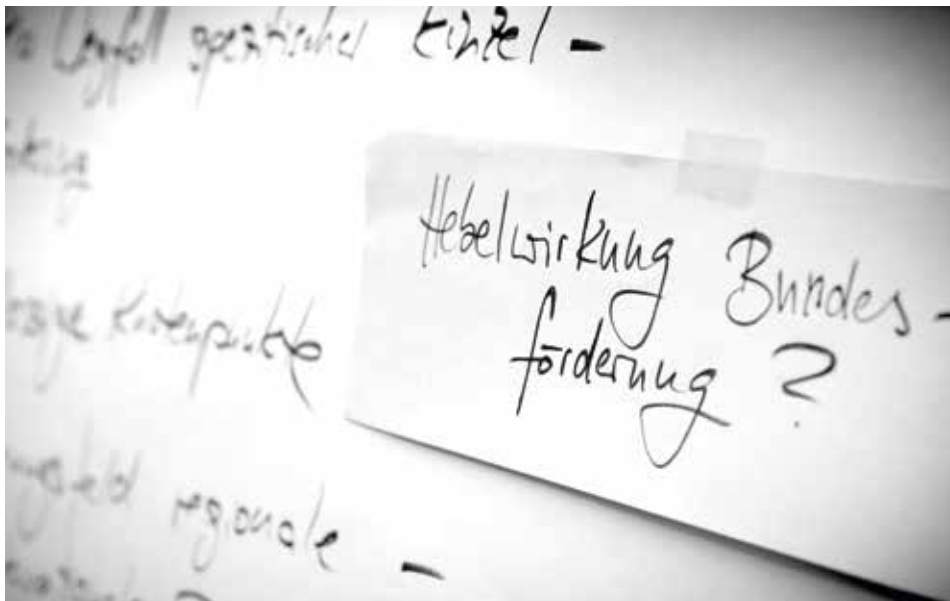


BÜNDNIS FÜR FREIE DARSTELLENDEN KÜNSTE



DOKUMENTATION BUNDESFORUM I
BUNDESVERBAND FREIE DARSTELLENDEN KÜNSTE
UND FONDS DARSTELLENDEN KÜNSTE

INHALT

	Seite
Einleitung von Anne Schneider und Holger Bergmann	5
Grußwort von Günter Winands	6
Beobachtungen und Positionen Zur Eröffnung des BUNDESFORUMS Freie Darstellende Künste von Janina Benduski	10
Erfordernisse von Theaterarbeit benennen und dafür Förderung fordern Zur Eröffnung des BUNDESFORUMS Freie Darstellende Künste von Wolfgang Schneider	12
Weiter-Arbeits-Papier BUNDESFORUM Freie Darstellende Künste	16
Perspektiven einer Künstler*innenförderung auf Bundesebene von Thomas Oberender	30
Zusammenarbeit – Produzieren in den freien darstellenden Künsten von Annemarie Matzke	36
Who is the horse, and who is the rider? Ein Fazit des BUNDESFORUMS von Sigrid Gareis	42
Für ein Bündnis der Freien Darstellenden Künste Das BUNDESFORUM als Road Map von Wolfgang Schneider	46
Ein Zwischenfazit am Ende des ersten BUNDESFORUMS von Janina Benduski	47
Netzwerk-Cluster Produktionshäuser	50
Festivals	56
Förderinstitutionen, Initiativen, Interessenvertretungen	60
Impressum	67



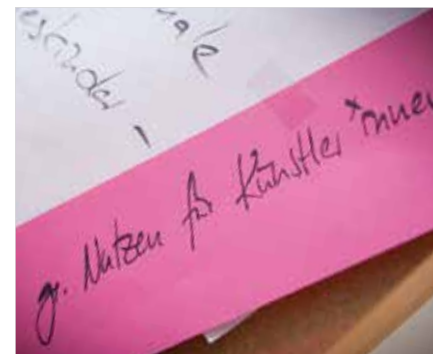
Begrüßung durch Anne Schneider und Holger Bergmann



Martin Eifler während der Podiumsdiskussion zum Auftakt des BUNDESFORUMS

MARTIN EIFLER, BKM

Es gab die Anregung, ein bundesweites FORUM zu schaffen, um aus der Szene und in der Szene selbst erst einmal einen Strukturierungsprozess vorzunehmen, um herauszufinden, welche Bedürfnisse und Interessen bestehen, mit denen dann konzentriert der Politik entgegen getreten werden kann. Ein solcher Prozess, der auch eine Abstimmung mit Bund, Ländern und Kommunen einschließt, braucht aber auch Zeit.

**LIEBE KOLLEGINNEN UND KOLLEGEN,
SEHR GEEHRTE DAMEN UND HERREN,**

der Andrang am 6. November 2017 und das große Interesse am BUNDESFORUM 2017 insgesamt, haben uns darin bestätigt, dass ein Bündnis für die Freien Darstellenden Künste sinnvoll und notwendig ist.

Wir möchten uns an dieser Stelle noch einmal sehr herzlich bei allen bedanken, die diesen Tag mitgestaltet haben und mit ihren Beiträgen die weitere Diskussion rund um die aktuellen Produktions- und Förderbedingungen bereichert haben. Unsere persönlichen Erfahrungen, die von künstlerischer Arbeit über die Leitung von Festivals oder Produktionsorten bis zur Jury- und Fördertätigkeit reichen, aber vor allem die zahlreichen Gespräche, die wir in den vergangenen Monaten mit verschiedenen Einzelkünstler*innen, Vertreter*innen von Netzwerken, Zusammenschlüssen und Förderinstitutionen auf Landes- und Bundesebene führten, haben uns deutlich gezeigt, dass wir einen Austausch auf Bundesebene benötigen. Als neue Geschäftsführerin des Bundesverbands Freie Darstellende Künste bzw. als relativ neuer Geschäftsführer des Fonds Darstellende Künste möchten wir mit dem begonnenen Dialog Prozesse auf kommunaler, Landes- und Bundesebene initiieren und dem bundesweiten Zusammenwirken von Netzwerken und Initiativen einen erfolgreichen Weg ebnen.

Das BUNDESFORUM war ein erster Auftakt hierfür, dessen Ergebnisse die vorliegende Dokumentation vorstellt. Zum Auftakt des BUNDESFORUMS gingen die Vorsitzende des Bundesverbands Freie Darstellende Künste, Janina Benduski und der Vorsitzende des Fonds Darstellende Künste, Professor Dr. Wolfgang Schneider auf die Herausforderungen ein, vor denen Akteur*innen und Förderinstitutionen gegenwärtig stehen. Dr. Winands, Stellvertreter der Kulturstaatsministerin Professorin Monika Grütters, machte deutlich, dass es konkreter konzeptioneller Überlegungen bedarf, um zukünftig den Bund stärker als Partner der national wie international

wirkenden Freien Darstellenden Künste zu gewinnen. Der Intendant der Berliner Festspiele, Dr. Thomas Oberender, forderte im Rahmen von zehn Punkten eine verstärkte Förderung für die kooperativ produzierenden Darstellenden Künste, die als künstlerische Institutionen neuen Typs in wesentlichen Teilen die deutsche Theaterlandschaft prägten. Professorin Dr. Annemarie Matzke (u. a. Performerin beim Künstlerinnenkollektiv She She Pop) ging auf die sich selbstreflektierenden Strukturen der Freien Darstellenden Künste ein und forderte eine langjährige und nachhaltige Perspektive für künstlerische Ensembles in der Freien Szene. In einer anschließenden Podiumsdiskussion beschrieben Martin Eifler (BKM) und Hans Heinrich Bethge (Behörde für Kultur und Medien, Hamburg) den Handlungsspielraum von Seiten der Länder und des Bundes und warben für eine intensive Zusammenarbeit zwischen Kommunen, Ländern und Bund.

Die anschließenden Arbeitsrunden machten einerseits deutlich, dass es dringender Anpassungen bedarf, um die Freie Darstellende Kunst als zweite Säule der deutschsprachigen Theater- und Tanzlandschaft adäquat zu unterstützen. Andererseits zeigte sich einmal mehr die große Innovationskraft der Akteur*innen.

Zudem wurden eine Harmonisierung der Förderrichtlinien und -abwicklungsprozesse zwischen Kommunen, Ländern und Bund, die nachhaltige Förderung von länderübergreifenden Netzwerken sowie eine Stärkung der bundesweit agierenden Netzwerke, der Interessenvertretungen und der Bundesförderinstitutionen gefordert.

Für uns war es ein erfolgreicher Auftakt, dem in diesem Jahr weitere Gespräche und Veranstaltungen folgen werden. Wir freuen uns auf die kommenden Überlegungen, Diskussionen und Zusammenarbeiten.

Das Bündnis lebt, dank Ihnen und Euch!

Anne Schneider, Geschäftsführerin
Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V.

Holger Bergmann, Geschäftsführer
Fonds Darstellende Künste e.V.

GRUSSWORT

DR. GÜNTER WINANDS, MINISTERIALDIREKTOR UND AMTSCHEF DER BEAUFTRAGTEN DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN

Ich freue mich, dass wir heute hier zusammen gekommen sind. Der Bund hat ein großes Interesse daran, dass ein reger Austausch zwischen den unterschiedlichen Akteur*innen im Bereich der Darstellenden Künste stattfindet. Viele von Ihnen kenne ich aus bilateralen Gesprächen, alle haben Sie, bzw. die von Ihnen vertretenen Einrichtungen, Ihre jeweils eigenen Interessen und Anliegen. Heute aber geht es um das große Ganze, um das Gemeinsame und das Verbindende. Es ist – so denke ich – gut, wenn diese gemeinsamen Interessen auch gemeinsam artikuliert werden und dadurch noch besser Gehör finden, nicht zuletzt auch seitens der Politik. Ich möchte Sie an dieser Stelle sehr herzlich von der Staatsministerin für Kultur und Medien, Prof.

Monika Grütters, grüßen. Sie kann leider aus terminlichen Gründen nicht hier sein – wie Sie wissen laufen derzeit Gespräche und Verhandlungen zur Regierungsbildung. Auch in diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal betonen, wie wichtig es ist, Kräfte und Interessen zu bündeln und so eine Konzentration auf das fachlich Wesentliche zu ermöglichen. Das macht es uns in der Politik leichter, gut begründete Entscheidungen zu treffen und die richtigen kulturpolitischen Akzente zu setzen. Und davon profitieren wiederum Sie.

Allerdings muss ich an dieser Stelle auch die Erwartungen an die Politik auf Bundesebene etwas dämpfen. Die »Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien« ist noch relativ jung. Seit 1998 gibt es sie, seit 1999 bin ich dabei. Ich kann daher aus eigener Erfahrung berichten: Wir mussten zunächst und müssen teilweise bis heute um unsere Kompetenzen kämpfen. Allein die Einrichtung einer selbstständigen obersten Bundesbehörde für die Kultur war alles andere als selbstverständlich. Jetzt hingegen ist es oft so, dass wir uns der vielen Förderbitten kaum erwehren können und Unverständnis herrscht, wenn der Bund nicht alle Förderbitten erfüllt. Aber wir haben in Deutschland aus gutem Grund eine föderale Grundordnung. Wenn es um die Freie Szene oder auch Stadt- und Staatstheater geht, sind zunächst die Länder und Kommunen gefragt. Gerade die Freie Szene liegt zuvorderst in der Verantwortung der Kommunen. Die Gemeinden und

die Städte sind besonders nah dran, wenn es darum geht, die Bedeutung einzelner Einrichtungen oder Veranstaltungen für die Bevölkerung vor Ort und die Möglichkeiten einer Förderung einzuschätzen und umzusetzen. Diese sind darum primär Ihre Ansprechpartner. Erst dann kommen die Länder. Und dann erst ist – bei allem national Bedeutsamen – der Bund gefragt. Das ergibt sich aus unserer Verfassungsordnung. Dem Bund sind durch diese in der Kulturförderung Grenzen gesetzt. Ich sage dies bewusst so deutlich, auch wenn ich mir hier einen größeren Spielraum für den Bund durchaus wünschen würde. Allerdings gibt es in der Kultur-

politik – anders als im Schulbereich – kein ausdrückliches Kooperationsverbot in der Verfassung; dies konnten wir vor 10 Jahren bei den Besetzungen zur Föderalismusreform I verhindern. Was also sind die Aufgaben des Bundes in der Kulturpolitik?

Wie bereits angedeutet kommt der Bund ins Spiel, wenn es um kulturelle Institutionen und Projekte von nationaler Bedeutung geht, um die »großen nationalen Tanker« zum Beispiel, von denen es gerade in Berlin ja viele gibt. Dies schließt auch die Förderung bundesweiter Organisationen und Netzwerke ein. Deshalb können wir auch Ihren Bundesverband fördern. Auch die Förderung modellhafter Vorhaben ist möglich. Aber wir sind grundsätzlich nicht dafür da, einzelne Einrichtungen zum Beispiel der Freien Szene zu fördern. Allerdings gibt es Ausnahmen. So haben wir 2002 die Kulturstiftung des Bundes eingerichtet. Das war meines Erachtens einer der großen Meilensteine, gerade mit Blick auf die Freie Szene. Die Kulturstiftung des Bundes hat mit ihrer allgemeinen Projektförderung wie auch mit ihren Förderfonds entscheidende Impulse in der Kunstproduktion gesetzt. Sie hat zudem die Vernetzung und Verzahnung der Akteur*innen unterstützt. Zu Beginn gab es viel Kritik der Länder an der Gründung der Stiftung. Heute wird sie respektiert und allseits im Kulturbereich geschätzt.

Übrigens ist, glaube ich, auch der Dialog zwischen den Ländern und uns immer besser geworden. Das hat auch damit zu tun, dass wir jetzt als Kulturressort auf Bundesebene selbst-

ständig sind, sozusagen erwachsen geworden sind. Früher war die Kultur »nur« eine Abteilung des Innenministeriums; begründet damit, dass unser Grundgesetz keine eigenständige Bundeskompetenz für die Kultur vorsieht. Wir waren eine Förderinstitution für die »großen Tanker« im Kulturbereich, nicht mehr und nicht weniger. Erst seit der Gründung unseres Hauses, der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, kann man wirklich von einem kulturpolitischen Engagement des Bundes sprechen.

Seitdem hat sich nicht zuletzt qualitativ etwas verändert. Wir kümmern uns heute auch um übergeordnete Belange der Kulturpolitik, ich würde es als Kulturordnungsrecht bezeichnen. Das bedeutet, dass der Bund dafür zuständig ist, gute Rahmenbedingungen zu schaffen. Darunter fallen solche Stichworte wie die Künstlersozialkasse, das Urheberrecht oder auch der Steuerbereich. Auch wenn wir hier in vielen Fällen nicht selbst zuständig sind, also innerhalb der Bundesregierung keine Federführung haben, können wir doch Einfluss nehmen, etwa im Rahmen von Diskussionsprozessen, bei der derzeit zu verhandelnden Koalitionsbildung, aber auch später im Rahmen von Ressortabstimmungen. Und diese Möglichkeiten nehmen wir wahr. Wenn es zum Beispiel jetzt im Urheberrechts-Wissensgesellschafts-Gesetz heißt, nur bis zu 15 Prozent eines Werkes – anstelle ursprünglich vorgesehener 25 Prozent – können ohne Erlaubnis des Urhebers kopiert bzw. genutzt werden, dann ist das unserem vehementen Einbringen zu verdanken. Denn hier stehen eben auch die Rechte der Urheber auf dem Spiel.

Es liegt auch in unserer Verantwortung, drängende Fragen auf die politische Agenda zu setzen und zu sensibilisieren für Themen, bei denen auf allen Ebenen Veränderungen nötig sind: im gesellschaftlichen Bewusstsein, in den Strukturen, in Handlungsweisen. So war es aus meiner Sicht sehr gut und wichtig, dass wir gemeinsam mit dem Deutschen Kulturrat und weiteren Akteuren im Rahmen der Initiative kulturelle Integration 15 Thesen zur Rolle der Kultur für das Zusammenleben in einer pluralen, weltoffenen Gesellschaft verfasst und veröffentlicht haben. Es war ein großer Erfolg, dies als Vertreter der Kultur gemeinsam mit vielen weiteren Institutionen in Deutschland, Kirchen, Gewerkschaften, Arbeitgebern, erreicht zu haben und so über die Frage der kulturellen Integration, deren Bedeutung für unsere Gesellschaft und den gesellschaftlichen Zusammenhalt ins Gespräch zu kommen. Wir haben uns auch sehr deutlich zum Thema Geschlechtergerechtigkeit positioniert. So hat Kulturstaatsministerin Prof. Grütters im vergangenen Jahr einen Runden Tisch Frauen in Kultur und Medien initiiert. Daraus resultierten konkrete Handlungsempfehlungen, so zum Beispiel die Datenlage weiter zu verbessern. Hiervon ausgehend haben wir zuletzt etwa eine Studie der Hertie School of Governance finanziert. »Frauen in Kultur und Medien – Ein europäischer Vergleich« lautete der Titel dieses Forschungsprojektes. Zudem haben wir als Anlauf- und Beratungsstelle ein Projektbüro »Frauen in Kultur und Medien« eingerichtet. Dieses Thema werden wir weiterhin vorantreiben. Auch zu den jetzigen Diskussionen mit Blick auf

Fälle sexuellen Missbrauchs in der Filmszene, aber auch im Theater und anderen Kulturbetrieben, hat die Staatsministerin sich erst gestern sehr deutlich geäußert. In solchen Situationen verstehen wir uns auch als Sprachrohr der Künstlerinnen und Künstler und der Kulturlandschaft allgemein. Wir leisten uns hier – gerade im Vergleich zu der Situation vor einigen Jahrzehnten – klare Worte.

Was bedeutet dies alles nun für Sie konkret? Wie können wir Sie unterstützen? Nun, zum Beispiel haben wir Möglichkeiten über die bereits erwähnte Kulturstiftung des Bundes. Hier in Berlin und besonders mit Blick auf die Freie Szene muss zudem der Hauptstadtkulturfonds genannt werden, der derzeit mit zehn Millionen Euro jährlich ausgestattet ist und

» WICHTIG IST EINE KULTURPOLITIK, IN DER BUND, LÄNDER UND KOMMUNEN IHRE FÖRDERINSTRUMENTE NOCH BESSER AUF EINANDER ABSTIMMEN UND SIE IM AUSTAUSCH WEITERENTWICKELN, OHNE VERANTWORTUNG AUFEINANDER ABZUWÄLZEN.

den wir jetzt durch den neuen Hauptstadtfinanzierungsvertrag noch einmal um fünf Millionen Euro jährlich aufstocken können auf insgesamt 15 Millionen Euro. Diese Mittel stehen dann vor allem auch für Projekte aus der Freien Szene zur Verfügung. Was, glaube ich, eine ganze Menge ist. Zudem können wir auch immer wieder über thematisch festgelegte Projekttöpfe fördern, so zuletzt zum Beispiel im Rahmen

des Reformationsjubiläums oder künftig über das Jubiläum »Beethoven 2020«. So schaffen wir es immer wieder, auch Förderungen der Freien Szene zu ermöglichen, wenn sie in die Schwerpunktsetzung der jeweiligen Projekte hineinpassen. Wir bemühen uns, hier Dinge möglich zu machen. Auch über den Deutschen Bundestag erreichen uns teilweise Projektskizzen und Förderwünsche – hier setzen wir uns im Rahmen unserer Möglichkeiten für die Realisierung ein. Denn zum Glück gibt es Abgeordnete, die kulturinteressiert sind. Und zwar nicht nur im Kulturausschuss, sondern zum Teil auch im Haushaltsausschuss. Ideen und Wünsche gibt es dort viele. Das Problem ist, dass es durch dort herangetragene Einzelinteressen immer wieder zu Projekten kommt, die keiner roten Linie folgen, die nicht Bestandteil eines kulturpolitischen Gesamtkonzeptes sind. Und ein solches sollte es doch geben; erst daraus kann sich im Einzelfall dann auch eine Förderkompetenz des Bundes ergeben. Denn: Das Bundesministerium der Finanzen sagt ganz klar, dass eine Veranschlagung von Mitteln im Haushalt noch keine abschließende Förderentscheidung ist. Sie ist eine Ausgabeermächtigung für die Verwaltung, die genau zu prüfen hat, ob das Vorhaben inhaltlich und förderrechtlich möglich ist. Und ob die Finanzierung des Vorhabens, wenn es auf einen längeren Zeitraum angelegt ist, auch für die Zukunft gesichert ist. Diese Verantwortung nehmen wir ernst, da ist dann eben doch nicht immer alles möglich. Aber noch einmal, ich bin dankbar für jeden Abgeordneten des Haushaltsausschusses, der mit uns zusammen Kulturpolitik vorantreiben möchte. Wir profitieren alle davon. Wichtig ist mir dabei nur, dass auch bei parlamentarischen Initiativen stets eine sachgerechte Auswahlentscheidung der zu Fördernden erforderlich ist. Jeder muss die gleiche Chance auf Förderung haben, das ergibt sich bereits aus Artikel 3 des Grundgesetzes. Zu Recht halten wir daher besonders im Kulturbereich das Jury-Prinzip hoch, nicht zuletzt um eine politische Einflussnahme auf den Inhalt von Projekten zu verhindern. Für dieses

Prinzip stehen wir ein und ich bitte auch Sie: Verteidigen Sie dieses Prinzip. Hinter unserer Förderpolitik sollen sachgerechte Einzelentscheidungen stehen.

Nun ist es so, dass mit wachsenden Kompetenzen, größerer Wahrnehmung und vor allem mit steigenden Haushaltsmitteln der Bund immer häufiger um Förderungen gebeten, ja fast zum Fördern verpflichtet wird. Richtig ist, dass unser Etat über die letzten Jahre stetig gewachsen ist. Wir haben vor 20 Jahren mit rund 900 Millionen Euro jährlich angefangen, jetzt sind wir bei über 1,6 Milliarden Euro – noch nicht ganz verdoppelt, aber fast. Wir sind auch als Behörde immer größer geworden. Begonnen haben wir mit rund 140 Mitarbeitern, jetzt sind es 293. Wir wachsen. Aber auch unsere Aufgaben wachsen; das muss man mitdenken. Übrigens gibt es nicht nur beim Bund erhöhte Steuereinnahmen, sondern auch bei den Kommunen und den Ländern. Die Kultur bekommt von diesen erhöhten Einnahmen auf Bundesebene einen beachtlichen Teil ab. Auch die Länder könnten hier meines Erachtens noch mehr machen. Leider gibt es nur noch wenige Länder, in denen die jeweils für die Kultur verantwortliche Leitung sich dezidiert als Kulturministerin oder -minister versteht. Und das ist etwas, was ich aber auch auf der Ebene der Städte und Gemeinden vermissen. Ich erinnere mich an Zeiten, in denen einzelne Kulturdezernenten bundesweit namentlich bekannt waren und eine signifikante Rolle spielten. Das war insbesondere auch für Sie als Freie Szene wichtig.

Viele unserer Kultureinrichtungen sind aus zivilgesellschaftlichem Engagement entstanden. Ob Sie sich das Städel in Frankfurt anschauen, ob Sie hier in Berlin die Stiftung Berliner Mauer ansehen, beides waren ursprünglich zivilgesellschaftliche Einrichtungen. Aus einem solchen Engagement kann vieles entstehen, vieles wachsen. Und irgendwann kommt der Punkt, wo eine Einrichtung, wo einzelne Vorhaben so bedeutsam geworden sind, dass auch eine Unterstützung des Bundes vorstellbar, ja manchmal sogar unabweisbar wird. Und als Bund kann ich nur wiederholen, dass wir dann versuchen zu helfen, wo es geht. Dies mag Ihnen nicht immer ausreichend erscheinen. Ich habe Verständnis, wenn die Frage gestellt wird, warum die Filmförderung Mittel in zig Millionenhöhe bekommt



Günter Winands ist seit 2013 Ministerialdirektor und Amtschef der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Bereits 1999 trat er dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien bei und war dort ab 2002 Ministerialdirigent und Leiter der Gruppe »Grundsatzfragen der Kulturpolitik; Rechtliche Rahmenbedingungen der Kultur; Zentrale Angelegenheiten«. 2005 – 2010 ging er als Staatssekretär im Ministerium für Schule und Weiterbildung nach Nordrhein-Westfalen. Er studierte Rechtswissenschaften, Politische Wissenschaften sowie Verfassungs-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte an der Universität Bonn und war Stipendiat der Konrad-Adenauer-Stiftung.

und andere Bereiche nur einen Bruchteil davon. Aber man muss auch anerkennen, dass einzelne Bereiche, einzelne Sparten nun einmal anders strukturiert sind, andere rechtliche Hintergründe haben. So hat zum Beispiel die Filmförderung in wesentlichen Teilen auch einen wirtschaftlichen Hintergrund, bei dem auch Mittel zurückfließen. Diesen Hintergrund gibt es so in der Freien Szene, aber auch generell im Bereich der Darstellenden Künste, nicht. Ich kann hier nur davor warnen, sich unreflektiert mit anderen zu vergleichen und eine Sparte gegen eine andere auszuspielen.

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien und die Staatsministerin persönlich haben in den letzten Jahren versucht und, ich denke, auch erreicht, in diesem Bereich starke Zeichen zu setzen. Ich nenne als Beispiele das Nationale Performance Netz oder das Festival Impulse. Ich erinnere auch an die Schaffung eines neuen Theaterpreises durch Staatsministerin Prof. Grütters, mit dem wir insbesondere kleine und mittlere Theater, auch der Freien Szene, auszeichnen möchten. Die Staatsministerin war zudem bereits zweimal auf Theaterreisen in Deutschland unterwegs, um sich ein umfassenderes Bild von der Theaterlandschaft zu machen und zu erfahren, was vor Ort die Erfahrungen und auch die Probleme sind. Wir machen auch – zugegebenermaßen noch zaghafte – Ansätze in der Tanzförderung, erweitern die Programme im Tanzbereich. Auch für den Bereich der Förderung von Initiativen im ländlichen Raum, der auch für Ihre Sparte von besonderer Bedeutung sein dürfte, gibt es erste Überlegungen.

Aber auch hier gilt: Der Bund ist kein Lückenfüller. Er kann nicht alles richten. Seine Stärke liegt gerade darin, die unterschiedlichen Ebenen miteinander zu verknüpfen. Das kann mitunter länger dauern, wie das Beispiel des »Tanzpakt Stadt-Land-Bund« zeigt. Aber am Ende zählt das Ergebnis. Ich sehe den Tanzpakt als ein positives Beispiel für den kooperativen Föderalismus. Deshalb möchte ich noch einmal auf die mir wichtigen Ausgangspunkte zurückkommen und kurz zusammenfassen:

Wichtig ist eine Kulturpolitik, in der Bund, Länder und Kommunen ihre Förderinstrumente noch besser aufeinander abstimmen und sie im Austausch weiterentwickeln, ohne Verantwortung aufeinander abzuwälzen. Wichtig ist eine starke Kulturpolitik auch in den Parlamenten auf Bundes-, wie auf Landesebene, wie auch in den Stadt- und Gemeinderäten. Sie, als Kulturschaffende, können dann in engem Zusammenwirken mit den Kultur-, aber natürlich auch mit den Haushaltspolitikern agieren. Wichtig ist schließlich eine Kulturpolitik, die nachvollziehbar und verlässlich ist. Sie muss systematischen Grundprinzipien folgen, sachgerecht und konzeptorientiert sein. Auch aus diesem Grund ist es gut und wichtig, dass sie sich als Bündnis für Freie Darstellende Künste zusammengeschlossen haben, um Ihre Interessen und Aktivitäten zu bündeln. Ich danke Ihnen, dass ich heute bei Ihnen sein durfte. Ich wollte Sie ermutigen und habe es hoffentlich auch erreicht: Sprechen Sie mit uns, kritisieren Sie uns, wenn es sein muss. Wir sind hart im Nehmen, aber auch bereit und darauf angewiesen, Anregungen aufzunehmen. Vielen Dank.

„(ES IST) WICHTIG, DASS SIE SICH ALS BÜNDNIS FÜR FREIE DARSTELLEND KÜNSTE ZUSAMMENGESCHLOSSEN HABEN, UM IHRE INTERESSEN UND AKTIVITÄTEN ZU BÜNDELN.“



Jörg Löwer (Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger)



Günter Winands beim Grußwort

BEOBACHTUNGEN UND POSITIONEN

ZUR ERÖFFNUNG DES BUNDESFORUMS FREIE DARSTELLEND KÜNSTE VON JANINA BENDUSKI

Ich freue mich sehr, Sie alle, Euch alle, herzlich im Namen des Bundesverbands Freie Darstellende Künste zum BUNDESFORUM 2017 begrüßen zu dürfen. Dieses hier ist die Transkription einer der beiden Eröffnungsreden dieser Veranstaltung. Als Eröffnungsrede sollte dieser Text meiner Ansicht nach folgende Kriterien erfüllen: Eine Eröffnungsrede darf nicht zu lang sein, um niemanden gleich am Anfang der Veranstaltung zu ermüden. Es darf darin kein wichtiger Name vergessen werden und es sollten auch keine Inhalte von anderen Redner*innen vorweg genommen werden. Bestimmte Dinge müssen benannt und öffentlich ausgesprochen werden, die alle Anwesenden eigentlich schon wissen. Denn dadurch, dass diese Dinge erneut ausgesprochen und gehört werden, entsteht eine gemeinsame Grundlage für den weiteren Tag und die gemeinsame Arbeit. Als Grundlage für diesen Tag, für das erste BUNDESFORUM, möchte ich drei Dinge benennen.

Erstens: Die aktuelle Situation in den Freien Darstellenden Künsten aus Sicht des Bundesverbands
Der Bundesverband Freie Darstellende Künste vertritt seit 1990 als Dachverband die 16 Landesverbände der Freien Darstellenden Künste sowie drei assoziierte Fachverbände bundesweit. In den 16 Landesverbänden sind über 1.500 Mitglieder organisiert, in den drei assoziierten Verbänden weitere 500: Freie Gruppen, Ensembles und Künstler*innen, die eigene Projekte und Strukturen initiieren, Freie Produktionshäuser und Spielstätten und viele weitere Formen von Zusammenschlüssen. Gemeinsam formen diese 1.500 Mitgliedsstrukturen mit über 20.000 Kunst- und Kulturschaffenden, die im freien Bereich tätig sind, die Freie Szene – oder eben besser die vielen Freien Szenen in vielen unterschiedlichen Regionen, Städten und Metropolen. Diese Freie Szene bringt in heterogenen und vielfältigen Formationen einzigartige künstlerische Arbeitsweisen hervor: Im ländlichen Raum, in den Metropolen, im Bereich der kulturellen Bildung, wie auf den großen internationalen Festivals, in regionalen kulturellen Strukturen, gegenüber

regionalen und internationalen Netzwerken. Die Freie Szene produziert frei: Das heißt, alle diese Akteur*innen eint jenseits der unterschiedlichen Strukturen und Arbeitsweisen das Primat der künstlerischen und inhaltlichen Ideen. Wenn für eine künstlerische Setzung, wenn für eine spezifische inhaltliche Aufgabe eine Struktur von Nöten ist, dann schaffen wir uns die Rahmenbedingungen, die es dafür braucht.

ES BESTEHT HOHER GESPRÄCHSBEDARF – BEI ZAHLREICHEN DER FÖRDERMITTEL VERTEILENDEN INSTITUTIONEN GENAUSO WIE BEI DEN GEFÖRDERTEN.

