

Zwischen Eigensinn und Peripherisierung

Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Micha Kranixfeld und Marten Flegel

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.

Micha Kranixfeld & Marten Flegel, Universität Koblenz-Landau

1 Einleitung und Fragestellung

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 auf der einen Seite eine überregionale Selbstorganisation der Künstler*innen, die jenseits der Großstädte angesiedelt sind, und auf der anderen Seite ein Diskurs, der die Gestaltung regionaler und eigenständiger Kulturlandschaften gemäß ihrem »Eigensinn«¹ betont. Einem früheren Defizitdenken² wird das Agieren in und mit den Mitteln der Provinz entgegengesetzt.

Die vorliegende Teilstudie stellt erstmals wesentliche Kontexte und Rahmenbedingungen für die Produktion der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte sys-

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 S. hierzu Kapitel 2.

tematisiert dar. Dabei berücksichtigt sie 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«³ und ihrer Szenen führe danach zu einem Peripherisierungsprozess, in dem schon die Ortswahl Einfluss auf die Wahrnehmung und Entwicklungschancen der Künstler*innen enthalte.

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 Person⁴ – ein Unterschied um den Faktor zwölf. Auch beim am Prinzip der Spitzenförderung orientierten *Fonds Darstellende Künste* zeigten sich bis zur COVID-19-Pandemie deutliche Unterschiede in der räumlichen Verteilung der Mittel.⁵ Mit dem stark erhöhten Fördervolumen im Rahmen von NEUSTART KULTUR erhielten jedoch deutlich mehr Künstler*innen jenseits der großen Szenezentren Unterstützung durch den *Fonds*.⁶ Sichtbar wurde dabei eine vielfältige und lebendige Szene der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte, die von veränderten Fördervoraussetzungen (u.a. Umkehrung von Primär- und Sekundärförderung⁷, 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* die vorliegende Teilstudie im Rahmen eines Forschungsprogramms zur Förderung in den Darstellenden Künsten.⁸ Zu Beginn wurden durch den *Fonds* drei Fragen an unser Forschungsteam gestellt:

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?

3 Wiesand, Andreas J. (2013): Kulturpolitik. URL: <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/handwoerterbuch-politisches-system/202049/kulturpolitik?p=all> [03.01.2020].

4 Vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hg.) (2020): Kulturfinanzbericht 2020. Wiesbaden. 86f. Da es sich hier um Durchschnittswerte handelt, gibt es real natürlich eine Streuung der Beträge nach oben und unten.

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

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

7 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).

8 Vgl. Fonds Darstellende Künste (2021): Forschungsprogramm zur Förderung in den Darstellenden Künsten. URL: <https://www.fonds-daku.de/aktivitaeten/forschungsprogramm/> [22.09.2021].

2 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 auch der Begriff des »Volkstheaters« in seiner ganzen politisch-sozialen und ästhetischen Verständnismultifalt⁹, 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 zu Probenprozessen¹⁰, neuen Dramaturgien¹¹, öffentlichen Räumen¹² oder Forschendem Theater¹³. An der Universität Leipzig hat sich ein bemerkenswerter Forschungsschwerpunkt zu Geschichte und Gegenwart des Amateurtheaters entwickelt.¹⁴ 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 sie ausstrahlen sollten. Die kulturelle Praxis jenseits der Großstädte schien wenig zu bieten und im Vergleich nachholbedürftig.¹⁵ Heute bewegt man sich programmatisch »von der Angebotsorientierung zur Teilhabeermöglichung«¹⁶, die ausgehend von regionalen Ressourcen Kultur gestalten will. Dabei wird die Gestaltung

-
- 9 Vgl. Fülle, Henning (2015): Freies Theater. Berlin. 147.
 - 10 Vgl. Merz, Günther (2011): Das Projekt »Der Hexer in Niedernhall«. In: Hinz, Melanie/Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater. Berlin.
 - 11 Vgl. Herboldt/Mohren (2019): Dramaturgie als gesellschaftliches Handeln. In: Umatham, Sandra/Deck, Jan (Hg.): Postdramaturgien. Berlin.
 - 12 Vgl. Das letzte Kleinod (2017): Exodus. In: Jeschonnek, Günter (Hg.): Darstellende Künste im öffentlichen Raum. Transformationen von Unorten und ästhetische Interventionen. Berlin.
 - 13 Vgl. Kranixfeld, Micha/Schuster, Susanne/Worpenberg, Felix (2018): (im Verschwinden erscheint es). Künstlerische (Raum-)Forschung über das Ländliche. In: Hinz, Melanie/Kranixfeld, Micha/Köhler, Norma/Scheurle, Christoph (Hg.): Forschendes Theater in Sozialen Feldern. München.
 - 14 Vgl. Baisch, Claudius/Schmidt, Henrike/Soubh, Dana (Hg.) (2020): Fremde spielen. Materialien zur Geschichte von Amateurtheater. Uckerland.
 - 15 Vgl. Blumenreich, Ulrike/Kröger, Franz/Pfeiffer, Lotte/Sievers, Norbert/Wingert, Christine (2019): Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit. Bonn. 165.
 - 16 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.

der Rahmenbedingungen zunehmend als ressortübergreifende Querschnittsaufgabe¹⁷ 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«¹⁸ 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. Grundlagen dafür wurden an der Universität Hildesheim geschaffen mit kulturpolitischen Untersuchungen zu Breitenkultur¹⁹, Soziokultur²⁰, Freilichttheatern²¹, Amateurtheatern²², Landesbühnen²³ und Gastspielhäusern²⁴ sowie mit Arbeiten zu Kulturpolitik in ländlichen Räumen²⁵ und der Entwicklung des Instruments der Kulturentwicklungsplanung²⁶. Die bislang fehlende Betrachtung der Freien Darstellenden Künste wird mit dieser Teilstudie unternommen. Ihr gehen Diskussionen auf der Ebene der Selbstorganisation voraus: Auf dem BUNDESFORUM 2019 des *Fonds Darstellende Künste* wurden unter der Überschrift »Geografischer Arbeitsraum«²⁷ Forderungen formuliert, die Förderinstrumente im Kontext sozialräumlicher Unterschiede betrachten. Das Thema wurde auf dem BUNDESKONGRESS 2020 des *Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK)* weitergeführt, bei dem selbstbewusst Stärken der eigenen Arbeit formuliert und der Ausgleich »gravierende[r] strukturelle[r] Nachteile«²⁸ in Bezug auf Förderung, Image und Vernetzung gefordert wurde.

17 Vgl. Bildhauer (2020).

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

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

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

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

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

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

24 Vgl. Stolz, Silvia (2019): *Traditionen auf dem Prüfstand. Veranstalter und Anbieter im Gastspieltheater*. In: Schneider, Wolfgang/Schröck, Katharina M./Stolz, Silvia (Hg.): *Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm*. Berlin.

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

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

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

28 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.

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.²⁹ Besonders in den großen Flächenländern legen Künstler*innen weite Strecken zurück, um ihre Zuschauer*innen zu erreichen.³⁰ Dabei wird den Freien Darstellenden Künsten zunehmend die Aufgabe zugeschrieben, »einen wesentlichen Teil kultureller Grundversorgung«³¹ 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.³² 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.³³ Andere Aspekte wie die Notwendigkeit von Mobilität während der Erarbeitung neuer Produktionen und Mobilität als Voraussetzung für künstlerischen Austausch über die Region hinaus fanden lange weniger Berücksichtigung.³⁴

Insgesamt begann die Aufmerksamkeit für die Kultur jenseits der Großstädte in Deutschland damit vergleichsweise spät. Für die Schweiz initiierte *Pro Helvetia* schon 2006 in Kooperation mit den Kantonen ein Programm für die »Volkskultur für morgen«³⁵, das zu einer langfristigen Verankerung dieses Bereichs in den Aktivitäten der Stiftung geführt hat.³⁶ In Österreich zeigt das *Festival der Regionen* bereits seit 1993, wie die Bevölkerung jenseits der Ballungsräume gemeinsam mit zeitgenössischen Künstler*innen und Breitenkultur-Akteur*innen Themen ihrer Lebenswelt bearbeiten kann

- 29 Brauneck, Manfred (2016): Vorwort. In: Brauneck, Manfred/ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 15.
- 30 Vgl. Rosendahl, Matthias/Scholl, Dominik/Heering, Martin (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012–2015. Berlin. 26f.
- 31 BFDK (Hg.) (2017): Was das Freie Theater bewegt. Berlin. 28.
- 32 Vgl. Freundt, Michael (2016): Ich bin dann mal ständig weg ... Mobilität in den freien Darstellenden Künsten. In: Rosendahl, Matthias/Scholl, Dominik/Heering, Martin (Hg.): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012–2015. Berlin. 31.
- 33 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.
- 34 Vgl. Bohde (2020).
- 35 Pro Helvetia (o.J.): echos – Volkskultur für morgen. URL: <https://prohelvetia.ch/de/initiative/echos-volkskultur-fuer-morgen/> [05.10.2021].
- 36 Zu einer kritischen Begriffsgeschichte der Volkskultur in der Schweiz: Kuhn, Konrad J. (2016): Ressource »Volkskultur«: Karrieren eines Konzepts zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit in der Schweiz. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 27(2), 67–91. URL: <https://doi.org/10.25365/oezg-2016-27-2-4> [03.02.2022].

und dabei gesamtgesellschaftlich relevante Perspektiven entstehen³⁷ – und wie dabei Bund, Länder und Kommunen zusammenarbeiten können.

Auf deutscher Bundesebene wurden demgegenüber erst in den letzten Jahren eine Reihe von Förderprogrammen etabliert, die die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte berücksichtigen. So wurde 2017 von der *Kulturstiftung des Bundes* mit TANZLAND ein Fonds für dreijährige Gastspielkooperationen von INTHEGA³⁸-Häusern mit Tanzensembles von Stadt- und Staatstheatern sowie großen freien Ensembles eingerichtet.³⁹ Ebenfalls seit 2017 wird im Rahmen des TANZPAKTeS *Stadt-Land-Bund* aufbauend auf einem »in der Kulturpolitik bisher einmalige[n] Arbeitsprozess«⁴⁰ zwischen den im Titel genannten Ebenen die gemeinsame Exzellenzförderung im Tanz erprobt; mit *Vorpommern tanzt an* ist eine bemerkenswerte Initiative jenseits der Großstädte beteiligt. Im Rahmen von TANZPAKT RECONNECT wird u.a. *tanz.nord* gefördert, das Tanzschaffende aus Hamburg und Schleswig-Holstein in Austausch bringt und Spielorte in Außenbezirken und Mittelstädten findet.⁴¹ Überhaupt wurden im Rahmen von NEUSTART KULTUR diverse Vernetzungsaktivitäten gefördert u.a. *Brandenburger Spielorte entwickeln*⁴², die *Konferenz der Visionen* mit dem Ziel der Gründung eines neuen *Verbunds der Freien Darstellenden Künste Mitte-Ost*⁴³, und ein Austausch der Landesverbände aus Mecklenburg-Vorpommern und dem Saarland. Noch vor der COVID-19-Pandemie starteten die Sonderprogramme *GLOBAL VILLAGE LABS*⁴⁴/*VENTURES*⁴⁵/*PROJECTS* des *Fonds Darstellende Künste*, die in den Jahren 2019 bis 2021 Recherchevorhaben und Projekte von Künstler*innen in Gemeinden bis 20.000 Einwohner*innen förderten. Ebenfalls 2019 richtete das *Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft* ein eigenes Kulturförderprogramm ein: *LandKULTUR* förderte 260 Projekte mit mehrjähriger Laufzeit mit bis zu 100.000 €, von denen der größte Teil aus dem Feld der Darstellenden Künste stammte, darunter ein Dorftheaterprojekt des *Landestheaters Oberpfalz* genauso wie eine Freilichtinszenierung mit Amateur*innen der *Theaterschule Odenwald* oder die Initiative *Neue Spielräume* für Gastspiele Freier Theater in Landgrundschulen in Niedersachsen.⁴⁶ Die Ebene der Vermittlung und der kulturellen Bildung jenseits der Großstädte nehmen zwei beim BFDK angesiedelte Programme in

37 Vgl. Festival der Regionen (o.J.): Über. URL: <https://fdr.at/ueber/> [05.10.2021].

38 Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen (INTHEGA) e. V.

39 Vgl. Kulturstiftung des Bundes (o.J.): Tanzland. Programm für Gastspielkooperationen. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/tanz-land.html [06.10.2021].

40 Tanzpakt (o.J.): Initiative Stadt-Land-Bund. URL: <http://www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/initiative-s-l-b/> [06.10.2021].

41 Vgl. tanz.nord (o.J.): Projekt. URL: <https://tanznord.de/> [06.10.2021].

42 Vgl. Landesverband Freier Theater Brandenburg (o.J.): Brandenburger Spielorte. URL: <https://freitheater-brandenburg.de/brandenburger-spielorte> [06.10.2021].

43 Vgl. Landesverband der Freien Theater in Sachsen (o.J.): Konferenz der Visionen. URL: <https://konferenz-der-visionen.de/> [06.10.2021].

44 Vgl. Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): *Global Village Labs*. Berlin.

45 Vgl. Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): *Global Village Ventures*. Berlin.

46 Vgl. BMEL (2019): *Freizeit und Kultur: LandKULTUR – 260 Projekte in ländlichen Regionen gefördert*. URL: <https://www.bmel.de/DE/themen/laendliche-regionen/freizeit-und-kultur/mud-land-kultur.html> [06.10.2021].

den Blick: seit 2019 *PERFORMING EXCHANGE* (PEX) als »Qualifizierungs-, Förder- und Netzwerkaufbauprogramm« speziell für ländliche Akteur*innen⁴⁷ und schon seit 2013 *tanz + theater machen stark*, »das lokale Bündnisse von mindestens drei Partnern initiiert, die sich an benachteiligte Kinder und Jugendliche richten«⁴⁸. Hinzu kommen die regulären Projektförderungen des *Fonds Soziokultur*, des *Fonds Darstellende Künste* und anderer Förderer auf Bundesebene, in denen über die Jahre auch Künstler*innen jenseits der Großstädte ausgewählt wurden. Auch der 2015 eingeführte *Theaterpreis des Bundes* berücksichtigte von Beginn an die künstlerische Arbeit jenseits der Großstädte.⁴⁹ Im *flausen+bundesnetzwerk* hat sich eine mit Bundesmitteln geförderte Verbindung von sozialräumlich heterogenen Theaterinstitutionen etabliert, darunter das international gut vernetzte *Schloss Bröllin* genauso wie das dorferfahrene *Theaterlabor Bielefeld*.⁵⁰ Bei dieser 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«⁵¹ mehrten. Den Weg dorthin erproben zehn Regionen in Deutschland im Rahmen von *TRAFO*, einer weiteren Initiative der *Kulturstiftung des Bundes*, die die Weiterentwicklung ländlicher Kulturinstitutionen unterstützt, darunter immer wieder Kooperationen mit freien darstellenden Künstler*innen, etwa in der *Theaterwerkstatt Schwäbische Alb*⁵² oder bei den *Dorfresidenzen* des *Kulturlandbüros Uecker-Randow*⁵³.

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 Architektur⁵⁴ und Bildenden Künsten⁵⁵ führt. Dabei werden verbreitete Narrative über die Räume jenseits der Großstädte einer kritischen Betrachtung unterzogen und »Ansätze einer emanzipatorischen Politik in ländlichen Räumen«⁵⁶ identifiziert. Für die vorliegende Teilstudie 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

47 Vgl. BFDK (o.J.): Performing Exchange. URL: <https://darstellende-kuenste.de/de/performing-exchange.html> [06.10.2021].

48 Vgl. BFDK (o.J.): tanz + theater machen stark. URL: <https://darstellende-kuenste.de/de/tanz-theater-machen-stark.html> [06.10.2021].

49 Vgl. ITI Zentrum Deutschland (Hg.) (2019): Stadt Land Kunst. Theater im Dialog mit der Gesellschaft an den Rändern der Städte und jenseits der Metropolen. Berlin.

50 Vgl. flausen+ (o.J.): flausen+bundesnetzwerk. URL: <https://flausen.plus/bundesnetzwerk/> [07.10.2021].

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

52 Vgl. Landestheater Tübingen (o.J.): Theaterwerkstatt Schwäbische Alb. Stadt.Land.Im Fluss. URL: <https://www.landestheater-tuebingen.de/Projekte.html?id=127> [03.10.2021].

53 Vgl. Schloss Bröllin (o.J.): Kulturlandbüro. URL: <https://www.broellin.de/de/projekte/kulturland-buero> [07.10.2021].

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

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

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

reversibel sein können.«⁵⁷ Sie entstehen als Folge von wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kommunikativen Prozessen.⁵⁸ Bei der Beschreibung 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 [sollten].«⁵⁹ Dies ist auch deshalb eine wichtige Unterscheidung, weil die Diskussion um das Ziel gleichwertiger Lebensverhältnisse oft vor der Folie einer gesellschaftlichen Ordnung geführt wird, die städtische und ländliche Räume noch immer als getrennte Einheiten begreift, obwohl sich ihr Verhältnis eher als »wechselseitige Durchdringung«⁶⁰ beschreiben lässt. Das Urbane bildet tatsächlich aber keine eindeutige Raumstruktur mehr, vielmehr ist es zu einem Gewebe geworden, das sich in Form spezifischer Strukturen, Objekte und auch Werte über die gesamte Landfläche ausbreitet (*Urbanisierung*).⁶¹ Peripherien bilden sich dabei sowohl räumlich als auch symbolisch aus. Räumliche Peripherien kann man messen: eine bestimmte Fahrzeit bis zum nächsten Zentrum, die Dichte der Einfamilienhäuser, eine weniger gute sozio-ökonomische Lage.⁶² Symbolische Peripherien entstehen parallel: Die periphere Lage wird verbunden mit Provinzialität – verstanden als Gegenteil von Kosmopolitismus und als Rückständigkeit sowohl kulturell als auch intellektuell.⁶³ 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 Bild⁶⁴, denn sie sind von den Lebensstilen her nicht klar zu trennen.⁶⁵ Auch die Unterscheidung von ländlichen und städtischen Publika ist nicht sinnvoll. Untersuchungen der kulturellen Teilhabe in der EU zeigen deutlich, dass das Interesse der

-
- 57 Dünkler, 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.
- 58 Vgl. ebd.
- 59 Beetz, Stephan (2008): Peripherisierung als räumliche Organisation sozialer Ungleichheit. In: Barlösius, Eva/Neu, Claudia (Hg.): Peripherisierung – eine neue Form sozialer Ungleichheit? Berlin. 7.
- 60 Helbrecht, Ilse (2019): Urbanität – Ruralität. Der Versuch einer prinzipiellen Klärung und Erläuterung der Begriffe. In: *dérive – Zeitschrift für Stadtforschung* (76). 6–13.
- 61 Vgl. Schmid, Christian (2017): Urbanisierung und urbane Gesellschaft. Henri Lefebvres Thesen zur Aufhebung des Stadt-Land-Gegensatzes. In: *ARCH+* (228). Stadtland – der neue Rurbanismus. Aachen. 25f.
- 62 Vgl. Küpper, Patrick (2016): Abgrenzung und Typisierung ländlicher Räume. Braunschweig.
- 63 Beetz, Stephan (2008): Die Natur der Peripherien. In: Rehberg, Karl-Siebert (Hg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Frankfurt/New York. 567.
- 64 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].
- 65 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.

Bevölkerung an der sogenannten Hochkultur vor allem auf »räumliche Gelegenheitsstrukturen«⁶⁶ (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.«⁶⁷ Es ist jedoch nicht nur das Fehlen, sondern auch der teilweise stattfindende Rückbau von Infrastrukturen und der Verlust sozialer Orte, der jenseits der Großstädte und besonders in peripheren ländlichen Räumen problematisch wird, weil »infrastrukturelle Einbußen auch mit einem Verlust an pluralistischer Öffentlichkeit einhergehen und zu einer Erosion lokaler Demokratie beitragen«⁶⁸. Den Freien Darstellenden Künsten wird dabei immer wieder mal die Kraft unterstellt, »eine ästhetische Strategie im demografischen Wandel«⁶⁹ verfolgen und umsetzen zu können. Sie sollen Räume zum Austausch über lokale Ressourcen öffnen, die zur Entwicklung einer zukunftsfähigen »regionalen Selbstbeschreibung«⁷⁰ beitragen. Es gilt in dieser Teilstudie zu fragen, auf welche Weise die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte zeitgenössische ästhetische Formsprachen pflegen und Begegnungen ermöglichen.

3 Forschungsdesign

Die vorliegende Teilstudie ordnet die wesentlichen Bedingungen des Produzierens jenseits der Großstädte und leitet daraus Handlungsempfehlungen ab. Der Fokus auf das Produzieren entsteht aus zwei Gründen. Erstens liegen zur Situation von Künstler*innen, die aus anderen Orten kommend in ländlichen Räumen auftreten, bereits Untersuchungen und in manchen Bundesländern auch wirksame Förderstrukturen vor. Zweitens gehen wir nach Eschenhoff davon aus, dass Produktionsbedingungen und Ästhetik in Beziehung zueinander stehen⁷¹ und somit das Verständnis der Produktionsbedingungen wesentlich für die Beförderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ist.

Da schon in der initialen Sichtung von wissenschaftlichen Veröffentlichungen und kulturpolitischen Diskursen sichtbar wurde, dass trotz der intensiven Debatten um Kultur in ländlichen Räumen keine umfassende Betrachtung der Arbeitsbedingungen freier darstellender Künstler*innen jenseits der Großstädte vorlag (s. 2.), entschieden wir

66 Ebd. 207.

67 Ebd.

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

69 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.

70 Vgl. Anders, Kenneth (2018): Es geht um Freiheit. Über die ländliche Kultur als Gegenstand öffentlicher Förderung und eine kulturelle Bildung als landschaftliche Bildung. URL: <https://doi.org/10.25529/92552.7> [04.12.2020].

71 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.

uns, diese zu erarbeiten. Gewählt wurde ein explorativ-qualitatives Vorgehen, das sich im Kern auf Interviews mit Künstler*innen stützen sollte und die dabei gewonnenen Erkenntnisse in Gesprächen mit Expert*innen und durch den Besuch von Netzwerktreffen validieren würde. Die Teilstudie sollte so eine Grundlage für fundiertere Diskussionen zur Gestaltung von regionalen Theaterlandschaften und Kulturszenen schaffen.

Nach dieser Richtungsbestimmung wurden 13 Vorgespräche geführt: zehn Gespräche mit Expert*innen aus Landesverbänden der Freien Darstellenden Künste, ergänzt 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*. Hierbei wurde deutlich, dass für die Auswahl der Fallbeispiele die Klärung der Raumbegriffe entscheidend sein würde. Förderprogramme für Kultur jenseits der Großstädte auf Bundesebene konzentrierten sich bislang meist auf Kommunen einer bestimmten Größe.⁷² Die befragten Expert*innen wiesen uns jedoch darauf hin, dass zur Herausbildung unterschiedlicher Kontextbedingungen für das Produzieren heterogene Förderstrukturen in den Ländern, die prekären Haushalte kleiner Kommunen, die Frage der Metropolregionen sowie die räumliche Ferne oder Nähe zu den wichtigen Zentren der Szene der Darstellenden Künste beitragen. Wir entschieden uns deshalb mit der Formulierung »jenseits der Großstädte« zu einer bewusst offenen Eingrenzung. Zusätzlich wies uns der Geschäftsführer des *Fonds Darstellende Künste* auf »das genuin andere Denken über Publika« (Bergmann 2021: 25) im Vergleich zu großstädtischen Theaterszenen hin, woraufhin diese Frage in die Entwicklung des Fragebogens einfluss.

Nach den Vorgesprächen wurde ein Leitfaden für die Interviews nach dem SPSS-Prinzip⁷³ entwickelt. Dieses »dient gleichzeitig der Vergegenwärtigung und dem Explizieren des eigenen theoretischen Vorwissens und der impliziten Erwartungen an die von den Interviewten zu produzierenden Erzählungen.«⁷⁴ Der Leitfaden wurde zunächst in zwei Interviews mit freien darstellenden Künstler*innen getestet, anschließend weiterentwickelt und bei weiteren zehn Interviews verwendet, sodass insgesamt 13 freie darstellende Künstler*innen(gruppen) jenseits der Großstädte befragt wurden. Die Befragung geschah aufgrund der COVID-19-Pandemie fast ausschließlich online, teils als Einzelinterview, teils als Gruppeninterview mit mehreren Künstler*innen derselben Gruppe. Bei der Auswahl der Interviewpartner*innen stützte sich das Forschungsteam auf eigene Recherchen in Förderlisten und Datenbanken, ergänzt um Empfehlungen aus den Vorgesprächen. Die Zusammenstellung der Befragten folgte dem Ziel, unterschiedliche Organisations- und Kunstformen der Freien Darstellenden Künste (im Hinblick auf Genre, Solokünstler*innen/Gruppen, Alter, Zielgruppen) unter Berücksichtigung ihrer geografischen Lage (vor allem Bundesland, Siedlungsgröße, sozioökonomische Faktoren und regionale Verteilung) im Sinne eines *theoretical samplings*

72 Das Sonderprogramm GLOBAL VILLAGE des Fonds richtete sich an Akteur*innen aus Gemeinden mit maximal 20.000 Einwohner*innen, LandKULTUR des BMEL nur an solche aus Gemeinden bis 35.000 Einwohner*innen.

73 Helfferich, Cornelia (2009): Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews. Wiesbaden. 182–189.

74 Ebd. 182.

abzubilden. In diesem explorativ-qualitativen Verfahren geht es darum, alle relevanten Positionen bzw. Konzepte abzubilden und sich dadurch bereits eine erste Ordnung des Feldes zu erschließen bzw. bewusst zu machen.⁷⁵ Der Auswahlprozess wurde als »verlaufsorientierte Fallauswahl«⁷⁶ angelegt. Dadurch konnte das Forschungsteam auf erste Erkenntnisse aus den Gesprächen reagieren und die weiteren Gesprächspartner*innen danach auswählen sowie gleichzeitig die relevanten Kriterien immer wieder überprüfen und fortentwickeln. Auswertung und Auswahl verzahnten sich und führten so zu einer ausgewogeneren Abbildung des Feldes. Als zusätzliche Orientierung diente uns die Raumtypisierung des Thünen-Instituts, die periphere räumliche Lagen in Kombination mit sozioökonomischen Faktoren betrachtet.⁷⁷

Schließlich wurden die geführten Gespräche transkribiert und mithilfe einer Software als qualitative Inhaltsanalyse nach Kuckartz⁷⁸ ausgewertet. Die dabei erfolgte Ordnung nach Kategorien verfolgt »die Systematisierung von Kommunikationsinhalten mit dem Ziel einer in hohem Maße regelgeleiteten Interpretation«⁷⁹, d.h. einer intersubjektiv nachvollziehbaren Ordnung. Es wurden sechs Oberkategorien identifiziert, die in dieser Teilstudie in den Kapiteln 5 bis 10 dargestellt werden:⁸⁰

1. Künstlerische Positionen jenseits der Großstädte
2. Produzieren und Aufführen jenseits der Großstädte
3. Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte
4. Publikum und Unterstützer*innen für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte
5. Durchlässigkeit innerhalb des Theatersystems
6. Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Parallel zu dieser Analyse besuchte das Forschungsteam fünf Vernetzungstreffen von Künstler*innen, die jenseits der Großstädte arbeiten:

- *AG Räume und Regionen* des BFDK (3. Mai und 7. Juni 2021, online)
- *Gut gelandet. Lokale Netzwerke und künstlerische Begegnungen in ländlichen Räumen* mit Künstler*innen aus Hessen (19. Mai 2021, online)
- *Verkettung glücklicher Umstände. Eine Konzeptwerkstatt zur Vernetzung von Künstler*innen mit besonderen Orten in ländlichen Räumen* mit Künstler*innen aus NRW und Sachsen (20. August 2021, Hamminkeln)

75 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.

