

Die Theater klagen über Geldmangel. Und die, die immer alles ganz genau wissen, raunen Kurzworte: Fusion, Kooperation, Controlling, Qualitätsmanagement, Marketing, Flexibilisierung... Politiker trauen solchen Rezepten gern, weil sie in der Tat kein Geld haben. In Brandenburg beispielsweise wurden Bühnen geschlossen, damit man, ungestört von alten Strukturen, das Theatersystem neu erfinden kann. Theaterverbund heißt dort das Zauberwort, andernorts nennt man Ähnliches in anderem Zusammenhang **Netzwerke**. Womit wir beim Stichwort dieses Schwerpunktes sind: Auf ein Netzwerk verschiedener Partner setzt Tom Stromberg, wenn er mit Beginn der kommenden Saison als Intendant des Deutschen Schauspielhauses Hamburg startet. An Netzwerken hat Elisabeth Schweeger, Frankfurts endlich designierte Schauspielintendantin, mit Erfolg geknüpft, seit sie den Münchner Marstall leitet. Im Netzwerk der INTHEGA holen sich Städte ohne eigene Bühne ihr Theater von Tournée-truppen. Ein programmatischer Netzwerkfaden spannt sich von der Berliner Schaubühne zum Frankfurter TAT. Die Tanz-Festivals sind fast bis zur Verwechselbarkeit vernetzt, und Institutionen wie das Kultursekretariat NRW oder der Münchner Spielmotor e. V. sorgen dafür, dass das Netz zwischen produzierenden Künstlern und zahlenden Veranstaltern hält. All dem gehen wir nach, am Anfang stehen zwei konträre Meinungen: Astrid Vehstedt plädiert für ein neues **„Nachdenken über die Différence“**, und Uwe Schmitz-Gielsdorf erzählt von Synergie und Konkurrenz.

Astrid Vehstedt

„Kunst ist nicht Imitation des Lebens, sondern das Leben ist Imitation eines transzendenten Prinzips, mit dem uns Kunst wieder in Verbindung bringt.“ (A. Artaud)

Die Auseinandersetzung Jacques Derridas mit Antonin Artaud¹ im Jahre 1966 fällt, um es gleich vorweg zu sagen, in eine Zeit, die uns „Nach-68ern“ unbekannt und eher paradiesisch erscheint – drehen sich doch heute die Diskussionen vor allem ums Budget. Ich habe meinen Bezugspunkt Derrida nicht nur deshalb gewählt, weil ich lange Zeit in Westeuropa und damit neben England auch im französischen Sprachraum gearbeitet habe, wo sich das Verständnis seiner Begriffe durchaus von dem im deutschen Sprachraum unterscheidet, sondern auch, weil gerade im Zuge der gegenwärtigen Fusionierungs- und Globalisierungsprozesse

eine Besinnung auf die „différence“², wie Derrida sie postuliert, notwendig erscheint. Die Überstürzung der gegenwärtigen Entwicklungen in der Wirtschaft, deren Konsequenzen langfristig auf allen gesellschaftlichen Ebenen spürbar werden, fordern geradezu eine Atempause und eine nüchterne Reflexion.

In der Betonung der „différence“ geht es im Kern um die Entkräftung totalitärer Prinzipien, seien sie nun Sprache, ästhetische oder gar politische Entwürfe. Das Recht auf „différence“ zu seiner Umgebung ist mit der Achtung des Anderen oder des Andersartigen notwendigerweise verbunden. Im Nebeneinander und der Pluralität, nicht im Gegeneinander besteht das eigentliche Kraftfeld, wo wie in einem Wechselstromverhältnis der Gegenpol nicht vernichtet wird, sondern energetisch wirkt. Es ist letztendlich ein über den Existenzkampf hinausgewachsener, ihm enthobener Zustand. Diese Grundthese schwingt in Derridas Essay über Artaud mit, wenn von dem Zustand einer „exponierten Hell-

sichtigkeit“ in Artauds „Theater der Grausamkeit“ die Rede ist und eben von dem „transzendenten Prinzip“, das sich im Theater manifestieren müsse; ein Zustand, der uns allerdings erst dann wirklich erfahrbar wird, wenn wir uns selbst in Extrem- oder Grenzsituationen befinden. Im unverbogenen Geist, der frei ist, der aus sich selbst heraus leuchtet, kann sich die Verbindung mit dem transzendenten Prinzip vollziehen, und der künstlerische Akt, wie auch immer er sich manifestiert, wird wieder zu seinem Gefäß, aus dem der beteiligte Zuschauer schöpfen kann.

