

FONDS
DARSTELLENDEN
KUNSTE

TRANS
FORMATIONEN



TRANS FORMA TIONEN

Positionen zur Veränderung
der Kunst- und Kulturlandschaft
aus Kunst, Politik und Journalismus

POSITI ONEN DER POL ITIK

**Macht bitte weniger,
macht es besser bezahlt**

Ein Gespräch mit Veronica Kaup-Hasler
SEITE 13

Kunst darf keine Konzessionen machen

Ein Gespräch mit Gerhart Baum
SEITE 22

**Wie krisensicher sind
die Freien Darstellenden Künste?**

Ein Text von Melanie Bernstein
SEITE 32

Das Ende der Selbstverzwergung

Ein Gespräch mit Helge Lindh
SEITE 38

**Von der Freien Szene könnten
die Institutionen einiges lernen**

Ein Gespräch mit Erhard Grundl
SEITE 45

Kunst ist nicht primär zweckgerichtet

Ein Gespräch mit Klaus Lederer
SEITE 51

**Der Staat darf der Kunst
keine Vorgaben machen**

Ein Gespräch mit Carsten Brosda
SEITE 59

**Die Verteilungskämpfe werden
sehr hart werden**

Ein Gespräch mit Sabine Bangert
SEITE 67

Kulturentwicklungsplanungen

Ein Text von Julia Lehner
SEITE 74

**Freies Theater und kommunale
Kulturförderung in Dresden**

Ein Text von Annekatriin Klepsch
und Stephan Hoffmann
SEITE 79

POSITI ONEN DER KUN ST

Wie kann ich andere Communitys stärken?

Ein Gespräch mit Simone Dede Ayivi

SEITE 87

In anderen Logiken

Ein Gespräch mit Sahar Rahimi (Monster Truck)

SEITE 95

Theater. Ein Traum

Ein Text von Stefan Kaegi (Rimini Protokoll)

SEITE 102

Krise und Kunst der Versammlung

Ein Text von Sibylle Peters

SEITE 108

Homecoming. Für ein »neues Welttheater«

Mirjam Schmuck und Fabian Lettow (kainkollektiv)
im Selbstinterview

SEITE 116

Proberaum. Das Paradox der Veränderung

Ein Text von Sivan Ben Yishai

SEITE 125

REFLEX IONEN AUS JOURNALI SMUS UND KUNST

Bekannt machen, größer denken

Ein Kommentar von Margarete Affenzeller

SEITE 135

Von einer etwas anderen Freiheit der Kunst und wie man sie schützen kann

Ein Kommentar von Sibylle Peters

SEITE 138

»Subventionierte Revolte«

Ein Kommentar von Janis El-Bira

SEITE 141

Nur mit verbundenen Augen lässt sich der Kurs in Richtung Freiheit halten

Ein Kommentar von Petra Kohse

SEITE 143

Transformationen, really?

Ein Kommentar von Peter Grabowski

SEITE 146

Wie in 8.000 Zeichen auf zehn umfassende Positionen aus der Kulturpolitik reagieren?

Ein Kommentar von Stefan Kaegi

SEITE 149

Auftrag abgelehnt

Ein Kommentar von Dorte Lena Eilers

SEITE 152

The cosmos wasn't composed to be independent

Ein Kommentar von Sahar Rahimi

SEITE 155

Reform-Motor Freie Szene

Ein Kommentar von Eva Behrendt

SEITE 158

Keine*r sorgt für sich allein

Ein Kommentar von Mirjam Schmuck
und Fabian Lettow

SEITE 161





Holger Bergmann — UMBRUCH INS UNGEWISSE

Die vorliegende Publikation versammelt unterschiedliche Positionen zum Wandel in der Kunst- und Kulturlandschaft und versteht sich als Beitrag zur Debatte um die tiefgreifenden Veränderungsprozesse in Gesellschaft, Politik und Künsten, die unter dem Brennglas der Pandemie sichtbarer wurden als je zuvor. Der Fokus dieser Publikation liegt dabei auf den freien Künsten bzw. auf der Art und Weise, wie Kunst unter freien, selbstständigen, offenen, kollaborativen, autonomen sowie gleichsam unternehmerischen Bedingungen produziert werden kann.

Die TRANSFORMATIONEN schließen politische Perspektiven von Vertreter*innen der im Bundestag repräsentierten demokratischen Parteien sowie künstlerische Positionen ein. Es sind teils divergierende Blicke auf die Vielgestaltigkeit des freien Produzierens, seine Bedingungen und Entwicklungen sowie die Gestaltungskraft der freien Künste für gesellschaftliche Transformationsprozesse. Kulturjournalist*innen wiederum arbeiten die unterschiedlichen Perspektiven mittels pointierter Interviewfragen heraus und reflektieren – ebenso wie die frei produzierenden Künstler*innen, die hier zu Wort kommen – die politischen Positionen in Form von Kommentaren, führen Haltungen zusammen oder spitzen Widersprüche zu.

Alle Autor*innen nehmen die sogenannte Kunst- und Kulturlandschaft – je nach parteipolitischer Zugehörigkeit und föderaler Mitwirkung, je nach künstlerischem Werdegang und persönlicher Erfahrung – in anderen Färbungen und Ausschnitten wahr. Das vorliegende Crossover an Positionen zur Veränderung der Kunst- und Kulturlandschaft zeigt einerseits unterschiedliche Erwartungen dahingehend auf, was (anders) sein wird. Andererseits ist die Frage nach zukünftigen Veränderungen oder Erwartungen eine nicht nur prognostische, sondern vor allem eine explizit normative, bei der Form und Inhalt der Antwort vom Blickwinkel abhängen: Was sollte sich ändern im künstlerischen Produzieren, in der Kunst- und Kulturpolitik und nicht zuletzt in der Förderung, ja vielleicht auch in den Ästhetiken, in der Rezeption, damit sich welches transformative Potenzial der Künste entfalten kann? Mit der so verstandenen Frage und mit Antworten, die sich zuweilen widersprechen, ergänzen, überlagern und kommentieren, geht es dem Fonds Darstellende Künste um die Beförderung einer Debatte über die gegenwärtige wie zukünftige Gestaltung von Rahmenbedingungen, Produktionspraktiken, Aufführungsformaten und Rezeption der freien Künste.

Diese Debatte ist wohl seit Jahren von zentraler Wichtigkeit, doch seit März 2020 werden bislang für

selbstverständlich gehaltene Rahmenbedingungen der freien Kunstproduktion neu verhandelt: Durch die Infektionsschutzmaßnahmen wurde das Verhältnis zum Publikum größtenteils virtuell; die Arbeitssituation vieler freischaffender Künstler*innen, Produktionsleitungen, Kurator*innen, Ausstatter*innen und Techniker*innen hat sich radikal verändert, nicht selten mit harten Einkommenseinbußen; Produktionsbedingungen haben sich gewandelt; und auch die Bedeutung von gegenseitiger Achtsamkeit ist gestiegen. Städte, Länder und Bund haben die frei produzierenden Künste mit unterschiedlichsten Förderprogrammen stabilisiert – zumindest die äußerst prekäre Lage der Akteur*innen wahrgenommen – nicht zuletzt, weil die freien Künste für die ästhetische (und die digitale) Fortentwicklung der Kultur und für die Einbeziehung eines diversen Publikums unverzichtbar sind.

..... **auf zu Schauplätzen,
Identitätsbildern, Denkweisen und Strukturen
des freien Produzierens**

Als Herausgeber und Geschäftsführer des Fonds Darstellende Künste möchte ich diesen Band mit einem persönlichen Versuch eröffnen, mit dem ich die Dimension der Veränderung als ein dem kreativen Schaffensprozess immanentes Moment kenntlich machen will. Das Thema der Transformation ist damit meines Erachtens gerade hinsichtlich der Freien Darstellenden Künste keines, das allein auf die Rahmenbedingungen dieser Art der Kunstproduktion zu beziehen ist. Vielmehr scheinen mir beständige Transformationen und transformative Potenziale dem Wesen der Freien Darstellenden Künsten eigen zu sein. Woran ich hier denke, will ich mit Blick auf drei Themenfelder – Schauplätze der Veränderung, Identitäten des Performativen und flexible Strukturen des Produzierens – anzuzeigen versuchen.

