

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN
BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER

SYMPOSION

EUROPÄISCHES THEATER –
SCHLAGWORT ODER REALITÄT?

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band VI

EUROPÄISCHES THEATER –
SCHLAGWORT ODER REALITÄT?

Ein Symposium des Deutschen Bühnenvereins
Bundesverband deutscher Theater

am 22. Juni 1992 in Bonn

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band VI
Köln 1992

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

Vorbemerkung	5
---------------------	---

Begrüßung	7
------------------	---

Intendant Dr. Dieter Görne

Staatsschauspiel Dresden

Mitglied des Präsidiums des Deutschen Bühnenvereins

Intendant Dr. Manfred Beilharz

Schauspiel Bonn

Europäische Kultur – Einheit in Vielfalt	9
---	---

Ministerialdirektor a.D.: Dr. Barthold Witte

Bonn

Podiumsdiskussion I	19
---------------------	----

**Der Anteil der Theater an den politischen Veränderungen
in Deutschland und Europa**

Michael Bogdanov

Direktor, English Shakespeare Company, London

Istvan Eörsi

Dramatiker, Budapest

Dr. Dieter Görne

Intendant, Staatsschauspiel Dresden

Jerzy Koenig
Theaterpublizist, Warschau

Seite

Ulrich Roloff-Momin
Senator für kulturelle Angelegenheiten, Berlin

Moderation: *Dr. Klaus Bednarz*
Westdeutscher Rundfunk, Köln

Podiumsdiskussion II

51

**Unterschiede im Theaterverständnis in Ost- und Westeuropa –
Theater der Regionen, Theater der Nationen –
ein Beitrag zur europäischen Identität?**

Günther Beelitz
Intendant, Bayerisches Staatsschauspiel München

Daniel Benoin
Direktor, Comedie de Saint-Etienne

Felix Demichev
Direktor, Stanislawski-Theater Moskau

Dr. Busso Diekamp
Kulturdezernent der Stadt Mönchengladbach

Jerzy Grzegorzewski
Direktor, Studio Theater Warschau

Erik Vós
Direktor, Appeltheater Den Haag

Moderation: *Karola Sommerer*
Mitteldeutscher Rundfunk, Leipzig

VORBEMERKUNG

Am 22. Juni 1992 hatte der Deutsche Bühnenverein – Bundesverband deutscher Theater zu einem Symposium „Europäisches Theater – Schlagwort oder Realität?“ nach Bonn eingeladen. Zur gleichen Zeit veranstaltete dort das Bonner Schauspiel seine erste Bonner Biennale mit Theatergastspielen aus 16 europäischen Ländern. Die Theater, die sich hier mit neuen Stücken von Autoren ihrer Länder vorstellten, haben eindrucksvoll den formalen und inhaltlichen Reichtum europäischen Theaters wiedergegeben. Viele dieser Gastspiele kamen aus Ländern, die in den letzten Jahren beispiellose politische Veränderungen erfahren haben. Es sind die Länder des einstigen Ostblocks, die sich auf den schweren Weg von einer Diktatur zur Demokratie begeben haben. Die Theater hatten oftmals entscheidenden Anteil an den politischen Veränderungen, und sie sind es, die heute ebenso kritisch die Entwicklung der noch jungen, oft gefährdeten Demokratie in ihren Ländern begleiten.

Auch die Länder Westeuropas sehen sich neuen Herausforderungen gegenüber. Die Länder der europäischen Gemeinschaft haben sich auf eine politische und wirtschaftliche Union verständigt. Was bedeutet dieser Einigungsprozeß für die Kultur? Was prägt europäische Kultur? Was bringen die Regionen und Nationen mit ihren gewachsenen kulturellen Eigenheiten in die europäische Kultur ein? Bedroht ein wiedererwachter Nationalismus auch in der Kultur das gemeinsame europäische Haus? Können wir überhaupt von einem europäischen Theater reden, wo sind dessen Gemeinsamkeiten und dessen Wurzeln? Intendanten, Regisseure und Theaterpolitiker aus sieben europäischen Ländern suchten in zwei Gesprächsrunden dieses Symposions Antworten auf diese Fragen. Sie waren sich bewußt, daß es ohne das Mitwirken der Kultur keine europäische Einigung geben wird.

Der vorliegende Band dokumentiert die Gesprächsrunden sowie den einleitenden Beitrag von Barthold Witte in gekürzter Form.

Köln, im November 1992

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN

Bundesverband deutscher Theater

Der Vorstand

Rolf Bolwin

BEGRÜSSUNG

Dr. Dieter Görne

Meine sehr verehrten Damen, meine Herren, ich habe die Ehre und die Freude, Sie namens des Deutschen Bühnenvereins sehr herzlich in diesem schönen Saal willkommen heißen zu dürfen. Herr Professor Everding, der Präsident des Deutschen Bühnenvereins, hätte dies ganz ohne Zweifel sehr gerne selbst getan, aber er inszeniert gerade im Ausland. Ich freue mich, daß ich Sie alle begrüßen kann und, mit einer einzigen Ausnahme, auch alle angekündigten Gäste. Die Ausnahme ist Herr Dr. Milan Uhde aus der Tschechoslowakei. Der bewegten politischen Entwicklung in seinem Lande ist es geschuldet, daß er sich leider außerstande sieht, hier zu sein. Ich freue mich, daß Herr Jerzy Grzegorzewski, Künstlerischer Direktor des Studio Theaters Warschau an seiner Stelle mit uns in der zweiten Diskussionsrunde streiten wird.

Deutschland, die Bundesrepublik Deutschland befindet sich in einer außerordentlich komplizierten und an Irrungen und Wirrungen wahrhaft reichen Entwicklungsphase. Das bringt für gewöhnlich die Gefahr mit sich, daß man, was man selbst erlebt, für das Wesentlichste in der Welt hält. Es scheint mir deshalb um so wichtiger, daß sich der Deutsche Bühnenverein entschlossen hat, nicht über uns, sondern über Europa zu sprechen, über „Europäisches Theater“ – nachfragend, ob dieser Begriff „Schlagwort oder Realität“ sei. Ich denke, die Debatte darüber wird sich als gewinnbringend für alle Beteiligten erweisen, auch für uns deutsche Theaterleute. Vladimir Oganov hat darauf hingewiesen, daß wir verlernt haben, das andere, nicht Eigene zu begreifen. „Wir verloren“, sagt er, „die Freude am Erkennen des Neuen und Unbekannten und erzogen uns zur Mißachtung fremder Erfahrungen, seien sie aus dem Westen oder seien sie aus dem Osten.“ Ich meine, es gilt, diese Freude am Erkennen – und zwar des Fremden und des Eigenen – gerade heute über allen Tageszeitgeist hinweg mit Nachdruck zu bewahren, bei Strafe des Untergangs. Die Verantwortung des Theaters als „moralische Anstalt“ ist in ganz besonderem Maße gefragt, weil – wie Schiller sehr wohl wußte – das Theater in faszinierender Weise vermag, einen herrlichen „Zuwachs an Mut und Erfahrung“ zu vermitteln, und ein wenig Mut und Erfahrung haben wir alle nötig. Möge also die europäische Kultur, das europäische Theater gerade dies leisten. Lassen Sie uns über mögliche Wege zu diesem Ziel streitbar beraten.

Daß wir dies an einem Ort tun, der gerade eine Biennale mit zeitgenössischer Kunst ausrichtet, scheint mir ein gutes Omen zu sein, und ich freue mich, daß der für diese Biennale Verantwortliche, Herrn Intendant Dr. Beilharz, jetzt ebenfalls ein paar Worte zu Ihnen sagen will. Seien Sie uns auf's Herzlichste willkommen.

Dr. Manfred Beilharz

Meine Damen und Herren, ich freue mich, daß Sie die Gelegenheit wahrgenommen haben, bei dieser Biennale über das Europäische Theater über die europäische Kultur – „Schlagwort oder Realität?“ zu reden und das nicht im abstrakten Raum, sondern veranschaulicht durch den Gegenstand, über den Sie sich auseinandersetzen. Da ich nicht davon ausgehen kann, daß Sie alle schon die ganze Biennale über in Bonn waren, kurz einige Fakten: Wir haben vom 18. bis zum 28. Juni 1992 19 Ensembles aus ganz Europa mit 33 Veranstaltungen zu Gast. Es sind ausschließlich Werke zeitgenössischer Autoren und wir haben hier auf dem Terrain dieser Stadt 36 Autoren aus allen Teilen Europas zu Gast. Und was das wesentlichste ist, wir machen nicht in erster Linie ein Festival, das sich durch die interessante Aufführung auszeichnen soll, obwohl es nicht wenige davon gibt, sondern das Zentrum ist der Autor, der hier ist, der sich nicht nur in Form von Aufführungen präsentiert, sondern auch in Form von Symposien und Gesprächen. Das Internationale Theaterinstitut hat gestern ein zweitägiges Symposium dieser Art veranstaltet. Wir waren vom ersten Tag an total ausverkauft, Karten gibt es immer nur dann, wenn reservierte Karten nicht abgeholt werden. Ich wünsche Ihnen einen guten Verlauf dieses Symposiums.

Europäische Kultur – Einheit in Vielfalt

Über Europas Kultur, über Einheit und Vielfalt europäischer Kulturen zu reden, heißt in so sachkundigem Kreise eigentlich Eulen nach Athen tragen. Dessen war ich mir wohl bewußt, als ich mich auf dieses Thema vorbereitet habe. Dann fiel mir aber ein, daß der Name Europa, wenn man der Schwab'schen Sammlung der Sagen des klassischen Altertums glauben darf, einen ganz bestimmten, personenbezogenen Ursprung hat. Es handelte sich um eine sehr schöne und sehr kluge phönizische Prinzessin namens Europa, die sich, wie das der alte Schwab in seiner Sagensammlung in etwas altfränkischer Sprache berichtet, mit ihren Gespielinnen auf einer blühenden Wiese tummelte, als Zeus in Gestalt eines Stiers einbrach und sie über das Meer hinweg nach Griechenland entführte, wo er die Entführte, ich vermute, zunächst einmal herzte und liebte, aber dann deponierte. Seither gilt Europa als der Name für den Kontinent, zu dem Griechenland gehört. Die Geschichte hat es ja in sich, im Grunde ist nämlich unser Thema Vielfalt und Einheit in ihr vorgeprägt. Da begegnen sich das Morgenland, die Levante und das griechische Abendland, da begegnen sich männliches Ungetüm und weibliche zarte Klugheit. Sie vereinen sich, aber zugleich bleiben sie identifizierbare klar umschriebene Personen mit ihrem je eigenen Schicksal. Einheit und Vielfalt sind also schon in der sagenhaften Gründungsgeschichte des Kontinents Europa angelegt.

Das ist lange her, das heutige Europa hat nicht nur zu tun mit dem Mittelmeer, es breitet sich weit aus. Es ist zwar immer noch ein Anhängsel an dem riesigen eurasischen Kontinentalblock, aber es reicht vom Nordkap bis zur Türkei, von Gibraltar bis an den Ural und, kulturell gesehen, eigentlich darüber hinaus, denn wer wollte die Russen dies- und jenseits des Ural kulturell voneinander scheiden? Dieses Europa steht am Beginn eines neuen Abschnitts seiner Geschichte. Und das ist das Resultat der großen Veränderungen, die sich vor unseren Augen entwickeln. Die Teilung des Kontinents, Resultat des 2. Weltkrieges und der Hitlerherrschaft, in Einflußspären zweier Weltmächte und damit zweier Herrschaftssysteme ist mit dem Zusammenbruch des Kommunismus überwunden, damit zugleich auch die Teilung Deutschlands. Und als diese überwunden war, war wiederum eine dafür wichtige Voraussetzung erfüllt, daß auch Europas Teilung zu Ende gehen konnte.

Zum anderen begibt sich die Europäische Gemeinschaft, die einstmals als eine Wirtschaftsunion von sechs Staaten relativ bescheiden und auf einem eher kulturfremden Felde begann, trotz aller Hindernisse, siehe Dänemark, auf den Weg zur Europäischen Union von zunächst bald 15 und sicher auf mittlere und lange Sicht noch mehr Mitgliedsstaaten, und zwar nicht nur mit einem gemeinsamen Markt, mit einer gemeinsamen Währung, mit einer zunehmend sich entwickelnden gemeinsamen Außen- und Sicherheitspolitik, sondern auch mit Ansätzen für eine gemeinsame Kultur- und Bildungspolitik. Das ist in der öffentlichen Debatte leider nicht so recht sichtbar geworden: Zum ersten Mal befinden sich in dem Vertragsentwurf über die Europäische Union Artikel über diese gemeinsame Kultur- und Bildungspolitik. Die Europäische Gemeinschaft, bisher zunächst ein wirtschaftliches, dann in Grenzen auch ein politisches Phänomen, die ihre kulturellen Aktivitäten außerordentlich begrenzt hat und bisher eigentlich ein wenig außerhalb des Gesetzes, außerhalb der vertraglichen Ermächtigungen betrieben hat, bekommt damit eine rechtliche Grundlage für eine europäische Kulturpolitik. Und das vor dem Hintergrund eines Europas, das nicht mehr wie zu den Gründungszeiten der Europäischen Gemeinschaft in zwei Blöcke geteilt ist. Es wird wohl noch im Laufe dieses Jahrzehntes dazu kommen, daß nicht nur die Schweiz, Österreich, Schweden, womöglich auch Norwegen der Gemeinschaft beitreten, sondern ebenso Polen, Ungarn und die beiden Nachfolgestaaten der Tschechoslowakei. Es ist aber kein Zufall, daß an den beiden Verträgen über die Wirtschaftsunion und die politische Union sich nun auch Widerstand festmacht, wie das Referendum in Dänemark offengelegt hat, wie die öffentliche Diskussion auch hierzulande zeigt. Denn es findet jetzt der qualitative Sprung statt von einer Zweckgemeinschaft in etwas, was man künftig doch den europäischen Staat zu nennen sich anschicken wird, ein Sprung, von der Vielfalt der Nationalstaaten in die Einheit Europas, diese verstanden nicht nur als politische, nicht nur als wirtschaftliche, sondern auch als kulturelle Qualität. Und dabei wird niemand von außerhalb Europas helfen. Weder werden die Amerikaner, die über lange Zeit hinweg die westeuropäische Integration gefördert hatten noch wird der bisher große Gegner Kommunismus ein Förderer Europas sein. Nein, unser Kontinent muß in der einer Lage, in der nicht mehr andere über Europa entscheiden und in es keinen gemeinsamen Gegner mehr gibt, aus eigener Kraft seine Gestalt für das 21. Jahrhundert finden.

Das ist leichter gesagt als getan. Denn erkennbar ist, daß der Weg zur europäischen Einigung mit hohen Hindernissen gepflastert ist. Zum einen drohen nach dem Wegfall der harten kommunistischen Herrschaft in Mittel- und Osteuropa dort gewaltsame Konflikte um nationale Selbstbestimmung, um nationale Minderheiten. Sie drohen gar überhand zu nehmen, ohne daß sie steuerbar wären. Die Hilflosigkeit, mit der wir alle den Bürgerkrieg, den Völkerkrieg in Jugoslawien, in unseren Gedanken begleiten, ist dafür nur ein schreckliches Beispiel.

Zum zweiten stellt sich heraus, sowohl in Deutschland beim Zusammenwachsen der beiden Teile als auch in ganz Europa, daß der Umbau der vom Kommunismus hinterlassenen Ordnungen in Politik, Wirtschaft und Kultur länger dauert als erwartet, und daß er nicht ohne schmerzhaftes Einschnitte möglich ist. Herr Görne könnte aus seiner eigenen Erfahrung aus Dresden dazu gewiß einiges beitragen, obwohl er mir vorhin freimütig mitgeteilt hat, daß die Lage seines Hauses relativ gesichert ist, sicherer jedenfalls als die vieler anderer Theater. Die Tatsache, daß die Regierungen des sogenannten realen Sozialismus in ihrem Bemühen, die Völker für sich zu gewinnen, außerordentlich viel in das Kulturleben ihrer Länder investiert haben, bedeutet auch, daß eine Erbschaft hinterlassen wurde, die außerordentlich schwer wiegt und die in einen solchen Umbau ohne Schäden einzubeziehen, eine außerordentlich schwer zu lösende Aufgabe darstellt, dies vor dem Hintergrund knapper öffentlicher Finanzen allüberall. Da ist die Lage in der früheren DDR angesichts der Tatsache, daß dort aus dem westlichen Teil des Landes eine umfangreiche Soforthilfe zustande kam, immerhin sehr viel leichter als die Lage unserer Kollegen und Freunde in Ungarn, Rußland, Bulgarien oder in anderen Ländern des früheren Warschauer Pakts.

Und drittens: Während wir uns darüber freuen, daß der Ausbau der Europäischen Einigung zunächst einmal unter den 12 EG-Mitgliedern fortschreitet, müssen wir auch sehen, daß diese im Westen entstehende, sich nach Osten hin in den kommenden Jahren ausbreitende Europäische Union unter einem schweren Demokratiedefizit leidet. Hier stellt sich ja nicht nur die Frage, ob das Europäische Parlament das letzte Wort hat, wie sich das für eine parlamentarische Demokratie gehört und wie es bis jetzt ja nur unter großen Einschränkungen der Fall ist, auch wenn hier die Verträge von Maastricht die eine oder andere Ver-

besserung bringen. Die Problemlage reicht noch tiefer. Vor unseren Augen entsteht so etwas wie der Europäische Staat, aber worauf er sich wirklich gründet, nämlich auf Menschen- und Bürgerrechte, auf die Freiheit des Einzelnen und ihren Schutz, das ist in diesem entstehenden Staat nicht kodifiziert, nicht Gegenstand verfassungsgemäßer Regelungen, wie wir das von unserem Grundgesetz, der erfolgreichsten Verfassung Deutscher Geschichte zum Glück gewohnt sind. In dieser sehr widersprüchlichen Lage muß sich Europa um so mehr auf sich selbst besinnen, also zunächst auf die Fundamente seiner Gemeinsamkeit.

Was sind denn eigentlich diese Fundamente? Ist es wirklich so, daß die Entwicklung eines gemeinsamen Marktes und die damit verbundene, hoffentlich für alle geltende Wohlstandsmehrung schon das Ziel an sich ist? Das kann ja wohl nicht sein! Wichtig ist gewiß, daß naturverträglicher Wohlstand weiter wächst, nicht zuletzt auch deshalb, weil Europa Pflichten in der Welt hat, die es zu erfüllen gilt, vor allem gegenüber dem Süden dieser Welt. Aber das reicht nicht aus. Hinzu tritt das politische Interesse an einer stabilen freiheitsverträglichen Friedensordnung. Man kann nicht hoch genug schätzen, daß es in Europa bis zum Ausbruch des jüngsten Balkankrieges fast 45 Jahre lang einen Zustand des Friedens gegeben hat. Aber auch Frieden ist nicht alles, sowenig wie Wohlstand. Eigentliches Fundament Europas ist am Ende weder Sicherheit noch Wohlstand, es ist seine Kultur. Diese Kultur, in zweieinhalb Jahrtausenden erwachsen, ist ein historisch unvergleichliches Ensemble von Kunst, Philosophie, Religion, wissenschaftlicher Erkenntnis. Ich benutze den Begriff Kultur hier im weiteren Sinn des Wortes, etwa so, wie das Jakob Burckhardt getan hat, für den Sitte und Religion ganz selbstverständlich ebenso wie Philosophie und Sprache zur Kultur gehörten. Diese europäische Kultur, gegründet auf das antike, das christliche, das jüdische Erbe, verändert durch das Mittelalter, neu begründet in Renaissance, Reformation und Aufklärung, wirkte seit Kolumbus in die ganzen Welt. Mir ist unvergeßlich, wie ich vor zwei Jahren in Australien in einem Gespräch mit deutsch-jüdischen Emigranten, die durch Hitler dorthin vertrieben worden waren, alten Damen und Herren heute, ihr Selbstbewußtsein erfuhr, als einer von ihnen sagte: „Ja, wir haben ein gutes Stück Kultur aus Europa in diesen fernen Kontinent gebracht“. Ich weiß wohl, daß es am 500. Jahrestag des Auszuges von Kolumbus in die Neue Welt auch viel Kritisches zu

sagen gilt über diese europäische Expansion. Aber Faktum ist, daß Europa auch seine Kultur über die Welt verbreitet hat und daß diese Markierungen nicht mehr weggedacht werden können. Das bedeutet übrigens auch, daß Europa geographisch nur schwer abgrenzbar ist, obgleich es doch für jedermann faßbar und erlebbar ist.

Der Urgrund dieses Europa, definiert durch seine Kultur, was ist das eigentlich? Ich denke, es ist die Idee und die Praxis der selbständigen Persönlichkeit und ihrer an Grundwerten gebundenen Freiheit. Das klingt ein wenig pathetisch. Und ich beeile mich sofort, hinzuzufügen, daß es sich um eine stets gefährdete Freiheit handelt. Europa ist ja nicht nur der Kontinent, in dem diese Idee entwickelt wurde, auf dem also zuerst Autoren von Bühnenstücken als Personen sichtbar werden, in dem zuerst Maler oder Bildhauer als Personen aus ihren Werken heraustreten und sichtbar werden, was es in den anderen Hochkulturen nicht gegeben hat. Zugleich ist Europa auch der Kontinent, auf dem die schwersten Gefährdungen dieser Freiheit, nämlich die beiden totalitären Regime dieses Jahrhunderts, entstanden sind, ihr Unwesen getrieben haben und nur mit Hilfe von außen überwunden werden konnten. Es ist also nicht so, als ob Menschen- und Bürgerrechte ein selbstverständlicher und unverlierbarer Besitz seien. Sie müssen stets neu errungen werden. Aber es bleibt doch wahr, dieses oft totgesagte, in der großen Katastrophe des Jahres 1945 fast nicht mehr sichtbar gewesene Europa lebt wieder sehr kräftig aus diesem Urgrund, der Idee und Praxis der persönlichen Freiheit, der individuellen Autonomie, die an Grundwerte gebunden ist.

