



HEINRICH BÖLL STIFTUNG
BILDUNG + KULTUR

BAND 12

Brennen ohne Kohle

Theater zwischen Niedergang und Aufbruch

Mit Beiträgen von Alexander Karschnia, Christophe Knoch, Tina Lorenz, Daniel Ris, Ulf Schmidt, Marc Steinbach, Carsten Werner und Patrick Wildermann



BRENNEN OHNE KOHLE

**HEINRICH BÖLL STIFTUNG
SCHRIFTENREIHE ZU BILDUNG UND KULTUR
BAND 12**

Brennen ohne Kohle

Theater zwischen Niedergang und Aufbruch

Hrsg. von der Heinrich-Böll-Stiftung

Bildnachweise

- S. 13 Silke Meyer, Sandy Schwermer – GAPS (performatives Figuren- und Objekttheater)
S. 14 Manfred Werner – Wikimedia (cc 3.0 by-sa, creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.de)
S. 19 Anja Wartig, Inka Arlt
S. 22/23 P. Halsman, S. Dali (US-Library of Congress) – Wikimedia (frei von Urheberrechten, pd)
S. 28 Arno Declair, Daniel Hoevels – Deutsches Theater Berlin
S. 34 Bernhard Fuchs (ZHdK) – Flickr.com (cc 2.0 by, creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.de)
S. 42 Pacifier – Wikimedia (cc 3.0 by-sa, creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.de)
S. 46 Hic et nunc – Wikimedia (cc 3.0 by-sa, creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.de)
S. 53 Klaus-Peter Simon – Wikimedia (cc 3.0 by, creativecommons.org/licenses/by/3.0/deed.en)
S. 60/61 Wikifreund – Wikimedia (cc 3.0 by-sa, creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.de)



Diese Publikation wird unter den Bedingungen einer Creative-Commons-Lizenz veröffentlicht:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/> Eine elektronische Fassung kann heruntergeladen werden.

Sie dürfen das Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Es gelten folgende Bedingungen: Namensnennung: Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt). Keine kommerzielle Nutzung: Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden. Keine Bearbeitung: Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Brennen ohne Kohle

Theater zwischen Niedergang und Aufbruch

Band 12 der Reihe Bildung und Kultur

Herausgegeben von der Heinrich-Böll-Stiftung 2014

Redaktion und Konzept: Ulf Schmidt, Christian Römer

Gestaltung: feinkost Designnetzwerk, Constantin Mawrodiew (nach Entwürfen von blotto Design)

Titel-Photo: Johannes Dietschi – Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK);

Aus dem Stück «Fritz, wo ist dein Zorn geblieben?», Theater der Künste am 18. März 2014

Druck: Druckerei Arnold, Großbeeren

ISBN 978-3-86928-125-4

Bestelladresse: Heinrich-Böll-Stiftung, Schumannstr. 8, 10117 Berlin

T +49 30 28534-0 **F** +49 30 28534-109 **E** buchversand@boell.de **W** www.boell.de

INHALT

Vorwort	7
Ulf Schmidt It's not the economy, stupid!	9
Patrick Wildermann Solisten, Statisten und Lebenskünstler	18
Christophe Knoch tomorrow IETM, Athens 2013	27
Daniel Ris Unternehmensethik – für das Theater?	32
Tina Lorenz Kulturförderung – geht auch mal so	37
Alexander Karschnia Für ein freies und d.h. freies freies Theater!	43
Carsten Werner Wie schließen? Für eine Kunst des Aufhörens	49
Marc Steinbach Potemkins Provinzen	55
Autorinnen und Autoren	67

VORWORT

Der programmatische Titel unseres Readers, *Brennen ohne Kohle*, scheint auf den ersten Blick so paradox wie das Backen ohne Mehl. Denn die Konzentration auf die ökonomischen Aspekte der Kulturförderung – vulgo: die Kohle – beherrschte in den vergangenen Monaten die kulturpolitischen Debatten. Umverteilungen in der Kulturförderung entlang neuer Terminologien, Aufsehen erregende Kampagnen, die politische Verantwortungsträger zu nachträglichen Erhöhungen der Kulturhaushalte bewegen sollten, und Protestaktionen gegen Outsourcing standen im Zentrum des öffentlichen Diskurses.

Aktuellstes Symptom der Zuspitzung auf die ökonomischen Aspekte der Kultur war die Kandidatenvorstellung bei der Wahl des Berliner Rates für die Künste. Im 30-Sekundentakt platzierten die Vertreterinnen und Vertreter der Berliner Kulturszene ihren Einsatz für mehr Geld in den Mittelpunkt ihrer kulturpolitischen Tweets. So nachvollziehbar diese Gedanken und Wünsche aus der Sicht der betroffenen Akteure sind, die haushaltspolitischen Realitäten sehen oft anders aus.

Der erste Teil des Readers analysiert wichtige Aspekte der ökonomischen Situation der Theater und erzählt so die Geschichte eines drohenden Niedergangs. Auf Grundlage der Statistiken des Deutschen Bühnenvereins und einer Recherche aus dem «Maschinenraum Kultur» begeben sich Ulf Schmidt und Patrick Wildermann in die Tiefen des Kohlekellers und fördern Unerwartetes zutage. Liegt die vielbeschworene Krise der Stadttheater vielleicht nicht ursächlich in ihren ökonomischen Verhältnissen begründet? Und wie «schmieren» die Institutionen eigentlich ihr «Getriebe»: das Theaterprekariat vom Kleindarsteller bis zum Vorderhauspersonal? Wie werden die schwächsten Glieder der Kette behandelt? Affirmiert das Stadttheater im praktischen Handeln eine neoliberale Tendenz, die es gleichzeitig auf der Bühne zu bekämpfen trachtet?

Mit einer Reportage aus Athen schließt Christophe Knoch die Lagebeschreibung ab. Bedrückende Nachrichten kompletter Zusammenbrüche der kulturellen Fördersysteme in Griechenland und andernorts, gesammelt anlässlich der Konferenz des IETM in Athen, fügen sich zu einem Menetekel: Das Verschwinden der Institutionen führt nicht zur Stärkung der Freien Szene, sondern bewirkt genau das Gegenteil. Nach Deutschland übertragen, ließe sich folgern: Der beste Verteidiger einer funktionierenden Freien Szene ist ein funktionierendes Stadttheatersystem.

Fragt sich, wie realistisch angesichts von Schuldenbremsen und Nothaushalten die Forderung nach «Mehr Kohle» als Lösungsansatz für die Krise des Theaters wirklich ist? Und was tun in der Zwischenzeit? Wenn es nichts kosten darf? Wohin den Blick richten? Antizyklisch zur ökonomischen Debatte zeigt der zweite Teil von

Brennen ohne Kohle einige interessante Aufbrüche, die kein Geld, aber Neugier und Mut brauchen. Und die dabei zentrale gesellschaftliche Fragen berühren.

Mehr Demokratie wagen! – Daniel Ris verändert die klassische Frage «Wie wollen wir arbeiten?» zu «Wie wollen wir miteinander arbeiten?». Welche Erkenntnisse lassen sich aus der Forschung zur Unternehmensethik für ein demokratischeres Miteinander im Kunstbetrieb Theater ableiten? Und vor allem: Wie macht man das dann praktisch?

Den digitalen Wandel nutzen! – Kein Babysitter zur Hand und trotzdem die Pollesch-Premiere sehen? Die Kulturpiratin Tina Lorenz empfiehlt: Stream it, Baby! Bis heute erkennen die meisten Theater als Hauptgewinn des Digitalen den Online-Kartenvorverkauf, die socialmedia-basierten Marketingstrategien und den Einsatz neuer Medien auf der Bühne. Das naheliegende Mittel des Live-Streams nutzen nur wenige Pioniere wie die Bayerische Staatsoper.

Den eigenen Freiheitsbegriff schärfen! – Wie soll man auch streiken, wenn man sein eigener Chef ist? Gedanklich verbunden mit den Erkenntnissen der Athener Tagung räumt Alexander Karschnia mit den simplen Klischees des ewigen Streits «Freie Szene versus Stadttheater» auf. Stattdessen regt er an, verschärft darüber nachzudenken, was wir eigentlich genau mit «frei» meinen, welche praktischen Konsequenzen dieser Denkprozess von uns fordert – und wie sich unterschiedliche Produktionsstrukturen im Miteinander «befreien» könnten.

Aufhören können! – Jedem Ende wohnt ein neuer Anfang inne. Vorausgesetzt, man lässt ein Ende zu. Während das Stadttheater mit seinem eingebauten Rotations-system personelle Erneuerungen ermöglicht, tut sich die Freie Szene schwerer. Der Wunsch der Gründer, das mühsam Geschaffene zu erhalten, macht den Stillstand zur Überlebensgarantie. So droht das Merkmal «Innovationsmotor» für die Freie Szene verloren zu gehen. Carsten Werners Plädoyer für das Aufhören gewinnt seine Brisanz auch aus der ungelösten Generationenfrage des freien Theaters.

Zum Schluss nimmt Marc Steinbach eine unterbelichtete Entwicklung in den Blick. Die stets zunehmende Anziehungskraft der Metropolen führt zur unverminderten Völkerwanderung der Künstler/innen vom Land in die Städte. Mehr Geld, mehr Möglichkeiten, mehr Netzwerke. Die Folge ist die kulturelle Erosion der Fläche. Mit welchen Mitteln und Wegen man wieder zarte künstlerische Pflänzchen hegt und pflegt, davon zeugt sein Bericht vor Ort in Mecklenburg-Vorpommern.

Alle Autorinnen und Autoren dieses Readers – ihnen unseren Dank! – eint die Hoffnung auf Bewegung und Veränderung unseres Theaters. In diesem Sinne: Keep the fire burning!

Berlin, im April 2014

Christian Römer

Referent für Kultur und Neue Medien

Heinrich-Böll-Stiftung

It's not the economy, stupid!

Was die Statistiken des Deutschen Bühnenvereins über die Situation öffentlicher Theater erzählen

Die Zeiten, da man sich in Theatern, Feuilletons und Öffentlichkeit über die Kunst auf den Bühnen gestritten hat, sind offenbar vorbei. Es geht nicht mehr um Ästhetik oder Inhalte, es geht ums Geld. Ein erbitterter Verteilungskampf ist ausgebrochen, der allerdings nicht mehr Theaterleute auf der einen, Kämmerer und Buchhalter öffentlicher Haushalte auf der anderen Seite sieht, sondern vielmehr Theaterleute gegeneinander:

- *Intendanten versus Bühnenverein*: Der designierte Rostocker Intendant und sein Geschäftsführer treten öffentlichkeitswirksam aus dem Bühnenverein aus und beschuldigen ihn, durch seine Tarifpolitik den Fortbestand des eigenen Theaters zu gefährden.
- *Bühnenverein versus Theatermitarbeiter*: Der Bühnenverein selbst wiederum beschuldigt die Gewerkschaften, durch Gehaltssteigerungen der künstlerischen und nichtkünstlerischen Mitarbeiter die Existenz von Theatern zu gefährden.
- *Freie Szene versus öffentliche Theater*: Die nicht-institutionalisierten Theatermacher streiten sich mit den institutionell geförderten Theatern um die Verteilung der Geldtöpfe.
- *Intendanten versus Intendanten 1*: Die Intendanten der vier öffentlichen Theater in Sachsen-Anhalt (Magdeburg, Dessau, Eisleben, Halle) treten presseöffentlich gegeneinander an bei der Verteilung der Landesmittel für ihre Theater.
- *Intendanten versus Intendanten 2*: Bei Intendantenwechsel in Leipzig beharren sich der neue und der scheidende Intendant presse- und gerichtsöffentlich anlässlich eines angeblichen Fehlbetrags im Haushalt.
- *Feuilleton und Kulturpolitik versus Intendanten*: Wegen Eigenartigkeiten in der Bilanz und seltsamer Fehlbeträge wird der Intendant des Burgtheaters aus dem Amt gejagt.

Theaterleute fallen übereinander her. Es geht ums Geld und nichts als Geld. Denn wenn es eine Krise des Theaters gibt, dann doch wohl eine Finanzkrise. Künstlerisch ist alles prächtig. Und das Publikum liebt seine Theater. Ist das so?

Vor einiger Zeit hat Franz Wille¹ sich mit den Statistiken des Deutschen Bühnenvereins beschäftigt und Verblüffendes daraus abgeleitet. Es lohnt sich, diese Ergebnisse nicht nur wahrzunehmen, sondern sie zu überprüfen, zu konkretisieren und wo nötig zu erweitern. Die Frage lautet also: Wenn es eine Krise des Theaters gibt, handelt es sich um eine ökonomische Krise? Oder vielleicht um eine ganz andere Krise?

Die finanzielle Situation

In den jährlichen Pressemeldungen zur Theaterstatistik zeigt sich der Deutsche Bühnenverein zumeist gut gelaunt beim Rückblick auf erfolgreiche, wenn auch gelegentlich schwierige Spielzeiten.² Besuchersituation: stabil. Dreimal so viele Theaterbesuche wie in Fußballstadien der Bundesliga. Auf- und besonders Abwärtsbewegungen sind von Jahr zu Jahr in einem Rahmen, der das Adjektiv «leicht» rechtfertigt.

Kritisch betrachtet werden dagegen die – angeblich – sinkenden Zuweisungen von der öffentlichen Hand, die angeblich direkte Auswirkungen auf das Angebot haben: «Man sieht an diesen Zahlen: Weniger Geld heißt also weniger Kunst», lässt sich Rolf Bolwin in der Pressemeldung zur Theaterstatistik 2003/4 zitieren.³

Diese öffentlichen Zuweisungen unterliegen sowohl zeitlichen wie insbesondere auch regionalen Schwankungen – das ist nicht zu bestreiten. Verblüffend ist allerdings, wie sich diese Zuschüsse wie auch die Einnahmesituation der öffentlichen Theater insgesamt in den letzten 20 Jahren entwickelt haben: Die öffentlichen Theater haben heute inflationsbereinigt mehr Geld zur Verfügung als 1990/91. Und zwar in nicht unerheblichem Umfang.

In der Spielzeit 1990/91 nahmen die öffentlichen Theater umgerechnet 1,723 Mrd. Euro ein⁴, davon 1,469 Mrd. Euro aus Zuschüssen der öffentlichen Hand und 227 Mio. Euro aus Eigeneinnahmen⁵. In der Spielzeit 2011/12 lagen die Gesamteinnahmen bei 2,723 Mrd. Euro – und damit 58 % höher als 90/91. Die Inflation in diesem Zeitraum lag bei 49 %, sodass auch unter dem Strich ein deutliches Plus zu verzeichnen ist – das vor allem auf kontinuierlich erhöhte Eigeneinnahmen zurückzuführen ist.

- 1 Vgl. Franz Wille: Fürs Theater brennen! Die wahren Trends der Bühnenrepublik, in: *Theater heute*, Nov. 2012.
- 2 Vgl. etwa auf der Webseite des Bühnenvereins zur Theaterstatistik 2011/12: «Das insgesamt positive Ergebnis der letzten Jahre setzt sich weiter fort. Erneut ist die Gesamtbesucherzahl gestiegen.» www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html
- 3 DBV-Pressemeldung vom 15.09.2005; online unter www.buehnenverein.de/de/presse/28.html?det=144
- 4 Alle Zahlenangaben im Text, soweit nicht anders angegeben, sind aus den jeweiligen Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins. Angaben in D-Mark von mir durchgängig in Euro umgerechnet.
- 5 Darin enthalten alle Einnahmen außer Drittmittel-Sponsoring. In den neueren Statistiken rechnet der DBV auch diese Mittel zu den Eigeneinnahmen. Um der Vergleichbarkeit willen habe ich sie bei den folgenden Angaben wieder herausgerechnet. Ebenso sind Zuflüsse aus Krediten nicht in den angegebenen Einnahmen enthalten.

Stiegen die öffentlichen Zuschüsse innerhalb von 20 Jahren inflationsnah um 50 % auf 2,249 Mrd. Euro, wuchsen die Eigeneinnahmen im selben Zeitraum um 109 % auf 473 Mio. Euro 2011/12. Von einer auf breiter Basis durch Finanzierungslücken bedrohten Theaterlandschaft kann zunächst keine Rede sein.⁶

Die Situation der Mitarbeiter

Während also die Finanzsituation der Institutionen selbst statistisch stabil ist, versteckt sich in den Zahlen des Bühnenvereins doch eine echte Finanznot – und zwar bei den Beschäftigten, insbesondere künstlerischen Mitarbeitern an den öffentlichen Theatern. Diese zeigen ein – wohlwollend formuliert – eigenartiges Arbeit-gebergebaren, das sich mit den Stichworten Lohnkürzung und Stellenabbau beschreiben lässt.

Insgesamt betrachtet ist das fest angestellte Personal in den Theatern in den letzten zwanzig Jahren um etwa 20 % zurückgegangen: von 45.690 in den Jahren 1990/91 auf zuletzt 39.187 Mitarbeiter. Daran lässt sich eine hypothetische Rechnung anschließen: Wenn in den letzten 20 Jahren das verfügbare Budget der öffentlichen Theater um ca. 10 % gestiegen, die Belegschaften aber um ca. 20 % gesunken sind und gleichzeitig die Personalkostenquote bei etwa 74 % konstant ist – dann müssen die Beschäftigten insgesamt ordentliche Gehaltszuwächse erreicht haben. Das wäre eine erfreuliche Entwicklung.

Zumindest in Teilbereichen sieht diese Entwicklung aber dramatisch anders aus – und zwar besonders bei Schauspielerinnen und Schauspielern. Hier kam es nicht nur zu einem massiven Abbau von Beschäftigten um etwa 30 % (von 3.106 in den Jahren 1990/91 auf 1.989 2011/12), sondern den verbleibenden angestellten Künstlern wurde finanziell auch das Messer an den Hals gesetzt. Die Statistik ermöglicht einen sehr einfachen Vergleich: In der alten BRD waren 1989/90 nahezu ebenso viele Darsteller wie in Gesamtdeutschland 2011/12 beschäftigt. Und die Personalausgaben waren zu beiden Zeiten nahezu identisch: 1989/90 standen 1.945 Darsteller für Personalkosten in Höhe von 87,4 Mio. Euro. 2011/12 standen 1.989 Darsteller für 87,1 Mill Euro.⁷ Das heißt: Angesichts der besagten Inflation von 49 % wurden den Schauspielerinnen und Schauspielern die Gehälter real halbiert.

An Theatern, die ihre Einnahmen erfreulich gesteigert haben, werden die Darsteller finanziell zur Schlachtbank geführt. Wohlgemerkt: Das findet an Theatern statt, die öffentliche Institutionen sind, nicht an gewinnorientierten Privattheatern. Es sind die deutschen Stadt- und Staatstheater, die Lohndrückerei betreiben und

⁶ Wie jede statistische Betrachtung, führt natürlich auch diese dazu, eklatante Unterschiede zu eliminieren: Die Tatsache, dass unter den Theatern gut Ausgestattete solchen gegenüberstehen, die um das finanzielle Überleben kämpfen, wird hier nicht in Abrede gestellt. Zu diskutieren ist allerdings, ob die schwindende Bedeutung von Theater in der öffentlichen Wahrnehmung eine Folge lokaler Unterfinanzierung ist oder ob die abnehmende Bereitschaft öffentlicher Kassenwarte, Theater an jedem Ort solide auszustatten, nur deswegen überhaupt durchsetzbar ist, weil die öffentliche Aufmerksamkeit schwindet.

⁷ Es handelt sich tatsächlich um Euro, der Wert 1989/90 ist von mir umgerechnet.

ihre angestellten Künstler in einer Weise prekarisieren, die gesellschaftlich in der Privatwirtschaft als inakzeptabel gelten würde.

Die Beschäftigungssituation

Und das ist noch nicht alles: die öffentlichen Theater bewegen sich in eine Richtung, die in der Politik inzwischen mit Blick auf gesamtgesellschaftliche Entwicklungen kritisiert wird. Gemeint sind die Auslagerungen fester Arbeitsverhältnisse in Zeitarbeit und Werkverträge. 1990/91 meldeten die öffentlichen Theater in Deutschland 5.960 nichtständig Beschäftigte, gemeint waren damit insbesondere Gäste, wie sie in Theatern durchaus normal und wünschenswert sind. Diese Zahl stieg in den neunziger Jahren kontinuierlich an, bis sie sich 2003/04 auf 9.595 knapp verdoppelt hatte – um dann in neue Dimensionen vorzustoßen.

Seit 2004/05 weist die DBV-Statistik drei Gruppen nichtständig Beschäftigter aus: neben den Gästen nunmehr auch «Abendgäste» und «Werkverträge». Stieg die erste Gruppe der «Gäste» bis 2011/12 auf 10.769 an, wuchsen die «Werkverträge» von erstmals ausgewiesenen 6.099 in 2004/05 auf 8.809 in 2011/12, die Zahl der Abendgäste erhöhte sich im selben Zeitraum von 2.770 auf 4.010. Zusammenge-rechnet macht das insgesamt 23.415 nichtständige Beschäftigungsverhältnisse aus. Auch wenn die Zahlen so einfach nicht vergleichbar sind,⁸ zeigt sich in der Vervier-fachung der nicht regulär Beschäftigten ebenfalls eine klare Tendenz zur Prekari-sierung in großem Umfang: 2011/12 wurden 245 Mio. Euro Personalkosten an nicht-ständig Beschäftigte gezahlt (206 Mill an «Nichtständige» und «Werkverträge», weitere 39 Mill an «Aushilfen»), d.h. etwa 16 % der Gesamtpersonalkosten.⁹

Massive Reallohnkürzung, massive Ausweitung von Leiharbeit und Werkver-trägen – das ist nach Meinung nicht weniger der Kern neoliberalen Wirtschaftens. Eine Wirtschaftspraxis, die sich nunmehr öffentliche Institutionen vorwerfen lassen müssen. Die direkt Verantwortlichen an den Theatern, die Intendanten und Geschäfts-führer, mögen darauf verweisen können, dass sie nur Vorhandenes ausgeben dürfen. Aber sie sind als Leiter dieser Institutionen letztlich verantwortlich.

