



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.



Kooperation Macht Arbeit

Förderung von Kooperationen

Veronika Darian, Melanie Gruß, Athalja Haß
und Verena Sodhi

1 Einleitung

Sind Theater und Tanz grundsätzlich als kollektive künstlerische Leistungen zu verstehen, so sind insbesondere die Freien Darstellenden Künste als ein kooperatives »Projekt« diverser Akteur*innen zu betrachten, das sich nur als durch stetigen Wandel getriebener Prozess beschreiben lässt. So muss auch Kooperation als Arbeitspraxis der Freien Darstellenden Künste immer wieder neu betrachtet werden. Im Zeichen einer fortschreitenden Mobilisierung, Internationalisierung und Digitalisierung der Theater-, Tanz- und Performanceszene haben sich Kooperations- und Koproduktionsinstitutionen mittlerweile zu potenten Verbänden und Netzwerken erweitert. Doch finden sich Künstler*innen und Gruppen wie auch Produktionshäuser, Netzwerke und Verbundstrukturen in ihrer Heterogenität innerhalb der Maßnahmen und Zielsetzungen aktueller Förderpolitik in ihren Bedürfnissen und Notwendigkeiten in sehr unterschiedlicher Weise abgebildet.

Stellt sich die Frage nach adäquaten, flexiblen Fördermöglichkeiten für die Unterstützung der nachkommen Generation wie auch einer nachhaltigen Begleitung etablierter Künstler*innen und Gruppen, so besteht zugleich der Wunsch nach kontinuierlichen Arbeitsprozessen und -beziehungen zur Entwicklung inhaltlicher Schwerpunkte, ästhetischer Arbeitsweisen und Präsentationsformate jenseits einer Produktionslogik. Diesem Bestreben tragen Residenzprogramme – wie das Stipendienprogramm des flausen+bundesnetzwerks oder das im Rahmen von NEUSTART KULTUR aufgelegte Förder-

programm #TakeCareResidenzen des Fonds Darstellende Künste (*Fonds*) – Rechnung, indem sie durch die Stärkung der Verbindung zwischen Künstler*innen und Häusern das Ausloten von Innovationspotenzialen, nicht ergebnisorientierte Forschungsprozesse sowie neue Kooperationsformen ermöglichen. Solche »Kern«-Kooperationen setzen jedoch Strukturen voraus, die nicht überall gegeben sind. Wo in peripherisierten Räumen kooperativen künstlerischen Arbeitens fehlen, findet dieses unter erschwerten Bedingungen und mit notwendigerweise erweiterten Partner*innenschaften statt.¹ Künstler*innen und Spielstätten sind hier stärker auf selbst geschaffene Strukturen und vorhandene kooperative Beziehungen in die gesellschaftliche Breite hinein angewiesen.

Für die gesamte Szene implizieren Kooperationen eine aktive Verständigung über strukturelle, inhaltliche und ästhetische Fragen.² Effekte zeigen sich aber auch darüber hinaus. So lohnt 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

1 Vgl. Kranixfeld, Micha / Flegel, Marten: Zwischen Eigensinn und Peripherisierung. Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte im vorliegenden Band.

2 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Dokumentation Bundesforum 2019. Berlin. 30.

Grenzüberschreitung und Hybridisierung.³ Ein derartiger über die ästhetische Praxis hinausgehender Mehrwert prägt in besonderer Weise 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, so die einhellige Meinung auf den beiden vom Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (BFDK) und dem Fonds Darstellende Künste ausgerichteten BUNDESFOREN 2017 und 2019, Kooperationen von herausragender, teils existenzieller Bedeutung.⁴ Zusammenschlüsse, die die Stadt-Land-Trennlinien durchbrechen und Grenzen zwischen Bundesländern zugunsten regionaler und überregionaler Verbindungen überschreiten, leisteten einen Wissenstransfer insbesondere zwischen urbanen und ländlichen Räumen.⁵ Seien dahingehend vor allem die Kommunen und Länder mit deren Förderung beauftragt, so übersteige dies jedoch häufig deren Kapazitäten, sodass zunehmend der Bund bei der Unterstützung der Netzwerke der Freien Darstellenden Künste gefragt sei.⁶

Was bedeutet also Kooperieren in diesen unterschiedlichen Räumen, unter diversen Bedingungen und in wechselnden partner*innenschaftlichen Konstellationen? Wie lassen sich Begriffe wie »Koproduktion« und »Ko-Kreation« hier in Beziehung setzen? Welche Rolle spielen multilaterale Arbeitsstrukturen und sogenannte Kompliz*innen, die bilaterale Partner*innenschaften durch gleichberechtigte und auch kulturpolitisch relevante Allianzen ersetzen?

Um 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. Im Rahmen dieser Studie sind daher in Expert*inneninterviews, Fokusgruppengesprächen und einer breit angelegten Umfrage zu den #TakeCareResidenzen Perspektiven vielfältiger Akteur*innen (Künstler*innen, Institutionen, Netzwerke, Bündnis- und Verbandsstrukturen) erfragt

worden, die diverse, auch kontroverse Einblicke in konkrete kooperative Praktiken, Projekte und Förderformate ermöglichen.

Mit Blick auf möglichst verschiedene Kooperationsbeziehungen und deren Förderungen verdeutlicht die Studie jeweils exemplarisch die Bedeutung von historisch gewachsenen Räumen und die Einbettung von Kooperationspartner*innen in ihre soziale, gesellschaftliche und räumliche Umgebung, um Fördermaßnahmen vor und in (und nach) der Krisensituation der COVID-19-Pandemie zu bewerten. Griffen die NEUSTART-KULTUR-Programme zur Unterstützung selbstständiger Kunstschafter in der Pandemie zwar schnell und unkompliziert, so sind sie auf Grundlage der eben genannten Prämissen kritisch zu überprüfen und auf Potenziale und Probleme, die eine künftige Förderung zu beachten hätte, zu befragen. 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 weitreichende Fragen nach Hierarchien, Machtverhältnissen, Zugänglichkeiten, unterschiedlichen Ressourcen und Bedarfen etc. an. Wie, so lautet wohl die übergreifende und maßgebliche Frage dieser Studie, wollen unterschiedliche Beteiligte unter so verschiedenen Bedingungen in Zukunft (zusammen-)arbeiten und auf welche Weise fördern bzw. gefördert werden? Und wie kann Förderung Kooperationsarbeit unterstützen und sie nachhaltig aufbauen?

2 Die Freien Darstellenden Künste in Ost und West. Spezifika kooperativer Praktiken

Ein seit der Formierung der Freien Darstellenden Künste in Deutschland von Beginn an etabliertes Narrativ ist deren Abgrenzung von den institutionalisierten, öffentlich finanzierten Stadt- und Staatstheatern in Bezug auf ästhetische Belange sowie hinsichtlich ihrer 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 und Institutionen an. Dabei lässt sich jedoch auch für die Freien Darstellenden Künste ein zunehmender Prozess der Institutionalisierung beschreiben, aus dem sich neue Divergenzen und Spannungsfelder auch mit Blick auf potenzielle Förderung sowie die Bedeutung von Kooperationen ergeben. Die Bedingungen und Narrative der Formierung der Freien Darstellenden Künste in Ost- und Westdeutschland sind dabei unverkennbar verschieden und wirken sich bis heute auf die Ausdifferenzierung der Szene und deren Institutionen aus.