Apropos Übergang, Transformation, Darstellende Künste: Die Darstellenden Künste sind eine Kunst in Raum und Zeit und bereits der Gang auf die Bühne, den »Schauplatz«, bewirkt eine Veränderung vom OFF ins ON – genau wie die Verlagerung des performativen Aktes aus dem Bühnenlicht heraus und zurück in den Alltag, ins Tages- oder Kunstlicht unserer Städte und Wohnungen hinein. Den Transformationsprozessen

nachgehend will ich einen Streifzug über einige Schauplätze der Freien Darstellenden Künste machen: vom ländlichen Raum und den öffentlichen Räumen in den Städten über die szenische Fläche als Ort der Versammlung und den »politischen Raum« als Ort unseres demokratischen Aushandelns bis hinein in die Digitalität, den Ort der vielleicht größten transformatorischen Prozesse der letzten Jahre. Anschließend will ich den Aspekt der performativen Identitäten in den Freien Darstellenden Künsten, als vielleicht wichtigstes transformatorisches Veränderungspotenzial, beleuchten. Und zu guter Letzt lande ich bei den Strukturen, die dazu beigetragen haben, dass aus dieser Kunst der in Raum und Zeit sichtbaren Transformationen eine so bedeutende frei produzierende Kunstlandschaft entstanden ist. Damit diese Kunst in Veränderung bleiben kann, so viel sei aus Perspektive der Förderinstitution vorweggesagt, ist es wichtig, dass auch die sie tragenden Strukturen eine flexible Stabilität gewährleisten.

..... **Schauplätze
der Transformationen**

Es wundert nicht, dass besonders die Freien Darstellenden Künste zu Raumwechseln in der Lage sind, denn sie sind per se nicht gebunden an eine Theaterarchitektur, die die Kunst auf dem Podest verortet und die Zuschauenden im Parkett platziert, die also auf der historisch verankerten räumlichen Anordnung des Schauspiels beruht. Vielmehr sind die Freien Darstellenden Künste den fahrenden Bühnen, den aktionistischen Kunstkollektiven, den performativen Bildenden Künsten oder der Live Art verbunden.

..... **vom rural
global village**

Die überwiegende Anzahl der öffentlich getragenen Kulturinstitutionen ist in Städten angesiedelt; selten finden wir zeitgenössische, öffentlich vollfinanzierte Kulturinstitutionen im ländlichen Raum. Wenn es eine kontinuierliche und unmittelbare Form der Kunst im ländlichen Raum gibt, dann sind es in der Regel die frei produzierenden Künste. Hier werden

viele der auf Veränderung drängenden Themen sichtbar, wie beispielsweise Klimawandel, globalisierte Produktion, Nachhaltigkeit, demografischer Wandel, sozial räumlich wachsende Differenz oder gesellschaftliche Teilhabe. Sie erfordern unaufschiebbare, auf die unmittelbare Zukunft gerichtete Lösungen. Der romantische Bauern- oder Bäuerinnenhof ist doch eher eine simulierte Illusionswelt des Marketings, die aber dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – globale Symptome in einer sonst nicht oft zu erlebenden Kontur sichtbar werden lässt. Ein Großteil der ländlichen Betriebe ist aktuell global konkurrierenden Unternehmungen zuzuordnen und das »Landleben« ist eher durchdrungen von den genannten gegenwärtigen Themen. All diese inhaltlichen Felder greifen ländliche freie Kunstorte auf und verknüpfen darüber hinaus ihre künstlerischen Formate bei aller Unterschiedlichkeit immer mit der Frage nach dem direkten Publikum – die potenziell Zuschauenden sind ein zentraler Bestandteil ihrer künstlerischen Überlegungen.

**..... Städte als Kontenpunkte
vieler Veränderungen**

Partizipation, Empowerment, integrale Kulturvermittlung. So lauten natürlich auch die Schlagworte der urbanen Performances der letzten Jahrzehnte, die in neuen Genres wie Urban Art, Social Urban Art, Street Art und Performance im öffentlichen Raum sichtbar wurden. Es geht hier weiter um neue Formen des Tanzes, von Voguing, Krumping, Popping, Tutting bis New Style Hip-Hop, oder eine neue Malerei, die in Murals und Graffitis sichtbar wird. Aber auch immer wieder um neue Formen der performativen Künste in site-specific (ortsspezifischen) oder site-generic (ortstypischen) Arbeiten in den Straßen, Gärten, Wohnungen, zwischen Leerstand und Wiedervermietung, Existenzaufgabe und Gentrifizierung, meist als kollektive künstlerische Gestaltungsprozesse oder als Wandlung gekennzeichnete Interventionen. Dabei geht es nicht selten um sehr direkte Transformationsprozesse in den Städten und um die Gestaltung einer Lebenswelt für diejenigen – und mehr noch mit denjenigen –, die dort leben. Diese wichtige Präsenz eines Publikums in den ästhetischen und inhaltlichen Prozessen eint viele künstlerische Ansätze des ländlichen und des städtischen Raums.

**..... im globalen
Irgendwo**

Während der globalen Pandemie wurde uns allen wieder bewusst, wie entscheidend der regionale Ort ist, den wir bewohnen – nicht nur in der Betrachtung der Inzidenzzahlen, sondern insbesondere auch in der Art und Weise des Umgangs mit und der gemeinsamen Ausgestaltung von Herausforderungen und in Bezug auf Solidaritäten. Darüber hinaus ist die globale Schieflage immer wahrnehmbar gewesen und fordert uns heraus, über eine demokratische Neugestaltung der internationalen Politik nachzudenken. Translokalität ist gerade kein Theaterwissenschaftsbegriff, sondern ein aktiver Bestandteil der Aushandlung von Gegenwart. Ein wichtiger Punkt, den die zahlreichen Schauplätze der Darstellenden Künste schon seit Jahren fortentwickeln und wodurch sie die komplexen Lebensrealitäten erfahrbar machen. Dabei gelingt es den Künsten, die Diversität einer Stadt oder Region aufzunehmen und erfahrbar werden zu lassen. Denn nur, wenn sich Standpunkte mit lokalen Lebensrealitäten und Personen verbinden, lassen sich Differenzen als konstruktive Erweiterung der eigenen Sicht begreifen und führen nicht zur angstbesetzten Grenzziehung. Es geht also in solchen künstlerischen Vorhaben auch immer um neue Versuche gelebter Demokratie, bei denen unterschiedlichste Bewohner*innen miteinander in Dialog treten.

**..... sich grenzenlos
versammeln**

In den Darstellenden Künsten stellen viele Formen der Aufführung eine Versammlung in Raum und Zeit dar. Dies ist auch die reguläre Praxis der Politik, in der Aushandlungen auf unterschiedlichen repräsentativen Ebenen stattfinden. Die Pandemie hat uns die Komplexität politischer Aushandlungen vor Augen geführt: Auf der Straße erhoben jene Freiheitsrufe, die die Freiheit einschränken wollen. Der Nationalstaat schien angesichts einer globalen Herausforderung die einzige Antwort und entscheidend für Leben oder Tod. Die globale Solidarität wurde vielerorts verkürzt auf die Ermöglichung des Tourismus. In diesem zweiten Jahr-

zehnt des dritten Jahrtausends zeichnet sich ein epochaler Wandel ab, der sich auch in politischen und gesellschaftlichen Unsicherheiten zeigt. Das Wort der Postdemokratie macht seit Längerem die Runde und angesichts des Zuwachses der Rechtsextremen wird ein Ende der Demokratie erstmals seit vielen Jahren wieder vorstellbar – in einigen Ländern hat das Sterben der Demokratien bereits begonnen. Es gilt also stärker denn je, demokratische Aushandlungsprozesse zu initiieren. Dies ist natürlich keine Aufgabe der Kunst, aber es ist eine künstlerische Praxis. Als geteilter Schaffensprozess kann sie Transformationen aufzeigen, Problemstellungen vergrößern, Wege eines neuen global-regionalen Gemeinwohls ausloten und widersprechen, um Veränderung zu erzeugen. Dafür ist die Kunst frei und um das zu sein, braucht sie eine demokratische offene Gesellschaft.

..... **Digi-Tal of no return**
(oder: Entschuldigung für das miserable Wort-
spiel im Aufmerksamkeitswettbewerb)

.....

