

Kooperation Macht Arbeit

Förderung von Kooperationen

Veronika Darian, Melanie Grub, Athalja Haß und Verena Sodhi

Wo kooperiert wird, stärkt es die Freien Darstellenden Künste. Wo Kooperation gefördert wird, vervielfacht sich dieser Effekt. Der Aspekt der Kooperation sollte Teil jeder künstlerischen Förderung werden und flexibel auf verschiedene Bedarfe und Phasen der Zusammenarbeit reagieren können. Dies wäre ein wichtiger Schritt hin zu einer Ausgewogenheit, Resilienz und Stabilisierung der Szene insgesamt.

Jun.-Prof. Veronika Darian, Dr. Melanie Grub, Athalja Haß, Verena Sodhi, Universität Leipzig

Einleitung. Man braucht Pfeiler, um Netze spannen zu können

Kooperationen sind die DNA und der Humus der Freien Darstellenden Künste. Insbesondere in ihrer Gründungsphase bildeten Kooperationen die Grundlage für freischaffende Künstler*innen, jenseits des klassischen Repertoirespielplans Projekte zu realisieren und aktuelle gesellschaftliche Diskurse zu thematisieren. Um mit wechselnden Kooperationspartner*innen frei produzieren zu können, schufen sich die Künstler*innen, später auch mithilfe angebotener Fördermöglichkeiten,¹ selbst Strukturen. Die sich seit den 1990er Jahren auch in Deutschland etablierenden Produktionshäuser, in denen sich die kollektiven Arbeitsweisen und politischen Anliegen der Freien Darstellenden Künste mit neuen Ästhetiken verknüpften, reagierten auf diese Realitäten. Im Zeichen einer fortschreitenden Mobilisierung, Internationalisierung und nun auch Digitalisierung der Theater-, Tanz- und Performanceszene haben sie sich als neue Kooperations- und Koproduktionsinstitutionen zunehmend zu potenten Verbünden und Netzwerken erweitert. Die bestehenden und sich stetig weiterentwickelnden Förderstrukturen innerhalb dieses aufgefächerten Kooperations- und (Ko-)Produktionsfeldes sind dabei mittlerweile so heterogen wie das Feld selbst. Gleichzeitig finden sich sowohl Künstler*innen und Gruppen

1 Näheres dazu in der Teilstudie *Recherche, Projekt, Prozess. Veränderungen der Arbeitspraxis in den frei produzierenden darstellenden Künsten durch die Etablierung von Mehrjahresförderprogrammen* von Philipp Schulte.

in den unterschiedlichen Stadien ihrer Karriere als auch Produktionshäuser, Netzwerke und Verbundstrukturen innerhalb der Maßnahmen und Zielsetzungen aktueller Förderpolitik in ihren Bedürfnissen und Notwendigkeiten in sehr unterschiedlicher Weise abgebildet. Haben einige freischaffende Künstler*innen(kollektive) mittlerweile bereits einen fast institutionellen Status im Sinne von Unternehmensstrukturen erreicht, so findet sich das in den vorhandenen Förderstrukturen nur bedingt wieder. Aufseiten der (ko-)produzierenden und kooperierenden Institutionen und Netzwerke stellt sich wiederum die Frage nach adäquaten und ausgewogenen Fördermöglichkeiten für die Unterstützung der jeweils nachkommenden Generation einerseits und die dauerhafte und nachhaltige Begleitung etablierter Künstler*innen und Gruppen andererseits. Zugleich besteht beiderseits der Wunsch nach kontinuierlichen Arbeitsprozessen und -beziehungen zur Entwicklung inhaltlicher Schwerpunkte, ästhetischer Arbeitsweisen und Präsentationsformate jenseits der Produktionslogik. Diesem Bestreben tragen bereits die sich vielerorts zunehmend etablierenden Residenzprogramme – wie beispielsweise das Stipendienprogramm des flausen+bundesnetzwerks oder das aktuell aufgelegte Förderprogramm #TakeCareResidenzen des Fonds Darstellende Künste – Rechnung, indem sie das Ausloten von Innovationspotenzialen, ergebnisoffene Forschungsprozesse sowie neue Kooperationsformen stärker unterstützen.

Diese »Kern«-Kooperationen zwischen Künstler*innen und Häusern setzen jedoch Strukturen voraus, die nicht überall gegeben sind: Ausbildungsstätten und Arbeitsräume für Künstler*innen auf der einen und Produktionshäuser und Spielstätten auf der anderen Seite. Wo diese Strukturen fehlen, findet zwar kooperative künstlerische Arbeit statt, allerdings unter schwierigeren Bedingungen und mit anderen, notwendigerweise erweiterten Partner*innenschaften. Künstler*innen und Spielstätten sind hier stärker auf selbstgeschaffene Strukturen und bereits vorhandene kooperative Beziehungen in die gesellschaftliche Breite hinein angewiesen. Bestehende Netzwerke, Verbünde und Kooperationsstrukturen haben dabei konkrete Auswirkungen für die Szene vor Ort, denn dort, wo sie nicht bestehen, sind Zugangsmöglichkeiten zu potenzieller Förderung für Künstler*innen sowie Spielstätten erschwert, wenn nicht sogar ausgeschlossen. Letzten Endes profitieren – trotz selektiver Förderung – viele von einem gewachsenen Netz an kooperativen Strukturen, das als bewährtes Gefüge, insbesondere auch in Krisenzeiten, mittlerweile zumindest teilweise stabilisiert worden ist.

Doch was bedeutet Kooperieren in den unterschiedlichen Räumen, unter diversen Bedingungen und in wechselnden partner*innenschaftlichen Konstellationen? In Bezug auf »Kooperation« ist eine große Bandbreite an Bedeutungen im Umlauf, die die jeweiligen kooperativen Beziehungen nicht nur neutral beschreiben, sondern hinsichtlich der sich darin spiegelnden Erwartungen, Wünsche und Ziele auch maßgeblich bestimmen. Sobald sich die Beteiligten auf ein zu erstellendes »Produkt« einigen, liegt möglicherweise der »Koproduktions«-Begriff näher. Allerdings regelt dieser die Beziehungen untereinander sehr viel konkreter als der weiter gefasste Begriff der »Kooperation«. »Kooperation« kann »Koproduktion« umfassen im Sinne der Erstellung und Distribution eines »Produktes«. In einem weiteren Verständnis lenkt »Kooperation« die Aufmerksamkeit jedoch vom Produkt weg hin zu Prozessen des gemeinsamen Arbeitens. Tritt dann dezidiert der Aspekt eines kollektiven künstlerischen Schaffens hinzu, ließe sich auch von

einer – als Begriff mittlerweile zunehmend im Diskurs auftauchenden – »Kokreation« sprechen.

Diese Nuancierungen entsprechen der zu beobachtenden Auffächerung von kooperativen Beziehungen innerhalb des heterogenen Feldes der Freien Darstellenden Künste. Daher muss eine Analyse von Kooperationen den Blick von in Förderprogrammen längst berücksichtigten, wenn auch noch ausbaubaren »Kern«-Kooperationen zwischen Künstler*innen und Spielstätten bzw. Produktionshäusern hin zu weiteren kooperativen Strukturen, beispielsweise zwischen Künstler*innen(-Gruppen) untereinander, zwischen Künstler*innen und dem soziokulturellen Bereich, zwischen Produktionshausnetzwerken, aber auch in Beziehung zur Kulturpolitik und Kulturverwaltung, erweitern. Zudem finden sich bilaterale Partner*innenschaften zunehmend durch multilaterale Formate und Arbeitsstrukturen und im Zuge dessen auch Partner*innen durch sogenannte »Kompliz*innen« ersetzt, die nicht nur gleichberechtigte kokreative Schaffungsgemeinschaften, sondern zugleich auch existenzielle Allianzen bilden.

Die Bedingungen der Möglichkeit oder Unmöglichkeit bzw. des Gelingens wie auch Misslingens kooperativer Beziehungen treten bereits innerhalb der bisher vornehmlich in den Blick genommenen »Kern«-Kooperation zwischen Künstler*in und Produktionshaus überdeutlich zutage. Diese liefern entsprechend eine erste Orientierungsgrundlage, die durch Studien und weitere Erhebungen vielfach dokumentiert ist.² Hier wie dort ist eine Arbeit auf Augenhöhe vielgehegter Wunsch und stetig beschworenes, weil schwer erreichbares Ideal. Produktorientiertes Arbeiten weicht mehr und mehr einer Prozessorientierung. Eine längerfristige und nachhaltige Planung ist das Gebot (nicht nur) dieser Stunde und es werden verlässliche Strukturen gefordert, um weiterhin flexibel arbeiten zu können.

Fördermaßnahmen, die als Unterstützung von Künstler*innen und freien Spielstätten in der Krisensituation der COVID-19-Pandemie schnell und unkompliziert gegriffen haben und weniger produkt- als prozessorientiert waren, müssen auf Grundlage der genannten Prämissen kritisch überprüft und auf Potenziale und Probleme, die eine künftige Förderung zu beachten hätte, befragt werden. Dabei ist in Bezug auf die Förderung von Kooperationen insbesondere in den Blick zu nehmen, wie sich kooperative Beziehungen unter einem erweiterten Verständnis des Feldes möglicher Partner*innen darstellen und entwickeln. Hier klingen bereits weitreichende Fragen nach Hierarchien, Machtverhältnissen, Zugänglichkeiten, unterschiedlichen Ressourcen und Bedarfen etc. an. Daher sind leitende Schwerpunkte der vorgenommenen Analysen Fragen nach nachhaltigen und sozial verträglichen Arbeitsmöglichkeiten für Kunstschaffende, der Verstetigung ihrer Arbeit sowie den Bedarfen, die sich aus freiem Produzieren mit wechselnden Kooperationspartner*innen ergeben. Dazu sind in dieser

2 Vgl. u.a. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018): Dokumentation Bundesform 2017. Berlin; Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Dokumentation Bundesforum 2019. Berlin; Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2020): UTOPIA JETZT. Bundeskongress 2020 der Freien Darstellenden Künste. Dokumentation. Berlin; de Perrot, Anne-Catherine (2016): Evaluation. Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater. Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern; Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«. Drucksache 16/7000. Berlin.

Teilstudie sowohl Institutionen und Netzwerke bzw. Verbünde als auch Künstler*innen und Gruppen vornehmlich nach folgenden Aspekten befragt worden: Welche Rolle spielt Kooperation für die verschiedenen Professionalisierungsstadien von Künstler*innen? Welche Spezifika sind in Bezug auf die Förderung von »Nachwuchs«, etablierten oder bereits renommierten Künstler*innen und Gruppen zu beachten? Mit welchen Fördermaßnahmen könnten gleichberechtigte Beziehungen unter Kooperationspartner*innen unterstützt werden? Welchen tatsächlichen Aufwand bringen Kooperationen mit sich? Welche Art von Kooperationen zwischen Akteur*innen auf unterschiedlichen Ebenen (Verbünde und Netzwerke, soziokulturelle Akteur*innen, Kulturpolitik, Kulturverwaltung) ist notwendig, noch bevor eine unter derzeitigen Bedingungen geförderte künstlerische Kooperation überhaupt einsetzen kann? Wie kann Förderung von Kooperationen inklusiver gestaltet werden? Welche Lücken bzw. welche Potenziale zeigen bestehende und unter dem Einfluss der pandemiebedingten Krise aktualisierte Förderprogramme auf?

Des Weiteren ist für eine künftige Kooperationsförderung ausschlaggebend, in welchen Bereichen sich Kooperationen als besonders wirksam, wenn nicht sogar existenziell erweisen, auch wenn die Vermutung naheliegt, dass sie sich ebenda als besonders vielschichtig darstellen und entsprechend schwer zu realisieren sind. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass die Frage nach besonders förderungswürdigen bzw. förderungsnotwendigen Bereichen Überschneidungen zu anderen Teilstudien aufweist. Mit der Teilstudie *Zwischen Eigensinn und Peripherisierung. Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte*³ verbindet die vorliegende Untersuchung u.a. die hervorgehobene Bedeutsamkeit der je spezifischen Arbeitsbedingungen in unterschiedlichen »Räumen«, der Blick auf eine notwendigerweise erweiterte Kompliz*innenschaft, die Suche nach bzw. Nutzung von vorhandenen Strukturen an exemplarisch ausgewählten Orten sowie Beobachtungen eines eigenständigen Auf- und Ausbaus kultureller Infrastruktur durch die jeweiligen Akteur*innen bzw. Kooperationspartner*innen. Wie in der Teilstudie zum *Kanon der Förderung der Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene*⁴ stehen ebenfalls Fragen nach der im bundesweiten Vergleich deutlich voneinander zu unterscheidenden Art und Ausstattung verschiedener »Räume« zur Disposition. Damit gehen u.a. auch Überlegungen einher zur Zugänglichkeit von Förderprogrammen, zur Definition von Kunst im Übergang zu sozialen Belangen, zu impliziten Werturteilen in Bezug auf künstlerische Arbeit außerhalb der urbanen Zentren und zur Macht der Diskurse in diesen Zusammenhängen, die nicht alle bestehenden Positionen gleichermaßen abbilden und mit einbeziehen. Hieran knüpfen sich Fragen sowohl nach den nicht immer unproblematischen föderalen Strukturen als auch den auf Bund, Länder und Kommunen verteilten Fördermaßnahmen, die insbesondere bei längerfristig angelegten oder überregional realisierten Projekten noch zu wenig ineinandergreifen und aufeinander abgestimmt sind.⁵ Dabei wird die Schwierigkeit einer nicht abgesicherten, längerfristig aber

3 Unter der Leitung von Micha Kranixfeld.

4 Unter der Leitung von Julius Heinicke.

5 Vgl. die Teilstudie *Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik. Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur* von Thomas Schmidt.

notwendigen (Ko-)Finanzierung bzw. der Übernahme von bundesgeförderten Maßnahmen durch Länder und Kommunen nicht hinreichend berücksichtigt. Ganz grundsätzlich durchziehen darüber hinaus Fragen nach den Möglichkeiten einer diverser und zugänglicher gestalteten sowie längerfristiger und nachhaltiger geplanten Kooperationsförderung die hier aufgeworfenen Perspektiven.⁶

Die Teilstudie nimmt neben konkreten Kooperationsbeziehungen insbesondere die verschiedenen Möglichkeiten von Kooperation und ihre Bedingungen in den Blick, auch im Sinne einer Befähigung zur Kooperation. Das einleitende Kapitel widmet sich der Frage nach unterschiedlichen Verständnissen von »Kooperation« und »Förderung«. Diese sollen weniger einen lexikalischen Überblick liefern, sondern vielmehr einen Querschnitt einzelner Sichtweisen von Beteiligten gegenwärtiger Kooperationen bieten. Die vermeintlich subjektiven Definitionen offenbaren im Abgleich mit dokumentierten Forderungen aus den Freien Darstellenden Künsten der letzten Jahre erstens einen ganzen Katalog von Erwartungen, Bedarfen und noch vorhandenen Leerstellen, derer sich aktuelle Förderprogramme bereits teilweise angenommen haben. Zweitens belegen sie überdeutlich, dass die unterschiedlichen Verständnisse von Kooperation wie auch Förderung bereits ein enormes Potenzial für das Gelingen bzw. Misslingen von kooperativen Beziehungen bergen, je nachdem, ob diese zu Beginn offengelegt und von den Partner*innen stetig abgeglichen werden oder eben nicht.

Um die Genese und Bedeutsamkeit von Kooperationen für die Freien Darstellenden Künste in Deutschland ganz grundsätzlich einordnen und differenzieren zu können, folgt im zweiten Kapitel ein historischer Blick auf die Herausbildung der Freien Darstellenden Künste in Ost- und Westdeutschland mit Fokus auf die Entstehung der Produktionshäuser und Netzwerke bzw. Verbünde seit den 1990er Jahren. Die Geschichte und Bedingungen dieser Entwicklungen unterscheiden sich in den beiden Landesteilen stark und bilden heute sehr divergierende, teilweise asymmetrische Grundlagen für die Arbeit in den Freien Darstellenden Künsten wie auch für deren Förderung.

In ihrem Hauptteil befasst sich die Studie mit exemplarischen kooperativen Konstellationen, um die je verschiedenen Gelingensbedingungen von Kooperationen herauszuarbeiten. Hierfür wurden Akteur*innen aus verschiedenen Bereichen und mit unterschiedlichen Funktionen nach den Spezifika der jeweiligen Kooperation bzw. zu Kooperationsbedingungen und -mechanismen allgemein befragt. Ausgehend vom modellhaften Charakter von Produktionshäusern für die Freien Darstellenden Künste und dessen Potenzierung im Modell des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (BiP) widmet sich die Studie anschließend den vom *Fonds* im Rahmen von NEUSTART KULTUR aufgelegten #TakeCareResidenzen, die in ihrer Organisation und schnellen Verwirklichung ihrerseits auf bereits vorhandene Bündnis- bzw. Netzwerkstrukturen angewiesen waren und immer noch sind. Eine kriterienbasierte Umfrage unter allen beteiligten Künstler*innen und Produktionshäusern der ersten Förderrunde, bei der mit 445 Rückmeldungen knapp die Hälfte aller Angeschriebenen teilnahm, diente dem

6 Vgl. die Teilstudien *Performing Climate Action(s). Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten* von Maximilian Haas und Sandra Umathum sowie *Diversität als Chancengleichheit. Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste* von Özlem Canyürek.

Vergleich der unterschiedlichen Erwartungen und Bedarfe vonseiten der Künstler*innen sowie der Häuser, stellte aber auch Fragen nach Ausschluss, Zugänglichkeit und Zukunftsperspektiven dieses Förderformats. In Ergänzung dazu wurden leitfadenorientierte Expert*inneninterviews und Fokusgruppengespräche mit Künstler*innen, Vertreter*innen von Einzelhäusern, Verbünden und Verbänden, Multiplikator*innen sowie Produzent*innen der Freien Darstellenden Künste geführt. Die zwangsläufig nicht repräsentative Auswahl der Gesprächspartner*innen war im Ganzen davon geprägt, vor allem Akteur*innen zu befragen, die auf mehreren Ebenen, z.B. künstlerisch, aktivistisch und kulturpolitisch aktiv sind. Dadurch konnten diese aus ihren Erfahrungen in verschiedenen Positionen und Kontexten sprechen und diese miteinander in Korrelation bringen. Dabei wurden sowohl Perspektiven von Akteur*innen aus urbanen Zentren, eher städtischen sowie ländlichen Räumen miteinbezogen. Diese Recherche fungierte als Grundlage für die folgenden Kapitel, die sich beispielhaften strukturschwachen bzw. peripherisierten Räumen, mal eher urbaner Prägung, mal in ländlichen Gebieten zuwenden. Im östlichen Mitteldeutschland haben sich seit der Wende Kooperationen und Netzwerke ausgebildet, die in den vergangenen Jahren sowohl auf lokaler als auch auf regionaler Ebene wachsende Bedeutung erlangt haben. Dahingehend nimmt die Studie zunächst das kooperative Vorhaben *Freies Produktionshaus Thüringen*, das aktuell im Entstehen ist und sich zumindest teilweise am Modell Produktionshaus orientiert, mit seinen Chancen und Schwierigkeiten in den Blick. Im Anschluss stehen Leipzig und Sachsen im Fokus, die als exemplarische Untersuchungsfelder dienen. An deren konkreten Beispielen lassen sich die Verflochtenheiten verschiedener Beteiligten auf unterschiedlichen Ebenen und vor dem Hintergrund auch kulturpolitisch komplexer Entwicklungen darstellen. Die Stadt Leipzig wird selbst nicht als Metropole, aber doch als Großstadt in den Blick genommen, in der Künstler*innen selbst kulturpolitisch sehr aktiv sind, was nicht zuletzt an der spartenübergreifenden Initiative Leipzig + Kultur e. V. ablesbar wird. Über die freie Theaterszene in Leipzig hinaus wurde mit HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste ein Produktionshaus und der einzige ostdeutsche Partner innerhalb des BiP befragt, aber auch strukturschwächere Regionen mit aufgenommen. Die Bandbreite der Beispiele in diesem Feld reicht vom bereits genannten Projekt für ein freies Produktionshaus in Thüringen über Initiativen, wie *Brandenburger Spielorte entwickeln*, in Zusammenarbeit mit dem Landesverband Freier Theater Brandenburg, oder *rÜBERBLICK*, einer Kooperation zwischen den Landesverbänden Saarland und Mecklenburg-Vorpommern, die mit der NEUSTART-KULTUR-Förderung #TakeNote neue Strukturen in der bzw. für die Fläche etablieren wollen, bis hin zum Impulsprogramm *Verbindungen fördern* des Bundesverbandes Freie Darstellende Künste. Anhand dieser möglichst verschiedenen Kooperationsbeziehungen und deren Förderungen soll jeweils exemplarisch die Bedeutung von historisch gewachsenen Räumen und die Abhängigkeit der jeweiligen Kooperationspartner*innen von arbeitsbiografischen, sozialen, politischen und ortsspezifischen Faktoren verdeutlicht werden. Wie, so lautet wohl die übergreifende und maßgebliche Frage, wollen unterschiedliche Beteiligte unter so verschiedenen Bedingungen in Zukunft (zusammen)arbeiten und auf welche Weise fördern bzw. gefördert werden? Wie kann Förderung Kooperationsarbeit unterstützen und sie nachhaltig auf- und ausbauen? Wie also sind die Pfeiler zu gestalten, die die gegenwärtigen und künftigen Netze stabilisieren und doch flexibel halten sollen?

1 Kooperieren als Schlüsselkompetenz der Freien Darstellenden Künste

Über die zentrale Rolle von Kooperationen im Feld der Freien Darstellenden Künste sind sich alle Beteiligten einig. Mehrfach wurde u.a. auch bei den BUNDESFOREN des Bundesverbands Freie Darstellende Künste (BFDK) und des Fonds Darstellende Künste (Fonds) über den Wert, die Ziele und die Qualität von Kooperationen diskutiert. So galt es zu Beginn der Studie im Sinne einer Bestandsaufnahme zunächst, das bereits Festgestellte und Geforderte zu eruieren. Zudem schien es jedoch auch wesentlich, erneut zu hinterfragen, ob darunter tatsächlich alle dasselbe verstehen. Denn in der künstlerischen Praxis zeigen sich gerade zwischen den Begriffen der Kooperation und der Koproduktion häufig Überschneidungen bis hin zu ihrer synonymen Verwendung, die zu Irritationen in der Kommunikation z.B. mit Fördermittelgeber*innen oder der Kulturpolitik führen können. Daher war für die im Rahmen der Studie geführten Gespräche wie auch für die Umfrage zunächst die Frage nach dem jeweiligen Verständnis von Kooperation und Förderung relevant. Aus den Antworten schälte sich schnell ein gemeinsamer Kern heraus, allerdings offenbarten sich durchaus unterschiedliche Gewichtungen einzelner Aspekte von Kooperation, die sich maßgeblich auf das Verständnis und die Ausgestaltung von Förderung auswirken.

1.1 Was bedeutet Kooperieren in den Freien Darstellenden Künsten?

Kooperationen gehören in den Freien Darstellenden Künsten zum künstlerischen Selbstverständnis. Während an Stadt- und Staatstheatern in der Regel von den Institutionen vorgegebene Strukturen und damit verbundene Hierarchien auf administrativer, personeller und produktionstechnischer Ebene vorherrschend sind, schufen sich die Freien Darstellenden Künste diese seit ihrem Entstehen selbst. Waren Kooperationen vor allem in den Anfängen überlebensnotwendig, wie Helge-Björn Meyer von der Geschäftsstelle des BFDK im Gespräch betont,⁷ so prägen sie zunehmend auch die Ästhetik des Theaterschaffens. Beispielsweise verweist Annemarie Matzke, Performerin der Gruppe *She She Pop* und Theaterwissenschaftlerin, darauf, dass ihre Generation nicht wie ihre Vorgänger*innen im freien Theater Häuser gründen wollten, »sondern eine flexible Form des Produzierens suchen: International vernetzt, überregional orientiert, nicht auf das Theater beschränkt, sehr stark an der bildenden Kunst und experimentellen Formen der Popkultur ausgerichtet«.⁸ Dabei geht sie ganz grundsätzlich von einem politischen Potenzial von Kooperationen im freien Theater aus, indem sie diese zugleich als Arbeitsgrundlage wie als Forschungsfeld herausstellt:

In der Notwendigkeit zur Verabredung liegt ein politisches Potential. Die Produktionsweisen im Freien Theater, trotz ihrer finanziellen Beschränkungen, zeichnen sich

7 Vgl. Meyer, Helge-Björn: Expert*inneninterview BFDK mit Anna Steinkamp und Helge-Björn Meyer, Geschäftsführung BFDK, am 08.04.2021 (Audioaufnahme).

8 Matzke, Annemarie (2018): Zusammenarbeit – Produzieren in den freien darstellenden Künsten. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018). 36.

in diesem Sinne durch eine Ethik der Arbeit aus, die auf Kooperation aufgebaut ist und auf Kollektivität beruht.⁹

In dieser Lesart impliziert Kooperation einen immer wieder neu zu führenden Aushandlungsprozess, der nach Matzke immer wieder neue Bündnisse erfordert.¹⁰ Seit etwa zehn Jahren ist entsprechend eine verstärkte Tendenz zur Bildung von Verbänden und Netzwerken in der Szene zu beobachten, und auch hier bilden Kooperationen die Grundlage. Obgleich die Kulturwissenschaftlerin Annika Hampel dazu rät, Kooperationen von Netzwerken abzugrenzen, weil sie komplexer seien und meist zahlreiche Kooperationen von Netzwerkpartner*innen beinhalteten,¹¹ verweisen Vertreter*innen der Freien Darstellenden Künste darauf, dass Netzwerkbildung als Effekt von Kooperation mittlerweile selbst konstitutiv und relevant für die Identitätsbildung und Positionierung der Freien Szene sei. Dadurch könnten sich *peers* verstärkt gegenseitig wahrnehmen, langanhaltende Verbindungen zwischen einzelnen Akteur*innen würden geschaffen und Erfahrungsaustausch und Wissenstransfer ermöglicht. Die Szene strukturiere sich auf diese Weise nach innen, um nach außen auftreten zu können.¹²

In jedem Fall hat Kooperation als *die* typische Arbeitsform in den Freien Darstellenden Künsten zu gelten, was auch verschiedene Analysen und Erhebungen aus den letzten Jahren bestätigen. So ergab eine Mitgliederbefragung des BFDK in den Jahren 2012 bis 2015, dass Kooperationen für über 80 % der freien Tanz- und Theaterszene zum Arbeitsalltag gehören.¹³ Dabei verstehen viele Akteur*innen Kooperation als »Option« von bzw. zur Zusammenarbeit.¹⁴ Diese kann auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden, sei aber im Idealfall immer vom Aspekt der Gemeinsamkeit getragen: Konzepte, Prozesse und Projekte sollten gemeinsam umgesetzt, eine Aufgabe bestenfalls gemeinsam artikuliert und ein gemeinsames Ziel verfolgt werden.¹⁵

Je nach Konstellation und Kontext gibt es allerdings unterschiedliche Schwerpunkte und Ziele von Kooperationen, wie in den von uns geführten Expert*inneninterviews, Fokusgruppengesprächen und der breit angelegten Umfrage deutlich wurde. So wurde Kooperation als Mittel zur Vernetzung, als Allianz zum Verwirklichen gemeinsamer Vorhaben, als möglicher Zugang zu bestimmten Zielgruppen, als Kompetenz- und Ressourcenaustausch bzw. -bündelung, als strategische Positionierung, aber auch als eine Form

9 Ebd. 41.

10 Vgl. ebd. 37.

11 Vgl. Hampel, Annika (2017): Fair Cooperation. A New Paradigm for Cultural Diplomacy and Arts Management. Brüssel. 37ff.

12 Vgl. Marguin, Séverine/Meyer, Yvonne/Elstermann, Falk/Renz, Sophie/Leipzig + Kultur e. V. (Hg.) (2015c): Kultur Standort Bestimmung. Internationaler Kulturkongress und Kulturfestival. Inhalte. Leipzig. URL: <http://ksb.leipzigpluskultur.de/de/introduction/> [12.10.2021].

13 Vgl. Rosendahl, Matthias/Scholl, Dominik/Heering, Martin (2016): Freie Darstellende Künste in Deutschland. Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012 – 2015. Berlin. 69.

14 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 1 mit Frank Reich und Nicole Nikutowski, Geschäftsführer und Referentin des Landesverband Freie Theater Brandenburg, am 06.07.2021 (Audioaufnahme).

15 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen mit Carena Schlewitt, Intendantin HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Cindy Hammer, *Go Plastik Dance Theatre*, und Heike Zadow, Servicestelle FREIE SZENE, am 06.05.2021 (Audioaufnahme) und Expert*inneninterview #TakeNote 1.

der Kommunikation beschrieben.¹⁶ Dabei muss Kooperation nicht zwingend auf ein Ziel gerichtet sein.¹⁷ Sie könne, einem*r unserer Gesprächspartner*innen zufolge, auch aus einer lustvollen Idee heraus beginnen, die im Idealfall die Entwicklung einer Struktur nach sich ziehe.¹⁸

Durchgängiger Konsens aller Befragten jedoch ist: Gute, gelingende Kooperation basiert auf konkreten Bedingungen.¹⁹ Dazu gehöre, seine eigenen Stärken und Potenzen zu kennen, diese zu artikulieren und das auch von den Kooperationspartner*innen erwarten zu können.²⁰ In dieser Hinsicht waren sich unsere Gesprächspartner*innen darin einig, dass vorherbestimmte bzw. oktroyierte Kooperationen in den allermeisten Fällen fehlgehen, wenngleich sie nicht von vornherein auszuschließen sind. In jedem Fall sollten Kooperationen als gleichwertige Partnerschaft auf Augenhöhe stattfinden, was gegenseitiges Vertrauen voraussetze.²¹ Wenn Kooperationen bestenfalls also nicht lediglich auf formal-vertraglicher Ebene basieren, sondern von Vertrauen und Sympathie getragen sind, könne »ein soziales Verhältnis« zwischen den Partner*innen entstehen, so der Performer und Theaterwissenschaftler Micha Kranixfeld mit Verweis auf Kooperationen insbesondere in sozialräumlichen Kontexten.²² Nur so gebe es die Chance, Hierarchien, vor denen auch kooperative Prozesse nicht gefeit sind, abzubauen und Räume eines gleichwertigen Miteinanders zu eröffnen, in denen etwas tatsächlich gemeinsam entwickelt und realisiert werden könne.²³ Denn, darauf machte auch Julius Heinicke, Professor für Kulturpolitik, im Gespräch aufmerksam, gerade in der Zusammenarbeit zwischen Partner*innen, die unter deutlich voneinander zu unterscheidenden Voraussetzungen agierten, wie beispielsweise zwischen ländlichen und urbanen Räumen, den alten und neuen Bundesländern oder Ländern des globalen Nordens und Südens, müsse ganz besonders auf die darin ausagierten Machtverhältnisse und Hierarchien geachtet werden, die der Begriff der Kooperation mitunter zu verschleiern versuche.²⁴ Denn unter dem Einfluss einer bewusst oder unbewusst stattfindenden Abwertung und Marginalisierung eines*r Partner*in werden die Voraussetzungen für eine gelingende Kooperation – Gleichwertigkeit, Hierarchielosigkeit, Zusammenarbeit auf Augenhöhe etc. – schlechterdings unterlaufen.

16 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen mit Kathrin Schremb, Projektleitung Produktionshaus Freie Darstellende Künste in Thüringen, und Mathias Baier, Geschäftsführer Thüringer Theaterverband, am 24.08.2021 (Audioaufnahme).

17 Vgl. Hampel (2017). 37ff.

18 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 2 mit Jana Sonnenberg, Mitglied Landesverband Freier Theater Mecklenburg-Vorpommern e. V. und Theater Randfigur, am 06.07.2021 (Audioaufnahme).

19 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2020): 40f.

20 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 1.

21 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen.

22 Vgl. Kranixfeld, Micha: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume mit Micha Kranixfeld, *Syndikat Gefährliche Liebschaften* und Wissenschaftlicher Mitarbeiter Universität Koblenz, und Prof. Dr. Julius Heinicke, Institut für Kulturpolitik, Universität Hildesheim, am 09.07.2021 (Audioaufnahme).

23 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen.

24 Vgl. Heinicke, Julius: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

1.2 Akteur*innen – wer kooperiert in den Freien Darstellenden Künsten?

Um im Folgenden Kooperationen in Bezug auf die unterschiedlichen Bedingungen, Vorgehensweisen, Strukturen und Zielsetzungen einschätzen zu können, müssen die unterschiedlichen Akteur*innen im kooperativen Feld der Freien Darstellenden Künste differenziert betrachtet werden. Denn, so nochmals Annemarie Matzke:

Im besten Falle kann Theater ideale Arbeit sein, in dem Maß, wie Arbeitszusammenhänge immer wieder neu hervorgebracht und ausgehandelt werden können, in der Möglichkeit, von vorn anzufangen, in der Notwendigkeit, sich organisieren zu müssen, und in der Freiheit, dies immer wieder neu zu erforschen, im Bewusstsein des Verfehlens jeden Planes und der gleichzeitigen Arbeit daran, wie Menschen hier kooperieren müssen.²⁵

Schon die Mitgliederbefragung des BFDK für die Jahre 2012 bis 2015 ergab, dass die freie Tanz- und Theaterszene kleinteilig organisiert und die eingegangenen Kooperationen vielfältig wie die Szene selbst sind.²⁶ Kooperationen entstehen in der Regel durch Eigeninitiative aufgrund eines gemeinsamen Interesses oder initiiert durch Förderprogramme in allen möglichen Konstellationen zwischen Künstler*innen, Häusern, Institutionen und Netzwerken.²⁷ Dabei ist von Bedeutung, dass offenbar besonders häufig in den Sparten Tanz bzw. Tanztheater und Performance kooperiert wird, während im oft solistisch ausgeübten Puppen-, Figuren- und Objekttheater wie auch im Musiktheater Kooperationen seltener sind.²⁸ Am häufigsten kooperieren frei arbeitende Künstler*innen bzw. -gruppen, als zweithäufigste Kooperationspartner*innen wurden Bildungseinrichtungen sowie soziokulturelle Institutionen genannt, was nach Einschätzung der Verantwortlichen der Befragung »das hohe Engagement der freien Tanz- und Theaterszene im Bereich der Kulturellen Bildung«²⁹ verdeutliche. Neben den Genannten sind freie Spielstätten/Produktionshäuser und Bühnen/Theater in öffentlicher Trägerschaft wichtige Partner*innen. Den verschiedenen Kooperationsmodellen mit ebendiesen sind, wie erwähnt, hinsichtlich ihres Gelingens und Misslingens bereits einige Studien, Evaluationen und Untersuchungen gewidmet worden.³⁰ Diese bescheinigen insbesondere den

25 Matzke (2018): 39.

26 Vgl. Rosendahl/Scholl/Heering (2016): 38.

27 Vgl. Lessel, Anne-Cathrin: Fokusgruppengespräch Leipzig mit Anne-Cathrin Lessel, Künstlerische Leitung und Geschäftsführung LOFFT – DAS THEATER, Jonas Winkler, Produktionsleitung und Künstlerische Leitung Westflügel Leipzig, Michael Wehren, Theaterwissenschaftler und Mitglied der freien Theatergruppe *friendly fire*, und Anja-Christin Winkler, Regisseurin für Musiktheater, am 30.04.2021 (Audioaufnahme).