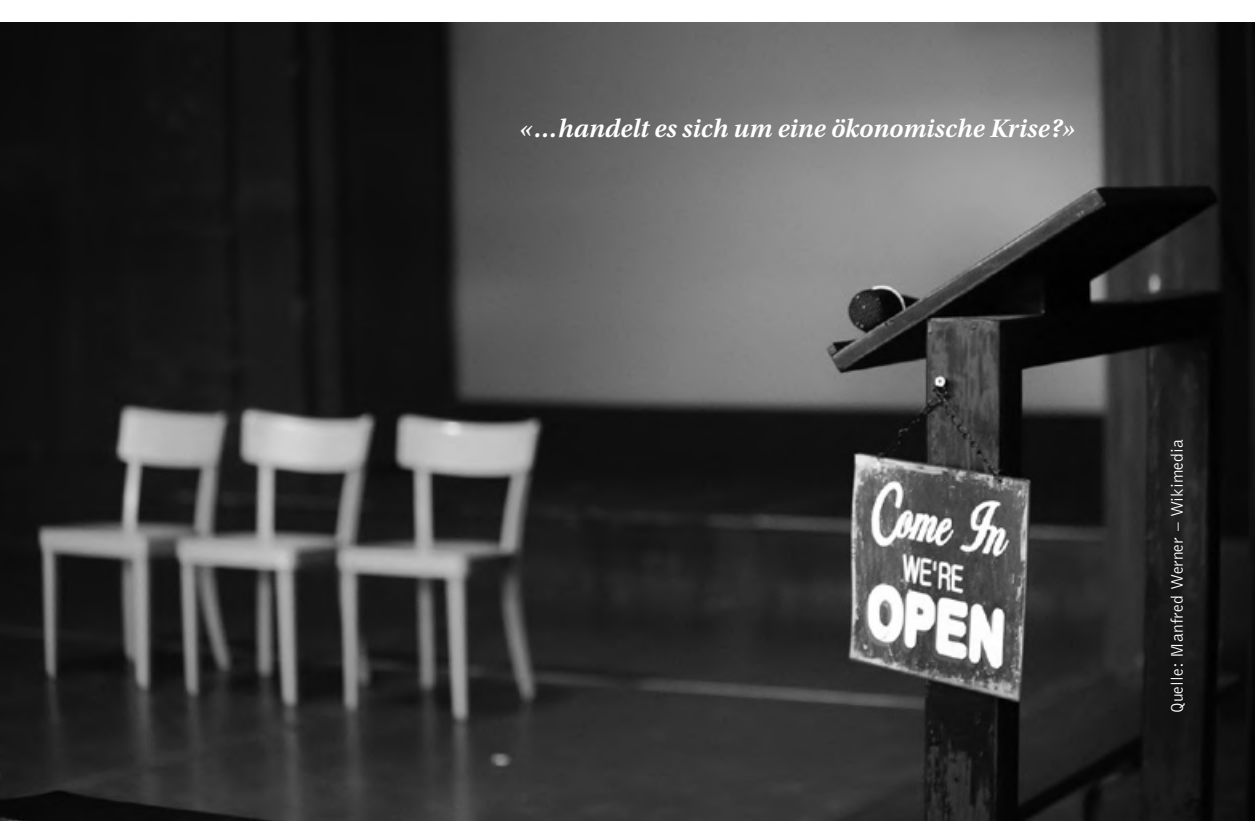
⁸ Die Schwierigkeit besteht darin, dass ständige Beschäftigte durchgängig, nichtständig Beschäftigte definitionsgemäß nur einen begrenzten Zeitraum – von einigen Tagen bis Wochen oder Monate – beschäftigt werden, sodass bei der Gesamtzahl der Nichtständigen kein Äquivalent zu Feststellen gebildet werden kann, das tatsächliche prozentuale Verhältnis zwischen Ständigen und Nichtständigen sich also nicht angeben lässt. Zudem geht aus der Statistik nicht hervor, in welchen Bereichen die nichtständigen Beschäftigungsverhältnisse anfallen, ob es sich also um Freizeitjobber in der Gastronomie oder prekarierte Sänger handelt.

⁹ Zum Teil ist diese Zahl sicher auch damit zu erklären, dass Stadttheater mit freien Künstlern und Gruppen zusammenarbeiten, die keine Festanstellung wünschen. Diese erfreuliche Öffnung gegenüber freien Künstlern, die durchaus als erfrischende Belebung des Betriebes gelten können, dürften aber bei weitem nicht das Hauptmotiv hinter diesem massiven Anstieg unständiger Beschäftigung sein. Betrachtet in Kombination mit dem Rückgang regulärer Arbeitsverhältnisse und dem Sinken der Reallöhne, darf hier – bis zum Vorliegen genauerer Erhebungen – von einer Prekarisierung durch unsichere Zeitarbeitsverhältnisse ausgegangen werden.

«Wenn es eine Krise des Theaters gibt...»



«...handelt es sich um eine ökonomische Krise?»



Quelle: Manfred Werner – Wikimedia

Nun ist es allerdings üblich, vom Theater nicht als einem Arbeitsplatz zu reden. Kunst ist nur schwierig, wenn überhaupt, mit «normalen» Beschäftigungsverhältnissen zu vergleichen. Eines aber haben sie alle gemeinsam: Es muss möglich sein, von dieser Arbeit zu leben. Das ist im vitalen Interesse der Theater. Können die Künstler es sich schlicht nicht mehr leisten, Vollzeit fürs Theater zu brennen – werden sie den Theatern nicht mehr zur Verfügung stehen. Was soll das für eine Hochkultur sein, die ihre Künstler in die Niederungen des Prekariats verbannt?

Die Publikumssituation

Der Blick auf das gestiegene Einspielergebnis könnte Feierlaune auslösen: Stadttheater scheinen Erfolg zu haben. Denn wie lassen sich Einnahmen anders massiv steigern als durch Erfolg? Auch die immer wieder «erfreulichen» Zuschauerzahlen scheinen darauf hinzuweisen. Wo lässt sich ein Hinweis auf diesen Erfolg in den Statistiken finden?

Eine gerne genutzte Kennzahl ist die prozentuale Auslastung der Sparten. Und diese weist zunächst auf Stabilität hin – wenn auch nicht unbedingt auf einen Zuwachs, der das verdoppelte Einspielergebnis erklärte. Im Bereich Schauspiel lag sie in der alten BRD kurz vor der Wiedervereinigung bei 74 %, sank nach der Wiedervereinigung durch die geringere Auslastung in den neuen Bundesländern auf 66 %, ¹⁰ um sich später bei etwa 69 % mit nur noch kleinen Abweichungen einzu-

¹⁰ Die Besuchszahlen in den neuen Ländern sind innerhalb eines Jahres um 50 % eingebrochen: von fast 11 Mio. Besuchern 1988/89 auf knapp über 5 Mio. 1989/90.

pendeln. Dass eine Auslastung von nur Zweidrittel nicht besonders viel ist, mag eine diskutable Anmerkung sein. Das Problem ist ein anderes: die Unsinnigkeit der Auslastungszahl.

Sie besagt tatsächlich nichts über den Erfolg der künstlerischen Arbeit im Schauspiel – und nicht nur, weil sich künstlerische Qualität nicht in Zahlen messen lässt. Sondern weil diese Zahl selbst absurd ist. Sie vergleicht die tatsächlich verkauften Karten mit vorhandenen Plätzen. Und macht es damit zur Hauptaufgabe eines Theaters, möglichst frühzeitig die Zahl der angebotenen Plätze realistisch einzuschätzen und ggf. nach unten zu korrigieren. Die Auslastung bemisst sich nicht etwa an den «baulich vorhandenen» Plätzen, sondern an den «dem Publikum angebotenen». Und das kann durchaus eine Differenz von knapp 20 % ausmachen.¹¹ Polemisch ließe sich formulieren: Das rechtzeitige An- und Abschrauben von Zuschauersesseln wird zur wichtigsten Aufgabe, um der Auslastungszahl zu dienen – wichtiger als die künstlerische Arbeit.

Mehr Plätze – weniger Besucher

Nun scheint allerdings die Zunahme der Plätze (214.579 in den Jahren 1990/91 auf ein zeitweises Maximum von 299.870 2008/09)¹² einen Hinweis darauf zu geben, woher die Zusatzeinnahmen kommen. Gleiche Auslastung bei 50 % mehr Plätzen – das wirkt wie eine gute Erklärung. Doch sie ist falsch. Das zeigt eine andere Kennzahl, die sehr leicht aus den Statistiken zu errechnen ist: die Anzahl von Besuchern je Veranstaltung einer Sparte. Und die lässt von den jährlich verkündeten Erfolgen nur ein ernüchterndes Bild übrig.

In der Spielzeit 1990/91 hatte eine Schauspielveranstaltung durchschnittlich 282 Besucher.¹³ In der Spielzeit 2011/12 waren es noch 225 – ein Minus von gut 20 % in 20 Jahren. Und hier zeigt sich dass die «leichten» Veränderungen, von denen die DBV-Meldungen jährlich sprechen, mittelfristig schwerwiegend sein können.¹⁴

11 Vgl. Theaterstatistik 2009/10: 325.258 Plätze baulich vorhanden, 274.600 angeboten = Abweichung 18,45 %.

12 Einem außenstehenden Betrachter dürfte insbesondere die Schwankung der Platzzahlen von Spielzeit zu Spielzeit amüsieren: Mehrere Zehntausend Plätze tauchen auf und verschwinden plötzlich wieder. So sprang die Platzzahl von 273.740 in 2004/05 um 55.000 auf 328.049 in 2006/07, um bis 2011/12 wieder auf 299.031 zu fallen – von denen 269.228 dem Publikum angeboten wurden. Ein sicherlich erklärbares Phänomen, das aber die Auslastungszahlen zu einer Farce macht.

13 Die Zahlen zwischen alten und neuen Bundesländern sind dabei stark abweichend voneinander: Hatten die 15.424 Schauspielveranstaltungen auf dem Gebiet der alten BRD bei gut 5 Mio. Zuschauern einen Durchschnitt von 325 Besuchern pro Vorstellung, waren es in den 6.354 Schauspielveranstaltungen der neuen Bundesländer bei 1,129 Mill Besuchern nur 177 pro Veranstaltung.

14 Es gibt noch immer eine West-Ost-Differenz, die allerdings weniger deutlich ist: In den neuen Bundesländern kommen durchschnittlich 161 Besucher in Schauspielveranstaltungen, in den neuen Ländern 220. Zusätzlich sind es in der wiedervereinigten Stadt Berlin 236 pro Veranstaltung.

Auch die in der Statistik berichteten Gesamtbesuchszahlen im Schauspiel spiegeln diesen Trend wider: Über 6,153 Mio. Besucher verzeichnete das Schauspiel 1990/91 – in der Saison 2011/12 waren es nur noch 5,249 Mio. Besucher. Anstatt der angeblich konstanten prozentualen Auslastung des Schauspiels zeigt sich ein massiver Publikumsrückgang um 20 % in den letzten 20 Jahren.

Dieses nachlassende Zuschauerinteresse lässt sich allerdings nicht mit der Zahl der Neuproduktionen erklären. Heißt: Es kommen nicht weniger Zuschauer, weil etwa weniger Neuinszenierungen geboten würden. Kamen die über 6 Mio. Besuche 1990/91 bei 1.384 Neuinszenierungen zustande, steht den nur noch 5,249 Mio. Besuchen in der Spielzeit 2011/12 eine Zahl von 1.474 Neuinszenierungen gegenüber. Keine signifikante Angebotsveränderung – und schon gar keine Absenkung der Neuproduktionen. Auch der Überblick über die dazwischen liegenden Jahrzehnte mit durchaus bemerkenswerten Schwankungen bei der Zahl der Neuproduktionen zeigt: Eine höhere Anzahl von Premieren pro Spielzeit führt nicht zu einer entsprechenden Steigerung der durchschnittlichen Besuchszahlen.¹⁵

Die geringere Besuchszahl hängt auch nicht zusammen mit einem Rückgang an Vorstellungen. Das Veranstaltungsangebot schwankt im Schauspiel nur gering: Die 21.778 Schauspielveranstaltungen 1990/91 stiegen im Verlauf der 1990er Jahre auf über 23.000, pendeln jetzt ohne große Ausschläge zwischen 23 und 24.000. Fazit: Der Publikumsschwund findet bei einem zahlenmäßig nahezu gleichbleibenden Angebot statt.

Das Schauspiel verliert am stärksten

Interessant ist dabei auch der Spartenvergleich. Denn die durchschnittlichen Besucher pro Veranstaltung gehen zwar in allen klassischen Sparten zurück, besonders stark aber im Schauspiel. Sanken hier die durchschnittlichen Besuchszahlen von 282 auf 225 (= minus 20 %), so veränderten sich die Opernbesuche im selben Zeitraum von 714 auf 658 (= minus 8 %), im Tanz von 648 auf 590 (= minus 9 %) Besuchen pro Veranstaltung.

Wenn also von einer Krise des Stadttheaters die Rede sein kann, dann handelt es sich vor allem um eine Krise des Schauspiels, das sich immer mehr kleine Spielstätten beschaffen muss, um nicht vor halbleeren großen Theatersälen zu spielen. Das zeigt sich an der in der Statistik ausgewiesenen Zahl der Spielstätten: Sie verdoppelte sich innerhalb von zwanzig Jahren von 462 auf 890 in den Jahren 2010/11.¹⁶ Bei einer annähernd gleichbleibenden Zahl von angebotenen Veranstaltungen (siehe oben) heißt das: Die Vorstellungen finden in immer kleineren Räumen statt (was den Auslastungskennzahlen zuträglich ist). Die großen Säle werden immer weniger genutzt und gefüllt. Das Schauspiel bekommt die großen Räume nicht mehr voll.

¹⁵ Der Neuinszenierungsrekord liegt mit 1.724 in der Spielzeit 2002/3 und zeitigte durchschnittlich 240 Besuche, in der übernächsten Spielzeit 2004/5 kamen für «nur» 1.286 Neuinszenierungen mit 244 durchschnittlichen Besuchen sogar mehr zustande.

¹⁶ Aufgrund einer geänderten Zählweise sank sie 2011/12 wieder auf 839.

Fazit

Während der Verteilungskampf um die öffentlichen Gelder tobt und allmählich auch die Macher gegeneinander aufhetzt, kommt die eigentliche Gefahr für die Theaterlandschaft aus zwei anderen Richtungen: Einerseits sorgt die Prekarisierung insbesondere der künstlerischen Mitarbeiter für eine Erosion «von innen». Die sich immer stärker marktradikal oder neoliberal gerierenden öffentlichen Theaterinstitutionen sorgen dafür, dass ihr kostbarster «Vermögenswert» zerschossen und vertrieben wird: die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Anstatt sich inhaltlich mit den Marktdogmen kritisch und künstlerisch auseinanderzusetzen, versucht man es dem freien, privatwirtschaftlichen Markt gleich zu tun oder ihn gar noch zu überbieten mit Lohnsenkungen, Lohnverzichtsforderungen, Verunsicherung der Beschäftigungsverhältnisse.

Die andere Bedrohung ist das abnehmende Publikumsinteresse. Nicht weil es in den Theatern unbedingt darum ginge, irgendwelche buchhalterischen Kennzahlen zu erfüllen, gar noch mit vorseilendem Gehorsam gegenüber irgendeinem mutmaßlichen Publikumsgeschmack. Die Gefahr ist vielmehr darin zu sehen, dass Theater als eine gesellschaftliche Institution den Kontakt zur Gesellschaft verliert. Die ungeheure (Anziehungs-)Kraft, die Theater in der Vergangenheit hatte, wieder zu entfalten, heißt nicht nur, es mit angemessenen Finanzmitteln auszustatten. Es heißt vor allem auch, Theater herauszufordern. Die Schwäche der gegenwärtigen Theater ist nicht in erster Linie ein ökonomisches Defizit. Es ist ein inhaltliches Defizit. Menschen werden beginnen, sich wieder zunehmend für Theater zu interessieren, wenn sie feststellen, dass Theater sich wieder für sie interessiert. Wenn sie den Eindruck bekommen, der Kampf gegen Sparwahn und Prekarisierung hätte nicht nur zum Ziel, die Eigeninteressen der Theatermacher zu schützen. Wenn also Hidiho feststellt, dass die Interessen des Theaters auch ihre Interessen sind, weil das Theater sich für Heidiho und ihre Situation interessiert. Wenn Theater sich also wieder als Ort der Gesellschaft in der Gesellschaft begreifen, an dem sich in Gesellschaft über Gesellschaft ästhetisch reflektieren lässt, und beginnen, sich mit der sie umgebenden Gesellschaft auch wieder konkret auseinanderzusetzen. Dann kann man den ganzen statistischen Zahlensalat beiseite lassen und sich vielleicht endlich wieder über Kunst streiten.

Solisten, Statisten und Lebenskünstler

Was es heute bedeutet, am Stadttheater beschäftigt zu sein

Je größer die Bühne, desto mehr Illusionen weckt sie. Vor allem, wenn's ums Geld geht. «Wer am Wochenende in die Oper geht und sich die «Carmen» anschaut, denkt wahrscheinlich, die Sängerin lässt sich nach der Vorstellung in den Fond ihres Mercedes fallen und fliegt auf ihre Finca nach Mallorca», spottet Johannes Schatz, Gründer der Initiative «art but fair». «In den meisten Fällen steigt sie aber aufs Fahrrad und fährt in ihre Zweiraumwohnung.» Über die Vergütungen im deutschen Stadt- und Staatstheaterbetrieb, so der Musicalproduzent, «herrschen auf breiter Basis falsche Vorstellungen». Mit gehöriger Überschätzungstendenz nach oben.

Die Institutionen prassen – die freie Szene darbt. Ein Klischee, das heute bloß noch von prekären Künstlerexistenzen und profilierungswütigen Politikern mit Spaltungsabsicht befeuert wird und seit langem nicht mehr der Realität entspricht. Dass die fetten Jahre der Subventionsbetriebe endgültig vorbei sind, hat mit Donnereschlag der tiefe Fall des Wiener Burgtheaters bewiesen. Die letzte Bastion der Feudalkunst im deutschsprachigen Raum steht mit einem Defizit von 8,3 Millionen Euro für die Saison 2012/2013 dar. Unter einem Intendanten, der sich Regiegagen in Höhe von 52.000 Euro für einen Liederabend auszahlen konnte. Künftig undenkbar. Selbst das bis dato sakrosankte Ensemble wird wohl kräftig abgespeckt. Ob an der Burg die Löhne in den Keller fallen? Es würde zum Trend passen. Quer durch die Theaterlandschaft geraten die Institutionen als Billigheimer in die Kritik.

Ein Loblied auf den Billeteur

Ebenfalls am Burgtheater trug sich im Oktober 2013 ein Eklat mit Nachhall zu. Ausgerechnet auf dem Jubiläumskongress zum 125-jährigen Bestehen des hohen Hauses («Von welchem Theater träumen wir?») erklomm der Billeteur Christian Diaz die Bühne und störte die schöne Feststimmung. Diaz machte öffentlich, dass die österreichische Bundestheater Holding schon 1996 den Publikumsdienst des Theaters an das skandalträchtige dänisch-britische Security-Unternehmen G4S ausgelagert hatte, das auch Flüchtlingsheime und Abschiebegefängnisse betreibt. Die erste höhnische Reaktion des Burgtheaters («Es ist uns bewusst, dass mit dem Besuch einer Tankstelle oder eines Oberbekleidungsgeschäftes der aufgeklärte Bürger in ständigen



Quelle: Anja Wartig, Inka Art

«Ein Loblied auf den Billeteur.»

Gewissenskonflikt gerät») flog dem Haus derart um die Ohren, dass am Ende der munter lavierende Intendant Matthias Hartmann sich genötigt sah, einen «Nestroy» für den tapferen Billeteur zu fordern. Dessen Entlassung wurde freilich nie rückgängig gemacht.

In der Bugwelle dieser Aufregungen solidarisierten sich in Deutschland auf einer Sitzung des Deutschen Bühnenvereins im November 2013 die anwesenden Theater-Intendanten und Funktionäre eilig mit den Forderungen der Initiative «art but fair» nach Verbesserung von Entlohnung und Arbeitsbedingungen im Kulturbetrieb. Kostet ja erst mal nichts. Und kommt den Zeichen der Zeit entgegen.

«Noch vor zwei Jahren hat meine Arbeit niemanden interessiert», sagt der Künstler und Wissenschaftler Daniel Ris (auch «art but fair»-Mitglied), der das Pionierwerk «Unternehmensethik für den Kulturbetrieb» verfasst hat. Mittlerweile sieht er sein Thema «in Mode» – freilich auch als Reflex der Betriebe, «Kritik zu vereinnahmen». Die Stadt- und Staatstheater kommen an einer Debatte über ihre Wertmaßstäbe nicht mehr vorbei. Und Ethik beginnt bei der Zahlungsmoral.

Am Facebook-Pranger

Die Initiative «art but fair» ist aus einer Facebook-Seite mit dem Namen «Die traurigsten & unverschämtesten Künstlergagen und Auditionserlebnisse» hervorgegangen. Ins Leben gerufen von Johannes Schatz, dessen Frau von einem Aachener Theater ein Engagement zum Spottpreis von 1250 Euro brutto im Monat bekam. Die impulsgebende Trotzreaktion: «Das müsste man mal öffentlich machen».

Binnen kürzester Zeit avancierte die Seite zum hochfrequentierten Online-Pranger fürs Dumping im Kulturbetrieb. Mit breiter Presseresonanz und einer prominenten Klägerin als Zugpferd: Star-Sängerin Elisabeth Kuhlman lancierte via Facebook, dass die hoch budgetierten Salzburger Festspiele unter Intendant Alexander Pereira die Probenpauschalen abschaffen – und damit den Künstlern volles Risiko aufbürden wollten. Ein A-Liga-Skandal. Weiter unten sieht's freilich noch finsterer aus.

