



Jenseits der Großstädte steht die Bevölkerung im Zentrum der künstlerischen Überlegungen. Eine solche Beziehungskunst braucht langen Atem. Deshalb profitieren die Freien Darstellenden Künste dort überproportional vom Ausbau prozessorientierter Förderungen, von Basisförderungen und überjährigen Projektförderungen. Die Zeitstrukturen von Förderprogrammen müssen zu denen der notwendigen Beziehungsarbeit passen, nicht umgekehrt.



Zwischen Eigensinn und Peripherisierung

Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Micha Kranixfeld und Marten Flegel

Wuppertal, Gießen, Hamm – wesentliche Impulse für die Freien Darstellenden Künste gingen in Deutschland nie nur von den Metropolen aus. Bostelwiebeck, Melchingen, Bröllin, Heersum und Lahr sind Ortsnamen, die ebenfalls für eine profilierte, überregional bedeutsame Arbeit stehen. In den letzten Jahren sind die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte in ihren vielfältigen Strukturen und ästhetischen Formen stärker in den Blick kulturpolitischer Debatten gerückt. Zu beobachten ist einerseits eine überregionale Selbstorganisation der Künstler*innen, die jenseits der Großstädte angesiedelt sind, und andererseits ein Diskurs, der die Gestaltung regionaler und eigenständiger Kulturlandschaften gemäß ihrem »Eigensinn«¹ betont. Einem früheren Defizitdenken wird das Agieren in und mit den Mitteln der Provinz entgegengesetzt.

Unsere Studie² stellt erstmals wesentliche Kontexte und Rahmenbedingungen für die Produktion der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte systematisiert dar.³ Gewählt wurde ein explorativ-qualitatives Vorgehen⁴, das im Kern auf Interviews mit zwölf Künstler*innen beruht und die daraus gewonnenen Erkenntnisse in Gesprächen mit Expert*innen⁵ und durch den Besuch

1 Bildhauer, Judith (2020): Vom Eigensinn der Landkultur. URL: <https://dialog-kulturpolitik-fuer-die-zukunft.landbw.de/forum/detail/vom-eigensinn-der-landkultur> [02.10.2021].

- 2 Die Studie entstand als Forschungsk Kooperation zwischen der Universität Koblenz-Landau und dem Fonds Darstellende Künste e. V. Die Autor*innen danken Prof. Dr. Wiebke Waburg und Barbara Sterzenbach, M. A., für ihre Beratung, Shary Hergaß und Lorena Nehmzow für die Unterstützung bei der Transkription der Interviews und allen Beteiligten des Forschungsprogramms für den intensiven Austausch.
- 3 Die gesamte Studie ist auf der Website des *Fonds Darstellende Künste* abrufbar.
- 4 Vgl. Kuckartz, Udo (2018): Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung. Weinheim/Basel.
- 5 Vor der Auswahl der Interviewpartner*innen wurden 13 Vorgespräche geführt: Zehn mit Expert*innen aus Landesverbänden der Freien

von Netzwerktreffen validierte. Die Zusammenstellung der Befragten folgte dem Ziel, unterschiedliche Organisations- und Kunstformen der Freien Darstellenden Künste unter Berücksichtigung ihrer geografischen Lage im Sinne eines *Theoretical Samplings*⁶ abzubilden. Wir wollen mit unserer Studie eine Grundlage für fundiertere Diskussionen zur Gestaltung von regionalen Theaterlandschaften und Kulturszenen schaffen.

Dabei berücksichtigten wir die immer mal wieder geäußerte Vermutung, dass die Art und Weise der öffentlichen Kulturförderung die Freien Darstellenden Künste in verdichteten Regionen unbewusst bevorzuge (*metropolitan bias*). Die »Dominanz der größeren Städte«⁷ und ihrer Szenen führe danach zu einem Peripherisierungsprozess, in dem schon die Ortswahl Einfluss auf die Wahrnehmung und Entwicklungschancen der Künstler*innen ausübe. Dass Kulturförderung eine räumliche Komponente hat, lässt sich mit einem Blick in die öffentlichen Haushalte verdeutlichen: Im Durchschnitt geben Gemeinden über 500.000 Einwohner*innen deutlich mehr für Kultur aus als Gemeinden bis 10.000 Einwohner*innen, nämlich 159,80 € statt 13,22 € pro Person⁸ – ein Unterschied um den Faktor zwölf.

Darstellenden Künste, erweitert um die Geschäftsführung des *Fonds Darstellende Künste*, eine Mitarbeiterin des Programms *Performing Exchange* des Bundesverbands *Freie Darstellende Künste* (BFDK) und eine Mitarbeiterin des *Instituts für Kulturpolitik* der *Kulturpolitischen Gesellschaft*. Nach den Interviews und einer ersten Auswertungsphase wurden ergänzende Gespräche mit Vertreter*innen des *Bundes deutscher Amateurtheater* (BDAT), des *Fonds Soziokultur*, des Programms *tanz + theater machen stark* (BFDK) sowie aus dem *Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg* und dem *Staatsministerium für Kultur und Medien* geführt. Hinzu kamen der Besuch von Vernetzungstreffen von Künstler*innen sowie Vorträge und ein Workshop im Rahmen von Fachveranstaltungen wie dem *BUNDESFORUM 2021 des Fonds Darstellende Künste*.

- 6 Vgl. Dimbath, Oliver / Ernst-Heidenreich, Michael / Roche, Matthias (2018): *Praxis und Theorie des Theoretical Sampling*. Methodologische Überlegungen zum Verfahren einer verlaufsorientierten Fallauswahl. In: *Forum Qualitative Sozialforschung* 19 (3). o. S.
- 7 Wiesand, Andreas J. (2013): *Kulturpolitik*. URL: <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/handwoerterbuch-politisches-system/202049/kulturpolitik?p=all> [03.01.2020].
- 8 Vgl. *Statistische Ämter des Bundes und der Länder* (Hg.) (2020): *Kulturfinanzbericht 2020*. Wiesbaden. 86 f. Da es sich hier um Durchschnittswerte handelt, gibt es real natürlich eine Streuung der Beträge nach oben und unten.

Auch bei dem am Prinzip der Spitzenförderung orientierten *Fonds Darstellende Künste* zeigten sich bis zur COVID-19-Pandemie deutliche Unterschiede in der räumlichen Verteilung der Mittel.⁹ Mit dem stark erhöhten Fördervolumen im Rahmen von NEUSTART KULTUR erhielten jedoch deutlich mehr Künstler*innen jenseits der großen Szenezentren Unterstützung durch den *Fonds*.¹⁰ Sichtbar wurde dabei eine vielfältige und lebendige Szene der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte, die von veränderten Fördervoraussetzungen (u. a. Umkehrung von Primär- und Sekundärförderung¹¹, Nachhaltigkeit als Ergänzung zum Innovationskriterium), neuen Förderinstrumenten (u. a. prozessorientierte Residenzen) und einem erweiterten Blick auf die Vielfalt der Darstellenden Künste (u. a. die Einbeziehung semiprofessioneller Strukturen) besonders zu profitieren schien.

Vor diesem Hintergrund beauftragte der *Fonds Darstellende Künste* unsere Studie und definierte zu Beginn drei Fragen an unser Forschungsteam:

1. Wie kann eine aktive Förderpolitik die jeweiligen unterschiedlichen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen der Freien Darstellenden Künste vor Ort stärker berücksichtigen und ggf. ausgleichen?
2. Wie lässt sich die Permeabilität zwischen den verschiedenen Sozialräumen steigern?
3. Welche Erfahrungen in ländlichen Räumen geben Auskunft für neue Förderstrategien?

9 Vgl. *Fonds Darstellende Künste* (Hg.) (2020): *Geschäftsbericht des Fonds Darstellende Künste für das Jahr 2019*. Berlin. 17.

10 Vgl. *Fonds Darstellende Künste* (Hg.) (2021): *Geschäftsbericht 2020*. Berlin. 47.

11 Es galt zuvor das Prinzip, dass bereits ein wesentlicher Teil der Mittel aus kommunalen und Landesmitteln gesichert sein musste (Primärförderung), bevor der *Fonds* weitere Mittel hinzugeben konnte (Sekundärförderung).

Stand der Diskussion

Die Arbeit jenseits der Großstädte ist eine wichtige Traditionslinie der Freien Darstellenden Künste seit ihren Anfängen, mit frühen Beispielen wie der im Wendland aktiven *Theaterwehr Brandheide* (Gründung 1977), dem *Theater Lindenhof* in Melchingen (Gründung 1981) oder der Arbeit von Willy Praml in Niederbrechen zwischen 1979 und 1990. Populär war damals der Begriff des »Volkstheaters«, in seiner ganzen politisch-sozialen und ästhetischen Verständnismultifunktionalität¹², unter dem sich unterschiedlichste Arbeitsweisen jenseits der Großstädte versammelten. Sie nahmen ältere Traditionen wie die der Wandertheater oder der in den 1920ern auf Juist entwickelten Variante des Laienspiels auf – allerdings anders politisiert, u. a. in Opposition zu deren völkisch-nationalen Elementen. Zeitgenössische künstlerische Positionen aus solchen Regionen tauchen in der gegenwärtigen Theaterwissenschaft eher sporadisch auf, dafür aber meist eingebunden in größere Diskurslinien. An der Universität Leipzig hat sich ein bemerkenswerter Forschungsschwerpunkt zu Geschichte und Gegenwart des Amateurtheaters entwickelt.¹³ Das Verhältnis zwischen Amateur*innen und professionellen Künstler*innen zeigt sich immer wieder als kulturpolitisches Konfliktfeld: Während man sich mancherorts deutlich abgrenzt, werden anderswo vielfältige Formen der Zusammenarbeit betont.

In der kulturpolitischen Diskussion haben unter dem Begriff »ländliche Räume« in den letzten fünf bis zehn Jahren unterschiedlichste Sozialräume jenseits der Großstädte vermehrt Aufmerksamkeit erhalten. Die deutsche Kulturpolitik hatte diese Regionen bis dahin lange als Versorgungsfälle begriffen und kulturelle Ressourcen in den Metropolen aufgebaut, von wo aus diese ausstrahlen sollten. Die kulturelle Praxis jenseits der Großstädte schien wenig zu bieten und im Vergleich nachholbedürftig.¹⁴ Heute bewegt man sich programmatisch »von der Angebotsorientierung zur Teilhabeermöglichung«¹⁵, die ausgehend von regionalen Ressourcen Kultur gestalten will. Dabei wird die Gestaltung der Rahmenbedingungen zunehmend als ressortübergreifende Querschnittsaufga-

be¹⁶ gedacht, bei der auch Fragen der Infrastruktur, der Bildung und Wirtschaft Voraussetzungen für das kulturelle Leben schaffen.

Unterschiedliche Organisationsformen der Darstellenden Künste werden zunehmend unter dem Begriff »Theaterlandschaft« auf ihr Harmonisierungspotenzial untersucht: Unter dem provokanten Titel *Theater in der Provinz*¹⁷ fand 2018 in Memmingen eine Tagung des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und des Landestheaters Schwaben statt, bei der Gemeinsamkeiten und Trennendes diskutiert wurden. Die Grundlagen dafür wurden an der Universität Hildesheim geschaffen, mit kulturpolitischen Untersuchungen zu Breitenkultur¹⁸, Soziokultur¹⁹, Freilichttheatern²⁰, Amateurtheatern²¹, Landesbühnen²² und Gastspielhäusern²³ sowie mit Arbeiten zu Kulturpolitik in ländlichen Räumen²⁴ und der Entwicklung des Instruments der Kulturentwicklungsplanung²⁵. Die bislang fehlende Betrachtung der Freien Darstellenden Künste wird mit dieser Studie unternommen. Ihr gingen Diskussionen auf der Ebene der Selbstorganisation voraus: Auf dem BUNDESFORUM 2019 des *Fonds Darstellende Künste* wurden unter der Überschrift »Geografischer Arbeitsraum«²⁶ Forderungen formuliert, die Förder-

16 Vgl. Bildhauer (2020).

17 Vgl. Schneider, Wolfgang / Schröck, Katharina M. / Stolz, Silvia (Hg.) (2019): *Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm*. Berlin.

18 Vgl. Schneider, Wolfgang (Hg.) (2014): *Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen*. Hildesheim.

19 Vgl. Kegler, Beate (2020): *Soziokultur in ländlichen Räumen. Die kulturpolitische Herausforderung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit*. München.

20 Vgl. Kegler, Beate (2018): *Freilichttheater in Niedersachsen. Studie zur Lage und kulturpolitischen Bedeutung der Freilichtbühnen als breitenkulturelle Akteure*. Hildesheim.