Die Freie Szene arbeitet sowohl spezifisch regional mit enger Anbindung mit und für die gesellschaftlichen Strukturen vor Ort. Sie arbeitet aber auch zunehmend und immer mehr überregional: Ein Geflecht aus Kooperation, aus Zusammenschlüssen und Netzwerken über die Grenzen der deutschen Bundesländer hinaus, aber auch über die Ländergrenzen hinaus, europäisch, international. Die einzigartige künstlerische Arbeit der Freien Szene entsteht dabei immer noch unter größtenteils prekären Bedingungen. Und so lange dies so ist, muss es eben immer wieder benannt werden: Das durchschnittliche Jahreseinkommen von 13.000 Euro laut KSK und eine prognostizierte Rente von 650 Euro im Durchschnitt sprechen eine deutliche Sprache. (Durchschnitt – und damit ist klar wie viele noch weit darunter liegen.) Die Hauptursachen dafür sind mit Sicherheit die nach wie vor mangelhafte Einhaltung von sozialen Standards in den Fördertöpfen und die meist diskontinuierlichen und disparaten Erwerbsbiografien der Künstler*innen unter anderem durch Förderlücken. Und dennoch: In der Freien Szene entsteht etwas Neues. Die Stichworte zu den künstlerischen Arbeiten kennen auch alle, die hier sitzen: Kollektives Arbeiten, selbstbestimmtes Arbeiten, der Aufbruch des Bühnenraums, Stückentwicklung, Recherche, Performance, Dokumentationstheater, partizipative Formate, installatives Arbeiten, die Überwindung der Genre- und Sparten Grenzen und vieles mehr: Eine einzigartige künstlerische Praxis aus vielen künstlerischen Praxen.

Zweitens. Die Aufgabe des Bundesverbandes in Hinblick auf die Förderstrukturen.

Mit dem Bundesverband haben sich die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste selbst eine Interessensvertretung auf Bundesebene geschaffen. Seit seiner Gründung widmet sich der Bundesverband zunächst und vor allem der Verbesserung der sozialen Lage und der Arbeitsbedingungen der Szene. Ein Schwerpunktthema für uns sind dabei die Förderstrukturen für das freie Arbeiten. Wir beauftragten daher das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft mit einer Studie, die Ende 2016 erschienen ist. Mit der Studie »Aktuelle Förderstrukturen der Freien Darstellenden Künste in Deutschland – Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern« ist die erste systematische Darstellung der Förderung der Freien Darstellenden Künste in Deutschland entstanden, ein, wie wir hoffen, für uns alle wichtiges Nachschlagewerk und Arbeitsinstrument.

Anschließend haben wir 2017 eine Gesprächsreihe im Rahmen von Festivals der Freien Darstellenden Künste in ganz Deutschland durchgeführt. Die Gesprächsreihe »Was wir wollen« lud Kunst- und Kulturschaffende ein, gemeinsam über ihre Bedarfe und Anforderungen an eine zeitgemäße Förderung auf Bundesebene zu sprechen.

Aus den Ergebnissen der Studie und den Erkenntnissen aus der Gesprächsreihe resultierten für uns als Bundesverband natürlich zahlreiche Beobachtungen und Aufträge. Ein einzelner Aspekt erschien uns dabei stark vorherrschend zu sein: Es besteht hoher Gesprächsbedarf – bei zahlreichen der Fördermittel verteilenden Institutionen genauso wie bei den Geförderten. Es besteht bundesweit der ausgeprägte Wunsch nach mehr Austausch zu Themen wie zum Beispiel Juryprozessen, Antragsverfahren, der Wunsch nach mehr Wissen zu neuen oder lange schon erfolgreich praktizierten Förderinstrumenten, zu Förderkriterien und Vergabeverfahren. Natürlich benennen Fördermittelverteilende wie Geförderte auch den Bedarf nach mehr Austausch jeweils unter sich, sehr deutlich begegnet uns aber immer wieder auch der Wunsch nach einem gemeinsamen Gespräch – der Institutionen mit den Geförderten, der Verwaltenden mit der Szene, der Fördernden mit den Künstler*innen – verbunden mit der Bitte an den Bundesverband und die Landesverbände, diese partizipativen Prozesse mit zu initiieren, zu moderieren und zu gestalten.

Besonders auffällig erscheint dabei der Gesprächsbedarf zu den neu entstandenen Zusammenschlüssen auf Bundesebene. Zahlreiche Initiativen der Szene haben sich in den letzten Jahren zusammengeschlossen, um den Austausch über das überregionale Arbeiten zu fördern. Zu nennen wären dabei beispielsweise das Bündnis internationaler Produktionshäuser, flausen+, das Netzwerk Freie Theater, FREISCHWIMMER, die regionalen Festivals der Freien Szene,

oder die Initiative der Archive des Freien Theaters. Alle diese Zusammenschlüsse haben aus ihrer Praxis heraus reagiert und bundesweite Initiativen gestartet. Und ihnen begegnet nun überwiegend eine Leerstelle im Fördersystem, das diese Initiativen noch nicht kennt und sie daher auch noch nicht zu unterstützen weiß.

Und drittens: Das BUNDESFORUM.

Dass BUNDESFORUM ist für uns eine Premiere, und wir sind entsprechend aufgeregt. Wir freuen uns sehr, dass wir dieses BUNDESFORUM gemeinsam mit dem Fonds Darstellende Künste initiieren konnten und bedanken uns sehr für die schöne Zusammenarbeit.

Ich bin persönlich sehr gespannt auf die Gespräche und Ergebnisse des heutigen Tages und auf das, was sie uns an neuen Fragen und Aufgabenstellungen bringen werden.

ZAHLREICHE INITIATIVEN DER SZENE HABEN SICH IN DEN LETZTEN JAHREN ZUSAMMENGESCHLOSSEN, UM DEN AUSTAUSCH ÜBER DAS ÜBERREGIONALE ARBEITEN ZU FÖRDERN. (SIE) HABEN AUS IHRER PRAXIS HERAUS REAGIERT. UND IHNEN BEGEGNET NUN ÜBERWIEGEND EINE LEERSTELLE IM FÖRDERSYSTEM, DAS DIESE INITIATIVEN NOCH NICHT KENNT UND SIE DAHER AUCH NOCH NICHT ZU UNTERSTÜTZEN WEISS.

Eine der Fragen, die uns als veranstaltende Institution natürlich auch bewegt, ist: Sollen wir das in dieser Form fortführen? Wir denken, ja. Ich freue mich über Rückmeldungen von Ihnen, von Euch, auch dazu. Und in jedem Fall: Sagt uns bitte, was Euch fehlt, sagen Sie uns, was gut ist, was Sie sich anders vorstellen könnten. Wir begreifen dies als eine gemeinsame Veranstaltung aller Anwesenden und sind auf Ihr und Eure Rückmeldungen zu unserer Arbeit angewiesen.

Ich wünsche mir sehr, dass wir heute gemeinsam und solidarisch sprechen und denken können.

Ich wünsche mir, dass wir in völliger

Gelassenheit über das freie Produzieren – über das Zusammenspiel der Künstler*innen und Gruppen mit den Häusern und unterstützenden Strukturen – reden, und dies als einen selbstverständlichen, eigenständigen Teil der Tanz- und Theaterlandschaft begreifen, ohne permanente Abgrenzung zu anderen Strukturen.

Ich wünsche mir, dass diese einzigartige und immer wieder neue Arbeitsweise erhalten und ausgebaut werden kann. Ich wünsche mir, dass Arbeiten über die Ländergrenzen im Föderalismus hinaus einfacher wird.

Ich wünsche mir, dass in den Freien Darstellenden Künsten kontinuierliche künstlerische Entwicklungen in den Arbeitsbiographien möglich werden.

Ich wünsche mir, dass Politik und Verwaltung auf die neuen Anforderungen reagieren.

Ich wünsche uns allen ein produktives und schönes BUNDESFORUM.



Janina Benduski ist Vorsitzende des Bundesverbands Freie Darstellende Künste, Mitglied im Vorstand des LAFT Landesverband freie darstellende Künste, Teil des Kollektivs ehrliche arbeit – freies Kulturbüro sowie Leiterin des Performing Arts Programm und des Performing Arts Festival Berlin.

ERFORDERNISSE VON THEATERARBEIT BENENNEN UND DAFÜR FÖRDERUNG FORDERN

ZUR ERÖFFNUNG DES BUNDESFORUMS FREIE DARSTELLEND KÜNSTE VON WOLFGANG SCHNEIDER

»Wenn wir (also: die hier anwesenden professionellen Freien Theatermacher*Innen) von »Freiem Theater« sprechen, dann meinen wir Projekte und Ensembles aus den Sparten Sprechtheater, Musiktheater, Tanz und Performance, Objekt- und Figurentheater – und darüber hinaus eine Vielzahl von Konzepten, die über die Genre Grenzen hinweg, jenseits von ihnen und irgendwo mitten zwischendrin anzusiedeln wären«, schreibt Zeha Schröder als Zusammenfassung der Arbeitsgruppen Künstler*innen in der Dokumentation von 2007 zu einem Symposium des Fonds Darstellende Künste. Und weiter listet er auf, was Freie Theater »bei aller Unterschiedlichkeit« verbindet: »ein grundlegend anderes Organisationssystem«, aber auch »die immer gleichen strukturellen Schwierigkeiten« und er wagt die Prognose: »Wir haben heute die Produktionsmodelle, die morgen sowieso gebraucht werden«.

Kirsten Haß konkretisiert die sich daraus ergebenden Forderungen: »Gegenwärtig wird in der Regel durch reine Projektförderung ausschließlich das Spielbein der Theater gefördert. Wir brauchen jedoch auch eine Standbeinförderung – unabhängig davon, ob wir mit oder ohne eigene Spielstätte produzieren«, und plädiert für eine »Vielfalt der Fördertöpfe und Förderer«, aber im sinnvollen »Zusammenspiel«. Zehn Jahre später lassen sich einige Entwicklungen in der Theaterlandschaft konstatieren, ja man kann sogar sagen, es hat sich etwas verändert. Aus Sicht des Fonds als eingetragener Verein von Mitgliedsverbänden wie dem Bundesverband Freie Darstellende Künste, den Verbänden von Tanz, Puppenbühnen und Kindertheatern, aber auch der Amateure sowie der Volksbühnen und Theatergemeinden als Publikumsorganisationen gilt es festzuhalten: Die Förderpolitik ist »under construction«: Der Prozess der Umstrukturierung zeigt sich auch in der Ausdifferenzierung der Instrumente. Neben der klassischen Projektförderung hat sich die Konzeptionsförderung hinzugesellt, um mittelfristige Planungssicherheiten zu gewähren. Das jüngste Modell, die Initialförderung, soll den Laborcharakter des Freien Theaters gerecht werden. Das ist aber erst der Anfang. Der Fonds sieht sich zunehmend auch als kulturpolitischer Seismograf in der Theaterlandschaft, um

auf Bundesebene die Förderung des Freien Theaters weiter mit Impulsen zu begleiten. Dies geschieht aus den Erkenntnissen der Praxis heraus, dies wird in den Sitzungen unseres Kuratoriums auf der Basis der Anträge reflektiert und dies soll heute und auch in Zukunft bei einem BUNDESFORUM der Positionierung von Theaterkünstlerinnen und Theaterkünstlern dienen.

Mehr Flexibilität bei der Projektentwicklung brachte zum Beispiel die Verdoppelung der Antragsfristen, mehr Koordination der Förderprogramme ist auf dem Weg, besser wäre selbstverständlich mehr Kooperation von Kommunen, Ländern und dem Bund. Und was vor zehn Jahren immer wieder ausgeklammert wurde, wohlweislich um die erstmals versammelten politisch und administrativ Verantwortlichen nicht von vornherein zu verschrecken, das muss nun endlich auch auf die Agenda: Mehr Geld! Doch davon später mehr...

Zunächst einmal bedarf es aber noch weiterer konzeptioneller Überlegungen. Erlauben Sie mir deshalb noch einige, nämlich fünf Hinweise, grundsätzlicher Art und pragmatischer Weise:

Erstens

Die Krise der Theaterpolitik ist die Krise der Theaterfinanzierung ist die Krise der Kulturpolitik. Kulturpolitik wird irrigerweise immer wieder als freiwillige Aufgabe deklariert, Theaterpolitik versteht sich allzu sehr als Theaterförderung und es fehlen kulturpolitische Konzepte für die Darstellenden Künste. Gefördert wird, was institutionalisiert ist, im Mittelpunkt steht die Produktion, eher selten Distribution und Rezeption. Investiert wird in Immobilien, nicht auskömmlich in das künstlerische Personal.

Zweitens

Es war die Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« des Deutschen Bundestages, die in ihrem Schlussbericht von 2007 erstmals den Begriff der Theaterlandschaft kulturpolitisch definierte, in dem sie Bund, Länder und Kommunen empfiehlt, »die deutsche Theaterlandschaft insbesondere in ihrer Vielfalt an Kooperationen, Netzwerken und Modellen zu stärken« und »regionale Theaterentwicklungsplanungen zu

erstellen, mittelfristig umzusetzen und langfristig die Förderung auch darauf auszurichten, inwiefern die Theater, Kulturorchester und Opern auch Kulturvermittlung betreiben, um möglichst breite Schichten der Bevölkerung zu erreichen«. Ein solches kulturpolitisches Instrument muss berücksichtigen, dass neben deren beiden Säulen, dem Stadt- und Staatstheater sowie dem Freien Theater, auch das weitverbreitete Amateurtheater zum selbstverständlichen Bestandteil der Theaterlandschaft zählt, nämlich als dritte Säule.

Drittens

Die soziale und ökonomische Lage der Darstellenden Künstler*innen ist überwiegend prekär. Sowohl die kürzlich vereinbarte Mindestgage des Deutschen Bühnenvereins oder die jüngst geforderte Honoraruntergrenze des Bundesverbandes Freier Darstellender Künste, sind erste Maßnahmen, um von Theaterarbeit gut leben zu können. Die jährlichen Statistiken der Künstlersozialkasse sind allerdings ernüchternd, ebenso wie die durch das »ensemble-netzwerk« offerierten Arbeitsbedingungen. Dort heißt es, dass die Freiheit der Kunst nicht die Knechtschaft der Künstler*innen bedeuten darf. Die Kriterien der Theaterförderung müssen sich deshalb in besonderer Weise auch den sozialen und ökonomischen Bedingungen von Theaterarbeit widmen.

Viertens

Es sollen nicht einmal zehn Prozent der Bevölkerung sein, die regelmäßig die öffentlich geförderten Kultureinrichtungen besuchen. Diese Happy Few verstehen ihre Besuche bei den Darstellenden Künsten zudem häufig genug als soziales Distinktionsmerkmal und tragen zum traditionalistischen Verharren des institutionalisierten Theaters bei. Das demokratische Credo war und ist aber »Kultur für alle« – und das wäre kulturpolitisch auch auf ein »Theater von allen« zu erweitern. Jugendclubs und Bürgerbühnen sind unter anderem Formate der Partizipation und bedürfen der besonderen Förderung, ebenso wie die nicht-berufsmäßige Theaterarbeit vor allem im ländlichen Raum. Das »Bürgerrecht auf Kultur« – eine andere Forderung kommunaler Kulturpolitik – ist nach wie vor noch zu verwirklichen.

Fünftens

Die Studie »Performing the Archive«, die in diesem Jahr im Auftrag der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien und den Ländern Baden-Württemberg, Brandenburg, Hamburg und Sachsen sowie der Niedersächsischen Kulturstiftung abgeschlossen wurde, macht erstmals auf den Reichtum der Bestände des kulturellen Gedächtnisses des Freien Theaters aufmerksam. Die Bewahrung der Archivalien ist aber außerordentlich gefährdet, und sie bedürfen dringendst der Sicherung. Ein diesbezügliches kulturpolitisches Programm zu den Darstellenden Künsten ist deshalb überfällig. Analog zum Tanzfonds Erbe müssen dezentrale und digitale Sammlungen entstehen, vernetzt werden, auch mit bestehenden Archiven, um mittels künstlerischer und wissenschaftlicher Forschungen Erkenntnisse für die Gesellschaft immer wieder zu generieren. Eine Gesellschaft, die sich anschickt, ihre

Theater- und Orchesterlandschaft durch die UNESCO zum Immateriellen Kulturerbe küren zu lassen, muss dem zumeist als implizit museal kritisierten Ansatz eine Offenheit von Inhalten und eine Polyphonie der Formen hinzufügen. Ebenso gilt es, die gesellschaftliche Relevanz der Darstellenden Künste herauszustellen, was ihre Vielfalt betrifft, zumal andere Politikbereiche neben der Kulturpolitik, dies insbesondere in den letzten zehn Jahren auch schon getan haben. Die Förderung theatraler Bildung in der Bundesjugendpolitik ist dabei ebenso erwähnenswert wie das Programm »Kultur macht stark« des Bundesbildungsministeriums, das maßgeblich auch vom Freien Theater geprägt wird. Nicht zu vergessende Programme »Heimspiel«, »Wanderlust« und »Doppelpass« sowie »Trafo«, »360 Grad« und »Turn« der Bundeskulturstiftung oder private Stiftungen wie die von Robert Bosch, die Projekte wie »Szenenwechsel« – angesiedelt beim Deutschen Zentrum des Internationalen Theaterinstituts – möglich machen und allesamt den

DIE SOZIALE UND ÖKONOMISCHE LAGE DER DARSTELLENDE KÜNSTLER*INNEN IST ÜBERWIEGEND PREKÄR. DIE KRITERIEN DER THEATERFÖRDERUNG MÜSSEN SICH DESHALB IN BESONDERER WEISE AUCH DEN SOZIALEN UND ÖKONOMISCHEN BEDINGUNGEN VON THEATERARBEIT WIDMEN.

Finger in die Wunde legen, nämlich da, wo der Reformbedarf in der Theaterlandschaft besonders evident zu sein scheint. Nutzen wir die öffentliche Debatte um die Darstellenden Künste, beteiligen wir uns auch am Diskurs der Deutschen UNESCO-Kommission in Sachen Kulturerbe. Im Text der Nominierung heißt es: »Durch eine enge Einbindung in die lokalen und regionalen Gesellschafts- und Kulturszenen wird die Kulturform auch in der Peripherie erhalten. Theater und Orchester dienen als lebendige Kulturräume in ihren Regionen, die sich intensiv mit aktuellen sozio-politischen Entwicklungen anhand unterschiedlichster Kunstformen und Genres auseinandersetzen

und damit den Bürgern ein gemeinsames Verständnis des Zusammenlebens vermitteln. Indem sie klassische Werke und Stücke neu interpretieren und ein Labor für eine (manchmal utopische) Zukunft sind, reflektieren und verhandeln sie die Bedingungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Die Praktizierenden sind für Veränderung zugänglich. Theater- und Orchester-Ensembles in Deutschland verfolgen einen sehr partizipativen und integrativen Ansatz in der Arbeit mit ihrem Publikum und übernehmen gesellschaftliche Verantwortung.«

Das Freie Theater, Sie alle hier im Podewil, Sie können mit Selbstbewusstsein behaupten, diese Theaterlandschaft mitzugestalten, vorne dran und mitten drin. Und deshalb sind wir hier, um erneut die Erfordernisse von Tanz- und Theaterarbeit zu benennen und entschieden die dafür angemessene Förderung zu fordern. Vielen Dank für Ihr Kommen und schon mal vorab: Vielen Dank für Ihre Interventionen!



Prof. Dr. **Wolfgang Schneider** ist Vorsitzender des Fonds Darstellende Künste e.V. und der ASSITEJ e.V., dem deutschen Zentrum der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche sowie Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Stiftung Universität Hildesheim.

**MARTINA GROHMANN,
KÜNSTLERISCHE LEITERIN
THEATER RAMPE, STUTT GART**

Es ist ein wichtiger Schritt, sich als Szene länderübergreifend zu formieren. Es gibt dafür noch zu wenige große Foren. Der Austausch zwischen kleineren lokalen Szenen mit großen Metropolen-Häusern schafft Durchlässigkeit und Heterogenität. Es kann auch bundesweit nicht immer nur um die Exzellenzförderung gehen. Der Humus findet sich dezentral und braucht entsprechende Plattformen und gezielte Aufmerksamkeit.



Martina Grohmann

**MARC GEGENFURTNER,
KULTURREFERAT DER
LANDESHAUPTSTADT MÜNCHEN**

Kontinuität, Kooperation und Öffnung sind die Themen, die uns in den nächsten Jahren weiter beschäftigen werden. Auch ein wichtiger Aspekt ist natürlich, was machen Künstler, die nicht permanent innovativ sein können, die auch irgendwann in ein Alter kommen, aus den Fördermöglichkeiten zu geraten drohen, auch hier sind Kommunen, Länder und der Bund gleichermaßen gefordert.



Marc Gegenfurtner



Arbeitsgruppe Künstler*innenschaft: Tobias Winter, Lydia Ziemke, Melanie Mohren, Ursula Berzborn, Sigmar Zacharias

**LYDIA ZIEMKE, REGISSEURIN,
SUITE 42, BERLIN**

Ich habe sehr genossen, die Expertise der älteren Kollegen mitzukriegen und konnte die Fragen stellen, die uns in Kürze wichtig sind.



Lydia Ziemke



Sarah Israel

**SARAH ISRAEL, LEITERIN
RODEO FESTIVAL, MÜNCHEN**

Ich hoffe, dass Leute, die primär wahrscheinlich aus Einzelinteressen agieren, versuchen sich sinnvoll zusammen zu schließen. Ich glaube aber, dass dies letztendlich ohne mehr Geld nicht geht. Auch bei unserem jetzt solidarischen Festivalverbund, der bleibt nur bestehen, wenn mehr Geld da ist. Sonst können wir uns weiter unser Wissen mitteilen oder jedes Festival kann jemand mal wohin schicken, aber mehr ist auch nicht drin.

**LUDGER SCHNIEDER,
KÜNSTLERISCHER LEITER
PUMPENHAUS, MÜNSTER**

Ich denke, dass sich das Freie Theater primär auf kommunale Förderung orientieren muss und dass die kommunalen Etats für die Freien Darstellenden Künste massiv erhöht werden sollten. Eine Kernnotwendigkeit in meinen Augen ist Artist Empowerment. Künstler sollten selbst ermächtigt werden, in den internationalen Kooperationsprozess zu gehen und nicht über Koproduktionsmechanismen sortiert werden.



Artist Empowerment! Lukas Matthaei (matthaei & konsorten)



Ludger Schnieder



WEITER-ARBEITS-PAPIER

NACH DEM BUNDESFORUM FREIE DARSTELLEND KÜNSTE AM 6. NOVEMBER 2017

1. BUNDESFORUM FREIE DARSTELLEND KÜNSTE

Am 6. November 2017 fand das BUNDESFORUM der Freien Darstellenden Künste im Podewil in Berlin statt. Dazu versammelten sich rund 200 Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste sowie Vertreter*innen aus Politik und von Förderinstitutionen, um aktuelle Potentiale und Herausforderungen der gegenwärtigen Förderstruktur zu diskutieren. Bereits im Vorfeld zeigte sich die hohe Relevanz der Thematik: Im Laufe der Vorbereitungen musste die anvisierte Anzahl der Teilnehmer*innen um das Doppelte aufgestockt werden. Der große Andrang beim BUNDESFORUM 2017 zeigt den fortgeschrittenen Wandel in der Theaterlandschaft bezüglich seiner Vernetzungs- und Versammlungsfähigkeit und den damit einhergehenden Handlungsbedarf der Förderung der Freien Darstellenden Künste.

Initiiert wurde diese Austauschplattform zwischen Förderung und Praxis vom Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V. (BFDK) und dem Fonds Darstellende Künste e.V. (Fonds). Die nachfolgenden Darlegungen sind eine Überarbeitung des Arbeitspapiers, welches für die Veranstaltung als gemeinsame Gesprächsgrundlage diente. Sie binden neben den Ergebnissen verschiedenster im Vorfeld stattgefundener Erhebungen, Gespräche und Analysen auch die Ergebnisse und Reflexionen aus den Impulsvorträgen, Arbeitsrunden und Gesprächen der Veranstaltung am 6. November 2017 selbst ein.

Vorbereitend wurden zahlreiche Erfahrungsberichte aus der aktiven und vielschichtigen bundesweiten Praxis von Seiten des Bundesverbands Freie Darstellende Künste gesammelt

und für das Arbeitspapier gebündelt. Das BUNDESFORUM baute dabei auf den Ergebnissen der Gesprächsreihe »Was wir wollen – Bundesförderung im Praxischeck« auf, knüpfte an das vom BFDK im Mai 2017 veranstaltete Fachforum zur aktuellen Fördersituation in Kommunen und Ländern an und bildete einen ersten Schritt zum Austausch über Förderinstrumente auf kommunaler, Länder- und Bundesebene.

Auch der Fonds Darstellende Künste, der seit 1985 die Freie Theaterszene auf Bundesebene fördert und als kontinuierlicher Partner eine selbstbeauftragte Künstler*innenschaft unterstützt, reagierte auf die gegenwärtige Bedürfnislage unter anderem mit der Einführung einer Initialförderung sowie der Harmonisierung der Antragsfristen von Einzelprojekt- und dreijähriger Konzeptionsförderung komplementär zu den Kommunen und Ländern.

Ziel des BUNDESFORUMS war es, alle weiteren bundesweiten Förderinstrumente diesbezüglich zu stärken und einen Austausch zwischen den Förderlogiken von Kommunen, Ländern und Bund zu unterstützen.

Das BUNDESFORUM am 6. November 2017 beabsichtigte, eine gemeinsame Praxis des Austausches zu generieren, aus der weitere konkrete Schritte und kontinuierliche Gespräche abgeleitet werden können. Das BUNDESFORUM bot die Gelegenheit, einer Bestandsaufnahme der Erwartungen und der im Vorfeld gesammelten Forderungen an eine gelingende Bundesförderung.

**ZIEL DES
BUNDESFORUMS
WAR ES, ALLE
BUNDESWEITEN
FÖRDERINSTRUMENTE
ZU STÄRKEN.**

2. AUSGANGSLAGE

Professor Dr. Wolfgang Schneider (Vorsitzender des Fonds Darstellende Künste) griff in seinem Eröffnungsbeitrag die These des Arbeitspapiers auf, dass sich die Freien Darstellenden Künste in Deutschland zwar verstärkt seit den 1980er Jahren zu einer international etablierten und gesellschaftsrelevanten Impulskraft für das Theater entwickelt haben – es jedoch an einer Stärkung dieser Kraft auf Bundesebene fehle. »Noch einmal: Es gibt keine konsistente, konzertierte oder gar kulturpolitische Aktion in der Theaterlandschaft.« Das ist ein gravierender Mangel. Denn mittlerweile werden rund ein Viertel der Produktionen im Bereich der Darstellenden Künste frei produziert.

Diese Produktivität der Freien Szene betonte auch die Vorsitzende des BFDK, Janina Benduski, in ihrer Eröffnungsrede beim BUNDESFORUM 2017. Sie stellte die Fähigkeit der flexiblen Schaffung von Arbeitsstrukturen als wesentliches Merkmal heraus. »Diese Freie Szene produziert frei. Das heißt alle diese Akteur*innen eint jenseits der unterschiedlichen Strukturen und Arbeitsweisen das Primat der künstlerischen und inhaltlichen Ideen. Wenn für eine künstlerische Setzung, wenn für eine spezifische inhaltliche Aufgabe eine Struktur von Nöten ist, dann schaffen wir uns die Rahmenbedingungen, die es dafür braucht.«

Die weiteren Impulsgeber*innen des BUNDESFORUMS argumentierten in der Folge aus den unterschiedlichen Perspektiven von Politik/Verwaltung, Institution und Künstler*innenschaft auf die Freie Szene und richteten den Fokus auf Fördermöglichkeiten im Wechselspiel von Bund, Kommunen und Ländern.

Dr. Günter Winands, Stellvertreter von Kulturstaatsministerin Prof. Monika Grütters, bekräftigte den Willen der von ihm vertretenen Institution, bundesweite Zusammenschlüsse zu fördern. »Deshalb fördern wir Ihren Bundesverband, weil wir das können. Das ist eine Kompetenzlage, in die wir reinkommen. Wir können auch Modellförderung machen.« Er wies außerdem darauf hin, dass es konkreter konzeptioneller Überlegungen bedürfe, um zukünftig den Bund stärker als Partner der national wie international wirkenden Freien Darstellenden Künste gewinnen zu können.

Dr. Thomas Oberender, Intendant der Berliner Festspiele, plädierte anschließend in Form eines 10 Punkte-Programms für eine verstärkte Förderung für die kooperativ produzierenden Darstellenden Künste. Sie prägten nach seiner Beobachtung als künstlerische Institutionen neuen Typs in wesentlichen Teilen die deutsche Theaterlandschaft und müssten auch in Sachen Förderung deutlicher von der Künstler*innenschaft aus gedacht werden. Dem fügte Professorin Dr. Annemarie Matzke (u.a. Performerin beim Künstlerkollektiv She She Pop) in ihrem Vortrag über »Zusammenarbeit« die politische Perspektive für künstlerische Ensembles hinzu, die mit ihrer strukturellen Ver-

fasstheit vielschichtige Modelle sozialer Verantwortung und kollektiven Arbeitens in die Gesellschaft trügen. »Das Freie Theater zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es seine eigenen Strukturen reflektiert und verändert. Denn was alle Gruppen und Theaterhäuser in ihrer Verschiedenheit, was die Geschichte des Freien Theaters auszeichnet, ist eine Arbeit jenseits vorher festgelegter Strukturen. Sie ist geprägt durch die Notwendigkeit wie auch den Wunsch, Formen von Theater wie auch des Produzierens von Theater neu zu bestimmen.« Dies würde neben der Kunst

eine weitere Komponente im Hinblick auf Langfristigkeit und Nachhaltigkeit innerhalb des Fördersystems bilden.

Nach diesen Impulsen diskutierten Janina Benduski und Wolfgang Schneider mit Thomas Oberender, Annemarie Matzke, Amelie Deuffhard (Bündnis internationaler Produktionshäuser, Kampnagel Hamburg) sowie Hans Heinrich Bethge (Behörde für Kultur und Medien, Hamburg) und Martin Eifler (BKM) mögliche Ansätze für eine moderne Förderlandschaft. In der Gesprächsrunde wurde unter anderem thematisiert, dass die Freien Darstellenden Künste von Seiten der Politik immer noch nicht ihrer Bedeutung entsprechend berücksichtigt werden und hier strategische Impulse von Seiten der BKM gesetzt werden könnten (Thomas Oberender). Die Problematik, dass die verschiedenen Förderinstrumente von kommunaler, Landes- und Bundesebene oftmals nicht optimal ineinander greifen und die Förderstruktur grundlegende Leerstellen bezüglich sozialer Rahmenbedingungen wie beispielsweise Altersabsicherung aufweist, thematisierten Annemarie Matzke und Amelie Deuffhard. Die fehlenden kontinuierlichen Perspektiven würden die Praxis der Künstler*innen und der Häuser oftmals unnötig beschränken. Hans Heinrich Bethge formulierte die große Notwendigkeit zusätzlicher finanzieller Mittel, um der Freien Szene gerecht zu werden und warb für eine intensive Abstimmung zwischen Bund, Ländern und Kommunen, um neue Fördermodule entwickeln und unterstützen zu können. Martin Eifler erläuterte

den begrenzten Spielraum der BKM aufgrund der föderalen Förderlogik und stellte das BUNDESFORUM 2017 als Chance dar, sich als geeinte Szene gegenüber der Kulturpolitik zu positionieren. Die Notwendigkeit, die Freien Darstellenden Künste in ihrer nationalen wie internationalen Bedeutsamkeit gegenüber der Politik zu vertreten, war Schlusspunkt der Podiumsdiskussion und Auftakt der folgenden Arbeitsgruppen.

Kunst und Gesellschaft

Der Auftakt des BUNDESFORUMS machte deutlich, dass sich die bundesweite Förderung im Sinne einer Stärkung der Künstler*innenschaft und deren Institutionen »neuen Typs« weiterentwickeln müssten. Statt der Logik des Produkts, wie sie sich in der gängigen Einzelprojektförderung niederschlägt, wäre ein prozessorientiertes Fördersystem wünschenswert.