Diese Freiheit bedeutet vielerlei, auch und nicht zuletzt Vielfalt und Veränderlichkeit. Nur da, wo Vielfalt ist, ist Freiheit konkret. Nur da, wo Veränderlichkeit besteht, wo Veränderung möglich ist, wird Freiheit wirklich genutzt. Sie prägt sich aus in Vielfalt und Veränderlichkeit der Weltansichten, der Stile, der Gesellschaft. Ich halte es nicht für einen Zufall, daß es in Europa seit der Durchsetzung des modernen Freizeitbegriffs in der Realität, seit der Französischen Revolution, keinen dominanten Leitstil mehr gibt, daß seither stattdessen der Pluralismus der Stile gilt. Schon zur Goethezeit läßt sich zeigen, daß die Vielfalt der Stile an die Stelle der bis dahin herrschenden Dominanz jeweils eines Leitstils getreten war, in den bildenden Künsten, in den darstellenden Künsten, in der Literatur, im Theater, auch in der Musik. Solche Vielfalt kennzeichnet einen Kontinent der Freiheit.

Das gilt nun in zweierlei Weise. Auf der einen Seite ist typisch für Europa und seine Vielfalt die Bildung von sich untereinander unterscheidenden Nationen. Sie sind von unterschiedlicher Gestalt im einzelnen, zusammengesetzt aus den Elementen Kultur, Sprache, Geschichte, Staat. Nicht immer sind alle Elemente vorhanden. Es gibt die Kulturnationen wie die Staatsnationen, Begriffe, die der deutsche Historiker Friedrich Meinecke geprägt hat. Aber stets werden Nationen von denen, die sich zu ihnen rechnen, die zu ihnen gehören und gehören wollen, erfahren als ein wesentliches Stück ihrer eigenen Identität über die Person hinaus. Das geschieht im einzelnen sehr verschieden: Das Element des Staates fehlt zuweilen. In sich sind auch die Nationen keineswegs homogen. Die meisten sind vielmehr durch Regionalismus geprägt. Wir sehen selbst in den vom römischen Recht und seiner Tradition des Zentralismus geprägten Staaten, wie Großbritannien, Frankreich, Italien und Spanien, wie dort der Regionalismus wieder eine gerade auch kulturelle Kraft gewinnt. Man spricht darum heute wieder von einem Europa der Regionen, das, wie manche glauben, gar an die Stelle des Europas der Nationen treten werde. Ich bin da aber vorsichtig. Sicher ist aber, daß diese Regionen an prägender Kraft in den letzten Jahrzehnten eher gewonnen als verloren haben. Es ist also die europäische Vielfalt eine horizontale wie eine vertikale Vielfalt, ein Pluralismus der Stile, der Ausdrucksformen der gesellschaftlichen Strukturen auf der einen Seite und ein Pluralismus der Nationen und Regionen auf der anderen Seite.

Europas Schöpferkraft lebt aus dieser horizontalen wie vertikalen Vielfalt. Sie bleibt freilich stets gefährdet durch den Umschlag in Feindschaft, ja in blutigen Konflikt zwischen Klassen, Rassen oder Nationen. Wer von uns geglaubt hat, wir hätten die Ära des Rassenkampfes und des Klassenkampfes überwunden und seien damit in eine Ära des dauerhaften Friedens für Europa eingetreten, so wie Immanuel Kant es sich in seiner Utopie vom immerwährenden Frieden zwischen miteinander lebenden Nationen und Staaten vorgestellt hatte, der hat sich in den letzten Jahren durch die nachbarschaftliche Erfahrung nicht nur im ehemaligen Jugoslawien eines anderen belehren lassen müssen.

Auch künftig wird es solche Konflikte als Möglichkeit geben. Es bleibt Aufgabe der Politik, wenn immer möglich, dafür Vorsorge zu treffen, daß sie gar nicht erst entstehen können, und, wo sie entstehen, über-

wunden werden können. Und trotzdem, Europas Einheit in Vielfalt, die aus der Idee der Freiheit folgt, dieses künftige Europa kann und muß auf diesem Urgrund kultureller Schöpferkraft bauen. Wir sind auf dem Wege zur politischen und wirtschaftlichen Union aller Glieder der Europäischen Gemeinschaft. Aber diese politische und wirtschaftliche Integration erhält erst wirklichen Sinn durch ihre geistig-kulturelle Grundlegung, eben aus dem Geist der Freiheit und aus der Spannung zwischen Einheit und Vielfalt. Es ist damit zugleich auch klar, daß der Integration Grenzen gesetzt sind, kulturelle Grenzen. Wer wollte denn die Nationen und Regionen vereinheitlichen? Grenzen gibt es auch in anderen Bereichen. Europa muß ebenso in seiner politisch-wirtschaftlichen Konstruktion darauf achten, daß das, was gemeinsam notwendig zu tun ist, gemeinsam geschieht, daß aber die Vielfalt erhalten bleibt. Das ist die Grundidee des Föderalismus, auf der die europäischen Verträge bauen.

Unentbehrlich, gerade um diese Vielfalt und damit die Schöpferkraft nicht nur zu erhalten, sondern auch zu mehren, sind die kulturellen Freiheiten. Im Katalog der Grund- und Freiheitsrechte des Einzelnen stehen diese kulturellen Freiheiten an hervorragender Stelle, die Freiheit der Kunst und der Information, der Lehre, der Forschung und auch die Freiheit der grenzüberschreitenden menschlichen Begegnung. Wir haben diese Freiheiten gerade angesichts der diktatorisch-bürokratischen Strukturen des sogenannten realen Sozialismus besonders schätzen lernen können. Es ist gerade die Verneinung dieser Freiheiten gewesen, mit der sich der sogenannte reale Sozialismus selbst das Grab geschaufelt hat. Dafür zeugen Vorgeschichte und Ablauf der friedlichen demokratischen Revolution von 1989/90. Es genügt Namen zu nennen, Namen, die auch in diesem Kreise hohen Klang haben: Dinesco in Rumänien, Havel in der Tschechoslowakei, Ungarns Präsident Göncz oder Schetow, der Staatspräsident in Bulgarien. Sie alle sind intellektuelle Persönlichkeiten, die das gesprochene und geschriebene Wort als ihre friedliche Waffe gebraucht haben, die dafür Unterdrückung und Leiden hinnehmen mußten, die aber Zeugen dafür sind, wie die friedliche Sprengkraft dieser Freiheiten den realen Sozialismus überwunden hat.

Daß als Ergebnis jetzt vielfach Intellektuelle in Mittel- und Osteuropa regieren, eine in Deutschland eher ungewohnte Vorstellung, ist vielleicht nicht so wichtig. Aber wichtig ist die Erkenntnis, daß vor allem

die Forderung nach Geistesfreiheit die kommunistisch-bürokratischen Diktaturen zum Einsturz gebracht hat. Und wer sich an die Entwicklungen, etwa auf der iberischen Halbinsel in Spanien und in Portugal erinnert, die Mitte der 70er Jahre ebenfalls zur friedlichen demokratischen Veränderung in diesen Ländern geführt haben, der weiß, daß ähnliches für Spanien und Portugal galt und gilt.

Europäische Kulturpolitik sind darum besonders große Aufgaben gestellt. Ich sehe drei Ziele einer solchen Politik, die es bisher erst in Umrissen und Ansätzen gibt, die aber dringlich nötig ist. Erstes Ziel: Es geht darum, Europa als den Kontinent der Freiheit fest in den Köpfen und Herzen der Bürger zu verankern. Wohlstand und Sicherheit allein werden das nicht bewirken. Das europäische Bewußtseinsdefizit, daß ja eine Hauptursache der Schwierigkeiten ist, in denen sich die Verträge von Maastricht befinden, kann nach meiner festen Überzeugung nur überwunden werden, wenn eine europäische Kulturpolitik nicht nur den Begriff, sondern auch die Realität der Freiheit fest in den Köpfen und Herzen der Bürger Europas verankert.

Zweites Ziel: Europas Vielfalt muß gestärkt werden. Eine europäische Kulturpolitik darf nicht einfach integrieren oder harmonisieren. Es gibt zwar Dinge, bei denen Integration und Harmonisierung sehr nötig ist. Denken Sie an das Recht auf geistiges Eigentum, denken Sie an die Mehrwertsteuerproblematik und andere sehr praktische Dinge. Aber eine europäische Kulturpolitik muß aufpassen, daß sie anders als die politische und die wirtschaftliche Europapolitik nicht den Akzent allein auf solche Integration und Harmonisierung legt, sondern daß sie gleichzeitig Europas Vielfalt fördert und stützt. Das ist nicht nur der Pluralismus von Stil und Ausdruck, sondern dazu gehören vor allem die Kulturen und Sprachen der kleineren Völker und der Minderheiten, die vor den nivellierenden Tendenzen des Medienzeitalters geschützt werden müssen. Wir sind als Deutsche ja ein ziemlich dicker Brocken in diesem Europa und haben uns deshalb besonders zu vergegenwärtigen, daß die Mehrzahl der Europäer in kleineren Ländern lebt, sich in zahlenmäßig kleineren Kulturen zuhause fühlt. Eine besondere Aufgabe europäischer Kulturpolitik ist es deshalb, gerade diese kleineren Länder und Kulturen in ihrer Identität nicht protektionistisch abzuschotten, wohl aber im friedlichen Wettbewerb zu stützen und zu fördern. Man gehe einmal in die kleineren Nachbarländer Deutschlands, um dort

bestätigt zu finden, daß die Angst vor dem Verlust ihrer kulturellen Identität im Zuge der europäischen Integration eines der wichtigsten Motive für die verbreitete Verneinung der Verträge von Maastricht ist.

Drittes Ziel: Eine europäische Kulturpolitik hat die Aufgabe, den demokratisch unerläßlichen Zugang aller zur eigenen Kultur wie ebenso zu fremden, auch zu außereuropäischen Kulturen zu öffnen und zu sichern. Kultur für alle, das darf auch auf europäischer Ebene keine Theorie bleiben, sondern muß in die Praxis der Politik übersetzt werden.

Diese drei Ziele sind sicher nicht leicht zu erreichen. Nötig ist, daß viele Beteiligte zusammenwirken. Ihre Zahl ist groß. Da sind zum einen die staatlichen Institutionen auf der europäischen Ebene, also neben der europäischen Gemeinschaft der Europarat und die sich entwickelnden Strukturen der KSZE. Dazu treten aber natürliche und vor allem die Institutionen auf der nationalen und regionalen Ebene, auf der ja das Hauptgewicht der Kulturpolitik weiterhin liegen wird. Sie müssen zusammenwirken. In dieses Zusammenwirken müssen zum anderen mit gleichem Recht die nichtstaatlichen, die freien Zusammenschlüsse von kulturell Tätigen einbezogen werden. Der Deutsche Bühnenverein und seine europäischen Partner sind dafür ein Beispiel. Unentbehrlich ist besonders die Rolle der Medien. Bei aller Kritik an ihnen, die mir als Kulturpolitiker und gelernten Journalisten wohl vertraut ist, müssen wir ebenso sehen, daß die gedruckten und die elektronischen Medien ein unentbehrlicher Teil unseres täglichen Lebens sind. Er kann denn auch positiv genutzt werden, also nicht nur für den Einheitsbrei irgendwelcher Fernsehserien, sondern auch für die Verbreitung kultureller Vielfalt. Meine Hoffnung ist zum Beispiel, daß der neu gegründete deutsch-französische, für eine europäische Trägerschaft offene Fernseh-Kulturkanal trotz seines schwierigen Startes einen wichtigen Beitrag hierzu leisten wird. Aber vor allem kommt es auf die Künstler und Kunstvermittler selbst an, auf die Denker und Forscher. Sie dürfen nicht nur Objekt europäischer Kulturpolitik sein, sie müssen ihr Subjekt werden. Es ist schon ganz bemerkenswert, was etwa der europäische Zusammenschluß einiger bedeutender Film- und Fernsehpersönlichkeiten zustande gebracht hat, um so etwas wie eine europäische Film- und Fernsehlandschaft ins Leben zu setzen. Die Rettung von Babelsberg als Standort von Film- und Fernsehproduktionen, die, wie zu hof-

fen ist, jetzt zustande kommen wird, wäre ohne den Einsatz dieses europäischen Zusammenschlusses, nicht möglich gewesen.

Lassen Sie mich zum Schluß doch auch als einer, der selbst öfter auf der Bühne steht, freilich nicht auf den Brettern, die die Welt bedeuten, etwas zum Theater sagen. Denn das Theater spiegelt und fördert Einheit und Vielfalt Europas in besonderer Weise. Herr Beilharz führt uns das hier in Bonn in diesen Tagen mit der Biennale sehr erfolgreich und vielfältig vor. Das Theater lebt sowohl aus dem die Nationen verbindenden Geiste der individuellen Freiheit, das ist das Individuum des Schauspielers, als auch aus den Unterschieden nationaler Tradition und Sprache. Beides gehört zusammen. Und vielleicht noch wichtiger: Das Theater erreicht die Herzen und Köpfe der Menschen wirksamer als jedes technische Medium. Mir kommt es erstaunlich vor, daß seine Autoren, jedenfalls in Deutschland, Europa als Thema bisher kaum entdeckt haben. Mag sein, daß dies daran liegt, daß, wie ja auch in dem anderen Welttheater, der Politik nämlich, Konflikte und Dramatik sehr viel leichter darstellbar sind als Eintracht und fließende Prozesse, die man von Tag zu Tag kaum zu erkennen vermag. Das gilt selbst für die bildende Kunst. Vor Jahren ist einmal der Versuch unternommen worden, in einer deutsch-russischen Gemäldeausstellung den Frieden sichtbar zu machen. Die eindrucksvollsten Exponate waren diejenigen, die den Krieg in seiner ganzen Abscheulichkeit zeigten. Mir ist also das Problem, ein solches Thema wie Europa auf die Bühne zu bringen, sehr wohl bewußt. Gleichwohl möchte ich die Hoffnung ausdrücken, daß auch das Theater für sich Europa als Thema entdecken werde.

PODIUMSDISKUSSION I

Der Anteil der Theater an den politischen Veränderungen in Deutschland und Europa

KLAUS BEDNARZ: Meine Damen und Herren, ich begrüße Sie sehr herzlich zur ersten Podiumsdiskussion des Symposiums unter dem Titel „Europäisches Theater – Schlagwort oder Realität?“ Einer Podiumsdiskussion, für die die Veranstalter den Titel gewählt haben „Der Anteil der Theater an den politischen Veränderungen in Deutschland und Europa“. Darüber wird, sowohl retrospektiv als auch was den Ist-Zustand und mögliche Perspektiven angeht, mit Sicherheit viel zu sagen sein. Und die, die es tun sollen und mit Sicherheit auch tun werden, möchte ich Ihnen gern vorstellen. Istvan Eörsi kommt aus Ungarn, ist Dramatiker, schreibt hinreißende Prosa, Kurzgeschichten, Essays, Satiren, deren Helden so irgendwo angesiedelt sind zwischen Don Quijote und Schwejk und auf deutsch ist wohl am ehesten im Moment, und ich will hier ganz bewußt Schleichwerbung machen, ein Bändchen mit kurzen, sehr feinen Skizzen mit dem Titel „Ich fing die Fliege beim Minister“ erhältlich. Eines seiner Stücke ist an der Schaubühne in Berlin gespielt worden. Er war Teilnehmer am ungarischen Aufstand in Budapest und war zu acht Jahren Gefängnis verurteilt, ist 1960 nach vier Jahren vorzeitig entlassen worden. Er hat, dies ist vielleicht auch ganz wichtig, nicht nur über Georg Lukács gearbeitet, sondern hat dessen wichtigsten Spätwerke nicht ins Deutsche, sondern ins Ungarische übersetzt, denn Georg Lukács schrieb ja auf deutsch. Neben ihm Prof. Ulrich Roloff-Momin, daß er gekommen ist, freut mich besonders, denn er hat im Moment doch Turbulenzen in Berlin. Ulrich Roloff-Momin ist gelernter Jurist, war 13 Jahre lang Direktor der Hochschule für Künste in Berlin und ist jetzt Senator für kulturelle Angelegenheiten, ein sicher nicht ganz einfacher Job in dieser ehemals gespaltenen und nach meinem Eindruck sich immer mehr spaltenden Stadt. Michael Bogdanov, Engländer, russischer Name, Direktor der Shakespeare Companie in London und das würde ich ihn auch ganz gern fragen, deutschlandgeschädigt oder nicht? Er war ja immerhin Intendant des Schauspielhauses in Hamburg und hat den Deutschen Theaterbetrieb lustvoll oder leidvoll erfahren, aber dazu wird er sicher auch noch etwas sagen können. Dieter Görne ist Intendant des Staatsschauspiels Dresden, wie es offiziell heißt. Ein Theater, das schon lange vor der Wende Aufmerksamkeit weit über Dresden hinaus, nicht nur in der damaligen DDR, sondern auch in der Bundesrepublik erregt hat. Ich

erinnere mich noch an ein Gastspiel in Köln, das uns faszinierende Einblicke in die Dresdner Landschaft vermittelt hat, und ich glaube, er wird einiges sehr Kompetentes zur Frage, welchen Anteil das Theater an den politischen Veränderungen in Deutschland hatte, sagen können. Jerzy Koenig kommt aus Warschau. Er ist in doppelter Hinsicht ein Kollege von mir. Er ist Theaterwissenschaftler und arbeitet beim Fernsehen. Jerzy Koenig war lange Jahre Chefredakteur der kulturellen Monatszeitschrift Dialog, hat die Theaterwissenschaft in Polen mitaufgebaut und ist heute beim polnischen Fernsehen Leiter einer Abteilung, die sich Fernsehtheater nennt, etwas, was wir in dieser Form zumindest als Spartenbezeichnung in unserem Fernsbereich nicht haben. Bevor wir auf die Frage kommen, welchen Anteil das Theater an den politischen Veränderungen in Deutschland und Europa hatte, sollten wir doch die Chance nutzen, von den Vertretern, die von jenseits der Elbe kommen, ein paar Worte über die aktuelle Situation der Theater in dem Land oder dem Landesteil, aus dem sie kommen, zu hören. Denn das eine sind alles schöne Gedankengebäude und Theorien über das Theater und über Europa und das andere ist die Realität, die ja auch nach Brot geht und auf der eigentlich jede Diskussion über Perspektiven des Theaters in Europa aufzubauen hat.

Jerzy Koenig, wie ist die Situation des Theaters in Polen, welches sind seine Probleme, welches seine Perspektiven?

JERZY KOENIG: Also vielen Dank, wir sind noch nicht verloren. Das ist nicht unser größtes Glück, denn ich glaube doch, etwas sollte verloren gehen. Das größte Problem, das wir haben ist, daß wir uns in einer Umgestaltung befinden. Etwas stirbt, aber es wird nicht bis zum Ende gestorben und etwas soll geboren werden und es wurde noch nicht bis zum Ende geboren. Also, das kleine Kind macht großen Lärm, aber das gibt es nicht. Und mit dem Alten, den Trümmern, haben wir viele, viele Probleme. Eines davon ist das Problem des Kulturministeriums. Wir wurden daran gewöhnt, daß die größte Klugheit von der Sonne unseres Lebens, vom Kulturministerium kam. Das war niemals so, aber man glaubt das bis heute, daß alles von dort kommen wird, die Klugheit und auch das Geld. Das Geld kommt nicht und die Klugheit, die gab es niemals. Das ist eines unserer vielen Probleme.

Das zweite Problem: Wir haben 72 Theater. Wir meinten immer, es gibt viel zuviele Theater. Bisher haben wir leider nur ein Theater geschlossen, doch die Kosten der Schließung waren viel größer als die Kosten für den

Betrieb des Theaters. Andere Probleme: Wir haben Europa niemals verlassen, obwohl wir niemals von Europa getrennt wurden. Der Osten hat uns getrennt und der Westen versuchte uns auch, als ein nicht gut geborenes Kind zu begreifen. Aber ich glaube und ich hoffe, und das ist meine größte Hoffnung, daß im künftigen Europa alle gemeinsam sein werden, daß wir ohne Paß über die Grenze gehen und ein gemeinsames Geld haben. Aber ich hoffe doch, daß wir uns keine europäische Küche einrichten, sondern daß es eine italienische, eine spanische, eine schwedische Küche gibt, auch eine polnische, auch eine deutsche und daß wir auch die europäische Kultur nicht zusammendrehen wie ein Zuckerbonbon. In einem Punkt sind wir in einer viel besseren Lage als z. B. Österreich. Wir haben eine Sprache, die niemand versteht. In diesem Bereich werden die Großmächte aus Europa nicht so leicht zu uns eindringen, obwohl wir es immer erhoffen, vielleicht kommen sie doch und teilen uns nochmals Polen, das vierte oder sechste mal, aber sie kommen nicht und die wollen es nicht teilen. Kurz gesagt, das ist es, was wir haben. Für eine Verklärung der Vergangenheit, wie manche es tun, gibt es aber keinen Grund. Man muß nichts bedauern, was damals geschah. Jetzt hat man zu wenig Geld, aber die Geldfragen sind nicht die größten Fragen. Man soll die Künstler nicht hindern, das zu machen, was sie machen möchten. Aber die Künstler sollten nicht sagen, daß das wichtigste und das einzige Problem die Geldfrage sei. Ich möchte nicht sagen, daß man Theater ohne Geld betreiben kann. Aber auch der Überfluß von Geld, das habe ich in einigen Staaten Europas bemerkt, ist für das Theater nicht immer hilfreich.