«In den östlichen Ländern der Republik gibt es Theater, die 80 Euro pro Vorstellung und 500 Euro Probenpauschale für 6 Wochen angeboten haben», erzählt Sören Fenner, «art-but-fair»-Mitstreiter und Betreiber der Seite «theaterjobs.de». Für Übernachtung und Fahrtkosten sollte der Künstler selbst aufkommen. Spektakulär findet Fenner auch den Fall des Landesmusikrates Hamburg, der ein Volontariat zur eigenverantwortlichen Organisation eines Musikfestivals ausschrieb. Beschäftigung für ein halbes Jahr, Gage 600 Euro brutto pro Monat bei 24 Wochenstunden. Über das Volontariat wird der gesetzlich vorgeschriebene Mindestlohn ausgehebelt. «Art but fair» will mittels Selbstverpflichtungen erreichen, dass solche Skandalgagen in Zukunft weder angeboten, noch von Künstlern angenommen werden. Gewiss: ein hochgestecktes Ziel.

«Warum finden wir solche Ausbeutungsverhältnisse ausgerechnet in Non-Profit-Betrieben?», fragt Fenner. «In der Wirtschaft erleben Sie das nicht».

Wer bietet weniger?

Die Mindestgage für festangestellte Künstler im Theater regelt der Normalvertrag Bühne. Sie ist in den vergangenen vier Jahren zwei Mal erhöht worden, von 1550 auf derzeit 1650 Euro brutto im Monat. Der NV Bühne, befristet auf mindestens eine Spielzeit, ist für alle künstlerischen Gewerke anwendbar, vom Solisten bis zum Mitarbeiter des künstlerischen Betriebsbüros. Die Theater können zu diesem Tarif genau so einen Dramaturgieassistenten wie einen Dramaturgen mit langjähriger Berufserfahrung anstellen – sofern sich Willige finden.

Der NV Bühne sieht ein 13. Monatsgehalt in Höhe von 72 % der monatlichen Vergütung vor – was viele Bühnen durch Haustarifverträge allerdings außer Kraft setzen. Zudem liegt die vorgesehene Wochenarbeitszeit bei 48 Stunden. Im zeitintensiven Theaterbetrieb eher die Ausnahme als die Regel.

Weit problematischer wird es im Bereich der Gastverträge und der projektbezogenen Anstellungsverhältnisse. «Dieser Bereich ist tarifvertraglich ungeregelt», so Jörg Löwer, Vorsitzender der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA). Über Mindestbedingungen wird zwar mit dem Deutschen Bühnenverein verhandelt. Momentan können die Theater ihren Gästen aber jedes noch so unmoralische Angebot unterbreiten. Deren Zahl wächst in dem Maße, wie Festanstellungen abgebaut werden. «In den vergangenen 20 Jahren haben wir an den Stadt- und Staatstheatern eine Verdreifachung der kurzfristigen Beschäftigungsverhältnisse erlebt», so Rolf Bolwin, Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins, «von rund 8.000 auf heute ca. 24.000 Verträge in diesem Bereich.»

Seit 2004/05 weist die Statistik des Deutschen Bühnenvereins drei Gruppen nichtständig Beschäftigter aus. Neben den Gästen nunmehr auch «Abendgäste» und «Werkverträge». Auch wenn aus der Statistik nicht hervorgeht, ob es sich dabei um Freizeitjobber in der Gastronomie oder prekarierte Sänger handelt, ist die Tendenz zum Dumping deutlich: 2011/12 wurden 245 Mio. Euro Personalkosten an nichtständig Beschäftigte gezahlt. Etwa 16 Prozent der Gesamtpersonalkosten. Was sicher nicht allein damit zu erklären ist, dass die Stadttheater zunehmend mit freien Gruppen kooperieren, die keine Festanstellung wünschen.

Der Schauspieler, das unterbezahlte Wesen

Vor allem die Schauspielerinnen und Schauspieler treffen die Sparmaßnahmen. In der alten BRD waren 1989/90 nahezu ebenso viele Darsteller beschäftigt wie in Gesamtdeutschland 2011/12. Bemerkenswert: Die Personalausgaben waren zu beiden Zeiten nahezu identisch. (Siehe dazu auch den vorherigen Beitrag von Ulf Schmidt.) Angesichts einer Inflation von 49 % in diesem Zeitraum sind die Gehälter der Schauspielerinnen und Schauspieler real halbiert worden.

Gewerkschaftsmann Löwer warnt trotz allem vor Schwarzmalerei. Er findet auch, die Facebook-Seite der unverschämtesten Gagen verzerre das Gesamtbild ein wenig. «Das Durchschnittsgehalt eines deutschen Schauspielers am Stadttheater liegt bei 2.500 Euro brutto». (Damit allerdings immer noch niedriger als die angeblichen 3.000 Euro Anfängergehalt, von denen Schauspieler Moritz Bleibtreu zum Entsetzen von «art but fair» in einer Sendung von Markus Lanz fabulierte). Die Mindestgage ist heute auf 1.650 Euro brutto gestiegen, der Durchschnittsverdienst ist dem aber nicht gefolgt – so Rolf Bolwin.

Zwar ist er sich sicher, dass über den NV Bühne in den kommenden Jahren weiter verhandelt wird. Er gibt aber auch zu bedenken: «Wenn wir die Mindestgage auf 1.750 oder 1.800 Euro anheben würden, kämen viele Kleinbetriebe, die bei uns Mitglied sind, unter finanziellen Druck.»

Luxusklasse Chor und Orchester

Freilich gibt es Gewerke, denen es unverändert gut geht. Beliebtes Beispiel, um auf die Schieflagen im Gehaltsgefüge der Stadt- und Staatstheater zu verweisen, sind die Orchestermusiker und Chöre.

Chorgagenklassen richten sich nach der Größe des Orchesters. In die Klasse 1 a fallen zum Beispiel die Staatsoperen München, Stuttgart und Hannover sowie die Oper Frankfurt. Klasse 1 b sind Häuser wie Mannheim, Wuppertal oder Nürnberg. Unter 2 a werden das Theater Gera/Altenburg oder die vereinigten Bühnen Krefeld/Mönchengladbach gefasst. Nach 2 b vergütet wird in Freiburg oder Aachen. Die Staffellungen, geregelt nach Paragraph 76 NV Bühne, lauten: 1 a ab 3.034 Euro, 1 b von 2.962 bis 3.033 Euro, 2 a von 2.713 bis 2.961 Euro, 2 b von 2.281 bis 2.712 Euro. Anfänger erhalten 75 Prozent dieser Gagen. Dazu kommen Alterszulagen und Sondervergütungen.



«Je größer die Bühne, desto mehr Illusionen weckt sie.»



Die Musiker, vertreten durch die Deutsche Orchestervereinigung (DOV), haben einen kompliziert von A bis D gestaffelten Tarifvertrag. Laut Stand von 2009 beträgt das Einstiegsgehalt eines Musikers bei einem D-Orchester 2.212,49 Euro, bei einem A-Orchester 2.815,64 Euro. Ein Stimmführer (der Chef einer Instrumentengruppe) verdient zwischen 2.639, 29 und 3.471,15 Euro (Quelle: *Süddeutsche Zeitung*).

Sören Fenner verweist in diesem Zusammenhang auf das Beispiel des Theaters Halle, wo im Zuge von Kürzungsquerelen die DOV vom durchschnittlichen Jahresgehalt eines Musikers in Höhe von 66.000 Euro gesprochen habe. «Wenn ich das mit Arbeitgeberanteil in den Brutto-Netto-Gehaltsrechner eingebe, komme ich auf 4.500 Euro Brutto im Monat.»

Generell klappt eine Schere zwischen den nichtkünstlerischen Gewerken, die unter den vergleichsweise gut ausgestatteten Tarifvertrag des öffentlichen Dienstes (TVöD) fallen auf der einen und den künstlerischen Bereichen mit ihren NV-Bühneregungen auf der anderen Seite. Wenngleich Verdi-Vertreter Norbert Reyker eine arbeitsrechtlich heikle Tendenz unter den Stadttheatern ausmacht, den Begriff der «überwiegend künstlerischen Tätigkeit» zu verwässern und auf technische Berufe wie Beleuchtungs- oder Bühnenmeister auszudehnen. Als Beispiele nennt er das Thalia Theater in Hamburg oder auch das Berliner Ensemble. «Der Grund ist vor allem, dass man sich von den Arbeitnehmern leichter trennen kann», so Reyker.

Das Vorderhaus wird outgesourct

Darf der Pförtner mehr verdienen als die Sängerin auf der Bühne? Diese beliebte Gretchenfrage der Betriebsgerechtigkeit stellt sich nur solange, wie der Pförtner auch beim Theater angestellt ist. Der Trend geht aber – wie überhaupt im sogenannten Vorderhaus-Bereich – zum Outsourcing.

Das Deutsche Theater in Berlin hat zum Beispiel seine Pförtnerie (den sogenannten Bewachungsdienst) an eine Fremdfirma ausgelagert. Alle drei Jahre wird die Leistung neu ausgeschrieben. Wobei DT-Geschäftsführer Klaus Steppat betont, dass Einhaltung des Mindestlohns, Feiertagszuschlag, bezahlter Urlaub und Anerkennung der Dienstjahre gewährleistet seien.

Auch den Bereich Einlass und Garderobe hat das Deutsche Theater abgegeben – an den Pächter der Gastronomie im Haus. Auch hier werde der Mindestlohn des Landes Berlin in Höhe von 8,50 Euro pro Stunde nicht unterschritten, so Steppat, zudem seien dem Personal mindestens 12 Einsätze im Monat garantiert.

Das Outsourcing hält auch an den Berliner Opernhäusern Einzug. Die Staatsoper beispielsweise hat für Einlass und Garderobe einen Dienstleistungsvertrag mit der Fremdfirma Busch und Dähn abgeschlossen, deren erbrachte Leistungen stundenweise abgerechnet werden. Wiederum nicht unter Mindestlohn, wie betont wird.

Die Theater lassen sich nicht gern in die Karten schauen, wenn es um ihre Finanzen geht. Auf Nachfrage wird zumeist nur vage auf die Regelungen des NV Bühne verwiesen. Am offensten antwortet das Deutsche Theater Berlin. Vermutlich, weil es überdurchschnittlich gut bezahlt. Schauspielanfänger und Assistenten verdienen hier im ersten Jahr 1.900 Euro und im zweiten 2.000 Euro brutto. Gäste im

Bereich Schauspiel bekommen, selbst wenn sie in der kleinsten Spielstätte auftreten (der Box) nicht unter 250 Euro am Abend. Hospitanten erhalten Vergütungen, wenn sie besondere Aufgaben übernehmen. Am Gorki Theater, an der Staatsoper und der Deutschen Oper verdienen sie nichts.

Nacktheit zahlt sich aus

Am Umgang mit den untersten Gewerken lässt sich die Moral eines Hauses besonders gut ermesen. Die Komische Oper geriet 2012 in die Schlagzeilen, als die Journalistin Birgit Walter in der *Berliner Zeitung* öffentlich machte, dass dort für Kleindarsteller und Statisten bloß noch 18 Euro pro Vorstellung Standard seien. Das bleibt unter dem Mindestsatz, den der Honorarkatalog der Berliner Opernstiftung für den Bereich Komparserie vorsieht. Herausgeben mag Opernstiftungs-Chef Georg Vierthaler dieses «unglaublich differenzierte» Vertragswerk zwar nicht, aber er nennt Eckdaten: 20 Euro Stundenlohn für eine bis zu dreistündige Probe, für jede weitere angefangene Stunde 7 Euro. Die Gage pro Vorstellung bewegt sich zwischen 24 und 62 Euro – der Verdienst steigt, wenn zum Beispiel artistische Fertigkeiten gefragt sind oder besonders aufwendig geschminkt wird. Am lukrativsten ist es laut Katalog, auf der Bühne die Hosen runterzulassen. Die Freikörperzulage beträgt bis zu 130 Euro pro Vorstellung, «je nach Länge des Auftritts und Grad der Nacktheit», so Vierthaler.

Klar, Komparsen müssen in der Regel nicht von ihren Auftritten leben. Theaterschaffende, die unter die Mindestgage des NV Bühne fallen, dagegen schon. Besonders anschaulich wird die Lohndrückerei im Zusammenhang mit den Finanznöten einzelner Theater: Die Rostocker Mitarbeiter boten von sich einen Verzicht auf über sechs Millionen tariflichen Lohns in einem Zeitraum von fünf Jahren an (Quelle: *Focus*). In Chemnitz müssen die Beschäftigten bis 2018 auf 10 bis 16 Prozent Gehalt verzichten, an der Dresdner Staatsoperette nehmen die Mitarbeiter seit 2009 acht Prozent weniger Gehalt in Kauf – unter anderem, um ab 2021 einen Neubau zu ermöglichen.

Die Trockenlegung der Champagner-Etagen

«Ich kann mir nicht vorstellen, dass irgendein Intendant Spaß daran hat, seinen Mitarbeitern so wenig wie möglich zu bezahlen», sagt André Bückner, der das Theater in Dessau leitet. Auch seine Vier-Sparten-Bühne ist unter verschärften Spardruck geraten. Binnen weniger Monate soll er eine Kürzung der Landesmittel von 8,1 auf 5,2 Millionen umsetzen. «Aberwitzig», sagt er. Um Spartenschließungen und massiven Personalabbau zu vermeiden, hat er sich mit seinen Mitarbeitern auf ein Teilzeit-Modell verständigt. Bei entsprechend geringerem Lohn. Er sei kein Besitzstandswahrer und jederzeit bereit zu diskutieren: «Wie könnte das Stadttheater in 10 Jahren aussehen? Wie muss es sich inhaltlich aufstellen, wie wirtschaftlich?»

Einer Selbstprekarisierung der Künstler aber trete er entschieden entgegen. «Die Frage ist doch nicht, ob man sich in Deutschland diese Kultur leisten kann», so Bückner, «sondern ob man will.»

Auch Unternehmens-Ethiker Ris wird grundsätzlich. «Kunst und Kultur sind ein meritorisches Gut», gibt er zu bedenken, dem Wesen nach geschützt vor den Kräften des Marktes. Genau das werde von der Politik jedoch zunehmend unterlaufen. «Die Theater stehen vor der Situation, dass Gewinnmaximierung ihr eigentliches Ziel wird».

Zugleich lässt sich in kaum einem Feld wirkungsvoller mit Ressentiments spielen als in der Kultur. Beispiel gefällig? Der Bezirksbürgermeister von Hagen-Haspe, ein gewisser Dietmar Thieser (SPD), mischte unlängst die lokale Spardebatte mit der Forderung auf, ein Museum und die Ballettsparte des Theaters zu schließen. Sein markiges Statement: «Es darf nicht länger ein Dogma bleiben, dass die Champagner-Etagen sich für unantastbar erklären».

tomorrow IETM, Athens 2013

«2011 war dann auf einmal alles zu Ende. Die gesamte öffentliche Förderung von Kunst und Kunstproduktion, alle Projektförderung wurde von einem Tag auf den anderen eingestellt. Jetzt herrscht nur noch Chaos» so Erifili Giannakopoulou, die in Athen ihre eigene Operngruppe, Oper(o), betreibt.

Das kann alles bedeuten. Zunächst bedeutet es vor allem, dass nicht nur Institutionen wie Landestheater und kleinere Stadttheater geschlossen wurden. Es bedeutet vor allem auch, dass jegliche Projektförderung der gesamten Freien Szene, die ohnehin schon recht prekär gearbeitet hat, komplett auf null gesetzt wurde. Es bedeutet aber auch, dass alle Ansprechpartner auf Seiten der Kulturpolitik plötzlich nicht mehr da waren. Mehr als Schockstarre, abgetaucht, verschwunden, implodiert. Offensichtlich hatte Kulturpolitik bisher nur Geldzuweisungen bedeutet. Das partnerschaftliche Pflegen eines bestimmten Feldes wurde darunter nicht verstanden. Und das rächte sich nun sehr. Denn es bedeutet, dass seither nichts mehr planbar war.

«Nicht nur, dass es keine Förderung mehr gibt, auch auf Seiten des Publikums weiß man einfach nicht mehr, was geschehen wird», so Erifili Giannakopoulou. «Bei einer Produktion kommen kaum Leute, und niemand nimmt Notiz von dem, was angeboten wird, weder das Publikum, noch die Presse. Bei der nächsten Produktion kommen fünf TV-Stationen, auf allen Kanälen wird berichtet, sieben Zeitungen schreiben darüber, und man hat 1.500 Besucher pro Vorstellung. Das ist toll, aber nichts, auf das man bauen kann, denn es gibt keine Kontinuität der Aufmerksamkeit, alle Nachhaltigkeit schwindet, kein Diskurs wird fortgeschrieben, nach einem erfolgreichen Projekt ist alles wieder wie davor.»

Ähnliches beschreibt auch Mariela Nestora, die Gründerin von «YELP danceco». Sie gründete ihre Tanz Kompanie in London und zog mit ihr nach 10 Jahren Arbeit in Großbritannien 2005 nach Athen. «Als 2011 alle Förderung eingestellt wurde, brachen damit auch alle Strukturen zusammen. Das Schlimme ist nicht nur, dass es kein Geld mehr gibt, sondern, dass es auch keine Strukturen und Partner gibt, mit denen man trotz der Misere gemeinsam planen und Strategien entwickeln könnte. Einzig ein großer, singulärer Förderer bleibt zurück, die Onassis-Stiftung. Aber selbst sie kann das umfassende Feld der künstlerischen Produktion eines gesamten Landes nicht übernehmen und will dies auch nicht. Schon bisher waren die Strukturen sehr von persönlichen oder familiären Beziehungen bestimmt. Seit 2011 steht niemand mehr für die Vorstellung einer kontinuierlichen zukunftsorientierten Entwicklung künstlerischer Arbeit ein. Dafür braucht man Partner und die gibt es nicht.»



«Wo eine starke künstlerische Vision ist, wird das Geld dazu unweigerlich folgen [...]»

Mitte Oktober 2013 sind ca. 500 Teilnehmer aus ganz Europa, den USA und Australien nach Athen gefahren zur Herbsttagung des IETM. Das IETM ist eine internationale Plattform für zeitgenössische Darstellende Kunst mit Sitz in Brüssel. Organisiert werden die beiden großen jährlichen IETM-Tagungen von lokalen Mitgliedern, 2010 fand die Herbsttagung in Berlin statt, im Frühjahr 2014 wird sie in Montpellier stattfinden. Im Zentrum der verschiedenen Arbeitsgruppen stand dieses Jahr in Athen die Aufforderung: «Let's design a future». «Kulturpolitik wie wir uns sie wünschen», «Kooperation ist der Schlüssel» und «Unterstützer oder Geld finden?» – unter diesen Fragestellungen wurde eine Annäherung an die Aufforderung versucht, eine Zukunft in der Kunstproduktion zu bauen. Und viele waren nach Athen gekommen, neugierig auf neue Konzepte und Strategien, die nur in der Krise entstehen können. Von Griechenland lernen! Die neue Agora erleben! Wege kennen zu lernen, die erst in der Situation Null entstehen können. Aber es war offensichtlich etwas naiv, davon auszugehen, dass nun aus Athen die neuen Antworten kommen würden. Wo ist die neue Handlung? Und wo ist ihre Kritik?

Es wurde immer wieder die Frage aufgeworfen, warum in einem zerbrechenden Staat, Kunst gefördert werden soll, wenn doch Schulen schließen, Krankenhäuser nicht mehr funktionieren und das öffentliche Leben zunehmend von der Straße bestimmt wird. Kann die Kunst der Gesellschaft etwas geben, das über die Kunst an sich hinausgeht? Sind es vielleicht neue Wege des Kollektivismus? Ist es vielleicht das permanente Nachdenken über Arbeitsstrukturen und Entscheidungsfindungsprozesse? Denn wenn es eine Konstante in der künstlerischen Produktion der Freien Szene gibt, dann doch die Eigenart, dass für jedes Projekt neue Arbeitskonstellationen entstehen können, die neue Verfahren benötigen und hervorbringen, wie entschieden werden soll. Es entsteht also nicht nur ein realisiertes Projekt, sondern stets eine neue Verabredung, wie gearbeitet werden soll. Die Freie Szene also auch ein Labor für neue Formen der gesellschaftlichen Entscheidungsfindung? Könnte das konkretere Nachdenken darüber, wie gearbeitet wird, die neue Agora sein für nachhaltiges Experimentieren mit neuen Strukturen? Und kann dies auch aus dem Ghetto der künstlerischen Produktion hinaus in die Gesellschaft diffundieren und allgemein nutzbare Vorschläge für ein Zusammenleben geben?

Aber weder diese Fragen wurden gestellt noch Antworten darauf gegeben. Stattdessen wurden die üblichen Fragen besprochen: Crowd Funding als neues Förderinstrument, internationale Kooperationen als Möglichkeit, zusätzliche Produktionsmittel zu finden, und es wurde geträumt: Wo eine starke künstlerische Vision ist, wird das Geld dazu unweigerlich folgen...

Nur was, wenn überhaupt kein Geld mehr da ist? Aber dann wurde es doch konkreter. Immer mehr schob sich ein Handlungsbeispiel in den Vordergrund, das im kulturellen Leben Athens einen tiefen Eindruck hinterlassen hatte: Im November 2011 wurde das leerstehende Theater Embros im Zentrum der Stadt besetzt. Die Besetzung des Embros war zunächst als temporäre Aktion geplant und sollte ein Vorschlag an die Gesellschaft sein, wie anders mit Leerstand von öffentlichem Raum umgegangen werden kann. Die Besetzung war auch eine unmittelbare Reaktion auf die totale Streichung aller Mittel der Kunstförderung. Das Kollektiv,

das Embros besetzte, wollte auch neue Entscheidungsstrukturen für die Nutzung von Räumen anbieten, keine hierarchischen Strukturen, weder in der Entscheidung über den Umgang mit dem Ort noch in der Zurechnung des Ortes an eine künstlerische Richtung. So entstanden kollektive Entscheidungsstrukturen und nomadische Nutzungen durch verschiedenste Gruppen und Projekte. Dieser Vorgang wurde als «Re-Aktivierung» der Polis bezeichnet. Klar wurde, dass es nicht darum ging, ein bestimmtes Ziel zu erreichen, sondern Dinge in Diskurs zu setzen. Und die Art und Weise, wie gemeinsam entschieden wurde, bestimmte bald auch die Art der künstlerischen Produktion. Aber Ende Oktober wurden zwei Schauspieler im Embros verhaftet, allein weil sie sich «illegal» dort aufgehalten hatten.