28 Vgl. Rosendahl, Matthias (2015): Freie Darstellende Künste in Deutschland 2014. Daten und Analysen. Berlin: 8.

29 Rosendahl/Scholl/Heering (2016): 38.

30 Vgl. Rosendahl/Scholl/Heering (2016); de Perrot (2016); Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig (ITW)/Juniorprofessur für Theaterwissenschaft/Centre of Competence for Theatre (CCT) an der Universität Leipzig/Tanzarchiv Leipzig e. V. (TAL) (Hg.) (2018): Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (2016–2018). Unveröffentlichte Evaluation; dies. (Hg.) (2020): Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (2018–2020). Unveröffentlichte Evaluation.

kooperativen Konstellationen zwischen institutionalisierten Stadt- und Staatstheaterstrukturen auf der einen und freier Tanz- und Theaterszene auf der anderen Seite eine Grenzen aufweichende und unterschiedliche Systeme und Arbeitsweisen angleichende Funktion:

Fließend sind inzwischen die Übergänge und zum Teil auch ähnlich die Herausforderungen, mit Produktionsdruck und knappen Finanzen in der künstlerischen Arbeit umgehen zu müssen. Der Raum für Experimente, die frei von Aufführungs- und Ergebniszwängen sind, ist in der professionellen Theaterwelt knapp bemessen. Für junge Künstlerinnen und Künstler ist es schwierig, in dieser Welt überhaupt Fuß zu fassen.³¹

In Bezug auf die Bedingungen und Zugänglichkeiten von Kooperationen ist mit Blick auf die beteiligten Künstler*innen, wie hier angesprochen, dringend eine Differenzierung vorzunehmen zwischen gerade beginnenden, bereits etablierten und strukturell sozusagen bereits »institutionalisierten« Kunstschaftenden. In ähnlicher Weise muss mit der Frage nach divergenten Arbeits- und Strukturbedingungen auch auf Ebene der Institutionen unterschieden werden zwischen Produktionshäusern und Spielstätten der Freien Darstellenden Künste einerseits und öffentlich subventionierten andererseits, aber auch zwischen einzelnen Einrichtungen und denjenigen, die in Verbänden oder Netzwerken agieren.

Die Kulturpolitik darf als weitere wichtige Partnerin in kooperativen Konstellationen nicht außer Acht gelassen werden: Nicht nur Verbände spielen hier eine bedeutsame Rolle als Knotenpunkte für Vernetzung, Informationsaustausch und Wissenstransfer nach innen und als Sprecher*innen und Vertreter*innen im Sinne von Lobbyarbeit nach außen. In ihren verschiedenen Bereichen (Administration, Repräsentation, Entscheidungsfindung etc.) muss die Kulturpolitik als Förderin der Freien Darstellenden Künste auf ihren unterschiedlichen lokalen, regionalen, nationalen und teilweise auch internationalen Ebenen beständig angesprochen und involviert werden. Hier haben insbesondere die BUNDESFOREN 2017 und 2019, als öffentlichkeitswirksamer Ausdruck der Kommunikations- und Vermittlungsarbeit des BFDK und des Fonds, zu einem deutlich intensivierten bundesweiten Austausch und einer stärkeren Vernetzung auf kommunaler, Landes- und Bundesebene beigetragen. Vorausgegangen war dem auch ein Gesprächsbedarf zu den seit den 2010er Jahren sich neu formierenden Zusammenschlüssen, Bündnissen und Netzwerken insbesondere auf Bundesebene.³² Bereits die genannte Mitgliederbefragung des BFDK, publiziert 2016, machte darauf aufmerksam, dass sich einige Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste zu sogenannten Gastspiel- und Koproduktionsnetzwerken zusammengeschlossen haben, um Auftrittsmöglichkeiten für ihre Produktionen zu schaffen und in einer Bündelung der Ressourcen gemeinsam Projekte zu realisieren.³³ Hier setzt wiederum die schon angesprochene Überschneidung der Begriffe Kooperation und Koproduktion an, die

31 Rosendahl/Scholl/Heering (2016). 40.

32 Vgl. Benduski, Janina (2018): Beobachtungen und Positionen. Zur Eröffnung des Bundesforums Freie Darstellende Künste. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018). 11.

33 Vgl. Rosendahl/Scholl/Heering (2016). 39.

als Konglomerat aus dem bestehenden Fördersystem und der daraus resultierenden Förderpraxis betrachtet werden muss. Sind Künstler*innen und Gruppen zumeist generell darauf angewiesen, Auftrittsmöglichkeiten an Häusern über Kooperationen mit diesen zu realisieren, so bildet sich das mit Blick auf eine dafür zu beantragende Projektförderung in der Regel als Koproduktion ab.³⁴

Mit einer strukturellen Änderung des Fördersystems ließe sich indes, wie in einem Statement beim BUNDESFORUM 2017 gefordert, erreichen, dass »Künstler [...] selbst ermächtigt werden, in den internationalen Kooperationsprozess zu gehen und nicht über Koproduktionsmechanismen sortiert zu werden.«³⁵ Dabei sei es wünschenswert, Künstler*innen auf allen Ebenen eine stärkere Position, mehr Entscheidungsmacht und größere Sichtbarkeit zukommen zu lassen. Auf dem BUNDESFORUM 2019 wurden entsprechend auch konkrete Bedingungen diskutiert, die eine gute Kooperation zwischen Künstler*in und Haus oder Förderinstitution bzw. zwischen Spielort und Förderinstitution ausmachen.³⁶ Hier wäre zu unterscheiden zwischen projektbasierten Koproduktionen, die oftmals mit Produktlogiken und hierarchischen Verhältnissen zusammenhängen, und alternativen Ansätzen der Kooperation, die eine nachhaltige Grundlage für Zusammenarbeit bilden und langfristig bestehende Strukturen und Positionen stärken. Dabei ist es möglich, dass solche Kooperationen in immer wieder neue Projekte münden; die Bedingungen der Kooperation müssen aber über die Projekte hinaus ausgehandelt werden.

1.3 Wie kooperieren und mit welchem Ziel? Rahmenbedingungen und Effekte von Kooperationen

Wie bereits erwähnt und auf den BUNDESFOREN hervorgehoben, sind Orte der Freien Darstellenden Künste und deren Netzwerke im Sinne einer kooperierenden Praxis wichtige und notwendige Fundamente für die künstlerische Arbeit.³⁷ In kooperativen »Kern«-Konstellationen zeigen sich jedoch nicht selten ungleiche Machtverhältnisse innerhalb der Partner*innenschaften. Diese entwickeln sich meist zuungunsten der schwächeren Position, die in der Regel den Künstler*innen zufällt:

Gemeinsam wurde die Erfahrung geteilt, dass diejenigen, die über die Mittel (Räume, Strukturen, Geld) verfügen – im Allgemeinen die Veranstalter*innen – gegenüber den Künstler*innen in der stärkeren Verhandlungsposition sind und häufig die Bedingungen einer Kooperation dominieren. Es sei denn, es handelt sich um den »artist to have« oder die Künstler*innen, die ihre eigenen Mittel einbringen. Eigenes Geld, das die Künstler*innen für eine Produktion mitbringen, stärkt gemeinhin die Position und die Selbstermächtigung.³⁸

34 Siehe auch Kapitel 3.1 *Zwischen Ankerpunkten und Netzwerkbildung: Das Produktionshaus als Modell*.

35 Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2018). 15.

36 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2020). 40.

37 Vgl. ebd. 29.

38 Ebd. 40.

Die Rahmenbedingungen für Kooperationen und Koproduktionen werden demzufolge in der Praxis von der jeweils bevorteilten Position aus definiert, was zu ganz unterschiedlichen Definitionen und ›Serviceleistungen‹ für die Künstler*innen führt:

Für die einen gilt es schon als Koproduktion, wenn sie ihre Räume und Infrastruktur zur Verfügung stellen und die Künstler*innen ihre Projekte selbst finanzieren. Andere verstehen unter Koproduktion die Begleitung des Projekts von der Konzeption über die Produktion bis hin zur Aufführung sowie die finanzielle, inhaltlich-dramaturgische und technische Unterstützung.³⁹

Ziel muss demnach sein, Faktoren bzw. Elemente einer gelingenden Kooperation vor allem aus der Perspektive der Künstler*innen festzulegen, wie es auf dem BUNDES-FORUM 2019 begonnen wurde.⁴⁰ Bei einer sich hieran anschließenden notwendigen Erweiterung des Blicks – von den bisher bereits bedachten Kooperationspartner*innen auf weitere potenzielle und in der Szene bereits realisierte kooperative Partner*innenschaften mit Soziokultur, Wissenschaft, Wirtschaft und Kulturpolitik bzw. Verbänden, Verbünden und Netzwerken – greifen, wenig überraschend, zunächst nahezu die gleichen Kriterien und Voraussetzungen für gelingende kooperative Arbeit. Gerade vor dem Hintergrund einer größeren Bandbreite möglicher Partner*innen und Vernetzungen sollten hierzu auch eine stärkere Orientierung auf den Prozess der Kooperation als auf ein daraus hervorgehendes Produkt, eine nachhaltige Gestaltung von Kooperation sowie deren gesellschaftliche Relevanz und Resilienz gegenüber Krisen ergänzt werden. Letztlich werden Raum, Zeit und Geld immer wieder als recht einfache Formel genannt, um die Ziele zu erreichen, die jedwede Kooperation – im Unterschied beispielsweise zu Koproduktionen – auszeichnen sollten. Denn Kooperation passiert nicht einfach, sondern erfordert persönliche Investitionen der Partner*innen und Beziehungspflege, also personal-, zeit- und ressourcenintensive Kooperationsarbeit. Immer wieder wurde in den Gesprächen, die für diese Studie geführt wurden, darauf verwiesen, dass zu den ganz grundsätzlichen Gelingensbedingungen von Kooperationen der vorhergehende und kontinuierliche Austausch über die unterschiedlichen Erwartungen und eine möglichst genaue Festlegung der Ziele der jeweiligen Kooperationspartner*innen und der Kooperation insgesamt gehören – egal, ob diese konkret gestaltet oder noch offengehalten werden.

Die Ziele und Effekte von Kooperationen sind ebenso vielfältig und individuell wie die beteiligten Partner*innen und die kooperativen Beziehungen, die sie miteinander aushandeln und eingehen. Werden Kooperationen auch auf unterschiedlichen Ebenen wirksam, so können doch einige sich in den Aussagen wiederholende Effekte benannt werden: Dazu gehören u.a. die kulturpolitische Vernetzung, die gegenseitige politische Unterstützung oder pragmatische Hilfen.⁴¹ Kooperationen innerhalb einer verlässlicheren Verbindung von Künstler*innen und Produktionshäusern könnten zudem im besten Fall zu einer sozialen Absicherung der Beteiligten beitragen. Insbesondere durch Resi-

39 Ebd. 41.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. Fokusgruppengespräch Leipzig.

denzprogramme ist in den letzten Jahren daran gearbeitet worden, solche Verbindungen zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern zu etablieren und zu stärken.

Für die gesamte Szene implizieren Kooperationen eine aktive Verständigung über strukturelle, inhaltliche und ästhetische Fragen.⁴² Effekte zeigen sich aber auch darüber hinaus. So lohnt, wie bereits erwähnt, vor allem der Blick auf den Austausch *zwischen* den Welten von Freien Darstellenden Künsten und öffentlich getragenen Theatern. Denn gerade in Bezug auf die Arbeitsweisen, die sich durchsetzenden Ästhetiken und sich stetig verändernden Strukturen kommt es hier schon seit Jahren zu einer zunehmenden Grenzüberschreitung und Hybridisierung.⁴³ Der Austausch selbst, so die Theaterwissenschaftlerin Mara Ruth Wesemüller, unterliege oftmals strategischen Entscheidungen – wie sich nicht zuletzt an bundeskulturpolitischen Förderungen wie dem *Doppelpass*-Programm der Kulturstiftung des Bundes ablesen lässt. Auch wenn die Nachhaltigkeit solcher Förderimpulse nicht immer gewährleistet ist, da das Gelingen maßgeblich von dem Willen und den Möglichkeiten der jeweiligen Kooperationspartner*innen abhängt, konstatiert Wesemüller, zumindest für Niedersachsen, dass solcherart spartenspezifische Kooperationen im Bereich Theater als Symptom für das Angleichen unterschiedlicher Systeme verstanden werden könnten und damit als Zeichen eines strukturellen Wandels.⁴⁴ Darüber hinaus spricht sie von sogenannten »Metakooperationen«, z.B. (temporäre) Zusammenschlüsse wie Die Vielen, die Akteur*innen der Freien Szenen mit denen öffentlicher Institutionen bezüglich eines gemeinsamen gesellschaftlichen Anliegens zusammenbrächten.⁴⁵

Ein derartiger, über die ästhetische Praxis hinausgehender Mehrwert prägt zumeist auch die Zusammenarbeit von Theatermachenden mit Institutionen und Einzelakteur*innen in strukturschwachen sozialräumlichen Bereichen in Städten und vor allem in ländlichen Regionen. Abseits der Metropolen seien Kooperationen von herausragender, teils existenzieller Bedeutung.⁴⁶ Zusammenschlüsse, die die Stadt-Land-Trennlinien durchbrechen und Grenzen zwischen Bundesländern zugunsten regionaler und überregionaler Verbindungen überschreiten, leisten einen Wissenstransfer insbesondere zwischen urbanen und ländlichen Räumen, übersteigen aber oft die Budgets von Kommunen und Ländern.⁴⁷ Insgesamt, so eine weitere Schlussfolgerung des BUNDES-FORUMs 2019, generieren die Freien Darstellenden Künste vielfältige und für die ganze Gesellschaft bedeutsame Effekte weit über die (Theater-)Szene hinaus: »Die Freien Darstellenden Künste stehen für Teilhabe, Solidarität und Begegnungen auf Augenhöhe

42 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2020). 30.

43 Vgl. Wesemüller, Mara Ruth (2021): Verschwimmende Grenzen? Kooperationen zwischen Freier Szene und öffentlich getragenen Theatern als Phänomen institutionellen Wandels in den (freien) darstellenden Künsten. Vortrag bei der Tagung Strukturkrise und institutioneller Wandel in den darstellenden Künsten. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2GSKRpOmt7k> [12.10.2021]. Weiterführend dies. (voraussichtlich 2022): Kooperationen im Theater. Institutioneller Wandel der freien darstellenden Künste. Berlin.

44 Vgl. Wesemüller, Mara Ruth: Expert*inneninterview mit Mara Ruth Wesemüller, Wissenschaftliche Mitarbeiterin Leibniz Universität Hannover, am 19.05.2021 (Gedankenprotokoll).

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2018). 14.

47 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2020). 32.

und legen damit einen starken Fokus auf das gesellschaftliche Mit- und Füreinander.«⁴⁸ Gerade an diesem Punkt kann und sollte Förderung von Kooperation in den Freien Darstellenden Künsten ansetzen, da sie Transformationsprozesse sinnvoll und nachhaltig unterstützen sowie Resilienzpotenziale in Krisen anregen und stärken kann.

1.4 Was bedeutet Förderung in den Freien Darstellenden Künsten?

Förderung ist eine notwendige, wenn auch nicht immer gleich verstandene Bedingung freien künstlerischen Arbeitens. Von den Gesprächspartner*innen wurde sie oftmals zunächst in finanzieller Hinsicht als Unterstützung freier Kulturschaffender und -institutionen im Unterschied zum Modell der Subvention von staatlichen Betrieben beschrieben.⁴⁹ Diese Definition von Förderung betrifft das Verhältnis von Künstler*in bzw. Produktionsort auf der einen Seite und Fördermittelgeber*in auf der anderen. Zunächst rein finanzielle Förderung wird oft mit Abhängigkeit und eingeschränkter künstlerischer Freiheit gleichgesetzt und ist damit rigide von einer als paritätisch verstandenen kooperativen Beziehung abzugrenzen, wie Mathias Baier, Geschäftsführer des Thüringer Theaterverbandes, auseinandersetzt:

Ich würde das Verhältnis zu einem Förderer nicht als Kooperation verstehen. Förderung beschreibt für mich eher eine abhängige Beziehung. Nach gewissen Bedingungen erhalte ich durch eine Förderung finanzielle Mittel, d.h. ich bin prinzipiell an einem Austausch und Kommunikation mit meinem Förderer interessiert, doch nicht daran, dass dieser einen inhaltlichen Einfluss auf meine Arbeit nimmt.⁵⁰

Förderung ist im Gegensatz zu Kooperation für die meisten der von uns Befragten mit einem Gefühl der Verpflichtung verbunden und impliziert oft eine klare Hierarchie zwischen Geber*innen- und Nehmer*innenseite.⁵¹ Diese Abhängigkeiten spiegeln sich in diversen Zusammenhängen, in denen die vermeintlich stärkeren vermeintlich schwächere Partner*innen unterstützen, wobei es nicht nur um finanzielle Förderung, sondern häufig auch um Kompetenzen geht. Aber gerade auf diese vielfältigen Aspekte der Förderung komme es in kooperativen Beziehungen in besonderer Weise an, wie Gesprächspartner*innen auf allen Ebenen unterstreichen. Denn neben finanziellen Mitteln zählten aus Künstler*innensicht auch die institutionelle Anbindung, Vernetzung, Räume und Zugänge zu den maßgeblichen Ressourcen.⁵² Lassen sich diese Elemente unter dem Begriff der Infrastruktur subsumieren, so verstehen Institutionen die Unterstützung von Künstler*innen mit ihren hauseigenen Möglichkeiten häufig auch als Förderung. Im Idealfall ergebe sich zwischen Förderern und Geförderten eine Zusammenarbeit, die über das einzelne Projekt hinausgehe und bilateralen Austausch

48 Ebd. 30.

49 Vgl. Fokusgruppengespräch Leipzig.

50 Baier, Mathias: Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

51 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen.

52 Vgl. Fokusgruppengespräch Leipzig.

ermögliche.⁵³ Produktionshäuser wiederum sehen sich diesbezüglich durchaus in der Verantwortung:

Grundsätzlich verstehen wir unter Förderung die Ermöglichung von Strukturen, in denen Künstler*innen, Gruppen und Theaterhäuser in einem vertrauensvollen und kreativen Zusammenspiel spannende, in die Gesellschaft hineinwirkende Kunst produzieren können. Dafür braucht es Orte für Begegnung.⁵⁴

Wird über die infrastrukturelle Ebene hinaus die inhaltliche, kommunikative und ideelle Unterstützung bei der Entwicklung und Verwirklichung einer künstlerischen Arbeit bzw. Karriere von Künstler*innen und Häusern gleichermaßen für wichtig erachtet, so nähert sich der Begriff der Förderung hier der Kooperation an. Dahingehend schlägt die Künstlerische Leiterin des LOFFT – DAS THEATER, Anne-Cathrin Lessel, vor, treffender von Künstler*innenentwicklung als von -förderung zu sprechen, »um deutlich zu machen, dass es dabei um mehr als finanzielle Unterstützung geht«.⁵⁵ Das zieht idealerweise eine an die jeweiligen Karrierestufen der Künstler*innen angepasste Förderung nach sich, die jedoch einzelne Produktionsorte nicht unbedingt allein leisten können.

Zur Etablierung eines produktiven und paritätischen Austauschs zwischen Kooperationspartner*innen sollte außerdem viel stärker auch die Expertise und Leistung anerkannt und einbezogen werden, die Künstler*innen in die Bildung des Publikums, weitere gesellschaftliche Kontexte, aber auch in die Institutionen selbst einspeisen. Denn die maßgeblichste Förderidee, so der Geschäftsführer des Landesverbands Freier Theater Brandenburg Frank Reich, bestehe mitunter darin, in einem bürgerlichen Gemeinwohl eine Idee zu artikulieren, relevante Themen für die Gesellschaft zu erforschen und vielfältige Perspektiven in den öffentlichen Diskurs einzubringen.⁵⁶ Künstler*innen sollten – so eine vielfach geäußerte Forderung – auf allen Ebenen im Kunst- und Kulturbetrieb und in alle Prozesse künstlerischer Projektarbeit stärker eingebunden werden, beispielsweise in der Gestaltung von (Förder-)Programmen und Spielplänen, bei der Auswahl und Einladung von Künstler*innen und weiteren Partner*innen, aber auch innerhalb von *peer-to-peer*-Prozessen, in denen sie als Berater*innen in Gremien oder Projekte verantwortlich mit einbezogen werden.

Wie aber gelingt der Übergang von eher werkorientierten Koproduktionen, hierarchischen Machtverhältnissen und Abhängigkeiten »hin zur solidarischen Partnerschaft«⁵⁷, und zwar nicht nur zwischen Kulturschaffenden und Häusern, wie es noch beim BUNDESFORUM 2019 gefordert wurde, sondern innerhalb diverser, auch deutlich erweiterter kooperativer Konstellationen?

Als wichtige Meilensteine auf diesem Weg wurden bereits »längerfristig gesicherte Kooperationsverhältnisse aufgrund verbindlicher Zusammenarbeit, [...] längerfristige Zusicherung von Finanzierung, Wissenstransfer zum allseitigen besseren Verständ-

53 Umfrage #TCR (Perspektive Künstler*innen). Siehe Quellen.

54 Umfrage #TCR. F2 (Perspektive Produktionshaus). Siehe Quellen.

55 Zit. nach Rosendahl/Scholl/Heering (2016). 40.

56 Vgl. Reich, Frank: Expert*inneninterview #TakeNote 1.

57 Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2020). 31.

nis und die Selbstermächtigung aller Beteiligten durch eigene Mittel«⁵⁸ identifiziert. Auch wenn sich an diesen Forderungen an die Förderung von Kooperationen seitdem nichts Grundlegendes geändert hat, so hat die Förderpolitik in der Zwischenzeit doch in bereits spürbarem Maße auf diese Forderungen reagiert, wie insbesondere am NEU-START-KULTUR-Paket ablesbar ist. Im Abgleich mit den auf den BUNDESFOREN 2017 und 2019 festgestellten Gegebenheiten und den daraus abgeleiteten Handlungsempfehlungen fällt aber auch auf, dass sich Kooperationen äußerst heterogen realisieren und die »Netzwerklandschaft« mittlerweile extrem ausdifferenziert ist. Kooperationen müssen als das anerkannt werden, was sie sind: unabdingbare Grundlage freien künstlerischen Arbeitens, stark kontext- und konstellationsabhängig, gesellschaftlich wirksam, angewiesen auf Ressourcen, aber auch Ressourcen potenzierend. Mit Bezug auf genau diese Ausdifferenzierung, die Potenziale und jeweiligen Bedarfe gilt es, die Förderung struktur-, kontext- und konstellationsbezogen anzupassen – und dies möglichst im konzertierten Zusammenspiel von Bundes-, Landes- und kommunaler Förderung.⁵⁹

Hinsichtlich nachhaltiger Wirkungen von Netzwerk(förderung) bundesweit und abseits der Metropolen ist bereits auf die notwendige Unterstützung der Freien Darstellenden Künste hingewiesen worden, die insbesondere im ländlichen Raum dringend gebraucht wird.⁶⁰ Zugleich wurde aber festgestellt, dass diese Art struktur-, ebenen- und bundesländerübergreifender Förderung nicht von Kommunen und Ländern allein getragen werden könne. Dementsprechend müsse der Bund diese Aufgabe mitübernehmen. Mehrere Vertreter*innen der bundesweiten Kulturpolitik haben in den letzten Jahren öffentlich bereits auf diese Verantwortung hingewiesen.⁶¹ Anlässlich des Bundeskongresses des BFDK 2020 stellte die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), Monika Grütters, »künftig erhebliche Mittel« in Aussicht für den »Aufbau einer tragfähigen bundesweiten Infrastruktur, bestehend aus überregionalen Netzwerken, Bündnissen und Zusammenschlüssen, an denen alle partizipieren können: kleine und mittlere Produktionshäuser ebenso wie kleinere Festivals und natürlich freie Theater und Theatergruppen selbst.«⁶²

Von den hier aufzubauenden Strukturen profitieren, den Ergebnissen der hier vorliegenden Studie zufolge, insbesondere diejenigen Bereiche, in denen sich Kooperationen schon seit Längerem als besonders sinnvoll erweisen und die das Arbeiten in den Freien Darstellenden Künsten auch in Zukunft prägen werden: Dazu zählen bisher die Begleitung und soziale Absicherung von Künstler*innenbiografien, eher randständig behandelte Gruppen innerhalb der Künstler*innenschaft, z.B. der sogenannte künstlerische Nachwuchs, ältere Künstler*innen und diverse andere Kunstschaaffende mit Zugangsbeschränkungen, periphere Räume und strukturschwache Regionen,

58 Ebd.

59 Siehe hierzu auch Teilstudie von Schmidt, Thomas: *Das Faszienystem der deutschen Kulturpolitik – Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur*.

60 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2018). 6.

61 Ebd. 7.

62 Grütters, Monika (2020): Utopia der Kulturlandschaft Deutschlands. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): UTOPIA JETZT. Bundeskongress der freien darstellenden Künste 2020. Dokumentation. Berlin. 9.

struktur- und ebenenübergreifende Kooperationen sowie der Wissens- und Ressourcentransfer.

Orientiert an den Empfehlungen von Annika Hampel wäre im besten Falle an einer neuen, dynamischen »Kultur der Kooperation«⁶³ zu arbeiten, die bereits Erreichtes überprüft und gegebenenfalls verstetigt, Neues entwickelt bzw. sich entwickeln lässt und im Zuge dessen Zeit und Raum fürs Ausprobieren, Scheitern und neuerliche Ausprobieren bietet. Eine solche Kultur der Kooperation umfasst jegliche Form der Zusammenarbeit im oben ausgeführten Sinne in Abgrenzung zu produkt- und ergebnisorientierten Koproduktionen oder rein finanzieller Unterstützung. Sie gilt für alle Kooperationspartner*innen gleichermaßen, egal, auf welcher Ebene des Kulturbetriebs sie agieren, welche Ressourcen sie einzubringen imstande sind oder welche Kooperationsziele sie formulieren. In einer kooperativen Beziehung sind alle Beteiligten paritätisch für die Arbeit an dieser Beziehung verantwortlich – Fehlschläge inklusive.

2 Die Institutionalisierung der Freien Szene?

Die Freien Darstellenden Künste, ihre Strukturen und Arbeitsbedingungen sind zuletzt – auch durch die Auswirkungen der Coronapandemie – verstärkt in den Fokus öffentlicher und kulturpolitischer Debatten geraten. Über einen diskursiven historischen Rückblick soll im Folgenden eine Annäherung an die Komplexität der Strukturen, die Diversität der Akteur*innen, Institutionen, Produktions- und Arbeitsweisen, theaterästhetischen Ansätze und nicht zuletzt auch kulturpolitischen Strategien, die sich im Kontext der sogenannten Freien Szene artikulieren, unternommen werden.

Sind Theater und Tanz grundsätzlich als kollektive künstlerische Leistungen zu verstehen, so sind besonders die Freien Darstellenden Künste in Deutschland, beginnend mit ihrer Formierung in den 1960er Jahren bis heute, als ein kooperatives »Projekt« diverser Akteur*innen zu betrachten. Lässt sich dieses nur als durch stetigen Wandel getriebener Prozess beschreiben, so muss auch Kooperation in diesem Rahmen immer wieder neu betrachtet werden. Wer mit wem kooperiert, buchstabiert sich dabei historisch sehr unterschiedlich aus. Die Bedingungen und Narrative der Formierung der Freien Darstellenden Künste in Ost- und Westdeutschland sind dabei unverkennbar verschieden und wirken bis heute auf die Ausdifferenzierung der Szene und deren Institutionen.

Während in den 1980er Jahren in Westdeutschland aus dem Zusammenschluss mehrerer Künstler*innen und Gruppen zunächst selbstverwaltete Theaterhäuser entstanden, etablierten sich daraus in den 1990er und 2000er Jahren vielerorts zunehmend auch bundesweit intendant*innengeführte Produktionshäuser, Künstler*innenkollektive und Netzwerke mit ausdifferenzierten Strukturen, Arbeits- und Lebensweisen sowie neue Kooperations- und Koproduktionsmodelle. Seit etwa den 2010er Jahren scheint verstärkt der Vernetzungsgedanke hinter vielen Formen der Kooperation auf, aus dem neue Strukturen von überregionalen Bündnissen und Netzwerken auch über Theater im engeren Sinne hinaus entstehen; als positiv verstandene Grundkonstante in diesem Prozess wird Kooperation allerdings unterschiedlich besetzt. Einen für diese

63 Vgl. Hampel (2017). 198.

Entwicklung wesentlichen Aspekt, der in der Reflexion bisher ausgespart wurde, gilt es jedoch in den Blick zu nehmen: Kooperation schließt auch Arbeit im Sinne von »Beziehungsarbeit« ein, die sowohl auf personellen, zeitlichen, finanziellen und letztlich auch strukturellen Ressourcen basiert.

2.1 Kooperative Praxis – die Freien Darstellenden Künste in Westdeutschland

Ein grundlegendes Narrativ der Freien Darstellenden Künste ist die Abgrenzung von den institutionalisierten, öffentlich finanzierten Stadt- und Staatstheatern in Bezug auf ästhetische Belange sowie die Hierarchien und Arbeitsweisen. Aus ihrer Entstehungsgeschichte heraus haftet der Freien Szene bis heute der Nimbus eines Gegenentwurfs bzw. Gegenmodells zum eher trägen Apparat festgelegter Strukturen dieser Institutionen an. Dabei lässt sich jedoch auch für die Freien Darstellenden Künste ein zunehmender Prozess der Institutionalisierung beschreiben, der den Ideen von Freiheit und Innovation zu widersprechen scheint und aus dem sich neue Divergenzen und Spannungsfelder auch mit Blick auf potenzielle Förderung ergeben.

So ist die Herausbildung einer Freien Szene in Westdeutschland im spezifischen Kontext einer eher links ausgerichteten Alternativkultur zu verorten und als politischer Protest eng mit einer Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen verbunden. Hervorgegangen aus der Studentenbewegung der 1960er und 1970er Jahre stellt der Theaterwissenschaftler Arno Paul in dem 1981/82 entstandenen Text *Was heißt hier frei? Zur Problemgeschichte des alternativen Theaters in der Bundesrepublik* dieses in die Tradition des linken Theaters der Weimarer Republik eines Bertolt Brecht, Erwin Piscator oder der Agitprop-Bewegung.⁶⁴ »Frei« fungierte dabei vor allem, so Henning Fülle, zur Beschreibung jener Gruppen, »die außerhalb des institutionellen Systems der ›autoritär‹ regierten bürgerlichen Bildungstempel für ein Publikum spielten, das von Veranstaltungen der Hochkultur nicht erreicht wurde« und deren Theaterarbeit vor allem darin bestand, »politische, gesellschaftskritische und emanzipatorische Impulse zu vermitteln«.⁶⁵ Diese Zusammenschlüsse von Aussteiger*innen erhielten Impulse aus dem bestehenden Theatersystem, von Lai*innen und durch internationale Gastspiele.

Als Preis dieser vermeintlichen »Freiheit« sieht Paul jedoch schon ab den 1980er Jahren eine Reihe von Strukturproblemen, wie einen akuten Mangel an Finanzen und ein »gestörte[s] Verhältnis zu den Massenmedien«.⁶⁶ Indem das freie Theater mit denselben Maßstäben wie das Stadttheater bewertet werde, ergäben sich, so Paul weiter, trotz scheinbar bewahrter Autonomie neue Zwänge, die vor allem auf der künstlerischen Ebene zur Stagnation führten. Dabei konnte er aus seiner Perspektive der 1980er Jahre jedoch noch nicht die neue Entwicklungsstufe berücksichtigen, die mit der Gründung der ersten eigenen Häuser für die Freien Darstellenden Künste auch im Zuge einer wachsenden und politisch aktiven Szene um 1980 einsetzte. Diese Alternativszene habe sich,

64 Vgl. Paul, Arno (1987): *Was heißt hier frei? Zur Problemgeschichte des alternativen Theaters in der Bundesrepublik*. Maske und Kothurn. 33 (12). 35.

65 Fülle, Henning (2014): *Freies Theater – Worüber reden wir eigentlich?* In: *Kulturpolitische Mitteilungen*. Nr. 147. IV/2014. 27.

66 Paul (1987). 38.

so wiederum Fülle, von der frühen Bewegung abgehoben und sich »ästhetisch oder politisch (oder beides) durch höchste Aktualität und Relevanz im Hinblick auf zeitgenössische, gesellschaftliche und kulturelle Fragen und Konflikte« ausgezeichnet.⁶⁷ Die 1980er und frühen 1990er Jahre waren nach Fülle das Jahrzehnt, in dem sich freie Akteur*innen in Deutschland und international weiterentwickelten, qualifizierten und professionalisierten.⁶⁸ Ästhetische Fragestellungen, alternative Produktionsweisen, Souveränität in allen künstlerischen, materiellen und personellen Entscheidungen standen im Mittelpunkt, während »politisch motivierte [...] Ansprüche der Freien Szene auf prinzipielle Kollektivität, auf Gleichbehandlung [...] überwiegend aufgegeben«⁶⁹ wurden. Während erste Produktionshäuser, eigenständige Kinder- und Jugendtheater sowie Puppen- und Figurentheater entstanden, fanden gleichzeitig Elemente des freien Theaters Eingang in die Ausbildung an Hochschulen:

In den Neunzigerjahren wuchs so eine junge Generation von professionell ausgebildeten Theatermacherinnen und Theatermachern heran, die zwar mit der politischen Herkunft der Freien Szene aus der Alternativbewegung kaum noch etwas am Hut hatte, deren Räume und Förderstrukturen aber nutzte.⁷⁰

Ein Kampf um Räume, Häuser und Etats zeichnete sich in der Szene ab, der in eine Konfliktlage zwischen den Generationen mündete und dabei auch von der Frage nach der sozialen Aufgabe von Kunst bzw. Theater beeinflusst war. Dies beschreibt allerdings nur die Entwicklung in Westdeutschland.

2.2 Lücken in der Geschichte – die Freie Szene in Ostdeutschland

Im gleichen Zeitraum war in der DDR eine Freie Szene offiziell nicht existent. Die Entstehungsgeschichte der Freien Darstellenden Künste in der DDR bzw. in den ostdeutschen Bundesländern nach der Wende ist bisher kaum wissenschaftlich aufgearbeitet worden.⁷¹ Um diese Perspektive bestmöglich zu berücksichtigen und auch die Bedarfe und Notwendigkeiten für Kooperation entsprechend nachzuvollziehen, werden im Folgenden vor allem Zeitzeug*innen aus den Expert*inneninterviews und Fokusgruppengesprächen dieser Studie zu Wort kommen.

Ohne Auftrittserlaubnis, die eine entsprechende staatliche Ausbildung voraussetzte, war es Künstler*innen in der DDR nicht möglich zu arbeiten. Schaffende im Bereich

67 Fülle (2014). 28.

68 Vgl. ebd.

69 Ebd.

70 Henning Fülle zit.n. Blumenreich, Ulrike (2016): Aktuelle Förderstrukturen der freien Darstellenden Künste in Deutschland – Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.): Materialien und Dokumente zu den freien Darstellenden Künsten. Nr. 1. Berlin. 28.

