



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die Kunst des Gastspiels.

Eine Studie über die Württembergische Landesbühne
Esslingen.

Verfasserin

Anna Katharina Winkler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

INHALTSVERZEICHNIS

0.1. EINLEITUNG	1
1. ENTSTEHUNG UND STRUKTUR	4
1.1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER WLB UND IHRE INTENDANTINNEN	4
1.1.1. 1919 – 1933 DER ANFANG ALS SCHWÄBISCHE VOLKSBUHNE.....	4
1.1.2. 1933 – 1939 DIE SPRACHE ALS WESEN DES VOLKES.....	6
1.1.3. 1939 – 1953 II. WELTKRIEG UND KRIEGSENDE.....	7
1.1.4. 1953 – 1985 GEGENWARTSDRAMATIK VERSUS WIRTSCHAFTLICHKEIT.....	8
1.1.5. INTENDANTINNEN DER LETZTEN 20 JAHRE VON 1985 – 2004.....	14
1.1.6. POSITION DER LANDESBUHNE IN DER DEUTSCHEN THEATERLANDSCHAFT.....	15
1.2. DIE HEUTIGE STRUKTUR DES HAUSES	16
1.2.1. STATISTISCHE BETRACHTUNG.....	16
1.2.1.1. Räumlichkeiten.....	17
1.2.1.2. Veranstaltungen.....	17
1.2.1.3. BesucherInnen.....	18
1.2.1.4. Personal.....	18
1.3. DAS ABSTECHERMODELL	19
1.3.1. PLANUNG EINES GASTSPIELS.....	19
1.3.1.1. Einkauf von Stücken.....	19
1.3.1.2. Erstellung des Spielplans an den Gastspielorten.....	20
1.3.1.3. Kommunikation mit dem Publikum vor Ort.....	21
1.3.2. PLANUNG EINER PRODUKTION.....	22
1.3.2.1. Überprüfung der Umsetzbarkeit.....	22
1.3.2.2. Logistik und Zielsetzung der technischen Abteilungen auf 'Abstecher'.....	24
2. AUSWIRKUNG DER INTERNEN STRUKTUR DES HAUSES AUF DIE KÜNSTLERISCHE ZIELSETZUNG	25
2.1. ÜBER DIE GEWICHTUNG ZWISCHEN ÖFFENTLICHEM AUFTRAG UND KÜNSTLERISCHER ZIELSETZUNG	25
2.1.1. ÖFFENTLICHER AUFTRAG EINES THEATERS.....	25
2.1.1.1. Funktionen des Theaters in der Gesellschaft.....	26
2.1.2. BEWERTUNG UND AUSWERTUNG VON THEATERAUFFÜHRUNGEN ALS KUNSTWERKE..	29
2.1.2.1. Qualitätsmerkmale.....	30
2.1.2.2. Publikumsbedürfnisse.....	31
2.1.3. KONZEPTIONELLER ANSATZ DER WLB.....	32
2.1.3.1. Künstlerische Zielsetzung.....	32
2.1.3.2. Erfüllung des öffentlichen Auftrags.....	33
2.2. DAS ABSTECHERMODELL IN SEINER WIRKUNG AUF DIE KÜNSTLERISCHE AUTONOMIE	35
2.2.1. VERKAUF VON STÜCKEN AN GASTSPIELORTE.....	35
2.2.2. STRUKTURVERÄNDERUNGEN.....	37
2.2.2.1. Schienenaufteilung des Ensembles.....	38
2.2.3. AUSWIRKUNGEN DER GASTSPIELTÄTIGKEIT AUF DAS PERSONAL.....	40
2.2.3.1. Auswirkungen auf die technischen Abteilungen.....	40
2.2.3.2. Auswirkungen auf die Regiekonzeption.....	40
2.2.3.3. Auswirkungen auf die DarstellerInnen.....	41

3. WIRKUNG EXTERNER FAKTOREN AUF DIE LANDESBÜHNE	43
3.1. RECHTFERTIGUNGSDRUCK DURCH DEN WIRTSCHAFTSPOLITISCHEN FAKTOR ...	43
3.1.1. PRÜFUNG DES RECHNUNGSHOFS.....	44
3.1.2. REAKTION DER STADT ESSLINGEN.....	45
3.1.2.1. Stellungnahme des Ministeriums und eines Theaterkritikers.....	46
3.1.2.2. Quantitative Größen und politische Unterstützung.....	48
3.1.2.3. Strukturelle Einschränkungen.....	49
3.2. REZEPTION	50
3.2.1. ANALYSE EXEMPLARISCHER REZEPTIONSERFAHRUNGEN.....	50
3.2.1.1. Verärgerungen durch die Produktionen <i>Leben des Galilei</i> und <i>König Lear</i>	52
3.2.1.2. Die Position des Regisseurs.....	53
3.2.1.3. Die Reaktion des Intendanten.....	56
3.2.1.4. Anspruch der Weiterbildung und Unterhaltung.....	57
3.2.2. ANSPRUCH DER THEATERKRITIKERINNEN AN DIE BÜHNE UND DEREN EINFLUSS AUF DAS PUBLIKUM.....	60
3.2.2.1. Die Funktion der KritikerInnen.....	60
3.2.2.2. Inhaltliche Analyse der Kritiken zu <i>König Lear</i>	61
3.2.2.3. Anspruch 'bodenständiger' Unterhaltung an Gastspielorten.....	65
3.2.2.4. Anspruch der Landesbühne als Stadttheater am Sitzort.....	67
4. ÜBER DIE WIRKUNG DES LANDESBÜHNENMODELLS AUF DIE THEATERMACHERINNEN	69
4.1. AUSWIRKUNGEN AUF DIE KÜNSTLERINNEN UND DIE QUALITÄT DER KUNST	69
4.1.1. ZUM LANDESBÜHNENMODELL AN SICH.....	70
4.1.1.1. Zur <i>jungen WLB</i>	71
4.1.2. INNERER FAKTOREN.....	72
4.1.2.1. Zum Abstechermodell.....	72
4.1.2.2. Zur Problematik des Bildungsservice.....	73
4.1.3. EXTERNE FAKTOREN.....	75
4.1.3.1. Zum ökonomischen Faktor.....	75
4.1.3.2. Zur Rezeption.....	76
4.2. ZUR GERECHTWERDUNG DES EIGENEN KÜNSTLERISCHEN ANSPRUCHS	77
5. RESÜMEE	81
6. QUELLENVERZEICHNIS	85
6.1. BIBLIOGRAPHIE	85
6.2. ORIGINALQUELLEN	87
6.3. INTERVIEWS	88
6.4. INTERNETQUELLEN	89
ANHANG	90
I. ABSTRACT	90
II. LEBENSLAUF	92

0.1. Einleitung

"Tausende von Kilometern ist man übers Jahr hinweg gemeinsam auf Tour, oft in den hintersten Winkeln der Republik. Tagsüber geht es mit Lastwagen und Bussen übers Land, dann bricht man als Art fahrendes Volk in irgendeinen fremden Ort ein, der Vorhang – wenn es einen gibt – geht auf und fällt, und in der Nacht quält sich der ganze Trupp über Landstrassen und selten Autobahnen zurück, nach Bruchsal oder Esslingen oder Hof, nach Riesa oder Parchim oder Neuwied, nach Halberstadt oder Memmingen oder Dinslaken..."¹

In meiner Diplomarbeit untersuche ich das Modell einer deutschen Landesbühne, im Unterschied zu Stadttheatern und Staatstheatern am konkreten Beispiel der *Württembergischen Landesbühne* Esslingen, kurz *WLB*. Ausgangspunkt meiner Arbeit ist die Fragestellung, welchen Einfluss sowohl äußere als auch innere Faktoren auf die künstlerische Qualität an diesem Haus haben. Auf diese Weise soll der Einfluss, den die Bedingungen des Landesbühnenmodells mit sich bringen und den sie auf die künstlerische Qualität nehmen, ermessen werden.

Die Einflussnahme wird in vier Teilen dargestellt: Der erste Teil umfasst die Entstehungsgeschichte der Landesbühne sowie ihre Struktur. Im zweiten Teil werden die Auswirkungen der internen Struktur des Hauses auf die künstlerische Zielsetzung dargestellt. Nachdem die Gewichtung von öffentlichem Auftrag der Bühne und künstlerischer Zielsetzung der Leitung des Hauses behandelt wurde, soll vor allem auf die Fragestellung eingegangen werden, in welcher Form das Abstechermodell, also die Gastspieltätigkeit der Bühne, von innen heraus auf die Bereiche Spielplan, Regie- und Ausstattungskonzeption sowie Personal Einfluss nimmt. Er soll sich also mit den durch das Abstechermodell hervorgerufenen Bedingungen, welche sich mitunter als Einschränkungen erweisen, auseinandersetzen. Die Wirkung externer Faktoren auf die Landesbühne wird im dritten Teil einerseits anhand von Interviews mit der künstlerischen Leitung, andererseits aus Sicht des baden-württembergischen Rechnungshofs, welcher die Bühne 2009 prüfte sowie der ortsansässigen Presse dargestellt. Es soll ein besonderer Schwerpunkt darauf gesetzt werden die unterschiedlichen Positionen der künstlerischen und betriebswirtschaftlichen Leitung der Bühne, jene der durch Stadt und Bundesland politisch vertretenen Träger des Hauses und die Position des Staates, welche durch die vorgeschlagenen Maßnahmen der staatlichen Finanzkontrolle also des Rechnungshofs erkennbar wurde, möglichst differenziert darzustellen. Neben dem Einfluss des ökonomischen Faktors auf die Bühne soll außerdem die Rezeption am

¹ Noack, Bernd: Fahrendes Volk. Mut zur Provinz. In: Theater Heute. 7,52 (2011), S. 9.

Sitzort als auch an Gastspielorten erörtert werden.

Der vierte und letzte Teil wird die Wirkung des Landesbühnenmodells auf die TheatermacherInnen behandeln, indem die Auswirkung aller innerer, struktureller Gegebenheiten als auch aller externer Faktoren auf die KünstlerInnen und deren Schaffensprozess veranschaulicht wird. Dadurch soll dem Theater als wirtschaftlicher Betrieb die künstlerische Autonomie und die Ansprüche der KünstlerInnen an sich selbst und an ihr Publikum gegenübergestellt werden.

Der deutsche Bühnenverein definiert die Aufgabe von Landesbühnen darin, auch theaterlosen Städten und Gemeinden ein kulturelles Angebot zu bieten. Kulturpolitisches Ziel der Förderung von kulturellen Institutionen in und für die Region sei es, laut Bühnenverein, die Zugänglichkeit zur Kultur für alle zu gewährleisten. Insbesondere Menschen, die aufgrund ihrer persönlichen (z.B. minderjährige und ältere Menschen) oder finanziellen Bedingungen weniger mobil sind, sollen, laut Bühnenverein, davon profitieren.

„Landesbühnen bringen Kultur überall hin“² wird im *Online Landesbühnenjournal* verlautbart. Diese hätten eine moralische Verpflichtung, das Erbe der großen Weltkultur zu erhalten und zu pflegen. Darüber hinaus stünden sie in der Verantwortung gegenüber den humanistischen Werken aller Genres der Vergangenheit und Gegenwart, bis hin zu Ur- und Erstaufführungen. Weiters seien laut Journal³ die Landesbühnen dafür zuständig, durch eine Fülle von theaterpädagogischen Angeboten, bildungspolitische Basisarbeit fernab der Mittel- und Oberzentren zu leisten. Ein Schwerpunkt der Arbeit der Landesbühnen sei außerdem im Kinder- und Jugend-, sowie im SeniorInnentheater zu sehen, während sie sich generell überwiegend dem Ensemble- und Repertoiretheater verpflichtet fühlten.

Jene Bühnen darauf spezialisiert, ihre Inszenierungen flexibel, rasch und unter Wahrung künstlerischer Prinzipien an die unterschiedlichsten Bühnenverhältnisse anzupassen und Logistik sowie Equipment auf die Erfordernisse der Gastspieltätigkeit abzustimmen. Ferner seien die Landesbühnen oft ein Einstieg für den Nachwuchs in die künstlerischen und technischen Theaterberufe. Alle deutschen Landesbühnen seien im deutschen Bühnenverein als Landesbühnengruppe vertreten und den Staats-, Stadt- und Privattheatern formell gleichgestellt.⁴ Die Fachzeitschrift *Theater Heute* zitiert in Noacks Artikel „Fahrendes Volk“⁵ den Präsidenten des deutschen Bühnenvereins, Klaus Zehelein, welcher anlässlich der Verleihung des deutschen

² Unterwegs Das LandesbühnenJournal. http://www.landesbuehnen.de/landebuehnen_11-12.html Stand: 26.04.2011.

³ Vergl.: Ebda.

⁴ Vergl.: Ebda.

⁵ Noack (2011), S. 13.

Theaterpreises *Faust* folgenden Standpunkt zu den 24 Landesbühnen Deutschlands äußerte:

„Diesen Theatern ginge es nicht 'um die Erfüllung und Abwicklung jenes sattem bekannten politischen Auftrags, flächendeckende Kunst zu produzieren', vielmehr begriffen sie ihren Sinn in der Entwicklung regional und inhaltlich bezogener, bewusster ästhetischer Entscheidungen, was sich längst in der 'gezielten Vielfalt ihrer Arbeiten' zeigen würde.“⁶

Auf den Punkt gebracht wird in dieser Arbeit das Spannungsfeld zwischen dem allgemeinen, universellen künstlerischen Anspruch und der Kunst der Abstimmung auf spezielle Gegebenheiten der *Württembergischen Landesbühne* untersucht.

⁶ Noack (2011), S. 13.

1. Entstehung und Struktur

1.1. Entstehungsgeschichte der WLB und ihre IntendantInnen

Die Geschichte der Landesbühne soll anhand ihrer IntendantInnen aufgezeigt werden, da sich an dieser Position die Notwendigkeit zur Entscheidung für einen künstlerisch-konzeptionellen Ansatz in Auseinandersetzung mit den politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten aufzeigen lässt. Mit der Realisierung des Theaterneubaus 1980 gab das *Stadtbauverwaltungsamt Esslingen* eine Broschüre heraus, die sich in besonderem Maße mit dem Neubau befasste, aber auch die Entstehungsgeschichte der *Württembergischen Landesbühne* beleuchtete. Zudem sind darin Interviews oder Briefe von fast jeder Intendanz der Landesbühne seit ihrer Gründung im Jahre 1919 enthalten, welche ich nun als Material zur Wiedergabe der Esslinger Theatergeschichte heranziehen möchte.

In seinem Artikel „Von der Bretterbühne zur Landesbühne“⁷ beschreibt Otto Borst die ursprüngliche Bestimmung des Esslinger Stadttheaters, welches erst um 1907/08 unter der Leitung der Erfurter Theaterdirektion eine räumlich feste Institution wurde, als ganz eindeutiges Unterhaltungstheater mit der Funktion, die heute möglicherweise „ein Fernseher für uns habe“⁸. Nicht gefragt seien seiner Meinung nach kritisches Theater, Gegenwartsanalyse und Daseinserhellung gewesen. Erst durch die Probleme des ersten Weltkrieges und die schwierigen Lebensbedingungen der Menschen hätte sich der kulturelle Wert des Theaters erhöht.

1.1.1. 1919 – 1932 Der Anfang als Schwäbische Volksbühne

1919 wurde die *Schwäbische Volksbühne* mithilfe des damaligen Kultusministers Theodor Bäuerle und unter der künstlerischen Leitung von Ernst Martin gegründet. Der Ausgang des Krieges und die ungewisse Wirtschaftslage hätten zu einer Erschütterung der moralischen Werte geführt, während gleichzeitig der Volksbildungsgedanke aufkeimte, meint Rudolf Kleemann in seinem Artikel: „Männer der ersten Stunde“⁹. Die *Schwäbische Landesbühne* sei nämlich als eine Abteilung des Vereins zur Förderung der Volksbildung in Stuttgart gegründet worden. Von Anfang an gab die Bühne Gastspiele, obwohl die Transportsituation überaus schwierig gewesen sei, denn das Ensemble fuhr zu Beginn noch mit der Eisenbahn in die Orte, während die Ausstattungsstücke

⁷ Vergl.: Borst, Otto: Von der Bretterbühne zur Landesbühne. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 60.

⁸ Vergl.: Ebda.

⁹ Vergl.: Kleemann, Rudolf: Männer der ersten Stunde. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 76.

mit Spezialwaggons von Ort zu Ort rangiert wurden.¹⁰ Außerdem sei mit dem künstlerischen Ausbau der Bühne auch die Festigung ihrer wirtschaftlichen Grundlage geübt worden meint Ernst Martin¹¹, Staat und Städte hätten dem *Verein zur Förderung der Volksbildung in Stuttgart* die finanzielle Verantwortung größtenteils abgenommen.

1922 übernahm Adolf Barth die Leitung der Bühne und baute systematisch einen Landesbühnen-spielplan auf. Zu dieser Zeit sei die künstlerische Arbeit der Wanderbühnen noch nicht gänzlich anerkannt gewesen meint er, da Vorurteile, wie Erinnerungen an das wandernde und spielende Volk und eine Unterschätzung der technischen Schwierigkeiten, eine sachliche Einstellung behindert hätten.¹² Sowohl die natürlichen Grenzen des wandernden Theaters, als auch dessen Reize, hätten dieselben Ursachen, nämlich die fast ununterbrochenen Reisen und die damit verbundenen ständigen Orts- und Theaterwechsel. Der nachhaltigste Eindruck, der Barth von seiner Zeit als Leiter geblieben ist, sei der kameradschaftliche Geist, der die KünstlerInnenschaft verbunden habe. Ein gemeinsames Ideal, Arbeitsfreude, die Liebe zum Beruf und dadurch eine große Opferbereitschaft hätte in Zeiten der Inflation in Deutschland, wo nahezu alle anderen Wanderbühnen ihren Betrieb bereits eingestellt hatten, durch die fast alleinige Leistung des SchauspielerInnenensembles eine ununterbrochene Tätigkeit der *Württembergischen Volksbühne* ermöglicht. 1921 erfolgte die Umwandlung der Bühne in eine GmbH mit dem Namen *Württembergische Volksbühne*.

Herbert Maisch löste 1924 Adolf Barth ab und leitete die Bühne bis 1926. Schon damals brachte er seinen ZuschauerInnen, von denen manche in den abgelegenen Regionen zum ersten Mal Theater sahen, neben Klassikern wie Shakespeare, Molière, Lessing, Goethe, Schiller auch Gegenwartsdichtung in Form von Erstaufführungen oder zeitgenössische Stücke unter Anwesenheit der AutorInnen näher. Er sah es als „Idealaufgabe eines jungen Bühnenleiters“¹³ an, dramatische Dichtung in Neuland hinauszutragen und damit auf dem Lande die Vorurteile gegen 'das Theater' zu brechen.¹⁴ Mit diesem Spielplan habe er sich, so Maisch, ein klares ethisch-pädagogisches, beziehungsweise künstlerisch-literarisches Ziel gesetzt, in dem alles rein Unterhaltssame beiseite gelassen werden sollte.¹⁵

¹⁰ Vergl.: Kleemann, Rudolf: Männer der ersten Stunde. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 76.

¹¹ Vergl.: Martin, Ernst: Aus den Anfängen der Württembergischen Volksbühne. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 79.

¹² Vergl.: Barth, Adolf: Erinnerungen. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 79.

¹³ Vergl.: Maisch, Herbert: Gruß an die Württembergische Volksbühne. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 80.

¹⁴ Vergl.: Ebda. S. 80.

¹⁵ Vergl.: Ebda. S. 80.

Als 1926 Hans Herbert Michels die künstlerische Leitung übernahm, sei durch die Unterstützung der örtlichen Theatergemeinden der technische Ausbau des transportablen Bühnenapparates ermöglicht worden, der einen raschen Auf- und Abbau, größtmögliche Raumersparnis beim Transport und schnelle Verwandlungsmöglichkeiten während der Vorstellung bei stärkster Illusionsfähigkeit des Bildes gewährleistet habe.¹⁶ Michels wollte, trotz Gastspieltätigkeit, das Niveau dieser Bühne an das eines festen Hauses angleichen, und es war sein Wunsch, der Bühne die Aufführung von Werken der großen Weltliteratur, wie *Faust*, *Wallenstein*, *Hamlet* und *Peer Gynt*, etc. zu ermöglichen. Als Hans Herbert Michels 1932 die Bühne verließ, seien 330 Abendvorstellungen und 30 Nachmittagsvorstellungen in 250 Spieltagen gespielt worden.¹⁷

„Meine Auffassung war von vornherein, die Bühne müsse für alle Städte und Publikumsschichten, für die sich die Reise in die Landeshauptstadt zum Besuch der Vorstellungen der Landestheater verbot, ein voller künstlerischer Ersatz sein [...].“¹⁸

1.1.2. 1933 – 1939 Die Sprache als Wesen des Volkes

Nachdem die *Württembergische Volksbühne* durch die Wirtschaftskrisen 1931/32 aufgelöst werden musste, wurde am 11. September 1933 die *Württembergische Landesbühne* als rechtsfähige Anstalt gegründet. Im Sinne der Nürnberger Kulturrede Adolf Hitlers sei die Gründung der *Württembergischen Landesbühne* von allen Beteiligten als „unter heutigen Verhältnissen geboten“¹⁹ angesehen worden und sollte „mitarbeiten an den kulturellen Zielen unseres Volkes.“²⁰ Im Jahre 1933 übernahm außerdem Gottfried Haas-Berkow die Intendanz, welcher die Bühne bis zum Jahre 1953 leitete. Für ihn sei die Sprache sowohl das Wesen des Volkes, als auch das Urelement der dramatischen Kunst gewesen, so Kleemann.²¹

„Am unmittelbarsten offenbart sich das Wesen eines Volkes in seiner Sprache. Gerade sie aber ist das Urelement aller dramatischen Kunst. Gestalten wir aus ihrem lebendigen Strom heraus, dann schaffen wir neu aus den eigensten Seelenkräften unseres Volkes. Eine Sprachkultur verwurzelt uns neu in unserem geistigen Boden, die richtige Handhabung vorausgesetzt.“

¹⁶ Vergl.: Michels, Hans, H.: Über manches, was uns angeht. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 82.

¹⁷ Vergl.: Kleemann (1982), S. 77.

¹⁸ Michels (1982), S. 83.

¹⁹ Hefte der Württembergischen Landesbühne. 1. Heft, Oktober (1933/34). Nach: Kleemann, Rudolf: Die Gründung der Württembergischen Landesbühne. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 86.

²⁰ Ebda. S. 86

²¹ Vergl.: Kleemann, Rudolf: Die Ära Haas-Berkow. I. 1933 bis 1939. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 85.

Auf diesem Weg kommen wir zu einer wahrhaft deutschen Schauspielkunst.“²²

In Anpassung an die Zeit erforderte der Spielplan besondere Sorgfalt und künstlerisches Feingefühl und auch Haas-Berkow sei, so Kleemann, nicht um Zugeständnisse herumgekommen, habe sich aber mit Geschmack und Takt dazu bereit gefunden und so behauptete sich neben Klassikern die 'Unterhaltung', welche dem damaligen Zeitgeschmack angepasst worden sei.²³

Getragen wurde die *Württembergische Landesbühne* bis 1938 vom Land Württemberg, der Landeshauptstadt Stuttgart und den Gemeinden, denen die Bühne ihre Kunst brachte und die oftmals über ihre Leistungsfähigkeit hinaus Zuschüsse leisteten. Im Februar 1938 wurde der *Kulturverband württembergischer Gemeinden* gegründet, an den die Gemeinden künftig ihre Zahlungen, in Form von, ihrer Größe und Steuerkraft entsprechenden, Jahresbeiträgen verrichteten.²⁴ Die Gründung dieses Zweckverbandes sei nach Haas-Berkow „ein wichtiges Ereignis für die wirtschaftliche Sicherheit der Landesbühne“²⁵ gewesen, 1939 sei die Gesamtleistung der Bühne auf 512 Vorstellungen in einer zehnmonatigen Spielzeit gestiegen, wovon 372 Aufführungen auf die Hauptbühne und 140 Vorstellungen auf die Kleinbühne entfallen seien, so Haas-Berkow. Diese sei, nach einer Aufforderung der Gaudienststelle NSG. *Kraft durch Freude*, für die kleinen Orte, die noch nicht theaterkulturell erfasst wurden, eingerichtet und mit einer Sonderspielgruppe versehen worden. Auch eine Anzahl von Vorstellungen für die Wehrmacht waren mit eingeschlossen.

1.1.3. 1939 – 1953 II. Weltkrieg und Kriegsende

Trotz Ausbruch des Krieges und damit verbundenen Einschränkungen wie zum Beispiel Einberufungen setzte sich der Spielbetrieb der Landesbühne fort. Zwischen 1940 und 1944 führte die Bühne wiederholt Gastspielreisen in die Slowakei, den Elsaß und Westfrankreich durch, oftmals auch in Form von Truppen- oder Lagerbetreuung, welche zumeist ein künstlerischer Erfolg gewesen seien.²⁶ Aufgrund der Goebbels-Verfügung im Herbst 1944 mussten alle Theater schließen, weil das Personal für den Wehrdienst oder Arbeitseinsatz benötigt worden sei.

Als erstes Theater im Westen erhielt die Landesbühne nach 1945 Konzession, konnte daher seine

²² Haas-Berkow, Gottfried: Was soll uns das Theater geben? In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 87.

²³ Vergl.: Kleemann(1982), S. 85.

²⁴ Hartmann, (u.): Der „Kulturverband württembergischer Gemeinden“. Geschäftsführer Hartmann, Landesdienststelle Württemberg des Deutschen Gemeindetags (1938). In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 87.

²⁵ Vergl.: Haas-Berkow, Gottfried: Rückblick 1939. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 88.

²⁶ Vergl.: Kleemann, Rudolf: Die Ära Haas-Berkow. II.1939 bis 1953. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 90.

Tätigkeit wieder aufnehmen und habe trotz unvermeidlicher finanzieller Schwierigkeiten in den Folgejahren einen drohenden Konkurs überstanden.²⁷ Nach Kriegsende habe der Spielplan immer noch unter derselben Leitung von Haas-Berkow eine starke Ausweitung und Aktualisierung erfahren, denn durch den Wegfall der Pflichtstücke der Nazizeit, sei Raum entstanden für moderne AutorInnen und deren „Auseinandersetzung forderndes Theater“.²⁸ Im Sommer 1948 kam es zur Eröffnung der Esslinger Freilichtspiele auf der Maille, welche auch heute noch regelmäßig als Aufführungsort für das Sommerspektakel der Landesbühne genutzt wird.

1.1.4. 1953 – 1985 Gegenwartsdramatik versus Wirtschaftlichkeit

Wilhelm List-Diehl löste 1953 Haas-Berkow ab und übernahm für die nächsten 10 Jahre die Leitung der Bühne. Als künstlerischer Leiter konzentrierte er sich in besonderem Maße auf die wirtschaftliche Komponente der Führung des Hauses, denn er wollte den Spielbetrieb aktivieren. Durch Werbung und Konzentration vor allem auf die junge Generation, für die er einen eigenen Jugendring gründete, in dem die Aufführungen zu niedrigeren Preisen angeboten wurden, schaffte es List-Diehl den Besucherkreis erheblich zu erweitern. Erstmals seien musikalische Werke ohne zusätzliche Zuschüsse der Träger und mit voller Apparatur aufgeführt worden, sowie 'volksgerichtete' Inszenierungen, wie beispielsweise *Im weißen Rößl*.²⁹ In der Spielzeit 1956/57 habe List-Diehl 65 Prozent der Ausgaben mit Eigeneinnahmen decken können, das Gagenniveau des Ensembles sei, während seiner zehnjährigen Intendanz, um mehr als 100 Prozent gehoben worden, zudem habe er ein 13. Monatsgehalt eingeführt. List-Diehls konzeptioneller Ansatz ist einem Brief zu entnehmen, den sein Dramaturg Urs Helmsdorfer an ihn verfasste:

„Sie wollen ganz einfach gutes Theater spielen: Werke jeder Art, aller Zeiten und Völker in alljährlich neuer geschickter Mischung. Diese Mischung soll [...] 'Geld und Geist' gerecht werden, also anspruchsvoll sein und doch Kasse machen. Ein fader Kompromiß? Nicht für Sie! Was alle Schichten des Publikums fesselt, kann in Ihren Augen nie ganz schlecht sein. [...] Hochgestochen literarischem Theater gilt Ihre besondere Liebe nicht: es entspricht weder Ihrem Wesen noch den künstlerischen Möglichkeiten einer Landesbühne und schon gar nicht dem Gros ihrer Besucher.“³⁰

²⁷ Vergl.: Kleemann, Rudolf: Die Ära Haass-Berkow. II. 1939 bis 1953. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 91

²⁸ Vergl.: Ebda.

²⁹ Vergl.: Helmsdorfer, Urs: Brief an Wilhelm List-Diehl, 1963. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 94.

³⁰ Helmsdorfer, Urs: Brief an Wilhelm List-Diehl, 1963. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 97.

Von 1963 bis 1969 war Joachim von Groeling Intendant. In der ursprünglichsten Form der Landesbühnen, als die Theaterleute noch in Wandertruppen übers Land reisten, sei, so Groeling, für die Kunst nicht viel Platz gewesen, denn die Hauptsache für die damaligen KünstlerInnen war es von der dargebotenen Unterhaltung leben zu können. Aus heutiger Sicht sei die Sicherheit der Theaterleute vergleichsweise viel größer, daher habe sich der Anteil der reinen Unterhaltung im Spielplan deutlich reduziert. Für seine Spielplankonzeption befasste er sich über die Kunst hinaus vor allem mit der Erwartungshaltung seines Publikums:

„Kunst? Sie ist immer dabei, [...], wenn wir das heute so abgegriffene Wort in seinem Ursprung von 'Können' verwenden. [...] Die Erfahrungen der letzten Jahre zeigen, dass [...] auch in Klein- und Mittelstädten der Ruf nach modernem Theater ständig wächst. Dafür wird der Graben zwischen den Generationen spürbar.“³¹

So beschloss Groeling den AutorInnen und Stücken Vorrang einzuräumen, welche Gelegenheit zur Entfaltung gaben: den SchauspielerInnen im Spiel und den ZuschauerInnen in ihrer eigenen Phantasie. Er sah die Aufgabe des Theaters nicht unbedingt darin, als Plattform für politische Forderungen oder gesellschaftliche Revolutionen zu dienen, sondern darin, „ [...] dem Menschen zu helfen, sich selbst und seine Umwelt zu erkennen und freier zu werden von Vorurteilen und Denkklišees.“³² Gemeinsam mit seinem Chefdramaturgen Bernd Rademaker versuchte er außerdem dem Esslinger Publikum das experimentelle Theater in einem eigens für solche Aufführungen eingerichteten Studio näher zu bringen.

Groeling war Leiter der Bühne in der Zeit des allgemein-gesellschaftlichen Demokratisierungsprozesses und hat das insofern erkannt, als die Theaterführung seiner Auffassung nach mehr denn je eine Aufgabe sei, „die im Sinne der fortschreitenden Demokratisierung einen primus inter pares als Theaterleiter erfordern würde. Die Zeit der Autoritäten geht wie in allen Bereichen so auch im Theater ihrem Ende langsam entgegen.“³³ Denn das Merkmal der Demokratisierung war es, die Ausdifferenzierung von Formen und Modellen in den unterschiedlichsten Bereichen der Gesellschaft in Angriff zu nehmen. Groeling suchte die Demokratisierung sowohl innerhalb des Theaters, als auch nach außen hin, dem Publikum gegenüber. Bewusste Mitwirkung in Leitungsfragen durch Aussprachen und gewählte Ausschüsse für Spielplan, Organisation oder Werbung seien seiner Meinung nach anstrengbar und sollten in Zukunft die Mitbestimmung der Beteiligten ermöglichen.

³¹ von Groeling, Joachim: Brot für Kunst? Kunst für Brot! In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 98, 99.

³² Vergl.: von Groeling (1982) S. 99.

³³ Vergl.: Ebda. S. 99

Aus dem Publikum könnten „Beiräte“³⁴ gewählt werden, die in Spielplanfragen mitbestimmen. Auch an Gastspielorten führte er nach den Aufführungen regelmäßige Diskussionen mit dem Publikum ein. In Backnang, einem der Gastspielorte, sei es dadurch möglich geworden, eine Gruppe der Bevölkerung selbst die Stücke aus dem Angebot des Theaters wählen zu lassen, die sie sehen wollte. Auch in Schorndorf wählten die Anwesenden der Bevölkerung, durch Mehrheitsentscheid den Spielplan in ihrer Stadt selbst aus. Sie hätten dabei eine radikale Änderung der bisherigen konventionellen Spielplandtendenz erreicht, so Rademaker.³⁵ So seien in der Stadt Schorndorf Operetten nur noch außerhalb des Abonnements gespielt worden, während das neue Spielplanprogramm neben zwei Klassikern sämtliche moderne Stücke des Angebots enthielt.