In einer auf *events* ausgerichteten (Theater)Kultur – im

gend, über Visionen zu sprechen und über Zukunft nachzudenken. Aber die Diskussion über Perspektiven hat sich vornehmlich in die Wirtschaft verlagert. Worte wie Globalisierung, Fusionierung oder Übernahme-schlacht beherrschen die Debatten. Nur Wenige sprechen darüber, wie denn diese globalisierte, fusionierte Zukunft für uns aussieht. Es ist gerade zehn Jahre her, dass die Grenzöffnungen die Welt größer und freier zu machen versprochen. Inzwischen können wir beobachten, wie sich eben diese Welt in rasantem Tempo erneut unerhört verkleinert. Glaubt man dem früheren Theater-Berater und Globalisierungsbefürworter und heutigen -Kritiker John Gray³, so verbirgt sich hinter den neuen, globalen Märkten auf lokaler Ebene die Zerschlagung gewachsener sozialer Strukturen und die Erosion demokratischer Systeme. Während der Staat von Sparen redet, von Kürzungen der Subventionen für Kultur, Bildung und Wissenschaft, verzeichnen die großen, fusionierten Unternehmen geradezu gigantische Gewinne⁴. Ihre Manager, die sich auch gerne als *global players* bezeichnen, gehen weiter auf *shopping tour*. Konsequenterweise wird in einem *global playground* der Standort beliebig. Waren es anfangs noch kleinere Unternehmen, die durch Kooperation ihre Wettbewerbsfähigkeit gegenüber den großen Konzernen zu verbessern versuchten, so sind es jetzt gerade die Riesen des Marktes, die miteinander verschmelzen. Gegen sie haben kleinere Betriebe noch weniger Chancen. Das gesunde Wettbewerbsprinzip im Wirtschaftskreislauf, das sich durch „Artenvielfalt“ auszeichnet, bleibt zugunsten eines kurzatmigen Fusionswahns auf der Strecke, der zudem Machtkonzentration und damit eine Tendenz der Wirtschaft zum Totalitarismus bedeuten kann.

Was hat dies, so mag man fragen, nun mit Theater zu tun? Im Zuge drastischer Sparmaßnahmen werden auch in den Theatern Fusionspläne diskutiert und zum Teil realisiert. Darüber hinaus hofft man, durch Koproduktionen das finanzielle Potential zu erhöhen, das heißt: Man zahlt nur ein Stück des Kuchens und bekommt ihn doch hinterher ganz. Die Frage nach der tatsächlichen Rentabilität ist jedoch meines Wissens bisher kaum eingehend analysiert worden. Eher entsteht der Eindruck, dass man sich in den von Wirtschaft und Politik vorgegebenen Sog hineinziehen lässt. Inzwischen muss das Budget als Argument für alles herhalten. Dabei kann auch schon einmal der Blick auf die Verhältnismäßigkeit verstellt sein. „Kein Geld“ zur Verfügung zu haben – während andererseits für manchmal sehr aufwendige Produktionen das Geld in Massen vorhanden zu sein scheint – das ist ein Argument, das sich der Diskussion um die Sache selbst und dem, was in ihrem Umfeld die „différence“ ausmachen kann, konsequent verweigert. Koproduktionen und auch Fusionen von Theatern mögen kurzfristig tatsächlich die Lösung finanzieller Probleme verheißen. Auf dem Papier kann sich vieles sanieren lassen. Aber was sind die Langzeitfolgen? Die Bedeutung oder gar „Effizienz“ von Kultur- und Theaterarbeit lässt sich niemals