Einige Stadtraum-Projekte haben Vorgänge des Digitalen, der Gaming-Welt und der Social-Media-Accounts wieder ins Analoge übertragen oder haben beide, virtuelle und analoge, Realitäten miteinander verknüpft.

In den letzten Monaten haben Gesellschaft und Kultur einen Digitalisierungsschub erlebt, der viele Theatermachende im ersten Moment von Expert*innen der Live-Versammlungen zu Dilettant*innen der »Webkacheln« hat werden lassen. Doch sehr viele insbesondere der frei produzierenden Künstler*innen haben sich hier enorm weiterqualifiziert und nutzen die erweiterten Möglichkeiten. Auch eine solch schnelle Umsetzung wurzelt im prozesshaften Denken eines Kunstwerks, das nicht mehr ausschließlich an den/die Künstler*in an sich gebunden ist – angesichts der künstlichen Intelligenz, die den Schaffensprozess übernehmen kann, durchaus zukunftsweisend. Mit der Pandemie hat eine neue Phase der Einbeziehung der Digitalität in die frei produzierenden Künste begonnen, die nicht mehr umkehrbar ist.

Im Mai 2020 appellierten viele Intendant*innen der größeren Stadttheater an die Politik, wieder zu der Zeit vor der Pandemie, der Zeit der geöffneten

Theaterhäuser, zurückzukehren. Hier zeigte sich meines Erachtens wirklich ein grundsätzlich anderes Verständnis von einer Kunst in Raum und Zeit, das sicherlich auch den festgeschriebenen Architekturen, der im Stückekanon begründeten Interpretation und der ästhetischen Kontextualisierung als simulierte Wirklichkeit folgt – eine Illusion von Transformation also, ohne direkte Involvierung in diese Veränderung, eher beobachtend als kommentierend. Viele Freie Darstellende Künste begeben sich in die Veränderung (sehen sich auch selbst als Bestandteil dieser), setzen sich und das Werk den realen Gegebenheiten aus. Während das exklusiv produzierende Theater zwar einen etablierten Platz eingenommen hat, ist es für die Fortentwicklung von ästhetischen und künstlerischen Diskursen nicht mehr so stark von Bedeutung wie noch in den 1980er-Jahren. Hier folgen Diskurs und Ästhetik in den letzten Jahren doch stark dem Agieren der avancierten frei produzierenden Künstler*innen, die sich mit der Entwicklung und Veränderung der Orte bewegen. Hier geht es um Kunst, die sich in die Verletzlichkeit des Alltags begibt und in ähnliche Verwicklungen wie die »Zuschauenden« in der Alltagswelt, die es gemeinsam zu entschlüsseln, beschreiben, natürlich auch zu illusionieren gilt. Künstler*innen, die verkürzt gesprochen, die Transformation an sich mit der Kraft der Darstellung »bespielen«. Eine darstellende Kunst der Gegenwart, die eine Veränderung spürbar, erfahrbar, greifbar machen kann, die sich ihr entgegenstellen kann, sie vordenken und nutzen wie auch nutzbar machen kann – nicht muss.

..... **das ist doch nicht normal**
Rappelkiste
Identitäten

Unter der Pandemie war der Raum des Theaters bis aufs Kleinste geschrumpft, auf die eigene Wohnung mit Sichtfenster ins Digitale, allein gefüllt von der Anwesenheit des eigenen Körpers. Ein Körper, der uns temporär beherbergt und der mit Identitäten gefüllt wird, werden soll und immer weiter angefüllt werden will – eigentlich eine ständige Transformation, ein Wechselspiel aus dem Nichts zu Körper, Identitäten und wieder Nichts. Der Zwischenteil dieser Transformation ist derzeit der Umstrittenste: Es gibt den Versuch, den Plural auf eine singuläre Iden-

titätszuschreibung zu reduzieren. Die neurechten Bewegungen greifen wieder identitäre Erzählungen auf, die die Körper mit gemeinsamen, vermeintlich verbindendem Oberflächen-Content – wie etwa das Land der Geburt oder die Passzugehörigkeit – anzufüllen versuchen oder gar wieder den Körper und seine Gestalt mit diesem Inhalt schemenhaft als abgegrenzte/abgrenzende Gruppendarstellung darbieten: weiß, europäisch, normiert.

Demgegenüber stehen die Jahrtausende alten kulturellen Erfahrungen als Narrative der Vielfalt und der hybriden Identitäten, immer brüchig – eher suchend, fragend, zweifelnd – an dem, was die Körper mit Leben füllt und anreichert. Also ein performativer Körper, der sich nicht als die eine einzige Figur darstellt. Ein wichtiger ästhetischer Beitrag des frei produzierenden Theaters: die Erweiterung des figurenorientierten Schauspiels um den performativen Körper. In den letzten Jahren gab es zahlreiche Versuche, der Diversität der eigenen Rollen, der Narrative oder auch der Zuschauenden jenseits des Gedankens der Repräsentation nachzuspüren. Die frei produzierenden Künste, die sich wie kaum ein anderer Kunstbereich der eigenen gesellschaftlichen Position bewusst sind, nähern sich diesen Themen mit Offenheit und werfen Fragen der Repräsentation auf. Eine Gesellschaft der Gegenwart ist eine der vielfältigen Narrative und Identitäten. Die Zukunft liegt in Formaten mit super-diversen Erzählungen, die natürlich auch essenzialistisch wirkende Identitätszuschreibungen spielerisch hinterfragen können, aber selbstverständlich ohne zu diffamieren. Im Gegenteil: Es gilt den Alltagsdiskriminierungen entschieden entgegenzutreten.

In »Studien für die nächste Gesellschaft« schrieb Dirk Baeker bereits 2008 darüber, dass die Gesellschaften sich inmitten eines Epochenwandels befänden, eines Wandels zu einer digitalen Gesellschaft, die von einer Umformatierung des Menschen begleitet sei. Die frei produzierenden Darstellenden Künste bieten an, diesen Wandel an den Schauplätzen der Veränderung räumlich und bis in unsere eigenen Körper hinein zu reflektieren oder uns unsere (Un-)Ähnlichkeit zu anderen in diesen Wandlungsprozessen bewusst zu machen. Die Freien Darstellenden Künste bilden in dieser Denkfigur das Labor der haptischen wie sozialen Konfiguration eines Bewusstseins, dass sich und die Welt als veränderlich und offen erfahren kann: Ich bin viele und das ist schrecklich und gut so. Liegt nicht

hierin das eigentliche Versprechen, das dem Spiel zugrunde liegt? Eine Spur reicht bis zur »Gnothi Seauton«-Inscription in Delphi und von diesem »Fürchte Dich nicht vor Dir Selbst/Erkenne Dich selbst« verspricht nur die künstlerische künstliche Intelligenz eine Befreiung.

..... **structure follows art**
follows structure follows art follows
structure follows art follows
structure follows art follows structure
follows art follows
structure follows art
follows structure

Das exklusiv produzierende und das frei produzierende Theater und ihre künstlerische Allianz sollten endlich als das gesehen werden, was sie sind: gleichberechtigt koexistierende Künste. Beide brauchen Strukturen, die es der Kunst ermöglichen, Schauplätze für Veränderung zu schaffen und gleichsam den Umbrüchen nachzuspüren. In den Freien Darstellenden Künsten geschieht dies seit Jahrzehnten in selbstbestimmten Strukturen, von der Einzelkünstler*in über das Kollektiv, dem freien Ensemble, der Mobilen Bühne oder dem freien Theaterhaus bis hin zu international agierenden Produktionsorten. Viele dieser Organisationsformen sind längst Bestandteil des internationalen Kunstgeschehens und erst recht der bundesdeutschen Theaterlandschaft. Natürlich sind dies keine klar getrennten Bereiche, sie diffundieren seit Jahren und das Hybride ist immer wieder Sinnbild für den Wandel in Kultureinrichtungen. Ein Wandel, der die Kooperation und das Ausloten gemeinsamer Möglichkeiten aufzeigt, der aber auch die Gegensätze hervortreten lässt. Ein wesentliches Prinzip in den Freien Darstellenden Künsten ist, dass die Struktur, das Theaterhaus, also der »Betrieb«, der Kunst folgt – und zwar nicht nur im Sinne der Ideenrealisation für die Ausgestaltung eines Kunstwerks, sondern in dem Sinne, dass das Denken/der Prozess immer auch Teil des Werks selbst ist. Dies fordert auch die Struktur: keine Produktion zu Rassistischem, ohne auch an einer diskriminierungsarmen Struktur zu arbeiten. Keine aufgeführte »Klima-Dramatik« auf der Bühne, ohne die eigene Nachhaltigkeit zu reflektieren. Die Kultur der Struktur ist mitprägend für die Produktion von Kunst.