KLAUS BEDNARZ: Jerzy Koenig, gestatten Sie mir eine Nachfrage. Sie sind in einer, wie ich finde, sehr noblen Weise über die ökonomischen Probleme nicht hinweggegangen, aber haben Sie sehr großzügig beurteilt. Ich höre immer wieder von meinen Freunden aus Polen, aus dem Kulturbereich, daß etwa doch viele Theater vor dem Ruin stehen, daß eine Reihe von Inszenierungen nicht herausgebracht werden können, daß Schauspieler über Monate hinweg keine Gagen bekommen, sind das alles falsche Berichte oder ist das nur die Larmoyanz der Künstler, die früher in einem kulturell substituierten Staat gut aufgehoben waren?

JERZY KOENIG: Daß die Schauspieler ihre Gagen nicht bekommen, das stimmt nicht. Daß es an Geld für neue Inszenierungen fehlt, das stimmt. Aber Geldmangel gibt es nicht nur, weil das Kulturministerium nichts gibt, sondern wir müssen es lernen, aus anderen Quellen Geld zu

bekommen. Die Frage des Geldes sollte eigentlich ein ganz separates Problem sein. Meiner Meinung nach ist das eine moralische Frage, woher kommt das Geld? Von der ganzen Gesellschaft, von der Nation und wer verteilt das? Einige Beamte? Sie können mich fragen, was ist wichtiger, das Theater oder das Krankenhaus? Ich bin in einem Alter, wo ich über das Sterben nachdenke. Ich möchte in einem Krankenhaus sterben, wo man mich annimmt, wo man das Geld hat. Das Theater ist sehr wichtig. Aber die ökonomischen Probleme sind, glaube ich, nicht die wichtigsten. Viel wichtiger ist, daß das Theater in der letzten Zeit eine ungeheure große Konkurrenz bekommen hat. Man kann kein Theater betreiben, wenn man so ein großartiges Theater im Parlament oder in der Regierung hat. Dort wird so hervorragend gespielt. Wir hatten einmal eine Nachtübertragung einer Parlamentssitzung. Das war ein Shakespearisches Drama und eine komödiantische Farce, ein Drama und fast auch eine Tragödie, wie sie sich kein Dramatiker ausdenken könnte. In dieser Konkurrenz können wir uns kein Cabaret mehr leisten, keine Farce, keine Komödie. Das ist viel schlimmer als die Bezahlung. Und nochmals, was das Geld anbetrifft, es gibt zwei Seiten dieses Problems. Das ist das Problem, ob die Schauspieler oder Schriftsteller oder die Regisseure genug Geld bekommen und die zweite Seite ist die Kommerzialisierung. In beiden Fällen spricht man über das Geld und das Geld bestimmt, was auf der Bühne vorgehen soll, das zweite ist ein wenig gefährlich. Man sollte über das Geld, wie es die Gentlemen sagen, nicht sprechen, aber man spricht erst dann nicht, wenn man genug davon hat. Und wir haben nicht genug.

ISTVAN EÖRSI: Ich fürchte, diese Situation in Ungarn ist ziemlich ähnlich. Früher hat der Staat Zensur und Geld gegeben, jetzt gibt es weder Zensur noch Geld. Zweitens aber gibt es eine große Ratlosigkeit. Jetzt ist die Freiheit ausgebrochen, was können wir mit der Freiheit anfangen? Früher war alles geregelt. Wir kannten genau unsere Grenzen, jetzt sind die Grenzen irgendwie verschwommen. Jetzt entdecken wir, daß unsere früheren Vermutungen, es gibt einen Pöbel und es gibt noch anständige Menschen, absolut falsch war. In Diktaturen gibt es nur einen Pöbel, in der Demokratie gibt es mehrere Pöbel. Das ist eine Erfahrung, die wir noch gar nicht aufarbeiten konnten. In Ungarn war früher das Theater ein Ort, wo man noch Wahrheit öffentlich hören konnte. Jetzt strömt die Wahrheit von überall, aber natürlich auch die Lüge von überall. Die Leute, die früher ins Theater gegangen sind, weil sie die Wahrheit hören wollten, gehen deshalb nicht mehr ins Theater. Das ist natürlich gut. Heute muß das Theater nicht

nur die Wahrheit sagen, sondern es sollte auch gut sein. Aber ein Theater kann nur gut sein, wenn es seine Aufgaben genau sieht. Und es gibt eine sehr große Verwirrung. Ich arbeite am Theater in Kaposvar, einem sehr guten Theater. Früher war es noch besser, weil wir unsere Aufgaben besser gesehen haben. Jetzt hatten wir unseren Saisonschluß und der Direktor hat zu meiner größten Überraschung gesagt, jetzt müssen wir auf einmal entdecken, daß wir ein linkes Theater sind. Wir waren nur in Opposition zu einer quasi linken Gesellschaft und jetzt, wo Nationalismus und Rassismus sich so frei entwickeln können, stellt sich heraus, daß unser Standpunkt immer ein linker war, ein linker bürgerlicher. Aber, was in Ungarn noch sehr problematisch ist, da gibt es eine Tendenz seitens der Regierung, einen neuen Parteienstaat aufzubauen. Das heißt, man will die Kontrolle über die Presse, die Theater, über Banken, über die Justiz. Alles will man umbauen. Alles will man jetzt durch die Regierung kontrollieren. Das hat im Theaterleben folgenreiche Konsequenzen. Zum Beispiel wurde ein Mensch zum Direktor des Nationaltheaters ernannt, der ein allgemein anerkannter Nichtfachmann ist. Er war ein Theaterkritiker, der das Theater nur vom Zuschauerraum kannte und jetzt wurde er Direktor und hat mehrere Häuser. Und es gibt eine Tendenz, das Theater mit populistisch-nationalistischen Inhalten zu füllen und alles, was nicht nationalistisch-populistisch ist, als nicht ungarisch abzustempeln. Das ist eine Gefahr. Aber noch können Leute, die andere Anschauungen haben und die eine größere europäische Tradition fortsetzen wollen, frei arbeiten. Aber schon in der Diskussion über Fernsehen und Rundfunk sind Beschränkungen stark zu spüren. Rundfunk und Fernsehen soll, wie man jetzt offiziell sagt, eine nationale Angelegenheit sein. National ist nur der, der mit der Regierung einverstanden ist. Die Leute, die sich nicht als Nationalisten fühlen, sind nicht Mitglieder der Nation. Das ist sehr schwierig und das wird vielleicht auch noch schwerere Konsequenzen haben.

KLAUS BEDNARZ: Auch an Sie die Nachfrage, die zwar profan scheinen mag, aber doch für viele existentiell ist. Herr Koenig hat gesagt, entgegen vielen Berichten im Ausland gibt es in Polen noch kein Theatersterben. Sterben in Ungarn schon Theater aus ökonomischen Gründen?

ISTVAN EÖRSI: Nein bis jetzt nicht. Früher wurden die professionellen Theater vom Staat unterstützt. Jetzt haben die Städte das übernommen und bis jetzt sind die Theater auf dem finanziellen Niveau, wie sie es auch früher genossen haben. Aber das fordert Opfer. Man muß neue Finanzierungsquellen suchen, und ich glaube auch, es kann nicht angehen, daß Ungarn

sein Gesundheitswesen so unglaublich vernachlässigt, während es den Theatern viel, viel besser geht. Ich weiß nicht, was für Quellen man erschließen müßte. Man müßte natürlich auch weiterhin staatliche und kommunale Unterstützung haben, aber ich bin ganz sicher, daß man mehr private Finanzierungsmöglichkeiten finden muß, um das Theater auf dem jetzigen Niveau weiterbetreiben zu können.

KLAUS BEDNARZ: Dieter Görne, Sie kommen aus Deutschland, aber einem Teil Deutschlands, der für viele von uns weiter entfernt erscheint, als er de facto geographisch ist. Ihr Staatsschauspiel ist, wie wir gehört haben, noch in einer vergleichbar guten Situation. Aber wie sieht denn die Situation sonst in dem Teil Deutschlands aus, der früher die DDR war?

DIETER GÖRNE: Die Bedingungen, unter denen wir bis 1989 gearbeitet haben, waren doch bei aller Unterschiedlichkeit in Polen, Ungarn und der DDR in etwa die gleichen, wobei wir in der DDR arbeitenden Theaterleute immer das Gefühl hatten, in Ungarn oder in Polen gehe es vergleichsweise liberal und freizügig zu. Für mich überraschend ist, daß die Bilder sich auch im Detail zu gleichen scheinen, daß wirklich die Probleme dieselben sind. Ich muß zunächst einmal davor warnen, das Theater in der ehemaligen DDR und nun in den fünf neuen Bundesländern betreffend, davon auszugehen, es gäbe „das“ Theater. Denn in Wirklichkeit ist die Situation von Ort zu Ort, von Ensemble zu Ensemble, von Kommune zu Kommune unterschiedlich. Bis 1989 durften wir uns in dem Glauben wiegen, unentbehrlich zu sein und eine unmittelbare politische Wirkung zu besitzen. Nach 1989 müssen wir lernen, daß man uns scheinbar für entbehrlich hält. Die Situation ist dadurch gekennzeichnet, daß eine relativ große Verunsicherung eingetreten ist – zunächst im Hinblick auf die Themen und Inhalte, mit denen ein Theater sich seinem Publikum gegenüber zu profilieren hat. Diese Inhalte müssen neu gefunden und neu definiert werden. Zum zweiten (das ist ein aktuelles Problem und es beginnt sich zu verschärfen): Es muß das Geld da sein, diese Inhalte dann auch künstlerisch realisieren zu können. Und drittens müssen Besucher kommen, die das alles sehen wollen.

Das gefährlichste in unserer gegenwärtigen Situation scheint mir zu sein, daß die Debatte vorrangig über Materielles, über Finanzielles geführt wird. Das, was die Suche nach Inhalten, Themen, Stücken, Autoren und ihre Interpretation anlangt, droht, in den Hintergrund zu geraten. Es sind berechtigt Bestrebungen im Gange, die Finanzen auf ein Maß zu bringen, das

dem schmalen Budget des Staates, der Kommunen und des Landes entspricht und das in aller Regel schon die Grenzen dessen erreicht, was für die Existenz eines Theaters unentbehrlich ist. Und wir haben schon erste Fälle, wo – meiner Meinung nach – Entscheidungen getroffen wurden, ohne gründliche Abwägung aller inhaltlichen Fragen – zum Beispiel: Welche Stellung hat das Theater in der Region? Was kann es leisten, was leistet es nicht? Wo könnten Ersatzlösungen gefunden werden oder nicht? Jetzt werden Entscheidungen vor allem unter rein fiskalischen Gesichtspunkten getroffen, unter Druck, vorschnell und auf der Basis von Mehrheiten, deren Qualifikation mindestens partiell bezweifelt werden muß. Ich glaube, alle Theaterleute in den fünf neuen Bundesländern begreifen, daß auch im Bereich von Kunst und Kultur nicht alles so bleiben kann wie es war. Das ist gewiß, was dies aber praktisch für Konsequenzen haben wird oder kann – darüber gehen die Meinungen derzeit noch ganz erheblich auseinander.

KLAUS BEDNARZ: Auch an Sie die Nachfrage. Sehen Sie auf dem Gebiet der ehemaligen DDR eine Art Theatersterben voraus?

DIETER GÖRNE: Was die Schließung einzelner Ensembles anlangt, beginnt es. Was den Erhalt einer Kulturlandschaft insgesamt betrifft, hoffe ich, läßt sich ernsthafter Schaden vermeiden. Über Mittel und Wege, dies zu leisten, also zu sparen und gleichzeitig doch noch dieses ungemein reizvolle und die Region seit Jahrhunderten auszeichnende dichte Netz der Möglichkeiten theatralischer Begegnung zwischen Künstlern und Publikum zu erhalten, wird man streiten müssen. Ich hoffe, ein „Theatersterben“ können wir gemeinsam verhindern.

KLAUS BEDNARZ: Ich möchte Ihr Stichwort aufnehmen und die Frage der Inhalte, die Frage der Selbstbestimmung des Theaters stellen. Was will, was kann das Theater leisten? Das Thema der Diskussion, wie es die Veranstalter formuliert haben, lautet: Der Anteil der Theater an den politischen Veränderungen in Deutschland und Europa. Herr Bogdanov, kann Theater politisch überhaupt etwas verändern und soll Theater überhaupt den Anspruch stellen, politisch etwas verändern zu wollen?

MICHAEL BOGDANOV: Für mich war die Kunst immer unter den Vorreitern im Kampf um soziale und politische Veränderungen. In ihren besten Zeiten haben das Theater und die Kunst stets geholfen, Veränderungen herbeizuführen, indem sie die Mißstände aufgezeigt

haben; manchmal in einer sanften Art, manchmal in einer gewalttätigen. Das konnten wir im Laufe der Jahrhunderte bei vielen Gelegenheiten beobachten, insbesondere aber in diesem Jahrhundert.

Mir scheint es, daß gerade in der Nachkriegszeit, im Zeitraum von 1945 bis 1960, die Nationen nach dem Trauma des Krieges mit seinen gewaltigen Veränderungen in allen Bereichen sich häufig durch die Kunst neu definierten und orientierten. Das war besonders in Frankreich und auch in England der Fall. Und das war eine Periode, in der die Kunst sich arrangierte mit einem neuen Nachkriegseuropa.

Das Problem seit 1960 ist, daß Europa bequem geworden ist, auch wenn es mal eine Rezession gab mit ein paar Autos weniger hier oder dort. Westeuropa ist bequem geworden und seine Künstler auch. Die Herausforderung der frühen fünfziger und sechziger Jahre ist verschwunden.

Dann kam das Jahr 1990. Europa ist plötzlich in tausend Fragmente explodiert. Kleine Gruppen und Nationen versuchen, sich selbst, ihren Charakter und ihre Kultur neu zu definieren. In diesem Kielwasser zapelten die Künstler herum, ohne zu wissen, wie sie sich artikulieren könnten. Die Pflicht der Künstler, Veränderungen zu reflektieren und zu unterstützen, wird in dieser neuen europäischen Bewegung vermißt. Nirgendwo ist das offensichtlicher als in England, wo wir derzeit unter drei besonderen Krisen leiden.

Die erste ist das alte englische Problem der Insellage, der Fremdenfeindlichkeit. Wir sind eine Insel und leider sind wir sehr stolz darauf, eine Insel zu sein. Wir bemühen uns, immer mehr Barrikaden aufzubauen, um zu verhindern, daß die „bösen Ausländer“ das Wasser überqueren und in das eindringen, was wir als unser rechtmäßiges Kulturgebiet betrachten. Das heißt, daß England fast unbeeinflusst blieb von irgendeinem anderen Land mit Ausnahme der USA. Doch dieser Einfluß war schädlich. Von 60 Theatern in London spielen gegenwärtig 35 Musicals und 15 Boulevardkomödien.

Das zweite Problem in England ist ein finanzielles, wie wahrscheinlich auch in anderen Ländern. Das finanzielle Problem in England führte dazu, daß in den letzten zwanzig Jahren es sich immer weniger Theater leisten konnten, neue Stücke zu spielen oder Produktionen mit großer Besetzung aufzuführen. Daher ist das Repertoire des englischen Theaters auf ein halbes Dutzend Stücke geschrumpft, auf die bekannten

Klassiker oder auf Stücke mit nur vier oder fünf Schauspielern, weil das das einzige ist, was man sich leisten kann.

Die dritte und wichtigste Krise ist die moralische, geistige und politische Krise. Sie hat meiner Meinung nach die gesamte europäische Kultur erfaßt. Nicht nur England hat seinen Weg verloren, sondern die Künstler in Europa haben ihn verloren. Daß die Reflexion dessen, was sich auf der Straße abspielt, nicht auf der Bühne zu finden ist, daß das, was auf der Strecke passiert, viel aufregender ist, als das, was das Theater bietet, trifft den Einfluß des Theaters. Wie reagiert das Theater? Es zieht sich zurück ins Entertainment, ins einfache Amusement, in die leichte Musik, in Stücke ohne Bedeutung. Oder es zieht sich zurück in die Sphäre der ganz persönlichen Probleme des Menschen, Menschen mit Behinderungen, Stücke über Inzest und Selbstbefriedigung, Stücke, die den Einzelnen behandeln und nicht die Gesellschaft.

Wahrscheinlich gibt es nur ein Land, das in den letzten zwanzig Jahren in Westeuropa genau das widergespiegelt hat, was an politischem Aufbruch innerhalb seiner Grenzen stattfand: Irland. Irland ist das einzige Land, das seit 1960 seine politischen und sozialen Probleme durch die Kunst artikuliert hat, durch seine Gedichte, sein Theater, seine Literatur. Und es ist kein Zufall, daß das Beste, was in der letzten Zeit auf englisch geschrieben wurde, wieder, wie schon oft in diesem Jahrhundert, aus Irland kommt.

Was ich als Folge der Wiedervereinigung in Deutschland gerne sehen möchte, wäre, daß deutsche Schriftsteller und Künstler die Gelegenheit ergriffen und Probleme von heute, vom heutigen Deutschland artikulieren. Nicht durch alte Stücke, sondern durch neue. Stücke, die gegenwärtige Probleme aufgreifen, nicht nur die globalen, sondern auch die individuellen, die in den Städten Deutschlands, wo es gärt und kocht.

Klaus Pohls „Karate-Billy kehrt zurück“, das wir in Hamburg spielten, wurde jetzt in England aufgeführt, im Royal Court Theatre. Es bekam schlechte Kritiken. Für die Engländer ist das nur ein einfaches Stück über einen Ringer, der in seine Heimatstadt zurückgekehrt ist. Für Deutschland mag „Karate-Billy“ ein wichtiges Stück sein. Aber es ist nicht so wichtig, daß es hundert Bühnen aufführen müssen, statt nach neuen Stücken über das Thema Wiedervereinigung zu suchen.

Ich denke, daß die Künstler in Ost und West sich neu orientieren müssen. Sie müssen versuchen, das, was sie von ihrer speziellen Kultur

erwarten, zu artikulieren. Ich glaube nicht an eine große gegenseitige Befruchtung europäischer Kultur. Ich glaube nicht an eine Vereinigung europäischer Kultur. Ich glaube, daß das Theater nur einen Weg nach vorne finden wird, wenn es sich konzentriert und lokalisiert, wenn es die eigenen Probleme, die in seinem Einzugsgebiet existieren, aufgreift und damit die eigene Kultur definiert. Das ist die politische Verantwortung der Künstler in der ganzen Welt.

KLAUS BEDNARZ: Sie haben gesagt, nachdem dieses Europa explodiert ist, sind die Künstler, sind die Artisten ratlos. Aber kann denn Theater politisch überhaupt etwas bewirken und was sollte es Ihrer Meinung nach bewirken? Sie haben gesagt, Theater soll sich um lokale Dinge kümmern, die überschaubar sind, die den Menschen nahe sind. Aber kann Theater politisch Ihrer Meinung nach überhaupt etwas bewirken?

MICHAEL BOGDANOV: Es muß ästhetisch und politisch einen neuen Weg finden. Sonst hat das Theater keinen Platz mehr. Im Augenblick ist alles, was auf der Straße passiert, viel interessanter als das was auf der Bühne passiert. Und es fehlen besonders in Deutschland neue Autoren, die die heutigen Probleme aufgreifen und darüber schreiben, was in Köln oder Hamburg oder München passiert, die Probleme behandeln, die die Leute dort bewegen.

KLAUS BEDNARZ: Herr Roloff-Momin, welchen Stellenwert hat denn für Sie Theater? Sie sind politisch zuständig für die Kulturszene einer nicht ganz unbedeutenden Stadt. Soll das Theater überhaupt politisch wirken auch im Sinne von politischer Veränderung und wenn ja, in welche Richtung und wodurch?

ULRICH ROLOFF-MOMIN: Diejenigen Kulturmenschen in Berlin, die mit Theater nichts zu tun haben, werfen mir vor, ich sei ein Theatersenator. Die Theaterleute sagen manchmal, der macht ja auch eigentlich nicht nur Theater, sondern auch ganz was anderes. Ich halte das Theater, insbesondere in der Situation, in der Berlin ist, in der Tat für ein ganz wichtiges Element zur Überwindung der Teilung. Sie haben am Anfang davon gesprochen, daß diese Stadt die großen Probleme der Einheit spürt. Diese Probleme lassen sich unkünstlerisch ganz simpel so beschreiben: Es existieren in Berlin Buslinien über die ehemaligen Grenzlinien hinweg. Und da fahren im Schichtdienst, einer der am

Prenzlauer Berg wohnt und einer, der in Tempelhof wohnt. Die wechseln sich ab am Steuer dieses Busses. Der, der in Tempelhof wohnt, bekommt seinen Lohn, der mit 100 Prozent angesetzt wird. Sein Kollege, der am Prenzlauer Berg wohnt, das ist im östlichen Teil der Stadt, bekommt für die gleiche Arbeit 60 Prozent. Und so kann man das fortführen für alle Berufe im öffentlichen Dienst. Daraus resultiert im Jahre zwei nach der Vereinigung ein gesellschaftliches Klima in der Stadt, das sich in der Tat nicht nur dramatisieren, sondern verantwortungsvoll beschreiben läßt mit dem Vorstadium von schweren sozialen und wirtschaftlichen Verwerfungen. Ich gebrauche immer zwei sehr drastische Worte, um das zu kennzeichnen. Da haben die einen in der Stadt die Siegermentalität und die anderen die Besiegtenmentalität. Das ist der ganz normale Umgangston. Der Wessi kann nichts dafür und der Ossi kann auch nichts dafür, aber sie spüren es. Der Wessi denkt vom Ossi nach dem Motto, die sollen erstmal arbeiten lernen und der Ossi denkt so vom Westen. Das ist exakt die politisch extreme Situation in der Stadt, die in den anderen neuen Bundesländern so nicht vorzufinden ist, weil sie dort diese sozialen Unterschiede von einer Straßenseite auf die andere nicht haben. Das schlägt durch bis in die Kultur. In der derzeitigen Situation hat Berlin mit Defiziten, die aufgrund des Abbaus der Bundeshilfe sich bis zum Jahre 1995 auf 16.000 Millionen Mark belaufen werden, zu kämpfen, das ist ein Drittel des Landeshaushaltes von 60 Milliarden Mark. Das hat auch Verteilungskämpfe unter den Theatern in Ost und West zur Folge. Wenn ich vormittags in einem der westlichen Häuser bin und dort etwas über die Notwendigkeiten zum Einsparen sage, hält man mir die Osthäuser entgegen, da könnt' ihr doch Leute abbauen, da habt ihr doch zu viele. Und auf meine Frage, ob man mit gleichem Engagement dafür einträte, daß der Bühnenarbeiter im Ostteil der Stadt auch seine 100 Prozent, gemessen am Bühnenarbeiter des Westteils der Stadt erhält, ernte ich nur Hohngelächter. Dann gehe ich in den Ostteil der Stadt und erlebe das gleiche auf der anderen Seite. Das ist die Situation und die verschärft sich.

