

DRAGAN KLAIC Eine desorientierendes
Überangebot

In den letzten 50 Jahren führte die künstlerische Entwicklung zu einer explodierenden Vielfalt an Theaterformen. Selbst Abiturienten und Universitätsabsolventen sind aber nicht automatisch Theaterkenner und normalerweise nicht in der Lage, mehr als fünf Dramatiker zu nennen, wenn überhaupt. Bildung stand einmal für ein allgemeines kulturelles Wissen, vermittelt durch die traditionelle humanistische Erziehung in Mittel- und Osteuropa, mit eigenen nationalen Ausprägungen


Smorgasbord

Haupteintrag: smor·gas·bord

Aussprache: \smør·gås·börd\

Funktion: Substantiv

Etymologie: Schwedisch smörgåsbord, von smörgås Butterbrot + bord Tisch

Datum: 1879

- 1: ein Mittags- oder Abendbuffet mit einer Vielzahl von Speisen (als Hors d'oeuvre, warmes und kaltes Fleisch, geräucherter und eingelegter Fisch, Käse, Salate und Würzsoßen)
- 2: eine große und bunte Mischung: Sammelsurium (aus dem Merriam-Webster Wörterbuch)

Vielfalt mit Profil

Immer mehr künstlerische Formen, immer neue Zielgruppen, immer andere Veranstaltungsformate: Wie kann man vermeiden, dass ein diversifiziertes Theaterangebot als kunterbuntes „Smorgasbord“ wahrgenommen wird?

in Frankreich und Großbritannien. Dieser Konsens ging nach dem Zweiten Weltkrieg verloren und war nicht länger vereinbar mit dem immer schnelleren Wechsel avantgardistischer Bewegungen. Bisherige kulturelle Referenzpunkte wurden in Frage gestellt, und es kam zu einer hektischen Abfolge neuer Merkmale, Stile, Genres, Namen und Stücktitel in den Spielplänen.

Wenn potentielle Besucher schon Namen und Titel nicht kennen, fällt es schwer, sie zumindest so neugierig zu machen, dass sie sich das Werbematerial zu einer Inszenierung ansehen. Wahrscheinlich gibt es ohnehin zuviel Werbematerial, ob im Internet oder gedruckt, zu viele Fotos, Waschzettel, Stücktitel, Zitate, Aussagen, Interviews und marktschreierische Adjektive. Die Folge ist Übersättigung und ein desorientiertes Publikum, das sich nicht entscheiden kann, was von Interesse wäre für mich, für dich, für uns, für sie... Jede neue Spiel-

zeit wird angekündigt als ein reichhaltiges *Smorgasbord*. Es soll appetitlich wirken, aber der potentielle Theaterbesucher bleibt dennoch widerstrebend, skeptisch, zögerlich und leicht verwirrt. Ein Überangebot, das Appetitlosigkeit erzeugt, zu viele Optionen, so dass man den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht? Oder einfach das Resultat ganz pragmatischer Überlegungen?

An den Stadttheatern müssen die Spielpläne viele unterschiedliche Ziele und Interessen abdecken: die Vorlieben einzelner Regisseure für ein bestimmtes Stück; die Notwendigkeit, das Ensemble optimal zu beschäftigen; die Wünsche einzelner Darsteller, die ideal für eine Rolle sind oder damit ruhiggestellt und belohnt werden; die richtige Mischung aus Genres und Epochen; die Rücksicht auf Lehrpläne, damit die Schulklassen ins Haus kommen; eine Mixtur von Stücken, die unterschiedliche Publikumschichten anspricht; einige kleinere, un-

aufwendige Inszenierungen parallel zu logistisch schwierigeren; Projekte, mit denen man auf Einladungen zu Festivals oder Tourneen schießt. (...)