71 Die Arbeiten von Barbara Büscher und Carena Schlewitt sowie die Dissertation von Barbara Lubich können hier als wertvolle Zugänge und Vorarbeiten betrachtet werden. Vgl. Kulturpolitische Gesellschaft e. V. in Verbindung mit dem Kulturbüro der Stadt Dortmund und dem Büro für Freie Kulturarbeit NRW/Bücher, Barbara/Schlewitt, Carena (Hg.) (1991): Freies Theater: deutsch-deutsche Materialien. Hagen.

der Darstellenden Künste waren zumeist in den staatlichen Theatern und Ensembles fest angestellt. Künstler*innen, die freischaffend mit alternativen Tanz- und Theaterformen jenseits der Staatsdoktrin des Sozialistischen Realismus hätten experimentieren können, existierten offiziell im System der DDR nicht. Erst ab den 1980er Jahren gab es kleinere Spielräume oder »Nischen« für eine systemkritische experimentell-künstlerische Auseinandersetzung mit den bestehenden Verhältnissen in eher privaten Räumen und randständigeren Sparten wie Pantomime, Kabarett, Student*innen- und Lai*innen-theaterformen.⁷² In Berlin-Prenzlauer Berg, der Dresdner Neustadt, im Leipziger Osten oder im Hallenser Stadtteil Giebichenstein sowie in einigen ländlichen Regionen formierte sich eine inoffizielle Subkultur, die sich den Hierarchien und Mechanismen des DDR-Systems weitgehend verweigerte. Obgleich sie ohne offenen Protest und außerhalb der Öffentlichkeit mehr oder weniger geduldet agierte, wurde sie intensiv von der Staatssicherheit überwacht.⁷³ Daraus rekrutierten sich nach der Wiedervereinigung zunächst die Freien Darstellenden Künste in Ostdeutschland, die auf keinerlei Strukturen zurückgreifen konnten. Eindrücklich beschreibt Frank Reich, Geschäftsführer des Landesverbands Freie Theater Brandenburg, im Gespräch, wie nach 1990 alle ostdeutschen Bundesländer vor der Herausforderung standen, dass ihre öffentlichen Haushalte nicht durch eigene Steuereinnahmen finanziert waren und sie sich haushalterisch ganz neu aufstellen mussten.⁷⁴ Infolge einer radikalen Kürzungs- und Fusionswelle auf kommunaler und Landesebene wurden im Theaterbereich in Brandenburg massiv Strukturen abgewickelt und viele der professionell ausgebildeten Beschäftigten der Ensembles arbeitslos. Sie suchten teilweise ihr Glück, mehr oder weniger freiwillig, in der Freien Szene, für die ebenfalls kein Geld da war, während zunehmend auch junge Künstler*innen aus dem Westen zuwanderten. Parallel dazu gab und gibt es in Brandenburg immer wieder Bemühungen, Strukturen für die Freien Darstellenden Künste aufzubauen und zu fördern. Auch Carena Schlewitt, Intendantin des Produktionshauses HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden, berichtet im Interview, dass der kulturpolitische Fokus nach der Wiedervereinigung vor allem auf dem Erhalt der öffentlichen Häuser und nicht auf der Finanzierung der Freien Szene, geschweige denn der Etablierung neuer Spielstätten für diese gelegen habe.⁷⁵

Das freie Theater [...] ist kurz nach der Wende in der DDR implodiert. Die Kulturpolitik wollte zunächst die Stadttheaterszene absichern. Das Bewusstsein für die Freie Szene im Osten war viele Jahre gar nicht vorhanden. Das spürt man immer noch, weil es da einen großen Nachholbedarf gibt. Die Freie Szene in Ostdeutschland muss sich immer noch beweisen und liegt im Vergleich zu Westdeutschland weit zurück.⁷⁶

72 Vgl. dazu die Arbeit von Lubich, Barbara (2014): Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext. Göttingen.

73 Vgl. Woll, Stefan (1999): Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989. München. 384f.

74 Vgl. hier und im Folgenden Reich, Frank: Expert*inneninterview #TakeNote 1.

75 Vgl. hier und im Folgenden Schlewitt, Carena: Fokusgruppengespräch Sachsen.

76 Vgl. ebd.

Einerseits vereinen sich nach 1990 die Freien Darstellenden Künste in Ost und West, andererseits bestehen innerhalb dieser Szene(n) massive Unterschiede. Kooperierten die Künstler*innen in den östlichen Bundesländern zu Beginn aus einer gemeinsamen Not-situation heraus, so konkurrierten sie gleichzeitig um die kaum vorhandenen Mittel, die, wie Schlewitt beschreibt, bis heute sehr gering bemessen sind. Die Freie Szene im Osten hat dabei noch immer viel stärker mit einer Selbstbehauptung vor allem gegenüber den fördernden Kommunen zu tun, welche »Theater« grundsätzlich mit dem Stadt- und Staatstheater gleichsetzen und die Differenz, den Wert und die Qualität der Freien Darstellenden Künste auch für die Stadtgesellschaft erst nach und nach realisierten bzw. realisieren. In der Konsequenz wirkte sich dieses »Ost-West-Gefälle«, wie Schlewitt es bezeichnet, ebenfalls auf das Nachdenken und die Bestrebungen zu einer Überarbeitung bzw. Anpassung des Fördersystems aus, wie es teilweise im Westen schon passiere. Dieses Gefälle benennt auch Anne-Cathrin Lessel, Künstlerische Leiterin des Leipziger LOFFT – DAS THEATER:

Der Westen ist dem Osten 20 Jahre voraus. In Sachsen gab es auch schon Ende der 1970er Jahre freie Strukturen, jedoch konnte sich hier die Freie Szene im Vergleich zu den Entwicklungen in der BRD nicht so schnell institutionalisieren und wurde des Öfteren auch mit dem Begriff des Amateurtheaters gleichgesetzt. Viele freie Theaterhäuser in Sachsen bestehen schon seit über 20 Jahren, dennoch gibt es diverse Unterschiede in der Ausstattung und in Bezug auf den institutionellen Status der freien Produktionsstätten in Ost und West. Beispielsweise gab es in Leipzig über Jahre sehr wenig Austausch in der Freien Szene untereinander zwischen Künstler*innen und Theaterkolleg*innen. Ein Grund dafür liegt sicher auch darin, dass unter den Kunstschaaffenden teils Wettbewerbsgedanken und Konkurrenzdruck herrschten, weil Künstler*innen von wenigen und geringen finanziellen Ressourcen abhängig waren. In den letzten 10 Jahren hat sich dieser Konkurrenzgedanke in weiten Teilen aufgelöst, hin zu einem mehr partnerschaftlichen Kollegialismus unter den Kunstschaaffenden.⁷⁷

Die teilweise Generierung der Freien Szene im Osten aus dem subkulturellen Amateur*innentheater und deren Auswirkungen bis heute beschreibt auch Heike Zadow von der Servicestelle FREIE SZENE: »Die Freie Szene der DDR kam überwiegend aus dem Amateurbereich. Diese Gruppen haben anfangs auch die Häuser besetzt. Strukturen fehlen heute, weil die Szene erst seit dreißig Jahren besteht.«⁷⁸ Hier gilt es weitergehend zu differenzieren, denn die Bezeichnung »Amateur- oder Laientheater« in der DDR bezog sich mitnichten auf eine qualitative Kategorisierung von Theaterarbeit, sondern hatte vielmehr mit dem beruflichen Status der Künstler*innen und deren Bezahlung zu tun. Etablierte die DDR seit den 1950er Jahren ein intensives »künstlerisches Laienschaaffen« ganz im Sinne des *Bitterfelder Wegs*, welches die künstlerische Ausbildung von Arbeiter*innen, Kindern und Jugendlichen auch mit Blick auf Theater einschloss, so war einzig im Bereich des »Laien-, Arbeiter- und Studententheaters« vielfach eine Auseinandersetzung mit experimentellen, avantgardistischen Formen überhaupt möglich. Ein unreflektiertes Verständnis der Unterscheidung von Amateur*innen- und

77 Lessel, Anne-Cathrin: Fokusgruppengespräch Leipzig.

78 Zadow, Heike: Fokusgruppengespräch Sachsen.

professionellem Theater greift hier zu kurz und leistet einem gegenseitigen Nichtverstehen Vorschub. So fordert auch Carena Schlewitt eine differenzierte Betrachtung des Verhältnisses von Amateur*innen- und professionellem Theater für den Osten explizit ein, denn die »Freie Szene im Osten wird vielfach nicht ernstgenommen, weil viele die komplexe Theaterszene gar nicht verstehen. Kulturpolitisch muss das unbedingt aufgearbeitet werden.«⁷⁹ Ganz grundsätzlich gilt es, diese Kategorisierung bzw. Gegenüberstellung zu hinterfragen, bezeichnet sie doch mitunter nur Ausbildungs- und Bezahlungsverhältnisse, die allerdings als ästhetische Wertungen mitschwingen.

Vielfältige Kooperationen spielten bei dem (Wieder-)Auf- bzw. Umbau der Theaterszene im Osten eine wichtige Rolle. So unterstützte das Land NRW den Aufbau eines Theater- und Orchesterverbundes in Brandenburg wie auch den Landesverband Freier Theater in Brandenburg.⁸⁰ Durch die ostdeutsche Szene selbst ist in der gesamtdeutschen Szene vor allem der Bereich des Puppen- und Kindertheaters deutlich erweitert worden, der in der DDR stark aufgestellt war. Generell steht spätestens nach den Rückmeldungen aus den Gesprächen fest, dass eine tiefergehende Aufarbeitung der Umstrukturierung der Theaterlandschaft nach der Wende im Osten sowie deren Effekten bis in die Gegenwart noch dringender aussteht denn je. Dabei stellt sich als eine der drängendsten, wenn auch längst nicht als einzige die Frage nach sogenannten peripherisierten Räumen.⁸¹

2.3 Orte der Freien Darstellenden Künste

Nach der Wende schufen sich viele Künstler*innen in den 1990er Jahren in Ostdeutschland ihre Räume und Häuser selbst,⁸² sodass Spielorte mit durchaus unterschiedlichen Ansätzen und Profilen entstanden (z.B. 1989 das Festspielhaus Hellerau in Dresden, 1994 die Schaubühne Lindenfels und 1997 das LOFFT in Leipzig, 1999 das Societaetstheater Dresden oder 1992 das Produktionszentrum Schloss Bröllin in Fahrenswalde in Mecklenburg-Vorpommern). Wie in Westdeutschland bereits seit Ende der 1970er Jahre trugen diese Häusergründungen der größer gewordenen Künstler*innenschaft und einem damit verbundenen gewachsenen Raumbedarf jenseits der Stadttheater wie auch einem neuen Selbstverständnis der Freien Darstellenden Künste Rechnung. Ging damit meist eine Anerkennung der künstlerischen Arbeit durch die Kommunen einher, so hatte die Häusergründung allgemein nicht selten auch mit einem Wandel der Stadtgesellschaft in Verbindung mit wirtschaftlichen Umbauprozessen zu tun. Ein Beispiel hierfür ist PACT Zollverein in Essen. Das Produktionshaus liegt auf der größten erhaltenen Zechenanlage des Ruhrgebietes. Wie viele andere Orte in NRW wurde ein Teil der Anlagen in den 1990er Jahren von Künstler*innen genutzt, zu Beginn des 21. Jahrhunderts wurde das Gesamtareal ausgebaut, mit deutlichem Schwerpunkt auf der Entwicklung eines integrierten Design- und Kulturstandortes. Durch die Aufnahme in die UNESCO-Liste des

79 Schlewitt, Carena: Fokusgruppengespräch Sachsen.

80 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 1.

81 Vgl. Kapitel 3.4 *Peripherisierte Räume: Kooperationen im Abseits?*

82 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen.

Kultur- und Naturerbes der Welt erfährt das Gelände auch für den internationalen Tourismus starke Sichtbarkeit.⁸³ Diese Neunutzung von leerstehenden Gebäuden, die sich ähnlich bei Kampnagel in Hamburg, dem tanzhaus nrw in Düsseldorf, dem Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt a.M., dem LOFFT in Leipzig und vielen weiteren Produktionshäusern ereignet hat, verleiht Regionen, die sich eigentlich im Umbau befinden, neue Attraktivität. Sie macht die Orte für junge Menschen und Künstler*innen interessant, befördert den Tourismus und überregionale Sichtbarkeit. Ein besonderer Fall ist hierbei Berlin. Nach der Wende entstand hier eine lebendige freie Theaterszene, die leer stehende Gebäude der Stadt bespielte und deren Wert der Berliner Senat auch als wirtschaftlichen Faktor erkannte. Um die Hauptstadt attraktiv und international wettbewerbsfähig aufzustellen, wurde hier im Folgenden viel Geld in Kultur und im Besonderen in die Freien Darstellenden Künste investiert. Die*der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien ist hier ein wesentlicher Faktor, da die »kulturelle Repräsentation des Gesamtstaates in der Bundeshauptstadt« zu ihren Aufgaben gehört und der Bund so in Berlin in der Kulturförderung aktiv werden kann.⁸⁴

Insbesondere durch die Etablierung von Produktionshäusern entstehen in Regionen, in denen die Freien Darstellenden Künste bisher keine guten Arbeitsvoraussetzungen haben, Orte, die Innovation und Vielfalt fördern.⁸⁵ Dabei zeigen sich bei der Entstehung, aber auch in der geografischen Verteilung derartiger Produktionshäuser bundesweit eklatante Unterschiede: So sind viele Produktionshäuser in den neuen Bundesländern zum einen deutlich jünger als in den alten (z.B. das WUK theaterquartier in Halle, gegründet 2017, oder der Produktionsort Libken in Brandenburg, gegründet 2014), zum anderen gibt es in manchen Bundesländern, wie beispielsweise Thüringen, bis heute kein einziges Produktionshaus, jedoch aktuelle Anstrengungen zur Gründung eines solchen.⁸⁶ Dabei zeigt sich vor allem im Osten das Phänomen, dass Häusergründungen nicht immer aus der lokalen Szene selbst motiviert sind. Die Idee eines Produktionshauses in Thüringen wird z.B. maßgeblich auf Initiative des Landesverbandes gemeinsam mit der Kulturpolitik des Landes vorangetrieben, während HELLERAU mit dem historisch bedeutsamen Festspielhaus nach der Wende in verschiedenen Organisationsformen, Besitzverhältnissen und Trägerschaften genutzt wurde. Wichtige, auch international arbeitende Akteur*innen waren hier u.a. Detlev Schneider, Claudia Reinhardt, Carsten Ludwig, *norton commander productions*, die *Forsythe Company* und das Tanztheater *DEREVO*. In den 2000er Jahren kamen der Schwerpunkt zeitgenössische Musik und der neue Name HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste hinzu. Die weniger starke Verwurzelung in der lokalen Szene birgt jedoch auch einige Herausforderungen, insbesondere mit Blick auf die Akzeptanz und das Publikum vor Ort. Gerade die Einbindung

83 Vgl. PACT Zollverein. URL: <https://www.pact-zollverein.de/das-haus/geschichte> [12.10.2021].

84 Vgl. Staatsministerin für Kultur und Medien. URL: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/staatsministerin-und-ihr-amt/aufgaben> [12.10.2021].

85 Siehe weiterführend das Kapitel 3, *Zwischen Ankerpunkt und Netzwerkbildung – Das Produktionshaus als Modell*.

86 Vgl. hier auch Kapitel 3, *Die Vision: Ein Produktionshaus für Thüringen*.

in die lokale Stadtgesellschaft muss mit Blick auf die Produktionshäuser neben inhaltlich-künstlerischen Faktoren als wesentlicher Motor des Erfolgs betrachtet werden.⁸⁷ Entsprechend sind die Häuser jeweils sehr unterschiedlich organisiert und strukturiert, wobei sich gemeinsame Elemente finden lassen. Die zunehmende Institutionalisierung der Produktionshäuser zeigt sich in einer Ausdifferenzierung abgegrenzter Arbeitsbereiche, einem flexiblen Produktionsapparat sowie einer Intendanz oder Künstlerischen Leitung.

Die Künstler*innen oder Gruppen, die diese Häuser nicht mehr selbst leiten, sind nur noch über Kooperationen oder Koproduktionen mit ihnen verbunden, profitieren dabei aber u.a. von deren Vernetzung – was sie wiederum dazu zwingt, permanent mit den Häusern in Kontakt zu bleiben, um Auftrittsorte zu organisieren. Maßgeblicher Motor der Vernetzung sind vornehmlich Festivals, die, so Manfred Brauneck mit Blick auf das freie Theater im europäischen Kontext in den 1980er und 1990er Jahren, erkannten, »dass sie nicht allein von den fertigen Produktionen dieser Künstler profitieren können, sondern mitverantwortlich sind für deren Entstehen, für die stabilen Arbeitsgrundlagen der Künstler«⁸⁸. Sie wurden zu Koproduzenten.

Europaweit entstanden Produktionshäuser wie das Hebbel am Ufer (HAU) in Berlin, das Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt a.M., das Kaai-Theater in Brüssel oder das Felix Meritis in Amsterdam. Diese strickten ebenfalls immer stärker an einem dichten Netzwerk von Produzent*innen und Veranstalter*innen, das sich über die künstlerischen Projekte hinaus um die Verbesserung der Rahmenbedingungen für künstlerische Zusammenarbeit bemühte.⁸⁹ Dabei fordern die langfristigen Bindungen an Häuser und Kurator*innen auch von den Künstler*innen stetige Vernetzungs- und Kooperationsarbeit, insbesondere auf internationaler Ebene,⁹⁰ u.a. mithilfe wichtiger Ansprechpartner*innen wie des Goethe-Instituts. »Allerdings«, so betont Michael Freundt, Geschäftsführer des Dachverbandes Tanz, »bleiben diese Produktionsstrukturen fragil, wenn die Basis nicht stabil ist, wenn der Ort, an dem die künstlerischen Ideen entwickelt werden, nicht ein Minimum an öffentlicher Förderung realisiert und sich kein Publikum für diese Arbeiten interessiert. Nur mit einem Minimum an eigenen Mitteln und Strukturen lässt sich mit Koproduzenten verhandeln.«⁹¹ Reagierten Förderinstrumente für die Gastspielförderung bereits darauf,⁹² so macht Freundt in diesem Kontext vor allem die Produk-

87 Vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig et al. (Hg.) (2018).

88 Brauneck, Manfred/ITI Zentrum Deutschland (Hg.) (2016): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 37.

89 Vgl. ebd.

90 Vgl. Hinz, Melanie (2013): Hildesheimer Freischwimmer. In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld. 103.

91 Freundt, Michael (2013): Freie Künstler als Global Player. In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.). 92f.

92 Vgl. Schneider, Wolfgang (2013): Wuppertal ist überall! Die kulturpolitische Krise der Dramatischen Künste offenbart Reformbedarfe in der deutschen Theaterlandschaft. In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.). 28f.

tionshäuser und Produzent*innen als Entwicklungspartner*innen der Künstler*innen beim Finden von Fördermitteln, Sponsor*innen und Produktionsmöglichkeiten stark.⁹³

Der Prozess der Institutionalisierung der Produktionshäuser wurde durchaus auch kritisch betrachtet. An diesen »Institutionen neuen Typs«⁹⁴ machte der Dramaturg und ehemalige Intendant der Berliner Festspiele Thomas Oberender vor ein paar Jahren schon eine deutliche Veränderung der gesamten Kulturlandschaft fest, die mit einer Umstrukturierung der kulturpolitischen Förderinstrumente einhergehe. Das Problem in diesem an Industrie und Wirtschaft angelehnten »Projektkapitalismus«⁹⁵ sei dabei vor allem, dass die finanziellen Mittel für die künstlerische Produktion an den etablierten Institutionen die gleichen seien, auf die auch die Institutionen selbst angewiesen sind.⁹⁶ Der Widerspruch liegt für Oberender insbesondere in der Logik der Projektförderung, mit der letztlich die Institutionen subventioniert würden.⁹⁷ Kooperation gleicht über die Ko-Finanzierung aus Projektförderungen das aus, was für die Spielstätten mit ihren geringen Etats nicht finanzierbar ist: Investitionen in die Infrastruktur. So bringt es auch Oberender auf den Punkt:

Nach Jahren der Verschlankungen drohen die Institutionen, bei wesentlich reduzierten Produktionsmöglichkeiten, zu bloßen Gefäßen der durch sie hindurch gelenkten Mittel zu werden, für deren Akquise und administrative Verwaltung sie zudem nicht ausgelegt sind. So entsteht eine permanente Grauzone des Rechts, wenn Projektmittel verwendet werden, um Institutionen zu erhalten bzw. Arbeitsplätze zu finanzieren, die dauerhaft erforderlich sind.⁹⁸

Nur das Netzwerk könne, so Oberender, ein Funktionieren dieses Systems gewährleisten.⁹⁹ Damit beschrieb er bereits 2013 die nächste Entwicklungsstufe, die wesentlich auf dem Prinzip der Kooperation beruht: Seit etwa zehn Jahren bilden viele der Produktionshäuser neue Kooperationen und Netzwerke untereinander, wie das Bündnis internationaler Produktionshäuser, das Netzwerk Freier Theater oder das flausen+bundesnetzwerk. Für die Künstler*innen bedeutet das zwar ebenso neue Möglichkeiten zur internationalen Vernetzung, verbunden jedoch, wie es Annemarie Matzke beschreibt, mit dem Zwang, »sich immer wieder neu Arbeit zu suchen und sich beständig selbst zu vermarkten, um sich so die anschließende Arbeitsmöglichkeit und ein neues Netzwerk zu erschließen«.¹⁰⁰ In dieser Form der Kooperation werde mit wechselnden Geldgeber*innen und unterschiedlichen Besetzungen nicht mehr für einen lokalen Kontext produziert,

93 Freundt (2013): 95.

94 Oberender, Thomas (2013): Ein Theater neuen Typs. Kulturpolitische Wege der Infarktbekämpfung. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Bielefeld. 71. Siehe auch Kapitel *Zwischen Ankerpunkt und Netzwerkbildung: Das Produktionshaus als Modell*.

95 Ebd. 72.

96 Vgl. ebd. 73f.

97 Vgl. ebd. 80.

98 Ebd.

99 Vgl. ebd. 84f.

100 Matzke, Annemarie (2013): Das »Freie Theater« gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater. In: Schneider, Wolfgang (Hg.). 271.

sondern für verschiedene Städte und Häuser, für ein nationales Netzwerk von Produktionshäusern oder internationale Theaterfestivals.¹⁰¹

Darüber hinaus, so konstatierte Wolfgang Brauneck, finde eine Annäherung der freien Häuser an institutionelle Formen des Stadt- und Staatstheaters wie auch dessen zunehmende Angleichung an eine experimentelle Theaterästhetik und freiere Arbeitsweise statt.¹⁰² Aufgrund der verstärkt stattfindenden Kooperationen zwischen Freien Darstellenden Künsten und Stadt- und Staatstheatern wird eine Abgrenzung beider immer schwieriger. Der Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund macht allerdings auf die weiterhin bestehenden Unterschiede trotz der Angleichungsprozesse nicht nur im Budget aufmerksam:

Indem sie eine größere Flexibilität in der Produktion und in der Distribution von Projekten bereitstellten, konnten Produktionshäuser die Bewegung zur Unbestimmtheit der Form mittragen und fördern. Die Freie Szene institutionalisiert Praxen und Handlungsweisen, um sie der gesellschaftlichen Entropie zu entreißen und dadurch sichtbar und tradierbar zu machen. Im Vergleich zum Stadttheater kann man von zwei Theaterinstitutionen mit unterschiedlichen Legitimationen und Werten sprechen. Das Stadttheatersystem institutionalisiert die Auseinandersetzung und Befragung der Tradition mit dem Ziel der kulturellen Bildung. Die Freie Szene institutionalisiert die Weiterentwicklung der Kunstform vor dem Hintergrund globaler Entwicklungen. Identität, Tradition und Bildung stehen Netzwerk, Internationalisierung und ästhetischer Selbstbefragung gegenüber.¹⁰³

2.4 Vom Projekt zum Netzwerk – Herausforderungen von Kooperationen

Eine vernetzte Szene sprengt jedenfalls die Vorstellung kleiner lokaler »Künstler*innenbiotope« auf kommunaler Ebene, die sich in der weiteren Karriere bundeslandweit und in der Folge bundesrelevant entwickeln, und hebt die im kooperativen Kulturföderalismus von der Kommune übers Land hin zum Bund gedachte Förderlandschaft aus. Dabei sind auch auf anderer Ebene Defizite dieses Systems zu beschreiben, die sowohl im historischen Wandel als auch in der Verfasstheit der jeweiligen Kulturpolitik der Länder und Kommunen begründet sind. Ist im Begriff des »kooperativen Kulturföderalismus« eigentlich eine sinnvolle Verteilung der Verantwortlichkeit für Kultur auf Kommunen, Länder und Bund beschrieben, die zugleich das Verfolgen spezifischer Förderziele nach regionalen, landesweiten bzw. bundesweiten Bedarfen ermöglicht, so zementieren sich damit zugleich infrastrukturell unterschiedliche Voraussetzungen in der auch finanziellen Ausstattung einzelner Kommunen und Länder. Für Künstler*innen ergeben sich daraus eine Reihe von Schwierigkeiten nicht nur bei der Suche nach Förderung, sondern vor allem auch bei der Adressierung ihrer Interessen. Ungleichheiten im Ländervergleich auf der Seite der Fördernden führen zu ungleichen Chancen für die Künstler*innen in

101 Vgl. ebd. 268.

102 Vgl. Brauneck/ITI Zentrum Deutschland (2016). 37.

103 Siegmund, Gerald (2019): Ästhetik, Institution, Innovation, Working Papers der DFG-Forscherguppe »Krisengefüge der Künste«. URL: https://www.krisengefuege.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/publikationen1/working-papers/wp6_2019/workingpaper_72019.pdf [12.10.2021].

den jeweiligen Ländern. Die Folge ist ein Förderdschungel mit einem Geflecht an Aspekten, Kriterien und Richtlinien, der jedoch die Ungleichheiten eher verstärkt als sinnvoll beseitigt.

Im Jahr 2014 hatte der *BFDK* das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. mit dem Forschungsprojekt »Das Fördersystem der freien Darstellenden Künste in Deutschland. Kommunen – Länder – Bund« beauftragt. Bereits in der Projektskizze wurde formuliert, dass die Förderung von Institutionen und Projekten der Freien Darstellenden Künste in den Kommunen und Ländern unterschiedlich stark ausgeprägt und generell festzustellen sei, dass die eingesetzten Instrumente der Förderung auf zum Teil sehr unterschiedlichen Philosophien basieren.¹⁰⁴ Starke Differenzen in den kulturpolitischen Instrumenten führten dazu, dass diese nicht optimal miteinander verzahnt seien und Projektentwicklungen nicht ausreichend unterstützten.¹⁰⁵ Trotz vieler Antragsmöglichkeiten, so die Verfasserin der Studie, Ulrike Blumenreich, gelinge nur sehr wenigen Akteur*innen die Finanzierung ihrer künstlerischen Arbeit nach geplanter Umsetzung unter Gewährleistung einer fairen Bezahlung der Beteiligten.¹⁰⁶

Neben institutioneller Förderung und Projektförderung, so Blumenreich in einer späteren Publikation, müssten stärker auch die Konzeptions-, Produktionsstätten-, Gastspiel- und Netzwerkförderung für Koproduktionen und Kooperationen in das Portfolio der Kommunen, der Länder und des Bundes aufgenommen werden und miteinander interagieren.¹⁰⁷ Wie Dr. Günter Winands, Ministerialdirektor und Amtschef der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, beim *BUNDESFORUM* 2017 deutlich machte, könne der Bund durchaus bundesweite Organisationen und Netzwerke fördern, um unterschiedliche Ebenen miteinander zu verknüpfen. Doch liege die Verantwortung für die Freie Szene zuvorderst bei den Kommunen.¹⁰⁸ Das führt allerdings dazu, dass finanziell schlecht oder mit einem fehlenden Bewusstsein für den Wert der Freien Darstellenden Künste in der eigenen Stadt bzw. Region ausgestattete Kommunen weniger Mittel für deren Unterhalt und Weiterentwicklung bereitstellen, wodurch jenes bereits erwähnte starke Gefälle zwischen Ländern, Kommunen und Regionen entsteht. Diese Förderstruktur entspreche jedoch, so betonte Janina Benduski, damalige Vorsitzende des *BFDK*, ebenfalls beim *BUNDESFORUM* 2017, nicht mehr den aktuellen Bedarfen der Szene, die nicht nur spezifisch regional mit enger Anbindung an gesellschaftliche Strukturen vor Ort, sondern zunehmend und immer stärker auch überregional und international in einem Geflecht aus Kooperationen, Zusammenschlüssen und Netzwerken arbeite.¹⁰⁹ Die gesteigerte Bildung und Weiterentwicklung von Verbänden und Netzwerken in den letzten Jahren, die sozusagen quer zu den föderalen Förderstrukturen entstanden sind und zum Teil auch vom Bund finanziert

104 Vgl. Blumenreich, Ulrike (2015): Sekundäranalyse bestehender Untersuchungen zur Förderung der freien Darstellenden Künste in Deutschland (= Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): Arbeitsmaterialien zu den freien Darstellenden Künsten Nr. 3.) Berlin. 5.

105 Vgl. ebd.

106 Vgl. ebd. 8.

107 Vgl. Blumenreich (2016). 8.

108 Vgl. Dr. Winands, Günter (2018): Grußwort. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.). 6ff.

109 Vgl. Benduski (2018). 10.

werden, sei dabei auch eine Reaktion auf die ungleiche Verteilung, verschärfe sie aber mitunter noch weiter.¹¹⁰ Denn es bestehe die Gefahr, dass vom Bund ausschließlich starke und ausdifferenzierte Szenen und Strukturen auf Bundesebene gefördert würden und somit strukturschwächere Regionen auch bei Verbänden und Netzwerken vor zusätzlichen Grenzen stünden.¹¹¹ Dies könnte ausgehebelt werden, wenn der Bund die Möglichkeit ergreift, Modellprojekte zu fördern und Kooperationen auch längerfristig als innerhalb der Projektförderung auf den Weg zu bringen, »die – ganz im Sinne eines kooperativen Kulturföderalismus – beispielgebend auch für die Entwicklung neuer Förderprogramme sein können«¹¹².

Der Ausbau einer Landesverbandsstruktur seit den 1990er Jahren, wiederum gebündelt im *BFDK* (gegründet 1990), trieb u. a. die gemeinsame Interessenvertretung gegenüber der Kulturpolitik voran. Die Gründung der Landesverbände fällt vor allem in die beginnenden 1990er Jahre, allein 1991 haben sich sieben der 16 Verbände gegründet, wobei von Anfang an sowohl ost- als auch westdeutsche Bundesländer vertreten waren. In einigen Ländern wie Sachsen, dem Saarland und Berlin gründeten sich die jeweiligen Verbände allerdings erst 2007/08, in Schleswig-Holstein und Bremen sogar erst 2013/14.¹¹³ In über dreißig Jahren Verbandsarbeit gelang es, eine Stimme der Freien Darstellenden Künste in der Bundespolitik zu platzieren. Ausdruck dessen sind auch die Bundeskonferenzen des *BFDK* und die seit 2017 gemeinsam mit dem *Fonds* veranstalteten *BUNDESFORUMEN*. Die Ergebnisse des ersten *BUNDESFORUMS* beschreibt Hans Heinrich Bethge von der Hamburger Behörde für Kultur und Medien als einen intensivierten bundesweiten Austausch und eine erstarkte Vernetzung auf kommunaler, Landes- und Bundesebene sowie als Fortschreiten der Professionalisierung der Künstler*innen durch diverse Vermittlungsformate und Vernetzungstreffen.¹¹⁴ An dieser Entwicklung lässt sich nachvollziehen, wie sich die Freie Szene selbst organisiert und institutionelle Strukturen aufbaut.

Dennoch stoßen die überregionalen Netzwerke aufgrund der bestehenden föderalen Förderlogik immer wieder an ihre Grenzen.¹¹⁵ Vor allem der Ausgleich von »Ungewichten« hat erst begonnen und es bedarf noch eines deutlichen Ausbaus und einer besseren Abstimmung der Förderinstrumente auch mit Blick auf Kooperationen, wie Helge-Björn Meyer vom *BFDK* im Gespräch bestätigt:

Es gehört dazu, dass die Kooperationen zur Arbeitspraxis zählen. Kooperationsfähigkeit ist auf Landesebene höchst unterschiedlich. Es gibt 16 unterschiedlich ausgeprägte Landesverbände, dort sind unterschiedlich stark geförderte Szenen vertreten. Ich kann

110 Vgl. ebd. 11. Zum Beispiel 2015 das Netzwerk Freier Theater, 2016 das Bündnis internationaler Produktionshäuser, 2017 *flausen+bundesnetzwerk* und 2018 die internationale Austausch- und Produktionsplattform *FREISCHWIMMEN* und viele mehr.

111 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2018). 22.

112 Vgl. Dr. Bias-Engels, Sigrid (2020): Grußwort. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020). 7.

113 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2017): Was das freie Theater bewegt. Berlin.

114 Vgl. Bethge, Hans Heinrich (2020): Grußwort und Rückblick. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.). 8.

115 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2018). 20.

mir die Stadtstaaten Hamburg, Bremen, Berlin und dieses Urgestein NRW anschauen, das sind ja die Trendsetter, das sind die Motoren. Und dann hat man sehr schwach entwickelte Bundesländer, das heißt gar nicht unbedingt in der politischen Arbeit, weil da sehr engagierte Leute dran sind, sondern im Sinne von Förderinstrumenten und Förderhöhen, die nicht den Bedarfen der Szene angepasst sind, wo Kooperation teilweise ein Fremdwort ist und es bei den Förderinstrumenten über Projektförderung und institutionelle Förderung nicht hinausgeht. Das ist eine ganze Bandbreite, die Schwierigkeiten in der Arbeit beschreibt, die Bedarfe aber sind ähnlich, denn Kooperation ist lebensnotwendig.¹¹⁶

Als Ziel formuliert er, dass Kooperationen, wie es der *Fonds* bereits begonnen hat, eigens befördert werden müssten. Dies setze aber einen großen Sensibilisierungsprozess voraus, der bei den Honoraruntergrenzen-Empfehlungen durchaus gelungen sei.¹¹⁷ »Es wäre das nächste Ziel«, so Meyer, »dass Kooperationen Bestandteil jeglicher Länderförderung werden. [...] [D]er Bund gibt vor, regt an, dann wird das in die Kommunen getragen, so läuft ja Kulturpolitik im Idealfall.«¹¹⁸ Dafür scheint jedoch eine gemeinsame Verständigung darüber, was Kooperation ist, dringend notwendig, um Schieflagen von Beginn an zu vermeiden. Die Erfahrung der Künstler*innen sei bisher, dass Kulturpolitik Kooperationen meist eher einseitig gestalte.¹¹⁹ Ähnliches äußert Carena Schlewitt im Gespräch:

Die Erwartungshaltung der Kulturpolitik ist, dass man durch Kooperationen Ressourcen teilen kann, aber einsparen sollte man da eigentlich gar nichts. Im Gegenteil, die unterschiedlichen Anteile von Kooperationen müssten gerade sehr gut ausgestattet sein, damit eine Zusammenarbeit gut verläuft. Die Förderstrukturen sollten eben diese Prozesse mitdenken.¹²⁰

Darüber hinaus scheint es äußerst sinnvoll, Kooperationen sehr viel stärker inhaltlich aus der Perspektive der Akteur*innen zu denken, sodass z.B. auch die Zusammenarbeit mit der Wissenschaft oder kommunalen Kulturverwaltungen der Städte in den Blick geraten kann. Grundlegend dafür, so Amelie Deuflhard, Künstlerische Leiterin von Kampnagel in Hamburg, im Gespräch, sei die Definition des Kunstbegriffs und das Verständnis der Tätigkeiten des Kooperierens, Netzwerkens und des Generierens von Wissen als Teil der künstlerischen Praxis und Arbeit.¹²¹ Die Freien Darstellenden Künste arbeiteten schon lange kooperativ und netzwerkorientiert an der Gestaltung der Kulturpolitik und Förderlandschaft mit. Schließlich stünden auch die globalen Krisen, die durch die

116 Meyer, Helge-Björn: Expert*inneninterview BFDK.

117 Ebd.

118 Ebd.

119 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen.