„In den vergangenen sieben Jahren wurden Mitsprache der Spielorte (in Hearings), der Lehrerschaften (in Meetings), des Publikums (in Diskussionen und Fragebogenaktionen) und der Schauspieler (in betriebseigenen Ensemblegesprächen) gepflegt; ein Weg, den weiterzugehen sich anbietet, weil er das Theater vor der Gefahr der Isolation und der Selbstzufriedenheit bewahrt und es der Gesellschaft offen hält“³⁶

Auf diese Art wurde der Spielplan unter Groelings Leitung wesentlich kühner und moderner. Man begann damit dem Publikum im Rahmen der Studioproduktionen neue AutorInnen vorzustellen, beispielsweise mit Jean Anouilhs *Medea* oder *Die Kurve* von Tankred Dorst. Von einem Jahre zum anderen habe sich, so Rademaker,³⁷ die BesucherInnenzahl im Studio verdreifacht. In der darauffolgenden Spielzeit 1968/69 ging man zu „echten risikoreichen Experimenten“³⁸ über, wie zum Beispiel einer modernen Bearbeitung von Shakespeares Tragödie *Timon von Athen*. Das Publikum wurde stärker in die Handlung miteinbezogen und sollte durch literarische und politische Provokation sowohl DiskussionspartnerIn als auch SpielpartnerIn sein. Das letzte Stück der Saison *Meine Mutter macht Mist mit mir* von Ann Jellicoe provozierte das Publikum zum Mitspiel und hinter diese Hauptabsicht, so Rademaker,³⁹ seien herkömmlicher Sinn, Bedeutung und Aussage zurückgetreten. Er spricht von einem ersten Skandal der Studioserie:

„Die Aufführung wurde für alle Beteiligten die risikoreichste Theaterarbeit, die sie je geleistet hatten. Kein Schauspieler wusste vorher, ob er seine Rolle zu Ende spielen konnte. Das Publikum hatte in jeder Phase des Stücks die Möglichkeit, sich selbst zur Hauptfigur zu machen. Und es nutzte diese Möglichkeit.

³⁴ Vergl.: von Groeling (1982) S. 99.

³⁵ Vergl.: Rademaker, Bernd: Auf der Suche nach neuen Wegen. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 103.

³⁶ von Groeling (1982), S. 106.

³⁷ Vergl.: Rademaker (1982), S. 103.

³⁸ Vergl.: Ebda.

³⁹ Vergl.: Ebda.

Von Besetzungen der Bühne über improvisierte Szenen, eingestreute Diskussionen, massive intellektuelle oder spielerische Proteste bis zum Abbruch der Vorstellungen passierte alles, was passieren konnte. Entfesseltes Theater in einem entfesseltem Publikum. Die Schauspieler lernten und litten viel.⁴⁰

In der folgenden Spielzeit wurden Stück und Aufführung von einem noch nicht existierenden Stück in Form von offenen Proben erarbeitet, dies sollte „ein weiterer Schritt auf dem Wege sein, den Zuschauer in den Prozeß Theater mitschöpferisch und kritisch einzubeziehen“⁴¹.

Elert Bode, der die künstlerische Leitung der Bühne von 1969 bis 1976 verantwortete, hatte es als nachfolgender Intendant von Joachim von Groeling nicht unbedingt leicht. Dies ist darauf zurückzuführen, dass er aus wirtschaftlichen Gründen nicht nur die musikalische Sparte unter der Leitung von Werner Krause abschaffte, sondern auch das Engagement seines Vorgängers für zeitgenössische Dramatik aufgrund der „Zurückhaltung des Publikums“⁴² nicht weiter verfolgte.

„Und so hatte ich, jahrelang mit gänzlich anderem Rufe geschlagen, über Nacht das Etikett 'konservativ' am Revers.“⁴³

Zur Zeit von Elert Bodes Leitung wurde die neue Branche des Tournee-Theaters zur ernstzunehmenden Konkurrenz für die Landes Bühnen im Süden Deutschlands. Bode reagierte, um es mit seinen eigenen Worten auszudrücken „ebenso simpel wie wirksam, durch die Verpflichtung prominenter Schauspieler“⁴⁴, die er in sein Ensemble aufnahm. Auf diese Weise hätte man gefährdetes oder kurzfristig verlorenes Terrain des über Jahrzehnte nahezu konkurrenzlos beherrschten Spielgebietes wieder stabilisieren können.⁴⁵

Auch die Wirkungen der 68er Bewegung mit ihren Mitbestimmungsdebatten machten Bode, im Unterschied zu Groeling, zu schaffen. Ein Demokratisierungsschub, welcher mit Willy Brandts Antritt als Bundeskanzler datiert werden kann und unter dessen Regierung ein Appell an die KünstlerInnen gerichtet wurde die Gesellschaft mit umzugestalten war konfliktreich. Einerseits ging es darum, insbesondere im Sektor der Kunst und Kultur unterschiedlichste Interessen und Gegensätzlichkeiten in Ansätze und Schaffensprozesse mit aufzunehmen, andererseits sollte das klassische Modell des Kulturangebotes aber für einige Menschen so bleiben wie es war.⁴⁶

⁴⁰ Rademaker (1982), S. 103.

⁴¹ Ebda.

⁴² Vergl.: Bode, Elert: Der Abschied der Tenöre oder Die Zeit der Kürzel und der Demokraten. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 106.

⁴³ Ebda. S. 107.

⁴⁴ Vergl.: Ebda. S. 107.

⁴⁵ Vergl.: Ebda. S. 107.

⁴⁶ Hartenthaler-Dallinger, Andreas: Mündlicher Vortrag. August 2011, Wien.

Innerhalb des Theaters hätten vor allem die JungschauspielerInnen des Ensembles auf aktive Beteiligung in Entscheidungsprozessen über Spielplan, Besetzungen und Gagen gedrängt, während sich die erfahrenen KollegInnen „über die Deplatziertheit bestimmter Stoffe in kleinen Gastspielorten, bewusst gewesen wären.“⁴⁷ Bode musste auch damit zurecht kommen, dass die andere große Landesbühne Baden-Württembergs in Tübingen in der Öffentlichkeit höher im Kurse stand als die seinige:

„Wir aber mussten leben mit dem Vorwurf, unser Publikum zu unverbindlich zu bedienen, unpolitisch, bürgerliches Bildungs- und Lach-Theater zu produzieren.“⁴⁸

So kann man bereits an Bodes Ära gut erkennen, wie schwer es für IntendantInnen auch heute noch sein kann die so unterschiedlichen Aufgaben dieser Bühne, nämlich einerseits ein Stadttheater zu sein für ein Publikum mit großstädtischen Ansprüchen, andererseits „eine Landesbühne, welche für die Bespielung von Kleinstädten und größeren Dörfern zuständig ist“⁴⁹, als auch den relativ hohen Druck seitens der Träger, dass die Zahlen zu stimmen haben zu meistern.

Im September 1976 trat Achim Thorwald seine Intendanz an, er leitete die Bühne bis zum Jahre 1985. Gleich zu Beginn nahm er sich vor, Verbesserungen im technisch-organisatorischen Bereich durchzuführen. Neben dem Versuch in den Gastspielorten ein Bewusstsein zu schaffen, dass die Landesbühne integrierter Teil von deren Kulturarbeit sei, lag es ihm vor allem daran, die Arbeitsbedingungen für das Ensemble zu verbessern, indem er die Anzahl der Vorstellungen reduzierte, einen sehr genauen Besetzungsplan erstellte, welcher es ermöglichte die Stücke unabhängig voneinander zu besetzen und die Probenzeit auf durchschnittlich acht Wochen verlängerte. Ausgangspunkt zur Spielplankonzeption seien Recherchen bezüglich der zu bespielenden Region gewesen:

„Ein Publikum, dessen überwiegender Teil dem mittleren bis gehobenen Bürgertum der jeweiligen Abstecherorte zuzurechnen ist und einem herben, realitätsbezogenen Menschenschlag angehört, verlangt Stücke, die ebenso realitätsbezogen gelagert sind, Stücke, die etwas mit diesen Menschen und ihren Problemen zu tun haben.“⁵⁰

⁴⁷ Vergl.: Bode (1982), S. 109.

⁴⁸ Ebda. S. 112.

⁴⁹ Ebda. S. 112.

⁵⁰ Thorwald, Achim. Die Landesbühne – Ihr Stadttheater. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 113.

Passende Themen suchte Thorwald in Stoffen der Klassik wie auch der Moderne. Sie sollten die Phantasie herausfordern und die Begründung menschlichen Handelns klar herausarbeiten. Thematische Schwerpunkte setzte er mit AutorInnen des „bürgerlichen Realismus“⁵¹ und Bertolt Brecht, wie auch mit jungen, deutschsprachigen AutorInnen, „als Forum zur Auseinandersetzung mit unserer Gegenwart“.⁵² Auch das Kinder- und Jugendtheater war für Thorwald von besonderem Interesse und schlug in der Zeit seiner Leitung, die „Richtung des pädagogisch-emanzipatorisch-poetischen Theaters“⁵³ ein. In der Spielzeit 1980/81 wurde unter der Leitung seiner Dramaturgin Susanne Kartusch ein eigenständiges Kinder- und Jugendtheaterensemble gegründet.

Thorwald suchte vor allem die Nähe und Kommunikationsmöglichkeit zum Publikum, dem er „Theater als Diskussionsforum über die abendliche Vorstellung hinaus“⁵⁴ bieten wollte und verwirklichte dies in Form von Volkshochschul-Vorträgen, Vor- und Nachgesprächen zu den Inszenierungen und Möglichkeiten zu Probenbesuchen und Theaterbesichtigungen. Um, „eine vernünftige Relation zwischen Kunst und Kasse“⁵⁵ herstellen zu können, sei es von Nöten gewesen, die Vorstellungszahlen zu reduzieren. Zu Hilfe sei ihm dabei seine eigene Spielplan-konzeption gekommen meint Thorwald, die, mit der Gesellschaft und Gegenwart stets kritisch gegenüberstehenden Stücken das ihre zur Reduzierung beigetragen habe, da so manche KulturreferentInnen der Gastspielorte sich diesem Spielplan verweigert hätten.

Die größte Veränderung der Ära Thorwald war die Idee (1977) und Realisierung eines neuen Theaterbaus, die 1979/80 in Angriff genommen wurde. Diese brachte zwischenzeitlich einige Schwierigkeiten mit sich. Entfremdung und Entwurzelung durch das Fehlen eines gemeinsamen Zentrums, Schwierigkeiten organisatorischer Art, fehlende Kommunikation, Unzufriedenheit mit den eigenen Leistungen und Ablehnung bestimmter Stücke und Inszenierungen durch das Publikum hätten zu einer echten Zerreißprobe innerhalb des Hauses geführt. 1982/83 wurde das neu gebaute Haus eröffnet, zeitgenössische deutsche AutorInnen waren fester Bestandteil des Spielplans geworden. Somit wurde die 1976 aufgezeigte Spielplanlinie von Thorwald seiner Meinung nach, konsequent verfolgt. Das, so Thorwald, habe aber Polarisierungen von Pro und Kontra in der Meinung des Publikums mit sich gebracht.

⁵¹ Vergl.: Thorwald (1982), S. 113.

⁵² Vergl.: Ebda. S. 113.

⁵³ Vergl.: Ebda. S. 113.

⁵⁴ Vergl.: Ebda. S. 113.

⁵⁵ Vergl.: Ebda. S. 114.

Darauf antwortet Thorwald folgendermaßen:

„Das wesentlichste Element am Theater ist die Phantasie. Hat sie doch die aufrührende Kraft, scheinbar festgefügte Wertsysteme zu erschüttern. Die Empfindlichkeit, mit der unsere heutige Gesellschaft häufig auf Theater reagiert, wenn man ihren Nerv trifft, der offensichtlich in einer Zeit zunehmender Rationalisierung eigener Probleme sehr schwach ist, zeigt die Notwendigkeit solchen Theaters. Das Theater darf sich nicht in die Rolle drängen lassen, besänftigend zu wirken, ja nicht zu stören. Das wäre der Tod des Theaters.“⁵⁶

1.1.5. IntendantInnen der letzten 20 Jahre von 1985 – 2004

Seit dem Neubau der Landesbühne in der Esslinger Innenstadt ist neben der äußerlichen Grundstruktur des Hauses auch die strukturelle Problematik an einem Punkt angelangt, welche der Situation der derzeitigen Intendanz mehr oder weniger ähnelt. Aus diesem Grunde werde ich das Wirken der IntendantInnen der letzten 20 Jahre recht knapp zusammenfassen, um an späterer Stelle anhand der heutigen Situation eine genaue Analyse vorzunehmen.

Auf Achim Thorwald folgte Friedrich Schirmer, der die Leitung des Hauses von 1985 bis 1989 übernahm. Sein Spielplan unterlag dem Konzept der Regionalität, seinen Schwerpunkt setzte er in Esslingen also auf lokale Bezüge. Schirmer ist einer von vielen Personen, welche sich nach ihrer Zeit in Esslingen im gesamten deutschen Theaterraum einen Namen gemacht haben. So übernahm beispielsweise Schirmer die Intendanzen des *Stadttheaters Freiburg*, des *Staatstheaters Stuttgart*, sowie des *Deutschen Schauspielhauses Hamburg*. Jürgen Flügge, der von 1989 bis 1993 die künstlerische Leitung der *Württembergischen Landesbühne* übernahm, produzierte in vier Jahren sechs Uraufführungen und neun deutsche Erstaufführungen. In seinem Spielplan konnte man demzufolge eine starke Hinwendung zur zeitgenössischen Dramatik erkennen, die sich am Ende seiner Leitungszeit dahingehend manifestierte, dass nahezu ausschließlich Stücke von lebenden AutorInnen aufgeführt wurden. Jürgen Flügge, der vom Münchner Kindertheater *Schauburg* kam und Mitbegründer der *Roten Grütze* in Berlin war, wandelte die eigenständige Sparte des Kinder- und Jugendtheaters in ein integriertes Modell um, welches von den nachfolgenden IntendantInnen übernommen wurde.

⁵⁶ Thorwald (1982), S. 123.

Von 1993 bis 1998 übernahm Heidemarie Rohweder, Mutter der Schauspielerin Nina Hoss, die Intendanz, 1998 wurde sie von Peter Dolder abgelöst. Dieser ist der Vorgänger des jetzigen Intendanten Manuel Soubeyrand, welcher die künstlerische Leitung ab der Spielzeit 2004/05 übernahm und wieder eine eigene Kinder- und Jugendtheatersparte, nämlich die *Junge WLB*, gründete.

1.1.6. Position der Landesbühne in der deutschen Theaterlandschaft

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass, trotz der hohen Bedeutung, die eine Landesbühne für ihr regionales Spielgebiet hat und immer schon hatte, die Position der *WLB* in der deutschen Theaterlandschaft nie ganz leicht war. Sie kann sich nicht mit Stadttheatern oder gar Staatstheatern vergleichen, da sie ein anderes Publikum zu bedienen hat. Dennoch haben die hier tätigen TheatermacherInnen einen solchen Anspruch, da sie über dasselbe Können verfügen, wie die KünstlerInnen an größeren Theatern. So könnte man von einem gewissen Identitätskonflikt innerhalb des Hauses nach Außen hin sprechen, der sich, durch das 'Provinzdasein' hervorgerufen, in Form von Minderwertigkeitsgefühlen der hiesigen TheatermacherInnen gegenüber jenen der städtischen Bühnen äußern kann. Zur Veranschaulichung dessen, was ich meine, möchte ich ein Zitat aus dem Artikel „Fahrendes Volk“⁵⁷ benutzen:

„Es gibt Künstler, die sind schon 20, 30 Jahre ausschließlich an Landesbühnen engagiert. Sie haben sich daran gewöhnt, an die endlosen Busfahrten und die Leerzeiten, die mitunter dürftigen Auftrittsmöglichkeiten, an öde Hallen mit mehr als genügsamem Publikum und an dunkle Garderoben in irgendwelchen Hinterzimmern. An ihren Ruf in der Branche, 'die sieben Zwerge hinter den sieben Bergen' zu sein. Dann gibt es junge Leute, die kommen von der Schauspielschule, und ihre erste und im Moment einzige Chance ist eine Anstellung an einem dieser 24 Theater. Wenn sie Pech haben – und das ist die Regel –, entdeckt sie dort niemand. Also fahren sie weiter übers Land, aus einer Spielzeit werden mehrere, und der Absprung wird immer unwahrscheinlicher. Doch sie spielen, jeden Abend, an jedem Ort. Irgendwo hinter sieben und mehr Bergen.“⁵⁸

Dass ein Ensemble in seinem Können gefordert werden will, ist eine weitere, überaus wichtige Begründung für IntendantInnen, zeitgemäße, aber vor allem vielfältige Spielpläne zu konzipieren, die sich nicht ausschließlich an einem Unterhaltungs- und Bildungsanspruch des Publikums

⁵⁷ Noack (2011), S. 4 – 13.

⁵⁸ Ebda. S. 12.

orientieren. Trotzdem ist es für Landesbühnen mehr als in Großstädten notwendig einen treuen Publikumsstamm aus dem ganzen Bundesland zu ziehen und es diesem zu ermöglichen, durch alle politischen und historischen Entwicklungen hindurch, dem Theater nahe zu sein, welches diese Veränderungen aktiv thematisieren kann und soll. Nur so ist es möglich, qualitativ hochwertige und gleichzeitig für den/die GelegenheitszuschauerIn 'realitätsnahe Ware' zu produzieren. So ist also veranschaulicht, dass die Kunst unmöglich ohne Geld, und der 'Betrieb Theater' wiederum nicht ohne Kunst auskommen kann.

1.2. Die heutige Struktur des Hauses

1.2.1. Statistische Betrachtung

Basierend auf der *Theaterstatistik des deutschen Bühnenvereins* in der Spielzeit 2008/09 soll die Struktur der heutigen *Württembergischen Landesbühne* veranschaulicht werden. Die genannten Zahlen beziehen sich auf diese Spielzeit, geringe Abweichungen bis zum Ende der aktuellen Spielzeit 2010/11 konnten nicht berücksichtigt werden. Der *deutsche Bühnenverein* liefert folgende Definition zu dem Begriff *Theaterunternehmen*:

„Stehende, in der angegebenen Zeit spielende Theater und Landesbühnen (Wanderbühnen) mit eigenem Ensemble, jedoch nicht Tourneetheater und Laienbühnen (Märchenbühnen, Heimatbühnen) sowie Varietés und Kabarets. Öffentliche Theaterunternehmen sind solche, deren rechtliche und/oder wirtschaftliche Träger Länder, Gemeinden, Gemeindeverbände sind, unabhängig davon, in welcher Rechtsform sie betrieben werden. Die Landesbühnen erscheinen bei der Gemeinde, in der sich das Stammhaus bzw. die Hauptniederlassung befindet.“⁵⁹

Heute ist die *Württembergische Landesbühne* ein Theaterunternehmen, welches vom Land Baden-Württemberg und von der Stadt Esslingen getragen wird. Sie ist als Anstalt des öffentlichen Rechts organisiert und hat ihren Sitz in Esslingen am Neckar, einer Stadt mit ca. 91. 500 EinwohnerInnen. Vorsitzender des Verwaltungsrats ist der Oberbürgermeister der Stadt Esslingen.

⁵⁹ Theaterstatistik 2008/09. 44. Heft, 2008/09, S. 9.

1.2.1.1. Räumlichkeiten

Am Ort des Hauptsitzes stellt die Landesbühne ihrem Publikum 1. 171 Plätze zur Verfügung, die sich auf insgesamt vier Spielstätten aufteilen: Das Schauspielhaus (461 Plätze), das Podium im Schauspielhaus (70 Plätze), die Studiobühne am Zollberg (120 Plätze) und die Freilichtbühne auf der Maille mit 520 Plätzen, wobei die Plätze an auswärtigen Gastspielorten nicht eingerechnet sind. Das Sommertheater fand in den letzten vier Jahren entweder auf der Freilichtbühne auf der Maille oder am Südplatz statt. Die Spielstätte des Kindertheaters, ursprünglich am Blarerplatz, wurde seit der Spielzeit 2008/09 ausschließlich ins Podium des Schauspielhauses verlegt.

Das Schauspielhaus in der Innenstadt Esslingen beheimatet neben der großen Bühne und dem Podium außerdem die Räumlichkeiten der Intendanz, der Verwaltung, des künstlerischen Betriebsbüros, der Dramaturgie und der Theaterpädagogik sowie auch die Büros, Werkstätten und Fundi der technischen Abteilungen. Diese setzen sich zusammen aus den Gewerken des Tons und der Maske, des Kostüms, der Schneiderei und der Requisite. Auch der Blarerplatz blieb dem Theaterunternehmen als zweiter Standort in der Innenstadt erhalten, wurde aber umfunktioniert zum Sitz des Leitungspersonals für Kinder und Jugendtheater sowie zur Probebühne.

Die zweite große Räumlichkeit der *Württembergischen Landesbühne* liegt etwas außerhalb vom Zentrum am Zollberg in einem umgebauten Schulgebäude, welches seit 1990 neben der Studiobühne und den Probenräumen weitere Werkstätten beheimatet. Neben einem Tonstudio und größeren Lagern für Kostüme, Möbel und Kulissen ist hier genügend Platz, um Bühnenbilder zu bauen. Aus diesem Grund wurden die Abteilungen der Schlosserei, der Schreinerei, der Dekorationsabteilung sowie der Malsaal dort untergebracht. Im Innenhof ist ein Fuhrpark angelegt, von dem aus die fertigen Bühnenbilder in die jeweiligen Spielstätten oder Gastspielorte mit theatereigenen LKWs transportiert werden.

1.2.1.2. Veranstaltungen

Die *WLB* veranstaltet Musicals, Schauspiele, Kinder- und Jugendtheater und stellt ihr Haus für Gastspiele fremder Ensembles zur Verfügung. Außerdem veranstalten Mitglieder des Ensembles auf freiwilliger Basis einmal im Monat im Anschluss an die Abendvorstellung auf der großen Bühne sogenannte Sonnabendabende, die mit bunt gemischtem Programm zusätzliche Unterhaltung bieten. Insgesamt lieferte die *Württembergische Landesbühne* in der Spielzeit 2008/09 354 Veranstaltungen, darunter 24 Neuinszenierungen.

„Der Abendspielplan hat seinen Schwerpunkt in den klassischen Texten der Weltliteratur, umfasst aber auch moderne Stücke, Komödien und eine musikalische Produktion je Spielzeit. Daneben wird Kinder- und Jugendtheater mit mindestens vier Neuinszenierungen je Spielzeit angeboten.“⁶⁰

Von 37 Inszenierungen insgesamt wird eine musikalische Produktion pro Saison geboten, 11 Inszenierungen sind dem Sprechtheater, beziehungsweise dem reinen Schauspiel zuzuordnen und 12 Inszenierungen veranstaltete allein das Kinder- und Jugendtheater mit seinem eigenen Ensemble. Außerdem bewältigte die Landesbühne in der Spielzeit 2008/09 insgesamt 309 auswärtige Gastspiele.

1.2.1.3. BesucherInnen

In der Spielzeit 2008/09 hatte die Landesbühne am Standort Esslingen 66. 651 BesucherInnen, während auf auswärtigen Gastspielen 42. 389 BesucherInnen die Säle füllten, womit sie insgesamt auf eine Anzahl von 109. 040 BesucherInnen in dieser Saison kommt. Es lässt sich anhand der *Theaterstatistik*⁶¹ feststellen, dass die Auslastung bei Musicals und dem Kinder- und Jugendtheater höher als beim Schauspiel selbst ist. Eine Ausnahme bietet das – zugegeben kleinere – Podium im Schauspielhaus, welches interessanterweise eher komplexe Stoffe und experimentelle Inszenierungen liefert. In diesem Rahmen soll jungen RegisseurInnen eine Chance gegeben werden sich auszuprobieren. Allerdings haben diese Inszenierungen nur sehr selten Gastspiele, woraus man schließen kann, dass vor allem bei den EsslingerInnen selbst reges Interesse an diesen Produktionen herrscht. .

1.2.1.4. Personal

Insgesamt hatte die Bühne 2008/09 155 MitarbeiterInnen, wovon 56 Personen Teil des ständig beschäftigten künstlerischen Personals waren. Dieses setzt sich aus dem Leitungspersonal, dem darstellerischen Personal und dem nicht darstellerischen künstlerischen Personal zusammen. In der Spielzeit 2010/11 hatte die *Württembergische Landesbühne* 18 fest engagierte SchauspielerInnen im Ensemble des großen Hauses zur Verfügung, sowie in der Kinder und Jugendtheatersparte acht SchauspielerInnen, welche als eigenes Ensemble anzusehen sind. Zusätzlich beschäftigte die Landesbühne 14 SchauspielerInnen als Gäste und 16 RegisseurInnen, sowie 17 AusstatterInnen, welche sie mit produktionsbezogenen Gastverträgen engagierte. Im Vergleich zur Saison 2008/09 bedeutet dies eine Aufstockung des 'großen', 'festen' Ensembles um vier SchauspielerInnen und der Kinder- und Jugendtheatersparte um eine(n) SchauspielerIn.

⁶⁰ Landtag von Baden-Württemberg. http://www.landtag-bw.de/WP14/Drucksachen/4000/14_4724_d.pdf; Stand: 12.07.2011. S. 1.

⁶¹ Theaterstatistik 2008/09. 44. Heft, 2008/09, S. 205.

Der Rest des Teams beinhaltet das ständig beschäftigte Personal der (künstlerisch-) technischen Abteilungen und der Verwaltung. 2008/09 wurden außerdem 94 Werk-/Dienstverträge mit nicht ständig beschäftigten Personen unterzeichnet. Das Leitungspersonal setzt sich momentan aus folgenden Personen zusammen: Wie bereits erwähnt ist Manuel Soubeyrand künstlerischer Leiter seit 2004. Seit 2000 ist Ulrich Heinzelmann Verwaltungsdirektor der *Württembergischen Landesbühne* und Marco Süß leitet, ebenfalls seit 2004, das Kinder- und Jugendtheater. Weiters beschäftigt die Bühne drei DramaturgInnen: Als Chefdramaturgin und stellvertretende Intendantin ist Katrin Enders zu nennen, die mit Sandra Bringer und Matthias Göttfert, letzterer wird die langjährige Arbeit von Reiner Müller ab der Spielzeit 2011/12 übernehmen, zusammenarbeitet. Die Gastspielkoordination hat Ulrike Mantel inne.

1.3. Das Abstechermodell

1.3.1. Planung eines Gastspiels

1.3.1.1. Einkauf von Stücken

Der Spielplan für eine Saison wird von der Landesbühne ungefähr ein Jahr (und ca. drei Monate) vor der Spielzeiteröffnung veröffentlicht, ab diesem Moment sind die Stücke der Landesbühne für die Gastspielorte zum Verkauf freigestellt. Als Präsentationsfläche für die Spielpläne der Landesbühnen sowie auch der Tournee- und Gastspieldirektionen dient der Theatermarkt der *INTHEGA*: „Interessensgemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen“⁶², der in Form von Tagungen zweimal im Jahr stattfindet, nämlich einmal im Norden und einmal im Süden Deutschlands. Die Landesbühnen sind nur ein kleiner Teil dieser großen Veranstaltung deren Ziel es ist, den Städten und ihren VeranstalterInnen das Angebot für ihre kulturellen Programme vorzustellen. Da im Falle der *Württembergischen Landesbühne* die meisten Kontakte bereits seit Jahren bestehen, hat die Anwesenheit auf der *INTHEGA*, anders als bei privaten oder neuen Unternehmen, eher eine repräsentative Funktion. Im Endeffekt entscheidet das Kulturredesamt des jeweiligen Gastspielortes über das kulturelle Programm, des Öfteren auch im Zusammenschluss mit noch spezifischer ausgerichteten Kulturvereinen oder Theatergruppen. Sobald sich ein Gastspielort dafür entscheidet ein Stück der *Württembergischen Landesbühne* einzukaufen, tritt die Gastspielkoordination der Landesbühne Esslingen in Kommunikation mit den zuständigen VeranstalterInnen der Spielstätte. Der Spielplan für eine Saison wird ungefähr ein Jahr und drei Monate vor der Spielzeiteröffnung veröffentlicht, ab diesem Moment sind die Stücke der Landesbühne für Gastspiele zum Verkauf freigestellt.

⁶² Interessensgemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen E.V. http://inthega.de/wordpress_CMS/wp-content/uploads/pressemitteilung-zur-inthega-fruhjahrstagung-2011-in-kevelaer.pdf. Stand: 12.07.2011.

1.3.1.2. Erstellung des Spielplans an den Gastspielorten

Zur Erstellung des Spielplans ist grundsätzlich festzuhalten, dass jedes Haus versucht für seine TheaterbesucherInnen durch die Gestaltung des Spielplans einen möglichst einzigartigen Nutzen zu schaffen. Laut Jörn Propachs Dissertation „Methoden zur Spielplangestaltung öffentlicher Theater“⁶³ sei, um sich in der Wettbewerbssituation, in welcher sich die Landesbühne gegenüber anderen Theatern und durch die Abstecher auch anderen Kulturinstitutionen befindet, behaupten zu können die „Form der Differenzierung das einzige probate Mittel“⁶⁴. Diese entstehe durch eine möglichst hohe Erfüllung der Publikumsbedürfnisse und einer langfristigen künstlerischen Positionierung und Profilierung des Hauses. Aus diesem Grund sollten bereits in der langfristigen Vorausplanung des Spielplans die Gewichtung zwischen Kunst und Unterhaltung, die angestrebte Verteilung der Publikumsschichten, die angestrebte Vielfalt, wie auch die Qualität des Angebots vorgegeben sein.⁶⁵ Auch eine besonders hohe Erfüllung des öffentlichen Auftrags sei durch den hohen Anteil der Gastspiele eine notwendige Form der Differenzierung.⁶⁶

Welches Programm nun in den jeweiligen Orten zusammengestellt wird hängt erstens mit der Finanzierung zusammen, also dem Budget, das zur Verfügung steht, und von dem abhängt, wie viel mit der Veranstaltung eingespielt wird, zweitens mit dem persönlichen Geschmack der zuständigen VeranstalterInnen. Grundsätzlich lässt sich über die Auswahl der Stücke sagen, dass Klassiker und Komödien die wichtigste Position einnehmen, während es Gegenwartsdramatik schwer hat. Ein Grund dafür könnte sein, dass die Form des Angebots, welches den VeranstalterInnen zur Verfügung steht, eine Auswahl nach Stoffen und Stücktiteln erfordert, da zu dem Zeitpunkt des Einkaufs eines Stückes das Endergebnis der Inszenierung für die VeranstalterInnen nicht einschätzbar ist. Wenn überhaupt, ist zu diesem Zeitpunkt die Regieposition besetzt, was bedeutet, dass weder ein konzeptioneller Ansatz der RegisseurInnen oder eine Konzeption des Bühnenbildes absehbar ist, noch die Besetzungen feststehen. Demzufolge sind Intention und Mittel einer Aufführung sowie Rollenbesetzungen kein Kriterium für die Auswahl der Stücke an Gastspielorten. Der dortige Spielplan ergibt sich also aus der Auswahl nach Stoffen. Aus diesem Grunde ist es natürlich leichter, Klassikerstoffen zu vertrauen, als das Risiko eines 'neuen' Stückes in Kauf zu nehmen und damit auch das Risiko, dass sich dieses Stück nicht verkaufen wird, weil die KonsumentInnen es nicht kennen und es sich demzufolge möglicherweise nicht ansehen werden.

⁶³ Propach, Jörn: Methoden zur Spielplangestaltung öffentlicher Theater. Konzeption eines Entscheidungsunterstützungssystems auf der Basis Evolutionärer Algorithmen. In: Biethahn, J. / Schumann, M.(Hg.): Göttinger Wirtschaftsinformatik. Band 38. Göttingen: Cuvillier Verlag 2002.

⁶⁴ Vergl.: Ebda. S. 64.

⁶⁵ Vergl.: Ebda. S. 64, 65.

⁶⁶ Vergl.: Ebda. S. 65.

Das andere Problem ist, dass gerade experimentell aufgearbeitete Klassikerstoffe das Publikum im Lande noch mehr irritieren können, da diese durch den so frühzeitigen Einkauf ebenfalls nach Werken auswählen, folglich oft 'werktreue Kost' erwarten und an 'unherkömmliche Inszenierungsabsichten' auch weniger gewöhnt sind. Dadurch unterscheidet sich meiner Meinung nach die Erwartungshaltung des Publikums an den Gastspiel-Orten zu der am Sitzort Esslingen sehr, weil dort davon ausgegangen werden kann, dass die RegisseurInnen und ihre Handschriften weitgehend bekannt sind, was auf dem Lande, außer an besonders treuen Orten, nicht erwartet werden kann. Es ist also unbedingt erforderlich, dass die *Württembergische Landesbühne* in der Zusammenstellung ihres Spielplans Rücksicht auf die Erwartungen des Publikums an Gastspielorten nimmt, da alle ihre produzierten Stücke gleichermaßen 'gastspieltauglich' sein müssen. Und das wiederum beeinträchtigt die Freiheit der künstlerischen Leitung der Landesbühne in der Auswahl von Stoffen für den gesamten Spielplan beträchtlich.

1.3.1.3. Kommunikation mit dem Publikum vor Ort

Die Kommunikation mit dem Publikum läuft zumeist über PressereferentInnen und das Pressefeedback. Davon abgesehen gibt es Publikumseinführungen sowie Vor- und Nachbereitungsangebote der Theaterpädagogik oder der Dramaturgie des Hauses. Was den direkten Kontakt zum Publikum insbesondere an Gastspiel-Orten betrifft, lassen sich einige Schwierigkeiten feststellen, auf die ich nun im Folgenden zu sprechen kommen werde. Es gibt dort zwar die Möglichkeit von Spielplanpräsentationen, die manche VeranstalterInnen wahrnehmen, um ihre AbonnentInnen auf dem Laufenden zu halten. Dabei werden alle Bühnen, von denen sie Stücke buchen, eingeladen, um ihre Stücke vorzustellen, jedoch bedeutet die Organisation dieser Präsentationen einen enormen logistischen Aufwand. Außerdem würde eine ausführliche thematische Abhandlung aller gekauften Stücke jeden zeitlich verfügbaren Rahmen sprengen. Was die bereits aufgeführten Produktionen der Landesbühne am Gastspielort betrifft, so werden Einführungen oder Nachgespräche durch DramaturgInnen oder TheaterpädagogInnen zumeist nur bei schwierigen Stoffen oder besonders 'unkonventionellen' Inszenierungen angeboten.

