

**Bundesvereinigung  
deutscher Musik- und Theater-  
Fördergesellschaften e.V.**



**Podiumsdiskussion:  
„Der Spielplan des Theaters  
oder  
Über die Kunst  
Neugier und Zuspruch des Publikums zu wecken“**

**Schriftenreihe  
Band 9**

MUTHEA

Bundesvereinigung deutscher Musik- und Theater-Fördergesellschaften e.V.

8. Mitgliederversammlung

Öffentliche Podiumsdiskussion:

**Der Spielplan des Theaters  
oder  
Über die Kunst,  
Neugier und Zuspruch des Publikums zu wecken**

Leitung: *Dietrich Fischer*, 1. Vorsitzender MUTHEA

Datum: 14. Mai 2006

Ort: Schauspielhaus Kiel

Zeit: 11.00 – 13.00 Uhr

Teilnehmer:

*Dr. Carl,*

Staatskanzlei Schleswig-Holstein

*Regina Guhl,*

Chefdramaturgin am Staatsschauspiel Hannover

*Wolfgang Haendeler,*

Chefdramaturg Oper Kiel

*Daniel Karasek,*

Intendant des Schauspielhauses Kiel

*Wolfgang Rothe,*

Geschäftsführender Direktor Semperoper

**Schriftenreihe Band 9**

**Herr Krumrey:** Meine sehr geehrten Damen und Herren! Einen schönen guten Morgen und ein herzliches Willkommen hier im Kieler Schauspielhaus! Ein zweites Mal, nachdem wir uns bereits gestern Abend in einer schönen und ausverkauften Vorstellung hier gesehen haben.

Die Theatergesellschaft in Kiel ist stolz auf dieses Haus, nicht nur, weil aus der Idee, für das Bestehen des Schauspielhauses in Kiel einzutreten, vor 40 Jahren die Theatergesellschaft gegründet wurde; mit großer Unterstützung auch so prominenter Personen wie Bernhard Minetti, dem wir als Dank eine Büste im Aufgang zum ersten Rang in diesem Haus gewidmet haben; sondern wir freuen uns vor allem deshalb, weil vor 12 Jahren der eigentliche Startschuss zur Sanierung, zum Neubau dieses Hauses gegeben wurde und die Theatergesellschaft kräftig dazu beitragen konnte, die Kommune und das Land bei den großen Summen mit kleinen Summen zu unterstützen. Wir freuen uns darüber, dass der Intendant des Hauses gelegentlich auch diesen Schmuckvorhang zeigt und dass es überhaupt geklappt hat, damals, innerhalb von anderthalb Jahren, dieses Gestühl an Spender zu verkaufen. Damit konnte nicht nur das Gestühl bezahlt werden, sondern auch ein großer Teil der Beleuchtungstechnik und der Einrichtung, die die Zuschauer im vorderen Bereich wahrnehmen. Es war schön und durchaus mehr als eine Diskussion, dass dieses Geld von der Kommune nicht eingespart wurde, sondern die Kommune schließlich und endlich gesagt hat: „Das, was wir beschlossen haben, das bleibt, und das, was ihr einnehmt als Spenden, kommt oben drauf.“ Das hat dem Haus gut getan. So wollen wir als Theatergesellschaft weiterarbeiten.

In die Inhalte mischen wir uns ja nicht ein, auch wenn die Theaterbesucher manchmal maulen. Dazu hören wir ja heute Interessantes und Kompetentes, was das uns als Theatergesellschaften eigentlich angeht und wie es erreicht wird, dass alle erfolgreich und glücklich nicht nur ins Theater gehen, sondern auch wieder hinausgehen und wiederkommen. Ich wünsche uns eine interessante Diskussion, Herr Fischer!

**Herr Fischer:** Herzlich Willkommen, liebe Theaterfreunde, zu unserer Abschluss-Podiums-veranstaltung des diesjährigen Jahrestreffens 2006 in Kiel! Wir haben uns bisher hier sehr wohl gefühlt und werden dies auch in den letzten offiziellen Stunden tun.

Ich habe heute im Vergleich zu früher eine sehr einfache Aufgabe. Der Titel der Podiumsdiskussion lautet: „Der Spielplan des Theaters - oder Über die Kunst, Neugier und Zuspruch des Publikums zu wecken“. Das intendiert die Fragestellung an die Theatermacher, die hier aufgereiht sitzen, wobei jeder wahrscheinlich für eine etwas andere Position steht, aber das werden wir im Laufe der Diskussion heraus finden. Ich gehöre theoretisch in dieser Situation auf Ihre Seite, also auf die Seite des Publikums, und deshalb darf ich zur Anmoderation etwas zum Publikum sagen, da kenne ich mich besser aus. Trotzdem greife ich zurück auf einen Theaterintendanten, der vor Jahren einmal in einem Vortrag über das Publikum etwas gesagt hat: „Das Publikum gibt es gar nicht. Es gibt nur Publikummer.“ Dieses Gefühl, dass er eher Kümmernisse, Bekümmernisse gemeint haben könnte, hat sich während des gesamten Vortrags, den er gehalten hat, bei mir festgesetzt. Er hat dann viele, viele ‚Publikümmer‘ auseinanderdividiert und festgestellt, es gibt alt und jung, konservativ, avantgardistisch, und bei mir ist hängengeblieben: das neugierige Publikum und das altgierige Publikum, aber beide beziehen sich immer auf dieselbe Vorstellung.

Stellen Sie sich vor, Sie besuchen eine Vorstellung, ich sage einmal, weil wir sie gestern gesehen haben, „Dreigroschenoper“, und das neugierige Publikum sagt: „Ja, da habe ich ganz neue Facetten entdeckt.“ Und das altgierige Publikum sagt: „Ich habe meinen Brecht überhaupt nicht wiedererkannt.“ Und die Theaterleute haben für beide dasselbe Stück gespielt und dieselbe Vorstellung haben alle gesehen.

Welches Publikum soll angesprochen werden? Und vor allen Dingen: Sind es die Titel, die wir mehr oder minder alle kennen, oder sind es die Inhalte, die dem Publikum wieder neuer vermittelt werden sollen? Da sind wir, glaube ich, mitten im Thema. Hier sollte es um die Inhalte gehen, nicht um Schlagworte wie „Aida“, „Cosi“, „Dreigroschenoper“, sondern: Was wird in diesem Stück, wem und warum geboten und wie fügt sich unter diesen Voraussetzungen alles zu einem Spielplan, der mit den Mitteln, über die das Theater verfügt, auch wirklich im Laufe einer Spielzeit verwirklicht werden kann, ohne dass es zu Komplikationen kommt.

Wenn ich hier sehe, wer sich heute zu diesem Thema bereit erklärt hat, sich zu äußern, glaube ich schon, dass wir eine sehr spannende Diskussion erleben werden, aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln. Ich bedanke mich für Ihr Kommen. Vielleicht machen wir es so, dass jeder für sich ganz kurz 2 Sätze darüber sagt, wo er herkommt. Soweit wir davon ausgehen können, dass Sie in Kiel bereits hinlänglich bekannt sein könnten, würde ich trotzdem um dieses kurze Vorwort bitten, um dann zu Ihrem ersten Statement zu kommen. Jetzt habe ich ein Problem: Entweder ist es der Hausherr, der anfängt, oder die einzige Dame. Das ist nicht die Quotendame. Ich freue mich, dass wir etwas gemischt sind. Ich würde sagen, wir lassen aus Höflichkeit der Dame den Vortritt.

**Frau Guhl:** Vielen Dank! Schönen guten Morgen! Mein Name ist Regina Guhl. Ich bin die Chefdramaturgin am Schauspiel Hannover, also im Bereich Schauspiel der Niedersächsischen Staatstheater in Hannover - ein großer Drei-Sparten-Betrieb mit zwei großen Häusern, einem Schauspielhaus und einem Opernhaus, und noch anderen Spielstätten mehr. Ich mache dort seit 2000 mit dem Intendanten Wilfried Schulz, der vorher in Hamburg, im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg war, während ich am Thalia gearbeitet habe, - daher kennen wir uns kurz, aber herzlich, ist schon eine Weile her -. Wir machen seit nunmehr 6 Jahren ein, sehr gemischtes, ziemlich avanciertes, - ich sage es, um die Diskussion zuzuspitzen, und nicht aus Eitelkeit -, sehr weit gespanntes, und man würde sagen, sehr modernes Schauspielprogramm, in dem uns das Publikum mehr und mehr, auch zahlenmäßig mehr und mehr, folgt. Darüber würde ich gerne reden oder diskutieren, weil es dazu viel zu sagen gibt, wie sich so etwas zusammensetzt und, vor allem, auf welchen Vorarbeiten, auch über Jahre, so etwas fußen kann. So viel zu meiner Person.

**Herr Karasek:** Ja, der Hausherr. Ich bin jetzt hier seit drei Jahren Intendant vom Schauspiel. Die Kieler Situation entspricht der Hannoveraner Situation; es sind getrennte Häuser an unterschiedlichen Orten. Andere Spielstätten kommen noch dazu. Bei uns gibt es dann noch das Kinder- und Jugendtheater drüben auf der Ostseite, die auch ein kleines - kleineres - Haus haben, aber sehr, sehr schön gelegen.

Wir machen seit 3 Jahren mit Sicherheit etwas anders. Wir haben sehr stark über Titel und über kräftige Stücke begonnen, um dann, sozusagen zunehmend, einen immer größeren Anspruch in den Spielplan hineinzubringen. Das heißt: „Comedian Harmonists“ hat ja einen irrsinnig hohen Anspruch, wenn man es richtig gut macht. Als wir anfangen, waren wir in der Situation, dass das Haus in einer nicht so einfachen Situation war und wir erst einmal etwas schieben mussten, sozusagen. Wir haben das immer die Vorfinanzierung genannt. Mittlerweile können wir, aufgrund des wirklich sehr, sehr großen, tollen Zuspruchs in der Stadt, auch Stücke zeigen, die durchaus sehr kontrovers wahrgenommen werden, eben wie jetzt die Bearbeitung von Feridun Zaimoglu und Günther Senkel über „Romeo und Julia“. Aber da hat es nur zwei Protestbriefe überhaupt gegeben, und in beiden Briefen wurde ausdrücklich noch gesagt, dass hiermit auf keinen Fall das Abo gekündigt werde.

**Herr Fischer:** Als nächsten würde ich Sie bitten, ist das richtig, der Herr des Hausherrn, also die übergeordnete Instanz aus der Staatskanzlei, Herr Dr. Carl?

**Herr Dr. Carl:** Nein, das ist nicht richtig. Guten Tag, meine Damen und Herren. Ich gehöre eigentlich wie Herr Fischer auf diese Seite, denn ich leite die Kulturabteilung in der Staatskanzlei, die aber, da wir keine Staatstheater haben, keine Vorgesetzten-Eigenschaften gegenüber den drei Theatern haben. Ich bin ein intensiver Theatergänger, aber ich mache keinen Spielplan. Ich war zwar einmal etwa drei Jahre lang Verwaltungsdirektor am Schauspielhaus in Bochum, aber auch da habe ich den Spielplan erlebt und zu finanzieren gehabt, aber ich habe ihn nicht gemacht. Und ich erlebe es jetzt, beispielsweise in den letzten Wochen wieder in mehreren Findungskommissionen, dass wir natürlich die Anwärter auf beispielsweise die Opernintendantin in Kiel oder die Theaterdirektion in Lübeck, dass wir sie befragen nach ihren Vorstellungen des Spielplans.

Nebenbei bemerkt: Den richtigen Opernspielplan könnte ich in einem Vorstellungsgespräch inzwischen aufsagen. Das sind dann wirklich Standardformeln, die man dann zu hören bekommt. Da muss man schon etwas tiefer gehen.

Also, eigentlich gehöre ich eher auf die Seite des Publikums, aber als reger Theatergänger hat man natürlich auch seine Vorstellungen vom Spielplan. Und ich will einen Gedanken jetzt schon äußern, den wir in der Diskussion vielleicht auch nicht ganz aus den Augen verlieren sollten: Ist der Spielplan wirklich die einzige und wichtigste Möglichkeit, Neugier beim Publikum zu wecken, oder gibt es noch andere Möglichkeiten? Ich würde diese Frage bejahen. Und vielleicht können wir auf diese anderen Aspekte noch zu sprechen kommen.

**Herr Fischer:** Das ist ja der Sinn unserer heutigen Diskussion, denn einen populären Spielplan aufstellen zu lassen, dazu brauchte es die Theatermacher, zumindest für zwei, drei Jahre hintereinander nicht. Man könnte per Rundbefragung beim Publikum eine entsprechende Aufstellung abrufen; dann wüsste man genau, was gespielt werden soll. Es muss sich dahinter noch ein weiterer Aspekt verbergen, und dem wollen wir hier im Wesentlichen nachgehen.

Die weiteste Anreise hatte Herr Rothe, nämlich aus Dresden. Wo würden Sie sich einstufen, bei ihrem Sitznachbarn Herrn Karasek oder bei Ihrem Vorredner Herrn Dr. Carl?