Damit dies nicht falsch verstanden wird: Es geht nicht um »vegane Kunst«, sondern um eine Wahrnehmung von Diskriminierung, ein Bewusstsein für Perspektiven, die nicht die eigenen sind, um mit einem Bewusstsein für das Gemeinwohl einen angstfreien Arbeitsplatz und einen besseren, diskriminierungsärmeren Zugang zu gestalten. Auf dieser selbstverständlichen Grundlage gilt: Die Kunst ist frei! Hier haben viele Strukturen der Freien Darstellenden Künste einen großen Erfahrungsraum und befinden sich in Trial-and-Error-Prozessen.

..... **zwischen fördern und finanzieren**

Diese inhaltlich und mit den Strukturen kohärente Gestaltungskraft der frei produzierenden Kunst- und Kultureinrichtungen ging in den 1970er- bis 1990er-Jahren aus dem kreativen Schaffen zahlreicher Künstler*innen hervor – eine Bewegung der »freien Künste«, die ihre Ursprünge in der Bildenden Kunst, der Performance, den Situationist*innen, der Fluxus-Bewegung und den freien Theatergruppen hatte; die vom Theater von und mit Auszubildenden, über die Studierenden Bühnen bis zu großen internationalen Gruppen reichte. Ihre künstlerische Arbeit entstand jenseits der etablierten Institutionen, jedoch nicht selten im temporären Zusammenspiel mit Stadttheatern, Festivals oder auch Kunstmuseen. In diesen Jahrzehnten sind naturwüchsig zunächst kommunale Förderungen entstanden, die bei wachsender Bedeutung der Freien Szene durch Länderförderungen stabilisiert wurden. Auch die Bundeskulturfonds blicken auf eine zeitlich ähnliche Genese, der Fonds Darstellende Künste entstand 1986 und förderte 1989 erstmalig aus Mitteln des Bundes.

..... **durch den Dschungel zur Subsidiarisierung und Koordination**

Aus diesen naturwüchsigen Förderungen auf Ebene von Städten, Ländern und Bund bildete sich der berühmte Förderdschungel, ein Netz unterschiedlichster Förderprogramme, Verfahren und Bürokratien. Selten sind die Förderungen auf Planungssicherheiten ausgerichtet, sondern in der Regel auf tempo-

räre Projektarbeit auf nicht selten prekären Fundamenten. Nun ist für eine kreative wie vielgestaltige Szene ein (Förder-)Dschungel per se gar nicht das Schlechteste, ermöglichen diese verzweigten Förderungen auf unterschiedlichen Ebenen doch eine gewisse Bewegung und offenere Zugänglichkeit. Und selbstverständlich liegt die Kultur in der Hoheit der Bundesländer und obliegt nach den Länderverfassungen zum großen Teil den Kommunen. Jedoch ist die zuvor beschriebene Arbeitsweise des freien Produzierens eine über Kommunen, Bundesländer und generell Grenzen hinausreichende: Es werden nicht nur genrespezifische Grenzen überwunden, sondern es sind auch Formen des Produzierens wie Gastierens an mehreren Orten, Bundesländer übergreifend und häufig auch international entstanden. Diese Arbeits-, Aufführungs- und/oder Ausstellungspraxis übersteigt die Zuständigkeiten kommunaler und eben auch länderspezifischer Förderungen. Bund, Länder, Kommunen sollten an unterschiedlichen Punkten und unter Wahrung von Subsidiarität hier gemeinsam grundlegende Verbesserungen anstreben.

..... **dunkle Sterne**
..... **fixe Punkte**
..... **flexibel und stabil**

Viel hellseherische Fähigkeiten braucht es derzeit nicht, um zu sagen, dass auf die pandemische Krise eine wirtschaftliche folgen wird. Viele Kommunen sind seit Jahren in finanzieller Schieflage. Nun tragen die Kommunen aber einen wesentlichen Teil der Kulturförderungen, und dies meist als freiwillige Aufgabe, insbesondere im Feld der freien Künste, weshalb hier ein Einbruch und Wegfall von Förderungen zu befürchten ist. Die frei produzierte Kunst fußt derzeit nicht ausschließlich, aber überwiegend auf den finanziell äußerst fragilen Strukturen aus dem letzten Jahrhundert, um nicht zu sagen Jahrtausend. Es wird Zeit, der Kunst der Gegenwart auch eine Finanzierung der Gegenwart zur Seite zu stellen. Ein Modell hierfür ist bereits an einigen Stellen erprobt und es muss wie die Freie Szene selbst auf Kooperation beruhen, auf einer Zusammenarbeit von Städten, Ländern und Bund.

In diesem Sinne geht es nicht darum, den Förderdschungel zu roden, sondern darum, Wege

und Pfade zu legen, die Orientierung bieten. Die Beispiele reichen hier von der Einzelförderung von Künstler*innen und künstlerischen Qualifizierung und Fortentwicklung über konzeptionelle Residenzen zur Entwicklung der Zusammenarbeit mit Kunst- und Produktionsorten bis hin zur Förderung von Arbeitsprozessen von Künstler*innen-Gruppen und Fachgewerken, die auch mit einer Ergebnisoffenheit verbunden sein müssen. Das freie, künstlerische Arbeiten muss sein Format aufgrund seiner ästhetischen und inhaltlichen Arbeit finden und setzen können und es nicht bereits, wie in den Institutionen, mit monatelangem Vorlauf in Projektausführung und Finanzierung exakt benennen. Begleitet werden müssen solche Instrumente von langjährigeren Förderungen, die Schaffenszeiträume von mehreren Jahren in den Blick nehmen.

Solche oder ähnliche Förderlinien in vielen Kommunen, allen Ländern und beim Bund könnten flexibel Stabilität schaffen und das für die gegenwärtige Kunst- und Kulturlandschaft längst unersetzlich gewordene freie Produzieren von Kunst weiterhin ermöglichen: ein freies Produzieren, das unabhängig von Kunst- und Kulturinstitutionen ist, aber im Zusammenspiel mit ihnen die Ästhetik sowie die inhaltliche Fortentwicklung der Künste der Gegenwart ganz wesentlich prägt.

**..... Kunst der Transformation
als Transformation
in der Transformation**

Die Themen, Arbeitsweisen, Schauplätze und Aktivitäten in der Kunst sind komplex, überfordernd und nie in Gänze lösbar – sie sind in ständiger Transformation. Es geht also um die Kunst der Transformation, immer und immer wieder. Oder wie bereits Beckett es formulierte: »Es geht voran, es geht zu Ende, es geht voran.« Und das ist keine Beschreibung bloß des Theaters, sondern der Welt, in der das Theater seinen Ort hat.

—
Holger Bergmann ist Kurator, Mentor und leitet seit 2016 als Geschäftsführer den Fonds Darstellende Künste. Er wurde 1965 im Ruhrgebiet geboren und lebt in Berlin. Gründungsmitglied und von 2002 bis 2014 Künstlerischer Leiter des Theaterproduktions-

hauses Ringlokschuppen Ruhr, eigene Inszenierungen an freien Theatern, Lehraufträge an verschiedenen Hochschulen und kulturpolitischer Berater. Veröffentlichung u. a. an der Zürcher Hochschule der Künste und HafenCity Universität Hamburg. Mitte 2017 gründete er den kulturpolitisch engagierten Verein DIE VIELLEN mit, dessen Vorsitzender er seither ist. Im November 2018 wurde er in den Vorstand der Kulturpolitischen Gesellschaft gewählt und ist seit 2021 Mitglied im Rat für Darstellende Künste und Tanz des Deutschen Kulturrats.

