

Verbindlichkeit

Was bedeutet es eigentlich, „Stadttheater“ zu machen? Im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins arbeitet dessen Künstlerischer Ausschuss an einer Standortbestimmung zu dieser Frage. Ulrich Khuon, Vorsitzender des Ausschusses sowie Intendant des Thalia Theaters Hamburg, zog auf der Jahreshauptversammlung 2008 des Bühnenvereins eine Zwischenbilanz. Wir drucken eine Schriftfassung seines mündlichen Vortrags.



des Spiels

ULRICH KHUON

Als der Deutsche Bühnenverein dem Ausschuss für künstlerische Fragen die Aufgabe übertrug, eine Standortbestimmung dessen zu versuchen, was die Kunstform „Stadttheater“ ausmacht, dachte ich zunächst, das sei eine Überforderung. Wie soll man dieses Riesenthema und gleichzeitig Allerweltsthema, das uns ja tagtäglich beschäftigt, und das wir im Getriebe dieses Alltags dann doch wieder so oft aus den Augen verlieren – wie soll man das in einem Ausschuss, der zweimal jährlich tagt, adäquat bearbeiten? Und doch: Ich habe dieses Thema lieb gewonnen, weil Überforderung ja immer auch zu unserer Arbeit im Theater gehört. Wir haben natürlich schnell gemerkt – und das ist vielleicht schon die erste Grundbeobachtung dieser Standortbestimmung –, dass das Eigentliche unserer Arbeit in der Vielfalt der Ansätze liegt, übrigens auch in der Vielfalt der Probleme. Jedes Theater hat andere Probleme und einen je eigenen Ansatz, und alle arbeiten in unterschiedlichen lokalen Zusammenhängen. Da ist es schwer zu sagen, wo's denn für alle langgeht, welches die gemeinsamen Probleme sind, und wie wir darüber denken.

11 „Glück in Hamburg“ ist der Titel einer Reihe, in der das Hamburger Thalia Theater sich mit verschiedenen künstlerischen Formaten auf Entdeckungsreise in die Stadt begibt. Das Foto zeigt Felix Knopp und Verena Reichardt in dem Projekt von Franz Abt „Stadtnotizen 4 – Jenfeld, mon amour“.

Andererseits zeigen sich unglaublich viele Schnittstellen. Insofern fand ich die Fragen, die uns der Bühnenverein an die Hand gegeben hat, hilfreich: Hat sich die inhaltliche Arbeit verändert? Fehlt uns eine inhaltliche Profilierung? Welche Chancen haben wir, die Politik von der Notwendigkeit unserer Arbeit zu überzeugen? Welche Rolle spielt ästhetische Bildung? Wie ist das Verhältnis von Theaterarbeit zu Freizeitangeboten? Welchen Stellenwert hat das Ensemble- und Repertoire-System? Man kann diese Fragestellungen insofern bündeln, als man sagt: Um welche Inhalte geht es uns? Denn die Inhalte haben sich in der Tat verändert. Und so ergibt sich sofort die Anschlussfrage, ob wir bestimmte Veränderungen vielleicht zu wenig beachtet haben. Was also hat sich verändert und wird sich vermutlich weiter verändern? Und, noch wichtiger: Ist die Veränderung der Gesellschaft in der Art, wie wir ästhetisch auf Gesellschaft reagieren, sichtbar geworden? Und umgekehrt: Inwiefern ist das, was uns bewegt, sichtbar gegenüber oder in der Gesellschaft? Mit welchen ästhetischen Mitteln verfolgen wir diesen Reflex auf Zeit, auf Welt, auf Gesellschaft, auf das Individuum? Und wie ist es bestellt um die Verstehenshorizonte? Das

heißt letztlich: *Wie sehr gelingt es uns, die Welt, kompliziert wie sie ist, darzustellen* und gleichzeitig im Zuschauer die Lust zu wecken, diese Kompliziertheit oder Rätselhaftigkeit – wie immer man das nennen will – auch wieder zu entschlüsseln?