**Herr Rothe:** Das ist eine gute Frage. Ich würde wiederum sagen, irgendwo zwischen allen Stühlen. Dies hier hat mich auch erinnert an Jahre davor. Man hat ja nicht immer an dem Haus angefangen, an dem man zur Zeit tätig ist, sondern ich habe damals an der Oper in Bonn begonnen, über das Theater Bonn, als die Sparten wieder zusammengebracht wurden, über das Stadttheater Hildesheim, die Oper Leipzig, letztlich dann die Staatsoper in Dresden. Es war sehr schön, etwas in Erinnerungen zu schwelgen, wenn man die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten sieht. Ich bin als Geschäftsführender Direktor in Dresden natürlich eher beschäftigt mit den kaufmännischen Aspekten, bin aber gleichzeitig auch Stellvertreter des Intendanten. Man eignet sich natürlich auch über die Jahre eine ganze Menge - ich darf das mal so ausdrücken - in dem „Geschäft“ an, würde mir aber nicht anmaßen, jetzt einen Spielplan erstellen zu wollen.

Nichts desto trotz nimmt, glaube ich, insbesondere in einem Haus wie der Semperoper, die kaufmännische Seite einen gewissen Einfluss auf den Spielplan. Man muss dazu wissen, dass die ganze Finanzierung des Hauses darauf aufgebaut ist, dass etwa ein Drittel des gesamten Budgets selbst erspielt wird. Sonst funktioniert im Grunde das ganze System „Semperoper“ nicht mehr. Und dennoch habe ich das Haus vor etwa 15 Monaten mit einem laufenden Defizit von jährlich 5,5 Mio. Euro übernommen. Sie können sich sicherlich vorstellen, wie man im Moment im Hause kämpft, um die Kosten zu reduzieren bzw., was wir natürlich viel lieber wollen, die Einnahmen noch einmal zu erhöhen. Besonders bei den Kosten bedeutet das, vielleicht auch die Anzahl und die Qualität der Produktionen ein bisschen zurückdrehen zu müssen. Insofern gibt es eine gewisse Unterschiedlichkeit zu den anderen Meinungen.

**Herr Fischer:** Ich darf einmal ganz spitz formulieren, Herr Rothe, Sie müssten die Einnahmen aus dem Brauereigeschäft erheblich stärken, damit die Eintrittspreise für die Oper einigermaßen gehalten werden können.

**Herr Rothe:** Ja, das könnte man vielleicht so sagen, wobei wir ja nun auch als „schönste Brauerei Deutschlands“ verrufen sind. Diese Werbung ist ein ganz kleiner Aspekt dessen, worüber wir hier heute sprechen. Einerseits ist die Werbung ein Segen, wie wir damit national und auch international vermarktet werden; aber es ist auch ein Fluch, wenn selbst Dresdener Hotels mit einem Besuch in der „schönsten Brauerei“ werben, dann sind wir schon ein wenig verärgert. Es wird dabei sehr auf das Gebäude fokussiert und nicht auf die Funktion, die das Gebäude hat. Auf der anderen Seite bringt es uns eben doch eine ganze Menge Publikumsinteresse - Nachfrage, wie man kaufmännisch sagen würde -, die uns eben doch in die Situation versetzt, dass wir etwa 95% Auslastung haben. Aber der Betrieb braucht mindestens die „9“ vorne, um überhaupt funktionieren zu können.

**Herr Fischer:** Nun haben wir auf diese Weise schon einen Aspekt, mit dem wir gar nicht von Anfang an gerechnet haben. Aber wir sind noch gar nicht mit der Vorstellung zu Ende. Wir haben jetzt einen großen Bogen geschlagen und kommen nach Kiel zurück: zu Herrn Haendeler. Neben dem Intendanten des Schauspiels vertreten Sie im Augenblick die Intendanz der Oper, wenn ich das richtig verstanden habe.

**Herr Haendeler:** Ich unterstütze den Generalmusikdirektor dabei, der seit dem 1.1. der neue Geschäftsführende künstlerische Leiter der Oper ist, Herr Fritzsch, den ich hier auch vertrete, bin aber seit 2003 in der Funktion als Chef dramaturg des Musiktheaters. Um auf die Eingangsfrage zurückzukommen: Wir haben uns von Beginn der ersten Spielzeit an darum bemüht, einen Spielplan zu erstellen, der ein wenig breiter ist als der eines Stadttheaters in vergleichbarer Größe. Wir haben nämlich ganz bewusst auch die Barockoper integriert, möglichst auch mit Spezialisten am Dirigentenpult, und gleichzeitig regelmäßig die zeitgenössische Oper. In der ersten Spielzeit war das pars pro toto Vivaldis „Ottone in Villa“ hier im Schauspielhaus und die deutsche Erstaufführung von einer Kafka-Oper „Der Prozess“ von Alberto Colla.

Um auf die Frage zurückzukommen: Was macht den Spielplan attraktiv und was erhöht die Zustimmung des Publikums? Die Neugier des Publikums für diese Regel, die ist groß - zumindest in Kiel. Zustimmung oder Schwierigkeiten bei der Zustimmung gibt es meiner Ansicht nach viel stärker bei den Repertoire-Opern, und ich glaube, dass man neben dem Spielplan immer noch die Regie-Handschriften hinzunehmen muss, um das Geheimnis des Erfolges zu enträtseln, und gleichzeitig den Dialog mit dem Publikum hinzunehmen muss, damit man möglicherweise ungewohnte Sichtweisen auf das Repertoire flankiert. Da haben wir in der ersten Spielzeit manche Kopfnuss vom Publikum bekommen; in der zweiten und dritten ist das Ganze organischer und

harmonischer geworden. Ich baue auf dieses Feld: Repertoire-Oper, Regie und gleichzeitige Vermittlung und Gespräch mit dem Publikum. Das ist vielleicht der Dreiklang, der meiner Ansicht nach in diesen Jahren in Kiel so etwas wie ein Erfolgsrezept oder Erfolgsgeheimnis ausmacht.

**Herr Fischer:** Danke schön! Nun haben wir alle hier am Tisch versammelten Protagonisten kennengelernt und können zum Inhaltlichen übergehen. Ich deutete vorhin an, jeder von uns hier und die uns Gegenübersitzenden wäre in der Lage, einen Jahresspielplan titelmäßig und nach seinen Präferenzen aufzustellen. Wenn man ihn abspielen würde, würde man sicherlich eine erfolgreiche Spielzeit hinter sich bringen. Aber wahrscheinlich würde das nur an der Oberfläche kratzen, weil es um Titel ginge, die man kennt aus der Vergangenheit; woher sonst sollte man seine Beurteilung ziehen? Es würden Titel genannt werden, die man schon einmal kennengelernt hat, Titel, an die man sich gerne erinnert. Wäre das für Sie der Hauptbeweggrund, ihren Spielplan so aufzustellen, oder welche anderen Aspekte spielen bei Ihnen eine Rolle? Denken Sie mehr an das, was sich hinter den Titeln verbirgt, und versuchen Sie dort einen Zusammenhang zwischen den einzelnen angebotenen Stücken herbeizuführen: ein übergeordnetes Thema, ein roter Faden, der sich durch das Jahresangebot zieht? Oder welche Aspekte sind bei Ihnen hauptsächlich vertreten? „Aida“ haben wir 10 Jahre nicht gehabt, also muss „Aida“ kommen; „La Boheme“ hatten wir schon vor 3 Jahren, muss also nicht gespielt werden. Oder wie sieht das aus?

**Frau Guhl:** Ein weites Feld! Ich bin nicht Ihrer Meinung. Ich glaube, dass, wenn jeder hier im Saal, oder auch auf der Straße, einen Spielplan aufstellen würde - Ich unterstelle jetzt einmal, dass Sie ein Szenario entwerfen, das Klassiker an Klassiker reiht, Komödie an Komödie, vertraute Halbklassiker von Ibsen bis Tschechow, schöne neue Stücke mit großem Unterhaltungswert - dann würde sich, unterstelle ich, ein Publikum, egal ob in Kiel oder in Hannover oder in Augsburg oder in Berlin, bei der Hälfte der Spielzeit langweilen, wenn es nur um die Titel geht und das sogenannte „Vom Blatt spielen“. Meine Grunderfahrung, und die hat mit Hannover gar nichts zu tun - das ist in Hannover auf eine spezielle Weise genau so wie in Lübeck, wo ich lange gearbeitet habe, wie in Graz, wo ich drei Jahre lang Chefdramaturgin war - ist die Neugier des Publikums ein gegebener Faktor, mit dem man nicht nur rechnen kann, sondern den man sogar bedienen muss. Denn die Menschen fangen an, sich zu langweilen.

Man geht ins Theater - für die Oper kann ich nicht sprechen, sondern fürs Schauspiel - geht man um über ein Jahr, besonders, wenn man Abonnent ist, eine möglichst unterschiedliche Art an Anregung zu erfahren, eine besonders unterschiedliche Wärme-/Kältemischung. Ich sage das auch deswegen bewusst so, weil, falls das ein Missverständnis in meinem Eingangsstatement war, wir in Hannover ungeheuer sogenannte populäre Sachen machen. Z.B. Ich weiß nicht, ob jemand von Ihnen schon einmal einen der Liederabend von Franz Wittenbrink gesehen hat, der mit „Männer, Mütter,“... Ich sehe Nicken im Parkett. Er ist inzwischen eine nationale Institution und wird es vielleicht auch irgendwann international werden. Das ist ein Mensch, mit dem wir Jahr um Jahr zusammenarbeiten und jeweils einen neuen, originären Abend erstellen. Das ist eine Kontinuität. Wir haben fast nie ausgesetzt. Es gab erfolgreiche und weniger erfolgreiche Abende. Das ist so etwas wie die klassische Komödienposition bei uns im Haus.

Wir mache große Familienstücke, wie z. B. von Cornelia Funke „Tintenherz“, wo wir irgendwann einmal im Vorfeld das Glück hatten, so ein bisschen als Trüffelschwein, schnell dran zu sein, die Rechte zu sichern, und gehen jetzt mit „Tintenblut“ und wahrscheinlich auch dem dritten in Serie und machen das nicht als klassisches Weihnachtsmärchen, sondern als Position im Spielplan, die wir „Familienstück“ nennen. Das heißt, von Oktober bis Juni können einmal im Monat Familien mit ihren Kindern für wenig Geld ins Theater gehen und dieses Stück angucken. Wir haben eine ganze Reihe von Klassikern im Spielplan. Wir haben zu gleichen Teilen neue Stücke und Projekte oder auch Bearbeitungen von Filmen und Romanen. Und natürlich ist der Spielplan nicht die Reihenfolge der Titel, sondern der Spielplan ist die Kombination von Stoffen, Regisseuren und Schauspielern.

Der Spielplan ist im Schauspiel eigentlich ein dauerndes Sich-Befragen: Warum spielt man was heute? Das kann dann mehr oder weniger relevant werden. Es kann auch gut sein, dass man sozusagen ein wunderbares, warmes Vier-Personen-Stück findet, das ein zeitgenössisches Stück ist, aber gleichzeitig eine Komödie - wir haben jetzt gerade eins aufgetan. Und man kann mit klassischen Stoffen, wo die Titel funktionieren - und die funktionieren immer, da dürfen wir uns einfach nicht in die Tasche lügen: Die Brotstücke sind die Titelstücke, weil in der Regel Menschen ins Theater gehen, weil sie einen Titel kennen. Das würde ich unbedingt bestätigen. Spannend wird es dann, wenn man sie untersucht, wenn man sie abklopft, aufs Hier und Heute, auf eine bestimmte Form von Regie. Damit fällt man mal auf die Nase, mal ist es anregend, aber die Grunderfahrung ist: über begleitende Gespräche und vor allem übers ganze Jahr gesehen in der Unterschiedlichkeit der Mischung, für alle Altersgruppen, für alle Geschmäcker, den avanciertesten „Tanztheater-, Körper-, Kresnik-Geschmack“ wie für

Menschen, die warmes Erzähltheater lieben.

Interessant ist die Summe, die man zieht nach einem Jahr, und interessant ist immer das „sur-plus“, das „Mehr“, das man mitnimmt aus einem Theaterbesuch, von etwas, das man noch nicht erfahren hat. Ich sage nicht, nicht gewusst hat. Ich glaube, es ist eine Mär, dass die Mehrheit des Publikums oder des Abonnentenpublikums sagt: „Die Definitionshoheit über ein Stück oder einen Klassiker liegt in Königs Materialien.“ Das ist einfach schon lange nicht mehr wahr, meiner Erfahrung nach, und zwar egal, in welcher Stadt man sich bewegt, auch in der sog. Provinz, in der ich oft gearbeitet habe. Also: Das Publikum ist per se neugierig. Wenn man es dort nicht abholt, hat man einen Fehler gemacht in der Zusammenstellung und in der Kommunikation.

**Herr Fischer:** Herr Karasek kann seiner Kollegin gleich widersprechen. Meine nächste Frage aber ist: Wie holen Sie sich, außer durch den Zuschauerzuspruch, nachdem Sie das Stück auf den Spielplan gesetzt haben, vorher Signale der Neugier aus dem Publikum?