76 Ebd.

77 Vgl. Küpper (2016).

78 Kuckartz, Udo (2018): Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung. Weinheim/Basel.

79 Stamann, Christoph/Janssen, Markus/Schreier, Margrit (2016): Qualitative Inhaltsanalyse – Versuch einer Begriffsbestimmung und Systematisierung. In: Forum Qualitative Sozialforschung 17 (3). o. S.

80 Das gesamte Kategoriensystem findet sich im Anhang dieser Teilstudie.

- *Performing Exchange Kongress* mit Künstler*innen aus Niedersachsen, Sachsen-Anhalt und Brandenburg (10./11. September 2021, Bostelwiebeck)
- Vorläufige Ergebnisse der Teilstudie wurden zudem
- beim BUNDESFORUM 2021 nach einem Impuls des Forschungsteams in zwei Arbeitsgruppen (15. September 2021, online und offline in Berlin) diskutiert und
- beim Netzwerktreffen *Theater Spielorte Brandenburg* durch einen Impuls des Forschungsteams (30. September 2021, Oranienburg) vorgestellt.

Dieser enge Austausch zwischen Praxis und Forschung wurde im Forschungsteam fortlaufend reflektiert. Darüber hinaus wurden fünf ergänzende Expert*innengespräche⁸¹ geführt, um das Wissen der Künstler*innen aus anderer Perspektive zu ergänzen und zu überprüfen. Hierzu wurde mit Vertreter*innen des *Bundes deutscher Amateurtheater* (BDAT), des *Fonds Soziokultur*, des Programms *tanz + theater machen stark* (BFDK) sowie mit Vertreter*innen aus dem *Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg* und dem *Bundesministerium für Kultur und Medien* gesprochen. Zusätzlich boten das BUNDESFORUM und die Treffen des wissenschaftlichen Fachbeirats des Forschungsprogramms Gelegenheit zum Austausch zwischen den Forschungsprojekten.

Die Teilstudie ist auf zwei Zielgruppen hin verfasst: Sie soll sowohl die Künstler*innen jenseits der Großstädte unterstützen, gemeinsame Herausforderungen und Qualitäten zu erkennen, als auch bei kulturpolitischen Akteur*innen ein Bewusstsein für strukturelle Herausforderungen und die Vielfaltigkeit der Arbeit jenseits der Großstädte schaffen sowie zur Reflexion der eigenen Förderpraxis anregen.

81 Vgl. Gläser, Jochen/Laudel, Grit (2010): Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen. Wiesbaden.

4 Vorstellung der Fallbeispiele

Freie Bühne Wendland

Abbildung 1: Mit ihrer Inszenierung ›Moby Dick‹ will die Freie Bühne Wendland die Rückbesinnung auf das Wandertheater erkunden.



Bundesland: Niedersachsen

Ort: Platenlaase

Bevölkerung: ca. 140 Einwohner*innen

Kreisregion⁸²: sehr ländlich/wenig gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Metropolregion Hamburg

Interview mit: Kerstin Wittstamm

Über einen Mangel an Proberäumen, von dem Kolleg*innen aus den großen Städten berichten, kann sich Kerstin Wittstamm nicht beklagen. Zum Zeitpunkt des Interviews arbeitet sie gerade in einem zum Veranstaltungsort umgebauten alten Bahnhofsgebäude in Hitzacker an einem neuen Stück. Wenn sie nicht hier probt, dann nutzt sie entweder die Räumlichkeiten des Kulturvereins Platenlaase oder sie probt einfach in einer privaten Scheune: An Raum mangelt es im dünn besiedelten Wendland nicht. 2011 hat Wittstamm mit einigen Kolleg*innen zusammen die *Freie Bühne Wendland* gegründet, um auch dort Theater zu machen, wo sie wohnt. Als Ensemble verbinden sie verschiedene berufliche Hintergründe: Während Wittstamm zuvor als Schauspielerin vor allem im Varieté beschäftigt war, kommen die anderen Mitglieder vom Stadttheater, aus dem

82 Vgl. Küpper (2016). 26.

Filmbereich oder der Tanzszene. Wenn Kerstin Wittstamm eine*n ihrer Kolleg*innen besuchen möchte, dann muss sie durchschnittlich eine halbe Stunde Autofahrt einplanen. Die Weite der Landschaft ist ein zentraler Faktor des künstlerischen Produzierens: als Inspirationsquelle, aber auch als strukturelle Bedingung der Theaterarbeit. Die Wege sind lang – auch für das Publikum. Dass das Ensemble keine eigene Spielstätte hat, ist demnach nur folgerichtig. Stattdessen touren sie mit ihren Produktionen durch verschiedene Orte der Region und haben mit ihrem ausgebauten Theaterbus ein Format entwickelt, um auch noch in den kleinsten Dörfern spielen zu können. Wenn sie von einem*einer Zuschauer*in eingeladen werden, in dessen*deren Wohnort zu spielen, dann kommt es Wittstamm auch nicht auf die Menge des Publikums an: Wichtiger ist es, den Kontakt nicht zu verlieren und nach den Aufführungen noch mit den Leuten an der Feuertonne zu reden. Denn das große Netzwerk persönlicher Kontakte, das sich durch die Dörfer und Kleinstädte der Region zieht, ist genauso wichtig wie eine ausreichende Finanzierung, damit die *Freie Bühne Wendland* weiterhin zeitgenössisches Theater für das Wendland produzieren kann.

Dadurch, dass wir weniger Konkurrenz haben, können wir mehr das machen, was uns packt. Wenn ich ein Stück oder eine Idee habe, für die ich brenne – das ist so unser Vokabular –, dann krieg ich meine Kollegen auch dafür, das zu machen. Da muss ich nicht vorher gucken, ob irgendjemand was anderes macht oder ob das dazu passt. Ich kann mich da sehr nach dem richten, was wir für ein Interesse haben. (Wittstamm 2021: Z. 273-278)

Theaterwerkstatt Pilkentafel

Bundesland: Schleswig-Holstein

Ort: Flensburg

Bevölkerung: ca. 90.000 Einwohner*innen

Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Kreisfreie Stadt, Oberzentrum

Interview mit: Elisabeth Bohde

Bereits seit 1983 dient das kleine Gebäudeensemble, das nur wenige Schritte vom Flensburger Hafen entfernt ist, als Produktionsort der Regisseurin Elisabeth Bode. Gemeinsam mit dem Schauspieler Torsten Schütte macht die gebürtige Flensburgerin seit über 30 Jahren freies Theater im nördlichsten Zipfel der Bundesrepublik. Hier leiten sie die mittlerweile mit dem *Theaterpreis des Bundes* ausgezeichnete *Theaterwerkstatt Pilkentafel* – ein Haus, das ihnen trotz des enormen Arbeitsaufwands die große Freiheit ermöglicht, unabhängig von den etablierten Produktionshäusern zu produzieren und die Spontaneität des Kunstmachens zu bewahren. Es ist die einzige Spielstätte für freies Theater in der Region – ein Ort zwischen Familienbetrieb und demokratischem Produktionshaus, der zuletzt auch für Nachwuchskünstler*innen aus den Großstädten der Bundesrepublik geöffnet wurde, die hier Stücke produzieren oder Probenresidenzen durchführen können. Denn eine große Szene für zeitgenössische Darstellende Kunst gibt es in Flensburg nicht. Auch für die eigenen Projekte arbeiten Elisabeth Bohde und Torsten Schütte deswegen oft mit Künstler*innen zusammen, die zum Proben und Aufführen

nach Flensburg anreisen. So hat sich über die vielen Jahre kontinuierlicher Theaterarbeit ein weitreichendes Netz an Kollaborationen entwickelt. Ähnlich weitgefächert sind auch die künstlerischen Formen, mit denen Elisabeth Bode arbeitet: Von textbasiertem Sprechtheater, performativen Stückentwicklungen und Klassenzimmerstücken bis zu Objekt- und Musiktheater wurde in der *Pilkentafel* bereits fast alles probiert; auf die internationale Koproduktion zur Aufarbeitung der Flensburger Kolonialgeschichte folgte das Projekt mit Amateur*innen über Krebserkrankungen. Trotz dieser Bandbreite ist der Zugriff Bohdes immer politisch: sei es als Künstlerin oder als aktive Netzwerkerin, die dafür arbeitet, dass auch jenseits der Großstädte Räume für ästhetische Experimente und politischen Diskurs bestehen bleiben.

Abbildung 2: Mit dem Projekt ›Die Leerstelle verankern‹ forderte die Theaterwerkstatt Pilkentafel die Stadt Flensburg auf, ein Denkmal für die Opfer der Flensburger Kolonialgeschichte zu errichten



Das Interessante an dem Publikum ist, dass es eben kein Fachpublikum ist. [...] Die Leute sehen keine zeitgenössischen Freien Darstellenden Künste, weil man das hier nirgendwo sonst sehen kann. Ich glaube, es sind irgendwie Leute, die extrem neugierig und offen sind; [...] ganz viele Leute, die überhaupt nicht akademisch sind, aber irgendwie sehr mutig, also sehr bereit, sich in Frage zu stellen. (Bohde 2021: Z. 231-245)

Tearticolo

Bundesland: Rheinland-Pfalz

Ort: Klotten

Bevölkerung: ca. 1.400 Einwohner*innen

Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Mittelzentraler Verband Cochem-Zell Rheinland-Pfalz

Interview mit: Matthias Träger

Der Name des Ein-Personen-Figurentheaters von Matthias Träger lässt es noch erahnen: Gegründet wurde *Tearticolo* im italienischen Dörfchen Mercatale di Cortona, wo der Figurenspieler und -gestalter mehr als zehn Jahre lebte. Seit 2006 hat *Tearticolo* nun seinen Sitz in Klotten an der Mosel gefunden, wo Matthias Träger ein großes Haus gekauft und ausgebaut hat – mit Wohnraum, Büro, Werkstatt und Proberaum. Seine Figurentheaterstücke produziert er in erster Linie für ein junges Publikum. An dessen Reaktionen entscheidet er auch, ob ein Stück gelungen ist oder noch etwas nachgebessert werden muss: Ist alles verständlich? Springt ein Funke über? Matthias Träger macht Theater für sein Publikum – erst im direkten Kontakt entfaltet sich für ihn der Zauber der theatralen Begegnung und des Unperfekten. Fertig sind seine Stücke somit auch erst nach etlichen Aufführungen, wenn sie sich eingespielt haben und dem Feedback der jungen Zuschauenden standgehalten haben. Das Spielen ist deswegen zentral für seine Arbeit. Die Eintritte und Gagen sind zudem die wichtigste Einnahmequelle, um die Produktionen zu finanzieren. Im Jahr spielt er ca. 80 Vorstellungen in Deutschland und Italien – in Figurentheatern, Schulen und Kitas sowie auf Open-Air-Bühnen. Da er seine Figuren selbst baut und im eigenen Haus proben kann, produziert er seine Stücke mit vergleichsweise geringen Kosten. Sein Wohn- und Arbeitsort in der ländlichen Moselregion ermöglicht Träger dementsprechend gute Produktionsbedingungen. Doch der Bezugsrahmen seiner Arbeit als professioneller Figurentheatermacher ist überregional. Während er sich als Vorstand der von ihm mitgegründeten Jugendkunstschule mit kulturellen Bildungsprojekten an die lokale Jugend wendet, findet er Aufführungsorte und sein professionelles Netzwerk in erster Linie außerhalb der Moselregion und fühlt sich als Vorstand des *Verbands Deutscher Puppentheater* der gesamten Szene in Deutschland verpflichtet.

Abbildung 3: In der Stadtbücherei Selters im Westerwald zeigt Tearticolo ›An der Arche um Acht‹ von Ulrich Hub.



Freies Theater heißt in erster Linie, [...] dass man frei arbeitet, dass man nicht hierarchisch arbeitet, dass man nicht autoritär arbeitet, [...] dass man in seinen Ideen auch gerne mal über die Grenzen schaut, dass der Figurenspieler zusammen mit einem Bildhauer oder mit einem Musiker oder mit einem Maler arbeitet. (Träger 2021: Z. 378-386)

Ich muss leider sagen: Gute Kollegen, mit denen ich mich künstlerisch [...] austauschen kann und die in der Region sind, hab ich nicht. (Träger 2021: Z. 971-973)

Merle | Mischke | Klee

Bundesland: Schleswig-Holstein

Ort: Neumünster

Bevölkerung: ca. 80.000 Einwohner*innen

Kreisregion: eher bis sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Kreisfreie Stadt, Oberzentrum

Interview mit: Mark Christoph Klee

Abbildung 4: An Orten des Tanzes und der Bildenden Künste in ländlichen Räumen dockt die Praxis von Merle | Mischke | Klee an.



Dass sich Mark Christoph Klee nach seiner Ausbildung in Amsterdam und etlichen Engagements in internationalen Tanzproduktionen wieder nach Schleswig-Holstein orientierte, ist einer öffentlichen Ausschreibung geschuldet. Die Möglichkeit, einen Galerieraum in seiner Heimatstadt Neumünster zu bespielen, führte zur Gründung des Tanzkollektivs *Merle | Mischke | Klee*. Seitdem haben sich seine Arbeitsbeziehungen in Schleswig-Holstein intensiviert. Das Kollektiv zeigt Tanzperformances in Theater- und Nicht-Theaterräumen wie Galerien und Kirchen. Eine eigene Basis hat es nicht: Für jede Produktion docken sie an anderen Kulturinstitutionen an – ohne Hemmungen davor, Spartengrenzen zu überschreiten und die verschiedenen Arbeitslogiken von Performance und Ausstellungsbetrieb zu verhandeln. Solcherlei Erstbegegnungen – Klee nennt sie humorvoll »erste Dates« (Klee 2021: Z. 124) – sind Kennzeichen der Arbeit. So schaffen er und sein Kollektiv an den verschiedenen Spielorten erste Berührungspunkte mit zeitgenössischen Tanzformen. Eine gute Anbindung an lokale Strukturen und die Vermittlung ans Publikum über die lokalen Veranstalter*innen sind dabei zentral. Aber auch zwischen räumlich und strukturell entfernten Institutionen betätigt sich Klee als *match maker*, wie bei einer Koproduktion, bei der das Produktionshaus Kampnagel in der Szenemetropole Hamburg und die ungemein kleinere *Theaterwerkstatt Pirkentafel* in Flensburg zusammenarbeiten konnten. Um die Performanceszene im Bundesland zu stärken, hat Klee den Aufbau seines persönlichen Netzwerks mit der Gründung des *Tanz- und Performance-Netzwerks Schleswig-Holstein* verbunden: eine spartenübergreifende Interessenvertretung und Austauschplattform von Künstler*innen aus dem Performance- und Tanzbereich, die zuvor wenig im Bundesland vernetzt waren.

Jasiek wohnt in Amsterdam, ich wohne jetzt in Hamburg wieder, Corelli wohnt in der Schweiz. Das heißt, wir haben eigentlich so ein Bermuda-Dreieck zwischen Europa [...]

Unsere eigene Arbeit ist hundert Prozent angesiedelt hier in Schleswig-Holstein. (Klee 2021: Z. 44-51)

Im ländlichen Raum gibt es Räumlichkeiten noch und mehr. Also wo meine Freunde und Kollegen in Amsterdam und Bern und Hamburg Räumlichkeiten suchen, kann ich mir überlegen, an welchem Tag ich probe, und dann einfach mal gucken, welcher Raum verfügbar ist.

(Klee 2021: Z. 307-311)

Tandra-Theater

Bundesland: Mecklenburg-Vorpommern

Ort: Zarrentin am Schaalsee

Bevölkerung: ca. 5.200 Einwohner*innen

Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Metropolregion Hamburg

Interview mit: Dörte Kiehn

Abbildung 5: Das Tandera-Theater spielt auf der Tenne, Open Air, in Kitas, Turnhallen und an vielen Orten mehr.



Dörte Kiehn lebt und arbeitet in Zarrentin am Schaalsee, im westlichen Teil Mecklenburg-Vorpommerns, das als Flächenland weniger Einwohner*innen hat als die angrenzende Metropole Hamburg. Seit 1986 arbeitet sie als freischaffende Figurenspielerin und Regisseurin. Fast genauso lang währt bereits ihre Zusammenarbeit mit Gabriele Parnow-Kloth im 60 km entfernten Lüneburg. Als *Tandera-Theater* erarbeiten sie Figurentheater-Stücke für Kinder, Jugendliche und Erwachsene – als Solo, zu zweit oder mit

wechselnden freien Mitarbeiter*innen. Das alte Hofgebäude, das Dörte Kiehn im kleinen Ortsteil Testorf bewohnt, dient dabei als Ausgangspunkt und Basis der gemeinsamen Arbeit: Hier befindet sich das Büro des Theaters und das Lager für die Bühnenbilder und Requisiten der vielzähligen Stücke im Repertoire. Die Tenne – der ehemalige Heuboden – ist zum Proberaum umgebaut, in dem die Stücke entwickelt werden, um mit ihnen anschließend bundesweit zu touren. Gezeigt werden sie unter anderem in Kitas, Schulen und Bibliotheken, um auch in Orten ohne Kulturzentrum oder Bühne einen Zugang zu Theater zu ermöglichen. Aus diesem Grund werden auch ungewöhnliche Kooperationen gepflegt: Seit vielen Jahren funktioniert Dörte Kiehn beispielsweise die Räumlichkeiten des lokalen Biosphärenreservatzentrums regelmäßig zur Bühne um und zeigt dort Produktionen. »Jottwede« (Kiehn 2021: Z. 967) müssen kreative Lösungen gefunden werden. Neben der eigenen künstlerischen Arbeit ist Dörte Kiehn an einer Vielzahl von Initiativen beteiligt, die die regionale Szene entwickeln und stärken wollen: Ein Figurentheaterfestival im dünn besiedelten Vorpommern, ein Austauschprojekt mit Kolleg*innen im Saarland, die Arbeit im Landesverband – folgt man Dörte Kiehn, so fehlt es im von Abwanderung und dem Abbau von Infrastruktur betroffenen Bundesland nicht an Engagement und Ideen der Theaterschaffenden, sondern nur an adäquater Förderung für die ländlichen Regionen.

Wenn ich hier sage »Ich fahr hier einmal durch dieses Bundesland«, dann bin ich vier Stunden unterwegs, bis ich bei der Kollegin auf Usedom bin, ne? [...] Das ist schon ein Unterschied. (Kiehn 2021: Z. 411-413)

Freilandtheater

Bundesland: Bayern

Ort: Bad Windsheim

Bevölkerung: ca. 12.000 Einwohner*innen

Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Metropolregion Nürnberg, Mittelzentrum

Interview mit: Christian Laubert

Im Winter sind die Proben mitunter sehr kräftezehrend: Christian Laubert, künstlerischer Leiter und Regisseur des *Freilandtheaters* im mittelfränkischen Bad Windsheim, probt auch bei widrigen Witterungsbedingungen am Originalschauplatz, dem Gelände des Fränkischen Freilandmuseums. Auf einer Fläche von 45 Hektar, so groß wie 63 Fußballfelder, ermöglicht das Museum in originalgetreu wiederaufgebauten Gebäudeensembles Einblicke in das Alltagsleben der letzten 700 Jahre. Seit 2004 realisieren Christian Laubert und Team im Sommer und im Winter an wechselnden Orten des Museumsgeländes Theateraufführungen mit gemischten Ensembles aus professionellen Darsteller*innen und theaterbegeisterten Amateurschauspieler*innen. Im ersten Jahr wurde noch mit einer Zeitungsannonce nach Mitspieler*innen aus der Region gesucht – mittlerweile sind die Theaterproduktionen Lauberts eine feste Instanz, bei der bis zu 40 Personen auf der Bühne mitwirken. Dass die nicht-professionellen Darsteller*innen dabei nicht einfach nur als Statisterie dienen, sondern gemeinsam mit den Profis alle auf

ihre Weise glänzen können, ist für Laubert ein zentraler Aspekt seiner Arbeit. Auch das Publikum weiß das zu schätzen: Im Sommer besuchen bis zu 12.000 Zuschauer*innen die Aufführungen – viele davon werden »per Mundpropaganda« (Laubert 2021: Z. 394) erreicht. Auch wenn es bei den Inszenierungen Lauberts immer etwas zum Lachen gibt, schreckt das Freilandtheater trotzdem nicht vor herausfordernden Themen zurück. Meist dienen konkrete historische Stoffe mit regionaler Anbindung als Ausgangspunkt für die von Laubert selbst geschriebenen Stücke: die Deutsche Revolution von 1848/49, eine mittelfränkische Dorfgeschichte über den § 175 und Homosexualität in der Nachkriegszeit oder die Gemeindereform der 1970er als Fußballspektakel. Eines ist dabei immer gesetzt: Der Ort ist der erste Mitspieler – das Licht, der Wind, die Kulisse, die freilaufenden Schafe und Hühner sind Teil der Inszenierungen.

Abbildung 6: Das Freilandmuseum in Bad Windsheim bietet immer neue Spielorte für das Freilandtheater.



Wir machen Theater in der Provinz. Ländlicher Raum, das klingt dann gleich so nach europäische Förderung im ländlichen Raum. Da gibt es ja ganz viel »strukturschwach« und »Strukturförderung« und so, das ist [für andere, Anm. d. Verf.] ländlicher Raum. Provinz, das ist wirklich ein kultureller Freiraum. (Laubert 2021: Z. 1043-1051)

TanzART

Bundesland: Sachsen

Ort: Schirgiswalde-Kirschau

Bevölkerung: ca. 3.000 Einwohner*innen

Kreisregion: eher ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Interview mit: Anne Dietrich

Abbildung 7: Neben der Arbeit im Studio setzt sich TanzART auch immer wieder in ortsspezifischen Inszenierungen mit der Region auseinander. Das Ensemble aus der Bevölkerung ist immer dabei.



Dank ihrer Arbeit im Rahmen von Residenzen und Kooperationsformaten kennt die Choreografin und Tänzerin Anne Dietrich viele Projektionen, die Kulturinstitutionen und Künstler*innen aus der Großstadt auf ländliche Räume entwickeln – sei es die Verklärung ins »Wildromantische« (Dietrich 2021: Z. 186) oder die Unterstellung, dass es hier gar keine richtige Kunst gäbe. Gemeinsam mit ihrer Kollegin Jana Schmück betreibt sie im kleinen Ort Kirschau, einige Kilometer südlich der Kreisstadt Bautzen und unweit der tschechischen Grenze, unter dem Namen *TanzART* ein Zentrum für professionelle und semiprofessionelle Tänzer*innen. Die alte Textilfabrik, die nach der Wende geschlossen wurde, ist von verschiedenen Künstler*innen zu einem Kreativzentrum umgebaut worden: Neben den beiden Choreografinnen, die in langjähriger Arbeit Tanzräume und Gästezimmer in dem Industriegebäude eingerichtet haben, arbeitet hier zudem eine Initiative Bildender Künstler*innen, die regelmäßig Ausstellungen organisiert. Für Anne Dietrich, die in Indien Tanz studiert hat und momentan sowohl in Dresden und Leipzig als auch im ländlichen Raum um Kirschau arbeitet, dient der Ort als Basis für die eigene künstlerische Praxis. Dietrich und Schmück haben sich jedoch keinen exklusiven Rückzugsraum geschaffen: *TanzART* beruht auf mehreren Standbeinen, um unterschiedliche Menschen in die alte Textilfabrik einzuladen. Das ganzjährige Tanzschulprogramm richtet sich an Kinder, Jugendliche und Senior*innen aus der Region und dient der Vermittlung einer allgemeinen Körperbildung und choreografischer Praxis. Durch ein internationales Residenzprogramm bringt *TanzART* zudem regelmäßig Künstler*innen aus verschiedenen Ecken der Welt in den kleinen

Ort in der Lausitz, die in Workshops Einblicke in ihre Arbeit geben oder gar mit lokalen Darsteller*innen eigene Produktionen erarbeiten. In ihren eigenen Arbeiten mit semiprofessionellen Tänzer*innen aus der Region versuchen Dietrich und Schmück, die Seh- und Hörgewohnheiten des lokalen Publikums herauszufordern und neue Ästhetiken zu zeigen – wie beispielsweise durch die Bespielung ungewöhnlicher Orte. Gleichzeitig scheuen sie sich aber auch nicht, beim lokalen Stadtfest aufzutreten, um den Kontakt zum Publikum auf vielfältige Weisen zu halten.

Die Künstler aus der Stadt kommen aufs Land und wollen jetzt zeigen, was Kunst ist. Und oft wird – was wir immer noch merken – gar nicht gesehen, dass eigentlich schon sehr, sehr viele Künstler auf dem Land leben, auf die man zugreifen könnte. (Dietrich 2021: Z. 201-205)

Szene 2wei

Bundesland: Baden-Württemberg

Ort: Lahr

Bevölkerung: ca. 47.000 Einwohner*innen

Kreisregion: eher ländlich/gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Mittelzentrum

Interview mit: Timo Gmeiner und William Sánchez H.

Abbildung 8: Der Schwarzwald bildet einen wichtigen Bezugs- und Inspirationspunkt für die Arbeit von scene 2wei.



Die Nähe zur Natur spielt in der künstlerischen Praxis der *mixed-abled* Tanzkompanie *szene zwei* eine zentrale Rolle – als Inspirationsquelle, thematischer Bezug und ästhetisches Material. Als die beiden künstlerischen Leiter, William Sánchez H. und Timo Gmeiner, im Jahr 2014 die Möglichkeit bekamen, in einer ehemaligen Tabakfabrik in der Kreisstadt Lahr am Schwarzwald ein Trainingszentrum für ihre Tanzkompanie zu eröffnen, ließen sie diese Gelegenheit nicht verstreichen. Gemeinsam mit einigen ihrer Tänzer*innen zogen sie von Essen, wo sie die Kompanie als universitäres Projekt der Folkwang Universität der Künste gegründet hatten, in die 47.000-Einwohner*innen-Stadt, von der aus sowohl die Natur des Schwarzwalds als auch kulturelle Zentren wie Straßburg und Basel gut erreichbar sind. Neben Lahr bildet ein von Gmeiners Familie betriebener Berggasthof, ca. eine Autostunde entfernt auf dem 600 m hohen Braunberg gelegen, eine zweite Basis und dient als wichtiger Rückzugsort. Mit diesen beiden Standorten ist es für Gmeiner und Sánchez möglich, ihr Modell einer ganzheitlich orientierten, inklusiven Tanzkompanie zu realisieren: Neben der Arbeit an Tanzproduktionen führen sie auf dem Braunberg regelmäßig Yoga- und Meditationsretreats, körperorientierte Workshops und Recherchephasen durch, bei der in unmittelbarer Nähe zur Natur des Schwarzwaldes die Grenzen von Kunst und Leben aufgehoben werden. Unter dem Namen *szene dr3i* haben sie zudem die Möglichkeit geschaffen, eine professionelle inklusive Tanzausbildung zu absolvieren – ein Modellprojekt, das eine Lücke in der institutionellen Ausbildungslandschaft in Deutschland aufzeigt.