Das produktive Rätsel

Diese Fragen umreißen nach meiner Überzeugung einen Kernbereich unserer Theaterarbeit – und damit auch einen Kernbereich all der Missverständnisse, die uns begegnen, etwa in der Unterstellung des Hochmuts, weil wir ja immer wieder sagen: Wenn man unsere Theaterarbeiten, unsere Inszenierungen nicht gleich versteht, dann lohnt es sich ja vielleicht, sich damit auseinanderzusetzen. Aber das Umgekehrte kann ja immer auch wahr sein: dass nämlich nicht alles, was ich nicht verstehe, deswegen schon gut sein muss. Genau darum geht es in so mancher Auseinandersetzung der Intendanten mit ihren künstlerischen Mitarbeitern. Hier scharf zu trennen zwischen dem produktiven und dem unproduktiven Rätsel ist, glaube ich, einer der zentralen Punkte.



Foto: Arno Declair

vom Staatsschauspiel Stuttgart und Holger Schulze vom Stadttheater Osna-brück – haben ihre Ansätze, Erfolge und ersten Enttäuschungen vorgestellt. Ich möchte in drei, vier Thesen zusammenfassen, was da sichtbar wurde.

Zum einen gilt, dass wir über das Theater bei allem Suchen und Verfehlen **groß denken** müssen. Der Gegenstand, dem wir uns widmen dürfen, ist von elementarer Bedeutung für die Menschen. So wie der Mensch selbst, das Leben und die Wirklichkeit etwas Großes sind, auch wenn manches scheitert, vergeht, oder mit Problemen behaftet ist. Vielleicht liegt gerade darin seine Größe. Das wäre der Anspruch der großen Tragödien, die auch das Leid im Kleinen wichtig und ernst nehmen. Diesen Ernst müssen wir als unsere eigene Sache reklamieren. Genau das war der Ansatz, den wir im Vortrag über Magdeburg kennen gelernt haben: Natürlich wird das Schrumpfen von Regionen und Städten samt all der Begleiterscheinungen der letzten Jahrzehnte von pessimistischen und skeptischen Stimmungen begleitet. Und dennoch geht es darum, in eine Stadt hinein zu sagen: Wir denken groß von uns und auch von euch! Das heißt, dass man den Problemen nicht ausweicht, sondern dass man dem einzelnen Menschen, aber auch der Gemeinschaft, in die man hineinspricht, die Größe zugesteht und sie ihr auch abverlangt. Und das heißt auch, dass man in eine Gesellschaft, die ja viele Auflösungserscheinungen hat, und in der es immer schwerer ist, Verantwortlichkeiten festzumachen, nicht hineinspricht, indem man verneint, sondern indem man fragt: Wofür stehen wir oder wofür plädieren wir?

Von innen her strahlen

Es muss uns im Grunde darum gehen, konstruktiv – nicht affirmativ, sondern konstruktiv! – zu beschreiben, was unser Wollen sein könnte, was unsere Forderung an eine Gemeinschaft sein

könnte. Und zwar gerade dann, wenn wir den Eindruck haben, dass sich diese Gemeinschaft an den Rändern auflöst, dass sie auseinander driftet, dass es Trennungen und auch Machtlosigkeiten zu beobachten gibt. Das heißt: Wir bestehen auf dem Reichtum des einzelnen Menschen, der sich ja in der Gemeinschaft gerade nicht auflöst, sondern sich verstärkt und damit auch wieder den Zusammenhalt der Gemeinschaft stärkt. Denn dieser Reichtum zeigt sich ja erst dann, wenn der Mensch als Partner in einem Dialog auftritt. Dialog ist immer etwas, was einen größer macht und nicht kleiner. Und da ist das Theater, glaube ich, die adäquateste Kunstform, weil sie dialogisch funktioniert, nicht nur auf der Bühne zwischen den Schauspielern, sondern auch mit dem Publikum; und weil sie momentbehaftet ist wie keine andere Kunst.