**Herr Karasek:** Da kann man gar nicht widersprechen.

**Frau Guhl:** Das ist sozusagen die Basisarbeit.

**Herr Karasek:** Das ist Basisarbeit. Ich muss überlegen, dass ich jetzt die Basisarbeit nicht fortsetze, sondern zwei andere wichtige Aspekte nenne: Jede Stadt hat ein Theater und jede Stadt ist anders. Damit hat auch ein Spielplan etwas zu tun. Das meint nicht, um ein kleines Gedankenspiel anzustellen: nur, da wir hier eine maritime Stadt sind, nur maritime Stücke in einer Stadt mit Wasser zu machen. Das Schauspielhaus in Hamburg macht gerade diesen Fehler. Nein, ich glaube, es gibt etwas ganz Wichtiges. Man muss einfach um den Standort des Theaters wissen und wissen, dass wir hier ganz sicher ein Monopol haben innerhalb der Stadt. Und zwar ein Monopol - anders als in Hamburg oder in Berlin oder in den größeren Städten. Dort kann man sich ja aussuchen, wo man hin will: Will man Boulevard, will man Opern in diversen Richtungen, so kann man sie sich suchen in Berlin. Will man das Dekonstruktivistische, darüber kann man dorthin etc. Die Palette bietet die Stadt durch ihre vielen Theater. Wir bieten die Palette, und das finde ich einen ganz wichtigen Grundgedanken, durch ein Theater.

Ich denke, wenn ein Theater die Bevölkerung, die unterschiedlichen Interessen widerspiegelt, auch in einer Studentenstadt wie hier und einer Stadt, in der man alle Generationen im Theater hat, wenn es gut läuft, so finde ich, ist es auch die Aufgabe der Dramaturgen oder der so genannten Leitung eines Theaters, diese Aspekte zu überlegen und in sich aufzunehmen, was denn die Interessen sein könnten. Das heißt nicht, dass man nur an das Publikum denkt, was ihm gefallen könnte, sondern dass man in erster Linie daran denkt: Wie vielfältig sind wir? Welche Möglichkeiten bieten wir? Das ist sicherlich für ein Stadttheater dieser Größenordnung ein viel wichtigeres Thema als dann in der Größenordnung Hannover, dort, wo die Landschaft sich einfach etwas anders fächert. Das ist der eine Aspekt.

Der andere Aspekt beim Spielplan, den man auch nicht vergessen darf, ist der innere Aspekt, der sich danach richtet: Was für Schauspieler hat man? Was für Künstler hat man? Was für Regisseure hat man? Sind die, die für ein Stück besonders gut in Frage kommen, auch wirklich frei? Wiederholt sich da ein Stil? Hat man unterschiedliche Spielformen, die durch Regisseure, Bühnenbildner etc. in so ein Haus kommen? Denn ich finde für ein solches Haus hier wäre es tödlich, wenn es eine monogame Spielstruktur gäbe. Auch da, finde ich, müsste es möglichst breit gefächert sein. Aber das liegt auch an meiner Ur-Erfahrung, das hat etwas mit meiner persönlichen Erfahrung zu tun, als ich anfing ins Theater zu gehen, mit dem Schauspielhaus Hamburg etwas zu tun hatte, das damals Nagel geleitet hat. Da gab es dann Dean Wilson, Edgar Wallace mit der „Flickenschild“. Das war einfach so unglaublich bunt, wie es sich heute kein Theater mehr trauen würde, außer den so genannten Provinztheatern, die sich das noch trauen. Die machen es meiner Ansicht nach richtig. Also, ich bin da ganz anderer Meinung. Diese monogame Stilrichtung, die viele deutsche Theater meinen vertreten zu müssen, halte ich für ein großes Problem. Ich bin schon bereit zu Widerspruch - ich merke es!

Das andere also ist die interne Besetzung. Punkt vier: Ein Spielplan in schönster Auseinandersetzung mit immer nebenher laufenden Proben, die man zusammen mit seinem Team hat. Denn da geht es genau um diese Mischungsfragen: Wer kann was spielen? Das ist unheimlich spannend. Wen haben wir überhaupt? Kann man das jünger besetzen, als es üblich besetzt wird? Gehen wir ein Risiko der Besetzung ein? Auch da ist es ja nicht so, dass das Publikum unaufgeschlossen ist. Im Gegenteil! Wenn es dann stimmt und ungewöhnlich ist, ist es besonders aufgeschlossen. Das finde ich, sind noch so zugefügte Aspekte.

**Herr Fischer:** Danke. Jetzt möchte ich die Reihenfolge kurzfristig ändern - Sie werden mir das verzeihen, Herr Dr. Carl, – und Herrn Rothe vorziehen, weil er mit Sicherheit aus einer ganz anderen Ecke heraus etwas dazu sagen kann. Kiel hat nicht nur ein Monopol, sondern auch einen regional sehr überschaubaren Einzugsbereich für das Publikum, das man sich relativ gut nach zwei, drei Jahren ausrechnen kann. Ich behaupte das einfach einmal. Und die Menschen müssen immer wieder kommen, wenn das Haus gefüllt bleiben soll, wie es im Augenblick so schön ist. In Dresden sieht das, so wie ich mir das denke, ganz anders aus. Dresden lebt, glaube ich, in sehr starkem Maße nicht von den Dresdnern, sondern von den Touristen, die extra kommen, um Dresden und die Semperoper, Dresden mit Semperoper zu erleben. Da könnte ich mir vorstellen, dass die Spielplanüberlegungen sich auch im Hinblick auf diese Situation etwas anders darstellen. Trotzdem habe ich den Eindruck, dass das Angebot nicht engstirnig auf einen ganz bestimmten Bereich hin ausgerichtet, sondern sehr breit gestreut wird und dass derjenige, der auf das Geld zu achten hat, es dann trotzdem machen lässt, auch wenn er von vornherein weiß, dass nicht jeder Titel ein Erfolg werden kann.

**Herr Rothe:** Jetzt will ich mich gar nicht festlegen lassen, Künstlerisches gegen Kaufmännisches, sondern letztlich sitzen wir immer gemeinsam, letztlich Türe an Türe in den Häusern und haben gemeinsam das Theater zu führen. Ich glaube, jeder, der für das Kaufmännische verantwortlich ist, weiß, dass im Vordergrund die Kunst steht. Denn das ist überhaupt, wenn man das so sagen darf, der Betriebszweck, weshalb es überhaupt Theater gibt. Auf der anderen Seite weiß man sicherlich, dass man betriebswirtschaftliche Aspekte nicht außer acht lassen darf. Jetzt aber zur Situation bei uns. Wir sind ein Opernhaus. Das passt hier nicht ganz. Ich glaube, es gibt schon grundsätzliche Unterschiede zwischen Schauspiel und der Oper. Da kommen wir wieder zur besonderen Situation in Dresden. Wir haben von der Publikumsstruktur etwa 50% unserer Besucher Dresdner bzw. Menschen aus der Region, und 50% etwa kommen von außerhalb, d.h. im Wesentlichen touristisches Publikum. In der Größe, um absolute Zahlen zu nennen, so etwa 200.000. Das machen 50% bei uns aus. Wir machen 330 Vorstellungen allein im großen Haus im Jahr. Da können Sie sich vorstellen, was das bedeutet. Wir haben im Wesentlichen nur diese eine große Spielstätte.

Ich bin vor 15 Monaten dazugekommen, bin aber schon eine Zeit davor im engen Kontakt mit unserem Intendanten Herrn Uecker gewesen, auch bei der Festlegung, wie wir den Spielplan gestalten wollen. Da haben wir nicht nur darauf geguckt, ob wir diese Erwartungshaltung bedienen aus dem Dresdener Raum. Die Dresdener sind sehr konservativ. Und was erwartet das Touristische? Gerade in diesem Bau, wo man denkt: „Ach das hat ja gerade so fast einen Museumscharakter, und da kann nur etwas gezeigt werden, was das im Grunde noch einmal unterstreicht.“ Sondern wir versuchen eher zu zeigen: Wir haben dieses schöne Gebäude und deswegen kommen vielleicht viele Besucher überhaupt.

Auf der anderen Seite hat dieses Gebäude von Anfang an eine Funktion gehabt und die hat es auch noch heute. Diese Funktion hat sich vielleicht in ihren Facetten gewandelt, aber vom Grundsatz her ist sie gleich geblieben. Wir haben einfach zu zweit, zu dritt gesagt, wir wollen nicht das Monogame, Herr Karasek. Erstens wollen wir mehr neue Produktionen machen. Die haben wir deutlich erhöht gegenüber dem, was wir in voriger Zeit hatten, um uns dort auch die Möglichkeit zu erschließen, die Bandbreite dessen, was Musiktheater in den 10-15 Jahren vorher entwickelt hat, in seiner Vielfältigkeit auch unserem Publikum zu bringen. Wir waren vielleicht ein bisschen zu monogam und haben jetzt angefangen, zu zeigen, was man da machen kann. Da galoppieren wir natürlich durch die Reihen dessen, was sich jetzt bei den Regisseuren tummelt, ob das der Sebastian Baumgärtner ist, die Karoline Gruber, aber auch ein Nikolaus Lehnhoff, ein Willy Decker; es geht quer durch. Wir versuchen alles zu zeigen, in einem gewissen Rahmen, was Musiktheater heute zu zeigen hat, in all seinen Facetten.

Wir haben aber auch bestimmte Linien festgelegt, die zum Teil herausgewachsen sind aus dem Auftrag, den wir klassisch haben; aber die wir auch selbst entwickelt haben, so dass wir sagen: Was immer fehlte an der Oper in Dresden, ist die Linie der „großen italienischen Oper“, welche ein Programmpunkt wäre. Ein weiterer Punkt ist immer, das große Erbe Dresdens zu bedienen, die Strauß-Tradition, und da wieder etwas zu zeigen, was lange nicht gezeigt wurde, vielleicht in der ganzen Welt nicht. Denn Dresden ist stolz darauf, die Strauß-Oper zu sein. Des Weiteren, Hasse wieder zu zeigen, und im Grunde eine Linie hereinzubringen, wofür Dresden auch in der Vergangenheit stand. Da gibt es sicherlich schon einmal Diskussionen mit dem Publikum. Ist das denn jetzt der Weg, zeitgenössische Oper oder zeitgenössisches Musiktheater zu zeigen, mit Auftragswerken, aber auch, wie jetzt z. B. jüngst bei der europäischen Uraufführung von „Dead Man Walking“, wo es einmal eine zeitgenössische amerikanische Oper war, die mit ganz anderen Mitteln der Komposition ein Stück zeigt mit interessanten Stoffen, die oftmals aus Bestsellern kommen, die vielleicht im Kino da gewesen sind, wie in diesem Fall bei „Dead Man Walking“; eine Geschichte, die so spannend war, dass ich noch nie so eine Ruhe in einem Opernhaus erlebt habe. Drei Stunden lang Gespanntheit, einfach, weil die Geschichte so toll war, die



Dramaturgie der Geschichte und natürlich auch die Darstellung und das Bühnenbild; technisch natürlich auch extrem aufwendig. Es hat uns ein bisschen über die Grenzen der technischen Möglichkeiten unserer Mannschaft und unserer technischen Möglichkeiten gebracht. Diese Bandbreite zu zeigen, aber nicht um zu verschrecken, zu verstoßen, Sie, von der Seite des Publikums, sondern um zu zeigen: Das gibt es alles, das ist eine Familie; und wie das in einer Familie ist, gibt es da solche und solche.

**Frau Guhl:** Funktioniert das gut?

**Herr Rothe:** Das funktioniert sehr gut.

**Frau Guhl:** Denn das ist ja schon ein bisschen ein Kurswechsel.

**Herr Rothe:** Das ist ein Kurswechsel und das funktioniert sehr gut. Wir sind da sicherlich auch auf einem Weg, und es ist auch so, dass die Zahlen sogar positiv sind. Es entwickelt sich positiv. Es ist bei manchen Themen natürlich auch so, dass wir nicht von Anfang an nach der Werkstatistik des deutschen Bühnenvereins und suchen den ersten Platz raus: „Die Zauberflöte“. Gut, die letzte Produktion, die wir in der Oper machen, wird noch einmal die „Zauberflöte“ sein; aber gut. Das war eine Entscheidung, die vor meiner Zeit liegt.

**Herr Fischer:** Dafür haben Sie vorher, um das gleich wieder zu konterkarieren, mit der „Ariadne“ etwas gebracht, was in der Statistik des deutschen Bühnenjahrbuchs in den letzten Jahren überhaupt nicht aufgetaucht ist.

**Herr Rothe:** Richtig. Und da haben wir auch wieder mit einer Konwitschny-Schülerin, mit der Vera Minarowa gearbeitet, somit bestimmte Leute bei uns arbeiten lassen, um zu zeigen, dass wir da schon auf dem Weg sind. Aber, wie gesagt, nicht, um zu verschrecken. Wir gucken nicht nach der Werkstatistik. Wir sind immer wieder verblüfft gewesen, dass wir auch Entscheidungen getroffen haben, wo wir bei der Ansetzung noch vorsichtig und der Meinung waren, dass dies nicht so gut laufen würde.

**Frau Guhl:** Und plötzlich ist es das Gegenteil!

**Herr Rothe:** Dann läuft das ganz anders. Das kann so oder so passieren. Das ist eben Theater, und das macht letztlich den Spaß daran aus. Letztlich ist das Publikum nicht berechenbar, und das ist auch gut so!

**Frau Guhl:** Entschuldigung, nur eine kleine Anmerkung dazu. Auch das ist eine Frage des Gesamtjahres. Man ist klug, wenn man einen Spielplan erstellt, entscheidende Positionen und Klassiker-Positionen, von denen man weiß, dass sie als Titel funktionieren, hineinzusetzen, damit man Spiel hat und damit auch einmal etwas schief gehen darf. Man wird verrückt, wenn man so etwas anzettelt und sagt: „Das ist jetzt mein Brotstück im Dezember.“ Das würde man einfach nicht tun. Auch wir spielen mit dem Spielplan auf eine kluge Weise, um uns selber und Sie zu entlasten. Manchmal spielt man riskanter, manchmal weniger riskant!