Eine mixed-abled Kompanie zu haben, [heißt] immer, ein political statement zu haben. [...] Für die Kunstinstitutionen wir waren viel zu sozial und für die sozialen Institutionen wir waren viel zu Kunst. (szena zwei 2021: Z. 479-508)

Theaternatur

Bundesland: Sachsen-Anhalt

Ort: Benneckenstein

Bevölkerung: ca. 2.200 Einwohner*innen

Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Interview mit: Janek Liebetruht

Die Waldbühne Benneckenstein liegt nur wenige hundert Meter von dem Haus entfernt, in dem der Regisseur Janek Liebetruht aufgewachsen ist. Dass er seiner Arbeit als Regieassistent am Stadttheater den Rücken gekehrt hat, um im Harz eine Freilichtbühne zu bespielen, ist ohne seinen biografischen Bezug nicht denkbar: Eigentlich war die Kommunalpolitik des 2000-Seelen-Orts kurz davor, den Abriss der seit Jahrzehnten brachliegenden Waldbühne zu beschließen. Nach einem Gespräch mit dem Bürgermeister entwickelte Liebetruht ein Konzept für die Bühne. Gemeinsam mit einem eigens dafür gegründeten Verein und einem Team von rund 50 Mitarbeiter*innen, die zu einem großen Teil ehrenamtlich arbeiten, ist die Waldbühne Benneckenstein nun seit 2014 Schauplatz des jährlich im Sommer stattfindenden Festivals *THEATERNATUR*. Als künstlerischer Leiter der ersten Ausgaben hat Liebetruht dessen Profil geprägt: Neben Eigenproduktionen unter seiner Regie realisierte er eine Vielzahl von Gastspielen aus allen Bereichen

der Darstellenden Künste. Während er sich in seinen eigenen Sprechtheaterproduktionen auf die Inszenierung von Klassikern und zeitgenössischer Dramatik fokussierte, ermöglichte das Gastspielprogramm erste Berührungspunkte mit anderen Ästhetiken – vom Musiktheater bis zu experimentellen Tanzstücken. Bei aller Formenvielfalt zeichnen sich sowohl die Eigenproduktionen als auch Gastspiele des Festivals dadurch aus, dass sie einen inhaltlichen oder ästhetischen Bezug zur Region und zu den hier lebenden Menschen haben. Denn um das lokale Publikum anzusprechen, muss man auch die Inhalte und die eigene Arbeitsweise an den Ort anpassen, darin ist sich Liebetruth sicher. Für das Publikum, das gut zur Hälfte aus dem Ort selbst kommt, ist *THEATERNATUR* oftmals der einzige Berührungspunkt mit Theater im Jahr.

Abbildung 9: Die lange Tradition der Waldbühne Benneckenstein wird vom Festival THEATERNATUR fortgesetzt – und neu interpretiert.



Du kannst ganz direkt aber nur wirken, wenn du wirklich produzierst vor Ort. Also wenn die Leute auch dort wohnen, wenn die sich mit der Region beschäftigen [...]. Deswegen war auch klar, wir werden ein bis zwei Produktionen selbst [vor Ort] produzieren, [...] eine große, eine kleine. (Liebetruth 2021: Z. 198-205)

Theater 89

Bundesland: Brandenburg

Ort: Naugarten

Bevölkerung: ca. 190 Einwohner*innen

Kreisregion: eher ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Metropolregion Berlin-Brandenburg

Interview mit: Hans-Joachim Frank

Abbildung 10: In Kooperation mit der AG Städte mit historischen Stadtkernen tourt das theater 89 im Sommer durch mehr als 15 Orte.



Hans-Joachim Frank ist künstlerischer Leiter und Gründer des *theaters 89*, das noch in der DDR gegründet wurde und viele Jahre in Berlin beheimatet war. Bereits während sich das *theater 89* in den Jahren nach der Wende zu einem wichtigen Akteur der freien Theaterszene Berlins entwickelte, baute Frank in Brandenburg einen zweiten Standort auf und sammelte kontinuierlich Erfahrungen darin, mit langem Atem in einer ländlichen Region Theater zu machen und das lokale Publikum einzubinden. 2015 zog das *theater 89* nun komplett nach Brandenburg um. Mittlerweile ohne feste Spielstätte, agiert es als reines Tourneetheater, das im ganzen Bundesland spielt. Alljährlicher Höhepunkt ist eine Sommertournee durch mehr als 15 brandenburgische Kleinstädte: In einer außergewöhnlichen Kooperation mit der *AG Städte mit historischen Stadtkernen des Landes Brandenburg* zeigt das Ensemble aus freien Schauspieler*innen handgemachte Theaterspektakel mit klassischen Stoffen, Literaturbearbeitungen und viel Gesang. Trotz des auf Touring ausgerichteten Theatermodells bleibt Nachhaltigkeit ein zentrales Anliegen von Hans-Joachim Frank: Statt eine feste Spielstätte zu betreiben, realisiert das *theater 89* mittlerweile mehrjährige Projekte in verschiedenen Brandenburger Regionen, bei denen die lokale(n) Geschichte(n) des Landstrichs und der Bevölkerung zum Ausgangspunkt partizipativer Theaterereignisse werden. Im aktuellen, auf drei Jahre angelegten Langzeitprojekt, das sich der Geschichte der deutsch-polnischen Grenzregion um Oder und Neiße widmet, treffen professionelle Schauspieler*innen auf eine Vielzahl

lokaler Mitwirkender, unter denen sich nicht nur spielfreudige Laiendarsteller*innen befinden, sondern ebenso der lokale Binnenschiffverkehrsverein oder ein Chor aus dem nahegelegenen Slubice. Für Frank sind solche Projekte enorm bedeutsam: Denn in der kontinuierlichen Arbeit an einem Ort und in der gemeinsamen Theaterpraxis sieht er die Grundlage für gesellschaftlichen Dialog – auch in Regionen, die im öffentlichen Diskurs als abgehängt oder randständig gelten.

Also die Verrückten, die wir waren, die in einer Ruine angefangen haben, da Theater zu spielen, die wurden dann auch mit den Jahren immer heimischer und auch für die Leute immer akzeptabler dort. Weil die dachten natürlich in den Wirren der Wende: »Naja, es sind irgendwelche Künstler, die dann wieder abhauen.« Aber wir sind nicht abgehauen und waren über zwanzig Jahre da. [...] Und das hat sehr viel Vertrauen gebracht.

(Frank 2021: Z. 169-186)

Theater am Markt

Bundesland: Thüringen

Ort: Eisenach

Bevölkerung: ca. 42.000 Einwohner*innen

Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Mittelzentrum mit Teilfunktionen eines Oberzentrums

Interview mit: Theresa Frey

Abbildung 11: Das Theater am Markt vereint klassische Stoffe wie ›Baumeister Solness‹ von Henrik Ibsen mit performativen Ansätzen.



Wenn mal spontan für den Aufbau eines Bühnenbildes ein Gabelstapler benötigt wird, braucht es nur einen kurzen Anruf und noch am selben Tag kommt ein Mitarbeiter des lokalen Baustoffhofs samt Gabelstapler auf dem Marktplatz in Eisenach vorgefahren. An Kontakten zur Bevölkerung mangelt es Theresa Frey und dem Team vom *Theater am Markt (TAM)* nicht. Denn das TAM hat eine starke Verbindung zur Stadt: Hier spielen »Eisenacher*innen für Eisenacher*innen« (Frey 2021: Z. 128). Das sogenannte Bürger*innentheater ist das zentrale Modell der Freien Szene Thüringens. In verschiedenen Mittel- und Großstädten des Bundeslands gibt es freie Spielstätten, in denen nichtprofessionelle Darsteller*innen – vorrangig Kinder und Jugendliche – mit professionellen Theaterschaffenden zusammenarbeiten. Im westthüringischen Eisenach wird dieses Modell auch generationenübergreifend realisiert. In den verschiedenen Kursen und Theaterprojekten sind Bürger*innen aller Altersstufen beteiligt. Schauspielerische Grundlagenarbeit steht dabei ebenso auf dem Programm wie Experimente mit anderen Formen der Darstellenden Künste. Jährlich werden bis zu vier Inszenierungen realisiert, die in dem ehemaligen Restaurant am Marktplatz, das nun die Bühne des Theaters beherbergt, gezeigt werden. Neuerdings gibt es zudem das *TAM Mobil* – einen umgebauten Anhänger, mit dem auch das Umland am Rande des Thüringer Waldes bespielt werden kann. Neben Theresa Frey und ihrer Kollegin Beate Göbel, die das Haus leiten und bei verschiedenen Projekten Regie führen, sind es vor allem Ehrenamtliche aus der Stadt, die den Betrieb aufrechterhalten. Dementsprechend ist es für Frey zentral, eine gemeinschaftliche Gesprächs- und Entscheidungskultur zu pflegen, in der die professionellen und nichtprofessionellen Beteiligten gemeinsam an Inhalten und Ästhetiken arbeiten. Bei der Wahl der Themen wird die lokale Verwurzelung ebenso sichtbar: Zuletzt spielte die Auseinandersetzung mit Rassismus und Rechtsextremismus eine wichtige Rolle im Spielplan. In einer Stadt, in der sowohl AfD als auch NPD im Stadtrat sitzen, schafft es das Theater, mit Unterstützung der Spieler*innen aus der Bevölkerung, Position zu beziehen.

Also die Leute, die hier arbeiten und spielen, arbeiten halt nebenher bei der Sparkasse oder in der Stadtverwaltung oder im örtlichen Holzhandel. Das gibt eine ganz besonders starke Bindung – was so Bürger- und Bürgerinnentheater, für mich zumindest, auch sein sollte.

(Frey 2021: Z. 123-129)

Studio-Studio

Bundesland: Hessen

Gemeinde: Grebenhain

Bevölkerung: ca. 5.000 Einwohner*innen

Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Metropolregion Frankfurt/Rhein-Main

Interview mit: Ruby Behrmann, Julia Novacek und Evamaria Müller

Abbildung 12: Dreharbeiten zu ›Das lauteste Dorf‹ von Studio Studio in der Uckermark mit der Freiwilligen Feuerwehr.



Die Gemeinde Grebenhain im hessischen Vogelsberg haben sie sich nicht selbst ausgesucht: Über das Residenzprogramm *FLUX – Theater und Schule*, das Künstler*innen und Bildungseinrichtungen in ländlichen Regionen Hessens miteinander verbindet, wurden das Künstler*innenkollektiv *Studio Studio* und die kleine Gemeinde mit knapp 5.000 Einwohner*innen einander vermittelt. Seit 2019 arbeiten Ruby Behrmann, Julia Novacek und Evamaria Müller nun regelmäßig hier sowie in anderen ländlichen Regionen Deutschlands wie der Uckermark an der Schnittstelle von Performance und Video. Am Ende ihrer ortsspezifischen, künstlerischen Rechercheprozesse entsteht meist ein abendfüllender Film, der zum Abschluss in der Gemeinde gezeigt wird. Ihr künstlerischer Fokus liegt dabei auf der Darstellung vom Leben im Ländlichen; ihre Geschichten und Protagonist*innen finden sie in der lokalen Bevölkerung. Da *Studio Studio* nur vorübergehend vor Ort sind und sonst selbst in der Großstadt wohnen, ist das gegenseitige Kennenlernen und der Aufbau von vertrauensvollen Verbindungen zu interessierten Bewohner*innen zentraler Bestandteil ihrer Arbeit. Besuche bei wichtigen lokalen Kulturveranstaltungen wie dem Line-Dance-Kurs im Dorfgemeinschaftshaus gehören ebenso dazu wie die Teilnahme an der Kräuterwanderung und am Elternabend der örtlichen Schule sowie die klassische Zeitungsannonce. In Grebenhain war es nicht zuletzt der gute Kontakt zum Bürgermeister, der durch einen Vertrauensvorschuss den Zugang zur Bevölkerung ermöglicht hat. Für die Künstler*innen von *Studio Studio* hat sich dadurch ein künstlerisches Feld aufgetan, bei dem auch sie viel mitnehmen können – insbesondere die Überzeugung, dass eine entschleunigte, auf Kontinuität und Begegnung ausgelegte Arbeitsweise neue künstlerische Formen und Ansätze hervorbringen kann, die im projektorientierten Status quo der Freien Darstellenden Künste sonst selten vorkommen.

Ja, ich glaube wir haben wirklich uns sehr bemüht eine künstlerische Setzung zu finden, die für uns künstlerisch wirklich interessant ist und wo man nicht das Gefühl hat, man muss nur den Ort bespaßen, den betun, sondern dass wir irgendwie einen ästhetischen Umgang finden, der uns selber interessiert. (Studio Studio 2021: Z. 191-194)

Studio 7

Bundesland: Nordrhein-Westfalen

Ort: Schwerte

Bevölkerung: ca. 46.000 Einwohner*innen

Kreisregion: nicht-ländlich

Raumordnung: Ruhrgebiet, Mittelzentrum

Interview mit: Christoph Falke

Abbildung 13: Chringuito Paradise – Straßentheater in der Kulturkneipe Auf der Heide, Schwerte, 2021.



Christoph Falke nennt den Ort, den er mit einigen Kolleg*innen der Theatergruppe *Studio 7* am Rand der fast 50.000 Einwohner*innen großen Stadt Schwerte aufgebaut hat, einen »eigenwilligen Kompromiss« (Falke 2021: Z. 60): Gemeinsam betreiben sie in einem gepachteten Schützenheim ein Konglomerat aus Kneipe und Theater. Benannt ist der gastronomische Kulturbetrieb nach seinem Standort: auf der Heide, ein Stadtteil Schwertes, der nur wenige Kilometer Luftlinie von Dortmund entfernt ist, aber die

Nähe zur Großstadt nicht errahnen lässt. Für Christoph Falke hat die Heide auch eine metaphorische Bedeutung: Sie verweist auf die ehemalige Allmende, das kollektiv genutzte Land einer Gemeinde, über das alle verfügen konnten und das niemandem gehörte. Mit einem solchen gemeinschaftsorientierten Impuls verfolgt *Studio 7* auch seine künstlerische Arbeit in der Mittelstadt an der Ruhr: Nachdem das Ensemble 2005 aus der Landeshauptstadt Köln in Falkes Heimatstadt umgezogen ist, hat sich das Arbeitsfeld der Gruppe um etliche Bereiche erweitert. Neben der künstlerischen Arbeit an Theaterstücken mit professionellen Schauspieler*innen, die von der Theaterpraxis Eugenio Barbas und Jerzy Grotowskis beeinflusst ist und auf dem kontinuierlichen Training des schauspielerischen Handwerks basiert, arbeiten *Studio 7* mittlerweile ebenso an kulturellen Bildungsprojekten und partizipativen Theaterformen: Es gibt einen hauseigenen Chor aus Schwerter Bürger*innen und Kurse für Kinder- und Jugendliche, ein regelmäßiges Konzertprogramm im Biergarten sowie internationale Austauschformate. In manchen Projekten kommen alle Teile zusammen – wie beim lokalen Straßentheaterfestival, bei dem *Studio 7* regelmäßig Open-Air-Musiktheater-Spektakel inszeniert. Dass dabei zusätzlich auch noch eine Kneipe betrieben wird, ermöglicht der Theatergruppe zum einen den finanziellen Grundstock, mit dem die Kontinuität der künstlerischen Arbeit gewährleistet werden kann. Zum anderen verwirklicht sich hier das Ideal eines offenen Theaters, das ein vielfältiges Publikum ansprechen kann und Begegnungen schafft, die erst durch eigenwillige Kompromisse möglich werden.

Wenn wir uns das landschaftlich vorstellen: Zwischen Schwerte und Dortmund liegen 10 km, wir sind 10 km Luftlinie vom BVB-Stadion [entfernt]. Dazwischen liegt ein Höhenunterschied von 150 m, wir müssen einmal über den Berg. Ist ›ne völlig andere Welt. (Falke 2021: Z. 158-162)

Wir haben [...] starke Zuschauer. Zuschauer, die uns unterstützen, die mitdenken, die auch Verbindungen herstellen. Und die kommen aus allen Schichten. Die kommen auch aus den Schützen und auch, wenn die nicht immer alles an kulturellem Angebot mitnehmen, fühlen die sich trotzdem okay. Das ist noch das Schützenheim, wo sie hingehen können und Bier trinken. (Falke 2021: Z. 710-718)

5 Künstlerische Positionen jenseits der Großstädte

Auf die ganze Republik betrachtet wird jenseits der Großstädte eine große Formenvielfalt gepflegt: Fast alle Spielarten der Freien Darstellenden Künste finden sich auch jenseits der Großstädte und Metropolregionen – nur nicht so räumlich verdichtet. Oftmals sind die befragten Künstler*innen die einzigen in ihrer Kommune oder Region, in denen sich jedoch – das muss hier immer mitgedacht werden – auch Amateurtheater, kommunale Gastspielhäuser, Landesbühnen und viele andere Kulturakteur*innen betätigen. 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 und Tanzes verbunden werden.

Gleichwohl ist das große Bewusstsein für regionale Besonderheiten und Herausforderungen auffällig, die alle auf unterschiedliche Weise auch in ihrer Kunst angehen. Viele der befragten Künstler*innen entwickeln, wenn sie nicht auf literarische Stoffe zugreifen, ihre Arbeit aus ihrer Region heraus; unter Einbezug regionaler Fragestellungen, Biografien und Landschaften und 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.

In dieser ersten Oberkategorie wurden Selbstbeschreibungen versammelt, die sich auf die künstlerischen Positionen der Befragten beziehen. Die im Rahmen dieser Teilstudie untersuchten künstlerischen Positionen bilden die Bandbreite der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ab und zeigen ein weiteres Mal, dass es *die* Freie Szene genauso wenig gibt wie *die* Räume jenseits der Großstädte. In der Auswertung fielen besonders die Aussagen zu Startpunkten und Veränderungen beim Arbeiten im jeweiligen Sozialraum auf.

5.1 Startpunkte für das Arbeiten jenseits der Großstädte

Auch wenn sich die bekanntesten Ausbildungsinstitutionen und die meisten der profilierten Produktionshäuser der Freien Darstellenden Künste in Großstädten befinden, begleitet die Bewegung raus aus den Metropolen die Freien Darstellenden Künste schon von Beginn. Bei den von uns befragten Theatern konnten drei Startpunkte unterschieden werden.

5.1.1 Anstöße von außen

Zunächst sind Anstöße von außen zu beobachten: Ausschreibungen können einen niedrigschwelligen Zugang zur Arbeit in ländlichen Räumen bieten: Das Kollektiv *Studio Studio* gründete sich 2019 infolge einer Ausschreibung des hessischen Residenzprogramms *FLUX* (vgl. Studio Studio 2021: Z. 13-16), das die Möglichkeit bietet, in bis zu drei aufeinanderfolgenden Jahren in derselben Gemeinde zu arbeiten. Das Programm hat seit seiner Gründung 2009 sowohl Künstler*innen unterstützt, die in ländlichen Räumen verortet sind, als auch jungen Künstler*innen dabei geholfen, erste Erfahrungen mit der Arbeit in diesem Umfeld zu machen.⁸³ Auch Mark Christoph Klee reagierte 2018 auf die Ausschreibung einer Galerie in Neumünster. Der in Amsterdam ausgebildete Tänzer war damals überrascht und begeistert von der Möglichkeit, in seiner Heimatstadt arbeiten

83 Residenzprogramme der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte werden oftmals als doppelter Impuls konstruiert: Sie sollen Künstler*innen und lokale Bevölkerung gleichermaßen inspirieren. Vgl. Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (in Vorbereitung): Künstlerische Residenzen als Impulse in ländlichen Räumen? Theoretische und empirische Annäherungen. In: Kolleck, Nina/Büdel, Martin/Nolting, Jenny (Hg.): Forschung zu kultureller Bildung in ländlichen Räumen. Theoretische und methodische Herausforderungen. Weinheim.

zu können. (Vgl. Klee 2021: Z. 32-25) Aus dem ersten Versuch gründete sich das Kollektiv *Merle | Mischke | Klee*, das sich nun als Kollektiv aus Neumünster versteht.

Noch deutlicher wird der Anstoß von außen, wenn Künstler*innen für einen bestimmten Ort angeworben werden. *szena zwei* wurde von Kulturakteur*innen aus Lahr angesprochen. (Vgl. *szena zwei* 2021: Z. 94-97) Die in Essen gegründete Kompanie fand 2014 auf dem Gelände einer ehemaligen Tabakfabrik Räume für Trainings und eine inklusive WG für ihr Ausbildungskonzept. Das 2004 gegründete *Freilandtheater* hat seinen Sitz aus ähnlichen Gründen in Bad Windsheim; Christian Laubert arbeitete zuvor mit dem Schweizer Regisseur Markus Keller zusammen, der ihm den Ort empfahl:

Und dann hat er gesagt ›Du gehst jetzt nach Bad Windsheim und schaust dir das Freilandmuseum an, das kenn ich nämlich‹, wovon ich noch nie gehört hab, [...] und dann sind wir dahin. Und das ist total bezaubernd und ich hab festgestellt, dass da tatsächlich noch niemand Theater macht. (Laubert 2021: Z. 105-111)

In diesem Zitat zeigt sich auch schon der zweite Startpunkt: Dort zu arbeiten, wo noch Strukturen aufgebaut werden müssen, ist für viele darstellende Künstler*innen eine besondere Motivation.

5.1.2 Etwas aufbauen können

»Da was Neues anfangen [zu] können, war 'ne tolle Gelegenheit«, konstatiert Christian Laubert (2021: Z. 152). Nach Erfahrungen im Stadttheaterbetrieb konnte er mit dem *Freilandtheater* Produktionsstrukturen aufbauen, die weniger hierarchisch orientiert waren. Die Gründung vieler Produktionsorte der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ist mit den Lebens- und Arbeitsentwürfen der Künstler*innen verknüpft. (Vgl. Wittstamm 2021: Z. 148-151) Scheunen werden zu Proberäumen, alte Gastwirtschaften und Schlosserwerkstätten zu Bühnen oder, wie im Fall von *Tearticolo* und *TanzART*, eine Textilfabrik zum Kunstzentrum umgebaut. (s. auch 6.4)

Wir haben uns 2009 kennengelernt und hatten dann die Vision, dass wir gern ein Tanzzentrum für professionelle Künstler, aber auch semi-professionelle, gründen wollen. Und dann war es eigentlich ein Zufall, dass wir von dieser Kunst-Initiative Im Friesen gehört haben. [...] Kirschau ist ein sehr bekannter Textilstandort zu DDR-Zeiten gewesen. [Wir] haben uns dort Räumlichkeiten angeschaut und fanden sehr spannend, [...] [uns] in einem Kunststandort zu verorten und dass wir sehr viel Fläche dort haben. Wir haben dann den ganzen Umbau gemacht, selber gestemmt, mit Crowdfunding-Aktion. (Dietrich 2021: 14-25)

Bei dieser Lebensentscheidung spielte aber nicht nur der spannende Standort eine Rolle, sondern auch – so der dritte Startpunkt –, dass Dietrich selbst in einer ländlichen Region Sachsens geboren wurde. (Vgl. Dietrich 2021: 77-80)

5.1.3 Zurückkehren

Das Moment des Zurückkehrens taucht bei vielen der befragten Künstler*innen auf. Hans-Joachim Frank hat mit der Gruppe *theater 89* früh eine parallele Struktur in Brandenburg zum Standort in Berlin aufgebaut: »Ich stamme aus Thüringen und vom Dorf und ich hab sehr schnell gemerkt, dass mir das nicht reicht, diese [Berliner] Perspek-

tive.« (Frank 2021: Z. 133-135) Hier erfüllt sich nicht das bekannte Narrativ des Bruchs mit dem zu eng gewordenen ländlichen Sozialisationsraum, sondern man findet nach einer Weile wieder zurück. Ähnlich ging es auch Mark Christoph Klee, der Neumünster »meine Heimat« (Klee 2021: Z. 35) nennt, und Timo Gmeiner von *szenen zwei*:

Der Schwarzwald ist meine Heimat. Ich bin eine Stunde entfernt von Lahr in einem kleinen Ort groß geworden und hab den Schwarzwald eigentlich einfach ... sehr gern. Wir hatten auch damals schon in der Zeit, in der wir noch in Essen waren, immer mal wieder so kleine Kunst- und Forschungsprojekte auch im Schwarzwald. (Gmeiner 2021: Z. 90-94)

Auch Janek Liebetruth, der das Festival *THEATERNATUR* gründete, kennt den Ort besonders gut:

Ich bin dort vor Ort aufgewachsen. Ich kenne diese Waldbühne Benneckenstein seit meiner Kindheit. Ich hab da auch gespielt. [...] Luftlinie 300 Meter war mein Elternhaus. (Liebetruth 2021: Z. 40-43)

Als zur Debatte stand, ob die seit 20 Jahren ungenutzte Bühne abgerissen werden sollte, wurde Liebetruth, der damals in Stuttgart Regieassistent war, von seiner Mutter informiert. Er traf sich mit dem Bürgermeister – eigentlich nur, um ein paar Tipps zu geben.

Es hat mich umgetrieben. Irgendwie hat mich diese Idee, obwohl ich nie gedacht hätte, dass ich in die Heimat zurückgehe zum Theatermachen, [...] nicht losgelassen und [ich] habe mir dann tatsächlich Gedanken gemacht, wie so ein Konzept aussehen könnte. (Liebetruth 2021: Z. 66-70)

Auch Elisabeth Bohde von der *Pilkentafel* und Christoph Falke von *Studio 7* sind aus privaten Gründen irgendwann in ihre Herkunftsorte Flensburg und Schwerte zurückgekehrt und haben dort Strukturen für ihre Theaterarbeit aufgebaut. (Vgl. Bohde 2021: Z. 127-135; Falke 2021: Z. 43-46) Die eigene Sozialisation liefert damit für überraschend viele der befragten Künstler*innen einen Anstoß für das Arbeiten jenseits der Großstädte.

5.2 Veränderungen durch das Arbeiten jenseits der Großstädte

5.2.1 Nähe zu den Leuten

Ein zentrales Moment, das die künstlerische Arbeit jenseits der Großstädte beeinflusst, ist der immer wieder beschriebene enge Austausch mit den Menschen vor Ort. Dieser Aspekt ist bei allen Befragten so deutlich, dass die Betrachtungen zu nichtprofessionellen Beteiligten an der künstlerischen Arbeit (s. 7.1.3) und zu Publikumsbeziehungen (s. 8.1.2) große Teile dieser Teilstudie ausmachen. Die Nähe lässt die künstlerischen Formate nicht unberührt. So beschreibt etwa Hans-Joachim Frank, dass die Aufführungen des *theaters 89* sich 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 dann am Ende viel gesungen, das haben die Leute unglaublich gerne.« (Frank 2021: Z. 372-376) Auch die *Freie Bühne Wendland* hat ihre Aufführungspraxis mit der Zeit geändert. Statt die Leute ins Theater einzuladen, fuhr sie zuletzt von Dorf zu Dorf. Eine verändernde Erfahrung war dabei das Projekt

Rücksturz zur Erde, bei dem die Gruppe im ersten Jahr der COVID-19-Pandemie wegen der geschlossenen Bühnen mit einem umgebauten Bus zu den Leuten fuhr.