120 Schlewitt, Carena: Fokusgruppengespräch Sachsen.

121 Vgl. Deuflhard, Amelie: Fokusgruppengespräch Arbeitstagung 2 im Rahmen der Arbeitstagung »Die Institutionalisierung der Freien Szene« mit Amelie Deuflhard, Künstlerische Leitung und Intendantin Kampnagel in Hamburg, Stefan Hilterhaus, Künstlerische Leitung und Intendant PACT Zollverein in Essen, Felix Worpenberg, Performer und Produktionsleiter, Bernd Schlenkrich, Geschäftsführer und Regisseur am Theater im Bauturm in Köln und Sebastian Weber, Choreograf in Leipzig, am 19.07.2021 (Gedankenprotokoll).

COVID-19-Pandemie sichtbarer wurden und sich verstärkt haben, und damit auch die prekären Bedingungen künstlerischer Arbeit schon seit Längerem im inhaltlichen Fokus der Freien Darstellenden Künste.¹²² Doch beobachtet Stefan Hilterhaus, Künstlerischer Leiter und Geschäftsführer von PACT Zollverein in Essen, dass das Verständnis von Kunst selbst als einem transdisziplinär, experimentell und prozessorientiert agierenden Netzwerk indes nur sehr langsam in den Institutionen und staatlichen Häusern ankäme.¹²³ Dieses entspricht weniger den bereits bekannten Strukturen und Institutionen der Stadt- und Staatstheater, sondern ist in Erweiterung der »Institutionen neuen Typs« vielmehr als flexibles Netzwerk der Akteur*innen zu verstehen. Die Rede der Institutionalisierung der Freien Szene beschreibt diese prozesshafte Vernetzung auf mehreren Ebenen, auf denen die Akteur*innen miteinander kooperieren, kollaborieren, sich austauschen und gegenseitig (politisch) vertreten (lassen).

Durch die wachsende Anzahl von Kooperationen, Netzwerken und Verbänden in den Freien Darstellenden Künsten und zunehmend auch in der Kulturpolitik nimmt die Kooperationsarbeit und die Kooperationsbefähigung aller Beteiligten stetig zu. Insbesondere viele junge Künstler*innen erleben diesen Faktor zunehmend jedoch als »Extra-Arbeit«, die zwar wichtiger Bestandteil künstlerischer Prozesse, aber ohne entsprechende Förderung und finanzielle Honorierung kaum mehr in den künstlerischen Arbeitsalltag zu integrieren sei. So muss aus heutiger Perspektive die Entwicklung der Freien Darstellenden Künste auch vor dem Hintergrund eines allgemeinen gesellschaftlichen Wandels aus dem Blickwinkel der Generationen betrachtet werden. Nimmt man die Rede von der permanenten Neuerfindung und Flexibilität der Freien Darstellenden Künste ernst, so hat sich doch mittlerweile so etwas wie eine »Tradition« freien künstlerischen Schaffens und Produzierens etabliert, während sie gleichzeitig vom immer wieder folgenden »Nachwuchs« lebt. Daraus ergibt sich ein Spannungsfeld, das zunehmend in unterschiedliche Themen, Erfahrungen und Bedarfe der Generationen mündet. War die Freie Szene in ihren Anfängen noch von Protest und gesellschaftlichem Engagement geprägt, so stellen junge Künstler*innen heute völlig zu Recht andere Ansprüche an ihre Arbeit und deren Wertschätzung, wie die Künstlerin Cindy Hammer beschreibt:

Es hat sich zwar vieles verändert in den letzten Jahren, aber Netzwerke werden immer noch infrage gestellt. Gerade während Corona suggerieren diese einen Austausch während der Isolation. Die ältere Generation hat Netzwerkarbeit als ehrenamtliche Arbeit gesehen, deswegen wurde diese nicht gefördert. Diese Ansicht sollte verändert werden.¹²⁴

Die erkämpften und mittlerweile etablierten institutionellen Strukturen und die in vielen Bereichen erreichte Professionalisierung in den Freien Darstellenden Künsten formulieren einen Status, hinter den nicht zurückgefallen werden darf und soll, der aber mit einem stetig größer werdenden finanziellen Aufwand korreliert. Auch die Produktionshäuser haben sich in ihrem teilweise 30-jährigen Bestehen weiterentwickelt und

122 Ebd.

123 Vgl. Hilterhaus, Stefan: Fokusgruppengespräch Arbeitstagung 2.

124 Hammer, Cindy: Fokusgruppengespräch Sachsen.

ausdifferenziert, wie Verena Sodhi ausführlich in ihrer Masterarbeit darstellt.¹²⁵ Darin arbeiten heute Akteur*innen – Künstler*innen und Gruppen ebenso wie Dramaturg*innen und Intendant*innen –, die diverse gesellschaftliche Veränderungen mitgemacht haben, während gleichzeitig Akteur*innen späterer Generationen mit anderen Erfahrungen und auch Erwartungen hinzukommen. Die Bedürfnisse innerhalb der Freien Darstellenden Künste sind dadurch mittlerweile sehr unterschiedlich, wohingegen das Fördersystem nicht auf so viele Generationen und Karrierestadien von Künstler*innen ausgelegt ist. Kooperationen sind Spiegel dieser Diversität und entsprechend unterschiedlicher Anforderungen. Eine künftige Förderung wird sich sinnvoller- und auch notwendigerweise durch eine entsprechende »Architektur« daran anpassen müssen, wenn sie nachhaltig und ausgewogen agieren und die Theaterlandschaft von morgen für die ganze Szene in Deutschland in diesem Sinne mitgestalten will.

3 Konstellationen von Kooperation(en) und ihrer Förderung

Nachdem die Annäherung an Kooperationen und Kooperationsförderung bisher vor allem historisierend erfolgte, soll das folgende Kapitel Einblick in konkrete kooperative Projekte geben. Dazu werden beispielhaft verschiedene Kooperationsmodelle und -konstellationen untersucht. Für diese Teilstudie haben sich die Autorinnen dafür entschieden, nicht nur Kooperationen zwischen Künstler*innen und Produktionsorten im engeren Sinne zu berücksichtigen, sondern Kooperationen in ihren verschiedenen Ausdifferenzierungen als Grundlage für alle Akteur*innen in den Freien Darstellenden Künsten zu begreifen. Deshalb widmen sich die Unterkapitel 3.1 bis 3.4 den unterschiedlichen Kooperations- und Kooperationsfördersituationen, die Produktionshäuser eingehen. Hierzu wird zunächst das Modell Produktionshaus betrachtet, gefolgt von der Untersuchung des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (BiP) als eines Produktionshausnetzwerks sowie des Kooperationsförderprogramms #TakeCareResidenzen, das im Zuge von NEUSTART KULTUR aufgelegt wurde. Hierbei konnte auch auf Erkenntnisse aus der Beteiligung der Autor*innen an den Evaluationen des BiP 2018 und 2020 zurückgegriffen werden.¹²⁶ In den anschließenden Kapiteln 3.5 bis 3.7 werden Kooperationsstrukturen in spezifischen Regionen, Netzwerken und Verbänden beleuchtet. Stehen dabei zunächst vor allem Ostdeutschland und Sachsen sowie die Bedeutung regionaler Besonderheiten und ihr Einfluss auf Kooperationen und Kooperationsförderung im Mittelpunkt, werden daraufhin überregional wirksame Kooperationsförderprogramme betrachtet.

Bei der Auswahl der Beispiele wurden vor allem Konstellationen berücksichtigt, die über besonders aufschlussreiche Ansätze bezüglich der Ausgestaltung von Kooperationsarbeit, Zugänglichkeit und Befähigung zur Kooperation und der nachhaltigen Umsetzung und Förderung von Kooperationen verfügen. Anhand dieser Beispiele werden bestimmte übergreifende Faktoren, die Bedingungen und Erfolg von Kooperationen und

125 Vgl. Sodhi, Verena (2021): Produktionshäuser – Veränderungen und Identitäten. Unveröffentlichte Masterarbeit. Universität Leipzig. 73ff.

126 Vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig et al. (Hg.) (2018); dies. (Hg.) (2020).

deren Förderung prägen, bestimmt. Mitberücksichtigt werden dabei die Kontexte, in denen diese Vorhaben entstanden sind. Anstatt einzelne Projekte zu bewerten, geht es um die Übertragbarkeit von Mechanismen und die Analyse von Effekten, die auch für zukünftige Kooperationsvorhaben bedeutsam sind. Während dieser Untersuchungen haben sich zum einen die Schwerpunktsetzung auf Kooperationen in strukturschwachen Regionen und zum anderen die Frage nach der Befähigung zur und Förderung von Kooperationsarbeit als wesentliche Leitlinien erwiesen.

3.1 Zwischen Ankerpunkt und Netzwerkbildung – das Produktionshaus als Modell

Produktionshäuser sind, wie geschildert, nicht nur auf vielfältige Weise in Kooperationsbeziehungen eingebunden. Auch wenn sie heute meist nicht mehr wie in ihrer Gründungsphase von Künstler*innen geführt, sondern eher intendant*innengeleitet sind, arbeiten sie, anstatt über eigene Ensembles zu verfügen, projektweise mit unterschiedlichen Künstler*innen und Gruppen zusammen. Diese künstlerisch-kreative Arbeit findet sich durch weitere lokale und regionale Kooperationspartner*innen aus Soziokultur, Wirtschaft, Wissenschaft etc. in die Stadtgesellschaft hinein erweitert. Da Produktionshäuser, im Gegensatz zu den von öffentlicher Hand subventionierten Stadt- und Staatstheatern, auf Förderung angewiesen sind, tragen neben einer im Einzelfall mehr oder weniger hoch ausfallenden institutionellen Förderung vor allem Projektmittel einen maßgeblichen Teil zur finanziellen Absicherung bei.¹²⁷ Hierfür bilden Kooperationen – vornehmlich mit Künstler*innen(-Gruppen), aber auch mit weiteren Partner*innen – die Grundlage. Der Unterschied zwischen der Förderung von freien Produktionsorten auf der einen Seite und Subvention bzw. Finanzierung von Theaterhäusern in staatlicher bzw. kommunaler Trägerschaft auf der anderen ist hier ausschlaggebend, denn: »Finanzierung« bedeutet institutionelle Budgetisierung, »Förderung« lediglich temporäre und punktuelle Unterstützung.¹²⁸ Verfügen Produktionshäuser über entsprechende Rechtsformen, werden sie in der Regel von der Stadt oder dem Land zwar institutionell grundgefördert, was jedoch durch Gelder aus Drittmitteln für Produktionsetats ergänzt werden muss. Zentrales Moment von Förderung ist also die permanente Drittmittelakquise und Antragstellung. Entsprechend bilden Projektanträge gleichermaßen die Grundlage und Existenzsicherung für die Arbeit der Künstler*innen wie für die Produktionshäuser selbst. Dieses System drängt somit beide in einen immer fortlaufenden Antrags- und Produktionszwang, der wenig Zeit für die Ausbildung stabiler und nachhaltiger Strukturen lässt. Thomas Oberender nennt Produktionshäuser aufgrund dieses Finanzierungsmodells, wie bereits beschrieben, »Institutionen neuen Typs« und beobachtet daran einen grundlegenden Veränderungsprozess innerhalb der kulturpolitischen Förderung und des Unterhalts kultureller Einrichtungen.¹²⁹ Denn ohne eigene Produktionsbudgets bleiben die Produktionshäuser in der Profil- und Spielplangestaltung immer auf Drittmittel von Förderinstitutionen und Kooperationen mit Künst-

127 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018). 19.

128 Ebd. 23.

129 Vgl. Oberender (2013). 71.

ler*innen angewiesen. Damit sind sie als Institutionen schlanker und flexibler, in ihrer Struktur aber auch deutlich instabiler als Häuser mit festen Budgets und durchfinanzierter Infrastruktur, hängen sie doch sowohl von der Bewilligung von Förderanträgen und positiven Evaluationen wie auch von (kultur)politischen Entscheidungen ab.¹³⁰

Die Kooperationsbeziehungen, die Produktionshäuser eingehen, reichen von der »Kern«-Kooperation mit Künstler*innen und Gruppen, die sich in unterschiedlichen Intensitäten und Zeiträumen realisieren kann, über erweiterte Kooperationen mit Partner*innen aus der Stadtgesellschaft bis hin zu miteinander kooperierenden Produktionshäusern. Schon für die »Kern«-Kooperationen mit Künstler*innen gibt es unterschiedliche Modelle, wobei das gängigste das der Koproduktion ist.¹³¹ In einer Koproduktion werden Künstler*innen in der Regel durch das Produktionshaus bei der Erarbeitung ihrer Produktion unterstützt, indem ihnen unterschiedliche Ressourcen wie Hilfe bei der Beantragung von Fördermitteln, Werbemaßnahmen und Pressearbeit, dramaturgische und technische Unterstützung oder Proben- und Aufführungsräume zur Verfügung gestellt werden. An Koproduktionen können auch mehrere Produktionshäuser beteiligt sein, was Möglichkeiten der Kostenteilung und eines von vornherein mitgedachten Touring der Produktion eröffnet. Darüber hinaus gehen Produktionshäuser und Künstler*innen z.B. in Form von *associated-artist*-Modellen auch engere oder längerfristige Beziehungen ein. Weitere Kooperationen zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern realisieren sich in Residenzen zur künstlerischen Forschung, Gastspielen oder der Durchführung von Vermittlungsformaten. Da die Bedingungen dieser unterschiedlichen Kooperationsformate nicht eindeutig definiert sind, müssen Künstler*innen und Häuser diese für jedes Projekt neu aushandeln und sie bestenfalls im Lauf der Zusammenarbeit stetig aktualisieren.¹³² Trotz der Einzigartigkeit jedes Projekts lässt sich fragen, ob die Erarbeitung von allgemeinen Standards zielführend wäre. Feststellen lässt sich, dass sich an den Produktionshäusern selbst diverse Modelle in der Praxis etabliert haben. Sicherzustellen ist dahingehend, dass vor allem die Künstler*innen, die in den Aushandlungsprozessen oft in der schwächeren Position sind, gestärkt und in ihrer Kooperationsfähigkeit unterstützt werden, um mit den Produktionshäusern wirklich auf Augenhöhe kooperieren zu können.

Produktionshäuser kooperieren aber auch mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Akteur*innen wie Vereinen, Schulen, Hochschulen oder Universitäten, Vertreter*innen der Wirtschaft und Wissenschaft und nehmen darüber nicht nur an ästhetischen und interdisziplinären Diskursen teil, sondern partizipieren aktiv an zivilgesellschaftlichen Entwicklungen der Stadt und der Region.¹³³ Auch Partner*innenschaften mit selbstständigen Festivals, die z.B. die Produktionsorte als Aufführungsorte nutzen, fließen ins Programm der Produktionshäuser ein. Manche Produktionshäuser bieten ihre Räumlichkeiten auch zur Miete an und generieren so Einnahmen für das künstlerische Programm.

Eine bedeutsame Ausweitung im Bereich Kooperationsarbeit von Produktionshäusern bilden außerdem deren Beziehungen zur Kulturpolitik, zu den regionalen

130 Vgl. ebd. 80 bzw. 71.

131 Siehe auch Kapitel 1 zu Begriffsbestimmungen und -verwendungen.

132 Zu den unterschiedlichen Verhandlungspositionen von Kooperationspartner*innen s. Kapitel 1.

133 Vgl. Sodhi (2021).

Fördermittelgeber*innen der Kommunen und Länder sowie deren Verwaltungen, die nicht nur für die administrative und organisatorische Durchführung der Fördermaßnahmen wichtig sind. Im Rahmen einer gemeinsam koordinierten strategischen Stadtentwicklung sowie der Weiterentwicklung der Freien Darstellenden Künste selbst ist ein partnerschaftliches Verhältnis zur Kulturpolitik ein Gewinn für beide Seiten und nicht zuletzt auch für die Künstler*innen. Stehen die Produktionshäuser meist in einem Förderverhältnis zu den Kommunen, so bedarf es nicht geringer Anstrengung, einen Dialog auf Augenhöhe zu etablieren, der vielerorts aber immer häufiger gelingt, erkennen doch auch die Kommunen Kultur und Kreativwirtschaft immer stärker als Standortfaktoren sowie Instrumente der Stadtteil- und Quartiersentwicklung an. Hier müssen vor allem auch Produktionshäuser gezielt Angebote erarbeiten.

Aber auch Akteur*innen auf Bundesebene wie die BKM, die Kulturstiftung des Bundes, das Nationale Performance Netz oder der *Fonds* sowie der jeweilige Landes- und der Bundesverband für Freie Darstellende Künste oder der Dachverband Tanz sind bedeutende Ansprechpartner*innen für Produktionshäuser. Hinzu kommen private oder regionale Stiftungen wie das Goethe-Institut, das Institut Français, der Hauptstadtkulturfonds oder die Sparkassen-Stiftungen. Die in diesem Bereich so relevante Lobbyarbeit übernehmen viele Leiter*innen und Mitarbeiter*innen von Produktionshäusern, indem sie sich in Verbänden und weiteren Vertretungsgremien und Jurys als Mitglieder oder auch im Vorstand für die Interessen und Belange der Freien Darstellenden Künste einsetzen.

Die kooperativen Vernetzungen von Produktionshäusern sind also vielschichtig und haben je nach Kontext unterschiedliche Zielsetzungen. Die Pflege und Aufrechterhaltung all dieser Beziehungen laufen parallel zum täglichen Geschäft, der Produktion und Umsetzung von Veranstaltungen, sind aber auch Grundlage für deren Realisierung und Finanzierung. Ohne Partner*innen wären die Produktionshäuser nicht in der Lage, ihr Programm zu gestalten und umzusetzen, weshalb Vernetzung im Sinne von Kooperationsarbeit eines der grundlegendsten Merkmale ihrer Aktivitäten ist.¹³⁴

Durch die vielen unterschiedlichen Kooperationspartner*innen summieren sich aber auch die Erwartungen an Produktionshäuser:

Auch freie Produktionsstätten verspüren den Druck, verschiedene Erwartungshaltungen erfüllen zu müssen. Sie sollen profilbildend sein, Alleinstellungsmerkmale vorweisen können, innovative Künstler*innen vertreten und international vernetzt sein. Sie sollen oft parallel offen sein für alle Kunstschaffenden und diverse Ästhetiken fördern. Die Vertrauensbasis ist aus meiner Erfahrung ein wesentlicher Punkt für das Gelingen von Kooperationen. Manchmal muss man aber auch erkennen, dass Häuser und Künstler*innen nach erfolgreichen Kooperationen getrennte Wege gehen müssen, um den Künstler*innen neue künstlerische Etappen an anderen Orten zu ermöglichen.¹³⁵

Indem Produktionshäuser je nach Adressat*innen und Bedürfnissen unterschiedliche Positionen und Funktionen einnehmen müssen, die sich nicht immer vollumfänglich

134 Vgl. ebd. 29ff.

135 Lessel, Anne-Cathrin: Fokusgruppengespräch Leipzig.

vereinbaren lassen, befinden sie sich in einem ständigen Legitimitäts- und Profilierungskonflikt. So dient ein wiedererkennbares Profil eines Produktionshauses der Sichtbarkeit und dem Standing gegenüber potenziellen Partner*innen und Förderinstitutionen. Zugleich birgt eine derartige multilaterale Positionierung die Gefahr, nicht alle Rollen und Bedürfnisse zu erfüllen, die an das Haus herangetragen werden. Dadurch sind Produktionshäuser gefordert, ihre Strukturen stets flexibel und anpassbar zu halten.¹³⁶

Gehen die Aufgaben, denen sich Produktionshäuser widmen, weit über die (Ko-)Produktion hinaus, so profitieren zuallererst vornehmlich Künstler*innen von der Infrastruktur, den verschiedenen dort versammelten Expertisen und den technischen und räumlichen Ressourcen. Festzuhalten ist, dass in Regionen ohne Produktionshaus die Freien Darstellenden Künste von Abwanderung, Marginalisierung und mangelnder Wahrnehmbarkeit betroffen sind.¹³⁷ Es fehlen oft schlicht Strukturen, um dauerhaft selbstständig künstlerisch zu arbeiten. Aber auch darüber hinaus fungieren Produktionshäuser als wichtige Vernetzungs- und Austauschorte in den Freien Darstellenden Künsten, als Begegnungsraum zwischen verschiedenen Publika und der Stadtgesellschaft, als Resonanzraum für ästhetische, politische und künstlerische Diskurse, als kultureller Ankerpunkt für die Stadt und die Region und als Schaufenster und Bindeglied zur internationalen Szene. In diesen diversen Räumen mit verschiedensten Akteur*innen sind Produktionshäuser durch ihre vielfältigen kooperativen Beziehungen gewichtige Knotenpunkte in einem ansonsten flexiblen Netz der Freien Darstellenden Künste.

Untereinander bilden Produktionshäuser mittlerweile potente Netzwerke und Bündnisse zunächst mit Blick auf die Erstellung, Sichtbarmachung und Distribution von Koproduktionen. So versammeln beispielsweise das tanz.tausch-Netzwerk oder das Kooperationsfestival Dance Transit, ausgerichtet in Dresden, Leipzig und Prag, jeweils einen Pool an Aufführungen, die einander vorgeschlagen und dann von den anderen Produktionshäusern des Netzwerkes eingeladen werden können.¹³⁸ Anders funktioniert z.B. das European Dancehouse Network, das einerseits Fort- und Weiterbildungen im Bereich Management oder *audience development* anbietet, aber auch gemeinsame Projekte zwischen Mitgliedern entwickelt und selbst koproduziert.¹³⁹ Das flausen+bundesnetzwerk zwischen kleineren und mittelgroßen freien Theatern organisiert wiederum gemeinsame Projekte und setzt sich unter anderem für die Verbesserung der Förderbedingungen der Freien Darstellenden Künste ein,¹⁴⁰ während sich im Bündnis internationaler Produktionshäuser (BiP) sieben der größten Produktionshäuser zusammengeschlossen haben und Veranstaltungen, Koproduktionen, aber auch Weiterbildungsformate organisieren, Initiativprojekte starten sowie gemeinsam auch kulturpolitisch tätig werden.

136 Vgl. Sodhi (2021). 7.

137 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

138 Vgl. LOFFT – DAS THEATER. URL: <http://www.lofft.de/web/lofft.php?nr=26> [12.10.2021].

139 Vgl. European Dancehouse Network. URL: <https://www.ednetwork.eu/page/about/mission-> [12.10.2021].

140 Vgl. flausen+. URL: <https://flausen.plus/bundesnetzwerk/> [12.10.2021].

Solcherart Zusammenschlüsse in Verbänden und Netzwerken stärken und potenzieren die Arbeit der einzelnen Häuser: Sie befördern die Kommunikation und den Austausch über Themen, die alle betreffen (Honoraruntergrenzen, Selbstverpflichtungen) bzw. die tagesaktuell aufkommen (Reaktionen auf die Coronakrise), sie erlauben die Teilung anfallender Kosten und administrativer Aufgaben und vervielfachen die Wirkmacht und Wahrnehmbarkeit von Positionen der Freien Darstellenden Künste in der Kulturpolitik, den jeweiligen Stadtgesellschaften und im Diskurs.

So ist in den letzten Jahren die Arbeit von Produktionshäusern durch interne Vernetzungsstrategien und strategische Zusammenschlüsse immer sichtbarer geworden, auch aufgrund der seit 2016 bestehenden Bundesförderung des BiP durch die BKM. Diese lässt sich als »Aufwertung des Modells Produktionshaus« verstehen, wie es in der unveröffentlichten Evaluation zur zweiten Förderphase des BiP heißt, die mit einem »wachsenden Bewusstsein für Produktionsformen der Freien Szene« einhergehe.¹⁴¹ Es handele sich dabei zudem um ein alternatives Produktionsmodell neben den etablierten Strukturen der Stadt- und Staatstheater, das insbesondere Künstler*innen, die nicht in Stadttheatern arbeiten können oder wollen, im Rahmen kooperativer Strukturen Unterstützung und Förderung biete, um sich zu professionalisieren, überregional und national arbeiten zu können und wahrgenommen zu werden. Nicht zuletzt erweist sich dadurch nicht nur das Modell Produktionshaus, sondern in seiner Steigerung auch ein solcher Verbund von Produktionshäusern wie das BiP als ein neues, zukunftsweisendes Modell für kooperative und vernetzte künstlerische Kulturarbeit.

3.2 Bündnis internationaler Produktionshäuser – ein Kooperationsmodell der Zukunft?

Das Bündnis internationaler Produktionshäuser (BiP) ist ein Zusammenschluss von FFT Düsseldorf, HAU Hebbel am Ufer, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Künstlerhaus Mousonturm, Kampnagel, PACT Zollverein und tanzhaus nrw aus den Bundesländern Nordrhein-Westfalen, Hessen, Sachsen, Hamburg und Berlin. Mit der in der Spielzeit 2016/2017 beginnenden Förderung des BiP durch die BKM wird erstmals eine Kooperation von Produktionshäusern explizit als Bundesinteresse gefördert.

Bereits vor der offiziellen Gründung des BiP als Verein waren die beteiligten Häuser in engem Kontakt und gestalteten durch ihre je verschiedenen Standorte und Profile ästhetische und gesellschaftliche Diskurse maßgeblich mit. Durch die Förderung dieser über Jahre gewachsenen Zusammenarbeit konnten die kooperativen Aktivitäten vertieft und erweitert werden. Während in Produktionen der Freien Darstellenden Künste häufig an personellen Ressourcen gespart werden muss, weil diese sich von Fördersummen mitunter nicht abdecken lassen, ermöglicht die Bundesförderung, Produktionen in einer Größenordnung zu koproduzieren, die ein Haus allein gar nicht tragen könnte. Dadurch sind auch aufwendigere Produktionen realisierbar, die den Freien Darstellenden Künsten insgesamt zugutekommen und als Motor in die lokale, regionale und

141 Hier und zum Folgenden vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig et al. (Hg.) (2020).

internationale Szene hineinwirken, indem sie beispielsweise zum Theatertreffen eingeladen werden oder international touren. Aber auch neue Formate und Tätigkeitsfelder sind zwischen den Häusern gemeinschaftlich etabliert worden, wie gemeinsame Statements und Publikationen sowie Aus- und Weiterbildungsformate zur Professionalisierung der Freien Szene insgesamt, wie die Akademien für Performing Arts Producer, für zeitgenössischen Theaterjournalismus und Kunst und Begegnungen.¹⁴²

Lieferten kooperative Strukturen die Grundlage für die gemeinsame Entwicklung von Ideen und Inhalten, so ermöglichte erst die Bündnisförderung deren koordinierte und gezielte Umsetzung. Gleichzeitig festigte die Zusammenarbeit im Bündnis das gegenseitige Vertrauen und Verständnis der Bündnispartner*innen. So wurden regelmäßige Austauschformate für die kontinuierliche häuserübergreifende Zusammenarbeit entwickelt, die je nach Bedarf flexibel angepasst werden können und vom Bündnisbüro koordiniert werden. Dazu gehört die Etablierung von Arbeitsgruppen, die sich aus Mitgliedern unterschiedlicher Arbeitsbereiche aller Häuser zusammensetzen. Dadurch wird in einer bisher nicht realisierbaren Tiefe an gemeinsamen Projekten (z.B. AG Akademie Kunst und Begegnungen oder *Claiming Common Spaces*), aber auch an gesellschaftlichen und ästhetischen Fragestellungen gearbeitet (z.B. in den AGs Medienkünste & Digitale Transformationen der Gesellschaft und Solidarity Institutions). Vor allem die inhaltliche Arbeit, die gemeinsame Entwicklung gesellschaftlich relevanter Themenlinien und innovativer Formate wird von allen Beteiligten immer wieder als großer Gewinn des Bündnisses hervorgehoben. Die kooperativen Strukturen im Bündnis ermöglichen einen Kompetenz- und Wissenstransfer auf allen Ebenen. So sind neben themenorientierten Arbeitsgruppen auch berufsfeldspezifische Runden zwischen den Häusern entstanden, in denen aus vergleichbaren Arbeitsprozessen resultierende Problemstellungen besprochen werden. Die Intendant*innen-Runde bildet dabei das Kernstück des Austauschs unter den Häusern, die inzwischen durch eine kaufmännische Runde, eine Dramaturg*innen-Runde und eine Runde für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit ergänzt wurde.

Die Organisation des gesamten Bündnisses übernimmt das Bündnisbüro, ausgestattet mit einer Koordinierungsstelle sowie Mitarbeiter*innen für Dramaturgie und Kommunikation. Damit sind Strukturen entstanden, die die Arbeit der Häuser erweitern und teilweise auch gewachsene Hierarchien unterlaufen. Ideen und Projekte können auf allen Ebenen im Bündnis entstehen und sind nicht mehr vornehmlich auf die Kooperation mit Künstler*innen, sondern auf längerfristige und nachhaltige Vernetzungen und Strukturbildungen innerhalb der Szene und weit darüber hinaus ausgerichtet.

Eine derartige, die Besonderheiten, Expertisen und Arbeitsabläufe der einzelnen Produktionshäuser berücksichtigende und verbindende enge Zusammenarbeit ist gerade auf administrativer Ebene sehr arbeitsintensiv. Die Ausbildung und Etablierung dieser Strukturen kann nicht kurzfristig geschehen und so haben die interne Profilbildung als auch deren Vermittlung nach innen und außen Zeit und Entwicklungsarbeit in Anspruch genommen. Allerdings kann festgestellt werden, dass alle Mitglieder des

142 Vgl. Bündnis internationaler Produktionshäuser. URL: <https://produktionshaeuser.de/akademien/> [12.10.2021].

Bündnisses und auch die Mitarbeiter*innen auf allen Arbeitsebenen die Synergieeffekte und den Mehrwert dieser Kooperation betonen.¹⁴³ Indem neue Workflows, Arbeitsprozesse und Kooperationsformate ausprobiert und immer wieder an die jeweiligen Bedarfe angepasst werden können, bleibt das Bündnis in seiner Arbeitsstruktur flexibel.

Dies erwies sich nicht nur zu Beginn der Coronakrise bei ausgesetztem Spielbetrieb als tragfähiges Gerüst für alle Beteiligten – Produktionshäuser wie Künstler*innen –, sondern bot im weiteren Verlauf der Pandemie eine wichtige Grundlage für die schnelle Umsetzung der #TakeCareResidenzen, bei denen das BiP neben dem flausen+bundesnetzwerk als Partner fungierte. In der Evaluation wurde »im Umgang mit Krisensituationen eine große Resilienz mithilfe der Bündnisstrukturen« festgestellt.¹⁴⁴ Durch die häuser- und bereichsübergreifende Kommunikation zu produktionshaus-spezifischen Herausforderungen innerhalb des Bündnisses konnten Synergien gebildet und schneller und konstruktiver gehandelt werden. Neue Strategien der digitalen Vernetzung und medialen Repräsentation künstlerischer Arbeiten wurden erprobt, die die Effizienz und Vielgestaltigkeit der Zusammenarbeit im Bündnis und mit den Künstler*innen vorangebracht haben.¹⁴⁵ So konnten auch in Krisenzeiten eine gewisse Stabilität und Handlungsfähigkeit beibehalten werden, die zu einer Sichtbarkeit der Freien Darstellenden Künste auch während der COVID-19-Pandemie beigetragen haben.

Aus all diesen Gründen kann das BiP als ein »Kooperationsmodell der Zukunft«¹⁴⁶ gelten. Wie die bereits erwähnte Evaluation des Bündnisses nach der zweiten Projektphase festgestellt hat, bildet das BiP mit seiner Weiterentwicklung der Produktionshaus-Idee »nicht nur ein wirksames Netzwerk für künstlerische Forschung, Koproduktion, Gastspiele und Diskursformate, sondern auch ein[en] kooperative[n] Zusammenschluss von einzigartigen Häusern, in dem flexible Organisations- und Kommunikationsformen modellhaft ausgearbeitet und angewandt werden«¹⁴⁷. Kooperation wird hierbei nicht nur als Koproduktion zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen(-Gruppen) realisiert, sondern entfaltet gerade in der engen Zusammenarbeit der Häuser selbst nachhaltige Wirkungen, die den einzelnen Häusern genauso zugutekommen wie allen weiteren Beteiligten und der Szene insgesamt. Zudem liefert sie Impulse in Bezug auf deren Arbeitsbedingungen und Ansätze für ein Neudenken der Förderlandschaft und -praxis sowie der institutionellen Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens. Insgesamt ist die kooperative Zusammenarbeit im Bündnis durch Prinzipien wie Solidarität, Nachhaltigkeit, Durchlässigkeit, Flexibilität und Resilienz im Umgang mit Krisen bestimmt, die gegenwärtig auch für andere gesellschaftliche Bereiche besonders relevant sind.

143 Vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig et al. (Hg.) (2020) und zugrundeliegende Expert*inneninterviews.

144 Vgl. ebd. 45.

145 Vgl. Expert*inneninterview Projektkoordination #TakeCareResidenzen BiP.

146 Vgl. Bündnis internationaler Produktionshäuser (2019): CCS II. Kunst und digitales Leben (2019). Düsseldorf. 48–83. URL: <https://produktionshaeuser.de/wp-content/uploads/2020/09/CCSII-Magazin.pdf> [12.10.2021].

147 Vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig et al. (Hg.) (2020). 3.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Existenz einer bundesländerübergreifenden infrastrukturellen Kooperation vielen Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste zugutekommt und die Vielfalt und Qualität zeitgemäßen Theaterschaffens in Deutschland auf mehreren Ebenen befördert. Entstehen gemeinsam mit herausragenden internationalen Künstler*innen innovative Veranstaltungs- und Diskursformate und werden über die Häuser als offene Begegnungsorte der jeweiligen Stadtgesellschaften deren lokal relevante Themen und Problemlagen adressiert, so etablieren sich zwischen den Häusern überregional wirksame kulturelle Räume mit zukunftsweisen Perspektiven für ein kooperatives künstlerisches Produzieren und Arbeiten. Die in der Kooperation wachsende Expertise der Beteiligten, der Häuser und des Bündnisses könnte in Zukunft, durch die Ausformulierung neuer Berufsfelder, branchenüblicher Standards und international bewährter Produktionskompetenzen, noch stärker in die Freie Szene ausstrahlen. Das BiP hat mit seiner bundesweiten Arbeit in den letzten vier Jahren konkrete Strategien und Arbeitsweisen entwickelt, mit denen Theater- und Kulturvermittlung im urbanen Kontext wie auch in den umgebenden ländlichen Räumen stärker in kooperativen Strukturen realisiert werden kann. Mittlerweile bringt das BiP seine Kompetenzen und Ressourcen auch bei Neugründungen von anderen Netzwerken sowie als Ansprechpartner für zahlreiche kleinere Einrichtungen im lokalen wie nationalen Rahmen ein.

Die Etablierung und Organisation eines solchen Projekts, das auf neue kooperative Strukturen innerhalb der Szene zielt, ist mit erheblichen personellen Ressourcen und Zeit verbunden und kann nicht ohne gezielte Kooperationsförderung auf Bundesebene umgesetzt werden. Zur Stabilisierung dieser Strukturen wiederum ist auch im Sinne ihrer Nachhaltigkeit eine planbare, d.h. längerfristige bis dauerhafte Förderung des BiP vonnöten, die den begrenzten Rahmen einer Projektförderung eigentlich sprengt. Nicht zu vernachlässigen ist aber auch die durch ein derartiges Bündnis hervortretende, innerhalb der Szene wirkende Gefahr der Ausgrenzung, der durch eine Erweiterung des BiP oder durch die Unterstützung weiterer Bündnisse ähnlicher Art nachzukommen wäre. In Anbetracht des hohen Kommunikations- und Abstimmungsaufwandes innerhalb eines Bündnisses aus sieben Häusern scheint aktuell noch der zweite Weg gangbarer, der mit dem Programm *Verbindungen fördern* des Bundesverbands Freie Darstellende Künste auch schon angestoßen wurde.