Daraus ergibt sich ein Stichwort, das immer wieder auftauchte in unseren Diskussionen: **das Ethos des Theaters**. Wobei



Foto: Philipp Wentze

Ulrich Khuon, Autor dieses Beitrags, wurde 1951 in Stuttgart geboren. Ab 1977 arbeitete er zunächst als Thea-

ter- und Literaturkritiker bei der *Badischen Zeitung*, ab 1980 als Chefdramaturg am Stadttheater Konstanz. 1988 wurde er Intendant dieses Hauses. 1993 wechselte er an das Niedersächsische Staatsschauspiel Hannover und wurde 1997 zum Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hannover ernannt. Mit Beginn der Spielzeit 2000/2001 wechselte er als Intendant an das Thalia Theater Hamburg. Ulrich Khuon ist seit 2002 Vorsitzender des *Ausschusses für künstlerische Fragen* im Deutschen Bühnenverein und war von 2002 bis 2005 Generalsekretär der Europäischen Theater Konvention (ETC).

wir das Ethos, das wir dem Gegenstand unserer Untersuchung abverlangen, natürlich auch als Forderung an uns selbst für unseren innertheatralen Binnenzusammenhang deutlich formulieren müssen. Es gibt ja die gesellschaftliche Beobachtung, dass die, die am lautesten Forderungen stellen, sie am wenigsten einlösen im eigenen Zusammenhang. Und wir können uns nicht freisprechen davon, dass wir all das, was wir auf der Bühne behaupten, hinter der Bühne im Zusammenhang des Theaters auch immer einlösen müssen. Das bedeutet Glaubhaftigkeit in dem, wovon man redet. Zu dieser Glaubhaftigkeit gehört, dass man eine **Haltung** hat. Auch das ist ein Begriff, der immer wieder auftaucht: dass man eine Haltung zu den Inhalten haben muss, für die wir stehen, zur Gesellschaft und auch zum Publikum; dass wir erkennbar sind für das Publikum. Das heißt nicht, dass wir dem Zuschauer nachrennen, das heißt auch nicht, dass wir uns nur verzetteln in Marketingstrategien. Wenn die Strategien keinen Kern haben – also wenn *Audience Development* nicht geerdet ist durch die existenzielle Sehnsucht des Einzelnen auf der Bühne, sich zu vermitteln –, dann sind solche Strategien völliger Quatsch. Es funktioniert vielleicht trotzdem auch ohne existentiellen Antrieb, das ist ja die große Verführung beim Marketing. Aber das ist wirklich nicht unsere Aufgabe, das können wir anderen Akteuren überlassen. Wir sollten von innen her strahlen und nicht äußere Strahlung vortäuschen.

Aus Haltung aber entsteht **Verbindlichkeit**. Verbindlichkeit heißt nicht, dass wir dogmatisch agieren, dass wir sagen: Es gibt für alles nur eine Lösung. Ich bin nach wie vor der Meinung, dass wir mehr Lösungen als Probleme anbieten müssen. Das heißt nicht, dass wir die Probleme nicht ernst nehmen, sondern dass wir die Ernsthaftigkeit mit der spielerischen Bewegung verbinden. Und gerade auch wenn wir über Organisation und Strukturen des Theaters reden, ist es wichtig, nicht die eine Lösung für alle Probleme zu behaupten, sondern für vie-

le Probleme noch mehr Lösungsansätze bereitzuhalten – wobei wir uns am Ende aber entscheiden und das durchführen müssen, was wir uns vorgenommen haben. Darin liegt die Verbindlichkeit – nicht darin, dass wir sie wie einen Stein ins Wasser fallen lassen und mal gucken, was passiert. Das hat keinen Sinn.