Aber die Besetzung des Embros hatte nicht nur für den Theaterort selbst und die dort produzierte Kunst Konsequenzen. Dieser neu genutzte Ort wurde die altbekannte Wieder-Erfindung der Agora. Mariela Nestora schilderte an ihrem konkreten Fall, wie sie bereits vor 2011 mit einer Gruppe Choreographen regelmäßig in Austausch trat. Unter dem Namen Syndesmos trafen sie sich regelmäßig, um ihre individuellen Projekte zu besprechen: Kollegen unter sich, aber als Künstler mit ihren Projekten für sich. Das war vor der Krise. Die Zeit danach war zunächst geprägt von dem Schock, dass keine geförderte Arbeit mehr möglich war. Dann aber ergab sich für eine begrenzte Zeit ein neuer Arbeitsort, das besetzte Embros. Und durch die Möglichkeit, an einem Ort zu arbeiten, ein gemeinsames Zuhause zu haben und sich zu konstituieren, konnte sich die Gruppe fügen, und kollektive Strukturen entstanden, aus der Gruppe von Individualkünstlern wurde eine Künstlergruppe, die künstlerisch zusammen dachte und zusammen arbeitete. Seit der kurzen Periode im Embros besteht die Gruppe unabhängig von Förderung. Ein Ort wurde Katalysator für die Kristallisation neuer Strukturen. Das war zwar keine besonders innovative Erkenntnis, aber offensichtlich muss sie in jeder Künstlerbiographie jeweils aufs neue gemacht werden und bleibt aus diesem Grund Jahr für Jahr, Generation für Generation und auch an jedem Ort stets neu und virulent.

Dem Entsetzen über den Zusammenbruch jeglicher Struktur in Athen wurden während der Tagung des IETM andere Beispiele gegenübergestellt. Besonders herausgestochen hat die Schilderung von Corina Bucea, die seit 2009 in Rumänien die Fabrica de Pensula, eine alte Pinselfabrik betreibt. In Cluj, einer 330.000 Einwohnerstadt in Siebenbürgen, ist es gelungen, einen Ort nicht nur zu besetzen, sondern ihn multidisziplinär auch seit vier Jahren zu denken und zu betreiben. Verschiedenste künstlerische Initiativen, Gruppen und Kollektive haben dort ihre Wirkungsstätte gefunden, und die Fabrica de Pensula wurde damit zum größten und auch stärksten Beispiel in Rumänien für den möglichen Erfolg einer selbstverwalteten künstlerischen Initiative.

Nun mag das für andere Orte wie Berlin, London, Leipzig oder Barcelona nicht weiter überraschend sein. Stets waren es Orte aus denen neue Strukturen, Kollektive und Gruppen entstanden. Jedoch müssen praktische Beispiele eines Ortes als Kristallisationspunkt andernorts erst selbst ergriffen, gedacht und selbst umgesetzt werden, um ihre praktische Wirksamkeit und Kraft zu entfalten. Sowohl Ferdinand Richard aus Marseille als auch Luca Bergamo aus Brüssel konnten das aus ihren

Städten bestätigen. Und so wurde abermals Medellín als Beispiel der Neuschaffung einer Polis genannt. Konkrete Gestaltung gesellschaftlicher Vorgänge wird nachhaltig offensichtlich immer auf Ebene der Städte erreicht. Abermals hat auch hier Jochen Sandigs Mantra gegriffen, wir bräuchten keine Bürgermeister, sondern Meisterbürger – die Kunstorte als Agora und Labor für neue Strukturen. Erst dann können neue Formen der Zusammenarbeit mit öffentlichen Entitäten gefunden werden und neue Formen und Strukturen transparenter Entscheidungsfindung entstehen.

Vielleicht war dies das wichtigste Ergebnis der diesjährigen Herbsttagung des IETM: Kunst kann der Gesellschaft nicht nur die Ergebnisse künstlerischer Arbeit zur Verfügung stellen. In der künstlerischen Produktion entstehen, gleichsam als Beiwerk, auch immer Strukturen und Übungen der Zusammenarbeit, Entscheidungsfindung und Ergebnisproduktion. Und so wirkt die künstlerische Arbeit weit über das Präsentieren bildender oder darstellender Kunst in die Gesellschaft hinein. Jeder Projekt-raum, jedes Ladenlokal, das in Zeiten der Krise leer steht, kann damit ein Nukleus der Übung und Stabilisierung gesellschaftlicher Strukturen werden.

Die beiden Schauspieler aus dem Embros sind nach wie vor in Haft, ihr Prozess ist anhängig. Eine Gesellschaft muss das Angebot der Kunst allerdings auch annehmen, damit es wirksam werden kann.

Unternehmensethik – für das Theater?

Die Wissenschaft der Unternehmensethik beschäftigt sich mit den moralischen Zusammenhängen von Unternehmen sowohl im Hinblick auf die Institutionen als auch auf die in ihnen agierenden Personen. Im Außenverhältnis steht dabei die gesellschaftliche Verantwortung im Mittelpunkt, im Innenverhältnis das individual-ethische Verhalten. Noch bis vor wenigen Monaten war es sehr schwer, die Theaterleitungen für diese Fragestellungen zu interessieren. Doch nun erfährt das Thema, sicher auch durch die Initiative «art but fair», immer mehr Aufmerksamkeit. Das ist gut so. Doch gerade das Theater neigt in Teilen stark zur Selbstdarstellung, und eine Haltung nach dem Motto «Ethik hat Konjunktur» wäre ein grundsätzliches Missverständnis. Besseres Management kann sicher auch den Kulturbetrieben nicht schaden, aber im Kern geht es nicht um Management-Strategien, sondern um Glaubwürdigkeit, Haltung und Werte. Am Theater ist bereits auf den ersten Blick dabei der oft krasse Widerspruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit festzustellen. Die auf der Bühne vehement eingeforderten Grundwerte der Menschenwürde, Freiheit, Gleichheit, Gerechtigkeit, Verantwortung und Demokratie werden in den Betrieben kaum in ausreichendem Maß gelebt. In vielen Branchen sind Teilhabe, Solidarität und Gleichberechtigung heute selbstverständliche Maßstäbe der angestrebten Unternehmenskultur. Ausgerechnet im «Kultur-Unternehmen» Theater scheinen diese Werte hingegen oft gar keinen Platz zu haben. Dieser Widerspruch ist schwer auszuhalten. Da geht es den Theatern nicht anders als den Kirchen oder den Gewerkschaften, und deshalb wird eben oft einfach lieber gar nicht hingeschaut.

Immer wieder argumentieren Theaterleitende auch ganz nach alter Schule: Partizipation, Gerechtigkeit, Demokratie – all das habe mit dem Entstehungsprozess von Kunst eben nun mal leider nichts zu tun. Moral habe auf der Bühne ihren Platz, und alles andere sei neben der Freiheit und Größe der Kunst auch unbedeutend. Der Spielplan als Leitbild. Ein solch selbstreferenzielles Kunstverständnis wird der gesellschaftlichen Verantwortung nicht gerecht. Und sowohl immer mehr Theatermitarbeitende als auch immer mehr Bürgerinnen und Bürger nehmen wahr, dass die Diskrepanz zwischen versendeter künstlerischer Botschaft und betrieblicher Realität die Legitimation der Theater in ihrer Substanz bedroht. In den Theatern selbst findet ein Wertediskurs kaum noch statt. Man ist ganz und gar mit der Kunst beschäftigt – und mit dem oft verzweifelten Kampf um das Überleben des Systems. In extremer Zusammenfassung der Statistiken des Deutschen Bühnenvereins könnte man sagen:

In diesem Kampf produzieren die Theater immer mehr und zwar mit immer weniger Mitarbeitenden, und diese werden für ihre Arbeit immer schlechter bezahlt. Eine Spirale die sich weiter und weiter dreht, denn der «Markt» gibt es ja immer noch her. Die Künstlerinnen und Künstler leben in zunehmend vagen und prekären Arbeitsverhältnissen und kämpfen ums Überleben. Das ist keine Übertreibung, sondern spätestens mit der Veröffentlichung des «Reports darstellende Künste» im Jahr 2011 empirisch nachgewiesene Realität.¹ Gleichzeitig nimmt die generelle Ergebnisorientiertheit der Arbeit in den Theatern immer extremere Formen an. Man stelle sich mal vor, ein produzierender Betrieb müsste alle zwei Wochen ein vollkommen neues Produkt auf den Markt bringen. Inklusiv Planung, Entwicklung und Marketing. Die Theater machen das. Jede Premiere ein Ergebnis. Beherrscht vom Gefühl, ohnehin immer mit dem Rücken zur Wand zu stehen, bleibt alles, was nicht ganz unmittelbar zum nächsten Ergebnis beiträgt, auf der Strecke. Chancen für einen Wandel des Systems werden so nicht wahrgenommen. Denn der dazu notwendige Diskurs mit allen Mitarbeitenden über die Werte des Betriebs und die Ziele der gemeinsamen Arbeit ist ein langer Prozess. Und Prozesse erfordern Geduld und Beständigkeit. Keine Zeit für Ethik? So sieht es leider aus. Aber das ist kurzsichtig gedacht, denn die Mitarbeitenden sind die einzige Ressource, die das Theater hat. Um es mit dem Begründer der modernen Managementlehre, Peter F. Drucker, zu sagen, sind die Mitarbeitenden kein Kostenfaktor, sondern ein Vermögenswert.² Es ist für die Theater dringend an der Zeit, in diesen Wert zu investieren. Dazu braucht es zunächst nicht einmal mehr Geld. Es braucht Zeit, Aufmerksamkeit und eine Haltung der Wertschätzung. Und es gibt durchaus Perspektiven für einen solchen werteorientierten Wandel. Die angewandte Unternehmensethik kennt verschiedene hilfreiche Instrumente, die von den Theatern bisher jedoch fast nicht genutzt werden. Instrumente? Das klingt für einen künstlerischen Betrieb zunächst wohl abschreckend.

Aber es geht letztlich nur um Hilfsmittel, die im täglichen Betrieb Räume für Kommunikation und Partizipation eröffnen und erhalten. Hier mein Vorschlag – drei Sofortmaßnahmen für die Theater:

- eine *Open-Space-Technology-Konferenz* mit allen Mitarbeitenden;
- die Entwicklung eines unternehmensethischen *Leitbildes*;
- die Formulierung von *Selbstverpflichtungen*.

Die Methode der *Open-Space-Technology-Konferenz* wurde Mitte der 1980er Jahre in den USA von dem Organisationsberater Harrison Owen als Gruppenverfahren entwickelt, bei dem die Teilnehmenden freiwillig an einem Thema oder einer Problemlösung arbeiten. Die Konferenz ist nach dem Prinzip der Selbstorganisation konzipiert und setzt ganz auf die Eigenverantwortlichkeit der Teilnehmenden. Expertinnen und Experten sind die Teilnehmenden selbst, ihr Erfahrungs- und

1 Vgl. Günter Jeschonnek (Hg.): Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland. Berlin 2011.
 2 Vgl. Peter F. Drucker: Management im 21. Jahrhundert. 2. Auflage. München 1999, S. 209.



«Das unternehmensethisch Wesentliche ist der begonnene Dialog.»

Wissenspotenzial wird ernst genommen und gefordert. Bei der Konferenz existiert kein vorgegebenes Programm. Jede Person, die ein Anliegen hat, für das sie bereit ist, Verantwortung zu übernehmen, hat zu Beginn Gelegenheit, dies zu benennen. Aus allen Themen wird ein Raumplan erstellt. Die Teilnehmenden stimmen mit den Füßen ab und bleiben nur so lange in einem Raum, wie sie vom Gespräch profitieren können oder selbst einen sinnvollen Beitrag leisten. Die für das Thema verantwortliche Person dokumentiert den Verlauf und die Ergebnisse. Dann geht es in die nächste Runde.

Es entsteht ein kreatives und motivierendes Miteinander aus Ideen, Gesprächen, Projektplanungen, Diskussionen und Reflexionen und damit eine Dynamik, die das Engagement, die Kreativität und die Entwicklung auch unkonventioneller Problemlösungsstrategien fördert. Ein «Open Space» kann so in den verschiedenen Gruppen in kurzer Zeit eine große Vielfalt von konkreten Maßnahmen entwickeln. Horst Steinmann und Albert Löhr fordern in einem der meistdiskutierten unternehmensethischen Konzepte den «herrschaftsfreien Dialog». Im betrieblichen Alltag ist dies praktisch sicher schwer vorstellbar, aber ein «Open-Space-Tag» schafft genau das wirklich – wenn auch nur für einen Tag. Es gilt die entstandenen Impulse zu verfolgen und mit konkreten Maßnahmen im Alltag zu verankern. Eine Open-Space-Technology-Konferenz kann beispielsweise auch zu Beginn der Entwicklung eines unternehmensethischen Leitbildes durchgeführt werden.

Das *Leitbild* ist die in der Wirtschaft am weitesten verbreitete Maßnahme. Es beschreibt die Identität des jeweiligen Unternehmens, seine Grundwerte und Ziele. Unternehmensethisch ist es nur dann wirksam, wenn es prozesshaft von allen Mitarbeitenden gemeinsam entwickelt wird. Es wäre also in diesem Sinne ein komplettes Missverständnis, am Theater ein Leitbild von Theaterleitung und Dramaturgie formulieren zu lassen.

Aus unternehmensethischer Perspektive ist das Leitbild auch kein Marketing-Instrument, sondern die authentische Formulierung der wesentlichen Handlungsprinzipien des Unternehmens. Ist das Leitbild erstellt, wird es kommuniziert und seine Formulierung als auch seine Umsetzung dauerhaft kontrolliert. Daraus entsteht ein dynamischer Kulturgestaltungsprozess. Nach innen gibt das Leitbild Orientierung, steigert die Identifikation mit dem Betrieb und dadurch die Motivation der Mitarbeitenden. Zudem legitimiert es den Betrieb nach außen.

Leitbilder haben keinen juristisch bindenden Charakter und entwickeln nur dann eine positive Wirkung, wenn sie in die alltäglichen Arbeitsprozesse umgesetzt werden. Im Kulturbetrieb steht die Umsetzung der erforderlichen Eigenschaften eines Leitbildes bereits bei der Bestimmung der Grundwerte und Visionen vor der Frage, von wem diese im öffentlich-rechtlichen Betrieb bestimmt werden sollten. In den Diskurs müssen daher unbedingt Vertreter des Trägers eingebunden sein.

Eine gemeinsam zu erörternde Frage wäre so beispielsweise: «Welchen Auftrag erhält das Theater vom Bürger bzw. von der Politik?» Intern setzt die Frage «Was für ein Theater wollen wir sein?» bei allen Mitarbeitenden einen kommunikativen Prozess in Gang. Im Dialog über den Sinn und die Ziele der gemeinsam zu bewältigenden Aufgaben und damit auch über die unterschiedlichen Wertesysteme der Mitarbeitergruppen aus Kunst, Technik und Verwaltung wächst das Verständnis füreinander. Mit der Möglichkeit der Partizipation wächst die Motivation, und die Identifikation mit der eigenen Arbeit steigt. Die Regisseurin bleibt Regisseurin, der Requisiteur bleibt Requisiteur, und die Verwaltungsangestellte wird sicher nicht den Spielplan machen. Aber das unternehmensethisch Wesentliche ist der begonnene Dialog. Ein Dialog nach außen und nach innen.

Auch die *Selbstverpflichtung* hat keinen rechtlich bindenden Charakter, verpflichtet jedoch stärker als ein Leitbild, da in ihr konkrete Handlungsabsichten formuliert und veröffentlicht werden. Das konkrete Handeln kann innerbetrieblich und nach außen an den veröffentlichten Prinzipien gemessen werden. Am Theater können Selbstverpflichtungen auch in Form von Betriebsvereinbarungen verabschiedet werden. Und auch Verbände oder Berufsgruppen wie beispielsweise der Deutsche Bühnenverein könnten sich gemeinsam «selbst verpflichten».

Aber welche Instrumente auch immer genutzt werden, jede Verbesserung der Kommunikation und Stärkung der Partizipation trägt dazu bei, die Diskrepanz zwischen den in der Kunst formulierten moralischen Ansprüchen und der gelebten Realität in den Betrieben zu verringern und durch einen inhaltlichen Diskurs mit den Auftraggebern die Bedingungen der künstlerischen Arbeit zu verbessern. All das

muss zunächst gewollt und dann im alltäglichen Hamsterrad der Theaterarbeit immer neu erkämpft werden.

Es geht um eine neue Art der Investition in den Kulturbetrieb. Diese ist genauso wesentlich für die Qualifikation, Identifikation und Motivation der Mitarbeitenden als auch für die Glaubwürdigkeit der öffentlich-rechtlichen Kulturinstitute an sich. Es versteht sich, dass dieser Prozess ein gemeinschaftlicher und partizipativer sein muss, aber ohne die «Chefs» geht es nicht. So ist das. Die Treppe wird von oben gekehrt. Individualethisch betrachtet, steigt die Verantwortung mit der Machtfülle, und die ist bei Intendantinnen und Intendanten extrem.

Ethisch verantwortliches Handeln bedeutet, die Folgen getroffener Entscheidungen für all jene zu berücksichtigen, die an der Entscheidung nicht beteiligt sind. Und Verantwortung bedeutet im Wortsinn, Antwort zu geben. Bei der Besetzung dieser Führungspositionen werden heute selbstverständlich Antworten in wirtschaftlicher, künstlerischer und strategischer Hinsicht erwartet. Künftig sollten meines Erachtens Antworten auf die Frage der in den Betrieben gelebten Werthaltungen ebenso gefordert sein, und Führungskräfte sollten auch im Hinblick auf diese Kompetenz ausgewählt werden. Dann können mit einer neuen Diskurs-Kultur die Perspektiven für einen werteorientierten Wandel entwickelt und gestaltet werden. Und die glaubwürdige Vermittlung von Werten macht für mich einen wesentlichen Teil der Existenzberechtigung unserer Kulturbetriebe aus.

Kulturförderung – geht auch mal so

Es ist Samstag abends. Das Essen steht auf dem Herd, und aus dem Laptop tönt der erste Akt des «Fliegenden Holländers». «Tina, warum ist der Mann da so traurig, und warum gibt ihm die weiße Frau eine Blume?», fragt mein Kind. Wir lesen die Untertitel und diskutieren die Geschichte, die für einen Sechsjährigen ultraspannend ist: Verfluchter Geisterkapitän auf der Suche nach Erlösung? Bring it on! Nach dem ersten Akt ist für uns Bettzeit; bis dahin hat mein Kind konzentriert zugesehen und -gehört, hat die Kostümwahl der Seeleute kritisiert und die Bühnenaufbauten für ihren Realismus gelobt. Wir werden die besten Gassenhauer aus dem Holländer noch Wochen später auf Youtube suchen und uns anhören. Und ich schicke stille Dank-sagungen zur Bayerischen Staatsoper, die für mich das Unmögliche möglich macht: mit einem Erstklässler klassisches Musiktheater gucken, ganz entspannt. Willkommen zur Nachwuchsförderung im 21. Jahrhundert! So wie wir gucken hunderte Menschen auf der ganzen Welt die Premieren-Streams der Staatsoper, aus Neugier, aus finanziellen Gründen, aus entfernungstechnischer Notwendigkeit, aus Sentimentalität, aus Brancheninteresse, aus dem Wunsch an kultureller Teilhabe.

Mit ihrem Angebot, ausgewählte Premieren live zu streamen, sorgt die Bayerische Staatsoper seit der Spielzeit 2012/2013 für einen niederschweligen Zugang zu ihren Inszenierungen, zu tradierten Werken wie zu Uraufführungen. Grade für die Sparte Musiktheater, die durch ein überdurchschnittlich altes Publikum geprägt ist, sind die Themen Nachwuchsförderung und Zugangerleichterung Kernthemen der Rezeptionsvermittlung. Die für das Live-Event Oper streng regulierte Rezeptionsmethode wird durch Streams aufgelockert: ein Stream konfrontiert mich nicht mit einem bestimmten Dresscode, er hebt nicht die Augenbraue, wenn ich mir spätestens im 2. Akt das dringend benötigte Bier aufmache, er ereifert sich nicht mit spitzen «Pssst!»-Lauten, wenn ich das Bedürfnis habe, mich verbal über einen Aspekt der Inszenierung auszutauschen, und – für mich das Beste – er ist unaufdringlich und darf auch gerne mal nebenher laufen. Dass ein Stream eine völlig neue Art der Rezeption hervorruft, ist an sich nicht überraschend. Die Vehemenz, in der mitunter gegen diese Art der Inszenierungsvermittlung argumentiert wird, schon. Hier ist das Musiktheater schon deutlich weiter im Diskurs und springt mit Mut ins kalte Wasser.

Sprechtheater ist ein mieser Schwimmer

Während die Oper vorprescht, steckt das Sprechtheater bislang erst nur die großen Zehen in die internetgestützte Theatervermittlung. Das hat durchaus mehrere

Gründe, mindestens ein paar davon haben mit Angst, allgemeiner Skepsis und gut gepflegten Vorurteilen dem Internet gegenüber zu tun: Die Häuser haben Angst um ihr Publikum und um die gut eingefahrenen Sehgewohnheiten, die Regisseur/innen Angst vorm Ideenklau und der Qualitätsminderung ihrer Arbeit in der digitalen Verwurstung, die Autor/innen Angst vor Verfälschung, die Verlage Angst um ihre Vormachtstellung in der Rechtevergabe und der Bühnenverein hat generell eine Art Angstliebe zum Internet und alles, was damit verbunden ist. Aber fangen wir von vorne an.