Eine Spielstätte ohne eigenes Ensemble hingegen sieht sich konfrontiert mit einer Vielzahl an Truppen und Agenten, die alle möglichen Produktionen anbieten. Die Programmacher reisen auf der Suche nach Neuigkeiten herum, einige sogar ins Ausland. Sie arbeiten mit einem festen Budget aus Subventionen und etwas Sponsoring und versuchen, diesen Etat mit Eigeneinnahmen aufzubessern. Das Resultat ist ein Sammelsurium heterogener Formen, Genres, Stile und Truppen. Einige Produktionen sind erwartete Kassenschlager, die andere indirekt subventionieren sollen, von deren Qualität und Prestigewert man überzeugt ist, die aber wohl nur auf begrenztes Publikumsinteresse stoßen werden. Unterschiedliche Zielgruppen müssen bedient werden: Tanz- und Kabarettfans, Weltmusik-Freaks, Kids, Teenies und konservativere Rentner. Der Spielplan reflektiert die geographische Lage des Hauses, seine Ausstrahlung, inhaltliche und künstlerische Richtung sowie sein Verständnis von einem breiten soziokulturellen Angebot. Die Ge-



Foto: picture alliance / Bildagentur-online / Klein

fahr besteht darin, dass das Abdecken aller vermuteten Interessen zu einem verwaschenen Programm führt, das keine klare Haltung erkennen lässt und die einzelnen Zielgruppen nicht deutlich genug anspricht.

Aber auch ein selbst produzierendes Theater kombiniert in der Regel eigene Inszenierungen und Gastspiele. Erstere sollen ein spezifisches Flair haben, ohne sich unbedingt aufeinander beziehen zu müssen, letztere die Vielfalt erhöhen. Das ist aber nicht immer genug, um ein potentiell Publikum von der inhaltlichen und künstlerischen Haltung eines Hauses zu überzeugen. (...)

Programmschwerpunkte setzen

Die Programmplanung von Beispieltheatern und selbstproduzierenden Häusern oder Truppen könnte kohärenter und nachvollziehbarer wirken, wenn das derzeitige Smorgasbord aus Namen und Titeln abgelöst würde von thematischen Reihen sowie größeren Schwerpunkten und Clustern. Auf diese Weise käme es zu einem klareren Rahmen für einzelne Produktionen statt zu einer Buchstaben-suppe, die nur verwirrende Signale sendet. Übergeordnete Themenstellungen sollten erprobt werden, um die vielfältigen und manchmal widersprüchlichen Interessen und Zielgruppen abzudecken

und gleichzeitig eigene kooperative Fähigkeiten und Impulse zu pflegen. Das geschieht teilweise bereits bei Festivals, deren Programm einen roten Faden mit thematischen oder konzeptionellen Schwerpunkten hat. Das offensichtlichste Beispiel dafür ist die Werkschau eines prominenten Künstlers, die Produktionen mit einem Beiprogramm aus Gesprächen, Vorträgen, Diskussionen, verfilmten Inszenierungen und Dokumentationen verbindet. (...)

Ein anderer Ansatz besteht darin, Inszenierungen und Zusatzveranstaltungen um kulturelle Ikonen wie Hamlet, Faust, Don Juan oder Medea zu gruppieren, die eine Menge literarischer, dramatischer, musikalischer und filmischer Varianten anregen. Diese wohlbekannten und assoziationsreichen kulturellen Paradigmen lassen sich zu aktuellen Problemen und Entwicklungen vor Ort in Bezug setzen. (...) Jahrestage bieten die Gelegenheit, Programmschwerpunkte zu historischen oder symbolträchtigen Ereignissen zu entwickeln. Nur wenige Theater nutzten 2008 die Möglichkeit, auf die Studentenrevolte 1968 in Europa und Nordamerika als einem antiautoritären und utopischen Ausbruch an kritischer Energie und alternativen Vorstellungen zurückzublicken. 40 Jahre später hätte das in unseren zynischen und angsterfüllten Zeiten einer Überprüfung wert

sein müssen. 2009 hätte man sich auf die Gegenkultur der 1960er Jahre und ihren Höhepunkt mit dem Woodstock-Festival 1969 beziehen können. Oder auf den Kommunismus und seinen plötzlichen Zusammenbruch, markiert durch den Fall der Berliner Mauer 1989. Diese Jahrestage bieten einen Aufhänger – nicht nur für eine oberflächliche Erinnerungsfeier, sondern um das Theater als eine generationsübergreifende Plattform zu behaupten. Man kann das kollektive Gedächtnis untersuchen und zum Klischee gewordene Vorstellungen mit neuen Tatsachen, Einsichten und Interpretationen in Frage stellen.