**Herr Fischer:** Herr Haendeler, sie können, sie könnten jetzt eine Gegenposition zu Herrn Rothe beziehen. Kiel, der Norden, gegen Dresden im Südosten.

**Herr Haendeler:** Das fällt mir, ehrlich gesagt, etwas schwer, weil vieles gesagt worden ist, was tatsächlich auch auf die Kieler Verhältnisse ein wenig zutrifft. Und zwar auch, dass man durch ganz bestimmte Spielplanpositionen, besonders durch große italienische Oper oder auch große spätromantische Oper, eine „Wiedererkennbarkeit“ bekommt und somit der Spielplan ein bestimmtes Profil.

Ich suche noch nach dem Widerspruch - ich werde ihn vielleicht auch noch finden. Aber ich glaube, das ist bei uns auch eine ganz wesentliche Aufgabe, denn wir haben sechs szenische Produktionen, eine konzertante, und müssen uns natürlich ganz bewusst entscheiden, welche Farben wir im Spielplan widerspiegeln wollen. Denn, wenn wir eine wegnehmen, ist ganz schnell die Balance weg. Zumal wir, und das ist ein Unterschied, keine so große „Repertoirebildung“ wie ein großes Haus haben. D.h. natürlich muss es italienische, es muss deutsche, es muss französische, slavische Oper geben, Spieloper, Operette, Musical, Belcanto und modern-zeitgenössisch. Da hat man dann schon so einen Baukasten.

Was ich aber ganz wichtig finde, ist, dass wir nicht allein ans Publikum denken, sondern vor allem auch an unsere Künstler. Das bedeutet, dass ich natürlich Wiener Klassik pflegen muss, damit ich das Orchester als einen Klangkörper in einer hohen Qualität erhalte. Auch deswegen spielt man so viel Mozart. Wenn ich einen Generalmusikdirektor habe wie Georg Fritsch, der auch im Konzert ganz wunderbar spätromantische Klangräume baut, ist es natürlich schön, Strauß oder Wagner abwechselnd im Repertoire zu haben. So werden diese Spielräume immer ein bisschen enger. Ich muss dem Chor Herausforderungen bieten. Ich muss ein Unterhaltungsbedürfnis abdecken. Wir haben uns z.B. jetzt dafür entschieden, zum dritten Mal in Folge Musical zu machen statt Operette und da auch eine ganz gewisse Sehgewohnheit, meistens durch die Bühnenbilder unseres Ausstattungsleiters Herrn Ziermann, herauszubilden, dass die Leute wissen: „Da geh ich rein und bekomme dann das und das zu sehen. Und da freue ich mich drauf!“

Dann ist möglicherweise - das ist vielleicht ein kleiner Widerspruch - der Bekanntheitsgrad der Titel gar nicht so entscheidend. Wir haben jetzt eigentlich eine sehr schöne kleine Erfolgsstrecke von einem nicht so bekannten, vermeintlich auch etwas altbackenen Musical „Sweet Charity“, dann zu einer „Tosca“, mit einem hohen Wiedererkennungseffekt im Narrativen, dann ein sehr sorgfältigen „Werther“ und jetzt eine deutsche Erstaufführung von Halfters „Don Quichote“. Natürlich ist die „Tosca“ am besten besucht, aber der Publikumszuspruch der Zuschauer, die in allen Stücken waren, war eigentlich genau so einhellig. Ich glaube, das ist auch mein Anfangsstatement, dass eben nicht nur der Spielplan, sondern das Finden der richtigen Regieteam für die richtigen Genrestücke eine ganz entscheidende Größe ist; wie gesagt, kein Widerspruch, aber ein Unterschied: Wir können das nicht über das Repertoire leisten, sondern müssen das in jeder Spielzeit neu finden, weil wir höchstens zwei Wiederaufnahmen haben und deshalb auch nicht anders operieren können. Von daher kann auch der Unterschied zwischen den Spielzeiten bei uns ein bisschen größer sein als bei Ihnen, und wir können schneller aus unseren Fehlern lernen.

**Herr Fischer:** Danke. Ich habe Herrn Dr. Carl ganz bewusst an das Ende dieser Runde gesetzt, denn er hat ja vorhin gesagt, er gehörte theoretisch gar nicht auf diese Seite, sondern auf die andere Seite, und er kann jetzt aus den vier Aussagen, die wir eben gerade gehört haben, für sich, sozusagen an Publikumsstelle, etwas zusammenfassen und sagen: „Dies entspricht meiner Erwartungshaltung, so sehe ich das auch; damit kann ich leben.“ Oder: „Ich habe da irgendwo Defizite erkannt. Da hätte ich gerne etwas mehr oder etwas direkter oder etwas ganz anderes gehört.“

**Herr Dr. Carl:** Wenn man Pressekonferenzen zur Spielzeit-Vorstellung verfolgt oder wenn man Intendantenanwärter ~~nach ihren Vorstellungen zum Spielplan~~ befragt - darauf bin ich vorhin schon einmal eingegangen - oder auch hier am Tisch, kommen zwei Begriffe immer wieder vor, meistens mit ganz geringen Abwandlungen: Das eine ist die richtige Mischung und das andere ist das Profil. Beides wird verlangt. Die richtige Mischung eines Spielplans - das ist auch hier, glaube ich, auf dem Podium schon herausgekommen - kann mit Sicherheit nicht nur über Titel funktionieren.

Vom Hintergrund her bin ich eigentlich Schauspielmann. Deshalb will ich das, was ich hier sage, auch stärker aufs Schauspiel bezogen haben. Es sind sicherlich Titel, die man kennt, auf die man neugierig wird. Aber dazu kommt auch, wer es macht, wie es gemacht wird und wie die Rollen besetzt werden. Beispielsweise war für mich in Ihrer ersten Spielzeit Sascha Nathan als „Shylock“ ganz spannend. Nachdem man Sascha Nathan einmal gesehen hatte, kann man sagen, dass er als Besetzung des Shylock ein richtiges Wagnis war. Darauf ist man gespannt.

Die richtige Mischung ist das Eine. Das Profil ist das andere, und dieses zu definieren ist sehr viel schwieriger. Herr Karasek hat vorhin schon den Versuch gestreift, eine Spielzeit unter ein Motto zu stellen. Erst einmal ist das, aus meiner Wahrnehmung, überwiegend eine Dramaturgenidee. Das wird im Spielzeitheft klug und wortreich beschrieben. Wer nicht regelmäßig ins Theater geht, also mindestens ein Abonnement hat, der wird diesen roten Faden in der Regel gar nicht feststellen. Und selbst die, die regelmäßig hingehen, werden ihn vielleicht nicht finden. Wenn es ein Thema ist, wie Wasser, nun gut, ja. Aber ich kann Ihnen noch ein viel schöneres Beispiel nennen. Einer der Anwärter auf die Operntendanz in Kiel schlug den „Reformstau“ vor; also etwas ‚Prickelnderes‘ als Spielzeitmotto kann ich mir wirklich schwer vorstellen. Das wirkt in der Regel verkrampt. Also entweder es ist ein roter Faden, den man gar nicht erkennen oder nicht nachvollziehen kann oder es wird verkrampt.

Viel wichtiger ist: Schaffe ich ein Profil, z. B. durch Regie-Handschriften. Entweder durch eine, dann wird es leicht etwas eindimensional; oder durch mehrere; damit kann man das Publikum nach einer gewissen Anlaufzeit in gewisser Weise auch lenken und erziehen. Dass man auf eine bestimmte Art der Umsetzung eines Stückes, das

man kennt oder zu kennen glaubt, richtig gespannt ist. Sei es, dass gegen den Strich gebürstet wird oder dass es eben in einer ganz anderen Weise dargeboten wird, als man es erwartet hat.

Ich glaube, dass der Ensembleeinsatz, die Rollenbesetzung, ein ganz wichtiger Punkt ist. Gerade in einer Stadt wie Kiel - und das ist, was ich vorhin bereits meinte, was über den Spielplan und dessen Anziehungskraft hinausgeht – das Theater muss bekannt sein, es muss präsent sein. Man muss sich freuen, wenn man jemanden aus dem Ensemble auf der Straße trifft. Man muss gespannt sein, wie wird Manuel Humm beispielsweise mit der Rolle als Meckie Messer fertig. Oder wie erlebt man Schauspieler/Schauspielerinnen, die man kennt in neuen Rollen. Das sind alles Faktoren, die dabei sein müssen. Da hat Daniel Karasek das Schauspiel hier auch in einer ungemeinen Weise hochgebracht, auch dadurch, dass das Ensemble in der Stadt präsent ist, dass neue Spielorte gesucht werden, dass neue Veranstaltungsreihen konzipiert werden.

In der „Zeit“ der vorigen Woche war ein großes Interview mit Horst Zehelein, dem Staatsopernintendant aus Stuttgart und Vorsitzenden des Deutschen Bühnenvereins. Er hat an einer Stelle, einen, wie ich finde, etwas merkwürdigen Begriff benutzt, der das zusammenfasst, was ich auch gerade meine. Er spricht einmal von der künstlerischen Überzeugungskraft eines Theaters - das ist nun kein besonders überraschender Begriff -, aber dann spricht er von der Sicherheit. Er sagt: „Wenn ein Theater sicher ist, reagiert das Publikum auf die Sicherheit des Theaters, indem es kommt.“ Das heißt, das Ensemble muss hinter dem stehen, was gemacht wird, und zwar möglichst hinter jeder einzelnen Produktion. Man darf ihm nicht anmerken, dass es das ungern macht oder dass es auch die Art nicht gern hat, wie es gemacht wird. Ich glaube, darauf kommt es ganz stark an. Und da war für mich folgender Fall überzeugend: Es ist ja inzwischen kein Geheimnis mehr, es stand ja in der Zeitung, und deswegen kann ich das auch erwähnen, dass Daniel Karasek die Generalintendanz unseres Kieler Theaters angeboten worden ist. Als dieser Vorschlag überraschend kam, war der künstlerische Vertreter des Schauspielensembles sichtlich betroffen und hat sich sehr bekümmert geäußert, gesagt, dass dies nicht dazu führen dürfe - ich glaube, den Begriff ‚verschworene Gemeinschaft‘ hat er nicht benutzt –, dass hier unser Zusammengehörigkeitsgefühl, unsere Verbundenheit mit unserem Intendanten in irgendeiner Weise gestört, gelockert oder gar aufgelöst wird. Das fand ich sehr überzeugend, das ist doch Ausdruck dieser Sicherheit.

**Herr Fischer:** Herzlichen Dank. Das hat unser Thema, glaube ich, doch um einiges erweitert. Ich habe aus dieser letzten Runde zwei andere Dinge in Erinnerung, die ich jetzt versuchen werde, für mich für die nächste Runde zu präzisieren. Ich habe etwas herausgehört wie einen regionalen Aspekt in der Suche nach einem Spielplan. Es kam, insbesondere bei Herrn Rothe, zum Ausdruck, als er auf die Straußtradition, auf Hasse in Dresden und auf Weber kam.

Gibt es bei Ihren Überlegungen, so etwas wie den Versuch, die Geographie des eigenen Standortes in die Spielplanüberlegungen einzubeziehen. Ich komme aus Braunschweig und wir haben dort seit einigen Jahren in dieser Beziehung einen sehr intensiven Versuch. Es gibt sogar so eine Art Hausautor, der jedes Jahr ein entsprechendes Stück über einen, wie auch immer gearteten Braunschweig-Aspekt anschlägt, und das mit von Mal zu Mal immer größerem Erfolg - zum Teil auch mit einem sehr jungen, jugendlichen Publikum, das ansonsten überhaupt nicht ins große Haus gehen würde.

Ich bin vor anderthalb Jahren hier in diesem Haus gewesen und habe „Die Physiker“ von Dürrenmatt gesehen. Es spielt in der Schweiz und das hat nun mit Kiel gar nichts zu tun. Ich erinnere mich aber an ungefähr vier Stellen, an denen das Publikum ganz besonders spontan reagiert hat. Ich habe das am nächsten Tag mit den Dramaturgen hier besprechen können, und sie haben es mir bestätigt, dass an etwa vier Stellen schweizerische, geographische Begriffe ausgetauscht worden waren, ansonsten war an Dürrenmatt nichts geändert worden; aber da war Schweiz gegen Kiel ersetzt worden. Und dann merkte man, wie gespannt das Publikum hier mitgearbeitet hat an der Inszenierung, an der Vorstellung. Denn die Reaktion war sofort da, für einen Auswärtigen sofort spürbar. Ist das ein Zeichen dafür, dass das Publikum generell auf Kieler, Hamburger, Hannoveraner Themen, die in irgendeiner Form mit angesprochen werden, sensibilisiert ist?

Die Frage, zunächst erst einmal direkt an Kiel.