Eine Dramatikerin z.B. verfasst ein Werk und hat damit das in der Regel unübertragbare Urheberpersönlichkeitsrecht an dem Text. Dem Verlag, bei dem sie unterkommt, überträgt sie die Nutzungsrechte und bekommt im Gegenzug Tantiemen. Der Verlag kümmert sich fortan um die Vertretung der Rechte bei den Häusern, die das Werk der Dramatikerin spielen wollen. Die Autorin kann bestimmte Nutzungsrechte, wie beispielsweise das Internetübertragungsrecht, aus dem Vertrag mit dem Verlag ausnehmen, das geschieht aber selten. Je nach Verlag existiert entweder milde oder massive Skepsis gegenüber der Internetübertragung von Sprechtheaterstücken. Beispielhaft sei hier das Theater Ulm genannt, das die Uraufführung des Stückes «Killerinstinkt» nur streamen konnte, da ein direkter Kontakt mit dem Autor Nicholas Pierpan vorhanden war, der dem Theater die Internetübertragungsrechte für die Premiere übertrug. Generell ist das Thema Streaming bei Theaterverlagen ein eher großes Fragezeichen und wird lieber restriktiv denn freigiebig gehandhabt, grade bei trendigen Autorinnen und Uraufführungen oder Exklusivrechten.

Klar, ein Stream widerspricht ja auch so ein bisschen dem Kontrollgedanken, den viele Theaterverlage über die von ihnen vertretenen Werke und Autorinnen hegen. Oftmals geht es da mehr um das günstigste und exklusivste Verkaufen denn um den Vermittlungsgedanken. Und nur gemeinfreie Werke spielen (deren Autorinnen mehr als 70 Jahre tot sind) ist ja auch restriktiv und langweilig. Anders sieht die Rechtslage beim Regieteam aus.

Das Regieteam, das ein Werk inszeniert, überträgt Nutzungsrechte an der erarbeiteten Inszenierung auf das Haus, hat aber Leistungsschutzrechte an der Inszenierung, die garantieren, dass das Haus nicht einfach Aspekte der Inszenierung verändern kann. Hier gibt es bis dato noch eine rechtliche Grauzone, die die Frage inkludiert, ob ein Stream eine Bearbeitung der Inszenierung und damit eine eigenständig künstlerische Arbeit ist. Da die künstlerische Nutzung von Streams bisher so gut wie unerprobt ist, nehmen wir die Liveübertragung von Sprechtheaterstücken ins Internet als Werbemaßnahme, niederschweligen Zugang und – bei Aufzeichnung und Verfügbarmachung – auch als Archivierungsmaßnahme an. Als nicht-künstlerische Arbeit, zumal noch als Werbemaßnahme, müssten die Häuser doch Schlange stehen, das Internet für sich nutzbar zu machen. Zumal eigentlich alle Inszenierungen habituell für den internen Gebrauch (für etwaige Umbesetzungsproben und für das interne Archiv) aufgezeichnet werden, Basistechnik der Aufzeichnung also vorhanden ist. Wer allerdings schon jemals in den zweifelhaften Genuss einer solchen internen Aufzeichnung gekommen ist, kann erahnen, warum Dramaturginnen und Intendantinnen sich gegen eine digitale Übertragung sperren: Die Qualität dieser mit

billigen Kameras, schlechten Objektiven und hingeklatschter Perspektive aufgenommenen Inszenierungen ist grauenvoll. Und um Qualität abzuliefern, braucht man ordentliches Equipment. Wobei das sogar zu bewerkstelligen wäre – grade die Zahl der im Bühnenverein vertretenen Häuser ist nicht ganz unüberschaubar. Ein Satz ordentliches Equipment pro Bundesland anzuschaffen und das zwischen den Premieren hin- und herzuschicken ist zumindest denkbar – den Willen zum Stream und Interesse an einem Commons-System vorausgesetzt. Mangelndes eigenes Equipment und die notorische Unterbesetzung auch in den technischen Abteilungen sorgen dafür, dass in den meisten Häusern für die professionelle Trailer-Produktion externe Dienstleister herangezogen werden, die kurze Clips und Teaser produzieren, die vertraglich als Internetwerbung abgesegnet sind. Schade, denn ein Teaser kann vielleicht die generelle Ästhetik einer Inszenierung vermitteln, aber es bleibt bei einem oberflächlichen Einblick. Und so ist es ein ewiger Kreislauf des Misstrauens gegenüber einem Medium, das vermittlungstechnisch alle Theaterpädagogen glücklich machte und in ihrer Arbeit unterstützen würde.

Theater machen sich selbst unsichtbar

In einer Zeit, in der die Branche zunehmend im Netz diskutiert wird, unter anderem auch das Genre der Theaterkritik zunehmend von der Tagespresse ins Internet abwandert und sich erste zentrale Branchenkritikdienste etablieren,¹ gerät die Flüchtigkeit einer Inszenierung in ein Ungleichgewicht zu Kritiken, die noch lange nach dem Abspielen einer Inszenierung zu lesen sind. Somit steht sowohl das Fach- als auch das Laienpublikum vor dem im 21. Jahrhundert vermeidbaren Problem, dass eine Inszenierungskritik die eigentliche künstlerische Arbeit bei weitem überdauert und auffindbar ist, während die Arbeit an sich verschwindet. Ein Archiv beispielsweise von bemerkenswerten und kritischen Inszenierungen, aber auch die Arbeitsgeschichte großer Regisseurinnen oder Schauspielerinnen fehlt völlig im öffentlichen Diskurs. Haben Sie schon mal versucht, ohne persönliche Beziehungen eine Inszenierungsaufzeichnung (egal welche) mit Helene Weigel zu bekommen? Viel Spaß! Sagen Sie nächstes Jahr Bescheid, wie weit Sie gekommen sind. Und kommen Sie mir nicht mit den Archiven der theaterwissenschaftlichen Institute. Die sind weder öffentlich noch in der Regel hilfreich.

Ich bin durchaus ein großer Fan eines tradierten Theaterverständnisses, das grade in Diskussionen über Theater und Netz immer lautere und mitunter etwas hysterische Stimmen findet: Theater als die bis aufs Messer zu verteidigende Bastion des Real Lifes, des Ereignisses ohne Second Screen, ohne Twitter-Hashtag und verwackelter Bilder auf Facebook. Theater als Entschleunigungsmaßnahme, als letzter Zeit-, intellektueller und finanzieller Luxus in einer immer schneller drehenden, immer oberflächlicheren Welt, in der alles mit 140 Zeichen und einem

1 Zum Beispiel www.nachtkritik.de als überregionaler Kritikdienst, der vor allem über Stadt- und Staatstheaterinszenierungen schreibt und der Kritiken auf der Webseite durchsuchbar archiviert.

Handyfoto gesagt ist. An diesem Ansatz habe ich grundsätzlich nichts zu bemängeln. Nichtsdestotrotz kann Theater, um gesellschaftsrelevant zu bleiben und in den aktuellen Diskursen nicht nur den Anschluss zu halten, sondern vielleicht auch mal wieder den Ton anzugeben, mit dieser digitalisierten Welt irgendwie interagieren. Den digitalen Wandel zu ignorieren oder ihn verächtlich zu bespucken ist zwar süß, davon geht er aber nicht weg oder stellt sich brav in die Ecke, aus der er so spontan in den letzten zwanzig Jahren gekrochen gekommen ist. Die intellektuelle Hybris von Theaternmenschen gegenüber alledem, was man so moderne Medien nennt, ist das riesengroße Bein, dass sich die Branche gerade selbst stellt.

Klar kann man mit Gehversuchen in digitalen Tiefen auch tierisch auf die Nase fallen, das Thalia Theater demonstriert das ja sehr anschaulich seit 2011: Der im Internet zur Wahl gestellte Spielplan wurde zur bundesweiten Lachnummer.² Aber schon 2012 rappelte sich Hamburg wieder auf und brachte ein erstes Treffen zum Themenkomplex Theater und Netz hervor: das Theatercamp, ein Barcamp zur ersten Bestandsaufnahme und Vernetzung der bundesdeutschen Theater-und-Internet-Landschaft.³ Diese «Hinfallen-Aufstehen-Krönchenrichten-Weitermachen»-Mentalität des Thalia ist wegweisend. Soviel Hohn und Gelächter sie für 2011 einstecken mussten, so mutig und federführend sind sie mittlerweile in dem Diskurs, der die nächsten Jahre maßgeblich prägen wird. In dem Moment, in dem ich das hier schreibe, ist das Thalia das erste Theater in der bundesweit stattfindenden Twitter-Theater-Woche 2013 (#TTW13), in der sich Theater dem Kurznachrichtendienst öffnen und die geneigte Netzgemeinde in ihren Tagesablauf einbeziehen.

Selbst der doch eher zurückhaltende und ohne Probleme als konservativ einzusortierende Deutsche Bühnenverein hat erkannt, welches massive Potenzial da an Werbemöglichkeiten verlorengelassen, wenn man das Netz nicht nutzen kann. So fordert er in einer Resolution von 2012 nicht nur die generelle Erlaubnis, eine Aufzeichnung einer Sprech- oder Musiktheaterproduktion herzustellen, diese soll auch ohne weitere urheberrechtliche Abgaben Dritten zur Verfügung gestellt und als «digitales kulturelles Gedächtnis» öffentlich archiviert werden.⁴ Man muss nicht mit dem Bühnenverein einer Meinung sein, der eher auf Geld und Zuschauerzahlen seiner Mitgliedstheater schießt. Aber der Verein trifft einen Nerv: ohne digitale Vermittlung geht's nicht mehr. Und solange wir noch ganz am Anfang der Debatte sind, können wir die Parameter setzen.

2 www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/oeffentliche-spielplanwahl-hoffnungslos-vergurkt-in-hamburg-a-804469.html

3 www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=7445%3Abarcamp-hamburg&option=com_content&Itemid=83

4 www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/26.html?det=325

Fazit

Liebes Sprechtheater, Ihr habt Möglichkeiten, jetzt habt mal den Mut, neue Wege der Vermittlung zu beschreiten. Keiner sagt, dass man stillstehen muss, nur weil man Traditionen bewahren will. Mein Kind und ich petitionieren euch hiermit für die Internetliveübertragung von Premieren, damit wir auch in Zukunft schwierige Stoffe vorher angucken und heftig diskutieren können, bevor wir uns in Schale werfen und ins lokale Stadttheater pilgern (diese Events lassen wir uns nämlich sowieso nicht nehmen).

In meiner Eigenschaft als Lehrerin plädiere ich für öffentliche Archivierung der Streams, um Tendenzen und Spannungsfelder, Trends und Stile retrospektiv analysieren zu können und um später nicht nur schriftliche, subjektiv richtende und beschreibende Quellen zur Verfügung zu haben. Ich bin ja meistens nicht auf der Seite des Bühnenvereins, aber ich will ein kulturelles Gedächtnis. Offen. Barrierefrei. Kostenlos. Für alle. Frei lizenziert, so dass die Daten zum nichtkommerziellen, privaten Austausch, Remix und Reuse einladen. Mut zum Experiment bitte. Der Rest wird folgen.

«Keiner sagt, dass man stillstehen muss, nur weil man Traditionen bewahren will.»



Für ein freies und d.h. freies freies Theater!

Liebe Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Förderer der freien darstellenden Künste! Ich freue mich, heute hier beim Ersten Branchentreffen zu Euch sprechen zu können und bedanke mich bei den Organisatorinnen und Organisatoren für die Einladung. Anlass meiner Einladung war ein Text, den ich dieses Jahr für das Festival Impulse geschrieben habe: «Für ein freies und d.h. freies Theater!» Für den heutigen Vortrag habe ich den Titel leicht variiert: *Für ein freies und d.h. freies freies Theater!*

Diese Doppelung im Titel dient nicht nur der emphatischen Steigerung der Aussage, sondern ist eine Anspielung auf die bekannte Bestimmung des Proletariats von Karl Marx, der zufolge Arbeiterinnen und Arbeiter doppelt frei sind: frei von Leibeigenschaft, aber auch frei von Produktionsmitteln und Land und damit dazu verdammt, ihren einzigen Besitz, ihre Arbeitskraft, zu verkaufen. In dieser Situation befinden sich auch die meisten von uns: Frei von einer Festanstellung in einem Ensemble und frei von einem eignen Haus oder beständiger Förderung sind wir dazu verdammt, unsre Haut zu Markte zu tragen und das einzige zu veräußern, was uns bleibt: uns selbst. Denn das ist das Neue am Kapitalismus: Er will nicht nur unsre muskuläre Arbeitskraft, um mechanische Arbeiten an einem Fließband zu verrichten, er will uns mit Haut und Haaren, Körper und Seele: unsre Kreativität, unsre kommunikativen Kompetenzen, unsre Team-Fähigkeit, unsren Enthusiasmus usw. Deswegen bin ich, anders als andere, die zur Zeit über die Freie Szene nachdenken, dafür, dass wir diese Bezeichnung «Freie Szene» beibehalten: wegen der unvermeidlichen Diskussionen darüber, was denn nun «frei» an unsrer Szene sein soll. Der Versuch, das zu bestimmen, führt erstaunlich schnell ins Herz dessen, was heute nicht nur das Politische am Politischen Theater ausmacht, sondern unserer Zeit; nicht von Politik ist die Rede, noch nicht einmal von Kulturpolitik, sondern von den notwendigen Auseinandersetzungen, die in unsrer Zeit zu führen sind: den Streit, Dissens oder das «Unvernehmen», wie es der Philosoph Jacques Ranciere genannt hat. Dazu muss man mitunter erst eine Bühne schaffen und seine Gegner auf diese Bühne zwingen. Das erste Eingeständnis der Gegenseite ist dann schon, dass es diesen Streit gibt, dass man auf einer solchen Streitbühne steht. Ranciere hat eindrucksvoll das Beispiel französischer Arbeiterinnen und Arbeiter im frühen 19. Jahrhundert geschildert, die sich weigerten, an den ihnen zugedachten sozialen Orten zu bleiben und stattdessen angefangen haben, Literatur zu lesen, Philosophie zu studieren und ins Theater zu gehen. Sie haben damit das Bürgertum auf eine Bühne gezwungen, auf dem sie ihrem

Anliegen Gehör verschafft haben. Ich denke, dass es der Berliner Freien Szene durch die politische Arbeit der Koalition der Freien Szene gelungen ist, eine solche Bühne zu eröffnen. Wir haben die Probenräume verlassen, die uns zugedachten Nischen und haben nicht nur die Politik, sondern auch die Öffentlichkeit und die Kolleginnen und Kollegen in den Stadt- und Staatstheatern dazu gebracht anzuerkennen, dass wir uns auf einer Bühne befinden – bei den Anhörungen des Haushaltsausschusses, im Senat, auf Pressekonferenzen oder auf der Demo am 28. September – und diese Bühne, die wir eröffnet haben, wäre das Theater bzw. sollte es sein.

Es wäre ein großer Erfolg für uns, wenn das Theater, zu dessen Rettung in den letzten Jahren regelmäßig aufgerufen wurde, eben nicht mehr nur die etablierte, stabil subventionierte, bildungsbürgerliche, nationalstaatliche Institution Stadt- und Staatstheater meinte, sondern ebenso die nicht an diese Institutionen angedockten, projekt-basierten freien darstellenden Künste. Das ist uns in den letzten Jahren Stück für Stück gelungen. Natürlich konnten Gegenreaktionen nicht ausbleiben, und so werden wir von bestimmten Theaterkreisen dieser Stadt als «Avantgarde des postmodernen Kapitalismus» geschmäht. Was sich wie die ungewollte Parodie auf ein Pollesch-Stück liest, ist jedoch ernst gemeint. Wir sollten uns fragen, ob die freischaffenden Künstlerinnen und Künstler die «role-models» sind für jenes «unternehmerische Selbst», das sich beständig neu entwerfen muss, um den Anforderungen eines amorphen Arbeitsmarktes gerecht zu werden. Das ist natürlich eine rhetorische Frage, die Antwort ist längst gegeben worden, allerdings nicht von uns, sondern von denjenigen, die diese Arbeitsverhältnisse eingeführt haben: Tony Blair und Gerhard Schröder haben schon 1999 im sog. Schröder-Blair-Papier «Künstler» als Vorbilder für die schöne neue Arbeitswelt gepriesen. Neu an diesem Diskurs ist nur, dass er weder von den Propagandisten der Umstrukturierung noch als Klage der Betroffenen geführt wird, sondern als Anklage gegen uns Betroffenen – von bislang Unbetroffenen. Als Beweis gilt schon unsre Verwendung des englischen Wortes «Performance», das im Englischen eben nicht nur die Aufführung meint, sondern auch die Leistung. In dieser Verquickung ist es zum Leitwort jenes «neuen Geistes des Kapitalismus» geworden, in dem eine Aktie ebenso «performt» wie ein freier Mitarbeiter oder eine freie Mitarbeiterin. Dabei geht es längst nicht mehr nur um reale Leistungen, materielle Arbeit, sondern immer auch um die Darstellung, die Präsentation dieser Arbeit: die Performance. Diesem Anglizismus soll nun alles Mögliche geopfert worden sein: das Drama, die Mimesis, die Arbeit des Schauspielers an seiner Rolle, die Dialektik und Kritik des Theaters. Eine Kritik dieser Kritik am Freien Theater müsste nun selbst wiederum dialektisch verfahren und nicht nur die eine Position (Freie Szene) gegen die andere (Stadttheater) denken, sondern auch deren Verhältnis. Aber eben diese Art zu denken führt nicht sehr weit, sondern entweder zu einem belanglosen Sowohl-als-auch, das wäre dann aber keine knackige Dialektik, würden kernige Dialektiker sagen, oder zu einer Aufhebung, die entweder darin bestünde, dass die Freie Szene ebenso verschwindet wie der Neoliberalismus, die Postmoderne und der Finanzkapitalismus (unwahrscheinlich) oder dass das Stadttheater sich auflöst in umherschweifende Produktionsteams (auch unwahrscheinlich) oder aber beides irgendwie verschwindet und irgendwie bewahrt bleibt und dadurch irgendwie eine höhere Stufe erklimmt (extrem wahrscheinlich).

Dieses Beispiel zeigt jedoch auch, woher die Kritik der Dialektik einmal rührte, die nun so vehement wieder eingefordert wird. Sie neigt zu schematischem Denken und führt entweder zu einem folgenlosen Liberalismus oder zum «unfriendly takeover» einer Seite. Vor allem aber beruht sie auf der strikten Entgegensetzung zweier Seiten, und ich wäre geneigt, in diesem Falle eine solche vermeiden zu wollen.

Zur Kritik der Kritik: Vorlage für die Mobilmachung gegen die Freie Szene ist eine einflussreiche französische Studie zum sog. «neuen Geist des Kapitalismus». Die Pointe dieser Studie ist, kurz gesagt, dass '68 nun auch am Neoliberalismus schuld ist, v.a. Künstlerinnen und Künstler und ihre sogenannte «Künstlerkritik» an der Entfremdung in der kapitalistischen Arbeitswelt werden dafür verantwortlich gemacht, dass die «Sozialkritik» an der Ausbeutung ausgehebelt wurde. So konnte das Kapital die «Künstlerkritik» für die neoliberale Offensive nutzen, um den Sozialstaat zu zerschlagen. Die Empörung gegen die Fremdbestimmung am Arbeitsplatz wurde also erhöht und als «Eigenverantwortung» in Form der Agenda 2010 und Hartz IV eingelöst. Somit wurde das sog. «new management», das «neue projektbasierte Ausbeutungsregime», zum Erben von '68: Es hat die Forderung nach Freiheit und Selbstverwirklichung in der Arbeitswelt realisiert – die doppelte Freiheit: frei vom Angestelltendasein und frei von sozialer Absicherung. Wenn man so will, ist Joseph Beuys an allem schuld, der verkündete, dass jeder Mensch ein Künstler sei und Kunst Kapital. Künstler sein aber heißt: Lebenskünstler sein, heißt: prekär leben. In dieser Prekarität besteht unsre freie Freiheit: Wir sind Teil des sog. Prekariats, und das ist nicht gut so. Schlecht daran ist, dass man so schwer gewerkschaftlich zu organisieren ist (wie schon vor vierzig Jahren Gilles Deleuze und erst kürzlich wieder Diedrich Diederichsen festgestellt haben). Wie soll man auch streiken, wenn man sein eigener Chef ist? Das wiederum ist keine rhetorische Frage, sondern eine sehr reale. Unsre Performances, in allen Facetten dieses Wortes, sind per se prekär, das macht sie so wertvoll, weil verwundbar. Avantgarde spielen muss heute niemand mehr, schon gar nicht als ein neuer Lenin des Prekariats, aber es wäre viel gewonnen, wenn wir unsre Kreativität, unsre kommunikativen Kompetenzen und Konzepte einsetzen würden, um eine Organisation, meinetwegen ein Netzwerk zu erfinden, das den prekär Beschäftigten – es werden ja immer mehr – die Möglichkeit gibt, sich der totalen Verwertung des Lebens zu entziehen. Die Gewerkschaften können diese Rolle nicht für uns übernehmen und sollen das auch nicht. Das ist der tiefere, der politische Sinn des Wortes «Performance»: keine Stellvertreterpolitik, kein Im-Namen-von-Sprechen, keine Repräsentation, sondern: Autonomie. Wenn wir nicht der Meinung sind, dass zu viel Freiheit nicht gut für die Menschen ist, dann werden uns diese Mühen der Ebene nicht erspart bleiben. Das Problem ist nie zu viel, sondern immer zu wenig Freiheit: einer halbierten Freiheit, denn es geht nicht nur um die Freiheit von etwas, sondern zu etwas. Frei zu sein, am kulturellen Leben teilzunehmen, setzt soziale Sicherheit voraus, bedingungsloses Grundeinkommen, Existenzgeld usw. Es besteht ansonsten die reale Gefahr, dass im Gegenzug diejenigen Recht behalten, deren Betrieb bislang von diesem «new management» gänzlich unberührt geblieben ist: die Stadttheater. Aber sind sie wirklich dieser geschützte Ort, an dem kein Markt herrscht, wo über Generationen hinweg frei von ökonomischen Zwängen gearbeitet werden

konnte, wie kürzlich ein bekannter Berliner Theaterleiter behauptet hat? Oder versuchen sich die Repräsentanten des Repräsentationstheaters deswegen so vehement gegen diese sog. «Künstlerkritik» zu immunisieren, weil sie als erste von ihr betroffen wären? Wie immer bei verkürzter Kapitalismuskritik, die schaffendes (gutes) Kapital gegen raffendes (böses) Kapital stellt und sich natürlich mit der guten Seite gleichsetzt, wird hier ein Betrieb legitimiert, der erstaunlich unbelastet von «Künstlerkritik» hoch arbeitsteilig organisiert und hierarchisch funktioniert wie die gute alte Fabrik, die sich angeblich in Luft aufgelöst hat: Ihre Arbeitsmethoden sind fordistisch, was die Fließbandmethode des Premieren-Outputs betrifft, und präfordistisch bis feudalistisch in ihrer internen Struktur. Ensemble-Schauspieler sind doppelt unfrei als weisungsgebundene Angestellte fast schon Leibeigene, die sich weder für die Rolle, die Regie noch ihre Kolleginnen und Kollegen entscheiden können! Das Stadttheater ist ein eigner starker Arm der Kulturindustrie – das ist nicht denunziatorisch, sondern deskriptiv; doch der Traum, den das Stadttheater träumt, ist der Traum vom «Künstlertheater»: Stanislawski in Moskau oder Brecht am Berliner Ensemble. Doch müssen sich diejenigen fragen lassen, die uns für unser projektbasiertes Arbeiten angreifen, unsern Team-Geist usw., ob dieser Traum bei uns nicht viel besser aufgehoben ist – jenseits der Institutionen? Im Team, um nicht zu sagen: im Kollektiv. In den «Truppen» wie es immer leicht abschätzig heißt. Sind nicht die freien Gruppen, deren Freiheit eben auch darin besteht, sich füreinander zu entscheiden, dem Ideal des «Künstlertheaters» näher als stabil subventionierte Stanislawski-Anhänger? Fragzeichen, Ausrufezeichen, Stop.