Ein direkter Kontakt zwischen den DarstellerInnen und dem Publikum ist aus logistischen Gründen nur sehr eingeschränkt möglich. Dies liegt nicht zuletzt an der sehr kurzen Zeitspanne, die eine Produktion für eine Aufführung am Gastspielort verbringt, weil erstens die Anreise weit sein kann, zweitens Ruhezeiten eingehalten werden müssen und drittens ein höherer Zeitaufwand an den Orten den alltäglichen Probenablauf in Esslingen unmöglich machen würde. Die wenigen persönlichen Gespräche, die sich an den Orten trotzdem ergeben, sind die einzige Möglichkeit der Landesbühne Esslingen, direkt an ihr dortiges Publikum heranzutreten.

Während also TheatergängerInnen und AbonnentInnen in Esslingen die Möglichkeit haben, persönlich mit dem Intendanten oder den DarstellerInnen in Kontakt zu treten, wenn ihnen etwas besonders gut gefällt oder missfällt, richten die TheatergängerInnen an den fernen Gastspielorten ihre Eindrücke naturgemäß an die dortigen VeranstalterInnen. Und so erfährt die künstlerische Leitung der *Württembergischen Landesbühne* zumeist nur durch die VeranstalterInnen gefiltert, was an den Orten für eine Meinung über die Aufführungen herrscht.

Zum Publikum ist weiters anzumerken, dass sowohl in Esslingen als auch an Gastspielorten unter den AbonnentInnen eine 'gehobene' Altersstruktur überwiegt, die möglicherweise für bestimmte Theaterformen weniger offen ist, als es ein junges Publikum wäre, welches sich jedoch, wie ich das einschätze, durch triste Stadthallenatmosphären in den Gastspielorten abschrecken lässt, oder es bei höherem kulturellen Interesse eventuell vorzieht, das Angebot der von Esslingen 15 Kilometer entfernten Stuttgarter Theaterszene wahrzunehmen.

1.3.2. Planung einer Produktion

Durch den frühen Verkauf der Stücke ist auch das Regieteam mit einer extrem frühen Vorausplanung konfrontiert. Das bedeutet, dass die Regie im Schnitt eineinhalb Jahre vor der Aufführung mit einem Inszenierungsangebot zu rechnen hat, ein Jahr davor den Stückvertrag unterschreiben sollte und ein halbes Jahr vor Probenbeginn gemeinsam mit seinem Regisseur AusstatterIn der Leitung des Hauses ein konkretes Konzept abzuliefern hat, welches auch bereits ein fertiges Bühnenkonzept beinhalten muss. Dieses Unterfangen nennt sich Konzeptionsgespräch und wird vom Regieteam unter Anwesenheit des Intendanten, des Verwaltungsdirektors, der Dramaturgie, der technischen Leitung, der Leitung der Kostümabteilung und der Gastspielkoordination abgewickelt. Dabei wird vor allem überprüft, ob die Bühnenkonzeption für Aufführungen an unterschiedlichen Orten geeignet ist. Das Konzeptionsgespräch bietet aber auch eine Möglichkeit für Regie und Haus, frühzeitig in einen Dialog über den inhaltlichen Ansatz zu treten und sich über gegenseitige Erwartungen sowohl in künstlerischer als auch in organisatorischer Hinsicht auszutauschen.

1.3.2.1. Überprüfung der Umsetzbarkeit und daraus resultierende Bedingungen

Einen Monat nach der Konzeptionsvorstellung, das heißt sechs Monate vor Probenbeginn, findet die Bauprobe statt und in weiterer Folge die Abgaben für Bühne und Kostüm, sodass die zuständigen Abteilungen wissen, was im Rahmen einer Produktion zu leisten sein wird. Bei der Bauprobe kommen die technischen Abteilungen zum Einsatz und das bereits bekannte Bühnenkonzept wird noch einmal auf seine Umsetzbarkeit hin überprüft. Denn die Aufführungsorte bei Gastspielen sind sehr oft Stadthallen, je nach Verfügbarkeit jedoch auch Turnsäle oder große Mehrzweckhallen.

Die Qualität des Raumes, die Bühnensituation und deren technische Möglichkeiten liegen daher an jedem Ort sehr weit auseinander, deshalb muss die Bühne aufgrund der sehr unterschiedlichen Bühnenverhältnisse an den Gastspielorten von vornherein so konzipiert sein, dass sie sowohl vergrößerbar, als auch verkleinerbar ist. Indem die technische Leitung von Anfang an einbezogen wird, kann vermieden werden, dass ein Stück eventuell nicht überall umsetzbar ist. Die ständige Überprüfung auf Durchführbarkeit und in der Folge das Suchen nach Lösungsmöglichkeiten, oftmals nach Alternativen, zieht sich von der Bauprobe über die gesamte Probenzeit hin bis zu den Endproben einer Inszenierung. Das ist deshalb wichtig, weil in den letzten Wochen vor der Premiere äußere Mittel wie Licht und Ton hinzutreten, die ebenfalls an die Bedingungen der Bühnen an den Gastspielorten angepasst werden müssen. So gibt es an der Landesbühne Esslingen zwei Wochen vor einer Premiere nicht nur Vorgespräche, in denen potenzielle Schwierigkeiten und der organisatorische Ablauf vom Aufbau der Bühne über die Aufführung bis zum Abbau logistisch durchgeplant werden, sondern beispielsweise auch eigens für Gastspiele angesetzte Beleuchtungsproben, welche die Bedingungen eines Gastspielortes simulieren. Eine gute Vorausplanung ist also von immenser Wichtigkeit, auch weil die technische Abteilung die meisten Gastspielorte kennt. Sie kann und muss die BühnenbildnerInnen im gegebenen Fall zur Anpassung ihrer Konzeption an die jeweiligen Verhältnisse auffordern. Dazu hat die technische Leitung aber nur bis zur Bauprobe, höchstens aber bis zur Premiere Zeit, denn das Regieteam ist bei Vorstellungen zumeist nicht mehr anwesend und auf jeden Fall nicht mehr verantwortlich. Es muss immer damit gerechnet werden, dass ein Stück von einemR VeranstalterIn mit einer sehr kleinen Bühne angefragt wird. Für diese Option muss die Bühne von vornherein konzipiert sein, dennoch dürfen die größten Bühnen nicht außer Acht gelassen werden, damit ein Bühnenbild darin nicht verloren wirkt. Zum Zeitpunkt der Bauprobe lässt sich zwar einigermaßen gut abschätzen, wie die Abstecherquote für ein Stück sein wird, dennoch kann eine Inszenierung, auch wenn sie bereits Premiere hatte, noch eingekauft werden.

Es sei an dieser Stelle festgehalten, dass die Landesbühne ihre Inszenierungen nicht prinzipiell an Bühnen mit widrigen Bedingungen verkaufen muss, aber dennoch versucht möglichst allen Anfragen gerecht zu werden, da es ansonsten schwierig ist die Vorgaben der Abstecherquote einzuhalten. Zur Einhaltung der Quote werde ich im dritten Teil meiner Arbeit⁶⁷ anhand der Prüfung des Rechnungshofs zu sprechen kommen. An dieser Stelle sei festgehalten, dass die Landesbühne zur Erfüllung der Abstecherquote 50 Prozent der Vorstellungen an auswärtigen Orten spielen sollte.

⁶⁷ Siehe Kapitel: 3.1.

1.3.2.2. Logistik und Zielsetzung der technischen Abteilungen auf 'Abstecher'

Hatte nun eine Produktion in Esslingen Premiere, beginnen neben den Aufführungen in Esslingen auch die Vorstellungen an den Gastspielorten. Während am Tag eines Gastspiels das darstellende Personal sowie die Abteilungen der Maske, des Kostüms und der Requisite im Reisebus zum jeweiligen Ort gefahren werden, reist die technische Abteilung schon am frühen Morgen an den Veranstaltungsort, um die Bühne aufzubauen. Die Bühnentechnik ist in vier Gruppen aufgeteilt, sodass es möglich ist, vier Veranstaltungen gleichzeitig zu fahren. Eine Gruppe besteht aus vier TechnikerInnen, welche für den Auf- und Abbau der Bühne zuständig sind, zwei BeleuchterInnen, einem/r TontechnikerIn und einem/r FahrerIn. Die vier Gruppen der Technik werden schon ab Probenbeginn eines jeden Stückes den jeweiligen Spielstätten in Esslingen zugeteilt. So versorgen zwei Gruppen die Produktionen der großen Bühne, eine Gruppe versorgt die Studiobühne am Zollberg und die vierte versorgt das Podium I und II im Schauspielhaus. (Diese Verteilung betrifft auch das Kinder- und Jugendtheater, denn auch dieses bespielt alle drei Bühnen.) Die Landesbühne besitzt am Zollberg einen eigenen Fuhrpark mit drei großen LKWs, drei Sprintern und zwei Cargos, welche von dem/der FuhrparkleiterIn jeweils zugeteilt werden. Diese/r hat auch die Verantwortung dafür, dass die Fahrzeuge am Tag X in Ordnung sind und die Verladung der benötigten Ausstattung am Vortag ordnungsgemäß durchgeführt wird. Was den Aufbau der Bühne am Gastspielort selbst betrifft, gibt es grundsätzlich für jedes Stück eine Vorlaufzeit von sechs Stunden, zu der sich die Gruppe der TechnikerInnen am jeweiligen Aufführungsort einfindet. Sobald der Bühnenaufbau beendet ist, wird die Beleuchtung sowie der Ton eingerichtet. Es muss alles fertig sein, bevor die SchauspielerInnen ungefähr eineinhalb bis drei Stunden vor Vorstellungsbeginn eintreffen. Die Ankunft des KünstlerInnenteams ist abhängig von den jeweiligen Maskenzeiten der SchauspielerInnen, welche von Produktion zu Produktion variiert, und von der Dauer, welche die Requisite und die Garderobe benötigen, um die Bühne einzurichten. Direkt nach der Aufführung beginnen die TechnikerInnen mit dem Bühnenabbau, der zwischen einer Stunde und drei Stunden dauern kann. Auf diese Art und Weise ergibt sich eine enge Zusammenarbeit zwischen künstlerischem und technischen Personal, sodass letzteres dazu fähig ist, aus Sicht der technischen Durchführbarkeit heraus den Einfluss räumlicher und technischer Gegebenheiten der Bühne eines Gastspielortes auf die inhaltlich-künstlerische Umsetzung eines Stückes hin einzuschätzen. Es ist davon auszugehen, dass zum Zeitpunkt der Ankunft des darstellenden Personals am Veranstaltungsort das Bühnenbild in solcher Weise an die räumlichen Verhältnisse angepasst wurde, dass mit geringst möglichen Abweichungen vom Original der Aufführung in Esslingen gespielt werden kann. Diese außerordentliche Leistung an der Schnittstelle von künstlerischer und technisch-logistischer Arbeit stellt eine besondere Qualität der Landesbühnen dar, die unmittelbar mit den Herausforderungen des Abstechermodells zusammenhängt.

2. Auswirkung der internen Struktur des Hauses auf die künstlerische Zielsetzung

Im zweiten Teil meiner Arbeit soll nun die Einflussnahme der internen Struktur des Hauses auf die künstlerische Zielsetzung dargestellt werden. Hierzu wird im ersten Teil der öffentliche Auftrag sowie die Funktion von Theatern in der Gesellschaft abgehandelt. Weiters soll das Auswerten von Theateraufführungen als Kunstwerke analysiert werden als auch einige Möglichkeiten generell Publikumsbedürfnisse einzuschätzen, angeführt werden. Im nachfolgenden Verlauf wird der konzeptionelle Ansatz der Leitung des Hauses sowie deren künstlerische Zielsetzung veranschaulicht. Zuletzt soll der künstlerischen Zielsetzung der Leitung das Abstechermodell als strukturelle Gegebenheit in seiner Wirkung auf die künstlerische Autonomie gegenübergestellt werden.

2.1. Über die Gewichtung zwischen öffentlichem Auftrag und künstlerischer Zielsetzung

2.1.1. Öffentlicher Auftrag eines Theaters

An dieser Stelle soll erörtert werden, was der öffentliche Auftrag eines Theaters ist beziehungsweise sein kann und welche Funktionen das Theater für unsere Gesellschaft in ihren unterschiedlichsten Bereichen hat. Im weiteren Verlauf soll die Frage beantwortet werden, in welcher Form Kunstwerke, speziell Theateraufführungen überhaupt bewertet werden können, als auch, wie ein Publikum eingeschätzt werden kann. Dazu habe ich insbesondere Jörn Propachs Dissertation „Methoden zur Spielplangestaltung öffentlicher Theater“⁶⁸ herangezogen, da es mir interessant erscheint, Ansätze aus dem Bereich der Wirtschaftsinformatik zur Auswertung künstlerischer Ergebnisse und zur Einschätzung verschiedenster Bedürfnisse des Publikums heranzuziehen. Denn jene Ansätze stellen einen signifikanten Gegensatz zum generellen Problem der undefinierbarkeit von Kunst dar. Durch die Betrachtung aus einer scheinbar gänzlich fachfremden Perspektive ergeben sich bei Propach sehr grundsätzliche Fragestellungen, die im Rahmen meiner Arbeit ebenfalls von großer Relevanz sind und außerdem subjektive Argumentationen der Kunstdefinition ausschließen. An dieser Stelle möchte ich klarstellen, dass diese Kriterien auf alle öffentlichen Theater, von denen die Landestheater nur ein geringer Teil sind, appliziert werden können. Auf die Landesbühne(n) soll am Schluss des Kapitels eingegangen werden.

⁶⁸ Propach (2002).

An erster Stelle der Ziele eines öffentlichen Theaters stünde die Kunst, meint Jörn Propach⁶⁹ und diese sei:

„die schöpferisch gestaltende Umsetzung innerer und äußerer Erfahrungsinhalte in ein diese transzendierendes Werk, das vom Betrachter als ästhetischer Wert empfunden wird [...].“⁷⁰

Er behauptet, dass ein Theater, welches die Kunst nicht ausreichend berücksichtige, seinen Zweck verfehlen würde, dass allerdings die Kunst nicht der einzige Auftrag eines Theaters sein könne, sondern auch wirtschaftliche und soziale Aspekte berücksichtigt werden müssten:

„Es gibt außerdem soziale und ökonomische Wirkungen der Kultur. Kultur wird zwar nicht gemacht wegen dieser Wirkungen, sie wird aber unterstützt um dieser Wirkungen willen.“⁷¹

Der öffentlichen Auftrag ließe sich, so Propach⁷² in vier Teilgebiete aufteilen: ein Theater habe sowohl einen bildungspolitischen, einen sozialpolitischen und einen wirtschaftspolitischen Auftrag zu erfüllen als auch den Imageaspekt zu beachten. Im bildungspolitischen Auftrag ginge es um die Vermittlung von Wissen und Werten, den sozialpolitischen Auftrag eines Theaters könne man am Ausmaß der Sozialkritik sowie dem aktuellen Bezug messen und den wirtschaftspolitischen Auftrag am Zuspruch der ZuschauerInnen und am Auftragsvolumen der regionalen Wirtschaft. Der Imageaspekt wiederum setze sich zusammen aus der Beteiligung renommierter KünstlerInnen, der überregionalen Medienpräsenz und dem überregionalen Publikumszuspruch.

2.1.1.1. Funktionen des Theaters in der Gesellschaft

Durch die hohen staatlichen Subventionen, die den Unterhalt öffentlicher Theater erst ermöglichen, seien diese an einen öffentlichen Auftrag gebunden, der in einigen Bereichen Richtlinien beziehungsweise „Zielsetzungen“⁷³ vorschreibe. Dadurch könnten die Träger der Theater Einfluss auf diese nehmen, beschreibt Propach.⁷⁴ Das Theater sei außerdem geeignet, gesellschaftliche Entwicklungen vorauszuahnen und öffentliche Diskussionen darauf zu lenken, indem Themen auf der Bühne 'repräsentativ' reflektiert werden können. Dabei sei es der Wissenschaft gegenüber im

⁶⁹ Vergl.: Propach (2002), S. 18.

⁷⁰ Ohne Verfasser: Kunst. 1995, S. 189. Nach: Propach (2002), S. 18.

⁷¹ Fabel, M.: Controlling. 1998, S. 121. Nach: Propach (2002), S. 19.

⁷² Vergl.: Propach (2002), S. 48, 49.

⁷³ Vergl.: Ebda. S. 19.

⁷⁴ Vergl.: Ebda. S. 19.

klaren Vorteil, da es keine gesicherten Erkenntnisse vorweisen müsse.⁷⁵ Im weiteren Verlauf ist bei Propach nachzulesen, dass Theater die Funktion von „Kritik und Konstruktion“⁷⁶ habe:

„Mit dem Wort 'Kritik' wird dem Theater der Rang einer 'moralischen Anstalt' eingeräumt, die berechtigt ist, das Wort in Diskussionen um Werte innerhalb einer Gesellschaft zu ergreifen.“⁷⁷

„Theater soll dabei aber nicht als Bildungstheater traditioneller Prägung verstanden werden, als ein Theater der kritiklosen Übernahme tradierter sittlicher oder moralischer Werte oder Verhaltensweisen, sondern als eine Stätte kulturellen und sozialen Lernens im Sinne emanzipatorischer Weiterbildung, als Ort, der Widersprüche bewusst machen und Ursachen aufdecken kann.“⁷⁸

„Mit dem Wort 'Konstruktion' schließlich wird dem Theater die Fähigkeit zugesprochen, Utopien und Gesellschaftsentwürfe zu erschaffen und damit für die Umgestaltung der Gesellschaft nicht nur den auslösenden Impuls auszusenden, sondern auch von sich aus daran mitzuwirken.“⁷⁹

Ob das Theater allerdings die Funktion der 'moralischen Anstalt' nach Schiller inne hält, oder der Wert eines Kunstwerkes gar ausschließlich von dessen gesellschaftsverändernder Relevanz (nach Brecht und Piscator) abhängig ist, sei zur heutigen Zeit sehr in Frage zu stellen, denn zu dieser Funktion des Theaters sei kritisch anzumerken:

„Dass Theater durch den Empfang von hohen staatlichen Subventionen und die häufig politisch motivierte Besetzung von Intendantenstellen zu stark mit dem System verwoben ist, um unabhängig und kritisch zu sein.“⁸⁰

Einen weiteren interessanten gesellschaftlichen Aspekt, nämlich den der „Kompensationsfunktion“⁸¹ des Theaters, zeigt Propach durch ein Zitat von J.H. Fuchs auf, welcher behauptet, dass Massenkommunikationsmittel und kommerzielle Freizeitangebote nicht ausreichend seien, um das Bedürfnis der zunehmend anonym werdenden Gesellschaft nach kollektiven Erlebnissen

⁷⁵ Vergl.: Propach (2002), S. 26.

⁷⁶ Vergl.: Fabel, M.: Controlling. 1999, S. 126. Nach: Propach (2002), S. 27.

⁷⁷ Fabel, M.: Controlling. 1999, S. 126. Nach: Propach (2002), S. 27.

⁷⁸ Harth, H.-A.: Publikum. 1982, S. 40 und Hoffmann, H.: Kultur. 1979, S.45 – 46. Nach: Propach (2002), S. 27.

⁷⁹ Fuchs, H.J.: Theater. 1988, S.48. Nach: Propach (2002), S. 27.

⁸⁰ Vergl.: Lehmann, H.T., Schulz, G.: Kunst. 1983, S.437 – 438. Nach: Propach (2002), S. 27.

⁸¹ Vergl.: Fuchs, H.J.: Theater. 1988, S.51 – 52. Nach: Propach (2002), S. 26

und Kommunikation auszufüllen.

„Theater dient [...] der Befriedigung der Gesellschaft als Ersatz für Alltagsdefizite und damit zur Gesellschaftsstabilisierung durch Bewahrung der vorherrschenden Wert-haltungen. [...] Der Staat erschöpft sich daher nicht nur in der materiellen Vorsorge, sondern fördert unter anderem auch das Theater, damit die Künstler Situationen der Freude, der Anspannung oder des Leids 'künstlich' schaffen, die zur Kompensation der in der Massengesellschaft entstandenen privaten Defizite geeignet sind.“⁸²

Ein wirtschaftspolitisches Ziel, welches durch Theater umsetzbar sei, ist die Betreuung von Strukturpolitik durch Stadt oder Land, so Propach, denn ein öffentliches Theater könne zum repräsentativen Charakter einer Stadt oder einer Region beitragen und damit TouristInnen anziehen. Davon könnten wiederum andere Wirtschaftszweige wie Hotels, Pensionen, Gastronomiebetriebe etc. profitieren. Daher mache es beispielsweise auch für Bundesländer Sinn, strukturschwache Regionen beim Unterhalt eines Theaters zu unterstützen.⁸³ Von einem kritischeren Standpunkt aus kann man dies allerdings auch andersherum betrachten, insofern nämlich als Kunst und Kultur von sich aus keine wirtschaftspolitische Zielsetzung hat und Theater demnach zum Dienstleister von Wirtschaftszweigen degradiert wird.

Ein weiteres Ziel der Träger sei es, der Bevölkerung Kunst durch Theater in seiner kultur- und sozialpolitischen Funktion zugänglich zu machen und zwar durch die ständige Auseinandersetzung mit künstlerischen Formen und Inhalten.⁸⁴ Das Theater nehme Risiken auf sich, welche andere Medien nicht eingehen wollten. Dies äußere sich auch insofern, als es sich der Ausbildung und Förderung von künstlerischem Nachwuchs und dem damit zusammenhängenden Experimentieren mit neuartigen Formen und Mitteln annehme, welche, wenn sie sich als wirksam erwiesen in andere Bereiche der künstlerischen Tätigkeit, zum Beispiel der Filmindustrie, übernommen werden könnten.⁸⁵ In diesem Sinne sei das Theater Innovationsmotor und dazu geeignet das Publikum in seiner Kreativität anzuregen.⁸⁶ Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Formen und Zugängen zu Stoffen und Inszenierungen für ZuschauerInnen, als auch eine entsprechende Anpassung an diese, ermögliche es einem Theater, auf längere Sicht hin betrachtet, seinem Publikum auch sozialkritische oder anders herausfordernde Stoffe zumuten zu können.⁸⁷

⁸² Fuchs, H.J.: Theater. 1988, S. 51 – 52, vergleiche auch Fabel, M.: Controlling. 1999, S. 125 für eine ähnliche Darstellung. Nach: Propach (2002), S. 26.

⁸³ Vergl.: Propach (2002), S. 24.

⁸⁴ Vergl.: Ebda. S. 24.

⁸⁵ Vergl.: Ebda. S. 25

⁸⁶ Vergl.: Ebda. S. 25.

⁸⁷ Vergl.: Ebda. S. 25.

Neben den Schulen liefere auch das Theater einen durchaus nennenswerten Beitrag zur kulturellen Bildung und Entwicklung der Bevölkerung, so Propach, es habe somit eine wichtige pädagogische Funktion. Vor allem jungen Menschen könne man durch das Theater Alternativen zu beispielsweise antisozialen Impulsen aufzeigen und sie möglicherweise bis zu einem gewissen Grad von Beängstigungen und Frustrationen befreien, um ihre Position in der Gesellschaft zu stabilisieren:

“Verbesserte Selbsterkenntnis, gesteigertes Selbstbewusstsein, vergrößertes soziales Verstehen, das Verständnis und Rücksichtnahme fördern soll, und größeres soziales Engagement seien Wirkungen dieser Bildung.“⁸⁸

2.1.2. Bewertung und Auswertung von Theateraufführungen als Kunstwerke

Kunst ist schwer zu definieren und genauso schwer zu bewerten. Jedes Kunstwerk habe allerdings seine Merkmale und seine eigene Wirkung auf den/die BetrachterIn und durch diese Indikatoren sei es nach Jörn Propach⁸⁹ möglich, ein Kunstwerk sowohl auf direktem als auch auf indirektem Weg zu bewerten.

Die Kriterien für die direkte Bewertung seien Intention und Mittel der TheatermacherInnen sowie die daraus resultierende Plausibilität. Tatsächlich ist ein Großteil der künstlerischen Qualität sowohl von der Gesamtkomposition als auch der Vielfalt der Mittel abhängig. Im Moment der Aufführung würden, so Propach, aufgrund ihres Live-Charakters Licht, Klang, Körperlichkeit und Raum als auch Stimmtart, Sprechweise, Lautstärke und Tempo sowie die räumliche Disposition des Textmaterials gleichzeitig zusammenwirken.

Die indirekte Bewertung beruhe, laut Propach, auf der Wirkung des Kunstwerks auf Außenstehende, wobei man meiner Ansicht nach in diesem Zusammenhang durchaus von Indizien sprechen könnte, welche auf Qualität hinweisen. Die Wirkung eines Theaterabends ließe sich so Propach, beispielsweise an der Anzahl der ZuschauerInnen und der Bewertung durch Kritiken, insbesondere von überregionalen Zeitungen, messen. Außerdem sei das Erringen von Preisen und Auszeichnungen, beispielsweise auf Theatertreffen, ein Qualitätsmerkmal. Ebenso trügen die Anzahl der Einladungen zu Gastspielen und Festivals sowie das Renommé bestimmter KünstlerInnen, die das Theater für ein Stück gewinnen konnte zu einer indirekten Bewertung eines Theaterstückes bei.

⁸⁸ Harth, H. - A.: Publikum. 1982, S. 41. Nach: Propach (2002), S. 26.

⁸⁹ Vergl.: Propach (2002), S. 45.

Den Gehalt der Kunst könne man weiters auch daran messen, ob ein Kunstwerk als förderungswürdig betrachtet werde, meint Propach.⁹⁰ Es seien solche Inszenierungen förderungswürdig, welche, aufgrund ihrer Komplexität oder durch neuartige Darstellungsformen, schwer zugänglich seien, wie auch solche, die durch ihren non-affirmativen Charakter die/den EinzelneN, wie auch die Gesellschaft, in Frage stellen. Denn diese würden Impulse zur gesellschaftlichen Innovation geben, indem sie die Realitätswahrnehmung, sowie die Kritik- und Entscheidungsfähigkeit der ZuschauerInnen erhöhen.⁹¹ Letztere, meint Propach, könnten durchaus publikumswirksam aufbereitet sein. Damit gibt dieser eine sehr einfache aber überzeugende Definition für die Bewertung kultureller Äußerung im staatlich subventionierten Bereich vor, ohne dabei auf persönliche Wertungen zurückzugreifen.

2.1.2.1. Qualitätsmerkmale

Es ist wichtig das Zusammenwirken der einzelnen Teilbereiche des Gesamtproduktes bewusst wahrzunehmen, denn eine Inszenierung lässt sich am besten anhand ihrer unterschiedlichen Qualitätsmerkmale bewerten. Die Qualität einer Inszenierung kann demzufolge sowohl anhand ihrer inszenatorischen Kraft, auf Grund des Könnens der SchauspielerInnen, anhand der Dramaturgie sowie in Bezug auf die Stimmigkeit von auditiven oder visuellen Mitteln ausgewertet werden.

Laut Propach sei die inszenatorische Qualität festzumachen an der Rollenkonfiguration und ihrer Besetzung sowie an der erstellten Textfassung, dem Zusammenspiel und Timing, der Raumaufteilung und der Interaktion zwischen den DarstellerInnen. Die schauspielerische Qualität definiere sich über die Erfüllung der Rolle und löse sich dann ein, wenn die Mittel der Sprache, des Ausdrucksvermögens, der Körperlichkeit, sowie der Mimik und Gestik stimmig seien. Was 'stimmig' ist, hängt von einem Zusammenspiel aus kulturellen Konventionen, der kreativen Auseinandersetzung mit diesen und der Qualität von deren technischer Umsetzung ab. Wie Propach richtig feststellt lässt sich die dramaturgische Qualität anhand der Textauswahl sowie deren Bearbeitung, als auch der Programm- und Spielplangestaltung definieren, während die auditive und visuelle Qualität sich durch die Ausstattung, also das Bühnenbild, das Kostüm, die Maske und die Requisiten sowie den Ton- und Videoeinsatz kennzeichnet.

Insgesamt sei auch die möglichst große Vielfalt eines Spielplans und der konzeptionelle Schwerpunkt, den sich die Intendanz für die Spielzeit oder aber auch für die Zeit ihrer Leitung setzt, für die Prägung und in der Konsequenz für die Bewertung eines künstlerischen Profils

⁹⁰ Vergl.: Propach (2002), S. 47.

⁹¹ Vergl.: Marcuse, H.: Charakter. 1965, S.56 – 101, zitiert nach Solf, G.: Theatersubvention. 1993, S. 127. Nach: Propach (2002), S. 47.

verantwortlich. Durch Spezialisierungen auf bestimmte Stücktypen oder -inhalte, Ausdrucks- und Darstellungsformen könnten demzufolge künstlerische Ansprüche und Ansätze ersichtlich werden und es ermöglichen, die Qualität eines Kunstwerkes oder einer Bühne zu bewerten.

2.1.2.2. Publikumsbedürfnisse

Um das Ideal der Kundenorientierung zu erreichen meint Propach⁹², müsse man die Bedürfnisse des Publikums genau kennen. Das Publikum sei aber keine homogene Masse, sondern bestehe aus Personen verschiedenster Bevölkerungsschichten, die mit höchst unterschiedlichen Motiven ins Theater gingen. Aus diesem Grunde sei eine differenzierte Betrachtungsweise von Nöten.

Man könne meint Propach, der sich hier auf J. Eckardt und I. Horn⁹³ bezieht, das Publikum in vier Gruppen unterteilen. Diese bestünden aus den kulturfernen ZuschauerInnen, den unterhaltungsorientierten ZuschauerInnen, dem/der GelegenheitsnutzerIn und dem Kernpublikum.⁹⁴ Voneinander abzugrenzen seien diese vier Gruppen durch ihre Bildungsstruktur, die jeweilige kulturelle Sozialisation, das jeweilige kulturelle Interesse und die Nutzung der kulturellen Angebote vor Ort. Außerdem sei darauf zu achten, nicht nur das derzeitige Publikum anhand dieser Merkmale zu analysieren, sondern die gesamte Bevölkerung miteinzuschließen, also auch potenzielle BesucherInnen.

„Eine Konzentration auf besonders leicht für das Theater zu gewinnende Menschen stünde im Widerspruch zum öffentlichen Versorgungsauftrag. Vielmehr muss die Theaterleistung für alle Segmente ausgewogen gestaltet werden, so dass für das gesamte potenzielle Publikum ein Anreiz besteht, das Theater zu besuchen.“⁹⁵

Auch die Theaterleistung selbst solle man differenziert betrachten meint Propach⁹⁶, diese bestünde erstens aus dem Leistungskern, also der Aufführung selbst, zweitens aus den Nebenleistungen und drittens aus den Zusatzleistungen eines Theaters.

Um den Leistungskern an die Bedürfnisse der ZuschauerInnen anzupassen, müssten von vornherein ansprechende Stücke ausgewählt und diese entsprechend aufbereitet werden. Diese Form der Anpassung bedeutet für die TheatermacherInnen eine nachfrageorientierte Vorausplanung des Spielplans. In diesem Bereich, so Propach, räume der/die Theaterschaffende seinem Publikum jedoch ungern Gestaltungsmacht ein, da der Einfluss auf die künstlerische Zielsetzung des Spielplans sehr hoch werden kann. Was die Nebenleistungen beträfe, sei eine Anpassung an die

⁹² Vergl.: Propach (2002), S. 49.

⁹³ Vergl.: Eckhardt, J., Horn, I.: Kultur. 1991, S.362. Nach: Propach (2002), S. 49.

⁹⁴ Vergl.: Ebda. S. 49

⁹⁵ Propach (2002), S. 50.

⁹⁶ Vergl.: Ebda. S. 51.

Bedürfnisse des Publikums für die KünstlerInnen eher unkritisch. Einflussfaktoren zur KundInnenzufriedenheit seien, so Propach, Informationsmaterial, Garderobe, Bewirtung, sanitäre Anlagen, Verkehrsanbindung, Programmheft, Spielplanbroschüre, Kartenvorverkauf, Sitze und Foyer.⁹⁷ In diesem Bereich seinem Publikum entgegenzukommen und ihm die Atmosphäre um eine Aufführung herum so angenehm wie möglich zu gestalten, ermögliche es einem Theater bestimmte BesucherInnenschichten stärker an sich zu binden. Unter Zusatzleistungen seien solche Leistungen zu verstehen, welche die Wirkung eines Theaterbesuchs unterstützten, jedoch nicht unbedingt notwendig wären. Dazu zählen Theaterführungen, Stückeinführungen, Probenbesuche, Matineen und Nachgespräche. Diese Form von Leistungen seien von besonders hoher Bedeutung, um Verständnisschwierigkeiten aus dem Weg räumen zu können und so Besuchbarrieren zu senken, außerdem seien sie generell für die Wechselbeziehung zwischen Publikum und KünstlerInnen förderlich.

2.1.3. Konzeptioneller Ansatz der WLB

Ich möchte nun darauf eingehen, wie die Leitung der *Württembergischen Landesbühne* versucht, die eigene künstlerische Zielsetzung mit der Erfüllung des öffentlichen Auftrags, welchen die Bühne gegenüber seinem Publikum und seinen Trägern einzulösen hat, zu vereinen. Insbesondere geht es mir darum, die Form des konkreten öffentlichen Auftrages der *Württembergischen Landesbühne* darzustellen.