**Herr Karasek:** Ich habe es ja eigentlich vorhin mit beantwortet. Ich glaube, wir hätten uns keinen Gefallen getan, wenn wir jetzt einen maritimen Spielplan gemacht hätten und dann z.B. ein Stück aufgeführt hätten, nur weil in der Mitte das Wort ‚Meer‘ auftaucht. Damit ist es in der Tat nicht getan. Ich weiß nicht so recht, regional sein. Ich weiß, dass es beim „Kaufmann in Venedig“ tatsächlich am Anfang etwas ‚getutet‘ hat, Schiffstuten. Aber das war dann auch alles, und das spielt auch in Venedig. Das war somit nicht so schwierig - dort gibt es auch Schiffstuten. Das ist wirklich sehr schwer zu beantworten.

Was, glaube ich, wirklich wichtig ist, ist, dass eine Stadt die Liebe, mit der man da ist, mitbekommt. Das ist einer der ganz wesentlichen Punkte, die auch am Anfang bei der Auswahl des Ensembles eine Rolle spielt. Wir haben teilweise bis zu drei, vier Vorsprechen mit derselben Person gemacht und haben dann immer wieder die für uns nicht unwichtige Schicksalsfrage gestellt: „Ihr wisst, ihr kommt nach Kiel und ihr müsst unbedingt wollen. Wenn ich nur einen erlebe, der nach zwei Wochen sagt: ‚Ach, ich bin ja nur in Kiel. Hier kommt die Großkritik nicht, und ich weiß nicht so recht, und das ist alles so langweilig. Und das Wetter ist sieben Monate zum Schreien. Und dann im Sommer ist es schön, aber da geht man ja lieber zum Strand als ins Theater.‘ Das ist mit Sicherheit falsch!“ Dies ist in Ergänzung zu Dr. Karl. Das ist der wesentlichste Punkt, dass die Gemeinschaft in sich homogen und geschlossen ist.

Und noch etwas, was ich allerdings jetzt erst gelernt habe, was einem Spielplan auch gut tut. Dies ist aber bei uns absurderweise durch „Comedian Harmonists“ unbewusst entstanden: Durch „Comedian Harmonists“ habe ich das Ensemble extrem musikalisch zusammengesucht. Das hat sich auch auf die Frauen ausgeweitet, so dass wir letztlich immer fragen: Spielt ihr ein Instrument, was könnt ihr alles? Wir hatten dann prompt auch diese luxuriöse Situation in „Amt 33“, ein gesamtes Orchester zusammen stellen zu können, mit dem gesamten Ensemble. Der Schlagzeuger ist leider nach Stuttgart wegengagiert worden. Das ist der Sebastian Schwab. Das sind in der Tat Dinge, die wirklich sehr viel Musik im wahrsten Sinne des Wortes machen und auch sehr viel dazu beitragen, Inhalte, auch schwierigere Inhalte, lukrativ und interessant zu machen, weil es diese Leute sind, die es spielen. Das macht mit Sicherheit ganz viel aus. Wir merken das z.B., wenn wir den Spielplan überlegen. Ich nenne das immer die No-Name-Titel, wenn es kein alternativer Spielort ist. Am Haupthaus tut es sich immer ein bisschen schwer. Aber da sind die Steigerung und das Vertrauen mittlerweile da; man erspielt, man erringt es. Und dann kann man auch mehr wagen, und es wird auch da Zuspruch kommen. Ein Publikum ist extrem neugierig, aber es will auch auf Sicherheit aufbauen. Ich glaube, das geht wieder ans Publikum zurück. Es will eben nicht verunsichert sein. Es will nicht am laufenden Meter rausgehen und sagen: „Ich hab es nicht verstanden und habe viel Geld ausgegeben.“ Theaterleute vergessen ja immer, dass das Publikum normalerweise Geld dafür ausgibt und wir dagegen jeden Tag umsonst ins Theater kommen, und subventioniert, sozusagen.

**Frau Guhl:** Ich stimme dem sehr zu, was Sie sagen. Ich glaube wirklich, wohin auch immer man geht (und die Städte sind sehr unterschiedlich), dass man zwei bis drei Jahre braucht, um diese Art von Sicherheit und Vertrauen zu erhalten. Die zweite wichtige Kategorie – meine verehrten Kollegen, ich habe das Interview auch noch in der Tasche, um daraus zu zitieren - ist die „Freude“. Von Haus aus ist er Dramaturg und in der Wolle gefärbter Intellektueller mit Adorno-Hintergrund. Also wirklich jemand, von dem man sich fragt, warum er eigentlich Oper macht. Er sagt: „Wenn ich nicht Freude habe, jeden dritten Abend wieder in meiner Loge zu sitzen und wenigstens zu gucken, wie der Anfang einer Vorstellung läuft, ob sie gut gepflegt ist (Wichtiges Wort!), ob sozusagen darauf geachtet wird.“ Als er diesen Posten übernahm - das erzählt er auch - wurde er gefragt, was er sich denn für Einsparungsmaßnahmen vorstellen könne. Er habe geantwortet, er hätte gerne einen Inspizienten und einen Abendregisseur mehr, damit er das Repertoire pflegen könne. Denn daran würde sich zeigen, bei dem, was er vorhabe, ob die Stücke nach zwei Jahren noch Glanz haben, frisch sind und jeden Abend wieder dem künstlerischen Anspruch gerecht werden, mit dem er sie angehe.

Ich glaube, dass diese Freude das eine ist und dass die Sorgfalt, mit der man selber die Dinge durchdenkt, kombiniert, behauptet, nach außen kommuniziert, das andere ausmacht. Wir eröffnen jetzt beispielsweise mit „Othello“ von Shakespeare, wie fast die halbe Republik – es scheint Stück der Stunde zu sein, was einen auch nicht wundert, wenn man einen Moment darüber nachdenkt. Und dies spielt eine Frau, Sabine Orléans, eine große Schauspielerin, die jetzt fest zu uns nach Hannover kommt, was ein großes Glück ist. Sie hat vorher fast boulevardeske Stücke gespielt hat. Ich kann nicht sagen, was Henne und Ei ist. Es gab einen Regisseur, mit dem wir gerne arbeiten wollten, seit Jahren schon: Lars Ole Waldorf, ehemaliger Baseler Direktor. Wir haben immer über „Othello“ geredet und hatten Sabine Orléans im Ensemble. Es gibt eine ganze Tradition, und zwar seit dem 19. Jahrhundert - wo Frauen die Männerrollen in Shakespeare spielen, so wie früher Männer Frauenrollen gespielt haben. Darin liegt außer einem ‚Gag‘ ein ganz großes Potential. So kommt dies auf den Spielplan. Wir wissen aber auch erst nach dieser Zeit, die wir jetzt in Hannover hatten, dass die Leute sagen: „Was haben die sich da wieder ausgedacht! Mal gucken, ob es gut geht oder ob es schief geht. Aber es wird nicht unsorgfältig und ohne Herzblut gewesen sein. Also schauen wir, was daraus wird.“ Und das dauert wirklich eine gewisse Zeit.

Ich finde aber einen Punkt sehr wichtig, wenn wir auf die Frage „Wie ist das Verhältnis zur Stadt?“ oder „Wo spielt man überhaupt?“ zurückgehen. Da glaube ich, dass die Frage auch zukünftig sehr viel weniger sein wird: Baut man lokale Bezüge ein? Das eignet sich an diesem oder jenem Ort mehr oder weniger. Wir haben in unserer ersten Spielzeit „Hamann“ gemacht. Das ist natürlich wunderbar für Hannover. Danach haben wir aber kein

Thema mehr gehabt, das einen direkten Hannover-Bezug hat, bis auf das jetzige kleine Spiel „Messe und Messe, Messelandschaft im Wahlberuf“. Wir hatten aus der Stadt, als wir aus Hamburg kamen, das Signal: „Wir in Hannover wissen, wir sind eigentlich Provinz.“ Wir haben aber zwei wunderbare Intendanten hinter uns, wo wir u. a. mit Andreas Klingbrook gearbeitet haben. „Kommt her, bringt ein bisschen Glanz aus Hamburg mit, aber glaubt nicht, dass ihr uns unterfordern dürft, weil wir Provinz sind.“ Dieses Kokettieren, was wirklich ein Kokettieren ist, denn, wie ich inzwischen weiß, ist der Hannoveraner super fest im inneren Sattel seiner Selbstgewissheit, Alpha-Hannoveraner.

Aber wenn man kommt, kokettieren sie immer damit, dass sie sagen: „Oh Gott, ihr kommt aus Hamburg, seid ihr verrückt, dass ihr hierher kommt. Hier ist es ja so langweilig.“ Was auch stimmt! Es ist eine Landeshauptstadt, die nicht danach schreit, dass man irgendetwas zum Thema macht, außer vielleicht Messe. Es liegt kein Problem auf der Straße herum. Es ist eine wunderbare, ich glaube, immer noch kommode, sehr wenig arme, sehr wenig „verdrogte“, sehr wenig von sichtbaren sozialen Brennpunkten durchsetzte Stadt, die eine gewisse Selbstgewissheit ausstrahlt; aber ein großes Bedürfnis hat, etwas anderes von der Welt zu sehen als Hannover. Das spürt man sehr schnell. D.h. man geht hin und sagt (wenn man nicht wie wir alle zwei Jahre dieses wunderbare Festival „Theaterformen“ hat, was wir gar nicht gegründet haben): Wir haben viele Freunde in der Theaterlandschaft, dass wir am Ende der Spielzeit eine Serie mit Gastspielen machen, d.h. irgendwie „Die Welt zu Gast im Schauspielhaus“. Und da kommen dann wirklich die Freunde aus Bochum, aus Zürich - Menschen, mit denen wir arbeiten. Und die Leute finden es klasse, weil sie sagen können: „Super, wir haben da andere Anliegen“: Wir machen Austauschproduktionen, wiederum mit befreundeten Theatern, das ist die eine Tranche.

Die andere, die aber, unabhängig vom Ort, auf uns alle zu kommen wird, ist, Aufgabenbereiche zu übernehmen, die eigentlich mit Theater im Kerngeschäft gar nichts zu tun haben. Es hat etwas zu tun mit einer ständig wachsenden Anforderung an das Theater, welches ein immer wichtigerer Ort in der Stadt werden wird. Dies bedeutet Jugendarbeit, Altenarbeit, das Integrieren von Dingen, die in den freien Szenen über die letzten 20 Jahre entstanden und ganz avancierte und spannende Theaterformen sind, die ganz oft etwas zu tun haben mit partizipatorischem Theater. Früher hätte man Laienspiel gesagt. Inzwischen gibt es Menschen, wirklich große Künstler, die mit Theatermitteln in den Alltag eingreifen und unser aller Alltagserfahrung schildern, weil wir ja alle daran leiden, dass der Mensch immer unwichtiger wird, immer mehr instrumentalisiert wird und immer weniger ein Held ist wie Othello. Damit fangen sie an, Theater zu machen, und zwar auf höchst kunstvolle Weise. Alles dies ist immer nur begrenzt finanzierbar oder manchmal „star-mäßig“ auf Festivals. All dieses kommt auf die Stadttheater zu uns und sollte gut bedacht werden.

Die wichtigste Anbindung, die wir an die Stadt Hannover gefunden haben, außer „Hamann“, war, dass wir mit einer Spielstätte, die wir luxuriöserweise wie einen Probenraum überhatten, angefangen haben, ein Jugendprogramm von 13 aufwärts zu machen. Denn es gibt in der Stadt zwar eine sehr, sehr rege und traditionelle Kindertheaterlandschaft, aber eigentlich nichts für genau diese Etappe, wo sie nicht mehr ins Kinderstück gehen oder nur maulend mit dem Lehrer in einen Klassiker im Großen Haus, bis sie dann später freiwillig kommen oder eben auch nicht.

Das bewirkt einen solchen Eigenbedarf, dass wir jetzt anfangen müssen, Sponsorengelder zu requirieren und versuchen, das zu autonomisieren, auch über unser Bleiben in Hannover hinaus. Das, finde ich, sind die eigentlich wichtigen Punkte und nicht, ob man einen „Schläger über See“ oder über „Heide – Schnucken“ oder was auch immer macht. Ich glaube auch, dass das die Leute nicht wollen. Ich glaube, sie nehmen die Aufgaben ernst, die auch wirklich seriöse Aufgaben sind, und nicht einfach nur ein bisschen künstlich daherkommen. Da sind Fördergesellschaften, Fördervereine - wir haben einen sehr engagierten Freundeskreis in Hannover -, aber natürlich braucht man irgendwann auch wirklich finanzkräftige Menschen für genau diese Aufgabenbereiche. Ich glaube, das wird eine große Aufgabe in den nächsten 10 Jahren sein. Und dafür kriegt man auch Geld, denn das merken alle. Das merken auch alle in der Wirtschaft. Es gibt entsprechende Modelle. Sie kriegen für keine „Hamlet“-Inszenierung der Welt mehr von irgendeinem namenhaften Unternehmen eine müde Mark für drei Schimmel, die sie drübertragen lassen wollen. Ich verstehe auch, dass es so ist. Aber für solche Projekte, bei denen man das Theater als nicht nur künstlerischen, sondern auch sozialen Ort in der Stadt behauptet, weil es einer der letzten Freiräume ist, neben den Kirchen, wird man sich stark machen müssen und wird man sich auch stark machen können.