Quelle: Hic et nunc – Wikimedia

«Unsre Performances sind per se prekär, das macht sie so wertvoll, weil verwundbar.»

Hier haben wir definitiv den Punkt erreicht, an dem es reicht: Stadttheater dafür zu beschimpfen, dass sie subventioniert sind, ist die Grenze, die wir nicht überschreiten sollten. Nur Anhänger der einen oder anderen «4,8 Prozent»-Partei machen Stimmung gegen «Subventionen». Ich finde, wir sollten uns generell neoliberaler Rhetorik enthalten. Auch wenn es einen strategischen Nutzen verspricht im Verteilungskampf, sollten wir weder auf unsre höhere Effizienz verweisen noch den Stadttheatern eine Evaluierung an den Hals wünschen. Was es dagegen mit Klauen zu verteidigen gilt ist unsre Autonomie. Denn was gerade auf dieser gemeinsamen Streitbühne, auf der wir uns befinden, gespielt wird, ist ein ziemlich altes Drama: engagierte gegen autonome Kunst. Dahinter jedoch steckt der Antagonismus zwischen autoritärem Betrieb und kollektiven Strukturen. Wer heute nur noch über Inhalte, statt über Formen reden will, der will über die Institutionen schweigen. Aber das Politische im Theater fängt bei den Produktionsbedingungen an. Die Krise, in der sich die Stadttheater heute befinden, ist hausgemacht, und es hat zunächst einmal nichts mit uns zu tun, wenn junge Schauspielerinnen und Schauspieler dem Ensemble den Rücken zukehren, es vorziehen, «frei» zu arbeiten. Es ist an der Zeit, weg vom alten Streit zwischen den zentrierten Institutionen und unseren dezentrierten Strukturen zu kommen hin zu einer solidarischen Perspektive unter Theaterproduzierenden, Performerinnen oder Spielern. Denn wenn es eine Flexibilisierung zu fordern gibt, dann diese: Die Stadttheater müssen es möglich machen, dass die Spielerinnen und Spieler in beide Seite diffundieren können: nicht nur Freie ins Stadttheater rein, sondern auch Feste (temporär) heraus. Nicht nur wegen der Drehtage, damit sich die Spielerinnen und Spieler ihr oft erschreckend mageres Gehalt durch Film- und Fernseharbeiten aufbessern können, sondern damit sie neue, andersgeartete künstlerische Erfahrungen machen könnten. Damit sie sich – jetzt kommt's knallhart neoliberal – neu erfinden können, in ihrer Kunst wachsen, sich verändern, because after all: isn't that what Schauspiel is all about? Erschreckenderweise ist es das in den geschlossenen Milieus der etablierten Häuser oft nicht so. Während wir oft das Rad bei jeder Produktion neu erfinden, müssen die Spielerinnen und Spieler wie ein Rädchen funktionieren. Sie können ohne eine gewisse Routine in ihrem Beruf gar nicht bestehen. So erklärt sich auch das strikte Zeitregiment, was uns Outsidern oft so lächerlich vorkommt. Ich habe mit meiner Gruppe zweimal im Deutschen Theater in Göttingen inszeniert, und was wir dort gelernt haben, war der Respekt vor der Leistung (der «Performance») der Spielerinnen und Spieler. Auf die Gefahr hin, mich zu wiederholen: In dem Streit zwischen festen und freien Theatern sollte es vor allem um die Spieler gehen (und damit schließe ich uns «Performer» ausdrücklich mit ein). Ein anderes Beispiel, dass es auch anders gehen kann: Wir haben zusammen mit dem Staatstheater Oldenburg das Stück «Der (kommende) Aufstand» nach Schiller produziert. Oldenburg hat uns nicht nur die Gewerke gestellt und Proberäume, sondern auch zwei Spieler aus dem Ensemble – einen mehr, als wir wollten. Mit der Begründung, dass dieser Spieler neue Erfahrungen machen sollte. Es ist also möglich, dass sich die festen Strukturen öffnen, um Gruppen hereinzulassen und eine Gruppenarbeit machen zu lassen! In diesem Fall mit neun Spielern: neben den zwei Ensemble-Mitgliedern zwei von uns, drei niederländische Spieler und zwei

Musiker aus Belgien und Holland. Dort ist dieses Gleiten zwischen den Strukturen seit Jahrzehnten vertraut, die Spielerinnen und Spieler arbeiten oft in Kollektiven, als Solisten, mal als Regisseure und Autoren, dann sind wieder – wie in unserm Fall – die Regisseure und Autoren mit auf der Bühne. Es ist ein großes Unglück für die niederländisch-flämische Theaterwelt, dass dieses System durch radikale Kürzungen bedroht ist und sich die Kulturpolitik wieder an dem deutschen Stadttheatermodell orientiert, das sie aus der Zeit der deutschen Okkupation geerbt haben. Vielmehr müsste es darum gehen, dass sich das deutsche Stadttheatersystem an dem holländischen orientiert. Dafür möchte ich hier ganz friedlich werben, und wenn das nicht hilft, dann müssen wir eben, wie in Holland '69, mit Tomaten schmeißen.

Worum es geht, ist, dass das Stadttheater aufhören muss, sich als das Theater zu verstehen, und stattdessen eine Perspektive zulassen muss, die viele verschiedene Theaterformen, Produktions- und Arbeitsweisen einschließt. Spielerinnen und Spieler müssen die Möglichkeit haben, sich temporär von Gruppen engagieren zu lassen oder noch besser: selbst welche zu gründen. Es klingt vielleicht überraschend, aber das war der Traum von Bertolt Brecht. Besser gesagt: seine letzte Vision. Sein Vermächtnis. Ein halbes Jahr vor seinem Tod sprach er beim Deutschen Schriftstellerkongress. Nach sieben Jahren Intendanz am Berliner Ensemble merkte er, dass es nicht ausreicht, innerhalb dieser Institution zu arbeiten und rief die «kleinen wendigen Formen» zurück ins Gedächtnis: «Theaterchen».

O-Ton Brecht: «Am Theater sind doch auch Schauspieler, nicht nur Intendanten. Das ist ein ganz großer Vorteil (Heiterkeit), und der kann in mannigfacher Weise ausgenutzt werden. Man kann sich zusammensetzen, man kann dort zum Beispiel eine Truppe bilden gegen die Intendanz, die eventuell zu alt ist oder zu sehr an der Operette hängt oder an der Erfüllung ihres Solls zu sehr interessiert ist und die unbedingt Don Carlos aufführen muß. Das ist sehr gut, warum nicht Don Carlos; aber wir sprechen jetzt von wirklichen Notwendigkeiten.»

CARSTEN WERNER

Wie schließen? Für eine Kunst des Aufhörens

Mich nerven Leute, die aus Angst stehengeblieben sind, obwohl sich die Welt um sie herum längst verändert hat.

Peter Zadek

Die anmaßende, überhebliche, unsinnliche und oberlehrerhaft arrogante Tonlage der «Kulturinfarkt»-Anstifter hat die Frage für Jahre frisch zum Tabu betoniert: «Wie schließen?» Ein kulturpolitisches No-Go also. Die Debatte wurde gar nicht erst politisch – sondern abgedrängt ins Feuilleton und entsprechend hysterisch, schrill und erratisch verhandelt; so gab es auf eine richtige Fragestellung nur vielzuviele vorlaute, vorschnelle Antworten, Geschrei; Tenor: Wir lassen alles so, wie es ist. Weil, so war es schon immer. Kulturfeinde! Freiheitsfeinde! Und: «Et hätt noch immer jot jejange!» (Wie man in Köln sagt.)

Kurz vorher noch hatten wir uns und der Kultur kühn in den rot-grünen Bremer Koalitionsvertrag geschrieben: «Altes» muss sich verändern und «Neues» muss in einer sich wandelnden Gesellschaft Räume und Ressourcen erobern können. Gerade auch zeitlich befristete Projekte können erhebliche Impulse für die Kultur- und Stadtentwicklung geben, ohne institutionalisiert werden zu müssen» – durchaus im Bewusstsein, dass solche Ermöglichung, Erneuerung nicht ohne Einschränkung geht. «Wie schließen?» wollten wir schon da lieber nicht fragen. Denn es können Mauern und Ideologien zusammenbrechen, Berufe vergehen und Wirtschaftszweige – in der Kulturförderung ist ein Schluss tabu.

Seit den 1970er Jahren bis heute boomt die Kultur in Deutschland – wo noch vor 40 Jahren pro Stadt 1–2 Theater, 1–2 Museen und 1–2 Bibliotheken die kulturelle Grundversorgung leisteten, sind ganze Industriezweige wie die Kreativwirtschaft mit Pop-, Medien- und Netzkultur hinzugewachsen, kulturelle Aufgaben und Beschäftigungsfelder wie die kulturelle Bildung und die integrierte Stadtentwicklung neu entstanden. Und vor allem ist eine Freie Szene erst entstanden und dann kontinuierlich gewachsen – in (zunächst) außerinstitutioneller Opposition zu den «Einrichtungen», eng verbunden mit der Entwicklung der Grünen und ihrer Themen übrigs: Freie Kultur kümmerte sich um Kindererziehung und sexuelle Aufklärung,

um Ökologie und gesunde Ernährung, um Inklusion und Integration schon, als es die Begriffe dafür kaum gab. Freie Theater fanden (meistens) Worte und (nicht immer) Bilder für das, was irgendwie neu, kompliziert oder noch «heikel» war. Wofür Lehrerinnen und Lehrern Worte oder Unterrichtsmaterial noch fehlten, machten irgendwo zwischen politischer Mission und Ehrenamt künstlerische Auto-didakten «vermittelbar». Andererseits ging man auf die Straßen, probierte und provozierte mit «unsichtbarem Theater». André Heller popularisierte und verknüpfte mit der künstlerischen Avantgarde der 1980er Jahre (und der Illustrierten *Neue Revue*) in der riesigen Park-Installation «Luna Luna» bildende Kunst und Clownstheater; Comedyfiguren wie Marlene Jaschke und der Biedermann «Herr Holm» erblickten dort das Licht der Welt. Aus diesen beiden Richtungen – institutionelle Opposition und kulturelle Avantgarde – entwickelten sich für die Theaterszene lukrative Märkte: Theater als pädagogische Funktion einerseits, Kleinkunst und Comedy andererseits.

Und so haben sie immer weitergemacht: Die Theaterspieler/innen spielen weiter, auch viele der Lehrer/innen unterrichten heute noch, die entstandenen Unterhaltungstheater sind erfolgreiche Touristenmagneten, ihre Protagonisten Fernseh-Mainstream. Sie haben (bis auf die Lehrer/innen) lange dafür kämpfen müssen: um Anerkennung in der Kulturwelt und ihrer erst entstandenen Berufe, um Gagen überhaupt, dann um Fördergeld und später auch um bauliche Institutionalisierung, zwischendurch immer wieder gegen wirtschaftliche Krisen und Unsicherheiten. So wurden Lebenswerke daraus. Die gibt man nicht auf.

Dabei könnte das in – jetzt erst? – zeitgemäße eigene Strukturen führen: Genossenschaftsmodelle, Grundeinkommens-Versuche, Sharing nicht nur von Besitz, sondern auch von Ressourcen im Sinne einer Almende: In der Peripherie der «Freien» könnte erprobt werden, was in den Diskursen der regionalen, ökonomischen und intellektuellen Zirkel und Zentren längst wieder gedacht und behauptet wird. Welches Label, welche Formation der Freien Szene kommt eigentlich heute noch aus dem ländlichen Raum – arbeitet dort, kommt dort in Ruhe, mit Muße und Mut zu neuen Ideen? Auch da kam die «Freie Szene» mal her.

«Back to the roots», von den Ahnen lernen: Man müsste dazu die schnelle Aufmerksamkeit der Großstädte aufgeben, den dort so nahen, scheinbar greifbaren Erfolg. Aussteigen, raus ins Offene.

Stattdessen haben sich in der deutschen Theaterlandschaft Parallelwelten in Strukturen verfestigt, die Künstler und Künstlerinnen mit Missionen verdrängen oder erschöpfen. Der Nachwuchs betreibt Nachahmung von Funktionen, Nachbildung von Ästhetik. Die Stadt- und Staatstheater mitsamt ihrer Ausbildungsinstitute, Medienpartner und ihrem Publikumsabonnement verharren neben den «Freien», die auch lange schon nicht mehr so frei sind: Henning Fülle beschrieb beim «Impulse»-Festival 2012 ein «Parallelsystem der freien Theaterproduktion, das neben Künstlern und Künstlergruppen auch die Produktionshäuser, die Landesverbände und den Bundesverband der Freien Theater umfasst; das von kommunalen, Landes- und Bundesförderstrukturen getragen wird, dem eigene Festivals gewidmet sind und in denen die künstlerische performative und Theateravantgarde funktionieren kann. Dieses Paralleluniversum ist international orientiert und hat inzwischen auch Anschluss

an die internationalen Entwicklungen der zeitgenössischen Theaterkunst gefunden.» Diese Gegenbewegung holte für den deutschsprachigen Raum nach, was das rein literarische Bildungstheater an ästhetischen Entwicklungen der vorhergehenden Jahrzehnte in England und Amerika, Ost- und Südeuropa verpasst hatte: Mitte der 1980er Jahre fieberten wir auf Kampnagel beim Sommerfestival oder in den ersten Festivals «Politik im Freien Theater» für ein anderes Theater: politisch wirksam und aufklärerisch, ästhetisch innovativ, international. Endlich oben!

Viele «Freie» haben dabei etwas für Kunst Konstitutives ver- oder gar nicht erst gelernt: das Neuanfangen. Dem ja in der Regel ein Ende vorausgehen muss – hat doch jede und jeder von uns Hermann Hesses Ehrentags-Evergreen zur Konfirmation, zum Ende der Kindheit, zum Schulschluss, zur ersten Trauerfeier noch im Ohr – oder als Postkarte hinterm Spiegel klemmen, seine «Stufen»:

*Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe
Bereit zum Abschied sein und Neubeginne,
Um sich in Tapferkeit und ohne Trauern
In andre, neue Bindungen zu geben.*

Bloß wie kommt man auf die Höhe so eines erhebenden Endes? Das hatten und haben die etablierten Häuser den «Freien» voraus: das Aufhörenkönnen. Das fällt leichter, wenn man mal raus- und weitergehen kann, ohne dass alles zusammenbricht – und wieder rein, ohne «alles» erst erfinden zu müssen. Den Traditionen, Intendanten-Verträgen und dem Normalvertrag Solo sei Dank! (Sie machen eine urgrüne Idee weiterhin produktiv: die Rotation, den Stellungswechsel, den Rollentausch und Perspektivenwechsel als Voraussetzung für echte, innovative Kreativität.)

Wenn von uns Freien doch mal jemand (s)ein «Haus» geschlossen hat, dann aus schierer Not, unter Zwang – oder um damit vergrößert, optimiert und institutionalisiert («professionalisiert»!) Wiederauferstehung zu feiern. Endlich wie die vielgeschmähten «Tanker»: manifest, immobil, unverrückbar *da*. Aber immer noch ohne Vertrag, geschweige denn Tarifvertrag.

Neben wenigen erfolgreichen Gruppen, Künstlern und «Marken» und einigen wenigen Produktionshäusern haben die Leistungen und Wirkungen der Freien Szenen aber die Aufstellung und Finanzierung der kulturellen Landschaft nur selten wenig geprägt. Während in der Bildungspolitik die Reformen kaum noch zählbar sind oder die Bauleitplanung längst von einer sozial bewegten integrierten Stadtentwicklung abgelöst wurde, während ökologisches Leben aus erneuerbaren Energien zum Mainstream wurde, sich weltpolitische Blöcke verschoben und globale Migration in Gang gesetzt haben, während also «Modernisierungsimpulse der Siebziger- und Achtzigerjahre zu ziemlich nachhaltigen Veränderungen der Mainstream-Strukturen geführt haben» (Fülle), während gerade dieser Tage eine SPD(!)-Umwelt(!)-Bundesministerin Public Viewing zur Erleichterung öffentlichen Grölens zum Sport (nicht zu einer Kultur!) erklärt – währenddessen ist die Theaterwelt resistent gegen grundlegende Entwicklung geblieben: Man konnte einfach nicht aufhören. Und ergo nicht neu anfangen.

Erobert und geliebt – wenn man die Ableger und Ausgründungen in Unterhaltungsgeschäft und Medienbetrieb außer Acht lässt, was ein Fehler sein könnte – ist für die Freien Theater ein Nischendasein mit spartanischer Förderung und prekären Arbeits- und Lebensbedingungen – verspartet und eingehegt als das per se «Neue» und/oder «Freie». Was in dieser Parallelwelt aber fehlt, ist eine Erfahrung des Aufhörens, die so wichtig wäre, denn

*traulich eingewohnt, so droht Erschlaffen,
Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise,
Mag lähmender Gewöhnung sich entrafen.*
(Das sagte schon Hesse ;-)

Doch für die Politik, zumal für die Grünen, ist «Freies» Theater per se gut (geliebt): Wenn es sich (irgendwie) mit kultureller Bildung verknüpft, wenn es (irgendwie; z.B. volkstheatrig oder comedymäßig) «neue Schichten erschließt», dann kann und darf das nicht falsch sein. Und am «Großen Theater» kann man nichts verändern: Wir haben uns, auch kulturpolitisch, an die Parallelwelten gewöhnt – und freuen uns irre, wenn sie sich mal begegnen, berühren, betasten oder zaghaft befruchten.

Wer mehr will, erntet Protest: Thomas Oberender, Intendant der Berliner Festspiele, meint zu Recht, dass heutige und künftige «Autoren des Theaters» die Regisseur/innen und Producer seien – und schafft den traditionellen «Stückemarkt» des Berliner Theatertreffens ab. Genauer: Er ersetzt die Suche nach immer neuen «Dramentexten» durch die Präsentation innovativer, integrierter Theaterforschungsarbeit. Er will etwas Altes aufgeben und etwas Neues machen.

Es darf uns künstlerisch und kulturpolitisch nicht reichen, dass vor über dreißig Jahren Roberto Ciulli in Mühlheim mit seinem «Theater an der Ruhr» eine Strukturdebatte angestoßen hat: «Im Kern geht es um die Frage, wie Theaterarbeit künstlerisch und ökonomisch sinnvoll zu strukturieren ist, ob und wie die vorhandenen, tradierten Theaterstrukturen zu verändern sind. [...] Die Frage nach der Struktur eines Systems ist aber die Frage nach seinem inneren Wesen, denn jede Struktur begrenzt und beschränkt die Möglichkeiten und die Fähigkeit mit dem System Welt zu kommunizieren.» Eine Idee muss die Struktur bestimmen, nicht immer wieder umgekehrt. Ciulli hat die Idee des Reisens, die Migration und damit «einen weiterreichenden Dialog der Kulturen» zu seiner strukturbildenden Idee gemacht: «Die Bewegung, das Nichtverharren an einem Ort fordert Flexibilität und die Fähigkeit zur Improvisation und trägt wesentlich zur Finanzierung des Theaters bei», beschreibt er sein Theatermodell knapp auf seiner Homepage. Shermin Langhoffs Neuanfang am Berliner Maxim-Gorki-Theater macht jetzt wieder solche Hoffnung – und die, dass es nicht wieder für 34 Jahre die einzige Individualisierung einer relevanten «großen» Einrichtung bleibt, erwachsen aus einer kleineren, dem Ballhaus Naunynstraße.

Es mag der Fluch der Flüchtigkeit ihrer Kunst sein, der gerade Theatermenschen das Abgeben, Verwerfen und Neustarten ihrer Strukturen und Lieblingsideen so schwer macht, dass gerade im «Freien» Theater kaum ein Leitungswechsel ohne Not,

«Wie kommt man auf die Höhe eines so erhebenden Endes?»

Quelle: Klaus-Peter Simon – Wikimedia

Krise oder Kleinkrieg möglich scheint. Man ist halt wohl nie fertig? Ähnlich ist es in der Soziokultur.