Was kann nun in dieser Situation, abseits dieser finanziellen Probleme Theater leisten? Michael Bogdanov hat etwas gesagt, woran ich anknüpfen will. Wenn Theater im östlichen Teil der Stadt, aber auch im westlichen Teil der Stadt eine kulturpolitische und zwar in diesem Sinne tatsächlich politische Funktion haben könnte, dann kann und muß es die sein, diesen Widerspruch zu thematisieren, diesen Wider-

spruch auch denjenigen deutlich zu machen, die ihn spüren und ihn nicht artikulieren können und damit zu helfen, ein Bewußtsein über den Widerspruch zu schaffen und damit den ersten Schritt zu tun, Widersprüche abzubauen. Das geht über das Geld hinaus. Da ist Geld sicherlich nicht das einzige, sondern wir haben ja auch über die Identität in der ehemaligen DDR gesprochen, ohne daß ich, ich bin ein Wessi, genau weiß, was das ist, immer noch nicht, aber es gab sie. Die Tatsache, daß jetzt insbesondere im kulturellen Bereich in der ehemaligen DDR etliches zu Bruch gehen wird, wenn die Bundesrepublik Deutschland ihrer Verpflichtung aus dem Artikel 35 des Einigungsvertrages, nämlich die kulturelle Substanz dort zu erhalten, nicht nachkommt, bedeutet, daß damit ein ganz erhebliches Stück der Identität verloren geht. Theater kann dazu beitragen, die Gräben kultureller Art, und wir haben zwei verschiedene Kulturen, zuerst zu vertiefen und sie damit sichtbar zu machen. Und wenn sie jede Frau und jeder Mann sieht, dann daran zu zu gehen, die Gräben zu überbrücken. Denn sie jetzt zuzukleistern, würde dazu führen, daß wir vielleicht in zwei, drei Generationen ein erheblich größeres Unglück haben werden, als das, was wir in der alten Bundesrepublik Deutschland nach 1968 kennengelernt haben. Ich denke, daß in diesem ungeheuer komplizierten Prozeß des Aufeinanderzugehens durch das zuerst einmal sich voneinander entfernen, das Theater eine erhebliche Rolle spielen muß.

KLAUS BEDNARZ: Die politische, gesellschaftliche, wirtschaftliche und kulturelle Situation in Mittel- und Osteuropa hat sich in den letzten Jahren dramatisch verändert. Ein historischer Prozeß. Welchen Anteil hat eigentlich das Theater an diesen Veränderungen gehabt? Hat es überhaupt einen Anteil gehabt?

JERZY KOENIG: Was bedeutet politische Veränderung? Was bedeutet das Wort Anteil? Und was bedeutet das Wort Theater? Was bei uns gemacht wurde, ist kein Rezept für andere. Wir haben sehr gute Erinnerungen an einen in Polen sehr gut bekannten Brief von Jean-Jaques Rousseau, der im 18. Jahrhundert an die Polen geschrieben hat: "Es scheint, daß man Sie schlucken wird, und ich glaube, Ihr werdet verschluckt sein. Aber ich habe nur einen Rat an Euch, macht alles, daß man Euch nicht verdaut". In diesem Sinne hat das Theater in Polen seit dem 18. Jahrhundert sehr viel gemacht. Auch im Bereich der ganzen Kultur, nicht nur des Theaters. Was die andere Frage betrifft, ob

wir im Bereich des ganzen Staates etwas verändert haben, bin ich skeptisch. Wir erkennen erst jetzt, daß nicht das Theater das Leben ändert, sondern das Leben das Theater. Das Theater kann nur das Leben besser oder schlechter vorzeigen oder einige Fragen stellen. Wenn es schon Antworten zu geben sucht, dann wird das gefährlich. Einer unserer großen Theaterregisseure, der leider verstorbene Zygmunt Hübner, hat ein Buch über Politik und Theater geschrieben. Und da hat er zwei Möglichkeiten im Konflikt zwischen Staat und Theater gesehen, die auch für das Polen der Zeit des sogenannten realen Sozialismus zutreffen. Entweder der Staat unterdrückt das Theater, das ist schlimm. Oder der Staat korrumpiert das Theater. Aber das wurde 1988 geschrieben und da hatte Sigmund Hübner nicht die dritte Möglichkeit erkannt, die es geben kann. Der Staat kann sagen, ich habe überhaupt kein Interesse am Theater. Diese Situation haben wir jetzt. Und was das Theater in Polen verändert hat? Wir haben vieles gemacht, damit man uns nicht schluckt und zweitens, es wurde einige Male die Revolution von 1989 angesprochen. In unserem Land sah das ein wenig anders aus. Wir hatten unsere Revolution vom Jahre 1980. Danach hatten wir ein halbes Jahr relative Freiheit. Doch da war das Theater ohnmächtig und wußte nicht, was zu machen war. Dann kam der 13. Dezember 1981, der Kriegszustand und dann wurde das Theater oder besser gesagt, die Künstler, die Schauspieler, die Regisseure ungeheuer aktiv. Sie machten einen Boykott gegen das Fernsehen. Sie spielten nicht im Fernsehen und das konnte man verstehen. Die Moderatoren traten damals im polnischen Fernsehen in Uniform auf. Daß die Schauspieler dieses gelenkte Fernsehen boykottiert hatten, war das größte, was wir überhaupt gemacht hatten.

Das war überhaupt eine Zeit der großen Schauspieler, das waren die polnischen Schauspieler, das war Ronald Reagan, auch Schauspieler, aber auch Präsident von den Vereinigten Staaten und das war der Schauspieler Karel Woytila, der damals Papst war und bis heute tätig ist. Aber ob das viel im Bereich des Theaters verändert hat, das weiß ich nicht. Nachher kam der Katzenjammer, den wir jetzt haben. Denn wenn jeder, der etwas gemacht hat, sagt, ich möchte dafür etwas erhalten, das ist eine typische Haltung des Kompensierens und davor habe ich große Angst, auch in Polen. Das Theater hat für die Veränderungen des Systems gekämpft. Und als das System sich änderte, wurde das Theater vom neuen System verlassen. Das ist der zweite Grund des Katzenjammers,

den wir haben. Man muß noch etwas über die Künstler in Polen sagen. Wenn man sie fragt, was möchten ihr? Dann sagen sie, wir möchten erstens die Freiheit und zweitens das Geld. Meiner Meinung nach hat man nur die Freiheit oder das Geld. Oder man wird unterdrückt, dann hat man die Freiheit, gegen die Unterdrückung zu kämpfen. Oder man wird korumpiert. Und das Theater wurde korumpiert. Zygmunt Hübner hat ein paar Sätze geschrieben, die erschrecken, wenn man sie heute liest. Er sagt, sinngemäß, als wir damals während der Zeit des realen Sozialismus Theater machten, war es ein gutes Theater und hatte große Auswirkung auf das Publikum. Aber es gab eine Gefahr. Das Theater wurde als Beweis für den Nutzen des realen Sozialismus benutzt, denn ohne die Bedingungen, die ihm das System einräumte, könnte es nie so gut arbeiten. Ein Paradox: Sollte man etwa schlechtes Theater spielen, um das System zu entlarven?

Ich glaube, gutes Theater, das wichtig für das Publikum war, war das wichtigste, was das Theater machen konnte, um die Welt zu ändern. Die Lebendigkeit des polnischen Theaters war auch von der Zensur bestimmt. Es gab einen gewaltigen Dialog zwischen der Zensur und dem Theater. Das Theater war gezwungen, Ausdrucksmittel zu finden, um die Zensur zu unterlaufen. Jetzt haben wir keine Zensur mehr und das ist etwas Neues. Wir haben noch nicht gelernt, Theater ohne Zensur zu machen. Das wurde schon von Istvan Eörsy angesprochen. Es ist leichter, Theater gegen etwas zu machen, als Theater für etwas. Dann findet man keine Gemeinsamkeit mit dem Publikum. Wenn wir nach den großen Veränderungen jetzt im Theater etwas entsetzliches erleben, dann ist das die Krise des Publikums. Aber das ist auch die größte Chance für das polnische Theater, denn dann wird das Theater ein wenig kleiner, es wird sich an ein kleineres Publikum wenden. Man wird kein großes Theater haben, aber ein eigenes Theater. Denn jedes Theater muß sich individuell an sein eigenes Publikum wenden. Eine Statistik kann nicht aufzeichnen, was im Theater und im Publikum vorgeht. Inzwischen glaube ich, wenn das Theater ein wenig unterdrückt würde, könnte das für das Theater sehr hilfreich sein. Denn bei uns in Polen ist alles, was verboten ist, gerade begehrt.

KLAUS BEDNARZ: Das gibt es auch im Deutschen. Ich denke an Wolf Biermanns Vers „was verboten ist, das macht uns gerade scharf“. Herr Koenig, ich glaube, es gehört auch zur historischen Wahrheit zu sagen,

daß vielen polnischen Theaterleute nicht nur für Veränderungen gekämpft haben, sondern während des Kriegsrechts auch bereit waren, etwas zu riskieren. Ich erinnere mich, wie sie mit ihren Aufführungen in Kirchen ausgewichen sind, weil sie nicht mehr in staatlichen Theaterräumen spielen wollten. Es gab Zimmeraufführungen, wo Schauspieler auftraten, die sich geweigert hatten, mit dem System zu kollaborieren. Sie sprachen gerade das Publikum an. Das Publikum hat sich für mich damals auf eine sehr beeindruckende Weise verhalten. Wenn nämlich ein Schauspieler auf die staatliche Bühne kam, von dem ein paar Tage vorher ein Stück im Fernsehen gelaufen war und es war auf diese Weise offenbar, daß er mit dem System kollaboriert hatte, dann wurde er ausgeklatscht. Das Publikum klatschte so lange, bis er nicht mehr weiter spielen konnte. Ich glaube, das ist doch eine Seite in der Geschichte des polnischen Theaters, die bei Ihnen eine lange Tradition hat. Während des 2. Weltkriegs durfte man nicht polnisch sprechen und schreiben und man hat trotzdem Rilke gedruckt und wurde damit mit der Todesstrafe bedroht. Gerade in den Zeiten der Veränderungen in Polen war das Theater für viele Menschen ein sehr wichtiger Faktor, wie die Kultur insgesamt.

Istvan Eörsi, wie war das in Ungarn, welchen Anteil hatten dort die Theater an den politischen Veränderungen?

ISTVAN EÖRSI: Bevor ich darauf antworte, möchte ich ganz kurz über das Verhältnis von Theater und Politik im allgemeinen sprechen. Ich glaube, das große Theater kommt einfach nicht ohne Politik aus. Die großen Zeiten des Theaters zeigen das. Zum Beispiel, wenn Sophokles in der „Antigone“ fragt, sollen wir unserem Gewissen folgen oder dem Staat? Das ist eine höchst politische Frage, aber die Frage ist nicht nur politisch anzuwenden, sondern sie ist auch eine ethische Verpflichtung. Deshalb glaube ich, daß nicht nur regionale und konkrete Begebenheiten auf der Bühne eine politische Wirkung haben, sondern solche allgemeinen Fragestellungen, die jede Generation der Menschheit beschäftigt. Noch ein anderes Beispiel:

In „Hamlet“ kommt am Ende des Stückes Herr Fortinbras und sagt: Die alte Welt ist vorbei. Er zeigt auch, daß die alte Welt vorbei ist. Man kann in einer Welt nicht leben, wo Kinder die Eltern töten. Ich will das nicht ausführlicher behandeln, jedermann kennt das Stück. Herr Shakespeare wußte aber gar nicht, was für eine Welt kommen würde. Doch er

ist ein sehr ehrlicher Künstler und deshalb will er auch keine allgemeinen utopischen Vorstellungen vorführen, sondern er sagt einfach, das ist zu Ende gegangen. Etwas wird kommen, wir wissen nicht, was. Wenn man über Politik und Theater spricht, muß man berücksichtigen, daß das Theater nie oder sehr selten etwas konkret erledigen kann. Ich als Theatermensch kann die Strukturen der Gesellschaft nicht unmittelbar beeinflussen. Ich als Zuschauer kann jemanden ausklatschen oder kann als Schauspieler im Zimmertheater spielen. Das ist eine Entscheidung des Privatmenschen. Das Theater hat die Aufgabe, einfach zu zeigen, was für Konflikte in der Welt da sind und daraus ergibt sich die Frage, das weiterzumachen oder nicht. Bei uns in Ungarn war das so. Wir hatten keine Zensurbehörde wie in Polen, sondern alles war Zensur. Die Ministerien, die verantwortlichen Verleger oder die Theater wußten, daß sie kontrolliert werden. Das Ministerium konnte noch vor der Aufführung oder vor der Ausgabe eines Buches etwas verbieten. Jedermann mußte Zensurarbeit machen, auch ich als Dramaturg im Theater wußte ganz genau, wo die Schranken sind. Wenn man kritische Stücke aufführen wollte, mußte man ausländische Stücke wählen, weil kritische ungarische Literatur gleich verboten wurde, aber wir haben Peter Weiß' „Sade/Marat“ gespielt oder alle die Tschchow-Stücke, die in allen osteuropäischen Ländern so oft gespielt wurden. Alle Tschchow-Stücke handelten darüber, daß die Intellektuellen ratlos, ohnmächtig sind, ganz einfach nichts zu sagen haben und überflüssig geworden sind. Das war tief im Bewußtsein der Intellektuellen verwurzelt. Jetzt in dieser neuen Situation haben wir noch keine Distanz, diese Veränderungen dramatisch aufzuarbeiten. Deshalb gibt es bei uns eine sehr starke publizistische und essayistische Literatur. Auch sehr gute Kurzgeschichten wurden schon geschrieben. Aber wir sehen im Moment noch nicht, wie man diese unglaublichen Veränderungen im Theater darstellen kann. Das größte Problem ist, daß in Ungarn und auch in Deutschland jetzt jedermann seine Vergangenheit irgendwie verleugnet und in diesem neuen System heilig werden will. Das ist ein großes Gedränge auf dem Weg nach Damaskus, wie es Peter Esterhazy einmal gesagt hatte. Doch ist der Vergleich schlecht, weil in Damaskus etwas passierte. Saulus hat etwas erlebt, er hat eine tiefe Katharsis durchgemacht und wurde Paulus. Aber diese neuen Leute, die sich in Ungarn in Richtung Damaskus drängen, die hatten eine ganz oberflächliche marxistische Überzeugung, mehr eine Berufung. Sie

mußten sich auf den Marxismus berufen, um eine Funktion zu bekommen. Jetzt werfen sie diese ganz dünne Schicht von Marxismus ab und werden in derselben Weise ganz oberflächlich entweder Nationalisten oder Christen und machen weiter wie bisher. Diese menschlichen Veränderungen ohne Erschütterungen sind im Theater sehr schwer darzustellen. Natürlich kann man die Heuchelei darstellen. Aber dazu braucht man noch Zeit. Noch eine Bemerkung zu Herrn Koenig: Sie haben beklagt, daß das System das Theater verlassen habe. Ich wäre glücklich, wenn das System das Theater verlassen würde. Ich glaube, für das Theater ist nichts besser, als wenn das System sich nicht um das Theater kümmert, daß der Staat neutral bleibt gegenüber dem Theater und die Theaterleute selbst ihre eigene Arbeitsweise, neue theatralische Formen ausarbeiten ohne staatliche Einmischung.

KLAUS BEDNARZ: Meinen Sie das auch in finanzieller Hinsicht, daß sich der Staat völlig aus dem Theater heraushält oder geht Ihre Radikalität soweit doch nicht?

ISTVAN EÖRSI: Finanziell meine ich das natürlich nicht. Nein. Aber ich glaube, der Staat zahlt auch für andere Zwecke und im Idealfall will er dort auch nicht unmittelbar beeinflussen. Der Staat bekommt das Geld vom Steuerzahler, wir kriegen das zurück, was wir einbezahlt haben. Nur muß man versuchen, vernünftige Proportionen zu finden zwischen all den Bereichen, die vom Staat finanziert werden müssen.

KLAUS BEDNARZ: Herr Görne, wie war es denn in der DDR? Welchen Anteil hatten denn da die Theater an den politischen Veränderungen. Waren dort vielleicht auch die Theater, die in unserem Sinne als progressiv, in Ihrem Sinne als unbequem galten, letztlich nicht doch nur so etwas wie Ventile, hatten Alibifunktion und wirkten letztlich systemstabilisierend? Wenn ich die Prozesse richtig verfolgt habe, waren es wohl in erster Linie die Menschen in den Kirchen, die auf die Straßen gegangen sind, die etwas angestoßen haben. Welchen Anteil hatte das Theater in der DDR an den Veränderungen?

DIETER GÖRNE: Ich denke zunächst einmal, seit es das Theater gibt, wird die mögliche Wirkung des Theaters von den jeweiligen Machthabern überschätzt. Und das verleitet die Machthaber zu der Dummheit, Theater zu verbieten, zu unterdrücken, zu gängeln und zu zensieren, und dann wird das Theater wirklich ein wirkungsvolles Instrument gegen die Herrschenden. Grundsätzlich hat es dann, aus dieser Entwick-

lung resultierend, auch bei den „Theatermachern“, den Autoren wie den Interpreten auf der Bühne, den durchaus produktiven und bewegenden Glauben gegeben, man könne mit einer Aufführung ein Publikum sozusagen auf die Schnelle verändern. Ich denke, das geht nicht. Es wäre unsinnig, die Theater in diesem unmittelbaren Sinne zu verstehen. Natürlich hatte das Theater in der ehemaligen DDR, wie auch immer die Absichten der Interpreten gesetzt waren, Ventilfunktion. Allerdings haben wir uns zum Beispiel in Dresden immer sehr bemüht es dabei nicht zu belassen. Grundsätzlich wollen wir mit unserer Arbeit dazu beitragen, den Geist nicht „sauer werden“ zu lassen, wie das Alexander Gelman einmal wunderbar formuliert hat. Es gab – und gibt – natürlich immer (und zwar mit Autoren von der Antike bis in die Gegenwart) die Chance, einen billigen, flinken Erfolg zu bekommen. Da langt ein Reizwort, da langt eine geschickt gesetzte Pause, da langt unter Umständen ein gemurmelter Satz, auf den man dann erst recht aufmerksam wird – und schon jubelt der Zuschauerraum. Wir haben in Dresden standhaft versucht, uns um diese Art Wirkung zu drücken und haben immer versucht, und da weiß ich mich einig mit sehr vielen Theaterleuten in der ehemaligen DDR, den Kunstwert einer Aufführung über das einzelne Reizwort hinaus zu behaupten. Das „Reizwort“ allein wäre das Ventil gewesen. Das Behaupten von Kunst ist der Versuch gewesen, Menschen zum Nachdenken zu bringen, wobei der Beginn eines solchen Denkprozesses in der Tat der Beginn einer allmählichen Veränderung von Menschen, von menschlichen Haltungen (dann durchaus auch mit praktischen Konsequenzen) sein könnte. Das allerdings ist keine „Erfindung“ der DDR, sondern die Wirkung, die Theater von alters her hat.

Dies kann man natürlich denunzieren in dem Sinne: Mit dieser euch erlaubten und zugestandenen kritischen Haltung seid ihr doch ein Feigenblatt gewesen, mit dem sich das System legitimierte. Diese Betrachtungsweise stellt die denkbare Wirkung von Theater jedoch insgesamt in Frage, denn dann gibt es nur eine Alternative: Aufhören, Theater zu spielen, sich verweigern. Ich habe die allergrößte Hochachtung vor den polnischen Kollegen, die ein insgesamt sich selbst denunzierendes und disqualifizierendes Fernsehen geschnitten haben, und ich hätte mir sehr gewünscht, daß manche deutsche Schauspieler diese Größe und diesen Mut aufgebracht hätten. Umgekehrt muß ich sagen, daß in den Theatern der ehemaligen DDR sehr viele mit großer Freude, mit viel

Witz und scharfem Verstand versucht haben, in schwieriger finstere Zeit den Freiraum, den das Theater hatte, zielbewußter zu nutzen. Und weil man den Theatern erlauben mußte, daß Schiller ebenso aufgeführt wurde wie Volker Braun, weil man sich also diesen Autoren und Texten stellen wollte und mußte, war das Theater durchaus ein Platz, wo etwas in Bewegung gebracht werden konnte. Das hat das System nicht stabilisiert, sondern es hat dazu beigetragen, das kritische Denken zu fördern.

Es gibt eine sehr schöne Passage, die ich mir in Vorbereitung des Gesprächs herausgesucht habe. Christa Wolf hat bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde in Hildesheim gesagt, diesen legendären 4. November auf dem Berliner Alexanderplatz betreffend: „Der 4. November auf dem Berliner Alexanderplatz – der Punkt der größtmöglichen Annäherung zwischen Künstlern, Intellektuellen und den anderen Volksschichten – war keineswegs das Zufallsprodukt eines glücklichen Augenblicks. Es war der Kulminations- und Höhepunkt einer Vorgeschichte, in der Literaten, Theaterleute, Friedens- und andere Gruppen unter dem Dach der Kirche miteinander in Kontakte und Gespräche gekommen waren, bei denen jeder vom anderen Impulse, Gedanken, Sprache und Ermutigung zu Aktionen erfuhr.“

Das halte ich für eine sehr genaue und für eine sehr kluge, den Tatbestand hervorragend kennzeichnende Formulierung.