3 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].

4 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (2018). Dokumentation Bundesforum 2017. Berlin. 14, 20; Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (2020). 25.

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

6 Vgl. ebd.

Die Herausbildung einer Freien Szene in den 1960er Jahren in Westdeutschland ist im spezifischen Kontext einer eher linksgerichteten kooperativen Alternativkultur zu verorten und als auch politischer Protest eng mit einer Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen verbunden. Insbesondere in dieser Gründungsphase bildeten Kooperationen die Grundlage für freischaffende Künstler*innen, um jenseits des klassischen Repertoire-spielplans Projekte realisieren und aktuelle gesellschaftliche Diskurse thematisieren zu können. Die 1980er und frühen 1990er Jahre waren nach Henning Fülle das Jahrzehnt, in dem sich Akteur*innen in Deutschland und international weiterentwickelten, qualifizierten und professionalisierten.⁷ 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«⁸ wurden. Erste selbstverwaltete Theaterhäuser, eigenständige Kinder- und Jugendtheater sowie Puppen- und Figurentheater entstanden in den 1980er Jahren aus dem Zusammenschluss mehrerer Künstler*innen und Gruppen, während gleichzeitig Elemente des Freien Theaters Eingang in die Ausbildung an Hochschulen fanden. In den 1990er und 2000er Jahren etablierten sich daraus vielerorts intendant*innengeführte Produktionshäuser, Künstlerkollektive und Netzwerke mit ausdifferenzierten Strukturen, Arbeits- und Lebensweisen sowie neuen Kooperations- und Koproduktionsmodellen.

In den Bundesländern auf dem Gebiet der ehemaligen DDR mussten diese Strukturen hingegen ab 1990 neu und anders aufgebaut werden, da im sozialistischen Staat eine Freie Szene offiziell nicht existierte. Schaffende im Bereich der Darstellenden Künste waren zumeist in den staatlichen Theatern und Ensembles festangestellt. 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, Puppenspiel, Kabarett und »Studenten- und Laientheater«.⁹ 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. Aus dieser Subkultur rekrutierte sich nach der Wiedervereinigung die Freie

Szene in Ostdeutschland, die somit auf keinerlei Strukturen zurückgreifen konnte, was sich auch in den ersten Nachwendejahren kaum änderte. Parallel wurden infolge einer radikalen Kürzungs-, Fusions- und Schließungswelle der ehemals staatlichen Bühnen der Republik auf kommunaler und Landesebene viele der professionell ausgebildeten Beschäftigten arbeitslos und wechselten mehr oder weniger freiwillig z. T. in die Freien Darstellenden Künste. Hinzu kamen vermehrt auch junge Künstler*innen, die aus dem Westen zuwanderten. Einerseits vereinten sich nach 1990 die Freien Darstellenden Künste in Ost und West, andererseits bestehen innerhalb dieser Szene(n) bis heute massive Unterschiede, sodass sich innerhalb jeder Generation aktiver Künstler*innen wiederum sehr verschiedene Erfahrungen versammeln. Eine tiefergehende wissenschaftliche Aufarbeitung der Entstehungsgeschichte der Freien Darstellenden Künste in der DDR und der Umstrukturierung der Theaterlandschaft nach der Wende im Osten sowie deren Effekte bis in die Gegenwart steht – das wurde aus den Gesprächen überdeutlich – dabei dringend aus.¹⁰

Kooperierten die Künstler*innen in den östlichen Bundesländern zu Beginn aus einer gemeinsamen Notsituation heraus, so konkurrierten sie gleichzeitig um die kaum vorhandenen Mittel, die, wie Carena Schlewitt, Intendantin von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, beschreibt, bis heute sehr gering bemessen sind.¹¹ Die Freie Szene im Osten hat dabei noch immer viel stärker mit einer Selbstbehauptung vor allem gegenüber den fördernden Kommunen zu tun, welche Theater oft 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. So gäbe es bei der Förderung, so Carena Schlewitt, immer noch ein grundsätzliches »Ost-West-Gefälle«, das mit der Geschichte zu tun habe.¹² In der Konsequenz wirke sich das ebenfalls auf die Bestrebungen zu einer Überarbeitung des Fördersystems auch mit Blick auf Kooperationen aus, wie es teilweise im Westen schon passiere.

10 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 / Büscher, Barbara / Schlewitt, Carena (Hg.) (1991): *Freies Theater: deutsch-deutsche Materialien*. Hagen.

11 Schlewitt, Carena: Fokusgruppengespräch Sachsen mit Carena Schlewitt, Intendantin HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Cindy Hammer, *Go Plastik Dance Theatre*, und Heike Zadow, Service-stelle FREIE SZENE, am 06.05.2021 (Audioaufnahme).

12 Ebd.

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

8 Ebd. 28.

9 Vgl. Lubich, Barbara (2014): *Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext*. Göttingen.

Im wiedervereinten Deutschland und insbesondere auch im Osten kam es verstärkt zu Häusergründungen, zum einen durch den mit der wachsenden Szene gestiegenen Raumbedarf, zum anderen aber auch durch eine zunehmende Ausdifferenzierung der Freien Darstellenden Künste. Mit der Etablierung von Produktionshäusern Ende der 1990er, Anfang der 2000er Jahre mit immer stärker ausdefinierten Bereichen von Leitung/Intendanz, Produktion und Distribution – vom Dramaturgen und ehemaligen Intendanten der Berliner Festspiele Thomas Oberender als »Institutionen neuen Typs«¹³ beschrieben – war wiederum ein Wandel der Kulturlandschaft wie auch der kulturpolitischen Förderinstrumente verbunden.¹⁴ Im Sinne eines an Industrie und Wirtschaft angelehnten »Projektkapitalismus«¹⁵ seien die Häuser dabei auf die Fördermittel der künstlerischen Produktionen angewiesen und nur das Netzwerk könne, so Oberender abschließend, ein Funktionieren dieses Systems gewährleisten.¹⁶ Seit etwa zehn Jahren bilden viele der Produktionshäuser neue Kooperationen und Netzwerke untereinander und mit weiteren Institutionen, wie beispielsweise das Bündnis internationaler Produktionshäuser e. V. (BiP), das Netzwerk Freier Theater (NFT) oder das flausen+bundesnetzwerk. Für die Freien Künstler*innen wiederum multiplizieren sich dadurch zwar auch die Möglichkeiten zur internationalen Vernetzung, verbunden jedoch, wie es die Performerin und Theaterwissenschaftlerin 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«.¹⁷ Die Rede von einer Institutionalisierung der Freien Szene zielt demnach nicht, wie man meinen könnte, auf eine Angleichung an die Strukturen der Stadt- und Staatstheater, sondern auf die Institutionalisierung eines bundesweit gespannten Netzwerkes, in dem die Akteur*innen flexibel agieren und arbeiten können und das dahingehend, um das Bild von Oberender aufzugreifen, wiederum als »Netzwerk neuen Typs« beschrieben werden kann.