**POSITIONEN
DER
POLITIK**



Ein Gespräch mit Veronica Kaup-Hasler

— MACHT BITTE WENIGER, MACHT ES BESSER BEZAHLT

Die Wiener Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler hat bis vor drei Jahren selbst als Kulturmanagerin gearbeitet und kennt deshalb die Bedürfnisse der Theater-schaffenden aus nächster Nähe. Im Gespräch mit Margarete Affenzeller schildert die gebürtige Dresdnerin die Besonderheiten der Freien Darstellenden Künste im deutschsprachigen Raum und berichtet von ihrer eigenen Kulturarbeit auf dem Land. Sie erläutert ihre aktuellen politischen Förderkonzepte und macht klar, warum Nützlichkeitsabwägungen in der Kunst nichts verloren haben.

Margarete Affenzeller: Was begründet oder legitimiert das »Freie« in den Freien Darstellenden Künsten aus Ihrer Sicht?

Veronica Kaup-Hasler: Der Begriff ist sehr vielschichtig. Zunächst einmal ist »Freie Darstellende Künste« ein Terminus aus dem deutschsprachigen Raum. In anderen Ländern sieht es schon wieder ganz anders aus. Im deutschsprachigen Raum haben sich – und das auch erst mit der Bildung des bürgerlichen Theaters im 19. Jahrhundert – Institutionen herausgebildet, also das, was wir heute unter Stadt- und Staatstheater verstehen. Dann gab es im Laufe des 20. Jahrhunderts, vor allem in den 1960er- und 70er-Jahren, eine Bewegung gegen diese Systeme oder parallel zu diesen Systemen. Sie schwappte von Amerika über und brachte Happenings, Performance, Modern Dance – stark beeinflusst von Entwicklungen in der bildenden Kunst und der neuen Musik –, die die Freien Darstellenden

Künste für sich zu nutzen wussten. Daraus entwickelte sich in den 1970er-Jahren im holländisch-belgischen Raum, zum Teil auch in Frankreich, eine neue Bewegung. Da wurden sehr bewusst zum Beispiel leer gewordene Kirchen als kulturelle Zentren adaptiert. Es wurden Stadttheater wie in Antwerpen mit ihrem klassischen Bildungsbegriff und Repertoire umgewandelt und freie Gruppen hineingeholt. So ist dort auch wieder etabliertes Theater entstanden, das aber geprägt war von der Freien Szene mit ihren Arbeitsweisen und ästhetischen Formen. Im Vergleich dazu hat sich in Deutschland das bürgerliche Verständnis vom Tradieren der Dramentexte aufrechterhalten. Die Entwicklung ist in gewisser Weise starrer verlaufen, hat aber wiederum sehr vieles erst ermöglicht, was wir heute als Regietheater bezeichnen. Das deutsche Theater hat enorme Kräfte freigesetzt und Regiegrößen hervorgebracht wie beispielsweise Frank Castorf.

Er kommt nicht aus der Freien Szene, aber Castorf oder auch Marthaler, die immer in klassischen Institutionen zu finden waren, sind zu Vorreitern ihrer Kunst geworden – bei Castorf in Anklam auch verbunden mit der Freiheit jenseits des neoliberalen Verkaufen-Müssens. Castorf konnte um sich eine Truppe versammeln, die flexibel war, die tourte – eigentlich Merkmale der Freien Szene.

Die einfachste Definition von Freier Darstellender Kunst ist eine ökonomische. Aber diese Definition ist zugleich auch die langweiligste. Wir könnten sagen: hier die abgesicherte Institution mit einem Auftrag, der vor diversen Gremien, Aufsichtsräten usw. gerechtfertigt werden muss, und dort die frei flottierende Kunst mit wenig finanzieller Sicherheit. Hier die Angestellten mit Kollektivvertrag, dort die nicht Angestellten in manchmal prekären Verhältnissen. Wobei ich betone, dass die Grenzen fließend sind. Denn die Freie Szene hat in den letzten Jahren massiv Eingang gefunden in die Stadttheatersysteme. Siehe *She She Pop* oder *Rimini Protokoll* oder Milo Rau, der ebenfalls aus der Freien Szene kommt. Viele haben die Grenze Stadttheater/Freie Szene perforiert. Es ist jetzt ein viel größerer Durchfluss, den ich grundsätzlich begrüße. Aber gleichzeitig zeigt es auch die Not eines in die Krise gekommenen Theaters, das nach einem zeitgenössischen Blick und neuen künstlerischen Handschriften sucht. Eine stark von Männern dominierte Regie- und Theaterdirektor*innenszene – denken wir an Castorf, Grüber, Stein, Peymann usw. – hatte kein Interesse daran, Nachwuchs zu generieren. Es waren und sind Kolosse des Gewerbes, die monolithisch ihre Kunst mach(t)en. Das werfe ich ihnen nicht vor. Aber es ist deutlich zu sehen, wie sehr sie auf diese Weise – zumal, wenn sie ein Theater mit ihrem Ensemble prägten – einer nächsten Generation im Weg standen. Viele junge Künstler*innen haben sich dann eben in die Freie Szene begeben, weil es dort mehr Raum und Entwicklungsmöglichkeit gab.

Freiheit hat stets einen Doppelcharakter: Sie macht frei von etwas (Zwängen, Zwecken, Traditionen, der »Realität«, Tabus), aber auch frei zu etwas: Innovation, Fortschritt, Nonkonformismus. Was bedeutet das und geht mit dieser »Freiheit« auch ein Auftrag einher?

Ja. Frei bedeutet in diesem Zusammenhang natürlich auch, herausgelöst zu sein von gewissen Erfolgsparametern, unter denen institutionalisierte

KÜNSTLERISCH GESEHEN HAT MAN IN DEN FREIEN DARSTELLENDEN KÜNSTEN ALSO EINE GRÖßERE FREIHEIT.

Theater stehen, was die Auslastung betrifft oder die Verpflichtung dazu, einen Spielplan zu erstellen, der alle gut übers Jahr beschäftigt. Künstlerisch gesehen hat man in den Freien Darstellenden Künsten also eine größere Freiheit – vorausgesetzt, man hat das Geld in der Tasche. Man kann dann flexibler sein, etwa für ein Projekt mal zu wachsen, mal kleiner zu werden. Es wird dann schon schwieriger, wenn man für eine Gruppe verantwortlich ist, die eine gewisse Größe angenommen hat. Siehe Anne Teresa De Keersmaeker, deren Compagnie heute in Wahrheit eine Institution geworden ist. Oder denken wir an *Forced Entertainment*, einen Stern am Firmament der Freien Szene. Die haben manchmal Stücke in ganz kleiner Besetzung gemacht, mit zwei oder drei Leuten und dann wieder im großen Stil. Wenn wir von der entscheidenden Frage der finanziellen Ausstattung abstrahieren, ist man als freie*r Theatermacher*in frei von institutionellen Zwängen, also frei in puncto Zeit, Ort, Touring- und Reisemöglichkeiten, Stoffwahl, Risiko – und natürlich gibt es auch größere Freiheiten im Entwickeln von Gegenentwürfen zum etablierten Theaterbegriff. Das Erschreckende ist ja, dass

man immer wieder auf eine Freie Szene trifft, die mit weniger Mitteln und mit weniger Konzentrationenmöglichkeit dann das imitiert, was ohnehin im Stadttheater stattfindet. Das ist dann keine ästhetische Entwicklung und meist triste anzuschauen. Die Freie Szene ist leider häufig nicht so wild, wie man sie sich gerne erträumen würde.

Welche Rolle spielt dabei der Begriff Unabhängigkeit?

Ich halte Unabhängigkeit für einen Zustand, der absolut anzustreben ist. Wir alle wissen, dass Ökonomien sehr stark künstlerische Formate mitbestimmen. Die viel gepriesene Unabhängigkeit der freien Kunst ist natürlich sehr oft eine Abhängigkeit von Fördersystemen, von Subventionen, von etwaigen Sponsoren. Gerade jetzt in der Pandemie brechen den Künstler*innen die Touring-Möglichkeiten weg. Man bewegt sich in den Freien Darstellenden Künsten also in Wahrheit in einem riesigen Netz von Abhängigkeiten. Unabhängigkeit ist das erstrebenswerte Ziel und meint einen maximalen Spielraum für künstlerische Entwürfe. Aber auch da würden Kunstschaffende der Freien Szene sagen: Naja, wenn ich nicht genug Geld zur Verfügung habe, dann kann ich mir auch nicht den für meinen Entwurf idealen Raum leisten. Gerade das Suchen und das Aufmachen neuer Räume, diese Bewegung und Bestrebung kommt ja sehr stark aus der Freien Szene. Und immer dann, wenn Stadttheater clever waren, haben sie sich diese neuen Räume gleich angeeignet. Siehe etwa den Prater der Volksbühne oder die Schiffbau-Halle in Zürich, die ja vehement mit der schick gewordenen Industrie-Romantik spielt, also einen Charme verkörpert, den man früher nur Räumen der Freien Szene zugestanden hätte.