KLAUS BEDNARZ: Gab es in der DDR, so wie es im sogenannten Westen ja Gruppen und Theater gibt, die spielen, auch wenn sie sich nicht mit dem System, mit dem Staat, in dem sie leben, spielen, arbeiten, identifizieren, gab es in der ehemaligen DDR die Möglichkeit, daß dort Kollektive existierten, spielten, arbeiteten, die sich nicht mit dem System identifizierten, mit dem Staat?

DIETER GÖRNE: Das ist eine nicht einfach mit ja und nein zu beantwortende Frage. Also, um überhaupt ein Stück wie Christoph Hein's „Ritter der Tafelrunde“ aufführen zu können, hatten wir uns in Dresden in der Kunst zu üben, dieses Stück sozusagen in seiner harmlosesten Lesart unseren Obrigkeiten nahezubringen und im übrigen darauf zu vertrauen, daß, wenn es denn einmal auf der Bühne wirken könne, sich die eigentliche Sprengkraft dieses Stückes schon erweisen werde – was ja dann schließlich auch eingetreten ist. Nach außen hin kann so der Eindruck entstehen, dieses Ensemble habe keineswegs Widerstand

geleistet; denn es hat sich ja nicht *expressis verbis* von den Doktrinen der Staats- und Kulturpolitik distanziert. Die Wahrheit aber ist, daß wir – mit der Kraft der Schwachen und voller List – eine Maßgabe, ein Gesetz, eine Zensur unterlaufen haben.

Den Akt offenen Widerstandes – natürlich hat es den partiell auch gegeben. Allerdings endete dies – Sie wissen es so gut wie ich – in aller Regel mit der Ausweisung, mit dem Verbot, mit der Inhaftierung des Delinquenten. Etwas auf Dauer bewirken zu wollen, bedeutet, Kompromisse einzugehen, und jeder Kompromiß hat seinen Preis, das will ich überhaupt nicht verleugnen. Aber diese Entscheidung, sich nach außen hin loyal zu verhalten, machte es möglich, Fragen zu stellen, die in der Tat, außer in der Kirche, sonst nirgendwo öffentlich gestellt wurden und gestellt werden konnten.

KLAUS BEDNARZ: Vielleicht doch noch ein Blick von Deutschland auf Europa und die Frage an Michael Bogdanov, Sie kommen von ihrer wunderschönen Insel und haben auch auf dem Festland gearbeitet. Habe ich Sie vorhin richtig verstanden, daß Sie mit dieser Vorstellung einer übergreifenden Kultur in Europa nicht viel anfangen können, sondern sagen, eigentlich liegt das Heil und der Segen im Lokalen.

MICHAEL BOGDANOV: Ich denke, es ist eine Frage der Identität, wie Ulrich Roloff-Momin gesagt hat. Wir müssen eine neue Identität finden. Ich komme gerade aus Wales von einem Gespräch über die erstmalige Gründung eines National-Theaters für Wales. Alle denken, in Wales, wo es zwei Sprachen gibt, englisch und walisisch, daß es an der Zeit wäre, die zwei Kulturen in Wales zu verbinden und sie denken, daß in den nächsten fünf oder zehn Jahren ein National-Theater zum ersten Mal in der Geschichte von Wales möglich ist. Und ich denke, daß überall in Europa, auf unserer Insel z. B. in Schottland oder Wales oder England oder Irland, oder in den neuen Staaten im Osten Europas jetzt die Frage nach der Identität aufgeworfen wird, daß die lokalen Probleme behandelt werden und man versucht, durch die Kunst einen Weg in eine bessere Welt zu finden, indem man diese Probleme behandelt. Ich sehe keine andere Möglichkeit. Es ist, wie immer, eine Frage des Geldes, aber Geld ist nicht die einzige Sache. Wir müssen jetzt einen Weg finden, um die moralische und politische Krise um Europa zu überwinden. Diese Staatsintervention, ob es Zensur ist oder ob es, wie in England ein anderer Druck ist, diese Zensoren sind immer Zensoren, auch in England.

Die Künstler haben Angst, besondere Fragen zu stellen, weil sie befürchten, daß ihre Gelder weggenommen werden. Wir müssen also den Mut und die Kraft haben, in kleinen Gruppen jetzt etwas Neues auszudenken. Das muß vorbereitet sein von Gruppen gleicher Meinung, die etwas zusammen schaffen wollen und es ist nicht nur eine Frage, das Beste von überall zu nehmen, eine Riesenoper oder ein Riesenspektakel oder diese ewigen Festivals. Ich habe dieses Jahr allein dieselbe Inszenierung in Chicago, Spoleto, in Sevilla gesehen. Also immer dieselben sechs oder acht Gruppen, die von Festival zu Festival reisen. Jetzt inszenieren wir nun für diesen Kulturtourismus und das finde ich eine schlechte Entwicklung, das hat mit Europäischer Kultur nichts zu tun.

ULRICH ROLOFF-MOMIN: Ich denke, daß die Kultur die einzige Möglichkeit bietet, ein Europa zu schaffen und zwar nicht dergestalt, daß man von oben eine europäische Kulturpolitik erfindet und sie dann verkündet wie den warmen Sommerregen, sondern dergestalt, daß man die Regionen Europas stärkt, kulturell stärkt und das ist nicht das Lokale, sondern das Regionale. Man muß die Region kulturell stärken, um so die Kooperation miteinander von unten wachsen zu lassen. Es ist eine Binsenweisheit, daß die Starken miteinander kooperieren können. Wenn Unterschiede zwischen Starken und Schwachen da sind, ist es keine Kooperation, sondern eine Okkupation. Davor müssen wir uns wirklich hüten.

KLAUS BEDNARZ: An Sie als Politiker die Frage: Es hat in der Politik über viele Jahre hinweg in unserem Verhältnis zu Ost- und Mitteleuropa, zum sogenannten Sozialismus das Schlagwort gegeben vom Wandel durch Annäherung. Da ist auch die Kultur ganz bewußt eingesetzt worden als ein das andere System destabilisierendes Element. War dabei nicht die Gefahr vorhanden, daß sich Kultur möglicherweise dann auch irgendwann einmal unter anderen Vorzeichen instrumentalisieren?

ULRICH ROLOFF-MOMIN: Ich bin mir nicht ganz sicher, ob Kultur im Ost-West-Austausch nur eingesetzt worden ist, um destabilisierend zu wirken. Das wäre in der Tat eine Instrumentalisierung gewesen, die man eigentlich hätte ablehnen müssen. Ich glaube ganz sicher, es war auch ein Element in diesem Sinne. Aber auf der anderen Seite gab es Gastspiele, wie das der Berliner Schaubühne in Moskau. Schwer zu erklären wäre, wo da denn eine destabilisierende Wirkung für die, die da unten saßen, gewesen sein soll.

Nehmen wir einmal an, daß der Ost-West-Austausch aus reinen kulturpolitischen Gründen geschah, und daß er auch geschah aus den von Ihnen unterstellten Gründen. Da passiert paradoxerweise jetzt folgendes, daß wir in Berlin beabsichtigt hatten, den 50. Jahrestag des Kriegsendes zum Anlaß für eine große Kooperation mit Moskau auf dem Gebiet der Kultur zu nehmen. Doch plötzlich ist das Interesse der Bundesregierung völlig erlahmt. Es interessiert nicht mehr, man sagt, man hat kein Geld mehr. Das könnte Ihre These erhärten. Ich vermag sie dennoch nicht zu glauben, weil dieses dann in der Tat eine politische, nicht nur instrumentalisierende, sondern endgültige Okkupation der Kultur durch die Politik wäre.

Wir sind der Meinung, daß, nachdem der monolithische Ostblock auseinandergefallen ist, jetzt, um die Regionen zu stärken, die dort entstehen, es noch viel wesentlicher ist als früher, einen solchen kulturellen Austausch herbeizuführen und zwar nicht als Einbahnstraße von Westen nach Osten, sondern als in der Tat beiderseitiges Kommen und Gehen von Menschen.

KLAUS BEDNARZ: Meine Erfahrungen in einigen Ländern Osteuropas bestätigt Ihre Erfahrung, daß man sich dort gerade im kulturellen Bereich seit dem Fall der Grenzen in Europa weitgehend alleingelassen fühlt. Das geht von Petersburg bis Kiew und Prag, und dafür könnte ich viele einzelne Beispiele nennen. Herr Görne, Sie haben gesagt, in der ehemaligen DDR droht doch partiell ein Theatertod. Was könnte man tun und was haben Sie für Gefühle, wenn Sie sich vor Augen halten, was in manchen Kommunen der alten Bundesrepublik, in denen bei allem Klagen und Wehleiden die materielle Basis ja doch ganz gut ausgestattet ist, wenn hier in einigen großen Städten Intendanten mit Abfindungen von 200.000 und 300.000 DM wieder weggeschickt werden und bei Ihnen im Osten manche Theater nicht wissen, wie sie im Winter heizen sollen?

DIETER GÖRNE: Ich würde den einen Vorgang vom anderen gerne trennen, weil es ja Gott sei Dank nicht die Regel ist, daß man 200.000 DM Abfindung zahlt. Ich denke mir, die Entscheidung, den § 35 im Einigungsvertrag in den ersten beiden Jahren auch materiell zu untersetzen, die ist richtig. Sie wird falsch, wenn dieses Untersetzen jetzt aufhört. Die euphorische Hoffnung, man könne die deutsche Einheit

innerhalb eines Jahres, allerhöchstens innerhalb zweier Jahre in wirtschaftlicher wie in ideeller Hinsicht vollenden –, diese Hoffnung hat sich als unerfüllbar, als Irrtum erwiesen. Nun sind wir gerade im Begriff, von einem Extrem ins andere zu fallen, denn wir reden jetzt von 30 bis 50 Jahren, die man zur Vollendung dieses Prozesses brauche. Ich weiß nicht, wie lange es wirtschaftlich dauert. Ich weiß aber ganz genau, daß die im vergangenen und in diesem Jahr gezahlten Bundesmittel für die Kultur der fünf neuen Bundesländer rausgeschmissenes Geld sind, wenn man jetzt nicht weitermacht. Nun lerne ich, daß es da für uns neue und ziemlich komplizierte Gesetze des Föderalismus gibt, und wir wissen wohl, daß es inzwischen auch Proteste dagegen gibt, „zentralistisch“ die Theaterlandschaft der fünf neuen Bundesländer zu stützen. Ich bin kein Verfassungsrechtler, ich bin auch nicht aufgerufen, eine Lösung zu finden. Ich weiß aber ganz genau, daß die wirklich einzigartige Theaterlandschaft in diesen fünf neuen Bundesländern nur dann erhalten werden kann, wenn man sie im Moment materiell absichert. Ich will aufrichtig hinzufügen: Mir ist wohl bewußt, daß nicht alles so bleiben kann, wie es derzeit ist oder wie es war. Es wäre undialektisch zu glauben, daß sich über einen Epochen-Umbruch ausgerechnet die Theater als einzige Institutionen ohne Änderung hinwegretten könnten. Aber es müssen die notwendigen Änderungen von den Theaterleuten selber mitbestimmt werden können, und da fiel mir durchaus das eine oder andere ein, wo man sparen könnte, ohne Kultur aufzugeben. Wir sind in einzelnen Fällen auch auf dem Wege, wirklich zu sparen und trotzdem den Standort Theater zu bewahren. Denn eine Stadt ist erst eine Stadt, wenn sie ein Theater besitzt. Wenn ein Theater geschlossen wird, geht das sehr schnell. Wenn es später einmal wieder geöffnet werden soll, ist das ungleich schwieriger.

KLAUS BEDNARZ: Eine letzte Frage von mir an Herrn Roloff-Momin und dazu möchte ich einen Begriff aufgreifen, den der Kanzler in letzter Zeit immer häufiger benutzt, nämlich den Begriff des Teilens. Wo könnte man teilen? Wo könnte man was abgeben? Braucht Berlin drei Opernhäuser und kann es sich drei Opernhäuser leisten?

ULRICH ROLOFF-MOMIN: Wenn Sie so ganz direkt provokant fragen, dann antworte ich ganz direkt: Berlin braucht drei Opernhäuser. Und Berlin braucht auch 10 Staatstheater, die wir haben und Berlin braucht auch die übrigen 15 Privattheater, die wir haben. Vor dem

Kriege hatte Berlin 56 Theater, heute sind es nur noch 51, vor dem Krieg gab es übrigens vier Opern, bis die damalige Regierung unter dem braunen Druck die Kroll-Oper zugemacht hat. Wenn man jetzt ein Haus, ganz egal ob Oper oder Theater, schließt, dann wird man in fünf, sechs Jahren, wenn Berlin über den Berg ist, feststellen, eigentlich wäre es ja ganz schön, mehr Theater zu haben. Und da soll sich keiner einbilden, daß innerhalb von zehn Jahren eine gleiche Qualität, wie wir sie derzeit haben, wieder aufzubauen wäre. Das andere ist eine ideelle Frage. Wenn wir jetzt anfangen, eine Oper oder ein Theater zu schließen, dann ist das ein unübersehbares Signal für die fünf neuen Bundesländer, daß es nämlich geht. Es wird ein bißchen Geschrei geben, vor allem von den Kulturpolitikern. Andere würden sich freuen, weil das Geld dann anders verteilt werden könnte. Deswegen ist in dieser Frage Standhaftigkeit angesagt, Standhaftigkeit gegenüber den Begehrlichkeiten der anderen Kollegen im Senat jetzt, wo die Verteilungskämpfe im Gange sind. Gestern haben wir zwölf Stunden zusammengesessen, um 500 Millionen zu sparen. Es ist völlig klar, jetzt fängt plötzlich jeder an, am Ressort des anderen zu sparen. Da fällt es mir auch leicht zu sagen, welche U-Bahnlinie wir morgen schließen können, ohne daß etwas passiert. Also, ich denke, wir müssen hier das Gesamtziel im Auge haben und wir müssen im Auge haben, daß es eine Zeit zu überbrücken gibt, die sich bemessen läßt, nämlich fünf bis sechs Jahre. In dieser Zeit ist es besser, wenn alle Häuser den Gürtel enger schnallen, wenn es eben mal pro Spielzeit eine oder zwei Inszenierungen weniger gibt. Wenn man pauschal bestimmte Summen einspart, ohne an die Substanz zu gehen, denn dann bleibt die Struktur erhalten und wenn es das Geld ermöglicht, kann man an diesen Strukturen wieder anknüpfen.

KLAUS BEDNARZ: Sie sagen, die Stadt braucht diese Theater, sie sollen erhalten werden. Ihre persönliche Prognose, werden Sie auch alle erhalten können?

ULRICH ROLOFF-MOMIN: Nach der gestrigen Senatssitzung bin ich optimistischer als ich es vorher war, nachdem in den letzten drei Tagen die Begehrlichkeiten richtig hochkamen und manche schon die 78 Millionen Mark der Deutschen Oper kassieren wollten. Das ist alles gestern abgewehrt worden. Ich will jetzt keine Ewigkeitsprognosen anstellen, das geht auch nicht, weil der Prozeß der Einigung, in dem wir uns befinden, überhaupt noch nicht ausgestanden ist. Da wird noch

viel auf uns alle zukommen, sowohl in den neuen als auch in den alten Bundesländern.

KLAUS BEDNARZ: Vielen Dank, die Diskussion ist jetzt eröffnet.

WOLFGANG RUF*): Ich fand es sehr gut, daß bei der Betrachtung der Theatersituation Europas, vor allem Osteuropas, differenziert wurde. Trotzdem hatte ich manchmal das Gefühl, daß wir immer noch zu sehr pauschalisieren. Das Wort vom monolithischen Ostblock ist sicher falsch, vor allem für die Kultur falsch. Ich gehöre zu einer Generation, die aufgewachsen ist in einer monolithischen Vorstellung vom Osten, so wie man im Osten aufgewachsen ist mit einer auch völlig falschen monolithischen Vorstellung vom Westen. Ich glaube, das müssen wir anfangen zu begreifen. Herr Eörsi hat vom dünnen Firnis der Menschen auf dem Weg nach Damaskus gesprochen. Diese ganze monolithische Erscheinung war auch ein dünner Firnis. Wie sah das denn aus, das Theater in den verschiedenen Ländern? In der DDR sah es eben sehr viel anders aus in seinem Verhältnis zum System. Die kritischen Stücke von Heiner Müller, Volker Braun bis hin zu Christoph Hein's „Ritter der Tafelrunde“ hatten doch eine grundsätzlich andere, vielleicht durch die deutsche Geschichte auch anders definierte Position als etwa die der polnischen Autoren, wie Rozewicz oder Mrozek, der von Paris aus Stücke für Polen schrieb, was in der DDR undenkbar gewesen wäre. Das kann man so weiterverfolgen, was war in Rumänien möglich, was in den verschiedenen sowjetischen Republiken? Ich glaube, wir müssen, wenn wir heute begreifen wollen, was in der Kultur dort passiert, diese Vorgeschichte noch genauer zur Kenntnis nehmen. Gemeinsam haben wohl alle Theatermacher von den neuen Bundesländern bis zu den früheren Ländern des real existierenden Sozialismus und zum ausgeklinkten Jugoslawien, diesen Sturz in die Normalität. Man fühlt sich überflüssig. Das ist eine Erfahrung, mit der man nie gerechnet hat, die aber nicht genügend reflektiert werden kann, denn man kommt ja in keine andere Situation als Theatermacher, in Norwegen oder den Niederlanden oder Finnland oder Schweden oder Belgien, und seltsamerweise fühlen die sich dort alle nicht überflüssig und spielen auch Theater. Vielleicht gehört es zum Sturz in die Normalität, daß die Zeiten der großen Widerstandsgesten vorbei sind, die ja manchmal von der DDR in das bundesdeutsche Theater schwappten, wenn man hier stolz darauf war, ein Stück uraufführen zu können, das dort

*) Verantwortlicher Redakteur, Die Deutsche Bühne, Köln

nicht gespielt werden konnte. Da hatte die Bundesrepublik, das bundesdeutsche Theater eine sehr wichtige Funktion, das ist nun auch vorbei. Ich glaube, das ist sehr wichtig, was Bogdanov gesagt hat, es kommen jetzt die Zeiten der kleinen und konkreten Gesten, wo Theater weniger heroisch und weniger spektakulär wirkt, vielleicht auch kleinere Publikumsbereiche angesprochen werden, Theater aber unabkömmlich ist als Hilfestellung für die Emanzipation des Menschen.

Die Frage, die man natürlich auch stellen muß, gab es vielleicht dort mehr Theater oder mehr Quantität oder mehr Kapazität an Theater als heute notwendig ist wegen der ausführlich beschriebenen anderen Funktionen, die das Theater dort noch zu erledigen hatte, und die jetzt entfallen sind. Aber das Wort überflüssig würde ich dort nicht so gerne stehenlassen wollen.

ULRICH ROLOFF-MOMIN: Nur ganz kurz, ich habe der Begriff monolithischer Ostblock nicht bezogen auf die Kulturpolitik, sondern auf die damals vertretene gesellschaftspolitische Linie. Das kann man dann hinterfragen, aber in der Kulturpolitik bin ich mißverstanden worden. Im übrigen als Beweis dafür, daß dieses seit mehreren Jahren von Berlin aus gesehen und praktiziert worden ist, seit 1983 gibt es engste Verbindungen kultureller Art mit Lettland und zwar bewußt unter dem Gesichtspunkt sowohl Berlin-Kultur in Riga als auch lettische, sprich Riga-Kultur in Berlin, vorzustellen.

ISTVAN EÖRSI: Darf ich etwas sehr Schlimmes sagen, aber ich bin grundsätzlich nicht mit der Auffassung einverstanden, daß die osteuropäischen Länder von Abnormalität in Normalität gefallen sind. Ich glaube eher, daß sie von einer nicht funktionierenden Abnormalität in eine funktionierende Abnormalität aufgestiegen sind, denn ich betrachte die westliche Gesellschaft als funktionierende Abnormalität. Das will ich jetzt nicht so weit ausführen, das würde zu politisch. Ich bin immer sehr gereizt, wenn ich Europa so ein bißchen mit Tränen in den Augen höre. Europa ist eine schöne Sache. Ich glaube nie, daß Osteuropa sich da ganz anschließen kann. Wir haben unsere eigenen Werte, die wir vertreten müssen, aber außerdem ist dieses Europa ein ziemlich chauvinistischer Begriff. Ich glaube, Europa bedeutet ganz einfach, daß wir unsere Privilegien gegenüber der überwiegenden Mehrheit der Menschheit aufrechterhalten wollen. Und ich glaube, wenn man nur im Begriff Europa denkt, werden wir die Katastrophe nicht vermeiden können.

Ich hatte mal eine Vision: Im Jahr 2034 klingelt man bei meinem Enkelsohn Daniel Eörsi. Er macht die Tür auf und da stehen vor der Tür 22 Millionen Pakistaner. Was wird dann Europa machen?

ERNST SCHUMACHER*): Ich komme aus Berlin. Ich bin emeritierter Professor für Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität. Ich bin noch tätig als Theaterkritiker der Berliner Zeitung. Natürlich bewegen mich diese Fragen, die Berlin betreffen, in einem besonderen Maße. Und ich denke, daß der Kultursenator bei allem Kampfgeist, den er zeigt, natürlich auch mit großem Widerstand zu rechnen hat. Ich glaube, daß aber hier sehr kennzeichnend ist, so oft der Moderator Klaus Bednarz das Wort Berlin in den Mund nahm, sprach er immer ominös von einer großen Stadt, von einer bedeutenden Stadt, er sprach aber niemals von der Hauptstadt dieser Bundesrepublik Deutschland. Und das scheint mir irgendwie für dieses Rheinland, für diese Region bezeichnend.