Unabhängig von Jahrestagen gibt es ständig viele drängende Fragestellungen, die ein Theater konzentriert und übergreifend behandeln kann. Ein Ansatz wäre es, zunächst eine Reihe intensiver interner Diskussionen mit einer kleinen Gruppe von Journalisten, Akademikern, Politikern, Geschäftsleuten, Künstlern und Intellektuellen zu führen, um ein komplexes und wichtiges Thema einzugrenzen, das sowohl globale als auch lokale Bedeutung hat. Dieses Thema wird definiert und als Rahmen für die kommende Saison verwendet. Der Spielplan besteht aus passenden alten und neuen Stücken, die durch Stückaufträge, Bearbeitungen und andere Programmkomponenten ergänzt werden. Das Thema bildet den Schwerpunkt für die Öffentlichkeitsarbeit, die das Publikum darauf vorbereitet, dass es einen übergreifenden Rahmen für die Spielzeit erwarten kann. Entsprechende Schultheaterangebote werden entwickelt. Auch für ein reines Beispieltheater ist dieser Ansatz mit etwas größerem zeitlichem Vorlauf möglich. Bei rechtzeitiger Planung kann es Partner vor Ort ansprechen und um eigene Beiträge bitten: Museen, Galerien, Kulturzentren, die freie Szene, Musikgruppen, Programmkinos, akademische Gesellschaften, Berufsverbände, Interessensgruppen und Plattformen... Bei rechtzeitiger Planung könnte das Thema in den Lehrplan von Universitäten und anderen Bildungs-

einrichtungen Eingang finden. Verlage und Zeitschriften würden einbezogen, die Lokalpresse sowie Funk und Fernsehen setzen eigene Programmschwerpunkte. Verschiedene nichtstaatliche Organisationen sind als weitere Partner denkbar.

Auf diese Weise bleibt das vom Theater forcierte Thema nicht nur ein künstlerisches, sondern wird zu einem gut orchestrierten intellektuellen und gesellschaftlichen Unternehmen, das eine zeitweilige städtische Interessenkoalition erzeugt und eine öffentliche Debatte hervorruft, die die kulturelle Demokratie stärkt. Als deren Initiator und Hauptakteur überwindet das Theater seine durch die Unterhaltungsindustrie bedingte strukturelle Marginalisierung. Es erobert sich vor Ort eine zentrale Rolle zurück und erweitert seine Ausstrahlung durch sinnvolle Partnerschaften.

Vernetzung wider die Marginalisierung

Das gewählte Thema muss auf verschiedenen Ebenen zu untersuchen sein, mehrere Zielgruppen ansprechen, darf keine Eintagsfliege bleiben, soll überraschen und herausfordern, Neugier, Interesse und Engagement wecken. Das bringt nicht nur Vorteile für Öffentlichkeitsarbeit und Marketing, sondern auch strategische Partnerschaften, die den öffentlichen Diskurs bestimmen und die Rolle des Theaters als zentrales Forum der Zivilgesellschaft fördern.

Die Planung erfordert einen Vorlauf von ein bis zwei Jahren. Die Dramaturgen müssen schließlich nicht nur geeignete ältere Stücke finden, sondern auch neue in Auftrag geben, Gastspiele einladen und die Partnerorganisationen ihren Beitrag definieren lassen. Die Zusam-

menarbeit vor Ort soll angeregt, aber keinesfalls aufgezwungen werden – es geht darum, bestehende Identitäten zu respektieren und vielfältige Verbindungen herzustellen, ohne in die Programmhoheit anderer einzugreifen. Man könnte ein gemeinsames Logo entwickeln und das Marketing vernetzen sowie zusammen zusätzliche Mittel und Sponsoring akquirieren. Eine internationale Dimension wäre höchst wünschenswert und könnte über Gastspiele, Einladungen einzelner Personen und Kooperationen erfolgen.

Diese Art, größere Programmschwerpunkte zu setzen, bringt zahlreiche Vorteile: erhöhte Aufmerksamkeit; die Möglichkeit, neue Publikumsschichten zu erschließen und auf Dauer zu gewinnen; die Identität eines Hauses nach außen zu etablieren; das eigene Engagement durch Partnerschaften zu stärken;

THEATERLAND
TÜRKEI

30.4.-8.5.