Eine derartige Vernetzung der Freien Darstellenden Künste, die aus Perspektive der Künstler*innen längst Realität ist, sprengt jedoch das auf dem Föderalismus beruhende Fördersystem. Ist im Begriff eines »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 und finanziell unterschiedliche Voraussetzungen in den einzelnen Kommunen und Ländern und erschweren zudem eine überregionale Zusammenarbeit. Die Erhaltung der erkämpften und mittlerweile etablierten institutionellen Strukturen und der in vielen Bereichen erreichten Professionalisierung in den Freien Darstellenden Künsten bedarf einer dauerhaften Finanzierung. Defizite und Disbalancen, die durch den historischen Wandel, aber auch durch unterschiedliche Strategien der jeweiligen Kulturpolitik der Länder und Kommunen entstanden sind, müssen gemeinsam angegangen werden – Kooperationen und Kooperationsförderung können hier ausgleichend wirken.

3 Konstellationen von Kooperation(en) und ihrer Förderung

In der Krisensituation der COVID-19-Pandemie reagierte das Not- und Rettungsprogramm des Bundes NEUSTART KULTUR auf Problemfelder, die sich durch eingeschränkte oder ausgesetzte Arbeitsmöglichkeiten für viele Akteur*innen im Feld der Freien Darstellenden Künste schmerzlich auftraten. Die Förderprogramme haben dabei viele Forderungen aus den BUNDESFOREN des Fonds Darstellende Künste (*Fonds*) und des Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (*BFDK*) aufgegriffen, indem sie alternative Förderformate zur Einzelprojektförderung ermöglichten. Durch Stipendien, Kooperations- und Netzwerkförderung, Konzeptionsförderungen u. Ä. konnte, angepasst an die konkreten Einschränkungen, produktiv weitergearbeitet werden. Bei der kurzfristigen Verteilung der Mittel bedurfte es der Unterstützung von bereits bestehenden bzw. gewachsenen Strukturen wie dem *Fonds*, dem Dachverband Tanz Deutschland (DTD) und den Produktionshausnetzwerken. So konnte die Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen, Häusern, Netzwerken und Förderinstitutionen als bewusst gelebter Prozess und Praxis der Kooperation realisiert werden.

Indem im Zuge dieser Studie Kooperationen und Kooperationsförderungen aus der Zeit vor und in der Pandemie untersucht wurden, konnten besonders aussagekräftige Ansätze bezüglich der Ausgestaltung von Kooperationsarbeit, Zugänglichkeit und Befähigung zur Kooperation und deren nachhaltiger Umsetzung ausgemacht werden. Anhand exemplarischer Konstellationen konnten übergreifende wie auch spezifische Faktoren erfragt bzw. analysiert werden, die Bedingungen und Erfolg von Kooperationen und deren Förderung prägen. Mit berücksichtigt wurden dabei die Kontexte, aus denen diese

13 Oberender, Thomas (2013): Ein Theater neuen Typs. Kulturpolitische Wege der Infarktbekämpfung. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Bielefeld. 69–90.

14 Vgl. ebd. 71 ff.

15 Ebd. 72.

16 Vgl. ebd. 84 f.

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

Vorhaben entstanden sind. Anstatt einzelne Projekte zu bewerten, stand die Übertragbarkeit von Mechanismen und Effekten im Mittelpunkt, die auch für zukünftige Kooperationsvorhaben bedeutsam sein könnten. Als wesentliche Leitlinien der Studie haben sich auf der Grundlage des Abgleichs mit der Praxis zum einen Kooperationen in strukturschwachen Regionen und zum anderen die Frage der Befähigung zur Kooperationsarbeit und deren Beförderung vonseiten der Kulturpolitik erwiesen.

Zwischen Ankerpunkt und Netzwerkbildung – das Produktionshaus als Modell

Produktionshäuser sind auf vielfältige Weise in Kooperationsbeziehungen eingebunden. Ihre 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 vor allem Projektmittel einen maßgeblichen Teil zur finanziellen Absicherung bei.¹⁸ Hierfür bilden Kooperationen – vornehmlich mit Künstler*innen/-gruppen, aber auch mit weiteren Partner*innen – die Basis. Schon für die »Kern«-Kooperationen mit Künstler*innen gibt es unterschiedliche Modelle, wobei das gängigste das der Koproduktion ist. 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.

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. Auffällig ist, dass in Regionen ohne Produktionshaus die Freien Darstellenden Künste von Abwanderung, Marginalisierung und mangelnder Wahrnehmbarkeit betroffen sind.¹⁹ Es fehlen oft schlicht Strukturen, um dauer-

haft selbstständig künstlerisch zu arbeiten. Aber auch darüber hinaus fungieren Produktionshäuser als wichtige Vernetzungs- und Austauschorte innerhalb der Freien Darstellenden Künste und dienen 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. Untereinander bilden Produktionshäuser potente Netzwerke und Bündnisse v. a. mit Blick auf die Logiken von Erstellung, Sichtbarmachung und Distribution von Koproduktionen. In diversen »Räumen« verschiedenster Akteur*innen sind Produktionshäuser durch ihre vielfältigen kooperativen Beziehungen gewichtige Knotenpunkte in einem ansonsten flexiblen Netz der Freien Darstellenden Künste.

Bündnis internationaler Produktionshäuser – ein Kooperationsmodell der Zukunft?

Das Bündnis internationaler Produktionshäuser e. V. (BiP) ist ein Zusammenschluss von sieben Produktionshäusern aus fünf Bundesländern.²⁰ Mit der in der Spielzeit 2016/2017 begonnenen Förderung des BiP durch die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien (BKM) wurde erstmals eine Kooperation von Freien Produktionshäusern explizit als Bundesinteresse gefördert. Lieferten kooperative Strukturen zwischen den Häusern bereits vor Gründung des BiP die inhaltliche und ideelle Grundlage, so ermöglichte erst die Bündnisförderung deren koordinierte und gezielte Umsetzung.

Wie schon die 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«²¹. Kooperation wird hierbei nicht nur als Koproduktion zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen/-gruppen realisiert, sondern entfaltet gerade in der engen Zusammenarbeit an gemeinsamen künstlerischen wie kulturpolitischen Vorhaben nachhal-

18 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (2018), 19.

19 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).

20 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.

21 Vgl. 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.) (2020): Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (2018 – 2020). Leipzig. Unveröffentlichte Evaluation.

tige Wirkungen, die den einzelnen Häusern genauso zugutekommen wie allen weiteren Beteiligten der Freien Darstellenden Künste. Dieserart kooperative Arbeit umfasst nicht nur den Austausch von Wissen, Kompetenzen und Ressourcen, sondern eröffnet ebenso Räume für den Diskurs, die Vermittlung und den Transfer in die jeweiligen Stadtgesellschaften hinein. Damit ermöglicht sie einerseits neue Formen kooperativen künstlerischen Arbeitens und Forschens, die Etablierung neuer Arbeitsweisen im Bereich der Freien Darstellenden Künste und die Reflexion aktueller und zukünftiger Herausforderungen der Zivilgesellschaft. Andererseits liefert der länderübergreifende Austausch auch Impulse und Ansätze für ein Neudenken der Förderlandschaft und -praxis sowie der institutionellen Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens.

Insgesamt lässt sich die kooperative Zusammenarbeit im Bündnis durch Prinzipien wie Solidarität, Nachhaltigkeit, Durchlässigkeit und Flexibilität/Resilienz im Umgang mit Krisen beschreiben,²² die gegenwärtig auch für andere gesellschaftliche Bereiche besonders relevant sind. Mittlerweile bringt das BiP seine Kompetenzen und Ressourcen auch bei Neugründungen von anderen Netzwerken, in Weiterbildungsformaten sowie als Ansprechpartner für zahlreiche kleinere Einrichtungen im lokalen wie nationalen Rahmen ein.