**MITTLERWEILE WERDEN RUND
EIN VIERTEL DER PRODUKTIONEN
IM BEREICH DER DARSTELLENDEN
KÜNSTE FREI PRODUZIERT.**

**ZU DEN WICHTIGEN ECKPFEILERN
GEHÖREN DIE SCHAFFUNG VON
FREIRÄUMEN FÜR DIE KÜNSTLERI-
SCHE FORSCHUNG, DIE STÄRKUNG
DES KONTINUIERLICHEN KÜNST-
LERISCHEN PRODUZIERENS ÜBER
EINZELPROJEKTE HINAUS, ABER
AUCH STARKE FREIE INSTITUTI-
ONEN SOWIE VERNETZTE PLATT-
FORMEN, DIE EINE BUNDESWEITE
SICHTBARKEIT ERMÖGLICHEN.**

Kunst, die sich als Impuls für gesellschaftliche Entwicklung begreift und an die Gemeinschaft appellieren kann, braucht Autonomie. Sie erst ermöglicht den kritischen Reflexionsraum sowohl für die Befragung und Weiterentwicklung der eigenen Praxis als auch zur Verortung im gesamtgesellschaftlichen Gefüge.

Die Freien Darstellenden Künste entwickeln stetig neue Formate und Denkrichtungen und schaffen wichtige Verbindungslinien zwischen Kunst und Gesellschaft. Themen wie Inklusion, Kulturelle Bildung, Integration und soziale Teilhabe sind längst Gegenstände der theatralen Auseinandersetzung geworden. Künstlerische Formate wie Versammlungen und temporäre Gemeinschaften erproben und reflektieren demokratisches Verständnis und Handeln. Dabei haben sich die Möglichkeitsräume der Sichtbarmachung deutlich ausgeweitet und eine enorme Vielfalt der Darstellenden Künste hervor gebracht – weit über das topographische Verständnis von »Bühne« hinaus. Mit der Einbeziehung des öffentlichen sowie digitalen Raums als Orte der Partizipation und neuer ästhetischer Strategien wurden die Grenzen der Aufmerksamkeit für das Theater aufgebrochen und ein Dialog zwischen Zuschauer*innen und Akteur*innen aus verschiedenen kulturellen und sozialen Räumen initiiert.

Um diese Entwicklung angemessen zu unterstützen und zu fördern, braucht es eine vielschichtige und an dem dynamischen künstlerischen Schaffen orientierte strukturelle Stärkung und Förderung der Freien Darstellenden Künste. Zu den wichtigen Eckpfeilern gehört dabei die Schaffung von Freiräumen für die künstlerische Forschung sowie die Stärkung des kontinuierlichen künstlerischen Produzierens über Einzelprojekte hinaus, dazu gehören aber auch starke freie Institutionen als Ort der Produktivität und Kooperation sowie vernetzte Plattformen, die eine bundesweite Sichtbarkeit ermöglichen. Eine solche Struktur und Förderlandschaft, in der sich die Freien Darstellenden Künste der Bundesrepublik gesichert weiterentwickeln können, kann jedoch nur länder- und kommunenübergreifend konzipiert und entwickelt werden. Senatsdirektor Hans Heinrich Bethge, Leiter des Amtes Kultur der Behörde für Kultur und Medien, Hamburg, betonte aus der Sicht der Kommunen und Länder:

»Es wird immer wieder deutlich, dass es bereits viele durchdachte Förderinstrumente gibt und insoweit kein Erkenntnisproblem vorliegt. Wir wissen, dass die vorhandenen Förderungen für die weiterentwickelte Freie Szene oft nicht mehr ausreichend sind und wir wissen auch, welche besser wären. Doch wenn man das ändern möchte, stellt sich sehr schnell die Frage: Wie wollen wir die neuen und zusätzlichen Förderformate finanzieren? Dies lässt sich nur realisieren, wenn am Ende mehr Geld in das System kommt.«

Auch dem Bund kommt an dieser Stelle eine besondere Funktion zu, indem er die fluide Arbeitspraxis der Akteur*innen anerkennt und länderübergreifende Initiativen stärkt.

Freie und institutionelle Strukturen in den Darstellenden Künsten

Mit dem BUNDESFORUM verband sich der Wunsch, die Freien Darstellenden Künste als zweite Säule der deutschsprachigen Tanz- und Theaterlandschaft neben den Stadt- und Staatstheatern zu stärken. Zugleich sollte ein Austausch darüber ermöglicht werden, wie eine Koordination der Förderstrukturen auf Bundes-, Landes- und kommunaler Ebene sowie ein solidarischer Dialog mit den Stadt-, Staats- und Landestheatern gestaltet werden könnte. Seit Jahren ist das Arbeitsfeld durchlässiger geworden und Akteur*innen, ob Schauspieler*innen, Regisseur*innen oder Kollektive, arbeiten häufig in beiden Produktionssystemen. Längst ist selbstverständlich, dass beide Seiten auf ihre eigene Weise an der Fortentwicklung der Darstellenden Künste arbeiten und dass das Zusammenwirken von institutionellen sowie freien Strukturen durchaus als gemeinsame Stärke gesehen werden

kann. So betonte die freie Kuratorin und Dramaturgin Sigrild Gareis in ihrem Abschlussfazit wie ausgeprägt sie die Praxis der Solidarität zwischen den Beteiligten des BUNDESFORUM wahrgenommen habe. »Dass ist schon mal was, was eine Szene in der Struktur, in der Auffassung, in der Attitüde – Gott sei Dank – trotz neoliberalen Zeiten immer noch ausmacht.«

Dynamische Künstler*innen-Förderung

Die gegenwärtige Vielfalt der deutschen Tanz- und Theaterlandschaft sowie die zunehmende Diversität der Mittel, der Formate und Akteur*innen in den Darstellenden Künsten verlangt nicht nach einer grundsätzlich neuen Förder- und Produktionspraxis. Vielmehr geht es sowohl kulturpolitisch als auch gesamtgesellschaftlich betrachtet darum, die bestehenden Strukturen abzugleichen und durch vielschichtige Formen der Zusammenarbeit zu optimieren und damit auch als Pfeiler der bundesdeutschen Theaterlandschaft zu stärken. Hierzu gehört auch das kontinuierliche Gespräch zwischen Akteur*innen, Förderern und Institutionen, um wechselseitige Impulse und einen konstanten Austausch in Gang zu bringen.

Es konnte in der Debatte um die strukturelle Stärkung der Freien Darstellenden Künste oder in der reflektierenden Rückschau dieser Auseinandersetzung weder darum gehen, den ökonomischen Zusammenhang samt prekärer Arbeitsbedingungen sowie den Effizienzdruck im künstlerischen Handeln zu leugnen, noch ihm eine abhängige staatliche Alimentierung der Künstler*innenschaft entgegen zu stellen. Vielmehr ging/geht es darum, die bestehenden Strukturen in die Dynamik der Gegenwart zu überführen und die Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen, Netzwerk- und Förderinstitutionen als bewusst gelebte Praxis der Kooperation zu verstehen. Das Ziel einer solchen Kollaboration wäre es, das bestehende System in eine reflektierte Struktur zu überführen, die mit Diffusion, Differenzen und Dynamiken umzugehen weiß und den gemeinsamen Schwerpunkt auf die Verbesserung der Rahmenbedingungen für die Tätigkeit von Kunstschaffenden legt.

In ihrem deutlichen Plädoyer für mehr Förderverantwortung im Sinne einer Stärkung der Künstler*innen, betonte Matzke ebenfalls wie stark die Bildung von Arbeitsstrukturen und Systemen von Kollektivität inhärenter Bestandteil des künstlerischen Schaffens in den Freien Darstellenden Künsten sei. Hier müsse das Fördersystem sich anpassen und auf die Fähigkeiten der Künstler*innenschaft bauen und vertrauen. »Wenn She She Pop sich beispielsweise vor über 25 Jahren als Kollektiv gegründet hat, dann war das eine Geste der Selbstermächtigung. Wir haben wenig Geld. Wir haben eigentlich immer zu wenig Geld. Aber es war eine Geste der Selbstermächtigung, dass wir uns unsere eigene Struktur entwickelt haben, insofern, als dass wir in 25 Jahren, mit Fragen der Elternzeit konfrontiert waren, mit Fragen von Mutterschutz konfrontiert waren, mit Bandscheibenvorfällen, mit alledem was ein normales Arbeitsleben ausmacht.« Hier könnte und sollte das bestehende Fördersystem in seinen Kriterien und Überarbeitungsmöglichkeiten deutlicher auf die in den Künstler*innengruppen ausgearbeiteten und formulierten Bedürfnislagen/Forderungen reagieren.

Ein kurzer Blick zurück:

Waren es in den 1980er Jahren in der Regel Projekte, die gefördert wurden, so entwickelte sich bis heute ein Netzwerk aus Projekten, Produktionen und Koproduktionen bis hin zur langjährigen Konzeptförderung von Künstler*innen der Freien Darstellenden Künste. Doch unterscheiden sich die Gegebenheiten in den einzelnen Kommunen und Ländern sehr. Die Stärkung der Künstler*innenschaft über das einzelne Projekt hinaus wird bislang zu wenig bedacht. Institutionen und Werke können gefördert werden, weniger Künstler*innenbiographien und Langzeitkonzeptionen. Parallel bilden sich – meist basierend auf Kommunal- und Landesförderung – Institutionen wie Produktions- und Theaterhäuser oder Festivals und andere Plattformen heraus, die aus Projektmitteln und institutioneller Förderung betrieben werden. Diese institutionelle Struktur ermöglicht die Stärkung der Akteur*innen durch Administrations- und Produktionsstrukturen sowie durch impulsgebende und Koproduktionen stiftende Zusammenarbeiten. In den letzten Jahren erkannten Förderer darüber hinaus an, dass auch der produktionsunabhängige Prozess, in Form von Laboren, Forschung, konstantem Recherchieren u.a., zum künstlerischen Schaffen dazu gehört.

Es zeichnet sich also die Notwendigkeit einer dynamischen Künstler*innen-Förderung ab, die flexible, interdisziplinäre, sozialverträgliche, realitätsnahe Bedingungen für die Freien Darstellenden Künste schafft und stärkt. Eine Förderung, die auf eine durchgängige Erwerbsbiographie zielt, kann jedoch nur durch einen intensiven, dialogischen Prozess zwischen Praxis, Förderinstitutionen und (Kultur-)Politik entwickelt werden. So beschreibt Dr. Thomas Oberender in seiner anlässlich des BUNDESFORUMS 2017 gehaltenen Rede die wachsende Vielfältigkeit in Form und Inhalt innerhalb der

Darstellenden Künste und fordert nicht nur eine Anpassung des Fördersystems an diese Entwicklung, sondern eine erweiterte Betrachtung der Sparten- und Produktionsgrenzen als solche. »Ein Repertoire ist heute das Angebot an Geschichten, Themen und ästhetische Formen, die uns auf einer Bühne angeboten werden. Es besteht nicht mehr hauptsächlich aus den Neuinterpretationen von Klassikern und Uraufführungen, sondern umfasst viele andere Formen von Theater, die oft hybride sind und unter dem Einfluss von anderen Kunstformen entstehen: Tanz, digitaler Kunst, immersiven Formaten oder Zirkus. Dieser Substanzwechsel prägt die Freie Szene genauso wie inzwischen auch das Stadttheater.«

Die Landschaft der Freien Darstellenden Künste in Deutschland begreift dabei ihre kommunale, regionale und bundesweite Förderstruktur in aller Heterogenität als Teil eines partnerschaftlichen Verbundes in der Gestaltung einer gegenwärtigen und zukünftigen Theaterszene. In Zukunft gilt es, Unterschiede in den Bundesländern auf kommunaler und regionaler Ebene hinsichtlich ihrer Struktur- und Förderfragen zu bündeln, Heterogenitäten abzustimmen und sie mit den Bundesförderinstitutionen zu thematisieren, um ihnen anschließend entsprechend begegnen zu können. Denn längst agieren die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste über die »Grenzen« der Bundesländer hinaus und spartenübergreifend in verschiedenste Gestaltungsbereiche der Gesellschaft hinein.

Die Freie Szene lebt von Kooperationen

In der jüngsten Vergangenheit haben sich einige bundesweit agierende Initiativen, Bündnisse und Netzwerke gebildet. Eines ist das »Bündnis internationaler Produktionshäuser«, das aus sieben international arbeitenden Produktionshäusern (Forum Freies Theater Düsseldorf, HAU Hebbel am Ufer Berlin, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden, Kampnagel Internationale Kulturfabrik Hamburg, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main, PACT Zollverein Essen, tanzhaus nrw Düsseldorf) besteht. Es gelang den Intendant*innen aus ihrer bisherigen Koproduktionserfahrung und Zusammenarbeit ein gemeinsames, impulsgebendes und produzierendes Netzwerk zu bilden und für dieses erfolgreiche Projekt eine Bundesförderung zu generieren, durch welche zusätzliche Angebote für die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste wie beispielsweise die Producers Academy entwickelt werden konnten. Dieses Bündnis macht Mut für weitere Bundesnetzwerke.

Weitere wichtige Initiativen und Bündnisse sind das bundesweit vernetzte Residenzprogramm flausen+, durch das Residenzen an bislang 21 Theaterorten in ganz Deutschland durchgeführt wurden, die Festivalgemeinschaft der regionalen Festivals (bestehend aus RODEO München, FAVORITEN NRW, PAF Performing Arts Festival Berlin, Hauptsache Frei Hamburg, 6 Tage frei BaWü), das Theaterfestival IMPULSE sowie die Nachwuchs- und Produktionsplattform FREI-

SCHWIMMER (Sophiensaele Berlin, FFT Düsseldorf, Theaterhaus Gessnerallee Zürich, brut Wien, Schwankhalle Bremen, Theater Rampe Stuttgart), das als bundesweites Partnerschaftsprojekt angelegte Archiv des Freien Theaters – PERFORMING THE ARCHIVE sowie das Netzwerk Freier Theater (Junges Theater Göttingen, Lichthof Theater Hamburg, Pathos München, Theater Rampe Stuttgart, Freies Werkstatt Theater Köln, Schwankhalle Bremen und Theaterdiscounter Berlin). Detaillierte Informationen zu den einzelnen Netzwerken siehe ab Seite 50 in dieser Publikation.

Ebenfalls spielen viele bundesweite Netzwerke, Plattformen und Initiativen wie etwa das FIDENA/Figurentheaterfestival Bochum oder die Diskurs und Praxis verbindende Tanzplattform Deutschland eine wichtige Rolle in der Stärkung der bundesweiten Szene der Freien Darstellenden Künste. Aus dieser Perspektive heraus und dabei Bezug nehmend auf den vor zehn Jahren veröffentlichten Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« des Deutschen Bundestages argumentierte Wolfgang Schneider für eine stärkere Berücksichtigung in der Förderung freier Gruppen, Initiativen und Projekte anstelle von Bauwerken und bloßen Institutionen. Es gelte Theater verstärkt als Ausdruck und

Form, denn als Ort zu begreifen und dementsprechend zu fördern. »Und nach wie vor ist Theaterförderung auf den kommunalen und landespolitischen Ebenen von ihrer Finanzierbarkeit abhängig. Gefördert wird, was schon immer gefördert wurde, von Haushalt zu Haushalt; immer noch werden Kennzahlen und Platzausnutzung gefordert. Investiert wird in Immobilien, allzu oft auch ohne darüber nachzudenken, wie ein Theater in den nächsten Jahrzehnten aussehen, wie es sich entwickeln könnte und was es perspektivisch an Personal und Räumen braucht.«

Die genannten Zusammenschlüsse sind eine Auswahl von länderübergreifend agierenden Gruppen von Akteur*innen. Sie alle und viele weitere bilden wichtige Eckpunkte in der Theater- und Tanzlandschaft und wurden daher explizit in die Programmierung des BUNDESFORUMS mit eingebunden. Doch diese überregionalen Netzwerke stoßen aufgrund der bestehenden (föderalen) Förderlogik an ihre Grenzen. Aufbauend auf das von Dr. Winands formulierte Selbstverständnis der BKM ließe sich hier ein Auftrag bezüglich einer Bundesförderverantwortung ableiten: »Der Bund (kommt) ins Spiel, wenn es um kulturelle Institutionen und Projekte von nationaler Bedeutung geht, um die ‚großen nationalen Tanker‘ zum Beispiel (...). Dies schließt auch die Förderung bundesweiter Organisationen und Netzwerke ein.«



Podiumsdiskussion zum Auftakt des BUNDESFORUMS

3. VERTIEFUNG IN ARBEITSGRUPPEN ZUR FÖRDERUNG EINER VIELFÄLTIGEN THEATERLANDSCHAFT

Im Anschluss an diese erste Bestandsaufnahme und die Darlegung der Spezifika der Freien Darstellenden Künste, ging es im zweiten Programmteil des BUNDESFORUMS 2017 um den Erfahrungsaustausch zwischen den Expert*innen der verschiedenen Felder. Künstler*innen, Vertreter*innen der Förderinstitutionen und Netzwerke nahmen erst untereinander und anschließend miteinander die Rahmenbedingungen des Kunstfeldes sowie das Fördersystem genauer unter die Lupe und beleuchteten mögliche Handlungsoptionen.

Diesen Arbeitsrunden lag das Verständnis zugrunde, dass Fundamente der freien künstlerischen Arbeit neben Freiräumen für die künstlerische Forschung und dem kontinuierlichen künstlerischen Produzieren über Einzelprojekte hinaus auch freie Institutionen als Ort der Produktivität und Kooperation sowie vernetzte Plattformen sind, die eine bundesweite Sichtbarkeit, kontinuierlichere Arbeitsstrukturen und einen überregionalen Austausch ermöglichen. Diese verschiedenen Eckpfeiler wurden im Rahmen des BUNDESFORUMS hinsichtlich ihrer Flexibilität, Vernetzungsfähigkeit und Praxisnähe in zwei 90minütigen Arbeitsrunden diskutiert und eröffneten

viele konkrete Handlungsfelder und Möglichkeitsräume, die im weiteren Verlauf dargestellt werden sollen.

In dieser ersten Arbeitsrunde unter dem Titel »Dynamiken im eigenen Feld – Erfahrungsaustausch« verhandelten die einzelnen Teilnehmer*innen in den Gesprächsrunden »Künstler*innenschaft«, »Netzwerk« und »Förderinstitutionen« die Herausforderungen und Potentiale im jeweils eigenen Bereich.

Die anschließende Arbeitsrunde »Dynamische Förderung – Handlungsfelder« brachte Vertreter*innen aller drei Bereiche miteinander ins Gespräch und widmete sich dem Weg von der Idee eines ersten Projektes bis hin zur etablierten professionellen Künstler*innenschaft. Sie bewegte sich dabei entlang der Produktionsstufen Labor, Projekt, Kooperation, Institution und Plattform und thematisierte die Möglichkeiten einer durchgehenden Künstler*innenbiographie. Sie zeigte ebenfalls auf, wie Bündnisse und flexible Strukturen im Rahmen einer praxisnahen Förderlandschaft entwickelt werden können.

3.1. ARBEITSRUNDE I »DYNAMIKEN IM EIGENEN FELDE – ERFAHRUNGS-AUSTAUSCH«

In der Arbeitsrunde **KÜNSTLER*INNENSCHAFT**, an der sich rund 50 Akteur*innen beteiligten, zeigte sich deutlich, dass die aktuelle Struktur der Förderungen die Möglichkeiten für artistic empowerment deutlich beeinflusst. Kuratorischen und förderlogischen Handlungsanweisungen formen und beeinflussen den künstlerischen Prozess. Die Arbeitsrunde verständigte sich auf die Forderungen nach einer Befreiung von inhaltlichen Auflagen und nach einer Autonomie im eigenen Schaffen als zu stärkendes und bewahrendes Gut – als Forderungen über Generationen und Regionen.

Mit Gruppen wie **Showcase Beat Le Mot, andcompany&co., Gintersdorfer/Klaßen, Nico and the Navigators oder matthaei & konsorten** diskutierten die Akteur*innen offenkundig aus einer rund zwanzigjährigen Arbeitserfahrung heraus, wohingegen die zweite Hälfte der Akteur*innen wie **Monster Truck, Pulk Fiktion, cobratheater.cobra, kainkollektiv, Herboldt/Mohren, Eva Meyer-Keller, copy & waste oder Markus & Markus** aus ihrer Position an der Schwelle zur Etablierung und Zukunftsplanung nach 5-15jähriger Praxis heraus argumentierten. Es braucht offenkundig Zeit und Geduld sich im bundesweiten Feld zu platzieren.

Die Anwesenden hatten Alters- und Generationen bedingte Rahmenbedingungen für ihre Arbeit vorzuweisen (wie die KSK oder die Bayerische Versorgungskammer als deutliches Alleinstellungsmerkmal innerhalb der europäischen Förderlandschaft), die die Förderlandschaft gezielter aufgreifen könnte. Vor allem hinsichtlich der Absicherungen kontinuier-

licher künstlerischer Arbeit wünscht man sich mehr nachhaltige Fördersysteme, die dem Auftrag der KSK u.ä. Folge leisten.

Ebenfalls auffällig war, dass die auf dem BUNDESFORUM vertretene Künstler*innenschaft die demografische Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland nur unzureichend widerspiegelt. Künstler*innen, Produzent*innen, Netzwerk-Aktivist*innen und auch Vertreter*innen der Förderinstitutionen kamen nur selten aus Migrations- und Zuwanderermilieus. Auch der Aspekt, welche Strukturänderungen und -anreize zu einer diverseren Teilhabe an künstlerischen Prozessen und an den Vermittlungs- und Organisationsprozessen vorzunehmen seien, wurde auf dem BUNDESFORUM allenfalls kursorisch behandelt. Hier liegt eine zukünftige Handlungsperspektive.

In der Arbeitsrunde **NETZWERKE** stellten ebenfalls um die 50 Vertreter*innen verschiedenster Bündnisse und Zusammenschlüsse die Ziele und Herausforderungen ihres jeweiligen Netzwerkes vor. Es war das erste Mal, dass ein Austausch auf dieser Ebene stattfand und es wurde einmal mehr deutlich, mit welcher Innovationskraft die Freien Darstellenden Künste aus sich heraus auf Herausforderungen und bestehende Problematiken reagieren.

Neben dem Festival **Augenblick mal!** (Prof. Dr. Gerd Taube), waren das **Bündnis internationaler Produktionshäuser** (Annemie Vanackere), **FIDENA** (Prof. Marcus Joss), **flausen+** (Winfried Wrede, Andreas Lübbers), **FREISCHWIMMER** (Franziska Werner), **IMPULSE THEATER FESTIVAL** (Haiko

Pfost), **PAF** (Julian Kamphausen), **NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste** (Harald Redmer), **Netzwerk Freier Theater** (Matthias Schulze-Kraft), **Regionale Festivals der Freien Darstellenden Künste e.V.** (Sarah Israel) sowie der **Dachverband Tanz** (Michael Freundt) vertreten.

Elementares Ziel aller Netzwerke ist die Stärkung der Künstler*innenschaft. Das äußerte sich etwa im Bestreben, die regionale, überregionale und internationale Sichtbarkeit von Künstler*innen und Produktionen zu erhöhen. Herausforderung sei eine fehlende Gastspielförderung in Kommunen und Ländern. Durch die Skalierung und Stärkung durch gewachsene Strukturen könnten Freiräume für Akteur*innen eröffnet und Transformationsprozesse gestaltbar werden, so einzelne Teilnehmer*innen.

Außerdem mahnten Vertreter*innen der Netzwerke an, dass in Bezug auf das gegenwärtige Fördersystem die Gefahr bestünde, dass ausschließlich starke und ausdifferenzierte Szenen und Strukturen auf Bundesebene gefördert würden und somit strukturschwächere Regionen vor zusätzlichen Grenzen stünden. Einzelne Netzwerke versuchten dieser Gefahr dadurch zu begegnen, indem sie in die Fläche wirkten und horizontale mit vertikalen Strukturen verbänden. Die Arbeitsrunde machte außerdem deutlich, dass ein kontinuierlicher Austausch zwischen den Akteur*innen selbst, zwischen ihnen und den Institutionen und innerhalb der Netzwerke als selbstreflektierendes Moment unbedingt gewollt ist und auch gestaltet wird. Auf die Impuls-Beiträge von Mieke Matzke und Thomas Oberender verweisend, lässt sich hier erneut konstatieren, dass ein ermächtigendes Fördersystem mehr auf die vorhandene Expertise und die Kraft der selbstkritischen Auseinandersetzung aufbauen sollte und auf diesem Weg Planungssicherheit und Kontinuität ermöglichen könnte. Die meisten in der Runde anwesenden Zusammenschlüsse sind mit der Tatsache konfrontiert, dass ihre Anliegen die Möglichkeiten ihrer Kommune und ihres Landes sprengen, Bundesförderung jedoch ebenso unerreichbar scheint. Hier gilt es in weiteren Gesprächen Handlungsspielräume zu erörtern und neue Wege zu finden.

Rund 50 Verantwortliche aus Stiftungen, Kommunen, Ländern und Bundeseinrichtungen kamen in der Gruppe **FÖRDERER** zum ersten Male für einen Austausch auf Bundesebene zusammen. Die Vertreter*innen von Bundeseinrichtungen wie dem Goethe-Institut, dem Internationalen Theaterinstitut (ITI), der Kulturstiftung des Bundes (KSB) oder auch dem Nationalen Performance Netz (NPN) konstatierten, dass im Feld des internationalen Austauschs die bundesdeutsche Theater- und Tanzlandschaft sehr deutlich von den Freien Darstellenden Künsten gestaltet würde.

Unter der Gesprächsleitung von Holger Bergmann (Fonds Darstellende Künste) kamen die unterschiedlichen Förderinstitutionen miteinander ins Gespräch: **Behörde für Kultur und Medien Hamburg** (Hans Heinrich Bethge, Hannah Kayenburg), **BKM** (Norbert Niclauss), **Deutscher Städtetag** (Christina Stausberg), **Goethe-Institut** (Julia Hanske), **ITI – Deutschland** (Thomas Engel), **KSB** (Kirsten Haß), **Kulturreferat München** (Marc Gegenfurtner), **Kunststiftung NRW** (Dr. Ursula Sinnreich), **Ministerium Niedersachsen** (Detlef Lehbruck), **Nationales Performance Netz** (Walter Heun), **NRW KULTURsekretariat** (Dr. Christian Esch), **Senatsverwaltung für Kultur und Europa Berlin** (Christiane Zieseke), **Stiftung Niedersachsen** (Daniela Koß).

In erster Linie seien es die Freien Theaterkünstler*innen, die das Bild der deutschen Theaterlandschaft im Ausland prägen würden. Projekte wie das Festival »Theater der Welt« würden mittlerweile, wie jüngst in Hamburg, nahezu selbstverständlich von freien wie auch festen Strukturen gemeinsam getragen. Die grundlegende finanzielle Verantwortung für diesen erfolgreichen Kulturexport aus Deutschland liege bei den Kommunen und teilweise bei den Ländern allein, stellten die Vertreter*innen aus den Kommunen fest. Es wäre an der Zeit, formulierten einige Ländervertreter wie Detlef Lehbruck aus Niedersachsen und Hannah Kayenburg aus Hamburg diesen Wechsel in der Kulturlandschaft Deutschlands zu sehen und sich der hieraus resultierenden Aufgabenstellung gemeinsam zu stellen. Thomas Früh, Abteilungsleiter des Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, machte auf die besondere Bedeutung der östlichen Bundesländer aufmerksam und zeigte auf, wie stark sich insbesondere Sachsen in den letzten Jahren im freien Theaterbereich engagiert hat. Christiane Zieseke aus der Senatsverwaltung Berlin appellierte an eine Harmonisierung der Fristen und Richtlinien. Die Stiftungen wie die Kunststiftung NRW sahen die Rolle der Förderinstitutionen noch stärker im Feld der Vermittlung zwischen Kunst und (kultur-) politischen Akteur*innen. Daniela Koß von der Stiftung Niedersachsen zeigte beispielhaft auf, wie sich mittlerweile künstlerische Allianzen über Bundesländer hinweg bildeten und inwieweit diese durch einzelne Länder oder länderübergreifende Initiativen getragen werden könnten.

Sie formulierte jedoch auch, dass sie bei immer weiter wachsenden Netzwerken an ihre Fördergrenzen käme und sah den Bund mit in der Verantwortung. Eine Weiterführung des Austausches wurde auf zwei Ebenen gewünscht: einmal in der praktischen Angleichung von Fördergegebenheiten bzw. der Abstimmung zwischen den Förderebenen und darüber hinaus im Feld der länderübergreifenden Initiativen und Netzwerke, die den Dialog mit Vertreter*innen des Bundes konkret der BKM, intensivieren könnten.

3.2. ARBEITSRUNDE II »DYNAMISCHE FÖRDERUNG – HANDLUNGSFELDER«

LABOR: VOM FREIRAUM ZUR KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

Moderation: Sandra Klöss

Auftaktgespräch: Daniela Koß (Stiftung Niedersachsen), Detlef Lehbruck (Ministerium Niedersachsen), Holger Bergmann (Fonds Darstellende Künste), Mareike Urfels (flausen+), Dr. Ursula Sinnreich (Kunststiftung NRW), Thomas Frank (Residenz Schauspiel Leipzig), Veit Sprenger (Showcase Beat le Mot)

Ausgangs- und Diskussionsgrundlage:

Um sich als Künstler*in neue Inhalte zu erschließen und/oder eine neue Formsprache zu generieren, braucht es Freiräume und künstlerische Forschung ohne den Druck, ein konkretes Projekt zu entwickeln oder am Ende eines künstlerischen Prozesses mit einer allgemeingültigen Lösung bzw. einem Ergebnis aufzuwarten. Kreativität braucht das Vertrauen in die Künstler*innenschaft, durch den ihr ermöglichten Freiraum einen künstlerischen Impuls in die Welt werfen zu können. In Residenzprogrammen, Stipendien oder durch Initialförderungen kann diese Freiheit für die Künstler*innen verankert werden. Eine nicht-produktionsbezogene und ergebnisoffene Förderung mit unkomplizierten Abrechnungsverfahren setzt ein hohes Maß an künstlerischer Schaffenskraft frei, die als konstante Ventilation der Kulturlandschaft von großer Bedeutung ist.

Als bundesweit praktizierte Förderungen im Sinne dieser Labor-Freiräume haben sich in der jüngsten Vergangenheit die Initialförderung des Fonds Darstellenden Künste sowie das Residenzprogramm flausen+ etabliert. Sie fördern künstlerische Wagnisse, innovative Ideen und Querdenker*innen. Nur so kann sich ein zukunftsweisendes Theater kontinuierlich weiterentwickeln. Am Beispiel von flausen+ kommt in der Förderung der Künstler*innenschaft auch noch eine (förderale) Stärkung von Produktionshäusern jenseits der Ballungsräume hinzu.

Zentrale Frage:

Was sind und wären weitere Möglichkeiten, dieses Feld des produktionsunabhängigen Forschens, Ausprobierens, Nachdenkens bundesweit zu befördern?

Konklusion:

Es gilt eine nachhaltige Stärkung von Förderansätzen, die Recherche, künstlerische Forschungsprojekte und Laborvorhaben im Bereich der Freien Darstellenden Künste zu ermöglichen und zugleich die produktionsunabhängigen und ergebnisoffenen Prozesse als stabile Bestandteile der Förderlandschaft zu betrachten und darin zu unterstützen.

PRODUKTION: VOM PROJEKT ZUM KONTINUIERLICHEN KÜNSTLERISCHEN SCHAFFEN

Moderation: Dr. Henning Fülle

Auftaktgespräch: Dr. Pirkko Husemann (Netzwerk Freier Theater), Fabian Lettow (kainkollektiv), Oliver Proske (Nico and the Navigators), Sahar Rahimi/Manuel Gerst (Monster Truck)

Ausgangs- und Diskussionsgrundlage:

Kern der künstlerischen Arbeit bleibt die Produktion, die aber unterschiedliche Formen und Voraussetzungen hat. Die Beschäftigung mit den entsprechenden Inhalten sowie der ästhetischen Form steht dabei im Mittelpunkt. Eine Produktion steht allerdings im Rahmen des künstlerischen Schaffens wie auch innerhalb der künstlerischen Arbeitsbiografie nicht allein. Eine einzelne Produktion geht mit Vor- und Nachbereitungszeiten einher, kann im Zusammenhang mit anderen Produktionen davor und danach stehen und bedarf jeweils spezifischer regionaler und überregionaler Distributionsstrategien. Daher sind produktionsübergreifende und längerfristige Förderperspektiven und -instrumente neben der Einzelprojektförderung von enormer Wichtigkeit. Die unterschiedlichen regionalen Modelle wie Konzept-, Exzellenz- und Spitzenförderung gilt es dabei besser in Einklang zu bringen und fortzuentwickeln. Gleichzeitig gehen damit auch Fragen nach geeigneten Probeorten, einer entsprechenden Gastspiel- bzw. Wiederaufnahmeförderung sowie einer längerfristigen konzeptionellen Entwicklung von Künstler*innen einher. Auch müssen die regionalen Besonderheiten in den Blick genommen werden. Produktionen im ländlichen Raum benötigen andere Strategien und Fördermöglichkeiten als beispielsweise solche aus den Metropolen.