Ortssinn und „Welttheater“

Diese Verbindlichkeit, das Ethos wird sichtbar in den Bemühungen, Themen zu setzen für Spielzeiten, Zusammenhänge wieder stärker deutlich zu machen. Am Staatsschauspiel in Stuttgart war das der Themenschwerpunkt zum *Deutschen Herbst*. Darin liegt Anbindung an die Realität, Stadterforschung, Arbeit an etwas, das man vielleicht **Ortssinn** nennen könnte: die Suche danach, was die Wirklichkeit der Stadt ausmacht. Meine Beobachtung ist, dass viele Theatermacher diese Fragen zunehmend ernster nehmen, wenn sie sagen: Wir machen nicht „Welttheater“, aber vielleicht machen wir, indem wir den Ort sehr ernst nehmen, dann doch auch Welttheater. Wir können es vielleicht nur machen, indem wir den Ort, an dem wir arbeiten, und die Gemeinschaft, für die wir arbeiten, ernst nehmen und ihre Probleme sichtbar machen und theatralisch bearbeiten. Dazu ist es wichtig, dass wir Routinen durchbrechen und überraschend auftreten. Das kann konkret sein, indem wir die Orte, die Theater gelegentlich verlassen oder neue Partner suchen. Die Entdeckung des Laien als Experten für die eigene Wirklichkeit hat den Ortsinn des Theaters schon geschärft in den letzten Jahren. Aber man muss natürlich aufpassen, dass das nicht zu einem Allerwelts- oder Allheilmittel wird. Dennoch ist diese konkrete Begegnung mit Alltagsmenschen, ist ihre Befragung, wie sie die eigene Wirklichkeit sehen und welcher Reichtum da ästhetisch verborgen ist, wichtig.

Ich will ein anderes Beispiel aus meiner eigenen Arbeit nennen: Wenn man im

Sommer ein Theaterzelt bespielt wie wir am Thalia Theater, dann formiert sich in dieser neuen Konstellation, an diesem neuen Ort die Gemeinschaft des Theaters mit all ihren Routinen und Verantwortlichkeiten – und das heißt auch: mit dem Ausschluss von Verantwortlichkeiten („Da bin ich nicht zuständig!“) – ganz neu. Natürlich auch mit viel Unmut und Unlust, weil man plötzlich machen muss, was man vorher nicht gemacht hat; aber genau das entwickelt neue Gemeinschaftsenergien. Und ich glaube, es ist wichtig, dass wir nicht zu ängstlich auf die Schranken blicken, die uns der Alltag setzt, sondern dass wir immer wieder versuchen, auszubrechen durch ein konstruktives Handeln; also nicht indem man sich mit dem Personalrat oder Betriebsrat verzettelt in kleinen Streitereien, sondern indem man eine Setzung macht und sagt: Das machen wir jetzt und dann schauen wir, was dabei herauskommt. Das hat auch mit Kooperationen und mit der Öffnung zu anderen Gruppierungen, gesellschaftlichen aber auch theatralischen, zu tun. Ich denke, dass es sinnvoll ist, die Nähe und den Austausch mit der freien Szene zu suchen – auch wenn von deren Seite sehr oft die Trennung zwischen den „reichen“ Theatern und der „armen“ freien Szene betont wird, was ja als Beobachtung stimmt.

Das Ensemble als existenzielles Anliegen

Im Zentrum allerdings steht für die öffentlich getragenen Theater nach wie vor **der Ensemble- und der Repertoirebegriff**, und da ist es wichtig, dass wir das Ensemble stärken. Ich finde, es ist schwieriger geworden, darum zu kämpfen, aus vielerlei Gründen. Aber es lohnt sich! Wenn ich das Wort des Existenziellen aufgreifen müsste, würde ich sagen: Zu meinem existenziellen Anliegen gehört es, dass ich zu einem festen Ensemble stehe, dass ich Theater nur so für mich selber deuten kann, dass ich um das feste Ensemble kämpfe. Wichtig ist