HEIDELBERGER STÜCKEMARKT

JUNGE AUTOREN

Neue Stücke von
Jérôme Junod, Konradin Kunze, Stephan Lack
Christian Lehnert, Sascha Macht, Berkun Oya
Ahmet Sami Özbudak, Bonn Park
Rike Reiniger, Fehime Seven

JUNGE REGISSEURE

Inszenierungen von
Alice Buddeberg, Alexis Bug, Maral Ceranoğlu, Nurkan Erpulat, Dominic Friedel
Jan-Christoph Gockel, Dominik Günther, Timo Krstin, Torge Kübler, Mareike Mikat
Boris Nikitin, Susanne Øglænd, Cédric Pintarelli, Annette Pullen
Dominique Schnizer, Martin Süß, Nis-Momme Stockmann
Melis Tezkan & Okan Urun, Robert Thalheim

URAUFFÜHRUNGEN

Benefiz – jeder rettet einen Afrikaner, Berg, Der Fall Dorfrichter Adam
Dumm, gewöhnlich und schuldig, Einige Nachrichten an das All, Eraser
Expedition und Psychiatrie, Gruppe Junger Hund, Halbstarke Halbgötter
Rimini Protokoll – Herr Dağacar und die goldene Tektonik des Mülls
Inga & Lutz, Psychiatrie!, Lö Bal Almany, Medicament, MoscheeDE
Spucken statt schlucken!, The Peace Syndrome, Und sie bewegt sich doch!
Unter jedem Dach, Verrücktes Blut, Vom Meer, Warteraum Zukunft

& VIELES MEHR!

www.heidelberg-stueckemarkt.de

einen Aufhänger für mehr Fundraising zu haben; nationale und internationale Aufmerksamkeit zu erzielen; das lokale kulturelle Klima zu beeinflussen, lebendiger und konzentrierter zu machen und dadurch die Rolle des Theaters als öffentlicher Einrichtung zu stärken. Die einzelnen Partner lernen, sich dabei besser zu verstehen, bilden neues soziales Kapital, erweitern gesellschaftliche Debatten über bestehende Zirkel hinaus und machen so das kulturelle Leben integrativer und vielfältiger.

Für die Formulierung eines Programmschwerpunkts bieten sich viele wichtige Entwicklungen an. Als erstes denkt man an den Klimawandel und seine Auswirkungen. Die ursprüngliche Verleugnung veränderte sich in Richtung Akzeptanz, ein wachsendes ökologisches Bewusstsein erzeugt andere Verhaltensweisen, Werte, Lebensstile und Konsumformen, die neue politische, wirtschaftliche, technologische und kulturelle Strategien erfordern. Oder man denke an die Migrationsprozesse, die vielerorts zu demographischen Veränderungen führen und Fragen nach der Erhaltung eines harmonischen Zusammenlebens aufwerfen. In einem Europa, das zu einem Kontinent von Rentnern wird, gewinnen das Verhältnis der Generationen untereinander, Altersprozesse, Langlebigkeit und ihre Folgen an Bedeutung. Alte und neue Krankheiten, von der Pest über die Kinderlähmung zu AIDS oder Alzheimer bedingen Fragen nach Heilung und Tod, Isolation und Solidarität, Sterblichkeit und Transzendenz, der Bedeutung von Wohlbefinden und Spiritualität.

Deindustrialisierung, die Abschaffung von Arbeitsplätzen in den Bereichen Herstellung und Dienstleistung und ihre Verlagerung in entfernte Regionen, wo die Lohnkosten niedriger sind, erfordern ein Nachdenken darüber, wie Beschäftigung in Europa zukünftig organisiert sein soll und was mit der traditionellen Arbeitsteilung, bisherigen Karrierevorstellungen, der Trennung von Arbeit und Freizeit geschieht. Von