21 Vgl. Renz, Thomas / Götzky, Doreen (2014): *Amateurtheater in Niedersachsen. Eine Studie zu Rahmenbedingungen und Arbeitsweisen von Amateurtheatern*. Hildesheim.

22 Vgl. Schröck, Katharina M. (2020): *Landesbühnen als Reformmodell. Partizipation und Regionalität als kulturpolitische Konzeption für die Theaterlandschaft*. Bielefeld.

23 Vgl. Stolz, Silvia (2019): *Traditionen auf dem Prüfstand. Veranstalter und Anbieter im Gastspieltheater*. In: Schneider / Schröck / Stolz, (2019).

24 Vgl. Götzky, Doreen (2013): *Kulturpolitik in ländlichen Räumen. Eine Untersuchung von Akteuren, Strategien und Diskursen am Beispiel des Landes Niedersachsen*. Hildesheim.

25 Vgl. Götzky, Doreen (2015): *Viel erreicht, Zukunft ungewiss. 20 Jahre Kulturentwicklungsplanung im Landkreis Hildesheim – Gutachten über Entwicklungen und Perspektiven*. Hildesheim.

26 BFDK / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2019): *Bündnis für Freie Darstellende Künste. Dokumentation Bundesforum II*. Berlin. 32.

12 Vgl. Fülle, Henning (2015): *Freies Theater*. Berlin. 147.

13 Vgl. Baisch, Claudius / Schmidt, Henrike / Soubh, Dana (Hg.) (2020): *Fremde spielen. Materialien zur Geschichte von Amateurtheater. Uckerland*.

14 Vgl. Blumenreich, Ulrike / Kröger, Franz / Pfeiffer, Lotte / Sievers, Norbert / Wingert, Christine (2019): *Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit*. Bonn. 165.

15 Vgl. Schneider, Wolfgang (2020): *Von der Angebotsorientierung zur Teilhabeermöglichung*. In: Heinicke, Julius / Lohbeck, Katrin (Hg.): *Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung*. München.

instrumente im Kontext sozialräumlicher Unterschiede betrachten. Das Thema wurde auf dem BUNDESKONGRESS 2020 des *Bundesverbands Freie Darstellende Künste (BFDK)* weitergeführt, bei dem selbstbewusst Stärken der eigenen Arbeit formuliert und der Ausgleich »gravierende[r] strukturelle[r] Nachteile«²⁷ in Bezug auf Förderung, Image und Vernetzung gefordert wurde.

Zuvor waren die Bedürfnisse der Künstler*innen jenseits der Großstädte vor allem unter dem Begriff »Mobilität« subsumiert worden. Er dient als Schlagwort zuallererst der Bestimmung dessen, was, bei aller Unterschiedlichkeit von ästhetischen Ansätzen, Zielgruppen oder Formaten, womöglich einen gemeinsamen Nenner der Freien Darstellenden Künste darstellt.²⁸ Besonders in den großen Flächenländern legen Künstler*innen weite Strecken zurück, um ihre Zuschauer*innen zu erreichen.²⁹ Dabei wird den Freien Darstellenden Künsten zunehmend die Aufgabe zugeschrieben, »einen wesentlichen Teil kultureller Grundversorgung«³⁰ zu übernehmen und auch in peripherisierten Regionen den Erstkontakt mit Theater zu ermöglichen. Deshalb werden sie in ihrer Bedeutung von manchen mit den Landesbühnen gleichgesetzt.³¹ Die Perspektive, die mit diesem Vergleich eingenommen wird, begreift Mobilität als kulturpolitischen Auftrag der »Versorgung« und als Notwendigkeit, um jenseits der Großstädte überhaupt ein Publikum zu finden.³² Andere Aspekte, wie die Notwendigkeit von Mobilität in der Erarbeitung neuer Produktionen und Mobilität als Voraussetzung für künstlerischen Austausch über die Region hinaus, fanden lange weniger Berücksichtigung.³³

27 Bohde, Elisabeth (2020): »Stadt kann doch jeder« – Perspektiven auf »Räume und Regionen«. In: BFDK (Hg.): UTOPIA.JETZT. Bundeskongress der freien darstellenden Künste 2020. Dokumentation. Berlin. 33.

28 Brauneck, Manfred (2016): Vorwort. In: Brauneck, Manfred / ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 15.

29 Vgl. Rosendahl, Matthias / Scholl, Dominik / Heering, Martin (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012 – 2015. Berlin. 26 f.

30 BFDK (Hg.) (2017): Was das Freie Theater bewegt. Berlin. 28.

31 Vgl. Freundt, Michael (2016): Ich bin dann mal ständig weg ... Mobilität in den freien Darstellenden Künsten. In: Rosendahl / Scholl / Heering, (2016) (Hg.): 31.

32 Exemplarisch kann hier die Gastspielförderung des Landes Baden-Württemberg genannt werden, die seit 1993 existiert und über den Landesverband verwaltet wird. Auch wenn diese nicht ausschließlich der Finanzierung von Gastspielen in ländlichen Räumen dient, so hat sich dies jedoch als ein Schwerpunkt herausgebildet. Vgl. LaFT Baden-Württemberg (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste im ländlichen Raum Baden-Württembergs. Evaluation Gastspielförderung. Bestandsaufnahme Veranstaltersituation. Baden-Baden.

33 Vgl. Bohde (2020).

Auf Bundesebene wurde in Deutschland in den letzten Jahren eine Reihe von Förderprogrammen etabliert, die die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte berücksichtigen (u. a. TANZLAND, TANZPAKT, GLOBAL VILLAGES, PERFORMING EXCHANGE, *tanz + theater machen stark*, *Verbindungen fördern*, LandKULTUR, TRAFO).³⁴ Angesichts der Dichte an Förderungen des Bundes in der Fläche ist schnell vergessen, dass sich vor der COVID-19-Pandemie die Stimmen »für eine radikale Kommunalisierung der Kulturförderung«³⁵ mehrten.

Als sehr einflussreich für all diese Entwicklungen erweist sich eine parallel geführte Debatte über Raumbilder und -verhältnisse in Geografie, Kultur- und Sozialwissenschaften, die zu umfangreichen Repositionierungen in Architektur³⁶ und Bildenden Künsten³⁷ führt. Dabei werden verbreitete Narrative über die Räume jenseits der Großstädte einer kritischen Betrachtung unterzogen und »Ansätze einer emanzipatorischen Politik in ländlichen Räumen«³⁸ identifiziert. Für die vorliegende Studie ist besonders die Diskussion um den Begriff »Peripherisierung« interessant. »Peripherisierung und Zentralisierung sind einander sich bedingende Prozesse, die trotz ihrer relativen Stabilität über begrenzte Zeiträume wirksam sind und daher auch reversibel sein können.«³⁹ Sie entstehen als Folge von wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kommunikativen Prozessen.⁴⁰ Bei der Be-

34 TANZLAND ist eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes (KSB) in der Projektträgerschaft des Dachverbands Tanz Deutschland (DTD). TANZPAKT Stadt-Land-Bund ist eine gemeinsame Initiative von Kommunen, Bundesländern und der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM). GLOBAL VILLAGES ist ein Sonderprogramm des Fonds Darstellende Künste, gefördert durch das BKM. PERFORMING EXCHANGE ist ein Modellprojekt des Bundesverbands Freie Darstellende Künste (BFDK), gefördert durch das BKM. Das Programm *tanz + theater machen stark* wird vom BFDK im Rahmen des Programms *Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung* des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) umgesetzt. *Verbindungen fördern* ist ein Programm des BFDK, gefördert durch die BKM. LandKULTUR ist eine Fördermaßnahme des Bundesministeriums für Ernährung und Landwirtschaft (BMEL). Das Programm TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel ist eine Initiative der KSB.

35 Martin, Olaf (2015): Der Grundwasserspiegel im ländlichen Raum. Plädoyer für eine Kulturpolitik von unten. In: Kulturpolitische Mitteilungen (151). 39–41.

36 Vgl. AMO / Koolhaas, Rem (Hg.) (2020): Countryside: A Report. Köln.

37 Vgl. Myvillages (Hg.) (2019): The Rural. London.

38 Vgl. Maschke, Lisa / Mießner, Michael / Naumann, Matthias (2020): Kritische Landforschung. 14.

39 Dünkel, Frieder / Ewert, Stefan / Geng, Bernd / Harrendorf, Stefan (2019): Peripherisierung ländlicher Räume. In: Klimke, Daniela / Oelkers, Nina / Schweer, Martin K. W. (Hg.): Sicherheitsmentalitäten im ländlichen Raum. Wiesbaden. 110.

40 Vgl. ebd.

schreibung des künstlerischen Produzierens jenseits der Großstädte ist der Begriff Peripherisierung geeignet, unterschiedliche Benachteiligungen im Zusammenhang mit der sozialräumlichen Verortung zu beschreiben und kritisch zu reflektieren, dass »Peripherien als Ergebnis von gesellschaftlichen Prozessen (Peripherisierung), nicht als Strukturbedingung von Räumen angesehen werden [sollen].«⁴¹ Der Maßstab, an dem das Periphere gemessen wird, orientiert sich dabei an den Zentren. Die Unterscheidung von Stadt / Land bzw. Zentrum / Peripherie erweist sich damit vor allem als machtvoll politisches Bild⁴², denn die Räume sind von den Lebensstilen her nicht klar zu trennen.⁴³ Auch die Unterscheidung von ländlichen und städtischen Publika ist nicht sinnvoll. Untersuchungen der kulturellen Teilhabe in der EU zeigen deutlich, dass das Interesse der Bevölkerung an der sogenannten Hochkultur vor allem auf »räumliche Gelegenheitsstrukturen«⁴⁴ (wie Theater- oder Konzerthäuser) zurückgeht: »Da diese Infrastruktur vornehmlich in Städten angesiedelt ist, zeigt die Stadtbevölkerung eine größere kulturelle Partizipation [an der Hochkultur, Anm. d. Verf.] als die Landbevölkerung.«⁴⁵ Es sind jedoch nicht nur das Fehlen, sondern auch der teilweise stattfindende Rückbau von Infrastrukturen sowie der Verlust Sozialer Orte, die jenseits der Großstädte und besonders in peripheren ländlichen Räumen problematisch werden, weil »infrastrukturelle Einbußen auch mit einem Verlust an pluralistischer Öffentlichkeit einhergehen und zu einer Erosion lokaler Demokratie beitragen«⁴⁶. Den Freien Darstellenden Künsten wird dabei immer wieder mal die Kraft unterstellt, »eine ästhetische Strategie im demografischen Wandel«⁴⁷ verfolgen zu können. Sie sollen Räume zum Austausch über lokale Ressourcen öffnen, die zur Entwicklung einer zukunftsfähigen »regionalen Selbstbeschreibung«⁴⁸ bei-

tragen. Unsere Studie fragte zunächst, auf welche Weise die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte zeitgenössische ästhetische Formsprachen pflegen und Begegnungen ermöglichen.

Künstlerische Positionen jenseits der Großstädte

Auf die ganze Republik bezogen, wird jenseits der Großstädte eine große Formenvielfalt gepflegt: Fast alle Spielarten der Freien Darstellenden Künste finden sich auch jenseits der Großstädte und Metropolregionen – nur räumlich nicht so verdichtet. Die befragten Künstler*innen knüpfen an unterschiedlichste ästhetische Traditionen an und verfolgen die Entwicklungen in den urbanen Hotspots der Darstellenden Künste. Ein gesonderter ästhetischer Diskurs über die Darstellenden Künste in ländlichen Räumen scheint dementsprechend nicht sinnvoll. Freie Darstellende Künste jenseits der Großstädte sind keine eigenständige ästhetische Form, sondern eine kulturpolitische Kategorie. Die Sensibilisierung für die Herausforderungen durch andere Produktionsstrukturen jenseits der Großstädte sollte nicht mit der Annahme eines *anderen* Theaters oder Tanzes verbunden werden.

Gleichwohl ist das große Bewusstsein für regionale Besonderheiten und Herausforderungen auffällig, die alle Befragten auf unterschiedliche Weise auch in ihrer Kunst angehen. Viele der befragten Künstler*innen entwickeln, wenn sie nicht auf literarische Stoffe zurückgreifen, ihre Arbeit aus ihrer Region heraus; unter Einbezug regionaler Fragestellungen, Biografien und Landschaften sowie im Wissen um ein vielfältiges Publikum. So entsteht oftmals eine ortsspezifische Darstellende Kunst, ohne dabei gesamtgesellschaftliche Fragestellungen aus dem Blick zu verlieren oder in die unkritische Wiederholung von Heimatgeschichte zu verfallen. Weltoffenheit und Lokalbezug finden hier spielend zusammen.