Die Etablierung und Organisation eines solchen Projektes, das auf neue kooperative Strukturen innerhalb der Szene zielt, ist mit erheblichen personellen Ressourcen und Zeitbedarfen verbunden und kann nicht ohne gezielte Kooperationsförderung umgesetzt werden. Mit einem koordinierenden Bündnisbüro, bereichsspezifischen Austauschrunden zwischen den Häusern (Intendant*innenrunde, kaufmännische Runde, Dramaturg*innenrunde, Runde der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit) sowie themenspezifischen Arbeitsgruppen (z. B. Medienkünste & Digitale Transformationen der Gesellschaft, *Solidarity Institutions*), die sich aus Mitgliedern unterschiedlicher Arbeitsbereiche aller Häuser zusammensetzen, wird in einer bisher nicht realisierbaren Tiefe an gemeinsamen Formaten und Projekten gearbeitet. Dazu gehören die Entwicklung von weiterbildenden Formaten (Akademie für Performing Arts Producer, Akademie für zeitgenössischen Theaterjournalismus, Akademie Kunst und Begegnungen) oder gemeinsame analoge und digitale Veranstaltungen und Projekte (z. B. *Claiming Common Spaces*, *VOICES*), aber auch die Beschäftigung mit gesellschaftlichen und ästhetischen Fragestellungen. Generieren sich aus den diversen Austauschformaten auf allen Ebenen (Leitung, Verwaltung, Künstler*innen, Publikum) der Mehrwert des Bündnisses und sein Modellcharakter, so scheint eine mögliche Erweiterung um zusätzliche

Partner*innen/Häuser in Anbetracht des hohen Kommunikations- und Abstimmungsaufwandes wenig sinnvoll. Vielmehr sollten weitere ähnliche auf Bundesebene geförderte Bündnisse entstehen, was mit dem ebenfalls von der BKM geförderten Programm *Verbindungen fördern* des BFDK bereits begonnen wurde. Um wiederum die in den letzten fünf Jahren entstandene Struktur nachhaltig zu gestalten, sollte der Status der jeweils dreijährigen Projektförderung des Bündnisses durch die BKM von Förderseite überdacht werden. Denn gerade die Corona-Krise, in der das BiP als Partner des Fonds wesentlich an der Weitergabe der Fördermittel in Form der #TakeCare-Residenzen beteiligt war, hat die Sinnhaftigkeit der Bundesförderung als Investition in die Vernetzung der Freien Darstellenden Künste gezeigt und erwiesen.

Kooperativer Krisenmodus – #TakeCareResidenzen

Das Förderprogramm #TakeCareResidenzen strebte, indem 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.²³ Grundlage war die Kooperation mit einem von über 40 bundesweit verteilten Produktionsorten, die im BiP und im flausen+bundesnetzwerk organisiert sind.²⁴ Über das flausen+bundesnetzwerk, das 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.²⁵

Die Organisation 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. Durch die große Zahl verschiedener Produktionsorte aus unterschiedlichen Bundesländern, die an dem Programm beteiligt waren, konnten in die Fläche verteilt fast 1.000 Künstler*innen und Gruppen durch

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. #TakeCareResidenzen. URL: <https://www.fonds-daku.de/takecare-residenzen/> [12.10.2021].

²⁴ Vgl. Bergmann, Holger (Hg.) (2021): Fonds Darstellende Künste. Geschäftsbericht 2020. Berlin. 45.

²⁵ 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].

das Programm unterstützt werden. Eine für diese Studie erstellte, kriterienbasierte Umfrage unter allen beteiligten Künstler*innen und Produktionshäusern der ersten Förderrunde, an der mit 445 Rückmeldungen knapp die Hälfte aller Angeschriebenen teilnahm, diente dem Vergleich der unterschiedlichen Erwartungen und Bedarfe vonseiten der Künstler*innen sowie der Häuser, stellte aber auch Fragen nach Ausschluss, Zugänglichkeit und Zukunftsperspektiven dieses Förderformats. Dabei fällt auf, dass sich die Residenzen vor allem in den Bundesländern mit großen oder mehreren Produktionshäusern und einer relativ starken Förderlandschaft ballen.²⁶ 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 25 bis 30 % der geförderten Künstler*innen der Umfrage in Berlin oder in NRW leben, wohingegen andere Bundesländer, darunter Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Rheinland-Pfalz, Saarland, Sachsen-Anhalt oder Thüringen gar nicht genannt wurden.²⁷

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 ohne Ankerpunkte und Netze, wie sie Produktionshäuser allein und im Verbund – als Ansprechpartner*innen für Publikum, Künstler*innen und Kulturpolitik gleichermaßen – darstellen, nicht umhinkommen. Dabei muss der Fokus auch auf Ausgewogenheit zwischen den Bundesländern und auf der besonderen Berücksichtigung der Bedürfnisse der Akteur*innen in peripherisierten Räumen liegen.

Peripherisierte Räume – Kooperationen im Abseits?

Wie kann von peripherisierten Räumen gesprochen werden, ohne in abwertende oder neokoloniale Begrifflichkeiten zu verfallen? In vielen Gesprächen, die im Rahmen dieser Studie geführt wurden, haben Gesprächspartner*innen auf Verwerfungen um die Bezeichnungen »ländliche Räume« oder »neue Bundesländer« aufmerksam gemacht, sind diese doch meist mit pejorativen Wertungen konnotiert. Ein unterstelltes Entwicklungsgefälle auf mehreren Ebenen spiegelt sich dabei in einem hierarchischen Machtgefälle wider, von dem auch Kooperationsvorhaben nicht unberührt bleiben. Denn erst durch diese, in Begriffen sich kristallisierenden un-

gleichen Beziehungen werden die genannten Räume zu peripherisierten bzw. marginalisierten Räumen und diejenigen, die zu Hilfe eilen, zu den vermeintlich »stärkeren«, fortschrittlicheren Partner*innen.²⁸ Doch auch wenn Kooperationen aufgrund der genannten Machtverhältnisse hier unter erschwerten Bedingungen stattfinden, sind sie absolut existenziell: zum Ersten wegen der spezifischen Entwicklungsgeschichte der Freien Darstellenden Künste insbesondere in peripherisierten Regionen, zum Zweiten wegen der unvermeidlichen Konkurrenz mit urbanen, struktur- und auch förderungsintensiveren Gebieten und zum Dritten wegen der teils nicht vorhandenen, teils sich anders darstellenden Infrastruktur, die Kooperationen mit ungewöhnlicheren, künstlerisch nicht immer geschulten Partner*innen nötig macht.

Die Freie Szene in peripherisierten Räumen ist oftmals nicht so sichtbar und teilweise intern auch weniger vernetzt als in den urbanen Zentren. Aufgrund relativ weniger institutioneller Anlaufstellen und einer, im Sinne eines ausdifferenzierten Systems praktisch nicht vorhandenen Förderlandschaft sind vor allem ländliche Regionen strukturell stark benachteiligt, werden im Diskurs oftmals abgewertet und bewusst oder unbewusst marginalisiert.