Fotomontage: Axel Nickolans

KONKURRENZ UND SYNERGIE

Erfahrungen eines Theatermachers mit Netzwerken und mit Löchern in denselben

Kooperation, Koproduktion, Netzwerk? Blödsinn, alles beginnt so: Ein paar Leute treffen zusammen und merken, dass ihre Phantasie in einer Idee zusammenfließt. Bei uns stand am Anfang ein klares: So nicht! Christiane Oxenfort und ich hatten die Aufführung einer Händel-Oper gehört und gesehen, die zwar ahnen ließ, welch wildes Leben in dieser Musik steckt, die dieses wilde Leben aber zugleich in einer allzu braven Ausführung verdeckte. So also nicht. Wie dann? Händel sollte unseren Zuschauern so nah wie möglich kommen: kein Orchestergraben, keine Guckkastenbühne, keine starre Blickrichtung für die Zuschauer, keine bis zum Klatschen aufgestaute Bewegungslosigkeit. In Händels Oratorium feiert Belsazar, der König von Babylon, ein lästerliches Fest. Unsere Zuschauer sollten an seiner Tafel sitzen, mit ihm essen und trinken. Sie sollten sich hin und her wenden, wenn Nitocris, Belsazars Mutter, in den Raum platzt, um zu warnen, zanken, zu trösten und zu betrauern. Die kitzelnde Nähe in einer Raumbühne, das wollten wir. Und natürlich sollte kein symphonisches Orchester musizieren, das Händels Musik breit und sämig spielt, so dass ihre Farbe und Kontur wie ehemals die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle unter Staub und Ruß verschwinden.

Aber wo solch ein Konzept realisieren? Und mit wem? Die Chance ergab sich 1998 beim Düsseldorfer *Altstadt Herbst – dem Festival für junge Kultur*, das Christiane Oxenfort gemeinsam mit Andreas Dahmen leitet. Aber mit diesem Festival als alleinigen Produzenten hätten wir unsere Vorstellungen nicht umsetzen können. Koproduzent des Altstadt Herbstes war die Kunsthochschule für Medien Köln. Dort wurden die Videos erarbeitet, die in die opake Flüssigkeit auf der zehn Meter langen Tafel Belsazars projiziert wurden. Im Internet hatte ich die Arbeitsbiographien der an der Medienkunsthochschule lehrenden Professoren gelesen und war auf Fabrizio Plessi gestoßen. Er fing Feuer für den Vorschlag, das Menetekel per Videoprojektion auf dem Tisch erscheinen zu lassen. Ohne das „Netz“ der Hochschulen in Nordrhein-Westfalen wäre „Belsazar“ nicht zu realisieren gewesen. Die Tänzer am Hofe Belsazars kamen aus dem Umfeld der Folkwang-Hochschule Essen, ebenso wie der Choreograph Mark Sieczkarek. Gesangsstudenten der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf stellten den Chor. Schließlich gehört zu dem Netz, das die „Belsazar“-Produktion trug, auch die Deutsche Oper am Rhein – nicht nur, weil sie Hilfe bei der Ausstattung leistete. Doch war dies kein formalisiertes Netzwerk, sondern etwas, das sich ergab, spontan, zufällig, durch gegenseitige Ansteckung.

Natürlich ist nicht alles gelungen. Verabredet war, „Belsazar“ mit den Händel-Festspielen in Karlsruhe zu koproduzieren und im Frühjahr 1999 im Karlsruher Schloss zu spielen. Anders als bei einem Gastspiel trägt bei so einer Koproduktion der Partner nicht lediglich die Vorstellungshonorare, sondern beteiligt sich auch an den Gagen, die während der Proben anfallen, sowie an den Ausstattungskosten. Davon wollte man in Karlsruhe plötzlich nichts mehr wissen. Warum auch immer – deutlich wird, dass Koproduktionen störanfällige Unternehmungen sind. Die Koproduktion unterscheidet sich ja auch dadurch von einem Gastspiel, dass sich die Partner über wesentliche künstlerische Fragen der