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)

Ähnliches reflektiert auch der Tänzer Mark Christoph Klee, der im Zuge seiner erst wenigen Jahre währenden Arbeit in Schleswig-Holstein darüber nachdenkt, mehr partizipative Arbeitsweisen zu integrieren, statt nur den besten Weg zu suchen, eine abgeschlossene Arbeit an verschiedenen ländlichen Orten zu zeigen. »Da haben wir null Erfahrung, [...] wissen aber, dass das bei den Menschen vor Ort großes Interesse schüren würde.« (Klee 2021: Z. 683-685) Die befragten Künstler*innen folgen ihrem Publikum und antworten mit veränderten künstlerischen Formaten, die auf innovative Weise neue Distributionsformen erproben und Elemente partizipativer Breitenkultur in die Arbeitspraxis integrieren.

5.2.2 Strukturen bauen

Das Wissen und die Fähigkeiten, die aus der Erfahrung entstehen, etwas aufbauen zu können (s. 5.1.2), motiviert viele Künstler*innen, Strukturen zu schaffen, die grundsätzliche strukturelle Probleme von Kulturlandschaften jenseits der Großstädte angehen (hierzu auch 6.3.1). Im Selbstverständnis vieler Künstler*innen wird dementsprechend 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 vernachlässigt werden. Anne Dietrich von *TanzART* in 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* 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 (weitere Beispiele unter 6.4) und übernehmen damit sowohl Mit-

verantwortung für die Gestaltung der regionalen Kulturlandschaften als auch für die Angebote der kulturellen Bildung in der Region (hierzu auch 7.1.3).

5.2.3 Einfluss der Umgebung

Bemerkenswert ist auch, dass einige der befragten Künstler*innen die Umgebung als konkreten Einfluss auf ihre Arbeitsweise beschreiben. Sie betonen »[den vielen] Freiraum, den wir haben« (Bohde 2021: Z. 414f.), und empfinden die Landschaft als notwendige Inspirationsquelle ihrer künstlerischen Arbeit:

Was ich als sehr positiv und sehr inspirierend und für meine Arbeit als notwendig empfinde, ist tatsächlich diese Weite und die Landschaft. Dass ich irgendwo hingehen kann und da weiß ich genau, da ist niemand und dann kann ich da kilometerlang laufen und Text arbeiten und da ist niemand. Oder ich brauch mal eine Pause und dann spring ich in mein[en] klein[en] See, der um die Ecke ist bei mir, oder geh auf'n Deich. (Wittstamm 2021: Z. 83-88)

Diese Auseinandersetzung mit der Landschaft findet sich auch bei *TanzART*, wenn die Akteur*innen in einem ehemaligen Tagebau auftreten, beim *theater 89*, wenn es Flusslandschaften im deutsch-polnischen Grenzbereich mit Theatermitteln erkundet, oder bei *szene zwei*, die neben den Trainingsräumen in Lahr immer wieder auf den Braunschweig fahren, um dort in der Natur zu proben und »die Kunst und die eigene Identität und das in der Natur sein zu verbinden.« (szenes zwei 2021: Z. 238f.) Christoph Falke von *Studio 7* setzt im Interview sein Selbstverständnis als Künstler in Bezug zu der kulturhistorischen Landschaft, nach der das Wohngebiet Schwerterheide, in dem sein Arbeitsort liegt, benannt ist:

Die Allmende [war] das, was allen gemeinsam gehört hat [...] wo jeder hingehen konnte. [Der] Reiche, der Handwerker, der Bauer und seine Ziegen und Schafen hüten und Geschichten erzählen und für sein geistiges und körperliches Leben sorgen konnte. Wir sind irgendwo auf der Heide, wir sind der Rest von der Allmende. [...] Deswegen haben wir das auch gewählt. Auf der Heide heißt unsere Kneipe. (Falke 2021: Z. 960-969)

Ruby Behrmann von *Studio Studio* beschreibt darüber hinaus auch die Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit, die sie durch ihre Residenzen im hessischen Vogelsberg kennengelernt hat:

Ich fand vor allem dieses Arbeiten auf dem Land extrem entschleunigend. [Ich] habe gemerkt, dass ich diese krasse Sehnsucht danach habe, kontinuierlich an Sachen zu arbeiten. Und aus dem Studium [kenne ich] halt immer dieses: Neues Projekt, neues Projekt. [...] Und das habe ich schon auch so aus dieser Residenzerfahrung mitgenommen [...] also dieses Entschleunigte, was teilweise auch richtig nervig ist, weil man so angeödet ist, aber auch was Befreiendes manchmal hat, weil man kann halt auch nicht schneller. (Studio Studio 2021: Z. 709-178)

In den Beschreibungen der Künstler*innen erscheint die jeweilige Umgebung als Resonanzraum für ästhetische, aber auch gesellschaftspolitische Fragen nach *commons*, Ent-

schleunigung und dem Verhältnis zur Natur. Potenziell können die Freien Darstellenden Künste damit zur regionalen Selbstbeschreibung beitragen.⁸⁴

5.3 Zwischenfazit: Künstlerische Positionen jenseits der Großstädte

Freie Darstellende Künste jenseits der Großstädte ...

- pflegen eine große Bandbreite an künstlerischen Formen und Formaten.
- verknüpfen lokale Fragestellungen mit globalen Herausforderungen und tragen so potenziell zur regionalen Selbstbeschreibung bei.
- entwickeln ihre Kunst in Reaktion auf die Menschen und Landschaften vor Ort weiter.
- etablieren Gelegenheitsstrukturen für die Begegnung mit Freien Darstellenden Künsten (Orte, Netzwerke, Festivals ...).
- Freie Darstellende Künste jenseits der Großstädte brauchen ...
- Startpunkte (wie Residenzprogramme) für erste Arbeiten in ländlichen Räumen.
- Aus- und Weiterbildung, die nicht nur auf urbane Produktionsprozesse ausgerichtet sind.
- Einbezug in künstlerische Debatten, die ähnliche Arbeitsweisen in unterschiedlichen Sozialräumen betrachten.
- mehr Unterstützung bei der Ausrüstung ihrer eigenen Infrastruktur.

6 Produzieren und Aufführen jenseits der Großstädte

Künstler*innen jenseits der Großstädte sind Infrastrukturmeister*innen. Sie müssen es auch sein, denn dort, wo sie arbeiten, gibt es meist weder geeignete Probenräume und Auftrittsorte, geschweige denn Unterkünfte, Verpflegung oder Mobilitätsstrukturen für künstlerische Gäste – außer sie schaffen sie selbst. Zwischen mobilen Lösungen und dem Aufbau eigener Orte bewegen sich die kulturellen Gelegenheitsstrukturen, die freie darstellende Künstler*innen selbst entwickeln. Sie laden nicht nur zu sich ein, sondern gehen auch dorthin, wo die Menschen schon sind.

6.1 Aufführungsstrukturen

6.1.1 Eigene Aufführungsstrukturen

Die Mehrheit der von uns Befragten unterhält eigene Aufführungsorte. Damit sind sie innerhalb dieser Teilstudie etwas überrepräsentiert, denn die meisten 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 verdunkelbarer Raum und eine 230-Volt-Steckdose. Solche mobilen Lösungen finden sich auch im Schauspiel- und Performancebereich, etwa beim *theater*

84 Vgl. Anders (2018). 109.

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 Tourneetheater zu werden. (Vgl. Frank 2021: Z. 272-275) Mit einer selbstentwickelten 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 so zur Bühne für bis zu 50 Zuschauer*innen. 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 hat einen gastronomischen Hintergrund: Die Gruppe betreibt ein Schützenheim mit Biergarten mit 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 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. Zwischen mobilen Lösungen und dem Aufbau eigener Orte bewegen sich die Aufführungsstrukturen, die freie darstellende Künstler*innen jenseits der Großstädte selbst entwickeln. Beides ist sowohl in der Anschaffung als auch im Unterhalt kostenintensiv, gerade wenn größere Ensembles beteiligt sind.

6.1.2 Zu Gast in den Aufführungsstrukturen anderer Kulturakteur*innen

Das Spielen an unterschiedlichsten Orten ist für viele freie Künstler*innen eine Selbstverständlichkeit und wird in einigen Bundesländern durch entsprechende Programme gefördert. Dabei sind die Künstler*innen oft in den unterschiedlichsten Räumlichkeiten und Situationen zu Gast. Allen voran die Figurentheater spielen aufgrund ihrer Flexibilität in Kindergärten, auf Festen, im Feuerwehrgerätehaus, in Schulen, Büchereien und vielen anderen Orten. Bei der Sommertour des *theaters 89* sind die jeweiligen Gemeinden in Brandenburg für Bestuhlung und Verpflegung zuständig, die Gruppe bringt nur die Bühne. (Vgl. Frank 2021: Z. 367-369) *Studio Studio* machte das Bürgerhaus von Grebenhain zum Kinosaal. (Vgl. Studio Studio 2020: Z. 339-349) Dabei werden die Künstler*innen vor Ort seltener von professionellen Kulturkräften unterstützt, sondern meist von Hausmeister*innen, Kindergärtner*innen oder Ehrenamtlichen betreut (s. auch 6.3.2). 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.

Für manche Künstler*innen sind auch regionale Spielreihen gute Partner*innen, die von Landkreisen oder Gemeinden veranstaltet werden und ein lokales Publikum aufbauen. (Vgl. Träger 2021: Z. 280-286) Je mobiler die Gruppen agieren, desto schwieriger ist es für sie, selbst eine langfristige Beziehung zu den Publika an vielen verschiedenen Orten aufzubauen.

[Ich] glaube, [dass] die Orte dann einfach in der Verpflichtung [sind], Gastgeber*in zu sein. Also für uns ist es total wichtig zu spüren, dass wir uns da nicht reinmanipuliert haben, sondern dass die Lust haben auf das, was wir da künstlerisch machen. [...] So ein Festival in diesem Landkreis, wie ich das beschrieben habe, die sind da sehr gut drin. Das ist deren Aufgabe. Die haben sich das lange erarbeitet, wirklich Kultur und Kunst und auch performative Sachen in ländlichen Räumen zu zeigen und dort fühlt man eine Struktur vorhanden. (Klee 2021: Z. 360-374)

Spielreihen, Soziokulturzentren, Bildungseinrichtungen und Kirchen (vgl. Frank 2021: Z. 528-539; scene zwei 2021: Z. 409-429; Klee 2021: Z. 326f.) leisten hier die wichtige Beziehungsarbeit zum Publikum vor Ort. Viele der befragten Künstler*innen kooperieren zudem mit semiprofessionellen, theaterfernen oder breitenkulturellen Strukturen. Anne Dietrich betont die Wichtigkeit, daran mit der eigenen Kunst teilzuhaben:

Als Ansässiger in einer ländlichen Gegend muss man vielleicht das Volksfest auch mal mit bedienen und sagen: »Ach, Mensch, wir machen unsere Öffentlichkeitsarbeit, indem unsere Schüler dort einen Tanz zeigen.« Und für die Schüler ist das genauso wichtig. Also man darf immer nicht denken, nur die große Bühne zählt, sondern auch einfach, sich vor Freunden [...] beim Bautzner Frühling [...] zu präsentieren. (Dietrich 2021: Z. 57-63)

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte entwickeln ihre ästhetische Formsprache in Bezug zu der verfügbaren räumlichen Infrastruktur und lokalen Formaten der Begegnung und Versammlung. Sie laden nicht nur zu sich ein, sondern gehen auch dorthin, wo die Menschen schon sind. Viele dieser örtlichen Strukturen sind jedoch in ihren Möglichkeiten limitiert, sodass sie vornehmlich Einzelkünstler*innen oder sehr kleine Ensembles einladen können.

6.2 Produktionsstrukturen

6.2.1 Eigene Produktionsstrukturen

Fast alle der Befragten unterhalten eigene Produktionsstrukturen und -orte, wie Büros, Werkstätten, Probenräume und auch Unterkünfte. Viele empfinden dies als besondere Qualität: »Klar, so ein eigenes Haus ist zwar mega viel Arbeit und natürlich auch ein unheimlicher Druck, aber auch eine totale Freiheit. Wir können jeden Tag entscheiden, was wir tun und was wir nicht tun.« (Bohde 2021: Z. 153-155) Dies wird auch immer wieder als Vorteil gegenüber dem Produzieren in Großstädten markiert:

Auf dem Land arbeiten, heißt Platz zu haben, Wohnraum, Arbeitsraum. Wenn ich [mir in einer Stadt] einen eigenen Probenraum erlaube, das kann ich mir in Köln, in Berlin gar nicht mehr leisten. Geschweige denn eine eigene Werkstatt und dann noch einen Platz für mein Auto. (Träger 2021: Z. 1028-1032)

Matthias Träger hat vor etwa zehn Jahren eine ehemalige Strickwarenfabrik in Klotten (Rheinland-Pfalz) gekauft. Hier hat er ein Büro, eine Werkstatt und Probenmöglichkeiten für seine Gruppe *Tearticolo*. Ebenso befindet sich in dem Gebäude das Atelier seiner Frau Anja Schindler sowie eine Jugendkunstschule. (Vgl. Träger 2021: Z. 66-70) Das Schützenheim Auf der Heide in Schwerte ist Kulturzentrum, Probenort von *Studio 7* und Gaststätte zugleich. Das *Tandera-Theater* hat sich einen Hof in Zarrentin am Schaalsee zu Büro, Werkstatt, Lager und Probenort ausgebaut. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 161-163) *Tanz-ART* hat einen großen Trainings- und Probenraum sowie Unterkünfte für Residenzen gestaltet. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 497f.) *szene zwei* ist auf einem ehemaligen Fabrikareal in Lahr mit Trainingsräumen und einer inklusiven Wohngemeinschaft untergekommen, nutzt aber auch regelmäßig das Berggasthaus der Familie Gmeiner als Ausgangspunkt für Recherche- und Workshopphasen in der Natur (vgl. *szene zwei* 2021: Z. 266-270). Einige der freien Spielstätten haben die zusätzlichen Investitionsmittel während der COVID-19-Pandemie genutzt, um ihre Infrastruktur auszubauen. Sie haben nicht nur Luftfilteranlagen eingebaut, sondern auch Fahrzeuge angeschafft, Räume ausgebaut und die Licht- und Tontechnik erneuert. Der Unterhalt eigener Strukturen kann als eine Reaktion auf die Herausforderungen im Umgang mit peripherisierten Infrastrukturen (s. 6.3.1) begriffen werden. Nicht alle befragten Künstler*innen planen den Aufbau eigener Produktionsstrukturen. Besonders die Jüngeren docken lieber an unterschiedlichste Institutionen und Strukturen vor Ort an.

6.2.2 Zu Gast in den Infrastrukturen anderer Akteur*innen

Zu den Produktionsstrukturen, die von vielen Künstler*innen nicht dauerhaft selbst vorgehalten werden, gehören vor allem Probenräume. Dazu gehören sowohl bestehende Kulturorte, aber auch Räume, die für den Probezeitraum umgenutzt werden. Die *Freie Bühne Wendland* probt im Kulturbahnhof Hitzacker, im Kulturverein Platenlaase oder in der Scheune eines ihrer Mitglieder. (Vgl. Wittstamm 2021: Z. 61-74) Das *Tandera-Theater* nutzt neben den eigenen Räumen oft die einer befreundeten Figurenspielerin in der Nähe (vgl. Kiehn 2021: Z. 166f.). *Merle | Mischke | Klee* proben gerne in den Räumen der Arthur Boskamp-Stiftung in Hohenlockstedt, die Bildende Kunst und Kultur fördert. An Räumen mangelt es jenseits der Großstädte nicht, nur manchmal an der passenden Ausstattung:

Im ländlichen Raum gibt es Räumlichkeiten noch und mehr. [...] [Ich] kann mir überlegen, an welchem Tag ich probe, und dann einfach mal gucken, welcher Raum verfügbar ist. Der hat dann vielleicht kein Schwingboden und vielleicht bring ich unser eigenes Equipment noch mit. Was wir übrigens auch gefördert kriegen. (Klee 2021: Z. 308-313)

Diesen Eindruck bestätigt auch Kerstin Wittstamm: »Dieses Problem, Probenräume finden, das haben wir vor allem im Sommer nie. [...] Wir haben hier alle Platz.« (Wittstamm 2021: Z. 72-74) Die Möglichkeiten erweitern sich vor allem dadurch, dass man nicht

nur auf Kulturorte im engeren Sinn zurückgreift: *Studio Studio* brachten ihr temporäres Atelier in einem Nebengebäude des Sportplatzes der Grebenhainer Schule unter. (Vgl. *Studio Studio* 2020: Z. 123-128) Auch die Künstler*innen des Festivals *THEATERNATUR* probten in den ersten Jahren in einer alten Turnhalle vor Ort. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 527f.) Büroräume wurden ihnen im leerstehenden Rathaus des Ortes zur Verfügung gestellt. (Vgl. ebd.: Z. 528-530) Genau wie in großstädtischen Kulturszenen finden freie darstellende Künstler*innen Lösungen für temporäre und langfristige Umnutzungen von Leerständen oder Zwischenräumen. Durch die geringere Dichte an darstellenden Künstler*innen, mit denen das Teilen sinnvoll wäre, investieren die meisten jedoch in eigene Produktionsstrukturen (s. 6.2.1). Produktionshäuser für mehrere Gruppen mit Bühnen, die einem höheren Anspruch gerecht würden, finden sich meist erst in den Mittelstädten oder im Speckgürtel von Metropolen (bspw. das *Theater neben dem Turm* in Marburg oder das *Meta Theater* in Moosach in der Nähe von München).

6.3 Zentrale Herausforderungen des Produzierens und Aufführens jenseits der Großstädte

6.3.1 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 Vogelsberg deutlich, welche große Bedeutung allein das Auto für die künstlerische Arbeit bekommen kann (vgl. *Studio Studio* 2020: Z. 845f.), wenn es keinen dicht getakteten ÖPNV 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 [ist] 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)

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 künst-

lerischer Gäste. Viele der Künstler*innen wohnen selbst nicht am Arbeitsort oder benötigen für Projekte viele Gäste, weil es anders als in den Szenehochburgen kaum Kolleg*innen vor Ort gibt (s. 7.1.4). 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. 294f.) 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 arbeiten darauf reagierend teilweise in kleinerer Besetzung, mit weniger Gästen oder schaffen eigene Unterkünfte wie etwa *TanzART*, *szene zwei* oder die *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 Theaterästhetik⁸⁵ vor dem Hintergrund räumlicher und förderungspolitischer Peripherisierung erkennbar, der im Diskurs noch zu wenig mitreflektiert wird.

6.3.2 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 Nichtveranstalter*innen meist viel zu niedrig eingeschätzt werden (vgl. Träger 2021: Z. 514-517), und führen zu Herausforderungen z.B. durch die Zeitlichkeit der Institution, die schnelle Auf- und Abbauten erfordert. Im Effekt 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 *Freiland-theater*, das im Bad Windsheimer Outdoor-Museum 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

85 Vgl. zum Eschenhoff (2021). 109.

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, wahnsinnig 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* muss verhandeln, wenn sie an Orten der Bildenden Kunst arbeiten, wo sich unterschiedliche Logiken schon anhand der Zeitstrukturen zeigen: Die Orte sind es 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.

Es ist wichtig zu berücksichtigen, dass sich die Bedingungen in den Regionen dabei sehr unterscheiden. Orte wie der Kulturverein Platenlaase bieten mit ihrer professionellen Bühnenausstattung professionelle Aufführungsmöglichkeiten, während sich andere Soziokulturhäuser nur sehr limitiert für Gastspiele eignen, weil ihre Bühnen erhöht gebaut sind, nur eine schmale Spielfläche bieten und nur minimalste Lichtausstattung vorhanden ist. (Vgl. Gebhardt 2021: Z. 53-56; Thums 2021: Z. 80f.) Viele Künstler*innen spielen auch deshalb nicht außerhalb von Großstädten, weil sie ihre Stücke nicht auf diese Bedingungen hin (um)proben möchten oder können. Die von uns befragten Künstler*innen dagegen 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.⁸⁶ Die Vielfalt der von freien Künstler*innen selbst geschaffenen Gelegenheitsstrukturen kann als Vorbild für Überlegungen zum Aufbau regionaler Lösungen mitgedacht werden. Sie zeigen, wie peripherisierte Kulturinfrastrukturen aus lokalen Kräften heraus gestaltet werden können.

6.4 Strukturinitiativen der Freien Darstellenden Künste

Über die bisher beschriebenen Basisstrukturen für das Produzieren und Aufführen hinaus ist auffällig, dass viele der Befragten Initiativen zur Schaffung und Verstetigung von Strukturen anschieben wie Netzwerke, Residenzen, Ausbildung und vieles mehr, die nicht nur ihrer eigenen künstlerischen Arbeit zugutekommen, sondern auch andere Künstler*innen unterstützen und das kulturelle Angebot in der Region bereichern. Stellvertretend sollen hier drei davon vorgestellt werden:

Ein Zusammenschluss von Künstler*innen aus Mecklenburg-Vorpommern realisiert seit 2019 das *FigurenTheaterFestival Vorpommern*. Das Festival funktioniert im Kontext peri-

86 Siehe hierzu auch die Ergebnisse der Teilstudie »Kooperation Macht Arbeit. Förderung von Kooperationen« von Veronika Darian, Melanie Gruß, Athalja Haß und Verena Sodhi im Forschungsprogramm des *Fonds Darstellende Künste*.

pherisierter Kulturinfrastrukturen dezentral: Die Künstler*innen suchen sich jedes Jahr eine kleinstädtische Basis aus, um von dort aus »parallel mit mehreren Theatern gezielt in die Schulen und Kitas zu gehen, die ansonsten so gut wie gar keine kulturelle Versorgung haben.« (Kiehn 2021: Z. 463-465) Innerhalb einer Woche spielen sie 20 bis 30 Vorstellungen in der Region und finden dabei Lösungen für die kleinsten Räume. (Vgl. ebd.: Z. 467-470) Parallel dazu dient das Festival dem Austausch der Künstler*innen, die sonst weit verstreut im Bundesland leben: Sie beziehen für die Woche ein gemeinsames Quartier, kochen zusammen und führen Gespräche. (Vgl. ebd.: Z. 897-901)

Im *Tanz und Performance Netzwerk Schleswig-Holstein* treffen sich Künstler*innen, die Aufführungen gestalten, aber in den Theaternetzwerken und -förderungen bislang selten vorkamen. (Vgl. Klee 2021: Z. 515-520) Das Netzwerk entstand auf Initiative von Mark Christoph Klee, der immer da, wo sein Kollektiv gerade arbeitete, beharrlich nach anderen Akteur*innen suchte. (ebd.: Z. 503-511) Für Klee, der in Hamburg lebt und oft in den Niederlanden arbeitet, ist der Austausch mit unterschiedlichsten Künstler*innen ein selbstverständlicher Teil der Arbeit. In Schleswig-Holstein gab es jedoch u.a. aufgrund der räumlichen Verstreuerung bislang kaum Berührungspunkte zwischen den verschiedenen Gattungen. Das Interesse an künstlerischem Austausch und Zusammenarbeit zeigte sich jedoch als groß; Bildende Kunst, Tanz und Performance inspirieren sich gegenseitig. (Vgl. ebd.: Z. 639-646) Das Netzwerk ist inzwischen auch Partnerin der Initiative *tanz.nord* geworden, die die Tanzszenen aus Hamburg und Schleswig-Holstein in Austausch bringen und ihnen neues Publikum eröffnen möchte. (Vgl. ebd.: Z. 535-538)

Im Schwarzwald hat die Tanzkompanie *szene zwei* in einem Modellprojekt die erste Tanzausbildung im Mixed-Ability-Kontext erprobt. Über fünf Jahre konnten im Rahmen von *szene dr3i* Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten in täglichen Trainings und durch die Mitarbeit an Produktionen der Kompanie und weiterer Gruppen den Beruf Bühnentänzer*in erlernen und in einer inklusiven Wohngemeinschaft leben. (Vgl. *szene zwei* 2021: Z. 535-541) Dabei ist *szene zwei* langfristig nicht daran gelegen, eine eigene Ausbildungsinstitution aufzubauen. Vielmehr wollen sie zeigen, unter welchen Voraussetzungen die Ausbildung möglich ist, und damit die Programme staatlicher Schulen in die Pflicht nehmen, die sich dieser Aufgabe bislang kaum gestellt haben. (Vgl. ebd.: Z. 541-547) Dafür gibt die Gruppe Workshops und vernetzt sich mit Universitäten und anderen Orten der Kunst. Das Fazit der Gruppe fällt klar aus: »Das, was jetzt in diesen fünf Jahren möglich war, ist unglaublich. Was die Menschen an persönliche[r], an künstlerische[r] Entwicklung durchlaufen haben: Irre!« (*szene zwei* 2021: Z. 547-549)

Aus- und Weiterbildung, Vernetzung, neues Publikum – die Initiativen der befragten Künstler*innen möchten die Strukturen der Freien Darstellenden Künste in peripherisierten Räumen stärken. Dabei warten sie nicht auf Angebote von anderen Institutionen, sondern identifizieren Lücken und erproben passende Lösungen.

6.5 Zwischenfazit: Produzieren und Aufführen jenseits der Großstädte

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ...

- bringen durch Kooperationen Theater in die Fläche: Sie spielen nicht nur an eigenen Orten, sondern auch in Bildungseinrichtungen, Kulturzentren und im öffentlichen Raum.
- gleichen peripherisierte Infrastrukturen mit dem Aufbau eigener Strukturen für Mobilität, Unterkunft und Verpflegung aus und entwickeln dabei modellhafte, flexible Infrastrukturen.
- entwickeln innovative Ansätze für Aus- und Weiterbildung, Vernetzung und das Erreichen neuen Publikums.
- Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte brauchen ...
- die Berücksichtigung ihrer infrastrukturellen Sonderkosten in Förderprogrammen.
- mehr überregionalen und transdisziplinären Austausch über vorbildhafte Strukturentwicklungen.
- starke kommunale Partner wie Gastspielreihen, Bibliotheken, Museen und Kindergärten, Kirchen und Kulturzentren – und die Förderung ihrer Vernetzung als Spielorte.
- Unterstützung für die dauerhafte Kooperationsarbeit mit theaterfernen Strukturen.

7 Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Jenseits der Großstädte bauen die Freien Darstellenden Künste auf vielfältige Formen der Zusammenarbeit von bezahlten und unbezahlten Beteiligten auf. In vielen Fällen ergibt eine Unterscheidung von Profis und Amateur*innen nur begrenzt Sinn. In unterschiedlichen Konstellationen teilen sie sich die künstlerische und organisatorisch-strukturelle Projektarbeit. Dies prägt die Produktionsprozesse und in der Folge auch die ästhetischen Erscheinungsformen.