Doch offenbart die notwendigerweise erweiterte Partner*innen- bzw. Kompliz*innenschaft etwa mit (Sport-) Vereinen oder der Freiwilligen Feuerwehr hier individuelle Kompetenzen, die unbedingt gleichberechtigt bedacht und durch potenzielle Förderung berücksichtigt werden sollten. Es braucht eine Perspektive für eine langfristige und nachhaltige Förderung, die Künstler*innen aus allen Sparten in peripherisierten Räumen verstärkt unterstützt. Hierfür reicht kein einheitliches Fördermodell, sondern gerade in ländlichen Räumen sollten von der Norm abweichende Projekte eine individuell angepasste Förderung bekommen. Eine Stärkung und Befähigung von Kooperationspartner*innen vor Ort könnte einer weiteren Peripherisierung und Marginalisierung entgegenarbeiten und zugleich auch lokale Bündnisse und gemeinschaftlichen Zusammenhalt stärken. Doch darf diese gesamtgesellschaftlich äußerst bedeutsame Aufgabe nicht nur bundesweit agierenden Förderern überlassen werden, sondern müsste den Kommunen und potenziellen Unterstützer*innen in den jeweiligen Regionen wie der Wirtschaft, Stiftungen, Vereinen etc. ebenfalls nahegebracht werden. Sicherlich gibt es auch eine soziale Verantwortung der Kunstschaaffenden selbst, aber die künstlerische Arbeit und deren finanzielle Honorierung dürfen darüber nicht ersetzt oder vergessen werden. Es müssen

²⁶ Umfrage #TCR. Siehe Quellen.

²⁷ Ebd.

²⁸ 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).

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 beispielsweise für die Antragstellung und Abrechnung für Kunstschaffende vor Ort. Mehr Räume und Möglichkeiten müssen geschaffen werden für lokal ausgebildete Künstler*innen, damit sie nicht in die Städte oder gen Westen ziehen müssen, um ihre Existenz zu sichern.²⁹ 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 durchgesetzten Logiken und Konventionen nicht entsprechen.

Die Vision: Ein Produktionshaus für Thüringen

Gibt es in Thüringen neben den Stadt-, Landes- und Staatstheatern ein aktives Feld der Freien Darstellenden Künste und eine vergleichsweise große Anzahl an Amateur*innentheatervereinen, so gehört das Bundesland dennoch zu denen, die über kein Produktionshaus verfügen. Dadurch fehlen den Freien Darstellenden Künsten dort wichtige Strukturen und Ressourcen für professionelles Arbeiten.³⁰ Seit einigen Jahren gibt es aktive Bemühungen, bessere Bedingungen für die Freien Darstellenden Künste in Thüringen zu schaffen, die der Thüringer Theaterverband e. V. vorantrieb und die vonseiten der Kultur- und Landespolitik unterstützt wurden. Diese bündelten sich in der Planung eines Produktionshauses.

Zu Beginn der Planungsphase wurde das Produktionshaus als kooperatives Modellprojekt mit dem Landestheater Eisenach entworfen. Der Mehrwert dieses Modells »Freies Produktionshaus Thüringen« sollte dabei auch in der Schaffung eines Begegnungsortes für Künstler*innen, Zuschauer*innen, von Professionellen und Amateur*innen liegen, der Impulse in die Stadtgesellschaft wie auch auf Landesebene geben könnte. Der Wille zu dieser Kooperation wurde vor allem kulturpolitisch formuliert und kam nicht von den Akteur*innen des Landesverbandes bzw. der künstlerischen Szene selbst. Durch die fehlende intrinsische Motivation wechselnder Kooperationspartner*innen wurde die Kooperation mit dem Landestheater Eisenach allerdings erschwert und verzögert.³¹ Auch die politische Situation mit einer Minderheitsregierung in Thüringen sei für die Durchsetzung des Projektes Pro-

duktionshaus eher schwieriger geworden, so die Projektleiterin Kathrin Schremb, da für jedes Votum Mehrheiten der parlamentarischen Vertreter*innen neu gebildet werden müssten, was den Aufwand an Kommunikation und Lobbyarbeit erhöhe.³²

Das Beispiel zeigt die verschiedenen Ebenen und komplexen Prozesse von Kooperationen, deren Potenzial, aber auch die diversen Gefahren des Scheiterns. Ist die Initialisierung und Planung des Projektes 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. Spiegelt sich hier die hierarchische Abhängigkeit der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste von Fördermittelgeber*innen und (Kultur-)Politik, so scheint es gerade bei politischer Instabilität schwer, nachhaltig zu planen und stabile Strukturen aufzubauen. Es kann passieren, dass bereits erbrachte Kooperationsarbeit wie die Anbahnung von Netzwerken und die Aushandlung von deren Bedingungen wegen 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.³³

Im Fokus: Leipzig und Sachsen

Im Vergleich zu Thüringen gestaltet sich die Situation der Freien Darstellenden Künste in Sachsen wesentlich positiver, wo mit Leipzig und Dresden zwei Städte auch Anlaufpunkte für freischaffende Künstler*innen sind. Die Stadt Leipzig wird hier zwar nicht als Metropole, aber doch als Großstadt in den Blick genommen, die mit LOFFT – DAS THEATER über ein eigenes Produktionshaus verfügt, das neben anderen Freien Theatern wie beispielsweise die Cammerspiele Leipzig insbesondere um die »Nachwuchs«-Förderung bemüht ist. Die Künstler*innen vor Ort sind kulturpolitisch sehr aktiv, was nicht zuletzt an der spartenübergreifenden Initiative Leipzig + Kultur e. V. ablesbar wird, die politisch und kommunikativ intern und extern agiert und u. a. auf die unausgewogene Fördermittelvergabe in der Stadt reagiert hat. In Leipzig setzt der kulturpolitische Wille mittlerweile verstärkt auf Netzbildung, Internationalisierung und Kooperation zwischen Freien Darstellenden Künsten und städtischen Partner*innen.

Durch die Etablierung neuer Produktionshäuser können in Regionen, in denen die Freien Darstellenden Künste bisher keine guten Arbeitsvoraussetzungen haben,

29 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2017): Was das freie Theater bewegt. Gespräche Berichte Hintergründe. Berlin. 17.

30 Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020): Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste für den Freistaat Thüringen. 3.

31 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

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

33 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

Orte entstehen, die Innovation und Vielfalt weiter fördern. In Dresden wurde nach der Wende das historisch bedeutsame Festspielhaus Hellerau in verschiedenen Organisationsformen, Besitzverhältnissen und Trägerschaften genutzt. Wichtige, auch international arbeitende Akteur*innen waren hier aktiv: 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; seit 2016 ist es das einzige ostdeutsche Mitglied im BiP. Mit diesem stark ausdifferenzierten Produktionshaus hat Dresden einen Ankerpunkt für die Freien Darstellenden Künste geschaffen, der als Bühne der Landeshauptstadt auch fest finanziert wird. Aus Chemnitz wird dagegen berichtet, dass kulturpolitisch immer wieder von vorne begonnen werden muss, 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.³⁴

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. Erschwerend für die Szene in Leipzig aber auch in Sachsen insgesamt kam hinzu, dass es lange keinen Landesverband für Freie Theater gab, er wurde erst 2007 gegründet. Seit 2019 wird die Freie Szene in Sachsen durch die an den Landesverband für Soziokultur e. V. angebundene Servicestelle FREIE SZENE unterstützt. 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.³⁵

Durch die Bündelung von gemeinsamen Interessen werden vereinzelte Künstler*innen sichtbar. Verschiedene Gesprächspartner*innen aus Dresden, Leipzig oder Chemnitz wiesen allerdings auf den fehlenden Austausch zwischen den Städten, aber auch mit Blick auf die ländlichen Räume in Sachsen hin.³⁶ Hier liegt ein bisher unge-

nutztes Potenzial von Künstler*innen und Interessenvertretungen, da viele Aushandlungsprozesse, die die Freien Darstellenden Künste durchlaufen, mitunter übertragbar sind und damit gemeinsam stärker kulturpolitisch platzierbar wären. Mit der Entwicklung eines ost- und mitteldeutschen Netzwerkes der Freien Darstellenden Künste, unterstützt durch die #TakeNote-Förderung des Fonds, hat dieser Prozess bereits begonnen.