KLAUS BEDNARZ: Als geborener Berliner kann ich Ihren Unmut verstehen.

ERNST SCHUMACHER: Tut mir leid, daß ich diesen Eindruck gewonnen habe, es ist beinahe zum Tabu geworden, hier in dieser Region über Berlin als Hauptstadt Deutschlands zu sprechen. Und ich glaube, daß, wenn man über Berlin redet, und wenn man über deutsches Theater redet, dann muß man davon ausgehen, daß dieses Berlin eben die Hauptstadt Deutschlands sein wird, ob das Bonn paßt oder nicht. Ich möchte mich nicht an diesen politischen Dingen aufhängen. Aber, wenn man ein deutsches Theater haben will, muß man natürlich auch ein Theater haben, das mit Berlin auf das Engste zu tun hat. Man muß nicht unbedingt den Kulturförderalismus verurteilen, man muß in ihm seine positiven Werte sehen. Ich bin unbedingt dafür, diese Struktur, wie sie sich herausgebildet hat, aufrechtzuerhalten, aber man muß auch sehen, Berlin hat es als kommende Hauptstadt, als Hauptstadt, die diesen Anspruch erfüllen will, notwendig, auch weiterhin diese nicht mehr zugesagte Bundeshilfe im bisherigen Umfange zu bekommen und es ist notwendig, daß diese Überbrückungsfinanzierung für die Theater der früheren DDR gewährt wird, sonst trifft nämlich tatsächlich ein, daß ein Drittel dieser Theater schließen wird. Wenn Herr Roloff-Momin für Berlin sagt, daß die Deutsche Oper gehalten wird, so kann man doch nicht darüber hinwegsehen, daß die Struktur dieser Berliner Theater

*) Theaterwissenschaftler und Theaterkritiker, Berlin

sich im Umbruch befindet und ich bezweifle, ob diese Werte, die man laut Einheitsvertrag bewahren können sollte, wirklich unter den gegebenen Umständen noch zu bewahren sind. Die Freie Volksbühne ist schon weg, ist schon abgewickelt. Vom Theater im Palast will ich nicht reden, das ist eine andere Angelegenheit, aber immerhin, es war auch ein lebendiges Theater in Berlin. Dann kommen die Privatisierungen. Was heißt das konkret? Wenn das Metropoltheater privatisiert wird, dann hört es auf, ein Ensemble- und ein Repertoiretheater zu sein und damit ist die 100-jährige Operettentradition in Berlin ohne Haus. Wenn der Friedrichstadtpalast privatisiert wird und meinetwegen ein Spielkasino daraus wird, dann ist die große Revue, das große Plus, das dieses Berlin einbringen könnte in dieses Europa, in der jetzigen Form nicht mehr aufrechtzuerhalten. Es ist beschönigend zu sagen, in Berlin ist ja alles beim alten. Ich halte die Theaterstruktur in Berlin für sehr gefährdet und ich nehme das nur als Beispiel für die Gefährdung der Theaterstruktur in diesen neuen Bundesländern überhaupt. Es war doch nicht zufällig, daß Thomas Langhoff am vergangenen Donnerstag auf einer Pressekonferenz sagte, wenn der Regierende Bürgermeister nicht ein Machtwort gesprochen hätte, daß gegebene Zusagen eingehalten werden müßten, dann könnte der Spielbetrieb des Deutschen Theaters im September nicht aufrechterhalten werden. Wenn das dem führenden Theater von Berlin schon droht, dann frage ich mich, was droht denn den geringeren? Ich plädiere nochmals in diesem Zusammenhang mit Entschiedenheit dafür, die Bundeshilfe für Berlin auf kulturellem Gebiet nicht zu kürzen und Überbrückungsfinanzierung für die Theater in den neuen Ländern nicht zu reduzieren, sondern sie bis zu dem Zeitpunkt aufrechtzuerhalten, wo die Kommunen Gelder haben, sie selbst zu finanzieren.

Zu einem anderen Punkt. Mich stört an dieser Runde, daß aus einer postfestum Situation heraus über ideelle Werte in dieser früheren DDR diskutiert wird. Ich meine unbewußt oder bewußt liegt dieser ganzen Argumentation die von Bonn in die Welt gesetzte These zugrunde, daß die DDR ein grundsätzlicher Unrechtsstaat gewesen ist, demzufolge das Theater, das dort gemacht worden ist, entweder ein konformistisches Theater gewesen sei, das total immer auf der Linie des Unrechtsstaates lag, oder daß man ihm, seinen besten Vertretern, unterstellen konnte, daß sie Widerstand geleistet haben. Die Leute, die jetzt reden, wie zum Beispiel Dieter Görne, die befinden sich dann immer im Nach-

weiszwang, daß sie doch Widerstand geleistet haben. Aber die Wahrheit ist doch, daß die Mehrzahl der Theaterschaffenden, sogar derjenigen, die weggegangen sind und die weggegangen worden sind, sich lange, lange Zeit in einer prinzipiellen Übereinstimmung mit den Idealen des Sozialismus befunden haben. Das ist die Wahrheit und die geht bis in den Schluß hinein. Die Leute vom Theater, die am 4. November auf den Alexanderplatz marschiert sind und dort geredet haben, die wollten nicht die Abschaffung des Sozialismus, sie wollten einen besseren Sozialismus. Sie haben nicht bedacht, daß sie sich bloß einen schlechteren Kapitalismus einhandeln werden. Man muß doch hier einmal daran erinnern, von welchen Grundvoraussetzungen aus in der DDR Theater gemacht worden ist. Es gab einen Konsens, der langsam aber sicher abgebröckelt ist, ausgehöhlt worden ist, aber dessen Ideale irgendwie in den Köpfen erhalten geblieben sind. Das waren Ideale, die vielleicht sogar erhaltenswert sind, wenn man an den lädierten und bedauernswerten Zustand dieser Welt insgesamt denkt, nämlich Antifaschismus, Frieden, Völkerverständigung, Demokratie im weitesten Sinne verstanden als eine Demokratie, wo sich die Begriffe Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sich nicht bloß auf Freiheit beschränken, sondern auch die beiden anderen Begriffe einschließen. Ich denke, daß eben daraus die große Unsicherheit resultiert, die heute viele Theaterschaffende in der früheren DDR befallen hat. Ihre Ideale sind dahin, sie werden dazu auch noch tagtäglich abgewertet. Und jetzt, worauf sollen sie sich orientieren? Worin bestehen denn die Ideale dieser neuen Gesellschaft, in die sie hineinleben? Worin bestehen denn die Ideale dieses bürgerlichen Theaters? Ich glaube, wenn man dieser Frage nachgeht, kommt man natürlich notwendigerweise auf den Zusammenhang zwischen Inhalten und Formen. Womit beschäftigen sich denn die Dramatiker und was ist die Erwartungshaltung des Publikums?

Wenn wir von Europa reden, wie wär's denn, wenn wir in Berlin statt eines Theaters der Nation in der freigewordenen Volksbühne ganz schlicht und einfach ein Europäisches Theater installieren würden, wo auch die Regionalität der verschiedenen Theaterformen in Europa sich präsentieren könnte?

KLAUS BEDNARZ: Danke. Vielen Dank. Wir sollten jetzt keine Hauptstadtdebatte anfangen. Als geborener Berliner ist mir die Frage Hauptstadt ziemlich schnurz. Ich frage mich, was ist die Hauptstadt der USA? Ich denke, wir haben wichtigere Probleme.

ULRICH ROLOFF-MOMIN: Ich bin sehr dankbar, daß Sie das sagen. Ich habe in meinen Beiträgen das Wort Hauptstadt bewußt vermieden, weil ich nicht anstrebe, Berlin zur kulturellen Hauptstadt zu machen. Es gibt keine kulturellen Hegemonieansprüche irgendeiner Stadt in Deutschland, sondern wir haben einen gewachsenen breiten Kulturföderalismus und es wird nach wie vor viele Zentren in Deutschland geben. Und Herr Schumacher, was die Frage Freie Volksbühne angeht, so wissen Sie ganz genau, daß die nicht aus Geldmangel, sondern aus bewußter kulturpolitischer Entscheidung geschlossen worden ist, daß ihr die Subventionen gestrichen worden sind und was den Friedrichstadtpalast angeht, lassen wir uns in einem Jahr wiedertreffen, dann werden Sie unrecht behalten und ich recht.

MANFRED BEILHARZ: Lieber Ernst Schumacher, wir brauchen uns, glaube ich, unter uns beiden nicht darüber zu unterhalten, daß der zweite Teil Deines Beitrags, nämlich die Wichtigkeit des DDR-Theaters, das deutschsprachige Theater, ich möchte über die Grenzen der jetzigen Bundesrepublik hinaus ausweiten, daß dieser Stellenwert sehr groß ist und daß durchaus der historische Blick auf die Vergangenheit und die jetzige Betrachtungsweise zum Teil in einem erheblichen Widerspruche sind, insofern stimme ich Dir in vielen Punkten da absolut zu. Doch zu Bonn und Berlin: Ich glaube, unter den Theaterleuten ist die Diskussion, wo in Deutschland das Theaterzentrum sei, und es sollte nicht in Berlin sein, überflüssig. Die Solidarität der Theatermacher, die wir in dem Theaterzentrum hier im Rheinland haben, hat sich positiv ausgewirkt bei der Beeinflussung der politischen Entscheidung, den Theatern in den neuen fünf Bundesländern zu helfen. Ich glaube, man kann einfach unterstellen, daß die Theaterleute, die hier sind, in Bonn oder in Köln, daß sie sich dieses Themas bewußt sind und die erste Entscheidung, die wir getroffen haben, ist, die ganze gesamte Struktur des Theaters zu erhalten. Wir haben uns viel Kritik dafür eingehandelt, weil es ja auch Tatsache ist, daß das Netz der Theater im Bereich der bisherigen DDR noch dichter ist als bei uns. Trotzdem haben wir gesagt, das Theaternetz muß erhalten werden. Ich finde es einfach fad, wenn wir uns hier über die Frage Bonn oder Berlin streiten. Sie hat in der Diskussion in den letzten zwei Jahren sicher großen Raum eingenommen, aber jetzt sind da Fakten geschaffen, mit denen wir einfach leben sollten.

JERZY KOENIG: Der letzte Teil der Besprechung war für mich

hochinteressant. Und ich gebe Ihnen mein Ehrenwort zu zwei Sachen. Erstens, ich lebe in Warschau, das ist die Hauptstadt. Ich würde sehr glücklich sein, würde die Hauptstadt nach Krakau übersiedeln. Und das zweite: Ich habe erfahren, wie schlecht es den Deutschen geht. Und wie schlecht es in Deutschland ist. Aber ich möchte Ihnen sagen: Ich möchte Eure Sorgen haben und Eure Probleme.

KLAUS BEDNARZ: Herr Koenig hat es mir aus dem Mund genommen, ich hätte sonst gesagt, wenn ich mir den Osten Deutschlands angucke und zwar aus der Perspektive, die noch weiter östlich liegt, dann kommt es mir trotzdem vor wie in Kalifornien.

PODIUMSDISKUSSION II

Unterschiede im Theaterverständnis in Ost- und Westeuropa – Theater der Regionen – Theater der Nationen – ein Beitrag zur europäischen Identität?

CAROLA SOMMEREY: Meine sehr verehrten Damen und Herren. Ich begrüße alle Teilnehmer hier im Namen des Veranstalters auf dem Podium, Jerzy Grzegorzewski, Erik Vos, Daniel Benoin, Günther Beelitz, Busso Diekamp und Felix Demichev.

Ich bin die Programmdirektorin des Hörfunks des Mitteldeutschen Rundfunks. Ich bin eine Westdeutsche. Ich lebe und arbeite seit einem Jahr in Leipzig. Wir haben es dort unter sehr schwierigen Umständen geschafft, eine große Rundfunkanstalt aufzubauen. Ich komme vom Westdeutschen Rundfunk aus Köln, wo ich 16 Jahre lang Hörfunk und Fernsehen gemacht habe. Ich war die letzten neun Jahre Programmdirektorin bei Radio Bremen. Und ich bin gerne in Leipzig. Es macht mir sehr viel Freude, dort zu arbeiten. Ich habe unmittelbar mit Theater nichts zu tun, wenngleich die Theater in dem mitteldeutschen Gebiet selbstverständlich in unserem Programm eine große Rolle spielen. Ich bitte Herrn Vos, das Gespräch zu beginnen.

ERIK VOS: Es hatte mich heute morgen sehr erstaunt, als ich hörte, daß so viele Länder Probleme mit Politik haben. Wir haben überhaupt keine Politik. Holland ist auch typisch ein Land, wo man nicht einig ist. Ich hatte eine kleine Begegnung mit Judith Herzberg hier und sie sagte, es geht sehr gut mit unserem Theater und ich sagte ihr, es geht absolut nicht gut mit unserem Theater. Das ist normal bei uns. Es geht immer schlecht und es ist eigentlich doch immer gut. Aber wir haben in 10 Jahren die Hälfte unseres Publikums verloren. Wir hatten vor 10 Jahren eine Million Zuschauer, jetzt sind es 500 000. Und das geht so weiter. Das ist doch erstaunlich und erschreckend. Ich habe ein kleines Theater in Den Haag. Ich bin immer weggelaufen vom Nationaltheater Amsterdam, von meiner Familie, ich meine nicht von meiner Frau und meinen Kindern, aber ich lebe davon und viele Holländer, denke ich, leben auch davon, wegzugehen, weil sie immer da unglücklich sind, wo sie sind. Es gibt viele Leute, die uns nicht lieben, es gibt viele Kritiker, die uns nicht lieben, leider gibt es viel Publikum, das uns liebt, das ist gefährlich und angenehm. So gefährlich, daß wir vor vier Wochen beinahe unser Theater verloren haben, denn es gibt sehr

viele Banken in Holland, die uns kaufen wollen und dann hat unser Publikum in drei Wochen beinahe eine halbe Million Gulden gesammelt und hat das Theater gekauft. Das ist gut, daß es so ein Publikum gibt. Wir haben auch keine Kirche in Holland, wir haben noch ein bißchen von einer Kirche. Das letzte Mal, als die Kirche von sich gesprochen hat im Theater, war, als sie verboten hatte, in Rotterdam Satre zu spielen, „Der Teufel und der liebe Gott“. Glücklicherweise hat die Kirche damit nichts erreicht. Auch danach hat sie nichts mehr erreicht. Wir haben eigentlich auch keinen Staat, unsere Kraft liegt darin, auf andere zu reagieren. Wir sind ein sehr hypokratisches Land, wo Wahrheit und Unwahrheit zusammengehen und wo wir versuchen, den Funken von Prometheus ein bißchen brennend zu halten.

JERZY GRZEGORZEWSKI: Ich arbeite am Studio Theater in Warschau. Das Theater hat seinen Sitz in dem monumentalsten Gebäude der Stadt. Das war ein Geschenk und daher trug das Gebäude auch den Namen Josef Stalins. In dem Gebäude befinden sich außer unserem noch einige andere Theater und einige Kinos. Ich arbeite seit einigen Jahren dort und die Aufführung, die Sie vorgestern und gestern sehen konnten, sie ist in diesem Theater entstanden. Seit 25 Jahren bin ich Regisseur. Vorher war ich Maler, male nach wie vor noch weiter. Von Zeit zu Zeit war ich auch Schauspieler. Hierher komme ich auch als Dramaturg. Ich bin also Direktor, Regisseur, Maler und Dramaturg. Aber möglicherweise bin ich bald kein Direktor mehr. Und ich glaube fast, ich bin auch kein Maler mehr. Ich zweifle auch, ob ich Regisseur bin und mit Bestimmtheit bin ich kein Dramaturg, was mir dann noch bleibt, ich bin ein freier Mensch und als solcher stehe ich oder sitze hier vor Ihnen.

KAROLA SOMMEREY: Unser Thema heißt Unterschiede im Theaterverständnis in Ost- und Westeuropa – Theater der Regionen – Theater der Nationen – ein Beitrag zur europäischen Identität? Herr Benoin, Europa und Theater. Welche Rolle spielt Europa in der Darstellung, in der Erwartung und in der Zielrichtung von Theatern?

DANIEL BENOIN: Die Frage ist kompliziert. Was ist europäische Kultur? In der europäischen Geschichte hat sich doch im Laufe der Jahrhunderte etwas ganz seltsames ergeben, eine große Verschiedenheit zwischen den Kulturen in Europa. Wenn man heute die Probleme der europäischen Integration ansieht, dann ist klar, daß in dieser Verschie-

denheit eine große Chance liegt. Ich glaube, die Kultur kann so etwas wie eine Gegenbewegung gegen eine uniforme Vereinheitlichung darstellen. Wir haben in Europa sehr verschiedene Kulturen, verschiedene Sprachen. Das Theater kann, obwohl es eine archaische Kunst ist, eine große Rolle für die europäische Kultur spielen. Kunst kann ein echtes Mittel sein, daß sich verschiedene Kulturen begegnen. Theater kann das ganz besonders, vielleicht mehr als die Musik oder der Tanz. Wir können Theatergruppen über die Grenzen schicken. Da ist wichtig, daß das Theater an die Sprache gebunden ist. Europäische Kultur kann sich nicht nur über die Majoritätssprachen definieren, sondern über alle Sprachen in Europa. Das Theater ist das beste Medium dafür . . .

KAROLA SOMMEREY: Das würde aber bedeuten, daß das Theater nicht die Funktion hat, die großen Tournées durch Europa zu machen, sondern zuhause zu wirken.

DANIEL BENOIN: Nein, das meine ich nicht. Wenn man zu Hause für sein Publikum gutes Theater macht, kann man dieses Theater auch woanders zeigen, in anderen Ländern, trotz der Sprache. Nur so können die Leute die Kultur der anderen kennenlernen. Ich habe als Regisseur viel im Ausland gearbeitet und mich immer gefragt, warum können nur wir Regisseure oder Theaterleute auf diese Weise Erfahrungen mit anderen Kulturen sammeln. Können wir das nicht auch unserem Publikum vermitteln? Ich meine nicht, daß wir heute nur noch Theater machen sollen für ein kleines Publikum, für kleine Orte, für eine begrenzte Region. Das soll man tun, aber wir müssen auch Mittel finden, diesen Teil unserer Kultur anderen zu zeigen. Wenn man das von einem kleinen Ort aus kontinuierlich tut, fünf, zehn oder zwanzig Jahre lang, werden die Kenntnisse von der Kultur der anderen wachsen. Gerade das Theater kann die Kultur der anderen vermitteln, das habe ich an mehreren Theatern in Europa erlebt. Da kann das Theater helfen, Probleme wie Rassismus oder Nationalismus zu lösen.

KAROLA SOMMEREY: Das sind sehr theoretische Ansätze. In der Praxis ist ja das Phänomen zu verzeichnen, daß in den großen Städten Europas die Theater besucht sind, insbesondere bei Premieren und im laufenden Spielbetrieb dieses Publikum abnimmt. In den neuen Bundesländern ist es ganz deutlich, daß das Publikum, das früher die Säle gefüllt hat, jetzt ausbleibt. Diese Wirkung von Theater, die Sie beschreiben, stellt sich wohl beim Publikum nicht ein.

DANIEL BENOIN: Nein, das scheint mir total falsch. Zuerst die großen Städte. Ich glaube, das Problem in den großen Städten ist nicht so einfach. Wenn Sie in Paris ausländische Stücke in ausländischer Sprache zeigen, haben Sie ein kleines Publikum. Der Grund dafür ist, daß man für das Publikum überhaupt nichts organisiert hat. Man hat das Gastspiel nur wie eine Vitrine gezeigt. Und das Gegenteil: Wenn Sie eine Politik haben über mehrere Jahre im Umgang mit ausländischem Theater und zeigen das ausländische Theater, so wie z. B. in Lyon, in St. Etienne und jetzt in Cannes, dann gewinnen Sie das Publikum. Wir haben in St. Etienne, einer Stadt mit 250 000 Einwohnern, in nur zehn Tagen bei einem Gastspiel in fremder Sprache 20 000 Besucher erreicht.

KAROLA SOMMEREY: Ist das ein Phänomen nur in Frankreich oder gilt das auch in Mönchengladbach?

BUSSO DIEKAMP: Für Mönchengladbach gilt das nicht und es gilt auch für viele westdeutsche Städte nicht. Wir machen uns gegenwärtig große Sorgen um die Existenz der Theater in den neuen Ländern, vor allem aus finanziellen Gründen. Ähnliche Sorgen werden wir uns in absehbarer Zeit auch aus finanziellen Gründen um die westdeutschen Theater machen. Aber für mich ist ein viel bedenklicheres Phänomen, daß die Zuschauerzahlen abnehmen. Die sind rapide gefallen in den neuen Ländern. Sie sind aber auch in Westdeutschland gefallen, und Herr Vos hat uns berichtet, daß auch in den Niederlanden die Zuschauerzahl rapide zurückgegangen ist, vor allem im Schauspiel. Immer mehr Menschen fühlen sich nicht mehr vom Theater angesprochen. Ich glaube, daß das Theater nur dann den Menschen erreicht, wenn es Bilder glaubhaft vermittelt, aber diese Bilder, die es vermitteln will, muß es selbst haben. Das ist vor allem eine Frage der glaubhaften Stücke, die fehlen. Und solange sich das nicht ändert, sieht es sicher in den mittleren und kleineren Städten, nicht nur in den neuen Ländern der Bundesrepublik, sondern auch in Westdeutschland, schlecht aus. Das heißt nicht, daß in vielen großen Städten oder auch mit einigen Bühnen, die mit ihren Aufführungen über das Land ziehen, noch große Erfolge erzielt werden. Damit ist auch nicht gesagt, daß das reine Unterhaltungstheater, wie es etwa die großen Musicaltheater machen, oder auch die kulinarischen Festivals, nicht große Massen, sogar ständig größere Massen anziehen. Aber auf Kosten des normalen Theaterbesuchers.