Produktion gemeinsam verständigen. Platzt dann am Ende die Zusammenarbeit, entsteht nicht nur ein Loch im Produktionsetat, sondern weiterer Ärger. Die beteiligten Künstler haben ihre Zeit im Hinblick auf die Koproduktion disponiert, es ist nicht damit getan, ihnen jetzt „April-April“ zu sagen. Eine neue Verbindung knüpfte sich dank der Offenheit und Neugierde von Kathinka Dittrich von Weringh, der früheren Kölner Kulturdezernentin. Auf ihre Anregung hin wurden wir zum Festival *Kunst NRW.NL* eingeladen. Im November 1999 zeigten wir „Belsazar“ in De Rode Hoed, einer protestantischen Kirche an der Keizersgracht in Amsterdam. Das Festival Kunst NRW.NL sollte nach dem politischen Willen der Regierungen in den Niederlanden und Nordrhein-Westfalen den kulturellen Dialog zwischen beiden Ländern fördern, nach der Maxime: Die Zusammenarbeit zwischen Künstlern, Ensembles und Kultureinrichtungen ist wichtiger als einseitiger Kulturexport. Diesen Anstoß nahmen wir auf und probten die Wiederaufnahme mit einem Chorensemble von sechs jungen Sängern, die alle am Koninklijk Conservatorium Den Haag studierten: ein Glücksfall, denn ein Schwerpunkt ihrer Ausbildung hatte auf Alter Musik gelegen.

Ist es auch eine gute Idee, durch künstlerische Zusammenarbeit benachbarte Länder einander zu verbinden, so führt der davon geleitete politische Wille nicht auf kurzem Weg zu einem entsprechenden Interesse der Öffentlichkeit. Das brachte die Frage einer Niederländerin bei einem das Festival Kunst NRW.NL begleitenden Symposium auf den Punkt: Warum soll uns Kunst aus Nordrhein-Westfalen interessieren? Richtig, die Antwort kann nur sein: weil Kunst aus Nordrhein-Westfalen gut ist. Aber das gilt es erstmal zu zeigen; und das geht nicht auf einen Schlag. So war denn auch das Echo in der niederländischen Presse schwach. Ein wirksames Netzwerk zu bilden ist, wie sich zeigt, nicht leicht, selbst wenn von politischer Seite dafür Geld zur Verfügung gestellt wird. Theater kann man nicht ohne weiteres aus einem Umfeld herauslösen. Allerdings haben sich im Zusammenhang mit dem Festival Kunst NRW.NL eine ganze Reihe von Künstlern und Organisationen aus den Niederlanden und Nordrhein-Westfalen kennen gelernt und fühlen sich angestachelt, ein gemeinsames Umfeld zu schaffen und weitere Projekte auf die Beine zu stellen. Dazu braucht es eine organisatorische Plattform, die wir im Februar 2000 mit dem *FREIEN MUSIKTHEATER NRW.NL.B* gegründet haben, um die Zusammenarbeit von Künstlern aus Nordrhein-Westfalen, den Niederlanden und Belgien zu fördern. Präsident ist der langjährige Bielefelder Intendant Heiner Bruns. Sein Stellvertreter ist Loek van der Sande, Direktor der Stichting Kunst NRW.NL. in Amsterdam. Das *FREIE MUSIKTHEATER NRW.NL.B* produziert jetzt gemeinsam mit dem Düsseldorfer Altstadt Herbst Händels Oratorium „Susanna“, das am 15. September 2000 – in der Inszenierung des Verfassers dieses Artikels – im Treppenhaus eines Gerichtsgebäudes in Düsseldorf Premiere hat, an einem Ort, wo zur Barockzeit das erste Düsseldorfer Opernhaus stand. Ab 26. September 2000 ist „Susanna“ dann im Rahmen des Festivals *Der Riss im Himmel – Clemens August und seine Epoche* im Schloss Brühl bei Bonn zu sehen, im Sommer 2001 wird die Produktion im Rahmen des Festivals *Romanischer Sommer* in Köln und in der europäischen Kulturhauptstadt Rotterdam gespielt. Die Kostüme entwerfen junge Modeschöpfer an der Academie Beeldende Kunsten Maastricht, das Chorensemble junger Sänger, die inzwischen aus dem Koninklijk Conservatorium Den Haag hervorgegangen sind, wirkt bei allen Vorstellungen mit. Eigentlich wollten wir „Susanna“ auch im Rahmen des Festivals *Akzente* in Duisburg zeigen, aber daraus wurde nichts. Duisburg will unbedingt die Premiere haben. An der Frage: Wo findet die erste aller Premieren statt? scheitern nicht wenige Koproduktionen. Da siegt dann der alte Gedanke der Konkurrenz über den neuen Gedanken der Synergie.