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 BFDK entwickelten Programms *Verbindungen fördern* durch die BKM von 2020 bis 2024. In Ergänzung zur Förderung des BiP wurde damit vom Bund ein klares Signal für die bundesweite Stärkung kooperativer Strukturen in den Freien Darstellenden Künsten ausgesendet. 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. *Verbindungen fördern* kann explizit als Kooperationsförderung betrachtet werden, die auf die Bildung und nachhaltige Sicherung überregionaler Netzwerke und Bündnisse abzielt. Die regional entstandenen Ansätze werden auf Bundesebene genutzt, um Künstler*innen Wissen zur Verfügung zu stellen und lokale Strukturen zu stärken. Dies ist vor dem Hintergrund der Auswirkungen der COVID-19-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 die 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.³⁷

Ganz im Sinne der Idee von *Verbindungen fördern* war auch das Förderprogramm #TakeNote als Teil des Maß-

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

35 Zadow, Heike: Fokusgruppengespräch Sachsen.

36 Z. B. Fokusgruppengespräch Sachsen; Expert*inneninterview Chemnitz; Fokusgruppengespräch Leipzig mit Anne-Cathrin Lessel, Künstlerische Leitung und Geschäftsführung LOFFT – DAS THEATER, Jonas Klinkenberg, 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).

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

nahmenpakets NEUSTART KULTUR in der Pandemie konzipiert. Es umfasste die Förderung eines (digitalen) Kooperationsvorhabens von Produktionsorten, Netzwerken und/oder Festivals und hatte das Ziel, den Auf- bzw. Ausbau von Kooperationen und den Wissenstransfer zwischen Kooperationspartner*innen zu fördern.³⁸ Von den 113 bis November 2020 eingereichten Projektanträgen wurden 51 bewilligt und eine Fördersumme von insgesamt 3.079.800 € vergeben.³⁹ Im Zuge dieser Studie wurden exemplarisch zwei Projekte betrachtet, deren kooperative Arbeiten in strukturschwächeren Regionen bzw. bundesländerübergreifenden Kooperationen weitergehende Einblicke in potenzielle Effekte für die beteiligten Kooperationspartner*innen und Regionen versprochen: das Projekt *Brandenburger Spielorte entwickeln*, das vom theater.land e. V. gemeinsam mit dem Landesverband Freier Theater Brandenburg ins Leben gerufen wurde, und *rÜBERBLICK – Kulturaustausch*, ein Projekt des LAFT MV e. V. in Zusammenarbeit mit dem Netzwerk Freie Szene Saar e. V., in dem sich die beiden Landesverbände Mecklenburg-Vorpommerns und des Saarlands zusammengefunden haben, um einen Austausch und Wissenstransfer untereinander herzustellen und dadurch beide Netzwerke zu stärken. Wie diese beiden eint auch viele weitere der im Rahmen von #TakeNote umgesetzten Projekte das Moment einer Potenzialanalyse. Anders als bei *Verbindungen fördern* werden bei #TakeNote Einzelprojekte gefördert, die aber durchaus längerfristige Effekte haben. Daran lässt sich erkennen, dass auch kurzfristige Projekte, die von dauerhaft agierenden Akteur*innen in vermittelnden Positionen, z. B. Landesverbänden, umgesetzt werden, grundlegende Strukturen verändern können. Im Gespräch mit Akteur*innen geförderter Projekte wurde immer wieder betont, dass jetzt der Zeitpunkt erreicht sei, um wirklich effektiv weiterarbeiten zu können, sofern eine weitere Finanzierung gefunden werden könne.⁴⁰ Gerade für Projekte, deren strukturelle Auswirkungen den Freien Darstellenden Künsten in der Fläche zugutekommen, müssen Strategien der langfristigen Förderbarkeit, auch durch die Länder, entwickelt werden.

Durch die Pandemie sind ein wachsendes solidarisches Miteinander der Freien Darstellenden Künste und eine ganz neue Perspektive auf Förderstrukturen entstanden. Helfen die NEUSTART-KULTUR-Programme für den Moment vonseiten des Bundes, so ist noch nicht absehbar, inwiefern die Kommunen und Länder sich verpflichtet fühlen, diese Fäden aufzunehmen. Deshalb müssen die Dialoge mit den Kommunen und Ländern

weitergeführt und diese in die Kooperationsarbeit mit eingespannt werden. Um alle Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste mit einzubinden, müssen sich die neuen und noch zu gründenden Netzwerke gut koordinieren und miteinander abstimmen, damit kooperiert anstatt konkurriert wird. Durch die Ausbildung intelligenter Netzwerke, die über ihre Akteur*innen synergetisch zusammenarbeiten, könnte auch die stärkere Vernetzung der Förderlandschaft, wie sie der *Fonds* laut Holger Bergmann bereits anstrebt, weiter ausgebaut werden.⁴¹

4 Lücken im (Förder-)System

In bestimmten Zusammenhängen stellen sich Kooperationen 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 mangelnder Diversität; aber auch im positiven Sinne da, wo sie nachhaltig und für die gesamte Szene wirksam werden, wie etwa 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 Ausprägungen neu gedacht werden. Im Folgenden sollen deshalb diejenigen Lücken im Fördersystem der Freien Darstellenden Künste benannt werden, die sich während oder auch schon vor der COVID-19-Pandemie gezeigt haben und möglicherweise durch gezielte Kooperationsförderformate verkleinert oder geschlossen werden können.

Diverse Lebensrealitäten

Biografische Wege von Akteur*innen in den Freien Darstellenden Künsten gestalten sich äußerst divers und verlaufen nicht unbedingt linear. 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, deren Akteur*innen entsprechend sozial zu stützen und – wenn nötig – auch aufzufangen. Hierfür ist ein Umdenken in der Förderpraxis

38 Vgl. Bergmann (Hg.) (2021). 42.

39 Vgl. ebd.

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

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

notwendig. Nachhaltige und langfristige Kocreations- und Koproduktionsförderungen können ein maßgeblicher Teil davon werden, wenn sie alle Beteiligten in ihrer konkreten Lebens- und Arbeitssituation berücksichtigen und entsprechende ›Lücken‹ in der Kooperationsbefähigung schließen. Wenn beide Seiten, sowohl Künstler*innen als auch Produktionshäuser, durch entsprechende Förderung grundlegend abgesichert sind und in ihrer Position gestärkt werden, können sie ihr volles Potenzial in die Koproduktion einbringen – sie werden zur Kooperation befähigt und können Arbeitsbedingungen und -strukturen auf Augenhöhe aushandeln.