allerdings, dass der Ensemblebegriff sich nicht dadurch erschöpft, dass es einfach bequem ist für beide Seiten: für den Intendanten, weil er weiß, dass er seine 30 fest angestellten Schauspieler hat (wobei jeder Intendant weiß, dass die Gefahr nicht allzu groß ist, dass es bequem wird); aber auch für das Ensemble im Sinne des Wilhelm-Busch-Satzes: „Schön ist es auch anderswo und hier bin ich ja sowieso.“ Das heißt, die Gastiersehnsucht des Ensembles etwas zu disziplinieren und deutlich zu machen, dass die Hauptenergie, auch die existenzielle Hauptenergie eines Schauspielers, sich an dem Theater entfalten muss, an dem er sein festes Engagement hat.

Das alles aber muss begleitet sein von einer massiven **Kommunikation**. Denn die Gesellschaft wird überschüttet mit Informationsangeboten, auch mit Betroffenheitsangeboten. Man kann ja

keinen Tag die Zeitung aufschlagen, ohne wirklich berührt, betroffen zu sein, und ich glaube, die Bereitschaft der Gesellschaft ist sehr groß, sich berühren zu lassen. In diesem ganzen Gemenge, wo man auch emotional oder mental gelegentlich überfordert ist, eine Aufmerksamkeit für das Innehalten, für das Zögern des Theaters zu gewinnen, bedarf einer großen kommunikativen Anstrengung. Und das heißt: Wir können bei aller inneren Energie nicht davon ausgehen, dass sich das automatisch vermittelt, was wir tun. Ich glaube allerdings, wenn wir diese innere Energie nicht haben, dann nützt die ganze Kommunikation nichts. Aber wenn wir sie haben, brauchen wir trotzdem eine Form von permanenter Vermittlung; und wir haben große Chancen, weil wir eine Dramaturgie haben, wir haben eine Öffentlichkeitsarbeit, wir sind selber

Kommunikatoren und müssen auch für das, was wir tun, erkennbar für ein Publikum stehen und da sein.

Gelegentlich wird uns vorgehalten, dass wir nicht mehr im Zentrum der Gesellschaft stehen. Das ist keine neue Beobachtung, und sie stimmt natürlich. Wichtig ist aber, dass wir überhaupt stehen. Dass unsere Arbeit geprägt ist von Stolz, und dass wir das Theater kraftvoll und ausbalanciert behaupten innerhalb vieler anderer medialer und auch inhaltlicher Bewegungen. Das aber bedeutet, dass wir in der Frage, was wir leisten können, nicht zu kleinmütig sind. Wir sollten uns aktuell lebhaft und lebendig auf der Bühne behaupten. Die Begriffe, die wir in den Sitzungen des Künstlerischen Ausschusses bewegt haben, könnten vielleicht wenigstens Anregungen für unser eigenes Handeln sein. **T**

[Jetzt im Handel]

Das opernwelt Jahrbuch 2008

- **Bilanz:** Die Spielzeit im Urteil von 50 Kritikern
- **Deutschstunde:** Gibt es eine nationale Musikkultur?
- **Intensitäten:** Nikolaus Harnoncourt über den Theatraliker Mozart
- **Dokumentation:** Die Spielzeit 2008/2009

Ja, bitte senden Sie mir das neue **opernwelt** Jahrbuch 2008 für 24,80€ zzgl. Versandkosten.

<input type="text"/>	<input type="text"/>
Name / Vorname	Postleitzahl / Wohnort
<input type="text"/>	<input type="text"/>
Straße / Hausnummer	Datum / Unterschrift

Coupon ausfüllen und senden an: Friedrich Berlin Verlag • PF 100150, 30917 Seelze • Fax: 0511 / 400 04 - 170

160 Seiten
24,80 €
ISBN 978-3-617-52980-5