Bei Ihrem Amtsantritt 2018 hat die Freie Szene in Wien nicht nur die Abkehr vom Repräsentationsgedanken in der Kulturförderung verlangt, sondern Nützlichkeits erwägungen insgesamt eine Absage erteilt. Kann man als Regierungsverantwortliche für Stadt und Land (immer) so denken und handeln?

Wenn wir nicht zum Tod des Theaters beitragen wollen, dann müssen wir uns ganz schnell vom Nützlichkeitsgedanken verabschieden. Das ekel-erregendste Theater ist doch dasjenige, das sich unter einem Nützlichkeitsdiktum bewegt. In vielen Stiftungen – das ist im ganzen deutschen Sprach-

raum gerade sehr wichtig – gibt es derzeit den Versuch, auch von grüner oder sozialdemokratischer Seite, den gesellschaftlichen Mehrwert einer Kunst darstellbar zu machen, also etwa Theater für migrantisches Publikum zu fordern. Das sind Tools, die manchmal anspornend sein und auch etwas bewegen können, wie unter anderem das Gorki Theater auf spannende Art bewiesen hat. Aber man ist nicht selten mit Arbeiten konfrontiert, denen man ablesen kann, dass sich die Antragsprosa – nur wenig durch Kunst bereichert – irgendwie politisch korrekt auf die Bühne gehievt hat. Ich möchte jedenfalls zuerst einmal ein von der Nutzbarmachung befreites Theater, sodass es autonomer und wilder wird. Und wirklich sämtlichen Sinnen neue Räume erschließt (da darf der Kopf durchaus auch dabei sein).

Theater hat seit jeher Sprengkraft genug. Nehmen Sie ein Stück von Shakespeare: Hier werden uns im Einverständnis, dass der Typ mit der Krone der König ist – das akzeptieren wir ja am Theater –, die Hybris, das Scheitern, die Verführung, die Anmaßung, die Tragödie nochmal vor Augen geführt und uns damit die Welt – und das ist das Entscheidende – als veränderbar gezeigt. Genau das ist das anarchische Moment von Theater: Welt für einen Moment anders zu denken und dabei zu einem politischen Subjekt zu werden, sich als solches zu begreifen. Das Politische ist also inhärent, die Kunst muss nur gut sein. Sie kann auch in Traumwelten führen.

Ich möchte den Künstler*innen nie vorschreiben, woran sie zu arbeiten haben. Was ich als Kulturpolitikerin aber schon möchte, ist, dass Künstler*innen verstärkt über Öffentlichkeit nachdenken. Und zwar darüber, welche Öffentlichkeiten sie erreichen wollen und inwieweit eine Bereitschaft zu einem Dialog mit der Welt besteht. Das ist ein Parameter, bei dem ich sehr streng werden kann. Ich möchte eben nicht aufgeben, daran zu glauben, dass Menschen mit wachem Verstand, egal ob sie familiär eine Vorbildung genossen haben oder nicht – und wenn nicht, sollte man sich umso mehr bemühen –, dass Menschen also immer erreichbar und berührbar sind. Wir sollten nicht müde werden, neue Publikumsschichten zu erreichen, aber bitte, bitte nicht durch nützliche Produktionen. Theater, Performance, Tanz – all das muss faszinieren! Ich versuche daher, in der Kulturpolitik das Moment der Öffentlichkeit eher in den Vordergrund zu rücken, also nicht ein bestimmtes Sujet,

sondern die Frage: Wen erreiche ich, welche Anstrengungen unternehme ich? Zudem steuere ich das über Orte, also: An welchen Orten schaffen wir es, Begegnung über Kunst zu arrangieren, soziale Räume zu schaffen?

Darf die Förderung von Kunst und Kultur aus Ihrer Sicht auch mit politischen Absichten verknüpft werden wie der Stärkung des gesellschaftlichen Zusammenhalts, der Integration von Zugewanderten oder dem Kampf gegen rechts?

Naja, das steht natürlich in allen möglichen Förderprogrammen, klar, das sind grundsätzliche Werthaltungen einer guten Kulturpolitik, wie ich sie verstehe und vertrete. Wir sollten uns unbedingt Gedanken darüber machen, welche Gesellschaft, welche Öffentlichkeit auf unseren Bühnen repräsentiert wird und welche ausgeblendet wird. Denn natürlich: Menschen, die wachen Augen durch die Stadt gehen, werden feststellen, dass bestimmte Menschen auf unseren Bühnen kaum repräsentiert werden. Wir behaupten dort ein falsches Bild unserer Gesellschaft und von Welt, weil bestimmte Gruppen ausgeblendet werden – und mit dieser Erkenntnis muss auch künstlerisch umgegangen werden. Doch ich möchte klar machen, dass es der Kunst niemals darum gehen darf, sich von der Politik Vorschriften machen zu lassen oder gar politische Programme umzusetzen. Sei es in der Freien Szene oder im institutionellen Bereich. Das wäre lächerlich. So etwas muss mit künstlerischer Intelligenz und Fantasie angegangen werden. Wenn ich hier ein Beispiel nennen darf: Christoph Schlingensiefel hat nicht aufgrund von politischen Schwerpunktsetzungen in seinem Ensemble mit Menschen mit körperlichen und psychischen Einschränkungen gearbeitet, sie waren gleichberechtigte Darsteller*innen und wurden aus künstlerischer Notwendigkeit in seine Arbeiten einbezogen. Und genau darum geht es: Kunst, die sich der politischen Vereinnahmung entzieht.

Allerdings ist es – davon getrennt – sehr wohl spannend und wichtig, mit künstlerischen Mitteln soziale und kulturpolitische Arbeit zu machen. Aber das ist ein anderes Feld. Du kannst ein Projekt starten, um zum Beispiel in einem problembehafteten Sozialraum mit unterschiedlichen theatralen Mitteln zu arbeiten, sei es, um isolierte Menschengruppen in die Gemeinschaft zurückzuholen, sinnstiftende Angebote für arbeitslose Jugendliche

zu machen oder den öffentlichen Raum mehr zu durchmischen. Das muss es unbedingt geben. Aber solche Arbeit muss getrennt sein von der allgemeinen Kulturförderung. Das wäre dann eine Förderung in einem soziokulturellen Feld. Diese Arbeit ist sehr wichtig und wir brauchen sie mehr denn je. Doch es ist klar, dass sie andere Aufgaben hat als die Kunst.

Gilt das tatsächlich für die freie wie die institutionalisierte darstellende Kunst in gleicher Weise?

Da mir der Antagonismus der beiden gar nicht mehr so eingängig ist, finde ich: ja. Natürlich hat das institutionalisierte Theater mehr Geld und in der Organisationsform eine deutlich größere Absicherung. Doch inhaltlich gesehen, kann ich bei ambitioniertem Theater immer schwerer unterscheiden und zuordnen, wo das Movers der Innovation liegt. Wo passiert ästhetische Erneuerung? Das würde ich nicht mehr nur einem der beiden Bereiche zuordnen wollen, hier sind die klassischen Dichotomien in Auflösung. Insbesondere wenn man den Blick aus Europa hinauswagt. Dort gibt es jenseits sehr kommerziell agierender Institutionen sehr oft nur Freies Theater. Siehe das New Yorker *Nature Theater of Oklahoma*, mit dem ich noch als Intendantin des Festivals steirischer herbst zusammengearbeitet habe. Sie haben mittlerweile auch in Stadttheatern gearbeitet. Oder Romeo Castellucci, ein Berserker der Avantgarde der 1980er-Jahre, der heute bei den Salzburger Festspielen den »Don Giovanni« macht. Was ist das dann? Freie Kunst, hoffe ich. So etabliert die Salzburger Festspiele auch sein mögen, da würde ich ihnen doch zubilligen, dass sie etwas schaffen, das ästhetisch innovativ ist. Natürlich kommen Castellucci oder das *Nature Theater* aus freien Kontexten, in denen sie ihre Ästhetik ausbilden konnten.