Würde man das Modell der Residenzförderung, angepasst an je unterschiedliche Lebens- und Arbeitsbedingungen der Beteiligten, 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 sollten innerhalb einer solchen Kooperationsförderung beiden Seiten, auch der institutionellen, finanzielle Unterstützungen zukommen, um tatsächliche Zusammenarbeit im gegenseitigen Austausch der einzubringenden Ressourcen realisieren zu können. Und zum Dritten könnten solche längerfristigen Kooperationen auch künstlerisch ästhetische sowie pragmatisch förderungsrelevante Tendenzen auf längere Zeit austesten, entwickeln und auf unterschiedlichen Ebenen wieder in den Kulturbetrieb (Programme, Spielpläne, Begleitformate, Förderkonzepte etc.) einspeisen.

(Un-)Zugänglichkeiten

Auch Kooperationen und deren Förderungen sind vor Exklusionsmechanismen und Unzugänglichkeiten nicht gefeit. 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. Verschiedene Produktionshäuser nehmen sich dieses Problems bereits an, indem sie mehrstufige Fördermodelle entwickeln. Über eine lediglich finanzielle, technische oder räumliche Unterstützung hinaus übernehmen sie eine Mentor*innenschaft und längerfristige Verantwortung für die Künstler*innen und unterstützen sie dabei, sich zu professionalisieren und weiter zu vernetzen. Auch Künstler*innen, die beispielsweise nicht in Deutschland gemeldet sind, nicht bei der Künstler-sozialkasse versichert sind, von Altersdiskriminierung betroffen sind, mit Behinderungen leben und arbeiten, in Elternschaft gehen oder in ihrer Arbeitsweise von institutionellen Theaterproduktionen abweichen, erfah-

ren 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. Um Akteur*innen ohne akademische Ausbildung, spezifische kulturelle Sozialisation, die nötigen finanziellen Mittel oder einen Zugang zu Diskursen, Privilegien etc. nicht auszuschließen, muss in Zukunft viel aktiver, aufmerksamer und ernsthafter an niederschwelligeren und aufgeschlosseneren Angeboten gearbeitet 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 und Beiräten in Inklusionskompetenzen sowie die öffentlich sichtbare Besetzung von Stellen mit marginalisierten und behinderten 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.⁴²

Grenzzräume

Krisenzeiten bringen vor allem andere strukturelle Ungleichheiten und Defizite zum Vorschein. Insbesondere in peripherisierten Räumen ist diesbezüglich eine deutliche Zuspitzung zu beobachten, da (infra-)strukturelle Mängel unter pandemischen Bedingungen hier noch fatalere Wirkungen zeigen. Wo wenige Strukturen vorhanden sind, darf auf die existierenden (infra-)strukturellen Angebote, wie beispielsweise Amateur*innentheatergruppen, Vereine, soziokulturelle oder Bildungseinrichtungen, nicht verzichtet werden. Durch die Stärkung und Befähigung von Akteur*innen vor Ort eröffnet sich die Chance, einer weiteren Peripherisierung und Marginalisierung entgegenzuarbeiten, z. B. durch Beratungs-, Vermittlungs- und Unterstützungsangebote für alle Kooperationspartner*innen samt den involvierten administrativen Stellen. Denn 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 Bezie-

⁴² Weiterführend: Canyürek, Özlem: Diversität als Chancengleichheit.

Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste im vorliegenden Band.

hungsarbeit, wenn diese nicht nur auf dem Papier und zur Erfüllung von Ausschreibungsforderungen herhalten soll. Diese zeit-, ressourcen- und personalintensive Arbeit gilt es anzuregen und zu ermöglichen. Jedoch darf diese gesamtgesellschaftlich 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 Kommunalpolitik, 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 sie beispielsweise das *BFDK-Programm Verbindungen fördern* oder einige Projekte innerhalb der *#TakeNote-Förderung* angestoßen haben. Allerdings drohen auch gut gemeinte Impulse ohne nachhaltigen Plan und vor allem ohne langfristige finanzielle Absicherung schnell zu verpuffen. Gerade in strukturschwachen Räumen sollte es daher maßgeblich um den Aufbau und die Stärkung von übergreifenden Strukturen gehen, die sich oftmals weder an Ländergrenzen noch an abgezielte Verantwortlichkeiten halten. Geht die Kooperationsarbeit über lokale Grenzen hinaus und initiiert überregionale kooperative Beziehungen, sind insbesondere Interessenvertretungen wie beispielsweise Landesverbände von großer Bedeutung für den Wissens-, Ressourcen- und Informationsfluss. 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.

Netzwerkstrukturen als Vermittlerin

In der Kulturpolitik der Städte und Länder nehmen die Freien Darstellenden Künste einen unterschiedlich großen Stellenwert ein, was zu massiven Ungleichgewichten in der bundesweiten Förderlandschaft führt. Auch in Reaktion darauf hat sich in den letzten Jahren eine weitere wichtige Ebene zwischen Fördernden und den künstlerisch Schaffenden etabliert, auf der verschiedene Akteur*innen zu finden sind, die eine Mittler*innenrolle einnehmen. Dazu gehören diverse Netzwerke ebenso wie die Landesverbände, der *BFDK* und der Dachverband Tanz Deutschland, aber auch Produzent*innen – also alle

Akteur*innen, die sich »im Auftrag« der Künstler*innen berufen fühlen, 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. Neben dem Prinzip des »Mit-einer-Stimme-Sprechens« gegenüber der Kulturpolitik erfüllt die Mittlerposition der Netzwerke, Bündnisse und Verbände die bedeutende Funktion des Übersetzens in beide Richtungen, sowohl gegenüber Künstler*innen als auch gegenüber der Kulturpolitik. Dabei ist jedoch die Finanzierung dieser Ebene bisher unzureichend oder unterliegt z. T. gleichfalls den Zwängen einer zeitlich begrenzten Projektförderung. Dieses oft ehrenamtliche Engagement sollte dringend als eine ebenso notwendige wie nachhaltige und nie nur lokal wirksame Kooperationsarbeit anerkannt und honoriert werden. Mit zu bedenken ist hierbei die Frage nach der Zugänglichkeit und Aufgeschlossenheit größerer Verbände und Netzwerke, die keine zusätzlichen Ausgrenzungs- und Ausschlussmechanismen generieren sollten. Daher 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.

Kooperationsarbeiter*innen

Besonders relevante, weitreichende und potenziell nachhaltig wirkende Aspekte sind der Wissens- und Ressourcentransfer sowie die Frage, wie diese innerhalb von Kooperationen produktiv gemacht, aber auch im Nachgang, mit Informationen und Erfahrungen angereichert, weiteren Akteur*innen der Szene für die zukünftige Anbahnung von Kooperationen zugänglich gemacht werden können. In den Gesprächen für diese Studie hat sich immer wieder gezeigt, dass bei der Ausgestaltung von Kooperationen und Netzwerken – vor allem in Krisenzeiten – 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 administrativen Prozessen aufweisen – *Soft Skills*, die gekoppelt mit

einer guten Kenntnis und Erfahrungen im Feld der Freien Darstellenden Künste ihre Wirkung entfalten. Indem diese Vermittler*innen 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. 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 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 kulturellen Situation sowie der darin verankerten Theaterlandschaft. Vor dem Hintergrund ihrer Spiegelfunktion sozialer und kultureller Prozesse sind Kooperationen selbst aber auch ein gestaltbares Aushandlungsfeld – sozusagen ein Testraum – gesamtgesellschaftlicher Potenziale und ein sich stetig wandelnder und wandelbarer Bereich struktureller Herausforderungen.