3.3 Kooperativer Krisenmodus – #TakeCareResidenzen

Bereits auf dem BUNDESFORUM 2019 sprach sich die Performerin Monika Gintersdorfer für eine Förderung aus, die, anstatt von der Bildung immer neuer Partner*innenschaften auszugehen, schon bestehende Beziehungen zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen festigen und somit längerfristige Zusammenarbeiten unterstützen sollte.¹⁴⁸ Während der COVID-19-Pandemie, in der die Existenzgrundlage von Künstler*innen wie auch von Produktionshäusern stark bedroht war, hat im Rahmen des Rettungspakets NEUSTART KULTUR das #TakeCareResidenzen-Förderprogramm –

148 Gintersdorfer, Monika (2020): Länger als gedacht – Über Dauer Verantwortung und ein bisschen Macht. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.). 17.

und ab August 2022 auch die Residenzförderung #TakeHeart – auf diese benannte Leerstelle reagiert.

Das Förderprogramm #TakeCareResidenzen strebte, in dem es stipendienartige Förderungen für bereits früher mit einem Haus kooperierende Künstler*innen bereitstellte, die Stärkung und Stabilisierung der unterbrochenen bzw. erschwerten Verbindungen zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern während der COVID-19-Pandemie an.¹⁴⁹ In Form von Residenzen für ergebnisoffene Vorhaben wie Recherchen, Labore und Konzeptentwicklungen, die in analoger wie digitaler Form an und mit den Produktionshäusern durchführbar waren, sollte die Weiterführung der eigenen Arbeit während der Krise ermöglicht werden. Voraussetzung für eine Antragstellung war dementsprechend die Kooperation mit einem von über vierzig bundesweit verteilten Produktionsorten, die im BiP und im flausen+bundesnetzwerk organisiert sind, was durch eine Spielstättenbescheinigung des Hauses bereits bei Antragstellung belegt werden musste.¹⁵⁰ Über das flausen+bundesnetzwerk, welches sich als Nachwuchsprogramm und Netzwerk 2017 auf Initiative des theater wrede + gründete, konnten dabei vor allem auch Künstler*innen sowie mittlere und kleinere Häuser abseits von Ballungsgebieten, die zu vielen Förderprogrammen einen schwierigeren Zugang haben, erreicht werden.¹⁵¹ Gleichzeitig übernahmen das BiP wie auch das flausen+bundesnetzwerk Aufgaben bei der Koordination und in der Beratung der die Residenzen beantragenden Künstler*innen. Insbesondere das flausen+bundesnetzwerk konnte dabei bereits auf mehrjährige Erfahrungen mit seinem Stipendienprogramm flausen+stipendium¹⁵² zurückgreifen.

Die #TakeCareResidenzen umfassten jeweils bis zu 5.000 € für einen Zeitraum von in der Regel zwei Monaten und wurden in mehreren Runden vergeben: erstmals im Oktober 2020, daraufhin im November 2020, im Februar 2021 und im April 2021. In den ersten beiden Förderrunden wurden insgesamt 827 Anträge eingereicht, wovon 777 Vorhaben mit einer Förderhöhe von 3.883.500 € bewilligt wurden.¹⁵³

Als ein wesentlicher Bestandteil des NEUSTART-KULTUR-Paketes des *Fonds* sind die #TakeCareResidenzen für die Betrachtung von Kooperationsbeziehungen besonders aussagekräftig. Um dieses Programm und seine Effekte aus der Perspektive aller Beteiligten zu beleuchten, wurden für diese Teilstudie sowohl Vertreter*innen der administrativen Strukturen als auch die geförderten Künstler*innen und Produktionshäuser befragt. Hierzu haben wir unter anderem leitfadenbasierte Gespräche mit den koordinierenden Stellen des BiP und flausen+bundesnetzwerks geführt. In diesen Gesprächen berichteten die Vertreter*innen der Netzwerke über ihre Erfahrungen in der Konzeption und Umsetzung des Förderprogramms und schilderten ihre Einschätzungen zu den Potenzialen dieser Förderung. Des Weiteren wurde eine Online-Umfrage¹⁵⁴ durchgeführt, an der mit 418 geförderten Künstler*innen und 27 Produktionshäusern knapp die

149 Vgl. #TakeCareResidenzen. URL: <https://www.fonds-daku.de/takecareresidenzen/> [12.10.2021].

150 Vgl. Bergmann, Holger (Hg.) (2021a): *Fonds Darstellende Künste. Geschäftsbericht*. 45.

151 Vgl. Pressemitteilung flausen+: Bundesweiter Ritterschlag für theater wrede +: Der Fonds Darstellende Künste kooperiert mit flausen+. URL: http://flausen.plus/TCR/PM_theater_wrede_03.11.2020.pdf [12.10.2021].

152 Vgl. flausen+stipendien. URL: <https://flausen.plus/info-stipendium/> [12.10.2021].

153 Vgl. Bergmann (Hg.) (2021a). 46.

154 Vgl. Fragebogen Umfrage #TCR. Siehe Quellen.

Hälfte der Beteiligten teilgenommen hat. Die Umfrage gliederte sich in fünf Bereiche: Ein erster Block widmete sich dem Verständnis und der Definition des Begriffspaares »Förderung« und »Kooperation« der geförderten Künstler*innen auf der einen und der teilnehmenden Häuser auf der anderen Seite. Zusätzlich wurden die Künstler*innen zu ihren Lebensumständen befragt, um eventuelle Lücken in der Verteilung und Vergabe der #TakeCareResidenzen zu identifizieren. Der zweite Teil versammelte Aussagen zur Motivation, zur Ausgestaltung sowie zur Umsetzung der jeweiligen eigenen Residenz. Außerdem sollte die Beziehung zwischen Produktionshaus und Künstler*innen und deren Entwicklung durch die Residenzen von beiden Seiten eingeschätzt werden. Ein vierter Bereich erfragte eventuelle Ausschlusskriterien, regionale Besonderheiten und langfristige Kooperationseffekte des Förderprogramms. Abschließend konnten Bedürfnisse und Perspektiven in Bezug auf zukünftige Programme für Kooperationsförderung formuliert werden.

Zielten die #TakeCareResidenzen als nicht nur monetäre Unterstützung gleichermaßen auf die Ermöglichung der künstlerischen Weiterarbeit während der Coronakrise wie auf die Festigung und Intensivierung einer bereits bestehenden kooperativen Beziehung zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern, so fand die Ansprache der Künstler*innen vorwiegend durch die Häuser selbst statt.¹⁵⁵ Entsprechend erfolgte vor der Antragstellung durch die Künstler*innen eine im jeweiligen Produktionsnetzwerk und mit dem *Fonds* abgestimmte Auswahl durch die Produktionshäuser. Nur durch den Rückgriff auf diese seit Längerem etablierten, miteinander eingespielten Netzwerke, den damit verbundenen Einbezug der konkreten Produktionsorte und deren direkten Kontakten zu den jeweiligen Künstler*innen wurde es überhaupt möglich, kurzfristig eine so große Anzahl von Residenzen zu vergeben und durchzuführen. Dabei unterscheiden sich die #TakeCareResidenzen von anderen Residenz-Förderungen in mehreren Punkten: Zum einen ist das Ziel der Förderung klar als reaktive und existenzsichernde Maßnahme im Kontext der COVID-19-Pandemie zu verstehen, mit der sowohl Künstler*innen als auch Produktionshäuser in der Krise vor dem Stillstand bewahrt werden konnten. Wurden bisher Residenzen vor allem als Förderformat für eine Stückentwicklung genutzt, so ähneln die #TakeCareResidenzen eher einem Stipendium, das den Fokus auf die Zusammenarbeit von Künstler*innen und Produktionsort richtet. In ihrer bewussten Ergebnisoffenheit entziehen sie sich einer Produktionslogik und sind darin einem Forschungsstipendium vergleichbar, wie sie bereits vorher vom flausen+bundesnetzwerk vergeben wurden, die in der allgemeinen Förderpraxis jedoch eher eine Ausnahme bilden. Obwohl Rechercheprozesse unabdingbare Voraussetzung für die Arbeitspraxis der Freien Darstellenden Künste und letztlich jeder Produktion sind, konnten noch nie derart viele Künstler*innen von einer Förderung dieser Arbeitsphasen im Rahmen eines Förderprogramms profitieren, wie auch die Einschätzung der Projektkoordination der Residenzen am BiP betont:

Dieser Prozess ist der freien Kunst und jedem Projekt ja eigentlich inhärent, aber er wird eben fast nie befördert oder gesehen. Das Fördersystem wird man durch die NEU-START-KULTUR-Förderung jetzt nicht einfach komplett umstellen können, aber jeder

Schritt in diese Richtung ist wichtig. Viele Produktionen haben nach ihrer langen Recherche und Konzeptionszeit nur ein paar Aufführungen und ein extrem niedriges Honorar. Dieser Zwang vieler Förderungen nach übermäßiger Innovation ist überhaupt nicht nachhaltig. Nachhaltigkeit meine ich hier im Sinne von menschlichen Ressourcen.¹⁵⁶

Der Fokus auf die nachhaltige Gestaltung der Residenzen auch für die Zeit nach der Pandemie führte zu intensiven Aushandlungsprozessen bei der Erarbeitung und konkreten Ausgestaltung zwischen der BKM, dem Fonds, dem BiP wie auch dem flausen+bundesnetzwerk, inklusive lang geführter Diskussionen hinsichtlich der Förderberechtigung von nicht in der Künstlersozialkasse versicherten Künstler*innen oder der Übernahme der eigentlich von den Künstler*innen einzubringenden Eigenanteile.¹⁵⁷ Hier konnten beispielsweise Kompromisse gefunden werden, indem auch die Mitwirkung in maßgeblichen künstlerischen Positionen an mit öffentlichen Mitteln geförderten Projekten der Darstellenden Künste oder eine bundesländerübergreifende bzw. internationale Gastspiel- oder Produktionstätigkeit im selbstbeauftragten künstlerischen Schaffen als Nachweis der künstlerischen Tätigkeit galten, während der Eigenanteil auch durch die Häuser eingebracht werden konnte.¹⁵⁸ Wurde dabei auch die Position der Häuser, die sowohl die Auswahl der Künstler*innen wie auch die Förderbedingungen entscheidend mitbestimmen konnten, gegenüber den Förderinstitutionen gestärkt, so entstand ein nicht geringer Verwaltungsaufwand mit Blick auf Beantragung und Durchführung der Residenzen sowohl an den einzelnen Häusern als auch im BiP und flausen+bundesnetzwerk. Für die Organisation und Umsetzung der Residenzen sowie die damit verbundene Betreuungsleistung in Bezug auf die Abwicklung administrativer Prozesse sowie die dramaturgische und künstlerische Begleitung fanden die Häuser zum Teil durchaus unterschiedliche Lösungen im Austausch und in engem Kontakt mit den Künstler*innen, der dadurch individuell und nachhaltig befördert werden konnte.¹⁵⁹ Im Fall der über das BiP realisierten Residenzen in vier Förderrunden – insgesamt 72 Gruppen und 422 Einzelkünstler*innen – wurden diese beispielsweise paritätisch zwischen den sieben Häusern aufgeteilt. Jedes der beteiligten Häuser betreute mehr als 90 Residenzen, unabhängig von der eigenen Größe und personellen Aufstellung, wobei einige hierfür eine eigene Stelle schufen, andere die Aufgaben innerhalb ihres Dramaturgieteams aufteilten oder den administrativen Prozess an eine Agentur auslagerten.¹⁶⁰ Bei den im flausen+bundesnetzwerk versammelten 29 kleineren und mittleren Häusern aus fast allen Bundesländern war die Anzahl der Residenzen pro Haus, die insgesamt 350 Künstler*innen unterstützten, entsprechend geringer.¹⁶¹

156 Hose, Josefa: Expert*inneninterview Projektkoordination #TakeCareResidenzen BiP mit Josefa Hose, Projektkoordination #TakeCareResidenzen Bündnis internationaler Produktionshäuser, am 06.07.2021 (Gedankenprotokoll).

157 Vgl. ebd.

158 Vgl. ebd.

159 Vgl. ebd.

160 Vgl. ebd.

161 Eine ausführliche Dokumentation der #TakeCareResidenzen findet sich in der vom Fonds Darstellende Künste im September 2021 herausgegebenen Broschüre #TakeCareResidenzen.

Durch die große Anzahl verschiedener Produktionsorte aus unterschiedlichen Bundesländern, die an dem Programm beteiligt waren, konnten in die Fläche verteilt viele Künstler*innen und Gruppen durch das Programm unterstützt werden. Im Zuge der von uns durchgeführten Umfrage fällt jedoch auf, dass sich die Residenzen vor allem in den Bundesländern mit großen oder mehreren Produktionshäusern und einer relativ starken Förderlandschaft ballen. Etwa 20 % der Residenzen, so die Ergebnisse unserer Erhebung, fanden an Häusern in Berlin statt, jeweils ca. 15 % an Häusern in Bayern, Hamburg und NRW.¹⁶² Einige Bundesländer waren laut Umfrage gar nicht an den #TakeCareResidenzen beteiligt, was sich darauf zurückführen lässt, dass es dort keine oder kaum Produktionshäuser und auch sonst weniger Fördermöglichkeiten gibt. Auch bei der Verortung der Künstler*innen zeigt sich, dass ca. 30 % der geförderten Künstler*innen in Berlin und ca. 25 % in NRW leben, wohingegen andere Regionen, darunter Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Rheinland-Pfalz, Saarland, Sachsen-Anhalt oder Thüringen, gar nicht genannt wurden.¹⁶³

In Bezug auf die Zugänglichkeit der Residenzen kristallisierte sich im Zuge der Umfrage heraus, dass vor allem bereits etablierte Künstler*innen gefördert wurden und nur wenige, die erst am Anfang ihrer künstlerischen Karriere stehen. Dies spiegelt sich auch im Alter der Geförderten: 49 % der Künstler*innen gaben an, zwischen 30 und 39 Jahre alt zu sein, und 24 % zwischen 40 und 49 Jahren; der Anteil der unter 30-Jährigen lag bei unter 9 %.¹⁶⁴

Dennoch legt das außerordentlich positive Feedback zu den #TakeCareResidenzen nahe, eine solche ergebnisoffene, weniger produktorientierte und niederschwellige Förderung auch über die Krise hinaus beizubehalten. In diesem Sinne lief im Oktober 2021 das Folgeprogramm #TakeHeart mit seiner Residenzförderung an, in dem mit der Erweiterung des Förderprogramms auf Absolvent*innen staatlicher und anerkannter Kunsthochschulen und kunstwissenschaftlicher Studiengänge bereits auf die Dysbalance in den Altersgruppen reagiert wird.¹⁶⁵ Bei einer potenziellen Umstellung der Residenzförderung vom Krisenmodus hin zu einem regulären dauerhaften Fördermodell sollten unbedingt die kooperativen und prozessorientierten Momente beibehalten und betont werden. Um die Zusammenarbeit der Produktionshäuser und -orte sowie der Künstler*innen zu intensivieren, könnten auch längere Recherchezeiträume angedacht werden.

Der große Beratungsbedarf, der sowohl durch den *Fonds* als auch durch die Produktionshausnetzwerke und Häuser abgedeckt wurde, zeigt auf, dass gerade im Vermitteln, Beraten und Betreuen von Kooperationen – auch durch Künstler*innen selbst – ein zukünftig wichtiges Arbeitsfeld in den Freien Darstellenden Künsten liegt. Neben diesen Aspekten betonten Beteiligte auf allen Ebenen, dass einer der wichtigsten Faktoren die Zeit ist, die gebraucht wird, um Beziehungen aufzubauen, die Perspektiven aller Kooperationspartner*innen miteinzubeziehen und sie zur Kooperation zu befähigen. Die Or-

162 Umfrage #TCR. F11.

163 Umfrage #TCR. F9.

164 Umfrage #TCR. F6.

165 #TakeHeart-Residenzförderung. URL: <https://www.fonds-daku.de/residenzfoerderung/> [12.10.2021].

ganisation der Residenzen über die Produktionshausnetzwerke BiP und flausen+bundesnetzwerk war in der Fördermittelvergabe in dieser Dimension ein Novum, das in der Krise zu schnellen Ergebnissen geführt hat. Dies konnte allerdings nur gelingen, weil die Häuser bereits gut vernetzt waren und auf eine bestehende, untereinander ausgebildete Infrastruktur zurückgegriffen werden konnte. Um die Situation der Freien Darstellenden Künste bundesweit zu verbessern, ist eine Stärkung bestehender Institutionen und Netzwerke, aber auch eine ausgewogene Etablierung noch nicht vorhandener Strukturen dringend angeraten. Die nachhaltigere und krisensichere Gestaltung der Theaterlandschaft der Zukunft im gesamten Bundesgebiet wird um Ankerpunkte und Netze, wie sie Produktionshäuser allein und im Verbund – als Ansprechpartner*innen für Publikum, die Künstler*innen und die Kulturpolitik gleichermaßen – darstellen, nicht umhinkommen. Im Fokus stehen sollten dabei nicht nur urbane Zentren, sondern besonders auch sogenannte peripherisierte Räume, ländliche und strukturschwache Regionen.

3.4 Peripherisierte Räume – Kooperationen im Abseits?

Wie kann von peripherisierten Räumen gesprochen werden, ohne in abwertende, neokoloniale Begrifflichkeiten zu verfallen? In vielen Gesprächen, die im Rahmen dieser Teilstudie geführt wurden, haben verschiedene Gesprächspartner*innen öfter auf Verwerfungen um die Bezeichnungen »ländliche Räume« oder »neue Bundesländer« aufmerksam gemacht, haften ihnen doch zumeist pejorative Wertungen an. Ländliche Räume, strukturschwache Regionen, die neuen Bundesländer – all diese behelfsmäßigen Bezeichnungen können nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie sich an Gegenpositionen messen lassen müssen, die vermeintlich viel besser dastehen: Den ländlichen Räumen steht die Stadt gegenüber, den strukturschwachen Regionen diejenigen, die strukturell besser ausgebaut und ausdifferenziert sind, den neuen Bundesländern noch immer die »entwickelteren« alten. Insofern sind den verwendeten Begriffen nolens volens Wertigkeiten eingeschrieben, die sich sowohl auf infrastrukturelle Gegebenheiten beziehen (lassen), auf die Dichte der geförderten Projekte als auch weitergehend auf ästhetische Wertungen und mitunter stattfindende Funktionalisierungen von Kunst als soziokulturelle Bildung oder Sozialarbeit. Ein unterstelltes Entwicklungsgefälle auf all diesen Ebenen spiegelt sich dabei in einem hierarchischen Machtgefälle wider, von dem auch Kooperationsvorhaben nicht unberührt bleiben. Denn erst durch diese in Begriffen sich kristallisierenden ungleichen Beziehungen werden die genannten Räume zu peripherisierten bzw. marginalisierten Räumen und diejenigen, die zu Hilfe eilen, zu den vermeintlich »stärkeren«, fortschrittlicheren Partner*innen.¹⁶⁶

Doch auch wenn Kooperationen aufgrund der genannten Machtverhältnisse hier unter erschwerten Bedingungen stattfinden, sind sie absolut grundlegend: zum Ersten wegen der spezifischen Entwicklungsgeschichte der Freien Darstellenden Künste insbesondere in peripherisierten Regionen, zum Zweiten wegen der unvermeidlichen Kon-

166 Vgl. Fokusgruppengespräch Ländliche Räume mit Micha Kranixfeld, *Syndikat Gefährliche Liebschaften* und Wissenschaftlicher Mitarbeiter Universität Koblenz, und Prof. Dr. Julius Heinicke, Institut für Kulturpolitik, Universität Hildesheim, am 09.07.2021 (Audioaufnahme).

kurrenz mit urbanen, struktur- und auch förderungsintensiveren Gebieten und zum Dritten wegen der teils nicht vorhandenen, teils anders sich darstellenden Infrastruktur, die Kooperationen mit ungewöhnlicheren, künstlerisch nicht immer geschulten Partner*innen nötig macht. In diesen existenziellen, aber auch chancenreichen Aspekten liegen die Herausforderungen und mitunter auch Schwierigkeiten kooperativen Arbeitens.

Insbesondere ländliche Räume sind aufgrund eher mangelnder institutionalisierter Netzwerke und tendenziell schwächer ausgebildeter Infrastrukturen weitgehend durch »Bewegungen der Selbstorganisation«¹⁶⁷ geprägt, die differenziert betrachtet werden müssen. So gab es beispielsweise in der DDR in vielen Regionen sogenannte Kulturhäuser, die teilweise auch heute noch existieren, wenngleich bislang nicht alle wiederbelebt worden sind. Diese Kulturhäuser sprachen die breite Bevölkerung im Sinne eines gemeinsamen und gemeinschaftlichen Kulturschaffens an, das sich bis heute u.a. in einer starken Amateur*innentheaterszene äußert. Demgegenüber entwickelten sich in der BRD Vereinsstrukturen, die ihrerseits ebenfalls ein breitenkulturelles Angebot formulierten. Beide mehr oder weniger institutionalisierten bzw. ideologisierten Organisationen der Kultur prägten ihre jeweiligen Orte und die entsprechenden Stadtgesellschaften. Damals wie heute wirken sich diese Strukturen sowie deren spezifische örtliche Gegebenheiten auf die lokalen und regionalen Vorstellungen von Leben und Arbeiten, aber auch von Kultur aus. Bedauerlicherweise sind nach 1990 im Osten auch in diesem Bereich große Versäumnisse zu beklagen, gerade weil, wie es einer unserer Gesprächspartner formulierte, nach der Wende die Vorstellung eines gemeinsamen Kulturschaffens als wichtige ostdeutsche Perspektive nicht aufgegriffen und entsprechend das Angebot von Akteur*innen bzw. Orten, welche bis dahin für alle gleichermaßen zugänglich gewesen waren, auch nicht genutzt worden sei.¹⁶⁸ Wechselt man die Perspektive von der Kommune und der Region hin zum überregionalen Austausch, lässt sich eine gezieltere und als solches auch forciere Bewegung der Selbstorganisation der Künstler*innen und ihrer Verbände schon länger beobachten. Der Bedarf war durch die Diskussionen auf den *BFDK*-Bundeskongressen 2019 und 2020 immer deutlicher geworden und wurde durch Förderprogramme wie die *GLOBAL VILLAGE LABS* des *Fonds* und *PERFORMING EXCHANGE* des *BFDK* sowie *NEUSTART KULTUR* aufgegriffen. »Gibt es überhaupt eine Szene?«, scheint auf diesem unübersichtlichen Feld die Gretchenfrage (gewesen) zu sein, denn augenscheinlich sind die gegenseitigen Kenntnisse der Akteur*innen bislang gering und die Arbeitsbedingungen an verschiedenen Orten sehr unterschiedlich.¹⁶⁹ Doch verbinden die schwierigen Voraussetzungen für künstlerisches Arbeiten alle Beteiligten. Außerdem offenbart sich in der fehlenden Infrastruktur und den nicht überall vorhandenen (Produktions-)Häusern und Spielstätten zugleich eine Chance, da auch Orte, die nicht als solche definiert sind, zu Bühnen werden können, an denen innovative Zusammenarbeit entsteht. »Strukturkooperieren und künstlerisches Kooperieren«¹⁷⁰ greifen notwendiger-, aber auch produktiverweise ineinander.

167 Kranixfeld, Micha: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

168 Vgl. Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

169 Vgl. ebd.

170 Vgl. Kranixfeld, Micha: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

Der Verantwortliche der Teilstudie *Zwischen Eigensinn und Peripherisierung. Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte*, Micha Kranixfeld, der selbst als Performer kontinuierlich in ländlichen Räumen agiert, bestätigt in Bezug auf die Auswahl seiner Interviewpartner*innen, dass es hier viele verschiedene Akteur*innen gebe, die sich durch sehr unterschiedliche Lebensentwürfe und Haltungen zu Kooperationen auszeichneten. Es scheint, als prägten die Lebens- und Arbeitsbedingungen insbesondere in peripherisierten Räumen die Haltung zu kooperativem Arbeiten sehr grundlegend. So fällt hier ein überproportionaler Anteil an solistisch arbeitenden Künstler*innen z.B. im Bereich Figuren- und Objekttheater auf. Diese sind zum einen für die eigene künstlerische Arbeit nicht so stark auf Kooperationen angewiesen, zum anderen setzt deren Aufführungspraxis eher auf mehrere Präsentationen des gleichen Stückes an unterschiedlichen Orten als auf die ständige Erarbeitung neuer (Ko-)Produktionen. Erklärbar ist dies unter anderem durch die Notwendigkeit, sich wegen der fehlenden Förderung von Produktionsprozessen durch eigene Einnahmen finanzieren zu müssen – Erarbeitungszeiträume erweisen sich als monetär verlorene Zeiträume, die möglichst kurz zu halten sind, ebenso wie Phasen für Kooperationsanbahnung, die erfahrungsgemäß ebenfalls eine gewisse Zeit in Anspruch nehmen, aber so gut wie nie finanziert werden. Gerade aufgrund der Unterfinanzierung der Theaterszene in peripherisierten Räumen greifen Theaterproduktionen zudem oftmals auf Amateur*innentheatergruppen zurück, von denen es bis heute im Osten Deutschlands, vor allem im ländlichen Raum, weit mehr gebe als professionelle Gruppen, auch wenn diese meist von Profis angeleitet würden, wie die Leipziger Kulturmanagerin Sophie Renz berichtet.¹⁷¹ Allerdings drohen hier immer noch allerhand Stigmata, wie das einer vermeintlich nicht vorhandenen Professionalität oder einer fehlenden künstlerischen Qualität, die sich angeblich offenbaren, je weiter man sich von den urbanen Zentren aufs Land bzw. aus dem Westen gen Osten bewege.¹⁷²

Gerade in peripherisierten Räumen wie auch im Amateur*innentheaterbereich drängt sich die Nutzung vorhandener, nicht unmittelbar künstlerischer Netzwerke und Arbeitsstrukturen geradezu auf, entstehen Kooperationen doch oft durch konkrete Bedarfe der Menschen vor Ort und durch den Wunsch nach kultureller Teilhabe, auch wenn sich diese nicht unbedingt in dezidiert künstlerischer Arbeit äußern muss, sondern mitunter zunächst auf das Mitmachen und Helfen ausgerichtet ist.¹⁷³ Insofern kommen hier als Kooperationspartner*innen auch Einzelpersonen, Vereine oder Bildungseinrichtungen infrage, um Arbeitsfähigkeit herzustellen, ortsspezifisches Know-how einzuspeisen, Wissenstransfers zu generieren, neue Aspekte und Themen einzubringen und andere Publika ansprechen zu können.¹⁷⁴ So beschreibt auch Julius Heinicke:

In Räumen, wo es keine Theaterlandschaft gibt, gibt es andere Strukturen wie Vereine, Altenpflege, die gut funktionieren und Interesse haben an Kooperation. In der Krise

171 Renz, Sophie: Expert*inneninterview Cammerspiele Leipzig e. V. mit Sophie Renz, Geschäftsführung Cammerspiele Leipzig e. V., am 11.05.2021 (Audioaufnahme).

172 Vgl. Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

173 Vgl. ebd.

174 Vgl. Rosendahl/Scholl/Heering (2016). 38.

ist aufgefallen, wer wirklich abgehängt wurde: Menschen in Einrichtungen, Schüler, die kein Instrument spielen und keinen Kontakt mehr mit Kunst haben. Dass diese Strukturen vermehrt genutzt werden, bedeutet weniger Zwang, hat aber auch diese langfristige Perspektive.¹⁷⁵

Diese Kooperationsformen werden beständig vielgestaltiger, und vor allem das Theater mit Kindern hat sich als eigenständiges Arbeitsfeld für freie Künstler*innen etabliert.¹⁷⁶ Doch so wie Kooperationen in peripherisierten Räumen werden auch Kooperationen zwischen Künstler*innen und Erziehungs-, Betreuungs- und Bildungseinrichtungen viel zu gering gefördert. Diese Tatsache deutet auf die unterschiedliche Wirkkraft verschiedener Formate Kultureller Bildung hin. Innerhalb der Schulkooptionsprogramme kommt Künstler*innen auf Länderebene eine unterschiedlich starke Initiativkraft zu. In Rheinland-Pfalz beispielsweise werden die Kooperationen stark von Künstler*innen beeinflusst, es existieren eine Datenbank mit Einzelkünstler*innen und ein Katalog der freien Theaterkollektive, die Kooperationen mit kulturellen Bildungsinstitutionen eingehen.¹⁷⁷ Andere Programme zur Kooperation zwischen Theatern und Schulen sind dagegen institutioneller gedacht und bieten Freien Darstellenden Künstler*innen weniger Möglichkeiten zur Teilnahme oder kalkulieren mit nur kurzfristigen Impulsen, die zu geringen Stundensätzen durchgeführt werden sollen. Die Herausforderung einer Weiterentwicklung von Förderprogrammen zur Verbindung der Freien Darstellenden Künste und Prozessen Kultureller Bildung besteht darin, institutionelles Denken zu überwinden und außerschulische Kooperationen zu ermöglichen. Dabei könnte die starke Förderlandschaft im Bereich kultureller Bildung als Chance begriffen werden, nicht nur um zusätzliche Gelder zu akquirieren, sondern auch das eigene Arbeitsfeld zu erweitern und zu überdenken.¹⁷⁸

Insgesamt spielen für Kooperationen mit außerkünstlerischen Beteiligten bereits vorhandene Strukturen für die Projektarbeit und vor allem für längerfristig angelegte Prozesse eine gewichtige Rolle. Sie garantieren eine gewisse strukturelle Stabilität und bringen zugleich andere Akteur*innen und neue Themen und Arbeitsweisen mit ein. Die Schnittmengen zwischen Theaterarbeit, kultureller Bildung und Soziokultur sind dabei nicht nur unproblematisch, sondern konfrontieren Theaterschaffende immer wieder mit der polemischen Frage, ob das noch Kunst oder schon Sozialarbeit sei. So wie in peripherisierten Räumen besonders oft eine Engführung von künstlerischer und sozialer Arbeit vorgenommen wird, fällt hier auch eine häufige (An-)Bindung von Kunst an einen spezifischen Ort auf. In vielen Jury-Diskussionen werde an Anträge aus ländlichen Regionen die Frage nach dem regionalen Bezug gestellt, was für Künstler*innen, die in einer Spielstätte in der Großstadt produzieren, längst nicht so eine entscheidende Frage sei.¹⁷⁹ Diese Beobachtung findet sich auch in postkolonialen Diskursen in dieser oder einer ähnlichen Form: Akteur*innen aus marginalisierten oder peripherisierten

175 Heinicke, Julius: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

176 Vgl. Brauneck/ITI Zentrum Deutschland (Hg.) (2016). 466.

177 Vgl. ebd.

178 Vgl. Weigl, Aron/EDUCULT (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Berlin. 65f.

179 Vgl. Kranixfeld, Micha: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

Räumen dürfen selten ›nur‹ für sich selbst entstehen, sondern sind mit Zuschreibungen und Funktionalisierungen konfrontiert, die sich meist auf eine vermeintliche Herkunft und Vermittlungswünsche von außen beziehen. Dabei zeichnen sich diese Wünsche – gerade in Bezug auf die Dichotomien ländliche Räume und Stadt, neue und alte Bundesländer – auch durch eine stark sozialverantwortliche Komponente aus. Dementsprechend berichten von uns befragte Künstler*innen davon, dass Förderungen eher für soziokulturelles Engagement oder soziale Themen bewilligt würden als für die künstlerische Arbeit an sich. Das Dilemma liegt auf der Hand, denn einerseits ist die Ablehnung solcher Funktionalisierungen und entsprechender unmoralischer Förderangebote absolut nachvollziehbar, andererseits sind Kooperationen mit soziokulturellen Akteur*innen für eine Theaterarbeit, die nicht nur als Gastspiel punktuell auftauchen oder sich kurzzeitig aus den urbanen Zentren in ›die Peripherie‹ begeben möchte, meist unumgänglich. »Welchen Weg gehen wir als soziale Gemeinschaft?« sei eine typische, wenn auch nicht immer ausgesprochene Frage am Beginn von Kooperationen mit Partner*innen vor Ort – werde diese von Künstler*innen von außerhalb nicht wahrgenommen, verlaufe die Zusammenarbeit von vornherein unter schwierigen Vorzeichen, so Kranixfeld, auch wenn sie inhaltlich auf Antragsschlagworte wie soziales Miteinander oder Demokratie ausgerichtet sei.¹⁸⁰

Aufgrund relativ weniger institutioneller Anlaufstellen und einer – im Sinne eines ausdifferenzierten Systems – lückenhaften Förderlandschaft sind vor allem ländliche Regionen strukturell stark benachteiligt, werden im Diskurs oftmals abgewertet und bewusst oder unbewusst marginalisiert. In der Folge ist die Freie Szene in peripherisierten Räumen oftmals nicht so sichtbar und teilweise intern auch weniger vernetzt als in den urbanen Zentren. Doch offenbart die notwendigerweise erweiterte Partner*innen- bzw. Kompliz*innenschaft hier individuelle Kompetenzen, die unbedingt gleichberechtigt bedacht und durch potenzielle Förderung berücksichtigt werden sollten. Ein einheitliches Fördermodell genügt hier nicht, vielmehr sollten gerade in ländlichen Räumen Projekte, die von einer angenommenen Norm abweichen, eine individuelle und angepasste Förderung bekommen. Vor dem Hintergrund des bestehenden vielfältigen Strukturgefälles müssen die Bedingungen und die Ausgestaltung jeder Kooperation insbesondere bezüglich der existierenden Machtverhältnisse stetig hinterfragt werden. Die in der Coronapandemie aufgesetzten Hilfsprogramme wie NEUSTART KULTUR sind dahingehend bereits verhältnismäßig breit und differenziert aufgestellt, doch wirken sie an vielen Stellen nur für den Moment und noch zu wenig nachhaltig. Letztendlich braucht es eine Perspektive für eine langfristige und nachhaltige Förderung, die Künstler*innen aus allen Sparten gerade auch in peripherisierten Räumen verstärkt unterstützt.

Eine Stärkung und Befähigung von Kooperationspartner*innen vor Ort könnte einer weiteren Peripherisierung und Marginalisierung entgegenarbeiten und zugleich lokale Bündnisse und gemeinschaftlichen Zusammenhalt stärken. Diese gesamtgesellschaftlich wichtigen Aufgaben sollten im Verbund bundesweit agierender und lokal verankerter Akteur*innen aus den Kommunen und jeweiligen Regionen realisiert werden können. Sicherlich gibt es auch eine soziale Verantwortung der Kunstschaffenden

180 Vgl. ebd.

selbst, gerade in Räumen, in denen sich beispielsweise ein Rechtsruck auch kulturpolitisch, durch die Kürzung von Etats für (sozio)kulturelle Einrichtungen oder das Agitieren gegen Spielpläne, sehr schnell fatal auswirken kann. Aber die künstlerische Arbeit und deren finanzielle Honorierung dürfen darüber nicht ersetzt oder vergessen werden. Es müssen Strukturen aufgebaut werden, in denen Kooperationen längerfristig und ggf. auch mit wechselnden, sich erweiternden Partner*innenschaften stattfinden können. Es braucht mehr Beratungs-, Vermittlungs- und Unterstützungsangebote für Kunschtchaffende, beispielsweise für die Antragstellung und Abrechnung. Mehr Räume und Möglichkeiten müssen geschaffen werden für vor Ort ausgebildete Künstler*innen, damit sie nicht in die Städte oder in strukturstärkere Regionen ziehen müssten, um ihre Existenz zu sichern etc. Kulturelle Ankerpunkte wie Produktionshäuser können diese Aufgaben teilweise übernehmen. Aber auch Netzwerkstrukturen sind zu stärken und zu befördern, um Informationsflüsse, Lobbyarbeit und den Austausch von Wissen und Ressourcen abzusichern – gerade in Räumen, in denen die Szene und deren Strukturen eher instabil und brüchig sind. Sollte wenigstens ein Teil dieser Maßnahmen erfolgen, dann könnte Kooperationsarbeit, die sonst auch gemacht – oder unter ungünstigen Umständen eher vernachlässigt – wird, sichtbarer und nachhaltiger wirksam werden, und das nicht nur an den jeweiligen Orten, sondern in der gesamten Szene und der Gesellschaft.