Zentrale Frage:

Wie kann projektorientiertes Produzieren zu längerfristigem künstlerischem Wirken führen und mehr Langfristigkeit aus den Künstler*innen heraus etabliert werden?

Konklusion:

Es gilt den Unterschied zu überwinden, dass das freie Theater »gefördert«, während die Stadt- und Staatstheater von der öffentlichen Hand (kommunal oder staatlich) »finanziert« werden. »Finanzierung« bedeutet institutionelle Budgetierung, »Förderung« lediglich temporäre und punktuelle Unterstützung. Zugleich sollte bereits bei der beginnenden Orientierung auf kontinuierliche Förderung der Gefahr begegnet werden, dass Förderprogrammatiken und Erwartungen von Förderern wie Veranstalter*innen zum Leitmotiv der künstlerischen Praxis werden und sie auf diesem Wege einschränken.

KOOPERATION: VON DER KOPRODUKTION ZUR LÄNDER- ÜBERGREIFENDEN KOLLABORATION

Moderation: Julian Kamphausen

Auftaktgespräch: Dr. Bettina Sluzalek (Radialsystem), Harald Redmer (NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste), Julia Hanske (Goethe-Institut), Marc Gegenfurtner (Kulturreferat München), Sarah Israel (Regionale Festivals der Freien Darstellenden Künste), Walter Heun (Nationales Performance Netzwerk)

Ausgangs- und Diskussionsgrundlage:

Neben dem laborhaften Arbeiten und der freien Produktion bildet die Kooperation ein wesentliches Merkmal des freien Produzierens, damit die Aufführung bundesweit sichtbar wird. Die Motivation zur Zusammenarbeit ist hoch und immer wieder bilden Künstler*innen Netzwerke mit Produktions- und Gastspielorten und schaffen so ein Theater, das lokal entsteht, aber dann länderübergreifend bundesweit oder auch international sichtbar wird. Viele der bereits erwähnten Institutionen und Netzwerke sind wichtige Akteur*innen einer solchen Kooperation. Diese Ansätze und Strukturen müssen auch hier in der gemeinsamen Bewegung weiterentwickelt werden. Bisher kann sich die Künstler*innenschaft hauptsächlich über eine wachsende Zahl von Festivals zeigen und austauschen, nicht jedoch über konstante Partnerschaften mit bundesweiten Gastspielhäusern, welche die Entwicklung der Künstler*innen nachhaltig begleiten und fördern. Viele Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste sehen die Herausforderung und Notwendigkeit, über konkrete Koproduktionen und damit verbundene Gastspiele länderübergreifend zu arbeiten. Dabei stellen aber sich gegenseitig ausschließende Antragsfristen oder Förderrichtlinien, die etwa Gastspiele ausschließen oder nur im jeweiligen Bundesland greifen, nach wie vor Stolpersteine dar.

Zentrale Frage:

Wie gelingt eine Harmonisierung der Antragsfristen und -formalitäten zwischen Kommunen, Ländern und Bundesförderern und wie lassen sich bundesweite Interessen (vertretungen) stärken und bündeln?

Konklusion:

Allem voran gilt es in diesen Überlegungen die Zweckfreiheit der Kunst voranzustellen und in Netzwerke, kleine und mittelgroße Häuser, Transformationsprozesse und regionale Festivals zu investieren, die den Austausch zum gestaltenden Prinzip erklären. Vorgeschlagen wurde weiterhin, Netzwerke als Qualitätssiegel zu etablieren, aber auch, die Ballungsräume zu verlassen sowie im Zuge der vielfältigen Kollaborationen die Stärkung der Künstler*innen zu beachten.

FREIE INSTITUTION: VON DER KÜNSTLERISCHEN PRODUKTION ZUM BUNDES- WEIT AGIERENDEN/ INTERNATIONALEN NETZWERK

Moderation: Tom Mustroph

Auftaktgespräch: Andreas Lübbers (flausen+), Anne Schneider (BFDK), Christiane Zieseke (Senat Berlin), Kira Kirsch (FREISCHWIMMER), Kirsten Haß (KSB), Matthias Pees (Bündnis internationaler Produktionshäuser), Matthias Schulze-Kraft (Netzwerk Freier Theater), Martin Eifler und Norbert Niclauss (BKM).

Ausgangs- und Diskussionsgrundlage:

Das internationale Interesse und die Bereitschaft zur Vernetzung der Produktionshäuser in Deutschland werden u.a. deutlich durch die Initiative »Bündnis internationaler Produktionshäuser«. Sieben Produktionshäuser haben hier aus ihrer künstlerischen Praxis der Zusammenarbeit ein erfolgreiches Netzwerk begründet. Künstler*innen und Produktionshaus verbünden sich zu einer künstlerischen Gemeinschaft und gestalten damit die Tanz- und Theaterlandschaft. Hier findet sowohl eine lokale Verankerung als auch der Austausch auf Bundes- und Länderebene statt. Dabei nutzen die Häuser ihre Strukturen einerseits zur Schaffung von künstlerischen Freiräumen und zugleich entwickeln, halten und bauen sie Netzwerke zu anderen Häusern aus. Diese Vernetzungsidee etabliert eine bundesweite Akteur*innenschaft und schafft eine Anbindung an die internationale Kunstszene.

Sowohl auf überregionaler Ebene in Form des Netzwerkes Freier Theater oder von flausen+ sowie im Austausch innerhalb des deutschsprachigen Raums mit Österreich und der Schweiz wie bei der internationalen Nachwuchs-Produktionsplattform FREISCHWIMMER gilt es in allen Fällen ein Abwägen und Aufrechterhalten der gegenseitigen Dialogfähigkeit nach Innen und Außen zu schaffen. Strukturen festigen sich auch hier nur in der gemeinsamen Bewegung.

Auf internationalem Terrain greifen die Internationale Gastspielförderung des NPN sowie die Austauschprogramme vom Goethe-Institut, in denen es darum geht, das Lokale über globale Fragestellungen und Perspektiven versteh- und sichtbar zu machen.

All diese Bündnisse, Netzwerke und Förderstrukturen tragen zu einer starken Internationalisierung der Freien Darstellenden Künste bei und stärken die künstlerischen Austauschmöglichkeiten wegweisend.

Zentrale Frage:

Wie schafft man in der stark projektorientierten Förderung mehr Anreiz für eine institutionelle Absicherung mit Entwicklungspotential?

Konklusion:

Eine zukunftsorientierte Absicherung freier künstlerischer Praxis erschien im Austausch mit den Förderinstitutionen des Bundes erstens im Zuge der Eroberung neuer Felder realistisch wie etwa durch Kollaborationen zwischen Künstler*innen und Naturwissenschaftler*innen. Zweitens ist die verstärkte Investition in schon bestehende bundesweit agierende Netzwerke wie NPN und Fonds Darstellende Künste notwendig. Drittens sollten neu entstandene Zusammenschlüsse wie die in der Arbeitsrunde vertretenen komplementär durch den Bund gefördert werden. Viertens sind die Fach- und Interessensvertretungen wie der Dachverband Tanz Deutschland zu stärken und fünftens ist der Bundesverband Freie Darstellende Künste in seiner Struktur zu kräftigen, so dass er Weiterbildungsmaßnahmen für Künstler*innen, Techniker*innen und Kulturmanager*innen modellhaft initiieren kann und auch zusätzliche Kapazitäten erhält, Entscheidungsträger*innen der kommunalen Behörden, vor allem aber die jeweiligen Abgeordneten (Kultur- wie Haushaltsausschüsse) für die Freie Darstellende Kunst zu sensibilisieren. Das könnte zu stärkerer und nachhaltigerer Förderung auf dieser Ebene führen. Als eine ebenfalls interessante, aber nicht über die Bundesebene förderfähige Maßnahme, stellte sich die Vernetzung der kommunalen Kulturverwaltungen von Großstädten heraus, damit diese Akteur*innen in Zukunft proaktiv auf die Bedürfnisse überregional agierender Künstler*innen eingehen können.

PLATTFORM: VON DER REGIONALEN PRÄSENTATION ZUM BUNDESWEITEN AUSTAUSCH

Moderation: Sabine Gehm

Auftaktgespräch: Dr. Sebastian Brünger (KSB), Eva Meyer-Keller, Florian Ackermann (FREISCHWIMMER), Martina Grohmann (Regionale Festivals der Freien Darstellenden Künste), Michael Freundt (Dachverband Tanz und Archiv der Freien Theater), Prof. Dr. Gerd Taube (Augenblick mal!)

Ausgangs- und Diskussionsgrundlage:

Ohne Anbindung an einen gemeinsamen reflektierenden Diskurs oder die Rückbindung an die Gesellschaft kann keine Kunst für die Gesellschaft von Relevanz bleiben. Festivals sind nicht nur für die Zuschauer*innen eine interessante Möglichkeit, einen Überblick über, sowie ein Bewusstsein für das breite und vielfältige Spektrum der Freien Darstellenden Künste (auch aus anderen Regionen) zu erhalten, sondern sie schaffen darüber hinaus auf künstlerischer Ebene eine Basis für den Austausch, den gemeinsamen Diskurs, für die Begegnung. Erst vor kurzem gelang es dem Theaterfestival IMPULSE, als wichtigste Zusammenkunft der deutschsprachigen freien Theaterlandschaft, eine Bundesförderung zu erlangen. Aktuell haben sich außerdem verschiedene

regionale Festivals zusammengeschlossen (RODEO München, FAVORITEN NRW, PAF Performing Arts Festival Berlin, Hauptsache Frei Hamburg, 6 Tage frei BaWü), um im Rahmen eines kontinuierlichen Dialogs sowohl die eigene Arbeit durch das Gespräch mit den anderen Festivalleitungen kritisch zu beleuchten und auf diese Art und Weise regionale Besonderheiten herauszuarbeiten als auch im Rahmen der Festivalprogramme Begegnungsmöglichkeiten der Künstler*innen aus den verschiedenen Regionen zu schaffen und damit einen Austausch von Künstler*innen bundesländerübergreifend zu verstetigen. Auch ein etabliertes Festival wie die Nachwuchs-Plattform FREISCHWIMMER benötigt komplementäre und ihrem länderübergreifenden Aktionsradius angemessene Komplementärunterstützung.

Plattformen wirken über die ästhetische Diskursbildung und Öffentlichkeitswirkung hinaus auch auf struktureller Ebene in die Szene hinein. Auf diese Kraft der Reflexion baut beispielsweise die 2013 gegründete Initiative Archiv des freien Theaters – PERFORMING THE ARCHIVE auf. Ziel ist es, über entsprechende Projekte auf Länderebene ein dezentrales bundesweit vernetztes Archivsystem zu etablieren, dass nachhaltig von der Vielfalt der Freien Darstellenden Künste zeugt und als lebendiger Ort des Austauschs fungiert. Hier bündelt sich die Darstellung und Reflexion von Theatergeschichte – denn dieses kulturelle Gedächtnis ist ein wichtiger Bezugspunkt für die kulturelle Vermittlung wie auch für die künstlerische Auseinandersetzung.

Durch die einzelnen Landesverbände und den Bundesverband Freie Darstellende Künste, durch den Dachverband Tanz sowie durch die Partnerverbände, wie z.B. der Verband Deutscher Puppentheater oder dem Bundesverband Theater im öffentlichen Raum, wird neben der kulturpolitischen Arbeit kontinuierlich eine Aufmerksamkeit auf genau dieses Zusammenspiel zwischen Diskurs und künstlerischer Praxis gelenkt. Außerdem werden wesentliche Plattformen des Austauschs – wie z.B. die Tanzplattform – initiiert und aktuelle Entwicklungen aufmerksam verfolgt und begleitet.

Auch werden u.a. durch die Interessensvertretungen aber auch durch Festivals und andere Organisationen Kongresse sowie Fort- und Weiterbildungsangebote realisiert, die notwendige Austauschplattformen darstellen und die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste nachhaltig stärken.

Zentrale Frage:

Wie nutzen wir die vorhandenen Plattformen für den bundesweiten Austausch?

Konklusion:

Es braucht eine Stärkung der Festivallandschaft bundesweit gesehen, auch unter Betonung der lokalen und regionalen Diversitäten und Alleinstellungsmerkmale. Plattformen ermöglichen die Genreöffnung, verbessern die bundesweite Vernetzung, setzen Impulse in die Szene, generieren Knowledge transfer und stärken Strukturen durch Bündelung. Erst sie lassen eine Szene in ihrer überregionalen Wahrnehmung stark und ästhetisch divers dastehen.

(VERSUCH EINES) FAZIT(S) // KÜNSTLER*INNENSCHAFT BRAUCHT KONTINUITÄT

So vielschichtig und polyphon die Diskussionen in den Arbeitsgruppen und Gesprächen in den Pausen waren, so eindeutig kristallisierte sich am Ende des BUNDESFORUMS 2017 heraus, dass zur Überwindung der offensichtlich vorherrschenden Diskrepanz zwischen Praxis und Förder-system in den Freien Darstellenden Künsten ein Dialog wie er in Form dieser Veranstaltung ermöglicht wurde, nötig ist – und weitergeführt werden muss. Nur so kann das Vertrauen in das Fördersystem gestärkt und die Fähigkeiten zur (Selbst-)Reflexion effektiv genutzt werden.

Im weiteren Verlauf der Auswertung des BUNDESFORUMS gilt es nun sicherlich zwischen den Veranstaltern BFDK und Fonds zu evaluieren, in welcher Form man als Bündnispartner diesen Austausch fortsetzen und ausbauen kann. Die Ergebnisse der Gesprächsrunden werden in anderen Kontexten aufgegriffen und der Dialog weitergeführt werden. Ein nächstes BUNDESFORUM ist für 2019 in Berlin geplant, als wiederkehrende notwendige Plattform, um Hauptinteressen der Freien Szene regelmäßig zu bündeln, zu befragen und mit allen Beteiligten auszudiskutieren. Diese Dokumentation versteht sich diesbezüglich ebenfalls als erneuter Bestandteil einer Fortführung.

Diese gemeinsam in Gesprächen und mit heterogener Beteiligung erarbeitete Position ist folglich der erste Schritt für einen weiteren kontinuierlichen Dialog zugunsten der Künstler*innen, freien Spielstätten, Kollektive und Akteur*innen und eine gemeinsam gefundene Basis für ein Bündnis der Freien Darstellenden Künste. In allen Arbeitsrunden wurde deutlich, dass es verstärkt mehrjähriger Förderkonzeptionen bedarf und die Stärkung der Regelmäßigkeit in der Förderstruktur auf Bundesebene gesichert werden muss. Auch hat sich der Wunsch nach mehr Freiraum in Form von mehrjährigen Stipendien, Laboren und Forschungsräumen als bundesweites Bedürfnis offenbart. Zudem zeigte sich deutlicher Handlungsbedarf bezüglich der mittleren Strukturen. Regio-

nale Vielfalt hinsichtlich der Fördervergabe auf Bundesebene muss zumindest mitgedacht und im Auge behalten werden.

So betonten Janina Benduski und Wolfgang Schneider in ihrem gemeinsamen Abschlussappell die Notwendigkeit einer grundlegenden und spürbaren Aufstockung der Finanzmittel für die Freie Szene auf Bundesebene und forderten darüber hinaus eine inhaltliche Ausdifferenzierung der aktuellen

Förderstrukturen. Auch Sigrid Gareis appellierte in ihrer finalen Resonanz für die Erstellung einer Bundeskonzeption für Künstler*innen-Empowerment und Stärkung von Empowermentprozessen, im Sinne einer sich eigenständig verwal-tenden und gestaltenden Künstler*innen-schaft an die Akteur*innen selbst. Mit dieser Forderung schloss sich der Kreis zu den Impulsen der Eröffnung. Das BUNDESFORUM 2017 hat gezeigt, wie bedeutend der kontinuierliche Aus-tausch zwischen Praxis, Politik und Förder-institutionen ist und lieferte allen Beteilig-

ten wichtige Erkenntnisse und Anhaltspunkte, die als erster dynamischer Aufschlag für eine weitere, vertiefende Debatte gewertet werden können. Gerade nach den zahlreich geführten Gesprächen und dem mehrwöchigen Austausch über das Grundlagenpapier im Vorfeld, hat es den Austausch vor Ort und in der Zusammenkunft gebraucht. Nur durch einen intensiv geführten Dialog zwischen allen Beteiligten kann eine seit 25 Jahren stetig wachsende und sich immer wieder neu erfindende Szene der Freien Darstellenden Künste ihr volles Potential entfalten.

Auch wenn sich einige Problematiken (vor allem in der Projektförderung) nicht auf Bundesebene lösen lassen, gilt es den Dialog über das föderale System durchaus zur Bundesaufgabe zu erheben und weiter zu erörtern.

Somit versteht sich die vorliegende Dokumentation als Grundlage für den weiteren Austausch – als gemeinsamer Schritt zur Gründung/Etablierung/Stärkung eines Bündnisses der Freien Darstellenden Künste.

EINDEUTIG KRISTALLISIERTE SICH AM ENDE DES BUNDESFORUMS 2017 HERAUS, DASS ZUR ÜBERWINDUNG DER OFFENSICHTLICH VORHERRSCHENDEN DISKREPANZ ZWISCHEN PRAXIS UND FÖRDER-SYSTEM IN DEN FREIEN DARSTEL-LENDEN KÜNSTEN EIN DIALOG WIE ER IN FORM DIESER VERAN-STALTUNG ERMÖGLICHT WURDE, NÖTIG IST – UND WEITERGEFÜHRT WERDEN MUSS.

**EIN NÄCHSTES
BUNDESFORUM IST FÜR
2019 IN BERLIN GEPLANT,
ALS WIEDERKEHRENDE
NOTWENDIGE
PLATTFORM.**



Till Wiebel

**THILO GRAWÉ,
UNIVERSITÄT HILDESHEIM**

Die diskontinuierliche Erwerbsbiografie, unmögliche Altersvorsorge und Pflegevoraussetzungen für Künstler*innen der Freien Szene, sowie die Unvereinbarkeit von Arbeit und Familie, Innovations-, Legitimations- und Rechtfertigungszwänge sind die wesentlichen Symptome einer strukturellen Unterfinanzierung der Freien Szene. In den Freien Darstellenden Künsten geht es nicht um zivilgesellschaftliches Engagement, sondern um ein bedeutungsvolles Berufsbild, das entsprechende Anerkennung für die Arbeit, die die Akteur*innen auch jenseits ihrer einzelnen Projekte leisten, braucht. Die Freien Darstellenden Künste sind nicht nur der Spielplatz der Nachwuchskünstler*innen und Gruppen, sondern ein komplexes, diverses und polyphones Arbeitsfeld. Was es braucht ist ein weitreichendes Artist Empowerment auch jenseits der bloßen Nachwuchs- und Spitzenförderung.

**TILL WIEBEL,
UNIVERSITÄT HILDESHEIM**

Das Freie Theater ist ein unabgeschlossener Prozess von Suche und Neuordnung. Dabei weichen die Grenzen und Formgebungen im Sinne von Förderungen, Organisationsstrukturen, Ästhetik und Politik immer wieder auf, werden neu gesetzt, verschoben und durchbrochen. Kategorisch endkategorisierend. Kanonisch hinterfragend. Ein Metamorph. Fluid. Projektorientiertes und antragsfixiertes Arbeiten erzeugt eine Unsicherheit, die für alle Akteur*innen existenzielle Dimensionen hat. Ein Leben und Arbeiten in klaren Etappen. Diese prägende Rhythmik der Freien Szene zeugt von einer Tragik. Wie die Fristen sich wiederholen, wiederholen sich auch die Zweifel und Ängste oder die Gedanken an eine scheinbar unmögliche Übereinkunft von Arbeit in der Freien Szene und Familiengründung oder Pflegetätigkeiten. Außerdem werden die künstlerischen Produktionen durch die Formate Projekt und Antrag normiert und bestimmte Wege der szenischen Forschung, wechselnde Formationen, fluide Strukturen in künstlerischem Austausch und viele verschiedene Ideale von Kollaboration vereitelt.



Netzwerkpartner: Bettina Masuch (Intendantin tanzhaus nrw), Hans Heinrich Bethge (Senatsdirektor, Hamburg), Matthias Pees (Intendant Mousonturm), Amelie Deußhard (Intendantin Kampnagel), von links nach rechts



Arbeitsgruppe Förderer



Oliver Proske

**OLIVER PROSKE, KÜNSTLER,
NICO & THE NAVIGATORS, BERLIN**

Ich glaube, ein Thema ist die EU-Förderung. Ich sehe das sehr kritisch und ich glaube, da müssen wir weiter daran arbeiten, um dort etwas zu verbessern. Ein zweites Thema: Ich finde es sehr spannend, mit der Wissenschaft zusammen zu arbeiten und fände es daher sehr gut, wenn es Förderprogramme gäbe, die Kunst und Wissenschaft parallel fördern. Und zwar nicht, dass die Kunst irgendwie der kleinere Teil ist, der die Wissenschaft in irgendeiner Form unterstützt oder dokumentiert. Man ist nicht so der kleine Narr an der Seite, sondern dass sich diese beiden Disziplinen auf gleicher Ebene treffen. Ich glaube, da könnte man große Bereiche darstellen, zusammen mit dem Forschungsministerium und auch der EU-Förderung.

**ANNEMIE VANACKERE,
INTENDANTIN HAU, BERLIN**

Ein wichtiger Punkt aus meiner Gruppe, als es um Netzwerke ging: Am Anfang muss der Willen und die Bereitschaft zum Austausch stehen, wobei es auch immer um Selbstvergewisserung geht. So ist auch das Bündnis der Internationalen Produktionshäuser entstanden: wir haben uns erst als Willens- und Interessengemeinschaft konstituiert, das Geld ist nachher gekommen.



Annemie Vanackere



Winfried Wrede im Gespräch mit Felizitas Stilleke

**WINFRIED WREDE,
KÜNSTLERISCHER LEITER
THEATER WREDE +, OLDENBURG**

Ich finde auch wichtig, dass wir ein vertikales und horizontales Netzwerk aufbauen und die Verknüpfungspunkte finden.



Özlem Canyürek

**ÖZLEM CANYÜREK,
DOKTORANDIN AM INSTITUT
FÜR KULTURPOLITIK DER
UNIVERSITÄT HILDESHEIM**

What I found very interesting is that first of all, the funding structures are very fragmented in Germany and there are so many actors at federal, state and local levels and also so many umbrella organisations. So, in this gathering they talked about their experiences and the problems, they're faced with. But I wonder when the structure is so fragmented, how they can have a real dialogue? I mean how this dialogue can be further developed in a more fruitful way. How can they learn from each other's experiences? How can this dialogue develop more and go beyond talking? How can this sort of a networking and being in dialogue with each other take the form of action at the second level?

PERSPEKTIVEN EINER KÜNSTLER*INNENFÖRDERUNG AUF BUNDESEBENE

DER SUBSTANZWECHSEL UNSERER THEATERSYSTEME VON THOMAS OBERENDER

I. Das dichotomische Schema von exklusiven und kooperativen Produzent*innen

Freies Theater ist eine Spielart des Ensemble-Theaters, das aus verschiedenen Gründen andere Arbeitsbedingungen sucht und oft auch andere Werkformen schafft, als sie in den aufs Repertoire hin arbeitenden Strukturen möglich sind. Das macht die Hochleistungsbetriebe der Repertoire-Theater nicht per se altmodisch, langweilig oder überflüssig, sie sind ein kostbares Weltkulturerbe, das für viele Künstler*innen beispielhaft gute und komplexe Arbeitsbedingungen bereithält, aber genauso, wie dieses System seine Vorzüge hat, trifft es auch auf große Herausforderungen, auf die andere Akteur*innen und Strukturen zum Teil besser reagieren können.

Ich möchte nachfolgend ein grobes Schema entwerfen, um die zwei dominierenden Produktionskulturen der darstellenden Künste in Deutschland im idealtypischen Kontrast zu kennzeichnen. In diesem Schema stehen die traditionellen Stadt-, Staats- und Landestheater auf der einen Seite, auf der anderen Seite die Strukturen des freien Theaters, die freie Kompanien, Produktionshäuser und Festivals umfassen, verbunden mit der sich stetig vergrößernden Metastruktur der Stiftungen und Fonds, Produktionsbüros und Agenturen. Vernachlässigt werden die Strukturen des Privatbesitzes und des Neuen Zirkus bzw. des Varietés.

Die »stehenden« Häuser des traditionellen Stadttheaters produzieren exklusiv für ein Publikum vor Ort. Meist sind es mittelständische Betriebe, die mit einem festen Ensemble an rund 270 Abenden Aufführungen zeigen. Wer hier arbeitet, muss die Spielregeln, Schichten und Verwaltungsvorschriften des Repertoirebetriebs beachten. Wer hier arbeitet, malt nicht so gern selbst und beschäftigt sich auch weniger mit Antragstellungen und Abrechnungen. Es gibt einen für diese Häuser markanten Künstler*innentypus, der nur produktiv wird, wenn er von diesen organisatorischen Aufgaben befreit ist; und es gibt einen anderen Typus, der sich vor der Betriebsmonotonie routiniert arbeitender Einrichtungen fürchtet. Im Gegensatz zu diesen Großbetrieben stehen die Kleinstbetriebe der Freien Szene. Man könnte sagen, dass hier Künstler*innen nicht nur der künstlerische Motor,

sondern auch in hohem Maß die Gestalter*innen des produzierenden Systems selbst sein können und sein müssen. Die Priorität liegt hier auf Seiten der Kunst, das System folgt ihr, eine Haltung, die langsam auch wieder in den modernen Stadttheatern Raum greift.

Exklusiv produzierende Betriebe sind traditionelle Institutionen. Kooperativ produzierende Kompanien sind Projekte unserer Zeit. Die traditionellen Institutionen sind als Interpretbetriebe gegründet worden, als Orte, die immer wieder die überlieferte und zeitgenössische Literatur neu betrachten, deuten und verlebendigen. Kooperative Strukturen sind oft weniger auf die Interpretation von bestehender Literatur hin orientiert als auf die Erarbeitung originaler szenischer Werke, die tendenziell auf der Suche nach einer neuen Sprache, nach anderen Werkformen sind. Diese Kultur der Kreation erzeugt vor allem Singularitäten, Stücke, die nicht unbedingt nachspielbar sind. Es ist eine Kultur der Darbietung, bei der die Urheber*innen der Werke sehr oft auch ihre Darsteller*innen sind.

Exklusiv produzierende Betriebe erzeugen Aufführungen und um sie herum eine beeindruckende Korona sie begleitender und kontrastierender Veranstaltungen – z.B. Vermittlungsprogramme, Kooperationen mit anderen Institutionen wie Universitäten oder Festivals und Medienpartnern. Sie organisieren Programm, Diskurs, Party und Kommunikation aus einer Hand. Das ist für freie Produzent*innen sehr viel schwieriger zu leisten.

Exklusiv produzierende Häuser können und müssen bislang ein Repertoire aufbauen, was für freie Produzent*innen wegen der Lagerflächen und diversen Teams sehr schwierig ist; genauso können exklusive Produzent*innen leichter ein eigenes Publikum aufbauen, das sich mit ihnen gemeinsam entwickelt und verbindet, etwas, das bei Tourproduktionen sehr viel mehr Zeit braucht. In Belgien und den Niederlanden, wo autonome Gruppen viel intensiver reisen müssen, weil sie kein eigenes Theater haben, entsteht ein Stammpublikum erst durch die regelmäßige Präsenz über Jahre hinweg – TG Stan zum Beispiel hat Fans in Leuven, Antwerpen, Gent, Amsterdam, Paris oder Lissabon, weil diese Kompanie dort jede Spielzeit von den gleichen Veranstalter*innen eingela-

den wird. Die kommerziellen Tourneetheater in Deutschland, die keine langfristig arbeitenden Kompanien bilden, arbeiten daher in der Regel gerne mit Fernsehstars in zentralen Rollen, um so das Publikum zu binden. Neben den 143 öffentlich geförderten Theaterunternehmen der exklusiven Produzent*innen und den Mikrostrukturen der freien Produzent*innen entstand in den letzten Jahrzehnten eine landesweite Struktur von Institutionen neuen Typs, darunter das Berliner HAU, der Mousonturm in Frankfurt am Main, die Berliner Sophiensaele, Kampnagel Hamburg oder das FFT Düsseldorf, die alle ebenfalls kontinuierlich einen Spielplan anbieten. Diese programmgebende Struktur kommt ohne stehende Ensembles aus. Neben den Produktionshäusern ist sie in vielen inzwischen zu Institutionen gewordenen Festivals verankert. Sie basiert überwiegend auf der Arbeit der Freien Szene, also vor allem der Arbeit von Kompanien und Freien Künstlern, gelegentlich aber auch auf Stücken aus dem Repertoire der fixen Strukturen. Deshalb muss man im Vergleich beider Sphären auf die gravierenden Unterschiede im Bereich der Ressourcen, der Sozialleistungen und der Bezahlung hinweisen – hier besteht nach wie vor die Tendenz, dass das Risiko im Bereich der freien Produzent*innen ganz auf Seiten der Kleinunternehmerischen Künstler*innen und ihrer Kompagnons verlagert wird, etwas, das an den festen Häusern nur die Autor*innen betrifft, denn hier ist es nur ihr Einkommen, das von den Einnahmen direkt abhängt.

Hier das dichotomische Schema von traditioneller Struktur vs. Freier Szene in einer vorläufigen Übersicht:

	Traditionelle Struktur	Freie Szene
Produktion	exklusiv	kooperativ
Förderung	Haus	Produzent*in
Distribution	Haus am Heimatort	Tour über Festivals und Institutionen neuen Typs
Künstler*innen	Angestellte	Unternehmer*innen
Ensemble	Hausensemble	Projektensemble
Institution	Kunst folgt Struktur	Struktur folgt Kunst
Werkform	Interpretation	Kreation
Darsteller*innen	Interpret*innen	Urheber*innen
Budget	mehrfährig fix geförderte Institution	temporär gefördertes Werk
Evaluierung	periodisch	ständig
Werdegang	»Hocharbeiten«	Selbstermächtigung
Spielbetrieb	Repertoire	En Suite
Vermittlungsprogramme und Diskurs:	selbst gestaltet	von Veranstalter*innen organisiert

II. Vorzeichen der Hybridisierung

So hilfreich dieses dichotomische Schema ist, die Wirklichkeit hält sich längst nicht mehr daran – die Sphären diffundieren und das liegt, wenn man demografische oder kulturpolitische Gründe ausblendet, aus meiner Sicht an folgenden Entwicklungen:

Interweaving zeigt sich darin, dass sich im letzten Jahrzehnt ein (System-)Wandel von einem hermetischen, starren Theatersystem hin zu einem konnektiven, fluiden System vollzogen hat, der von der Freien Szene und Festivals vorangetrieben auch die Stadttheater ergriffen hat, denn auch diese exklusiven Produzent*innen verstehen sich zunehmend als Orte eines ganzheitlichen, polyperspektivischen Aufarbeitens von gesellschaftlichen Themen. Das Prinzip des »Interweaving« rückt die Vernetzung und Verflechtung unterschiedlicher

Kulturen, ihrer spezifischen Identitäten und sozialen Situation in den Vordergrund, was die Institutionen stärker öffnet und hybridisiert. Damit verbunden sind Auseinandersetzungen mit Themen wie Gender, Diversity und Postkolonialismus, die nicht mehr der interessante Nebenaspekt künstlerischer Arbeit sind, sondern geradezu unerlässlich eine Bekenntnissituation zu Wertefragen erzeugen. Der Kanon ist heute nicht mehr eine dynamische Shortlist von Werken, sondern von ständig evaluierten Werten. Ihre Verhandlung prägt die Spielpläne und Spielformen mehr als die Tradition des gelernten Handwerks und der adorierten Meistertexte.