Die Freie Szene hat in den letzten Jahrzehnten enorm an Bedeutung gewonnen, sodass die Institutionen ohne sie gar nicht mehr sein könnten. Sie dockt an Stadttheatern an. Wird sie verschluckt?

Die Gefahr gibt es absolut. Manche schaffen das gut, etwa Milo Rau. Er hat durch den Wechsel in die Leitung eines Stadttheaters gewonnen. Andere pulverisiert es – und dafür ist das *Nature Theater* in seiner Ursprungsformation leider ein Beispiel. Wir hatten sie 2007 mit *No Dice* das erste Mal in Europa beim steirischen herbst gezeigt. Danach wurden sie sofort als Artists in Residence am Burg-

theater engagiert. Der damalige Direktor Matthias Hartmann wollte die Sexyness dieser Gruppe für sein Haus haben. Das Geld, das ihnen zufluss, hat eine Spaltung der Gruppe bewirkt und letztlich deren Auflösung. Das Stadttheater hat bis zu einem gewissen Grad vampirisch agiert, weil es – wiederum aus nachvollziehbaren Gründen – sein eigenes Ensemble integriert haben wollte, was Teile der Gruppe verdrängt hat. Der Transfer von Freier Darstellender Kunst in eine Institution ist also immer problematisch, für beide Seiten – auch für das System des Burgtheaters, das zudem eines der Repräsentation ist und dessen großer Organismus strengen Rahmenbedingungen unterliegt. Der Tanker funktioniert nur mit ganz klaren Dispositionen. Es ist tricky. Klaus Bachler ist als Burgtheaterdirektor allerdings tatsächlich so weit gegangen, dass er Christoph Schlingensiefel für *Bambiland*, *Area 7* oder *Mea Culpa* andere Konditionen eingeräumt hat. Es hat das Burgtheater völlig an seine Grenzen getrieben. Eine Zusammenarbeit macht also nur dann Sinn, wenn man in der Lage ist, Freiheiten einzuräumen und die Selbstverletzung oder Veränderung des Systems der Institution Theater zuzulassen.

Welche Teile der Bevölkerung erreichen die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste nach Ihrer Erfahrung gut und welche weniger gut oder gar nicht?

Die Freien Darstellenden Künste haben grundsätzlich eine radikale Demokratisierung mit sich gebracht. Man kann sagen: Der niederschwellige Zugang ist der Freien Szene inhärent. Sie schafft es, Menschen mit unterschiedlichsten gesellschaftlichen Hintergründen hereinzuholen. Die Schwelle, in das Burgtheater zu gehen oder auch ins Volkstheater in Wien, das ebenfalls ein klassischer Repräsentationsbau ist, ist für manche Menschen deutlich höher. Dagegen müssen die Häuser immer bewusst ankämpfen. Sie müssen beweisen, dass in ihnen etwas stattfindet, was von allgemeiner Gültigkeit ist bzw. für ein breites Publikum von Interesse sein könnte. In Brüssel wurden zum Beispiel sehr viele alte Fabrikgebäude zu alternativen Spielorten ausgebaut. Das ist großartig. Das hat Wien leider nicht. Die meisten Industriebauten wurden hier zerstört. Wir suchen deshalb nach Orten, um sie als kulturelle Begegnungsorte nutzbar zu machen, nach Orten und Räumen, die Charme und Weitläufigkeit ausstrahlen.

DIE FREIEN DARSTELLENDEN KÜNSTE HABEN GRUNDSÄTZLICH EINE RADIKALE DEMOKRATISIERUNG MIT SICH GEBRACHT. MAN KANN SAGEN, DER NIEDERSCHWELIGE ZUGANG IST DER FREIEN SZENE INHÄRENT.

Es sind aus Ihrer Sicht also vor allem Orte, die dazu beitragen, Publikum ein- und auszuschließen bzw. auch die jeweilige Architektur? Es sind aber wohl auch die Stoffe, die Menschen unterschiedlich ansprechen?

Auf jeden Fall wurde die Frage der Autor*innenschaft von den freien Künsten neu aufgeworfen. Autor*innenschaft am Theater meint heute mehr als den Text. Das bloße Abspielen eines vorgefertigten Textes wäre zu wenig. Mittlerweile ist das Überschreiben von Texten auch im Stadttheater eine Normalität und eine Konvention, die nicht unproblematisch ist, da dieser spezielle Umgang mit Texten und mit Sprache erst mal gekonnt werden muss. Die kollektive Autor*innenschaft ist aber definitiv ein Impuls der Freien Szene. Siehe etwa die belgische Gruppe *tg STAN*, die nehmen sich nur klassische Stoffe aus der Theaterliteratur, aber auch Romane von bestimmten Autor*innen wie Thomas Bernhard. Solche Romanadaptionen hat ja auch Castorf exzessiv gemacht oder Krystian Lupa, Regisseur*innen, die dem Dialogischen nicht mehr hundertprozentig vertrauen. Oder siehe die Überschreibungen von Elfriede Jelinek. Wenn man also genau schaut, dann lösen sich die Klischeevorstellungen vom Primat der Freien Szene in puncto ästhetische Neuerung durchwegs auf. Das sieht man auch in den Spielplänen.

Sie meinen also, dass heutzutage auch Stadt- und Staatstheater längst erweiterte bzw. niederschwelligere Zugänge zu klassischer Literatur anbieten? Dass also auch dort nicht mehr nur eins zu eins etwa Arthur Schnitzlers *Das weite Land* läuft, sondern eine Aufführung, die ein größeres, durchmischtes Publikum anspricht als ein mit der deutschsprachigen Dramenliteratur aufgewachsenes Bildungsbürger*innentum?

Ja. Ich glaube auch, dass dieses Bildungsbürger*innentum mittlerweile an diese Stückerneuerung gewöhnt ist und sie zum Teil sogar erwartet.

Es gibt aber Publikum, das kaum oder gar nicht erreicht wird. Und wenn, dann am ehesten noch von der Freien Szene. Woran liegt das?

Wichtig ist eine positive Ersterfahrung. Wenn diese gelingt, hat es oft mit einem niederschwelligeren Zugang in der Freien Szene zu tun, der die Konventionen eines mit dem Bürger*innentum assoziierten Theater- oder Konzertbesuchs nicht bedient. Dazu kommt, dass die Bandbreite des Angebots

doch sehr weit ist – meinen wir hier auch Unterhaltungstheater in kleinen Kellertheatern, Kabarett? Oder denken Sie an zeitgenössischen Tanz? Ein riesiges Themenfeld, das bis hin zur Schulbildung reicht und in der Tat noch eines eigenen Interviews bedarf.

Stichworte Diversität, Digitalität, Inklusion, Nachhaltigkeit: Wo ist die Freie Szene gut aufgestellt, wo hat sie Nachholbedarf?

Am wenigsten Punkte bekommt das Freie Theater in der Nachhaltigkeit. Bei Diversität mache ich mir keine Sorgen. Durch ihre Freiräume ist die Freie Darstellende Kunst geradezu ein Auffangbecken diverser Ensembles. In puncto Inklusion darf man sich gern noch mehr bemühen, sprich auch Konzepte mit Vermittlung mitdenken. Und bei der Digitalität sehe ich das auch zweischneidig. Viele Arbeiten sind, wie wir im letzten Jahr der Pandemie gesehen haben, auch Schnellschüsse ohne nennenswerten Nachhall. Aber je profunder man das Digitale als künstlerisches Mittel begreift und dementsprechend nutzt, umso interessanter ist es.

Hat sich die Freie Szene für die Digitalität früher geöffnet?