KAROLA SOMMEREY: Herr Beelitz, wenn Theater dem folgt, was die Menschen wollen oder wenn es dem folgt, was vorgegeben wird, auch von denen, die es finanzieren. Das scheint mir ja doch ein Konflikt zu sein in vielen Regionen Europas und nicht nur hier in der Bundesrepublik. Wir haben zwar heute früh gesagt, Geld spielt nicht so die ganz entscheidende Rolle, sondern es geht mehr um die inhaltliche Frage: Kann es aber nicht doch sein, daß die Art der Finanzierung dazu geführt hat, daß eine Entfremdung zwischen Publikum und Theater aufgetreten ist?

GÜNTHER BEELITZ: Ich würde den Zusammenhang, woher das Geld kommt, mit der Qualität des Theaters nicht verbinden. Aber die Frage klang heute vormittag ja schon an, als gesagt wurde, das Theater ändert nicht das Leben, sondern das Leben ändert das Theater. Und wir sind sicherlich in einer Phase, wo wir Theatermacher vielleicht nicht so gerne erkennen wollen, was sich verändert hat. Das ist Kern unseres Problems. Man darf auch nicht vergessen, daß neben den überall sinkenden Besucherzahlen viele andere Faktoren dazukommen. Zwei Dinge sind doch festzuhalten: Kein Theater kann ohne seine Region, ohne sein angestammtes Umland existieren. Deshalb wird es finanziert, von den Gemeinden und von den Ländern. Europa, was ja unser Thema ist, ist zunächst ein vollkommen abstrakter Begriff, der sich nur darin äußert, daß wir überall hinreisen können, daß wir sehr viel sehen können und daß wir sehr beeinflußt sind von dem, was wir sehen. Ich finde es ganz wichtig, wenn zum Beispiel eine Biennale wie hier in Bonn stattfindet. Das hat nichts mit Festivalitis zu tun, denn es findet ein Publikum, das naturgegeben sich aus besonders Interessierten zusammensetzt. Das ist ja auch beim Theater so. Ein Theater für alle kann kein Ziel sein. Ein Theater wird immer zielgerichtet gruppenspezifisch arbeiten. Ich denke, das Interessante wäre die Spannung zwischen Regionalem und Überregionalem, wenn sich Theater begegnen, die vor Ort regional arbeiten, egal, ob in St. Etienne oder in Warschau. In diesen Begegnungen haben wir erst einmal eine Menge Vorurteile abzubauen. Meistens tun wir das aber nicht, weil wir denken, wir selbst haben das beste Theater. Ich habe Impulse immer als wichtig empfunden, die von anderen Autoren aus anderen Ländern zu uns kommen und uns mit anderen Theaterästhetiken bekannt machen.

CAROLA SOMMEREY: Herr Beelitz, glauben Sie, wenn der Bürger

einen speziellen Beitrag, speziell für Theater, zu geben hätte und wenn es nicht aus dem Gesamtetat der Steuern finanziert würde, daß dann den Theatern mehr Geld zur Verfügung stünde?

GÜNTHER BEELITZ: Das ist das Problem, daß wir immer gegen Notwendigkeiten argumentieren müssen. Wir haben es schwer, drängend nachzuweisen, daß das Geld für eine kulturelle Leistung sinnvoll angelegt ist, daß diese Leistung einen Teil unserer Lebensqualität ausmacht. Es kann nicht die Aufgabe sein, daß wir uns bestimmte Sektoren sozusagen einzeln finanzieren lassen, aber sonst immer im Rahmen des globalen Versorgungsstaates denken. Kultur ist in diesem System eine entscheidende Aufgabe. Es gibt Länder, wo jeder sein Theater selbst finanziert, aber dann sollte man gründlich die Verluste gegen die Gewinne aufrechnen.

ERIK VOS: Ich habe nicht alles verstanden und das ist vielleicht auch gut. Die Frage war, gibt es eine Entfremdung zwischen dem Publikum und dem Theater?

Ich denke ja, weil Theater zu wenig Identität vermittelt. Weil es bei den Theatermachern zu wenig Neugier gibt. Kunst bewegt sich zu oft, im Glauben, daß das Publikum es so will, zum Wissen. Ich glaube, daß das Theater in Europa mehr Publikum bekommt, wenn es sich in die Richtung des Nichtwissens bewegt. Zuviel im Theater, in der Kunst ist zu angenehm. Wir brauchen ein rebellisches Theater, wo man noch das Publikum reizt, reizt mit dem, was es nicht weiß. Wir versuchen bei uns, ein Theater zu machen mit einer eigenen Identität und ich hoffe, daß es nie ein europäisches Theater gibt. Wir wollen keinen Shakespeare machen, wie man ihn in England macht. Wir wollen keinen Brecht machen, wie man ihn in Deutschland macht. Ich erinnere mich, daß ich Beckett's „Warten auf Godot“ in New Orleans gesehen habe auf einem kleinen Platz, mit schwarzen Leuten gespielt, auf einer Holzkiste. Die haben unglaublich viel gelacht, weil sie wußten, das Godot nicht kommt.

JERZY GRZEGORZEWSKI: Ich möchte an diese drei hier genannten Gebiete anknüpfen, die unser Ausgangspunkt waren: Nämlich die Idee des Nationaltheaters, des regionalen Theaters und eines Europäischen Theaters. Wir wissen im Moment noch nicht, wie sich diese Theaterformen verknüpfen. Wir wissen auch nicht, wie sie später zueinander ste-

hen werden. Das Nationaltheater spielte stets die Rolle einer Zelebration des eigenen Ichs gegen ein anderes. Das große polnische Nationaltheater entstand als Gegengewicht zu anderen Nationen, die das Land unterdrückt haben. Ich denke, daß das Regionaltheater eine sehr wichtige Rolle spielt, in dem Sinne, wovon Herr Beelitz gesprochen hat. Das Theater von Tadeusz Kantor in Krakau war ein Regionaltheater. Es entstand aus einer sehr persönlichen Erfahrung und an einem kleinen Ort in Europa. Aber gleichzeitig war das ein Theater, das zu Europa gehörte und auch seinen Platz auf der Weltbühne hatte. Noch einen Satz zu Europa und der Integration. Ich wünschte es, es wäre eine Integration und nicht eine Unifikation. Wir laufen einer Gefahr entgegen, daß wir des Moments des Geheimnisses beraubt werden, daß wir an einen Punkt gelangen, wo wir alle alles über uns wissen. Das größte Gut ist, daß man ständig aufs Neue miteinander kommuniziert, daß man sich trifft und miteinander spricht und sich neu entdeckt. Wir befinden uns in einer Situation, wo wir auf eine große Dramaturgie warten, auf einen großen Autor. So wie es ein Theater von Beckett gab, und Theater, die unmittelbar mit den Autoren verbunden waren, so sind wir jetzt in einer Situation, in der wir auf ein solches Theater warten. Wenn diese Zeit kommt, dann werden alle Probleme, die mit dem Theater zusammenhängen, finanzielle, organisatorische, zweitrangig werden.

KAROLA SOMMEREY: Mir ist der Unterschied, so wie Sie es gesagt haben, zwischen National- und Regionaltheater nicht klar geworden. Was ist der Unterschied? Was ist nationales europäisches Theater und regionales europäisches Theater?

JERZY GRZEGORZEWSKI: Ich bin weit davon entfernt, das Nationaltheater als eine Art Monument darzustellen, ich möchte nicht, daß das als eine Art Museum aufgefaßt wird. Ich denke, in einem europäischen Theater werden zwei Dimensionen aufeinander zukommen, nämlich die große monumentale Dimension, das Feierliche eines Nationaltheaters und andererseits das Intime eines Regionaltheaters. Und ich denke, daß dieses regionale Theater wichtiger wird, weil es sich mehr auf den Menschen konzentriert.

KAROLA SOMMEREY: Sie sprachen davon, daß man auf die großen Autoren wartet. Wo sind die im Moment? Was tun die? Wie kann ein Theater ein Anreiz für Autoren werden, daß sie den Versuch wagen, etwas Neues in der Umbruchsituation für das Theater zu schreiben?

JERZY GRZEGORZEWSKI: Es ist ein Problem, wie die Autoren in das Theater kommen. Im Moment gehen die Dramatiker und das Theater zwei verschiedene Wege. Es gibt Aufführungen, die sehr gut gehen, bei denen aber die Dramatik keine Rolle spielt. Gleichzeitig verspürt das Theater diesen Mangel an Dramatik. Erst die Wiederherstellung der Harmonie zwischen Theater und den Dramatikern kann das Theater wieder publikumsfähig machen.

KAROLA SOMMERREY: Herr Demichev, haben Sie ähnliche Erfahrungen in Moskau gemacht?

FELIX DEMICHEV: Ich möchte zunächst etwas zum Unterschied von Regional- und Nationaltheater sagen. Der Unterschied zwischen Regional- und Nationaltheater in der alten Sowjetunion war, daß es in der alten Sowjetunion kein Nationaltheater gab. In den alten Sowjetrepubliken gab es wohl Theater, die Nationaltheater hießen. Aber die haben nur in eigener Sprache gespielt, natürlich auch die eigenen Autoren, die alten und die neuen. Aber es gab kein Theater, wo nur die Autoren aus dem eigenen Sprachbereich gespielt wurden, sie haben auch ausländische Autoren gespielt und die russische Klassik. Darum gab es eigentlich gar kein Nationaltheater. Vielleicht kommen wir zu einem Nationaltheater, weil es ja die Sowjetunion nicht mehr gibt und alle Völker der alten Sowjetunion ihren eigenen Staat gründen. Den wollen sie natürlich auch über die eigene nationale Kultur legitimieren. Das heißt dann auch durch ein nationales Theater. Ich sehe darin eine große Gefahr, wenn diese freie Staaten ihre eigene geschlossene nationale Kultur betonen. Wenn die Nationaltheater ihre nationale Kultur darstellen und damit die Einigung verschiedener Völker verhindern.

KAROLA SOMMERREY: Wie ist es im Moment? Übernimmt das Theater die Rolle, die Widersprüche, die Nationalitätenkonflikte erst einmal zu verschärfen, um dann in der Zukunft vermittelnd zwischen den Nationalitäten zu wirken?

FELIX DEMICHEV: Die Theater in den verschiedenen alten Republiken können und möchten auch nicht die politischen Bänder, die die Politiker jetzt zerreißen wollen, ebenfalls zerreißen.

Ein Theater hat immer allgemein menschliche Werte zu vertreten und das Theater lebt immer mit seinen eigenen Gesetzen. Man muß zwischen einem demokratischen Theater und einem totalitären Theater

unterscheiden. Das Stück, „Beglatzt, brünett“, das wir auf der Bonner Biennale gezeigt haben, ist ein ungewöhnliches Stück für unser Theater, ein avantgardistisches. Dani Gink ist ein sehr junger Dramatiker, 22 Jahre alt. Der Regisseur Oleg Babizky ist 25 Jahre. Unser Rockstar Pjotr Mamonow hat die Hauptrolle gespielt. Und in einer Situation, wo das Publikum wegbleibt, ist es in diese Inszenierung gekommen. Ein Publikum, das früher fast nie ein Theater besucht hat, junge Leute, manchmal mit sehr komischem Haarschnitt, sehr unkonventionell.

Deshalb brauchen wir Theater, damit wir diese Leute erreichen, die von der Politik nicht erreicht werden. Andererseits, wenn wir wieder ein totalitäres Regime bekommen, dann können wir sowieso nicht mehr über ein gemeinsames Europa reden, dann gibt es wieder eine Mauer, dann gibt es wieder keinen Raum für das Theater. Davor haben wir schreckliche Angst.

MANFRED BEILHARZ: Herr Demichev hat mit seinem Theater, dem Stanislawski-Theater, ganz wunderbare Aufführungen gezeigt, die von großer Lebendigkeit und von großer Plastizität innerhalb dieses Festivals waren und die einen ganz neuen und bestürzend spannenden Umgang mit theatralischen Mitteln und Erfindungen vorgeführt haben.

Ich möchte einige Fakten einfach mal gerade rücken. Da wir nicht behauptet haben, daß wir wissen, was in Europa produziert wird, haben wir uns Fachleute aus ganz Europa zusammengeholt, die uns beraten haben. Ich kann hier allenfalls über den bescheidenen Ausschnitt reden, den ich überblicke, nämlich über Deutschland, besser über den westlichen Teil als über den östlichen Teil. Hier wurde der Eindruck erweckt, daß es einen gravierenden Publikumsschwund im deutschen Theater gäbe, daß die Leute in Scharen davonlaufen. Es wurde die These aufgestellt, daß in den großen Städten gerade mal die Premiere besucht sei. Das Gegenteil ist der Fall. Es gibt mehr Besucher als in der letzten Saison. Es hat eine leichte Verschiebung gegeben zugunsten der Privattheaterbesuche und eine minimale Verschiebung zu Lasten der öffentlich geförderten Theater. Ein Theater, das insgesamt etwa 25 bis 30 Millionen Besucher in einem Jahr mobilisiert, kann man nicht abtun, als wenn es nicht besucht würde. Da werden leichtfertig Klischees produziert, fortgeredet und weitertransportiert. Wenn eine europäische Vereinigung bevorsteht und viele sogar über eine Ver-

einigung der Kultur spekulieren und sich darüber Gedanken machen, und man so eine Vielfalt im Rahmen dieses Festivals allein im Rahmen der beiden Moskauer Beiträge erlebt, dann stellt man fest, wie verschieden schon das Theater in derselben Stadt sein kann. Unsere Biennale zeigt die unglaublichen Unterschiede, wie sie zwischen Finnland und Barcelona und Ankara bestehen. Aber wenn man vielleicht sagt, was ist das europäische Theater? Ich halte es für bedeutsam, daß es in ganz Europa Leute gibt und Länder gibt, die das Theater für wichtig halten. Das ist vielleicht das einzig Europäische. Es gibt auch irgendwoanders in der Welt Theater, aber für einen Halbkontinent wie für Nordamerika, kann man mit Sicherheit nicht mehr mit derselben Selbstverständlichkeit sagen, wie man es für Europa tun kann, daß das Sprechtheater einen wichtigen, entscheidenden Anteil am intellektuellen Dialog des Landes hätte. Unser Problem bei der Zusammenstellung eines solchen Festivals war, daß wir zu viele spannende Angebote hatten, unter denen wir dann auswählen mußten. Wir haben uns nie den Anspruch gestellt, komplett ganz Europa zu repräsentieren. Ich glaube, es ist eine Illusion, von einer Vereinigung des europäischen Theaters, einer Vereinigung der europäischen Ästhetik zu reden. Es gibt allenfalls vielleicht eine Chance, die ungeheure nationale Vielfalt als breitere Plattform europäischer Kultur zu begreifen. In den Niederlanden gibt es eine unendliche Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb des Theaters. Daß es trotz alledem hier die Fortsetzung eines euroasiatischen geographischen Begriffs gibt, daß offensichtlich in allen Ländern das Theater für so wichtig gehalten wird, daß es nicht nur Anlaß ist, darüber zu reden, sondern es auch zu spielen und zu genießen, daß es ein großes Publikum gibt, was sich dafür interessiert, ist die große Chance des europäischen Theaters.

WOLFGANG RUF: Ich habe zu Beginn der Diskussion gehofft, daß die in eine interessantere Richtung läuft, ich erinnere mich an die Erfahrungen, die Daniel Benoin in St. Etienne mit fremdsprachigen Theatern gesammelt hatte. Es ist zum Beispiel ein Vorurteil, daß man sagt, Ballett und Oper läßt sich gut über die Grenzen bringen, aber Schauspiel nicht. Benoin hat zum Beispiel eine Woyzeck-Inszenierung als Koproduktion mit Antwerpen gemacht. Das war nicht einer dieser Koproduktionen von irgendwelchen Happenings, die dann von drei, vier, fünf europäischen Theatern ohne Ensembles rumgeschickt wer-

den und auch als Geldbeschaffungsanlage dienen, sondern er hat es dramaturgisch gemacht. Er hat die untere Klasse flämisch sprechen lassen und die obere Klasse französisch. Franzosen in St. Etienne sprechen in der Regel nicht flämisch. Aber es ist kein völlig unbekanntes Stück. Das hat wunderbar funktioniert. Und das hat auf ein Problem des europäischen Theaters verwiesen. Wenn wir vom europäischen Theater sprechen wollen, dann müssen wir dieses Begriffspaar nationales Theater und Regionaltheater gegeneinander abwägen und dann stellen wir fest, daß man in einer Reihe von Ländern in der Gefahr ist, unter nationalem Theater eigentlich immer das Theater der großen Länder zu verstehen und zu sehen. Shakespeare wird nicht nur in London, sondern auf dem ganzen Weg von London bis nach Moskau gespielt und Tschechow wird umgekehrt auf dem ganzen Weg nach London gespielt. Nur, wer kennt Wyspianski? Bei den diesjährigen Salzburger Festspielen wird er zum ersten Mal deutsch gespielt. Oder wer kennt den Ungarn Madach? Das wäre eine Aufgabe auch der größeren Theaterländer, das Augenmerk auf die nationalen Theater- und Literaturtraditionen der kleineren Länder zu lenken. Denn ein Europa kann es nur mit den kleineren Ländern geben. Eine Reihe von Regionen Europas sind grenzüberschreitende Regionen, multikulturell seit Jahrhunderten von Minderheiten bewohnt, die sich vermischt haben. Wie man in Europa, in einem neuen Europa mit diesen Regionen umgeht, das wäre eine interessante Frage für das Theater.

ERNST SCHUMACHER: Was mich im Rahmen dieser Nachmittagsdiskussion interessiert, inwieweit ist dieser europäische Gedanke in der Theaterwelt, mit der wir es zu tun haben, verbreitet? Und ich glaube, da gibt es zwei Möglichkeiten. Man muß in allen europäischen Ländern für eine bessere Reputation des Theaters sorgen. Diese Reputation kann man nur durch eigene Leistungen gewinnen. Und da darf man sich auch nicht aufschrecken lassen durch Einbrüche, die sich bei diesem Versuch, das Theater interessant zu machen, einstellen. Zweitens, man muß den Kulturaustausch insgesamt fördern, man muß ihn intensivieren und das Verdienst dieser Biennale in Bonn muß hoch veranschlagt werden, denn es ist hier gelungen, Ost und West, Nord und Süd von diesem Europa zusammenzubringen und zwar zusammenzubringen, auch mit Werken, mit Leistungen, die einen aktuellen Charakter haben, die eine Herausforderung für das Denken darstellen, die die Leute beunru-

higt. Ich finde diese Auswahl nicht so schlecht, ich finde sie im Gegenteil sehr gut getroffen unter den gegebenen Umständen. Ich glaube aber, daß dieses europäische Theater auch eine größere Einigung nötig hat. Man muß nach neuen organisatorischen Formen suchen. Das Theater de l'Europe in Paris ist in der Zwischenzeit eine Einrichtung auf dem Papier. Es ist ein ungeliebtes Kind des französischen Kulturministers. Er möchte dieses Haus lieber für sich allein haben. Er möchte es ganzjährig für sein Theater haben. Aber ich denke, daß dieses Theater de l'Europe in irgendeiner Form auf eine neue Basis gebracht werden muß und da möchte ich doch daran erinnern, daß es zwei Organisationen gibt, die Union der europäischen Theater unter der Leitung von Giorgio Strehler. Der hat jetzt sein Theater in Mailand als europäisches Theater deklariert. Ich glaube aber, daß die andere Organisation, die Benoin vertritt, nicht weniger interessant ist, weil es auch die kleineren Theater umfaßt, die Convention Théâtrale Européenne. Ich denke, daß man hier eine Basis hat, um eine bessere Form der Zusammenarbeit und des Austausches zu finden. Als Ort des Austausches kämpfe ich in dem Fall für Berlin als das Zentrum, weil dort natürlich diese Möglichkeit in einer Form moralisch berechtigt ist. Es gibt doch in der Zwischenzeit eine Verschiebung des Gleichgewichtes in Europa. Europa hat ein neues Zentrum. Europa rückt mehr nach dem Osten und dort ist Berlin natürlich durchaus für mich der denkbare Sitz eines solchen europäischen Theaters. Die freie Volksbühne ist dazu ein geeigneter Ort.

WOLFGANG RUF: Ich will an diese Biennale anknüpfen. Ich bin jemand, der das Wort mitgeprägt hat von der Festivalitis. Und es gibt immer mehr Festivals. Der Unterschied der Biennale zu diesen Festivals ist, daß dies wirklich der Bevölkerung dieser Region eine Möglichkeit bietet, in Vorstellungen und Gesprächen andere Autoren, Stücke und Theaterformen, die wir hier nicht kennen, kennenzulernen. So etwas muß aber so organisiert werden, daß es mal da und mal dort stattfindet, in verschiedenen Ländern und Winkeln Europas. Aber nicht nur in Berlin und Paris. Ich bin ein Feind des Zentralismus, deshalb bin ich gegen den Vorschlag von Ernst Schumacher.

DANIEL BENOIN: Auf einmal fühle ich mich auch als Stellvertreter des Südens. Frankreich gehört zum Süden. Man spricht viel von West und Ost, aber ganz wenig von Nord und Süd. Und ich glaube, daß die Beziehung zwischen Süden und Norden sehr wichtig ist. Und ich ver-

stehe ganz gut, daß die Deutschen mehr ein Ost-West-Problem haben, aber in Europa hat man auch ein Nord-Süd-Problem. Und in der Theaterkultur ist das auch sehr wichtig. Das ist die erste Sache.