Der letzte Bundestagswahlkampf zeigte, dass die entscheidenden Debatten nicht um Fragen der Verteilungs- oder Chancengerechtigkeit geführt wurden, so sehr dies auch angezeigt wäre, sondern um Fragen wie Identität und Heimat – letztlich also um Fragen der Kultur. Und so ist es nun die Kunst, die – die Tendenz des Interweaving verdeutlicht dies – zur zentralen »Arena einer Wertegemeinschaft« (Hanno Rauterberg, »Was treibt die Gesellschaft auseinander? Woher rührt der Erfolg der Populisten?«, Zeit Nr.43/2017, S.57), eines »Neuen Mittelstandes« wird. Die wütende Debatte um die neue Hängung der DDR-Kunst im Dresdner Albertinum zeigt, wie überpräsent heute identitäre Reflexe werden, die gar nicht mehr über ästhetische Fragen in Streit geraten, sondern von Formfragen unberührt sofort über die Kunst als Träger von Werten debattieren. Nie war Kunst politischer seit 1989 als jetzt.

Internationalisierung wurde zum Normalzustand im Sinne eines nicht mehr einseitig begriffenen Kulturtransfers, sondern als kollaborative Arbeitspraxis. »The West and the Rest« war die Grundhaltung eines Kulturbetriebs, der die westliche Kultur für »universell« hielt und die nicht-westliche in irgendeiner Weise für spezifisch oder besonders. Aus dieser Haltung heraus konnte man es trotzdem mit allem sehr gut meinen, aber hat doch Rassismus reproduziert. Das ändert sich langsam. Was Deutschland ist, wird zunehmend weniger identitär begründet, durch den Verweis auf eine blonde, weiße und christliche Tradition, sondern reflektiert sich als im Wandel begriffen und zentriert sich durch öffentlich verhan-

INTERWEAVING ZEIGT SICH DARIN, DASS SICH IM LETZTEN JAHRZEHT EIN (SYSTEM-)WANDEL VON EINEM HERMETISCHEN, STARREN THEATERSYSTEM HIN ZU EINEM KONNEKTIVEN, FLUIDEN SYSTEM VOLLZOGEN HAT, DER VON DER FREIEN SZENE UND FESTIVALS VORANGETRIEBEN AUCH DIE STADTTHEATER ERGRIFFEN HAT.

delte Werte wie unsere Erinnerungskultur, eine Geschichte der Solidarität und Diversität der Regionen. Zu der Veränderung der deutschen Theaterlandschaft zählt, dass es keinen selbstverständlichen Bezugsrahmen »Deutschland« oder »Deutsche Erfahrung« mehr gibt. Die »kooperative Sphäre« der Netzwerkproduzent*innen beruht längst sehr stark auf staatenübergreifenden Kooperationen und der Denk- und Fühlweise von Digital Natives. Die Institutionen neuen Typs, die diese Transformation in den letzten Jahren vorangetrieben haben, werden sich in Zukunft nicht nur immer weniger als bloßes Theater, sondern auch immer weniger als »deutsches« Theater verstehen. Das Produzieren in transnationalen Netzwerken ist heute in Deutschland keine Seltenheit mehr und selbst exklusive Produktionen, die nicht auf Tour gehen, haben Produktionsprozesse, die oft kaum mehr sechs Wochen an einem Ort proben, manchmal nicht mal mehr in einem Land. Entsprechend sind nun in den folgenden Jahren die Produktionsbedingungen anzupassen. Es fehlt eine gute Infrastruktur für internationales Produzieren, selbst die EU-Töpfe sind zu behäbig, auf Output angelegt und oft mit zu viel bürokratischem Aufwand verbunden. Und wesentlich ist zugleich natürlich auch der Substanzwechsel, der sich innerhalb dieser fluider werdenden Institutionen und Produktionszellen vollzieht. Mit dem Wegfall des gemeinsamen Bezugsraums Stadt / Staat fällt nicht zuletzt auch die gemeinsame »Sprache« als Rezeptionsraum weg – die Sprache stammt aus einem neuen, oft globalen kulturellen Schatz, wie ihn soziale Netzwerke, Spiele, corporealities, gescrptete Sprachen und Räume im analogen und virtuellen Raum hervorbringen. Das führt zu einer Veränderung der Gewichtung vom Text in der Kunst. Autorenschaft bedeutet heute etwas Anderes. Das Verständnis von Repertoire hat sich längst verändert: Ein Repertoire ist heute das Angebot an Geschichten, Themen und ästhetischen Formen, die uns auf einer Bühne angeboten werden. Es besteht nicht mehr hauptsächlich aus den Neuinterpretationen von Klassikern und Uraufführungen, sondern umfasst viele andere Formen von Theater, die oft hybride sind und unter dem Einfluss von anderen Kunstformen entstehen: Tanz, digitaler Kunst, immersiven Formaten oder Zirkus. Dieser Substanzwechsel prägt die Freie Szene genauso wie inzwischen auch das Stadttheater.

III. Zehn Vorschläge für die Förderung der darstellenden Künste durch den Bund

Meinen Anregungen für eine kulturpolitische Initiative des Bundes im Bereich der Performing Arts möchte ich folgende Prämisse voranstellen: Es geht, wenn man über künstlerische Arbeiten aus der eher kooperativ produzierenden Sphäre unserer Theaterlandschaft spricht, um Phänomene unserer aktuellen Hochkultur, nicht um interessante Phänomene der »Alternativkultur«, sondern um die Werke von Künstler*innen, die heute im Ausland oft an erster Stelle stehen, wenn man über die zeitgenössische Theaterkunst aus Deutschland

spricht. Rimini Protokoll ist heute in Brasilien bekannter als Michael Thalheimer und produziert inzwischen gelegentlich auch teurer. Wir sprechen außerdem zu viel von Kulturförderung und dabei erscheint nur selten das Wort Kunst. Angesichts der immer größeren und systemerhaltenden Rolle der Projektförderung wird über künstlerische Projekte zunehmend von Jurys und Gremien entschieden, doch sind bislang nur sehr selten Künstler*innen in diesen Jurys und Gremien vertreten.

Hinzu kommt, dass wir, die hier im Saal über die Zukunft dieser hybriden Systeme der zeitgenössischen Theaterkunst nachdenken, fast alle »Analog Natives« sind und einen Kulturwandel erleben, der neue Werk- und Erzählformen mit sich bringt, die sich allesamt eher mit originalen Werken verbinden, Werken, die nicht mehr auf einen vorher festliegenden Text verweisen, sondern auf ein Patchwork von Quellen, die oft erst bei den Proben eine Form finden. Dazu zählt das Entstehen neuer Plattformen wie nachkritik.de oder Werkformen, die wie Plattformen funktionieren, deren Angebote also nicht

mehr nur auf Konsum ausgerichtet sind, sondern auf Prosumment*innen im Sinne von Alvin Tofler, die mitproduzieren, was sie zugleich konsumieren – jede Arbeit von Tino Sehgal funktioniert so, auch jedes Stück von SIGNA oder machina eX. Michael Schindhelm nannte diese sich um die Erfahrungswelten von Games und sozialen Netzwerken erweiternde Sphäre dieses neuen kulturellen Schatzes »Kulturplasma« und dieses muss heute mit den bestehenden »Kulturlandschaften« der traditionellen Institutionen zusammengedacht werden, wenn man sie entwickeln möchte. Hier also zehn Vorschläge, was da interessant sein könnte:

1. Künstler*innen statt Häuser fördern: Künstler*innen, die Geld mitbringen, sind selbstbewusstere Künstler*innen und in der Lage, viele der für sie notwendigen Bedingungen auch selber durchzusetzen. Künstler*innenförderung sollte verschiedene Ebenen haben und ein größeres Segment der langfristigen Förderung widmen. Die Kompanie ist das Projekt, nicht das Werk. Einer solchen Künstlerförderung entspräche das Modell des Vertrauensgeldes – vergleichbare Förderstrukturen kennt man aus skandinavischen Ländern und aus Belgien, wo nicht die Entstehung eines Werkes gefördert wird, sondern die Gewährleistung der Arbeitsfähigkeit einer produktiven Konstellation von Künstler*innen.

2. Denkzeit-Kurse: Was im Bereich der darstellenden Künste fehlt, sind kontinuierlich stattfindende Labs, etwas wie die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik – mit Lectures, Panels, Think Tanks und selbstorganisierten Open Space-Projekten. Ein anderes Beispiel wären die Experiments in Art and Technology (E.A.T.), eine non-profit Organisation, die 1967 gegründet wurde, um die Verbindungen zwischen Künstler*innen und Ingenieur*innen zu fördern. Ihr voraus ging die Zusammenarbeit der Künstler Robert Rauschenberg und Robert Whitman mit den Ingenieuren Billy Klüver und

Fred Waldhauer, die gemeinsam die legendären 9 Evenings: Theatre and Engineering veranstaltet hatten – eine Serie von Performances und Wissenschaftlerpräsentationen, die aus der Kollaboration von 10 New Yorker Künstler*innen und 30 Wissenschaftler*innen im Bereich neuer Technologien der Bell Telephone Laboratories entstanden. Warum nicht eine Zusammenarbeit zwischen dem Max-Planck-Institut und den Live-Art-Künsten fördern, die ein eigenes Schaufenster auf der Documenta bekommt?

3. Förderung der Kulturmanager*innen: Wer trainiert eigentlich die Trainer? Weiterbildungsangebote für Kulturpolitiker*innen durch den Bund könnten ein wichtiger Agent des Wandels sein – so die Einladung von lokalen, regionalen Kulturpolitiker*innen zu einem von einer Jury kuratierten Programm, das anlässlich progressiver Formate ausgewählter Festivals und Häuser zur moderierten Diskussion mit den Macher*innen einlädt. Partner könnten die KSB, das HKW oder ZKM sein. Es gab immer wieder Wellen großer Erneuerungen, etwa in Deutschland in den 70er Jahren um die Kompanien von Pina Bausch oder Peter Stein, in den 80ern um Nele Hertling und Ivan Nagel, Orte wie das TAT, Kampnagel und FFT in den 90ern oder die großen Festivalgründungen wie die Ruhrtriennale in den Nullerjahren. Aber es gehörten immer auch jene Kulturpolitiker*innen dazu, die den Manager*innen und Künstler*innen halfen, diese neuen Strukturen zu etablieren, bzw. die solche Strukturen vorausgeahnt und ihnen den Weg gebahnt haben.

4. Konversions-Studie: Viele Häuser, die heute als Repertoire-Betriebe funktionieren, werden sich über kurz oder lang nach neuen Freiräumen sehnen, die nur entstehen, wenn sie dieses Repertoire-System modifizieren. Eine Alternative ist z.B. die Mischung aus einem En-suite-Betrieb mit kleinerem Ensemble und vielfarbigem Programmsegment als einladende Bühne. Welche Verschiebungen innerhalb betrieblicher Strukturen hat das zur Folge? Der Bund könnte diesen Wandel progressiv gestalten, indem er für diese neu entstehenden Strukturen ein Konzept für die Förderung des bundesländerübergreifenden Tourens von Produktionen entwickelt, das in kleiner Form im Modell der Landestheater vorgeformt ist.

5. Pilotinstitutionen: Wenn Institutionen progressive Modelle entwickeln, sollte der Bund diese als Pilotbetriebe unterstützen und so ein Cluster zukunftsweisender Häuser oder Kompanien quer über das Bundesgebiet schaffen. Damit wird nicht eine bestimmte Ästhetik belohnt, sondern die exzeptionelle Arbeit im Bereich von Konzept und innovativer Durchführung. Landesweit sind Betriebe mit solch einer außerordentlichen Expertise bereits vorhanden – man kann sie für Förderung von Kulturpolitiker*innen und Einrichtung von Denkräumen nutzen. Es gibt u.a. das ZKM, das Schauspiel Dortmund, PACT-Zollverein, Milo Raus International Institut of Political Murder (IIPM), die Bürgerbühne Dresden, die Münchner Kammerspiele oder das Theater an der Parkaue, die neue Formate, Koopera-

tionsformen und Residenzen fördern, und davon könnte es weit mehr geben. Modellinstitutionen erkennt man daran, dass sie vor allem das stattfinden lassen, was ins bestehende Aufführungssystem zwischen Repertoire-Theater und Festivalbetrieb nicht hineinpasst. Es gibt solche inspirierenden Institute neuen Typs auch im Ausland: NO99 in Tallinn, Vooruit und Campo in Gent, das Théâtre des Amandiers in Nanterre von Philippe Quesne oder das Theater Rotterdam.

6. Big Scale Project: Freie Szene produziert fast immer in kleinen Formen. Eine lohnende Aufgabe, gerade angesichts unserer Tradition großer Häuser, könnte in einem bundesweiten Fond zur Förderung großformatiger Stücke oder Formate fürs große Haus sein. Hier könnte zum Beispiel auch der oft international vernetzte Neue Zirkus wichtige Impulse in der Zusammenarbeit mit lokalen Infrastrukturen setzen. In Ländern mit einer dominanten Koproduktionsszene sieht man oft, dass junge Theatermacher*innen und Kompanien nicht für die große Bühne arbeiten wollen oder es gar nicht (mehr) können. Diese Entwicklung gilt es in Deutschland zu vermeiden. Das Handwerk, mit großen Räumen umzugehen, ist kompliziert und braucht auch außerhalb der großen Theaterinstitutionen die Möglichkeit, sich dieses Metier anzueignen und sich in ihm zu entwickeln. Es ist wichtig, Formate zu unterstützen, die für nur eine*n Zuschauer*in gleichzeitig gedacht sind oder für kleine Gruppen von fünf oder fünfzehn Menschen, aber genauso wichtig ist es, in die Entwicklung von neuartigen Produktionen für tausend Zuschauer*innen zu investieren.

7. Upgrade: Digitale Technologien verändern nicht nur die Erzählweisen der Postinternet-Generation, sondern auch die Mittel und Techniken des Erzählens. Wer schult Video- und Tontechniker*innen von Stadt- und Staatstheatern genauso wie aus der Freien Szene hinsichtlich der sich rasant entwickelnden neuen Geräte und Software und fördert den Austausch von lokal vorhandenem Knowhow? Eine solche Akademie hat Kay Voges vor einiger Zeit angeregt und dieser Digital Turn des Theaters ist nicht nur die Sache eines Bundeslandes.

8. Netzwerkförderung: Wie man Institutionen fördern kann, wissen wir halbwegs. Aber wie kann man Netzwerke fördern? Netzwerke beruhen auf Austausch. Wenn die Künstler*innenförderung auf absehbare Zeit eine Sache der einzelnen Bundesländer bleibt, könnte der Bund Kooperationen zwischen den Bundesländern fördern: Die jüngst auf den Weg gebrachte Koalition der Produktionshäuser verbindet sechs Spielstätten ist ein zukunftsweisendes und notwendiges Projekt. Die KSB hat mit ihren Pilotprogrammen »Tanzplan«, »Heimspiel« und »Doppelpass« Akzente gesetzt, die nun von der Projektphase in eine kontinuierliche Netzwerkförderung überführt werden sollten. Dafür scheint mir ein Reisefond sinnvoll, der abgerufen werden kann, wenn eine Produktion z.B. an drei innerdeutschen und einem internationalen Ort zu sehen ist – vergleichbar der Unterstützung, die das Goethe

DER LETZTE BUNDESTAGS- WAHLKAMPF ZEIGTE, DASS DIE ENTSCHEIDENDEN DEBATTEN NICHT UM FRAGEN DER VERTEILUNGS- ODER CHANCEN- GERECHTIGKEIT GEFÜHRT WURDEN, SO SEHR DIES AUCH ANGEZEIGT WÄRE, SONDERN UM FRAGEN WIE IDENTITÄT UND HEIMAT – LETZTLICH ALSO UM FRAGEN DER KULTUR.

ES FEHLT EINE GUTE INFRASTRUKTUR FÜR INTERNATIONALES PRODUZIEREN, SELBST DIE EU-TÖPFE SIND ZU BEHÄBIG, AUF OUTPUT ANGELEGT UND OFT MIT ZU VIEL BÜROKRATISCHEM AUFWAND VERBUNDEN.

Institut Produktionen gewährt, die ins Ausland eingeladen werden. Netzwerkförderung könnte auch heißen, einfach das Vorhandensein von Räumen zu fördern, die bewusst »offen« gehalten werden – das meint die oben genannten Denkräume, aber Probenräume für Labs, die nicht sofort zu Ergebnissen führen müssen – z.B. als Residenzräume an den erwähnten Pilotinstitutionen oder an den Institutionen neuen Typs. Zur Netzwerkförderung würde ich zudem auch eine Plattform wie das Impulse-Festival zählen, das speziell koproduzierte Arbeiten sichtbar macht, zu denen zukünftig vielleicht auch Koproduktionen mit Stadttheatern und Arbeiten des Neuen Zirkus zählen werden.

9. (St)Art-up: Frei produzierende Künstler*innen sind Kleinunternehmer*innen. Projektgelder decken die Bürokosten ab, die Produktionskosten und, in wenigen Fällen, auch eine selbst organisierte Altersvorsorge. Gibt es im Bereich der Wirtschaftsförderung von Startups nicht unterstützende Modelle und gesetzliche Regelungen, die auch für die Förderung freier Kunstproduzenten hilfreich wären? Die o.g. Netzwerkförderung sollte eine solche Unterstützung von Kleinunternehmen, die in der föderalen Struktur überregional wirken, unbedingt mit beinhalten. In Belgien gibt es z.B. ein sogenanntes »Künstlerstatut«, das professionell arbeitenden Künstler*innen, die nicht von den Projektgeldern leben können, die Möglichkeit bietet, sich um ein steuerrechtliches Statut zu bewerben, das ihnen ein Monatsgehalt sichert.

10. Next Generation: Im Bereich des künstlerischen Nachwuchses besteht ein krasses Missverhältnis zwischen den Etats, die erfreulicher Weise für kulturelle Bildung vom Bundesministerium für Bildung und Forschung zur Verfügung

gestellt werden und den Etats von Nachwuchsfestivals wie Freischwimmer, Junge Hunde oder dem Theatertreffen der Jugend. Zudem fehlt ein HAU für den Bereich des Kinder- und Jugendtheaters – laut ASSITEJ gibt es in Deutschland 80 professionelle Akteur*innen im Kinder- und Jugendtheater, die kein eigenes Haus haben.

Ich hoffe, dass diese zehn Vorschläge der anstehenden Debatte zur Stärkung der kooperativen Produzent*innen und Institutionen in der Bundesrepublik einen Impuls geben können und sie sind natürlich unvollständig und unfertig. Aber ich habe mich doch bemüht, für die sich abzeichnenden Wandlungsprozesse innerhalb unserer sehr hoch entwickelten Theaterkultur ein paar neue Begriffsfelder zu schaffen und die klassischen Denkschemata von »frei« und »institutionell« zu lockern. Mir ist bewusst, dass die Landeshoheit der Kulturförderung in der Bundesrepublik ein hohes Gut ist und dennoch glaube ich, dass die Schaffung eines Staatsministeriums für Kultur und Medien im Kanzleramt auch der Tatsache Rechnung trägt, dass es überregionale Entwicklungspotenziale gibt, die lokal sehr positive Effekte zeigen können. Daher achte ich die föderalen Rahmenbedingungen, aber bin zugleich überzeugt, dass eine nationale Kulturpolitik als strategische Weichenstellung ihnen nicht zuwider läuft, sondern ähnlich wie das Kulturgutschutzgesetz, das ein historisches Erbe sichert, durch die oben skizzierten Punkten in der Lage ist, ein solches Erbe als das Entstehen von Neuem zu fördern.

Der Vortrag wurde am 6. November 2017 auf dem BUNDESFORUM – Bündnis für Freie Darstellende Künste am Podewil Berlin gehalten.



Thomas Oberender ist seit 2012 Intendant der Berliner Festspiele. Von 2006 – 2011 war er Schauspielregisseur bei den Salzburger Festspielen, 2005/06 Chefdramaturg und Co-Direktor am Schauspielhaus Zürich, von 2000 – 2005 leitender Dramaturg und Mitglied der Künstlerischen Direktion am Schauspielhaus Bochum. 1997 war er Mitbegründer der Autorenvereinigung Theater Neuen Typs, die sich der Verbreitung neuer Theaterstücke deutschsprachiger Autoren widmete. Er schreibt und übersetzt Bücher, Theaterstücke, Essays, Theater- und Literaturkritiken, realisierte Projekte für die Expo 2000, die Ruhrtriennale 2004 und 2005 sowie die Kulturhauptstadt Europa Ruhr 2010.



Thomas Oberender bei der Podiumsdiskussion



ZUSAMMENARBEIT – PRODUZIEREN IN DEN FREIEN DARSTELLENDEN KÜNSTEN

VON ANNEMARIE MATZKE

Was genau das Freie Theater auszeichnet, ist immer wieder Diskussionsstoff für Debatten um Theaterstrukturen und Theaterförderung. Ein Blick zurück in die Geschichte des Freien Theaters zeigt, dass neben der Entwicklung neuer Ästhetiken hier vor allem Formen der Zusammenarbeit entwickelt, erprobt und institutionalisiert wurden. Diese Formen der Kooperation haben eine besondere Bedeutung für unsere gegenwärtige, durch Spaltung gekennzeichnete Gesellschaft. Dies möchte ich anhand eines subjektiven Rückblicks auf die Geschichte des Freien Theaters erläutern. Meine Biographie zeigt beispielhaft, wie sich das Freie Theater selbst verändert hat: Ich schreibe hier als Performance-Künstlerin, die seit 25 Jahren im Freien Theater arbeitet, zum anderen als Wissenschaftlerin, die zum Freien Theater forscht und zum dritten als Professorin des Studiengangs Szenische Künste an der Universität Hildesheim, aus dem viele Nachwuchsgruppen hervorgegangen sind. Diese Aufzählung spiegelt nicht nur den Berufsalltag in den Freien Darstellenden Künsten wider, in welchem die meisten Künstler*innen ihr Überleben nur durch Arbeitsverhältnisse in verschiedenen Feldern sichern können. Ich setze die Aufzählung an den Anfang meines Beitrags, weil sie deutlich macht, dass die Freien Darstellenden Künste einen Prozess der Institutionalisierung durchlaufen haben, was sich unter anderem darin zeigt, dass sie Gegenstand der Forschung und der Ausbildung sind. Und dass das Freie Theater eine eigene, teils widersprüchliche Geschichte hat. Eine der ersten Versuche der Bestimmung des Freien Theaters ist die Studie »Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater – Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968 – 76« von Barbara Büscher aus dem Jahr 1978. Dort heißt es einleitend: »In den letzten 15 Jahren ist eine ständig anwachsende Zahl von Theatergruppen entstanden, die sich institutionell unabhängig, in Arbeitsweise, Gegenstand und künstlerischen Mitteln als Alternative zum bestehenden Theaterapparat verstehen will.« Weiter führt sie aus, dass die Suche nach anderen, kollektiven Arbeitsformen – unter dem Ideal einer »unentfremde-

te(n) Arbeit«, der »Verfügbarkeit der Produktionsmittel« wie auch einem veränderten Verhältnis zum Publikum – diese Formen des Theater geeignet erscheinen lassen, der Idee der Aufhebung des Gegensatzes von Kunst und Alltag näher zu kommen. Das freie Theater als Gegenpol zum Stadttheater mit Repertoirebetrieb, Hierarchien, einem bürgerlichen Publikum. Vieles ist davon heute noch zu finden, 30 Jahre später. 1992 habe ich angefangen zu studieren und mit Kommilitoninnen das Performance-Kollektiv She She Pop gegründet. Der Impuls, ein Kollektiv zu gründen und ohne Regisseurin oder Regisseur mit dem Ziel einer gleichberechtigten Zusammenarbeit, entstand aus den oben beschriebenen Intentionen. Wir wollten möglichst autonom arbeiten, unsere

„ DIE FREIHEIT SICH SELBST ZU BEAUFTRAGEN UND ZU ERFINDEN, IST DAMIT NICHT (NUR) POTENTIAL, SONDERN AUCH PROBLEM DES FREIEN THEATERS. „

eigene Form der Zusammenarbeit finden, anstatt eine vorgezeichnete Karriere in den Strukturen der Stadt- und Staatstheater zu machen. Dies war für uns nicht zuletzt eine politische Entscheidung. Zugleich sahen wir uns auch nicht in der Nachfolge der ersten Gründergeneration des freien Theaters. Eine unser ersten Inszenierungen entstand

1998 beim Festival Reich & Berühmt, das damals Carena Schlewitt, Kathrin Tiedemann und Aenne Quinones leiteten. Das Podewil, Veranstaltungsort des diesjährigen BUNDES-FORUMS, war damals Produktionshaus für junge Gruppen. Anders als unsere Vorgänger*innen im freien Theater wollten wir keine Theaterhäuser gründen, sondern eine flexible Form des Produzierens suchen: international vernetzt, überregional orientiert, nicht auf das Theater beschränkt, sehr stark an der bildenden Kunst und experimentellen Formen der Popkultur ausgerichtet. Damals veröffentlichten Thomas Lemke und Nicola Duric von Showcase Beat le Mot ein Manifest mit dem Titel »Die Übernahme des Theaters findet statt«. Sie setzten sich damit nicht nur vom Stadttheater, sondern auch von ihren Vorgängern*innen aus dem freien Theater ab. »Hüte dich vor der freien Szene«, heißt es dort. Heute wiederum finden sich Netzwerke wie Cobra Theater Cobra, die eigene Plattformen von Austausch und Netzwerkbildung schaffen und damit auch die Exklusivität von Kollektiven wie beispielsweise She She Pop hinterfragen.

Meine subjektive und notwendigerweise verkürzte Geschichte eines freien Theaters zeigt, dass in dessen Entwicklung das Produzieren von Theater selbst als kritische Praxis begriffen wurde – in der Auseinandersetzung mit den eigenen Theaterstrukturen. Das Freie Theater zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es seine eigenen Strukturen reflektiert und verändert. Denn was alle Gruppen und Theaterhäuser in ihrer Verschiedenheit, was die Geschichte des Freien Theaters auszeichnet, ist eine Arbeit jenseits vorher festgelegter Strukturen. Sie ist geprägt durch die Notwendigkeit wie auch den Wunsch, Formen von Theater wie auch des Produzierens von Theater neu zu bestimmen. Anders formuliert bedeutet das, dass das Freie Theater immer auf zwei Ebenen arbeitet: an der Ausformulierung einer eigenen Ästhetik und zugleich an der eigenen Institutionalisierung. Diese

Institutionalisierung impliziert auch immer eine Hinterfragung der eigenen Institution: Was kann Freies Theater alles sein? Das Produzieren als kritische Praxis stellt damit auch die Frage, wie die Arbeit am Theater, in den Proben, in den Aufführungen aussehen soll. Seit seiner Gründung sind mit den Freien Darstellenden Künsten bestimmte Vorstellungen des Zusammenarbeitens verbunden: Die Gründungsgeste ‚anders‘ Theater zu machen, als in den Apparaten der Stadt- und Staatstheater, ist heute genauso aktuell wie in den 1960er Jahren.

Dies beinhaltet auch eine Geste der Selbstermächtigung. Allen Freien Theatergruppen, so unterschiedlich ihre Arbeitsweise und Ästhetik sein mögen, vereint, dass sie nicht an ein Haus berufen worden sind. Es gab keine Findungskommission, sondern sie haben sich ihre Orte und Mittel gesucht. Dies impliziert eine autonome Situation (trotz der prekären finanziellen Situation). Es geht darum, selbst zu entscheiden, wo und wie mit wem geprobt wird. Die Bedingungen des Produzierens werden selbst entworfen – soweit es die ökonomischen Zwänge erlauben.

Die Autonomie ist aber teuer erkaufte. Die negative Seite dieser Freiheit, die im Entwerfen seiner eigenen Produktionsstrukturen liegt, zeigt sich in den prekären Arbeitsbedingungen im Freien Theater. Denn auch wenn wir Künstler*innen über unsere Produktionsabläufe bestimmen können, unterliegen unsere Projekte im besonderen Maße den Vorgaben der Förderstrukturen, den Voten von Juries. Wir werden ständig evaluiert, unsere Existenz ist ständig durch Kürzung der Förderung bedroht. Die Freiheit, sich selbst zu beauftragen und zu erfinden, ist damit nicht Potential, sondern auch Problem des Freien Theaters. Gerade in diesen Formen der Selbstbeauftragung haben die Ideologen des Neoliberalismus die Vorreiterrolle der Künste für die Veränderung tradierter Arbeitsstrukturen erkannt. Künstler*innen werden zu Selbstunternehmer*innen, die sich ihre eigene Arbeit suchen. Sie werden zum Vorbild für eine Arbeitswelt, die immer mehr soziale Absicherungen verweigert und die die Einzelne oder den Einzelnen zwingt, sich selbst immer wieder neue Beschäftigungsmöglichkeiten

zu suchen. Arbeit funktioniert in der zeitlichen Logik des Projekts, indem die Arbeitenden nur während der Projektzeit bezahlt werden.

All das trifft auf die Freien Darstellenden Künste zu. Leider. Dies ist von uns Künstler*innen selbst beschrieben und beklagt worden. Und zugleich, wenn ich mir das Freie Theater angucke, durch die vielfachen Formen der kollektiven Zusammenarbeit wird hier immer wieder versucht, genau jenen Widersprüchen neu zu begegnen, neue Lösungen zu suchen. Vor lauter Widersprüchen und finanziellen Zwängen treten schnell die Errungenschaften des selbstbestimmten Arbeitens in den Hintergrund und die politische Seite eines freien Produzierens gerät aus dem Fokus. Als She She Pop sich beispielsweise vor über 25 Jahren als Kollektiv gegründet

„ ES BRAUCHT BÜNDNISSE VON PRODUKTIONSHÄUSERN UND GRUPPEN. ES BRAUCHT BÜNDNISSE VON FREIEN THEATERHÄUSERN UND PRODUKTIONSHÄUSERN. ES BRAUCHT BÜNDNISSE VON KULTURPOLITIKER*INNEN UND KÜNSTLER*INNEN. GERADE WEIL DAS FREIE THEATER GEWOHNT IST, IMMER NEUE FORMEN ZU ENTWICKELN, BRAUCHT ES IMMER WIEDER NEUE BÜNDNISSE. „

hat, war das eine solche Geste der Selbstermächtigung. Wir haben wenig Geld. Wir hatten eigentlich immer zu wenig Geld. Aber innerhalb der finanziellen Zwänge, haben wir eigene Strukturen entwickelt, unsere Form des Arbeitens entworfen. Wie wir proben, wie Gastspiele organisiert werden, gehört ebenso dazu, wie aus Sicht der Kunst profane soziale Fragen wie Mutterschutz oder Lohnfortzahlung im Krankheitsfall. Wir als Künstlerkollektiv sind mit alledem konfrontiert, was ein normales Arbeitsleben ausmacht – von Geburten bis hin zu Bandscheibenvorfällen. Um das Ziel zu erreichen, für alle von uns ein selbstbestimmtes und

auch würdiges Arbeiten zu ermöglichen, sind wir permanent gezwungen, neue Modelle der Zusammenarbeit zu entwickeln und uns in Solidarität zu üben.

Der Titel dieses Beitrags ist einem Text von Richard Sennett entlehnt, der in seinem Buch »Togetherness« (der deutsche Titel ist »Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält«) die These entwickelt, dass in den Arbeitsstrukturen der gegenwärtigen Gesellschaften immer mehr kooperative, informelle Formen der Zusammenarbeit verschwinden. Arbeitsverhältnisse seien zunehmend durch Konkurrenz und nicht durch Kooperation geprägt. Damit verbunden sei eine Entsolidarisierung der Gesellschaft.