Viele der befragten Künstler*innen beschreiben, dass das Produzieren jenseits der Großstädte ihre Arbeit verändert hat, z. B. durch die Nähe zur lokalen Bevölkerung. So beschreibt etwa Hans-Joachim Frank, dass sich die Auführungen des *theaters 89* in verschiedenen Regionen Brandenburgs mit drei Stunden Dauer quasi verdoppelt haben im Vergleich zu dem, was er ursprünglich für angemessen hielt: »Die Leute wollen nicht nach Hause. Wir enden meist mit einer Folge von Liedern. Es wird viel gesungen – das haben die Leute unglaublich gern.« (Frank 2021: Z. 372–376)⁴⁹ Auch die *Freie Bühne Wendland*, im

ländliche Kultur als Gegenstand öffentlicher Förderung und eine Kulturelle Bildung als Landschaftliche Bildung.

URL: <https://doi.org/10.25529/92552.7> [04.12.2020].

49 Die Zitate werden hier zur Nachvollziehbarkeit der Interpretationen der Autor*innen ohne nachträgliche Glättung wiedergegeben.

41 Beetz, Stephan (2008): Peripherisierung als räumliche Organisation sozialer Ungleichheit. In: Barlösius, Eva / Neu, Claudia (Hg.): Peripherisierung – eine neue Form sozialer Ungleichheit? Berlin. 7.

42 Vgl. Krieger, Peter (2018): Der ländliche Raum als politisches Bild in Geschichte und Gegenwart. Vortrag beim TRAFO-Ideenkongress. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sIDQigRveqU> [02.01.2020].

43 Vgl. Spellerberg, Annette (2014): Was unterscheidet städtische und ländliche Lebensstile? In: Berger, Peter A. (Hg.): Urbane Ungleichheiten. Neue Entwicklungen zwischen Zentrum und Peripherie. Wiesbaden. 208.

44 Ebd. 207.

45 Ebd.

46 Kersten, Jens / Neu, Claudia / Vogel, Berthold (2019): Für eine Politik des Zusammenhalts. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 69 (46). 4–11.

47 Steinbach, Marc (2014): Potemkins Provinzen. Für eine ästhetische Strategie im demografischen Wandel. In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Brennen ohne Kohle. Theater zwischen Niedergang und Aufbruch. Berlin. 55.

48 Vgl. Anders, Kenneth (2018): Es geht um Freiheit. Über die

niedersächsischen Platenlaase beheimatet, hat ihre Aufführungspraxis mit der Zeit verändert. Statt die Leute ins Theater einzuladen, fuhr sie zuletzt von Dorf zu Dorf. Die Gruppe hatte sich im ersten Jahr der Coronapandemie aufgrund der geschlossenen Bühnen einen Bus angeschafft und umgebaut, mit dem sie die Menschen nunmehr vor Ort besuchte – was zu ganz neuen Erfahrungen führte:

Das war so der Wunsch, mit den Leuten ins Gespräch zu kommen. Und die haben das außerordentlich honoriert. Das war eine ganz wunderbare Erfahrung. Das ist auch so das Ergebnis, dass wir sagen: »Wir müssen möglichst direkt mit unserem Publikum sein.« (Wittstamm 2021: Z. 383–386)

Die befragten Künstler*innen folgen ihrem Publikum und antworten mit veränderten künstlerischen Formaten, die Elemente partizipativer Breitenkultur in die Arbeitspraxis integrieren.

In den Selbstbeschreibungen vieler Künstler*innen wird zudem eine Erweiterung der eigenen Rolle sichtbar: Neben der künstlerischen Arbeit an eigenen Inszenierungen betonen viele der Befragten ihre Funktion als Organisator*innen, Kuratierende und Vernetzungsakteur*innen. Dies begründen mehrere der Künstler*innen mit der Beobachtung, dass die ländlichen Regionen von der Politik insgesamt lange vernachlässigt wurden und teils noch werden. Anne Dietrich von *TanzART* im sächsischen Kirschau beschreibt es so:

Weil [die] ländliche Gegend immer so abgeschoben wird, wollten wir unbedingt gern Künstler in die ländliche Gegend holen, mit denen zusammenarbeiten und Residenzen anbieten. [...] bei uns ist immer wichtig, dass die Residenzkünstler mit den Leuten vor Ort etwas zu tun haben (Dietrich 2021: Z. 37–40)

Auch Dörte Kiehn vom *Tandera-Theater* in Mecklenburg-Vorpommern schafft mit Kolleg*innen aus Mecklenburg-Vorpommern immer wieder Gelegenheiten, ländliche Regionen mit zeitgenössischem (Figuren-)Theater in Berührung zu bringen:

Wenn in bestimmten Gegenden einfach Bevölkerungsschwund ist, stehen wir als Kulturschaffende auch davor und sagen: »Lassen wir die jetzt komplett kulturmäßig verrecken?« Oder entscheiden wir uns [...]: »Nein, es geht auch Theater nach Vorpommern und wir gucken wie's da gehen kann.« (Kiehn 2021: Z. 415–420)

Auf diese Weise sorgen einige der befragten Künstler*innen dafür, dass in peripherisierten Regionen Gelegenheitsstrukturen für die Begegnung mit zeitgenössischen Arbeitsweisen der Darstellenden Künste entstehen. Sie bauen Gastspiel-, Vernetzungs- und Residenzstrukturen auf und übernehmen damit sowohl Mitverantwortung für die Gestaltung der regionalen Kulturlandschaften als auch für die Angebote der kulturellen Bildung in der Region.

Produzieren und Aufführen jenseits der Großstädte

Die Mehrheit der von uns Befragten unterhält eigene Aufführungsorte. Damit sind sie innerhalb dieser Studie etwas überrepräsentiert, denn die meisten darstellenden Künstler*innen, die jenseits der Großstädte leben, sind Figurenspieler*innen und ziehen mit mobilen Bühnen umher. Sie denken bei der Entwicklung ihrer Produktionen von Anfang an die unterschiedlichsten Aufführungssituationen mit. Oft genügt ihnen eine bestimmte Grundfläche, ein zu verdunkelnder Raum und eine 230-Volt-Steckdose. Das Spielen an unterschiedlichsten Orten ist für viele freie Künstler*innen eine Selbstverständlichkeit und wird in einigen Bundesländern durch entsprechende Programme gefördert. Allen voran die Figurentheater spielen aufgrund ihrer Flexibilität in Kindergärten, auf Festen, im Feuerwehrgerätehaus, in Schulen, Büchereien und vielen anderen Orten. Dabei werden die Künstler*innen vor Ort seltener von professionellen Kulturkräften unterstützt, sondern meist von Hausmeister*innen, Kindergärtner*innen oder Ehrenamtlichen betreut. Wo Schulbibliotheken und Kulturhäuser geschlossen oder geschwächt werden, fehlen in der Folge vielen freien darstellenden Künstler*innen Orte und Menschen, an denen sie andocken können.

Mobile Lösungen finden sich auch im Schauspiel- und Performancebereich, etwa beim *theater 89*. Die Gruppe baute neben ihrer Tätigkeit in Berlin ab 1996 das Kulturzentrum DAS HAUS im Ort Altes Lager (Brandenburg) auf. Vor zehn Jahren entschied man sich jedoch, zum reinen Tournée-theater zu werden. (vgl. Frank 2021: Z. 272–275) Mit einer selbst entwickelten Holzbühne, die sich innerhalb einer Stunde aufbauen lässt, tourt das *theater 89* nun in Kooperation mit der *AG Städte mit historischen Stadtkernen* jährlich an etwa 16 Orte in Brandenburg. Das Mobilwerden erprobt auch das Eisenacher *Theater am Markt* mit seinem Pilotprojekt *TAMobil*. Nach einer intensiven Open-Air-Saison im ersten Pandemiejahr suchte das Haus nach einer mobilen und flexiblen Infrastruktur für unterschiedlichste Aufführungssituationen im Wartburgkreis. (vgl. Frey 2021: Z. 322–337) Das *TAMobil*, ein Theateranhänger, kann auf einer Seite aufgeklappt werden und wird zur Bühne für bis zu 50 Zuschauer*in-

Scheinbare grammatische Fehler ergeben sich aus der üblichen Differenz von Schrift- und Lautsprache.

nen. Angeboten werden eigene Inszenierungen und Workshops, der Anhänger kann aber auch von anderen für Veranstaltungen gebucht werden. Die mobile Aufführungsstruktur ergänzt die feste Spielstätte des *TAM*, ein ehemaliges Restaurant in der Mitte von Eisenach, das zur Bühne mit 40 Sitzplätzen umgebaut wurde. (vgl. Frey 2021: Z. 31–35) Das alte Interieur des Restaurants ist dabei in Teilen erhalten geblieben. Auch die Spielstätte von *Studio 7* in Schwerte (NRW) hat gastronomischen Hintergrund: Die Gruppe betreibt ein Schützenheim mit Biergarten und vielseitigem Konzertprogramm, was den finanziellen Grundstock sichert. (vgl. Falke 2021: Z. 60–70) Zusätzlich bietet das Schützenheim Raum für die Proben des Chores, der Amateurtheatergruppe und für Veranstaltungen von *Studio 7*, wobei die Gruppe vielfach auch im öffentlichen Raum spielt. Ähnlich ist es bei *TanzART*. Die umgebaute Textilfabrik *Im Friese* in Schwirgiswalde-Kirschau (Sachsen) ist vor allem Trainings- und Probenraum, und auch wenn einige Veranstaltungen (z. B. des Residenzprogramms und die Premieren) dort stattfinden, treten die Nachwuchstänzer*innen der *TanzART Academy* oder die professionelle *prospect.dancecompany* zusätzlich an vielen anderen Orten im Umkreis und in den Großstädten Sachsens auf.

Umgang mit peripherisierten Infrastrukturen

Freie Darstellende Künste in ländlichen Räumen haben »infrastrukturelle Sonderkosten«, wie die Geschäftsführerin des NRW Landesbüros Freie Darstellende Künste, Ulrike Seybold (2021: Z. 63), es formuliert. Dazu gehören insbesondere Unterbringung, Mobilität und Verpflegung. Für Julia Novacek von *Studio Studio* wurde gleich in der ersten Arbeitsphase im hessischen Vogelsberg deutlich, welche große Bedeutung allein das Auto für die künstlerische Arbeit bekommen kann (vgl. Studio Studio 2020: Z. 845 f.), wenn es keinen dicht getakteten Öffentlichen Personennahverkehr gibt, mit dem man schnell zwischen Rechercheterminen von einem Ort in den nächsten wechseln kann oder abends noch kurz vor Ladenschluss den Wocheneinkauf erledigen möchte. Das Überwinden von Entfernungen spielt in peripherisierten Räumen eine ganz alltägliche Rolle. »Wenn ich einen meiner Kollegen besuchen will, dann [bedeutet] es durchschnittlich eine halbe Stunde Autofahrt«, erklärt Kerstin Wittstamm (2021: Z. 97–99). Damit sind Zeiträume angesprochen, die auch im großstädtischen Arbeitsleben selbstverständlich sind – nur müssen die Künstler*innen in peripherisierten Räumen die Strukturen für Mobilität selbst vorhalten. Für jede Zusammenarbeit mit einer Person, die nicht aus der Region kommt, müssen die Künstler*innen Fahrdienste organisieren, um die Strecke zwischen dem nächstgelegenen Bahnhof und dem Arbeitsort zu überbrücken. (vgl. Dietrich 2021: Z. 149–152) Ähnlich ist es mit

der Verpflegung. Im besten Fall hat der Ort einen eigenen Supermarkt, aber von Restaurants, Kneipen oder Imbissen kann man nicht grundsätzlich ausgehen. (vgl. Dietrich 2021: 157–162; Wittstamm 2021: Z. 90–92) So beschreibt Janek Liebetruth, der ehemalige Leiter des Festivals THE-ATERNATUR in Benneckenstein im Harz:

Es gibt [in diesem Ort] eine ganz kleine Kneipe, aber die ist auch wirklich ganz sporadisch offen. Das ist privat geführt. Es ist kaum Infrastruktur. [...] Das heißt, du bist ganz schön auf dich allein gestellt. (Liebetruth 2021: Z. 278–281)

Manche Theatergruppen leisten sich deshalb eine Köchin oder nutzen die hauseigene Gastronomie. Dies gilt vor allem für sehr kleine Orte, nicht für den kleinstädtischen und mittelstädtischen Bereich. Ein übergreifendes Problem ist das der Unterbringung künstlerischer Gäste. Viele der Künstler*innen wohnen selbst an anderen Orten als sie arbeiten oder benötigen für Projekte viele Gäste, weil es anders als in den Szenehochburgen kaum Kolleg*innen vor Ort gibt. Fünf bis zehn Kolleg*innen einer etwas größeren Produktion über die gesamte Probenzeit in teuren Ferienwohnungen (so sie vorhanden sind) unterzubringen, sprengt für viele das Budget. (vgl. Liebetruth 2021: Z. 294 f.) Leer stehender Wohnraum ist in einigen ländlichen Räumen Deutschlands darüber hinaus selten und fordert zudem für die temporäre Einrichtung einer Wohnung wiederum große Ressourcen. Die Künstler*innen reagieren darauf teilweise mit kleinerer Besetzung, mit weniger Gästen oder schaffen eigene Unterkünfte wie etwa *TanzART*, *szena zwei* aus Lahr in Baden-Württemberg oder die in Flensburg ansässige *Pilkentafel*. Auf diese Weise suchen freie darstellende Künstler*innen Lösungen für Kosten, die den Umfang und Zuschnitt der üblichen Projektförderungen schnell übersteigen können. Sie richten ihre Produktionsweisen an den Möglichkeiten in peripherisierten Regionen aus, arbeiten oft in kleineren Teams als ihre Kolleg*innen in den Szenezentren. Damit ist ein Zusammenhang zwischen Förderung, Produktionsbedingungen und Theaterästhetik⁵⁰ vor dem Hintergrund räumlicher und förderungspolitischer Peripherisierung erkennbar, der im Diskurs noch zu wenig mit reflektiert wird.