2.1.3.1. Künstlerische Zielsetzung

Für Manuel Soubeyrand⁹⁸ ist das Theater ein Ort des Gefühlsaustausches und hat vor allem die Aufgabe, Geschichten von Menschen und menschlichen Beziehungen zu erzählen. Die Erwartung des Publikums resultiert seiner Meinung nach aus dem Interesse daran, wie andere Menschen die Welt empfinden und im Verlauf der Historie empfunden haben. In seiner Rolle als Intendant ist ihm das Verhältnis zum Publikum äußerst wichtig:

„Man muss den Menschen nie erzählen, wie die Welt ist, weil die kennen wir alle selber. Wir selber leben in der Welt und wir wissen, wie die Welt gestrickt ist, wo sie uns glücklich macht und wo sie uns krank macht. Was uns interessiert ist, wie andere Menschen zu anderen Zeiten das empfunden haben. Und aus diesen Geschichten, finde ich, können wir eine Kraftquelle, einen Lustgewinn haben,

⁹⁷ Vergl.: Propach (2002), S. 51.

⁹⁸ Vergl.: Mündliches Interview mit Soubeyrand, Manuel. Geführt am 15.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

unsere Gegenwart zu meistern.“⁹⁹

Aus seiner Position heraus möchte Soubeyrand¹⁰⁰ die Vielfalt von Theater für sein Haus einfangen. Er beschreibt das Theater gemeinsam mit der Oper und dem Ballett als eine der vielfältigsten Kunstformen, die es überhaupt gibt, diese Vielfalt solle sich nicht nur in den Stücken, sondern auch durch das Engagement verschiedener KünstlerInnen widerspiegeln, um zu zeigen wie breitgefächert das Theater sein kann. Soubeyrands Konzeptsetzung lautet folgendermaßen:

„Es geht um die Gleichzeitigkeit, in der man die verschiedenen Theaterästhetiken und Theaterformen darbringen kann. [...] Das bedeutet, dass wir schon bei der Auswahl der Stoffe in eine große Vielfalt kommen, aber auch in der Besetzung mit Regisseuren eher in die Breite gehen. Wir machen um die 20 bis 22 Produktionen pro Spielzeit. Ich hab immer das Arbeitsprinzip für mich 'definiert', dass ich sehr viele verschiedene Handschriften haben möchte [...].“¹⁰¹

2.1.3.2. Die Erfüllung des öffentlichen Auftrags

Während Soubeyrand den öffentlichen Auftrag der Landesbühne im Produzieren und Veranstalten sieht und den künstlerischen Erfolg des Theaters hauptsächlich als eine gelungene Beziehung zum Publikum wahrnimmt, stellt Verwaltungsdirektor Heinzelmann¹⁰² die allgemeinen Umstände in den Vordergrund. Er sieht den konzeptionellen Ansatz der Bühne im Bildungsauftrag.

Dies begründet Heinzelmann in der künstlerischen Breite, welche die Landesbühne im Unterschied zu einem Staatstheater oder einem Stadttheater in der Großstadt ausfüllen müsse, weil sie einen anderen, jeweils sehr unterschiedlichen Publikumsanspruch zu bedienen habe. Er ist der Meinung, dass Landesbühnen moderne (Kunst-)Formen und zeitgenössische AutorInnen präsentieren können und sollten und dies auch wichtig sei, allein schon um ein Ensemble interessiert zu halten, räumt jedoch ein, dass die Klassikerpflege im Vordergrund stünde.

„Der strukturelle Unterschied spiegelt sich zum Beispiel darin, dass wir hier in Esslingen die Zuschauer oftmals mit verschiedenen Stücken erreichen. Das heißt, die lernen auch zu gucken, machen Erfahrungen mit uns und tolerieren auch mal eine zeitgenössische, moderne Form, die sie vielleicht nicht ganz so verstehen, während auf Abstechern die Zuschauer unsere Arbeit in der Regel nur ein- oder zweimal sehen,

⁹⁹ Mündliches Interview mit Soubeyrand, Manuel. Geführt am 15.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

¹⁰⁰ Vergl.: Ebda.

¹⁰¹ Ebda.

¹⁰² Vergl.: Mündliches Interview mit Heinzelmann, Ulrich. Geführt am 16.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

weil die Gastspielorte ja auch andere Bühnen, vor allem Tourneetheater verpflichten, die das Boulevardelement bedienen und den Zuschauergeschmack prägen.“¹⁰³

Insofern sei also die Klassikerpflege eine Möglichkeit, vor allem die Jugendlichen und die SchülerInnen mit der Kunstform Theater bekannt zu machen, da diese dazu sonst keine Gelegenheit hätten und in diesem Zusammenhang spiele das Kinder- und Jugendtheater eine sehr wichtige Rolle. Die Unterhaltung sei, laut Heinzelmann, ebenfalls durchaus bedeutend, allerdings mache sich beim Publikum eine stark differierende Anspruchshaltung an das Unterhaltungstheater bemerkbar, da sich deren Erwartungen möglicherweise an dem Angebot einer Tourneebühne orientieren.

Der öffentliche Auftrag der *Württembergischen Landesbühne* lässt sich meiner Ansicht nach also sehr klar zu dem von Stadt- oder Staatstheatern abgrenzen, ganz besonderes Augenmerk gilt dem Bildungsauftrag in Verbindung mit dem Unterhaltungsaspekt, weil dieser gerade an Gastspielorten von großer Bedeutsamkeit ist.

Wirtschaftspolitisch betrachtet lässt sich feststellen, dass die Stadt Esslingen in jedem Fall durch ihr eigenes Theater, welches hier mit einem Stadttheater vergleichbar ist, für die BewohnerInnen an Attraktivität gewinnt und für diese einen Ausgleich zum relativ nahe gelegenen Staatstheater Stuttgart schaffen mag. Auch die schwach besiedelten Regionen Baden-Württembergs profitieren unbestreitbar vom Angebot der Landesbühne, allerdings gewinnen diese Gebiete meiner Meinung nach nicht an Attraktivität für die Wirtschaftszweige Gastronomie oder Tourismus aufgrund einer zu unregelmäßigen kulturellen Grundversorgung.

Sozialpolitisch gesehen ist es für die *Württembergische Landesbühne* verhältnismäßig schwer an ihr Publikum heranzukommen, da sie oft ein im Theaterblick wenig geübtes Publikum bedienen muss, vor allem an Gastspielorten. Die Landesbühne kann sich kritische und aktuelle Bezüge in Stücken nahezu ausschließlich in Esslingen selbst leisten und auch das nur in Form von ein bis zwei Stücken pro Jahr, die als 'Ausnahme' deklariert werden, eben weil das Esslinger Publikum sein Theater kennt und sich möglicherweise einen Theaterblick über die Jahre angeeignet hat, durch welchen ein Wille oder zumindest eine Bereitschaft Stücke, die eine sozialkritische Aufarbeitung in Form von aktuellen Bezügen bieten, anzunehmen gewährleistet ist.

¹⁰³ Mündliches Interview mit Heinzelmann, Ulrich. Geführt am 16.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

Durch die vergleichsweise niedrigen Subventionen, die die Landesbühne erhält, ist der Imageaspekt nicht von hoher Bedeutung, da sich die Bühne renommierte KünstlerInnen nicht leisten kann und darüber hinaus wahrscheinlich mit einem unverhältnismäßig kleinen Zugewinn an Publikumsanerkennung zu rechnen wäre. Dies ist allerdings ein wunder Punkt, was die Konkurrenz betrifft, da Tourneetheater eine hohe Gewichtung in den Imageaspekt legen und dadurch fähig sind, potentielle Gastspielorte abzuwerben.

2.2. Das Abstechermodell in seiner Wirkung auf die künstlerische Autonomie

Es ist im vorigen Kapitel festgestellt worden, dass die Leitung der Landesbühne die Gastspieltätigkeit des Hauses von vornherein in ihrer Spielplandisposition beachten muss. Im folgenden soll erörtert werden, warum unabhängig vom künstlerischen Gehalt des Spielplans der Verkauf des haus-eigenen Angebots an die Gastspielorte mitunter sehr schwierig ist. Anschließend wird die Veränderung der Abonnementstruktur durch die Leitung als Versuch diesem Problem zumindest teilweise aus dem Weg zu gehen veranschaulicht. In dem der Fokus im Spielplan mithilfe einer neuen Abonnementstruktur auf Esslingen gesetzt wurde, erhielt die Bühne nämlich einen gewissen 'Stadttheatercharakter', durch welchen einerseits mehr künstlerische Freiheit in der inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Stücken ermöglicht wurde, andererseits seitdem mit einer Strukturveränderung innerhalb des Ensembles vorlieb genommen werden muss, welche die KünstlerInnen in ihrem Schaffensprozess mitunter nachhaltig einschränkt. Nachdem die Vor- und Nachteile dieser strukturellen Veränderung dargestellt worden sind, werden am Ende die Auswirkungen der Gastspieltätigkeit im Spezifischen auf die technischen Abteilungen, auf die Regiekonzeption und auf die DarstellerInnen dargestellt.

2.2.1. Verkauf von Stücken an Gastspielorte

Problematisch am Verkauf der Stücke sei, dass an vielen Orten nicht die Gunst des Publikums entscheide, was geboten werde, sondern einE KulturreferentIn meint Verwaltungsdirektor Heinzelmann.¹⁰⁴ Viele der VeranstalterInnen stünden im Grunde genau wie die Theater unter einem sehr hohen Druck, da sie die Zuschüsse, die sie für ihr Programm erhalten, vor dem Gemeinderat legitimieren müssten. So hätten die VeranstalterInnen einerseits wenig Freiraum in der Auswahl ihres Kulturprogrammes und andererseits gebe es für die Theaterstücke der *Württembergischen Landesbühne* als Kulturprogramm der Kleinstädte eine hohe Konkurrenz durch andere Anbieter, beispielsweise durch Stückangebote von Tournee-Theatern. Zudem, so

¹⁰⁴ Vergl.: Mündliches Interview mit Heinzelmann, Ulrich. Geführt am 16.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

Heinzelmann, hätten die VeranstalterInnen nicht unbedingt ein kulturpolitisches Konzept, sondern achteten vielmehr zugunsten ihres eigenen Erfolges darauf, wie die Veranstaltungen, die von ihnen aufs Programm gesetzt wurden dem Publikum gefallen.

Einen weiteren erheblichen Nachteil, für den Verkauf von Stücken an Gastspielorten sieht Heinzelmann¹⁰⁵ in einem Strukturwandel der letzten 20 Jahre, der sich insofern niederschlägt, als städtische Hallen, insbesondere wenn sie neu gebaut wurden in GmbHs umgewidmet wurden. Deren Leitung werde nun anstelle der KulturreferentInnen von ManagerInnen übernommen, welche einen bestimmten Etat zur Verfügung gestellt bekommen, um einer Stadt ihr kulturelles Angebot zusammenzustellen. Der Unterschied zwischen ManagerInnen und KulturreferentInnen sei, so Heinzelmann¹⁰⁶, dass Erstere vor allem dafür qualifiziert sind, Veranstaltungen und Vermietungen zu organisieren, sich aber den Kulturauftrag, der mit dem jeweiligen Programm erfüllt werden sollte, des Öfteren nicht zu Genüge vergegenwärtigen. Je größer diese GmbHs seien, in denen Veranstaltungen gegen Entgelt stattfinden, umso weniger suche man die jeweiligen Aufführungen auf hochwertige Qualität hin aus. Es komme vor, so Heinzelmann¹⁰⁷, dass sich solche VeranstalterInnen dazu entscheiden lieber Stücke von Tourneetheatern einzukaufen, da diese ihr Angebot generell kommerzieller ausrichten würden.

Intendant Soubeyrand spricht von einer „Schieflage“¹⁰⁸, welche sich nicht direkt, jedoch indirekt sehr wohl äußere:

„ [...] wir sind die einzige Form, die [...] sehr stark wirtschaftlich denken und handeln muss, weil wir laut Satzung die Pflicht haben in einer Fläche Theater zu spielen, die Fläche aber nicht die Pflicht hat die Stücke von uns zu kaufen [...] so habe ich gesagt: 'Kann man nicht irgendwann mal ein Gesetz machen, dass [...] Gelder, die die Kommunen ja auch vom Land bekommen [...], auch für kulturelle Einrichtungen des Landes verwendet werden müssen?'.“¹⁰⁹

Soubeyrand¹¹⁰ nennt zudem Beispiele von Orten, welche nur 30 km Luftlinie von Esslingen entfernt liegen und dennoch Stücke von Tourneetheatern aus anderen Bundesländern um mehr Geld eingekauft hätten – ohne dass jene Stücke vorher angesehen wurden, und obwohl die Landesbühne dieselben Stoffe am Spielplan gehabt habe.

¹⁰⁵ Vergl.: Mündliches Interview mit Heinzelmann, Ulrich. Geführt am 16.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

¹⁰⁶ Vergl.: Ebda.

¹⁰⁷ Vergl.: Ebda.

¹⁰⁸ Vergl.: Mündliches Interview mit Soubeyrand, Manuel. Geführt am 15.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

¹⁰⁹ Ebda.

¹¹⁰ Vergl.: Ebda.

Ein erheblicher Vorteil von Tourneetheatern ist nämlich, dass sie über 'Lockvögel' wie beispielsweise Fernsehstars verfügen. Durch diese Publikumsmagneten bringen sie ihre Stücke, selbst wenn sie teurer sind, oft leichter an als Landesbühnen. Dies verdeutlicht manche Schwierigkeiten des Verkaufs.

Die Nähe zu den Orten sei auch dann nachteilhaft, so Soubeyrand, wenn deren VeranstalterInnen der Meinung seien, ihr Publikum könne in Esslingen ein Abonnement haben und aus diesem Grund lieber Stücke von anderen Theatern kauft. Auch dass ein und dasselbe Stück in einem Nachbarort zur selben Zeit gespielt werde wie in Esslingen, sei nicht unbedingt ein Einzelfall in Baden-Württemberg. Das ergebe sich daraus, dass Stadthallen oder GmbHs ihre Spielpläne nicht auf jene der Landesbühnen abstimmen müssen. Im Endeffekt meint Soubeyrand, solle sich die *Württembergische Landesbühne* zum einen in der Stadt Esslingen als Stadttheater positionieren, während sie nach außen hin extrem strategisch handeln müsse.

2.2.2. Strukturveränderungen

Die grobe Struktur der *WLB* habe er, so Soubeyrand¹¹¹, einfach von seinem Vorgänger Peter Dolder übernommen. Er sei der Meinung, dass der Auftrag dieser Landesbühne, in ganz Baden-Württemberg zu spielen, ohnehin eine sehr starke Struktur vorgebe, der man nachkommen müsse. Vorgefunden habe er:

„Eine sehr starke Abonnementstruktur, die abgesehen davon, dass sie in Baden-Württemberg einfach dazu gehört, auch hinsichtlich der *WLB* als Wirtschaftsunternehmen, ein Pflichtprogramm ist und überdies gut funktioniert hat.“¹¹²

Die Abonnementstruktur hat Soubeyrand dennoch insofern verändert, als er beschloss, die Stücke durch das Abonnement möglichst lange in die Spielzeit hinein zu „strecken“¹¹³, um vor allem auch den SchauspielerInnen zu ermöglichen, ihre Rollen länger zu spielen als insgesamt nur fünf Wochen. Im Unterschied dazu habe Dolder, um alle Gastspieltermine gut wahrnehmen zu können, das Abonnement am Sitzort so schnell wie möglich 'abgerollt'. So sei es diesem möglich gewesen, ein großes Stück, welches beispielsweise Teil des Schauspielhausabonnements war, innerhalb von fünf Wochen in Esslingen abzuspielen und es einen Monat später für Gastspiele freizumelden.

¹¹¹ Vergl.: Mündliches Interview mit Soubeyrand, Manuel. Geführt am 15.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

¹¹² Ebda.

¹¹³ Vergl.: Ebda.

Seit der Intendanz von Soubeyrand sind die jeweiligen Stücke ungefähr zwei bis vier Monate auf dem Spielplan zu finden. Dies habe auch den Vorteil, dass die Stücke, gerade in Esslingen selbst, länger präsent seien und der „Herumsprechfaktor“¹¹⁴ den Freiverkauf ankurbeln würde meint Soubeyrand, außerdem käme „der Spielplan etwas flüssiger daher“¹¹⁵.

Der Verkauf von Abonnements an Gastspielorten fällt nicht in den Zuständigkeitsbereich der Landesbühne. Während die Abonnements in Esslingen schon seit Soubeyrands Vorgänger Dolder konstant zugenommen hätten, schätzt Heinzelmann den Verkauf an Gastspielorten als deutlich geringer ein. Von einigen Schwankungen abgesehen habe man in Esslingen jedes Jahr zulegen können, womit das Potential der Abonnements gut ausgereizt sei, so Heinzelmann.¹¹⁶ Als besonders gut verkauft hebt er weiters das Nachmittagsabo für SeniorInnen, das von Soubeyrand neu eingeführte Sonntagnachmittagsabo und das Kinder- und Jugendabo hervor.

2.2.2.1. Schienenaufteilung des Ensembles

Die „Streckung des Abos“¹¹⁷ brachte eine andere Strukturveränderung mit sich, die sich vor allem aus organisatorischen Gründen ergab, denn es entstand das Problem, dass die jeweiligen Stücke, aufgrund der zu geringen Größe des Ensembles und dessen durchgängiger Bindung an den Hausspielplan, im Gastspielbereich nicht mehr frei verfügbar gewesen seien so Soubeyrand. Doch er wusste eine Lösung:

„Wir haben eine eigenständige Kinder- und Jugendtheatersparte wiedereingeführt, die war vorher integriert. Und wir haben das Ensemble des Abendspielplans in eine A und eine B Schiene geteilt und damit auch die Stücke den jeweiligen Schienen zugeordnet, die mischen sich nicht.“¹¹⁸

Im Interview mit Verwaltungsdirektor Heinzelmann¹¹⁹ stellt dieser die Schienenaufteilung des Ensembles als Mittel zugunsten einer Disposition dar, die gleichzeitig Gastspiele verkaufen kann ohne den Abonnementbetrieb in Esslingen gefährden zu müssen.

„Das war ein tolles Entgegenkommen von Soubeyrand, der ja seine künstlerische Freiheit absolut eingeschränkt hat. [...] Das ist im Grunde eine Problematik, die wir im

¹¹⁴ Vergl.: Mündliches Interview mit Soubeyrand, Manuel. Geführt am 15.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

¹¹⁵ Vergl.: Ebda.

¹¹⁶ Vergl.: Mündliches Interview mit Heinzelmann, Ulrich. Geführt am 16.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

¹¹⁷ Vergl.: Mündliches Interview mit Soubeyrand, Manuel. Geführt am 15.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

¹¹⁸ Ebda.

¹¹⁹ Vergl.: Mündliches Interview mit Heinzelmann, Ulrich. Geführt am 16.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

Stadttheater nie haben, die auf einer Landesbühne aber natürlich existentiell ist.“¹²⁰

Die Schienenaufteilung hat zur Folge, dass sowohl SchauspielerInnen als auch ein Großteil des den jeweiligen Produktionen zugeordneten, nicht darstellenden künstlerischen Personals eine Spielzeit lang nur mit einem Teil des Ensembles zu tun haben. Die 'große Schiene' (A-Schiene) des Ensembles besteht zumeist aus ungefähr 12 SchauspielerInnen, während die 'kleine' Schiene (B-Schiene) nur aus fünf bis sechs SchauspielerInnen besteht. Ein Nachteil ist, dass die SchauspielerInnen in immer wieder ähnlichen Konstellationen zu sehen sind, obwohl Soubeyrand erstens darauf achtet, fast jedem/r SchauspielerIn pro Saison eine Protagonistenrolle zukommen zu lassen und zweitens die Schienen nach jeder Saison neu mischt. Auch RegisseurInnen sind in ihrer Freiheit, was die Besetzung betrifft, oftmals sehr eingeschränkt. Es kommt vor, dass die gegenseitige Idealbesetzung in der anderen Schiene ist und so muss die Regie um Fehlbesetzungen zu vermeiden bereit sein die Rollenkonzeption von vornherein an die verfügbaren SchauspielerInnen anzupassen. Außerdem nimmt die Schienenaufteilung auf die Probensituation nachfolgender Produktionen erheblichen Einfluss. Es kommt vorrangig aufgrund von Ruhezeiten der SchauspielerInnen durch die Gastspiele vor, dass über einen langen Zeitraum hinweg mit Einzel- oder Zweierproben vorlieb genommen werden muss, was die Zusammenfügung einer Inszenierung mit beispielsweise 12 SchauspielerInnen erheblich erschweren kann.

Ein Vorteil dieser Aufteilung kann sein, dass sich einerseits für die Regie neue Bezüge eröffnen und die SchauspielerInnen andererseits ihre darstellerischen Möglichkeiten zu erweitern lernen, in dem sie etwas spielen müssen, was nicht ihrem 'Rollentypus' entspricht. Für den kleineren Teil des Ensembles kann es zudem durchaus angenehm sein, sich innerhalb eines intimen Rahmens von höchstens sechs SchauspielerInnen ausprobieren zu können, zumal diese Schiene meist auch weniger Gastspiele zu bewältigen hat. Zum Beispiel haben gerade moderne Stücke oft eine kleinere Besetzung als Klassiker. Und da Erstere an Gastspielorten nicht gar so gut verkauft werden, konzentrieren sich die Aufführungen häufig auf Esslingen. Da die Schienen jede Spielzeit neu gemischt werden, kann man von einer einigermaßen gerechten Aufteilung des Ensembles ausgehen.

¹²⁰ Vergl.: Mündliches Interview mit Heinzemann, Ulrich. Geführt am 16.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

2.2.3. Auswirkungen der Gastspieltätigkeit auf das Personal

2.2.3.1. Auswirkungen auf die technischen Abteilungen

Die größten Probleme bei auswärtigen Vorstellungen hat die Technik mit den unterschiedlichen Größen und Breiten der Bühnen, sowie mit deren Ausstattung. An vielen Orten sind die Bühnen nicht mit Zugstangen ausgestattet, wodurch die Beleuchtung oft eingeschränkt ist. Auch die Verhältnisse für die Tonabteilung können sehr unterschiedlich sein. Manchmal existieren für beide Bereiche alle benötigten Anlagen, hin und wieder muss jedoch alles mitgebracht werden. Die Abteilungen des Kostüms, der Maske und der Requisite haben des Öfteren hinter der Bühne zu wenig Platz, um schnelle Umzüge oder Anreicherungen von Requisiten sowie den Einsatz von Nebel oder Schnee ohne Abstriche bewerkstelligen zu können. Auch die Garderobenverhältnisse für das gesamte Team sind sehr unterschiedlich. Damit in dem Moment der Ankunft des künstlerischen Teams nicht alles im Chaos endet, bedarf es einer guten Vorbereitung von Seiten der Technik und eine klare und spontane Organisationsbereitschaft der Inspizienz.

Falls es nicht möglich ist die Bühne originalgetreu aufzubauen, fährt der/die InspizientIn mit der technischen Gruppe zum Aufbau mit und klärt vor Ort gemeinsam mit dem/der BühnenmeisterIn etwaige Schwierigkeiten ab. Ist dem/der BühnenmeisterIn die Bühne eines Ortes nicht bekannt, fährt er einen Tag zuvor hin und überprüft die Bühne auf die Möglichkeiten von Obermaschinerie und Untermaschinerie, um die Verhältnisse zu klären und die Gegebenheiten einschätzen zu können. Vorbühnen und das Einhängen eines Plafonds sind bei der Technischen Leitung grundsätzlich unbeliebt und daher für BühnenbildnerInnen schwer durchzusetzen, da es an den wenigsten auswärtigen Bühnen möglich ist, dies zu rekonstruieren. Denn auch der technischen Abteilung ist es ein großes Anliegen die Prämisse der Gastspiele nämlich der künstlerischen Intention des Regieteam so treu wie möglich zu bleiben, erfüllen zu können.

2.2.3.2. Auswirkungen auf die Regiekonzeption

Abgesehen davon, wie ein Stück verkauft wird und welche Bedingungen das Abstechermodell für die Konzeption der Bühne mit sich bringt, muss schon die künstlerische Leitung der Bühne bereits in der frühen Vorausplanung erwägen, ob ein Stück durch die Einschränkungen, welche die Schienenaufteilung mit sich bringt, überhaupt spielbar ist. Denn anders als am Stadttheater, wo herkömmlicherweise ein Ensemble von ungefähr 25 Personen zur Verfügung steht, besteht bei den Stückbesetzungen der *Württembergischen Landesbühne* wenig Spielraum und demzufolge Auswahlmöglichkeit.

Die Kapazität des Ensembles ist mit höchstens 12 bis 14 SchauspielerInnen für eine Produktion ausgereizt. Das erfordert, insbesondere bei Klassikern, klare Fassungen seitens der Regie oder zumindest deren Akzeptanz sowie die Bereitschaft Rollenbesetzungen von vornherein an die Größe der jeweiligen Schiene anzupassen.¹²¹

2.2.3.3. Auswirkungen auf die DarstellerInnen

Auch für die Arbeit der SchauspielerInnen haben unterschiedliche Bühnengrößen und räumliche Gegebenheiten Folgen. Auftritte und Wege können sich verändern, Umzüge hinter der Bühne müssen angepasst werden, denn manchmal sind die Wege zu weit für die kurze Zeit, in der ein Umzug stattfinden muss und manchmal ist überhaupt kein Platz dafür. Die DarstellerInnen müssen sich außerdem auf unterschiedliche Licht- und Tonverhältnisse einstellen. Bei einem Ensemble von 10 SchauspielerInnen kann es sein, dass entweder nicht alle gleichzeitig auf die Bühne passen oder zumindest die Bewegungsfreiheit jedes/r einzelnen sehr eingeschränkt ist.

Neben der direkten Kommunikation mit den VeranstalterInnen beziehungsweise mit den Verantwortlichen vor Ort ist es die Regieassistenz, welche gleichzeitig mit der Abendspielleitung betraut ist und in Zusammenarbeit mit der Inspizienz die Verantwortung vor Ort trägt. Wenn Szenen, Auftritte und das Geschehen hinter der Bühne aufgrund von räumlichen Gegebenheiten verändert werden müssen, treffen sie die entsprechenden Entscheidungen. Dafür gibt es ein- einhalb bis zwei Stunden vor der Aufführung sogenannte 'Begehproben', die der/die RegieassistentIn leitet, um mit den SchauspielerInnen Änderungen abzusprechen. Außerdem muss er/sie diese ebenso an die Gewerke weiter kommunizieren, da es sonst zu Zwischenfällen während der Vorstellung kommen kann. Für die Begehproben ist wenig Zeit, weil die SchauspielerInnen sich zeitgleich in der Maske befinden und es daher logistisch schwierig sein kann, alle Beteiligten zur selben Zeit an einem Ort zu versammeln.

Für das reibungslose Gelingen eines 'Abstechers' ist daher eine hohe Bereitschaft zu gutem Willen und eigenem Mitdenken von jedem Beteiligten erforderlich. Ein Vorteil von Gastspielen ist aber, dass viele Aufführungen an den Gastspielorten an Frische und Lebendigkeit gewinnen, da sich für die DarstellerInnen des Öfteren neue Situationen auf der Bühne ergeben, auf die spontan reagiert werden muss. Derartige Momente der Überraschung kommen im Repertoirebetrieb um einiges seltener bis gar nicht vor.

¹²¹ Vgl.: Kapitel 2.2.2.1.

Zusammenfassend lässt sich der Schluss ziehen, dass an Landesbühnen, die in der deutschen Theaterlandschaft dafür zuständig sind regionale Gebiete zu bespielen, mehr als an anderen Häusern den Wünschen und Ansprüchen des breiten Publikums entsprochen werden muss. Gewagte Projekte oder experimentell ausgerichtete 'Sparten', wie Joachim von Groeling oder auch Achim Thorwald es versucht haben, steigern den Erfolgsdruck des Hauses, in dem das Risiko von schlechten Publikumszahlen vor allem durch den schlechten Verkauf dieser Stücke an Gastspielorte auf sich genommen wird. Denn die Folge von 'radikalem Gegenwartstheater' auf Abstechern kann sein, dass eine Landesbühne unter den Orten in den Ruf gerät, zu experimentelle Zugänge bei den Stücken zu verfolgen und damit AbonnentInnen verschreckt, was wiederum die Konsequenz hätte, dass Orte lieber Tourneetheater, also Großunternehmen buchen, welche ähnliche oder die gleichen Stoffe auf traditionellere oder kommerziellere Weise aufführen.

Der Verkauf der Stücke an Gastspielorte bedingt außerdem eine, im Verhältnis zu Stadttheatern, extrem frühe Vorausplanung des Spielplans, welche ein unmittelbares Eingehen auf kurzfristig geschehene, gesellschaftspolitische Ereignisse nahezu unmöglich macht. Weiters beeinflusst das Abstechermodell die Autonomie der KünstlerInnen, insbesondere im Regie- und Ausstattungsbereich, denn durch die unterschiedlichen räumlichen Gegebenheiten an den Orten müssen Kompromisse im künstlerischen Arbeitsprozess eingegangen werden, in dem beispielsweise Bühnenbilder variabel gehalten werden.

Die strukturelle Veränderung der Schienenaufteilung des Ensembles wiederum ermöglicht zwar das zeitgleiche Bespielen von Sitzort und Gastspielort, ist aber sowohl nachteilhaft für die Probensituation, als auch extrem anstrengend für die SchauspielerInnen. Die grundsätzliche Halbierung des Ensembles für eine Spielzeit nimmt weiters Einfluss auf Stückbesetzungen und in der Konsequenz auf die Spielplangestaltung an sich.

3. Wirkung externer Faktoren auf die Landesbühne

Im dritten Teil meiner Arbeit soll die Einflussnahme äußerer Faktoren auf das Modell der Landesbühne beschrieben werden. So soll einerseits der ökonomische Einflussfaktor auf die Bühne behandelt werden, welcher sich aus der Finanzierung des Hauses sowie dem daraus resultierenden Rechtfertigungsdruck gegenüber den Trägern des Hauses zusammensetzt. Auf der anderen Seite soll die Rezeption als weiterer externer Einflussfaktor auf die Bühne thematisiert werden. In diesem Teil werden Rezeptionserfahrungen am Beispiel der Inszenierung *Leben des Galilei* in der Spielzeit 2009/10, analysiert. Weiters soll der Anspruch der TheaterkritikerInnen an die Bühne, und deren Einfluss auf das Publikum anhand der Inszenierung des *König Lear* in der Spielzeit 2008/09 erfasst werden.

3.1. Rechtfertigungsdruck durch den wirtschaftspolitischen Faktor

Um die Finanzierung der *Württembergischen Landesbühne* Esslingen besser verstehen zu können, ist es erforderlich die beiden anderen Landesbühnen Baden-Württembergs in die Betrachtung mit einzubeziehen. Im Frühjahr 2009 überprüfte der Rechnungshof des Bundeslandes, welcher die staatliche Finanzkontrolle Baden-Württembergs verantwortet, die Haushalte aller drei Landesbühnen im Zeitraum 2002 bis 2007. Folgende Daten zu den Einnahmen, Ausgaben und Zuschüssen der Landesbühne habe ich der veröffentlichten Denkschrift¹²² des Rechnungshofes entnommen.

In Baden-Württemberg gibt es zwei Staatstheater, neun Kommunaltheater und mehrere private und kommunale Kleintheater, die den BürgerInnen der größeren Städte ihr Programm bieten. Das Land fördert seit vielen Jahren außerdem diese drei Landesbühnen, um auch in den ländlichen Regionen ein Theaterangebot gewährleisten zu können. Es gibt die *Badische Landesbühne Bruchsal* (BLB Bruchsal), die *Württembergische Landesbühne Esslingen* (WLB Esslingen) und das *Landestheater Württemberg Hohenzollern Tübingen Reutlingen* (LTT Tübingen).

Während die *WLB Esslingen* und das *LTT Tübingen* beide Anstalten des öffentlichen Rechts sind, ist der Träger der *BLB Bruchsal* ein Verein mit Sitz in Bruchsal, dem das Land und 20 Kommunen aus dem nordbadischen Raum angehören. In der Spielzeit 2007/08 umfasste das Ensemble der *BLB Bruchsal* 17 SchauspielerInnen, während Esslingen und Tübingen jeweils ein Ensemble von 24 SchauspielerInnen aufwiesen.

¹²² Landtag von Baden-Württemberg. http://www.landtag-bw.de/WP14/Drucksachen/4000/14_4724_d.pdf; Stand: 12.07.2011.

Bruchsal hat keine eigene Spielstätte, sondern nutzt den großen Saal des BürgerInnenzentrums für Aufführungen in der Kommune. Das Landestheater in Tübingen verfügt über die Räume einer zum Theater umgebauten ehemaligen Fabrik mit großer und kleiner Bühne, während Esslingen über vier Spielstätten in der Stadt selbst verfügt.

Insgesamt geben die drei Landesbühnen 16,6 Millionen Euro jährlich aus, wovon 4 Millionen Euro auf Sachausgaben und 12,6 Millionen Euro auf Personalausgaben entfallen. Die eigenen Einnahmen setzen sich aus den Entgelten, die das Publikum, oder bei Gastspielen die VeranstalterInnen, an die Bühnen bezahlen zusammen, sowie aus den Erträgen von Werbung, Sponsoring und der Vermietung der eigenen Räumlichkeiten. Das Land und die Kommunen begleichen die gemachten Defizite durch ihre Zuschüsse, wovon das Land 70 Prozent und die Stadt 30 Prozent übernehmen. Als großer Unterschied ist hervorzuheben, dass in Bruchsal alle Mitgliedskommunen einen Beitrag entrichten, während in Esslingen und Tübingen die kommunalen Zuschüsse hauptsächlich von der Stadt selbst getragen werden.