**Herr Fischer:** Frau Guhl, Sie haben sich im Augenblick sehr engagiert für die Schauspielszene ausgesprochen.

**Frau Guhl:** Ja.

**Herr Fischer:** Ihr Nachbar vertritt genauso extrem einseitig jetzt die Opernszene.

**Frau Guhl:** Genau. Das ist doch gut.

**Herr Haendeler:** Nein, niemals. Erst einmal zur norddeutschen Theaterlandschaft. Da wollte ich jetzt doch ein ganz klein bisschen widersprechen und sagen, dass es mitunter ja auch ganz intelligente Modelle gibt, regionale Anwendungen zu schaffen, was sicherlich auch nicht in Abrede gestellt wird. Z.B. die Kollegen in Lübeck haben sehr kontinuierlich Uraufführungen von skandinavischen Komponisten herausgebracht, mal sehr erfolgreich, mal weniger, aber prinzipiell die Hörgewohnheiten für eine andere Komponistensprache geöffnet. Das finde eine sehr intelligente und auch durchaus fürs Publikum attraktive Dramaturgie. In Kiel würde ich sagen, ist tatsächlich - erfreulicher Weise - im Musiktheater eine Tradition da, dass man tatsächlich bereit sein will für Neues. Das hängt damit zusammen, dass hier Herr Zehelein Dramaturg war, dass Herr Zender hier war, dass wir das Klaiber-Studio haben (nach dem ehemaligen Generalintendanten Klaiber). Ich habe selten so erlebt, dass tatsächlich diese Freude am Haus sich gerade über die erfolgreichen ersten Uraufführungen einstellt. Nach dem Colla kam der Inspizient und sagte, dass sei ein so ein toller Abend gewesen. Und die Orchestermusiker, die unter zeitgenössischer Musik erst einmal oft sehr leiden, weil sie dies natürlich vereinzelt üben müssen und den Sinn des Ganzen im Grunde dann erst bei den Bühnen- und Orchesterproben entdecken, waren dann auch von der Erstaufführung von Halfters „Don Quichote“ ganz begeistert. Und als wir jetzt gesagt haben, dass wir in zwei Jahren zum 100-jährigen Jubiläum von Halfter die Uraufführung von „Der Traum des Lazarus“ bekommen, da sind ganz viele Leute aus meinem Volkshochschulkurs gekommen und haben gesagt: „Das ist genau das, was wir regelmäßig hier sehen wollen.“ Natürlich als eine Farbe in einem Spielplan, der das Repertoire nicht vernachlässigt und auch nicht die Unterhaltung. Aber man kann sagen, dass wir darauf besonders stolz sind und dies inzwischen in Kiel auch besonders gut können. Das ist so ein Profil, was uns Theatermacher, und den Dramaturgen natürlich ganz besonders, freut, was allerdings in einen balancierten Spielplan gehört. Aber das wäre eine spezifische Farbe in Kiel, über die ich mich sehr freue.

**Herr Fischer:** Danke schön. Nun kommt mit Sicherheit eine Gegenposition von Herrn Rothe. Er hat es dabei auch vergleichsweise leicht, denn er kann auf eine ungeheuer großes historisches Repertoire zurückblicken: auf das, was alles geographisch in Dresden lokalisiert ist und von dort aus global in alle Welt gegangen und in aller Welt Teil eines normalen Spielplans geworden ist.

**Herr Rothe:** Ja, aber ich würde dennoch sagen, zwanghaft zu versuchen, einen örtlichen oder regionalen Bezug herzustellen oder eine bestimmte Aktualität, das wäre auf jeden Fall der falsche Weg. In der Oper ist es ja vielmehr so, insbesondere in Opernhäuser in der Kategorie der Semperoper, dass wir Jahre im Voraus schon festlegen, was wir in den Spielzeiten machen wollen, und suchen entsprechend die Regierteams zusammen. Oder manchmal machen wir es umgekehrt und sagen: „Wir wollen einmal mit einem bestimmten Regieteam etwas machen. Was könnten wir denn mit denen machen? Was wäre spannend mit denen zu machen?“ Da arbeiten wir jetzt bereits an den Spielzeiten 08/09 und 09/10 – sind also schon relativ weit. Da würde ich nicht von aktuellen Bezügen reden. Die kann man nachher vielleicht hineininterpretieren, aber die gibt es von Anfang an erst einmal nicht.

Was es vielmehr ist, ist dieses traditionelle Repertoire: große Komponisten, vielleicht auch Dirigenten, die einmal an einem Haus tätig waren. Das sind bei uns natürlich Leute wie Weber, fangen wir ganz früher an: Heinrich Schütz, Adolf Hasse, und dann kommen sicherlich Richard Strauß, Carl Maria von Weber noch davor ins Spiel. Allerdings, das Problem kenne ich aus Leipzig auch schon, da ist ja nun Wagner geboren, und da wurde immer gesagt: „Ihr müsst mehr Wagner machen, Wagner machen, Wagner machen.“ Und wurde mal Wagner gemacht, dann war die Auslastung katastrophal, weil diese Stadt ihren großen Sohn wohl nie geliebt hat. Wagner läuft dort wie vor eine Wand. Da hat man dann so Dinge rausgegriffen und gesagt, das sei ganz toll. Ich benutze immer gerne Strauß, weil es damals einen großen Intendanten oder Generalmusikdirektor im Haus gab, der gewagt hat, mit Leuten zu arbeiten wie Richard Strauß, der ja nicht gerade Mainstream war – vor 100 Jahren. Ich sage dann immer, dass wir da die Grundlagen dafür gelegt haben, dass wir heute sagen können: Wir haben eine Straußtradition. Darum wagen wir heute, damit wir wiederum in 50 Jahren sagen können: Wir haben eine Tradition in „...?“.

Was mich vielmehr interessiert ist das, was Frau Guhl dann hinten drangehangen hat. Denn das sind, glaube ich, die Aspekte, die auch sehr wichtig sind. Was wir machen, ist auch Musiktheater für junge Leute; dass wir sagen, dass wir einfach die jungen Leute wieder in Verbindung zum Theater bringen wollen. Da ich immer gesagt, gegen die 5,5 Mio. Defizit – verraten Sie mich nicht - da investieren wir, und da haben wir auch Stellen geschaffen.

Das werde ich versuchen, wenn es nur irgendwie geht, für die Zukunft weiter zu machen, um hierüber in eine Multiplikatoren-„Schulung“ (in Anführungszeichen) zu initiieren. Wir bringen heute Lehrer und Lehrerinnen in Schulen, die engagiert sind. Materialien bekommen sie an die Hand zu den Spielplänen, zu den Überlegungen, die wir haben, um bei unserem künftigen Publikum Neugier und Zuspruch zu wecken. Denn das ist ein großes Problem. Herr Dr. Carl, da bin ich fast bei Ihnen. Theater als Kunstform, Schauspiel, Musiktheater, hat überhaupt keinen Platz mehr in den Schulen. Es gibt einzelne Schulen, die sich das groß auf die Fahne schreiben, die entsprechend geprägt sind. Aber in der großen, breiten Ausbildung ist doch leider alles, was mit dem ursprünglichen Kunstunterricht und Musikunterricht zu tun hat, engagierter Unterricht auch, das ist vor die Hunde gegangen.

Das sehe ich ja bei meinen eigenen Kindern. Der EDV-Ausbildung (Jeder muss mit seinem Laptop umgehen können!) und nachher in den Dingen, bei denen man jetzt sagt, so jetzt haben wir in den naturwissenschaftlichen Fächern Defizite, ist man hinterher gehehelt. Ich glaube, das ist ein Ansatz, wo man unbedingt etwas auf der Seite der Politik tun muss. Und weil es dort etwas schwergängig ist, sind wir natürlich in den Theatern aufgefordert, dem über die Theaterpädagogik gewaltig auf die Sprünge zu helfen. Bloß können wir das Problem nicht lösen! Mit den wenigen Stellen, die wir finanzieren können, werden wir das Problem nicht lösen. Das ist ein ganz großer Blick in die Zukunft: Wie wollen wir das Publikum, das in der Zukunft hier diese Ränge füllen soll, wie wollen wir das gewinnen?

Es muss irgendwann in der Jugend einmal einen Zugang gefunden haben, wie es bei mir selbst auch in der Jugend war: über meine Eltern. In der Theatergemeinde in Bonn hatten wir ein Abo, und wenn meine Mutter nicht konnte, dann bin ich mit gegangen. Manchmal waren es bestimmte Stoffe, dann bin ich mitgegangen, aber ich habe einen Bezug zum Theater gewonnen. Dann kam eine wilde Zeit, Pubertät und Jahre, in denen man sich mit ganz anderen Dingen beschäftigt, aber wenn man diesen Zugang einmal nicht hatte, kann man nicht wieder zurückkommen.

Da gehe ich jetzt in Bereiche des Marketing zurück. Es gibt dort bestimmte Grundregeln im Marketing. Man sagt, es ist viel billiger, Publikum zu halten als neues zu gewinnen. Das heißt: Lassen Sie uns doch gemeinsam im Bereich der ästhetischen Bildung mehr tun, und dann werden wir, glaube ich, auch einen Teil unseres Problems für die Zukunft lösen. Das wird nicht bedeuten, dass wir unseren Teil nicht dazu beitragen müssten, indem wir interessante Spielpläne machen, meinetwegen auch aktuelle Bezüge schaffen. Das meine ich damit nicht. Nur den grundsätzlichen Zugang zu Theater und Oper, den meine ich. Da ist die Gefahr für Oper noch viel größer als fürs Schauspiel.

**Frau Guhl:** Viel größer! Natürlich!

**Herr Rothe:** Viel, viel größer. Letztlich beschäftigen wir uns ja immer noch mit Stoffen von vor 200 Jahren. Die zeitgenössischen Werke haben es da eher schwer. Wobei man allerdings auch sagen muss - da werde ich jetzt vielleicht etwas Salz in die Wunden streuen -, dass die Mittel der modernen Komposition im Wesentlichen am breiten Publikum vorbeigehen. Das wundert mich dann gar nicht, wenn ich dann die Wirkung sehe, die bei uns diese zeitgenössische amerikanische Oper bewirkt hat, diesen Publikumszuspruch; - wenn man vielleicht auch ein bisschen naserümpfend bei den Fachleuten über die Komposition an sich reagiert hat. Das geht quer durch, aber es war ein wahnsinnig interessanter Stoff und handwerklich doch ordentlich gut gemacht. Er galoppiert natürlich durch alle möglichen Epochen und kuppert überall ab, aber da haben wir auch in der Geschichte eine ganze Menge, die das gemacht haben. Warum nicht ein bisschen mehr von dem dann auch, wenn wir merken, dass die modernen Werke oder die Auftragswerke ansonsten heute eine Aufführungsreihe von fünf, sechs Vorstellungen erleben. Und dann verschwinden sie für immer und in alle Ewigkeit.

**Frau Guhl:** Das hätten wir im Schauspiel im Fachjargon ein Themenstück genannt, oder? Funktioniert das darüber?

**Herr Rothe:** Ja. Ja.

**Frau Guhl:** Ja, wichtiger Punkt.

**Herr Fischer:** Jetzt wäre ich geneigt, die Diskussion von der Neugierde des Publikums allgemein auf eine spezielle Situation, nämlich auf die Aufführung von „Dead Man Walking“ in Dresden zu bringen; mach' ich nicht. Ich empfehle Ihnen einfach hinzufahren. Lohnt sich wirklich. Damit können wir dieses Thema einfach positiv abschließen. Da Herr Rothe Herrn Dr. Carl im Verlauf der letzten fünf Minuten direkt angesprochen hat mit einem anderen, absolut anderem Thema, hat er nun das Wort.

**Herr Dr. Carl:** Ich will darauf eingehen. Ich muss allerdings darauf hinweisen: Ich leite nicht die Schulabteilung, ich leite die Kulturabteilung. Dass es mit dem ästhetischen Unterricht im Argen liegt, das ist so. Das gilt für den Musikunterricht, das gilt für den Kunstunterricht. Und das gilt natürlich auch für eine gewisse Vorbereitung und Einführung in das, was das Theater tut. Ich habe allerdings die Hoffnung und es gibt auch Indizien dafür, dass das in Gang kommt, dass die Ganztagschule und deren weiteres Um-sich-Greifen da zur Verbesserung führen wird. Es gibt intensive Formen der Zusammenarbeit zwischen Theater und Schule beispielsweise in Berlin. Das Thalia Theater in Hamburg hat jetzt eine interessante Zusammenarbeit, indem es eine Dramaturgin für Wochen abstellt in einer Schule, die wir vom Landesverband Nord, dem Bühnenverein, auch fördern. Hier in Kiel läuft zwischen Theater und Schule auch einiges. Also, da kommt etwas in Gang, jedenfalls speziell, was das Heranführen an das Theater betrifft. Aber dass da große Defizite bestehen, das ist unstrittig. Ich erinnere mich daran, ich glaube mein Sohn war hier in Klasse 8, dass in der Klasse gefragt wurde, wer schon einmal im Theater gewesen sei. Ich glaube, es haben drei oder vier aufgezeigt. Mein Sohn kam dann auch zu Wort und war der „King“, indem er sagen konnte: In Bochum, in Hamburg und in Kiel. Das war spitze.