Wenn ich meinen Beitrag programmatisch mit »Zusammenarbeit« überschreibe, dann will ich in diesem Zusammenhang auf drei Punkte verweisen, die für die gesellschaftliche Relevanz des Freien Theaters besonders wichtig sind. Erstens: Theater entsteht nur, wenn zusammengearbeitet wird. Das ist erst einmal eine scheinbar banale Feststellung, aber diese Notwendigkeit zur Zusammenarbeit unterscheidet das Theater von anderen Künsten. Theater verbindet damit Kreativität in besonderer Weise mit Arbeitsorganisation. Die performativen Künste brauchen eine Form von Kooperation: Wir müssen uns verabreden, damit eine Inszenierung entstehen kann. In dieser Notwendigkeit zur Verabredung liegt ein politisches Potenzial. Die Produktionsweisen im Freien Theater, trotz ihrer finanziellen Beschränkungen, zeichnen sich in diesem Sinne durch eine Ethik der Arbeit aus, die auf Kooperationen aufgebaut ist und auf Kollektivität beruht. Dies verweist auf den zweiten Punkt: Die Form der Zusam-

menarbeit, die Notwendigkeit zur Kooperation und Solidarität hat in unserer gegenwärtigen Arbeitsgesellschaft eine besondere Relevanz. Das Freie Theater eröffnet einen Raum, in dem Zusammenarbeit erprobt und erforscht wird. Diese Formen des Produzierens erzählen etwas über die Gesellschaft, in der wir leben und haben ein utopisches Potential auch für andere Arbeitsfelder.

Drittens: Das Zusammenarbeiten muss immer wieder neu gedacht werden und damit kritisch hinterfragt werden: Wie wollen wir eigentlich gemeinsam arbeiten? Meine kurze Geschichte des Freien Theaters zeigt, dass diese Arbeitsformen historischen Veränderungen unterworfen waren und damit nicht einfach gegeben sind. Die Strukturen des Produzierens müssen – immer wieder neu – erarbeitet und erprobt werden.

Hier liegt meines Erachtens nicht nur die gesellschaftliche Relevanz, sondern auch das ästhetische Potential eines Freien Theaters. Denn in der Erprobung neuer Arbeitsstrukturen geht es nicht nur um Arbeitsbedingungen, um finanzielle Fragen, sondern auch um künstlerische Qualität. Denn dass wir im Freien Theater produzieren, hat auch mit den Möglichkeiten zu tun, die sich dort bieten – im Gegensatz zu den Arbeitsstrukturen an Stadt- und Staatstheatern.

Dies kann ich aus meinen subjektiven Erfahrungen als Performerin im Repertoire beschreiben. Das Repertoiresystem wird als einer der großen Unterschiede zwischen dem Stadt- und Staatstheater und dem Freien Theater gesehen. Allerdings haben sich in beiden Theaterstrukturen ganz unterschiedliche Repertoirekonzepte herausgebildet. Freie Gruppen entwickeln oft ein Repertoire an Inszenierungen, die sie touren, oft über Jahre hinweg. Nicht immer ist dies aus finanziellen Gründen möglich. Allerdings findet hier ein Umdenken hinsichtlich einer größeren Nachhaltigkeit statt: Das HAU beispielsweise arbeitet daran, ein Repertoire des Freien Theaters zu zeigen. Im besten Falle entwickelt sich dabei die Inszenierung immer weiter.

Der Repertoirebetrieb des Stadttheaters zielt dagegen darauf, über eine Spielzeit oder mehrere Spielzeiten hinweg verschiedene Inszenierungen im Repertoire zeigen zu können, das heißt Abend für Abend eine neue Aufführung. Dafür ist



Annemarie Matzke ist seit 1984 Mitglied der Gruppe She She Pop und seit 2009 Professorin für Experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim. Sie studierte Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus Liebig-Universität, Gießen und habilitierte sich 2009 an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit zur Geschichte der Probe. Arbeiten von She She Pop wurden u.a. zum Theatertreffen, den Festivals Impulse und Favoriten sowie auf zahlreiche internationale Gastspiele eingeladen. 2015 erhielt She She Pop den George Tabori Preis.

ein hochspezialisierter Apparat erforderlich, der Umbauten, Proben und Aufführungen an einem Tag möglich macht. Dies ist für eine Spielstätte der Freien Szene kaum möglich. Was in dieser Gegenüberstellung selten diskutiert wird, ist die Frage der künstlerischen Qualität. Dass es das Stadttheater schafft, ein Repertoiresystem sicherzustellen, ist eine Leistung, die größten Respekt verdient, aber auch Kosten mit sich bringt. Nicht nur die Kosten der vielen Menschen, die dafür arbeiten müssen, es geht auch auf Kosten künstlerischer Qualität. Es bringt Folgen mit sich. So ist es nicht möglich, vor der Aufführung einen Durchlauf zu machen. Der Alltag sieht oft so aus, dass sich die Beteiligten um sechs Uhr treffen, eine halbe Stunde über die letzte Aufführung sprechen, die möglicherweise bereits vor einem Monat stattgefunden hat, auf die

„(D)IESES ERPROBEN BRAUCHT EINE BASIS, ETWAS WORAUF ES SICH GRÜNDEN KANN. ES BRAUCHT FÖRDERSTRUKTUREN, DIE KÜNSTLERBIOGRAPHIEN ERMÖGLICHEN, IN DENEN MAN SICH EINE RENTE ERARBEITEN KANN. MAN MUSS ALT WERDEN KÖNNEN IM FREIEN THEATER.“

Bühne gehen, egal, was für technische Probleme da sind, spielen und nach Hause gehen. Ich habe selten eine so entfremdete Form von Arbeit erlebt. Wenn wir über Formen von Arbeit und künstlerische Qualität sprechen, dann gilt es, jene Formen des Produzierens kritisch zu reflektieren. Nicht notwendigerweise eröffnet der finanziell besser gestellte Apparat des Stadttheaters hier auch besseren Bedingungen für künstlerische Qualität. Weniger die übergeordnete Struktur als die konkreten Praktiken des Arbeitens bestimmen das Produzieren im Freien Theater.

Die Formen der Zusammenarbeit im freien Produzieren von Theater können so als forschender Raum begriffen werden, in dem immer wieder neu danach gefragt wird, wie Theater entstehen kann – auf sozialer wie ästhetischer Ebene. In diesem Sinne kann ein solches Produzieren, das seine eigenen Bedingungen in Frage stellt, auch als Forschen am Theater und an gesellschaftlichen Strukturen selbst verstanden werden. Und von hier kamen und kommen aus den Freien Darstellenden Künsten grundlegende ästhetische Impulse für das Theater als Ganzes: In der Frage, ob das Theater nicht auch jenseits seiner institutionell verankerten Gebäude stattfinden könne, ob es ausgebildete Schauspieler*innen auf der Bühne brauche, ob nicht Licht und Bühne ebenso wichtig wie der Text seien, ob nicht das Theater selbst als eine besondere Form der Vermittlung zu begreifen sei. Jede dieser Fragen führt zu anderen Formen des Zusammenarbeitens im Prozess der Inszenierung: in der Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum, in der Suche nach den Darsteller*innen, im gleichberechtigten Nebeneinander verschiedener Positionen im Produktionsprozess, im Aushandeln von Bezahlstrukturen oder in einem neu zu bestimmenden Verhältnis zum Publikum. Jenes permanente Arbeiten an den Strukturen gehört zur Ästhetik kollektiver Theaterformen und ist sein besonderes Potential.

Aber dieses Erproben braucht eine Basis, etwas worauf es sich gründen kann. Es braucht Förderstrukturen, die Künstler*innenbiographien ermöglichen, in denen man sich eine Rente erarbeiten kann. Man muss alt werden können im Freien Theater. Es braucht Förderstrukturen, in denen auch Phasen der Nichtproduktion zur Weiterentwicklung der eigenen Ästhetik genutzt werden können und es braucht flexible

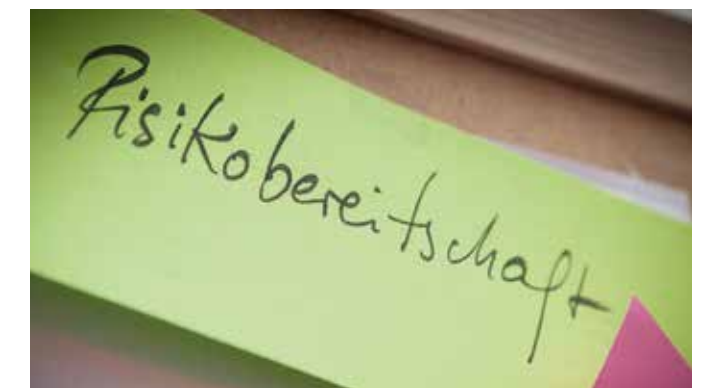
Fördersysteme, die sich veränderten Ästhetiken und Produktionsstrukturen anpassen. Es braucht aber auch Strukturen, die es dem Nachwuchs überhaupt ermöglichen, professionell zu produzieren. Nicht nur eine erste Produktion zu machen, sondern sich weiterzuentwickeln. Es braucht Auftrittsmöglichkeiten – sei es vor Ort oder bei Gastspielen. Es braucht Bündnisse von Produktionshäusern und Gruppen. Es braucht Bündnisse von Freien Theaterhäusern und Produktionshäusern. Es braucht Bündnisse von Kulturpolitiker*innen und Künstler*innen. Gerade weil das Freie Theater gewohnt ist, immer neue Formen zu entwickeln, braucht es immer wieder neue Bündnisse.

George Tabori spricht in einem Interview von der utopischen Dimension des Probens: »In einer Theaterprobe spiegelt sich für kurze Zeit das ideale Leben wider. Menschen treffen sich, haben ein gemeinsames Ziel, sie arbeiten, sie diskutieren und am Ende findet nicht der Tod, sondern eine Premiere statt.«

Angesichts meiner Erfahrungen in der Freien Szene würde ich nicht sagen, dass es das ideale Leben ist, was in den Proben dort stattfindet. Aber es geht hier um Menschen, die eine Gemeinschaft konstituieren, eine neue Form des Zusammenarbeitens. Und auch wenn die Arbeitsbedingungen der Freien Szene heute alles andere als utopisch sind, klingt darin doch eine andere Utopie des Theaters an: Im besten Falle kann Theater ideale Arbeit sein, in dem Maß, wie Arbeitszusammenhänge immer wieder neu hervorgebracht und ausgehandelt werden können, in der Möglichkeit, von vorn anzufangen, in der Notwendigkeit, sich organisieren zu müssen und in der Freiheit, dies immer wieder neu zu erforschen, im Bewusstsein des Verfehlens jeden Planes und der gleichzeitigen Arbeit daran, wie Menschen hier kooperieren müssen. In diesem Sinne verstanden, eröffnet das Freie Theater einen Arbeitsraum, dessen ganz reale Bedingungen angemessen sein müssen, für das, was dort geleistet wird.



Annemarie Matzke





Hans Heinrich Bethge (Kulturbehörde Hamburg) und Franziska Werner (Sophiensaele)



Martin Eifler (BKM)



Wolfgang Schneider (Fonds Darstellende Künste), Gabriele Nogalski (Kultursenat Bremen), Michael Grill (Theatergemeinde München) und Walter Heun (NPN)



Sabine Gehm (Fonds Dakü) und Eva Meyer-Keller (Choreografin)



Julian Kamphausen (PAF)



Kira Kirsch (brut)



Sascha Koal (zeitraumexit)



Hannah Kayenburg (Kulturbehörde Hamburg)



WHO IS THE HORSE, AND WHO IS THE RIDER?

EIN FAZIT DES BUNDESFORUMS VON SIGRID GAREIS

Ich habe die Diskussionen an diesem Tag sehr konstruktiv und ergebnisorientiert empfunden, sodass es am Schluss nicht angebracht ist, »Diaboli«, »Sprengkopf« oder »Spaltpilz« zu spielen. Daher meinerseits ein paar eher allgemeine und abstraktere Anmerkungen – diese jedoch zugespitzt, um meiner ehrenvollen Einladung als sogenanntes freies Radikal für diese Tagungsresponse zumindest ansatzweise gerecht zu werden. Meinen mündlichen, während des Tages entwickelten Überlegungen bin ich in der transkribierten Fassung meiner Ausführungen gefolgt, was wiederum entsprechend der Aufgabenstellung, einen persönlichen Kommentar auf die Tagung zu geben, stilistische Auswirkungen auch auf den Text hat. Darüberhinaus habe ich gezielt die Rolle des »Fundis« angenommen und bewusst alles Verbands- oder Tagespolitische eines »Realos« ausgespart.

Die eigene Meinung wurde zusätzlich noch erweitert, indem ich Kollegen und Kolleginnen – Künstler*innen, Politiker*innen, Kurator*innen, Verwalter*innen – gebeten habe, mir ihre spannendsten und »radikalsten« Thesen des Tages mit auf den Weg zu geben. Ich möchte sie Euch und Ihnen am Ende meiner Ausführungen präsentieren.

Den für mich wichtigsten Aspekt an den Anfang gestellt – ich betone dies häufiger –, heißt es zunächst, sich über die grundsätzliche Ausgangskonstellation der am theatralen Prozess Beteiligten in unserem Feld bewusst zu werden. Das kann man mit einer sehr einfachen Frage tun, die ich hiermit sehr gerne stellen möchte: »Who is horse and who is rider?« Eigentlich ganz eindeutig und simpel zu beantworten, dennoch oft übersehen und ignoriert: Wir müssen uns alle klar werden, dass ohne die Künstlerinnen und Künstler die meisten der weiteren Funktionsträger*innen im Feld letztlich keine Existenzgrundlage bzw. -berechtigung hätten. Veranstalter*innen oder Kurator*innen – mein Berufsstand – gäbe es nicht, auch nicht Tanz- oder Theaterwissenschaftler*innen, desgleichen nicht Tanz- oder Theaterpädagog*innen, noch die entsprechenden Kritiker*innen. Kulturpolitiker und -politikerinnen würden sich mit anderen Dingen beschäftigen

und die Verwaltungsleute unter uns wären vielleicht im Ordnungsamt oder bei der KFZ-Zulassungsstelle angestellt... Also zweifellos – die zentrale Position in unserm Feld ist der Künstler, die Künstlerin. Und eigentlich sollte oder vielmehr müsste dies – auf mehreren Ebenen – substantiell doch honoriert werden – was es aber in realiter leider und augenscheinlich viel zu wenig tut.

Es müsste dies etwas in Bezug auf die Wertschätzung gegenüber der Künstler*innenschaft bedeuten: Dass diese oftmals nur bedingt vorhanden ist, wurde heute vor allem beim Künstler*innenpanel angesprochen. Oft fehlt es bereits an ganz basalen Selbstverständlichkeiten – da rede ich jetzt aus der kuratorischen Praxis –, dass man z.B. Anfragen der Künst-

„ WIR MÜSSEN UNS ALLE KLAR WERDEN, DASS OHNE DIE KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER DIE MEISTEN DER WEITEREN FUNKTIONSTRÄGER*INNEN IM FELD LETZTLICH KEINE EXISTENZGRUNDLAGE BZW. -BERECHTIGUNG HÄTTEN. „

lerinnen und Künstler freundlich beantwortet, dass man im persönlichen Kontakt »Begrüßen« oder »Übersehen/Ignorieren« nicht als Machtinstrument missbraucht, dass man sich bei nicht ganz so gelungenen Aufführungen und Premieren nicht einfach verdrückt... Die Liste an vergleichbaren »Unnötigkeiten« oder Unprofessionalitäten ließe sich leicht verlängern...

Auch strukturell sollte diese Position etwas heißen – und hier vor allem im Bezug auf das Geld: Sozialleistungen waren heute ein großes Thema, und eine Debatte um Mindestlohn und Honoraruntergrenzen sollte in allen Produktionsprozessen heute Selbstverständlichkeit sein. Ich würde persönlich sogar noch einen Schritt weiter gehen und in meiner »Fundiposition« auch mit dem kategorischen Imperativ argumentieren wollen. Da frage ich mich, wie die Lage ausschauen würde, wenn jeder der Nichtkünstler*innen unter uns in seinem Umfeld daran arbeiten würde, dass die Künstler*innenschaft das verdient, was bei ihm oder ihr selbst auch auf dem Gehaltszettel steht. Das ist jetzt insbesondere auch an die Kulturpolitiker*innen, Verwaltungsbeamten*innen und Kurator*innen unter uns gerichtet und ich denke, wenn wir entsprechendes erreichen könnten, wäre schon sehr viel getan.

Auch die Partizipation und Einbindung der Künstler*innenschaft in den kulturpolitischen Prozess ist zu prüfen:

Thomas Oberender hat heute Morgen die Beteiligung von Künstler*innen an Juryentscheidungsprozessen eingefordert. Ich würde hier eine selbstverständliche Künstler*innenkuratorenschaft an Häusern oder bei Festivals ergänzen wollen. Vielleicht könnte man sich auch als eine der Zielvorstellung des heute Morgen vom Bund eingeforderten Gesamtkonzepts für diese Stadt-Land-Bund-Initiative einen durchschlagenden bundesweiten »Empowermentprozess« der Künstler*innenschaft vorstellen?

Ein weiterer Punkt, der mich heute sehr beschäftigt hat, war der Netzwerkgedanke, der bei diesem Forum zentral gesetzt ist. Wir sollten uns immer wieder aufs Neue klar machen, dass ein Netzwerk nur ein Mittel und nie ein Ziel an sich ist. Dies wiederum bedeutet, dass die Ziele und Zwecke eines Netzwerkes beständig reflektiert werden müssen und sich »NetzwerkerInnen« darüber fortlaufend (selbst)vergewissern sollten. Vor lauter schrecklich wichtiger Sitzungen und Diskussionen verschwinden die inhaltlichen Ziele und Zwecke einer Gremienarbeit nur allzu oft und fast unbemerkt aus dem Blickfeld. Gerade beim geplanten Stadt-Land-Bund-Netzwerk erscheint mir diese fortlaufende Reflektion besonders wichtig, weil man sich die konkreten Gesprächspartner in diesem Verbund nicht persönlich aussuchen kann.

In Bezug auf den Netzwerkgedanken ist weiterhin zu beachten – und da habe ich bisher keinerlei Antwort –, dass sich innerhalb von Netzwerken permanent wie immanent ein Konsensbildungsprozess vollzieht. Diese strukturelle Voraussetzung von Netzwerken produziert in der Suche nach dem (oft auch kleinsten) gemeinsamen Nenner tendenziell ein Mainstreaming, das wiederum die Gefahr der Mittelmäßigkeit in sich birgt. Welche konkreten Maßnahmen gegen diese prinzipielle Mechanik bei dieser Stadt-Land-Bund-Initiative entwickelt werden können, ist eine große Aufgabe. Man kann hier prinzipiell entgegenwirken – so schlage ich z.B. bei Jurysitzungen kurz vor den finalen Entscheidungsfindungen zumeist vor, noch einmal gemeinsam die »extremere« Anträge anzuschauen, damit die avancierteren Positionen im Konsensprozess nicht leichtfertig auf der Strecke bleiben.

Bei aller Lobbyarbeit und Strukturförderung darf also die grundsätzliche Sensibilität für künstlerische Positionen wie Prozesse nicht verloren gehen. Beim Tanzplan etwa, der sehr viel Positives an Struktur, an Aufmerksamkeit, an Geld gebracht hat, fällt aber auf, dass avanciertere Positionen nicht unbedingt »zum Strahlen« gebracht wurden – es künstlerisch vielmehr in den letzten Jahren im deutschen Tanz eher langweiliger geworden ist. Künstler*innenförderung stand hier nicht im Zentrum. Aber möglicherweise lässt sich diese Entwicklung auch darauf zurückführen, dass es bei dieser Initiative verpflichtend war, gezielt Netzwerke der unterschiedlichsten

„ SOZIALLEISTUNGEN WAREN HEUTE EIN GROSSES THEMA, UND EINE DEBATTE UM MINDESTLOHN UND HONORARUNTERGRENZEN SOLLTE IN ALLEN PRODUKTIONSPROZESSEN HEUTE SELBSTVERSTÄNDLICHKEIT SEIN. „

„ DIESE STRUKTURELLE VORAUSSETZUNG VON NETZWERKEN PRODUZIERT IN DER SUCHE NACH DEM (OFT AUCH KLEINSTEN) GEMEINSAMEN NENNER TENDENZIELL EIN MAINSTREAMING, DAS WIEDERUM DIE GEFAHR DER MITTELMÄSSIGKEIT IN SICH BIRGT. WELCHE KONKRETEN MASSNAHMEN GEGEN DIESE PRINZIPIELLE MECHANIK BEI DIESER STADT-LAND-BUND-INITIATIVE ENTWICKELT WERDEN KÖNNEN, IST EINE GROSSE AUFGABE. „

Akteur*innen zu bilden, um überhaupt an die Geld- und Fördertöpfe zu gelangen?

Eine kleinere Auffälligkeit in diesem Kontext fand ich heute beim Forum interessant zu bemerken: Die Künstler*innenschaft war sich in einem Punkt einig mit dem Staatssekretär – nämlich, dass Förderungen nicht an inhaltliche Auflagen gebunden werden sollten und dass man die Autonomie des künstlerischen Schaffens weitestgehend stärken oder

zumindest bewahren sollte. Damit wären vielleicht gewisse Grotesken wie etwa bei der EU-Förderung vermeidbar, wo eine Künstler*innen- wie Veranstalter*innenschaft aufgrund spezieller Programme wechselweise oder hintereinander in Scharen nach China, Brasilien usw. blickt, nur weil hier Geldanreize geboten werden.

Ein weiterer Punkt, der heute an einigen Stellen eher indirekt angesprochen wurde, ist die Frage, wie man im Hinblick auf eine vernetzte Förderpolitik mit den »gläsernen Decken« umgeht, an die das Freie Theater leider strukturell fast zwangsläufig stößt. Z.B. arbeitet man als Akteur*in in diesem Bereich gewöhnlich über Jahre äußerst erfolgreich und trotzdem kommt man an bestimmten Punkten – vor allem auf budgetärer Ebene – einfach nicht weiter. Oft liegt es daran, dass die Kommunen in ihren Szenen keine Präzedenzfälle schaffen wollen und daher einzelne Freie Gruppen oder Häuser nicht stärker fördern wollen als die anderen. Auch kann man fast schon von einem Automatismus ausgehen, dass kontinuierlich arbeitende Gruppen, wenn sie über lange Jahre gefördert wurden, irgendwann mal aussortiert werden – nur weil gute jüngere Kolleg*innen nachrücken und dann plötzlich auch mal andere Namen zum Zuge kommen sollen. Zu nennen wären hier weiterhin auch die allgemein schwachen Strukturen im freien Bereich, die eine gewünschte Internationalisierung oft erschweren oder ganz unmöglich machen. Diese unsichtbaren Grenzen und

in der Folge oft existentielle Abgründe, sind im Auge zu behalten. Und vielleicht könnte gerade diese gezielte und vernetzte Stadt-Land-Bund-Förderung daran arbeiten, die »gläsernen Decken« im Freien Tanz und Theater nicht nur aufzuspüren, sondern sie auch wirkungsmächtig »anzuheben« oder gar zu sprengen. Eine Sache ist mir darüber hinaus noch sehr wichtig, obwohl sie kein zentrales Thema dieses Forums

war – am Rande aber immer wieder angesprochen wurde: Wie gehen wir als Community mit unseren derzeit existenziellen und globalen gesellschaftlichen Problemen um? Auch bei einer Strukturdebatte wie dieser sollte diese Frage m.E. nicht völlig ausgeklammert sein. Ich habe mir deshalb unsere Gesamtgruppe hier im Podwil auch einmal genauer angeschaut und mich gefragt: Spiegelt sich in unserem heutigen Gruppenkontext – in unserer Gruppenzusammensetzung – die gesellschaftliche Realität in Deutschland wirklich wider? Wie zu vermuten, war dies jetzt eine rhetorische

Frage – denn natürlich nicht. Auch der Freie Tanz- und Theaterbereich ist weithin primär weiß, männlich dominiert und durchgehend bildungsnah. Aber weiter gefragt – wie sieht es bei den einzelnen hier vertretenen Institutionen und Kollektiven aus? Verstärkt sich der hier gewonnene Eindruck noch oder schwächt er sich eher ab? Zumindest klar sollte uns allen sein, dass wir auf gesellschaftliche und demoskopische Gegebenheiten politisch zu reagieren haben – und das wiederum auch bei einem Stadt-Land-Bund-Ansatz so wenig nationalistisch wie nur möglich. In diesem Kontext wiederum begeistert hat mich, wie oft ich heute – und das vor allem aus dem Mund der Künstler*innen – das Wort »Solidarität« gehört habe. Es freut, zu bemerken, dass trotz unserer neoliberalen Zeiten der kollektiv-soziale Gedanke im Freien Theater weiterhin prägend zu sein scheint.

Also im Großen und Ganzen meinerseits nur Fragen über Fragen... Alles schnell und provisorisch angerissen. Ohne Zeit zur Reflexion am Ende des Tags einfach mal rasant vom Herzen gesprochen.

Zum Schluss – wie angekündigt – dankenswerterweise noch ein Sample von wichtigen Thesen und Reflexionen einer Reihe von Kolleginnen und Kollegen, die sie entweder bei dieser Tagung gehört oder entwickelt haben. Die Reihung ist chronologisch nach Abgabe der Statements.

» **VEIT SPRENGER,
KÜNSTLER, BERLIN**

Er fordert ein Altenheim für Performerinnen mit angegliederter Studiobühne und mediationsgeschulten Pflegekräften, die sich in Licht- und Tontechnik auskennen, sowie programmierbare Rollstühle für das choreographische Arbeiten.

» **MARC GEGENFURTNER,
ABTEILUNGSLEITER IM KULTURREFERAT MÜNCHEN**

Kontinuität in der Förderung ist für ihn zentrale Prämisse jeder Förderpolitik von Stadt, Land und Bund. In allen Förderungen sollte die Langfristigkeit das wichtigste Element sein und zentrale Beachtung finden.

» **EVA MEYER-KELLER,
KÜNSTLERIN, BERLIN**

Wichtig für sie ist eine langfristige Konzeptförderung, die nicht unmittelbar an eine Produktion gebunden ist, oder auch Stipendien zur künstlerischen Forschung. Die KünstlerIn muss in jedem Fall ihre laufenden Kosten decken können, wie etwa Studiomiete und Administration.

» **STEFAN HINTERHAUS,
KÜNSTLERISCHER LEITER PACT ZOLLVEREIN, ESSEN**

Ausgehend von den heutigen Diskussionen hat ihn sehr beschäftigt, wie wir mit Transformationsprozessen umgehen müssen – insbesondere solchen, die wir heute noch überhaupt nicht überblicken können, wie etwa Digitalisierungen oder Fragen zum Anthropozän. Seiner Meinung nach sollte dies nicht in alten Strukturen geschehen. Da die Qualität der Szene für ihn immer schon in der Entwicklung neuer Strukturen liegt, sollten wir uns alle angesichts der derzeit komplexen Zeiten schwerpunktmäßig darauf besinnen.

» **MARTIN EIFLER,
ABTEILUNGSLEITER IM BKM**

Er fordert ein zwischen Bund und Ländern abgestimmtes Konzept zur Entwicklung der Freien Darstellenden Künste. Dabei sollte eine Kontinuität gewahrt und nicht immer wieder bei Null angefangen werden müssen.

Soweit die »Response« auf diese Tagung von meiner Seite. Danke Euch und Ihnen allen herzlich für die Aufmerksamkeit!

» **ANNEMIE VANACKERE,
INTENDANTIN DES HAU, BERLIN**

Selbstreflexion ist absolut wichtig, aber diese sollte nur bedingt nach außen getragen werden. Dort sollten wir vor allem Selbstbewusstsein zeigen, um nicht weiterhin so paternalisiert zu werden.

» **MARIANNE SCHIRGE,
KULTURAMTSLEITERIN DÜSSELDORF**

Die zukünftigen Bündnisse von Kommunen, Land und Bund sollten nicht diktiert, sondern von einem gemeinsamen Handeln getragen sein. Hier können die kooperativen Praktiken der Freien Szene, die seit Jahren praktiziert werden, als Vorbild dienen.



Sigrid Gareis baute nach ihrem Studium der Völkerkunde die Fachbereiche Theater/Tanz und Internationale Kulturarbeit im Siemens Arts Program auf. Sie ist Mitbegründerin von Tanz- und Theaterfestivals in Moskau, München, Nürnberg und Greifswald, war 2000 – 2009 Gründungsintendantin des Tanzquartier Wien und 2005 – 2007 Gründungsvorsitzende des European Dancehouse Network (EDN). Sie baute 2011 – 2014 die Akademie der Künste der Welt in Köln auf und co-leitet heute den ersten europäischen Universitätslehrgang für das Kuratieren in den szenischen Künsten an der Universität Salzburg und LMU München. Zahlreiche Jury-, Beirats- und Beratungstätigkeiten sowie diverse Buchpublikationen.



Sigrid Gareis beim Fazit des BUNDESFORUM

FÜR EIN BÜNDNIS DER FREIEN DARSTELLENDE KÜNSTE

DAS BUNDESFORUM ALS ROAD MAP VON WOLFGANG SCHNEIDER

Die Conclusio ist klar: Ein Weiter so darf es nicht sein, auch wenn viele konstatieren, dass es schon anders geworden ist. Aber die Freien Darstellenden Künste sind als zweite Säule der deutschen Theaterlandschaft noch immer das fünfte Rad am Wagen der Kulturpolitik. Alle bekunden wieder und wieder, wie wichtig »die Freien« seien. Und es werde ja genug getan. Aber genug ist nicht genug. 2018 muss es die Wende in der Förderung geben, mit klaren Forderungen!

Selbstverständnisse

Das BUNDESFORUM ist die Plattform des Diskurses, ist das Netzwerk der Akteur*innen, ist die konzertierte Aktion für Kulturpolitik, in der Kulturpolitik und als Kulturpolitik. Wenn kein konsistentes Konzept öffentlicher Kulturförderung für die Freien Darstellenden Künste vorhanden ist, dann ist es Aufgabe der Künstler*innen als Zivilgesellschaft, ein solches zu entwickeln. Selbstbewusstsein prägen die Selbstverständnisse, weil das Künstlerische Gesellschaftliches zum Gegenstand hat und damit von besonderer Relevanz ist.

Selbsterkenntnisse

Noch immer fehlt der Bericht zur Lage der Darstellenden Künste, um zusammen zu denken, was zusammen gehört, um zu dokumentieren, was ist und zu debattieren, was sein sollte: Stadt und Land, Hand in Hand, ein Tisch beim Bund, konkret und rund! Reimt sich und ist längst überfällig; denn die Kunst von Tanz und Theater entsteht schon lange nicht mehr nur lokal, sondern regional und international – und beides schließt sich keineswegs aus. Denn auch Außenkulturpolitik ist mittlerweile und selbstverständlich auch mit der Theaterinnenpolitik verbunden und das ist wiederum eine gute Voraussetzung für weltweite Theaterbeziehungen.

Ausdifferenzierungen

Es gibt Theaterförderung, aber wie sieht es aus mit einer Künstler*innenförderung, wo bleibt die Mobilitätsförderung und wann werden die Projekte der Koproduktionsförderung zum Programm? Da ist noch Luft nach oben, da darf gerne in der Kulturpolitik weiter gedacht werden, da sollte die Bandbreite der Fördermöglichkeiten sich an der Vielfalt der Erscheinungsformen Freier Darstellender Künste orientie-

ren. Die Grenzen sind fließender, Formate werden immer wieder neu erfunden, Flexibilität muss auch als Kriterium der Kulturförderung gelten. Und ein für alle Mal: Theaterkunst ist auch Soziokultur, Soziokultur kann auch Theaterkunst sein; professionell kann auch Amateurtheater sein und die Deprofessionalisierung ein Element des Berufstheaters!