3.1.1. Prüfung des Rechnungshofs

Ziel der Prüfung des Rechnungshofs war es, „Effizienz und Wirtschaftlichkeit der Arbeit der Landesbühnen zu vergleichen“.¹²³ Resultat der Prüfung war der Vorschlag des Rechnungshofs einer Neuberechnung des Landeszuschusses an die Bühnen, „um dem gewandelten Charakter der Bühnen Rechnung zu tragen und Anreize für eine verstärkte Gastspieltätigkeit zu schaffen“.¹²⁴ Nur die *BLB Bruchsal* werde nämlich dem Kulturauftrag, ihr Angebot vor allem in ländlichen Regionen anzubieten gerecht, während die beiden anderen Landesbühnen sich von diesem Auftrag gelöst hätten und sich „zu Kommunaltheatern mit regionaler Zusatzaufgabe“¹²⁵ gewandelt hätten.

Begründet wurde dies in der Denkschrift folgendermaßen: Die *WLB Esslingen* würde etwa 55 Prozent ihrer Vorstellungen in Esslingen präsentieren und nur 45 Prozent außerhalb. Dazu stünde das vom Land angestrebte Verhältnis des Landeszuschusses zum kommunalen Zuschuss von 70 zu 30 im Widerspruch, denn der Zuschuss des Landes bei Kommunaltheatern in Baden-Württemberg decke nur ein Drittel von deren Defizit ab. Esslingen und Tübingen würden somit über „attraktive Kommunaltheater“¹²⁶ verfügen, „deren Kosten weitestgehend vom Land getragen werden“.¹²⁷

¹²³ Vergl.: Landtag von Baden-Württemberg. http://www.landtag-bw.de/WP14/Drucksachen/4000/14_4724_d.pdf; Stand: 12.07.2011. S. 4.

¹²⁴ Vergl.: Ebda. S. 1.

¹²⁵ Vergl.: Ebda. S. 6.

¹²⁶ Ebda. S. 4.

¹²⁷ Vergl.: Ebda. S. 4.

Um herauszufinden, in welchen Bereichen sich Einsparpotentiale ergeben, verglich der Rechnungshof den Personaleinsatz der beiden Landesbühnen Tübingen und Esslingen miteinander, da diese sich, seiner Meinung nach, in der gleichen Größenordnung bewegen würden. Es wurde die notwendige Personalausstattung bei gegebener Leistung, durch den Vergleich der Personalausstattung in 41 Aufgabenbereichen errechnet. Man fand heraus, dass sich an der Landesbühne Esslingen in 13 Aufgabenbereichen Überkapazitäten ergeben würden. Laut Rechnungshof seien im Falle der *Württembergischen Landesbühne* im Bereich des Reinigungsdienstes, der Schneiderei, der Bühnentechnik und der Maske Einsparpotentiale vorhanden, ohne dass die Leistungen eingeschränkt werden müssten. Das würde für die Bühne eine Kürzung von 23 Vollzeitstellen aus den verschiedensten Arbeitsbereichen bedeuten. Abgesehen von den Möglichkeiten im Bereich der Personalausgaben einzusparen, schlug der Rechnungshof eine Verbesserung der Einnahmen vor: durch regelmäßige Anpassung der Eintrittspreise, Professionalisierung des Sponsorings und mehr Nachfrageorientierung im Spielplan, Letzteres, um die Nachfrage der Stücke an Gastspielorten erhöhen zu können.

3.1.2. Reaktion der Stadt Esslingen

In der *Esslinger Zeitung* reagierte Oberbürgermeister Jürgen Zieger im einem Artikel von Martin Mezger¹²⁸ folgendermaßen:

„Da wird die unterschiedliche Trägerstruktur der Bühnen schlicht ignoriert', ärgert sich Zieger. [...] Während die WLB ebenso wie das LTT auf dem freien Gastspielmarkt ihre Inszenierungen 'verkaufen' müssen, wird die Bruchsaler Bühne von 20 Kommunen getragen, die nahezu den kompletten Spielplan übernehmen. Verbucht werden die Aufführungen gleichwohl als Gastspiele.“¹²⁹

Durch die Neubemessung der Landeszuschüsse sehe der Rechnungshof eine Möglichkeit, die beiden Arbeitsbereiche (Wanderbühne und Kommunaltheater) rechnerisch zu trennen, lasse aber außer Acht, dass dann das Land voll und ganz die Defizite der 'Wanderbühne' ausgleichen müsste, während sich Stadt und Land die Defizite des 'Kommunaltheaters' teilen sollten schreibt die *Esslinger Zeitung*.¹³⁰

¹²⁸ Mezger, Martin: Landesrechnungshof rügt Landesbühnen anmaßend. In: *Esslinger Zeitung*. <http://www.esslinger-zeitung.de/lokal/esslingen/Artikel440969.cfm?service=rss;Artikel> Stand: 12.07. 2011.

¹²⁹ Ebda.

¹³⁰ Vergl.: Ebda.

Der vom Landtag 2002 bestätigte Finanzierungsschlüssel von 30 Prozent durch den Sitzort und 70 Prozent durch das Land werde bereits verfolgt und Esslingen habe die 70 zu 30 - Quote – im Unterschied zu Tübingen – bereits 2007 erreicht. Die Presse zitiert im weiteren Verlauf Soubeyrands Stellungnahme zu dieser Diskussion:

„Das Zuschuss-Modell des Landesrechnungshofs sei theaterfern, profitiere doch auch das Gastspielangebot von der Basis im Sitzort. Ohne einen festen Abonnentenstamm, der in Esslingen in den vergangenen Jahren kontinuierlich gewachsen ist, wären künstlerisch ambitionierte oder risikofreudige Inszenierungen überhaupt nicht zu realisieren. 'Schließlich gibt es ja keinerlei Abnahmegarantie vonseiten der Gastspielorte'.“¹³¹

Auch zum Personalzuwachs von gut 12 Vollzeitstellen seit 2002 nahm Soubeyrand öffentlich Stellung, indem er diesen in der zeitgleichen Bespielung von Gastspielorten und Esslingen und der daraus möglich gewordenen Steigerung der Eigenfinanzierung seit 2002, um 17 Prozent auf nunmehr knapp 25 Prozent, begründete:

„Wir brauchen die Leute zum Beispiel in der Maske, der Technik oder der Inspizienz, da wir weiträumig und folglich zeitaufwendig Gastspiele geben', erklärt Soubeyrand. [...] Eine Kürzung von 23 Vollzeitstellen [...] würde eine 'Spirale nach unten bedeuten. Wir müssten unseren Spielplan ausdünnen und in der Folge würde sich die Gastspielzahl drastisch verringern'.“¹³²

3.1.2.1. Stellungnahme des Ministeriums und eines Theaterkritikers

Das Wissenschaftsministerium¹³³ kritisierte den Rechnungshof dafür, dass er die unterschiedlichen Produktions- und Arbeitsbedingungen der Bühnen nicht zu Genüge berücksichtigt habe und der Zeitraum der Bemessung von 2002 bis 2007 zu kurz war, um den Leistungen der Bühnen gerecht zu werden. Zudem sei die wirtschaftliche Situation außer Acht gelassen worden: Die wenigen Erhöhungen des Landeszuschusses halten nämlich kaum die Tarifsteigerungen abgedeckt, während die Städte Esslingen und Tübingen ihre Zuschüsse in den Jahren erheblich verbessert hätten.¹³⁴

¹³¹ Mezger, Martin: Landesrechnungshof rügt Landesbühnen anmaßend. In: Esslinger Zeitung. <http://www.esslinger-zeitung.de/lokal/esslingen/Artikel440969.cfm?service=rss;Artikel> Stand: 12.07. 2011.

¹³² Ebda.

¹³³ Vergl.: Landtag von Baden-Württemberg. http://www.landtag-bw.de/WP14/Drucksachen/4000/14_4724_d.pdf; Stand: 12.07.2011. S. 8.

¹³⁴ Vergl.: Ebda.

Abgesehen davon könne man Esslingen und Tübingen nicht vergleichen, da zwar die Größenordnung des Personaleinsatzes ähnlich sei, nicht aber die Leistungen. Auch für die Autonomie der Kunst spricht sich das Ministerium gegenüber dem Rechnungshof aus:

„Das Ministerium verweist auf die Kunstfreiheit und auf seine Praxis, in die internen und autonomen Entscheidungen der Intendanz deshalb nicht einzugreifen. Solange sich die Theaterleitung innerhalb des zugestandenen Finanzierungsbudgets bewege, werde die Schwerpunktsetzung der Theaterleitung bei der Personalplanung und beim Personaleinsatz akzeptiert.“¹³⁵

Was die Verbesserung der Einnahmen betrifft, so war das Ministerium¹³⁶ der Meinung, dass der Rechnungshof die Realität öffentlich getragener Theater außer Acht lasse, da die Eigenfinanzierungsquote von 20 Prozent laut *Theaterstatistik des deutschen Bühnenvereins* äußerst selten und wenn, dann meist nur von Opernhäusern erreicht werde. Die vom Rechnungshof nahegelegte Finanzierungsquote falle dem Ergebnis langer Verhandlungen zwischen Sitzkommunen und Land in den Rücken.¹³⁷ Ohne Verminderung des Angebots und Qualitätseinbußen seien die Einsparmaßnahmen nicht zu leisten und überdies für zwei der Landesbühnen existenzbedrohend.¹³⁸

Im Frühjahr 2009 wurde der Vorschlag des Rechnungshofs schlussendlich abgelehnt. Martin Mezger¹³⁹, Theaterkritiker und Redakteur der *Esslinger Zeitung*, selbst verärgert über die Denkschrift des Rechnungshofs, die sich über Parlamentsbeschlüsse hinwegsetze und sich unverfroren in künstlerische Belange mische, schloss seinen Artikel mit folgendem Kommentar:

„Wer gar strikt 'nachfrageorientierte' Spielpläne zur Erhöhung der Gastspielquote fordert, der gerät schlichtweg mit der Freiheit der Kunst über Kreuz und hat obendrein das Landesbühnenmodell nicht verstanden. Dessen Finanzierung legitimiert sich ja gerade durch Kunstanspruch statt durch bloße Marktkonformität. Wenn Gastspielorte mit öffentlichen Geldern lieber Unterhaltungsware einkaufen, kann das nicht den Landesbühnen angelastet werden. [...]“¹⁴⁰

¹³⁵ Landtag von Baden-Württemberg. http://www.landtag-bw.de/WP14/Drucksachen/4000/14_4724_d.pdf; Stand: 12.07. 2011. S. 8.

¹³⁶ Vergl.: Ebda.

¹³⁷ Vergl.: Ebda.

¹³⁸ Vergl.: Ebda.

¹³⁹ Vergl.: Mezger, Martin: Landesrechnungshof rügt Landesbühnen anmaßend. In: *Esslinger Zeitung*. <http://www.esslinger-zeitung.de/lokal/esslingen/Artikel440969.cfm?service=rss;Artikel> Stand: 12.07. 2011.

¹⁴⁰ Ebda.

So ist veranschaulicht, wie schnell der Druck durch die staatliche Finanzkontrolle auf die Formen der Finanzierung eines Theaterbetriebes steigen kann, wenn anhand von Quoten der Eindruck entsteht, dass die Landesbühnen ihrem Auftrag regionale Gebiete mit Kultur zu versorgen nicht gerecht werden. Der Druck äußert sich dann durch die staatliche Einflussnahme in Form von 'Vorschlägen', welchen durch erhöhte Nachfrageorientierung im Spielplan und Kürzungen im Personalbereich nachgekommen werden soll. Im Falle der Realisierung solcher Anordnungen muss mit beträchtlichen Einbußen im Bereich der künstlerischen Qualität eines Hauses gerechnet werden. Es wird aber auch aufgezeigt, dass die Träger selbst für einen hohen Kunstanspruch der Landesbühnen eintreten und diesen, wie am Beispiel der Reaktion des Ministeriums dargestellt wurde, sogar verteidigen. Nichts desto trotz lässt sich erkennen, unter welchem Rechtfertigungsdruck insbesondere Landesbühnen stehen und weshalb ihre Spielpläne auf ihr sehr breitgefächertes Publikum so genau abgestimmt sein sollten. Hinzu kommt, so zeigt es sich, dass der Betrieb gar nicht allen Ansprüchen gerecht werden kann und es neben einer guten Abstimmung auf das Publikum ebenso einer künstlerisch-politischen Positionierung des Hauses sowie der öffentlichen Trägerschaft bedarf.

3.1.2.2. Quantitative Größen und politische Unterstützung

Zur Prüfung des Rechnungshof meint Verwaltungsdirektor Heinzemann, dass es wichtig gewesen sei, die Träger davon zu überzeugen, dass das Haus durch seine Einnahmen immer noch die kostengünstigste Landesbühne in Baden-Württemberg sei, auch wenn sie die teuerste ist.¹⁴¹ Besonders wichtig sei es zudem gewesen, gemeinsam mit Soubeyrand den Finanzausschuss im Parlament persönlich zu informieren, denn nur durch die politische Unterstützung sei es möglich gewesen, die Vorschläge des Rechnungshofes abzuschmettern.

Grundsätzlich sei es bei der Finanzierung so, meint Heinzemann, dass die quantitativen Größen, also das, was ein Theater durch Einnahmen erwirtschaftet, immer dann an Gewicht gewinnen würden, wenn finanziell harte Zeiten kämen.¹⁴² In finanziell guten Zeiten seien, seiner Meinung nach, die künstlerischen Erfolge von größerer Bedeutung. Aufgrund des hohen Zuschusses des Landes ist es für die Landesbühne sehr wichtig, dass ihre Stücke vor allem an Gastspielorten gut ankommen, denn so lange die 'Abstecherquote' erfüllt werde und die Publikumszahlen stimmen, gebe es auch von politischer Seite Unterstützung. Diese Unterstützung könne sich aber von Jahr zu Jahr ändern, weil sie von einzelnen Personen in entsprechender Position sowohl in der Regierung als auch an Gastspielorten, beziehungsweise den dortigen Kulturämtern und ihren VeranstalterInnen abhängig sei.

¹⁴¹ Vergl.: Mündliches Interview mit Heinzemann, Ulrich. Geführt am 16.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

¹⁴² Vergl.: Ebda.

Gerade in Zeiten der Wirtschaftskrise könne man sich auf politische Unterstützung nicht unbedingt verlassen. Das betreffe alle Theater, jedoch die Landesbühnen zuerst, da diese insgesamt, im Vergleich zu einem Stadttheater, das über eine ganz andere Infrastruktur verfügt, schon eingeschränkte BesucherInnenzahlen habe. Dass Theater in kleinen Orten stattfinden kann und somit eine Landesbühne ihre Legitimation erhalte, dafür müsse es auf politischer Seite eine Bereitschaft geben.

3.1.2.3. Strukturelle Einschränkungen

Eine strukturelle Einschränkung durch die, im Unterschied zu Stadt- und Staatstheatern, relativ niedrig gehaltene Finanzierung der Landesbühne, ist in der Auswahlmöglichkeit im Regie- und Ensemblebereich zu sehen. So beschreibt Soubeyrand¹⁴³ beispielsweise einen Mangel an DarstellerInnen in der Altersklasse von Mitte 30, Anfang 40, bis Mitte 50. Die Bühne habe sehr viele junge, gute Leute im Ensemble, die aber selten mehr als zwei bis vier Jahre blieben, tendenziell eher weniger, und dann wieder genügend gute DarstellerInnen ab 50. Diesem Besetzungsproblem sei nur durch eine erhöhte Finanzierung der Landesbühne Abhilfe zu leisten, ansonsten entscheide sich einE SchauspielerIn, insbesondere dieser Altersklasse, sofern er/sie die Option hat für besser bezahlte Engagements.

Ähnlich verhält sich die Situation meiner Meinung nach im Regie- und Ausstattungsbereich. Es ist nicht immer einfach TheatermacherInnen, die gut im Geschäft sind, für Stückaufträge zu gewinnen. Allerdings trägt nicht nur die Finanzierung Schuld am Mangel an älteren SchauspielerInnen und bekannten RegisseurInnen. Auch das Abstechermodell beeinflusst die Vielfältigkeit des Ensembles beträchtlich, da die Auftritte an Gastspielorten und die damit verbundenen unzähligen Reisen, die teilweise 'grenzwertigen' Bühnenverhältnisse und das kleinstädtische Publikum an den Kräften der DarstellerInnen zehren. Aber auch der Anerkennungsmangel durch eine allgemeine künstlerische Geringschätzung der Landesbühnen in der Theaterlandschaft kann von der Annahme eines Engagements abschrecken. Zudem bringen das Spielen an Gastspielorten als auch die stringente Abonnementstruktur am Sitzort eine extrem starke Reglementierung des Personals mit sich, so dass es nur sehr eingeschränkt möglich ist, als Ensemblemitglied einer Landesbühne ein Privatleben zu führen.

¹⁴³ Vergl.: Mündliches Interview mit Soubeyrand, Manuel. Geführt am 15.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

3.2. Rezeption

Im Zusammenhang mit dem öffentlichen Auftrag wie auch dem Abstechermodell der Bühne habe ich die Bedürfnisse des Publikums, dessen Erwartungshaltung sowie die Form der Kommunikation zwischen TheatermacherIn und ZuschauerIn bereits erwähnt.¹⁴⁴ Das Kapitel der Rezeption soll in zwei Teilen besprochen werden. Erstens sollen die Verhältnisse der Rezeption am Sitzort Esslingen dargestellt werden. Am Beispiel von Beschwerdebriefen soll die Verärgerung von AbonentInnen durch die Produktionen *Leben des Galilei* und *König Lear* thematisiert werden, dem soll die Arbeitsweise des Regisseurs gegenübergestellt werden. Folglich werde ich auf die Anspruchshaltung der ZuschauerInnen in Esslingen an ihr Theater eingehen. Im zweiten Teil soll die Rolle der TheaterkritikerInnen in Esslingen und an Gastspielorten sowie die unterschiedlichen Formen der Rezensionen mit Blick auf die Frage besprochen werden, welchen Anspruch die RezipientInnen der Orte im Unterschied zu denen in Esslingen an die Landesbühne haben.

3.2.1. Analyse exemplarischer Rezeptionserfahrungen

An und für sich wäre eine Umfrage nach der Aufführung einer bestimmten Inszenierung sowohl am Sitzort Esslingen als auch an mehreren Gastspielorten notwendig, um die Rezeption des Publikums einschätzen zu können. Würde man versuchen die Erwartungshaltung des Esslinger Publikums an Abonnementkündigungen und Beschwerdebriefen von ZuschauerInnen festzumachen, käme man auf eine relativ eintönige Anspruchshaltung des Publikums. Dies wäre allerdings eine falsche Generalisierung negativ selektierter Äußerungen. Trotzdem soll an dieser Stelle anhand von Ausschnitten jener Briefe der Tenor enttäuschter TheatergängerInnen festgehalten werden, denn wenn sie auch nicht für alle sprechen, so sind sie als AbonentInnen doch ein besonders treuer Publikumsstamm des Theaters (gewesen) und das Schreiben von Beschwerdebriefen zeugt außerdem von Engagement und Interesse. Außerdem ist auch die Mundpropaganda von ZuschauerInnen an potentielle ZuschauerInnen nicht zu unterschätzen.

Aus den Briefen ist zu schließen, dass sich viele dieser TheatergängerInnen vom Programm einen hohen Unterhaltungs- und Entspannungswert wünschen. Während in den Briefen das Können der SchauspielerInnen nicht in Frage gestellt, sondern im Gegenteil immer wieder lobend hervorgehoben wird, wurde vor allem an radikalen Formen des Regietheaters Kritik geübt sowie die Sprache häufig als unverständlich bewertet, oder als überhöht wahrgenommen. Zum Schutz der Privatsphäre von (ehemaligen) AbonentInnen werden keine Namen genannt, wenn ich nun zur Veranschaulichung der Erwartungshaltung des Publikums Ausschnitte von einigen Briefen, veröffentliche.

¹⁴⁴ Vergl.: Kapitel 1.3.1.3. und Kapitel 2.1.2.2.

„ [...] Von den 5 Stücken der letzten beiden Jahre, haben maximal 2 unsere Zustimmung gefunden. Wir sehen Theater sicher nicht als 'Kino für Ältere', erwarten aber einen 'Unterhaltungs- und Entspannungswert' der Stücke. Übertrieben verfremdete oder zu 'anstrengende' (= zur Reflexion herausfordernde) Stücke entsprechen daher nicht unserem Bedarf. Ich will damit nicht den künstlerischen Wert oder die künstlerische Freiheit in Frage stellen, aber genauso wenig 'zum Leiden mit der Kunst' verpflichtet sein. [...]“¹⁴⁵

„ [...] Vor allem im letzten Jahr haben wir die Vorstellungen einige Male in der Pause verlassen. Nach unserer Meinung enthalten die Inszenierungen zu viel Klamauk, Gewalt, Geschrei und primitivste Sexualität. Das kann man alles täglich im Fernsehen haben. Mit den Leistungen der Schauspieler waren wir allerdings sehr zufrieden. [...]“¹⁴⁶

„ [...] Wir haben das Abonnement gekündigt, da wir 'alte' Klassiker (Goethe, Shakespeare etc.) bevorzugen und diese auch hinsichtlich Text, Bühnenbild und Kostüme. Bereits in der vergangenen Spielzeit konnten wir uns schon nicht mehr richtig bei der WLB wiederfinden. [...]“¹⁴⁷

„ [...] Wir haben unser Abo bei der WLB Esslingen wieder gekündigt, da uns die modernen Inszenierungen auch bei unserem zweiten Anlauf für Theaterbesuche nicht überzeugen konnten. Wahrscheinlich sind wir etwas zu alt dafür. [...]“¹⁴⁸

„Zunächst habe ich den Eindruck, dass man das Publikum für schwerhörig hält, warum sonst wird so geschrien. Dadurch versteht man ganze Textpassagen nicht. [...] In der vorletzten Saison das Stück über das Leben im Altenheim, ich weiß jetzt den genauen Titel nicht, war von Anfang bis Ende eine Verhöhnung der alten Menschen.¹⁴⁹ So etwas gehört sich nicht! [...] Auch die Zeiteinteilung der Aufführungen bis Juli ist wohl etwas sonderbar. [...]“¹⁵⁰

¹⁴⁵ Anonym: Abonnementkündigung vom 28.04.2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

¹⁴⁶ Anonym: Abonnementkündigung vom 27.05.2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

¹⁴⁷ Anonym: Abonnementkündigung vom 26.05.2009. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

¹⁴⁸ Anonym: Abonnementkündigung vom 11.05.2009. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

¹⁴⁹ Anm. d. Rede: bezieht sich auf *Ich bin nur vorübergehend hier* von Tankred Dorst. R.: O. Wildgruber

¹⁵⁰ Anonym: Beschwerdebrief vom 29.01.2011. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

„ [...] Nach Jahrzehnten möchte ich beide Premierenabos aufgeben. Es waren anregende Jahre. Der aktuelle Spielplan ist nicht der Grund. Vielmehr möchten wir unser Theaterinteresse bei der Kulturgemeinschaft auf eine breitere Basis stellen. [...]“¹⁵¹

„ [...] Abschließend: Ersparen Sie den Schauspielern gewalttätige und beischlafähnliche Aktionen, wie zuletzt der Gräfin in Emilia Galotti auf einer im Stück aufgeblasenen Matratze. Verboten Sie das Rauchen auf der Bühne und das Hantieren mit offenem Feuer, wie z.B. Fackeln. [...]“¹⁵²

3.2.1.1. Verärgerungen durch die Produktionen *Leben des Galilei* und *König Lear*

Besonders unbefriedigende Ergebnisse von Inszenierungen sah das AbonnentInnenpublikum in Esslingen in der Regiearbeit des mittlerweile in Deutschland recht gut bekannten Regisseurs und Autors Jan Neumann. Dieser inszeniert an den großen Häusern Deutschlands, wie am Staatstheater Stuttgart, dem Maxim-Gorki Theater in Berlin sowie in Bochum, Mannheim und Dresden, um nur einige wenige zu nennen.

In Esslingen inszenierte Jan Neumann in der Spielzeit 2008/09 *König Lear*, welcher auf der großen Bühne gespielt wurde und weder mit den besten Publikumszahlen noch mit einer guten Abstecherquote aufwarten konnte, meiner Meinung nach jedoch eine der interessantesten Arbeiten dieser Spielzeit war. Zur Folge hatte diese Inszenierung in jedem Fall eine extreme Polarisierung des Publikums sowohl in Esslingen als auch an Gastspielorten. Für einen Großteil der ZuschauerInnen, so scheint es mir, war bereits dieser Abend äußerst unbefriedigend. Das *Leben des Galilei* allerdings, welches Neumann in der Spielzeit 2009/10 an der Landesbühne zur Aufführung brachte, wurde vom Esslinger Publikum nahezu ausschließlich negativ bewertet und führte zu schwerwiegenden Verärgerungen des AbonnentInnenstammes.

„ [...] Der Gipfel war für uns erreicht, als in 'Leben des Galilei' die Schauspieler von Anfang an mit Scheinwerfern hantieren mussten und unnötig stückverlängernde Gags eingestreut wurden. In der schwierigsten Phase des Verhörs wurde mit einem Projektor direkt in das Publikum gestrahlt. Es war effektiv Körperverletzung. Wir gingen in Deckung und haben von der Aufführung nichts mehr mitbekommen. [...]“¹⁵³

¹⁵¹ Anonym: Abonnementkündigung vom 10.05.2007. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

¹⁵² Anonym: Beschwerdebrief vom 26.05.2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

¹⁵³ Anonym: Beschwerdebrief vom 26.05.2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

„Wer kam bei 'König Lear' auf die unmögliche Idee, den Text teilweise in die Bühne hinein sprechen zu lassen? Im Zuschauerraum war nichts zu verstehen, auch hier wurde zu leise gesprochen, wohl aber bei der Folterszene schockierend gebrüllt. Mag das der Folterszene angemessen sein, so ist die quälend lange Darstellung des Augenausreißens einem ernsthaften Theater unwürdig - das kann das Fernsehen blutiger und realistischer bieten. Von einem Theaterbesucher darf erwartet werden, dass er mit einer Andeutung des Verbrechens bedient ist. Es wäre wünschenswert, wenn in den Proben ein Theatermensch ohne Textbuch sich in die hinteren Zuschauer-ränge setzen würde und die Sprache auf ihre, für den Laien (Zuschauer), verständliche Darbietung überprüfen würde. Ich freue mich auf die nächste Vorstellung in meinem Abo und hoffe, den Text zu verstehen. [...]“¹⁵⁴

3.2.1.2. Die Position des Regisseurs

Zur Frage welche Aufgabe das Theater für ihn heutzutage habe, antwortete mir Jan Neumann folgendermaßen:

„Das, was es immer schon sollte, wollte, konnte: Die Möglichkeit, öffentliche und private Prozesse jeder Art offen zu reflektieren. Denkanstöße geben, Fragen stellen, vor allem aber: Unterhalten. Denken als Unterhaltung. Unterhaltsame Lernmöglichkeit für Erwachsene, ästhetische Erziehung, Bildungsanstalt. Berührung, in welcher Form auch immer, Wut, Lachen, Denken, Schreien, Schweigen. Ein Ort der Ekstase, ekstatisch sein, katharsisch, reinigend. Für die Umsetzung braucht es Hirn und Spiellust, Denkraum und Bühne, Einsatz und Fantasie.“¹⁵⁵

Es lässt sich anhand dieses Zitates, so denke ich, doch feststellen, dass Neumann eine konkrete Vorstellung hat, was Theater sein soll und, was es für Möglichkeiten hat. Seine Arbeitsweise lässt sich meiner Meinung nach sehr gut an der Art und Weise, wie er mit SchauspielerInnen arbeitet, beschreiben. Es gibt kein Illusionstheater bei Neumann, was ein oder mehrere SchauspielerInnen durch Körper und Sprache nicht herstellen können, wird weggelassen. So wird auch dem Einsatz von unsichtbaren Effekten von vornherein und ganz grundsätzlich aus dem Weg gegangen. Als gutes Beispiel dient der Umgang mit Licht, welches sich die DarstellerInnen in beiden Inszenierungen größtenteils mit Bauscheinwerfern selbst eingerichtet haben sowie die Benutzung des Beamers in *Leben des Galilei*, welcher zur Übertragung, der durch die Live-Kamera aufgenommenen Szenen, die für die ZuschauerInnen nicht sichtbar waren, diente.

¹⁵⁴ Anonym: Beschwerdebrief vom 18.11.2009. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

¹⁵⁵ Schriftliches Interview mit Neumann, Jan. Beantwortet am 24.01.2011, liegt bei Verfasserin.

Auch Neumanns Bühnenbildner Thomas Goerge, der unter anderem für Christoph Schlingensief gearbeitet hatte, prägte die Ausstattung der beiden Bühnen durch seinen speziellen Stil, nämlich indem er für beide Stücke sowohl die Gegebenheiten des Bühnenraumes aufnahm, als auch grundsätzlich mit Materialien arbeitete, welche zur Gänze für die DarstellerInnen benutzbar waren. In *Leben des Galilei* bestanden beispielsweise die Wände des Bühnenraumes aus Papier, sodass diese einerseits beschrieben werden konnten und sich andererseits in Nichts auflösten, in dem das Papier heruntergerissen werden konnte. In *König Lear* wurden die nackten Wände des Bühnenraumes nicht verhüllt, das Bühnenbild bestand aus einem überdimensionalen Ei auf Rollen, welches sich in zwei Hälften teilen ließ. Auf Abstechern ergab sich dadurch jedes Mal ein anderer Hintergrund, da die gegebene Struktur der Räume nicht verkleidet wurden. Durch die Teilbarkeit des Eis war das Bühnenbild variabel und flexibel gehalten und zudem schnell auf- und abbaubar. Die SchauspielerInnen konnten sich dadurch neue Räume selbstständig und immer wieder anders etablieren. Alle Requisiten der DarstellerInnen, welche im Verlauf des Stückes eingesetzt wurden und den leeren Raum nach und nach mit Bedeutung füllten, waren zu Beginn des Stückes innerhalb des Eis untergebracht. Die äußere Hülle des Eis war zur Gänze mit Shakespeare-Texten beklebt, was meiner Meinung nach ein gekonntes Mittel des Bühnenbildners war den 'Konflikt der Sprache' dieses Stückes zu versinnbildlichen und auf diese Art und Weise den konzeptionellen Ansatz Neumanns ästhetisch einzulösen. Mit der Öffnung des Eis ergab sich ein durchwegs neuer Raum, welcher optisch an das Globe Theatre erinnernd, dem Lear selbst einen dem König gebührenden Auftritt ermöglichte. Sinnbildlich gesprochen könnte man diesen Auftritt als die Schlüpfung des Königs aus dem Ei und somit den Ursprung von Macht betrachten als Auftakt des Stückes über den Machtverlust durch Sprachnot.

Ebenso wird Neumanns Arbeitsweise in *König Lear* an der Folterszene des Gloucester, welche bereits zitierten Unmut eines/r AbonnentIn¹⁵⁶ hervorrief ersichtlich. Er achtet sehr genau darauf den Fokus der ZuschauerInnen immer auf den gerade stattfindenden Spielvorgang zu richten. Außer einem laut heulenden Megaphon, welches zu Folterzwecken des Gepeinigten diente und einem Stuhl, an welchem dieser angebunden war gab es auf der Bühne nichts. Weder Blut, noch Waffen oder ähnliche Gerätschaften, mit denen die Situation des Augenausreißens dargestellt werden hätte können. Alleine die Sprache und die körperlichen Aktionen der SpielerInnen sowie die punktgenauen Reaktionen der SpielpartnerInnen darauf wurden eingesetzt, um diesen Vorgang darzustellen. Diese Szene war die letzte vor der Pause, abgeschlossen wurde sie durch den einzigen Musikeinsatz dieser Inszenierung, nämlich *Freude schöner Götterfunken* von Ludwig von Beethoven, von den DarstellerInnen mehrstimmig gesungen. Auf diese Weise ergab sich eine Verschärfung der individuellen Konflikte der einzelnen Figuren, die an dieser Stelle bereits blind,

¹⁵⁶ Siehe Kapitel: 3.2.1.1.

verstoßen, verachtet, verrückt, hilflos oder machtlos waren.

Sowohl bei *Leben des Galilei* als auch bei *König Lear* spielten fast alle SchauspielerInnen mehr als eine Rolle und das sowohl mit inhaltlich als auch charakterlich tief gehender Intensität. Sowohl bei Shakespeare als auch bei Brecht ging es Neumann sehr darum, die Sprache zum Menschen 'heute' zu bringen, unter anderem auch, indem er nach Bildern suchte, welche Verhaltensweisen oder Gefühlszustände ausdrücken, die wir aus unserem eigenen Alltag kennen. Jan Neumann ist ein Regisseur, der seine SchauspielerInnen in hohem Maße fordert, aus sich heraus zu gehen, etwas Neues, das sie noch nicht von sich kennen in ihre Darstellung einzubringen und sie außerdem gleichzeitig zum Nachdenken auffordert. Für das Ensemble zählten daher die Proben mit ihm zu den härtesten Phasen einer Saison, dennoch oder gerade deswegen wird er von den meisten von ihnen überaus geschätzt.