7.1 Künstlerische Tätigkeiten

7.1.2 Ausbildung, Arbeitsstrukturen und Diversität der professionellen Künstler*innen

Die in dieser Teilstudie befragten Künstler*innen unterscheiden sich in ihren Ausbildungswegen. Dabei zeigt sich eine Veränderung zwischen den Generationen, die typisch für die Entwicklung der Freien Darstellenden Künste ist: Sind die Älteren oft auf Umwegen in der Freien Szene gelandet, sind die Jüngeren meist in Gießen, Essen und anderen Orten speziell auf freie Produktionsstrukturen hin ausgebildet worden. Die für die Freien Darstellenden Künste typische Vielfalt der Hintergründe zieht sich dagegen durch alle Generationen: Bei *Merle | Mischke | Klee* arbeiten zwei Tänzer*innen und ein bildender Künstler zusammen, die Mitglieder von *Studio Studio* arbeiten in den Feldern Film- und Theaterregie, Klangkunst und Szenografie, die sieben Mitglieder der *Freien Bühne Wendland* kommen aus Film, Tanz und Theater.

Unterschiedlich, aber wiederum szenetypisch sind auch die Arbeitsformen und Hierarchien: Während manche sich als basisdemokratisches Kollektiv organisieren, liegen bei anderen Geschäftsführung und künstlerische Leitung in einer Hand. Bei wieder anderen führt die Aufteilung der Aufgaben dazu, dass Hierarchien nur bereichsweise

gelten und Entscheidungspositionen somit immer wieder wechseln. (Vgl. Falke 2021: Z. 211-216) Ebenfalls typisch für die Freien Darstellenden Künste ist die Überschneidung von Arbeitsbeziehungen mit Freund*innenschaften und Liebesbeziehungen. Viele der Befragten sind mehr als nur beruflich miteinander verbunden. Insgesamt zeigt sich in den Arbeitsstrukturen also keine besondere Auffälligkeit, die sich auf die sozialräumliche Lage der Arbeitsorte zurückführen ließe.

Die befragten Künstler*innen sind zu einem Großteil *weiß* positioniert und ohne jüngere Migrationsbezüge, wie es – nach unserer ausführlichen Recherche zur Zusammenstellung der Fallbeispiele – wohl für das Feld insgesamt heißen muss. Während sich Kunstinstitutionen in den Metropolen in den letzten Jahren unter Druck geöffnet und Künstler*innen für ihre Sichtbarkeit gekämpft haben, steht diese Arbeit jenseits der Großstädte noch aus.⁸⁷ Dabei sind auch ländliche Räume keine *weißen* Räume: Hier leben deutsche BPoC genauso wie *weiße* Zuwander*innen, Arbeitsmigrant*innen und Geflüchtete.⁸⁸ Auch wenn sich dies unter den Künstler*innen jenseits der Großstädte noch selten zeigt, gibt es einige Initiativen für mehr Diversität: *TanzART* lädt internationale Tänzer*innen regelmäßig zu Residenzen ein, die *Pilkentafel* arbeitet seit vielen Jahren zu Postkolonialismus, das *Jahrmarkttheater* lädt BPoC aus dem deutschsprachigen Raum zur Arbeit vor Ort ein, *szena zwei* arbeitet als internationale Mixed-Abled-Kompanie. Trotzdem bleibt der Weg zu einer Theaterlandschaft ohne *weiße* Dominanz und andere Diskriminierungsformen jenseits der Großstädte noch weit.

7.1.2 Künstlerische Gäste: Bundesweit und international

Projektbezogen ergänzen künstlerische Gäste das Team. Meist kommen sie aus anderen Regionen dazu. Dies geschieht zum einen aufgrund des örtlichen Personalmangels (s. 7.1.4), birgt aber auch künstlerische Impulse: »[Es] ist, glaube ich, voll wichtig, dass es sich nicht so komplett nur in einem Topf bewegt, sondern dass Impulse von außen mit reinkommen.« (Frey 2021: Z. 134-136) Je nach Konstellation unterscheiden sich die Gäste: Figurentheater laden meist Regisseur*innen, im gut finanzierten Fall auch Musiker*innen und Bühnenbildner*innen ein. Andere Gruppen holen professionelle Tänzer*innen und Schauspieler*innen dazu. Gruppen mit starker Amateur*innenarbeit laden meist gezielt professionelle Künstler*innen ein, die ihnen neue künstlerische Formen vermitteln (s. auch 8.1.4). Auf diese Weise arbeiten viele der befragten Künstler*innen im Kern allein oder zu zweit und dritt – und wachsen dann projektbezogen enorm. (Vgl. Bohde 2021: Z. 178; Dietrich 2021: Z. 11-16; Frank 2021: Z. 428-431; Frey 2021: Z. 643-67; *szena zwei* 2021: Z. 642f.; Kiehn 2021: Z. 722-731; Laubert 2021: Z. 158f.; Studio Studio 2021: Z. 7-18; Träger 2021: Z. 49f.) Auch daher rühren die infrastrukturellen Sonderkosten (s. 6.3.1) der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte. Viele arbeiten immer wieder mit den Gleichen zusammen, bilden so über Jahre ein »ideelles Ensemble« (Frank 2021:

87 Zu den weiterhin bestehenden Problemen gibt die ebenfalls im Rahmen des Forschungsprogramms des *Fonds* entstandene Teilstudie »Diversität als Chancengleichheit – Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste« von Özlem Canyürek zur Förderung von Diversität Auskunft.

88 Vgl. Maschke/Mießner/Naumann (2020). 64–68.

Z. 436). Manche suchen in einer Zusammenarbeit aber auch neue künstlerische Herausforderungen. Die Förderung in den ersten beiden Pandemiejahren ermutigte dazu:

Wenn du komplett ohne Förderung arbeiten musst, bist du drauf angewiesen, dass du vieles mit Bordmitteln machst. [...] Aber es ist natürlich eine Chance, wenn du sagst: »Ich hol mir einfach jemanden dazu, aus einem ganz fremden Bereich.« [...] Eine Förderung gibt einem ja auch Zeit, etwas auszuprobieren. (Kiehn 2021: Z. 721-732)

Bemerkenswert ist die häufige Nennung internationaler Kollaborationen. Viele berichten davon, dass Arbeitsaufenthalte im Ausland ihre künstlerische Entwicklung wesentlich beeinflusst haben. (Vgl. Bohde 2021: Z. 61-66, 742-756; Dietrich 2021: Z. 398f.; Falke 2021: Z. 30-37; Kiehn 2021: Z. 1352-1401; Laubert 2021: Z. 22-48; Träger 2021: Z. 47-52) Im Tanz scheint die Internationalität eine Selbstverständlichkeit: Die Gäste von *szene zwei* stammen meist aus dem Umfeld des internationalen Absolvent*innenkreises der Folkwang Universität der Künste. *TanzART* lud in seinem Residenzprogramm Künstler*innen aus Indonesien, Indien, Niederlande, Belgien, USA, Finnland, Ungarn und Elfenbeinküste nach Kirschau ein. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 386f.) Und die Mitglieder von *Merle / Mischke / Klee* und *Studio Studio* leben teilweise sogar selbst im europäischen Ausland. Auch *Studio 7* in Schwerte arbeitet regelmäßig als Teil europaweiter Kulturprojekte, holt Künstler*innen aus dem europäischen Ausland nach Schwerte und fördert die Vernetzung über einen Podcast und andere digitale Formate. Auf diese Weise bringen künstlerische Gäste Erfahrungen aus unterschiedlichsten Regionen mit in die lokale Arbeit ein. Als Gäste vermitteln sie zwischen verschiedenen Orten und unterstützen die Ansässigen dabei, immer wieder neu auf die eigene Umgebung zu blicken.

7.1.3 Künstlerische Mitarbeit von Amateur*innen

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.⁸⁹ 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)

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

89 Vgl. Renz/Götzky (2014).

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. So ist für *Studio Studio* explizit die Herstellung eines anspruchsvollen Films zentrales Ziel:

Wir haben uns sehr bemüht, irgendeine künstlerische Setzung zu finden, die für uns künstlerisch wirklich interessant ist, und wo man nicht das Gefühl hat, man muss nur den Ort bespaßen, sondern dass wir irgendwie ein[en] ästhetischen Umgang finden, der uns selber interessiert. (Studio Studio 2021: Z. 191-194)

Dass währenddessen auch persönliche Entwicklungsprozesse in Gang gesetzt werden, ist für die Künstler*innen ein Teil dieser Arbeit, aber nicht ihr Ziel. (Vgl. Studio Studio 2021: Z. 476-478; Falke 2021: Z. 385-389) Für sie gilt es zu beachten, »dass die Amateure eben nicht nur Statisterie machen, sondern dass Profis ganz gezielt dazu eingesetzt werden, das Niveau zu heben, also den Amateuren auch zu helfen brillieren zu können.« (Laubert 2021: Z. 48-52) 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, als wenn man/und das ist halt der Effekt von Gastspielen, deswegen genügt das nicht. Man kommt dahin und dann freut man sich 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. Die künstlerische Arbeit ist dementsprechend immer auch eine soziale Kunst, in der man sich ins Vertrauen zieht und darauf künstlerische Prozesse aufbaut. 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 unterschiedlichem Niveau und bindet die erfahreneren Tänzer*innen in die professionelle Arbeit der *prospect.dancecompany* ein. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 72-76) Bei *szenen 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. *szenen zwei* 2021: Z. 593f.)

Die Arbeit mit Amateur*innen ist keine Besonderheit der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte, sondern hat insgesamt zu den wesentlichen Entwicklungen der Darstellenden Künste in den letzten Jahren gehört. Zudem verfolgen nicht alle der Befragten solch eine 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 Teilstudie offensichtlich und korrespondiert zudem mit den intensiven Beziehungen, die mit dem Publikum gepflegt werden (s. 8.1). Die Selbstpositionierung der Künstler*innen kann ein Anstoß sein, die Arbeit mit Amateur*innen generell weniger unter pädagogischen oder soziokulturellen Vorzeichen zu betrachten. Die befragten Künstler*innen betonen die künstlerischen Qualitäten dieser Arbeit.

7.1.4 Personalmangel und Nachwuchs

Nicht zu unterschätzen ist die Aufgabe, den Generationswechsel in der Peripherie zu gestalten. Viele Künstler*innen bauen seit Jahrzehnten sehr individuelle Strukturen auf, die eine neue Generation für sich passend machen muss, soll die Strukturarbeit der letzten Jahrzehnte nicht umsonst gewesen sein. Manches wird dabei verloren gehen, anderen kann durch gezielte Förderung, wie sie in der Soziokultur erprobt worden ist, der Übergang erleichtert werden. An der Frage des Generationswechsels multipliziert sich ein Problem, das auch die alltägliche Arbeit begleitet: Jenseits der Großstädte ist es immer etwas schwieriger, gute Teams zusammenzustellen. Sind Produktionsleiter*innen und Veranstaltungstechniker*innen, die die Arbeit in den Darstellenden Künsten verstehen, schon in den Zentren Mangelware, wird dies jenseits der Großstädte noch schwieriger. (Vgl. Bohde 2021: Z. 464-469) Auch künstlerische Gäste werden oft aus anderen Regionen eingeladen, weil vor Ort niemand mit dem passenden Profil ist oder man schon lange zusammenarbeitet (s. auch 7.1.2). Zudem gibt es in manchen Bundesländern wie Thüringen keine Ausbildungsinstitutionen, sodass sich junge darstellende Künstler*innen kaum niederlassen, wie Mathias Baier (Baier 2021: Z. 57), Geschäftsführer des *Thüringer Theaterverbands*, erklärt. Die Entscheidung, langfristig jenseits der Großstädte zu leben, ist nur für manche im Hinblick auf Arbeitsgelegenheiten attraktiv und wird von vielen als Lebensentscheidung gewertet. Zu beobachten ist wie gesagt, dass viele der jüngeren Befragten eher Modelle erproben, bei denen sie zwischen urbanen und ruralen Orten wechseln.

7.2 Organisatorisch-strukturelle Tätigkeiten

7.2.1 Professionelle Kräfte

Zur Arbeit freier darstellender Künstler*innen gehören eine Reihe von nichtkünstlerischen Tätigkeiten wie Öffentlichkeitsarbeit, Buchhaltung, Organisation, Produktion und Logistik. Während viele Figurenspieler*innen dies in Personalunion erledigen, teilen Kollektive die Aufgaben meist untereinander auf. Je nach Fördersituation können die Tätigkeiten teilweise ausgelagert werden. Meist handelt es sich dann um Tätigkeiten auf Honorarbasis. Projektbezogene Förderungen erlauben dies nur in geringem Umfang und ermöglichen auch keine kontinuierliche Arbeit. Jenseits der Großstädte finden sich

nur in Ausnahmesituationen mehrjährige oder institutionelle kommunale Förderungen für diese Basisarbeit, sodass die Künstler*innen dafür auf Landes- oder Bundesförderungen angewiesen sind. Dabei geraten sie jedoch in eine hohe Konkurrenzsituation.

7.2.3 Nichtprofessionelle Kräfte und Ehrenamt

Gerade auch weil die Strukturen kaum finanziert sind, werden in bestimmten Konstellationen auch Menschen ohne Bezahlung tätig. So kann etwa das *Theater am Markt* aufgrund seiner Vereinsstruktur und der breiten lokalen Vernetzung auf eine Vielzahl von nichtprofessionellen Mitarbeiter*innen auch bei nichtkünstlerischen Tätigkeiten zählen.

Als Verein haben wir sechs Vorstandsmitglieder, die sehr aktiv mitgestalten, [...] was so Zukunftsplanung zum Beispiel angeht: Wo wollen wir hin mit diesem Haus, welche Kooperationspartnerschaften, Sponsoring. (Frey 2021: Z. 76-79)

Zudem übernehmen Ehrenamtliche des TAM die Öffentlichkeitsarbeit, die Kasse, die Bar, Abendspielleitung und Technik. Ähnlich ist es beim Festival *THEATERNATUR*, wo im Jahr 2020 etwa 30 Personen des 45-köpfigen Teams hinter der Bühne ehrenamtlich arbeiteten. (Vgl. Liebetruh 2021: Z. 243-248) Starke Ehrenamtsstrukturen finden sich immer da, wo Amateur*innen zentral in die künstlerische Programmarbeit eingebunden sind und sie sich dadurch wirksam fühlen oder die Theaterarbeit aus lokaler Tradition erwächst. Ehrenamtliche Arbeit kann die professionellen Kräfte und ihre Spezialisierung dabei selbstverständlich nicht ersetzen. Es sind die künstlerischen Visionen und Netzwerke der Professionellen, zu denen sich die Amateur*innen in diesem Fall zuordnen. Nur im Zusammenspiel ergeben sich jedoch die besonderen künstlerischen Qualitäten einer lokal verankerten Theaterarbeit.

7.3 Zwischenfazit: Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ...

- unterscheiden sich im Hinblick auf Ausbildung und Arbeitsformen kaum von den Szenen in den Großstädten. In Bezug auf Diversität gibt es größere Herausforderungen.
- arbeiten meist allein oder in kleinen Teams, die sich projektbezogen stark vergrößern.
- werden durch bezahlte und unbezahlte Arbeit getragen.
- bringen künstlerische Gäste aus dem In- und Ausland in ihre Regionen.
- entwickeln eine soziale Kunst, die aus der langjährigen künstlerischen Zusammenarbeit mit den Menschen vor Ort entsteht.
- Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte brauchen ...
- Basisförderung für organisatorisch-strukturelle Tätigkeiten, auch in kleinen Gemeinden.
- mehrjährige Projektförderungen, um nachhaltig mit Amateur*innen arbeiten zu können.

- auskömmliche Förderung für die Einladung künstlerischer Gäste.
- mehr Unterstützung für Ehrenamt und bürgerschaftliches Engagement.
- Foren und Förderungen für die Gestaltung des Generationswechsels.
- mehr Austausch über die spezifischen Herausforderungen bei der Förderung von Diversität innerhalb der Szene der freien darstellenden Künstler*innen jenseits der Großstädte.

8 Publikum und Unterstützer*innen für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Die teils enge Verbindung zwischen professionellen Künstler*innen und Amateur*innen, die im vorigen Kapitel deutlich wurde, setzt sich in der Beziehung zum Publikum fort. Jenseits der Großstädte, wo die Freien Darstellenden Künste nicht immer selbstverständlich Aufmerksamkeit erhalten, zeigt sich eine tiefgehende Vermittlungsarbeit, die auch die eigene künstlerische Arbeit verändert. Die befragten Künstler*innen sind sehr stark auf die Pflege einer Beziehung zu ihrem Publikum hin orientiert und stellen diese durch die Gestaltung ästhetischer Erfahrungen her. Die Bevölkerung, gewöhnt daran, kulturelle Selbstversorgung zu betreiben, leistet wichtige Unterstützungsarbeit.

8.1 Publikum jenseits der Großstädte

8.1.1 Publikum der Vielen?

Manche Künstler*innen jenseits der Großstädte antworten auf die Frage, wer ihr Publikum ist, »Alle!« und meinen es so. (Vgl. Gebhardt 2021: Z. 79f.) Denn adressiert werden kann schon allein aus wirtschaftlichen Gründen kein spezialisierter Geschmack für eine homogene Gruppe Zuschauender. Künstler*innen jenseits der Großstädte scheinen in besonderem Maße an der Vielfalt ihres Publikums interessiert und artikulieren das in den Interviews deutlich.

In unserer Recherche konnten wir keine übergreifenden Statistiken zum Publikum, nicht einmal vergleichbare Erhebungen von Zuschauer*innenzahlen finden. Im Vergleich von Statistiken gäbe es jedoch einiges zu beachten: Spielformen und -orte unterscheiden sich so stark, dass der Blick auf die reinen Personenzahlen zum Verständnis nicht ausreicht. Die *Freie Bühne Wendland* spielt normalerweise für ein Publikum zwischen 40 bis knapp über 100 Personen – ähnliche Größen sind auch in vielen Häusern der Freien Szene in den Metropolen zu beobachten. In dünner besiedelten Gebieten bedeuten sie jedoch einen ungleich höheren Erfolg. Ein Gastspieltag im Kindergarten auf dem Land kann gut und gerne 80 Kinder in mehreren Gruppen erreichen (vgl. Träger 2021: Z. 265-267); viele Figurentheater spielen im Jahr hunderte Vorstellungen. Freilichtbühnen wie das Festival *THEATERNATUR* und das *Freilandtheater* zählten 2020 trotz Pandemie um die 4.000 Besucher*innen. In vorherigen Sommern kamen teils sogar über 10.000 Zuschauer*innen nach Bad Windsheim. (Vgl. Laubert 2021: Z. 186f.) Dabei wird ein großer Einzugskreis erreicht: Bei *THEATERNATUR* setzt sich etwa die Hälfte des Publikums aus der Bevölkerung der unmittelbaren Umgebung zusammen, die andere nimmt Wege bis zu 100 Kilometer auf sich. (Vgl. Liebethuth 2021: Z. 344-351)

Ein Vergleich dieser verschiedenen Fälle erscheint uns dann sinnvoll, wenn er im Kontext sozialräumlicher Daten erfolgt und auch andere Organisationsformen des Theaters miteinbezieht sowie Vergleiche zu anderen Sparten anstellt.

Auch über die Diversität des Publikums ließen sich nur im Rahmen einer quantitativen Studie gesichere Aussagen treffen. Aus qualitativer Sicht lassen sich Muster erkennen: Das erwachsene Kulturpublikum für die Darstellenden Künste scheint im Grundsatz auch jenseits der Großstädte eher älter und weiß. Junge Menschen werden durch freie Figuren- und Kindertheater oder im Rahmen kulturpädagogischer Projekte im Bildungsbereich erreicht, oft ermöglichen die freien Künstler*innen hier Erstbegegnungen mit zeitgenössischen Theaterformen. Einige Aussagen deuten darauf hin, dass das Publikum in Bezug auf Milieus und andere soziale Indikatoren sehr heterogen sein könnte – der erwähnten Arbeit an einem Publikum der Vielen geschuldet.

Hier kommen manchen Künstler*innen die engen Netzwerke kleinerer Systeme zugute: Je kleinteiliger und vernetzter die Strukturen, desto höher die Begegnungsfrequenz. Im Publikum sitzt dann beispielsweise die eigene Zahnärztin (vgl. Wittstamm 2021: Z. 149f.), beim nächsten Kontrolltermin geht es um die letzte Produktion (vgl. Gebhardt 2021: Z. 70). In der Erfahrung der Künstlerin Corinna Preisberg bedeutet Theater auf dem Land sogar, dass das ganze Dorf über die gesamte Dauer irgendwie beteiligt ist und Anteil nimmt. (Vgl. Preisberg 2021: Z. 62) Theaterarbeit jenseits der Großstädte geschieht bei allen Befragten aus einer intensiven Involvierung mit der Region und den Menschen heraus, bei der sich die Rollen auch öfter überschneiden, wenn die Künstler*innen beispielsweise im Gemeinderat sitzen, ihre Kinder in die lokale Schule schicken oder Mitglied der Feuerwehr geworden sind. Die starke Bindung bringt jedoch auch ein Problem mit sich: Beim Generationsübergang oder beim Erproben neuer Ästhetiken folgt das Publikum nicht automatisch. (Vgl. Bohde 2021: Z. 225-231)

8.1.2 Beziehungen zum Publikum

Die Beziehung zum Publikum konstituiert Aufführungen und wird durch sie konstituiert. So beschreibt etwa der Figurenspieler Matthias Träger »dieses Gefühl, diese[n] Zauber, der bei Theater passiert, wenn man da vorne steht und 100 Kinder in einem Atem trägt.« (Träger 2021: Z. 43f.) Obwohl er die Kinder vorher nicht kennt, reden sie hinterher oft mit ihm »wie [mit] einem besten Freund« (ebd.: Z. 339). Eine andere Beziehung beschreibt Elisabeth Bohde. Sie spricht von der »Delegation des Spiels« (Bohde 2021: Z. 68), also der Idee, dass die Spielenden beauftragt sind, stellvertretend für das Publikum bestimmte Themen oder Konflikte zu verhandeln. (Vgl. ebd.: Z. 73-76) Sie beschreibt ihr Publikum als »extrem neugierig und offen [...] sehr mutig, also sehr bereit, sich infrage zu stellen« (ebd.: Z. 242-245), und leitet daraus ihren Auftrag ab. In beiden Fällen entsteht innerhalb der Kunst eine Beziehung, die das Potenzial hat, über den Aufführungsmoment hinaus anzudauern, wenn die Umstände es erlauben.

In anderen 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, Mitlettern oder Mitglieder der lokalen Bürgerinitiative gegen Atomkraft. (Vgl. Wittstamm 2021: Z. 157-159, 454f.) Auch Christian Laubert sagt von sich, er kenne viele der Besucher*innen des Freilandtheaters mit Na-

men. (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 Nachwendezeit 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. 180f.) 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*, denen das Arbeiten mit Kindern und Jugendlichen das Ankommen in Schwerte sehr erleichtert hat. (Vgl. Falke 2021: Z. 693-701) Gerade in kleinen sozialen Systemen ist die Pflege langfristiger Beziehungen 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 keine Aufgabe des Marketings allein, sondern eingewoben in das gemeinsame Leben in der Region. (Vgl. Träger 2021: Z. 103-107) Kulturpädagogische Angebote oder Formsprachen, bei denen nichtprofessionelle Darsteller*innen eingebunden sind (s. 7.1.3), 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. 672f.) 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 im Rahmen einer mehrmonatigen Residenz durchaus auch schnell entstehen: *Studio Studio* etwa präsentierte die erste künstlerische Arbeit im Vogelsberg 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 Künstler*innen, die geschickt das Bedürfnis nach persönlicher Begegnung

erspürten und dazu österreichischen Wein aus der eigenen Familienproduktion servierten. (Vgl. ebd.: Z. 547f.)

8.1.3 Erstbegegnungen schaffen

Selten treffen freie darstellende Künstler*innen jenseits der Großstädte auf ein Publikum, das mit zeitgenössischen Formen von Tanz und Theater vertraut ist. (Vgl. Bohde 2021: Z. 231-234) 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 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)

Auch *Studio Studio* berichten von Begegnungen mit Eltern, die nur schwer davon zu überzeugen waren, dass eine künstlerische Projektwoche »wichtig und wertvolle Arbeit ist« (Studio Studio 2020: Z. 405). Mehr noch als in den Großstädten »[kommt] Eltern in ländlichen Räumen eine Schlüsselposition für die Wahrnehmung von Angeboten der kulturellen Bildung für Kinder und Jugendliche [zu]«⁹⁰.

Ermöglicht durch Initiativen freier darstellender Künstler*innen oder vermittelt durch Gastgeber*innen wie lokale Spielreihen (s. 6.1) entdeckt das Publikum zeitgenössische Formen von Tanz und Theater. Beim Festival *THEATERNATUR* waren Gastspiele von Balletttänzer*innen aus Basel und Monaco solch eine positive Überraschung für das Publikum. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 440f.) Aber Künstler*innen erleben auch, dass sie sich dem Geschmack des Publikums annähern müssen, um es abzuholen und langfristig neue Sehgewohnheiten auszubilden (s. 8.1.4). Als Leiterin eines stark von Ehrenamtlichen gestalteten Hauses musste die Geschäftsführerin des TAM lernen, dass es »auch einen sehr tiefen und sehr, sehr verständlichen Wunsch nach einer bestimmten Theaterpraxis [des klassischen Regietheaters, Anm. d. Verf.] gibt« (Frey 2021: Z. 521f.), der ihrem eigenen Geschmack zunächst nicht entsprach. In solchen Fällen beginnt man, sich aufeinander zuzubewegen, auch andere Formen anzubieten und Vermittlungs- und Nachwuchsarbeit zu leisten. Für viele Künstler*innen ist 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 (s. 8.1.2) Brücken.

90 Krüger, Jens O. (o.J.): Elternsache Kulturelle Bildung. Elterliches Bildungsengagement in ländlichen Räumen. URL: https://www.uni-koblenz-landau.de/de/koblenz/fb1/sempaed/allg_paed1/projekte/elkubi [03.10.2021].

Eins, zweimal im Jahr [machen wir] solche offenen Werkstätten. Dass wir dann alle Eltern einladen, Omas, 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 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)

8.1.4 Sehgewohnheiten ausbilden

Ist die lokale Anbindung der Künstler*innen gesichert, finden also auch Menschen den Weg zur Aufführung, die sich mit ihrem Besuch auf etwas Neues einlassen. »Du hast dort keine klassischen Sehgewohnheiten wie in den Metropolen.« (Liebetruth 2021: Z. 361f.) Die Künstler*innen nehmen in ihrem Publikum jedoch große Offenheit und Neugier wahr. (Vgl. Frank 2021: Z. 615; *szene zwei* 2021: Z. 391) In mehreren Gesprächen zitieren sie es mit einer Variante des Satzes: »Wir haben's nicht verstanden, aber wir fanden's irgendwie gut.« (Liebetruth 2021: Z. 363f.; vgl. Falke 2021: Z. 484f.; Dietrich 2021: Z. 543f.) 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. 613f.) Vor diesem Hintergrund formulieren viele der Befragten nicht nur, dass sie (wie unter 8.1.3 beschrieben) Wege für erste Begegnungen finden wollen, sondern auch, dass sie mit ihrer Kunst auf die Sehgewohnheiten des Publikums reagieren und sich selbst die Aufgabe stellen, diese nach und nach zu erweitern. Dies kann sowohl thematisch passieren, wie etwa mit dem diesjährigen Motto »Que(e)r durch den Wald« des Festivals *THEATERNATUR* oder wenn das *Freilandtheater* vor dörflicher Museumskulisse den sogenannten Deutschen Herbst als Komödie verhandelt.