3.5 Die Vision: Ein Produktionshaus für Thüringen

Gibt es in Thüringen neben den Stadt-, Landes- und Staatstheatern eine aktive Freie Szene und eine vergleichsweise große Anzahl an Amateur*innentheatervereinen, so gehört das Bundesland dennoch zu denen, die über kein freies Produktionshaus verfügen. Dadurch fehlen den Freien Darstellenden Künsten dort wichtige Strukturen und Ressourcen für professionelles Arbeiten.¹⁸¹ Die frei arbeitenden Künstler*innen und Gruppen befinden sich oft in prekären Lagen und stehen im Wettbewerb um nur gering verfügbare Projektmittel von Land und Kommunen. Bei gleichzeitigem Ringen um die Anerkennung des Publikums ist Thüringen wenig attraktiv für professionell arbeitende Künstler*innen und Kollektive in den Freien Darstellenden Künsten und daher stark von Abwanderung betroffen. Neben einer kleinen Anzahl professioneller Solokünstler*innen existiert eine starke Amateur*innen- und Jugendtheaterszene.

Seit einigen Jahren gibt es aktive Bemühungen, bessere Bedingungen für die Freie Szene in Thüringen zu schaffen, die der Thüringer Theaterverband e. V. vorantrieb und die vonseiten der Kultur- und Landespolitik unterstützt werden, indem eine Konzeption für ein Produktionshaus in Thüringen gemeinsam erarbeitet wurde. Im Zuge dieser Studie wurde ein leitfadenbasiertes Interview mit dem Geschäftsführer des Verbandes Mathias Baier und der Projektleiterin Kathrin Schremb geführt. Dabei berichteten beide von der Vision der Staatskanzlei und des Kulturministers, ein Kooperationsverhältnis mit dem Landestheater Eisenach als besonderes Modellprojekt bzw. neues Theater-Struktur-Modell für Thüringen herzustellen, um Freie Szene und

181 Hierzu und zum Folgenden in diesem Abschnitt vgl. Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020): Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste für den Freistaat Thüringen.

Landestheaterstrukturen zusammenzubringen.¹⁸² Der Thüringer Theaterverband e. V. intervenierte, als sich abzeichnete, dass die Steuerung über das eigens dafür mit einer Aufstockung der Mittel ausgestattete Landestheater erfolgen könnte.¹⁸³ Der Landesverband insistierte auf Autonomie und eigenständigen Strukturen, Wirtschaftskreisläufen und Ressourcen, die der Freien Szene inhärent sind, und konnte seine Forderungen in mehreren Gesprächen so weit durchsetzen, die Konzeption eines Produktionshauses für Thüringen in diesem Sinne weiterzuverfolgen.

Dabei zeichnete sich, wie in der Machbarkeitsstudie zum Projekt festgestellt wurde,¹⁸⁴ schnell ab, dass Konzepte, die sich anderenorts als tragfähig erwiesen, nicht einfach übernommen werden konnten. Es bedurfte eines gezielt auf die Situation vor Ort angepassten Entwurfs. Wesentlicher Aspekt dabei sei die im Vergleich zu Westdeutschland verschiedene Entwicklung der Freien Szene in Ostdeutschland, die sich erst nach 1990 formierte.¹⁸⁵ Diese gründet zum einen in einer starken Amateur*innentheaterszene in der Region, die auf die in der DDR weit verbreiteten Arbeiter- und Studententheater des »künstlerischen Laienschaffens« zurückgeht.¹⁸⁶ Zum anderen konstituierte sich die Freie Szene in Thüringen zu einem Großteil auch aus den ehemals staatlichen Bühnen der DDR und entwickelte sich weniger in einem emanzipatorischen und politischen Prozess der Selbstermächtigung als vielmehr vor dem Hintergrund eines generellen Zusammenbruchs der Theaterstrukturen im Zuge von Mittelkürzungen, Spartenschließungen und Fusionsdebatten nach der Wende.

Eine der wenigen bis heute als Erfolgsgeschichte zu beschreibenden Neugründungen ist das Theaterhaus Jena, entstanden 1990 mit einem zunächst über Arbeitsbeschaffungsmaßnahme-Stellen engagierten festen Ensemble, Repertoirespielplan und wechselnden künstlerischen Leitungsteams.¹⁸⁷ Als GmbH hat das Haus dabei mittlerweile einen Status zwischen Stadttheaterstrukturen und Freier Szene erreicht. Auch das seit 1990 jedes Jahr für drei Wochen im Spätsommer stattfindende Kunstfest Weimar, seit 2014 in Kooperation mit dem Deutschen Nationaltheater Weimar, ist mittlerweile ein starker Motor für die zeitgenössischen Darstellenden Künste in der Region. In anderen Städten des Freistaates konnte sich eine Freie Szene dagegen nicht beständig etablieren. So gründeten 1993 infolge der Schließung der Sparte Schauspiel am Landestheater Eisenach sechs ehemalige Ensemblemitglieder das Freie Eisenacher Burgtheater, das 2005 jedoch aufgeben musste. Mit der Auflösung des Erfurter Schauspiels 2002 taten sich auch hier einige Schauspieler*innen im Verein Neues Schauspiel zusammen, der nach jahrelanger Suche nach einer festen Spielstätte seine Arbeit 2017 einstellte. Übrig geblieben ist lediglich das Sommertheater in der Klosterruine, für das freischaffende Theaterkünstler*innen für eine Inszenierung temporär zusammenkommen.

Die geschilderte Durchmischung von Freier Szene, Stadt- und Staatstheater sowie den Amateurtheatern bildet sich auch in dem seit 1990 existierenden Thüringer Thea-

182 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

183 Vgl. Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020).

184 Ebd.

185 Ebd. 14. Siehe hierzu auch Kapitel 2, *Lücken in der Geschichte – Die Freie Szene in Ostdeutschland*.

186 Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020). 14.

187 Vgl. ebd. 13.

terverband e. V. ab, der als Interessenvertretung sowohl der professionellen Freien als auch der Amateur*innentheaterszene über 70 Bühnen, Gruppen und Vereine vereint, von denen etwa 40 professionell arbeiten, vier davon mit eigenen Spielstätten.¹⁸⁸ Für seine Mitglieder bietet der Landesverband Beratung und Mentoring in den Bereichen Management, Vereinsrecht, Förderung, Finanzierung, Öffentlichkeitsarbeit, Projektunterstützung, Veranstaltungsplanung und Weiterbildungen an. Im Vordergrund stehen die Stärkung der Freien Szene und die Verbesserung der Rahmenbedingungen, wie auch die Förderung der Professionalisierung und die Bildung von Netzwerken.¹⁸⁹ Vor dem Hintergrund fehlender finanzieller Unterstützungsangebote, zeitgemäßer Förderstrukturen und begrenzter Spielstätten ist dieses Engagement zwingend notwendig, um den über die Amateur*innentheatervereine herangeführten ›Nachwuchs‹, der Thüringen für die Ausbildung verlässt und wegen fehlender Arbeitsmöglichkeiten nicht zurückkommt, im Land zu halten.¹⁹⁰

Ein wichtiger Baustein ist dabei das Projekt eines freien Produktionshauses für Thüringen und die Region. Aufgrund seiner heterogenen Mitgliederschaft kann der Theaterverband die dafür notwendigen Strukturen nicht nur aus kulturpolitischer, sondern auch aus Akteur*innenperspektive einschätzen. Indem er den fachlichen Diskurs auf kulturpolitischer Ebene auch in die Szene hinein ankurbelt, verschafft er der lokalen und regionalen Theaterlandschaft und ihren heterogenen Akteur*innen mehr Sichtbarkeit.¹⁹¹ Durch die Etablierung eines Ortes für die Freien Darstellenden Künste könnten die notwendigen kooperativen Strukturen geschaffen werden, damit Akteur*innen langfristig professionell arbeiten können. In der Konzeption werden die Notwendigkeit und der Zugewinn eines freien Produktionshauses für das Bundesland und die Region ausführlich beschrieben. Dabei wird u.a. die Funktion des Hauses als Knotenpunkt für Vernetzung, Kooperation und künstlerische Entwicklung hervorgehoben. Neben der Produktion sollen auch Festivals, Bildungs- und Netzwerkveranstaltungen umgesetzt werden. Schon in der Planung versteht sich das Produktionshaus als Teil verschiedener Netzwerke, die lokal, national und international wirken.¹⁹² Dazu gehören u.a. das flausen+bundesnetzwerk sowie die aktive Mitwirkung an der Bildung eines Produktionshäuser-Netzwerks Mitteldeutschland, die aktuell im Rahmen einer #TakeNote-Förderung begonnen wurde.¹⁹³

Zu Beginn der Planungsphase 2019 wurde das Produktionshaus, wie oben ausgeführt, als kooperatives Modellprojekt mit dem Landestheater Eisenach entworfen. Der Wille für diese Kooperation wurde vor allem kulturpolitisch formuliert und kam nicht direkt von den Akteur*innen des Landesverbandes bzw. der künstlerischen Szene »vor Ort« selbst. Vielmehr wurde der Theaterverband beauftragt, mit der Konzeption auch verschiedene Standorte zu eruieren. Entscheidender Faktor war dabei auch die Möglichkeit, eigene spezifische Strukturen und Ressourcen eines Produktionshauses zu ent-

188 Vgl. ebd. 15.

189 Ebd.

190 Ebd.

191 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

192 Vgl. Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020). 6.

193 Vgl. ebd. 15.

werfen, die zum einen professionelles Arbeiten für die Freie Szene und zum anderen diverse Kooperationen auch mit städtischen Einrichtungen garantieren. Mit einem Fokus auf die professionelle Freie Szene bleibt die Kooperation mit dem Amateur*innentheater ein wichtiger Standortfaktor, für das eine eigene Projektreihe sowie Probenlager und Sommerworkshops realisiert werden sollen. Die diversen Funktionen als Produktionsort, Netzwerkstelle, Akademie und Veranstaltungsort sind immer in paralleler Strukturierung für professionelle Akteur*innen sowie für Amateur*innen- bzw. Bürger*innentheater gedacht. Insbesondere die Netzwerkstelle, die durch den Landesverband abgedeckt werden kann, soll dabei den Austausch über die lokale Stadtgesellschaft hinaus gewährleisten und überregionale, später auch internationale Kontakte unterstützen und fördern.

Als erster Schritt ist die Etablierung eines Netzwerks Mitteldeutschland mit Produktionshäusern aus Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen angedacht, das wie erwähnt über die #TakeNote-Förderung bereits initiiert werden konnte.¹⁹⁴ Der Mehrwert des Modells »Freies Produktionshaus Thüringen« würde sich dabei auch in der Schaffung eines Begegnungsortes für Künstler*innen, Zuschauer*innen, Professionelle und Amateur*innen sowie auch für den städtischen und ländlichen Raum, der Impulse in die Stadtgesellschaft wie auch auf Landesebene geben kann, realisieren. Dahingehend sollten neben der Projektförderung und der institutionellen Förderung weitere Förderformen wie Residenzen, Konzeptions- und Gastspielförderung und unbedingt auch Netzwerkstärkung und -bildung installiert werden.

Bei der Umsetzung des Projekts *Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste für den Freistaat Thüringen* sind jedoch noch einige Hürden zu überwinden. Durch die politisch instabile Lage in Thüringen und die fehlende intrinsische Motivation wechselnder Kooperationspartner*innen wurde die Kooperation mit dem Landestheater Eisenach erschwert und verzögert.¹⁹⁵ Mit einem Intendantenwechsel seien am Landestheater Eisenach wieder stärker Stadttheaterstrukturen in den Vordergrund getreten und die Bereitschaft zu einer Kooperation mit der Freien Szene sei gesunken, so Schremb.¹⁹⁶ So sei auch die Standortfrage für das Produktionshaus noch nicht abschließend geklärt. Generell sei die politische Situation mit einer Minderheitenregierung in Thüringen für die Durchsetzung des Projekts Produktionshaus eher schwieriger geworden, so Schremb weiter, da für jedes Votum Mehrheiten der parlamentarischen Vertreter*innen neu gebildet werden müssen, was den Aufwand an Kommunikation und Lobbyarbeit erhöhe. Vor der Minderheitenregierung gab es einen Koalitionsvertrag im Sinne eines Stabilisierungspaktes zwischen SPD, Grünen und CDU, der das Produktionshaus als eigenständige Note mit aufgenommen habe. Wie das Thema Produktionshaus Thüringen wieder politisch platziert werden könne, sei im Moment jedoch noch unklar.¹⁹⁷

Das Beispiel zeigt eindrücklich die verschiedenen Ebenen und komplexen Prozesse von Kooperationen, deren Potenzial, aber auch die diversen Möglichkeiten des Schei-

194 Vgl. dessen in Halle stattgefundene *Konferenz der Visionen*. URL: <https://konferenz-der-visionen.de/> [12.10.2021].

195 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

196 Vgl. Schremb, Kathrin: Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

197 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

terns. Ist die Initialisierung und Planung des Projekts zunächst eine kooperative Leistung von Kulturpolitik und Landesverband gewesen, die es zwingend braucht, so müssen weitere Kooperationspartner*innen involviert werden, um die Umsetzung zu gewährleisten. Dies birgt die Gefahr hierarchischer Abhängigkeiten der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste von Fördermittelgeber*innen und (Kultur-)Politik, denn gerade bei politischer Instabilität ist es schwer, nachhaltig zu planen und stabile Strukturen aufzubauen. Es kann passieren, dass bereits geleistete Kooperationsarbeit, wie die Anbahnung von Netzwerken und die Aushandlung von deren Bedingungen, aufgrund wechselnder Partner*innen immer wieder neu geleistet werden muss. Dabei beeinflussen grundsätzlich die Motivation und der Austausch über ggf. auch unterschiedliche Ziele der einzelnen Kooperationspartner*innen maßgeblich den Erfolg der Kooperation.¹⁹⁸

3.6 Im Fokus: Leipzig und Sachsen

Der Blick auf Thüringen und die Vision eines Produktionshauses ist Teil einer bewussten Strategie dieser Teilstudie, die sich auf verschiedenen Ebenen der Region Mitteldeutschland als einer in großen Teilen peripherisierten Theaterlandschaft annähert und dabei auf Lücken in einer Geschichte der Freien Darstellenden Künste in Deutschland aufmerksam machen möchte. Folge dieser Leerstellen ist ein Ungerechtigkeitsempfinden der Freien Szene selbst. Diese findet nicht die gleichen Arbeitsbedingungen wie in anderen Bundesländern vor und muss vor allem in Kommunikationsprozesse mit der Kommunal- und Landespolitik sehr viel mehr Energie investieren, bleibt zugleich aber nicht weniger künstlerisch produktiv. Das manifestiert sich beispielsweise in einem extremen Unbehagen gegenüber der Bezeichnung »neue Bundesländer«, die als Marginalisierung wahrgenommen wird, während gleichzeitig um die Anerkennung einer durchaus anderen Situation als in den alten Bundesländern gerungen wird.¹⁹⁹ Diese spezifische Gemengelage erfordert jedoch insbesondere auch einen speziellen Blick auf die Rolle und das Funktionieren von Kooperationen. Deshalb wurden gemeinsam mit ausgewählten Gesprächspartner*innen Perspektiven aus Sachsen als exemplarischem und in der Gesamtstudie wenig beachtetem Bundesland gesammelt. Wissenschaftliche Studien zur Freien Szene in Ostdeutschland bzw. Sachsen gibt es kaum, während in Westdeutschland eine auch durch die Forschung untermauerte Aufarbeitung der Freien Darstellenden Künste seit den 1960er Jahren bereits begonnen hat.

Mit zwei unterschiedlich großen Produktionshäusern in seinen urbanen Zentren, dem LOFFT – DAS THEATER in Leipzig und HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden, einerseits und den oft noch sehr schwachen Strukturen sowohl in seinen mittel- und kleinstädtischen als auch in den ländlichen Regionen andererseits finden sich in Sachsen sehr verschiedene Bedingungen für die Arbeit in den Freien Darstellenden Künsten. In den Gesprächen wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass nach der Wende auch hier vor allem die bereits bestehenden städtischen Theaterhäuser erhal-

¹⁹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹⁹ Fokusgruppengespräch Sachsen.

ten und die Freie Szene eher vernachlässigt wurde.²⁰⁰ Die erste Generation der Freien Darstellenden Künste in Sachsen und Mitteldeutschland musste deshalb immer wieder um die wenigen Fördermittel, die nach dem Ende der DDR im vereinten Deutschland zur Verfügung standen, konkurrieren, während eine politische Debatte über die Freie Szene überhaupt erst nach 1989 möglich war.²⁰¹ Anstatt sich zusammenzuschließen und gemeinsam zu stärken, spalteten sich die Künstler*innen zunächst voneinander ab und kommunizierten nicht miteinander; ein Bruch, der in mehreren ostdeutschen Bundesländern zu beobachten war.

Künstler*innen, die sich aus einer existenziellen Notwendigkeit heraus entschieden, in den Freien Darstellenden Künsten zu arbeiten, standen vor der Herausforderung, sich selbst die benötigten Infrastrukturen für freies Produzieren überhaupt erst aufzubauen, wobei eine mögliche Unterstützung durch die Kulturpolitik nicht gegeben war. In Leipzig sei, so Sophie Renz von den Cammerspielen, den Freien Darstellenden Künsten noch Anfang der 2000er Jahre größtenteils die Finanzierung abgesprochen worden, was gleichzeitig eine wenig ausdifferenzierte Freie Szene zur Folge hatte.²⁰² Dennoch konnten sich bereits in den 1990er Jahren zum einen aus bereits in der DDR etablierten Strukturen des seit 1949 bestehenden Studententheaters Poetisches Theater der Karl-Marx-Universität wie zum anderen auch durch persönliches Engagement und Ehrenamt von ehemaligen Studierenden der Hochschule für Musik und Theater »Hans Otto« sowie Studierenden der seit 1993 bestehenden Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig Strukturen herausbilden, aus denen beispielsweise die Schaubühne Lindenfels und das LOFFT als zwei bis heute bestehende Institutionen der Freien Szene in Leipzig hervorgegangen sind. Erst 1997 bekannte sich die Stadt mit der Schaffung einer neuen Spielstätte für das Leipziger OFF-Theater e. V. (LOFFT), einen Zusammenschluss von wiederum fünf Theatervereinen (Büro für OFF-Theater, theater structur focal, Studiobühne, Poetisches Theater und Inselbühne), zumindest zu den räumlichen Bedarfen einer überwiegend als Amateur*innentheater verstandenen Freien Szene in der Stadt. Wie weit jedoch die Grundannahmen und Vorstellungen für ein Freies Haus zwischen den Kulturschaffenden und der Stadt auseinanderlagen, lässt sich auch daran ablesen, dass das LOFFT sich das Theaterhaus am Lindenauer Markt mit dem in kommunaler Trägerschaft befindlichen Theater der Jungen Welt teilen musste, was häufig zu nicht immer ganz einfach handhabbaren Situationen führte. Erschwerend für die Szene in Leipzig, aber auch in Sachsen insgesamt kam hinzu, dass es lange keinen Landesverband für freie Theater gab, der erst 2007 als einer der letzten im bundesweiten Vergleich gegründet wurde. Dennoch muss festgestellt werden, dass Sachsen mit mehreren institutionell unterstützten freien Häusern im Vergleich zu anderen Ländern in Mitteldeutschland über deutlich bessere Bedingungen für Freie Darstellende Künstler*innen verfügt als beispielsweise Sachsen-Anhalt oder Brandenburg.

200 Zum Beispiel Fokusgruppengespräch Sachsen oder Expert*inneninterview Cammerspiele Leipzig e. V.

201 Vgl. Expert*inneninterview HELLERAU mit Carena Schlewitt, Intendantin HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, am 05.06.2020 (Audioaufnahme).

202 Vgl. Renz, Sophie: Expert*inneninterview Cammerspiele Leipzig e. V.; vgl. Fokusgruppengespräch Leipzig.

Die Veränderungen, die die Freien Darstellenden Künste und deren Förderung seitdem durchlaufen haben, sind stark vom kulturpolitischen Engagement einzelner Akteur*innen und den Kooperationen und Netzwerken, die diese initiiert haben, geprägt. Dies führt dazu, dass sich die Fördersituation beispielsweise in Leipzig und in Chemnitz auch heute noch stark unterscheidet. Die Künstlerin Anja-Christin Winkler aus Leipzig beschreibt die Entwicklung in der eigenen Stadt folgendermaßen:

Die Freie Szene in Leipzig hat sich in den letzten Jahren sehr gut organisiert und ist auch politisch sehr aktiv geworden. Bei der Konzeption der Fachförderrichtlinien z.B. gab es eine enge Zusammenarbeit zwischen Kulturpolitik, Verwaltung und Leipzig + Kultur als Vertreterin der Freien Szene.²⁰³

Durch die Kontinuität der kulturpolitischen Arbeit der Freien Szene herrsche in Leipzig mittlerweile ein anderes Gesprächsklima, auch aufgrund von personellen Veränderungen im Kulturdezernat. Aus Chemnitz wird dagegen berichtet, dass kulturpolitisch immer wieder von vorne begonnen werden müsse, wenn beispielsweise Häuser mit langjähriger institutioneller Förderung durch Personalwechsel ihre Förderungen verlieren oder andere sich trotz jahrelanger ehrenamtlicher Arbeit nicht für institutionelle Förderungen qualifizieren können.²⁰⁴ Da nicht wie in den westdeutschen Bundesländern auf seit den 1960er Jahren gewachsene Strukturen zurückgegriffen werden konnte, mussten Akteur*innen in Sachsen und Mitteldeutschland neue Bündnisse, Allianzen und Netzwerke gründen. In Leipzig wurde das konkret in der Initiative Leipzig + Kultur, die sich Ende der 1990er Jahre als Interessenvertretung von Kulturinitiativen, Projektgruppen und Kultureinrichtungen in nicht öffentlicher Trägerschaft sowie der freischaffenden Künstler*innen der Stadt Leipzig formierte, sichtbar.²⁰⁵ Mit dem zentralen Anliegen, die Produktions-, Präsentations- und Arbeitsbedingungen für freie Kulturprojekte zu verbessern, konnte sich Leipzig + Kultur vor allem ab 2007 als Sprachrohr und ernst zu nehmende Ansprechpartnerin für Stadtrat und Kulturverwaltung zu einer gewichtigen kulturpolitischen Akteurin in der Freien Szene Leipzigs entwickeln. Mit diversen Kunst- und Streikaktionen wurde in gemeinsamer Anstrengung die Aufmerksamkeit des Stadtrates auf die Situation der Freien Szene gelenkt. Ein wesentlicher Erfolg der Initiative war die 2008 durch einen Stadtratsbeschluss erfolgte Anhebung des Kulturretats für die Freie Szene von 2,4 % auf 5 %. Leipzig + Kultur gründete 2014 einen Verein als strukturelle Unterstützung der Initiative, um eine strategische, kontinuierliche kulturpolitische Projektarbeit leisten zu können. Wichtige kulturpolitische Impulse konnten vom Verein beispielsweise mit dem im September 2015 stattfindenden internationalen Kongress *kultur | standort.bestimmung* und dem daraus hervorgegangenen Positionspapier gesetzt werden.²⁰⁶ Im Zusammenschluss der diversen Akteur*innen in nicht immer

203 Auch zum Folgenden aus: Fokusgruppengespräch Leipzig.

204 Expert*inneninterview Chemnitz mit Heda Bayer, Leiterin Off-Bühne KOMPLEX Chemnitz und Vorsitzende Taupunkt e. V. (Fragebogen).

205 Leipzig + Kultur e. V. Initiative. URL: <http://www.leipzigpluskultur.de/initiative/> [12.10.2021].

206 Vgl. Projekt kultur | standort.bestimmung. URL: <http://ksb.leipzigpluskultur.de/de/introduction/> [12.10.2021].

reibungslos funktionierenden Kooperationen konnte sich die Freie Szene in Leipzig eine Stimme erarbeiten und Einfluss nehmen auf die Rahmenbedingungen für freie Kulturarbeit, die in den letzten Jahren wesentlich auch zum Wachsen der Stadt und ihrer Attraktivität beigetragen hat.

Unterstützt wird die Freie Szene in Sachsen seit 2019 durch die an den Landesverband für Soziokultur e. V. angebundene Servicestelle FREIE SZENE, eine Beratungsstelle, die sich für die Verbesserung der Produktionsbedingungen in den Freien Darstellenden Künsten einsetzt. Deren Leiterin Heike Zadow benennt als einen wichtigen Impuls sowohl für kulturpolitisches als auch für kooperatives Engagement in Sachsen die konkreten Bedarfe und Belange der Szene selbst, die zum gemeinsamen Agieren führen.²⁰⁷ Dennoch blieben, so Jonas Klinkenberg, Künstlerischer Leiter des Lindenfels Westflügel e. V. in Leipzig, auch bei der Netzwerkbildung weiterhin Vorurteile und Exklusionsmechanismen beispielsweise gegenüber einzelnen Sparten der Freien Darstellenden Künste bestehen:

Exklusion von Netzwerken haben wir als Figurentheater erfahren. Wir werden als Theater nicht ernst genommen, obwohl wir unglaublich viel touren. Auch Förderinstitutionen belächeln uns noch. Deswegen haben wir eigene Netzwerke aufgebaut.²⁰⁸

Gerade vor dem Hintergrund der Wichtigkeit des Figuren- und Objekttheaters in Mitteleuropa und insbesondere in den ländlichen Regionen wirken solche eingeübten Ausschlussmechanismen wenig realitätsbezogen und lassen sich nur durch gemeinsame Anstrengungen durchbrechen.

Aus dem Bedarf heraus agieren – das scheint sich als Grundannahme in vielen Kooperationen und Projekten wiederzufinden. Durch junge Kollektive, die aus Orten wie Berlin oder Hildesheim nach Leipzig gekommen sind, ist aus dem Bedürfnis nach Austausch und gegenseitiger Unterstützung auch eine gemeinsame Verständigung unter lokalen Künstler*innen entstanden, die sich in der Folge auch in kulturpolitischen Aktionen formuliert. Ein Generationswechsel und eine wachsende Freie Szene auch in den peripherisierten Räumen helfen, festgefahrene (Verhaltens-)Strukturen aufzubrechen, und tragen zur Überwindung von Ost-West-Kategorisierungen bei, wie Anne-Cathrin Lessel, Künstlerische Leiterin des LOFFT, beschreibt:

Die Hildesheimer Kollektive, wie beispielsweise die *Soziale Fiktion* oder *Syndikat Gefährliche Liebschaften*, haben ein neues Miteinander unter den Kunstschaffenden in Leipzig geschaffen. Ein intensiverer Austausch zwischen den verschiedensten Kollektiven und Kunstschaffenden findet statt. Sie versuchen, sich gegenseitig zu unterstützen. Ebenso wurde eine neue kulturpolitische Motivation durch die neue Generation Kunstschaffender angeregt. Es gilt weiterhin, ein neues Verständnis von der Freien Szene als institutionalisierte Freie Szene zu stärken und somit auch mit Förderinstitutionen in den stetigen Dialog zu treten.²⁰⁹

207 Vgl. Zadow, Heike: Fokusgruppengespräch Sachsen.

208 Klinkenberg, Jonas: Fokusgruppengespräch Leipzig mit dem Hinweis auf das #TakeNote-geförderte Projekt *Allianz internationaler Produktionshäuser für Figurentheater*.

209 Lessel, Anne-Cathrin: Fokusgruppengespräch Leipzig.

Durch die Bündelung von gemeinsamen Interessen werden vereinzelte Künstler*innen sichtbar und können ihre Bedarfe politisch formulieren. Bisher scheint diese gemeinsame Kraft allerdings oftmals lokal beschränkt zu bleiben. Verschiedene Gesprächspartner*innen aus Dresden, Leipzig oder Chemnitz wiesen auf den fehlenden Austausch von Künstler*innen und Interessenvertretungen zwischen den Städten, aber auch mit Blick auf die ländlichen Räume in Sachsen hin.²¹⁰ Hier liegt ein bisher ungenutztes Potenzial, da viele Aushandlungsprozesse, die die Freien Darstellenden Künste durchlaufen, miteinander übertragbar sind und damit gemeinsam stärker kulturpolitisch platzierbar wären. Ehrenamtliche Lobbyarbeit, die Akteur*innen über ihre eigentliche künstlerische Arbeit hinaus leisten, wird oft nur lokal wahrgenommen und braucht den persönlichen Kontakt. Aufseiten der Kulturpolitik herrscht teils Unklarheit über die Notwendigkeiten der Freien Darstellenden Künste. So fordert die Künstlerin Cindy Hammer aus Dresden:

Es muss auf Bedarfe der vorhandenen Strukturen und der Künstler*innen geachtet werden. Stattdessen werden oft einfach Förderstrukturen von anderen Kommunen kopiert. Förderungen sollten gemeinsam gestaltet werden.²¹¹

Im Sinne dieses Plädoyers wurde in Leipzig beispielsweise eine AG Kooperationen mit verschiedenen Vertreter*innen der städtischen Theater, der Freien Darstellenden Künste und dem Kulturdezernat, unter Leitung der seit 2016 im Amt befindlichen Kulturdezernentin Dr. Skadi Jennicke, gegründet, um den Dialog über gemeinsame Kooperationsformate anzustoßen. Doch nicht nur in solchen Formaten zwischen Kulturpolitik, Freier Szene und städtischen Betrieben, auch in der Freien Szene selbst zeigen sich unterschiedliche Ziele und Ansprüche mit Bezug auf Kooperationen und Forderungen, wie Michael Wehren von der freien Theatergruppe *friendly fire* unterstreicht:

Zu der Zeit hat sich für mich bei Treffen der Freien Szene gezeigt, dass sich da etwas verändert. Manche Akteure wollten vor allem noch immer Anerkennung als Künstler durch oder von den Stadttheatern. Und anderen, inklusive mir, denen war diese Anerkennung eher egal oder sie haben sie vorausgesetzt, und da ging es vielmehr um konkrete Forderungen. Um professionell freies Theater zu produzieren, braucht es Ressourcen. Und dann braucht es politische Entscheidungen, wie es mit diesen Ressourcen aussieht.²¹²

Die Spielstätte Residenz des Schauspiel Leipzig unter der Leitung von Thomas Frank, die, wie auf der Internetseite programmatisch formuliert, »ausschließlich frei produzierten Projekten zur Verfügung steht«²¹³, reagiert auf eigene Art und Weise auf einen Teil der geäußerten Bedarfe. »Die Residenz«, so dort weiter, »ist ein Labor für experimentelle Theaterformen, eine Produktionseinheit für offene Prozesse und ein Netzwerkknoten, der an internationale Koproduktionszusammenhänge anknüpft«.

210 Zum Beispiel Fokusgruppengespräch Sachsen; Fokusgruppengespräch Leipzig; Expert*inneninterview Chemnitz.

211 Hammer, Cindy: Fokusgruppengespräch Sachsen.

212 Wehren, Michael: Fokusgruppengespräch Leipzig.

213 Hier und für das folgende Zitat s. Residenz Schauspiel Leipzig. URL: <https://www.schauspiel-leipzig.de/spielplan/angst-oder-liebe/residenz/> [12.10.2021].

Das jüngst aufgesetzte *Katapult*-Programm, eine Kooperation zwischen der Residenz des Schauspiel Leipzig, der Off-Theaterbühne Schaubühne Lindenfels und dem LOFFT, bei der sechs Performancearbeiten im Rahmen einer offenen Ausschreibung ausgewählt und mit einer Probenresidenz an einem der drei Häuser und einer für alle gleich hohen Ko-Finanzierung unterstützt werden, führt die Bemühungen weiter.²¹⁴ Derartige Kooperationsmodelle, die eine über Einzelinstitutionen hinausgehende breitere infrastrukturelle Grundversorgung für künstlerisches Arbeiten anbieten, wären auch an anderen Orten bzw. über innerstädtische Vernetzungen hinaus wünschenswert. Dabei sollten für eine nachhaltige Strukturänderung nicht nur einzelne Künstler*innen oder Spielstätten gefördert werden, sondern auch den Austausch und Wissenstransfer vorantreibende Netzwerke.²¹⁵

3.7 Kooperationsförderung: Verbindungen fördern und #TakeNote

Die Dringlichkeit alternativer Förderformen jenseits von Einzelprojekten bzw. einzelnen Institutionen ist als Bedarf von der Szene mittlerweile klar formuliert worden und fand auch Gehör bei der Kulturpolitik. So bewilligte ein Beschluss des Deutschen Bundestages im November 2019 die Förderung des vom Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) entwickelten Programms *Verbindungen fördern* durch die BKM von 2020 bis 2024. In Ergänzung zur Förderung des Bündnisses internationaler Produktionshäuser wurde damit vom Bund ein klares Signal für die bundesweite Stärkung kooperativer Strukturen in den Freien Darstellenden Künsten ausgesendet. *Verbindungen fördern* kann explizit als Kooperationsförderung betrachtet werden, die auf die Bildung und nachhaltige Sicherung überregionaler Netzwerke und Bündnisse abzielt. Trägt das Programm der Tatsache Rechnung, dass den Freien Darstellenden Künsten überregionale Zusammenarbeit inhärent ist und Bündnisse bereits seit Jahren bundesweit agieren, es jedoch an strukturellen Förderungen zu deren Verstetigung mangelt, so soll es vor allem eine kontinuierliche inhaltliche Zusammenarbeit ermöglichen, wie die damalige Vorsitzende des BFDK und heutige Programmdirektorin des LAFT Berlin Janina Benduski mitteilte:

Die Arbeitspraxis in der Freien Szene überschreitet schon lange regionale Grenzen. Bislang gab es allerdings kaum Möglichkeiten, diese Arbeitspraxis zu finanzieren. Mit »Verbindungen fördern« reagieren wir auf eine dringliche Leerstelle – in einer Zeit, in der überregionale Verbindungen und offener Austausch durch Kontaktbeschränkungen besonders eingeschränkt sind.²¹⁶

Unterstützt wird damit insbesondere auch ein Wissenstransfer zwischen den Kooperationspartner*innen und Zusammenschlüssen durch begleitende Fachtagungen und

214 Vgl. Katapult Schauspiel Leipzig URL: <https://www.schauspiel-leipzig.de/spielplan/a-z/katapult-ppl/> [12.10.2021].

215 Vgl. Expert*inneninterview Cammerspiele Leipzig e. V.

216 Benduski, Jania. In: Pressemitteilung des BFDK vom 25.02.2021. URL: <https://darstellende-kuente.de/de/service/publikationen/presse/3290-foerderprogramm-verbindungen-foerdern-zur-staerke-ueberregionaler-zusammenarbeit-angelaufen-vier-bundesweite-zusammenschluesse-erhalten-substanzielle-unterstuetzung-fuer-drei-jahre.html> [12.10.2021].

Workshops sowie die Rückkopplung an die lokale als auch die Bundesebene. Damit werde, so die Geschäftsführung des BFDK, als Ergebnis eines jahrelangen kulturpolitischen Diskurses und der Bedarfsanalyse in Strukturen investiert, die wiederum Veränderungen in der Förderlandschaft ankurbeln sollen.²¹⁷ Auf diese Weise lassen sich regional erprobte Arbeitsweisen und Ästhetiken in andere Regionen übertragen und dort ggf. weiterentwickeln, wobei im Ergebnis besonders auch strukturschwächere Regionen von bundesweiten Entwicklungen profitieren sollen.