Arbeitslosigkeit unterbrochene Kurzezeitjobs lösen langfristige Anstellungen ab. Kollektive Identitäten haben an Bedeutung verloren und wurden hektisch neu definiert, was andere Gruppenzwänge und Bruchlinien innerhalb der Gesellschaft mit sich brachte. Unser Hunger nach Informationen führt uns auf die Datenautobahn, eine größere Beschleunigung erzeugt Blindheit, Stumpfheit und Gleichgültigkeit, Informationsüberflutung und Abhängigkeit, Egotrips und die Gier nach immer mehr immer schneller. Fanatismus und Terror haben den Begriff der Gewalt neu definiert, so dass man sie als allgegenwärtige Bedrohung wahrnimmt, die Furcht erzeugt und den Panikmachern in die Hände spielt. Der Ruf nach Sicherheit wurde lauter und zwanghafter und beeinträchtigte andere Werte, führte zu Manipulation, erweiterter Kontrolle und der Einschränkung von Freiheitsrechten. (...)

Das Theater als Anreger für komplexe Ideen

Was muss in den Theatern geschehen, damit sie in übergreifenden Schwerpunkten planen? Der Wechsel wird nicht von außen von den Geldgebern kommen, jedenfalls vorerst nicht. Die Künstler selbst werden auch nicht danach rufen, weil sie in erster Linie an ihre individuellen Projekte denken. Intendanten und Geschäftsführer könnten zu einer solchen Veränderung anregen, um angesichts der anstehenden harten Zeiten mittels verstärkter Partnerschaften besser überleben zu können. In den Stadttheatern geht der Impuls vielleicht von den Dramaturgen aus. Sie sind es gewohnt, konzeptionell zu denken, und auch wenn größere Programmschwerpunkte für sie zu Mehrarbeit führen, würde ihre Rolle bei der Umsetzung aufgewertet. Aber sie müssten sich gegen einzelne Rollenwünsche, auf ein bestimmtes Stück fixierte Regisseure und eine Öffentlichkeitsarbeit durchsetzen, die Angst

hat, mehr Zielgruppen zu entfremden als neues Publikum zu gewinnen.

Es wäre also ein schwieriger, langsamer und ungewisser Prozess institutionellen Wandels, weil er eine völlige Neuausrichtung erfordert – von einem Gemischtwaren-Anbieter zu einem Anreger für komplexe Ideen, die in vielfältigen Partnerschaften erprobt werden; von einer rein künstlerischen Selbstwahrnehmung zur Vorstellung eines Theaters als Forum für gesellschaftliche Debatten und Analysen, die mit den Mitteln der Kunst initiiert werden. Bestimmt wird auch der Ruf nach Verteidigung der künstlerischen Autonomie erschallen, um einen Wechsel zu übergreifenden Programmschwerpunkten zu verhindern.

Deutsch von Michael Raab

Dr. Dragan Klaić (geb. 1950, lebt in Amsterdam) ist Theater- und Kulturwissenschaftler. Seine Arbeitsschwerpunkte sind zeitgenössische Darstellende Künste, europäische Kulturpolitik, Strategien kultureller Entwicklung sowie internationale kulturelle Kooperationen. Nach dem Diplom für Dramaturgie in Belgrad und der Promotion in Theaterwissenschaft an der Universität Yale war er als Theaterkritiker tätig, leitete das *Theater Instituut Nederland* und war 2001 bis 2004 Präsident des *European Forum for the Arts and Heritage* (EFAH). Er arbeitet als Permanent Fellow der *Felix Meritis Stiftung* in Amsterdam (www.felixmeritis.nl) und als Gastprofessor für Public Policy am Institut für Public Policy der *Central European University* in Budapest (www.ceu.hu). Außerdem lehrt er bei den Master-Studiengängen der Universitäten Leiden, Bologna, der Kunsthochschule Belgrad und der Bilgi Universität in Istanbul. Publizistische Tätigkeit als Herausgeber und Autor zahlreicher Bücher und Zeitschriften. Im Rahmen des *European Festival Research Project* (EFRP) arbeitet er derzeit an einem Buch über das politische, dramaturgische und programmatische Profil von Festspielen.

Der hier abgedruckte Text ist ein Auszug aus dem demnächst in London erscheinenden Buch von Dragan Klaić: „Resetting the Stage. Public Theatre Between the Market and Deliberative Democracy.“ Näheres unter www.draganklaic.eu.