Da [fing die] Luft über den Stammtischen an so'n bisschen zu vibrieren, [...] Aber es ist trotzdem niemand gekommen und hat gesagt: »Das könnt ihr nicht machen.« Das fand ich schon sehr, sehr cool. (Laubert 2021: Z. 500-511)

Manchmal muss man dabei mit ästhetischen Formen beginnen, die für das lokale Publikum zugänglich sind (vgl. Liebetruth 2021: Z. 165-167), um sich dann von da aus weiterzubewegen.

Natürlich kommen die Leute erstmal hierher, weil sie gerne klassisch Theater spielen möchten. So mit klassischem Regietheater, mit Rollendarbeit, [...] das ist auch unser Auftrag, eine Form von Vorausbildung zu leisten im Hinblick auf Schauspiel und Präsenz und Stimme und Körper, aber [das] natürlich auch zu ergänzen durch andere For-

men der Darstellenden Künste auf der Bühne. Da versuchen wir immer ein möglichst diverses Angebot zu schaffen. [Und] auch verschiedene neue Interessen vielleicht zu wecken. (Frey 2021: Z. 174-182)

Viele der befragten Künstler*innen scheinen es als Aufgabe zu begreifen, den Horizont ihres Publikums sukzessive zu erweitern. Dabei wird aber auch deutlich, dass das Publikum oft experimentierfreudiger ist als erwartet: »Die [haben] einiges mitgemacht an zeitgenössischer Theatersprache«, resümiert Janek Liebetruhl (2021: Z. 168-170) seine Zeit bei *THEATERNATUR*. In der Kulturkneipe von *Studio 7* geschieht die Öffnung auch musikalisch von Operngesang über Heavy Metal bis zu Klezmer – »also geht alles durcheinander und das machen die Leute mit.« (Falke 2021: Z. 185f.) Als »der bunte Hund von der Heide« (ebd.: Z. 383) hat *Studio 7* einen Ort aufgebaut, an dem verschiedene Künste und Künstler*innen aus Europa produzieren und auftreten und wo die Gastwirtschaft als Brücke zu Nachbar*innen und Schützenverein fungiert. In Bezug auf *TanzART* und das internationale Residenzprogramm formuliert Anne Dietrich sogar: »Uns geht's wirklich nicht bloß um die [kulturelle, Anm. d. Verf.] Bildung der Darstellenden Künste oder [darum], irgendwelche anderen Kunstformen reinzubringen, sondern generell offenes Denken zu fördern.« (Dietrich 2021: Z. 445-447)

Dabei gilt es 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. So zeigt sich das Produzieren jenseits der Großstädte in besonderer Weise verwoben mit einer engen persönlichen und ästhetischen Begegnung von Künstler*innen und Publikum, das selbst oft genug kulturelle Angebote vor Ort mitgestaltet.

8.2 Unterstützer*innen

8.2.1 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 von *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 Kulturorten 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 konnte 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) Im Fall des Festivals *THEATERNATUR* nutzten einige Unternehmer sogar ihre Kontakte, um Sponsoring in erheblichem Umfang zu organisieren. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 641-686) Im ersten Jahr der COVID-19-Pandemie war es aber auch das aufmerksame Feedback auf Newsletter und kleine digitale Formate, die Künstler*innen Kraft gaben. (Vgl. Bohde 2021: Z. 1036-1039; Wittstamm 2021: Z. 611-613)

In einem anderen Fall schlug der Aufführungsbesuch in den Beschluss um, ein Gastspiel im eigenen Dorf zu organisieren:

Wir [hatten] diesen Theaterbus [...] Wir haben [uns] dann auf den Marktplatz gestellt, zu Weihnachten war das irgendwie oder in die Winterszeit, um da zu spielen und das war relativ schlecht besucht. Und dann [hat] eine Frau gesagt, sie lädt den Bus und das Stück in ihr Dorf ein. Sie sieht zu, dass da zwanzig zahlende Gäste sind und guckt zu, dass es draußen eine Feuertonne gibt. Und das hat sie gemacht und das hat sie überhaupt nichts gekostet. Die Leute haben halt den Eintritt bezahlt. Wir wussten, da kommen jetzt zwanzig Leute. Es ist dann immer noch nicht wahnsinnig viel, aber für uns zwei Schauspieler [war] das toll. [Die] haben da draußen ihren Punsch getrunken [an der] Feuertonne, sind sie reingekommen, wir haben gespielt und hinterher haben wir uns natürlich mit denen unterhalten. Das ist sowieso üblich. (Wittstamm 2021: Z. 397-410)

Die Funktion »starke Zuschauer*innen« bildet die dritte der Rollen, in denen nichtprofessionelle Beteiligte im Rahmen dieser Teilstudie sichtbar wurden: Sie sind aus der Sicht der Künstler*innen Beteiligte auf und hinter der Bühne sowie Publikum, das eine längere Beziehung mit den Künstler*innen eingeht, und Unterstützer*innen, die sich in besonderer Weise für die Künste jenseits der Großstädte engagieren. In zukünftigen Untersuchungen sollte ihre Perspektive durch Gespräche und ethnografische Beobachtungen vertiefend analysiert werden.

8.2.2 Kompliz*innen aus dem professionellen Kulturbereich

Nur sehr wenige der befragten Künstler*innen nennen auf die Frage nach Menschen aus der Region, die ihre Arbeit im Sinne einer Kompliz*innenschaft wesentlich begleiten und unterstützen, andere professionelle Kulturschaffende. Obwohl sie auf vielfältige Weise an Kulturinfrastrukturen anderer andocken (s. 6.2.2), scheinen sie diese nicht als wesentliche Verbündete für ihre künstlerische Arbeit zu empfinden. Dies mag auch der Fragestellung geschuldet sein, die mit der Nutzung des Kompliz*innenschaftsbegriffs⁹¹

91 Vgl. Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld.

eine Form der Zusammenarbeit ansprach, die über das übliche Maß von Kooperationen hinausgeht. Gleichzeitig spiegeln die Antworten die Lage peripherisierter Infrastrukturen deutlich wider: Nennungen verschiedener, eng verbundener Personen und Institutionen aus dem Kulturfeld kamen sehr deutlich aus Mittelstädten. (Vgl. Bohde 2021: Z. 494-503; Frey 2021: Z. 856f.) Sie verfügen im Vergleich zu kleinen Kommunen über eine vielfältigere und finanziell besser gesicherte Infrastruktur, in der professionelle Kulturschaffende agieren. In kleineren Kommunen sind die befragten Künstler*innen oft die einzigen professionellen Kulturakteur*innen (s. 9.2.3 *Alleinsein*), manchmal ergänzt um besondere Institutionen wie das *Fränkische Freilandmuseum*, wo die starke Unterstützung durch die Leitung dem *Freilandtheater* viele Türen öffnet. (Vgl. Laubert 2021: Z. 518-521) Eine andere, oft nicht mitgedachte Kulturakteurin ist die Kirche, »die da wirklich bewährte Partner sind, weil man oftmals gleiche Probleme empfindet und Probleme auch angehen möchte.« (Frank 2021: Z. 580-584) Für zukünftige Studien gilt es – auch durch Netzwerkanalysen – genauer zu beobachten, wie Kompliz*innenschaften institutioneller, freier und auch breitenkultureller Akteur*innen zusammenwirken.⁹²

8.2.3 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 (s. 10.1.3), 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 haben wir/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. 620f.) 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. 128f., 187-189, 253-255) Die genannten Personen werden von den Künstler*innen nicht allein als Geldgeber*innen adressiert, sondern sie involvieren sich aus eigener Initiative in den Aufbau einer stabilen Arbeitsgrundlage für die Künstler*innen.

92 Siehe hier auch die Teilstudie »Kooperation Macht Arbeit. Förderung von Kooperationen« von Veronika Darian, Melanie Gruf, Athalja Haß und Verena Sodhi aus dem Forschungsprogramm des *Fonds Darstellende Künste*.

8.3 Zwischenfazit: Publikum und Unterstützer*innen für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ...

- schaffen Erstbegegnungen mit (zeitgenössischen Formen von) Tanz und Theater.
- sind sehr stark auf die Pflege einer Beziehung zu ihrem Publikum hin orientiert und stellen diese über die Gestaltung ästhetischer Erfahrungen her.
- reagieren mit ihrer Kunst auf die Sehgewohnheiten des Publikums und möchten sie erweitern.
- sind Vermittlungsexpert*innen – und zwar wirklich in der radikalen Idee von Vermittlung, dass der Austausch mit den Menschen, für die man spielt, auch die eigenen Strukturen und Ästhetiken verändern kann und muss.
- bieten Betätigungsfelder für nichtprofessionelle Beteiligte: auf und hinter der Bühne, als Publikum, das eine längere Beziehung mit den Künstler*innen eingeht, und als Unterstützer*innen, die sich in besonderer Weise für die Künste jenseits der Großstädte engagieren.
- Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte brauchen ...
- Förderstrukturen, die nicht nur die einzelnen Projekte, sondern auch die langfristige Beziehungsarbeit mit dem Publikum unterstützen.
- mehr Austausch über ihre soziale Kunst – ein wichtiges zukünftiges Gesprächsfeld, in dem auch Theaterschaffende aus Großstädten relevante Erfahrungen einbringen können.
- starke Kompliz*innenschaften mit der kommunalen Politik und Verwaltung.

9 Durchlässigkeit innerhalb des Theatersystems

Unter dem Begriff »Durchlässigkeit« wird im Folgenden der Frage nachgegangen, auf welche Weise überregionale Mobilität und ein bundesweiter, gemeinsamer Fachdiskurs auch im Kontext peripherisierter Strukturen betrachtet werden müssen. Dabei werden beide Aspekte als Grundbedingungen des Produzierens in den Freien Darstellenden Künsten verstanden, die auf ihre eigene Weise zu einer Beförderung der Künste beitragen. Es zeigt sich, dass dabei Bedingungen der Kulturinfrastrukturen, zu denen auch Netzwerke zählen müssen, genauso relevant sind wie ein *Doing Peripherie* (s. 9.3), das räumlich-symbolische Grenzziehungen aufrechterhält.

9.1 (Über-)Regionale Mobilität

9.1.1 Arbeitsmobilität als Grundbedingung für die Freien Darstellenden Künste

Mobilität ist für das freie Produzieren jenseits der Großstädte von besonderer Relevanz. Alle der 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. (Vgl. 7.1.2) Doch auch viele der Künstler*innen selbst arbeiten an anderen Orten: Der in Amsterdam ausgebildete Tänzer Mark Christoph Klee arbeitet

eng mit zwei Ensembles in Frankreich und den Niederlanden zusammen; er selbst lebt in Hamburg, die anderen Mitglieder seines Kollektivs in der Schweiz und den Niederlanden. Die Mitglieder von *Studio Studio* realisieren über das Jahr hinweg jede für sich in wechselnden Konstellationen andere Arbeiten im In- und Ausland u.a. in Frankfurt, Köln und Wien, wo sie zum Teil auch leben. William Sánchez H. arbeitet neben *szena zwei* mit der Kompanie *The Garden* in Essen, realisierte ein Community-Dance-Projekt für das Tanzhaus Stuttgart und unterrichtet u.a. an der Folkwang Universität der Künste. Anne Dietrich arbeitet auch in Leipzig und Dresden, wo sie lebt. Auch Dörte Kiehn, Elisabeth Bohde und Janek Liebetruth führen bei anderen Gruppen und Theatern Regie. Beim Rest der befragten Künstler*innen war die Arbeitsmobilität zu einem früheren Zeitpunkt ihrer Arbeitsbiografie deutlich erhöht. 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 peripheren Lagen bedeutet also keine Isolation (vgl. Falke 2021: Z. 675-677), bringt aber eben spezifische Herausforderungen mit sich.

9.1.2 Überregionales Touring

Wie bereits in 7.1.2 dargestellt, gehört Mobilität zu den wichtigsten Merkmalen freien Produzierens und bildet eine wesentliche kulturpolitische Strategie in der Versorgung peripherisierter Kulturräume. Meist stand dabei jedoch die Frage im Fokus, wie Touring als Bewegung von den Zentren in die Peripherien kulturelle Grundversorgung sicherstellen kann. Dem Blick entging dabei, dass Künstler*innen aus diesen Regionen bereits regelmäßig in den Großstädten auftreten. Dies stellt sich allerdings unter Berücksichtigung der verschiedenen Ästhetiken und Produktionsweisen unterschiedlich dar: Die freien Figurentheater richten ihre Kunst in besonderer Konsequenz auf Touring aus und scheinen den Selbstbeschreibungen der Befragten zufolge relativ mühelos zwischen urbanen und ruralen Kontexten wechseln zu können.

Ich hab mein Auto [...] da kann meine Bühne rein und dann ist es völlig egal, ob ich morgen irgendwo in Florenz spiele oder in Hamburg. Muss ich nur fünf Stunden eher losfahren. Ansonsten ist alles das Gleiche. (Träger 2021: Z. 882-885)

Auch das *Tandera-Theater* spielt durch den langjährigen Aufbau eines Netzwerks an Spielorten und Spielreihen sowie den Rückgriff auf einen Pool an freiberuflichen Figurenspieler*innen und Musiker*innen bundesweit. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 68-74) In anderen Bereichen der Darstellenden Künste kommt Touring weniger Bedeutung zu, auch weil die gewählte Form dies erschwert: Freilichtinszenierungen sind stark auf ihren jeweiligen Spielort angepasst, die bedeutende Arbeit mit Amateur*innen findet aus zeitlichen und logistischen Gründen selten den Weg aus der Region hinaus und manche Themen und Formate sind so spezifisch auf ein lokales Publikum zugeschnitten, dass ihnen woanders der Kontext fehlt. Trotzdem suchen und finden auch Produktionen aus dem Schauspiel und Tanz woanders Publikum: *Merle | Mischke | Klee* zeigten ihre Arbeiten in Kassel und Hamburg, die *Freie Bühne Wendland* tourt mit dem Theaterbus oder Ein-Personen-Stü-

cken »von München bis an die Nordsee« (Wittstamm 2021: Z. 184), und auch *szene zwei* bricht regelmäßig zu Gastspielen in die Großstädte auf. So schlagen Künstler*innen regelmäßig Brücken zwischen Stadt und Land und ihren Zwischenformen. Die Auftritte erfüllen nicht nur einen wirtschaftlichen Zweck, sondern bringen die Künstler*innen in Kontakt mit unterschiedlichen Publika, neuen Eindrücken und anderen Künstler*innen. (Vgl. *szene zwei* 2021: Z. 355-359) Zudem bringen solche Gastspiele auch Anerkennung mit sich: Das Gastspiel an anderen Orten bezeugt für das Publikum daheim die Qualität der Arbeit.

Bedenkenswert bleibt dabei, dass Theaterproduktionen, die jenseits der Großstädte entstehen, trotzdem 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 (s. 9.3). So könnte abschließend konstatiert werden, dass es die Großstädte sind, die heute einer besonderen Förderung bedürfen, um die ganze Vielfalt der Freien Darstellenden Künste des Landes kennenzulernen.

9.1.3 Kollaborationen zwischen verschiedenen Theatersystemen

Eine (kurzfristige) Nachwirkung der Pandemie und der damit verbundenen Förderpolitik ist es, dass die meisten der etablierten Orte und Institutionen der Freien Darstellenden Künste in den Großstädten mit mehr Anfragen konfrontiert sind, als sie bedienen können. (Vgl. Seybold 2021: Z. 45f.) Auch aus dieser Perspektive stellt sich die Frage, wie jenseits der Zentren eine Theaterlandschaft gestaltet werden kann, in der zwischen den unterschiedlichen Organisationsformen (Gastspieltheater, Freilichtbühnen, Soziokulturzentren, Landesbühnen usw.) und Sozialräumen mehr Durchlässigkeit herrscht. Erste Versuche dazu gibt es: So fördert etwa das Kultursekretariat Gütersloh schon seit 2016 mit dem Programm *Heimwärts* Projekte von Gastspieltheatern, die innovativ mit anderen Theatern oder der Freien Szene kooperieren.⁹³ Im Rahmen von TRAFO, einer Initiative der Kulturstiftung des Bundes, entwickelte das Landestheater Tübingen die *Theaterwerkstatt Schwäbische Alb*, ein Modell für ortsspezifische und partizipativ angelegte Künstler*innenresidenzen⁹⁴, das sich jedoch nach dem Ende der Förderung wie so viele dieser Ansätze nicht etablieren konnte. Immer öfter sind freie Künstler*innen auch an Institutionen jenseits der Großstädte tätig: Das Landestheater Schwaben kooperierte im

93 Vgl. Kultursekretariat NRW Gütersloh (o.J.): *Heimwärts*. URL: <https://www.heimwaerts-nrw.de/03.10.2021>.

94 Vgl. Landestheater Tübingen (o.J.).

Programm *Doppelpass* drei Jahre mit der *geheimagentur*, am Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau ist seit 2011 die ehemals in Berlin ansässige *wee dance company* tätig. Noch sind solche Beispiele jedoch rar und zudem scheint die Tendenz vielerorts zu sein, die Freie Szene der Großstädte in die Peripherien zu holen, statt mit Künstler*innen zu arbeiten, die bereits schwerpunktmäßig in peripherisierten Regionen arbeiten. Immer öfter erhalten auch städtische Institutionen der Freien Szene den kulturpolitischen Auftrag, das Umland mitzuversorgen (vgl. Dietrich 2021: Z. 266-278), obwohl ihnen dafür die Erfahrung fehlt und Gruppen, die jenseits der Großstädte produzieren, selten in ihrem Programm vorkommen.

Entsprechend zeigt dieser kulturpolitische Diskurs noch keine Konsequenzen im Arbeitsalltag der befragten Künstler*innen. Sie folgen eher dem etablierten Modell der Freien Szene, Lücken der Grundversorgung zu identifizieren und dafür Lösungen zu entwickeln. So werden Kindergärten und Wiesen, Kirchen, Museen und Scheunen zu Spielorten und dafür entsprechende eigene Infrastrukturen aufgebaut. (Vgl. 6.1) Zudem erproben die Freien Darstellenden Künste beständig Wege zur Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen und internationalen Künstler*innen. (Vgl. Falke 2021: Z. 289f., 707-710) Die Zusammenarbeit mit der Soziokultur ist dabei die häufigste (vgl. Kiehn 2021: Z. 940f.), aber auch Kooperationen mit Gastspiel- und Landestheatern sind zu finden. Gastspieltheater erfordern jedoch ein spezialisiertes Tourmanagement, das mit dem Wunsch nach regelmäßiger Präsenz in der eigenen Region in Konflikt geraten kann. Landestheater bieten meist Möglichkeiten für einzelne Jobs im Bereich Regie, Bühnenbild oder Schauspiel und Tanz. Unter den Befragten war niemand, der*die mit seiner*ihrer freien Gruppe dort produzierte. Zu bedenken ist hier auch, dass die Arbeit an Landestheatern in Teilen mit (hierarchischen) Arbeitsweisen verbunden ist, von denen manche sich im Lauf ihrer Karriere bewusst abgewandt haben. Ein seltenes Beispiel einer gelingenden Kooperation über die Systemgrenzen hinweg ist das *Theater am Markt*, das kontinuierliche Arbeitsbeziehungen zum Landestheater Eisenach in Form von gemeinsamen Produktionen und theaterpädagogischen Angeboten pflegt. Dies ist maßgeblich auf seine Gründungsgeschichte zurückzuführen: Das TAM ist das Ergebnis einer Sparmaßnahme in der Abteilung für Theaterpädagogik des Landestheaters, deren Arbeit durch das finanzielle Eingreifen von Kommune und Land in eine Vereinsstruktur überführt werden konnte. (Vgl. Frey 2021: Z. 20-31) Hier zeigen Amateur*innen und freie Professionelle Möglichkeiten, die von den Institutionen nicht verfolgt werden (können) – und weisen gleichzeitig darauf hin, dass dennoch produktive Verbindungen zu den Institutionen aufrechterhalten werden können.

9.2 (Über-)Regionaler Austausch und Diskurs

9.2.1 Szene(n) vor Ort

Genauso grundlegend wie auf Räume, Fahrzeuge, Lager oder Veranstalter*innen sind freie darstellende Künstler*innen auf vitale künstlerische Szenen, die Austausch und Inspiration, aber auch Arbeitsgelegenheiten bieten, angewiesen. Netzwerke sind eine bislang zu wenig geförderte Kulturinfrastruktur. In den Interviews schildern die Künstler*innen ihre eigene Sicht auf diese Frage: Alle Befragten beschreiben, dass sie mit ihrer Form der Darstellenden Kunst an ihrem Ort oder in ihrer Region die Einzigen sind – das

gilt auch für größere Orte wie Lahr, Eisenach oder Flensburg. Das Alleinsein (s. 9.2.3) ist eine wesentliche Bedingung des Arbeitens jenseits der Großstädte. Nichtsdestotrotz engagieren sich die befragten Künstler*innen selbstverständlich in lokalen Kulturvereinen und kooperieren dabei mit unterschiedlichsten Kulturakteur*innen vor Ort. Diese werden jedoch selten als Inspiration für die eigene künstlerische Arbeit beschrieben. Künstlerischer Austausch wird manchmal überregional, meist national oder sogar europaweit gesucht (s. 7.1.2). Hier regionale Strukturen und Programme zu entwickeln, die nicht nur auf dem Papier innovativ und effizient scheinen, sondern auch zu spannenden und nachhaltigen künstlerischen Begegnungen für alle Seiten führen, bleibt eine große Herausforderung.

9.2.2 Überregionaler Austausch und Weiterbildung mit Kolleg*innen

Um die Arbeiten anderer Künstler*innen zu sehen oder sich persönlich auszutauschen, muss man jenseits der Großstädte größere Wege zurücklegen und Anlässe schaffen. Die Figurentheater praktizieren dies seit vielen Jahren erfolgreich selbstorganisiert. Sie orientieren sich weniger an einer – oft nicht vorhandenen – regionalen Szene, sondern begreifen sich eher als Teil eines bundesweiten Netzwerks von Künstler*innen der gleichen Sparte. Sie organisieren gemeinsame Fortbildungen und helfen sich mit Tipps für Materialien, Texte und Kontakte aus. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 838f., 896-902; Träger 2021: Z. 492-497) »Dieser Austausch mit den anderen Kollegen, der ist einfach eine unglaubliche Bereicherung und den möchte ich um nichts in der Welt missen.« (Kiehn 2021: Z. 363-365) Diese Selbstorganisation ermöglicht den Figurentheatern eine konstante Weiterbildung über die gesamte Laufbahn hinweg und sorgt zudem für eine intensive Durchmischung von Künstler*innen aus unterschiedlichen Regionen und Raumstrukturen. Ähnliche Strukturen ergeben sich in anderen Sparten vor allem für die jüngeren der befragten Künstler*innen, die – oft an die Netzwerke ihrer akademischen Ausbildung anknüpfend – zwischen unterschiedlichen Produktionskontexten im In- und Ausland wechseln und dabei zum Teil auch in den Szenezentren produzieren. (Vgl. *szeneweise* 2021: Z. 74-79) Bei Festivals und an Häusern der Freien Szene tauschen sie sich mit Kolleg*innen aus – oftmals aber nicht explizit über die Arbeit jenseits der Großstädte, die sie leisten. Diesen Austausch wiederum fördern Initiativen wie das Peer-to-Peer-Beratungsprogramm des *Landesverbands Freier Theater in Niedersachsen*⁹⁵ oder das Mentoring-Programm *#sichtenweiten* des *Verbands Freie Darstellende Künste Bayern*⁹⁶, beide gefördert im Programm *Performing Exchange* des BFDK. Hier wird erfolgreich erprobt, wie sich die 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.

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

96 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].

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 orientieren 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. Insgesamt zeigen sich die Verbandsstrukturen der Freien Darstellenden Künste damit als relevante Knotenpunkte für lebenslanges Lernen im Beruf.

9.2.3 Alleinsein als Qualität und Problem

Nicht zu vernachlässigen ist bei der Gestaltung solcher Austauschformate jedoch auch, dass es viele der befragten Künstler*innen durchaus schätzen, in einer Region ohne viele andere Tanz- und Theaterschaffende arbeiten zu können. So beschreibt etwa Kerstin Wittstamm die Möglichkeit, sich nicht am Programm anderer orientieren zu müssen, als künstlerische Freiheit:

Dadurch, dass wir weniger Konkurrenz haben, können wir mehr das machen, was uns packt. Also wenn ich ein Stück oder eine Idee habe, für die ich brenne – das ist so unser Vokabular – dann kriege ich meine Kollegen auch dafür, das zu machen. Da muss ich nicht vorher gucken, ob irgendjemand was anderes macht oder ob das dazu passt. Ich kann mich sehr nach dem richten, was wir für ein Interesse haben oder ich. (Wittstamm 2021: Z. 273-278)

Auch Christian Laubert empfindet das Arbeiten jenseits der Szenezentren als »kulturellen Freiraum« (Laubert 2021: Z. 1053f.) und beschreibt: »Wir [...] sehen uns nicht in einem größeren Kontext oder in einem größeren Diskurs, sondern machen einfach unser Ding. Und das finde ich sehr, sehr angenehm.« (Laubert 2021: Z. 714-718) Gleichzeitig pflegen natürlich sowohl Wittstamm als auch Laubert Kontakte zu anderen Künstler*innen, teils aus benachbarten Kommunen, teils überregional. Das Arbeiten jenseits der Großstädte gibt ihnen aus ihrer Sicht jedoch die Möglichkeit, das eigene künstlerische Interesse zentral zu setzen. Auch in der Beziehung zum Publikum (s. 8.1.2) ergibt sich aus der Alleinstellung eine besondere Anziehungskraft und Bindung.

Hinzu kommt, dass ein viel wichtigeres Kriterium für den Austausch ist, wirklich künstlerisches Interesse an der Arbeit der anderen zu haben. (Vgl. Träger 2021: Z. 971-973; Dietrich 2021: Z. 766-768) Dies finden die Befragten vor Ort nur in wenigen Fällen vor. Damit zeigt sich ein großer Unterschied zum Arbeiten in den Szenezentren,

wo man regelmäßig ins Theater geht oder Teil von einer Szene ist oder vielleicht auch mal mit wem aus demselben Beruf einen Austausch hat [...], weil man in größeren Projekten arbeitet oder an einer Institution, wo dann mehr Leute [...] das mitreflektieren. (Studio Studio 2021: Z. 788-792)

Aufgelöst werden kann dies durch den Aufbau von regionalen und überregionalen heterogenen Netzwerken (s. 6.4 und 9.2.2), die sich nicht nur entlang kulturpolitischer Fragen organisieren, sondern das gemeinsame Arbeiten und den Austausch entlang ähnlicher künstlerischer Interessen in den Vordergrund stellen. Dabei kann persönliche Sym-

pathie ein genauso wichtiger Kitt sein wie ein ähnlicher Zugriff auf die künstlerische Arbeit.