Gestatten Sie mir, dass ich auf eine Geschichte kurz eingehe, die mir jetzt durch den Kopf geht, obwohl sie nur bedingt mit dem zu tun hat, was wir bisher gestreift haben. Es war von lokalen Bezügen die Rede, die sich, wenn sie sich zwanglos ergeben, ja ganz attraktiv auswirken können. Mein nachhaltigstes oder schönstes Theatererlebnis hat nicht mit einem lokalen Bezug zu tun, sondern mit einem aktuellen Bezug, der sich rein zufällig, durch ein zeitliches Zusammentreffen, ergeben hat. Und zwar habe ich am ersten oder zweiten Oktober 1982 eine Aufführung des Kleistschen „Amphitryon“ in Bochum gesehen. Das war der Tag, nachdem durch das konstruktive Misstrauensvotum der Wechsel von Kanzler Schmidt zu Kanzler Kohl erfolgte. Und da steht der Sosias vor dem von Merkur besetzten Haus und will seine griechischen Offiziere auffordern, mit ihm das Haus zu stürmen. Und dann sagt er: „Folgt mir, ihr Herren, so finden wir den Kohl noch warm.“ Schallendes Gelächter! Ich kenne den Kleist wirklich gut, und es ist ja auch nicht unbekannt, dass in den Brandenburgischen Impressionen die griechische Antike eingeführt wurde. Und der Kohl kommt noch dreimal vor; es gab drei Stellen, an denen sich schallendes Gelächter ergab. Natürlich etwas, was zwei Wochen später kein Mensch gedacht hat, eine Stelle, die man sonst überhört, sich allenfalls wundert, was denn nun der gestofte Kohl da in Griechenland zu suchen hat. Aber das war schon außerordentlich lustig. Aber ich will das jetzt nicht weiter ausführen.

Wir waren bei dem Thema Theater und Schule oder musische Erziehung, und ich kann nur sagen, dass die Bemühungen der Theater, da ein Gegengewicht zu bilden, wahrscheinlich der erfolgreichere Weg sind. Wir haben noch eine weitere, jedenfalls hier in Schleswig-Holstein, Maßnahme ergriffen, nämlich dieses Prinzip „Jede Stunde zählt.“. Es wird also darauf geachtet, dass Schulunterricht zumindest nicht mehr in nennenswertem Umfang ausfällt. Aber wenn eine Stunde Fachunterricht ausfällt, dann wird sie in der Regel fachfremd gegeben. Das ist kein wirklicher Ersatz. Leider ist es ja auch durch alle möglichen Dinge, die sich durch den Lehrplan zusätzlich ergeben haben – da nebenbei, Herr Rothe: Der Umgang mit dem Laptop ist natürlich heute auch etwas, das für uns unentbehrlich ist. Und so gibt es viele Dinge, die in die Lehrpläne mit aufgenommen worden und auf Kosten anderer gegangen sind. Bei uns früher war es selbstverständlich, dass man Kunst- und Musikunterricht durchgängig hatte. Heute haben sie es zum Teil nur noch alternativ. Sie haben ein Jahr Kunstunterricht, im nächsten Jahr haben sie Musikunterricht. Ähnlich ist es übrigens auch mit Religion. Da ist eine zweite Gegenbewegung in Gang, auf die ich allerdings nicht soviel Hoffnung setzte, wie speziell auf die Ganztagschule und die Bemühungen der Theaterdramaturgie mit interessierten Lehrerinnen und Lehrern, die ja in der Regel nur aus dem Deutschunterricht kommen können - vielleicht noch Musik. Da setzte ich die Hoffnungen drauf als generell auf eine Trendumkehr.

**Herr Fischer:** Danke schön. Unser Thema heute lautet, die Kunstneugier und den Publikumszuspruch zu wecken. Das Ergebnis ihrer Bemühungen können Sie immer ablesen an der Fülle oder an der weniger vorhandenen Fülle im Zuschauerraum. Haben Sie über diese Abstimmung an der Tageskasse oder an der Abonnementskasse noch ein weiteres Instrumentarium, die Zustimmung, Neugier oder Sympathie Ihres Publikums zu testen und dies in irgendwelche Fakten umzusetzen? Ich meine jetzt nicht die Statistik im nachhinein, sondern den Stimmungstest vorher. Fangen wir wieder bei Herrn Karasek an!

**Herr Karasek:** Das ist ja mehrfach schon genannt worden. Das geht mit dem Kontakt auf der Straße los, wenn man sich begegnet: beim Fleischer wie in der Apotheke. Wenn Blicke sich senken nach dem Motto: „Oh Gott, da kommt der, der füllt den Zuschauerraum nicht.“ Dann weiß man, das wird irgendwie schwerer. Aber wenn die Leute sich freuen, wenn man hereinkommt, sich auch freuen über die Künstler, dann kriegt man mit, dass die



wahrscheinlich auch zur Kasse gehen werden und sich eine Karte kaufen. Das ist gerade in so einer kleinen städtischeren Struktur - wobei ich zugeben muss, dass das in Hamburg auch nicht anders war, unter Jürgen Flimm oder jetzt unter Khuon; der ist in der Stadt auch einfach gern gesehen. Der hat da mit einem extrem anspruchsvollen Programm irgendwie dieses Thalia-Publikum behalten und sogar ausgeweitet. Das ist eine gigantische Leistung. Auch damit hat das mit Sicherheit etwas zu tun, mit der Ruhe, die er ausstrahlt, mit der Lust, die er mit seinem Ensemble zusammen verströmt. Und das ist wirklich ein irrsinniger Kurswechsel gewesen von Flimm und uns damals, zu diesem modernen Theater. Das ist ja eher auch eine Stilistik, die sich ähnelt - kommt auch nicht ohne Liederabende aus - ist ja auch klar.

**Frau Guhl:** Warum auch? Ist doch schön.

**Herr Karasek:** Die Kasse ist der eine Bereich. Der andere Bereich sind die ganzen kleinen Veranstaltungen, die Nebenveranstaltungen, die Blind Dates. Das sind Seismographen, bei denen das Publikum mit seinem Theater oder das Theater mit seinem Publikum spricht; ganz eindeutig. Dort erfährt man alles über das Gesicht, über das, was einem gesagt wird; und überhaupt, dass das Publikum es sagen darf, dass es diese Einrichtung gibt, wo es nicht im Großen verschluckt wird, sondern im Großen gehört wird.

**Frau Guhl:** Ich kann das nur bestätigen. Ich denke auch, dass dies die Hintertür ins Theater ist. Man merkt dies an der Menge der Menschen, die kommen, wenn man Einführungen macht. Wir haben nun luxuriöserweise eine eigene Spielstätte, ein wunderbares Treppenhaus, eine Spielstätte, die wir mit Produktionen, aber auch mit allem dummen Zeug, das Schauspielern nach der Probe einfällt, was wir nicht verhindern können, dürfen sie dort zeigen: hochkarätige Lesungen und Sonntagspredigten, die wir machen. Früher hätte man gesagt, das sei der niederschwellige Begegnungsort. Und das ist sehr schön. Da sind auch Partys. Da kommen Leute hin, die sonst das Große Haus nie betreten würden, aber eben auch viele Leute, die sich dort auf eine lockere Weise sammeln.

Wenn das anfängt, dünner zu werden bei den Einführungen, dann merkt man, man hat irgendwie den Kontakt verloren. Man muss etwas tun. Das ist, Gott sei Dank, noch nicht oft passiert. Man ist ja selber auch nicht immer im Ringerhemd so auf der Höhe, wie wir gerade tun, weil wir hier sitzen. Man hat ja auch ein bisschen seine hängenden Ebenen zwischendurch. Da sind das ganz, ganz entscheidende Signale. Trotzdem muss man gerechterweise sagen: Man erfindet einen Spielplan und ein Konzept mit Herzblut und Liebe, aber man leitet das Haus aufgrund der Auslastungszahlen. Und zwar, indem man jeden Tag darauf guckt und entsprechend reagiert, entsprechend Strategien entwickelt - mittelfristig oder kurzfristig. Das gibt wiederum den Schauspielern, die spielen, die Sicherheit, dass sie nie vor einem leeren Haus stehen, sondern dass man es schon Tage vorher herausnimmt oder dass man sparsamer disponiert, damit die interessierte Menschen für besondere Experimente, bei denen man gar nicht davon ausgehen kann, dass man 600 Menschen im Saal hat, trotzdem gut bündelt. Das ist sozusagen das „Tagesgeschäft“, was dahinter steht. Besonders, wenn man das im Team macht, ist dies nicht zu unterschätzen. Das höret nimmer auf. Immer, wenn wir das Spielplanheft drucken, sagen wir uns, jetzt müssen wir es nur noch machen.

**Herr Karasek:** Ich kann das nur unterstützen. Man setzt ja „Dreigroschenoper“ schon an, weil die Leute gerne in die „Dreigroschenoper“ gehen. Aber denken Sie ja nicht, dass das das ausschließliche, vordergründige Ziel ist. Denn in erster Linie macht man damit die Schauspieler wahnsinnig glücklich, weil die das wirklich gerne spielen. Das ist einfach so.

**Herr Haendeler:** Sehr zurecht. Ich denke, wir haben ein ganz konkretes Instrumentarium, um auf die Frage direkt einzugehen. Das sind unsere Nachgespräche, zu denen wir teilweise richtig militant auffordern. Da kommt nach jeder Vorstellung jemand vor den Vorhang und lädt zu so einem Nachgespräch ein, dass wir einmal im Monat im Foyer machen. Das machen wir in der Oper bei den großen Repertoire-Stücken, nicht beim Musical, aber im Grunde bei den Inszenierungen, bei denen auch Diskussionen zu erwarten sind. Das macht auch unser Ballettdirektor sehr engagiert für das Ballett. So hat man doch einen regelmäßigen Austausch, vor allem mit den Interessierten, die auch mehrfach in die Stücke gehen; aber manchmal auch (wenn wir dann einen „Parsifal“ haben) mit Gästen, die angereist sind, die diese Bindung also noch nicht haben. Da gibt es auch durchaus regelmäßig, gerade in der Oper, diese berühmten Diskussionen über Werktreue, warum ein Handy auf der Bühne bei „Cosi fan tutte“ vorkommt oder etwas Ähnliches, wo man noch einmal ein ganz kleines bisschen bei Adam und Eva, bei sinnvoller Kunstfreiheit und bei Deutung anfängt. Das ist etwas, was man immer wieder zu leisten hat.

Da komme ich auf die Frage nach der Jugend zurück. Denn die konservativsten Zuschauer, gerade in der Oper,

sind bei uns ganz oft die Jugendlichen, die noch gar kein Verständnis dafür haben, dass sie nicht zeitgleich in eine alte Zeit zurückgeführt werden und dann, wie im Film, einen „Historischschinken“ sehen. Wichtig ist, dass man ihnen dann klar macht, dass dies im Film einfach besser zu leisten ist und dass möglicherweise „La Traviata“ beim dritten Mal auch nicht mehr so spannend ist, wenn es immer nur das historische Ambiente wäre. Da beginnen ganz viele spannende Dialoge, die aber, meiner Ansicht nach, auch gar nicht erzieherisch geführt werden dürfen. Sondern man sollte dieses ursprüngliche Interesse, das einmal da ist, etwas über diese Zeit, über dieses Stück zu erfahren, auch ernst nehmen. Und man sollte Verständnis dafür wecken, dass sich die Wege, dies zu vermitteln, in einem Theaterleben auch ändern, damit das Theater an sich auch spannend bleibt.

Vielleicht noch ein anderer Aspekt, weil diese Sparte ansonsten hier auf dem Podium nur indirekt vertreten ist. Ich glaube, gerade mit der Körperlichkeit ist das Ballett oder Tanztheater eine der Sparten, die diesen Impuls zu den Jugendlichen noch ganz, ganz stark zu leisten vermag. Ich glaube, dass es dort auch sehr gute Ansätze gibt, ein Publikum, das ganz fern von dem klassischen Bildungsgut Theater ist, doch noch einmal ins Theater zu locken. Deswegen bin ich immer noch ganz zuversichtlich. Ich glaube, die Wege zu dem nachwachsenden Publikum, die verändern sich; aber dass Menschen durch Theater berührt werden wollen, das wird gehen, solange es Menschen gibt, die fühlen und empfinden. Deswegen ist das Theater eigentlich ein Arbeitsplatz für Optimisten.

**Herr Fischer:** Herr Rothe, bei Ihnen in Dresden gibt es ein zusätzliches Problem, wenn Sie ein Feedback von Ihrem Publikum haben wollen. Ein großer Teil Ihres Publikums (Sie sagten, fast 50%) wird präsentiert durch von außen Anreisende; also auch durch diejenigen, die an Reisen von Reiseunternehmen teilnehmen. Diese Reiseorganisationen müssen ja frühzeitig bei Ihnen buchen, zum Teil, bevor sie überhaupt wissen - zum Teil wissen sie es vielleicht auch gar nicht -, was sich hinter dem Stück verbirgt. Buchen diese eventuell sogar, bevor sie wissen, wie der Spielplan aussieht? Sie müssen ja immer sehr frühzeitig das Marketing leiten. Bekommen Sie von denen anschließend irgendeine Art Resonanz, oder greife Sie im nächsten Jahr genau so wieder in den Nebel hinein und hoffen, dass diese wieder buchen werden? Bei etwa 50% pro Jahr, die auf diese Weise das Haus besuchen, wäre das doch ein relativ großes Risiko.