50 Vgl. zum Eschenhoff, Silke (2021): Versprechen auf die Zukunft –

Der Zusammenhang zwischen Förderung, Produktionsbedingungen und Theaterästhetik am Beispiel der Freien Szene in Niedersachsen. In: Mandel, Birgit / Zimmer, Annette (Hg.): Cultural Governance. Wiesbaden. 109.

Kooperationen mit theaterfernen Strukturen

Eine zweite Herausforderung, die sich aus der Arbeit jenseits der Großstädte ergibt, ist die regelmäßige Arbeit an Orten und in Strukturen, die nicht auf die eigene Kunstform ausgerichtet sind: Immer dann, wenn Künstler*innen an Orten auftreten sollen, die nicht als Theater sondern bspw. als Kindergarten oder Dorfgemeinschaftshaus gedacht sind, werden Verhandlungen zwischen verschiedenen Bedürfnissen und institutionellen Logiken geführt. Gerade für freie Kinder- und Jugendtheater sowie das Figurentheater ist diese Praxis Alltag. Verhandlungen beginnen bei realistischen Gagen, die von vielen Nichtveranstaltern meist viel zu niedrig eingeschätzt werden, und führen zu Herausforderungen z. B. durch die Zeitlichkeit der Institution, die schnelle Auf- und Abbauten erfordert, beschreibt Matthias Träger (2021: Z. 514–517), erfahrener Figurenspieler und Vorsitzender des *Verbands Deutscher Puppentheater*. Im Endeffekt führen solche Bedingungen zu bestimmten tour- und verkaufbaren ästhetischen Formen und zu Einschränkungen in der personellen Besetzung. Die befragten Künstler*innen verstehen sich als Expert*innen darin, den eigenen künstlerischen Anspruch mit den Erfordernissen der Auftrittsorte in Einklang zu bringen.

Unterschiedliche Logiken zeigen sich auch an anderer Stelle, etwa beim *Freilandtheater*, das im Outdoor-Museum im bayrischen Bad Windsheim zwischen baulichen Kulturschätzen spielt: »Ein Museum will beschützen und bewahren und ein Theater will gebrauchen.« (Laubert 2021: Z. 368–370) Es hat eine Zeit gedauert, bis die Museumsleitung Vertrauen in die Theaterleute gefasst hatte und die Theaterleute die Bedürfnisse des Museums verstanden. (vgl. ebd.: Z. 370–386) Heute führt die Kooperation zu besonderen Möglichkeiten für das Theater:

Die haben auch sehr, sehr große Werkstätten [...] und wenn irgendwas zu machen ist oder wir sagen, »Ja, man müsste da einen Weg anlegen« oder »Wir bräuchten mal 'ne kleine Brücke über über'n Bach« [...] oder »Wir bräuchten 'nen kleinen Pavillon für die Musik«, dann machen die das. [...] das sind ganz tolle Fachleute, die da arbeiten. Sehr, sehr geschickt, wahn-sinnig schnell. Also kaum ist das ausgesprochen, was wir brauchen, steht's dann auch schon da. (Laubert 2021: Z. 342–354)

Auch das Kollektiv *Merle | Mischke | Klee* aus Schleswig-Holstein muss verhandeln, wenn es an Orten der Bildenden Kunst arbeitet, wo sich unterschiedliche Logiken schon anhand der Zeitstrukturen zeigen: Die Orte sind gewohnt, Ausstellungen über mehrere Monate zu zeigen. Kurze Gastspiele mit der zugehörigen Logistik überfordern trotz Motivation für die Kooperation leicht

und sollen zudem nicht die kuratorische Konzeption des Ortes überschreiben. (vgl. Klee 2021: Z. 174–181; 228–237) Hinzu kommt: »Je ländlicher es wird, desto weniger professionell sind ja die eigenen Strukturen im Haus selber.« (ebd.: Z. 363–365) Gemeinsam mit Ehrenamt und Angestellten mit geringer Stundenzahl schaffen viele der befragten Künstler*innen trotzdem Begegnungsräume für die Freien Darstellenden Künste mit ihrem Publikum.

Die von uns befragten Künstler*innen haben sich bewusst für das Arbeiten unter diesen Bedingungen entschieden und sehen statt Einschränkungen eher eine gesellschaftliche Notwendigkeit und künstlerische Herausforderungen. Sie müssen in die Lage versetzt werden, durch Versuch und Scheitern passgenaue Wege zu finden und brauchen dafür vor allem eine beständige Förderung.⁵¹ Die Vielfalt der von freien Künstler*innen selbst geschaffenen Gelegenheitsstrukturen sollte als Vorbild für Überlegungen zum Aufbau regionaler Lösungen mitgedacht werden. Sie zeigt, wie peripherisierte Kulturinfrastrukturen aus lokalen Kräften heraus gestaltet werden können.

Die Bevölkerung als Co-Akteur*in der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Darstellende Künste gibt es jenseits der Großstädte nicht erst seit freie Künstler*innen dort arbeiten. Von Sketchen auf der Weihnachtsfeier des Sportvereins bis hin zu ambitionierten Freilichtaufführungen gestalten Amateurtheatergruppen das kulturelle Leben vor Ort.⁵² Deshalb überrascht es nicht, dass auch viele der Befragten auf die eine oder andere Weise mit Amateur*innen künstlerisch zusammenarbeiten. Der Regisseur Hans-Joachim Frank (*theater 89*) beschreibt, was ihn dabei motiviert:

Ich bin in Brandenburg, [...] weil ich glaube, dass es wichtig ist, [...] dass sich unterschiedliche Leute dort treffen. Dass die Leute, die dort immer sind, andere Leute hören. Und noch wichtiger als das Gespräch [ist es], dass man etwas zusammen tut. Und da ist ja Theater wirklich ein Medium, was sich vorzüglich eignet, um eben jetzt nicht vordergründig zu diskutieren, sondern man spielt im besten Falle zusammen, man macht Erfahrungen zusammen und das prägt ja dann auch für das Gespräch sehr viel mehr. (Frank 2021: Z. 623–638)

51 Siehe hierzu auch die Ergebnisse der Studie *Kooperation Macht Arbeit. Förderung von Kooperationen* von Veronika Darian, Melanie Grub, Athalja Haß und Verena Sodhi in diesem Band.

52 Vgl. Renz / Götzky (2014).

Die Darstellenden Künste als Raum der Begegnung unterschiedlicher Menschen und Perspektiven zu begreifen ist auch im Eisenacher *Theater am Markt* Antrieb für die Arbeit:

Man arbeitet halt mit Leuten, die sonst eine andere Realität haben, für die Theater nicht der Lebensinhalt ist, aber trotzdem – jetzt werde ich sehr philosophisch – ihrem Leben einen Inhalt gibt jenseits von der Lohnarbeit, die sie ja auch haben. Das gibt denen [etwas] [...], dass sie ihre ganze Freizeit da reinstecken. (Frey 2021: Z. 409–415)

Durch die Bank betonen die befragten Künstler*innen, dass sich ihre Arbeit nicht an Maßstäben der kulturellen Bildung oder Soziokultur orientiert, sondern dass die Zusammenarbeit mit Amateur*innen künstlerische Ziele verfolgt und ihre Qualität entsprechend im künstlerischen Feld gemessen werden sollte. Wenn Profis und Amateur*innen über mehrere Jahre zusammenarbeiten, entsteht daraus ein intensiverer Austausch, als es im Rahmen von Gastspielen möglich ist:

Man lernt sie in vier Jahren wirklich sehr gut kennen [...] [und] es kamen doch andere Gespräche, sehr andere Gespräche [zustande, als es bei Gastspielen üblich ist, Anm.d.Verf.]. [Da] kommt man hin [...] und alle freuen sich vielleicht, dann fährt man aber auch gleich wieder weg. Da werden ja andere Sachen besprochen, wie wenn man da jahrelang immer mal wieder auftaucht. (Frank 2021: Z. 646–654)

Aus Gesprächen entstehen Ideen für die gemeinsame Arbeit und Themen für die Zukunft. Mehrere der befragten Künstler*innen arbeiten darüber hinaus nicht nur projektbezogen mit Amateur*innen, sondern leisten ganzjährig kulturpädagogische Arbeit, die in ihren professionellen Produktionen fruchtbar wird. Zur Arbeit von *Studio 7* gehören ein Chor und eine Kindertheatergruppe, die bereits Teil von Inszenierungen im öffentlichen Raum geworden sind. (vgl. Falke 2021: Z. 434–437) Die *TanzART Academy* bietet tanzpädagogische Angebote auf unterschiedlichen Niveaus und bindet die erfahreneren Tänzer*innen in die professionelle Arbeit der *prospect.dancecompany* ein. (vgl. Dietrich 2021: Z. 72–76) Bei *szena Zwei* hat sich aus der anfänglichen Arbeit mit Amateur*innen eine professionelle *Mixed-Abled*-Tanzkompanie entwickelt, während die Gruppe auch weiterhin mit Amateur*innen in Workshops oder *Community-Dance*-Projekten arbeitet. (vgl. *szena Zwei* 2021: Z. 593 f.)

Die Arbeit mit Amateur*innen ist keine Besonderheit der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte, sondern hat zu den wesentlichen Entwicklungen der Darstellenden Künste in den letzten Jahren gehört. Zudem verfolgen nicht alle der Befragten eine solche künstlerische

Arbeitsweise: Im Figurentheater kann sie als unüblich gelten, andere interessieren sich nicht dafür oder können sie nicht umsetzen, weil sie nicht vor Ort leben. Trotzdem ist die Häufung der verschiedenen Ansätze zur künstlerischen Zusammenarbeit mit Amateur*innen in dieser Studie offensichtlich und korrespondiert zudem mit den intensiven Beziehungen, die mit dem Publikum gepflegt werden.

Beziehungen zum Publikum

In den Interviews wird deutlich, dass jenseits der Großstädte oft auch außerhalb der Aufführung soziale Beziehungen zu den Menschen im Publikum bestehen. Kerstin Wittstamm etwa schätzt, dass sie fast die Hälfte des Publikums der *Freien Bühne Wendland* persönlich kennt – als Nachbar*innen, Miteltern oder Mitglieder der lokalen Bürgerinitiative gegen Atomkraft. (vgl. Wittstamm 2021: Z. 157–159, 454 f.) Auch Christian Laubert sagt von sich, er kenne viele der Besucher*innen des *Freilandtheaters* mit Namen. (vgl. Laubert 2021: Z. 657–663) Solche Beziehungen entstehen nicht im Moment der Aufführung, sondern über viele Jahre des Lebens und des Engagements vor Ort. Das *theater 89* kam in der Nachwendzeit nach Altes Lager und viele der Einheimischen erwarteten, dass sie nicht lange bleiben würden. »Aber wir sind nicht abgehauen und waren [...] über 20 Jahre da.« (Frank 2021: Z. 180 f.) Auch für die Arbeit von *TanzART* zahlt sich heute aus, dass Jana Schmück bereits seit etwa 20 Jahren mit dem Tanznachwuchs in der Region arbeitet. (vgl. Dietrich 2021: Z. 68–71) Die Familien und Freund*innen folgen dann nach und kommen auch zu anderen Veranstaltungen. Diesen Effekt kennt auch *Studio 7*, dem das Arbeiten mit Kindern und Jugendlichen das Ankommen in Schwerter sehr erleichtert hat. (vgl. Falke 2021: Z. 693–701) Gerade in kleinen sozialen Systemen ist die Pflege langfristiger Beziehung eine große Selbstverständlichkeit (und auch Notwendigkeit).