9.2.4 Sichtbarkeit im Fachdiskurs

Zur Beförderung der Darstellenden Künste insgesamt trägt 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 zeitgenössische Theaterdiskurse. 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)

Diese fehlende Rückmeldung aus der »eigenen Profession« (ebd.) hat drei wesentliche Gründe: Erstens müssen zum Besuch von Künstler*innen jenseits der Großstädte meist längere Wege auf sich genommen werden. Zweitens sind die Darstellenden Künste so vielfältig aufgestellt, dass Kulturschaffende aus derselben Region nicht unbedingt künstlerisch aneinander interessiert sein müssen. (Vgl. Klee 2021: Z. 472f.) Und drittens wählen durchaus viele Künstler*innen Orte jenseits der Metropolen, um sich dort ungestört auf sich selbst konzentrieren zu können (s. 9.2.3). Damit fehlt aus unserer Sicht jenseits der Großstädte oftmals eine wesentliche Qualität zur Beförderung künstlerischer Arbeit.

9.3 *Doing Peripherie* als strukturelle Herausforderung

Einige der Künstler*innen sprechen in den Interviews Erlebnisse an, die andeuten, dass es innerhalb der Darstellenden Künste in Deutschland eine Unterscheidung von »ländlichem« und »städtischem« Theater geben könnte, die den Blick auf Künstler*innen jenseits der Großstädte beeinflusst. Diese Unterscheidungen werden hier vorläufig als *Doing Peripherie* gefasst. Mit dem theoretischen Konzept des *Doing Difference* werden Differenzkategorien als das Ergebnis sozialer Handlungen sichtbar.⁹⁷

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; Liebetruth 2021: Z. 1179-1183) Die positive Überraschung des Publikums, »Damit hätte ich ja nie gerechnet, dass ich so

97 Vgl. West, Candace/Fenstermaker, Sarah (1995): *Doing Difference*. In: *Gender and Society* 9 (1). 8-37.

ein Theater in dieser Stadt finde« (Bohde 2021: Z. 1199f.), 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; szene 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. Liebetruth 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 Soziokultur, Vermittlung und kultureller 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 (s. 9.2.4), einer schlechteren Erreichbarkeit (s. 6.3.1) und in Teilen auch der selbstgewählten Abgrenzung von großstädtischen Szenen (s. 9.2.3).

Die befragten Künstler*innen verfolgen in Reaktion darauf mehrere Argumentationswege: Sie betonen, dass es eben keine grundsätzlichen Unterschiede in der Qualität der Arbeitsergebnisse gibt, und verweisen auf entsprechende Gastspielerfahrungen. Sie bauen professionelle Netzwerke auf und zeigen damit auch urbanen Kulturakteur*innen, »dass eigentlich schon sehr, sehr viele Künstler auf dem Land leben, auf die man zugreifen könnte.« (Dietrich 2021: Z. 204f.) Sie argumentieren aber auch, dass die tatsächlichen Unterschiede in den künstlerischen Formen in Teilen darauf beruhen, dass eine umfangreiche und langfristige Förderung der Freien Darstellenden Künste jahrzehntelang vor allem in den Großstädten zu finden war und sich hier auch im Publikum ein zeitgenössischer Geschmack ausbilden konnte. (Liebetruth 2021: Z. 1229-1238) Und zuletzt weisen sie darauf hin, dass es in unterschiedlichen Regionen auch unterschiedliche Bedürfnisse, Themen und Traditionen gibt, deren Relevanz nicht allein aus der Sicht einer Großstadt bewertet werden kann. (Vgl. ebd.: Z. 1264-1267) *Doing Peripherie* zeigt sich hier als strukturelle Herausforderung, die ebenso wie räumliche oder finanzpolitische Aspekte zur Peripherisierung von Theaterpraktiken jenseits der Großstädte beitragen können.

9.4 Zwischenfazit: Durchlässigkeit innerhalb des Theatersystems

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ...

- haben wenig Berührungspunkte mit Theaterinstitutionen in ihrer Region, sind aber in weiten Teilen bundesweit und international vernetzt.
- etablieren Formate zum lebenslangen Lernen im Beruf innerhalb ihrer Verbandsstrukturen.
- erleben, dass ihnen aus großstädtischer Perspektive Professionalität und künstlerische Qualität abgesprochen wird.
- Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte brauchen ...
- in allen Bundesländern Förderprogramme für Mobilität und Gastspiele.

- überregionale und heterogene Netzwerke und Kooperationen, die entlang künstlerischer Interessen organisiert sind und dabei urban-rurale Dichotomien überschreiten.
- mehr Sichtbarkeit in bundesweiten Fachdiskursen und -medien.

10 Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Förderung wird von uns als Mehrebenensystem begriffen, in dem unterschiedliche Strukturen in Wechselwirkung stehen. Dabei wirken sie begrenzend und ermöglichend auf die Freien Darstellenden Künste. Als Fazit aller Gespräche kann gelten, dass sich die Finanzierungslage und -weise Freier Darstellender Künste jenseits der Großstädte nicht nur durch genrespezifische Besonderheiten unterscheiden, sondern sehr klar auch abhängig sind von einer räumlich strukturierten Kulturpolitik, bei der die Bedingungen innerhalb eines Bundeslandes, aber auch von Bundesland zu Bundesland und von Kommune zu Kommune sehr unterschiedlich sein können.

10.1 Übersicht: Die wichtigsten Ebenen im Vergleich

10.1.1 Bundesebene: Anreize und Anerkennung

Die Förderung durch den Bund ist der durch die Länder nachgeordnet. Doch mit mehreren Sonderprogrammen (*GLOBAL VILLAGES*, *TRAFO*, *LandKULTUR*, *PEX*) zeigten unterschiedliche Institutionen des Bundes in den letzten Jahren Engagement und Mitgestaltungsinteresse jenseits der Großstädte. Während der ersten beiden Pandemiejahre kam der schnellen und breiten Unterstützung durch den Bund wesentliche Bedeutung zu. Viele Künstler*innen stellten erstmals Anträge beim Bund. (Vgl. Bohde 2021: Z. 1061f.) Dass sie dies vorher nicht taten, kann – je nach Region, Bundesland und Arbeitsform – sowohl an einer auskömmlichen Finanzierungsstruktur liegen als auch daran, dass bestimmte Ästhetiken nicht als bundesweit relevant galten oder sie in ihren Regionen nicht genug Kofinanzierungsmittel akquirieren konnten, um für eine Bundesförderung infrage zu kommen. Vor der Pandemie war der *Fonds Darstellende Künste* zudem schon allein aufgrund seiner Ablehnungsquote von 81 % in der regulären Projektförderung⁹⁸ kein substanzieller Förderer für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte. Mehr noch: In manchen Bundesländern wie Thüringen, Brandenburg, Sachsen-Anhalt oder Rheinland-Pfalz kam ihm so gut wie keine Bedeutung zu, wie mehrere Vertreter von Landesverbänden erklären (vgl. Baier 2021: Z. 6f.; Gebhardt 2021: Z. 51; Reich 2021: Z. 30; Sacher 2021: Z. 29). Hier gilt es nach den strukturellen Ursachen zu forschen, statt allein von fehlender künstlerischer Durchsetzungskraft im Bundesvergleich auszugehen. Wie wir unter 10.2 und 10.3 zeigen, führen unterschiedliche Kulturverständnisse und Strukturen der Förderebenen zu Peripherisierungseffekten, die letztlich nicht zu einer Beförderung der Künste führen, sondern disparate Entwicklungen unberührt

98 Vgl. Fonds Darstellende Künste (Hg.): Geschäftsbericht des Fonds Darstellende Künste für das Jahr 2019. 18.

lassen. NEUSTART KULTUR ermöglichte im Gegensatz dazu in der pandemischen Ausnahmesituation eine genauere Differenzierung der Förderinstrumente, was den Freien Darstellenden Künsten in ihrer ganzen Bandbreite zugutekam – sowohl in Bezug auf ihre künstlerische Entwicklung als auch auf ihre technische Ausstattung und die Anerkennung von Vernetzungsaktivitäten. Die meisten der befragten Künstler*innen bewerten die Hilfen des Bundes in dieser Zeit sehr positiv: Sie empfinden sie im europäischen Vergleich als Privileg (vgl. Klee 2021: Z. 1010f.) und als Ermutigung, »weil ich da einfach gespürt habe, dass ich unterstützenswert bin.« (Wittstamm 2021: Z. 551f.) Die Unterstützung des Bundes ist damit nicht nur finanziell, sondern auch symbolisch von hohem Wert. Dem trägt auch der *Theaterpreis des Bundes* Rechnung, durch den von Beginn an Darstellende Künste jenseits der Großstädte geehrt wurden.⁹⁹

10.1.2 Landesebene: Zentrale Ansprechpartner*innen mit Gestaltungsmacht

Durch die Kulturhoheit der Länder sind in der Bundesrepublik sehr unterschiedliche Fördersysteme entstanden, deren Analyse und Vergleich nicht Gegenstand dieser Teilstudie ist.¹⁰⁰ Es ist aber anzunehmen, dass hier ein Grund für die disparate Entwicklung der Freien Darstellenden Künste in den verschiedenen Regionen liegt. In vielen Bundesländern ließ sich in den letzten Jahren eine Ausdifferenzierung der Förderinstrumente beobachten. Die Freien Darstellenden Künste erhalten weiterhin vor allem anteilige Projektförderungen, die in immer mehr Ländern jedoch ergänzt werden um mehrjährige Konzeptionsförderungen sowie Förderungen für Gastspiele, für Spielstätten und Investitionen. In manchen Bundesländern ergänzen größere Stiftungen die Arbeit, in manchen spielen die Regionen und Bezirke als Zwischenebene eine wichtige Rolle bei der Verteilung von Landesgeldern. Die Höhe der vergebenen Fördersummen sowie ihre Bedingungen differieren zwischen den Bundesländern stark. Angesichts anhaltend angespannter kommunaler Kassen jenseits der Großstädte wird die Landesebene oft zur ersten Ansprechpartnerin. (Vgl. Liebethuth 2021: Z. 100f.) Durch ihre Förderpolitik gestalten die Länder die regionalen Szenen der Darstellenden Künste: Während in Brandenburg freie Theater wie das *theater 89* angesichts einer geringen Anzahl von Stadt- bzw. Landestheatern die kulturelle Versorgung der Fläche mit übernehmen und entsprechend umfangreich institutionell gefördert werden¹⁰¹, wird in Thüringen ein dichtes Netz an Stadt-, Staats- und Landestheatern gepflegt, das einerseits weniger Raum für die eigenständige Entwicklung einer Freien Szene lässt, andererseits aber zu Arbeitsmöglichkeiten für freie Künstler*innen führt. (Vgl. Baier 2021: Z. 42f.) Dass in Rheinland-Pfalz (vgl. Sacher 2021: Z. 12f.) und Mecklenburg-Vorpommern¹⁰² vor allem Einzelkünstler*innen

99 Vgl. ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Stadt Land Kunst.

100 Siehe hierzu auch die Teilstudie »Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik – Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur« von Thomas Schmidt aus dem Forschungsprogramm des *Fonds Darstellende Künste*. Weiterhin sind wichtige Ergebnisse durch die entstehende Promotion von Christine Wingert »Kulturpolitik und Kulturförderung für ländliche Räume. Leitbilder, Strategien, Programme« (Arbeitstitel) zu erwarten.

101 Vgl. MWFK Brandenburg (2020): Freie Theater erhalten mehr als 1,3 Millionen Euro. URL: <https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~14-06-2020-foerderung-freie-theater#> [03.10.2021].

102 Vgl. LaFT MV (o.J.): Mitglieder. URL: <https://laftmv.de/mitglieder/> [03.10.2021].

oder Duos angesiedelt sind, kann in Teilen mit der Höhe der dortigen Tanz- und Theaterförderung der Länder begründet werden, die das Arbeiten in größeren Konstellationen kaum ermöglicht. Gemeinsam mit der oben angesprochenen fehlenden Förderung aus Kommunen und Bund führten diese Bedingungen zur vermehrten Ansiedelung von künstlerischen Produktionsweisen, die ihren Stolz daraus ziehen, als »spielende Theater« (Träger 2021: Z. 1304) den Großteil ihres Budgets durch Gagen selbst zu erwirtschaften (im Gegensatz zu den Ensembles in anderen Bundesländern, die ihre personal- und damit kostenintensiven Produktionsweisen und Ästhetiken ohne Förderung nicht umsetzen könnten). Wenngleich hier noch weitere Bedingungen wie die Attraktivität bestimmter Metropolregionen oder das Fehlen von Ausbildungsinstitutionen für die Freien Darstellenden Künste eine Rolle spielen werden, kann die Förderpolitik der Landesebene als einflussreicher Faktor für die Herausbildung der sehr unterschiedlichen regionalen Cluster der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte gelten.

10.1.3 Kommunalebene: Kleine Etats, großes Engagement

In den vorherigen Kapiteln haben wir beschrieben, dass sich die künstlerische Arbeit der Befragten auf vielen Ebenen als soziale Kunst verstehen lässt und dass sie auf vielfache Weise kulturelle Infrastrukturen in peripherisierten Räumen entstehen lässt. Die kommunale Ebene ist also die der künstlerischen Arbeit – und zugleich die, wo sich nur wenige professionalisierte und finanziell ausreichend ausgestattete Strukturen für Kulturförderung und -politik finden. Gut aufgestellte Kulturverwaltungen finden sich in den Mittelstädten, in kleineren Orten jedoch kaum. Gerade in den von uns vornehmlich betrachteten sehr ländlichen Gegenden mit weniger guter sozioökonomischer Lage beschränken Haushaltskonsolidierungsmaßnahmen oft die Möglichkeiten sowohl von Kommunen als auch der Kreisverwaltung. (Vgl. Falke 2021: Z. 580-585; Liebetruß 2021: Z. 74-77) Falls finanzielle Unterstützungen möglich sind, bewegen sie sich meist im unteren vierstelligen Bereich oder sogar darunter (vgl. Wittstamm 2021: Z. 333-340; Laubert 2021: Z. 540). Viele Künstler*innen akquirieren den Großteil ihrer Mittel deshalb aus anderen Förderebenen (vor allem Landesmitteln) und -strukturen (bspw. Stiftungen) oder aus Eigenmitteln (d.h. oft aus Krediten). (Vgl. Klee 2021: Z. 381-383; Träger 2021: 216-219). Nichtsdestotrotz finden kommunale Akteur*innen Wege der Unterstützung durch Sachleistungen: Die Gemeinde Benneckenstein unterstützte das Festival *THEATERNATUR* beispielsweise, indem es für die Waldbühne und ein Büro im Rathaus nur Verbrauchskosten zahlen musste, die alte Turnhalle stand als Probenort zur Verfügung und der Bauhof war für die Pflege und Reparatur der Bühnenanlage eingeteilt. In Kombination mit der ehrenamtlichen Arbeit von ca. 30 Menschen kann also hier durchaus von einem Investment von kommunaler Verwaltung und Zivilgesellschaft in die Kunst gesprochen werden. Die Erfahrung der Künstler*innen zeigt darüber hinaus auch, dass durch langfristige Arbeit in manchen Gemeinden und Landkreisen auch größere Summen möglich werden (vgl. Dietrich 2021: Z. 672-674); auch indem z.B. rechtliche Konstruktionen im Sinne einer institutionellen Förderung gefunden werden, die dafür sorgen, dass die Projektförderung von der freiwilligen Leistung zur Verbindlichkeit wird (vgl. Liebetruß 2021: Z. 591-597). Solche Beispiele zeigen, dass auf kommunaler Ebene Spielräume bestehen, die von Pilotprojekten wie den *Regionalmanager*innen Kultur* in

Baden-Württemberg¹⁰³ und den *Kulturknotenpunkten* in Schleswig-Holstein¹⁰⁴ oder den *LandKulturPerlen* in Hessen¹⁰⁵ aktuell ausgelotet werden. Hier wird erprobt, wie professionelle Strukturen etabliert werden können, welche regional die kulturelle Entwicklung vorantreiben, Beratungsleistungen anbieten sowie ehrenamtliche und professionelle Akteur*innen verschiedener Sparten vernetzen – und zwar für eine ganze Region, statt in jeder Kommune ein eigenes Kulturamt aufzubauen.

10.1.4 Weitere Finanzierungen

Die drei föderalen Ebenen sind nicht die einzigen Finanzierungsquellen der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte. Die befragten Künstler*innen haben sich je nach Produktionsweise auf unterschiedliche Finanzierungsmodelle spezialisiert, die im Folgenden kurz vorgestellt werden:

- **Gagen und Eintritte** bilden besonders für die tourenden Kinder- und Figurentheater (vgl. Kiehn 2021: Z. 542f.; Träger 2021: Z. 554f.), aber auch für die Amateurtheater und Freilichtbühnen den wichtigsten Finanzsockel, um Eigenmittel zu generieren (vgl. Frey 2021: Z. 464f.; Laubert 2021: Z. 191). Der Vorteil an diesen Geldern ist, dass sie nicht projekthaft gebunden sind und damit auch zur Querfinanzierung von Arbeitsvorhaben dienen, die anders nicht finanzierbar wären. (Vgl. Falke 2021: Z. 447-449)
- **Sponsoring** spielt vor allem für die Amateurtheater und Freilichtbühnen eine zentrale Rolle. Sie bauen im Idealfall einen stabilen Kreis von Sponsor*innen auf, der sie über Jahre begleitet. (Vgl. Frey 2021: Z. 698f.; Laubert 2021: Z. 193; Liebetruth 2021: Z. 652-655)
- **Kulturelle Bildung und Soziokultur** sind weitere wichtige Förderbereiche, in denen die befragten Künstler*innen aktiv sind. Hier werden sowohl Bundesmittel wie des *Fonds Soziokultur* und *Kultur macht stark* sowie landesspezifische Programme wie der hessische *Kulturkoffer* und Stiftungen relevant. Ob sich die Künstler*innen tatsächlich selbst in der Soziokultur verorten würden oder sich als Bildungsakteur*innen begreifen¹⁰⁶, bleibt dabei offen.
- **Mittel der Europäischen Union** spielen noch eher selten eine Rolle für die befragten Künstler*innen. Das liegt vor allem daran, dass zur Antragsfähigkeit besondere Kapazitäten in der Projektabwicklung aufgebaut werden müssen. *Studio 7* in Schwerte ist immer wieder an großen, europaweiten Kulturprojekten mit Teilnehmenden aus bis zu 17 Ländern beteiligt, weil die Gruppe seit vielen Jahrzehnten internationale Kontakte pflegt. (Vgl. Falke 2021: Z. 96-102, 593-595, 903-909) *TanzART* profitierte bei der Umsetzung des internationalen Residenzprogramms von einer Förderung aus

103 Vgl. TRAFO (Hg.) (2021): Regionalmanager*in Kultur. Kulturarbeit in ländlichen Räumen. Handreichung zu einem neuen Aufgabenprofil.

104 Vgl. Landeskulturverband Schleswig-Holstein (o.J.): Kulturknotenpunkt. URL: <http://www.kulturknotenpunkt.de/> [03.10.2021].

105 Vgl. LKB Hessen (o.J.): LandKulturPerlen. Kulturelle Bildung in ländlichen Räumen. URL: <https://www.landkulturperlen.de/> [03.10.2021].

106 Vgl. Westphal, Kristin/Bogerts, Teresa/Uhl, Mareike et al. (Hg.) (2018): Zwischen Kunst und Bildung. Theorie, Vermittlung, Forschung in zeitgenössischer Theater-, Tanz- und Performancekunst. Oberhausen.

LEADER-Mitteln¹⁰⁷, musste dafür aber einen Kredit in sechsstelliger Höhe aufnehmen, um in Vorleistung zu gehen. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 595-597)

- **Nebengeschäfte** sollen hier alle Tätigkeiten heißen, die neben der künstlerischen Arbeit ausgeübt werden und sie zusätzlich stützen. Beispiele hierfür sind Vermietungen, falls die Künstler*innen solche Infrastrukturen aufgebaut haben, aber auch die Kulturkneipe von *Studio 7*, die Tanzschule von *TanzART* oder inklusive Workshops und Retreats, die *szene zwei* anbietet, fallen in diese Kategorie. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 29-33; Falke 2021: Z. 60-70; *szene zwei* 2021: Z. 689-691) Die Künstler*innen nutzen hier ihre künstlerischen Fähigkeiten – und müssen zugleich die Balance zwischen Nebengeschäft und künstlerischer Tätigkeit halten.
- Zuletzt zeigt sich auch die lokale und regionale **Community als Ressource**: Wer wie beschrieben als Teil der lokalen Bevölkerung Beziehungen aufbaut oder qua Kunst in Kontakt tritt, kann über gute Kontakte vieles in die Tat umsetzen, was auf anderem Weg teuer geworden wäre. Jemand besorgt in Windeseile einen Gabelstapler, Geld kommt per Crowdfunding zusammen und andere machen die Reparatur zum Freundschaftspreis. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 24f.; Frey 2021: Z. 308-314; *szene zwei* 2021: Z. 600; Wittstamm 2021: Z. 298-314)

10.2 Unterschiedliche Kulturverständnisse im Mehrebenensystem

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«¹⁰⁸ zu werden. Sie stellte mit diesen Worten eine Diskrepanz zwischen dem Kulturverständnis lokaler Akteur*innen und dem der übergeordneten Strukturen dar, das 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.

107 LEADER ist ein Maßnahmenprogramm der Europäischen Union. Das Programm TRAFÖ hat Empfehlungen für Veränderungen in der LEADER-Förderung erarbeitet, um künstlerische und kulturelle Projekte besser zu unterstützen. Vgl. TRAFÖ (2020): Wandel in LEADER. Empfehlungen für eine neue Projektförderung. URL: https://www.trafo-programm.de/1988_themen/2860_kultur-in-leader/2868_wandel-in-leader [03.10.2021].

108 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*.

Wenn wir sagen, wir wollen mit Leuten vor Ort was machen: überhaupt kein Problem. [...] [Aber wenn] man sagt: [...] Wir machen sechs Wochen was, man sieht nix, man hört nix. Und [was dann] entsteht – entweder gefällt's oder [es] gefällt nicht. [...] ist immer noch nicht so einfach für künstlerische Projekte Gelder zu akquirieren. (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 symbolischem Wert sein.¹⁰⁹ Bund und Länder sollten sensibler werden für die teilweise anderen Maßstäbe, Kunstverständnisse und Parameter der kommunalen Förderung und darüber den Dialog suchen.

10.3 Peripherisierungseffekte der Mittelvergabe

Peripherisierungen können sich auch aus den Verfahren der Mittelvergabe ergeben. Im Folgenden arbeiten wir anhand des *Fonds Darstellende Künste* vier (unfreiwillige) Effekte der bisherigen Förderpraxis 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, in dem die beantragte Summe maximal 50 % der Gesamtkosten betragen musste. 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. Kiehn 2021: Z. 619-623) Eine Beförderung der Künste, wie sie sich der *Fonds* vorgenommen hat, würde bedeuten, solche Effekte auszugleichen, statt sie zu verstärken. Dafür sind gemeinsame Strategien mit Ländern und Kommunen zu entwickeln. Die temporäre Umkehrung von Primär- und Sekundärförderung im Rahmen von NEUSTART KULTUR zeigte besonders deutlich, welche Vielzahl an

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

Künstler*innen jenseits der Großstädte im bisherigen System strukturell übergangen wurde.

- **Peripherisierung durch Etikettierung:** Viele Künstler*innen jenseits der Großstädte berichten von der Herausforderung, ihre künstlerische Praxis zwischen verschiedenen Förderfeldern und -programmen zu kommunizieren (s. 10.2). Während in ländlichen Kommunen meist auf den Mehrwert für die Gemeinschaft geachtet wird, begutachtet der *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. *szenewei* 2021: Z. 507f.) 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. Andersherum 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 2021: 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.

10.4 Wünsche

Aus den Gesprächen mit Künstler*innen und Verbandsvertreter*innen lassen sich fünf Wünsche an eine zukünftige Kulturpolitik für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ableiten:

1. **Sichern:** Langfristige und nachhaltige Kulturarbeit jenseits der Großstädte benötigt Förderungen, die über das einzelne Projekt hinausgehen. (Vgl. Wittstamm 2021: Z. 261-266, 563-566; Studio Studio 2021: Z. 73-76) Es braucht einen verstärkten Austausch darüber, wie sich lokale, professionelle Kulturarbeit von Kommunen, Ländern und Bund gemeinsam sichern lässt. (Vgl. Liebethuth 2021: Z. 1132-1135)
2. **Weiterentwickeln:** Für die Entwicklung neuer Strukturen, für die intensive Arbeit mit der Bevölkerung und für die künstlerische Weiterbildung benötigen alle Künstler*innen regelmäßig die Möglichkeit zu Förderungen ergebnisoffener Prozesse, die Zeit zum Auszuprobieren geben. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 731-733; Träger 2021: Z. 704f.; Nikutowski 2021: Z. 50f.) Bislang können sich das jenseits der Großstädte nur wenige leisten.
3. **Entlasten:** Freie Tanz- und Theaterarbeit ist von einer Geschwindigkeit und Prekarität bestimmt, die viele Künstler*innen als kräftezehrend beschreiben. (Vgl. Klee 2021: Z. 967-985; Wittstamm 2021: Z. 318-322; Falke 2021: Z. 730-739) Gerade jenseits der Großstädte bedarf die künstlerische Strukturarbeit aber langer Zeiträume, bis sie Wirkung zeigt. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 483-493) Kulturpolitik muss entlastende Strukturen schaffen, in denen Künstler*innen ihrer Arbeit über Jahre und Jahrzehnte gesund nachgehen können. (Vgl. szene zwei 2021: Z. 882-891) Dazu gehört auch der Aufbau von professionellen Produktionsstrukturen und entsprechenden Fachstellen. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 898-902; Frey 2021: Z. 776-787)
4. **Mobilisieren:** Nur wenige Bundesländer haben eine Gastspielförderung. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 1059-1068; Falke 2021: Z. 774-779; Thums 2021: Z. 104-107) Die Modelle sind inzwischen langjährig getestet und können bundesweit in allen Ländern implementiert werden. Dazu gehört auch die Unterstützung von Gastspielen in anderen Bundesländern, wie es die *Kulturstiftung des Freistaats Sachsen* bereits eingeführt hat.
5. **Dezentralisieren:** Förderentscheidungen auf Bundesebene unterliegen der Herausforderung, dass die jeweiligen Entscheider*innen die regionalen Kulturlandschaften selten aus erster Hand kennen. Kulturpolitik steht vor der Aufgabe, Strukturen in der Fläche aufzubauen und zu stärken, die Kriterien wie Innovation, Professionalität oder bundesweite Relevanz aus regionaler Perspektive befragen (vgl. Baier 2021: Z. 86-89) und ggf. auf ihre Veränderung einwirken (vgl. Wittstamm 2021: Z. 255f.; Th-

ums 2021: Z. 65). Für eine solche Kulturpolitik auf Augenhöhe fehlt an vielen Orten jenseits der Großstädte jedoch die finanzielle und personelle Ausstattung und auf Bundesebene oft die strukturelle Einbindung entsprechender Expertise. Dezentralisierung kann hierfür Ansätze bieten. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 1116-1127; Opitz 2021: Z. 47-52; Baier 2021: Z. 91-93).