Aber es wäre so viel zu probieren und zu gewinnen, wenn mehr Verantwortliche wagen würden, irgendwomit aufzuhören und wirklich Neues zu beginnen: Ideen von einer Zukunft. Warum gibt es immer noch kein/kaum Theater im digitalen Raum? Herbert Fritsch hat hier, mit Hamlet und Elf Onkels, Pionierarbeiten geleistet. René Pollesch hat vor bald 20 Jahren im «Kleinen Fernsehspiel» des ZDF mit «Ich schneide schneller» TV-Theater gemacht – ob als ästhetische Form, Stoffentwicklung, zeitgemäße Hybridform oder Koproduktionsweise: Warum hat das niemand als Aufgabe auf (s)ein «Haus» übertragen? Manches Hörspiel ist heute theatralischer, dramatischer, lebendiger, authentischer als viele Bühnenspiele – warum gibt den Macherinnen niemand (s)ein gefördertes Theater? Der Dokumentarfilmer Andres Veiel hat als Autor und Regisseur seines Theaterstückes «Das Himbeerreich» am Deutschen Theater Berlin über deutsche Banker gesagt: «Ich habe die generelle Erfahrung gemacht, dass es immer schwieriger wird, an den Zentren der Macht dokumentarisch zu arbeiten. Durch zwischengeschaltete PR-Agenturen und durch ein gewachsenes Misstrauen gegenüber jeder Art von Transparenz ist das kaum noch möglich. Wenn es über die reine Selbstdarstellung von Erfolgen hinausgehen soll, wenn Entscheidungen hinterfragt oder wenn Machtzentren transparent gemacht werden sollen – dann merke ich, dass ich mit der Kamera dort nicht mehr reinkomme. [...] «Das Himbeerreich» wäre dokumentarisch undenkbar gewesen.

Niemand, der mit mir gesprochen hat, hätte das auch vor einer Kamera erzählt. Daher also ein Hoch auf das Theater – die Bühne ist genau der richtige Ort für diesen wichtigen Stoff.» Allein aus diesem Hinweis ließe sich mindestens ein weiteres Theater-Produktions-Team und -Haus grundsätzlich neu erfinden!

Die Herausforderungen in der Beziehung zwischen Literatur und Bühne liegen ja tatsächlich nicht darin, immer neue, nach jahrhundertealten Maßstäben «bühnentaugliche» Dialoge zu erfinden – sondern Theater als Format-Angebot für Autoren, als Portal für Wichtiges und Intensives zur Verfügung zu stellen, nutzbar zu machen. Für die, die etwas zu berichten, darzustellen, auszudrücken haben: Wissenschaftler/innen, Journalist/innen, Philosoph/innen, Biograf/innen, Aktivist/innen, Spezialist/innen – und Künstler/innen. Wie und wo, wenn nicht wenigstens im und mit Theater, sollen die unendlich vielen regionalen, sozialen, sprachlichen, fachlichen und globalgesellschaftlich ebenso risiko- wie innovationsträchtigen Parallelwelten miteinander verknüpft, verbunden, gedanklich und bildlich erlebt, sozial und psychologisch gelebt, ihre Soziolekte, Ethnolekte, Dialekte, Programmier- und Fachsprachen verständlich und durchlässig gemacht werden – im szenischen Verstehen, im Bilder-Finden, in direkter und immer interaktiver Live-Kommunikation?

Szenisches Verstehen, empathisches Erleben, eine Differenzierung von Glauben und Wissen, von Meinen, Kommentieren und Klicken sind unter die Räder einer rein sprachlichen, manchmal noch gedruckten, zunehmend digitalisierten Informations- und Wissensvermittlung gekommen. Diese Digitalisierung nicht nur als unhandliches Reklametool für Altes Theater zu verstehen, sondern als eigene Form eines Neuen Theaters, wäre ein weiterer lohnender Anfang. Das große neue digitale Gedächtnis hält genug vom Alten fest.

Es könnte jetzt mal wieder jemand aufhören, sein Lebenswerk und seinen Erbhof zu retten, «Regietheater» und «Werktreue» zu debattieren – und riskieren, (sich) Raum und Zeit und Hirn und Geld für Neues zu geben und zu nehmen.

Potemkins Provinzen

Für eine ästhetische Strategie im demografischen Wandel

Braindrain in der Provinz, Burnout in den Metropolen

Die Avantgarde des demografischen Wandels in Mitteleuropa bildet Mecklenburg-Vorpommern. Vor 20 Jahren noch das im Durchschnitt jüngste Bundesland im frisch-vereinigten Deutschland, ist es heute bereits das älteste und längst schon das am dünnsten besiedelte, Tendenz weiter fallend. Abstürzende Geburtenziffern, ansteigende Lebenserwartungen und vor allem hohe Abwanderungswellen – zumal aus den jüngeren, erwerbsfähigen Generationen – verursachten empfindliche Verluste und hinterließen eine bedrohliche Altersstruktur, ohne dass ein relevanter Zuzug der fehlenden Jahrgangsguppen Schrumpfung oder Alterung auszugleichen vermocht hätte.¹ Auch von den im Bundesgebiet jüngst angestiegenen Geburtenraten unter Einwanderern profitiert das traditionelle Auswanderungsland kaum, wie auch kaum von den aktuellen Zuwanderungen aus den europäischen Südländern in die Bundesrepublik: zu fern, zu fremd und zu schwach im Kraftfeld solcher Magnete wie Hamburg oder Berlin.

Auf die Fortschreibung solcher Trends in den Voraussagen reagiert die Landespolitik mit Strukturabbau auf allen Ebenen und mit Werbung für Ehrenamt und

1 Vgl. die absoluten Einwohnerzahlen bzw. die Bevölkerungsdichte von 1990 und 2010 mit der aktuellen Prognose für 2030 (in Klammern die entsprechenden Zahlen im Bund): 1990: 1,9 Mio EW $\triangleq$ 83 EW/km² (79,8 Mio $\triangleq$ 223 EW/km²); 2010: 1,6 Mio EW $\triangleq$ 70 EW/km² (81,8 Mio $\triangleq$ 228 EW/km²); 2030: 1,4 Mio EW $\triangleq$ 64 EW/km² (77,4 Mio $\triangleq$ 224 EW/km²). Damit rangiert MV derzeit deutlich hinter Brandenburg mit 85 EW/km² und weit hinter Sachsen-Anhalt mit 113 EW/km² und Schleswig-Holstein mit 180 EW/km². In der Altersstruktur ergibt sich folgendes Bild nach Altersgruppen, unter 20 Jahren – 20 bis unter 65 Jahre – ab 65 Jahren (in Klammern die entsprechenden Anteile im Bund): 1990: 28,0% – 56,4% – 15,7% (21,7% – 57,9% – 20,4%); 2010: 16,1% – 69,6% – 15,7% (18,4% – 55,3% – 26,3%); 2030: 16,3% – 51,9% – 31,7% (16,7% – 54,5% – 28,8%). Vgl.: Ministerium für Energie, Infrastruktur und Landesentwicklung Mecklenburg-Vorpommern. Aktualisierte 4. Landesprognose zur Bevölkerungsentwicklung in Mecklenburg-Vorpommern bis 2030 – Aktualisierung der 4. Landesprognose auf das Basisjahr 2010. Schwerin 3. Dezember 2012; unter: www.statistik-mv.de/cms2/STAM_prod/STAM/de/bhf/Analysen%2c_Aufsaeetze/_Themenheft_Bevoelkerungsprognose/AktualisiertePrognose.pdf. Vergleiche auch: Statistisches Bundesamt. Bevölkerung Deutschlands bis 2060. 12. koordinierte Bevölkerungsvorausberechnung. Begleitmaterial zur Pressekonferenz. Berlin 18.11.2009. unter: www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressekonferenzen/2009/Bevoelkerung/pressebroschuere_bevoelkerungsentwicklung2009.pdf?__blob=publicationFile

bürgerschaftliches Engagement, bislang also fatalistisch und bestenfalls defensiv, zudem ohne differenzierte Demografie-Checks und langfristige Folgekostenbetrachtungen. Und trotz der prekären Position in den Bevölkerungsstatistiken ist der Landtag im Nordosten der letzte, der eine Enquête-Kommission zum demografischen Wandel einsetzt; deren Auftragsrahmen aber wird gegen alle Widerstände schon im Titel beschränkt auf «Älter werden in Mecklenburg-Vorpommern». Dieses Leitbild vom deutschen Florida kann jedoch unversehens in der Realität eines nationalen Hospizes enden. Denn derartige Umbauvorhaben und Rückbaumaßnahmen fördern zusätzliche Abwanderung, bremsen weitere Zuwanderung und verschärfen, beschleunigen, verstetigen damit die Abwärtsdynamik. So erfüllen sich ungünstige Prognosen in vorauseilender Resignation selbst. Folgen einer Austeritätspolitik, die das Land wie auch den Bund teuer zu stehen kommen dürfte.

Dem Rückzug der demokratischen Öffentlichkeit aus dem ländlichen Raum entsprechen hartnäckige Gerüchte von rechtsfreien «national befreiten Zonen» sowie regelmäßige Meldungen von aufgeflogenen Cannabisplantagen. Gewisse Züge einer «Afghanistanisierung» sind mancherorts kaum mehr zu leugnen: So werden NPD (durch Top-Aussteiger Andreas Molau selbst als «völkische Taliban»² charakterisiert) und rechte Kameradschaften über Parteienfinanzierung, Fraktionsgelder oder V-Leute-Honorare auch hierzulande noch immer substantiell rechtsstaatlich subventioniert; auch die Produktion von Marihuana und Haschisch gedeiht hier zwar im verlassenem Abseits, erzielt ihre Gewinne jedoch vor allem auf den bevölkerten Absatzmärkten der benachbarten Millionenstädte, also in den politisch-ökonomischen Zentren des sanktionierenden Systems.

An den Rändern der Legalität und häufig darüber hinaus haben rechte Kader ähnlich wie Indoor-Grower früh entdeckt, welche Qualitäten die strukturschwache Fläche gegenüber den hochstrukturierten Zentren bietet, und diese Raumvorteile für ihre schattenwirtschaftlichen Geschäftsmodelle zu nutzen gewusst. Tatsächlich liegen in der strukturellen Armut weiter Landstriche zwischen Hamburg, Berlin und Szczecin (Stettin) Bodenschätze verborgen, die in den Cities rar geworden und zunehmend nachgefragt sind, im Wert also steigen. Mit seinem Reichtum an Leere und Zeit – nach Einstein ohnehin zwei Manifestationen des selben, absoluten Phänomens – erweist sich Mecklenburg-Vorpommern aus urbaner Perspektive als obendrein noch günstig verfügbare «Seltene Erde». Und wenn Bismarck zugeschrieben wird, er wolle den Weltuntergang lieber im verspäteten Mecklenburg abwarten, so drückt sich darin eben jener Landessegens aus: Sobald in den Metropolen die lebenswichtigen Ressourcen knapp werden, empfiehlt sich die Regeneration in der Provinz. Hier findet sich noch Platz und Geduld für alles was wächst oder nachwächst.

Think global: Angesichts von bald acht Milliarden Menschen auf der Erde und ihrem Platzbedarf für Wohnung, Ernährung und Entwicklung wird ein solches Vakuum wie hier in der Fläche auf Dauer kaum länger aufrechtzuerhalten sein,

2 Vgl.: «Rechter Vordenker kehrt Szene den Rücken». Angelika Henkel, Stefan Schölermann. NDR.de. NDR Info 30.07.2012; unter: www.ndr.de/regional/dossiers/der_norden_schaut_hin/molau101_page-2.html

ebenso wenig wie der zunehmende Druck auf die Ballungsräume dort weiter auszuhalten sein wird, noch dazu in so unmittelbarer Nachbarschaft.³ Act local: Um dennoch unsere Metropolen funktionsfähig und ihre Provinzen versorgungsfähig zu erhalten, müssten wir vielleicht nur die große Einbahnstraße der Landflucht durch viele kleine Stadtfluchten umkehren, abrunden und in einen Stoffwechselkreislauf münden lassen: aus den produktiven Zentren an die regenerativen Peripherien und wieder zurück. Wenn also Rekreation fällig ist, welche Rolle können die Kreativen dabei spielen?

Stadtplanung im Maßstab 1:1

*Wittenburg ist alt, die Jungen ziehen in die Städte,
ach, wenn es nur genügend Kitaplätze hätte.
Die Leute meckern nur den lieben langen Tag,
und sobald sie 18 sind, dann hauen sie ab!*

Der Wittenburger Beschwerdechord 2012

Herbstabend 2012 in der mecklenburgischen Kleinstadt Wittenburg, irgendwo entlang der A 24, Hamburg etwas näher als Berlin: Blaskapelle und Beschwerdechord vorneweg, zieht eine unabsehbare Menge neugierig von Tür zu Tür durch die Große Straße. An jeder Station findet sich ein weiteres leeres Haus, noch eine Ruine, wieder eine Baulücke, von der Fassade bis ins Interieur jedes Mal ganz neu belebt und völlig verwandelt.

Per Megaphon erläutern Architekt/innen, Musiker/innen, Künstler/innen, Filmemacher/innen, Philosoph/innen aus Schwerin, Berlin, Hamburg, Rotterdam, Paris oder Wien jeweils, was sie hier mit Unterstützung von Stadtverwaltung, Feuerwehr, Betrieben, Vereinen und Sponsoren in den Workshops der vergangenen Monate gemeinsam mit den Bürger/innen getrieben haben.

Die Große Straße, einst Lebensader der Stadt, ist seit den 1980er Jahren, als erst durch die neue Transitstrecke, dann durch eine Umgehungsstraße der Durchgangsverkehr vollends versiegte, sowie durch das Ausbluten nach der Wende immer weiter verödet. Unsichtbar für Zehntausende, die Wittenburg täglich passieren, sacken hier Häuser in sich zusammen.

An diesem Abend aber, eine Generation nachdem Wittenburg vom Fortschritt abgehängt wurde, sind über tausend Menschen auf der Straße; so viele wie seit dem Ende der DDR nicht mehr. Am Umschlagspunkt aus der Produktionsphase in eine Präsentationsphase bildet die Vernissage dieser kilometerlangen Ausstellung den Höhepunkt des halbjährigen Projekts. Auf die ursprüngliche Anregung von

³ Die Bevölkerungsdichte der benachbarten Metropolen beträgt gegenüber Mecklenburg-Vorpommern aktuell das 34-fache (Hamburg) bzw. das 56-fache (Berlin). Vgl. unter: www.statistik-portal.de/Statistik-Portal/de_jb01_jahrtab1.asp

Bürgermeister Norbert Hebinck, doch einmal Aufmerksamkeit auf die Große Straße zu lenken, fanden die Initiatoren Michael Kockot und Ton Matton zusammen und schlugen eine Fassadenbespielung vor, die Bürgervorsteherin Sybill Moß wiederum als Potemkinsches Dorf entlarvte, und damit war die Idee geboren. Viele Entwürfe und Anträge, Gespräche und Workshops später können sie jetzt gemeinsam feststellen: «Stadtplanung im Maßstab 1:1 findet statt. Die Wittenburger Bevölkerung und die Investoren setzen sich in einer neuen Art und Form mit der Gestaltung ihrer Innenstadt auseinander.»⁴

Noch einmal greift Bernadette La Hengst in die Gitarre und stimmt mit ihrem angewachsenen Beschwerdechor eine weitere Strophe aus dem Lied an, das sie aus unzähligen Eingaben in ihrem Meckerbüro gesammelt, vertont und einstudiert hat. Hier kommt der Refrain zum Mitsingen:

*Und die große Straße führt hier raus,
doch wir sind hier zu Haus,
am Konsum und am Bioteich
Und die große Straße führt hier raus,
hier wird nichts mehr gekauft,
entdecke deine Sinnlichkeit!*

Learning from Wittenburg

Wenig unterscheidet Wittenburg heute wieder von anderen Kleinstädten in Mecklenburg-Vorpommern oder auch in Brandenburg, Sachsen, Thüringen oder Sachsen-Anhalt oder gar in Niedersachsen oder Schleswig-Holstein: Wittenburg ist überall. Auch die Künstler/innen sind lange schon wieder an anderen Orten, in anderen Zeitplänen mit anderen Partner/innen für andere Auftraggeber/innen engagiert. Was also bleibt?

Feststellen lässt sich zunächst, dass solch ein Projekt kraft gemeinsamer Initiative, zumindest dieses eine Mal, überhaupt möglich war.

Feststellbar ist auch, dass, erstens, mit der Großen Straße von Wittenburg ein klar definierter Raum bespielt wurde (Identität); zweitens, mit ihrer Potemkinisierung die Veränderbarkeit des Status Quo demonstriert wurde (Mutabilität); drittens, mit Architektur, Film/Video, Musik, Performance und bildkünstlerischen Formen diverse künstlerische Mittel eingesetzt wurden (Multimedialität); viertens, mit externen Künstler/innen ortsfremde Perspektiven, Techniken und Konzepte eingeführt wurden (Exogenität); fünftens, im durchgängig offenen Dialog die lokale Bevölkerung regen und produktiven Anteil hatte (Partizipation); sechstens, im Projekt selbst sowie im Stadtgespräch darüber sich ein Bürgerforum etablierte, das Vergangenes erinnert, Gegenwärtiges verhandelt und Künftiges erprobt (Performativität).

⁴ Ton Matton und Michael Kockot: Innovative Stadtplanung für die Große Straße in Wittenburg (Mecklenburg-Vorpommern); unter: <http://grosse-potemkinsche-strasse.de>.

Festzustellen wäre noch, dass die Potemkinsche Verwandlung der Großen Straße nicht anhielt, sich nicht weiter entfaltete, sondern irgendwann einfrohr und dann abschmolz. – Was aber könnte aus Wittenburg werden, wenn dieser Prozess sich fortsetzte? Und was kann aus Mecklenburg-Vorpommern werden, wenn solche Prozesse überall im Land einsetzen?

So bleibt nur noch zu wünschen, Potemkin möge seine Stadtplanung fort-schreiben und möge noch zwei, drei, viele Wittenburgs schaffen! Was wäre dafür nötig?

«Raumpioniere» im «Garten der Metropolen»

Vor allem müssten natürlich Künstlerinnen und Künstler gewonnen werden: sowohl jene, die den Schritt aus dem Zentrum an die Peripherie schon vollzogen haben und bereits dauerhaft in der Region leben und arbeiten, wie auch jene, die noch in den Metropolen gebunden sind, aber bereit wären, vielleicht nur vorübergehend oder bloß probeweise, sich aus der Konzentration der Ballungsräume zu lösen, um in die Offenheit der Fläche zu wechseln und ihre vielfach fremdbestimmten, überstrukturierten Großstadtkontexte zu vertauschen mit den strukturschwachen und weitgehend selbstbestimmbaren Zusammenhängen von Kleinstädten, Dörfern und Landschaften.

Lange war der Moment dafür nicht mehr so günstig: Je erfolgreicher die Kunst-szenen die prekären Quartiere der Metropolen wiederbelebt haben, je mehr Markt die Bohème zurück in die Cities gelockt hat, je satter die Zentren in der Nahrungskette von Kunst, Kreativwirtschaft, Industrie, Dienstleistung und Informationsverwertung geworden sind, desto enger und rarer sind dort auch die Nischen für die Künstler/innen und ihre Kunst geworden, desto mehr behindern mächtigere Folgemärkte das Entstehen neuer, authentischer und nachhaltiger künstlerischer Impulse und Kunst-strömungen, desto mehr wird das kreative Prekariat vom produktiven Establishment verdrängt. So erleben wir mit der Gentrifizierung so viele Déjà-Vues, bis nichts mehr bleibt, was gentrifiziert werden könnte: In Hamburg etwa zeigen bereits die jüngsten Auseinandersetzungen um das Gängeviertel sowie die Konflikte um IBA und IGA in Wilhelmsburg, dass die Lebensräume und Arbeitsfelder für Künstlerinnen und Künstler in der Mitte wie am Rand der Städte gleichermaßen schwinden. Sobald nach der City und den Innenstadtbereichen auch die Randlagen der Vororte, Industriegebiete und Trabantenstädte saturiert sind, wird der Ruf laut werden, aus den erstarrenden Ballungsräumen aufs offene Land auszubrechen.

«Wenn die wilden Orte der Stadt domestiziert sind, müssen die wilden Men-schen eben nach wilden Orten in der Wildnis suchen», schloss bereits vor einem guten Jahr der Berliner *Tagesspiegel*: «Die Peripherie ist das neue Zentrum! Prenzlau statt Prenzlauer Berg!»⁵ Und auf dem taz.lab wurde kürzlich sogar zur Flucht aus

5 Johannes Schneider: Prenzlau statt Prenzlauer Berg!. Tagesspiegel online, 26.01.2012. unter: www.tagesspiegel.de/kultur/clubsterben-und-gentrifizierung-prenzlau-statt-prenzlauer-berg/6113392.html





«Raumpioniere in der Wieder- oder Neuerschließung ungenutzter Flächen.»

der Hauptstadt und zur Gentrifizierung der Provinz aufgerufen: «Verschwindet, so lange ihr noch könnt! In 20 Jahren wird die Stadt eine Wüste wohlhabender, alter Investoren sein, die zwischen Plattenbauten umherstreifen und sich fragen, warum sie überhaupt hierher zogen. Und die Jungen? Sie werden auf dem Land sein.»⁶

Vermutlich als «Raumpioniere im Garten der Metropolen». Diese Montage vereint zwei konkrete Utopien in einem Bild: «Raumpioniere»⁷ – eingeführt von Ulf Matthiesen am Leibniz-Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung (IRS) in Anlehnung an Jeffrey Jacobs «New Pioneers» (1997) – bezeichnet Akteure und kleine Netzwerke in der Wieder- oder Neuerschließung ungenutzter städtischer Flächen oder Landschaftsräume für die Verwirklichung eigener Lebensentwürfe ebenso wie für die Anregung gesellschaftlicher Veränderungen.

Der «Garten der Metropolen»⁸ ist die Vision von Peter Adolphi an der Akademie für nachhaltige Entwicklung (ANE) für eine nachhaltige ökonomische und ökologische Entwicklung des ländlichen Raums zwischen Hamburg, Berlin und Szczecin (Stettin) angesichts der Herausforderungen von Energiewende und demografischem Wandel.