Neumann hatte gemeinsam mit seinem Ausstatter viel Verständnis für die Bedingungen an einer Landesbühne, im Spezifischen hervorgerufen durch den Gastspielbetrieb. Beide stellten sich von vornherein darauf ein, obwohl sie an die Arbeit an großen Häusern gewöhnt sind, wobei sich daraus beispielsweise in Fragen des Budgets ein ganz grundsätzlicher Unterschied zu Esslingen ergibt. Sie haben ihre Arbeitsweisen bereits in der Konzeptionsphase an die Größe und die Bedingungen des Hauses angepasst.¹⁵⁷

Neumann selbst hat in Esslingen die Erfahrung gemacht, dass man sehr viel Zeit für die Organisation und Planung des Probenprozesses benötigt.¹⁵⁸ Dies hätte seiner Meinung nach¹⁵⁹ aber auch den Vorteil, dass man lerne, Ergebnisse genauer handzuhaben und Probenprozesse ergebnisorientiert zu führen. Die 'Kunst' könne jedoch darunter leiden, weil teilweise die inszenatorische Konzeptarbeit zugunsten der Organisation des Prozesses zurückgesteckt werden müsse.¹⁶⁰ Die zeitlichen Einschränkungen hätten weiters zur Folge, dass man weniger probe als man gerne würde und daher Ergebnisse sowie Suchwege der SchauspielerInnen nicht in dem Maße sicher seien, dass eine Suche und Weiterentwicklung im Spiel optimal vonstatten gehen könne.¹⁶¹ Das sei allerdings eine Erfahrung, die man mittlerweile auch an größeren Häusern machen könne.¹⁶²

¹⁵⁷ So löst sich mit dem Bühnenbildentwurf des teilbaren Eis bei *König Lear* eine gut durchdachte Konzeption ein, die flexibel und schlicht genug ist, um unabhängig von den unterschiedlichen räumlichen Gegebenheiten an Gastspielorten ohne Abstriche zu funktionieren und zu wirken.

¹⁵⁸ Vergl.: Schriftliches Interview mit Neumann, Jan. Beantwortet am 24.01.2011, liegt bei Verfasserin.

¹⁵⁹ Vergl.: Ebda.

¹⁶⁰ Vergl.: Ebda.

¹⁶¹ Vergl.: Ebda.

¹⁶² Vergl.: Ebda.

3.2.1.3. Die Reaktion des Intendanten

Neumann bekam von Soubeyrand die Möglichkeit mit *König Lear* und *Leben des Galilei* zwei große Stücke der Weltliteratur in Esslingen zu inszenieren und hat, so denke ich, eine Form des Theaters nach Esslingen gebracht, die sich durchaus auf der Höhe der Theaterästhetik angesehener Häuser in Großstädten bewegt. Eine Form allerdings, an die weder das Publikum in Esslingen und noch weniger jenes an den Gastspielorten gewöhnt sein dürfte. So war es aus Sicht des Intendanten durchaus ein Risiko Neumann in Esslingen zu engagieren. Darin kann man wiederum die künstlerische Zielsetzung Soubeyrands erkennen, nämlich die Vielfalt, die Theater bietet, einzufangen und dies auch an einer kleinen Landesbühne zu bewerkstelligen, selbst wenn ein großer Teil des festen Publikumsstammes nur schwer damit zurecht kommen mag. Vielleicht gab es nur ein bis zwei Inszenierungen pro Saison, die den ZuschauerInnen eine derartige Herausforderung in der Befassung mit Stoffen abverlangten und dagegen acht bis neun Inszenierungen, die der Erwartungshaltung der breiteren Masse entsprachen. Möglicherweise ist jedoch durch Neumanns Arbeit ein ausgewählter Kreis von 'kunstinteressierten' ZuschauerInnen auf seine Rechnung gekommen.

Die Reaktion des Intendanten auf die Verärgerung der AbonentInnen ist nicht nur eine simple Antwort auf deren Beschwerde und ein Gegenbeweis zum Vorwurf der so spärlich stattfindenden direkten Kommunikation zwischen TheatergängerInnen und TheatermacherInnen. Noch viel mehr zeugt sie von der notwendigen Bereitschaft Soubeyrands, aller Kritik zum Trotz der Arbeitsweise des Regisseurs zu vertrauen, aber auch von dem Versuch den Ärger unzufriedener ZuschauerInnen ernstzunehmen. In einem Antwortbrief schreibt er:

„Was den 'Lear' betrifft, so kann ich ihn nicht auf die von Ihnen benannten kritischen Stellen reduzieren. Es war ein Abend, der weit über drei Stunden ging und neben dem 'Gebrüll' und dem „Augenblenden“ so viele Facetten hatte. [...] Natürlich habe ich in den Endproben Kritisches auch benannt. Einiges wurde verändert, anderes nicht - und da muss ich auch die Freiheit der Kunst respektieren. Sie ist ein hohes Gut. Generationen von Künstlern und Zuschauern haben dafür gekämpft. Ich selbst bin in einem Land groß geworden und habe meine ersten künstlerischen Schritte getan, in dem die Freiheit (auch die der Kunst) immer stark eingeschränkt wurde.¹⁶³ Ich bin froh, dass dem nun nicht mehr so ist. Also gilt es immer, auch für den Intendanten, abzuwägen und (auch) das kostbare Gut der Freiheit der Kunst zu bewahren. Dieses Abwägen ist immer ein schwerer Prozess, bewegt er sich doch auf dem gefährlichen Boden des persönlichen Geschmacks.

¹⁶³ Soubeyrand, M. ist in der DDR aufgewachsen

Ich versuche seit Jahren dieses sensibel im Sinne der Zuschauer, im Sinne der Künstler da – wo es gegensätzlich zu werden scheint – abzuwägen. Dies gelingt mal besser, mal schlechter. Damit muss ich leben. [...] ¹⁶⁴

3.2.1.4. Anspruch der Weiterbildung und Unterhaltung

„Es wird Zeit, Bildung neu zu denken. Oder sie überhaupt zu denken. [...] Alle, vor allem die Politiker, sind natürlich für die Bildung, zumal sonntags. Aber schon wird bei den Bildungsausgaben wieder die alte Sparpolitik angedroht. Politiker verweisen auf leere Kassen und insistieren unschuldig darauf, dass der durch die Krise geschrumpfte Kuchen nur einmal verteilt werden könne. Denkfehler! Es geht bei Bildung und Forschung nicht darum, Kuchen zu verteilen, sondern darum, Kuchen zu backen! [...] ¹⁶⁵

Gerade das Theater und vor allem die Landesbühne hat ohne den Anspruch der Weiterbildung keine Daseinsberechtigung. Ganz besonders heutzutage sollte meiner Ansicht nach der finanzielle Druck der auf Kultureinrichtungen, welche Bildung vermitteln lastet verringert werden, um den MacherInnen die notwendige finanzielle Basis zu übermitteln eine Form der Weiterbildung zu erzeugen, die insbesondere ein 'ungeübtes', junges Theaterpublikum anspricht.

Über diese spezielle Form der Bildung soll im Folgenden mit dem Esslinger Theatergänger und ortsansässigen Autoren Olaf Nägele gesprochen werden. Aus seiner Sicht, stellt sich die „profanste“¹⁶⁶ Aufgabe des Theaters, nämlich die der Unterhaltung, als prioritär dar. Es ginge darum, den Menschen aus seinen eigenen vier Wänden zu holen und ihm einen Anlaufpunkt zu bieten, sich auf unterhaltsame wie auch kritische Weise mit anderen Stoffen und mit anderen Themen als jenen, welche er aus dem Fernsehen kenne, zu beschäftigen.¹⁶⁷ Andererseits wäre die Aufgabe des Theaters aber auch, den Menschen in künstlerischer Art und Weise auf Problematiken aufmerksam zu machen, die nicht nur im eigenen Leben sondern vor allem im gesellschaftlichen, politischen und globalen Umfeld Relevanz haben.¹⁶⁸ Die TheatermacherInnen, so Nägele,¹⁶⁹ seien gefragt, aus der breiten Masse der dramatischen Dichtung diese Stücke

¹⁶⁴ Soubeyrand, Manuel: Antwort auf Beschwerdebrief am 18.11.2009 vom 5.02.2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

¹⁶⁵ Soubeyrand, Manuel: Rede auf der Inthega vom Mai 2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

¹⁶⁶ Vergl.: Interview mit Nägele, Olaf. Geführt am 15.02.2011, liegt bei Verfasserin.

¹⁶⁷ Vergl.: Ebda.

¹⁶⁸ Vergl.: Ebda.

¹⁶⁹ Vergl.: Ebda.

auszusuchen und deren Inhalte ihrem Publikum „möglichst nah“¹⁷⁰ zu vermitteln. Auch das Jugendtheater müsse nicht (immer) den bildungspolitischen Auftrag erfüllen, vielmehr ginge es darum, die Jugendlichen an die Kunstform Theater heranzuführen und ihnen beispielsweise den Umgang mit dem geschriebenen wie auch dem gesprochenen Wort auf unterhaltsame Weise näher zu bringen.¹⁷¹ Es müssten nicht immer die schweren Stoffe sein, ginge es doch vor allem darum die Form der Aufführung, sei es ein Klassiker, sei es ein moderner Stoff, jugendgerecht auszuarbeiten.¹⁷²

Das Theater als kulturelle Einrichtung der Stadt würde in Esslingen eine große Rolle spielen, so Nägele, denn es sei eine Einrichtung, die alle Generationen einfange und viele zusätzliche Angebote, wie beispielsweise Theaterspielclubs¹⁷³, entwickelt habe, um natürlich TheatergängerInnen, aber auch TheaterschauspielerInnen zu generieren, auszubilden oder aber auf ein Berufsbild vorzubereiten.¹⁷⁴ Außerdem versuche das Theater durch eine breite Mischung aus Stücken sowohl das klassische, als auch das experimentell eingestellte Publikum in Esslingen zu bedienen.¹⁷⁵ Den Schwerpunkt in klassische und unterhaltende Stoffe zu setzen würde dem Verhältnis der kleineren Gruppe der experimentell eingestellten ZuschauerInnen und der größeren Gruppe der klassischen TheatergängerInnen entsprechen und sei eine Reaktion auf das Publikumsverhalten in Esslingen.¹⁷⁶

Die größte Meinungsäußerung des Publikums gegenüber seinem Theater sei es so Nägele,¹⁷⁷ entweder hinzugehen oder dem Hause fern zu bleiben. Dies kann man als indirekte Reaktion des Publikums auf das Angebot eines Theaters betrachten und daraus lässt sich schließen, dass durch die oft fehlende direkte Kommunikation zwischen TheatermacherIn und TheatergängerIn nach einer Inszenierung enttäuschte und demnach der Bühne fernbleibende ZuschauerInnen für das Haus nur mehr schwer, bis gar nicht zu erreichen sind. Ginge man allerdings konkret und direkt auf die individuellen Wünsche einiger ZuschauerInnen im Spielplan ein, so würde man sich höchstwahrscheinlich mit einem noch einseitigeren Angebot von „vielleicht [...] tatsächlich noch mehr klassischen Stücken“¹⁷⁸ konfrontiert sehen. Es ist meiner Meinung nach daraus zu schließen, dass selbst eine objektive Befragung des Publikums es nicht erwirken kann, eine solche Verteilung von Stoffen im Spielplan zu schaffen, welche allen Bedürfnisse des/der Einzelnen aus der Masse

¹⁷⁰ Vergl.: Interview mit Nägele, Olaf. Geführt am 15.02.2011, liegt bei Verfasserin.

¹⁷¹ Vergl.: Ebda.

¹⁷² Vergl.: Ebda.

¹⁷³ Als zusätzliches Angebot bietet die WLB Kinder-, Jugend-, Lehrer- und Seniorenspielclubs an.

¹⁷⁴ Vergl.: Interview mit Nägele, Olaf. Geführt am 15.02.2011, liegt bei Verfasserin.

¹⁷⁵ Vergl.: Ebda.

¹⁷⁶ Vergl.: Ebda.

¹⁷⁷ Vergl.: Ebda.

¹⁷⁸ Vergl.: Ebda.

des potentiellen Publikums gerecht wird.

Auf die Frage, ob die Bühne auf die Erwartungshaltung des Publikums eingehe oder es darüber hinaus konfrontiere, beschreibt Nägele einen Versuch der Landesbühne provokative Teile wie beispielsweise „übertriebene Nacktheit“¹⁷⁹, zu vermeiden, da es möglicherweise „das Schamgefühl der Theatergänger verletzen“¹⁸⁰ könnte. Das wirft die Frage auf, ob dies nun wirklich daran liegt, dass ein Publikum detailliert ausgespielte Gewaltakte und Beischlafszene nicht sehen möchte, oder es an den MacherInnen selbst liegt, die es als Gegebenheit annehmen ihr Publikum nicht provozieren zu 'dürfen', als eine Gegebenheit, die sich nicht ändern lässt und daher den künstlerischen Schaffensprozess beeinflusst. Ist es also das Theater selbst, welches zu wenig wagt, oder das Publikum, welches mehr nicht erträgt? Gerade im Jugendtheaterbereich spricht Nägele¹⁸¹ von einer Doppelmoral, da Jugendliche heutzutage an Gewalt- und Nacktszenen aus Film- und Fernsehen gewöhnt sind, allerdings im Theater die Darstellung desselbigen vermieden werde. Man solle den TheatergängerInnen zwar ihre Fantasie lassen, jedoch Stoffe, welche beispielsweise Gewalt thematisieren, nicht zensieren. Auch aktuelle Bezüge in Inszenierungen klassischer Stoffe seien insofern wichtig, dass man ihren Bestand in der Gegenwart erkennen könne, um den Menschen die Möglichkeit zu geben, sie 'da abzuholen', wo sie gerade stünden. Allerdings falle es auch negativ auf, wenn dies zu gewollt versucht werde, so Nägele¹⁸², und daher moderne Ansätze im Rahmen einer Inszenierung verloren wirkten.

Aus dem Interview mit Nägele geht hervor, dass es sehr wichtig ist, das Esslinger Publikum in möglichst vielen Hinsichten zu fordern, es zu konfrontieren und sogar zu provozieren, in seiner Wahrnehmung von Welt, von sich selbst und seiner Mitmenschen, denn das ist es, was Theater vermag. Es soll also die Aufgabe des Theaters sein, Stoffe an die Menschen zu bringen, welche diese in ihrer Meinung polarisieren und ihnen dadurch Diskussionsmaterial über die Werte unserer heutigen Gesellschaft zu bieten. Wenn es auch aus Rücksichtnahme auf die kleinen Städte nicht unbedingt förderlich ist, die Aufbereitung so komplex wie möglich zu gestalten, denn Inhalte werden tendenziell eher angenommen, wenn sie 'unterhaltsam' aufbereitet sind, so ist meiner Meinung nach ein übermäßiges Auf Sicherheit Gehen der TheatermacherInnen im Schaffensprozess aufgrund ihrer Ängstlichkeit vor einer klassisch traditionellen Anspruchshaltung des Publikums ebenso kontraproduktiv.

¹⁷⁹ Vergl.: Interview mit Nägele, Olaf. Geführt am 15.02.2011, liegt bei Verfasserin.

¹⁸⁰ Vergl.: Ebda.

¹⁸¹ Vergl.: Ebda.

¹⁸² Vergl.:Ebda.

3.2.2. Anspruch der TheaterkritikerInnen an die Bühne und deren Einfluss auf das Publikum

Stuttgarter Zeitung:

„Für viele berühmte Regisseure ist die Inszenierung von Shakespeares 'König Lear' zur letzten großen Reifeprüfung geworden. Entsprechend überrascht war der erst 33-jährige Jan Neumann, als die WLB ihn fragte, ob er das Stück in Esslingen inszenieren wolle. 'Aber warum eigentlich nicht das Stück aus der Sicht eines jungen Menschen erzählen - schließlich handelt es auch von einem Generationenkonflikt', beschloss Neumann [...]. 'Die Macht im Stück ist letzten Endes die Sprache', sagt Neumann. Umso faszinierender fand er es, wie mit der Macht der Handelnden auch ihre Sprache langsam zerbricht. Neumann zeigt, wie Menschen versuchen, Gefühle mit Worten auszudrücken, und daran letzten Endes scheitern.“¹⁸³

3.2.2.1. Die Funktion der KritikerInnen

Den/die TheaterkritikerIn könnte man als VermittlerIn zwischen Haus und ZuschauerIn betrachten. Auch KritikerInnen müssen, sofern sie RedakteurInnen eines Tagesblattes und nicht einer Fachzeitschrift sind, mit ihrer Abhandlung über ein Stück ein breit gefächertes LeserInnenpublikum erreichen. So sollte die Kritik eines Stückes sowohl eine kurze Abhandlung des Inhalts wiedergeben, als auch einen optischen Eindruck der Inszenierung vermitteln sowie natürlich, und das ist die schwierigste Aufgabe, eine aussagekräftige Interpretation des Gesehenen bieten. Denn KritikerInnen schulen Wahrnehmungsweisen und geben indirekt 'Kaufempfehlungen' an ihre LeserInnenschaft weiter. Es würde den inhaltlichen Rahmen dieser Arbeit sprengen zur Frage wie groß die Reichweite in den unterschiedlichen Kontexten ist ein differenziertes Bild abzugeben, da die Beantwortung dessen einer größeren empirischen Untersuchung bedürfte. Ohne also tiefer darauf eingehen zu können, erscheint es mir dennoch wichtig an dieser Stelle zu erwähnen, dass ein hohes Spannungsfeld zwischen dem Objektivitäts- und Informationsanspruch und der subjektiven Meinung der KritikerInnen besteht. In diesem Teil wird es viel mehr darum gehen, inwiefern das Landestheater durch seine Gastspieltätigkeit seiner gesellschaftlichen Rolle gerecht wird. Aus diesem Grunde wird der subjektive Einfluss von KritikerInnen hier als 'gegeben' betrachtet und der Fokus auf die künstlerisch-inhaltliche Analyse der Rezensionen gesetzt.

¹⁸³ Stuttgarter Zeitung: vom 25.09.2008. Aus: Archiv der Württembergischen Landesbühne Esslingen, Spielzeit 2007/08. Zugriff: 02/11.

3.2.2.2. Inhaltliche Analyse der Kritiken zu *König Lear*

König Lear hatte im September 2008, als eine der beiden Inszenierungen, welche die Saison 2008/09 eröffneten, auf der großen Bühne in Esslingen Premiere. Es soll nun die Bewertung dieser Produktion durch Theaterkritiken veranschaulicht werden. Dazu wurden Ausschnitte aus sieben unterschiedlichen Rezensionen über *König Lear* im Zeitraum von September 2008 bis März 2009 benutzt:

Ort der Aufführung	Verfasser	Titel	Zeitung	Datum
Esslingen	Martin Mezger	<i>Pappkameraden leerer Worte</i>	Esslinger Zeitung	27.09.08
Esslingen	Horst Lohr	<i>Wahnsinn aus der Wasserflasche</i>	Stuttgarter Nachrichten	27.09.08
Esslingen	Cort Beintmann	<i>Der Mensch als zweibeiniges Tier</i>	Stuttgarter Zeitung	27.09.08
Esslingen	Arnim Bauer	<i>Zwischen Postmoderne und Gebrüll</i>	Ludwigsburger Kreiszeitung	27.09.08
Feuchtwangen	Thomas Wirth	<i>Sinnsuche im Ei-Land</i>	Fränkische Landeszeitung Westmittelfranken	27.10.08
Gmünder Stadtgarten	Anne Schührer	<i>Wenn Irre auf der Bühne Blinde führen</i>	Gmünder Tagespost	08.05.09
Hof	Kerstin Starke	<i>Mutiger 'Lear' - deftig, grotesk</i>	Frankenpost	01.03.09

Der Titel, mit dem eine Inszenierung angekündigt wird stellt diese ins Rampenlicht und soll die LeserInnen generell auf diese aufmerksam machen. Die darin benutzten Worte spezialisieren sich auf die Interpretation der Rezension durch Mittel, Stoff oder Intention der Regie. Zudem verraten sie die Einstellung der RedakteurInnen zum Gesehenen. Die vorangestellte Tabelle soll veranschaulichen, wie aussagekräftig der Titel auf die LeserInnenschaft wirken kann. So werden in der *Esslinger Zeitung*, den *Stuttgarter Nachrichten* und der *Fränkischen Landeszeitung* bereits durch die Artikelüberschrift die Mittel der Inszenierung analysiert. Während die *Stuttgarter Zeitung* und die *Gmünder Tagespost* sich auf den Shakespeare Stoff mithilfe von Zitaten des Shakespearetexts konzentrieren, versuchen die *Ludwigsburger Kreiszeitung* sowie die *Frankenpost* mit dem Titel ihres Artikels, die Intention des Regisseurs zu beschreiben.

An der Inszenierung von *König Lear* wurde in besonderem Maße die Lautstärke der gesprochenen Sprache der DarstellerInnen als zu hoch bewertet oder zumindest angesprochen. Interessant ist es zu beobachten, in welcher Form dies in den jeweiligen Artikeln geäußert wurde. So erwähnte der Redakteur der *Esslinger Zeitung* die Lautstärke erst gegen Ende seiner Rezension und als ein relativ kleines Manko, im sonst durchwegs konsequent gezogenen roten Faden, den er als lobenswertes Element der Inszenierung hervorhob.

„Der Kampf um Worte und willkürliche Definitionsmacht ist der blutrote Ariadnefaden, den Neumann durch das Labyrinth von Lug, Trug und falschem Schein zieht – von der ersten Szene bis zur finalen Sentenz. Doch wäre das nur ein dünnes intellektuelles Fädchen, stünde ihm keine pralle Theatralik gegenüber. Neumann, der Meister grotesker Figurenzuspitzung, lässt sich in dieser Hinsicht wahrlich nicht lumpen – so wenig, dass der Faden bisweilen zerreißt in Geschrei, Aktionismus und überpowerstem Spiel, allerdings mit einem starken, durchweg aufs Ganze gehenden Ensemble.“¹⁸⁴

In der *Stuttgarter Zeitung* wird die Lautstärke schon zu Beginn des Artikels stark kritisiert, indem sie in Zusammenhang mit der Agitation der Figuren gebracht und mit den Worten 'überdreht' und 'ordinär' konotiert wird. Aus Cort Beintmanns Sicht ist die übersteigerte Form der Benutzung von Sprache nur ein 'effektvolles' Mittel dieser Inszenierung, welche zu wenig Rücksicht auf das Verständnis von Shakespeare Texten nähme. In den ruhigen Momenten der Inszenierung, hebe sich des weiteren der Text in all seiner Kraft hervor, nicht jedoch die benutzte Sprache.

„Den heftigen Kostümen entsprechend geht es auf der Bühne zu. Da wird gebrüllt und gekreischt, was das Zeug hält, und die Figuren agieren wie in Alfred Jarrys Farce 'König Ubu', also völlig überdreht und ordinär. [...] Neumanns Inszenierung setzt ganz stark auf Übersteigerung und Slapstick. Damit realisiert sie die Härte und Brutalität dieses Dramas und kleistert dennoch Shakespeares Dialoge zu. Am besten ist dieser Theaterabend, wenn sich der Fluss der Bühnenhandlung verlangsamt, zur Ruhe kommt. Was für Sätze sind dann zu hören! 'Der Mensch ist nicht mehr als ein nacktes, zweibeiniges Tier.' [...] Insgesamt ist dies eine allzu grelle Inszenierung, die aber in Einzelszenen sehr berührt.“¹⁸⁵

Anne Schührer aus dem Gmünder Stadtgarten hat sich meiner Meinung nach eine klassisch tradierte, würdevolle Aufführung des Shakespeare-Stoffes erhofft und wurde demnach in ihrer Erwartung enttäuscht. Die Erwähnung der Lautstärke gleich zu Beginn ihres Artikels in der *Gmünder Tagespost*, erscheint als harter Kritikpunkt dieser Inszenierung, welche zudem die Komplexität des Werkes für sie zusätzlich verstärkt zu haben scheint.

„Mit einem gellenden Schrei stürzt sich der Narr auf die Bühne. Ein Schrei, der gleich zu Beginn eine Marke setzt. Denn geschrien wird viel in Shakespeares 400 Jahre altem Werk. Da wird getobt, geherrscht, intrigiert, gemordet und gestorben. Ein thematisch ungeheuer komplexes Werk. Es geht um Generationenkonflikte genauso

¹⁸⁴ Mezger, Martin: Pappkameraden leerer Worte. In: Esslinger Zeitung: vom 27.09.08.

¹⁸⁵ Beintmann, Cort: Der Mensch als zweibeiniges Tier. In: Stuttgarter Zeitung: vom 27.09.08.

wie um Ehebruch, um Würde und um Machtbesessenheit.“¹⁸⁶

Im Gegensatz dazu, sah Kerstin Starke, welche *König Lear* im Rahmen der 13. *Landesbühnentage* am Theater Hof rezipiert hatte, in der Umsetzung Jan Neumanns eine mutige, wenn auch deftige Sichtweise auf das Stück und erwähnte die Lautstärke nur in einem kleinen Nebensatz.

„Mutig ist die Sichtweise von Regisseur Jan Neumann allemal, denn nicht als Trauerspiel inszenierte er den 'Lear', vielmehr tummeln sich die Figuren fast im Stil der Commedia dell'arte: deftig – drastisch – schrill – laut; oft genug zu laut. So oder ähnlich allerdings könnte man sich denken – hat wohl auch Autor Shakespeare seinem Publikum im Globe Theatre in London das Schicksal seines Lear vermittelt, in grotesken Bildern mit deutlicher, oft auch ironisierender Sprache.“¹⁸⁷

Arnim Bauer von der *Ludwigsburger Kreiszeitung* allerdings führt durch seine emotional-subjektive Einflussnahme auf die Interpretation des *König Lear* sowohl im Titel als auch im gesamten Artikel, jeglichen Vergleichsansatz ad absurdum. Zur Veranschaulichung dient dieser Ausschnitt:

„Eine Inszenierung, die mehr will, als alle Beteiligten können. [...] Neumann versucht, Theater mit postmodernen Zügen zu bieten – Frank Castorff lässt grüßen. Oder aber er verfällt in eine Art burleskes Erzähltheater. Hin- und hergerissen findet sich der Zuschauer nur schwer zurecht, zumal Neumann offenbar der Ansicht ist, dass nur ein brüllender Schauspieler ein guter Schauspieler sei. [...] Müde und gleichzeitig laut fällt also das Stück über lange Zeit über den Zuschauer her. Der kann noch nicht mal die Zeit mit einem Nickerchen überbrücken und denkt vielleicht an den wundervollen Robert Gernhardt, der einmal als elftes Gebot formulierte: 'Du sollst nicht lärmern.' In diesem Sinne machen sich Neumann und seine Mitstreiter sicher einer schweren Sünde schuldig.“¹⁸⁸

Was die Auswirkung von Kritiken auf das Theaterpublikum betrifft gilt es einen erheblichen Unterschied zwischen dem Sitzort Esslingen und auswärtigen Spielorten hervorzuheben. Die Zeitungen aus dem Umkreis Esslingen nämlich, also die *Esslinger Zeitung*, die *Stuttgarter Zeitung*, die *Stuttgarter Nachrichten* und die *Ludwigsburger Zeitung*, schreiben ihre Kritiken meistens nach der Premiere, sodass die ZuschauerInnen in Esslingen die Möglichkeit haben, sich nachdem sie

¹⁸⁶ Schührer, Anne: Wenn Irre auf der Bühne Blinde führen. In: Gmünder Tagespost: vom 08.05.09.

¹⁸⁷ Starke, Kerstin: Mutiger „Lear“-deftig, grotesk. In: Frankenpost. Aus: Archiv der Württembergischen Landesbühne Esslingen, Spielzeit 2007/08. Zugriff: 02/11

¹⁸⁸ Bauer, Arnim: Zwischen Postmoderne und Gebrüll. In: Ludwigsburger Kreiszeitung: vom 27.09.08.

eine Rezension gelesen haben, ein Stück selbst anzusehen und sich eine eigene Meinung dazu zu bilden. Arnim Bauer's Rezension zur Esslinger Aufführung vermochte demzufolge durchaus, ZuschauerInnen davon abzuhalten sich den *König Lear* anzusehen. Insofern können Rezensionen meiner Meinung nach in Esslingen direkt Einfluss auf das ZuschauerInnenverhalten und demzufolge die Publikumszahlen des Theaters nehmen.

An Gastspielorten wiederum, an denen die Stücke zumeist nur einmal gespielt werden, ist die Kritik meiner Ansicht nach vielmehr eine Nachbesprechung, die ansonsten möglicherweise nur im kleinen privaten Kreise zuhause geführt wird und den RezipientInnen eine Möglichkeit bietet ihre Meinung zu 'überprüfen'. So kann eine Rezension, wie die Arnim Bauers, die ZuschauerInnen nicht davon abhalten den Abend zu sehen, sie wird demnach auch keinen direkten Einfluss auf die Publikumszahlen des Hauses nehmen, jedoch kann sie die ZuschauerInnen durchaus verunsichern und sie künftig davon abhalten, Aufführungen der Landesbühne zu besuchen. Dies ist meiner Meinung nach als indirekte Beeinflussung zu betrachten und für die Bühne selbst vergleichsweise von geringerer Bedeutung.

Eine Möglichkeit konstruktiver Zusammenarbeit im Sinne der gesellschaftlichen Funktion beider Medien liegt darin, dass die Presse gegenüber dem Theater den Vorteil hat sich dem Menschen zuhause anzunähern. Der Vorteil liegt darin, dass dieser dort wahrscheinlich am offensten auf Neues und Andersartiges reagiert. Das Medium der Zeitungskritik hat meiner Ansicht nach die Wirkungskraft besonders im Gastspielbereich den TheatermacherInnen einen großen Teil der für die Landesbühne so schwer erfüllbaren Aufgabe des 'Herantretens' an ihr Publikum abzunehmen. Den potentiellen ZuschauerInnen unter den LeserInnen könnte dadurch Zugang zum Theater verschafft werden: Durch intellektuelle Unterstützung in der Auswahl von Stoffen und Aufführungen, durch die Bekanntmachung, Einführung und Abhandlung von Themen und Menschen, die für die Gesellschaft oder im Sektor des Kunst- und Kulturbereiches von Bedeutung waren und sind.

Es lässt sich meiner Ansicht nach zusammenfassend feststellen, dass Zeitungskritiken die Aufgabe haben Position zu beziehen und den gesellschaftlichen Diskurs zu befeuern. Sie sollten im Rahmen der Vorberichterstattung (Ankündigungen, Interviews, etc.) dem genannten Bildungsanspruch nachkommen. Die Kritiken zu Aufführungen sollten den Diskurs, den eine Inszenierung selbst startet auf eine breitere Ebene, in eine größere Öffentlichkeit tragen. Schlecht ist es allerdings, wenn die informative Vorberichterstattung ausbleibt oder qualitativ versagt und die LeserInnen ihre ganze Information aus der diskursorientierten und daher nie objektiven Kritik beziehen.

3.2.2.3. Anspruch 'bodenständiger Unterhaltung' an Gastspielorten

Feuchtwangen:

„Die Produktion der Württembergischen Landesbühne Esslingen, [...] ist vor allem eines: ein Denkstück, komplex wie der Text, immer interessant, mitunter witzig bis verblüffend, ein paar Mal berührend. Die meisten Figuren bleiben aber so flach wie die Pappschilder, die sie mit sich herumtragen. Was über die dreieinviertel Stunden zu wenig ist. Neumanns vielfach gebrochene Inszenierung hat eher ihre artifiziell-intellektuellen Reize.“¹⁸⁹

Aus den zwei Kritiken zu *König Lear* in Feuchtwangen und dem Gmünder Stadtgarten lässt sich schließen dass dieser Stoff für viele Gastspiele zu schwer, zu kompliziert und zu emotional aufbereitet war. An sich ist die Auswahl des Stoffes bereits zu ernst und zu traurig für die anzunehmende gewünschte Form des Bildungs- und Unterhaltungstheaters an Abstecherorten.

Der Text sei komplex, aber immer interessant, so Thomas Wirth aus Feuchtwangen, der damit dem Stoff gegenüber Respekt vermittelt, sich jedoch mit der Formulierung, dass die meisten Figuren so flach blieben, wie ihre Pappschilder und die Inszenierung daher eher ihre artifiziell-intellektuellen Reize habe gleichzeitig Distanz zu diesem Abend verschafft. Wirth hebt damit einen hohen Grad an 'Künstlichkeit' der Inszenierung negativ hervor.

Viele der Szenen waren für einige der TheatergängerInnen inhaltlich zu schwer aufbereitet und wurden daher, wie auch Anne Schührer aus dem Gmünder Stadtgarten die Aufführung beschrieb, als 'langatmig' empfunden. Sie vermisste über lange Strecken Kurzweil und Witz, den sie nur an der Figur des Narren erkennen konnte. Vor allem aber beschrieb sie die Inszenierung von vornherein als schlecht verkauft und darüber hinaus leere Reihen im ZuschauerInnenraum am Stückende:

„Teilweise etwas langatmig kam [...] die auf immerhin noch drei Stunden gekürzte Version daher. So lichteten sich die Reihen im ohnehin nur zur Hälfte besetzten 'Stadtgarten' nach der Pause merklich. Obwohl vor allem Ute Schramm in ihrer Rolle als Narr für Kurzweil sorgte und Witz versprühte. Aber auch sie konnte trotz frisch geschriebenen Pappschild 'Happy End' nicht mit einem glücklichen Ausgang der Tragödie dienen. Übrig blieben Chaos auf der Bühne und Leere im Saal.“¹⁹⁰

¹⁸⁹ Wirth, Thomas: Sinnsuche im Ei-Land. In: Fränkische Landeszeitung Westmittelfranken. 27.10.08.