Mit einem Gesamtvolumen von knapp 16 Mio. € und einer Laufzeit von zunächst fünf Jahren will *Verbindungen fördern* überregionale und internationale Kooperationsfähigkeit in den Freien Darstellenden Künsten nachhaltig stärken. In einer Pilotphase ab 2021 werden zunächst die vier überregionalen Netzwerke und Bündnisse Festivalfriends – ein Verbund regionaler Festivals der Freien Darstellenden Künste, flausen+, FREISCHWIMMEN und das Netzwerk Freier Theater mit jeweils 500.000 € pro Spielzeit über drei Jahre gefördert. Involviert sind mehr als 55 Produktionsorte, Spielstätten und Festivals sowie die mit ihnen verbundenen Künstler*innen, die auf diese Weise von der Bundesförderung erreicht werden.

Die vier Zusammenschlüsse sollen durch überregionale Kooperationsvorhaben bundesweite Impulse setzen. Die regional entstandenen Ansätze werden zunächst genutzt, um Wissen für Künstler*innen zur Verfügung zu stellen und lokale Strukturen zu stärken. Dies ist vor dem Hintergrund der Auswirkungen der Pandemie umso wichtiger geworden und trägt auch dazu bei, die strukturellen Unterschiede zwischen den alten und neuen Bundesländern, aber auch zwischen Ballungszentren und den sogenannten ländlichen Räumen zu überwinden. Durch eine Teilung in eine erste Förderphase, in der bereits bestehende Netzwerke berücksichtigt werden, und eine zweite Förderphase, die vor allem für neue oder noch wenig etablierte Netzwerke vorgesehen ist, sollen auch diejenigen zur Kooperation befähigt werden, denen bisher die Mittel und Ressourcen gefehlt haben.²¹⁸ Kann *Verbindungen fördern* zunächst nur ein Modellprojekt sein und nicht flächendeckend wirken, so lassen sich daran dennoch zukünftige Effekte einer Erhöhung der Kooperationsfähigkeit erkennen und Ableitungen für weitere Förderprogramme destillieren.

Ein bereits zu benennendes konkretes Ergebnis ist die Notwendigkeit der Ausarbeitung von Strategien und Zielen der Kooperationsarbeit nicht nur innerhalb der einzelnen Netzwerke, sondern auch gegenüber den Fördermittelgeber*innen. In der Verbindung verschiedener Netzwerke in ihren Unterschieden, spezifischen Stärken und Kompetenzen liegt wiederum ein Potenzial, das flächendeckend in die Szene ausstrahlen könnte.²¹⁹ *Verbindungen fördern* unterstützt Netzwerke und Verbünde zudem bei der Erweiterung ihrer administrativen Kernkompetenzen, um zukünftig den Ansprüchen der Förderlandschaft besser entsprechen zu können. Indem es vor allem kleinere und mittlere Netzwerke unterstützt, die durch ihre Arbeitspraxis überregional arbeiten oder wirken,

217 Vgl. Expert*inneninterview BFDK.

218 Vgl. ebd.

219 Vgl. Bergmann, Holger: Expert*inneninterview mit Holger Bergmann, Geschäftsführer Fonds Darstellende Künste e. V., am 17.08.2021 (Gedankenprotokoll).

greift das Förderprogramm an einer Leerstelle in der Förderung, die zwar durch Ressourcen der Kommunen und Länder gedeckt werden sollte, welche dazu aber oft nicht in der Lage sind. Durch langfristige Strukturförderung an diesen zentralen Schaltstellen, die viele unterschiedliche Künstler*innen erreichen, können die Freien Darstellenden Künste nachhaltig bundesweit und insbesondere in strukturschwachen Regionen gestärkt werden. Da sich das Programm aktuell in seiner Pilotphase befindet, bleibt abzuwarten, welche Akteur*innen in der zweiten Förderphase unterstützt werden.

Darüber hinaus kommt der BFDK als Dachverband und Interessenvertretung mit diesem Programm einer Kooperationsförderung seiner vordringlichsten Aufgabe besonders nah und erweitert sein kulturpolitisches Handlungsrepertoire. Der BFDK selbst basiert wesentlich auf Kooperation und ist zur Erfüllung seiner Aufgaben auf die Zusammenarbeit mit den Landesverbänden und assoziierten Mitgliedern angewiesen, die wiederum als Partner*innen der Künstler*innen und Häuser Aufträge formulieren, in deren Sinn der BFDK agiert. Damit verbinde sich, so Geschäftsführer Helge-Björn Meyer, ein kulturpolitisches Verständnis von Kooperation als permanente Kommunikation in beide Richtungen, das eben gerade aus den Freien Darstellenden Künsten komme, die sich im Unterschied zu den institutionalisierten Theatermacher*innen der Stadt- und Staatstheater ihre Struktur selber schaffen.²²⁰ Gleichzeitig beschreibt er eine zweite Ebene:

Wir sind dafür da, Bedingungen für Kooperation im künstlerischen Bereich zu schaffen, sie zu unterstützen. Das heißt, dass auskömmliche Förderhöhen da sind, dass passende Förderinstrumente geschaffen werden, die Kooperationsfähigkeit erhöht wird, dass also auch Förderinstrumente für die Unterstützung von überregionalen Kooperationen, aber auch von urbanen und ländlichen Räumen in die Wege geleitet und eingerichtet werden [...]. Unsere Arbeit besteht in einer Kooperationsarbeit auf kulturpolitischer Ebene.²²¹

Schließt das diverse Vertretungen in der Allianz der Freien Künste, im Kulturrat, im Aktionsbündnis Darstellende Künste, aber auch im internationalen Kontext wie dem Europäischen Theaterforum ein, so sei in den vergangenen Jahren zudem ein sehr starkes Netzwerk kulturpolitischer Kooperationen im Sinne eines regelmäßigen Austauschs mit den kulturpolitischen Sprecher*innen der Parteien im Bundestag, aber auch mit dem Fonds und der BKM entstanden. Darauf konnte insbesondere in der Krisensituation der COVID-19-Pandemie aufgebaut werden. Durch die bereits erfolgte Kommunikation und das dabei aufgebaute Vertrauen konnte die Zusammenarbeit für beide Seiten gewinnbringend intensiviert werden, stabilisierend wirken und zur Sichtbarkeit und Arbeitsfähigkeit der Szene beitragen. So konnte mit den Stipendien der NEUSTART-KULTUR-Förderung teilweise auch eine neue, erweiterte Klientel erreicht werden, die bisher kaum oder wenig Zugang zu öffentlicher Förderung hatte und durchs Raster gefallen ist, teils aufgrund mangelnder Abstimmung zwischen Bund, Ländern und Kommunen.²²²

Ganz im Sinne der Idee von *Verbindungen fördern* war auch das Förderprogramm #TakeNote als Teil des Maßnahmenpakets NEUSTART KULTUR in der COVID-19-Pandemie

220 Vgl. Meyer, Helge-Björn: Expert*inneninterview BFDK.

221 Ebd.

222 Ebd.

konzipiert. Es umfasste eine Förderung für ein (digitales) Kooperationsvorhaben von Produktionsorten, Netzwerken und/oder Festivals und hatte das Ziel, den Auf- bzw. Ausbau von Kooperationen und den Wissenstransfer zwischen Kooperationspartner*innen zu fördern.²²³ Förderfähig waren dabei Produktionsorte, Festivals, gemeinnützige Institutionen und Vereine, die jedoch nicht überwiegend kontinuierlich öffentlich (institutionell) grundgefördert sein durften. Die Vorhaben mussten mindestens eine größere Diskussions- oder Informationsveranstaltung, einen Kongress, Weiterbildungen oder künstlerische Austauschformate beinhalten und dabei von bundesweiter Relevanz sein. Von den 113 bis November 2020 eingereichten Projekten wurden 51 Anträge bewilligt und eine Fördersumme von insgesamt 3.079.800 € vergeben.²²⁴

Im Zuge dieser Teilstudie wurden Expert*inneninterviews mit Vertreter*innen von verschiedenen Projekten der #TakeNote-Förderung geführt, die insbesondere nach kooperativem Arbeiten in strukturschwächeren Regionen bzw. bundeslandübergreifenden Kooperationen befragt wurden. Im Folgenden werden exemplarisch zwei Projekte vorgestellt, um einige der Effekte für die beteiligten Kooperationspartner*innen und Regionen zu verdeutlichen.

Das Projekt *Brandenburger Spielorte entwickeln* wurde vom theater.land e. V. gemeinsam mit dem Landesverband Freier Theater Brandenburg ins Leben gerufen, die seit Längerem nach Strategien für eine nachhaltige kulturelle Belebung in der Fläche des Landes suchen. Dazu wurden in allen 14 Landkreisen potenzielle Spielorte erfasst und ausgewertet. In Brandenburg, so die Initiator*innen, gebe es viele Spielorte mit Potenzialen für mehr Theater- und Tanzaufführungen, ebenso ein vielfältiges Angebot der Freien Darstellenden Künste. Oftmals fehle es jedoch den einen an künstlerischem Programm und den anderen an geeigneten Spielorten, gerade auch für Folgeauftritte nach der ersten – und viel zu oft einzigen – Aufführung eines Projekts. Ziel dieses #TakeNote-Projekts war es entsprechend, einen digitalen Bühnenatlas als zentrales Verzeichnis anzulegen, um Vernetzung, Kooperation und Kollaboration zwischen den unterschiedlichen Akteur*innen zu vereinfachen und anzuregen. Dafür trat das Projekt *Brandenburger Spielorte entwickeln* in einen Dialog mit kulturpolitischen Vertreter*innen der Landkreise, Akteur*innen der Freien Theater und Betreiber*innen von Spielstätten, um Handlungsempfehlungen abzuleiten. Die Recherche wurde durch weitere Expert*innen aus Politik, Kultur, Regionalentwicklung und Tourismus flankiert.

Um nachhaltige Netzwerkstrukturen aufzubauen, wurde nach potenziellen Spielorten in Brandenburg gefahndet, um durch die Etablierung persönlicher Kontakte wie auch eine strategische Erfassung der Stärken und Schwächen der Spielorte eine Grundlage für längerfristige Beziehungen zu schaffen.²²⁵ Die Initiator*innen berichteten von neuen Partner*innen und Herausforderungen und beschrieben den Lerneffekt während der Durchführung des Projekts, das vor der jetzigen Förderung schon länger in Planung gewesen war. Durch die Bewilligung im Rahmen von #TakeNote konnte das Projekt seine Personalkapazitäten erweitern und abgesicherter agieren. Trotzdem besteht, um alle

223 Vgl. Bergmann (Hg.) (2021b). 42.

224 Vgl. ebd.

225 Vgl. hier und im Folgenden Expert*inneninterview #TakeNote 1.

Ziele zu erreichen, die Notwendigkeit einer langfristigen Förderung, denn, so die Projektverantwortlichen, Netzwerkarbeit in strukturschwächeren Gebieten, in denen entweder keine oder eine kaum mehr vorhandene Infrastruktur vorzufinden sei, stelle sich als besonders mühsam und zäh dar. Das Auffinden und die Kontaktaufnahme zu den Spielorten seien zusätzlich dadurch erschwert worden, dass teilweise die verantwortlichen Ansprechpartner*innen fehlten.

Erfordern derartige Netzwerkprojekte viel Planung und personelle Ressourcen in der Vermittlung, so ist es genau diese Kooperationsarbeit, die, wenn auskömmlich finanziert und nicht nur ehrenamtlich umgesetzt, die Grundlage für stabile und nachhaltige Strukturen bieten kann. Die Anbahnung von Kooperationen in diesem Projekt verdeutlichte darüber hinaus exemplarisch ein typisches Problem in der Kooperationsarbeit jenseits der Metropolen: Es braucht zunächst passende Ansprechpartner*innen, die, wenn selbst nicht öffentlich sichtbar, erst einmal gefunden werden müssen. Unvorhergesehenes und Unwägbarkeiten in den Prozessen sollten in der Förderung eingepreist sein, ist der Mehrwert doch die zukünftige Arbeitsgrundlage für zahlreiche Künstler*innen. Findungsprozesse, die Teil jeder Kooperation sind und sein müssen, sollten insbesondere dann finanziell unterstützt werden, wenn neue Infrastruktur aufgebaut werden muss.

Obwohl die #TakeNote-Förderung während der Pandemie eine Förderung ohne große Zugangsbeschränkungen ermöglicht hat, gab es dennoch exkludierende Kriterien vor allem bereits institutionell Geförderter, sodass die Mittel tatsächlich auch in die Verbesserung der Strukturen derer fließen konnten, die für ihre Infrastruktur kaum Mittel zur Verfügung haben. Wie bei #TakeCare wurden so auch Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste erreicht, die sonst nicht gefördert werden. Aber auch hier ist die Vermittlungsarbeit der Landesverbände nicht zu unterschätzen, die nach eigener Aussage ihre Mitglieder überhaupt erst auf die Ausschreibung aufmerksam gemacht haben, die – gerade in Brandenburg – von der Möglichkeit einer Förderung nahezu überrascht schienen.²²⁶ Die #TakeNote-Förderung war eine schnelle Antwort auf eine sehr akute Krise, doch gilt es jetzt, die sich als tragfähig erwiesenen Aspekte in zukünftige und nachhaltige paritätische Fördermodelle zu überführen. #TakeNote liefert dafür einige gute Ansätze.

Das zweite #TakeNote-geförderte Projekt, mit dessen Verantwortlichen im Zuge dieser Teilstudie ein Expert*inneninterview geführt wurde, ist *rÜBERBLICK – Kulturaustausch*, ein Projekt des Landesverbandes Mecklenburg-Vorpommern e. V. in Zusammenarbeit mit dem Netzwerk Freie Szene Saar e. V. In diesem Projekt haben sich die beiden Landesverbände Mecklenburg-Vorpommerns und des Saarlands zusammengefunden, um einen Austausch und Wissenstransfer untereinander herzustellen und dadurch beide Netzwerke zu stärken. Aus der Erfahrung der Arbeit des LAFT MV berichtete die Projektverantwortliche Jana Sonnenberg, dass Künstler*innen in ländlichen Räumen in der Regel nicht von Förderung, sondern von Einnahmen leben und kaum gefördert werden.²²⁷ Hieran lässt sich erkennen, dass die Finanzierungsstrategien von Künstler*innen oft flexibel auf die Bedingungen vor Ort reagieren müssen. Die Kooperationspartner*innen stammen aus ähnlich strukturschwachen Regionen und kämpfen mit einer vergleichsweise unterfinanzierten Förderstruktur. Durch den

226 Vgl. ebd.

227 Vgl. Sonnenberg, Jana: Expert*inneninterview #TakeNote 2.

gegenseitigen Besuch, das Vorstellen der eigenen Arbeitsweise und das Knüpfen von neuen Beziehungen zwischen Künstler*innen, Landesverbänden und potenziellen zukünftigen Kooperationspartner*innen erhielten beide Verbände die Chance, ihre bisherigen Strategien in Bezug auf Struktur, Kulturpolitik und Spielorte zu reflektieren, zu vergleichen und weiterzuentwickeln. Im Projekt *rÜBERBLICK – Kulturaustausch* geschah dies offenbar auf eine spielerische Art und Weise, die die Besonderheiten der jeweiligen Landesverbände und ihrer Mitglieder berücksichtigte. Auf der Webseite, die das Projekt dokumentiert, wird die Abschlussveranstaltung wie folgt beschrieben:

Die Spielorterfahrungen werden ausgewertet, Möglichkeiten zur Erschließung neuer Spielräume werden formuliert – Zwei Landesverbände entwerfen gemeinsame Strategien für eine Verbesserung der kulturpolitischen Rahmenbedingungen – Besonderheiten der Arbeit der Freien Darstellenden Künste in überwiegend ländlich geprägten Regionen werden herausgearbeitet – Netzwerkstrategien für eine nachhaltige Zusammenarbeit der beiden LVs werden entwickelt – Aufbau von künstlerischen Kooperationen.²²⁸

Viele der hier beschriebenen Effekte beschränken sich nicht nur auf einen einmaligen Wissenstransfer, sondern sind der Beginn für eine nachhaltige Verbesserung der eigenen Arbeitsweisen und -prozesse. Akteur*innen, die aus einer Randlage heraus agieren und deshalb selten die Gelegenheit bekommen, sich derart intensiv mit entfernten ›Leidensgefährten‹ auszutauschen, können gemeinsam überregional anwendbare Strategien entwickeln. Synergieeffekte wurden geschaffen, die beiden Regionen dauerhaft nutzen und die potenziell auch auf andere Regionen übertragbar sind. So äußerte Sonnenberg im Gespräch:

Unser Projekt war ein Erfolgserlebnis mithilfe von #TakeNote. Wenn sich Menschen begegnen und Lust auf eine Kooperation haben, entstehen magische Momente und genau das wurde durch #TakeNote gefördert.²²⁹

Durch die #TakeNote-Förderung hatten die beiden Landesverbände endlich die nötige Zeit zur Entwicklung eines Kooperationsvorhabens, ohne den Druck zu haben, am Ende ein Ergebnis vorstellen zu müssen, aber dennoch bezahlt zu werden. Beide Verbände wünschen sich, dass das Projekt im Großen fortgesetzt werden kann, bräuchten dafür jedoch eine längerfristige Förderung genau dieser Art.²³⁰

Beide hier beschriebenen Projekte eint das Moment einer Potenzialanalyse. Auch wenn die #TakeNote-Förderung aus der COVID-19-Pandemie heraus entwickelt und umgesetzt wurde, lässt sich beobachten, dass viele der geförderten Projekte letztlich auf Langfristigkeit abzielen. Anders als bei *Verbindungen fördern*, das kooperative Zusammenschlüsse fördert, werden bei #TakeNote kooperative Einzelprojekte bzw. Veranstaltungen gefördert, die aber durchaus längerfristige Effekte haben können. Daran lässt sich erkennen, dass auch kurzfristige Projekte, die von dauerhaft agierenden Akteur*innen in vermittelnden Positionen, in diesen beiden Beispielen also

228 URL: *rÜBERBLICK – Kulturaustausch* <https://laftmv.de/rueberblick/das-projekt/> [12.10.2021].

229 Sonnenberg, Jana: Expert*inneninterview #TakeNote 2.

230 Vgl. ebd.

Landesverbänden, umgesetzt werden, grundlegende Strukturen verändern können. In ähnlicher Weise ist auch das #TakeNote-Projekt zur Entwicklung eines ost- und mitteldeutschen Netzwerkes der Freien Darstellenden Künste des Landesverbands der Freien Theater in Sachsen e. V. konzipiert, in dem sich vier Landesverbände (Brandenburg, Sachsen-Anhalt, Thüringen und Sachsen) zusammengeschlossen haben, »um ihre Expertisen auszutauschen und sie nachhaltig für die jeweiligen Szenen vor Ort einzusetzen«²³¹. Fraglich bleibt jedoch, inwiefern eigentlich langfristig geplante Kooperationen, die beispielsweise durch die #TakeNote-Förderung angestoßen wurden, fortgesetzt werden können. Von unseren Gesprächspartner*innen wurde immer wieder betont, dass jetzt der Zeitpunkt erreicht sei, wirklich effektiv weiterarbeiten zu können, sofern eine weitere Finanzierung gefunden werden könne.²³² Da voraussichtlich nur ein Bruchteil der Projekte im Programm *Verbindungen fördern* fortgesetzt werden kann, besteht die Gefahr, dass hier aufgerufene Perspektiven nach der Förderung nicht weiter verfolgt bzw. realisiert werden können. Gerade für Projekte, deren strukturelle Folgen den Freien Darstellenden Künsten flächendeckend zugutekommen, müssen Strategien der langfristigen Förderbarkeit, auch im Verbund mit den Ländern, entwickelt werden.

Durch die Pandemie ist ein wachsendes solidarisches Miteinander der Freien Darstellenden Künste und eine ganz neue Perspektive auf Förderstrukturen entstanden. Helfen die NEUSTAR- KULTUR-Programme vonseiten des Bundes für den Moment, so ist noch nicht absehbar, inwiefern die Kommunen und Länder sich verpflichtet bzw. in der Lage fühlen, diese Fäden aufzunehmen. Deshalb müssen die Dialoge mit den Kommunen und Ländern weitergeführt und diese in die Kooperationsarbeit mit eingebunden werden. Um alle Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste einzubeziehen, müssen sich die neuen und noch zu gründende Netzwerke gut koordinieren und abstimmen, damit miteinander kooperiert anstatt untereinander konkurriert wird. Durch die Ausbildung intelligenter Netzwerke, die über ihre Akteur*innen synergetisch zusammenarbeiten, könnte auch die stärkere Vernetzung der Förderlandschaft, wie sie laut Holger Bergmann der *Fonds* bereits anstrebt, weiter ausgebaut werden.²³³

4 Lücken im (Förder-)System

In der Krisensituation der COVID-19-Pandemie griff das Bundesprogramm NEUSTART KULTUR an Stellen, die sich durch eingeschränkte oder ausgesetzte Arbeitsmöglichkeiten für viele Akteur*innen im Feld der Freien Darstellenden Künste schmerzlich auftraten. Durch Stipendien, Kooperations- und Netzwerkförderung, Konzeptionsförderungen u.Ä. konnte, angepasst an die konkreten Einschränkungen und täglich sich neu manifestierenden Einschnitte, produktiv weitergearbeitet werden. Hier sprang der Bund

231 Entscheidung #TakeNote-Förderung. URL: <https://www.fonds-daku.de/entscheidung-takenote/> [12.10.2021]. Siehe weitergehend auch deren *Konferenz der Visionen*. URL: <https://konferenz-der-visionen.de/> [12.10.2021].

232 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 1.

233 Vgl. Bergmann, Holger: Expert*inneninterview.

über NEUSTART KULTUR mit großen Summen ein, für deren Verteilung er sich allerdings Unterstützung bei bereits bestehenden, aus der Szene gewachsenen Strukturen suchen musste. Bereits vor der Pandemie hat im Zuge eines gesellschaftlichen Wandels und eines sich formierenden neuen Selbstverständnisses der Freien Darstellenden Künste der Umbau der Förderlandschaft begonnen. Als besonders hilfreich stellt sich hier die Stärkung der kooperativen Netzwerke und Verbünde heraus, wie beispielsweise des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (BiP), des Dachverbandes Tanz Deutschland (DTD) oder des flausen+bundesnetzwerks, auf die in der Krise zurückgegriffen werden konnte.

Die Förderpakete während der Pandemie haben ganz im Sinne dieses Umbaus der Förderlandschaft viele Forderungen aus den BUNDESFOREN des *Fonds* und des *BFDK* aufgegriffen, indem sie alternative Formate zur Einzelprojektförderung anboten. So konnte die Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen, Häusern, Netzwerken und Förderinstitutionen als bewusst gelebte Praxis der Kooperation realisiert werden. Die institutionellen Strukturen ermöglichten die Stärkung der Akteur*innen durch Administrations- und Produktionsstrukturen sowie durch die Eröffnung sinnstiftender Perspektiven. Doch wurden diese Programme unter Zeitdruck entwickelt und umgesetzt und sind als Not- und Rettungsprogramme schon intrinsisch nicht langfristig konzipiert. In vielen unserer Gespräche schwang dementsprechend auch die Sorge mit, wie es nach der Pandemie weitergehen wird und ob erneut knappe Kassen ein Zurückfallen in die alten Krisenmuster nach sich ziehen werden, falls der Bund erwartet, dass Kommunen und Länder die Förderung übernehmen. Vielen unserer Gesprächspartner*innen erschienen angesichts dieses drohenden Szenarios insbesondere Kooperationen als probates und notwendiges Mittel, um auch nach der Krise arbeitsfähig zu bleiben. Im Folgenden sollen deshalb diejenigen Lücken im Fördersystem der Freien Darstellenden Künste benannt werden, die sich während bzw. auch schon vor der COVID-19-Pandemie gezeigt haben und möglicherweise durch Kooperationen und Kooperationsförderformate abgemildert oder behoben werden können.

4.1 Diverse Lebensrealitäten

Biografische Wege von Akteur*innen in den Freien Darstellenden Künsten gestalten sich äußerst divers und verlaufen nicht unbedingt linear. In Gesprächen, die im Rahmen der Arbeitstagung *Die Institutionalisierung der Freien Szene*, die im Juli 2021 am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig stattgefunden hat, geführt wurden, berichteten Künstler*innen, Fördernde und Theaterleiter*innen von ihren jeweiligen Zugängen zu diesem Feld, die oft von persönlichen Entscheidungen, Begegnungen oder Brüchen geprägt waren.²³⁴ Aus ihnen ergaben sich zwar einerseits weiterführende Ein-

234 Fokusgruppengespräch Arbeitstagung 1 im Rahmen der Arbeitstagung *Die Institutionalisierung der Freien Szene* mit Irina Pauls, Choreografin in Leipzig, Holger Bergmann, Geschäftsführer Fonds Darstellende Künste e. V. in Berlin, Martin Heering, Verwaltungs- und kaufmännischer Leiter von HELERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden und Patrick Primavesi, Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig, am 19.07.2021 (Gedankenprotokoll) und Fokusgruppengespräch Arbeitstagung 2 im Rahmen der Arbeitstagung *Die Institutionalisierung der Freien Szene* mit Amelie Deuflhard, Künstlerische Leitung und Intendantin Kampnagel in Ham-

blicke in die Entwicklungen und den Wandel der Szene, andererseits offenbarten sich auch ganz konkrete Problemstellungen, die sich auf die Handlungs- und Überlebensfähigkeit selbstständig tätiger Akteur*innen auswirken: Schwankungen im Arbeitsvermögen, beispielsweise durch Familiengründung, Krankheit, Care-Arbeit, Behinderung oder Alter, entsprechen der Lebensrealität vieler Künstler*innen – auch unabhängig von Krisenzeiten. Daher ist es dringend geboten, künstlerische Arbeit, gerade auch in den Freien Darstellenden Künsten, nicht nur als selbstbeauftragte Verwirklichung, sondern als wichtigen Beitrag zu Kultur und Gesellschaft zu begreifen und deren Akteur*innen entsprechend sozial zu stützen und – wenn nötig – auch aufzufangen. Hierfür ist u. a. ein Umdenken in der Förderpraxis notwendig. Die positive Resonanz auf verschiedene Maßnahmen, die durch NEUSTART KULTUR realisiert wurden, legt nahe, dass diese unbedingt weiter ausgebaut werden und auch Eingang in die regulären Förderprogramme von Bund, Ländern und Kommunen finden sollten. Nachhaltige und langfristige Kokreations- und Koproduktionsförderung können ein maßgeblicher Teil davon werden, wenn sie alle Beteiligten in ihrer konkreten Lebens- und Arbeitssituation berücksichtigen und entsprechende »Lücken« in der Kooperationsbefähigung schließen.

Dabei ist eine grundlegende Erkenntnis, dass die Förderung von Künstler*innen in ihren jeweiligen Karrierephasen insbesondere durch eine gestärkte und verstetigte Kooperation mit bereits etablierten institutionellen Partner*innen gewährleistet werden kann. Idealerweise sollte diese Zusammenarbeit geprägt sein von einer solidarischen Praxis, die die Bedingungen und die Durchführung von Kooperationen kontinuierlich aushandelt, unter Berücksichtigung der Machtverhältnisse zwischen den einzelnen Kooperationspartner*innen. Es existiert häufig noch immer eine Dysbalance zwischen der Eigenwahrnehmung der Produktionshäuser, die sich als Unterstützer*innen, Partner*innen und Fördernde der Künstler*innen verstehen, und dem realen Beziehungsgefälle, das sich durch die unterschiedliche Machtverteilung zwischen Häusern und Künstler*innen ergibt. In der Aushandlung der Zusammenarbeit befinden sich die institutionell abgesicherten Häuser meist in der stärkeren Position, da sie über mehr Ressourcen verfügen. Sie können die Bedingungen der Kooperation bestimmen und tragen weniger persönliches Risiko als die Künstler*innen. Auch wenn die Häuser auf die Künstler*innen angewiesen sind, haben sie doch die Möglichkeit, relativ frei zu entscheiden, wen sie in ihre Programme aufnehmen wollen und wen nicht. Aus Perspektive der Häuser erscheint die Beziehung zwischen der eigenen Institution und Künstler*innen gleichberechtigt, schließlich bringen die Künstler*innen ihre Themen und Projekte mit ein. Im Gegenzug erhalten sie von den Häusern Ressourcen und Infrastruktur für ihre Produktionen, was die Künstler*innen jedoch in einer stärkeren Abhängigkeit von den Häusern hält und die Kooperationsbeziehung nicht ganz gleichberechtigt und ausgewogen erscheinen lässt. Entscheidend für das Gelingen einer solchen Zusammenarbeit sind genügend Zeit und Kapazitäten. Durch intensive Aushandlung der Bedingungen der Kooperation kann das Streitmoment produktiv gemacht

burg, Stefan Hilterhaus, Künstlerische Leitung und Intendant PACT Zollverein in Essen, Felix Worpenberg, Performer und Produktionsleiter, Bernd Schlenkrich, Geschäftsführer und Regisseur am Theater im Bauturm in Köln und Sebastian Weber, Choreograf in Leipzig, am 19.07.2021 (Gedankenprotokoll).

werden, sodass sich die Strukturen und Arbeitsbedingungen sowohl für Künstler*innen als auch für Produktionshäuser weiter verbessern und der jeweiligen Kooperation anpassen können. Wenn beide Seiten durch entsprechende Förderung grundlegend abgesichert sind und in ihrer Position bestärkt werden, können sie ihr volles Potenzial in die Koproduktion einbringen – sie werden zur Kooperation befähigt.

Ein wichtiger Baustein hierzu könnte für die beteiligten Künstler*innen die sogenannte Vertrauensförderung nach langjähriger erfolgreicher Arbeit bzw. eine besondere Förderung für bewährte Kooperationen etwa zwischen Gruppen und Produktionshäusern im Sinne eines *old friends support* darstellen, wie Monika Gintersdorfer auf dem BUNDESFORUM 2019 vorgeschlagen hat. Als Teil von NEUSTART KULTUR wurde in Form zahlreicher kurzfristiger Residenzförderungen im Programm der #TakeCare-Residenzen ein solches Förderformat bereits erprobt. Würde man dieses Modell über die Krisensituation hinaus weiter ausbauen, wären die Effekte, die eine solche Förderung zeitigen könnte, für die Einzelakteur*innen wie auch für die Institutionen auf mehreren Ebenen wirksam: Zum Ersten könnte sich nachhaltig die immer noch untragbare Situation mangelnder sozialer und finanzieller Absicherung von Künstler*innen ändern. Zum Zweiten sollte innerhalb einer solchen Kooperationsförderung beiden Seiten, auch der institutionellen, finanzielle Unterstützung zukommen, um tatsächliche Zusammenarbeit im gegenseitigen Austausch der einzubringenden Ressourcen realisieren zu können. Und zum Dritten könnten solche längerfristigen Kooperationen auch künstlerisch-ästhetisch sowie pragmatisch Förderpraktiken auf längere Zeit austesten, entwickeln und auf unterschiedlichen Ebenen wieder in den Kulturbetrieb (Programme, Spielpläne, Begleitformate, Förderkonzepte etc.) einspeisen.

4.2 (Un-)Zugänglichkeiten

In den Gesprächen und Umfragen für diese Studie wurde gezielt auch nach Exklusionsmechanismen und Unzugänglichkeiten von Förderungen und Kooperationen gefragt. Dabei sind einige relevante Aspekte regelmäßig genannt worden, die die Kooperationsfähigkeit von Akteur*innen einschränken und in denen sich gesamtgesellschaftliche Fehlstellen widerspiegeln.

So fällt beispielsweise künstlerischer ›Nachwuchs‹ aus kooperativen Fördermodellen oftmals heraus, weil diese meist auf bereits vorhandene und kontinuierliche Zusammenarbeit als Basis der zu fördernden Kooperation setzen. Daher muss insbesondere für die noch nicht etablierten Künstler*innen der Weg zur Kooperation bereitet werden. Verschiedene Produktionshäuser wie das tanzhaus nrw oder das LOFFT nehmen sich dieses Problems bereits an, indem sie mehrstufige Fördermodelle entwickeln. Der deutliche Fokus auf die begleitende Entwicklung der angehenden Künstler*innen ermöglicht es ihnen, sich auszuprobieren und weiterzuentwickeln, anstatt sie lediglich finanziell, technisch oder räumlich zu unterstützen. Darin äußert sich ein verändertes Verständnis von Zusammenarbeit im Sinne einer wechselseitig gebenden und nehmenden kooperativen Praxis. Hier sind nicht nur die Künstler*innen aufgefordert, ihre Bedarfe auf unterschiedlichen Ebenen anzumelden und sich professionell weiterzubilden. Vielmehr ist ebenso die institutionelle Seite dazu angehalten, mit Qualifikationsangeboten auf die Bedürfnisse zu reagieren. Idealerweise erlangen Künstler*innen über die Netzwerke, die

die Häuser bereits aufgebaut haben, Zugang zu Gastspielen und neuen Kooperationspartner*innen. Alles in allem handelt es sich also um die Übernahme einer Mentor*innenschaft und längerfristigen Verantwortung der Häuser für die Künstler*innen, die diese in vielerlei Hinsicht dazu befähigen, künstlerisch zu arbeiten, sich zu professionalisieren und weiter zu vernetzen.

Des Weiteren befindet sich die Szene aktuell in einer Phase, in der die erste Generation der freien Theatermacher*innen vor der Herausforderung steht, ins Rentenalter einzutreten, sich dies aber häufig schlichtweg nicht leisten kann. Die Arbeitsverhältnisse in den Freien Darstellenden Künsten sind meist selbstbeauftragt und allzu oft prekär, wodurch keine Reserven fürs Alter aufgebaut werden können oder diese beispielsweise in der COVID-19-Pandemie bereits aufgebraucht wurden. Auch Altersdiskriminierung greift in diesem Kontext. Künstler*innen, die aufgrund ihres Alters schon sehr lange aktiv sind und nicht bei jeder Produktion der letzten (Antrags-)Mode hinterherlaufen können oder wollen, finden sich in vielen Ausschreibungen nicht wieder. Trotz einer Tendenz zu eher prozess- statt produktorientiertem künstlerischem Arbeiten gibt es durchaus Akteur*innen, die – aufgrund ihres Alters oder auch anderer konkreter Lebens- und Arbeitsumstände – für die Erstellung, Präsentation und Distribution auf eine längere ›Laufzeit‹ ihrer Projekte und Aufführungen angewiesen sind. Eine verbesserte Wiederaufnahmeförderung, quasi im Sinne eines *good product support*, würde diesen Realitäten Rechnung tragen. In Ergänzung sollte aber auch generationenübergreifend stärker forschungs- und prozessorientierte Arbeit angeregt und nach den spezifischen Erfordernissen älterer Künstler*innen gestaltet werden.

Doch nicht nur Alter kann exkludierend wirken. Auch Künstler*innen, die beispielsweise nicht in Deutschland gemeldet sind, nicht bei der Künstlersozialkasse versichert sind, mit Behinderungen leben und arbeiten, in Elternschaft gehen oder in ihrer Arbeitsweise von institutionellen Theaterproduktionen abweichen, erfahren häufig Diskriminierung und Exklusion.