Desiderate

Warum gibt es neben der Produktionsförderung eigentlich keine Publikumsförderung? Ohne Publikum kein Theater! Und wenn die Statistiker immer mal wieder die Kosten für den einzelnen Sitzplatz berechnen, wäre ja auch mal die Förde-

ES BRAUCHT IN DER BUNDESFÖRDERUNG MINDESTENS ZEHN MILLIONEN EURO AUFWUCHS, JAHR FÜR JAHR, FÜR MEHR SOZIALE UND ÖKONOMISCHE GERECHTIGKEIT FÜR DIE FREIEN DARSTELLENDE KÜNSTLER*INNEN.

» rung der Rezeption zu überlegen – weniger quantitativ als qualitativ. Deshalb gilt Partizipation auch als Programm und sollte als förderungswürdig einen größeren Stellenwert genießen. Überhaupt wäre ein Umdenken von der Angebotsorientierung hin zur Teilhabemöglichkeit eine streitbare Variante von Kulturpolitik. Wichtig bei solchen Überlegungen ist immer der Grundkonsens einer diversen Theaterlandschaft und noch

wichtiger erscheint es, die Dogmen der Sparten und Spezialisierungen zu hinterfragen, um Bewegung ins Spiel zu bringen.

Positionierung

Das BUNDESFORUM ist ein Anfang, das Bündnis ein Auftrag. Verbündete von Bundesverband Freie Darstellende Künste und Fonds Darstellende Künste sind Kommunen, Länder und Bund; verbandspolitische Kooperationspartner sind der Deutsche Städtetag, der Deutsche Städte- und Gemeindebund und der Deutsche Landkreistag sowie sowieso KMK und BKM. Die Grundförderung ist föderal und subsidiär, die gesamtstaatliche Aufgabe der Freien Darstellenden Künste mit ihren in jeder Hinsicht künstlerischen und kulturpolitischen Grenzüberschreitungen ist evident und deshalb eine Angelegenheit des Bundes. Es braucht in der Bundesförderung mindestens zehn Millionen Euro Aufwuchs, Jahr für Jahr, für mehr soziale und ökonomische Gerechtigkeit für die Freien Darstellenden Künstler*innen. Ja, die Darstellenden Künste brauchen mehr Geld für mehr Menschen in Produktion und Publikum.

EIN ZWISCHENFAZIT AM ENDE DES ERSTEN BUNDESFORUMS VON JANINA BENDUSKI

Was schön war:

Es war ein dichter, voller Tag, der auch in einer so ausführlichen Dokumentation wie dieser hier nicht vollständig abzubilden ist. Wir haben von vielen Seiten Zustimmung erfahren: Zustimmung dafür, Räume für Austausch zu öffnen und Begegnungsmöglichkeiten zu schaffen, zwischen den Partnern aus den verschiedenen Regionen und zwischen den unterschiedlichen Bereichen: den Künstler*innen und Kulturschaffenden, der Verwaltung, der Politik, den Institutionen und Strukturen. Wir haben nicht zuletzt daher vor, das BUNDESFORUM fortzusetzen – in der kontinuierlichen Arbeit und als Folgeveranstaltung im Herbst 2019.

Was nicht so leicht ist:

Wir werden weiter unsere eigene Erzählung schreiben müssen. So wie hier und heute in Teilen immer noch über das Freie Theater und die Freien Darstellenden Künste gesprochen wird, das liegt mitunter 20 bis 30 Jahre hinter den Entwicklungen in der Praxis zurück. Die Akteur*innen selbst müssen weiter, neu und anders über die Begriffe reden, über die Bezeichnungen, über die Zuschreibungen von außen. Das ist eine Aufgabe, die sich leider nicht durch ein BUNDESFORUM lösen lässt, dazu brauchen wir all das Wissen und die Präzision aus der künstlerischen Arbeit, um hierfür die richtige Sprache zu finden.

Was noch schneller gehen sollte:

Es fehlt noch immer an konkreten übergreifenden politischen Konzepten. Über die einzelnen Wünsche und das unspezifische Wollen hinaus, sollten wir aktiv und schnell an einer konzeptionellen Setzung arbeiten, die über die Einzelfälle hinausgeht, Wünsche und Forderungen auf den richtigen Ebenen verortet, unterlegt, einer Struktur zuweist. Ich denke, wir tun besser daran, das mitzuentwickeln und unsere eigene Praxis miteinzubringen, als das anderen zu überlassen.

Was noch alles besprochen wurde:

Niemand sollte am Ende eines solchen Tages ernsthaft versuchen das aufzuzählen. Es ging natürlich auch nicht nur um die Förderung von Kunst und Kultur auf Bundesebene. Es ging auch um Sozialpolitik, um Steuerpolitik und Ordnungspolitik,

um europäische Förderungen, um Förderungen durch die Kommunen und um vieles mehr. Alles Themen, bei denen der Bundesverband auch sonst im Rahmen seiner Möglichkeit versucht, Veränderungen zu erreichen, bei denen wir genau wissen, dass noch viel zu tun ist. Es waren viele sehr inspirierende Vorschläge und Anmerkungen auch zu diesen Themen dabei. Und es gilt: Das wird nicht verloren gehen, sondern mitgenommen und weitergetragen und auch zu diesen Themen werden wir Räume finden, um uns darüber zu verständigen.

Was als nächstes kommt:

Wir werden das Bündnis fortsetzen und dafür weiter aktiv nach Bündnispartnern suchen. Und wir werden die konkrete kulturpolitische Arbeit fortsetzen und in die Gremien und Gespräche all das hineinbringen, was heute formuliert wurde. Wir sehen uns dort als eine aktive und mandatierte Stellvertretung, die Inhalte und Bedürfnisse der Szene dokumentiert und weitergibt. Aber die Forderungen formulieren und diese Forderungen dann auch wirkmächtig vertreten, können nur alle Beteiligten in den Freien Darstel-

ES FEHLT NOCH IMMER AN KONKRETEN ÜBERGREIFENDEN POLITISCHEN KONZEPTEN. WIR SOLLTEN AN EINER KONZEPTIONELLEN SETZUNG ARBEITEN, DIE WÜNSCHE UND FORDERUNGEN AUF DEN RICHTIGEN EBENEN VERORTET UND EINER STRUKTUR ZUWEIST.

lenden Künsten gemeinsam. Daher geht diese Aufforderung nicht nur an die Menschen in den Interessensvertretungen und Verbänden, sondern an alle Akteur*innen und Beteiligten der Szene: Werdet kulturpolitisch aktiv, wenn Ihr es noch nicht seid! Und wenn Ihr es seid: Denkt bitte die anderen Kolleg*innen und ihre Perspektive mit und beachtet den Kontext, in dem sich die Szene bewegt, regional, bundesweit, europäisch. Für Fragen, wie das gehen könnte, sind wir da.

Wem noch gedankt werden sollte:

Der erste Dank gilt der Beauftragten für Kultur und Medien, Prof. Monika Grütters, die durch ihre Förderung das BUNDESFORUM ermöglicht hat und all den interessierten und engagierten Mitarbeiter*innen im BKM. Und wir danken Anne Schneider und Holger Bergmann, deren Zusammenarbeit diesen Tag erst möglich gemacht hat. sowie Felizitas Stilleke, Christina Roth, Stephan Behrmann, Cordelia Krause, Anna Lena Werner, Emese Bodolay, den Kolleg*innen des Podewils sowie allen weiteren tatkräftigen Helfer*innen!

**MELANIE MOHREN,
KÜNSTLERIN, HERBORDT/
MOHREN, STUTTGART**

Ich finde die Frage extrem wichtig: Wie kann man längerfristig in dem System weiter arbeiten? Geht das überhaupt? Das klingt ja ständig an, auch Mieke Matzke hat das angesprochen. Was muss sich verändern, wenn man diese Arbeit weiter so führen möchte, aber eben mit einer Familie, mit Perspektiven, mit sozialer Absicherung, weil ja tatsächlich damit andere Verbindlichkeiten entstehen. Es geht darum, dass die Leute, die die Kunst machen, davon auch leben und alt werden können. Und dass das wieder stärker auf die Agenda kommt.



Marianne Schirge (Kulturamtsleiterin Düsseldorf)

**CHRISTIANE ZIESEKE,
SENATSWERWALTUNG FÜR
KULTUR UND EUROPA, BERLIN**

Die traditionellen Strukturen sind so aufgestellt, dass man die Bundesebene, die Länderebenen und die Kommunen hat. Und die Kommunen und Länder sprechen eigentlich nicht miteinander. Für diese Theaterförderung ist das ein großer Fehler. Für Berlin sind eher Städte interessant, wie zum Beispiel Köln, München, Hamburg – auch ein Stadtstaat. Aber hier findet überhaupt kein regelmäßiger Austausch statt. Wir müssten viel stärker zusammen arbeiten.



Melanie Mohren



Christiane Zieseke



Freie Darstellende Künste – die nächste Generation, Mirjam Schmuck (kainkollektiv) mit Kind

**ÖZLEM CANYÜREK,
DOKTORANDIN AM INSTITUT
FÜR KULTURPOLITIK DER
UNIVERSITÄT HILDESHEIM**

I realised that the participants talked about the current problems in the theater landscape such as process orientation, concept planning, but I didn't hear anybody mentioning the inclusion of the different parts of the society into the theatre scene. I mean Germany is a cultural diverse society. Yes, the contributors of this event referred to the conception of participation, a little bit, but I didn't exactly hear anyone expressing the exclusion of the people with migration backgrounds or migration experiences from the theatre landscape. Today the actors of the performing art scene brought together and yet no one was speaking about the funding structure regarding the inclusion of the people with migration background into the theatre scene.



**BETTINA MASUCH,
INTENDANTIN TANZHAUS NRW,
DÜSSELDORF**

Es war ein ganz klares Statement, dass die Förderpolitik der künstlerischen und strukturellen Entwicklung in den Theatern mindestens 20 Jahre hinterherhinkt. Das sind die heiligen Kühe, an die man sich immer noch nicht herantraut. Auf diese (neuen) Entwicklungen müsste man im Fördersystem eingehen. Das ist hier als Subtext in allen Diskussionen präsent.



Matthias Schulze-Kraft (Lichthof Theater) und Bettina Masuch



Özlem Canyürek

NETZWERK-CLUSTER**PRODUKTIONSHÄUSER****VON DER PRODUKTION ZUM BUNDESWEITEN /
INTERNATIONALEN NETZWERK****BÜNDNIS INTERNATIONALER PRODUKTIONSHÄUSER**

Seit wann existiert das Netzwerk? 2015

Anzahl der Gründungspartner? 7: FFT, Düsseldorf; HAU Hebbel am Ufer, Berlin; HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Dresden; Kampnagel, Hamburg; Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main; PACT Zollverein, Essen und tanzhaus nrw, Düsseldorf

Anzahl der Partner jetzt? 7

Ziel und Zweck des Netzwerks?

Das Bündnis internationaler Produktionshäuser ist ein Zusammenschluss von sieben Institutionen der zeitgenössischen performativen Künste, die zu den bedeutendsten in Deutschland zählen. Die Partner bündeln ihre Fähigkeiten und Erfahrungen als zentrale kultur- und gesellschaftspolitische Akteure, die internationale Perspektiven mit Künstler*innen vor Ort, lokalen Zuschauer*innengruppen und diversen Stadtgesellschaften in einen kontinuierlichen, offenen und vielfältigen Austausch bringen. Die Förderung des Bündnisses durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien seit der Spielzeit 2016/17 für drei Jahre mit insgesamt 12 Millionen Euro ermöglicht es den Produktionshäusern, über ihre bisherigen Programme und Praktiken hinaus besondere und teilweise mehrjährige künstlerische Vorhaben gemeinsam und an ihren jeweiligen Standorten zu realisieren. Diese befassen sich mit dem ökonomischen, sozialen, kulturellen und ökologischen Wandel der Städte und der Welt im 21. Jahrhundert, erforschen spielerisch die Zukunft von Gesellschaft, Theater, Tanz und Kunst und erproben beispielhaft Szenarien des Zusammenlebens. Darüber hinaus verbinden die Häuser ihre Kompetenzen bei der Weiterentwicklung avancierter Produktionsweisen im Bereich der performativen Kunst sowie ihre weitreichenden lokalen und internationalen Netzwerke enger als bisher miteinander. Bewährte Praktiken wie z.B. die Ermöglichung von Künstlerresidenzen, Auftragsarbeiten, Koproduktionen und ortsspezifischen Projektentwicklungen sowie die Stärkung, Vermittlung und überregionale wie internationale Sichtbarmachung künstlerischer Positionen und lokaler Kontexte können in diesem dezentralen Modell von Zusammenarbeit zukunftsweisend weiterentwickelt und erweitert werden. So hat das Bündnis u.a. eine Akademie für freie Produzent*innen eingerichtet und engagiert sich damit maßgeblich in einem immer wichtiger werdenden Berufsfeld.

NETZWERKPARTNER:

- **FFT, DÜSSELDORF**
- **HAU HEBBEL AM UFER, BERLIN**
- **HELLERAU – EUROPÄISCHES ZENTRUM DER KÜNSTE, DRESDEN**
- **KAMPNAGEL, HAMBURG**
- **KÜNSTLERHAUS MOUSONTURM, FRANKFURT AM MAIN**
- **PACT ZOLLVEREIN, ESSEN**
- **TANZHAUS NRW, DÜSSELDORF**

FFT, DÜSSELDORF

Seit wann existiert das Haus? 1999
Seit wann ist es im Netzwerk? 2015
Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 32 (Eigen + Koproduktionen)
Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? 395 (2016)
Anzahl der Zuschauer*innen gesamt pro Jahr? 25.613 (2016)

www.fft-duesseldorf.de

HAU HEBBEL AM UFER, BERLIN

Seit wann existiert das Haus? 1988
Seit wann ist es im Netzwerk? 2015
Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? rund 200 Titel (2016)
Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? rund 500 Aktivitäten (2016)
Anzahl der Zuschauer*innen gesamt pro Jahr? rund 67.000 (2016)

www.hebbel-am-ufer.de

HELLERAU – EUROPÄISCHES ZENTRUM DER KÜNSTE, DRESDEN

Seit wann existiert das Haus? 2009
Seit wann ist es im Netzwerk? 2015
Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 114 (2016)
Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? 210 kostenpflichtige, 160 kostenfreie (2016)
Anzahl der Zuschauer gesamt pro Jahr? ca. 45.000 (2016)

www.hellerau.org

KAMPNAGEL, HAMBURG

Seit wann existiert das Haus? 1982
Seit wann ist es im Netzwerk? 2015
Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? ca. 325 (Stand Spielzeit 2016/17)
Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? ca. 900 (Stand Spielzeit 2016/17)
Anzahl der Zuschauer gesamt pro Jahr? ca. 180.000 (2016/17)

www.kampnagel.de

KÜNSTLERHAUS MOUSONTURM, FRANKFURT AM MAIN

Seit wann existiert das Haus? 1988
Seit wann ist es im Netzwerk? 2015
Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 34 (2016)
Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? 552 (2016)
Anzahl der Zuschauer*innen gesamt pro Jahr? 63.441 (2016)

www.mousonturm.de

PACT ZOLLVEREIN, ESSEN

Seit wann existiert das Haus? 2000 als Choreographisches Zentrum NRW gegründet. Ab 2002 unter dem Namen PACT Zollverein, seitdem auch Partner der Ruhrtriennale
Seit wann ist es im Netzwerk? 2015
Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 62 (2016)
Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? 197 (2016)
Anzahl der Zuschauer*innen gesamt pro Jahr? 20.315 (2016)

www.pact-zollverein.de

TANZHAUS NRW, DÜSSELDORF

Seit wann existiert das Haus? Seit 1998 unter dem Namen tanzhaus nrw und der Ausrichtung auf zeitgenössischen Tanz
Seit wann ist es im Netzwerk? 2015
Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 110
Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? 216
Anzahl der Zuschauer*innen gesamt pro Jahr? Wir sprechen im tanzhaus nrw von Besuchen und sind dann bei 167.000 Menschen. Allein die Bühnenveranstaltungen: 33.200 Besucher*innen für 2016.

www.tanzhaus-nrw.de



NETZWERK FREIER THEATER

Seit wann existiert das Netzwerk? 2015

Anzahl der Gründungspartner?

6: Junges Theater, Göttingen; Lichthof, Hamburg; pathos, München; Rampe, Stuttgart; Theaterdiscounter, Berlin

Anzahl der Partner jetzt?

8; zu den Gründungsmitgliedern noch hinzugekommen: Schwankhalle, Bremen, zeitraum.exit, Mannheim

Ziel und Zweck des Netzwerks?

nft ist ein bundesweiter Zusammenschluss professioneller Theater und Produktionshäuser in kommunaler Förderung zum Zweck des bundesländerübergreifenden Austauschs von Knowhow und Produktionen. Erfahrungen, die jede der beteiligten Spielstätten in ihrem eigenen lokalen und kommunalen Umfeld macht, werden den Partnern zur Verfügung gestellt. Produktionen die an einem Haus erfolgreich entstehen, sollen überregional gezeigt und bekannt gemacht werden. Ziel ist der Aufbau einer nachhaltigen bundesweiten Struktur über bilaterale, punktuelle Kooperationen hinaus, die eine kontinuierliche Vernetzung der Akteure (Häuser und freie Gruppen) herstellt, Knowhow-Transfer fördert und nicht zuletzt die überregionale »Verwertung« lokal entstandener Produktionen ermöglicht.

Koproduktionen des Netzwerks seit 2015: 7

Gastspielaustausch: Ca. 15 Produktionen/Jahr, die bei einem oder mehreren Netzwerkpartnern mit durchschnittlich zwei Vorstellungen gezeigt werden

NETZWERKPARTNER:

- **JUNGES THEATER, GÖTTINGEN**
- **LICHTHOF, HAMBURG**
- **PATHOS, MÜNCHEN**
- **RAMPE, STUTTGART**
- **THEATERDISCOUNTER, BERLIN**
- **SCHWANKHALLE, BREMEN**
- **ZEITRAUM.EXIT, MANNHEIM**

JUNGES THEATER GÖTTINGEN

Seit wann existiert das Haus? 1957

Seit wann ist es im Netzwerk?

Seit Gründung 2015

Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 12 Repertoire Produktionen + 5 Jugendclub Produktionen

Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? 261 Repertoireveranstaltungen + 61 Kooperationsveranstaltungen mit anderen kulturellen Trägern und Gruppen

Anzahl der Zuschauer*innen gesamt pro Jahr? 41.969

www.junges-theater.de

LICHTHOF THEATER

Seit wann existiert das Haus? 1994

Seit wann ist es im Netzwerk?

Seit Gründung 2015

Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 14

Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? 130

Anzahl der Zuschauer*innen gesamt pro Jahr? 8.000

www.lichthof-theater.de

PATHOS THEATER

Seit wann existiert das Haus? 2002

Seit wann ist es im Netzwerk? 2015

Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 9 Koproduktionen, 8 Gastproduktionen, 3 Eigenproduktionen im Pathos Netzwerk. Daneben läuft die Programmierung im Schwere Reiter von den 3 unabhängigen Partnern Tanztendenz, Pathos und Kunstbahnsteig in Tanz, Theater/ Performance und zeitgenössischer Musik. Darüber gibt es derzeit noch keine Evaluierung, was die Gesamtproduktionen sowie Zuschauerzahlen angeht.

www.pathosmuenchen.de

SCHWANKHALLE

Seit wann existiert das Haus? 2003

Seit wann ist es im Netzwerk? 2017

Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 75

Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? 150

Anzahl der Zuschauer*innen gesamt pro Jahr? 7.500

www.schwankhalle.de

THEATER RAMPE

Seit wann existiert das Haus? 1992

Seit wann ist es im Netzwerk? 2015

Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? Bis zu 50 Projekte

Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? Bis zu 250 Veranstaltungen

Anzahl der Zuschauer*innen gesamt pro Jahr? Ca. 11.000

www.theaterrampe.de

THEATERDISCOUNTER

Seit wann existiert das Haus? 2003, gegründet in der Monbijoustraße (ehem. Telegrafenturm), ab 2009 am jetzigen Standort

Seit wann ist es im Netzwerk?

Seit Beginn des Netzwerks 2015

Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 40 – 45 Programmblöcke (verschiedene Produktionen, etwa zur Hälfte Gastspiele, zur Hälfte Koproduktionen und Eigenproduktionen zusammen)

Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? etwa 145

Anzahl der Zuschauer*innengesamt pro Jahr? 6.000 – 8.000

www.theaterdiscounter.de

ZEITRAUM.EXIT

Seit wann existiert das Haus? 2001

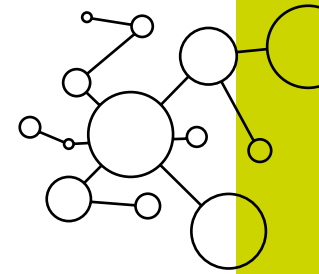
Seit wann ist es im Netzwerk? 2016

Anzahl der Produktionen gesamt pro Jahr? 7

Anzahl der Aufführungen gesamt pro Jahr? 130 (inklusive Ausstellungstage und sonstige Veranstaltungsformate)

Anzahl der Zuschauer*innen gesamt pro Jahr? 7.000

www.zeitraumexit.de



FLAUSEN+ BUNDESNETZWERK KLEINER UND MITTLERER THEATERHÄUSER

Seit wann existiert das Netzwerk? 2010

Anzahl der Gründungspartner? 1: theater wrede+, Oldenburg

Anzahl der Partner jetzt? 21

Ziel und Zweck des Netzwerks?

Flausen+ ist ein bundesweites Programm, in dem Künstler*innen Forschungsstipendien erhalten und Residenzen an den beteiligten kleinen und mittleren Theaterhäusern durchführen können. Zusätzlich wird ein Mentoring gestellt.

Flausen+ veranstaltet jährlich ein Festival und in regelmäßigen Abständen einen Kongress. Perspektivisch will flausen+ auf Bundesebene Koproduktionen mit den vernetzten kleinen und mittleren freien Theatern und den Absolvent*innen der juriierten Forschungsstipendien ausbauen, Auftrittsreihen der juriierten Produktionen bundesweit organisieren, Expert*innen-Programme zur Spezialisierung und Weiterbildung für Künstler*innen anbieten sowie ein europäisches und transkontinentales Austauschprogramm zur Vernetzung und interkulturellen Ausbildung durchzuführen. Ziel ist es, die beteiligten Künstler*innen international wettbewerbsfähig zu machen.

Anzahl der Residenzen und Stipendien insgesamt?

ca. 170 Bewerbungen pro Jahr

32 Stipendien 2010 – 2017

142 Stipendiat*innen 2010 – 2017

5 Stipendien-Häuser in 3 Bundesländern: FWT, Köln; german stage service, Marburg; Theater im Ballsaal, Bonn; Theaterlabor, Bielefeld; theater wrede+, Oldenburg

www.theaterwrede.de/flausen

NETZWERKPARTNER:

- THEATER WREDE+, OLDENBURG
- FREIES WERKSTATT THEATER, KÖLN
- SPRECHWERK, HAMBURG
- TOR6 THEATERHAUS (THEATERLABOR), BIELEFELD
- GERMAN STAGE SERVICE, MARBURG
- THEATER IM BALLSAL, BONN
- LOFFT, LEIPZIG
- E-WERK, FREIBURG
- META THEATER, MOOSACH
- ORANGERIE-THEATER KÖLN
- PATHOS, MÜNCHEN
- SCHAUBUDE, BERLIN
- SCHLOSS BRÖLLIN, FAHRENWALDE
- SCHWANKHALLE, BREMEN
- SOCIETÄTSTHEATER, DRESDEN
- SOPHIENSÆLE, BERLIN
- THEATERWERKSTATT PILKENTAFEL, FLENSBURG
- THEATER IM VIERTEL, SAARBRÜCKEN
- THEATER RAMPE, STUTTGART
- WIESE E.G., HAMBURG
- ZEITRAUM EXIT, MANNHEIM

RESIDENZ-HÄUSER:

THEATER WREDE+

Seit wann existiert das Haus? 1984

Seit wann ist es im Netzwerk? 2011

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? 2 – 3

Anzahl der Aufführungen pro Jahr?

60 – 70

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? 4.000

www.theaterwrede.de

FREIES WERKSTATT THEATER, KÖLN

Seit wann existiert das Haus? 1977

Seit wann ist es im Netzwerk? 2013

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? 40 – 45

(22 – 25 Eigen-/Koproduktionen + Gastspiele)

Anzahl der Aufführungen pro Jahr?

280

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? 20.000

www.fwt-koeln.de

SPRECHWERK, HAMBURG

Seit wann existiert das Haus? 2003

Seit wann ist es im Netzwerk? 2014

Anzahl der Aufführungen pro Jahr?

186

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? 15.000

www.sprechwerk.hamburg

TOR6 THEATERHAUS (THEATERLABOR), BIELEFELD

Seit wann existiert das Haus?

Verein seit 1983, Haus seit 2000

Seit wann ist es im Netzwerk? 2014

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? Variiert, Produktionen im

Haus als auch in der Region und international

www.theaterlabor.de

GERMAN STAGE SERVICE, MARBURG

Seit wann existiert das Haus?

german stage service seit 1983, Haus seit 2005

Seit wann ist es im Netzwerk? 2016

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? 5 – 8

Anzahl der Aufführungen pro Jahr?

45 – 60

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? 2.800

www.germanstageservice.de

THEATER IM BALLSAL, BONN

Seit wann existiert das Haus? 1993

Seit wann ist es im Netzwerk? 2014

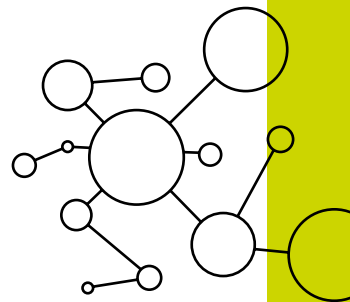
Anzahl der Aufführungen pro Jahr?

85

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? 3.500

www.theater-im-ballsaal.de



NETZWERK-CLUSTER FESTIVALS

VOM FESTIVAL ZUR BUNDESWEITEN DISKURSPLATTFORM FÜR THEORIE UND PRAXIS

IMPULSE

Seit wann existiert Impulse? 1990

Welchen Zweck, welche Zielsetzung hat das Festival?

Das Impulse Theater Festival, ein Projekt des NRW KULTURsekretariats, ist seit Jahrzehnten die wichtigste Plattform für das Freie Theater im deutschsprachigen Raum. Viele der ästhetischen Neuerungen und jungen Talente, die in den letzten Jahren das deutschsprachige Theater belebt haben, wie René Pollesch, Rimini Protokoll oder She She Pop, waren bei Impulse zu sehen. Das Festival untersucht spezifische Arbeitsweisen, Formen und Ästhetiken des Freien Theaters. Es zeigt herausragende Arbeiten, die jenseits des klassischen Stadttheaterapparates produziert wurden und durch ästhetische Alternativen und Ansätze das Theater als Medium testen, erweitern und befragen. Daneben bietet es der Freien Szene ein überregionales Forum zum Austausch über Arbeitsweisen, zeitgenössische Ästhetiken und politische wie gesellschaftliche Fragestellungen. Als Plattform unterstützt Impulse die Vernetzung von Künstler*innen, Gruppen und Kollektiven aus dem deutschsprachigen Raum und fördert ihre bundesweite und internationale Sichtbarkeit.

Wieviele Produktionen insgesamt wurden über die Jahre eingeladen? 205

Aus wievielen Häusern/Produktionsstätten kamen die eingeladenen Produktionen insgesamt über die Jahre des Bestehens? > 170

Wie viele Zuschauer*innen kamen insgesamt?

Besucher*innen der Festivalausgaben 2007 bis 2017 gesamt: > 52.000

Wieviele Produktionen wurden 2017 eingeladen? 15

Aus wie vielen Häusern/Produktionsstätten kamen die eingeladenen Produktionen insgesamt 2017? 30

Wieviele Zuschauer*innen kamen 2017?

7.700 in über 90 Veranstaltungen bei 90 % Auslastungsquote

www.festivalimpulse.de

FESTIVALPARTNER:

- RINGLOKSCHUPPEN RUHR, MÜLHEIM
- STUDIOBÜHNEKÖLN, KÖLN
- FFT, DÜSSELDORF

FREISCHWIMMER

Seit wann existiert FREISCHWIMMER? 2004

Anzahl der Gründungspartner? 4: Sophiensæle, Berlin; FFT, Düsseldorf; Kampnagel, Hamburg und Theaterhaus Gessnerallee, Zürich

Anzahl der Partner jetzt? 7: Sophiensæle, Berlin; FFT, Düsseldorf; Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main; brut, Wien; Gessnerallee, Zürich; Schwankhalle, Bremen und Theater Rampe, Stuttgart

Ziel und Zweck des Netzwerks? FREISCHWIMMER bietet dem deutschsprachigen Theater- und Performance-Nachwuchs eine professionelle, internationale Produktions- und Präsentationsplattform. Es ist das maßgebliche Format für eine junge Performance-Szene und ihr Publikum und war Sprungbrett für arrivierte Künstler*innen wie andcompany&Co., Billinger&Schulz, Milo Rau, Tomas Schweigen/FarADayCage, Simon Mayer, Markus & Markus, Herboldt/Mohren, Thom Luz, Monster Truck. Über Module wie häuser- und künstler*innenbezogene Austausch-Residenzen, Proben-Showings und kompakte Festival-Formate sollen – gestützt durch einen gemeinsamen Koproduktions-Fonds – junge Gruppen ihre lokale Verankerung um überregionale und internationale Erfahrung erweitern. FREISCHWIMMER bildete den Auftakt einer langjährigen Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Häusern und 39 Künstler*innen und Künstler*innengruppen, die zu weit über 100 Neuproduktionen führte.

www.freischwimmer-festival.com

BRUT

Seit wann existiert das Haus? 1988

als Koproduktionshaus seit 2007

Seit wann ist es im Netzwerk? 2007

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? Bis zu 110 Projekte in den

Bereichen Theater / Tanz / Performance / Musik

Anzahl der Aufführungen gesamt

pro Jahr? Bis zu 350

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? Ca. 25.000

www.brut-wien.at

FFT

Seit wann existiert das Haus? 1999

Seit wann ist es im Netzwerk? 2004

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? 32 (Eigen + Koproduktionen)

Anzahl der Aufführungen gesamt

pro Jahr? 395 (2016)

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? 25.613 (2016)

www.fft-duesseldorf.de

KÜNSTLERHAUS MOUSONTURM

Seit wann existiert das Haus? 1988

Seit wann ist es im Netzwerk? 2012

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? 34 (2016)

Anzahl der Aufführungen gesamt

pro Jahr? 552 (2016)

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? 63.441 (2016)

www.mousonturm.de

SCHWANKHALLE

Seit wann existiert das Haus? 2003

Seit wann ist es im Netzwerk? 2017

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? 75 (geschätzt, bei durchschnittlich 2 Vorstellungen)

Anzahl der Aufführungen gesamt

pro Jahr? 150

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? 7.500

www.schwankhalle.de

FESTIVALPARTNER:

- SOPHIENSÆLE, BERLIN
- FFT, DÜSSELDORF
- KÜNSTLERHAUS MOUSONTURM, FRANKFURT AM MAIN
- BRUT, WIEN
- GESSNERALLEE, ZÜRICH
- SCHWANKHALLE, BREMEN
- THEATER RAMPE, STUTTGART

SOPHIENSÆLE

Seit wann existiert das Haus? 1996

Seit wann ist es im Netzwerk? 2004

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? Bis zu 100 Projekte

Anzahl der Aufführungen gesamt

pro Jahr? Bis zu 350

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? Ca. 24.000

www.sophiensaale.com

THEATER RAMPE

Seit wann existiert das Haus? 1992

Seit wann ist es im Netzwerk? 2017

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? Bis zu 50 Projekte

Anzahl der Aufführungen gesamt

pro Jahr? Bis zu 250 Veranstaltungen

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? Ca. 11.000

theaterrampe.de

GESSNERALLEE

Seit wann existiert das Haus? 1989

Seit wann ist es im Netzwerk? 2004

Anzahl der Produktionen gesamt

pro Jahr? ca 50 Produktionen aus den Bereichen Theater / Tanz / Performance mit im Schnitt ca. 170 Veranstaltungen

Anzahl der Aufführungen gesamt

pro Jahr? knapp 500

Anzahl der Zuschauer*innen

gesamt pro Jahr? ca. 53.000

www.gessnerallee.ch

REGIONALE FESTIVALS DER FREIEN DARSTELLENDE KÜNSTE

Seit wann existiert das Netzwerk? 2015

Anzahl der Gründungspartner? 4: Hauptsache Frei, Hamburg; 6 Tage frei, Baden-Württemberg; PAF, Berlin; RODEO, München

Anzahl der Partner jetzt? 5; neu dabei ist das FAVORITEN Festival (NRW, Dortmund)

Ziel und Zweck des Netzwerks? »Regionale Festivals der Freien Darstellenden Künste e.V.« schließt Bundesländerübergreifend Festivals zusammen, die den kulturpolitischen Auftrag haben, die jeweilige städtische/regionale Freie Szene zu fördern und zu vernetzen. Diese Vernetzung findet auf den Ebenen des stetigen internen Austauschs auf Leitungsebene sowie durch das STÄDTELABOR statt. Im STÄDTELABOR begegnen sich Künstler*innen aus Berlin, München, Baden-Württemberg, Hamburg und Nordrhein-Westfalen und treten in einen Diskurs über das eigene Schaffen, die Besonderheiten der eigenen Freien Szene bzw. die kulturpolitische Situation des eigenen Arbeitsortes und über das Programm des Festivals, das sie besuchen.