¹⁹⁰ Schührer, Anne: Wenn Irre auf der Bühne Blinde führen. In: Gmünder Tagespost: vom 08.05.09.

Ein Indiz dafür, dass sowohl der Stoff nur ein kunstinteressiertes Publikum anzog, als auch die Aufführung dem Anspruch dieser Minderheitsgruppe nicht unbedingt entsprach. Dies lässt sich jedoch ohne Schwierigkeiten auch auf Esslingen applizieren, da sich der Publikumsraum nach fast jeder Pause der Aufführung halbleer zeigte. (Allerdings lag dies möglicherweise auch an der dramaturgischen Aufteilung des Stückes, da der erste Teil nahezu zwei Stunden beanspruchte, während der zweite Teil nur auf ungefähr 45 Minuten kam.)

In anderen Worten ausgedrückt, war die Umsetzung des Stoffes meiner Meinung nach besonders im Gastspielbereich zu wenig nah an den dort lebenden Menschen, somit konnte die Landesbühne mit *König Lear* an vielen Orten ihren gesellschaftlichen Auftrag dem Publikum auch schwere Stoffe näher zu bringen nicht zu allgemeiner Zufriedenheit erfüllen.

Dass Nachgespräche mit dem Team an Abstecherorten logistisch nicht einfach unterzubringen sind habe ich bereits erwähnt.¹⁹¹ Gerade mit diesem Stoff und dieser Inszenierung, so denke ich, hätten allerdings Gespräche, mehr als Rezensionen bewirken können die Distanz von MacherIn und ZuschauerIn zu überwinden und die Zugänglichkeit zu komplexen Stoffen zu fördern.

So vermittelten nur die TheaterkritikerInnen der Orte ihr Bild von einer Aufführung, welche dem Anspruch des Ortes an die Funktion der Landesbühne, das Theater zu den Menschen zu bringen und diesen einen abwechslungsreichen, spannenden, aber ebenso unterhaltsamen, durchschaubaren Abend zu bieten, weitestgehend nicht entsprach.

Abschließend kann man über die Situation des Publikums an Gastspielorten von einer gewissen Stagnation der Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster von Theater statt der Herausbildung einer Anspruchshaltung durch Theater und Rezensionen sprechen.

¹⁹¹ Vergl.: Kapitel 1.3.1.3.

3.2.2.4. Anspruch der Landesbühne als Stadttheater am Sitzort

Esslinger Zeitung:

„ [...] Vielmehr definiert der Regisseur das Stück als Drama der Sprachnot: Den tragischen Urknall zündet Lears Unverständnis, das Elend wurzelt in einer entweder manipulativ verstellten Sprache – oder eben in wahrhafter Ausdruckslosigkeit. Weil das so ist, lässt Neumann die Personen als Pappkameraden leerer Worte auftreten. 'König', 'Tochter', 'Sohn' oder 'Bastard' steht auf den Kartons, die sie vor sich hertragen und manchmal wie Bretter vor den Kopf halten. Es sind Sozialrollen statt Identitäten. [...] Neumann treibt dieses babylonische Sprachverwirrspiel ins existenzielle Aus von 'Wahnsinn' und 'Tod': auch dies nur Worte – auf den Karton des plempel in der Heide verirrt Lear beziehungsweise blutrot auf die Brust der Opfer gezeichnet, die am Ende in Reih', Glied und Unterwäsche an der Rampe aufgebahrt liegen.“¹⁹²

Es sei also die Behauptung aufgestellt, dass man in den Bewertungsmustern der KritikerInnen durchaus Unterschiede ausmachen kann: So sind einige der TheaterkritikerInnen am Sitzort Esslingen weniger fokussiert auf einen Unterhaltungsanspruch, der vor allem 'humorvoll' sein soll und auf den Anspruch des verständlichen Erzählens einer Geschichte, sondern befassen sich relativ eingängig mit theaterästhetischen Diskursen, die auch an Stadt- und Staatstheatern geführt werden. Dies ist insofern erkennbar als sie in ihrer Auswertung stärker auf die Verbindung von Form und Inhalt und den konzeptionellen Ansatz der Regie achten. Zur Veranschaulichung dient der oben angeführte Ausschnitt der *Esslinger Zeitung* sowie folgender Ausschnitt aus den *Stuttgarter Nachrichten*:

„Schade nur, dass der Regisseur [...] in seiner Inszenierung [...] seinen Gestus der feinen Grotteske nicht konsequent durchhält und zu häufig die Nähe zum Trash sucht. [...] Wie Waren im Supermarkt tragen die Protagonisten auf dem Rücken Etiketten mit ihrem Namen oder ihrer Funktion. Posieren mit Pappschildern als Monstranzen, auf denen in großen Lettern Werte notiert sind, die eine Gesellschaft am Leben halten: Liebe, Treue, Wahrheit. Regisseur Jan Neumann entlarvt sie als Worthülsen, so leer wie der Begriff Natur: Der wahnsinnig gewordene Lear [...] irrt durch das Unwetter der nächtlichen Heide. Ein Schauspieler entlockt einer Trommel die Gewalt von Donner und Sturm. Andere prusten sich Regengüsse aus der Wasserflasche ins Gesicht, dazu zucken Blitze aus Taschenlampen. Es sind ironische Bilder der Entfremdung – hart entlang an der Grenze zum Klamauk.“¹⁹³

¹⁹² Mezger, Martin: Pappkameraden leerer Worte. In: *Esslinger Zeitung*: vom 27.09.08.

¹⁹³ Lohr, Horst: Wahnsinn aus der Wasserflasche. In: *Stuttgarter Nachrichten*: vom 27.09.08.

Horst Lohr von den *Stuttgarter Nachrichten* spricht in seiner Rezension von einem erkennbaren 'Gestus der feinen Groteske', der sich im Laufe des Abends, unter anderem aufgrund des Einsatzes von Pappschildern, jedoch immer mehr dem Klamauk angenähert habe. Die Pappschilder, welche jeder der Figuren zur Seite gestellt wurden, sieht Martin Mezger wiederum als Kennzeichen des Sprachverwirrspieles und erkennt in deren Einsatz, eine Bestätigung des roten Fadens der Handlung. Während Lohr den Inhalt der Pappschilder als leere Worthülsen der Werte unserer Gesellschaft sieht und damit in der Gesamtzusammensetzung einzelner Szenen, nur ironische Bilder der Entfremdung erkennt, sieht Mezger durch die Schilder eine Konnotation der Figuren als Sozialrollen statt Identitäten.

Zuerst möchte ich feststellen, dass Kritiken natürlich immer unter der Schwerpunktsetzung eine ganz bestimmte Gruppe der LeserInnenschaft einer Zeitung zu erreichen, geschrieben werden. Mit den Zeitungskritiken zu *König Lear* an der *WLB* sollte die LeserInnenschaft eines regionalen Gebietes zufrieden gestellt werden. So muss bei der Betrachtung ein grundsätzlicher Unterschied zu überregionalen Zeitungen oder Fachzeitschriften beachtet werden, welche solche Abende wahrscheinlich anders bewerten würden, da ihre VerfasserInnen erstens den Vergleich zu Inszenierungen an großen Häusern deutschlandweit haben und zweitens anderen Ansprüchen ihrer LeserInnenschaft entsprechen wollen.

Zudem lässt sich anhand der dargestellten Analysen ein gewisser Anspruch der Esslinger KritikerInnen an die Landesbühne als Stadttheater erkennen. Ein Grund könnte die örtliche Nähe zwischen TheaterkritikerInnen und TheatermacherInnen im Raum Esslingen sein und diese ist mit hoher Wahrscheinlichkeit für eine regelmäßige Rezeption der Stücke in Esslingen verantwortlich. Das lässt sich meiner Ansicht nach nicht nur durch eine stärkere Verbundenheit der KritikerInnen zum Theater begründen sondern auch durch ein stärkeres Verhältnis zwischen Publikum und TheatermacherIn. Aufgrund dieser Verbundenheit nimmt das städtische Publikum sowohl komplexe Aufarbeitungen von Stoffen eher an und verzeiht auch gelegentliche 'Fehlgriffe' schneller, als das weit entfernte Publikum der Abstecherorte, welches aufgrund der Distanz tendenziell schneller enttäuscht ist. Obwohl das Publikum nicht als homogene Gruppe betrachtet werden sollte, sondern die Ansprüche der einzelnen ZuschauerInnen individuell und sehr unterschiedlich sind, lässt sich die Behauptung aufstellen, dass die *Württembergische Landesbühne* daher ihre gesellschaftliche und bildungspolitische Funktion in Esslingen zu einem höheren Grad als im Gastspielbereich erfüllt und in diesem Sinne zumindest am Standort Stadttheatercharakter aufweist.

4. Über die Wirkung des Landesbühnenmodells auf die TheatermacherInnen

4.1. Auswirkungen auf die KünstlerInnen und die Qualität der Kunst

Um den Einfluss von inneren und äußeren Faktoren auf die KünstlerInnen und auf die künstlerische Qualität ermessen zu können, habe ich SchauspielerInnen, die an der *Württembergischen Landesbühne* engagiert sind oder es waren, sowie RegisseurInnen und AusstatterInnen interviewt.¹⁹⁴ Sie wurden darum gebeten, die Vor- und Nachteile einer Landesbühne aus ihrer Sicht heraus zu beschreiben. Um den KünstlerInnen die Möglichkeit zu geben auch private und emotionale Meinungen zu äußern sind diese Interviews anonym ausgewertet worden.

Im Spezifischen wurde auf folgende Themenkomplexe eingegangen: Zu Beginn wird die Einstellung der TheatermacherInnen auf das Landesbühnenmodell generell dargestellt, danach soll das Abstechermodell in seiner Wirkung auf die künstlerische Autonomie behandelt werden. Dies betrifft die Fragestellung, inwiefern das Abstechermodell als interner Faktor des Hauses Einfluss auf die Planung des Spielplans nimmt und den künstlerischen Arbeitsprozess hinsichtlich der Umsetzung, der Probensituation, dem künstlerischen Niveau und den Aufführungen mitbestimmt. Im weiteren Verlauf soll der öffentliche Auftrag und der damit verbundene Bildungs- und Unterhaltungsanspruch als einflussnehmender Faktor auf die Autonomie der Kunst untersucht werden. Danach werden die Auswirkungen auf die künstlerische Qualität und die Zufriedenheit der KünstlerInnen durch externe Faktoren erörtert. Diese setzen sich zusammen aus der Einwirkung des wirtschaftspolitischen Drucks auf das Theater und der Rezeption.

Es geht mir darum herauszufinden, inwiefern der Eindruck bei den TheatermacherInnen besteht, an diesem Haus ihrem eigenen künstlerischen Anspruch gerecht werden zu können. Denn abgesehen von den internen und externen Faktoren, welche in unterschiedlicher Form ihre Wirkung auf die KünstlerInnen ausüben und diese glücklich oder unglücklich, zufrieden oder unerfüllt stimmen, sind vor allem sie selbst diejenigen, welche die künstlerische Qualität eines Hauses und die dort herrschende Atmosphäre bestimmen.

¹⁹⁴ Die schriftlichen Interviews wurden am 23.11.2010 verschickt und zwischen dem 23.11.2010 und dem 31.01.2011, sowie am 13.02. und am 25.03.2011 schriftlich beantwortet. Das Material liegt bei der Verfasserin.

4.1.1. Zum Landesbühnenmodell an sich

Aus der Auswertung ist zu schließen, dass einer der Vorteile der Landesbühne darin zu sehen sei, dass SchauspielerInnen als auch RegisseurInnen eine recht unbeschwerte Entwicklungsmöglichkeit haben. So gebe es gerade für BerufsanfängerInnen eine hohe Bandbreite an Anforderungen, was Genres, Rollenprofile, Spielweise und schauspielerische Kondition angeht, die im beruflichen Werdegang nützlich sein können.¹⁹⁵ Ein Engagement an der Landesbühne diene der Erprobung künstlerischer Prozesse und schaffe Voraussetzungen wie Flexibilität, schnelles, kreatives Umdenken, Pragmatismus und die Fähigkeit unter Zeitdruck zu arbeiten, welche gegebenenfalls auch an größeren Häusern dienlich seien.¹⁹⁶ Demzufolge sei ein solches Haus im besten Sinne eine „Profilierungsbühne“¹⁹⁷ und könne sowohl SchauspielerInnen, als auch RegisseurInnen als „Sprungbrett“¹⁹⁸ dienen. Zudem sei die Angst des Versagens an der Landesbühne geringer als an Staatstheatern, da es genügend Möglichkeiten gebe Fehlgriffe durch andere Arbeiten auszugleichen.¹⁹⁹ Die Anzahl von ungefähr fünf Produktionen in der Spielzeit für DarstellerInnen sei vergleichsweise überschaubar,²⁰⁰ zudem halte sich durch die wenigen Übernahmen in die nächste Saison auch der Repertoirebetrieb im Rahmen. Durch die Abstecher sei man mit einem sehr durchmischten Publikum konfrontiert, auch erhöhtes Interesse und Aufmerksamkeit in den Gastspielorten wurde erwähnt.²⁰¹

Als nachteilig am Modell der Landesbühne wurden die vielen Sachzwänge benannt, welche Besetzungen, Arbeitskonstellationen und den Qualitätsstandard der Vorstellungen ungünstig beeinflussten, denn das könne zum Kräfteverschleiß bei den DarstellerInnen führen.²⁰² Auch eine gegenseitige Unterschätzung des künstlerischen Potentials der Beteiligten sei festzustellen,²⁰³ denn im Grunde sei es so, dass alle künstlerischen Bereiche, die an der Landesbühne tätig sind, sich Arbeitsbedingungen wie am Staatstheater wünschten. Diese recht hohe Erwartungshaltung einzelner KünstlerInnen besteht wie an anderen Häusern auch darin auf SchauspielerInnen, RegisseurInnen und DramaturgInnen treffen zu wollen, die ihr Handwerk beherrschen und darüber hinaus auch ihre Ideen vertreten können. Ein weiterer Nachteil sei es, dass der Spielplan anhand der Verkaufsmöglichkeiten an Gastspielorte erstellt werde, was zur Folge habe, dass kein Risiko in der Auswahl der Stoffe wie auch der RegisseurInnen eingegangen werde.²⁰⁴

¹⁹⁵ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

¹⁹⁶ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 23.01.2011, liegt bei Verfasserin.

¹⁹⁷ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 13.02.2011, liegt bei Verfasserin.

¹⁹⁸ Vergl.: Ebda.

¹⁹⁹ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 25.03.2011, liegt bei Verfasserin.

²⁰⁰ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 31.01.2011, liegt bei Verfasserin.

²⁰¹ Vergl.: Ebda.

²⁰² Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

²⁰³ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 25.03.2011, liegt bei Verfasserin.

²⁰⁴ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 31.01.2011, liegt bei Verfasserin.

Es gebe zudem kaum aktuelle Stücke am Spielplan, dafür aber sehr viel Schulstoff, also Klassiker und die wenigen anspruchsvollen Stücke seien zwar oft künstlerisch wertvoll produziert, wären aber an Abstecherorten unbekannt und daher auch weniger gefragt.²⁰⁵

4.1.1.1. Zur *jungen WLB*

Gerade für die *junge WLB*, die noch viel mehr Abstecher bestreite, als das „Erwachsenen-Ensemble“²⁰⁶ sei das Landesbühnenmodell eine gute Möglichkeit „Nähe zum Volk“²⁰⁷ aufzubauen und darüber hinaus vor allem Kindergärten und Grundschulen zu versorgen, für die es eine Überforderung sein kann zum nächsten Theater zu fahren.²⁰⁸ Außerdem sei es am Kinder- und Jugendtheater durch die Vorstellungen an Schulen auch leichter, einen näheren Kontakt zum Publikum zu erlangen und dadurch eine direkte Reaktion auf das Gespielte zu bekommen.²⁰⁹ Allerdings könne durch die vielen verschiedenen Rollen, welche das sechsköpfige Ensemble der *jungen WLB* im Laufe einer Spielzeit anzunehmen hat manchmal der Eindruck entstehen, „Fließbandarbeit“²¹⁰ zu leisten, da es vor allem durch die zeitlichen Einschränkungen, welche die vielen Gastspiele mit sich bringen, nicht immer möglich sei, sich in dem Ausmaß mit einer Rolle zu befassen, wie man es gerne täte. DarstellerInnen des Kinder- und Jugendtheaters sehnen sich mitunter nach anderen Texten, Stoffen und Spielweisen.²¹¹ Dies ist meiner Meinung nach darauf zurückzuführen, dass die Stücke aufgrund der Schulstunden-Kompatibilität von relativ kurzer Dauer sein müssen. Auch die Herangehensweise an die Rolle sei weniger „tiefenpsychologisch“²¹² als die der Figuren von großen Stoffen. Als besonders schätzenswert wurde allerdings auch die Ehrlichkeit und Dankbarkeit der Kinder als Publikum hervorgehoben, denn diese seien in ihrer direkten Art und Weise die Stücke zu bewerten mitunter hart aber fair, was den DarstellerInnen wiederum ein konkretes Feedback bringe.²¹³

Die Abstecher der *jungen WLB* sind aufgrund der Versorgung von Schulen in ihrer Anzahl um einiges höher als die am großen Haus, was für das kleine Ensemble einen deutlich härteren und äußerst unregelmäßigen Arbeitsrhythmus bedeutet. Teilweise finden Vorstellungen in der ersten Schulstunde statt, was zur Folge haben kann, dass SchauspielerInnen der *jungen WLB* an manchen Tagen um fünf Uhr morgens aufstehen müssen und im schlimmsten Fall am selben Tag noch zwei andere Vorstellungen zu bewältigen haben.

²⁰⁵ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 31.01.2011, liegt bei Verfasserin.

²⁰⁶ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 19.01.2011, liegt bei Verfasserin.

²⁰⁷ Vergl.: Ebda.

²⁰⁸ Vergl.: Ebda.

²⁰⁹ Vergl.: Ebda.

²¹⁰ Vergl.: Ebda.

²¹¹ Vergl.: Ebda.

²¹² Vergl.: Ebda.

²¹³ Vergl.: Ebda.

Im Unterschied zum „Erwachsenen-Ensemble“²¹⁴ wären, trotz der Auswirkungen von beispielsweise Zeitmangel und Mittellosigkeiten in der Umsetzung, weniger Einbußen in der künstlerischen Qualität auszumachen. Auf die *junge WLB* hat das Landesbühnenformat demzufolge den größten Einfluss und sorgt für die größte Differenz zum Stadttheater. Dies lässt sich darin begründen, dass die Umsetzung der Stücke der *jungen WLB* von vornherein und mehr als die Inszenierungen des großen Hauses auf 'Kurzweil' und unterschiedlichste Räumlichkeiten, durch das mehrheitliche Bespielen von Schulen, zugeschnitten sind.

4.1.2. Innerer Faktoren

4.1.2.1. Zum Abstechermodell

Die frühe Vorausplanung des Spielplans²¹⁵ und somit nicht nur die Auswahl der Stoffe sondern auch die Besetzung der Regie könne, wie sich anhand der Auswertung der Interviews feststellen lässt, folgende Nachteile haben: Die Stücke seien des Öfteren zu allgemein ausgewählt und so müsse die Regie nach den jeweiligen Stücken ausgesucht werden, was das Risiko berge, dass RegisseurInnen, AusstatterInnen und Publikum mit Stücken konfrontiert werden, die sie nichts angehen.²¹⁶ In weiterer Folge müsse in der Machart zu viel konstruiert werden, um aktuelle Bezüge zu finden.²¹⁷ Außerdem sei das Reagieren auf die inneren Bedürfnisse des Ensembles, sowie die Flexibilität auf äußere gesellschaftliche Ereignisse einzugehen, eingeschränkt.²¹⁸

Ein weiterer Nachteil durch Abstecher ergebe sich im Bereich der Ausstattung, insofern als nur „formal gehaltene“²¹⁹ Bühnenbilder ohne Einbußen auf den Gastspielbühnen einrichtbar wären, wobei Minimalismus nicht für alle Inszenierungen und alle Stoffe eine Lösung sein könne. Auf diese Art und Weise stellen sich meiner Ansicht nach für so manche TheatermacherInnen die Abstecher des Hauses als Bleigewicht an den Füßen heraus. Zumal RegisseurInnen und AusstatterInnen nie direkt in Kontakt mit diesen Bühnen kommen, weil diese an Aufführungen nur sehr selten teilhaben und dadurch im schlimmsten Falle die Einschränkungen, welche die Bedingungen des Abstechermodells auferlegen als radikale Reglementierung ihrer künstlerischen Freiheit wahrnehmen.

²¹⁴ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 19.01.2011, liegt bei Verfasserin.

²¹⁵ Vergl.: Kapitel: 1.3.1.2.

²¹⁶ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 29.11.2010, liegt bei Verfasserin.

²¹⁷ Vergl.: Ebda.

²¹⁸ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 13.02.2011, liegt bei Verfasserin.

²¹⁹ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 14.12.2010, liegt bei Verfasserin.

Für die DarstellerInnen, welche den Unterschied einer Vorstellung am Sitzort und an auswärtigen Bühnen wohl am stärksten wahrnehmen und kennen seien gerade intim geprobte Stücke dem Risiko ausgesetzt ihren Charme zu verlieren, weil die Aufführung beispielsweise in riesigen Mehrzweckhallen stattfindet, in welchen der Unterstützung durch akustische Mittel wie Grenzflächenmikrofone nicht durchwegs aus dem Weg zu gehen ist.²²⁰ Außerdem könne die Souveränität der SchauspielerInnen durch unterschiedliche räumliche Voraussetzungen in Mitleidenschaft gezogen werden, in diesem Fall könne es passieren, dass mit Beliebigkeit, zu starker Selbstkontrolle oder auch mangelndem Wirkungsbewusstsein auf die Veränderungen reagiert werde.²²¹ Aus diesem Grunde seien Vorstellungen an Gastspielorten „oft künstlerisch unbefriedigend“²²² und für manche „oft ungeliebte Dienste“²²³. Andererseits kommen Abstecher dem Teamgeist eines Ensembles zu Gute. Viele der DarstellerInnen fahren gerne 'auf Abstecher', weil es eine gewisse Abwechslung zum Proben- und Vorstellungsbetrieb in der doch recht kleinen Stadt Esslingen bietet. Allerdings fehlt es den DarstellerInnen dann oft an Zeit, die fremden Städte zu erkunden und kennenzulernen.

4.1.2.2. Zur Problematik des Bildungsservice

Hinsichtlich der Betrachtung des gesellschaftlichen Auftrags von Theater und dessen Erfüllung durch die künstlerische Umsetzung äußert sich insbesondere im Bereich der Regietätigkeit eine hohe Anspruchshaltung:

„Denn wenn das Theater eine Art sozialer Begegnungsstätte ist, dann hat es einen Kernpunkt und das ist der zentrale Bezug auf das Theaterereignis, die Aufführung. Theaterereignisse sind nicht nur dann irrelevant, wenn sie zu 'künstlich' und daher abgehoben vom Menschen sind, sondern auch dann, wenn sie zur reinen Serviceleistung werden und Erwartungen bedienen.“²²⁴

Auch das Liefern von Bildung sei eine Serviceleistung.²²⁵ Man könne an dieser 'Lieferung' kritisieren, dass sie, ob es sich nun um historische oder aktuelle, um politische oder individualpsychologische, um konservative oder sozialkritische Inhalte handelt, totes Wissen produziere. Ein Wissen, auf dem sich das Publikum ausruhen könne, denn der Mensch hätte durch die Aufführung zwar seine Allgemeinbildung aufgerüstet, sich im Einnehmen kontroverser Standpunkte geübt und dadurch die vermittelten 'Bildungsinhalte' verstanden, jedoch sei kein

²²⁰ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 31.01.2011, liegt bei Verfasserin.

²²¹ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

²²² Vergl.: Ebda.

²²³ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 31.01.2011, liegt bei Verfasserin.

²²⁴ Schriftliches Interview, beantwortet am 29.11.2010, liegt bei Verfasserin.

²²⁵ Vergl.: Ebda.

weiterer nachhaltiger Denkprozess der ZuschauerInnen angekurbelt worden.²²⁶

EinE TheatermacherIn²²⁷ aus dem Regiebereich beschreibt seine/ihre Aufgabe genau darin, durch das Theater die Kernthemen, die eine Gesellschaft umtreiben, auf eine „sinnlichere und perspektivenreichere Art und Weise“²²⁸ zu reflektieren, als es die tagtäglichen Informationsmedien tun. Durch die Auseinandersetzung mit einem unsere heutige Gesellschaft betreffenden Stoff und der Darstellung eines Diskurses auf der Bühne, solle das Theater den Menschen die Möglichkeit geben, Lösungen für politische oder soziale Probleme zu finden.²²⁹ An der *Württembergischen Landesbühne* sei es nicht immer möglich diesen direkten gesellschaftlichen Zugang – im Sinne des Abgleichs mit heute – durchzusetzen.²³⁰ Denn durch die Wahl oft klassischer Stoffe bliebe die Bühne in der Spielplanwahl sehr vorsichtig und versuche eher einem bürgerlichen Publikum zu gefallen als es aufzurütteln oder ihm einen Spiegel vorzuhalten.²³¹ Dem Spielplan wäre die Angst vor dem „Verschmähen“²³² der Abstecherorte deutlich anzumerken.

Ein/e andere/r MacherIn meint, dass die Konsequenz des „Gefallen Wollens“²³³ sei, dass ein Theater im schlimmsten Falle brav und provinziell bliebe, dem Publikum keine Chance gebe sich zu entwickeln und die Jungen der Stadt nach Stuttgart führen, um sich zeitgemäßes Theater am Staatstheater anzuschauen.²³⁴

In Frage zu stellen ist die Art und Weise des Bildungsservices insofern, als dieser sich nicht ausschließlich nach den Erwartungen des Publikums richten sollte, sondern darüber hinaus gehen kann und soll. Denn, so lässt eine/r der Interviewten²³⁵ vernehmen, die Weiterbildung durch das Theater dürfe für den/die BildungsbürgerIn nicht zum Zweck der Selbstvergewisserung werden, sondern solle ihn herausfordern, über gewohnte Wahrnehmungs- und Denkmethode hinaus mit neu- und andersartigen Inhalten umzugehen und seinen/ihren subjektiven Blick dafür zu weiten. Konzeptionelles und ästhetisches Geschick der TheatermacherInnen vorausgesetzt, ist Theater meiner Meinung nach in seinen Mitteln genau dazu fähig und könnte trotz des Bildungsauftrags und durch ihn, wenn er in eben beschriebenem Sinne begriffen wird, eine beträchtliche identitätsstiftende Funktion in der Gesellschaft haben. Diese identitätsstiftende Funktion in den Stücken herauszuarbeiten ist die generelle Aufgabe der Regie. Schon in der frühzeitigen und tiefgreifenden

²²⁶ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 29.11.2010, liegt bei Verfasserin.

²²⁷ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 14.12.2010, liegt bei Verfasserin.

²²⁸ Vergl.: Ebda.

²²⁹ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 14.12.2010, liegt bei Verfasserin.

²³⁰ Vergl.: Ebda.

²³¹ Vergl.: Ebda.

²³² Vergl.: Ebda.

²³³ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

²³⁴ Vergl.: Ebda.

²³⁵ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 29.11.2010, liegt bei Verfasserin.

Befassung mit der Thematik eines Stückes, gilt es herauszufinden was alte Stoffe mit dem Menschen heute zu tun haben, denn nur dann erlangen diese ihre Berechtigung aufgeführt zu werden.

Die Regie muss also insbesondere hinsichtlich der Umsetzung von Klassikern, welche unter dem Kanon des Bildungsauftrags stehen, unter Einbeziehung aller gesellschaftlich relevanten Aspekte einer Gegenwart ein Stück neu konotieren. Im besten Falle sollte es in dieser Form an die ZuschauerInnen, an den Menschen herangetragen werden. Die oben angeführte Diskussion zeigt auf, dass es RegisseurInnen an der Landesbühne nicht immer möglich ist diese Aufgabe zu erfüllen.

4.1.3. Externe Faktoren

4.1.3.1. Zum ökonomischen Faktor

„Das Haus versucht sich dem Druck weitestgehend durch inneren Austausch und eigene Lebensart zu entziehen. Ich würde den ökonomischen Faktor als Ursache für künstlerische Schwankungen nicht überbewerten oder gar zum Indikator für Kunst machen. Andererseits ist eine Zukunftsdiskussion immer schwerer möglich, wenn das Theater immer wieder in eine wirtschaftliche Rechtfertigungslage gedrängt wird. Das aber ist ein den ganzen deutschsprachigen Raum betreffendes Problem und unterscheidet nicht das Landestheater von Staatstheatern im negativen Sinne.“²³⁶

Der Einfluss des finanziellen Erfolgsdruckes auf die Leitung des Hauses ist also relativ deutlich zu spüren lässt sich anhand der vorherrschenden Meinung in den Interviews feststellen. Dies äußere sich insofern, als dem Erfolg eines Stückes beim Publikum eine höhere Gewichtung beigemessen werde, als der Wahrung von künstlerisch hochwertiger Qualität, allerdings sei nicht nur die *Württembergische Landesbühne* mit dieser Gefahr konfrontiert, sondern das gesamte deutsche Stadttheatersystem.²³⁷ Was für subventionierte Häuser deutschlandweit gelte, treffe auf die Landesbühne im verstärktem Maße zu, da ihre Existenzberechtigung sich aus der Abdeckung der unterschiedlichsten Bedürfnisse „vom Hauptschüler bis zum Bildungsbürger“²³⁸ mit wenig finanziellen Mitteln ergebe.

²³⁶ Schriftliches Interview, beantwortet am 13.02.2011, liegt bei Verfasserin.

²³⁷ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 14.12.2010, liegt bei Verfasserin.

²³⁸ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

Dadurch bliebe wenig Raum für künstlerische Freiheit, was sich aber vor allem als Einschränkung in der Erstellung des Spielplans und der Verpflichtung bestimmter RegisseurInnen verorten ließe und nicht gleichermaßen Einfluss auf das schauspielerische Niveau nehme.²³⁹ Wenn es auch kein landesbühnenspezifisches Problem sei, wird verlautbart,²⁴⁰ so müsse doch in immer kürzerer Zeit immer mehr hergestellt werden. Der schlechte Ruf, den die Landesbühnen vor dem Stadttheaterbetrieb hätten, nähre sich insofern durch ökonomische Faktoren, als die Bühnen auf „Kassenschlager“²⁴¹ setzen müssten und würden, um ihre Position vor dem Land zu rechtfertigen, da gerade in unsicheren Zeiten modernen, dem Publikum unbekanntem Texten, weniger vertraut werde.

4.1.3.2. Zur Rezeption

Die Meinungen über den Unterschied der Rezeption von Stücken in Esslingen und an Gastspielorten differieren innerhalb des Ensembles stark. So sind die meisten Interviewten davon überzeugt, dass zeitgenössische Stoffe und moderne Inszenierungen in Esslingen durchaus gefragt seien, während man an vielen Orten klassische Stoffe mit möglichst „konservativer Ästhetik“²⁴² erwarte. Einzuräumen sei, dass auch an den Orten Unterschiede in der Rezeption feststellbar seien und es sehr wohl Orte mit „theatergeschultem“²⁴³ Publikum gebe, welches auf moderne Formen und Gegenwartsdramatik ähnlich offen reagiere wie jenes in Esslingen. Weiters sei diese Offenheit besonders an treuen Orten bemerkbar, als Beispiel könne Schwäbisch Gmünd oder auch Gerabronn genannt werden.²⁴⁴

So steht einerseits die Behauptung im Raum, dass Abstecherorte es aufgrund der schwierigen Verkaufsmöglichkeiten verhindern würden, in Esslingen modernes Theater zu machen und die Landesbühne deshalb einen Kompromiss einginge, der sich auf Kosten der künstlerischen Qualität schlage.²⁴⁵ Andererseits finden sich auch Stimmen innerhalb des Ensembles, welche die ZuschauerInnen an Abstecherorten als „aufmerksameres, interessierteres und eher noch zu überraschenderes Publikum“²⁴⁶ definieren, welches „einem äußerst konservativen Publikum in Esslingen“²⁴⁷ gegenüberstünde. Wenn auch an vielen Orten konservative Theateransichten und Voreingenommenheit aufgrund einer „allgemeinen negativen Einstellung gegenüber dem modernen Regietheater“²⁴⁸ herrschen mag, so sei in jedem Falle doch auch „eine größere

²³⁹ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

²⁴⁰ Vergl.: Ebda.

²⁴¹ Vergl.: Ebda.

²⁴² Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 25.03.2011, liegt bei Verfasserin.

²⁴³ Vergl.: Ebda.

²⁴⁴ Vergl.: Ebda.

²⁴⁵ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 14.12.2010, liegt bei Verfasserin

²⁴⁶ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 31.01.2011, liegt bei Verfasserin.

²⁴⁷ Vergl.: Ebda.

²⁴⁸ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

Dankbarkeit²⁴⁹ der dortigen TheatergängerInnen für die angereisten KünstlerInnen spürbar. Zurückzuführen sei dies möglicherweise auf ein geringes kulturelles Angebot an manchen Orten, weshalb „die Menschen unkritischer und eher zufrieden“²⁵⁰ seien, weil sie „weniger Vergleichsmöglichkeiten“²⁵¹ hätten. Größtenteils wird das Publikum sowohl in Esslingen als auch an den Abstecherorten vom Ensemble tendenziell als 'wenig experimentierfreudig' eingeschätzt, was mit Sicherheit negative Auswirkung auf die Zufriedenheit der KünstlerInnen hat. An dieser Stelle sei festgehalten, dass die Wahrnehmung der Reaktionen der ZuschauerInnen durch die TheatermacherInnen wiederholt auf eine sehr hohe Anspruchshaltung der KünstlerInnen an die künstlerische Qualität des Hauses und an die Landesbühne als Stadttheater hinweisen.