Man kennt sich einfach vom Dorf zum nächsten, zum nächsten. Und, wenn's einem gefällt, bleibt man eigentlich dabei. [...] diese Zusammengehörigkeit ist viel, viel stärker in der ländlichen Gegend. [...] die meisten sind [...] diese sieben Jahre kontinuierlich dabei. (Dietrich 2021: Z. 318–325)

Mit der Zeit wachse das Vertrauen in die Künstler*innen:

Die vertrauen einem und sagen: »Wir vertrauen [in das], was ihr macht. Wir verstehen vielleicht noch nicht, was ihr macht.« (lacht) [...] Und dann kommen sie hin und sagen so: »Ist ja total spannend, was ihr macht!« Und sind dann auch dankbar. (Dietrich 2021: Z. 531–540)

Auf diese Weise ist die Beziehungspflege mit dem Publikum für viele Künstler*innen jenseits der Großstädte nicht allein Aufgabe des Marketings, sondern eingeboben in das gemeinsame Leben in der Region (vgl. Träger 2021: Z. 103–107). Kulturpädagogische Angebote oder Formsprachen, bei denen nichtprofessionelle Darsteller*innen eingebunden sind, tragen ihren Teil dazu bei, dass die Künstler*innen vor Ort einen »guten Stand« (Laubert 2021: Z. 581) haben. Manche Menschen entwickeln so eine besondere Bindung zu »ihren« Künstler*innen: »Die Leute schauen nach uns, ja? Die verlieren uns nicht.« (Frank 2021: Z. 672 f.) Solche Effekte scheinen in Dörfern wie Mittelstädten gleichermaßen möglich und könnten ein Ergebnis davon sein, dass professionelle Kulturinfrastrukturen dort nicht selbstverständlich vorhanden sind und viele freie Künstler*innen die einzigen sind, die ihre Kunstform dort ausüben. Gleichzeitig sind diese Effekte nicht zu generalisieren: Künstler*innen, die vornehmlich touren, werden diese Form der Beziehung zum Publikum eher seltener aufbauen. Denn wichtig scheint zu sein, dass man die Erwartungshaltung des Publikums erfüllt, langfristig zu bleiben und an den Menschen interessiert zu sein. Allerdings kann so eine Beziehung durchaus auch schnell entstehen: *Studio Studio* etwa gelangte im Rahmen einer mehrmonatigen FLUX-Residenz⁵³ in die hessische Gemeinde Grebenhain. Ihre erste dort entwickelte Arbeit präsentierten die Künstler*innen direkt vor 250 Menschen; viele von ihnen blieben im Anschluss, diskutierten über den Film und wollten sich mit den Künstler*innen darüber unterhalten. (vgl. *Studio Studio* 2020: Z. 344–346, 531–543) Ein Effekt der regionalen Thematik, der Einbindung von Menschen aus der Region und der Persönlichkeit der Künstlerinnen, die geschickt das Bedürfnis nach persönlicher Begegnung erspürten und dazu österreichischen Wein aus der eigenen Familienproduktion servierten. (vgl. ebd.: Z. 547 f.)

Erstbegegnungen schaffen

Selten treffen freie darstellende Künstler*innen jenseits der Großstädte auf ein Publikum, das mit zeitgenössischen Formen von Tanz und Theater vertraut ist, wie etwa Elisabeth Bohde (2021: Z. 231–234) von der Flensburger *Theaterwerkstatt Pilkentafel* betont. So entstehen bei der Arbeit der befragten Künstler*innen regelmäßig »Erstbegegnungen« (Klee 2021: Z. 388). In der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen erlebt Kerstin Wittstamm von der *Freien Bühne Wendland* die Situation oft sehr deutlich:

Was das hier auch ausmacht, das hab' ich erfahren, wenn ich mit Jugendlichen in Schulen arbeite, dass die oft wirklich in der dritten Generation nicht im Theater waren. Also die Eltern waren vielleicht auch noch nie im Theater und die Großeltern dann noch weniger. Also es ist einfach eine sehr theaterunkundige Gegend. Schon sehr aufgeschlossen, auch durch diese politische Vergangenheit, [...] aber mit Theater können die oft nichts anfangen. (Wittstamm 2021: Z. 106–114)

Für viele Künstler*innen ist deshalb das Gespräch vor und nach der Aufführung eine Selbstverständlichkeit. (vgl. Kiehn 2021: Z. 319–325; Träger 2021: Z. 337–343; *Studio Studio* 2020: Z. 531–548) »Nach dem Stück stehen wir für Gespräche immer zur Verfügung, die nicht immer ums Theater gehen müssen, aber diese[r] persönliche Kontakt, [...] das ist schon wichtig für uns.« (Wittstamm 2021: Z. 410–413) So baut die persönliche Beziehung zum Publikum Brücken.

Eins, zweimal im Jahr [machen wir] solche offenen Werkstätten. Dass wir dann alle Eltern einladen, Omas, Opas, wo die sehen, wo wir arbeiten. Danach gibt es halt wirklich die Bratwurst und das Bierchen, dass man mit den Leuten ins Gespräch kommt. Und das muss man machen, weil wenn man das nicht macht, dann arbeitet man irgendwo, und die Leute wissen gar nicht warum. Man muss sich sehr viel erklären und langen Atem haben. (Dietrich 2021: Z. 506–512)

Beim Blick auf solche Vermittlungsstrategien soll nicht der Eindruck entstehen, das Publikum jenseits der Großstädte sei generell kunstferner als das in Großstädten oder müsse besonders behutsam an neue Kunstformen herangeführt werden. Anne Dietrich beobachtet in Gesprächen mit Kolleg*innen aus Großstädten eine Haltung, sich dem ländlichen Publikum aus Sorge um eine Art überstülpendem Kulturpaternalismus geradezu übervorsichtig zu nähern. Sie hingegen plädiert aus eigener Erfahrung: »Mit den Leuten rede[n], denen das erklär[en], und los geht's [...] Einfach anbieten und machen.« (ebd.: Z. 299–305)

Sehgewohnheiten ausbilden

Viele der befragten Künstler*innen scheinen es als Aufgabe zu begreifen, den Horizont ihres Publikums sukzessive zu erweitern. Mit ihren Formen des Theaters und Tanzes agieren die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte oft allein auf weiter Flur. »In Brandenburg ist man oft das erste Theater, was da überhaupt arbeitet.« (Frank 2021: Z. 613 f.) Dabei wird aber auch deutlich, dass das Publikum oft experimentierfreudiger ist als er-

53 FLUX wird getragen vom Verein zur Förderung der Zusammenarbeit von Theatern und Schulen in Hessen e. V. und gefördert durch das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst.

wartet: »Die [haben] einiges mitgemacht an zeitgenössischer Theatersprache«, resümiert Janek Liebetruth (2021: Z. 168–170) seine Zeit bei *THEATERNATUR*.

Es gilt immer wieder die Verhandlung zu suchen zwischen dem, was man selbst künstlerisch verfolgen möchte, und dem, was das Publikum interessiert. (vgl. Kiehn 2021: Z. 1166–1168) Es kann eine Stärke sein, Stücke anzubieten, die unterhaltsamer und traditioneller sind, um damit Menschen zu bewegen und neugierig auf Theater zu machen. (vgl. Wittstamm 2021: Z. 176–195) Und man kann sich auch selbst herausfordern, wenn man sich auf Formen des kulturellen Lebens einlässt, die man von sich aus als Künstler*in vielleicht nicht ausgewählt hätte: Wenn *szene Zwei* einen Gottesdienst mitgestaltet (vgl. *szene Zwei* 2021: Z. 410–421), *tanzART* auf dem Volksfest auftritt (vgl. Dietrich 2021: Z. 57–59) oder *Studio Studio* während der Residenz zum Line-Dance-Kurs im Dorfgemeinschaftshaus geht (vgl. *Studio Studio* 2020: Z. 194–196), erweitern auch sie ihren Horizont um neue ästhetische Erfahrungen.

Starke Zuschauer*innen

Über ihre Rolle als Mitspieler*in oder Publikum hinaus werden manche Menschen auch zu wesentlichen Unterstützer*innen der künstlerischen Arbeit. Christoph Falke (*Studio 7*) beschreibt sie mit dem Begriff »starke Zuschauer*innen«. Er meint damit: »Zuschauer, die uns unterstützen, die mitdenken, die auch Verbindungen herstellen.« (Falke 2021: Z. 712–714) »Starke Zuschauer*innen« sind ihren Künstler*innen und Kulturoorten teils über viele Jahre treu und können ihre Ressourcen schnell und unkompliziert freigeben:

Bei unserem Sommertheater, was wir hier immer auf dem Markt machen, habe ich am Tag des Aufbaus erfahren, dass wir dringend noch einen Gabelstapler brauchen, um die Bühnenpodeste zu transportieren. Mittags um zwölf hab' ich das erfahren und es war Freitag. Das war natürlich ein klein[er] Nervenzusammenbruch. Aber dann kannte halt jemand jemand anderen vom örtlichen Baustoffhof und dann war eine halbe Stunde später dieser Gabelstapler da. (Frey 2021: Z. 308–314)

Solche Anekdoten stehen stellvertretend für eine Vielzahl von kleineren und größeren Unterstützungen, die Künstler*innen bei ihrer Arbeit durch ihr Publikum erfahren. Wenn das Netzwerk stimmt, sind Transporte, Catering oder sogar Hubschrauberflüge auch in kleinsten Orten kein Problem mehr. (vgl. *Studio Studio* 2021: Z. 767–776) Zudem übernehmen an manchen Orten Ehrenamtliche wesentliche Teile der Arbeit: Im *TAM* tragen sie die Öffentlichkeitsarbeit, die Kasse, die Bar, die Abendspielleitung

und die Technik. Ähnlich ist es beim Festival *THEATERNATUR*, wo etwa 30 Personen des 50-köpfigen Teams hinter der Bühne ehrenamtlich arbeiteten. (vgl. Liebetruth 2021: Z. 243–248) Starke Ehrenamtsstrukturen finden sich immer da, wo Amateur*innen zentral in die künstlerische Programmarbeit eingebunden sind und sich dadurch wirksam fühlen, oder die Theaterarbeit aus lokaler Tradition erwächst.

Kommunale Unterstützer*innen

Zuletzt nennen fünf der Befragten explizit kommunale Kulturämter oder Bürgermeister*innen als wesentliche Ermöglicher*innen ihrer Arbeit. Dabei geht es nicht nur um finanzielle Hilfe, sondern auch um Partnerschaft und das Verfolgen gemeinsamer Agenden. (vgl. Falke 2021: Z. 638–643) So nennt Hans-Joachim Frank (*theater 89*) den Leiter des Kulturamts des Landkreises Oder-Spree als jemanden, »der uns unterstützt, den das interessiert, der das teilweise mit initiiert, solche Projekte. Also [...] da braucht man wirklich starke Partner.« (Frank 2021: Z. 565–567) Aus der Sicht von Anne Dietrich wird dabei vor allem Kontinuität belohnt: »Je mehr die sehen, dass wir Kontinuität geschaffen haben, desto höher wurden auch die Summen, desto höher wurde das Vertrauen, dass wir das gut umsetzen.« (Dietrich 2021: Z. 674–677) Ihre Initiative *TanzART* pflegt einen engen Kontakt zu den verschiedenen kommunalen Ansprechpartner*innen und tauscht sich oft früh über neue Pläne aus – mit dem Effekt, dass auch mal eine Stelle anruft, die ihre Gelder zum Jahresende nicht ausgeben konnte, aber sich an das Programm von *TanzART* erinnert. (vgl. ebd.: Z. 683–686) In kleineren Gemeinden ist überdies die Unterstützung der Bürgermeister*innen auch symbolisch wichtig. (vgl. ebd.: Z. 620 f.) Für *Studio Studio* organisierte der Bürgermeister von Grebenhain im ersten Jahr wesentliche Infrastrukturen: einen Schlafplatz im Dorfgemeinschaftshaus, ein Atelier in einem ungenutzten Teil der Schule, zudem die Weitergabe von Kontakten und das Aussprechen von Empfehlungen an andere. (vgl. *Studio Studio* 2020: Z. 128 f., 187–189, 253–255) Die genannten Personen werden von den Künstler*innen nicht allein als Geldgeber*innen adressiert, sondern involvieren sich aus eigener Initiative in den Aufbau einer stabilen Arbeitsgrundlage für die Künstler*innen.