Uwe Schmitz-Gielsdorf



Der Verfasser dieses Artikels, Uwe Schmitz-Gielsdorf, kennt sich in der freien Szene ebenso aus wie am Stadttheater: Er ist Direktionsassistent an der Deutschen Oper am Rhein, seine erste Musiktheaterregie war 1996 (zur Eröffnung des Zerwirckgewölbes, des Studiotheaters am Gärtnerplatztheater München) die „Mitternachtslieder“ von Michael Ende und Wilfried Hiller. Inzwischen arbeitet er auch als freier Musiktheater-Regisseur, insbesondere mit multinational besetzten Ensembles.

in Jahresbilanzen ausdrücken. In der Automontage, im Entstehungsprozess hängt das Produkt nicht unbedingt vom Standort ab. Das Theater dagegen braucht sein komplexes kulturelles Umfeld. Wird es nach dem Supermarktprinzip betrieben, verliert es seine Identität. Artauds „transzendentes Prinzip, mit dem uns Kunst wieder in Verbindung bringt“ oder die faustische Suche nach Erkenntnis und Wahrheit als Basis jeder ernsthaften künstlerischen Arbeit mögen uns innerhalb dieser Reflexion schon als geradezu altmodische, unzeitgemäße Zustände vorkommen – woran sich zeigt, wie sehr sich die Argumentationsebenen verflacht haben.

Ich habe bisher in keinem Fall, weder bei meinen eigenen Produktionen noch bei Produktionen, wo ich Assistentin/Spielleiterin war, erlebt, dass durch Koproduktionen tatsächlich Geld eingespart worden wäre, im Gegenteil. In Covent Garden z.B. wurde ein Bühnenbild in zusätzlichen Nachtschichten verändert, später ganz neu gebaut; darüber hinaus gab es eine komplett neue Besetzung. Im Fall meiner Produktion „Missa e Combattimento – Scenes from a Holy War“ (Claudio Monteverdi/Judith Weir), an der vier Koproduzenten beteiligt waren, wurden Termine und Absprachen seitens eines Koproduzenten nicht eingehalten, so dass die gesamte Planung durcheinander geriet und durch Verschiebungen von Werkstattterminen und Aufführungen usw. erhebliche Mehrkosten entstanden. Die Verantwortung dafür wurde auf uns, das künstlerische Team, abgewälzt, obwohl doch eigentlich unsere Intendanten bzw. Produzenten unsere Verbündeten sind (wie im Übrigen die Kulturpolitiker auch die Verbündeten der Intendanten und Intendantinnen sein sollten). Ironie der Sache war, dass ausgerechnet wir in unserer Ensemblearbeit bei früheren Produktionen bewiesen hatten, dass eine hochkarätige Arbeit (die uns die internationale Presse bestätigte) nicht kostenintensiv sein muss. Aber viele Köche verderben den Brei. Inzwischen kommt es in Europa auch schon vor, dass Intendanten als „Sanierer“ bestellt werden, deren Qualifikation außer in politischen Connections vor allem darin zu bestehen scheint, noch nie zuvor in einem Theater gearbeitet zu haben. Das Prinzip, möglichst wenig über



Die Verfasserin dieses Beitrags, die Regisseurin Astrid Vehstedt, studierte Musiktheater-Regie in Hamburg und absolvierte später den *Masters of Scientific Management*-Studiengang an der Boston University. Unter Gerard Mortier war sie an der Opéra de la Monnaie in Brüssel Regie-Assistentin u.a. von Peter Stein, Ruth Berghaus und Adolf Dresen, später ging sie in gleicher Position an die Covent Garden Opera, London, und an die Châtelet-Oper in Paris. 1989 gründete sie das *ensemble interculturel* für zeitgenössisches Musiktheater in Gent in Belgien, das sie bis 1999 leitete.

das zu vermarktende Produkt zu wissen, das im Yuppie-Boom der 80er Jahre im Management aktuell war, ist inzwischen in den Unternehmen längst überholt, weil langfristig unprofitabel. Es ist durch Quality-Management ersetzt worden.