10.5 Zwischenfazit: Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ...

- beschreiben eine strukturelle Peripherisierung im Fördersystem aufgrund ihrer sozialräumlichen Verortung.
- akquirieren durch ihre besondere Arbeitsweise Mittel aus der Förderung der Künste, der Soziokultur, der kulturellen Bildung und der Regionalentwicklung. Hinzu kommen sehr individuelle Finanzierungsmodelle mit Gagen und Eintritten, Sponsoring und Nebentätigkeiten. Außerdem ist für viele die Pflege einer lokalen Community auch in dieser Hinsicht eine wichtige Ressource.
- Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte brauchen ...
- eine Kunstförderung, die die Orientierung an Interessen des lokalen Gemeinwesens unterstützt, und eine Förderung der Regionen, die die besonderen Qualitäten der Künste kennt.
- mehr Dialog zwischen Kommunen, Ländern und Bund über unterschiedliche Kulturverständnisse sowie die Umsetzung kooperativer Fördermodelle.
- Unterstützung zur Sicherung und Weiterentwicklung ihrer Arbeit sowie entlastende Strukturen.

11 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 Teilstudie 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 Regionaljürs 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 kommunale 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 TANZPAKTES 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 es 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 diesem Bereich 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 große 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 Teilstudie 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, vor allem 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.¹¹⁰

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 Programm *FLUX* zeigt, wie man Rückkehroptionen in einem Programm 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 geprüft. Ein Ergebnis der Teilstudie 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. Zu prüfen ist, wo durch 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. Zukünftig müssen zudem die ungelösten Fragen des Generationswechsels

110 Zu den grundsätzlichen Fragen zur »Förderung von Nachhaltigkeit« siehe die Teilstudie »Performing Climate Action(s) – Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten« von Maximilian Haas und Sandra Umatham im Forschungsprogramm des *Fonds*.

sels, 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.¹¹¹
- Austausch und Weiterbildungsangebote sollten aber auch für Bürgermeister*innen kleiner Kommunen und ihre Verwaltungen sowie 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 seiner 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 Theaterentwicklungsplanung¹¹² kann hier ein Weg sein, sollte aber stärker nach den gemeinsamen künstlerischen Interessen von Gastspielhäusern, Landestheatern, Freier Szene und Amateurtheatern fragen. 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 Entwicklun-

111 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.

112 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.

gen 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.
- Neben der kulturpolitischen Vernetzung von Künstler*innen auf Bundesebene bedarf es mehr Austausch 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.¹¹³ Als Gesellschaft brauchen wir Verhandlungsräume, die von unterschiedlichem Erfahrungswissen ausgehend auf die gleichen Fragen blicken.¹¹⁴ 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 globale Fragen (*linking capital*) neu zusammenfügt.¹¹⁵ 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.¹¹⁶ 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.«¹¹⁷ 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.«¹¹⁸ 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

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

114 Vgl. Anders (2018).

115 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.

116 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].

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

118 Ebd. 478.

der Vielen 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.

Anhang: Kategoriensystem

Ab-schnitt	Kategoriebe-zeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
OK 1	Künstlerische Positionen jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen von künstlerischen Selbstverständnissen und Formen, die die jeweilige Person/Gruppe als zentral für die eigene Arbeit nennt.	»Kunst heißt, frei denken. Kunst heißt, ähm, sich selber ausprobieren. Die eigne Kreativität, die eigne Fantasie zu suchn und zu fördern und der ne Kraft zu gebm, ne ne Wichtigkeit zu gebm.« (Träger 2021: Z. 137-139)
UK 1.1	Startpunkte für das Arbeiten jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen von Initialmomenten und Motivationen des künstlerischen Arbeitens jenseits der Großstädte.	»wir haben uns 2009 kennengelernt und hatten dann irgendwo so die Vision, ähm, dass wir gern ein Tanz-Zentrum für professionelle Künstler, aber auch semiprofessionelle, gründen wollen.« (Dietrich 2021: Z. 14-16)
UK 1.1.1	Anstöße von außen	Umfasst alle Beschreibungen von Startpunkten, die auf Anstöße von außen (Empfehlungen, Förderprogramme etc.) zurückgehen.	»das kam wirklich aus so ner Ausschreibung aus Neumünster – da komm ich ja her – in der Mitte von Schleswich-Holstein, n Raum zu bespieln, ne Galerie.« (Klee 2021: Z. 32-34)
UK 1.1.2	Etwas aufbauen können	Umfasst alle Beschreibungen von Startpunkten, die auf den Wunsch, etwas Neues aufbauen zu wollen, zurückgehen.	»Und dann war [...] dieses da was Neues anfangen können war ›ne tolle Gelegenheit.« (Laubert 2021: Z. 150-152)
UK 1.1.3	Zurückkehren	Umfasst alle Beschreibungen von Startpunkten, die auf die Rückkehr an einen ländlichen Ort (z.B. Geburtsort) zurückgehen.	»Der Schwarzwald ist meine Heimat.« (szene zwei 2021: Z. 90)

Ab-schnitt	Kategoriebe-zeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 1.2	Veränderun- gen durch das Arbeiten jenseits der Großstädte	Umfasst alle künstlerischen Überlegungen und Entwicklungen der künstlerischen Formen, die durch das Arbeiten jenseits der Metropole entstanden sind/entstehen.	»Wir haben anfangs so gedacht anderthalb Stunden vielleicht (lacht), inzwischen sind wir ungefähr bei drei Stunden und die Leute wollen nicht nach Hause, wir enden meistens mit »ner Folge von äh äh Liedern. Also es wird dann am Ende viel gesungen, das haben die Leute unheimlich gerne.« (Frank 2021: Z. 370-376)
UK 1.2.1	Nähe zu den Leuten	Umfasst alle Beschreibungen von Veränderungen in der Arbeitsweise, die sich auf den Kontakt zur lokalen Bevölkerung beziehen.	»Das is auch so das Ergebnis, dass wir sogn: »Wir müssn möglichst direkt mit unserm Publikum sein.«« (Wittstamm 2021: Z. 385f.)
UK 1.2.2	Strukturen bauen	Umfasst alle Beschreibungen von Veränderungen in der Arbeitsweise, die sich auf den Aufbau von Strukturen beziehen.	»weil genau ländliche Gegend immer so abgeschoben wird, wollten wir unbedingt gern Künstler in die ländliche Gegend holen, mit denen zusammenarbeiten und Residenzen anbieten« (Dietrich 2021: Z. 37-39)
UK 1.2.3	Einfluss der Umgebung	Umfasst alle Beschreibungen von Veränderungen in der Arbeitsweise, die sich auf die Umgebung beziehen.	»ich fand halt vor allem, dieses Arbeiten auf dem Land extrem entschleunigend. Und das hab ich halt das erste mal 2019 gemacht.« (Studio Studio 2021: Z. 709f.)
OK 2	Produzieren und Aufführen jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen von Produktions- und Aufführungsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen genutzt werden.	»Wir ziehen durch das Land Brandenburg und spielen da, wo, wo wir gewollt werden« (Frank 2021: Z. 274f.)
UK 2.1	Aufführungs- strukturen & Peripherisie- rung	Umfasst alle Nennungen von Aufführungsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen genutzt werden.	»man darf immer nicht denken, ähm, nur die große Bühne zählt, sondern auch einfach, äh, sich vor, vor Freunden da – irgendwie bei bei beim Bautzner Frühling – ist mit das bekannteste Fest – zu präsentieren.« (Dietrich 2021: Z. 61-63)

Ab-schnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 2.1.1	Eigene Aufführungsstrukturen	Umfasst alle Nennungen von Aufführungsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen selbst betrieben werden.	»Da wurde dann hier diese Spielstätte, in der wir jetzt immer noch sind, gefunden. Das ist ein ehemaliges Restaurant, was dann umgebaut wurde« (Frey 2021: Z. 31-33)
UK 2.1.2	Zu Gast in den Aufführungsstrukturen anderer Kulturakteur*innen	Umfasst alle Nennungen von Aufführungsorten und -strukturen, die nicht von den Künstler*innen betrieben werden.	»in dieser Stadtgalerie Kiel, in diesem zeitgenössischen Kunstmuseum« (Klee 2021: Z. 243f.)
UK 2.2	Produktionsstrukturen & Peripherisierung	Umfasst alle Nennungen von Produktionsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen genutzt werden.	»aufm Land arbeiten, heißt Platz zu habm, Wohnraum, Arbeitsraum. In der Stadt, wenn ich n engen Proberaum mir selber erlaube, das kann ich mir in Köln, das kann ich mir in Berlin gar nicht mehr leisten.« (Träger 2021: Z. 1028-1030)
UK 2.2.1	Eigene Produktionsstrukturen	Umfasst alle Nennungen von Produktionsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen selbst betrieben werden.	»Klar, son eignes Haus ist zwar mega viel Arbeit und natürlich auch n unheimlicher Druck, aber auch ne totale Freiheit.« (Bohde 2021: Z. 153f.)
UK 2.2.2	Zu Gast in den Infrastruktur- und anderen Akteur*innen	Umfasst alle Nennungen von Produktionsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen nicht selbst betrieben werden.	»Im Moment bin ich hier in nem ehemaligen Bahnhof. [...] Den haben wir für diese Produktion eigentlich erstmalig, dass wir den nutzen.« (Wittstamm 2021: Z. 61-63)
UK 2.3	Zentrale Herausforderungen des Produzierens und Aufführens jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen von Herausforderungen des Produzierens und Aufführens jenseits der Großstädte	»sind die Orte dann einfach in der Verpflichtung, Gastgeber*in zu sein. Also für uns ist es total wichtig zu spüren, dass wir uns da nicht reinmanipuliert habm, sondern dass die Lust haben auf das was wir da künstlerisch machen.« (Klee 2021: Z. 360-362)
UK 2.3.1	Umgang mit peripherisierten Infrastruktur- und	Umfasst alle Beschreibungen von fehlender Infrastruktur u.a. für Transport, Verpflegung, Arbeitsräumen und Unterbringung.	»Die durchschnittliche Länge, um irgendwo hinzukomm, also wenn ich ein meiner Kollegin besuchn will, dann dann sind es durchschnittlich 1,5 Stunden Autofahrt.« (Wittstamm 2021: Z. 96-98)

Ab-schnitt	Kategoriebe-zeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 2.3.2	Kooperationen mit theaterfernen Strukturen	Umfasst alle Beschreibungen von Kooperationen mit Institutionen, die nicht speziell für Darstellende Künste zuständig und gestaltet worden sind.	»freuen sich viele auf ländliche Gegenden. Und wenn sie dann aber wirklich aufm Land sind, und merken es gibt bloß den einen Supermarkt, der macht um neun zu.« (Dietrich 2021: Z. 156-158)
UK2.4	Strukturinitiativen der Freien Darstellenden Künste	Umfasst alle Nennungen von Initiativen der Befragten zur Stärkung peripherisierter Räume, die nicht nur ihnen selbst zugutekommt.	»Wir konnten dann in dieser Zeit ne ne inklusive Wohngemeinschaft ähm ins Leben rufen und ... auch nicht nur, aber eben auch für Künstler der Kompanie« (szene zwei 2021: Z. 125-127)
OK 3	Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Personen, die unmittelbar an der Konzeption und Umsetzung von Projekten der FDK mitwirken.	»den Kernbereich machen wir, in dem andern Bereich kommt permanent Leute rein.« (Falke 2021: Z. 242f.)
UK 3.1	Künstlerische Tätigkeiten	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Personen und Tätigkeiten auf künstlerischer Ebene.	»wir haben n Ensemble von (3) ja so vierzich Leuten. Von denen, würd ich sagen, sind so (.) fünfzehn bis zwanzich gehören zum engeren Kreis und machen einfach viel (.) und manche komm dann halt manchmal.« (Frey 2021: Z. 105-108)
UK 3.1.1	Ausbildung, Arbeitsstrukturen und Diversität der professionellen Künstler*innen	Umfasst alle Beschreibungen der leitenden Künstler*innen(gruppe), die für ihre Arbeit bezahlt werden.	»Ja, wir sind da in jedem Fall ne sehr unterschiedliche (.) Gruppe. (2) Ähm, also es sind alles professionelle. Wir sind ja zu siebt (.) und alles professionelle Theater- und Filmschaffende, bis auf eine ältere, ähm, Kollegin, die jetzt auch weniger spielt als mehr noch so dabei is.« (Wittstamm 2021: Z. 44-47)
UK 3.1.2	Künstlerische Gäste: Bundesweit und international	Umfasst alle Beschreibungen von künstlerischen Gästen, die nicht vor Ort leben.	»Also müssen wir so in unserer Zwei-Mann-Team-Konstellation vieles, oder kreieren wir vieles, entscheiden auch vieles, aber es is eigentlich auch echt ganz, ganz schön, wenn wir des, wenn wir dann jetzt die Möglichkeit haben, einfach auch so dieses bisschen erweiterte Team einzubringen.« (szene zwei 2021: Z. 642-645)

Ab-schnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 3.1.3	Künstlerische Mitarbeit von Amateur*innen	Umfasst alle Beschreibungen von künstlerischer Mitarbeit von Menschen, die für ihre Arbeit nicht bezahlt werden.	»es ist sehr stark verwurzelt eben in der Region durch die Spielerinnen und Spieler.« (Laubert 2021: Z. 164-166)
UK 3.1.4	Personalmanagement & Nachwuchs	Umfasst alle Nennungen von Schwierigkeiten beim Finden von professionellen Mitarbeiter*innen sowie Nennungen des Generationswechsels und seiner Herausforderungen.	»War n ewiges Drama (.) Technika zu findn, weil irgendwelche (.) Kerle, die mal Veranstaltungstechniker gelernt habm und sonst Rock-Musik Lichter flackern lassn, hm hm pff, und gar nich verstehn, was ne Probe is, will man ja da nich wirklich gern drin habm.« (Bohde 2021: Z. 465-469)
UK 3.2	Organisatorisch-strukturelle Tätigkeiten	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Personen und Tätigkeiten auf organisatorisch-struktureller Ebene.	»Dann haben wir Gott sei Dank jemanden, der sich furchtbar gerne um die Kneipe kümmert.« (Falke 2021: Z. 216f.)
UK 3.2.1	Professionelle Kräfte	Umfasst alle Nennungen von Personen, die für organisatorisch-strukturelle Tätigkeiten bezahlt werden.	»und wir haben äh eine Person die kümmert sich hervorragend um die Buchführung, aber immer nur, wenn das nötig ist.« (Falke 2021: Z. 221-223)
UK 3.2.2	Nichtprofessionelle Kräfte und Ehrenamt	Umfasst alle Nennungen von Personen, die für organisatorisch-strukturelle Tätigkeiten nicht bezahlt werden.	»als Verein (.) haben wir (.) sechs Vorstandsmitglieder, die sehr aktiv mitgestalt'n. (.) Ähm, jetzt nich im künstlerischen Bereich, aber (.) was so (.) Zukunftsplanung zum Beispiel angeht, wo woll'n wir hin mit diesem Haus, Spielstätte, welche Kooperationspartnerschaften, Sponsoring. (.) Solche Geschichten, da sind die wirklich sehr sehr engagiert und machen auch viele so Hintergrundaufgaben.« (Frey 2021: Z. 76-81)
OK 4	Publikum und Unterstützer*innen für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen des Publikums und von Unterstützer*innen, die nicht im engeren Sinn an der Produktion beteiligt sind.	»diese Goldstücke sind natürlich immer, wenn du irgend n, äh, Mittelsperson findest vor Ort, die dich irgendwie geil findet.« (Klee 2021: Z. 829f.)

Ab-schnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 4.1	Publikum jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen des Publikums und des Nicht-Publikums.	»Die Leute äh sind dicht dran, die Leute sind nicht sozusagen zur Abendrobe verpflichtet, die Leute können während der Aufführung sich bewegen, können äh Essen und Trinken. Und äh, das stört uns gar nicht.« (Frank 2021: Z. 407-411)
UK 4.1.1	Publikum der Vielen?	Umfasst alle Hinweise auf die Diversität der Besucher*innen und ihre Beschreibungen.	»Gemischt, divers, aus der Mittelschicht. Also schon sehr weiß, sehr (.) bürgerlich.« (Frey 2021: Z. 267f.)
UK 4.1.2	Beziehungen zum Publikum	Umfasst alle Beschreibungen der unterschiedlichen Qualitäten von Beziehungen zum Publikum.	»die Leute schauen nach uns, ja? Die verlieren uns nicht.« (Frank 2021: Z. 672f.)
UK 4.1.3	Erstbegegnungen schaffen	Umfasst alle Nennungen von Strategien oder Erlebnissen, die die Auseinandersetzung des Publikums mit einer ihm unbekannten Kunstform beschreiben.	»was dis hier auch ausmacht, das hab ich erfährt, wenn ich mit Jugendlichn in Schuln arbeite (.), dass die oft wirklich in der dritten Generation nicht im Theater warn.« (Wittstamm 2021: Z. 106-108)
UK 4.1.4	Sehgewohnheiten ausbilden	Umfasst alle Nennungen von Strategien oder Erlebnissen, die auf eine Ausbildung der Sehgewohnheiten des Publikums zielen.	»Das Interessante an dem Publikum is, dass »s ehm kein Fachpublikum, weil's das hier nich gibt.« (Bohde 2021: Z. 231f.)
UK 4.2	Unterstützer*innen	Umfasst alle Beschreibungen von Personen, die als wesentliche Unterstützer*innen genannt werden.	»Ich denke, da können wir auf jeden Fall die Vereinsvorsitzende unsres Vereins nennen« (szene zwei 2021: Z. 617f.)
UK 4.2.1	Starke Zuschauer*innen	Umfasst alle Nennungen von Zuschauer*innen, die die Befragten als wesentliche Unterstützer*innen sehen.	»eine Frau hat dann gesagt, dass sie das, äh, (.) sie lädt den Bus und das Stück in ihr Dorf ein. Sie sieht zu, dass da zwanzig zahlende Gäste sind und ähm, guckt zu, dass es draußn ne Feuertonne gibt. Und das hat sie gemacht und das hat sie überhaupt nichts gekostet.« (Wittstamm 2021: Z. 401-405)
UK 4.2.2	Kompliz*innen aus dem professionellen Kulturbereich	Umfasst alle Nennungen von professionellen Kulturleuten, die die Befragten als wesentliche Unterstützer*innen sehen.	»die wichtigsten Komplizen sind tatsächlich die äh die Leute im Museum.« (Laubert 2021: Z. 515f.)

Ab-schnitt	Kategoriebe-zeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 4.2.3	Kommunale Unterstüt- zer*innen	Umfasst alle Nennungen von Personen aus Kommunalpolitik und -verwaltung, die sich nicht professionell mit dem Kunstfeld befassen, von den Befragten aber trotzdem als wesentliche Unterstützer*innen gesehen werden.	»der Leiter des Kulturamtes äh, der pensioniert ist, das ist eine ganz ganz nahe Person für uns.« (Falke 2021: Z. 638-640)
OK 5	Durchlässig- keit innerhalb des Theater- systems	Umfasst alle Nennungen von (über)regionaler Mobilität, Kollaborationen zwischen verschiedenen Theatersystemen, Austausch und Fachdiskurs und ihrem Fehlen.	»Also dieser Austausch, der jetzt durch diese Zoom-Konferenzn ist, [...] den das finde ich sehr inspirierend.« (Wittstamm 2021: Z. 479-482)
UK 5.1	(Über-)Regio- nale Mobilität	Umfasst alle Nennungen von (über)regionaler Mobilität und ihrem Fehlen.	»auf Tournee haben wir so ääh quasi diese Black Forest Feeling so... mitgebracht« (Szene zwei 2021: Z. 255f.)
UK 5.1.1	Arbeitsmobili- tät als Grundbedin- gung für Freie Darstellende Künste	Umfasst alle Nennungen von überregionaler Mobilität im regulären Arbeitsalltag der befragten Künstler*innen(gruppen).	»Ich bin selber, äh, jetzt in Dresden verortet. Aber (.) bin halt viel (.) in Kirschau« (Dietrich 2021: Z. 77)
UK 5.1.2	Überregiona- les Touring	Umfasst alle Nennungen von überregionalem Touring oder seinem Fehlen.	»ne menge Spielorte mit den'n wir regelmäßig zusammenarbeiten, dass heißt die man sich im Laufe der Jahre so erobert hat. [...] also es gibt immer so unterschiedliche Orte, wo wir häufiga sind.« (Kiehn 2021: Z. 80-85)
UK 5.1.3	Kollaboratio- nen zwischen verschiedenen Theatersyste- men	Umfasst alle Erfahrungen mit der Arbeit zwischen verschiedenen Theatersystemen (Gastspielhäuser, Landes Bühnen etc.).	»das ist entstanden aus dem damals soziokulturellen Zentrum vom Landestheater im Eis- in Eisenach.« (Frey 2021: Z. 21f.)
UK 5.2	(Über-)Regio- naler Austausch und Diskurs	Umfasst alle Beschreibungen von (über)regionalem fachlichem Austausch und Diskurs mit Kolleg*innen.	»Das ist uns ganz oft passiert (.), dass n Stück Premiere hat und das, wir das was weiß ich, in drei Jahren vierzig mal spielen. Und es hat niemals ein Kollege gesehn.« (Bohde 2021: Z. 430-432)

Ab-schnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 5.2.1	Szene(n) vor Ort	Umfasst alle Beschreibungen von Austausch mit und Beziehungen zu anderen Kulturakteur*innen in der Region.	»in Lahr der Umgebung es gibt viel Verbindung mit mit der Tanzszene Baden-Württemberg äh wo wir so ein Teil davon sind« (szene zwei 2021: Z. 828-830)
UK 5.2.2	Überregionaler Austausch und Weiterbildung mit Kolleg*innen	Umfasst alle Beschreibungen von Austausch mit und Beziehungen zu anderen Kulturakteur*innen außerhalb der Region.	»man hat sich unter Kollegn ganz viel geholfn und Tipps gegeben und, äh, empfohlen, sowohl unter Materialien zum Baun, als auch um Texte zum Arbeiten, als auch um Kontakte.« (Träger 2021: Z. 494-496)
UK 5.2.3	Alleinsein als Qualität und Problem	Umfasst alle Perspektiven auf die Ferne zu Großstädten & das Alleinsein als Herausforderung für die Involvierung in den Fachaustausch.	»wir haben, dadurch, dass wir weniger Konkurrenz haben, könn wir mehr das machn, (.) was uns packt.« (Wittstamm 2021: Z. 273f.)
UK 5.2.4	Sichtbarkeit im Fachdiskurs	Umfasst alle Nennungen von fehlender Sichtbarkeit und die Beschreibung ihrer Gründe.	»es fehln die gutn Zeitugn, es fehln die Fachleute« (Bohde 2021: Z. 1283f.)
UK 5.3	Doing Peripherie als strukturelle Herausforderung	Umfasst alle Beschreibungen von Erfahrungen mit der Abwertung der eigenen künstlerischen Praxis aufgrund von negativen symbolischen Raumdeutungen.	»man hat immer noch so ganz leicht den Stempel auf.« (Dietrich 2021: Z. 257)
OK 6	Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Instrumenten, Programmen und Institutionen, durch die die Befragten gefördert wurden, sowie die Beschreibung von Peripherisierungseffekten.	»es is natürlich n absolut krasses krasses Privileg, wie wir in unsrer deutschn Kulturförderung mit der Pandemie umgegangen sind.« (Klee 2021: Z. 1010f.)
UK 6.1	Übersicht: Die wichtigsten Ebenen im Vergleich	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Instrumenten, Programmen und Institutionen, durch die die Befragten gefördert wurden.	»also seitdem ich hier in Mecklemburch bin, hat es zwei Kreisgebietsreform gegeben. Das heißt, die Kreise komm, sind imma noch nich hinterher gekomm, jede Kreis- äh, gebietsreform bedeutet, dass man imma wieda neu anfängt Strukturn zu machn.« (Kiehn 2021: Z. 599-602)

Ab-schnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 6.1.1	Bundesebene: Anreize und Anerkennung	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Instrumenten, Programmen und Institutionen auf Bundesebene, durch die die Befragten gefördert wurden.	»man kriegt man vom Fonds Darstellende Kunst äh Anerkennung. [...] Dass man einfach noch mal so ein so'n, so ne andre Wahrnehmung bekommt.« (Dietrich 2021: Z. 851-854)
UK 6.1.2	Landesebene: Zentrale Ansprechpartner*innen mit Gestaltungsmacht	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Instrumenten, Programmen und Institutionen auf Landesebene, durch die die Befragten gefördert wurden.	»Alle zwei, drei Jahre mach ich n neues Stück und da konnt ich mir dann auch mal Gelder beantragn und das hat auch geklappt. Also, (,) das sind dann Dimension, wenn ich mal achttausnd Euro Förderung kriege, bin ich sehr begeistert, bin ich sehr glücklich.« (Träger 2021: Z. 546-549)
UK 6.1.3	Kommunalebene: Kleine Etats, großes Engagement	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Instrumenten, Programmen und Institutionen auf Kommunalebene, durch die die Befragten gefördert wurden.	»Eisenach hat jetzt schon lange Haushaltssperre und darf nich für Kultur Geld, so viel Geld ausgeben.« (Frey 2021: Z. 693f.)
UK 6.1.4	Weitere Förderungen: Spezialwissen	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von sonstigen Instrumenten, Programmen und Institutionen, durch die die Befragten gefördert wurden.	»das ist ein unheimlicher Aufwand anschließend das abzurechnen. Und auch vorher schon. Äh in in die Antragsfähigkeits-äh-Situation überhaupt reinzukommen.« (Falke 2021: Z. 590-593)
UK 6.2	Unterschiedliche Kulturverständnisse im Mehrebenensystem	Umfasst alle Beschreibungen von unterschiedlichen Orientierungen oder widersprüchlichen Logiken zwischen den unterschiedlichen Ebenen der Kulturförderung.	»alles, was, sag ich mal, die, die kulturelle Bildung ist, ist, ist schneller ähm, (,) finanzierbar als was Kunst ist. Au in ner ländlichen Gegend.« (Dietrich 2021: Z. 120f.)
UK 6.3	Peripherisierungseffekte der Mittelvergabe	Umfasst alle Beschreibungen von Benachteiligungen der FDK jenseits der Großstädte, die durch die Art und Weise der Mittelvergabe entstehen können.	»für die Kunstinstitutionen wir waren viel zu sozial un die soziale Institutionen wir waren viel zu Kunst.« (szene zwei 2021: Z. 507f.)
UK 6.4	Wünsche	Umfasst alle Wünsche der Befragten für eine Weiterentwicklung des föderalen Fördersystems.	»Aber das fin ich tatsächlich n n n n Thema, dass es im ländlichn Bereich andere Förderkriterien geben muss.« (Wittstamm 2021: Z. 255f.)