**Herr Rothe:** Herr Fischer, das ist ja so: Ich kann mich nicht alleine, wie Herr Karasek, auf die Extraschreibe Fleischwurst verlassen, um zu erfahren, ob wir den Geschmack getroffen haben. Das funktioniert nicht ganz so. Man bekommt schon ab und zu mit, was bei den Dresdenern passiert. Um das einmal ganz deutlich zu sagen: Das ist nicht unbedingt immer identisch mit dem, was die Kritiker in den beiden Blättern dazu schreiben. Aber was das touristische Publikum betrifft, so ist es so - für den Hintergrund -, dass wir ja alleine 25 Vorstellungen im Jahr komplett verkaufen. D. h. die Reiseunternehmer kaufen komplett eine Vorstellung vom ersten bis zum letzten Platz. Es ist natürlich so, dass die verschiedene Kontingente einkaufen, reservieren in allen möglichen Stückzahlen, ob das 50 Karten, 100, 200 oder 300 sind. Aber wir haben schon regelmäßige Zusammenkünfte mit ihnen. Wir verkaufen ihnen nicht nur einen Platz, - soweit sind wir nicht -, sondern wir verkaufen schon einen bestimmten Spielplan. Man weiß, was man kauft. Natürlich gibt es auch Gespräche, und es wird Feedback von diesen Unternehmen weitergegeben. Bei diesen Unternehmen wird natürlich viel von den Touristen „abgeladen“; - örtlich kann man es ja nicht an den Mann, an die Frau bringen.

Das wird in diesen „Runden“ besprochen, wobei wir uns dadurch nicht allein den Spielplan gestalten lassen. Ganz bewusst wählen wir auch im Spielplan aus und lassen wir im Spielplan z.B. Sebastian Baumgartens „Woyzeck“, weil er uns selbst gefällt und uns diese Arbeit überzeugt hat. Wir halten viel davon und halten sie im Spielplan, wenn wir auch wissen, dass das Haus ausverkauft wäre, wenn wir „La Bohème“ an dem Abend bringen würden, der „Woyzeck“ aber nur 600, 700 Zuschauer bringt. Das wissen wir. Aber das müssen wir uns auch noch leisten können. Wir können nicht nur nach der Theaterstatistik vorgehen. Es findet zwar ein reger Austausch mit den, in dem Fall wohl eher „Kunden“ genannt, statt, wenn touristische Unternehmen größere Kontingente abnehmen. Wir merken das auch, wenn wir an der Tourismusbörse ITB sind und man da eher zurückhaltend mit den Buchungen ist. Dann fragen wir uns, woher das kommt, und dem gehen wir dann auch nach.

**Herr Fischer:** Da würde ich gerne nachhaken. Ich habe vorher von Herrn Karasek gehört, dass bei ihm nach einer Vorstellung nur zwei negative Briefe angekommen waren. Doch beide haben gesagt, dass sie nicht so weit gingen, dass sie das Abo kündigen würden. Das waren Briefe direkt von Theaterbesuchern, die auf eine Vorstellung, die sie besucht haben, eingegangen sind. Würde so ein Brief, Herr Rothe, auch von den Touristen auflaufen können, die über solche Reisebüros gebucht hatten, oder würden solche Briefe eher dann beim Reisebüro auflaufen?

**Herr Rothe:** Ich habe mir sagen lassen, dass es Einzelne gegeben hat, die sich tatsächlich beim Reiseveranstalter beschwert haben sollen. Aber in der Regel weiß man schon, an wen man sich zu wenden hat. Das ist auch eine große Bandbreite. Diese Reaktionen sind nicht so ausgeprägt, wie beim örtlichen Publikum. Das geht vom großen Zuspruch zu großer Ablehnung. Der Zuspruch wird nur leider nicht so oft artikuliert; das ist ein menschliches Problem. Sondern man schreibt eher, wenn man sich über etwas geärgert hat, um dieses Gefühl aus dem Bauch loszuwerden. Dann schreibt man dem Intendanten und dem Geschäftsführenden Direktor einen Brief nach dem Motto: Der soll dem Intendanten da einmal auf die Finger gucken, was der denn da macht! Da kommt ja keiner mehr demnächst! Ich glaube, da ist die Bandbreite durchaus sehr breit abgedeckt, nicht so in der Masse, sondern eher konstant von den Dresdnern her. Ich habe es bereits einmal gesagt: Die Dresdner sind eher konservativ, und man muss sagen, dass die Semperoper etwas ganz Besonderes ist. Ich lasse mir gerne die Geschichten erzählen, wie auf der Baustelle 1985, als man das Opernhaus wieder aufgebaut hat, wie die Bevölkerung mit den Körbchen, mit Kuchen, mit Getränken, mit Kaffee hingegangen ist; wie sie die Bauarbeiter bewirtet haben, wie sie sich selbst hingesetzt und mitgeholfen und gearbeitet haben. Das Haus ist tief verwurzelt. Und da merkt man auch noch die alte Ausprägung der Residenzstadt. Ja, man ist eine Stadt der Künstler und gönnt sich das auch. Das macht richtig Spaß, da zu arbeiten. Aber man bekommt auch ganz deutlich gesagt, wenn man nicht den Punkt erwischt, der von uns erwartet wird.

**Herr Fischer:** Danke schön. Herr Dr. Carl, Sie sind in dieser Runde noch nicht zu Wort gekommen. In welcher Position sehen Sie sich nun? In der Position des Publikums oder in der Sicht der Aufsichtsbehörde? Und wie äußern Sie ihre kritische Stellungnahme zum Spielplan, aus der Sicht des subventionierenden Staates, in diesem Fall des Landes Schleswig-Holsteins, oder tun Sie gar nichts?

**Herr Dr. Carl:** Zunächst möchte ich sagen, dass ich den Begriff „subventioniertes Theater“ gar nicht mag. Ich kämpfe gerade beim Deutschen Bühnenverein dafür, dass das aus der Satzung herauskommt. Wir sind als Land Schleswig-Holstein nach den Satzungsbestimmungen zur Zeit ein sogenanntes „Subventionsmitglied“. Wir werden jetzt ein „Förderungsmitglied“ werden; das ist ein richtiger Begriff. Subventionen gibt man für Wirtschaftsunternehmen, um den Markt zu unterlaufen oder um dem Markt auf die Sprünge zu helfen. Ja, den Begriff mag ich gar nicht, aber das nur am Rande.

Ich betrachte mich als Aufsichtsbehörde in dem Sinne nicht. Das habe ich zu Anfang schon gesagt. Das wäre auch nicht anders, wenn Kiel und Lübeck oder das Landestheater Staatstheater wären, was sie nicht sind. Wir sind zwar als Land der größte Geldgeber, aber wir greifen selbstverständlich in die Inhalte, in die Spielplanbestimmungen in keiner Weise ein. Ich bin Mitglied der Aufsichtsräte in den Theatern, denen dort der Spielplan vorgestellt wird. Ich bin dort nicht stimmberechtigt, sondern wir sind als Land nur Beratungsmitglied. Man äußert sich dazu. Man fragt nach. Man stellt auch Fragen dazu, aber es wird in keiner Weise eingegriffen, wie die Theater ihre Spielpläne gestalten.

Auf der anderen Seite wird natürlich schon - der Begriff, der häufig für so etwas benutzt wird, ist der schöne Begriff „Benchmarking“ – verglichen, wie hoch das Einspielergebnis ist. Dabei ist das Problem „vergleichbar“. Denn welches Theater ist schon genau mit einem anderen vergleichbar? Das hat zwar mit der Größenordnung allein oder mit dem Volumen des Haushalts zu tun, aber das lässt sich nicht eins zu eins umsetzen. Wenn ein Theater des Landes deutlich unter vergleichbaren Theatern liegt, dann wird schon darauf geachtet, dass dort zugehört wird, dass die Eigenwirtschaftsquote, die bei 14, 15, 16% schon liegen sollte, erreicht wird. Wie das aber geschieht, wie das umgesetzt wird, da greift der Staat nicht ein. Insofern, auch von meiner eigenen Sozialisation her, verstehe ich mich in keiner Weise als Aufsichtsbehörde über die Theater. Ich bin ein leidenschaftlicher Theatergänger. Ich hätte mir auch vorstellen können, nicht nur die Verwaltungsleitung eines Theaters zu machen, sondern auch die Laufbahn eines Dramaturgen einzuschlagen. Vielleicht werde ich auf meine alten Tage noch einmal irgendwo einspringen, wenn eine Notsituation ist. Ich bin hier zwar der Vertreter der Kulturabteilung, die letzten Endes auch über die Mittelvergabe entscheidet, aber ich fühle mich hier nicht als Aufsichtsbehörde. Im übrigen liegen die Theaterfördermittel des Landes gesetzlich fest. Wir haben da gar keinen Einfluss – glücklicherweise. Er wird also nicht aus dem jährlichen Kulturhaushalt des Landes bestritten, sondern das sind Einnahmen aus dem Finanzausgleichsgesetz, die den Kommunen als Theaterträgern zugewendet werden. Ich hoffe, dass das so bleibt. Das Finanzausgleichsgesetz steht, wie die Kieler aus den Zeitungen wissen, auch auf dem Prüfstand. Die Summe wird wesentlich verringert werden. Und ich hoffe, dass die Theater davon nicht betroffen sind.

**Herr Fischer:** Danke schön. Nun hätte ich fast ein Stichwort für eine folgende Podiumsdiskussion, die dann doppelt so lange ausfallen würde wie die am heutigen Vormittag, wenn wir uns auch noch über die finanziellen Probleme unterhalten wollten. Wir haben uns vorgenommen, dies heute nicht zu tun. Nicht, weil es nicht vor unseren Augen liegt, sondern weil wir uns über etwas anderes unterhalten wollten. Ich gebe jetzt, weil wir am Ende unserer Zeit angelangt sind, dem Hausherrn noch einmal das Wort. Wir haben heute morgen gehört, dass er zwischen sämtlichen Stühlen sitzt, weil er offiziell noch als Schauspielintendant tätig ist, aber, wie man sagen darf, als designierter Generalintendant. Alle hoffen, dass er es wird, oder fast alle erhoffen es. Die äußersten Bedenken kommen aus seinem innersten Kreis, nämlich der Kollegen des Schauspielensembles, was ich nachvollziehen kann, denn sie verlieren etwas.

**Herr Karasek:** Sie verlieren gar nichts.

**Herr Fischer:** Wenn er jetzt mit dem Kopf schüttelt, dann finde ich, ist das eine gute Reaktion. Aber Sie haben noch einmal, wenn Sie wollen, als Schlusswort die Gelegenheit, eine Wahlrede zu halten.

**Herr Karasek:** Halte ich eine Wahlrede? Ich muss in der Tat noch vom Hauptausschuss und dann von der Ratsversammlung gewählt werden, um Generalintendant sein zu können. Zunächst als designierter, und das Ziel ist, ab Beginn der nächsten Spielzeit in der Folgefunktion. Das ist ungewöhnlich, das muss man zuerst sagen, wenn das jetzt zum Thema wird. Es ist ein Kompliment für mich und für unsere Arbeit, es ist ein gemeinsames Teil, es ist gigantisch. Denn wann wird schon einmal ein Schauspielmann Herr über das Ganze, - sollte ich gewählt werden. Das ist unbeschreiblich, und auch die Reaktion vom Sigi Jacobs war noch doppelt berührender, weil in zweifacher Hinsicht die Zustimmung kam. Sowohl, wenn man so will, in „negativer“, in contra, wie auch in pro. Man kennt es anders herum eher. Man weiß allerdings, dass Schauspielmänner oder -frauen ein Drei-Spartenhaus leiten. Das wird in Heidelberg so gemacht; in Bremen ist es durch andere Dinge zerschlagen worden, aber es war ja nicht unerfolgreich. Die Modelle gibt es. Der Generalintendant ist nichts Ominöses, den gibt es ganz häufig. In der Regel ist es anders, so wie ich in Wiesbaden. Dort war der Thorwald der Opernmann und ich der Schauspielmann. Man bestellt dann für die andere Sparte einen Direktor und macht die andere Sparte funktionsfähig und autonom. Darum geht es ja. Es geht nicht darum, dass ich jetzt hier herunterwandere und ihnen sagen, wie sie Sänger zu besetzen haben. Oder andererseits Herrn Fritzs, den GMD, bitte, ein Schauspielvorsprechen zu machen. Das wäre etwas widersinnig. Das Hauptbestreben, unter der Hand, ist bereits jetzt Fritzs und mein Bestreben, dessen Operndirektor zu suchen und zu finden. Wenn wir ihn dann haben, kann ich mich ab dem Augenblick künstlerisch auch wieder um mein Schauspielhaus kümmern. Ganz einfach.

**Herr Fischer:** So einfach ist das. Damit, glaube ich, können wir uns bei allen Beteiligten für die rege Diskussion bedanken. Auch dafür, dass Sie den Weg nach Kiel gefunden haben, der ja manchmal im wahrsten Sinne des Wortes etwas schwierig war. Wie ich gehört habe, war es bei Ihnen etwas schwierig?

**Frau Guhl:** Bei mir war es etwas schwierig. Wenn wir über Service reden, rede ich über die Deutsche Bundesbahn. Ich könnte viele Beispiele bringen.

**Herr Fischer:** Aber Sie haben es geschafft. Das wäre dann eine dritte Podiumsdiskussion, die wir heute morgen auch nicht mehr leisten können. Wir sind am Ende, es wird von einigen noch ein Schluss-Schlusswort gewünscht. Ich glaube, das Schlusswort von Herrn Karasek war für uns alle in Ordnung.

B. Krumrey, 16.12. 2006