Die zweite Sache: Ich habe eine Utopie. Ich glaube, daß das Publikum Angst hat vor der ausländischen Sprache. Und wenn das Publikum ins Theater geht, um ein Stück in ungarisch oder polnisch zu sehen, ist es ganz klar, daß das Publikum Angst hat. Wir müssen aber diese Eigenheiten der Kultur des Theaters in Europa bewahren und nicht versuchen wollen, eine gemeinsame Identität zu finden. Im Gegenteil, wir müssen unbedingt diese Verschiedenheit, diese Vielfalt retten. Das ist die Hauptsache heute. Die Sprache ist die Hauptsache für das Theater, für das Sprechtheater. Es ist interessant, mit einem Musical, mit einer Pantomime über die Grenzen zu gehen. Wichtig ist, was das Theater von heute in Deutschland, in Portugal, in Spanien, in Finnland oder in Norwegen auszeichnet. Das ist sehr wichtig. Die Leute, die heute für das Theater schreiben, sind die Hauptsache. Und hier ein Widerspruch: Gleichzeitig haben die Leute Angst vor dem Theater in ausländischer Sprache und das Publikum spürt sofort, daß das Theater vielleicht am engsten mit der Sprache verbunden ist, mehr als Musik, mehr als Tanz. Im Theater erkennt man besonders, welche Bedeutung die Sprache hat, daß diese Sprache eine Beziehung hat zur Welt, daß diese Sprache sich entwickelt. Jede Sprache entwickelt sich jeden Tag. Und darum denke ich, daß man nicht nur Shakespeare oder Tschechow spielen soll, sondern man muß zeitgenössisches Theater spielen. Zeitgenössisches Theater ist am besten geeignet, diese verschiedenen Kulturen anderen zu zeigen. Wenn man ein Festival macht, wie zum Beispiel in St. Etienne, wenn wir da regelmäßig jedes Jahr vier oder fünf Stücke in ausländischer Sprache in derselben Stadt vorstellen, auch unabhängig von einem Festival, wird das Publikum damit vertraut, so daß man dann ein Stück in polnisch oder in ungarisch sieht.

REINHARD STUMM*): Ich möchte auf das, was Daniel Benoin sagte, antworten. Ich glaube, es gibt weder *ein* Publikum noch gibt es *ein* Theater. Es gibt ein Publikum für Aufführungen und Inszenierungen von Strehler, Chereau, von Peter Stein. Es gibt ein Publikum für Leute, die im französischen Bereich Theater machen. Ich kann französisches Theater nicht ohne weiteres nach Berlin exportieren. Das ist ein Unsinn. Da versteht kein Mensch, wovon die eigentlich reden. Und das ist kein sprachliches

*) Theaterkritiker, Basel

Problem sondern ein inhaltliches Problem. Es gibt ein lokales Theater, es gibt ein regionales Theater, es gibt ein überregionales, nationales Theater und dann gibt es vielleicht ein übernationales Theater. Genauso, wie sich diese Theaterform entwickelt, muß sich das Publikum dazu entwickeln. Sie können das Publikum, das in einem lokalen Theater aufwächst und dort ins Theater geht, nicht mit einem internationalen Theater konfrontieren, es versteht die Sprache überhaupt nicht, ich meine nicht die gesprochene Sprache, ich meine die ästhetische Sprache. Andererseits: Die regionalen Probleme finden ihre ästhetischen Formen und finden ihre formalen Ausdrucksweise. Die stimmen dort und woanders nicht mehr. Die Festivalitis halte ich für einen großen Irrtum, weil man immer meint, wenn man etwas von Norwegen nach Bonn verschleppt oder von Bonn nach Zürich, dann hat man unheimlich viel getan für die Verständigung der Menschen. Man hat überhaupt nichts damit getan, es ist interessant für die Leute, die sich auskennen und dann vielleicht einen Zuwachs an Informationen haben. Aber für die, die zufällig mal reinschauen, bringt es überhaupt nichts. Sie verstehen weder die Probleme, von denen dort geredet wird, noch sonst irgendwas. Wenn Sie aber ein europäisches Theater meinen, wo Peter Brook den Sturm inszeniert, das können Sie sehr wohl in Moskau zeigen, das können Sie in Lissabon zeigen und in Athen. Das versteht jeder, das heißt in diesem Fall ein ausgebildetes, trainiertes, ästhetisch geschultes Publikum, das imstande ist, diese Sprache zu lesen und zu verstehen. Das halte ich für entscheidend.

DANIEL BENOIN: Zu sagen, daß nur Peter Brook möglich ist für Lissabon, für Berlin und für London, das ist total falsch. Aber wahrscheinlich haben Sie nie mit einem Publikum gearbeitet.

REINHARD STUMM: Nein, Gott sei Dank nicht. Nur der Unterschied ist eben, Peter Brook inszeniert nicht ein Stück von irgendeinem quasi landschaftlichen Autor, der sich mit den Problemen der Posamenta im 19. Jahrhundert befaßt. Peter Brook inszeniert nicht irgendein Stück, das in irgendeinem europäischen Dorf zu Hause ist, das heißt, es korreliert die Qualität des Regisseurs und die Qualität der Inszenierung und die Qualität des Textes, mit dem er arbeitet.

Wir brauchen aber Stücke und Texte zweiter Qualität. Wir brauchen die Auseinandersetzung im lokalen Bereich. Dafür haben wir leider nicht immer einen Shakespeare zur Verfügung. Ich glaube, daß die Dramatur-

gen wesentlich daran schuld sind, daß die Theater leergespielt werden. Wenn man mit Verlagsleuten spricht, Karl-Heinz Braun zum Beispiel vom Verlag der Autoren, der sagt, er habe Hunderte von Stücken, die sich mit den Problemen dieser, unserer Gegenwart auseinandersetzen. Man spielt sie nicht. Warum? Fragen Sie die Dramaturgen, warum.

GÜNTHER BEELITZ: Ich glaube, daß wir das Problem etwas niedriger ansetzen können, denn wir haben das ja bei uns in der Bundesrepublik innerhalb unserer Grenzen auch. Roberto Cuilli in Memmingen. Das möchte ich sehen. Das Verständnisproblem ist selbstverständlich in unserer Theaterlandschaft, in der nationalen, genauso groß, wie sich das international auch wieder darstellt. Und wenn Brook Shakespeare inszeniert, dann haben wir ein Spitzenereignis, das international leichter verständlich ist. Es ist schon schwieriger, wenn er seine eigenen Stoffe inszeniert, wie wir gesehen haben. Deswegen beharre ich ja darauf, daß das Theater seinen Sinn hat unmittelbar vor Ort. Es wirkt da, wo es gespielt wird. Es ist übertragbar in bestimmten Fällen, aber diese Voraussetzung haben wir überhaupt nicht geklärt, unter welchen Verhältnissen es sinnvoll ist, es anderswohin zu transportieren.

KAROLA SOMMEREY: An den Veranstalter dieses Bonner Theaterfestivals: Was sind die Voraussetzungen, unter denen es geht?

MANFRED BEILHARZ: Was Reinhard Stumm über die Vermittlung von regional wichtigen Dingen in einen anderen regionalen Bereich gesagt hat, da bin ich entschieden anderer Meinung. Ich behaupte, daß die Übertragung über die nationalen Grenzen hinaus weit weniger ein Problem ist. Ich würde sogar eine Gegenthese aufstellen: Je mehr ein Stück auf Regionales eingeht, desto transportierbarer ist es. Wenn man bestimmte Voraussetzungen schafft, nämlich, daß die Sprache verstanden wird, daß man weiß, was denn da auf der Bühne gesagt wird. Ich gebe zu, daß die Synchronübertragung innerhalb des Festivals vielen als eine Krücke erscheint. Ich habe allerdings festgestellt, daß sie von den meisten Leuten als wichtiges Verständigungsmittel akzeptiert wird, durch das das Verständnis für eine fremde Inszenierung wächst. Ich glaube nicht, daß die Lösung des europäischen Theaters in einer multiplen kulturellen Überfliegergeschichte liegt, für die Brook ein sehr bedeutendes Beispiel ist, ein bißchen indisch und ein bißchen spanisch und ein bißchen afrikanisch und ein bißchen europäisch und ein bißchen englisch und ein bißchen London und Paris und damit versteht uns jeder.

Das ist auch ein Verlust an Genauigkeit und ein Verlust an Identität. Wenn das Theater keine ganz genau angesprochene kleine Zielgruppe hat, dann verflüchtigt es sich in die allgemeine Welt der Kulturbeflissenen.

Zurück zu Ihrer Frage: Unter welchen Bedingungen ist diese Biennale konzipiert? Sie ist ein bewußter Gegensatz zu den üblichen Festivals. Heute morgen hatte Bogdanov gesagt, er hat eine Inszenierung auf verschiedenen Festivals inzwischen zum sechsten Mal gesehen. Es gibt hier keine einzige solcher Aufführung. Die Biennale ist der Versuch, auf der Basis der Sprache so genau wie möglich, Stücke zusammenzubringen, um die europäischen Sprachen als Bezeichnung von unterschiedlichen europäischen kulturellen Identitäten zur Wirkung kommen zu lassen. Das Festival ist so konzipiert, daß es nicht nur ein Insiderpublikum hat, sondern daß es in die Bevölkerung dieser Region hinein wirkt und es wäre genug, wenn es für diese Region eine Wirkung hätte. Selbstverständlich hat es darüber hinaus eine Ausstrahlung. Aber das ist nicht das wesentliche.

GÜNTHER BEELITZ: Es gibt im Moment in Deutschland ein Stück, was ein sehr gutes Beispiel sein kann, das von den Dramaturgen nicht geliebt wird, das sehr viel mit unserer Identität zu tun hat und beim Publikum ankommt, Klaus Pohls „Karate-Billi kehrt zurück“. Das hat selbstverständlich in London in einer englischen Inszenierung eine ganz andere Voraussetzung als bei uns. Über dessen künstlerische Qualitäten müssen wir wahrscheinlich nicht lange diskutieren, aber für die Identität eines Theaters, für die Identität eines Publikums kann es ein ganz wesentliches Stück sein. Diese Art von Theater kann auch ohne hehren Kunstanspruch, der uns oft vieles verhindert, wesentlich mit dem Identitätsproblem unseres Publikums in unserem Land zu tun haben. Wenn eine solche Inszenierung genau gearbeitet ist, dann halte ich die selbstverständlich für übertragbar und dann würde ich gerne mit dieser Inszenierung nach Moskau gehen, denn soviel entferntere Probleme haben die in Moskau auch nicht. Und wenn ein Austausch auf dieser Ebene sich nicht dauernd mit der Frage herumschlägt, was soll denn das im Ausland, kann er sinnvoll sein. Dann sehe ich einen Sinn noch weniger darin, einen bestimmten Klassiker noch einmal zu wiederholen.

ROLF BOLWIN: Ich habe den Eindruck, daß der Zeitpunkt gekommen ist, wo aus Sicht des Veranstalters ein Wort notwendig ist. Es ist ja immer spannend und interessant, wenn man eine Veranstaltung plant und nachher miterlebt, was dabei herauskommt. Wir haben hier auf dem Podium ganz unterschiedliche Leute sitzen, die haben wir uns natürlich gezielt ausgesucht, Herr Beelitz verantwortet Theater in einer Metropole, in einer deutschen Metropole in München, Herr Diekamp ist als Kulturdezernent verantwortlich für ein Theater einer Kleinstadt im Vergleich zu München. Herr Demichev verantwortet ein Theater in Moskau, Herr Benoin in St. Etienne und Herr Vos in Den Haag. Teilweise machen Sie noch unterschiedliches Theater, wie ich weiß. Sie haben ganz unterschiedliche Vorstellungen davon und das wäre eine entscheidende Frage. Ich will sie deswegen noch einmal stellen: Würden Sie eigentlich das Theater, was Sie in Ihrer Stadt machen, in einer anderen Stadt auch machen? Herr Beelitz, würden Sie das gleiche Theater in Mönchengladbach machen oder Herr Benoin in München und umgekehrt? Gibt es eine gemeinsame Position, die Sie zum Theater haben, von der Sie sagen, das kann man eigentlich in jeder europäischen Stadt spielen oder ist es so unterschiedlich und bezieht sich das, was Sie tun, doch sehr stark entweder auf die Stadt oder auf die Region, in der Sie arbeiten oder auf das Land, in dem Sie arbeiten und vielleicht gar nicht auf Europa, so daß eben diese Vielfalt dann doch so ist, daß man eigentlich nur ein Austausch betreiben kann, aber doch Theater an unterschiedlichen Stellen ganz unterschiedlich für ein ganz unterschiedliches Publikum macht?

Ich habe den Eindruck, wir haben, das liegt an der Teilung zwischen Ost und West, die es lange Jahre gegeben hat, ein Kulturverständnis, das sehr westlich geprägt ist. Wir haben auch eine sehr konkrete Vorstellung vom Kulturleben im Westen. Wir wissen mehr über Frankreich, England oder Holland als über Rußland, die Tschechoslowakei oder über Polen. Stimmt das? Ist das so, daß wir dieses unterschiedliche Verständnis haben und wenn ja, müssen wir es eigentlich überwinden? Müssen wir uns nicht zum Beispiel in Deutschland in unserem Kulturverständnis viel mehr Richtung Osten bewegen und uns fragen, was passiert da? Da leistet die Biennale mit Sicherheit einen Beitrag. Gibt es ein unterschiedliches Kulturverständnis und muß man es ändern? Kulturverständnis natürlich bezogen auch auf das Theater.

GÜNTHER BEELITZ: Sie haben gerade gesagt, Herr Bolwin, was ich schon bezweifeln würde, daß die, die hier auf diesem Podium Theater machen, das gleiche Theater machen. Dann müßten wir hier nicht sitzen, wir machen nicht mal ein ähnliches und aus dieser Antwort geht bereits hervor, daß das Theater selbstverständlich regional oder ortsbezogen ist. Ich habe Fehler gemacht, als ich versucht habe, ein funktionierendes Konzept von Nordrhein-Westfalen nach München zu tragen. Da sind andere Voraussetzungen. Man erwartet die stärkere ästhetisierende Klassikerpflege, doch ich bin noch heute der Meinung, daß Theater weitgehend zeitgenössisches Theater ist und sich unmittelbar und konkret mit seinen Problemen auseinandersetzen muß. Manfred Beilharz wird die Erfahrung von Freiburg über Kassel nach Bonn sicherlich genauso machen. Das halte ich für einen ganz großen Vorteil unseres Theatersystems, denn sonst bräuchten wir ja gar nicht so viele Theater, sonst könnten wir sie ja zusammenfassen und sagen, es gibt eins im Norden, eins im Süden, eins im Westen und Osten und da gehen Leute hin. Das geht sofort und unmittelbar über in die zweite Frage: Wir machen ja nicht Kulturaustausch, um etwas zu überwinden oder durch die Überwindung dann gleichzumachen, das wäre eine Horrervision von jedem europäischen Gedanken, sondern wir machen Kulturaustausch, um erkennen zu können, um Verständnis für andere ästhetische und inhaltliche Gegebenheiten von Theater zu entwickeln. Nur das kann doch überhaupt spannend sein. Wenn das Europa nicht gewährt und wenn es heißt, wir müßten uns in ein Theater entwickeln, wie das in der Wirtschaft, in vielen anderen Bereichen vorgesehen ist, dann haben wir einen absoluten Kulturkahlschlag. Er würde Vielfalt beenden zugunsten von Gleichheit. Was wir einbringen können, ist die stärkere Korrespondenz, das Aufnehmen und wirklich nur verstehen. Ich war in Kasachstan im Nationaltheater in Alma Ata und habe gar nichts gewußt von diesem Theater. Dort wurde ein Stück gezeigt über die Entstehung des Nomadentums in Kasachstan. Das ist für uns etwas sehr exotisches, das wir im ersten Moment nicht erschließen können, um später zu erkennen, wie wichtig das Stück gerade jetzt ist, in dieser Phase, in der Kasachstan erst einmal ein eigenes Theater entwickelte. Bis heute hat es nur ein zwanghaft russisches gehabt. Und ähnlich habe ich das an vielen Stätten erlebt und wenn wir uns dann mit der Bühnenästhetik, die wir auf den ersten Blick grauenvoll finden, die wir Kunstgewerbe nennen, wenn wir uns mit der nicht auseinandersetzen,

dann sind wir immer nur in der Situation, in der wir sagen: Das haben wir alles längst überwunden. Wir sind viel besser. Aber das ist ein Entwicklungsstand des Theaters in Kasachstan.

ERIK VOS: Ich möchte nur noch etwas sagen über die Sprache. Wir haben in vielen Ländern gespielt in holländisch. In Italien, Deutschland, Finnland, England. Wir haben uns immer geweigert, eine Simultan-Übersetzung laufen zu lassen. Ich denke, daß die Sprache schon halb tot ist, wenn gleichzeitig einer übersetzt. Ich glaube, daß, wenn man wirklich die andere Art eines Landes, die Geographie, die Geschichte, die emotionelle Eigenheit eines anderen Landes verstehen will, dann soll man jedenfalls in Deutschland anfangen, große Filme nicht mehr zu synchronisieren. Für uns ist das jedenfalls unerträglich. Wenn Dustin Hoffmann hier deutsch spricht, dann ist Dustin Hoffmann schon tot. Will man das Eigene eines anderen Schauspiels und Landes verstehen, dann muß man die Sprache unangetastet lassen.

Und wenn man sagt, welche Vorstellung ist gut für andere Leute, dann würde ich sagen, eine Vorstellung, die tief in die Sprache und die Eigenheit der Sprache geht. Kritiker gucken immer anders als ein normales Publikum. Kritiker sind kein Publikum, sind auch nicht normal. Ein Publikum ist normal und geht viel weiter im direkten Verstehen der inneren Sprache.

KAROLA SOMMEREY: Wenn ich jetzt an Mönchengladbach denke, wäre es möglich, dort ein Publikum zu finden für Theaterstücke, die auch noch in einer fremden Sprache dort vorgeführt werden?

BUSSO DIEKAMP: Das ist durchaus im Einzelfall denkbar. Fairerweise muß man sagen, daß es nicht der Regelfall ist. Wir müssen sehen, es gibt einfach die verschiedensten Theater, weil es auch die verschiedensten regionalen und lokalen Eigenheiten gibt. Es gibt eben ein unterschiedliches Publikum, ob ich in einer Weltstadt bin mit Hunderttausenden von durchreisenden Gästen oder in einer Kleinstadt oder in einer Universitätsstadt mit einem großen jugendlichen Publikum oder in einer reinen Arbeiterstadt. Das sind doch einfach Unterschiede, über die man nicht hinweggehen kann. Die Verständigungsmöglichkeiten des jeweiligen Publikums unterscheiden sich, was nicht heißt, daß nicht auch Aufführungen in einer fremden Sprache, beispielsweise auch einem Arbeiterpublikum vermittelbar sind und von diesem aufgenommen werden. Es wird aber nicht die Regel sein, denn die Regel ist,

daß man auf eine fremde Sprache mit jener menschlichen Xenophobie reagiert, die eine Sperre auslöst, eine solche Sperre, die sehr schwer zu überwinden ist. Man muß auch sehen, daß die Sprache ein wichtiges Element gerade des Theaters ist und zwar die eigene Sprache. Als Herr Demichev vom Nationaltheater gesprochen hat, war das für mich ein ganz anderer Begriff als der, den wir in unserer Ankündigung verwendet haben. Dort sprach er nämlich von einem Nationaltheater als dem nationenbegründenden Theater, wie es beispielsweise in Prag und in Warschau im vorigen Jahrhundert im Sinne einer Identitätsfindung der tschechischen Nation, der polnischen Nation gemacht worden ist. Das mag für uns interessant sein, aber es ist nicht unbedingt das, was für uns aktuell ist und ich meine, daß wir solche Möglichkeiten, auch gerade auch innerhalb unseres so artenreichen Europas sehen müssen, aber uns davor hüten müssen zu sagen, es gibt das europäische Theater oder es gibt die europäische Theaterform, die sozusagen durchgängig für jedermann gilt.

DANIEL BENOIN: Ich will von einer Erfahrung berichten, die zeigt, daß es in Frankreich total anders ist als in Deutschland. Wahrscheinlich. Ich bin 1975 nach St. Etienne als Intendant gegangen. Ich habe damals Woyzeck in Avignon inszeniert, wunderbar, in Paris: wunderbar. Ich bin mit demselben Stück nach St. Etienne gekommen. Und jeden Tag ist die Hälfte der Zuschauer nach einer halben Stunde gegangen. Dafür wollte ich die Gründe herausfinden. Ich habe Publikumsgespräche gemacht, um zu erklären, was ich beabsichtigt hatte. In drei Monaten habe ich 140 solcher Gespräche mit dem Publikum gemacht. Denn es war für mich zu undenkbar, daß mein Theater, das in Avignon und Paris gut geht, nicht für St. Etienne taugt. Heute habe ich dreimal mehr Publikum als damals.

Als Regisseur denke ich, daß ich genau dieselbe Arbeit in St. Etienne mache wie in Paris, in Köln oder in Stockholm. Als Regisseur. Man hat nur eine Ästhetik, man kann nicht mehrere haben. Aber als Direktor eines Theaters habe ich mehr und mehr verstanden, daß ich mehrere Richtungen des heutigen Theaters dem Publikum zeigen muß.

WOLFGANG RUF: Das Theater ist doch sicher etwas völlig Unvergleichbares, aber irgendwo ist es auch anachronistisch. Die Diskussion, was ist ein europäisches Theater? gibt es ähnlich schon seit Jahren. Was

ist ein europäischer Film? Da hat man sehr schnell beim Blick auf die Filmgeschichte erkannt, daß selbst künstlerisch ernstzunehmende internationale Produktionen auf Dauer sich nicht eingepreßt haben in die Filmgeschichte. Die großen Filme waren immer authentisch, regional, national und wurden auch verstanden. Das europäische Theater ist ein großes Orchester vieler Stimmen und was wir an Bewußtsein hinzugewinnen müssen, ist, daß jeder, der Theater macht, nur ein Instrument im Orchester ist.