Geringere Durchlässigkeit innerhalb des Theatersystems

Mobilität ist für das freie Produzieren jenseits der Großstädte von besonderer Relevanz. Alle befragten Künstler*innen holen regelmäßig Kolleg*innen aus anderen Regionen für ihre Produktionen zu sich – sei es als Tänzer*in, Regisseur*in, Spieler*in oder für Musik und Bühnenbild. Und viele der Befragten arbeiten selbst regelmäßig an unterschiedlichen Orten im In- und Ausland. Dieses Zusammenarbeiten in vielfältigen Konstellationen ist eine Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit innerhalb der Freien Darstellenden Künste und scheint in der jüngeren Generation noch einmal deutlich zugenommen zu haben. Die an anderen Orten gemachten Erfahrungen bringen die befragten Künstler*innen wiederum in die Arbeit jenseits der Großstädte ein. Die Verortung in peripherisierten Lagen bedeutet also keine Isolation (vgl. Falke 2021: Z. 675–677), bringt aber spezifische Herausforderungen mit sich.

So fällt etwa auf, dass Theaterproduktionen, die jenseits der Großstädte entstehen, eher selten in den großen Institutionen oder Festivals der Freien Szene zu Gast sind. Hier kommt eine Dynamik zum Vorschein, die die aktuelle Situation der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte prägt: Erstens fördern aktuelle Sonderprogramme des Bundes explizit eine lokal angebundene, partizipative Arbeitsweise, die selten auf Tourbarkeit ausgerichtet ist. Zweitens stellen sich die meisten Netzwerke von Produktions- und Aufführungsorten als Verbünde von Gleichen auf, statt Durchmischung anzulegen. Drittens treffen die Künstler*innen durch ihre Arbeit mit einem vielfältigen Publikum und der Auseinandersetzung mit Sehgewohnheiten des Amateurtheaters seltener die ästhetischen Kodierungen der urban orientierten, zeitgenössischen Künste. Und viertens werden Künstler*innen, die jenseits der Großstädte produzieren, immer wieder auf ihre ländlichen Produktionsumstände reduziert und unter dieser Perspektive besprochen.

Mehrere Künstler*innen beschreiben, dass sowohl Teile des Publikums als auch der professionellen Theaterlandschaft implizit davon ausgehen, dass »gutes« Theater nur in Großstädten zu finden sei. (vgl. Bohde 2021: Z. 1193–1195; Liebetruh 2021: Z. 1179–1183) Die positive Überraschung des Publikums, die sich in Sätzen ausdrückt wie »Damit hätte ich ja nie gerechnet, dass ich so ein Theater in dieser Stadt finde« (Bohde 2021: Z. 1199 f.), wiederholt diese Grenzziehung. Bei Gastspielen kann die Wahrnehmung als »Theater vom Land« positiv als Neugier des Publikums, aber auch negativ als Abstempeln erlebt werden. (vgl. Dietrich 2021: Z. 257; *szenen zwei* 2021: Z. 356–358) Im Gespräch mit Kolleg*innen erleben manche, dass das Bild vom Arbeiten jenseits der Großstädte vom Amateurtheater beherrscht wird und dieses wenig

ernst genommen wird – meist in Unkenntnis der Qualität der Amateurtheater. (vgl. Liebetruh 2021: Z. 1185–1187) Damit wird eine hierarchische Ordnung im Feld der Darstellenden Künste sichtbar, in der urbane über ruralen Arbeitsweisen und professionelle über semiprofessionellen angesiedelt sind. Da, wie beschrieben, die Praxis der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte Prozesse der Arbeit mit Amateur*innen sowie Aspekte der Sozialkultur, Vermittlung und der kulturellen Bildung stark integriert, trifft sie potenziell eine doppelte Abwertung. Auch hiermit ist die oft noch fehlende Sichtbarkeit für Positionen jenseits der Großstädte zu erklären. Sie wirkt gemeinsam mit der geringeren Berichterstattung in den Medien, einer schlechteren Erreichbarkeit und in Teilen auch der selbstgewählten Abgrenzung von großstädtischen Szenen.

Zur Beförderung der Darstellenden Künste insgesamt trägt demgegenüber nach unserem Verständnis wesentlich ein professioneller Diskurs bei. Künstler*innen besuchen die Produktionen ihrer Kolleg*innen, Institutionen der Freien Szene verfolgen wesentliche Entwicklungen, Kritiker*innen aus lokalen und überregionalen Medien besprechen die Arbeiten. Leider trifft diese Beschreibung nur auf die Arbeit in den starken Zentren der Freien Darstellenden Künste zu. Jenseits der Großstädte treffen die Künstler*innen zwar auf engagierten Journalismus, selten aber auf ein trainiertes Auge für zeitgenössisches Theater und dessen Diskurse. Ebenso selten werden die Arbeiten von einer breiten Kolleg*innenschaft rezipiert:

Uns [ist] ganz oft passiert, dass ein Stück Premiere hatte, und dass wir das in drei Jahren vierzigmal spielen, und es hat niemals ein Kollege gesehen. Also es ist überhaupt nie von anderen Menschen aus unserer eigenen Profession zur Kenntnis genommen worden. Es gibt auch nie ein professionelles Feedback. Also es gibt ganz viel Feedback von den Zuschauern. Es gibt einen Lokalredakteur, der [etwas] schreibt. Und das war's. (Bohde 2021: Z. 430–436)

In den letzten Jahren wurden jedoch zunehmend Vernetzungsstrukturen entwickelt: Initiativen wie das *Peer-to-Peer*-Beratungsprogramm des *Landesverbands Freier Theater in Niedersachsen*⁵⁴ oder das Mentoring-Programm *#sichtenweiten* des *Verbands Freie Darstellende Künste Bayern*⁵⁵, beide gefördert im Programm *Performing Exchange*

54 Vgl. LaFT Nds. (o.J.): PERFORMING EXCHANGE (PEX) für Niedersachsen. URL: <https://www.laft.de/laft-aktuell/performing-exchange-pex.html> [03.10.2021].

55 Vgl. VFDKB (2021): Mentor*innen und Mentees für das Mentoring-Programm *#sichtenweiten* des vfdkb gesucht. URL: <https://www.vfdkb.de/2021/05/17/mentorinnen-fuer-das-mentoring-programm-sichtenweiten-des-vfdkb-gesucht/> [03.10.2021].

des BFDK, fördern den Austausch. Hier wird erfolgreich erprobt, wie sich Künstler*innen gegenseitig in ihrer Entwicklung begleiten und stärken können. Die Pandemieerfahrung und die damit einhergehende Digitalisierung der Verbandsarbeit hat die Möglichkeit geschaffen, dass solcher Austausch von Besuchen begleitet sein kann, aber nicht unbedingt jedes Mal lange Reisen voraussetzt. (vgl. Wittstamm 2021: Z. 479–485) In den Jahren zuvor waren lange Reisezeiten ein wesentlicher Grund dafür, dass Künstler*innen aus peripherisierten Lagen weniger an solchen Treffen teilnahmen. Viele Künstler*innen kennen und orientierten sich deshalb kaum an Kolleg*innen, die in anderen Bundesländern jenseits der Großstädte aktiv sind. Im Zentrum der neuen Austauschformate stehen sowohl ästhetische als auch spezifische organisatorische und rechtliche Fragen, die sich aus der Arbeit jenseits der Großstädte ergeben.

Peripherisierungseffekte im Fördersystem für die Freien Darstellenden Künste

Silvia Pahl von *theater 3 hasen* oben beschrieb es bei einem Online-Austausch deutlich: Nach über 20-jähriger Arbeit in Nordhessen formulierte sie das Gefühl, »zwischen zwei Welten zerschissen«⁵⁶ zu werden. Sie stellte mit diesen Worten eine Diskrepanz zwischen dem Kulturverständnis lokaler Akteur*innen und dem der übergeordneten Strukturen dar, die auch viele andere Künstler*innen jenseits der Großstädte wahrnehmen. Förderprogramme auf Länder- und Bundesebene seien meist auf die professionellen Künste bezogen, während das Kulturverständnis auf kommunaler Ebene tendenziell eher von Breitenkultur und Ehrenamt ausgehe. Beidem gerecht zu werden, stellt für die Künstler*innen jenseits der Großstädte eine große Herausforderung dar. Sie erleben, dass kommunale Akteur*innen nicht mit üblichen Honorarsätzen vertraut sind (vgl. Dietrich 2021: Z. 586–592) oder dass die Lokalpolitik zwischen der Förderung eines künstlerischen Projekts und dem Bau einer Schaukel oder den Kosten für eine Kindergärtnerin abwägt bzw. abwägen muss. (vgl. Bohde 2021: Z. 677–681; Klee 2021: Z. 451–457) Aspekte wie eine mehrwöchige Probenzeit, die aus der Sicht der Kunstförderung selbstverständlich sind, finden sich auf kommunaler Ebene infrage gestellt. (vgl. Dietrich 2021: Z. 724–730) In der Folge übersetzen die Künstler*innen ihre Arbeit jeweils in die Sprache der

unterschiedlichen Ebenen und leisten Aufklärungsarbeit: lokal für die Bedürfnisse der Kunst, überregional für die Bedingungen und Ansprüche kommunaler Kulturunterstützung. Diese Arbeit kostet Zeit und Kraft und ist meist unbezahlt. Selbst eine kleine, regelmäßige finanzielle Unterstützung der Kommune zu erhalten, kann jedoch vor Ort von hohem symbolischen Wert sein.⁵⁷ Bund und Länder sollten sensibler werden für die teilweise anderen Maßstäbe, Kunstverständnisse und Parameter der kommunalen Förderung und darüber den Dialog suchen.

Peripherisierungen können sich auch aus den Verfahren der Mittelvergabe ergeben. Im Folgenden arbeiten wir anhand der bisherigen Förderpraxis des *Fonds Darstellende Künste* vier (unfreiwillige) Effekte heraus, die für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte in der Vergangenheit besonders problematisch waren:

- » **Peripherisierung durch Verkettung:** Die Förderung des *Fonds* baute bis zur Pandemie auf einem Mechanismus auf, der die beantragte Summe auf maximal 50 % der Gesamtkosten begrenzte. Der Rest sollte u. a. aus Mitteln der Kommunen und der Länder kommen. Während dieser Mechanismus den Anspruch geteilter Verantwortung widerspiegelte (Kulturhoheit der Länder), führten die Fördermöglichkeiten und die Förderpraxis der Kommunen zu dem Problem, dass die beim *Fonds* beantragungsmöglichen Summen im Fall mancher Künstler*innen vergleichsweise klein waren: Typische Fördersummen für die kommunale Ebene im sehr ländlichen Bereich liegen meist unter oder im sehr niedrigen vierstelligen Bereich. Für eine auskömmlichere Finanzierung sind also fast immer die Bundesländer gefragt, deren Kulturförderungen jedoch sehr unterschiedlich aufgestellt sind. Der Mechanismus auf Bundesebene verstärkte damit im Extremfall Unterschiede, indem Regionen mit starker Kulturförderung noch mehr Mittel erhalten konnten und Künstler*innen aus anderen Regionen nur alle paar Jahre überhaupt in der Position waren, einen Antrag stellen zu können. (vgl. Kiehne 2021: Z. 619–623)
- » **Peripherisierung durch Etikettierung:** Viele Künstler*innen jenseits der Großstädte berichten von der Herausforderung, ihre künstlerische Praxis zwischen verschiedenen Förderfeldern und -programmen zu kommunizieren. Während in ländlichen Kommunen meist auf den Mehrwert für die Gemeinschaft geachtet wird, begutachtet der

⁵⁶ Die Veranstaltung *Gut gelandet. Lokale Netzwerke und künstlerische Begegnungen in ländlichen Räumen* fand am 19. Mai 2021 online statt. Sie war eine Kooperation zwischen *laPROF – Landesverband professionelle Freie Darstellende Künste Hessen e.V.*, *FLUX – Netzwerk Theater und Schule* und dem Programm *Performing Exchange* des Bundesverbands *Freie Darstellende Künste*.

⁵⁷ Vgl. Kranixfeld, Micha (2020): Auf der Mauer sitzend in die Weite schauen. In: *Fonds Darstellende Künste* (Hg.): *Global Village Labs*. Berlin.

