth, Regisseur, Hochschule für Schauspielkunst
„Ernst Busch“, Berlin
Wolfgang Schuch, Chefdramaturg, henschel SCHAUSPIEL, Berlin
Prof. Dr. Ernst Schumacher, Theaterwissenschaftler, Berlin
Karin Spaeth, Deutscher Bühnenbund der DDR, Berlin
Stellvertretender Intendant Rolf Stiska, Deutsche Staatsoper, Berlin
Klaus Tews, Theater der Stadt Schwedt, Vorsitzender des
Verbandes der Theaterschaffenden der DDR
Rektor Prof. Kurt Veth, Hochschule für Schauspielkunst
„Ernst Busch“, Berlin
Rüdiger Volkmer, Verband der Theaterschaffenden der DDR, Berlin
Generalintendant Fritz Wendrich, Deutsches Nationaltheater, Weimar

BRD

Direktor Dieter Angermann, Deutscher Bühnerverein, Köln
Intendant Dr. Erdmut Christian August, Osnabrück
Intendant Ludwig Baum, Gelsenkirchen
Intendant Thomas Bayer, Lüneburg
Intendant Günther Beelitz, Bayer. Staatsschauspiel, München
Intendant Dr. Manfred Beilharz, Kassel
Intendant Manfred Berben, Pforzheim
Intendant Dr. Dirk Böttger, Bremerhaven
Dr. Karlheinz Braun, Verlag der Autoren, Frankfurt/M.
Intendant Friedrich Bremer, Paderborn
Intendant Heiner Bruns, Bielefeld
Generalintendant Dr. Volker Canaris, Schauspiel Düsseldorf
Generalintendant Dr. Volkmар Clauß, Kiel
Thomas Delekat, Redakteur DIE DEUTSCHE BÜHNE, Köln
Beigeordneter, Bernd Dieckmann, Landeshauptstadt Düsseldorf
Generalintendant a.D. Prof. Hans-Peter Doll, Stuttgart
Adolf Dresen, Regisseur, Hamburg
Verwaltungsdirektor Erich Dünnwald, Bremer Theater
Geschäftsf. Direktor Horst Eckey, Deutsche Oper Berlin
Sigrid Eißfeller, Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin
Oberstadtdirektor Rainer Faulhaber, Lüneburg
Generalintendant Horst Fechner, Dortmund
Intendant Pavel Fieber, Ulm
Generalintendant Holk Freytag, Wuppertal
Generalintendant Prof. Götz Friedrich, Deutsche Oper Berlin
Intendant Dr. Fritzdieter Gerhards, Oberhausen
Generalintendant Hans Häckermann, Oldenburg
Intendant Herbert Hauck, Castrop-Rauxel
Mattias Henneberger, Deutscher Oper Berlin, Mitarbeiter der
Theaterleitung
Intendant Hannes Houska, Koblenz
Intendant Ulrich Khuon, Konstanz
Intendant Dr. Tebbe Harms Kleen, Würzburg
Intendant Gerhard Klingenberg, Renaissance-Theater Berlin
Rechtsanwalt Ingo Kretzschmar, Berlin
Generalintendant Mario Krüger, Braunschweig
Intendant Bernd Leifeld, Tübingen
Intendant Claus Leininger, Wiesbaden
Dipl. Kulturwissenschaftler Knut Lennartz,
Deutscher Bühnerverein, Köln
Intendant Pierre Léon, Hildesheim
Intendant Dr. Frieder Lorenz, Baden-Baden

Intendant Prof. Dr. Hellmuth Matiasek, Staatstheater am
 Gärtnerplatz München
 Generalintendant Burkhard Mauer, Nürnberg
 Generalintendant Dr. Horst Mesalla, Schleswig
 Intendant Dr. Rolf P. Parchwitz, Bruchsal
 Direktor Rolf Paulin, Thalia-Theater, Hamburg
 Generalintendant Arnold Petersen, Mannheim
 Intendant Dr. Klaus Pierwoß, Köln
 Generalintendant Tobias Richter, Bremen
 Rechtsanwalt Freimut Richter-Hansen, Deutscher Bühnerverein, Köln
 Ministerialdirigent Dr. Waldemar Ritter, Bonn
 Gereon Röckrath, Staatsoper Hamburg, Persönlicher Referent der
 Geschäftsführung
 Stadtrat Heinrich Peter Rose, Gelsenkirchen
 Intendant Reinhold Röttger, Hof
 Wolfgang Ruf, Pressereferent und Redakteur, DIE DEUTSCHE
 BÜHNE, Köln
 Intendant Dr. Günther Rühle, Schauspiel Frankfurt
 Intendant Walter Ruppel, Ohnsorg-Theater Hamburg
 Direktor Jürgen Schitthelm, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin
 Rechtsanwalt Uwe Schmitz-Gielsdorf, Deutscher Bühnerverein, Köln
 Künstler. Gesamtleiter Prof. Manfred Schnabel, Theater Essen
 Intendant a.D. Gerhard Schröder, Hamburg
 Assessor Klaus Siekmann, Hamburg
 Intendant Hermann Treusch, Freie Volksbühne Berlin
 Intendant Ernö Weil, Coburg
 Rechtsanwalt Dr. Gustav Wiedemann, Hamburg

Gäste

Direktor Frank Baumbauer, Theater Basel
 Geschäftsführer Dr. Jan Erhardt, Verband Deutscher Bühnerverleger
 e.V., Berlin
 Prof. Cornel Franz, Hochschule für Musik, München
 Dr. Rolf Dünnwald, Deutsche Orchestervereinigung, Hamburg
 Präsident Patrick Guinand, SYNDEAC, Paris
 Hans Herdlein, Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Hamburg
 Frau Hilary-Bartnett, British Council, Berlin
 Dr. Krista Jussenhoven, PROJEKT, Theater & Medien Verlag, Köln
 Dr. Matanovic, Kulturreferent, Ständige Vertretung der BRD,
 Berlin / DDR
 Kulturattaché Dr. Bruno Mocci, Italienische Botschaft Bonn
 Dr. Maria Müller-Sommer, Verband Deutscher Bühnerverleger,
 Berlin

Angela Röhl, Litag Theaterverlag Bremen
Dietmar N. Schmidt, Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit NRW,
Wuppertal
Wolfgang Timäus, Alkor-Edition Kassel GmbH
Steffen Weihe, Verlag Felix Bloch Erben, Berlin