4.2. Zur Gerechtwertung des eigenen künstlerischen Anspruchs

„Und morgen früh droht zu allem Überfluss noch der Aufbruch, Aufbruch zur Tournee! [...] als hätten siebzehn schwach und schwächer besuchte Vorstellungen immer noch nicht gereicht, als müsste dieses allesfressende Theater, dessen größter und vielleicht einziger Vorteil seine Lage am Hafen ist, nach den Küstenbewohnern auch noch das Hinterland und jedes Binnenkaff einschläfern. Das Meer ins Land tragen! Das darf doch nicht wahr sein. [...] Dieses Theater ist doch eine einzige Vergessensgrube, ein mit Plüsch und Samt ausgeschlagener Schlaf- und Schnarchtempel für traumlose Dämmerzustände. Und wenn nicht gerade geschnarcht wird, diesseits und jenseits des Orchestergrabens geschnarcht und gedöst, dann scheppern und dröhnen und poltern monströse Mißverständnisse und Verwechslungsspiele über die Bretter.“²⁵²

Eine für DarstellerInnen völlig uninspirierende künstlerische Arbeit kann das Publikum anziehen. Ein Abend, der auf selbige in seinem künstlerischem Anspruch erfüllend wirkt, kann beim Publikum von Verwirrung über Unverständnis bis zu Aggression alles auslösen und somit eine sehr unbefriedigende Wirkung haben. Aus einem der Interviews²⁵³ geht hervor, dass ein Faktor, der sich auf den künstlerischen Anspruch der DarstellerInnen positiv auswirke, der eines künstlerisch hochwertigen Produktionsprozesses und dessen Endergebnis sei. Auch die Widerspiegelung der eigenen Ansprüche im Endresultat der Arbeit (selbst wenn das Publikum irritiert darauf reagiere) sowie der Respekt des Publikums vor einer Leistung, die man erbracht habe, sei von hoher

²⁴⁹ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

²⁵⁰ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

²⁵¹ Vergl.: Ebda.

²⁵² Ransmayer, Christoph: Die Unsichtbare. Tirade an den Stränden. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH 2001. S. 20

²⁵³ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 25.03.2011, liegt bei Verfasserin.

Bedeutung für die eigene Zufriedenheit der DarstellerInnen.²⁵⁴ Zudem bräuchten DarstellerInnen Zeit zwischen den Premieren und Konzeptionsproben der einzelnen Inszenierungen,²⁵⁵ um sich auf privater Ebene von der körperlich wie geistig höchst intensiven Arbeit zu regenerieren. Denn sowohl das Ensemble als auch die technischen Abteilungen im Betrieb der Landesbühne haben einen extrem harten Alltag zu bewältigen, von dem man sich zur Gänze höchstens in den Sommerferien erholen kann. So bringen zum Beispiel sowohl das große Haus als auch die *junge WLB* bis in den Frühling Premieren 'heraus', während der Großteil der zweiten Hälfte einer Saison eigentlich damit verbracht wird, Vorstellungen und Abstecher zu spielen. Gegen Ende der Spielzeit werden neben beinahe täglichen Vorstellungen des Freilichttheaters in Esslingen und Gastspielen nahezu aller Produktionen bereits die Stücke der nächstfolgenden Spielzeit vorgeprobt. Demzufolge sind die DarstellerInnen in zugegebenermaßen allen Theatern und an der Landesbühne im verstärkten Maße der Gefahr ausgesetzt, Routinearbeit zu leisten. Oftmals scheint es im Ensemble weniger darum zu gehen, dem eigenen künstlerischen Anspruch gerecht zu werden, als darum, ihn über die Jahre an einem solchen Betrieb nicht zu verlieren.

Ich bin der Meinung, dass die hohe Anspruchshaltung des Ensembles wie auch der Regie für die künstlerisch hochwertige Arbeit, die an der *Württembergischen Landesbühne* größtenteils geleistet wird, von immenser Bedeutung ist, denn dadurch setzt sich die Bühne von Innen heraus einen Maßstab, der sich zwar nicht unabhängig von der Einflussnahme externer Faktoren verwirklichen lässt, jedoch die überaus notwendige Antriebskraft der MacherInnen und somit die künstlerische Qualität des Hauses trotz aller Einschränkungen bis zu einem gewissen Grade sicherstellt.

Aus der Perspektive der Regie, die meiner derzeitigen Funktion an der *Württembergischen Landesbühne* entspricht, möchte ich abschließend meine eigenen Gedanken zur Anspruchshaltung an Theaterabende und den künstlerischen Schaffensprozess sowie zur Erwartungshaltung gegenüber dem Publikum äußern.²⁵⁶ Das Theater ist das Medium, durch welches die Theatermacherinnen ihre Form von Kunst ausdrücken dürfen. Sie haben darin die Freiheit, Stoffe auf ihre eigenen Gegenwarten zu applizieren. Der künstlerische Schaffensprozess der Theatermacherinnen lässt sich insofern zusammenfassen, als diese versuchen, Stoffe aus allen Zeiten für den Menschen in der Gegenwart lebendig zu machen. Durch den Einsatz von Sprache und Körper und aller anderen zur Verfügung stehenden Mitteln der Darstellung werden reale Situationen des Menschen im Sinne der künstlerischen Autonomie der Theatermacherinnen reproduziert, abstrahiert, reduziert und oder aber auch radikalisiert.

²⁵⁴ Vergl.: Ebda.

²⁵⁵ Vergl.: Schriftliches Interview, beantwortet am 25.03.2011, liegt bei Verfasserin.

²⁵⁶ Zur Verbesserung der Lesbarkeit wird ab sofort bis zum Ende dieses Kapitels die weibliche Form verwendet. Diese impliziert aber immer auch die männliche Form.

Ein Theaterabend soll das Publikum betreffen. Das, was es sieht, soll ihm nahe sein, damit es einen Lustgewinn oder einen Kraftquell daraus ziehen kann. Aus diesem Grund versucht die Regie die Zuschauerinnen im Innersten ihrer Persönlichkeit zu treffen. Schon im Schaffensprozess bedarf es einer intensiven Auseinandersetzung mit jener persönlichen Angriffsfläche der Betrachterinnen, indem die Regie an erster Stelle von sich selbst als erste Zuschauerin ausgeht und im weiteren Arbeitsprozess die Distanzierung dazu sucht.

Dem Publikum bietet das Theater die Möglichkeit, aus sicherer Distanz heraus zu beobachten und zu bewerten – beobachten und bewerten, wie andere Menschen in Situationen handeln, die es kennt: wie sie lachen, weinen, schreien, scheitern und gewinnen, wie sie sagen, was sie denken und wie sie schweigen. Natürlich ist es das Ziel jeder Theatermacherin, das Publikum durch das Dargestellte soweit zu bringen, dass es 'mitfühlt' und sich emotional sowie gedanklich beteiligt. Sie weiß jedoch auch, dass sie diesem Anspruch nur sehr selten gerecht werden kann. Je unterschiedlicher die Zuschauerinnen geartet sind, umso schwerer wird die Macherin dieses Ziel erreichen. Was sie aber in jedem Fall erreichen möchte und auch muss, ist das Publikum durch eine bestimmte Thematik zu unterhalten und es darüber hinaus anzusprechen, um es in lustvoller Art und Weise zum Nachdenken anzuregen.

Die Künstlerin probiert über Monate hinweg im sicheren und intimen Rahmen ihr Stück. Die Schauspielerin mit der Regisseurin. Die Regisseurin mit ihrer Dramaturgin, ihrer Ausstatterin und mit dem ihr zur Verfügung stehenden Ensemble. Während dieses Zeitraumes findet für die Theatermacherin kaum Kontakt zur Außenwelt statt, deshalb ist der Zeitpunkt der Premiere immer ein schwieriger für die Künstlerin, da sie sich nun mit der Meinung des Publikums zu konfrontieren hat. Sie weiß, dass die Arbeit der letzten Wochen für Zuschauerinnen geschaffen wurde. Und dennoch fällt es ihr schwer, sich selbst, ihr Verständnis von Kunst und ihre künstlerische Arbeit bewerten zu lassen. Es ist nicht leicht für sie, dass sie von dieser Bewertung insofern abhängig ist, als sich ihr Tun ausschließlich über die Anwesenheit der Zuschauerinnen legitimiert.

Man könnte von einer sehr hohen Erwartungshaltung der Künstlerin an ihr Publikum sprechen, weil sie nicht nur unterhalten, nicht nur weiterbilden, nicht nur – aber wenigstens – zum Nachdenken anregen möchte. Sie möchte mehr für ihr Publikum tun, als ihm den immer gleichen alten Klassiker in derselben altmodischen Form vorzulegen. Die Künstlerin möchte sich selbst herausfordern, um ihr Publikum fordern zu können. Stößt dies auf Ablehnung, begibt sie sich vielleicht mehr als zuvor zurück in ihre geschützte Theaterwelt. Dadurch vernachlässigt sie jedoch ihren eigentlichen Auftrag, sich mit dem Leben, den Menschen und ihren Handlungen auseinanderzusetzen.

Christoph Ransmayer bringt diesen Zustand in seinem bereits zitierten Stück *Tirade an den Stränden* auf den Punkt:

„Dieses Theater frißt wirklich alles, frißt Bücher, Brillen, Requisiten, und ganze Dramen sogenannter Dichter, alles unzerkaut in endlosen Stücken, und frißt – vor allem – mich. Frißt an mir schon seit Jahren. Frißt mich!“²⁵⁷

Im künstlerischen Schaffensprozess erfordert das Theater daher von der Theatermacherin Mut und Selbstbewusstsein, Kraft, Klarheit und Wissen. Je freier diese sich im Prozess der Kreation macht, je mehr Mut sie aufbringt, genau das auf die Bühne zu bringen, um was es ihr geht, umso mehr kann sie die Betrachterinnen in ihrer Wahrnehmung von Welt fordern. Und das ist meiner Meinung nach das Ziel eines jeden Theaterabends.

²⁵⁷ Ransmayer, Christoph: Die Unsichtbare. Tirade an den Stränden. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH 2001. S. 17

5. Resümee

„So gewiß wie die Schöpfung selbst, muss die lebendige Kunst böse sein, verbreiternd, vertiefend, verdeutlichend, abwandelnd, modern, unsittlich, frech. Und deshalb wird jede Kunstleistung in der Vergangenheit gesichert sein, in der Gegenwart aber die Norm verletzen. Sie trägt in ihren Plänen die Verantwortung für das Zukünftige. Doch ist sie nicht verantwortlich zu machen, wenn andere Machtfaktoren ihre Planungen verwerfen.“²⁵⁸

Es ist meiner Meinung nach an kulturellen Institutionen generell zu kritisieren, dass sie nach wie vor ein sehr traditionelles Kunstbild prägen. Zeitgenössisches hatte es deshalb schon immer schwer, weil es der Orientierung dieses tradierten Kunstbildes nicht entspricht. Das Problem, welches ich darin sehe, ist, dass jenes in der Gesellschaft verbreitete traditionelle Kunstbild sehr oft Einfluss auf den konzeptionellen Ansatz der Leitung eines Hauses nimmt, da diese ja ihrem gesellschaftlich öffentlichen Auftrag gerecht werden möchte. Der Bildungs- und Unterhaltungsansatz, den die Landesbühne Esslingen als Grundlage zur Erfüllung ihres öffentlicher Auftrags wählt, entspricht meiner Meinung nach sehr genau diesem gesellschaftlich anerkannten, traditionellen Kunstbild. Darüber hinaus entspricht jener Ansatz im Wesentlichen auch der Vorstellung der RezipientInnen hinsichtlich dessen, was sie sehen wollen und was nicht. Es ist dargestellt worden, dass die künstlerische Leitung der Landesbühne immer wieder versucht, dieses Kunstbild aufzubrechen, indem beispielsweise Klassiker wie *König Lear* oder *Leben des Galilei* in 'unherkömmlicher' Weise aufbereitet auf den Spielplan gesetzt werden.²⁵⁹ Dennoch erscheint es mir gerade für eine Landesbühne nahezu unmöglich, jenes traditionelle Kunstbild rigoros aufzubrechen. Denn in der Realität von Staats-, Stadt- und Landestheatern scheint die künstlerische Qualität, auch wenn sie das eigentliche Ziel des Mediums Theater ist, oft sekundär zu sein, weil das Theater als wirtschaftlicher Betrieb generell immer von ökonomischen Bedingungen abhängig ist. So äußert sich der Rechtfertigungsdruck, welcher durch die Abhängigkeit der Häuser gegenüber den Trägern entsteht, insofern, als Institutionen um ihre Förderungen oder Defizitausgleiche zu erlangen dazu aufgefordert sind, wirtschaftlich zu argumentieren, anstatt künstlerisch. Durch die Gastspieltätigkeit der Landesbühne wird dieser Rechtfertigungsdruck verstärkt spürbar, da er nicht nur von Seiten der Politik ausgeübt wird, sondern außerdem von jedem einzelnen Gastspielort.

²⁵⁸ Hans Henny Jahnn: Nach: von Groeling, Joachim: Zum Abschied. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 105.

²⁵⁹ Vergl.: Kapitel: 3.2.1.3.

Die Abstimmung des Spielplans auf das Kulturprogramm der Orte nimmt in hohem Maße Einfluss auf die künstlerische Zielsetzung des Hauses. Die Landesbühne, respektive ihre Leitung, muss demzufolge in erster Linie wirtschaftlich denken und handeln.

Andererseits bietet eine Kulturinstitution wie die Landesbühne den dort engagierten KünstlerInnen Sicherheit und auf diese Weise den nötigen Rahmen, um ihre Kunst 'zufriedenstellend' ausführen zu können. Wenn man nämlich auf der anderen Seite die aktuelle Erosion von kulturellen Institutionen betrachtet, stellt sich heraus, dass diese soziologisch betrachtet für alle im Kultursektor arbeitenden Menschen eine Abnahme von sozialen Bindungen durch ständige Arbeits- und damit verbundene Ortswechsel mit sich bringt und somit die Vereinzelung des Individuums. Das ist darauf zurückzuführen, dass die Zunahme an Gastspielverträgen und die starke Abnahme von langfristigen beziehungsweise durchgängigen Engagements bei KünstlerInnen die Zeit der Freiberuflichkeit verlängert, was bedeutet, dass diese sich gehäuft in prekären Arbeitssituationen finden. An der Landesbühne betrifft dies vor allem den Regie- und Ausstattungsbereich, da die KünstlerInnen aus diesem Bereich nicht angestellt werden, also zumeist freiberuflich arbeiten. Die Selbstständigkeit ist in hohem Maße mit persönlichen Ausgaben verbunden, die vom Staat zumeist nicht gedeckt werden und erfordert ein ebenso hohes Maß an Selbstmanagement. Diese eingeforderte Organisationsbereitschaft der KünstlerInnen verhindert im schlimmsten Falle die intensive Auseinandersetzung mit der Kunst, da es meiner Ansicht nach allein schon aus zeitlichen Gründen schwer möglich ist, beides gleichermaßen erfolgreich zu leisten. Wenn jedoch Regie und Ausstattung unvorbereitet und ohne Ideen den künstlerischen Schaffensprozess einleiten beziehungsweise verantworten und dabei unsicher sind, ob die eigene Arbeit gut sein wird, sinkt die Leistung. Und das wird dann mitunter an der künstlerischen Qualität des Endproduktes ersichtlich. Über den 'normalen', 'alltäglichen' Druck durch den/die AuftraggeberIn, den Druck der eigenen und der kollektiven Anspruchshaltung sowie den Druck der zum eigenen Anspruch oft konträren Erwartungshaltung der RezipientInnen hinaus möchten KünstlerInnen vor allem eines: mit Offenheit auf Themen zugehen, mit Neugier und Wachsamkeit und Energie etwas herausfinden, indem jede/r Beteiligte für sich das eigene Denken und Handeln hinterfragt und dazu benützt, gemeinsam Neues zu schaffen.

Es ist eine Tatsache dass die künstlerische Qualität mitunter durch festgefahrene und nicht veränderbare Strukturen der Institution *WLB Esslingen* sowie durch die wirtschaftspolitische Schwerpunktsetzung des Theaterunternehmens in Mitleidenschaft gezogen wird. Mit dieser Tatsache müssen KünstlerInnen leben, auch wenn es gut ist, dass immer wieder dagegen angekämpft wird. Zudem sollte es meiner Meinung nach am Theater weniger um die Wirtschaftlichkeit des Unternehmens gehen, als darum, ob für die BetrachterInnen wesentlich sein kann, was

die KünstlerInnen durch ihr Medium erschaffen haben. Ob der/die BetrachterIn es versteht und ob er/sie es verstehen will. Die wie auch immer geartete Reaktion der RezipientInnen legitimiert einen Theaterabend erst und gibt ihm die nötige Daseinsberechtigung.

Das Theater kann sich ohne Publikum in keiner Form, ob Profi- oder Lientheater erhalten. Die ZuschauerInnen wiederum würden ohne den hohen künstlerischen Anspruch der MacherInnen an ihre eigene Arbeit keinen qualitativ hochwertigen Theaterabend erleben und sich am Ende ganz vom Theater abwenden. Die künstlerische Arbeit wird an der Landesbühne ohnehin schnell zur alltäglichen Gewohnheit, welche durch festgefahrene Konstellationen und sehr eng gehaltene Arbeitsrhythmen verstärkt wird. Den eigenen Kunstanpruch in einem solchen institutionellen System über die Jahre zu behalten, ist daher schwierig genug und eine gewisse Stagnation des kreativen Prozesses unvermeidlich. Wenn sich aber alle in diesem Sektor arbeitenden Menschen und ebenso die davon profitierenden Bevölkerungsgruppen etwas öfter vergegenwärtigen würden, dass Theater nur ein Medium ist und die Kunst generell nur ein Medium ist und dahinter immer ein Mensch steht, der etwas zu sagen hat; dass also Theater eine Möglichkeit ist miteinander zu sprechen, dann gäbe es vielleicht weniger 'tote' TheatermacherInnen, die 'totes' Theater in 'toten' Räumen für leere Zuschauersäle machten. Theater machen zu dürfen und ins Theater gehen zu können, ist in der heutigen Zeit nach wie vor und immer mehr ein Luxus. In Zeiten der Wirtschaftskrisen und der Dominanz des Marktes über die Gesellschaft müssen wir wieder ein bisschen mehr Mut aufbringen uns gegenseitig das zu sagen, was wir denken und gleichermaßen Mut aufbringen, dies hören und sehen zu wollen. Das Theater haben wir uns selbst genau dazu geschaffen. Es existiert und will genutzt werden. Es sollte niemals damit aufgehört werden, wenn auch auf künstlich hergestellte Weise, wieder ein bisschen menschlich zueinander zu sein.

„Das Theater eröffnet einen anderen Raum, einen anderen Blick, eine andere Welt. Das Theater ist ein Ort der Freiheit und der Möglichkeiten. Das Theater ist der Spielraum des Lebens. In diesem Spielraum sehen wir, was ist, weil wir sehen, was sein könnte. Wir sehen unsere eigene Geschichte, weil wir andere Geschichten sehen und verstehen. Wir begreifen unser eigenes Handeln neu, weil wir fremdes Handeln sehen und begreifen. Und wir entdecken unseren Schmerz wieder, unsere Leidenschaft, unsere Wut oder unsere Liebe, weil wir von Schmerz, Leidenschaft, Wut und Liebe der Figuren auf der Bühne angerührt werden. [...] Das Zeichen von Theater ist die lachende und weinende Maske. Sie kommt aus der Tiefe der Mythologie. Also aus einem kulturellen Urgedanken. So gehören das Lachen und das Weinen in das Theater, gleichberechtigt und schon immer. [...] Deshalb ist Theater ein Ort, wo man die Grundbedingungen finden kann zur Entwicklung sozialer Kompetenz, denn durch die Empathie erkennen wir auch die Schwächen und das Straucheln des Einzelnen. Die Welt ist nicht allein durch die Ratio zu erklären, zu erkennen und zu erfassen, auch wenn uns das unsere Welt immer wieder suggeriert. [...] Theater ist die einmalige Kunstform, die erst entsteht, wenn die Produzenten und die Konsumenten im selben Augenblick zusammentreffen, wo das Ergebnis und die Wirkung eben erst in dieser Vereinigung stattfinden.“²⁶⁰

²⁶⁰ Soubeyrand, Manuel: Rede auf der Inthega vom Mai 2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

6. Quellenverzeichnis

6.1. Bibliographie

Bauer, Arnim: Zwischen Postmoderne und Gebrüll. In: Ludwigsburger Kreiszeitung: vom 27.09.08.

Barth, Adolf: Erinnerungen. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 79, 80.

Beintmann, Cort: Der Mensch als zweibeiniges Tier. In: Stuttgarter Zeitung: vom 27.09.08.

Bode, Elert: Der Abschied der Tenöre oder Die Zeit der Kürzel und der Demokraten. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 106 bis 112.

Borst, Otto: Von der Bretterbühne zur Landesbühne. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 60 bis 65.

Haass-Berkow, Gottfried: Was soll uns das Theater geben? In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 87.

Haass-Berkow, Gottfried: Rückblick 1939. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 88 bis 90.

Hartmann, (u.): Der „Kulturverband württembergischer Gemeinden“. Geschäftsführer Hartmann, Landesdienststelle Württemberg des Deutschen Gemeindetags (1938). In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 87, 88.

Helmensdorfer, Urs: Brief an Wilhelm List-Diehl, 1963. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 93 bis 97.

Kleemann, Rudolf: Männer der ersten Stunde. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 76, 77.

Kleemann, Rudolf: Die Ära Haass-Berkow. I. 1933 bis 1939. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 84, 85.

Kleemann, Rudolf: Die Gründung der Württembergischen Landesbühne. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 85, 86.

Kleemann, Rudolf: Die Ära Haass-Berkow. II.1939 bis 1953. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 90, 91.

Lohr, Horst: Wahnsinn aus der Wasserflasche. In: Stuttgarter Nachrichten: vom 27.09.08

Maisch, Herbert: Gruß an die Württembergische Volksbühne. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 80, 81.

Martin, Ernst: Aus den Anfängen der Württembergischen Volksbühne. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 78, 79.

Mezger, Martin: Pappkameraden leerer Worte. In: Esslinger Zeitung: vom 27.09.08.

Michels, Hans, H.: Über manches, was uns angeht. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 82, 83.

Noack, Bernd: Fahrendes Volk. Mut zur Provinz. In: Theater Heute. 7,52 (2011), S. 4 bis 13.

Propach, Jörn: Methoden zur Spielplangestaltung öffentlicher Theater. Konzeption eines Entscheidungsunterstützungssystems auf der Basis Evolutionärer Algorithmen. In: Biethahn, J. / Schumann, M.(Hg.): Göttinger Wirtschaftsinformatik. Band 38. Göttingen: Cuvillier Verlag 2002. S. 18 bis 65.

Rademaker, Bernd: Auf der Suche nach neuen Wegen. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 100 bis 104.

Ransmayer, Christoph: Die Unsichtbare. Tirade an den Stränden. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH 2001.

Schührer, Anne: Wenn Irre auf der Bühne Blinde führen. In: Gmünder Tagespost: vom 08.05.09.

Starke, Kerstin: Mutiger „Lear“-deftig, grotesk. In: Frankenpost. Aus: Archiv der Württembergischen Landesbühne Esslingen, Spielzeit 2007/08. Zugriff: 02/11

Stuttgarter Zeitung: vom 25.09.2008. Aus: Archiv der Württembergischen Landesbühne Esslingen, Spielzeit 2007/08. Zugriff: 02/11.

Theaterstatistik 2008/09. 44. Heft, 2008/09, S. 9, 18, 19, 45, 82, 83, 126, 127, 205.

Thorwald, Achim. Die Landesbühne – Ihr Stadttheater. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 112 bis 123.

von Groeling, Joachim: Brot für Kunst? Kunst für Brot! In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 98 bis 100.

von Groeling, Joachim: Zum Abschied. In: Stadttheater Esslingen. Sitz der Württembergischen Landesbühne. 1982, S. 105, 106.

Wirth, Thomas: Sinnsuche im Ei-Land. In: Fränkische Landeszeitung Westmittelfranken. 27.10.08.

6.2. Originalquellen

Anonym: Abonnementkündigung vom 10.05.2007. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

Anonym: Abonnementkündigung vom 11.05.2009. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

Anonym: Abonnementkündigung vom 26.05.2009. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

Anonym: Abonnementkündigung vom 28.04.2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

Anonym: Abonnementkündigung vom 27.05.2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

Anonym: Beschwerdebrief vom 18.11.2009. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

Anonym: Beschwerdebrief vom 26.05.2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

Anonym: Beschwerdebrief vom 29.01.2011. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

Soubeyrand, Manuel: Antwort auf Beschwerdebrief am 18.11.2009 vom 5.02.2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

Soubeyrand, Manuel: Rede auf der Inthega vom Mai 2010. Private Unterlage des Intendanten, liegt bei der Verfasserin. Übergabe: 02/11.

6.3. Interviews

Mündliches Interview mit Heinzelmann, Ulrich. Geführt am 16.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

Mündliches Interview mit Nägele, Olaf. Geführt am 15.02.2011, liegt bei Verfasserin.

Mündliches Interview mit Soubeyrand, Manuel. Geführt am 15.02.2011, liegt bei der Verfasserin.

Schriftliches Interview mit Neumann, Jan. Beantwortet am 24.01.2011, liegt bei Verfasserin.

Mündliches Interview, geführt am 29.11.2010, liegt bei Verfasserin.

Mündliches Interview, geführt am 16.02.2011, liegt bei Verfasserin.

Mündliches Interview, geführt am 17.02.2011, liegt bei Verfasserin.

Mündliches Interview, geführt am 17.02.2011, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 23.11.2010, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 29.11.2010, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 04.12.2010, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 05.12.2010, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 14.12.2010, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 19.01.2011, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 23.01.2011, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 31.01.2011, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 13.02.2011, liegt bei Verfasserin.

Schriftliches Interview, beantwortet am 25.03.2011, liegt bei Verfasserin.

6.4. Internetquellen

<http://intheqa.de> Stand: 12.07.2011.

<http://www.saarlaendisches-staatstheater.de/ensemble/leitung/dr-matthias-almstedt.html>

Stand: 11.08.2011.

Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen E.V.

http://intheqa.de/wordpress_CMS/wp-content/uploads/pressemitteilung-zur-intheqa-fruhjahrstagung-2011-in-kevelaer.pdf. Stand: 12.07.2011.

Landtag von Baden-Württemberg.

http://www.landtag-bw.de/WP14/Drucksachen/4000/14_4724_d.pdf; Stand: 12.07.2011.

Landtag von Baden-Württemberg.

http://www.landtag-bw.de/WP14/Drucksachen/5000/14_5324_d.pdf; Stand: 12.07.2011.

Mezger, Martin: Landesrechnungshof rügt Landesbühnen Anmaßend. In: Esslinger Zeitung.

<http://www.esslinger-zeitung.de/lokal/esslingen/Artikel440969.cfm?service=rss;Artikel>

Stand: 12.07.2011.

Unterwegs Das LandesbühnenJournal.

http://www.landesbuehnen.de/landebuehnen_11-12.html Stand: 26.04.2011.

Anhang

I. Abstract

Die *Kunst des Gastspiels. Eine Studie über die Württembergische Landesbühne* behandelt das Modell einer Landesbühne am konkreten Beispiel der *WLB Esslingen*. Es wird in dieser Arbeit das Spannungsfeld zwischen dem allgemeinen, universellen künstlerischen Anspruch und der Kunst der Abstimmung auf spezielle Gegebenheiten der *Württembergischen Landesbühne* untersucht.

Ausgangspunkt meiner Arbeit ist einerseits die Fragestellung, welche Auswirkung die interne Struktur des Hauses auf die künstlerische Zielsetzung der Leitung sowie auf den künstlerischen Schaffensprozess der TheatermacherInnen hat und andererseits, welche Wirkung externe Faktoren auf die Landesbühne haben (können). Auf diese Weise soll der Einfluss, den die Bedingungen des Landesbühnenmodells mit sich bringen und den sie auf die künstlerische Qualität nehmen, ermessen werden.

Die interne Struktur wird mit besonderem Schwerpunkt auf die Gastspieltätigkeit der Bühne behandelt, denn durch diese lässt sich der konzeptionelle Ansatz der Leitung der Bühne ermessen. Der Kulturauftrag der Landesbühne muss sich größtenteils an den Verkaufs- und Aufführungsmöglichkeiten der Stücke an Gastspielorten orientieren. Es wird festgestellt, dass an Landesbühnen, die in der deutschen Theaterlandschaft dafür zuständig sind regionale Gebiete zu bespielen, mehr als an anderen Häusern den Wünschen und Ansprüchen eines breiten Publikums entsprochen werden muss und gewagte Projekte oder experimentell ausgerichtete Schienen den Erfolgsdruck des Hauses durch das Risiko von schlechten Publikumszahlen steigern.

Die Wirkung externer Faktoren wird durch die Behandlung des ökonomischen Einflussfaktors dargestellt. Dieser setzt sich aus der Finanzierung der Bühne sowie dem daraus resultierenden Rechtfertigungsdruck gegenüber den Trägern des Hauses zusammen. Ein besonderer Schwerpunkt wurde darauf gesetzt die unterschiedlichen Positionen der künstlerischen und betriebswirtschaftlichen Leitung der Bühne und jene der durch Stadt und Bundesland vertretenen Träger des Hauses möglichst differenziert darzustellen.

Auf der anderen Seite ist die Rezeption ein weiterer Faktor, der auf künstlerische Schaffensprozesse Einfluss nimmt. Es ist durch die Auswertung von Kritiken und Beschwerdebriefen festzustellen, dass die *Württembergische Landesbühne* ihre gesellschaftliche und bildungspolitische

Funktion in Esslingen zu einem höheren Grad als im Gastspielbereich erfüllen kann und in diesem Sinne am Standort 'Stadttheatercharakter' aufweist. Im letzten Teil meiner Arbeit werden der Darstellung des Theaters als wirtschaftlicher Betrieb, die Ansprüche der KünstlerInnen an sich selbst und an ihr Publikum gegenübergestellt.

In meiner Arbeit bin ich zu dem Schluss gekommen, dass es als Tatsache betrachtet werden muss, dass festgefahrene und nicht veränderbare Strukturen der *WLB Esslingen* als Institution sowie die wirtschaftspolitische Schwerpunktsetzung des Theaterunternehmens die künstlerische Qualität mitunter in Mitleidenschaft ziehen.

Eine gute Möglichkeit für die TheatermacherInnen selbst dieser Problematik entgegenzuwirken, sehe ich darin ihre hohe Anspruchshaltung an die künstlerische Arbeit aufrecht zu erhalten. Denn nur so kann ein künstlerisch hochwertiger Arbeitsprozess entstehen, der sich im Endergebnis spiegelt und dieser ist an der Landesbühne umso mehr von großer Bedeutung, weil sich die Bühne dadurch zumindest von innen heraus einen Maßstab setzt, der sich zwar nicht unabhängig von den speziellen Gegebenheiten verwirklichen lässt, jedoch die künstlerische Qualität trotz aller Einschränkungen bis zu einem gewissen Grade sicherstellt.

II. Lebenslauf

Anna Katharina Winkler, geboren am 20.01.1985 in Graz.

Bildungsweg 1994/95 – 2002/03	Akademisches Gymnasium Graz, Abschluss: Abitur
2004/WS – 2009/SS	Studium der Anglistik und Amerikanistik an der Universität Wien
2004/WS – 2011	Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Auslandserfahrung 2003 – 2004	Irland: Dublin, Tätigkeit als Aupair
Berufliche Tätigkeiten 2011/12 Vorausschau	Inszenierung <i>Königsmoment</i> von Jan Neumann an der WLB Esslingen. Premiere: 26.01.2012. Inszenierung <i>Barbie Doll & Bunny. Funny?</i>, ein Liederabend von und mit Christina Scherrer am Theater in der Drachengasse. Premiere: 24.10.2011.
2010	Lebt und arbeitet als freiberufliche Theaterregisseurin in Wien. Inszenierung <i>Das Ende einer Geschichte</i> von March Höld, Siegerstück vom Autorenwettbewerb des Kulturvereins Musentempel am Theater Phönix, Linz. Premiere: 14. Oktober 2010 Inszenierung <i>Die Odyssee</i> von Stefan Fent im Parkbad Linz. Veranstalter: Kulturverein Musentempel. Premiere: 8. Juli 2010 Inszenierung <i>Kampf des Negers und der Hunde</i> von Bernard-Marie Koltès an der WLB Esslingen. Premiere: 20. März 2010
2007 – 2009	-Engagement an der Württembergische Landesbühne Esslingen als Regieassistentin mit Inspizientenverpflichtung. -Zweijährige Leitung des Seniorenspielclubs an der WLB und Regie der Aufführungen. -Regie diverser einmaliger Aufführungen u.a. beim jährlichen Theaterball (Themen: Queertheatre (08), Werner Schwab(09).
2007	Regiedebüt <i>Bahnhof Adieu</i> von Denise Bonal am Theater Virulent. Aufführungsort: Ars Electronica Center, Linz. Premiere: 26.04.2007
2004 – 2007	Assistenzen am Theaterbrett Wien, Max-Reinhardt Seminar Wien, Theater im Rosengarten Linz, Theater Ingolstadt u.a.