Fonds tendenziell eher die Relevanz in Bezug auf die Entwicklungen der Künste. Hinzu kommen Fördermöglichkeiten der kulturellen Bildung und der Soziokultur sowie der Regionalentwicklung und Wirtschaftsförderung (wie das Maßnahmenprogramm LEADER der Europäischen Union) mit ihren je eigenen Logiken und Selbstverständlichkeiten. Für die einen sind die Anträge dann potenziell zu wenig sozial, für andere zu wenig künstlerisch. (vgl. Szene Zwei 2021: Z. 507 f.) Hier besteht die Gefahr, dass sich die Förderung der Künste nicht aus ihren eigenen Qualitäten heraus begründet, sondern Künstler*innen beständig über andere Felder wie Bildung oder Gemeinwesenarbeit Relevanz herstellen müssen und schließlich unter keinem Maßstab ausreichend Anerkennung finden. Andererseits drohen jedoch auch Förderkriterien und Jurydiskurse, die versuchen, künstlerische Praxis getrennt vom sozialräumlichen Kontext anhand scheinbar allgemeiner Maßstäbe zu bewerten, solche Künstler*innen auszuschließen, die in der beschriebenen Breite zwischen unterschiedlichen Förderfeldern agieren. In Thüringen arbeitet ein Großteil der professionellen Künstler*innen mit Amateur*innen zusammen – ein zu eng ausgelegtes Verständnis von Professionalität führt dann potenziell zum großräumlichen Ausschluss einer Szene, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie sich nicht abgekoppelt hat, sondern mit dem Amateurbereich in Kontakt geblieben ist. (vgl. Baier 2021: Z. 70–73)

- » **Peripherisierung durch Kurzfristigkeit:** Sonderprogramme wie GLOBAL VILLAGES tendieren dazu, kurzfristig ausgeschrieben zu werden und ihre Bewilligung und Umsetzung auf dasselbe Jahr zu beschränken. Gerade jenseits der Großstädte planen viele Künstler*innen jedoch in viel längeren Zeiträumen, besonders wenn sie viel mit Amateur*innen oder in Abstimmung mit anderen lokalen Akteur*innen arbeiten (vgl. Frey 2021: Z. 831–834). Vereine und die kommunale Verwaltung haben oft schon das Jahresprogramm fertig, wenn Sonderprogramme erst bewilligt werden. Die Förderung aus Sonderprogrammen führt deshalb oft dazu, dass die künstlerische Arbeit weniger stark regional angebunden ist, obwohl dies eigentlich eine Stärke der Künstler*innen jenseits der Großstädte ist. Für ein nachhaltigeres Arbeiten wären alle Förderverfahren daraufhin zu überprüfen, ob die darin angelegten Zeiträume zu einer höheren Qualität der künstlerischen Arbeit beitragen können.

- » **Peripherisierung durch Entmutigung:** Die verschiedenen Hürden bei der Mittelvergabe, die nicht zuletzt auch in den vielen unterschiedlichen Antrags- und Abrechnungsverfahren bestehen, führen dazu, dass einige Künstler*innen auf Bundesebene keine Anträge stellen, teilweise sogar auf keiner Ebene. (vgl. Gebhardt: Z. 13–15; Kiehn 2021: Z. 645–647) Dies trifft auf Einzelkünstler*innen in besonderer Weise zu. Ihnen fehlt in Teilen das Wissen, besonders aber die Ressourcen zur Bedienung des Fördersystems (vgl. Baier 2021: Z. 74–76), und sie zeigen sich auch frustriert über die benannten Hürden und wiederkehrende Absagen (vgl. Kiehn 2021: Z. 647–649), die sie nicht mit der Qualität ihrer Arbeit, sondern mit falschen Maßstäben in Verbindung bringen. Durch die Förderung in NEUSTART KULTUR sind viele das erste Mal mit Bundesmitteln gefördert worden. Die Förderung wurde meist genutzt, um künstlerische Risiken einzugehen, die sie in der bisher überwiegend mit Eigenmitteln finanzierten Arbeit nicht verfolgt hätten. Es scheint von besonderer Relevanz, nach dieser Sondersituation nicht in entmutigende Strukturen zurückzukehren.

Wie weiter? Sieben Essenzen für die Zukunft

Peripherisierung addiert sich. Sie ist ein Prozess, der sich aufbaut – und deshalb auch abgebaut werden kann. Die Auswirkungen zeigen sich in unserer Studie deutlich: Erschwerte Produktionsbedingungen, geringere Sichtbarkeit, fehlender Austausch mit anderen Künstler*innen, Entmutigung. Viele Faktoren spielen eine Rolle. Es ist nicht grundsätzlich einfacher, in der Großstadt zu produzieren, und nicht jede Region jenseits der Großstädte bildet automatisch eine problematische Kontextbedingung. In Klein- und Mittelstädten gibt es oft bessere Strukturen als in Dörfern, aber auch hier fehlt es vielen an Austausch mit Kolleg*innen, von denen man künstlerisch profitiert. Verstärkt wird Peripherisierung, wenn vor Ort professionelle Kulturverwaltungen fehlen, Infrastruktur abgebaut wird, die sozioökonomische Lage des Publikums geschwächt ist und sich Juryentscheidungen an ästhetischen Codes aus den Szenezentren orientieren. Die Entwicklung differenzierter Fördermodelle auf Bundesebene setzt deshalb voraus, regionale Gegebenheiten gut zu kennen und sie im Sinne der Fairness auch unterschiedlich zu behandeln.

- » Auf Bundesebene ist aus unserer Sicht deshalb das Hinzuziehen von langfristig miteinander arbeitenden Regionaljurys sinnvoll, wie es das Programm *tanz + theater machen stark* etabliert hat. Sie könnten Empfehlungen aussprechen, die von einer Bundesjury nur mit Zweidrittelmehrheit übergangen werden könnten.
- » Sinnvoll erscheint auch der Einsatz von Scouts, wie es etwa im Rahmen von GLOBAL VILLAGES oder bei *Best Off Niedersachsen* geschieht. Sie könnten gerade bei Erstanträgen Qualitäten der künstlerischen Arbeit vor Ort entdecken, die sich in Förderanträgen nicht vermitteln, und ihr Wissen als Berater*innen (ohne Stimmrecht) einbringen.

Die Bundesebene braucht die Kommunen als Gegenüber auf Augenhöhe. Das föderale Prinzip, nach regionaler Relevanz gestaffelt in den Förderstrukturen aufzusteigen, greift bei den Freien Darstellenden Künsten aktuell nicht, weil viele kommunale Verwaltungen Kultur als Ehrenamtsaufgabe begreifen oder finanziell ungenügend aufgestellt sind. Besonders kleine kommunale Verwaltungen müssen in die Lage versetzt werden, zu kompetenten Mitgestalter*innen von Kultur zu werden. Dafür bedarf es neben finanzieller Mittel auch eines intensiven Dialogs über die unterschiedlichen Kulturverständnisse. Es ist nicht nur die Aufgabe der freien Künstler*innen vor Ort, in diesen Dialog zu investieren, gefordert sind auch die Länder und der Bund mit weiteren Institutionen auf

diesen Ebenen. Kommunen, Länder und Bund müssen einen Pakt für die Zukunft schließen.

- » Der Ausbau von regionalen Strukturen der Kulturverwaltung und -beratung ist eine wichtige Investition in die Künste. Dabei sind innerhalb Deutschlands unterschiedlichste Lösungen erprobt und für ihre Region sinnvoll. Der Anschub ist aber nicht immer allein aus regionalen Mitteln möglich.
- » Jedes neue Förderprogramm auf Bundesebene sollte von Beginn an mit Beteiligung der weiteren Ebenen entwickelt werden. Die Erfahrungen bei der Etablierung des *TANZPAKTS Stadt-Land-Bund* sind hier auf viele Bereiche übertragbar.
- » Förderprogramme auf Bundesebene sollten Möglichkeiten eruieren, wie sie ihre Förderung zum Dialog mit lokalen Verwaltungen und Politiker*innen nutzen können. Die Förderzusagen zukünftig (nach Absprache) auch an die Gemeinde zu senden, wäre ein einfacher erster Schritt zur Stärkung des Standings der Künstler*innen.
- » Viele Kommunen leisten trotz problematischer Haushaltslage Unterstützung für Künstler*innen durch die Bereitstellung von Räumen, den Einsatz des Bauhofs oder das Finden von rechtlichen Möglichkeiten, wo andernorts gar nichts geht. Hinzu kommt mancherorts das ehrenamtliche Engagement der Bevölkerung. Diese Unterstützungsformen sind ein guter Hinweis auf regionale Anbindung und Wirksamkeit, wenngleich nicht der einzige, und sollten neben finanzieller Beteiligung entsprechend Beachtung finden. Zugleich wird über diese Unterstützungen zu wenig gesprochen: Eine Sammlung von positiven Beispielen kann Künstler*innen bei der Argumentation in ihrer Gemeinde unterstützen.

Das Produzieren jenseits der Großstädte ist in besonderer Weise verwoben mit einer persönlichen und ästhetischen Begegnung von Künstler*innen und einer Bevölkerung, die gewohnt ist, Kulturangebote vor Ort selbst zu gestalten. Ob als Gastspiel oder fest verankert – freie darstellende Künstler*innen schaffen Orte und Gelegenheiten, bei denen sich Kunst und Bevölkerung jenseits der Großstädte begegnen können. Die künstlerische Arbeit ist dementsprechend immer auch eine soziale Kunst, in der man sich ins Vertrauen zieht und darauf künstlerische Prozesse aufbaut. Die Arbeit der Befragten zeigt, dass der Austausch mit den Menschen, für die man spielt, auch die eigenen Strukturen und Ausdrucksformen verändern kann und muss.

- » Eine solche »Beziehungskunst« braucht einen langen Atem. Jenseits der Großstädte profitieren die Freien Darstellenden Künste überproportional vom Ausbau prozessorientierter Förderungen, von Basisförderungen und überjährigen Projektförderungen. Die Zeitstrukturen von Förderprogrammen müssen zu denen des Ländlichen passen, nicht umgekehrt.
- » Die Trennung der Förderung von Kultureller Bildung, Vermittlung, Soziokultur, Amateurtheater und professionellen Darstellenden Künsten scheint in Teilen nicht mehr der künstlerischen Arbeit zu entsprechen. Die verschiedenen Fonds und Programme auf Bundesebene, die sich mit diesen Bereichen befassen, sollten ihre Förderungen stärker aufeinander abstimmen und Kooperationen wie z. B. gemeinsame Fortbildungen für die Geförderten sondieren.

Jenseits der Großstädte entsteht ein neues Bild kultureller Infrastrukturen. Die Freien Darstellenden Künste nutzen hier eine Vielzahl von Spielorten: Manche werden selbst aufgebaut, weitere von anderen Kulturakteur*innen betrieben und wieder andere zu Spielorten umgewidmet. Die befragten Künstler*innen laden nicht nur zu sich ein, sondern gehen auch dorthin, wo die Menschen schon sind. Zu den Kulturinfrastrukturen gehören deshalb umgebaute Scheunen und Kindergärten genauso wie Transporter und Glasfaseranschlüsse. Zusätzlich lässt die Studie den Schluss zu, dass in der Wissensgesellschaft auch Netzwerke sowie Aus- und Weiterbildungsangebote zu den relevanten Infrastrukturen gezählt werden sollten. So zeigt sich die Gestaltung der Voraussetzungen für ein gelingendes Kulturleben insgesamt als ressortübergreifende Querschnittsaufgabe, statt sich auf die Ausrüstung von Veranstaltungsorten zu beschränken.

- » Freie darstellende Künstler*innen jenseits der Großstädte haben infrastrukturelle Sonderkosten, v. a. resultierend aus der unverzichtbaren Mobilität beim Produzieren und Aufführen (Unterkünfte, Verpflegung und Reisen). Bei der Festlegung von Fördersummen sollte dies durch die Förderer bedacht werden.
- » Die Förderung von Investitionen sollte auf allen Ebenen selbstverständlicher Teil der Fördermöglichkeiten sein.

- » Antworten auf die Herausforderungen der Klimakrise werden auch von den Freien Darstellenden Künsten jenseits der Großstädte verlangt. Viele von ihnen arbeiten bereits sehr nachhaltig, indem sie Stücke sehr oft spielen, lange Fahrstrecken vermeiden und Materialien wiederverwenden. Ihre Lösungen und Bedarfe werden andere sein als die der Metropolen. Entsprechende Förderprogramme sollten hier im Wissen um regionale und strukturelle Unterschiede konzipiert werden.

Ohne Gastgeber*innen läuft es nicht. Für viele Künstler*innen bilden Schulen, Büchereien, Soziokulturzentren, Dorfgemeinschaftshäuser und andere Soziale Orte bei Gastspielen und Residenzen wesentliche Ankerpunkte, deren Pflege auch den Freien Darstellenden Künsten zugutekommt. Die dort Engagierten investieren auf vielfältige Weise in das lokale Kulturleben, teils ehrenamtlich, teils weit über den Umfang ihrer Personalstellen hinaus. Ihre Kulturarbeit ist in hohem Maß von langfristigen Verabredungen und wiederkehrenden Elementen (»jedes Jahr im Mai«) geprägt. Kurzfristige Projektförderungen erschweren eine nachhaltige Zusammenarbeit.