Ausgesucht werden die Künstler*innen über einen open call. Zur Stärkung des Potentials von Regionale Festivals der Freien Darstellenden Künste e.V. wünschen sich die Beteiligten für die Zukunft Gastspielmöglichkeiten der jeweiligen Festivalproduktionen. Angedacht ist auch die Distribution von Produktionen zu lokalen Festivals, die in eher strukturschwachen Regionen Deutschlands angesiedelt sind.

Reichweite des Netzwerkes?

Ca. 25.000 Zuschauer*innen insgesamt (2015 – 2017)

FAVORITEN

Seit wann existiert das Festival?

Theaterzwang 1985 / Favoriten 2008; Festival der Freien Darstellende Künste NRW

Seit wann ist es im Netzwerk? 2016

Frequenz? Biennale

Anzahl der Produktionen bei der jüngsten Ausgabe? 33 künstlerische Arbeiten, 2016

www.favoriten2016.de

HAUPTSACHE FREI

Seit wann existiert das Festival?

2015

Seit wann ist es im Netzwerk? 2015

Frequenz? jährlich

Anzahl der Produktionen bei der jüngsten Ausgabe?

16 Produktionen 2017

www.hauptsachefrei.de

FESTIVALPARTNER:

- **HAUPTSACHE FREI, HAMBURG**
- **6 TAGE FREI, BADEN-WÜRTTEMBERG**
- **PAF, BERLIN**
- **RODEO, MÜNCHEN**
- **FAVORITEN FESTIVAL, NRW, DORTMUND**

PERFORMING ARTS FESTIVAL

Seit wann existiert das Festival?

2016

Seit wann ist es im Netzwerk?

seit Gründung im Jahre 2015

Frequenz? jährlich

Anzahl der Produktionen bei der jüngsten Ausgabe?

129 Produktionen 2017

www.performingarts-festival.de

RODEO MÜNCHEN

Seit wann existiert das Festival?

2010

Seit wann ist es im Netzwerk?

Seit seiner Gründung im Jahre 2015

Frequenz? Biennale

Anzahl der Produktionen bei der jüngsten Ausgabe?

20. Produktionen 2016

www.rodeomuenchen.de

6 TAGE FREI

Seit wann existiert das Festival?

1988 als »Theaterpreis der Stuttgarter Zeitung« in Leben gerufen, seit 2015 als »6 Tage frei« vom Theater Rampe veranstaltet.

Seit wann ist es im Netzwerk?

Seit seiner Gründung im Jahre 2015

Frequenz? Biennale

Anzahl der Produktionen bei der jüngsten Ausgabe?

9 Produktionen in 2017

www.6tagefrei.de

TANZPLATTFORM DEUTSCHLAND

Seit wann existiert die Tanzplattform Deutschland? 1994

Anzahl der Gründungspartner? 4: Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main, Das TAT, Frankfurt am Main, Joint Adventures, München, Tanz in Berlin (Akademie der Künste, Hebbel-Theater, TanzWerkstatt Berlin, Theater am Hallenschen Ufer)

Anzahl der Ko-Veranstalter aktuell? 9: euro-scene, Leipzig; HAU Hebbel am Ufer, Berlin; JOINT ADVENTURES, München; Kampnagel, Hamburg; Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main; PACT Zollverein, Essen – aktueller Veranstalter; Tafelhalle, Nürnberg; tanzhaus nrw, Düsseldorf; TANZtheater INTERNATIONAL, Hannover (Die TANZPLATTFORM DEUTSCHLAND wird von all jenen Institutionen unterstützt, die sie in den vergangenen Jahren ausgerichtet haben und die aktiv für die Förderung des zeitgenössischen Tanzes in Deutschland wirken.). Das Goethe-Institut und das Internationale Theaterinstitut – Zentrum Deutschland sind Partner der Tanzplattform.

Austragungsfrequenz? Biennal

Welchen Zweck, welche Zielsetzung hat die Tanzplattform Deutschland?

Die Tanzplattform Deutschland wird alle zwei Jahre in einer anderen deutschen Stadt ausgerichtet. Zeitgenössische Tanzproduktionen, die aktuell in Deutschland produziert wurden, werden einem nationalen und internationalen Publikum präsentiert. Zugleich ist die Plattform Ort für die aktuelle Debatte zu künstlerischen und kulturpolitischen Entwicklungen im Tanz. Unter den Besucher*innen befinden sich mehrere hundert internationale Veranstalter*innen und Ko-Produzent*innen sowie die Leiter*innen und Programmdirektor*innen zahlreicher Goethe-Institute. Seit 2004 sind das Goethe-Institut und das Internationale Theaterinstitut – Zentrum Deutschland (ITI) Partner der TANZPLATTFORM DEUTSCHLAND.

Wie viele Produktionen insgesamt wurden über die Jahre eingeladen?

ca. 150

Wie viele Produktionen wurden 2016 eingeladen? 12 Produktionen

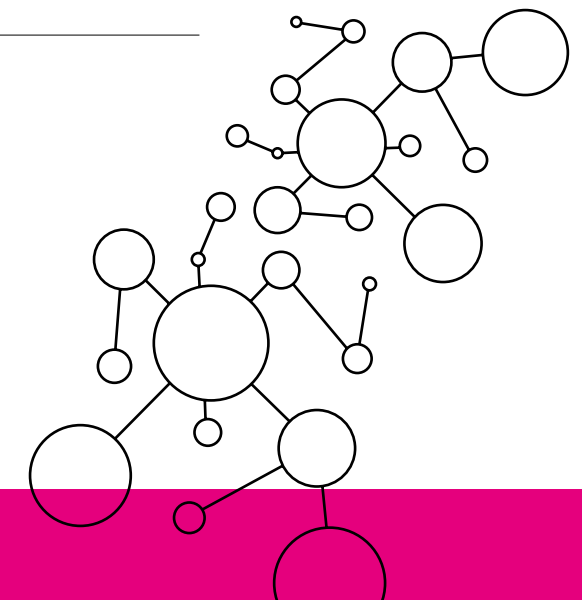
Aus wie vielen Häusern/Produktionsstätten kamen die eingeladenen Produktionen insgesamt 2016? ca. 25 Produktionshäuser und Ko-Produzenten

Wie viele Zuschauer*innen kamen 2016? 10.562

www.tanzplattform.de

VERANSTALTER UND PARTNER:

- **EURO-SCENE, LEIPZIG**
- **HAU HEBBEL AM UFER, BERLIN**
- **JOINT ADVENTURES, MÜNCHEN**
- **KAMPNAGEL, HAMBURG**
- **KÜNSTLERHAUS MOUSONTURM, FRANKFURT AM MAIN**
- **PACT ZOLLVEREIN, ESSEN – AKTUELLER VERANSTALTER**
- **TAFELHALLE, NÜRNBERG**
- **TANZHAUS NRW, DÜSSELDORF**
- **TANZTHEATER INTERNATIONAL, HANNOVER**



NETZWERK-CLUSTER**FÖRDERINSTITUTIONEN, INITIATIVEN,
INTERESSENVERTRETUNGEN****VON DER PRODUKTIONSFÖRDERUNG ZUR
DYNAMISCHEN KÜNSTLER*INNENFÖRDERUNG****FONDS DOPPELPASS****59** GEFÖRDERTE PARTNERSCHAFTEN**Wann wurde das Förderprogramm gegründet?** 2011, 2017 als Fonds Doppelpass Plus geöffnet und erweitert**Anzahl der geförderten Partnerschaften bisher?**

46 Partnerschaften insgesamt in drei Förderrunden zwischen Freien Gruppen und festen Theaterhäusern aus allen Bundesländern. Zusätzliche Gastspielförderung von Produktionen aus 18 Doppelpass-Partnerschaften

Anzahl der geförderten Partnerschaften aktuell?

13 Partnerschaften zwischen Freien Gruppen und festen Theaterhäusern in der vierten Förderrunde

Ziel und Zweck des Förderprogramms?

Der Fonds Doppelpass ist nach den Fonds Heimspiel und Wanderlust das dritte Förderprogramm der Kulturstiftung des Bundes im Rahmen ihres Engagements für die Zukunftsfähigkeit der deutschen Theaterlandschaft. Grundsätzlich beabsichtigt der Fonds Doppelpass, die Freie Szene und Theaterinstitutionen in Deutschland zum Erproben neuer, tourfähiger Formen der Zusammenarbeit und künstlerischen Produktion anzuregen. Kernstück des Fonds ist ein Residenzprogramm über einen Zeitraum von zwei Spielzeiten, innerhalb dessen eine Freie Gruppe und zwei Theaterhäuser neue Formate, Methoden und Themen in gemeinsamen Projekten erarbeiten und reflektieren können. Die zusätzliche Gastspielförderung hat das Ziel, den Austausch und die Sichtbarkeit von Produktionen zu verstärken.

Anzahl der im Rahmen von Doppelpass entstandenen Produktionen?

ca. 200 Produktionen in den insgesamt 59 Partnerschaften

www.kulturstiftung-des-bundes.de/doppelpass**NATIONALES PERFORMANCE NETZ (NPN)****32** NETZWERKPARTNER**Seit wann existiert das Netzwerk?**

1999 Start Gastspielförderung Tanz National; 2009 Start Gastspielförderung Theater National; 2005 Start Koproduktionsförderung Tanz; 2013 Start Gastspielförderung Tanz International

Anzahl der Gründungspartner?

12 insgesamt; 6 deutsche Tanzveranstalter: Hebbel-Theater (Berlin), JOINT ADVENTURES – Walter Heun (München), Kampnagel Internationale Kulturfabrik (Hamburg), Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt am Main), tanzhaus nrw (Düsseldorf), Theater im Pfalzbau (Ludwigshafen) BKM

5 Kunst- und Kultusministerien der Länder: Bayern, Nordrhein-Westfalen, Berlin, Thüringen, Bremen

Anzahl der Partner jetzt?

32 insgesamt; 6 Netzwerkpartner NPN-Tanz: HAU – Hebbel am Ufer (Berlin), JOINT ADVENTURES – Walter Heun (München), Kampnagel Internationale Kulturfabrik (Hamburg), Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt am Main), tanzhaus nrw (Düsseldorf), Theater im Pfalzbau (Ludwigshafen); 11 Netzwerkpartner NPN-Theater: Festival Theaterformen, Hannover, FFT Forum Freies Theater, Düsseldorf, JOINT ADVENTURES – Walter Heun, München, Kampnagel Internationale Kulturfabrik, Hamburg, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main, Sophiensaele, Berlin, Landesverband Freier Theater Baden-Württemberg, Tafelhalle im KunstKulturQuartier, Nürnberg, Theaterhaus Jena, Theater im Pfalzbau, Ludwigshafen, schloss bröllin BKM

14 Kunst- und Kultusministerien der Länder: Berlin, Bayern, Nordrhein-Westfalen, Baden-Württemberg, Hessen, Sachsen, Hamburg, Niedersachsen, Brandenburg, Sachsen-Anhalt, Bremen, Thüringen, Mecklenburg-Vorpommern, Rheinland-Pfalz

Ziel und Zweck des Netzwerks?

Ziel des NATIONALEN PERFORMANCE NETZ ist es, den Austausch und die Verbreitung von zeitgenössischem Tanz und Theater innerhalb Deutschlands zu fördern sowie Anreize für eine stärkere (inter-)nationale Verbreitung künstlerischer Produktionen zu schaffen. Im Rahmen der Gastspielförderung Tanz und der Gastspielförderung Theater können länderübergreifende Gastspiele zeitgenössischer Tanz- und Theaterproduktionen innerhalb Deutschlands gefördert werden. Die Koproduktionsförderung Tanz und die Gastspielförderung Tanz International regen den Austausch zwischen deutschen Künstler*innen und internationalen Veranstalter*innen an und möchten die Präsenz des künstlerischer Produktionen aus dem Bereich Tanz und Performance im Ausland stärken. Das NPN etabliert offene Systeme der Kooperation zwischen Künstler*innen und Tanzveranstalter*innen.

Wieviele Vorstellungen/Koproduktionen wurden seit Bestehen gefördert/vermittelt?Vorstellungen NPN-Tanz National: 1.006
Vorstellungen NPN-Theater National: 2.168
Vorstellungen NPN-Tanz International: 455
Premieren NPN-Koproduktionen: 131**Wie viele Künstler*innen/Künstler*innengruppen wurden seit Bestehen gefördert/vermittelt?**NPN-Tanz National: 386
NPN-Theater National: 352
NPN-Tanz International: 83
NPN-Koproduktionen: 80**In wie viele Produktionsorte wurden seit Bestehen Produktionen vermittelt?**Geförderte Veranstalter Tanz 372
Geförderte Veranstalter Theater 330
Gastspiele Tanz International: 208
Koproduzenten (seit 2013): 156**Wie viele Vorstellungen/Koproduktionen wurden im letzten ausgewerteten Kalenderjahr gefördert/vermittelt?**2016
Vorstellungen NPN-Tanz National: 88
Vorstellungen NPN-Theater National: 298
Vorstellungen NPN-Tanz International: 106
Premieren NPN-Koproduktionen: 16**Wie viele Künstler*innen/Künstler*innengruppen wurden im letzten ausgewerteten Kalenderjahr gefördert/vermittelt?**2016
NPN-Tanz National: 35
NPN-Theater National: 57
NPN-Tanz International: 33
NPN-Koproduktionen: 16**In wie viele Produktionsorte wurden im letzten ausgewerteten Kalenderjahr Produktionen vermittelt?**2016
NPN-Tanz National: 36
NPN-Theater National: 56
NPN-Tanz International: 46
NPN-Koproduktionen: 33<http://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/ueber-die-gastspielfoerderung.html>

PERFORMING THE ARCHIVE – ARCHIVE DES FREIEN THEATERS

7 PARTNER

Anzahl der dokumentierten Produktionen, Künstler*innen/Künstler*innengruppen und Spielstätten? Derzeit noch nicht abschätzbar, weil das Projekt sich in der Pilotphase befindet.

Anzahl der potentiellen Bestandshalter für das Archiv? 4.000 – 5.000

Umfang des erschließungsfähigen Bestands? ca. 170 Regalkilometer Schriftgut analoge und digitale Datenträger, Bühnen- und Kostümbild, Fotografien, Poster und Flyer etc. sowie ein bislang noch nicht abschätzbarer Umfang an digital gespeicherten Daten.

Zeitlicher Beginn des Bestandes: 1961

Anzahl der Partner, die die Archiviinitiative vorantreiben? Sieben: Trägerkreis, bestehend aus Bundesverband Freie Darstellende Künste, Dachverband Tanz, Zentrum Deutschland des Internationalen Theaterinstituts (ITI) mit dem Berliner MIME CENTRUM, NRW KULTURsekretariat mit dem Impulse Theater Festival sowie Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim

Ziel und Zweck des Netzwerks?

Die Bewahrung und Zugänglichkeit der noch jungen Tradition des Freien Theaters in Deutschland als »zweite Säule der Theaterlandschaft« wie auch als bedeutsames Moment des kulturellen Gedächtnisses. Dabei soll eine zeitgenössische und zukunftsweisende Form der Archivierung, die den Spezifika der freien Produktionsweisen, den Dramaturgien und Ästhetiken entspricht, entwickelt werden. Diese doppelte Prägung des Vorhabens wird in der programmatischen Formel »Performing the Archive« ausgedrückt, die auf das besondere konzeptionelle und praktische Zusammenwirken mit Künstler*innen bei der Gestaltung des Archivs zielt.

Der erste Abschnitt der entsprechenden Forschungsarbeiten hat zu einer umfangreichen Studie geführt, deren Ergebnisse im Juni und Juli 2017 in Köln und Berlin vorgestellt wurden; Für die langfristige und nachhaltige Bewahrung, Erschließung und Zugänglichkeit der Objekte wird darauf gezielt, die Archivalien möglichst bei den Bestandshalter*innen zu belassen, sie zentral elektronisch zu verzeichnen, die Instrumente hierfür zu entwickeln und bereit zu stellen, sowie Handreichungen und Unterstützung für die angemessene Bewahrung und Konservierung der

Bestände zu geben. Lediglich für einzelne besonders bedeutsame Bestände sollten tatsächlich geeignete physische Lagermöglichkeiten erschlossen werden – ggfs. auch in Kooperation mit bestehenden Archiven oder Museen. Anzumerken ist, dass die Überlieferung des Bestands angesichts des sich derzeit vollziehenden Generationswechsels bei den Akteur*innen des Freien Theaters außerordentlich bedroht ist. Die derzeit in Angriff genommenen Aktivitäten sind vor allem Pilot- oder Machbarkeitsstudien zur Erfassung und Verzeichnung einzelner Bestandstypen (Künstler*innen-Archive, Organisations- und Verbandsarchive, Film- und Fotoarchive, Veranstalter*innen- und Produzent*innen-Archive u.a.) sowie die Entwicklung der analogen und digitalen Erfassungs- und Katalogisierungsinstrumente. Für diese Schritte werden für die kommenden Jahre auf Länder- und Bundesebene Fördermittel eingeworben.

www.theaterarchiv.org

BUNDESVERBAND FREIE DARSTELLEND KÜNSTE

16 LANDESVERBÄNDE
3 ASSOZIIERTE VERBÄNDE

Seit wann existiert der Bundesverband? Gründung 1990 als Dachverband der Landesverbände Freier Theater

Anzahl der Mitglieder (Mitgliedsverbände) bei Gründung? Die Gründungsversammlung bestand aus vier regionalen Zusammenschlüssen (Kooperative Freier Theater NRW, Landesverband Freier Theater Hessen, SPOTT Berlin und Verein zur Förderung Professionellen Freien Theaters in Norddeutschland) sowie einigen Einzelmitgliedern.

Anzahl der Mitglieder (Mitgliedsverbände) aktuell? 16 Landesverbände sowie drei assoziierte Verbände

Anzahl der (über die Mitgliedsverbände angeschlossenen) Künstler*innen/Künstler*innengruppen, Produktionsorte und Spielstätten aktuell? insgesamt ca. 1.500 Mitglieder, der BFDK repräsentiert rund 20.000 Theater- und Tanzschaffende in Deutschland

Ziel und Zweck des Bundesverbands? Er ist der Bundesverband der freien darstellenden Künste, der zweiten großen Säule der bundesdeutschen Theaterlandschaft und gehört zu den großen Theaterverbänden Deutschlands. Dabei fungiert er als starker Impulsgeber für Diskurse, fördert den fachlichen Austausch, bietet Qualifizierungsangebote für seine Mitglieder, informiert die Öffentlichkeit und berät

mit seiner Expertise Politik, Verwaltung und Wirtschaft. Zentrale Anliegen des BFDK sind die Steigerung der öffentlichen Wahrnehmung der freien darstellenden Künste, die gesellschaftliche Anerkennung der Leistungen der Akteur*innen, eine Erhöhung des Verständnisses für die Arbeitspraxis der freien Szene, die nachhaltige Verbesserung der wirtschaftlichen und sozialen Rahmenbedingungen der Tanz- und Theaterschaffenden, die Entwicklung und Implementierung verbindlicher sozialer Mindeststandards, die stärkere Einbindung der freien darstellenden Künste in Forschung, Lehre und Ausbildung sowie die Förderung der europäischen und internationalen Vernetzung.

www.darstellende-kuenste.de

FONDS DARSTELLEND KÜNSTE

15 MITGLIEDSVERBÄNDE

Seit wann existiert der Fonds? Seit 1985, 1988 wurden erstmals Fördermittel des Bundes für freie Theater- und Tanzschaffende vergeben.

Anzahl der Gründungspartner? 13 Mitgliedsverbände

Anzahl der Partner jetzt? 15 Mitgliedsverbände: ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland e.V., Bund Deutscher Amateurtheater e.V., Bund der Theatergemeinden e.V., Bundesdeutscher Volksbühnen e.V., Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater e.V., Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V., Bundesverband Theater im Öffentlichen Raum e.V., Dachverband Tanz Deutschland e.V., Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik e.V., Deutscher Bühnenverein, Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Interessenverband Deutscher Schauspieler e.V., ver.di Bundesvorstand, Verband Deutscher Puppentheater e.V., UMIMA-Zentrum BRD e.V.

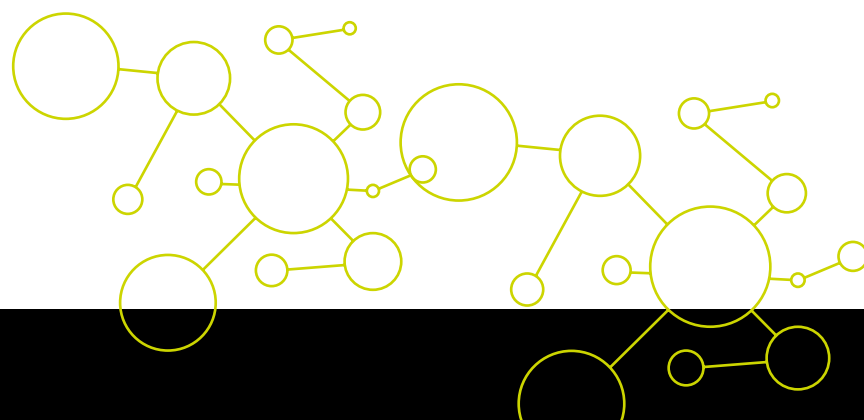
Ziel und Zweck des Netzwerks? Der Fonds hat sich zum Ziel gesetzt Künstler*innen aller Sparten und Formen der des professionellen frei produzierenden Theaters und Tanzes zu fördern, um der hohen Bedeutung der Freien Darstellenden Künste gerecht zu werden und einen substantiellen Beitrag zur Weiterentwicklung einer vielgestaltigen Theater-, Performance- und Tanzlandschaft in Deutschland zu leisten. Der Fonds regt darüber hinaus durch Beratungen, Fachtagungen, diskursive Plattformen, Preisverleihungen und Publikationen den Wissenstransfer zwischen Gesellschaft, Kunst und Förderern sowie der kulturpolitischen Ebene an. Der Fonds trägt mit seinen Aktivitäten zu grundlegenden Überlegungen für die zukünftige Gestaltung der Theaterlandschaft Deutschlands bei.

Seit 2010 vergibt der Fonds mit dem George Tabori Preis die höchst dotierte Auszeichnung der Freien Darstellenden Künste. Preisträger 2017: LIGNA (Hauptpreis), Markus & Markus (Förderpreis).

Wieviele Produktionen wurden seit Bestehen gefördert? Rund 3.100 Einzelprojekte, Vorhaben und Projektkonzeptionen in allen Bundesländern und in über 300 Städten mit einem Gesamtvolumen von ca. 17 Millionen Euro. Jährlich konnten bis zu 90 künstlerischen Vorhaben gefördert werden, das jährliche Fördervolumen liegt bei rund 850.000,00 Euro.

Wieviele Produktionen wurden 2017 gefördert? 55 Produktionen, 25 Initialvorhaben und 2 Konzeptionen, keine Künstler*innengruppe erhielt eine Mehrfachförderung, die insgesamt 82 künstlerischen Vorhaben wurden von 50 freien Produktionsorten koproduziert.

www.fonds-daku.de



**SANDRA KLÖSS,
PRODUKTIONSLEITERIN,
EHRliche ARBEIT, BERLIN**



Mein Eindruck vom ersten Teil des BUNDESFORUMS: Ich fand es sehr gut, dass wir aus einer gewissen inhaltlichen Tiefe aus der künstlerischen Praxis eingestiegen sind. Damit beziehe ich mich auf die Vorträge von Thomas Oberender und Mieke Matzke. Ich fand es sehr positiv, dass es schon sehr konkrete Ansatz- und Wunschpunkte formuliert wurden. Von Seiten der politischen Ebene würde ich mir wünschen, dass es dort bessere Kenntnis über uns als politische Akteure gibt und auch darüber wie die freie Szene historisch erwachsen ist.



Sandra Klöss und Julian Kamphausen (PAF)

**URSULA MARIA BERZBORN,
REGISSEURIN GROTEST MARU,
BUNDESVERBAND THEATER IM
ÖFFENTLICHEN RAUM, BERLIN**



Ich finde super toll, dass der Fonds Darstellende Künste und der BFDK jetzt so gut zusammen arbeiten. Ansonsten habe ich viele Anregungen mitgenommen. Was mir persönlich immer noch fehlt, ist die Nennung des Theaters im Öffentlichen Raum im Diskurs der Freien Szene. Also weil das wirklich andere Produktionsbedingungen sind und hier ging es halt ganz oft um die Häuser, die Häuser, die Häuser... Für uns wurde es in dem Moment interessant, als es um kontinuierliche künstlerische Arbeit ging und darum, Ensembles zu fördern und Festivals. Und natürlich Produktionsorte.



Häuser & Räume



Ursula Maria Berzborn



Christian Esch (NRW KULTUR-sekretariat) und Sabine Gehm (Kuratorin, Fonds Darstellende Künste)

**PIRKKO HUSEMANN,
KÜNSTLERISCHE LEITERIN
SCHWANKHALLE, BREMEN**



Mein Eindruck von der ersten Gesprächsrunde mit den Förderern, die ich besucht habe, war ganz positiv. Ich habe mich bewusst in diese Runde gesetzt, da ich ja sonst nur mit den Förderern im Stadtstaat Bremen zu tun habe. Ich empfand die Vielfalt der Probleme, Herausforderungen aber auch Initiativen in den Ländern, Kommunen, Städten ziemlich erhellend. Wenn man da so hört wie immer über die Strahlkraft, die Exzellenz und die Internationalität gesprochen wurde, dann würde ich mir wünschen, dass die Künstler*innen sich dazu verhalten könnten.



Kirsten Haß (KSB, Fonds Doppelpass)



Pirkko Husemann

DIE FREIEN DARSTELLENDE KÜNSTE HABEN EINEN BESTIMMENDEN UND STIL-PRÄGENDEN EINFLUSS AUF DIE ÄSTHETISCHE UND STRUKTURELLE ENTWICKLUNG DES THEATERS UND MÜSSEN ENTSPRECHEND IHRER BEDEUTUNG IM DISKURS AUCH IM POLITISCHEN HANDELN EINE ENTSCHEIDENDE ROLLE SPIELEN.

DAS FÖRDERSYSTEM FÜR DIE FREIEN DARSTELLENDE KÜNSTE SOLLTE MEHR IN SEINER GESAMTHEIT BETRACHTET WERDEN. ZIEL MUSS ES SEIN, EINZELNE INSTRUMENTE, ABER AUCH DAS GESAMTSYSTEM SEHR VIEL STÄRKER AN DEN ERFORDERNISSEN DER KÜNSTLERISCHEN PRAXIS AUSZURICHTEN UND DIE EINZELNEN FÖRDERINSTRUMENTE STÄRKER AUF EINANDER ABZUSTIMMEN.

EMPFEHLUNGEN FÜR DIE BUNDESEBENE:

- **ES BEDARF DER UMSTEUERUNG VON EINER PROJEKTORIENTIERTEN EINZELFÖRDERUNG HIN ZU EINER PROZESSORIENTIERTEN FÖRDERUNG.**
- **ES MUSS EINE LÄNGERFRISTIG ANGELEGTE FÖRDERUNG MIT VEREINFACHTEN VERFAHREN FÜR KÜNSTLER*INNEN UND KÜNSTLER*INNENGRUPPEN ETABLIERT WERDEN.**
- **INTERNATIONAL AGIERENDE PRODUKTIONSSTÄTTEN UND DEREN NETZWERKE MÜSSEN STÄRKER KOMPLEMENTÄR FINANZIERT WERDEN.**
- **LÄNDERÜBERGREIFENDE ZUSAMMENSCHLÜSSE UND ÜBERREGIONAL WIRKSAME NETZWERKE VON PRODUKTIONSORTEN, SPIELSTÄTTEN UND FESTIVALS MÜSSEN STÄRKER KOMPLEMENTÄR FINANZIERT WERDEN.**
- **INITIATIVEN FÜR RESIDENZPROGRAMME UND DIE KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG BRAUCHEN EINE STÄRKERE UNTERSTÜTZUNG.**
- **ZUM ERHALT UND ZUR PFLEGE DES IMMATERIELLEN KULTURERBES STELLT AUCH EIN »ARCHIV DES FREIEN THEATERS« EINE WICHTIGE BUNDESAUFGABE DAR.**
- **INTERESSENVERTRETUNGEN WIE DER BUNDESVERBAND FREIE DARSTELLEDE KÜNSTE MÜSSEN SUBSTANTIELL GESTÄRKT WERDEN.**
- **BUNDESWEITE FÖRDERINITIATIVEN WIE FONDS DARSTELLEDE KÜNSTE UND NATIONALES PERFORMANCE NETZ NPN MÜSSEN NACHHALTIG AUFGEWERTET UND FINANZIELL DEUTLICH BESSER AUSGESTATTET WERDEN.**
- **HONORARMINDESTSTANDARDS MÜSSEN IN DEN FÖRDERINSTRUMENTEN DES BUNDES – VERBUNDEN MIT EINER ENTSPRECHENDEN AUFSTOCKUNG DER ZUWENDUNGEN – KONSEQUENT ANGEWENDET WERDEN.**

ALS ERSTEN SCHRITT BEDARF ES EINES DEUTLICHEN AUFWUCHSES DER FÖRDERMITTEL FÜR DIE FREIEN DARSTELLENDE KÜNSTE.

IMPRESSUM

BUNDESFORUM 2017 – BÜNDNIS FÜR FREIE DARSTELLEDE KÜNSTE

Die Dokumentation wird verantwortet von

Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V.

Mariannenplatz 2, 10997 Berlin
Tel.: 030 – 202 15 99 9-0, E-Mail: post@darstellende-kuenste.de
Vorsitzende: Janina Benduski, Geschäftsführung: Anne Schneider, Stephan Behrmann

Fonds Darstellende Künste e.V.

Lützowplatz 9, 10785 Berlin
Tel.: 030 – 40 05 79-72, E-Mail: info@fonds-daku.de
Vorsitzender: Prof. Dr. Wolfgang Schneider, Geschäftsführung: Holger Bergmann

Dramaturgie BUNDESFORUM & Koordination Weiterarbeitspapier: Felizitas Stilleke
Gestaltung: Anke Hohmeister
Fotos: Marco Armbrorst (alle Fotos BUNDESFORUM), Anja Beutler (J. Benduski), Bundesregierung/Denzel (G. Winands), Regine Hendrich (S. Gareis), Isa Lange (W. Schneider), Magdalena Lepka (T. Oberender), Lisa Sonnen (T. Wiebel), Dorothea Tuch (A. Vanackere)
Transkription: Leoni Awischus
Redaktion: Tom Mustroph

bundesforum@fonds-daku.de

Beilage in Theater der Zeit 02/2018.

Kostenloser PDF-Download dieser Dokumentation unter www.stagebooks.shop