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, administrative und kommunikative 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 niederschwellig gehaltene Ausschreibungen (hinsichtlich der Sprache, der geforderten Zugangsvoraussetzungen, der Akzeptanz auch nicht diskursiv elaborierter Anträge etc.), die inklusivere

Gestaltung von Ausschreibungen und Besetzung von Jurys und Gremien in Bezug auf Geschlechtsidentität, Alter, Elternschaft, Behinderung, Migrationsgeschichte, sozio-ökonomische Hintergründe, Ausbildung etc. und den Einbezug von *Peers* und Vertreter*innen unterschiedlicher Ebenen für die Gestaltung von Förderprogrammen, Ausschreibungen, Jurys etc. Zugleich sollten Fördermaßnahmen auf konkrete Lebens- und Arbeitsrealitäten abgestimmt sein. Mit der Sicherung von Informationsflüssen sowie dem Ausbau von Beratungs- und Hilfsangeboten vor allem in Bezug auf Antragstellung und Projektabwicklung kann Zugänglichkeit erhöht werden. Überprüft werden sollten außerdem die Antragsmöglichkeiten für Verbände und Netzwerke etc., die Ausschlusskriterien von Bundes-, Landes- und kommunaler Förderung sowie das Verhältnis zwischen Eigenanteil und beantragten Fördermitteln.

Zur Kooperation befähigen

Kooperationen benötigen (be)fähig(t)e Kooperationspartner*innen – und zwar sowohl aufseiten der Künstler*innen als auch 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 hier u. a. greifen durch die Integration entsprechender Themen, *Skills* und Vernetzungsmöglichkeiten in die Curricula der Ausbildungseinrichtungen und durch Angebote für Künstler*innen wie für Institutionen zur Befähigung vor Kooperationen sowie während kooperativer Beziehungen sowohl auf künstlerischer als auch organisatorischer und administrativer Ebene. Ein verstärkter Austausch von Vermittler*innen der Produktionsorte, die Bereitstellung von genügend Ressourcen und Wissen sowie Zeit für den Austausch und die gemeinsame Aushandlung unter den Partner*innen sind Strategien, um zukünftige und bereits geleistete – wenngleich auch teilweise nicht honorierte – Arbeit auch unter dem Aspekt der Kooperation zu evaluieren und als solche anzuerkennen.

Nachhaltigkeit fordern

Oktroyierte Kooperationen sind meist nicht nachhaltig. Stattdessen sollte da, wo schon 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 erstellen zu müssen, die Offenheit, die Partner*innen entscheiden zu lassen, was sie unter Kooperation verstehen und zu welchem Ziel sie diese führen wollen, sowie die Prüfung und Einplanung von Anschluss- oder längerfristig konzipierten Förderungen. Nachhaltigkeit heißt auch die Stärkung von strategisch (inhaltlich, administrativ, interessenvertretend) wichtigen Strukturen wie Netzwerken, Bündnissen, Verbänden mit entsprechenden Koordinationsstellen, denn diese leisten Kooperationsarbeit im Sinne der Vermittlung, Beratung, Begleitung, von *Monitoring*, *Coaching* etc., insbesondere die Stärkung von Netzwerken kleiner und mittelgroßer Institutionen als systematische Ergänzung bereits bestehender Bündnisstrukturen. Grundsätzlich zielführend wären eine intensivere Zusammenarbeit bestehender Netzwerke untereinander, um Synergien zu nutzen und Konkurrenzen zu vermeiden, eine bundesweit ausgewogene Verteilung von Ausbildungs-, Spiel- und Wissensorten und eine bessere Vernetzung dieser Orte untereinander. Nicht vergessen werden sollte auch eine bessere wissenschaftliche Aufarbeitung der bestehenden Unterschiede, Potenziale und Leerstellen in konkreten kooperativen Konstellationen als Grundlage weiterer Anpassungen der Förderarchitektur für die jeweiligen Räume und Akteur*innen. Zentral jedoch steht die sehr allgemein gehaltene Forderung nach Zeit, Raum und Ressourcen.

—

Unter Einbezug dieser konkreten Maßnahmen sind unsere Empfehlungen für eine künftige Förderung von Kooperationen in den Freien Darstellenden Künsten: 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 auf die jeweiligen Bedürfnisse sowie die äußerst unterschiedlichen geschichtlichen, strukturellen, personellen, finanziellen, konzeptionellen etc. Bedingungen reagieren können, die Kooperationen prägen und maßgeblich in ihrer Ausgestaltung 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 oder Kooperationsarbeit innerhalb von künstlerischen Einzelprojekten oder infrastrukturelle Kooperationsförderung, z. B. durch das Installieren entsprechender Dauerstellen in bestehenden Netzwerken, Verbänden 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 An-

sprechpartner*innen für Publikum, Künstler*innen und Kulturpolitik gleichermaßen – bilden, nicht umhinkommen. Eingebettet in eine systematisch ineinandergreifende, intelligent aufeinander abgestimmte und miteinander kommunizierende Förderarchitektur von Kommunen, Ländern und dem Bund wäre das ein wichtiger Schritt hin zu einer Ausgewogenheit, Resilienz und Stabilisierung der Freien Darstellenden Künste.



Bei der Gestaltung von Fördermaßnahmen sollte m. E. ein besonderes Augenmerk darauf gelegt werden, einen Gesamtüberblick über die diversen Möglichkeiten, Förderungen und Netzwerke sowie ihre Verzahnung zu erstellen und vor allem zu vermitteln. Hier sind die in der Studie angesprochenen Kooperationsarbeiter*innen, Vermittler*innen und Netzwerker*innen sicherlich wichtiges Personal. Aber auch die eigentlichen Kooperationspartner*innen sollten Zugang zu diesem Wissen bekommen, ohne sich dieses neben ihrer Kerntätigkeit mühsam zusammensuchen zu müssen. Denn erst wenn man weiß, welche Möglichkeiten es gibt, kann man sich die für sich passende herausuchen oder gemeinsam erarbeiten.

Deshalb wünsche ich mir Weiterbildungsangebote, welche nicht ausschließlich auf bestimmte Netzwerke oder Kooperationsmöglichkeiten eingehen, sondern einen Überblick über die bereits vorhandenen Möglichkeiten bieten und die dahinter fungierenden Strukturen transparent machen. In der Ausbildung sollte nicht nur auf die Produktionsbedingungen von Stadt- und Staatstheatern eingegangen werden, sondern auch auf die bereits vorhandenen Infrastrukturen der Freien Szene und auf die mögliche Verzahnung dieser beiden. Diese Bildungsangebote sollten berücksichtigen, dass die Akteur*innen vielfältige Hintergründe mitbringen, und deshalb niederschwellig und zugänglich sein.

Jana Zöll,

*Schauspieler*in, Performer*in und Tänzer*in*