Krisen sind wichtige Ereignisse in unserem Leben. Sie führen uns auf fundamentale Fragen zurück. Sie brechen in erstarrte Zustände ein und fordern kreative Lösungen. Die Strukturprobleme in der Kulturpolitik fordern ein Umdenken und eine Öffnung beispielsweise hin zu einem mehr interdisziplinären Handeln und zu mehr Flexibilität, nicht aber zum Supermarkt. Hier könnte gerade die Oper tatsächlich von den Unternehmen lernen: Anstatt ständig alte Produktionen endlos zu wiederholen, bräuchte sie ein gutes „Research & Development-Department“, in dem neue Stücke entwickelt, ein neuer Dialog mit dem Publikum gesucht und damit auch ein neues Publikum interessiert werden kann. In der Wirtschaft herrscht das ungeschriebene Gesetz, dass, wer seinen R&D-Bereich reduziert, langfristig untergeht. Im (Musik-)Theater und in der Kulturpolitik wurde genau diese Reduktion über Jahrzehnte betrieben. Dagegen sorgt die lange Laborarbeit des Pariser *IRCAM* heute für volle Konzertsäle. Innovation und Investition sind in der Wirtschaft Schlüsselworte. Hier liegt ein Trumpf, den die Kulturpolitik ausspielen könnte – wenn eben auch die Politik mitmachen

Eine der Koproduktionen, die Astrid Vehstedt mit dem ensemble interculturel erarbeitete: „Missa e Combattimento“, aufgeführt 1994 an der Opéra de la Monnaie in Brüssel.



Foto: Astrid Vehstedt

DDB-ONLINE-FORUM

Astrid Vehstedt warnt vor den Gefahren der Vernetzung und Kooperation:

„Gerade, wenn man über lange Zeit im Ausland gearbeitet hat, wird einem die Vielfalt der Theater in Deutschland als Kulturstandort besonders bewusst. Denn jedes Theater, sei es auch noch so klein, hat die Möglichkeit, sich um eine eigene Sprache, eine eigene Handschrift zu bemühen. Koproduktionen oder Theaterfusionen führen dagegen in extremis zu einer stilistischen Gleichschaltung; die Produktionen werden austauschbar wie die Fußgängerzonen der europäischen Hauptstädte, und der Erfolgsdruck auf die wenigen überlebenden Ensembles oder Künstler wächst ins Unerträgliche.“

Nehmen Sie Stellung zu dieser These im DDB-Online-Forum:
<http://www.die-deutsche-buehne.de>

würde, und wenn sich die Wirtschaft wieder ihrer gesellschaftlichen Verpflichtung bewusst würde, statt immer weitergehende Steuerentlastungen zu fordern und gleichzeitig durch Fusionen Arbeitsplätze zu vernichten. Dazu gehört, dass die Kultur unabhängig ihre eigenen Wege gehen und ihre „différence“ behaupten kann, ohne sich dem Mainstream, der durch die Wirtschaft gegenwärtig vorgegeben wird, anzupassen. Kunst ist Kapital, das sich freilich nicht in einer Jahresbilanz niederschlägt, sondern nachhaltig wirkt.