Upstate New York etwa erlebt derzeit, wie ganze, eben noch darniederliegende Kleinstädte sich auf einmal mit hippen Ex-Brooklynites bevölkern.⁹ Auch in unseren Metropolengärten sind bereits zahlreiche Raumpioniere ausgeschwärmt, um im offenen Terrain zwischen den Hansestädten und der Bundeshauptstadt alternative Existenzformen zu erproben und zu verbreiten. Neben sozialen und ökologischen Projekten nutzen längst auch künstlerische Initiativen wieder häufiger die riesigen Spielräume und stillen wilden Zonen abseits des heißlaufenden Kunstbetriebs in den großen Städten, um mit anderen Materialien, Locations, Rhythmen, Kontakten neue Werke zu schaffen, auch in der Hoffnung, Natur und Kultur einmal mehr aneinander zu befruchten.

6 Ralph Martin: «Geht aufs Land, darauf kommt's an». taz.lab 2.4.2013; unter: www.taz.de/Provinz-Gentrifizierung-auf-dem-tazlab/!113841.

7 Vgl.: Ulf Matthiesen: Statement zu Kultur- und Raumentwicklungen in Brandenburg. Anhörung des Ausschusses für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landtags Brandenburg am 15.2.2006 zu den Auswirkungen der demografischen Entwicklung auf die Kultur im Land Brandenburg; unter: www.irs-net.de/forschung/referenzraum-berlin-brandenburg/Matthiesen_KulturUndRaumentwicklung.pdf. Vgl. auch: «Brandenburg braucht Raumpioniere». Interview mit Michael Mara; in: *Der Tagesspiegel*. Berlin 14.0.2007; unter: www.tagesspiegel.de/berlin/brandenburg/ulf-matthiesen-brandenburg-braucht-raumpioniere/848750.html. Vgl. auch: Jeffrey Jacob: *New Pioneers: The Back-to-the-Land Movement and the Search for a Sustainable Future*. University Park, Pa. 1997.

8 Vgl.: Akademie für Nachhaltige Entwicklung M-V (ANE). 7 Thesen zur Nachhaltigkeit im «Garten der Metropolen»; unter: www.nachhaltigkeitsforum.de/pdf/ANE_MV_Thesen_Nachhaltigkeit_Garten_der_Metropolen.pdf. Vgl. auch: Akademie für Nachhaltige Entwicklung M-V (ANE). Konzeptpapier «Garten der Metropolen»; unter: www.nachhaltigkeitsforum.de/pdf/ANE_MV_Garten_der_Metropolen.pdf

9 Vgl.: Ralph Martin: «Vergesst die Großstadt!»; in: *F.A.S.* 30.01.2013; unter: www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/amerikas-landlust-vergesst-die-grossstadt-12040314.html

Doch bei allem, was solche Raumpioniere im Einzelnen vorbildlich leisten, gelingt kaum einer dieser Initiativen all das, was in Wittenburg glückte – nämlich, erinnern wir uns: Identität, Mutabilität, Multimedialität, Exogenität, Partizipation und Performativität – auch noch mit der unerfüllten siebten Forderung zu verbinden, eben jener nach Kontinuität.

Kulturagenten in kreative Kommunen!

Um nun Kultivierungsprozesse auch in anderen Kommunen strukturschwacher Regionen anzustoßen und sie dann auch am Laufen zu halten, werden Mittelsleute unverzichtbar sein. Künstler/innen wären überfordert und behindert, derartige Projekte dauerhaft selbst zu organisieren. Der kommunalen Verwaltung fehlen schlicht ästhetische Kompetenz und die nötigen Kontakte, um Diskurse kritisch, ironisch, utopisch, eben spielerisch auszulösen, zu betreuen und zu vermitteln. Eine solche Zwischeninstanz hingegen könnte Kooperation trotz Differenz, Programmatik trotz Organisation und Kontinuität trotz Fluktuation garantieren. Gesucht wird also eine Maklertätigkeit zwischen Kunst, Politik und Öffentlichkeit.

Just so eine Funktion steht neuerdings im Zentrum eines Modellprogramms der Kulturstiftung des Bundes mit der Stiftung Mercator: 46 sogenannte Kulturagent/innen entwickeln über eine Laufzeit von vier Jahren gemeinsam mit Schulleitungen, Lehrer/innen, Schüler/innen und Eltern an 138 Schulen sowie Künstler/innen und Kulturinstitutionen in fünf Bundesländern (Mecklenburg-Vorpommern gehört nicht dazu) «ein umfassendes und fächerübergreifendes Angebot der kulturellen Bildung und bauen langfristige Kooperationen zwischen Schulen und Kulturinstitutionen auf». Mit dem Ziel, Kinder und Jugendliche durch alltägliche Teilhabe «nachhaltig für Kunst und Kultur zu begeistern und dadurch in ihrer Persönlichkeitsentwicklung zu fördern».¹⁰

Was diese «Kulturagenten für kreative Schulen» tun, wäre demnach vergleichbar auch für innovative Gemeinden zu leisten: So sind Potenziale vor Ort zu ermitteln, lokale Akteure zu vernetzen, externe Expert/innen zu berufen, Finanzierungen zu ermöglichen sowie Veranstaltungen zu koordinieren und, nicht zuletzt, sondern von Anfang an: eine intensive Öffentlichkeitsarbeit zu pflegen. Das Arbeitsfeld dieser künstlerischen Engagement-Lotsen wäre sozusagen eine Art «kulturelles Quartiersmanagement», oder – analog zur dieser urban geprägten Funktion – vielleicht noch besser: «Kantonsmanagement».

Denkbar wäre etwa die Berufung solcher Kulturagent/innen für frei verfasste kommunale Einheiten – nennen wir sie: «Kulturkantone» – also auch Gemeindezusammenschlüsse, bis etwa 15.000 Einwohner/innen über einen Zeitraum von mindestens drei, höchstens fünf Jahren, mit einem Vorlauf von wenigstens einem Jahr zur Vorbereitung. Die Unterkunft könnte durch die beteiligten Gemeinden gestellt und Budget wie Honorar grundfinanziert werden durch die Kommunen selbst,

¹⁰ Stiftung Mercator, Kulturstiftung des Bundes: Kulturagenten für kreative Schulen; unter: www.kulturagenten-programm.de

durch die Kreise sowie durch einen gemeinsamen Fonds vom Land und den benachbarten Metropolen, weiter ergänzt durch eingeworbene Drittmittel. Der aus diesen Quellen gebildete Aufsichtsrat wäre zu ergänzen durch Vertreter/innen der regionalen Kunstszenen und müsste geeignete Kandidat/innen berufen. Ein Landes- oder Bundesprogramm könnte schließlich Qualifikation, Supervision und Kommunikation unter den Kulturagent/innen ermöglichen.

Ihre Operationsbasis vor Ort läge konsequenterweise in aufgelassenen, umgewidmeten, ehemals für die ländliche, dörfliche oder kleinstädtische Gemeinschaft so bedeutsamen Gebäuden wie Bahnhöfen, Gutshäusern, Gaststätten, Schulen, Kirchen oder Pfarrhäusern. Damit würden zunächst topographische Leerstellen positiv besetzt. Es gäbe ferner konkrete, lokale Anlaufstellen und Ausgangspunkte für künstlerisch-kommunale Aktivitäten. Und schließlich könnten damit alte, sozial konstitutive Strukturen reaktiviert werden, um sie neu zu interpretieren und zukunftsfähig zu definieren.

Die Mission dieser Agenten läge darin, über mehrere saisonale Zyklen hinweg verantwortlich Kulturarbeit zu ermöglichen, also mithilfe beauftragter Künstler/innen Fähigkeiten und Bedürfnisse für Kunst in der Bevölkerung zu entwickeln, Stoffe und Mittel zu erschließen, künstlerische Produktion und Kunstwerke bzw. künstlerische Prozesse zu kuratieren, mithin also ein Bürgerforum durch Kunsterfahrung zu etablieren, indem der Austausch von Bewohner/innen mit Künstler/innen und Einheimischen mit Auswärtigen moderiert wird.

Die Potenziale einer solchen Funktion liegen auf der Hand. In der Begegnung von überregionaler Kunst und ländlichem Raum in einem kollektiven, schöpferischen Prozess zeitigt die Garantie von Kooperation, Programmatik und Kontinuität sogar gleich mehrere positive Effekte: So wirkt die Beschreibung von außen und die Selbstbesinnung nach innen identitätsstiftend, gemeinschaftsbildend und zukunfts-gestaltend, somit nicht zuletzt auch zum Bleiben bewegend. So wirkt die Belebung der Fläche durch die Auseinandersetzung mit Eigenem und Fremdem als Motor für die Zuwanderung wie auch als Medium für die Integration von breiten Spektren der unterschiedlichsten sozialen, ethnischen und professionellen Herkunft und Lebensentwürfe. So steht damit vor Ort ein Partner für die kulturelle Bildung zur Verfügung, nicht nur für Kinder und Jugendliche allein, sondern für alle Generationen im lebenslangen Lernen. – Sämtlich Faktoren, die einmal ins Spiel gebracht, sich selbst und auch einander wechselseitig verstärken.

Ein so mobilisiertes zivilgesellschaftliches Engagement kann die umfassende und nachhaltige Stärkung ländlicher Räume und den Umschlag von Menschen, Gütern und Ideen mit den Metropolen bewirken, ohne rurale Identitäten aufzugeben oder auf urbane Lebensstile zu verzichten. Im Gegenteil werden beide, städtische wie ländliche Lebensformen, gerade dadurch neu belebt, dass Differenzen von Zentrum und Peripherie in regionale Kreisläufe gestellt und so aufrecht erhalten und produktiv gemacht werden.

Eine Win/Win-Gentrifikation?

Soll also mit der Aufwertung strukturschwacher Räume nun auch einer ländlichen Meliorisierung der Boden bereitet werden?

Wolf Schmidt von der «Mecklenburger AnStiftung» etwa sieht sogar «die Chance, einen ländlichen Gentrifizierungsprozess ohne kalte Investoren, ohne Banken und Versicherungskonzerne in Gang zu bekommen», also einen «Gentrifizierungsprozess ohne Verlierer». Wie, das rechnet er vor: «Prägend ist auf dem Lande nicht die niedrige Miete, sondern preisgünstiges Immobilieneigentum, das sich weiterem Preisverfall ausgesetzt sieht. Wer das Dorf verlassen will, hat häufig das Problem, nicht mal zum Schleuderpreis einen Käufer für sein Haus zu finden. Die Nachfrage nach ländlichen Wohnimmobilien zu steigern, liegt im Interesse der meisten Bewohner. Mehr Nachfrage heißt zugleich Zuwanderung (zumindest mit Zweitwohnsitz), bedeutet mehr Kaufkraft, schafft Aufträge und Arbeitsplätze.»

«Wohlhabende, die aufs Land ziehen, bilden nicht nur Kundschaft für Kunst und Kultur. Sie sind nicht nur in der Lage, dem «Garten der Metropolen» die nötigen ökonomischen Impulse zu vermitteln, sondern auch eine Perspektive als bevorzugtem Lebensraum, einem Arkadien des Nordens, zu verleihen.» Gefragt sind also «Liebhaberinnen und Liebhaber von Natur und Kultur, die ihren Return on Investment in Lebensqualität messen. Liebhaber, die Respekt vor dem Gewachsenen mitbringen und deshalb eher daran denken, die Sympathie ihrer Mitmenschen zu gewinnen, statt möglichst Distanz gebietende Zäune zu errichten.»¹¹

Was also kann die «Gentry» von heute dazu bewegen, auf die Landsitze von einst zurückzukehren? Die gleichen «Incentives» wie für ihren ursprünglichen Auszug kann das Land unmöglich bieten, wohl aber die Qualitäten von räumlicher Weite, zeitlicher Ruhe sowie naturnaher Genüsse, die sie seither missen mussten. Der Boom des Landlust-Segments unter den Lifestyle-Magazinen ist da eindeutig. Unwiderstehlich, aber auch nachhaltig würde das Angebot vielleicht durch jene Verführung, der die urbane Gentry inzwischen von Quartier zu Quartier folgt: eben dem Leben einer Bohème, die vorzuführen vermag, wie vielfältig und wie zeitgemäß es sich auf dem Lande leben lässt.

Wenn so mit der Bohème auch die Gentry wieder aufs Land zurückkehrt, dann lässt sich der für die Einzelnen wie für die Gesellschaft fatale Burnout in den Zentren vielleicht abwenden und der für die Provinz wie für die Metropolen riskante Brain-drain aus der Fläche möglicherweise umkehren; nicht etwa, indem wir in voller Fahrt auf der Landflucht den Rückwärtsgang in die Stadtfucht einlegen, sondern vielmehr im Sinne eines Kreislaufs, indem, wie in einer Art Stoffwechsel, der Sog aus den Rändern bis in die Mitte sowie der Druck aus der Mitte zurück bis in die Ränder sich wechselseitig ergänzen, sodass zentripetale und zentrifugale Kräfte ausbalanciert sind.

¹¹ Wolf Schmidt: Die Kunst des Bleibens. Wie Mecklenburg-Vorpommern mit Kultur gewinnt. Herausgegeben von der Herbert-Quandt-Stiftung, Bad Homburg 2012, S. 48f; unter: www.herbert-quandt-stiftung.de/files/publications/die_kunst_des_bleibens_wolf_schmidt_39_fc9281.pdf

Gut möglich, dass die Erweiterung der Gentrifizierungszyklen um den ländlichen Raum und seine Qualitäten auch dem urbanen Verdrängungskampf der Milieus die Schärfe nimmt, weil dann alle sein können, wo, wie oft und wie, solange sie wollen. In einem vitalen, frei fließenden Zyklus von urbaner Konzentration und ruraler Entspannung kann Kultur den Garten wie die Metropolen erneut mit Leben füllen.

Zum Ruhme Potemkins

Potemkin, so behaupten seine Feinde, habe Katharina die Große auf ihrer Inspektionsreise durch die von ihm eroberten Gebiete mit herausgeputzten Attrappen ganzer Dörfer über die tatsächliche Rückständigkeit im annektierten Neurussland getäuscht, und nur diesem Hochverrat verdanke er seinen grenzenlosen Erfolg und Einfluss.

Das sei ein Gerücht, so erwidern seine Freunde, in Umlauf gebracht von Neidern seiner Karriere und Gegnern seiner Reformen, um ihrerseits die Welt darüber zu täuschen, wie Potemkins Provinzen wahrhaftig um ein Vielfaches der Urbevölkerung wuchsen und sich in blühende Landschaften verwandelten, die dem alten Russland bald weit überlegen waren.

Dass aber beides stimmen könnte, wollen nur Wenige erkennen, weder Freund noch Feind: Dann hätte der Eroberer das vom Krieg zerstörte Land wirklich mit Kulissen verstellen lassen; jedoch kaum, um die Zarin so billig zu täuschen; fraglich gar, wer da aus der Kutsche winkte; all das vielmehr, um Besetzte wie Besatzer für den Wiederaufbau zu gewinnen. Solch einer Unternehmung würde ein Potemkin seinen Ruhm zurecht verdanken.

AUTORINNEN UND AUTOREN

Alexander Karschnia, Performer, Texter und Theoretiker, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Goethe-Universität bei Hans-Thies Lehmann, gründete gemeinsam mit Nicola Nord und Sascha Sulimma die internationale Performance-Gruppe andcompany&Co. (www.andco.de). Alexander schreibt für und über Theater, z.B. zur Geschichte und Gegenwart der Freien Szene für das Festival Impulse den Text «Für ein freies (und d.h. freies) Theater». Den hier abgedruckten Text hat er als Eröffnungsvortrag für das Erste Branchentreffen der Berliner Freien Szene im Oktober 2013 gehalten. Seit ein paar Jahren bloggt er unregelmäßig unter: <http://alextext.wordpress.com>

Christophe Knoch war am Theater Bielefeld Künstlerischer Betriebsdirektor und Teil der Produktionsleitung der Oper La Monnaie in Brüssel. Als letztem Assistent von Christoph Schlingensiefel wurde ihm nach dessen Tod im August 2010 die Geschäftsführung der Festspielhaus Afrika gGmbH zum Bau des Operndorfes in Burkina Faso anvertraut. Im Frühjahr 2011 gründete und leitete er das Mica Moca project berlin e.V. Seit Frühling 2012 ist er Sprecher der Koalition der Freien Szene in Berlin. Seit Juli 2013 leitet er die zentrale Marketingstelle des Performing Arts Program Berlin.

Tina Lorenz, gebürtige Berlinerin, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Uni Wien und Theaterwissenschaft und Amerikanistik an der LMU München mit Forschungsaufenthalten in New York und am Kinsey Institute in Bloomington, Indiana. Sie ist zur Zeit Dozentin für Theatertheorie und -geschichte an der Fachakademie für Darstellende Kunst in Regensburg und zetert in ihrer Freizeit gern über die mangelnde Liebe der deutschen Theaterlandschaft zum 21. Jahrhundert. In ihrem theaterfernen Leben sitzt sie seit 2014 für die PIRATEN im Regensburger Stadtrat.

Daniel Ris ist Schauspieler, Regisseur und Autor. 2011 schloss er das Studium Executive Master in Arts Administration an der Universität Zürich mit der Masterarbeit «Unternehmensethik für den Kulturbetrieb. Perspektiven am Beispiel öffentlich-rechtlicher Theater» ab. Es ist die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema. Die Arbeit wurde 2012 im Springer VS Verlag veröffentlicht. Das Manuskript seines Textes diente als Vorlage für ein Impulsreferat mit dem Titel «Unternehmensethik - für den Kulturbetrieb?» am 27. März auf der Mitgliederversammlung des Trägervereins der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel.

Christian Römer (Redaktion) studierte an der New York University Angewandte Theaterwissenschaften. Nach Stationen am Bayrischen Staatsschauspiel und bei Fritz Rau konzipierte er auf der EXPO 2000 Kulturprogramme der Bundesländer. Im Auftrag des DFJW verantwortete er das Programm zur deutsch-französischen Künstlerfortbildung, von 2007 bis 2011 tätig als Geschäftsführer im Direktorium der Neuköllner Oper, ist er seit 2011 in der Heinrich-Böll-Stiftung für die Bereiche Kultur und Neue Medien verantwortlich und entwickelte dort u.a. das Konferenzformat «Mobilize!» und gemeinsam mit nachtkritik.de und Ulf Schmidt die Workshopkonferenz «Theater & Netz».

Ulf Schmidt ist Theaterautor, Blogger, Essayist. Studierte Theaterwissenschaft in München, Paris und Frankfurt und promovierte über «Platons Schauspiel der Ideen». Seine Theaterstücke werden vom Verlag der Autoren in Frankfurt vertreten, zuletzt hatte «Schuld und Schein. Ein Geldstück» Premiere in München. Er organisiert zusammen mit der Böll-Stiftung und dem Theaterportal nachtkritik.de jährlich die Konferenz «Theater und Netz». Der hier abgedruckte Text führt Gedanken seines vielbeachteten Vortrags «Auf dem Weg zum agilen Theater» weiter. Ulf Schmidt bloggt auf www.postdramatiker.de

Marc Steinbach ist Assistent der Fraktion BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN für die Enquête-Kommission «Älter werden in Mecklenburg-Vorpommern» im Schweriner Landtag und Bundesdelegierter der Arbeitsgemeinschaft Kultur und Medien im Landesverband BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN in Mecklenburg-Vorpommern. Nach seinem Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Hamburg und seinem Abschluss in Performance Studies an der New York University arbeitete er als Dramaturg in Jena, Meiningen, Basel, Graz, Schwerin und Rostock.

Carsten Werner ist Theaterregisseur und Programmmacher, Gründer des Jungen Theaters Bremen und der Schwankhalle als Bremer «Raum für Ideen»; er hat als freier Redakteur und Blattmacher zuletzt für die Politik- und Lokalredaktion des *Tagespiegel* gearbeitet, freies Radio gemacht und kommerzielle Festivals wie das Sylter Meerkabarett und das Weser-Kulturfest «Breminal» verantwortet. Er bekennt sich als «Nachrichten- und Zeitungsjunkie, Popkulturmessie und Fan von Gesprächen und Gedrucktem». Seit 2011 ist er kultur-, medien-, bau- und stadtentwicklungspolitischer Sprecher der GRÜNEN-Fraktion in der Bremischen Bürgerschaft (Landtag).

Patrick Wildermann, geboren 1974 in Münster, lebt als freier Kulturjournalist in Berlin. Er arbeitet unter anderem für den *Tagesspiegel*, *tip-Magazin*, *Zürcher Sonntags-Zeitung* und Goethe-Institut. Seine Schwerpunkte sind Theaterkritiken, Portraits und Kulturpolitik.



Die «Kohle» – vulgo: Geld – beherrscht in den vergangenen Monaten erneut die theaterpolitischen Debatten. Es ging um andere Wege der Kulturförderung, um die Erhöhung der Kulturhaushalte, um Outsourcing, Niedergang und neue Chancen. Die Autorin und die Autoren dieses Sammelbandes haben genau hingeguckt und Interessantes zutage gefördert. Sie versuchen Antworten auf folgende Fragen: Liegt die vielbeschworene Krise der Stadttheater vielleicht nicht ursächlich

in ihren ökonomischen Verhältnissen begründet? Und wie werden die schwächsten Glieder der Institutionen, die Kleindarsteller und das Vorderhauspersonal, behandelt? Könnte es sein, dass der beste Verteidiger einer freien Szene ein funktionierendes Stadttheatersystem ist? Und stockt der Innovationsmotor «Freie Szene» nicht manchmal auch, wenn Gründer zu lange am Geschaffenen festhalten? So oder so: In der Asche des Theaters steckt noch jede Menge Glut.

Heinrich-Böll-Stiftung

Schumannstraße 8, 10117 Berlin

Die grüne politische Stiftung

T 030 285340 **F** 030 28534109

E info@boell.de

W www.boell.de

ISBN 978-3-86928-125-4