Dies spiegelt sich vor allem in einem Verständnis von Förderung, das in den geführten Gesprächen und der Umfrage auffällig oft mit den Schlagworten Ressourcen, Geld, Zugänglichkeit, Abhängigkeit und Privilegien beschrieben wird. Exkludierende bzw. den Zugang erschwere Strukturen finden sich z.B. in vielen Förderanträgen wieder. Sie sind in Anforderungen und Sprache oft nicht ausreichend an die mittlerweile diverse und heterogene Theaterszene und die Vielfalt der Akteur*innen angepasst und negieren dadurch künstlerische Freiheit und kontextabhängige Lebens- und Arbeitsbedingungen. Um Akteur*innen ohne akademische Ausbildung, spezifische kulturelle Sozialisation, die nötigen finanziellen Mittel oder Zugang zu besonderen Diskursen und Privilegien etc. nicht auszuschließen, muss in Zukunft viel aktiver, aufmerksamer und ernsthafter an niederschwelligeren und aufgeschlosseneren Angeboten gearbeitet werden.

Gerade an diesem Punkt kann und sollte Förderung von Kooperationen ansetzen, da sie notwendige Transformationsprozesse hin zu einer diverseren Gesellschaft und Kultur sowohl im Sinne einer nachhaltigen Konsolidierung maßgeblicher Errungenschaften als auch in Aufbau, Erhalt und Stärkung ihrer Widerstandspotenziale gegenüber Fanatismen und Ausschlussmechanismen anregen, gestalten und verstetigen kann. Damit Kooperationen und deren Förderung nicht nur gesamtgesellschaftlich bestehende Probleme unfreiwillig bestätigen, müssen festgefahrene Mechanismen der freien Theater-

szene aufgebrochen werden. Denn diese stellen oft nur einer bestimmten Gruppe von privilegierten Menschen mit oft bürgerlichem Hintergrund die benötigten Ressourcen zur Verfügung. Zudem müssen kulturpolitische Förderstrukturen insgesamt inklusiver gestaltet und Institutionen und Ausbildungspraktiken diverser aufgestellt werden, damit auch mehrfach diskriminierte Menschen die Möglichkeit erhalten, wirklich nachhaltig und gleichberechtigt gefördert zu werden.

Bei der Frage nach Inklusion und Zugänglichkeit ist es unabdingbar, diese Forderungen strukturell anzugehen und veraltete Sichtweisen durch neue Perspektiven zu ersetzen. Hierfür sollten Maßnahmen, wie die Schulung von Kultur- und Ausbildungsinstitutionen oder Beiräten und Jurys in Inklusionskompetenzen, sowie die öffentlich sichtbare Besetzung von Stellen durch marginalisierte und behinderte Menschen vorangetrieben werden, ohne sich jedoch lediglich deren Stellvertreter*innen als *tokens* zu bedienen. Nur durch die Stärkung und den Aufbau von Netzwerken, die sich für mehr Zugänglichkeiten und Gerechtigkeit einsetzen, und durch den Einbezug von Perspektiven möglichst vieler marginalisierter Akteur*innen werden in Zukunft deren Bedarfe kulturpolitisch platziert und sicht- bzw. hörbar gemacht werden können.

4.3 Grenzräume

Krisenzeiten wie eine Pandemie bringen vor allem anderen strukturelle Ungleichheiten und Defizite zum Vorschein. Insbesondere in peripherisierten bzw. marginalisierten Räumen ist diesbezüglich eine deutliche Zuspitzung zu beobachten, da (infra)strukturelle Mängel unter pandemischen Bedingungen hier noch fatalere Wirkungen zeigen: Wo es an Infrastruktur und Institutionalisierung im technischen, digitalen, sozialen und kulturellen Bereich mangelt, bleiben Zugänge verwehrt und Ungleichgewichte verfestigen sich. In solchen wenig sichtbaren/wahrnehmbaren Räumen, die nicht nur außerhalb der urbanen Zentren zu finden sind, bilden Kunst und Kultur oftmals Formen aus, die (noch) nicht in den kulturpolitischen oder ästhetischen Diskurs eingegangen sind. Da sie entsprechend über wenig Lobby verfügen und deshalb auch eher marginal in Förderprogrammen berücksichtigt werden, sind Kooperationen hier existenziell.

So scheint mit Blick auf die gesamte Theaterlandschaft insbesondere in ländlichen, strukturschwachen Regionen das jeweilige Verhältnis zu vorhandenen Theaterinstitutionen bzw. institutionellen sowie nicht institutionalisierten Strukturen, wie beispielsweise Amateur*innentheatergruppen, Vereinen, soziokulturellen oder Bildungseinrichtungen, ausschlaggebend zu sein für die Möglichkeit und das Gelingen kooperativer Beziehungen. Wo kaum Strukturen vorhanden sind, darf auf die existierenden (infra)strukturellen Angebote nicht verzichtet werden. Allerdings kennen sich viele Akteur*innen aufgrund fehlender Begegnungsräume oftmals (noch) nicht untereinander oder wissen gegenseitig wenig von der Arbeit der anderen. Dadurch wird kooperative künstlerische Arbeit ungemein erschwert und angestoßene Strukturänderungen und Transformationsprozesse laufen Gefahr zu versanden. Nur durch die Stärkung und Befähigung von Kooperationspartner*innen vor Ort eröffnet sich die Chance, einer weiteren Peripherisierung und Marginalisierung entgegenzuarbeiten. Daran knüpfen sich unmittelbar auch Fragen des gesellschaftlichen Zusammenhalts, die zum einen auf den Ausgleich der erwähnten Ungleichheiten zielen und zum ande-

ren eine mögliche soziale Verantwortlichkeit künstlerischen und kulturellen Handelns thematisieren. Das Verständnis von Kunst und deren Nähe oder Distanz zu sozialen oder soziokulturellen Themen beeinflussen auch die Zielsetzung einzugehender Kooperationen, gerade weil die jeweiligen, mitunter nicht unbedingt künstlerisch geschulten Partner*innen vor Ort die kooperative Beziehung maßgeblich mitbestimmen. Hier verbessern Beratungs-, Vermittlungs- und Unterstützungsangebote für Kunstschaffende, beispielsweise in Bezug auf die Antragstellung und Abrechnung, deren Befähigung zu kooperativer künstlerischer Arbeit maßgeblich. Dies gilt aber auch für die weiteren Kooperationspartner*innen und die involvierten administrativen Stellen, die ebenfalls befähigt und nach je spezifischen Maßgaben geschult und unterstützt werden müssen. Das gegenseitige Interesse und Vertrauen zwischen Künstler*innen und Partner*innen aus der Soziokultur, aber auch aus der Kulturpolitik und vor allem der Kulturverwaltung am jeweiligen Ort ist gerade in peripherisierten Räumen eine Notwendigkeit und wichtige Basis für das Gelingen kooperativer Beziehungsarbeit, wenn diese nicht nur auf dem Papier und zur Erfüllung von Ausschreibungsforderungen erhalten soll. Diese zeit-, ressourcen- und personalintensive Arbeit gilt es anzuregen und zu ermöglichen. Jedoch darf diese gesamtgesellschaftlich ungemein bedeutsame Aufgabe nicht nur bundesweit agierenden Förderern wie der Kulturstiftung des Bundes oder der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien überlassen werden, sondern muss potenziellen Unterstützer*innen in den jeweiligen Regionen, wie der Wirtschaft, Stiftungen, Vereinen etc., ebenfalls nahegebracht werden.

Um die genannten Herausforderungen zu bewältigen, muss ein basaler Aufbau von Strukturen geleistet werden, in denen Kooperationen längerfristig und nachhaltig stattfinden können. Dieser Strukturaufbau fängt bei der ausgewogenen Einrichtung von Ausbildungs- und Spiel- bzw. Produktionsstätten in allen Bundesländern an. Er setzt sich fort in der Einrichtung neuer bzw. der Stärkung vorhandener Netzwerke, insbesondere zwischen kleinen und mittleren Theatern, Kulturinstitutionen und Verbänden, wie es beispielsweise das BFDK-Programm *Verbindungen fördern* oder einige Projekte innerhalb der #TakeNote-Förderung mit Bundesmitteln angestoßen haben. Allerdings befinden sich viele der #TakeNote-Initiativen mit dem Auslaufen dieser Förderung ungewollt am Scheidepunkt zwischen Flop und Fortsetzung: Denn dieserart strukturfördernde Maßnahmen übersteigen in der Regel die finanziellen und personellen Kapazitäten von Kommunen und Bundesländern, die übernehmen müssten. Damit drohen auch gut gemeinte Impulse ohne nachhaltigen Plan und vor allem ohne langfristige finanzielle Absicherung schnell zu verpuffen. Kooperationsarbeit, die als wichtiger Teil künstlerischer Prozesse geleistet – oder unter ungünstigen Umständen eher vernachlässigt – wird, muss honoriert und finanziert werden, damit sie sichtbarer und nachhaltiger wirken kann, und das nicht nur an den jeweiligen Orten, sondern auch darüber hinaus. Zudem muss sie koordiniert werden, weshalb es gerade in strukturschwachen Räumen maßgeblich um den Aufbau und die Stärkung von übergreifenden Strukturen gehen muss, die sich oftmals weder an Ländergrenzen noch abgezielte Verantwortlichkeiten halten. Geht die Kooperationsarbeit über lokale Grenzen hinaus und initiiert überregionale kooperative Beziehungen, arbeitet dies einer stärkeren Sichtbarkeit und Wirksamkeit vormals marginalisierter Räume deutlich zu. Hierbei sind auch Interessenvertretungen wie beispielsweise Landesverbände von großer Be-

deutung für den Wissens-, Ressourcen- und Informationsfluss, wobei genre- und länderübergreifende Netzwerkstrukturen deren Transfers sogar noch erweitern und nachhaltig für die gesamte Szene und auch darüber hinaus sichern können. Neben solchen übergreifenden Netzwerken sind außerdem spezifische Orte wie beispielsweise Produktionshäuser als kulturelle Ankerpunkte gefragt, an denen Austausch, Netzwerk- und Kooperationsarbeit und schlichtweg gegenseitiges Kennenlernen ermöglicht und angeregt werden.

4.4 Netzwerkstrukturen als Vermittlerin

Netzwerkstrukturen erweisen sich gerade in unsicheren Zeiten als besonders wichtiges Fundament, sofern sie auch schon davor ausreichend Gelegenheit hatten, sich zu etablieren. Dabei können Kooperationen in einer vernetzten Welt nicht mehr nur als begrenztes Verhältnis zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern gedacht werden. Kooperationen sind vielmehr als ein infrastrukturelles Element der Freien Darstellenden Künste, ihrer Akteur*innen und Institutionen zu betrachten. Zwischen Fördernden und den künstlerisch Schaffenden hat sich in den letzten Jahren eine weitere wichtige Ebene etabliert, auf der verschiedene Player zu finden sind, die eine Mittler*innenrolle zwischen Künstler*innen und Kulturpolitik bzw. Fördermittelgeber*innen einnehmen. Dazu gehören diverse Netzwerke ebenso wie die Landesverbände, der BFDK und der DTD, aber auch Produzent*innen, also der ganze Bereich, der sich ›im Auftrag‹ der Künstler*innen berufen fühlt, eine *agency* gegenüber der Kulturpolitik auszuüben. In der COVID-19-Pandemie erhielt dieser Bereich eine neue Funktion, die auch von den Fördermittelgeber*innen genutzt wurde. Indem die Verteilung der NEUSTART-KULTUR-Mittel teilweise an die genannten Verbände und Netzwerke ausgelagert wurde, konnte die bereits bestehende Infrastruktur dieser und anderer Kooperationen genutzt werden, um leichter eine große Anzahl von Künstler*innen zu unterstützen. So konnten beispielsweise im Bündnis internationaler Produktionshäuser durch den schon vor der Pandemie intensivierten Austausch der Kolleg*innen an den beteiligten Häusern und durch die häuser- und bereichsübergreifende Kommunikation Synergien gebildet und entsprechend schneller und effizienter gehandelt werden. Rechtliche und organisatorische Fragen, die sich in der Pandemie immer wieder neu stellten, konnten gemeinsam gelöst werden. Zudem wurden neue Strategien digitaler Vernetzung erprobt, die die Wirksamkeit der Zusammenarbeit zwischen den Häusern gesteigert haben.

Durchschaut die Kulturpolitik auf der einen Seite die schnell wachsende Szene auch vor dem Hintergrund einer digitalen Transformation in ihrer Vielfalt immer weniger, so besteht aufseiten der Künstler*innen oft ein Unverständnis gegenüber den in ähnlicher Weise nahezu unüberschaubar ausdifferenzierten Förderstrukturen. Im Sinne eines grundsätzlichen Prinzips der Kooperation sollte jedoch auch die Frage erlaubt sein, was beide Seiten füreinander tun (können). In der Kulturpolitik der Städte und Länder nehmen die Freien Darstellenden Künste einen unterschiedlich großen Stellenwert ein. Leider wird von kulturpolitischer Seite des Öfteren verkannt, dass die Förderung der Freien Szene das nicht zu gering zu achtende Potenzial innehat, die kulturelle Vielfalt von Städten und Regionen zu stärken sowie deren Sichtbarkeit und Wirksamkeit – auch überregional – zu steigern. Gerade bei der Wiederbelebung von ehemaligen Indus-

trieorten entwickelten Künstler*innen und Produktionshäuser immer wieder innovative Ideen, um leerstehende Fabriken, Zechen oder Gebäude auch für die Stadtgesellschaft neu nutzbar zu machen. Sieht sich die Kulturpolitik hier allzu oft einseitig in der Pflicht, die Künstler*innen zu finanzieren, so scheint die (Gegen-)Leistung der Freien Darstellenden Künste für die Gesellschaft noch nicht abschließend geklärt zu sein bzw. wahrgenommen zu werden.

Neben dem Prinzip »mit einer Stimme sprechen« gegenüber der Kulturpolitik erfüllt die Mittlerposition der Netzwerke, Bündnisse und Verbände auch die Funktion des Übersetzens in beide Richtungen. Deren Vertreter*innen agieren ähnlich wie Gewerkschaften oder Lobbyverbände beispielsweise im Bereich der Wirtschaft. Wesentlichstes Merkmal ihrer Praxis ist hier die Kooperation mit Künstler*innen, aber auch mit der Kulturpolitik. Dabei ist jedoch die Finanzierung dieser Ebene bisher unzureichend oder unterliegt zum Teil ebenso den Zwängen einer zeitlich begrenzten Projektförderung. Die Etablierung und Organisation dieser Netzwerkarbeit ist deshalb noch stark mit teilweise auf ehrenamtlichem Engagement fußenden personellen Ressourcen und kaum honorierter, nie ausreichender Zeit verbunden und kann dauerhaft nicht ohne gezielte Förderung, gerade auch auf Landes- und Bundesebene, umgesetzt werden. Ehrenamtliche Lobbyarbeit, die Akteur*innen über ihre eigentliche künstlerische Arbeit hinaus leisten, braucht den persönlichen Kontakt, wird aber oft nur lokal wahrgenommen. Diese Arbeit sollte dringend als eine notwendige sowie nachhaltige und nie nur lokal wirksame Kooperationsarbeit anerkannt und honoriert werden.

Dabei kommen bundesländerübergreifende Kooperationen vielen Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste zugute. Im Sinne einer Institutionalisierung der Freien Szene lässt sich der Wunsch nach Stabilität, Langzeitförderung und Absicherung beobachten. Versteht man unter »Institution« im Kontext der Freien Darstellenden Künste eher ein Netzwerk, geht mit zunehmender Institutionalisierung aber auch die Notwendigkeit von dahingehenden Strukturförderungen einher. Die Stärkung der Netzwerke als Infrastruktur, sowohl ortsspezifisch als auch bundesländerübergreifend, ist Voraussetzung für die langfristige Wirksamkeit als vermittelnde Institutionen zwischen Künstler*innen und Kulturpolitik und Gesellschaft. Indem Kooperationen ortsspezifisch und individuell bleiben, können vielfältige Erfahrungen mit neuen oder experimentellen Kooperationsformaten untereinander und mit anderen Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste geteilt werden. Dabei sollten spezifische Bedarfe, die insbesondere mit Blick auf Spartenspezifika entstehen, trotz der notwendigen Anbindung an größere Netzwerkstrukturen beibehalten werden können. Dies erfordert ein gezieltes Abwägen der Chancen und Risiken, will man Flexibilität vor dem Hintergrund immer komplexerer Strukturen beibehalten. Mit zu bedenken ist hierbei die Frage nach der Zugänglichkeit und Aufgeschlossenheit größerer Verbände und Netzwerke, die keine zusätzlichen Ausgrenzungs- und Ausschlussmechanismen generieren sollten. Um die Interessen der Künstler*innen zu vertreten, müssen Netzwerkstrukturen immer wieder aufs Neue von den Beteiligten, aber auch von außen hinsichtlich ihrer Zusammenstellung und ihrer In- bzw. Exklusivität hinterfragt und nach Maßgabe einer kulturpolitischen und sozialräumlichen Verantwortung offen und zugänglich gehalten werden.

4.5 Kooperationsarbeiter*innen

Ein besonders relevanter, weitreichender und potenziell nachhaltig wirkender Aspekt sind der Wissens- und Ressourcentransfer und die Frage, wie diese innerhalb von Kooperationen produktiv gemacht, aber auch für deren Anbahnung genutzt oder aus Kooperationen heraus mit Informationen und Erfahrungen angereichert und weiteren Akteur*innen der Szene zugänglich gemacht werden können. Schließlich wird Netzwerkbildung selbst als für die Identitätsbildung und Positionierung der Freien Szene konstitutiver und relevanter Prozess erachtet, welcher insbesondere auf Erfahrungsaustausch und Wissenstransfer basiert. Daher kann hier grundsätzlich die Frage angeschlossen werden, ob die Förderung von Kooperationen, die immer weniger produktorientiert ausgelegt wird, möglicherweise sogar weniger prozessorientiert gedacht werden müsste, sondern insgesamt sehr viel stärker am Kriterium der Netzwerkbildung ausgerichtet werden sollte.

In den Gesprächen für diese Studie hat sich immer wieder gezeigt, dass bei der Ausgestaltung von Kooperationen und Netzwerken auf personeller Ebene ein neuer Bedarf entsteht. Denn einerseits muss die in vielerlei Hinsicht aufwendige Kooperationsarbeit koordiniert werden, vor allem, wenn viele Partner*innen involviert sind, andererseits braucht es aber auch Beratung und Begleitung in vielen Belangen. Diese Schlüsselpositionen, die nicht unbedingt selbst aktiv an den jeweiligen Projekten beteiligt sein müssen, sind für besonders erfolgreiche Kooperationen unabdingbar. Hier entsteht ein neues Berufsfeld von Vermittler*innen und Netzwerker*innen, die Expertisen in Bezug auf die Logiken und Mechanismen öffentlicher Förderung, die Weitergabe von Wissen und administrative Prozesse aufweisen – Soft Skills, die, gekoppelt mit einer guten Kenntnis und Erfahrungen im Feld der Freien Darstellenden Künste, ihre Wirkung entfalten. Indem sie die Kooperationsfähigkeit der beteiligten Partner*innen erhöhen, Informationen teilen, Kontakte herstellen und moderierend oder schlichtend die Aushandlung der Bedingungen begleiten, optimieren sie kooperative Prozesse. Sie sind ein immer wichtiger werdender Teil der Kooperationsarbeit. Durch eine aktive Förderung von solchen längerfristig besetzten Positionen innerhalb von Kooperationsstrukturen können deren Wirkmechanismen verbessert werden. Kooperationsförderung muss auch solche Bereiche, die sich eher indirekt, aber dafür umso bedeutsamer auf Kooperationen auswirken, berücksichtigen. Dies kann durch die Finanzierung von festen Stellen innerhalb von Netzwerken oder Verbänden, aber auch durch die Stärkung und Qualifizierung einzelner Akteur*innen, die an verschiedenen Kooperationsprojekten begleitend tätig sind, geschehen.

5 Kooperation Macht Arbeit – Perspektiven und Empfehlungen

Kooperationen sind insbesondere unter den Vorzeichen krisenhafter Zustände und globaler (technologischer, sozialer, medialer, ökonomischer, ökologischer etc.) Entwicklungen ein Gradmesser der aktuellen gesellschaftlichen wie auch der jeweiligen kulturpolitischen Situation sowie der darin verankerten Theaterlandschaft. Vor dem Hintergrund ihrer Spiegelfunktion sozialer und kultureller Prozesse sind Kooperatio-

nen aber auch selbst ein gestaltbares Aushandlungsfeld – sozusagen ein Testraum – gesamtgesellschaftlicher Potenziale und ein stetig sich wandelnder und wandelbarer Bereich struktureller Herausforderungen. Kooperationen sind kein neues Phänomen, es hat sie auch vor der Coronakrise und dem damit einhergehenden gesellschaftlichen und kulturellen Wandel gegeben. Aber in Krisenzeiten wie der jetzigen oder in dem – zumindest für den östlichen Teil des Landes – mit der Wiedervereinigung 1989 einsetzenden Umbruch entfalten sie eine besondere Virulenz. Denn da, wo es kooperative Netzwerke und entsprechend gewachsene und gefestigte (Arbeits-)Beziehungen gibt, spannen sie eine Art Sicherheitsnetz für alle Beteiligten. Wo es dagegen keine gibt, finden sich die von der Krise Betroffenen im schlimmsten Fall »im freien Fall« wieder.

Der Blick in die Entstehungsgeschichte von Kooperationsstrukturen ist gerade hinsichtlich der heute bestehenden, teils eklatanten Unterschiede in Bezug auf die Szene und Förderlandschaft zwischen Ost und West, städtischen und ländlichen Räumen und deren diverse Identitäten, Künstler*innen mit oder ohne Zugangsbeschränkungen zu Ressourcen, Wissen, Finanzen, Diskurs usw. unabdingbar. Es wäre fatal, deren jeweilige historische Entwicklung, sozialräumliche Ausprägung, vielfältige Sozialisation und davon abhängige Lebens- und Arbeitsumstände zu vernachlässigen. Denn diese unterschiedlichen »Hypothesen« bilden wiederum unterschiedlich starke – oder schwache – Positionen im Beziehungsgeflecht von Kooperationen aus – Machtgefälle inklusive. In bestimmten Zusammenhängen stellen sich Kooperationen angesichts dessen als besonders relevant, aber auch als besonders komplex heraus: nämlich im negativen Sinne da, wo Zugänglichkeiten eingeschränkt sind, ob für einzelne Akteur*innen oder auch Institutionen, wie z.B. beim sogenannten künstlerischen Nachwuchs, in strukturschwachen Regionen, in Krisensituationen persönlicher wie globaler Art, in Fragen der Exklusion und mangelnden Diversität, aber auch im positiven Sinne da, wo sie nachhaltig und für die gesamte Szene wirksam werden, wie beispielsweise in der Lobbyarbeit, bei Länder- und Genre Grenzen überschreitenden Vorhaben und in Prozessen von Wissens- und Ressourcentransfers. Kooperationen müssen dementsprechend in ihrer vielschichtigen Relevanz und in all ihren möglichen Ausprägungen neu gedacht werden.

Um etwas über Kooperationen und deren Gelingensbedingungen zu erfahren, muss der Blick auf zwei Ebenen gerichtet werden: zum einen auf die ideelle der künstlerischen Konzeption und zum anderen auf die pragmatisch-strukturelle der konkreten Umsetzung. Stimmt die Struktur, lässt sich die Idee zumindest potenziell realisieren. Mangelt es an Struktur, ist der Weg zur Durchführung wenn nicht verspermt, so doch zumindest erschwert. Die Förderung von Kooperationen muss auf all diese Ebenen Rücksicht nehmen. Nur in Anerkennung der je spezifischen Bedingungen von Kooperationen und der mitunter sehr unterschiedlichen Befähigungen der Partner*innen werden sich in Zukunft auch Förderprogramme besser und adäquater darauf abstimmen lassen.

Was nicht im kulturpolitischen Diskurs stattfindet, verfügt auch über keine Marker, weder auf der Karte der bundesweiten Theaterlandschaft noch im Entwurf einer künftigen Förderarchitektur. Mehr als 30 Jahre nach der Wende hören wir anlässlich der Erinnerungsfeierlichkeiten jedes Jahr aufs Neue die nicht abreißen(n) Geschichte(n) über nicht überwundene Klüfte, weiterhin bestehende massive Verwerfungen und die längst überfällige Angleichung der Ungewichte zwischen verschiedenen Räumen dieses Landes, das durch den Umbruch, vor allem aber durch die gesamte sogenannte Nachwen-

dezeit bis heute fragmentiert ist. Heute haben wir zu verantworten, was man sich in ein paar Jahren über das (Theater-)Land in der Coronakrise und dessen Entwicklungen in der Zeit danach erzählen wird.

Im Verhältnis zur sozusagen durativen Existenz kooperativer Beziehungen auch und vor allem in den Freien Darstellenden Künsten ist deren Förderung hingegen eher jüngerer Datums. Kooperationsförderung gab es bis vor ein paar Jahren nur sporadisch und eher kurzfristig und sie wurde bis dahin – als Kind ihrer Zeit – vor allem in Verbindung mit Bildungseinrichtungen im Sinne kultureller Bildungsangebote gedacht. Doch änderte sich das erstmalig und weithin sichtbar durch das groß angelegte und vom Bund durch die BKM geförderte Projekt des Bündnisses internationaler Produktionshäuser. Damit realisierte der Bund ein Modellprojekt und Kooperationsförderung schob sich langsam ins Sichtfeld des (kulturpolitischen) Diskurses. Mit *Verbindungen fördern* folgte kurz darauf ein Programm, das stärker auch die Länder und Kommunen mit einbezieht – eine kluge Strategie vonseiten des BFDK –, um Kooperationsförderung in den Ländern als relevante Maßnahme zur Stärkung und Stabilisierung der Freien Darstellenden Künste zu verankern. Kooperationen finden meist überregional statt und sind damit Ausdruck der bundesweit agierenden Freien Darstellenden Künste. Deshalb erfordern sie, gerade im Sinne der Nachhaltigkeit und einer künftigen ausgewogenen und krisensicheren Theaterlandschaft, eine Bundesförderung, um als Strukturförderung zu wirken. Doch wird eine solche auch auf dieser Ebene nur im kooperativen Verbund mit den Ländern und Kommunen nachhaltige Wirkung entfalten.

Kooperationen sind so vielfältig wie ihre Partner*innen, deren Arbeitsbedingungen, Bedarfe und Ziele. Darauf muss Förderung flexibel reagieren können. Und: Kooperation ist Arbeit, die als solche anerkannt, befördert und bezahlt werden muss. Damit kommt die Förderung von Kooperation bestenfalls nicht nur den jeweiligen Kooperationspartner*innen zugute, sondern wirkt nachhaltig in die Szene hinein. Dabei sollten bilaterale Kooperationsprojekte zwischen Produktionsorten und Künstler*innen(-Gruppen) auf der einen und die multilateralen bzw. erweiterten Kooperations-, Netzwerk- oder Verbundstrukturen auf der anderen Seite nicht länger als voneinander getrennte, sondern vielmehr als unbedingt zusammengehörige, ineinander verwobene Stränge gedacht werden. Wo kooperiert wird, stärkt es die Freien Darstellenden Künste. Wo Kooperation gefördert wird, vervielfacht sich dieser Effekt. In der vorliegenden Studie kristallisierten sich als Schwerpunkte folgende Aspekte heraus: Zum einen wurde die Notwendigkeit einer stärkeren Differenzierung von Kooperationen und der an ihnen beteiligten Akteur*innen deutlich, zum anderen aber auch ein Verständnis von Kooperation als künstlerische wie vor allem auch administrative Arbeit. Damit einhergehend fokussierte sich der Blick hinsichtlich deren bestmöglicher Förderung auf Maßnahmen, die erstens die Zugänglichkeit zu Förderung und damit auch zu Kooperationen erleichtern, die zweitens zu einer Befähigung zur Kooperation aller beteiligten Partner*innen führen und die drittens auf Effekte der Nachhaltigkeit und Langfristigkeit zielen.

Zugänglichkeit schaffen

Zuallererst ist die Zugänglichkeit zur Förderung auf allen Ebenen und für alle potenziellen Kooperationspartner*innen zu sichern u.a. durch

- den Einbezug von *peers* und Vertreter*innen unterschiedlicher Ebenen für die Gestaltung von Förderprogrammen, Ausschreibungen, Jurys etc.,
- niederschwellig gehaltene Ausschreibungen (hinsichtlich der Sprache, der geforderten Zugangsvoraussetzungen, der Akzeptanz auch nicht diskursiv elaborierter Anträge etc.),
- die inklusivere Gestaltung von Ausschreibungen und der Besetzung von Jurys und Gremien in Bezug auf Geschlechtsidentität, Alter, Elternschaft, Behinderung, Migrationsgeschichte etc.,
- spezifische Förderschritte/-maßnahmen, die auf konkrete Lebens- und Arbeitsrealitäten abgestimmt sind,
- die Sicherung von Informationsflüssen durch die Nutzung vorhandener Netzwerke und Distributionskanäle,
- den Ausbau von Beratungs- und Hilfsangeboten vor allem in Bezug auf Antragstellung und Projektabwicklung,
- Antragsmöglichkeiten auch für Verbände, Netzwerke etc.,
- die Überprüfung von Ausschlusskriterien zwischen Bundes-, Landes- und kommunaler Förderung,
- die Überprüfung des Verhältnisses zwischen Eigenanteil und beantragten Fördermitteln.

Zur Kooperation befähigen

Kooperationen benötigen (be)fähig(t)e Kooperationspartner*innen – und zwar sowohl aufseiten der Künstler*innen wie aufseiten der beteiligten Institutionen und der weiteren, auch nicht künstlerisch arbeitenden Partner*innen. Oftmals wird Kooperation zwar als Notwendigkeit wahrgenommen, unter ungünstigen Bedingungen aber nicht realisiert. Förderung (der Kooperationsfähigkeit) kann u.a. hier greifen durch

- die Integration entsprechender Themen, Skills und Vernetzungsmöglichkeiten in die Curricula der Ausbildungseinrichtungen,
- Angebote zur Befähigung *vor* Kooperationen (siehe Zugänglichkeit, aber z.B. auch durch in der Einzelprojektförderung verankerte Anreize für Kooperations- und Netzwerkarbeit),
- Angebote *während* kooperativer Beziehungen, z.B. durch Beratung, Coaching, Monitoring, sowohl auf künstlerischer als auch auf organisatorischer und administrativer Ebene für Künstler*innen sowie ggf. auch für Institutionen (bestenfalls auch durch *peers* und Expert*innen aus der Szene selbst),
- den Ausbau von Beratungs-, Begleit- und Weiterbildungsangeboten an Institutionen und in Netzwerken und Verbänden über konkrete Kooperationen hinaus (wie z.B. Akademien etc.),
- den verstärkten Austausch von Vermittler*innen der Produktionsorte,
- die Bereitstellung von genügend Ressourcen und Wissen,
- Zeit für Austausch und gemeinsame Aushandlung unter den Partner*innen, um sich im Prozess des Kooperierens selbst weiter zu schulen,

- die Evaluation und Anerkennung bereits geleisteter – wenn auch teilweise nicht honorierter – Arbeit unter dem Aspekt der Kooperation.

Nachhaltigkeit fordern

Oktroyierte Kooperationen sind meist nicht nachhaltig. Stattdessen sollte da, wo bereits kooperiert wird, auch gefördert werden, bzw. wo künstlerisch ausgebildet oder gearbeitet wird, Kooperation als elementarer Bestandteil mit eingeplant und einbezogen werden. Die Förderung muss kooperativen Beziehungen dort, wo sie sich anbahnen oder bereits bestehen, Gelegenheit zur längerfristigen und nachhaltigen Entwicklung geben. Dies kann u.a. befördert werden durch

- die Entbindung vom Zwang, »Produkte« zu erstellen, zugunsten einer Unterstützung eher ergebnisoffener Prozesse,
- die Offenheit, die Partner*innen entscheiden zu lassen, was sie unter Kooperation verstehen und zu welchem Ziel sie diese führen wollen,
- Zeit, Raum und Ressourcen, die die Anbahnung von Kooperationen ermöglichen – Scheitern inbegriffen,
- Zeit, Raum und Ressourcen, die die Vertiefung von kooperativen Prozessen ermöglichen,
- die Prüfung und Einplanung von Anschluss- oder längerfristig konzipierten Förderungen – denn Kooperationen enden selten nach nur einem gemeinsamen Projekt,
- die Ausweitung und Etablierung von kooperationspezifischen Weiterbildungsangeboten, nicht nur für Kooperationspartner*innen, sondern auch für diejenigen, die Diskurse, Spielpläne, Ausschreibungen, Förderprogramme etc. gestalten,
- die Stärkung von strategisch (inhaltlich, administrativ, interessenvertretend) wichtigen Strukturen wie Netzwerken, Bündnissen, Verbänden mit entsprechenden Koordinationsstellen, denn diese leisten Kooperationsarbeit im Sinn der Vermittlung, Beratung, Begleitung, Monitoring, Coaching etc.,
- die Stärkung und Etablierung von Netzwerken insbesondere kleiner und mittelgroßer Institutionen der Freien Darstellenden Künste als systematische Ergänzung bereits bestehender Netzwerk- und Bündnisstrukturen,
- eine langfristige, bestenfalls sogar dauerhafte Förderung von Bündnissen und Netzwerken, deren Arbeit die Szene über diese kooperativen Zusammenschlüsse hinaus positiv beeinflusst und weiterentwickelt auf Grundlage kontinuierlicher Überprüfung und Evaluation dieser Effekte,
- eine stärkere Zusammenarbeit bestehender Netzwerke untereinander, um Synergien zu nutzen und Konkurrenzen zu vermeiden,
- eine bundesweit ausgewogene Verteilung von Ausbildungs-, Produktions- und Wissensorten,
- eine bessere Vernetzung dieser Orte untereinander, auch über die jeweiligen Funktionsebenen hinweg,
- eine bessere wissenschaftliche Aufarbeitung der bestehenden Unterschiede, Potenziale und Leerstellen in konkreten kooperativen Konstellationen als Grundlage wei-

terer Anpassungen der Förderarchitektur für die jeweiligen Räume und Akteur*innen.

Handlungsempfehlungen

Um das zu gewährleisten, sind unsere **Empfehlungen zur Förderung von Kooperationen** – unter Einbezug der oben genannten konkreten Maßnahmen – folgende:

- Die Etablierung eines eigenständigen Bereichs innerhalb der bestehenden Förderarchitektur, der sich eigens der **Kooperationsförderung** widmet.
- Dieser sollte, gegliedert **in verschiedene Module, flexibel**, angemessen und präzise reagieren können auf die jeweiligen Bedürfnisse und Bedingungen sowie die äußerst unterschiedlichen geschichtlichen, strukturellen, personellen, finanziellen, konzeptionellen etc. Bedingungen, die Kooperationen immer vorangehen, die sie prägen und maßgeblich bestimmen.
- Die Förderstrukturen sollten sich außerdem durch jeweils angepasste **Zielsetzungen** definieren, die eben nicht für alle Partner*innen gleichermaßen relevant sind: u. a. für die **Anbahnung von Kooperationen, Kooperationsarbeit innerhalb von künstlerischen Einzelprojekten** oder **infrastrukturelle Kooperationsförderung**, z. B. durch das Installieren entsprechender Dauerstellen in bestehenden Netzwerken, Verbünden oder Verbänden.

Eine nachhaltige und krisensichere Gestaltung der Theaterlandschaft der Zukunft im gesamten Bundesgebiet wird um lokale Ankerpunkte und überregionale Netze, wie sie Ausbildungs-, Produktions- und Begegnungsorte allein und im Verbund – als Ansprechpartner*innen für Publikum, Künstler*innen und Kulturpolitik gleichermaßen – bilden, nicht umhinkommen. Eingebettet in eine systematisch ineinandergreifende, intelligent aufeinander abgestimmte und miteinander kommunizierende Förderarchitektur zwischen Kommunen, Ländern und dem Bund wäre das ein wichtiger Schritt hin zu einer Ausgewogenheit, Resilienz und Stabilisierung der Freien Darstellenden Künste.