Das Theater ist der Stand- und Bezugsort der Regisseure und Regisseurinnen und aller, die in ihm arbeiten. Durch eine intensive Wechselbeziehung haben Theater und Mitarbeiter die Möglichkeit, ihre eigene Handschrift weiter zu entwickeln: für beide Seiten ein wichtiger Faktor, der allerdings in der Praxis leider nicht selbstverständlich ist. In dieser Beziehung, abhängig von der Qualität ihre Akteure, kann ein starkes Kraftpotential entstehen, das letztendlich allen zugute kommt, inklusive den Zuschauern. In einer Koproduktion jedoch werden die Kräfteverhältnisse aufgeweicht. Koproduktion bedeutet auf jeden Fall einen Verlust an Identität und „différence“ für das Theater. Koproduktion ist nicht mit Gastspiel zu verwechseln, das für den kulturellen Austausch von enormer Bedeutung ist, wo jedoch ein wichtiger Faktor die Tatsache ist, dass ein „Gast“ eben auch wieder geht. In Koproduktionen sind die künstlerischen Mitarbeiter im Grunde überall Gäste; nirgendwo wirklich zu Hause. Damit kann auch schnell das wirklich Anspruchsvolle einer individuellen Handschrift auf der Strecke bleiben – und damit das, was auch dem Publikum gegenüber eine Herausforderung sein kann, was unter Umständen weh tun muss, was nicht nur leichte Berieselungskost ist. Denn letztendlich sind die Protagonisten Diener vieler Herren und müssen sich entsprechend anpassen. Diese Art von Opportunismus wird langfristig auch Konsequenzen für die künstlerische Arbeit haben. Wir, als Regisseure, Autoren usw., haben oft einen dornigen Weg hinter uns, auf dem wir unseren Standort gefestigt haben. Einen ähnlichen „Standort“ erwarten wir auch von unserem Finanzpartner/Produzenten. Es mag, gerade für junge Künstler, sehr schmeichelhaft sein, von mehreren Partnern umworben zu werden. Aber genau dies kann ein Trugschluss werden, da der Einsatz eines Koproduzenten auch nur so hoch sein kann wie sein Koproduktionsanteil. Letztendlich wird also doch ein Produzent da sein, dessen Aufgabe es ist, die Koproduzenten bei der

Stange zu halten, die meist in anderen Städten oder gar anderen Ländern sind. Und auch hier kann man sehen, dass dies wesentlich ineffektiver ist, als wenn man alles unter einem Dach hat.

Gerade, wenn man über lange Zeit im Ausland gearbeitet hat, wird einem die Vielfalt der Theater in Deutschland als Kulturstandort besonders bewusst. Denn jedes Theater, sei es auch noch so klein, hat die Möglichkeit, sich um eine eigene Sprache, eine eigene Handschrift zu bemühen. Voilà la différence! Koproduktionen oder Theaterfusionen führen dagegen in extremis zu einer stilistischen Gleichschaltung; die Produktionen werden austauschbar wie die Fußgängerzonen der europäischen Hauptstädte, und der Erfolgsdruck auf die wenigen überlebenden Ensembles oder Künstler wächst ins Unerträgliche. Und wenn über Budgets und nicht über Inhalte gesprochen wird, werden Ellenbogentaktik, Manipulation und Vetternwirtschaft auf dem Vormarsch sein. Das Theater könnte im Innern schnell zu einer unmoralischen Anstalt verkommen, die es vielleicht jetzt schon ist. Es würde sich damit endgültig die Chance nehmen, den Raum für Reflexion und kritische Auseinandersetzung zu gewähren – zur Freude derjenigen, die es loswerden wollen. Das alles ist nichts Neues – aber: Muss es denn sein? Es ist ein kurzer Weg von Artauds transzendente Prinzip, „mit dem uns Kunst wieder in Verbindung bringt“, zur Ausschaltung genau dieses auf Individualität, Standhaftigkeit und différence gegründeten Standpunktes. Und es bedarf eines langen Wegs, um dieses Prinzip hernach wiederzufinden. Es liegt letztendlich an uns allen, ob wir die Gleichmacherei zulassen oder uns auf die différence besinnen wollen, die ohnehin tief in der Natur des Menschen verankert ist.

Anmerkungen:

- 1) J. Derrida: Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation.
- 2) J. Derrida: Die différence.
- 3) John Gray: False dawn. The Delusion of Global Capitalism, London 1998.
- 4) Der Jahrestüberschuss '99 von Daimler-Chrysler lag bei 6,2 Milliarden Euro.