- » Das Wiederkommen (oder Bleiben) sollte als wichtige Voraussetzung künstlerischer Arbeit jenseits der Großstädte explizit gefördert werden. Das hessische Netzwerk *FLUX* zeigt, wie man Rückkehroptionen in einem Residenzprogramm verankern kann, ohne sich blind auf mehrere Jahre festzulegen.
- » Von einer Unterstützung des Ehrenamts durch Bund und Länder inkl. einer Verbesserung der rechtlichen Rahmenbedingungen profitieren auch die professionellen Künstler*innen jenseits der Großstädte. Wo die Eigeninitiative der Bevölkerung geschwächt ist, fehlen ihnen wichtige Unterstützer*innen.
- » Die Förderung von Gastspielen hat sich in einigen Bundesländern seit vielen Jahren bewährt. Hier fehlt es nicht an Modellen, sondern an der bundesweiten Implementierung durch die Länder. Diese unterschiedlichen Voraussetzungen sollten auf Bundesebene mitgedacht werden.
- » Die Organisator*innen regionaler Spielreihen sollten mit Angeboten zur Qualifizierung und zum Entdecken zeitgenössischer Formsprachen unterstützt werden. Statt ganz neue Strukturen aufzubauen, erreicht man hier bereits Verbündete der Freien Darstellenden Künste.

(Über)regionale Strukturen beflügeln die Arbeit vor Ort. Viele Kooperationsstrukturen sind gerade erst im Aufbau: Mentoringprogramme, *Peer-to-Peer*-Akademien, Festivals mit gemeinsamer Unterkunft, überregionale Netzwerke – viele Formate werden gerade auf ihre Tauglichkeit untersucht. Zu prüfen ist, wodurch eine Fokussierung auf Künstler*innen jenseits der Großstädte oder bestimmte Sparten die Adressierung spezifischer Fragen und Selbstvergewisserung erreicht wird, und wo durch die bewusste Mischung der Sozialräume oder Praktiken neue Impulse entstehen können. Ein Ergebnis der Studie ist, dass der Fokus aktuell größtenteils auf dem Austausch über strukturelle Bedingungen liegt. Kooperation und Austausch werden von den Befragten jedoch besonders dann als förderlich beschrieben, wenn sie entlang gemeinsamer künstlerischer Interessen organisiert sind. Zukünftig müssen auch die ungelösten Fragen des Generationswechsels, der Klimakrise und der fehlenden Diversität unter den Künstler*innen notwendigerweise auch jenseits der Großstädte auf der Agenda der oben beschriebenen Vernetzungsstrukturen stehen.

- » Die Verbandsstrukturen der Freien Darstellenden Künste sind relevante Knotenpunkte für lebenslanges Lernen im Beruf und sollten sich entsprechend aufstellen und gefördert werden. Die künstlerische Weiterbildung tritt als dritte Säule neben die kulturpolitische Vertretung und die Qualifizierung der Mitglieder in Fragen der Produktion und Organisation. Im ersten Schritt sind jedoch jene Länder, die noch keine hauptamtlichen Geschäftsstellen für die Landesverbände finanzieren, in der Verantwortung, die Wirksamkeit dieser Institutionen anzuerkennen und zu bezahlen. Fehlende Geschäftsstellen tragen zur Peripherisierung auf Bundesebene bei.⁵⁸
- » Austausch und Weiterbildungsangebote sollten aber auch für Bürgermeister*innen kleiner Kommunen und ihre Verwaltungen sowie für ehrenamtliche Politiker*innen entwickelt werden. Gleichzeitig sollten sich die Verbände stärker in die Bedingungen der Kommunalverwaltung jenseits der Großstädte einarbeiten, um als kompetente Gegenüber auftreten zu können.
- » Förderprogrammen auf Bundesebene wird empfohlen, den Austausch nicht nur zu fördern, sondern auch selbst mitzugestalten. Mit *Re:Vision X* hat der *Fonds Soziokultur* ein solches Programm aufgelegt. Das Angebot hatte zwei Effekte: Erstens ermöglichte es den Austausch der Geförderten untereinander und gab durch die Einladung internationaler Expert*innen inhaltliche Impulse in die Szene. Zweitens lernte der *Fonds Soziokultur* die Arbeitsweisen der von ihm Geförderten besser kennen und konnte daraus Schlüsse für zukünftige Programme ziehen.
- » Auffällig an den aktuellen Vernetzungsbestrebungen ist, dass sie kaum Partner*innen außerhalb der Freien Szene einbinden. Die Theaterentwicklungsplanung⁵⁹ kann hier ein Weg sein, sollte aber neben strukturellen Fragen auch nach den gemeinsamen künstlerischen Interessen von Gastspielhäusern, Landestheatern, Freier Szene und Amateurtheatern suchen. Statt den unter Vorzeichen des Sparzwangs entstehenden Kooperationsdruck zur Hervorbringung neuer Ordnungen zu nutzen, sollte die Idee der Theaterlandschaft die Chance haben, durch die Förderung (über)regionaler und heterogener Kooperationen zur Beförderung der Künste beizutragen. Für manche aus den Freien Darstellenden Künsten ist dabei die Unterstützung ihrer internationalen Arbeit oder die Kooperation mit einem Theater aus einem anderen Bundesland wichtiger als die Zusammenarbeit mit dem nächstgelegenen Landestheater. Um solche Entwicklungen zu ermöglichen, ist der Bund ein guter Partner für Planungsprozesse, die von Kommunen und Ländern initiiert werden.
- » Schließlich brauchen die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte mehr Wahrnehmung in der Fachöffentlichkeit. Wissenschaft und Kulturjournalismus können die Künste beschreibend voranbringen. Eine Reisekostenförderung für Kulturjournalist*innen würde eine wichtige strukturelle Hürde abbauen.

58 Dies betrifft zum Zeitpunkt der Veröffentlichung im Besonderen die Landesverbände in Bayern und Mecklenburg-Vorpommern. Aber auch in vielen anderen Bundesländern ist die Förderung hauptamtlicher Strukturen ausbaufähig und zu verstetigen.

59 Theaterentwicklungsplanung ist ein von Kulturwissenschaftler Wolfgang Schneider vorgeschlagenes, noch kaum erprobtes kulturpolitisches Instrument. Es handelt sich um einen integrativen Ansatz, der die vielfältigen Organisationsweisen und ästhetischen Ansätze der Darstellenden Künste als »Landschaft« begreift, die es in Abstimmung zueinander zu gestalten gilt, statt bspw. Amateurtheater und Opernhäuser getrennt zu betrachten.

- » Neben der kulturpolitischen Vernetzung von Künstler*innen auf Bundesebene bedarf es eines stärkeren Austauschs über das, was Freie Darstellende Künste jenseits der Großstädte sein könnten: Welcher gesellschaftlichen Selbstbeauftragung folgen die Künstler*innen in peripherisierten Räumen? Wie verhalten sie sich zu wesentlichen gesellschaftlichen Diskursen? Gibt es Ansätze aus der Gründungszeit der Freien Szene wiederzuentdecken? Wo finden sich Entwicklungen, die Stadt-Land-Dichotomien überschreiten?

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte agieren im Strukturwandel und suchen mit ihrem Publikum nach Perspektiven. Unsere Zukunft kann nicht allein in den Metropolen, sondern nur unter Einbezug des Wissens aus peripherisierten Lagen entworfen werden.⁶⁰ Als Gesellschaft brauchen wir Verhandlungsräume, die, von unterschiedlichem Erfahrungswissen ausgehend, auf die gleichen Fragen blicken.⁶¹ Freie Darstellende Künste schaffen jenseits der Großstädte Strukturen und Begegnungen, in denen sich lokales Wissen versammelt (*bonding capital*) und durch Querverbindungen in andere Regionen (*bridging capital*) sowie durch globale Fragen (*linking capital*) neu zusammenfügt.⁶² Dabei bilden sie, typisch für ländliche Räume, sektorübergreifende Allianzen mit unterschiedlichsten Akteur*innen aus der lokalen Bevölkerung, also Konstellationen, die wichtige Triebkräfte des Wandels sind.⁶³ Die Künste können so gerade in geschwächten Regionen eine kulturell gestützte Transformation mittragen, die »neue Sichtweisen eröffnet und Lernprozesse anregt, bevor, gestützt auf neu entstehendes Sozialkapital und technische Infrastrukturen, schrittweise ein wirtschaftlicher Neuanfang möglich wird, der dann auch zum Motor des regionalen Wandels werden kann.«⁶⁴

Das künstlerische Arbeiten im Sozialen ist dafür der entscheidende Kitt, »weil Wissen als Handlungsvermögen dann zur Geltung kommt, wenn es in kulturell vermittelte soziale Beziehungsnetze eingebunden wird und über sie wirkt.«⁶⁵ Jenseits der Großstädte kann man lernen, dass die Orientierung am Publikum nicht lästige Vermittlungsarbeit ist, sondern eine künstlerische Gelegenheit bietet, um der bislang nicht eingelösten Utopie vom Publikum der Vielen⁶⁶ näherzukommen. Kulturarbeit jenseits der Großstädte ist kein Nachhilfeunterricht und auch keine Versorgungsleistung, sondern selbstbewusstes Agieren in und mit den Mitteln der sogenannten Provinz. Immer changierend zwischen der Betonung des Eigensinns und dem Abbau von Peripherisierung auf dem Weg zu starken Regionen in einer globalisierten Welt.

60 Vgl. Thomas, Alexander R. / Lowe, Brian M. / Fulkerson, Gregory M. / Smith, Polly J. (2013): Critical rural theory. Structure, space, culture. Lanham, Md./Plymouth. 131.

61 Vgl. Anders (2018).

62 Vgl. Kujath, Hans J. / Dehne, Peter / Stein, Axel (2019): Wandel des ländlichen Raumes in der Wissensgesellschaft. In: Raumforschung und Raumordnung / Spatial Research and Planning 77 (5). 475–491.

63 Vgl. Donovan, Lisa / Brown, Maren (2017): Leveraging Change: Increasing Access to Arts Education in Rural Areas. Working Paper. URL: <https://www.giarts.org/leveraging-change-increasing-access-arts-education-rural-areas> [03.10.2021].

64 Kujath / Dehne / Stein: Wandel des ländlichen Raumes in der Wissensgesellschaft. 480.

65 Ebd. 478.

66 In der *Berliner Erklärung* der Vielen heißt es: »Heute begreifen wir die Kunst und ihre Einrichtungen, die Museen, Theater, Ateliers, Clubs und urbanen Orte als offene Räume, die vielen gehören.« (Die Vielen e. V. 2018) Ein vielfältiges und mitgestaltendes Publikum bleibt jedoch bis heute vielerorts noch Utopie. Siehe hierzu auch die Ergebnisse der Studie Diversität als Chancengleichheit. Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste von Özlem Canyürek im vorliegenden Band.



In der Peripherie zu arbeiten bedeutet Stärke und Freiheit: in der künstlerischen Auseinandersetzung, in der Wahl der Themen und Formen, in der Begegnung mit dem Publikum. Die enge Verknüpfung von Region, Publikum und den Themen, die auf der globalen Dorfstraße liegen, prägt das Selbstverständnis vieler Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste im ländlichen Raum.

Dank der Studie von Micha Kranixfeld und Marten Flegel gibt es jetzt erstmals gebündelte Argumentationshilfen für die Kommunikation mit Förder*innen und Kommunen. Das trifft vor allem auf die »Sieben Essenzen für die Zukunft« zu. Es ist den Autoren hoch anzurechnen, dass sie nicht nur eine Beschreibung der vielfältigen Arbeitsweisen und Bedürfnisse der ländlichen Szene geben, sondern konkrete Denk- und Handlungsanstöße dazu liefern, wie die Situation im ländlichen Raum auch in einer vorstellbaren Nach-Corona-Zeit verbessert werden kann. Denn die NEUSTART-KULTUR-Gelder vor allem des Fonds Darstellende Künste haben sehr geholfen, den ländlichen Raum als Ort für Freie Darstellende Kunst sichtbarer zu machen. Es kommt in der Zukunft darauf an, überall, also bei Förder*innen, Kommunen und Akteur*innen in Metropolen und Peripherie, deutlich zu machen, dass die Förderung der ländlichen Regionen der gesamten Theaterlandschaft nützt.

Anja Imig,

Jahrmarkttheater, Bostelwiebeck