Vermutlich. Schon die *Wooster Group* hat sich damit früh auseinandergesetzt. Aber auch Kay Voges – der ein Stadttheater leitet – war und ist mit der Akademie für Theater und Digitalität in Dortmund eine treibende Kraft. Übrigens noch einmal zurück zur Nachhaltigkeit: Da geht es nicht nur um ökologische Nachhaltigkeit, sondern auch um soziale. Ich glaube, dass das Freie Theater die Avantgarde des neoliberalen Arbeitens war. Da gab es die ständige Überproduktion, ein Immer-zur-Verfügungstehen-Müssen usw. Das Berliner Theater Hebbel am Ufer (HAU) des von mir extrem geschätzten Matthias Lilienthal wurde dabei ein unheimlicher Motor. Einerseits hat diese Spielstätte die Freie Szene total sichtbar gemacht, ihr Auftrieb verliehen. Andererseits hat die Arbeit aber Prekarisierungen gefördert. Statt Koproduktionsgelder auszuzahlen, haben viele Koproduktionshäuser der Freien Szene reine Gastspiele schon als Koproduktion betrachtet, was alle ausbluten ließ. Das ist extrem problematisch. Du kannst dich super-links geben und aus einer linken Position heraus die Verhältnisse anprangern, aber im eigenen Tun, zum Teil auch in sehr hierarchischen Strukturen, ist man blind gegenüber Mechanismen der (Selbst-)Ausbeutung.

Mehr Selbstkritik wäre da angebracht. Auch die Intransparenz im freien Arbeiten, wer wann welches Geld kriegt, ist zu kritisieren. Deshalb ist die Frage der Nachhaltigkeit auch eine der Überproduktion. Diese Überhitzung vor Corona empfand ich als äußerst heikel, sowohl sozial als auch künstlerisch. Ich sage: Macht bitte weniger, macht es besser bezahlt. Bewertet doch einmal eure Arbeit und bewertet sie höher. In diesem Bereich wäre am meisten aufzuholen. Das fordert uns Kulturpolitiker*innen heraus. Weil die Konsequenz dessen ein gesteigertes Kulturbudget sein muss.

Wie könnte aber Förderung – jenseits von »mehr Geld« – die Entwicklung auf diesen Feldern besser unterstützen?

Die klare Aufforderung ist genau diese: nicht mehr, sondern besser zu produzieren. Das ist nicht einfach und es ist auch nicht einfach, diesen Gedanken in den für die Förderung zuständigen Behörden durchzusetzen. Das quantifizierende Denken ist sehr ausgeprägt. Wenn ich schon höre: »Ich habe aber sieben Produktionen im letzten Jahr herausgebracht«. So what? Dafür gehörs du eigentlich schon gewatscht. Das ist doch die Selbstaufgabe als Künstler*in, wenn ich mit der Anzahl meiner

Produktionen werbe. Zum zweiten möchten wir Touring-Töpfe auflegen, damit Arbeiten auch innerhalb einer Stadt, innerhalb des Landes eine längere Lebensdauer haben. Es ist ökologisch, menschlich und kulturpolitisch der Wahnsinn, wenn Arbeiten nur drei oder vier Mal gezeigt werden.

Sie waren zwölf Jahre lang Intendantin des Festivals steirischer herbst. Welche Rolle spielen die Freien Darstellenden Künste nach Ihrer Erfahrung in ländlichen Räumen (Steiermark: 76 Einwohner/km²) im Vergleich zu Stadtgesellschaften wie der steirischen Hauptstadt Graz (2.300 Einwohner/km²) oder eben Wien (4.600 Einwohner/km²)?

Wäre ich Kulturministerin in einem zukünftigen Kulturministerium [Österreich hat kein eigenes Kulturministerium; die Kulturagenden sind in einem Staatssekretariat dem Vizekanzler zugeordnet, was immer wieder kritisiert wird, Anm. d. Red.], dann wäre es eine der spannendsten und bisher am meisten unterschätzten Aufgaben, die weltweit wachsende Diskrepanz zwischen ländlichem und städtischem Raum zu überbrücken. Kulturarbeit auf dem Land bedeutet ein völlig anderes Commitment in puncto Zeit und Geld. Man steht – natürlich völlig zurecht – sofort unter Kolonialisierungsverdacht. Die Bevölkerung sieht: Da kommt jemand aus der Stadt und will all das anliefern, was an intellektueller Arbeit vor Ort bisher nicht geleistet worden ist. Partizipation bekommt da einen ganz anderen Stellenwert – einen, der auch im innerstädtischen Raum manchmal vonnöten wäre. Beim Projekt *Die Kinder der Toten* 2017, dem letzten Jahr meiner Intendanz, haben wir es erfreulicherweise geschafft, den Stoff so zu entwickeln, dass er auch mit den Lebensrealitäten der Menschen vor Ort zu tun hatte. Das Publikum auf dem Land zu erreichen, das wäre eine ganz wichtige Aufgabe für die Freie Szene.

Gibt es auch da – Land und Stadt – unterschiedliche Ästhetiken?

Das ist aus meiner Sicht weniger eine Frage von Ästhetiken als eine Frage des Investments von Ressourcen – Energien, Zeit, Mitarbeiter*innen. Wir haben an dem Jelinek-Projekt über zweieinhalb Jahre gearbeitet, sind immer wieder in die Region gefahren, haben mit der lokalen Bevölkerung in Wirtshäusern, Feuerwehrräumen, in Bauernhöfen gesessen und über deren lokale Themen und die Texte und Themen von Jelinek gesprochen. Das

**DIE KLARE AUFFORDERUNG
IST GENAU DIESE:
NICHT MEHR, SONDERN BESSER
ZU PRODUZIEREN.**

war in jeder Hinsicht eine unglaubliche Erfahrung. Das Schlimmste ist doch das Abspeisen der ländlichen Bevölkerung durch inhaltlich »niederschwellige« Kulturangebote, die implizit unterstellen, dass unser »urbaner« Kunstkanon nichts für die »Leute da draußen« ist. Das ist letztlich ein postkoloniales Denken, das wir hinterfragen müssen.

Gibt es in den Freien Darstellenden Künsten Europas eigentlich nationale Besonderheiten oder gar Unterschiede?

England ist sehr stark angloamerikanisch, also neoliberal geprägt, was die staatliche Förderung betrifft, was sehr hart für Künstler*innen ist. Man kann sagen, Europa trägt die Avantgardeformationen der Freien Szene aus Amerika und England. Wie eingangs erwähnt, besteht in Belgien und Holland die etablierte Kultur aus der Freien Szene. Natürlich gibt es in Brüssel das Opernhaus La Monnaie, aber die bedeutenden Häuser sind die der Freien Darstellenden Künste. Frankreich hat ein paar Théâtres Nationaux. Die anderen Stadttheater basieren auf einem Gastspielprinzip und haben kein großes Fixensemble. Die Freie Szene hingegen ist dominant, das sieht man auch am (Off-)Festival in Avignon, das allsommerlich wie eine riesige Messe mit weltweiter Strahlkraft zelebriert wird. Es findet parallel zum offiziellen Festival d'Avignon statt. (Allerdings gibt es hier eine Umkehrung der Verhältnisse, da die ästhetisch herausforderndsten Produktionen zumeist im offiziellen Programm laufen, die Off-Szene aber eher konventionelle Formate bedient. Das hat aber damit zu tun, dass dort die Produktionen eben für Tournées des nächsten Jahres verkauft werden müssen.) Die französische Freie Szene hat erfreulicherweise, weil sie seit jeher so stark war, eine gute soziale Absicherung, eine von den Sozialdemokraten in den 1970ern hart erstrittene Regelung, die momentan in Gefahr ist. Und der deutschsprachige Raum beginnt jetzt, die Grenzen fließend zu machen. Die Stadttheaterlandschaft im deutschsprachigen Raum muss sich etwas einfallen lassen, um weiter Publikum zu generieren bzw. um die reale gegenwärtige Gesellschaft abzubilden. Jede mittelgroße Stadt hat ein Ballettensemble. Dieses Bekenntnis eines bürgerlichen Selbstverständnisses ist toll, aber das muss man auch in die Zukunft bringen. Ungarn ist tot, weil Viktor Orbán die Freie Szene ausgehungert hat. Er hat alle relevanten Compagnien ins europäische Exil vertrieben. Italien ist in einem bejam-

mernswerten Zustand, weil die Fördersysteme über Jahrzehnte katastrophal beschaffen waren und die Künstler*innen auch nur durch die Gelder europäischer Festivals überleben konnten. Sie kämpfen sehr vereinzelt.

Wie beurteilen Sie das Ungleichgewicht bei der Verteilung öffentlicher Mittel zwischen staatlichen/kommunalen Einrichtungen und Akteur*innen der Freien Szene?

Ein Vergleich ist schwierig, da die Vergabe von Fördermitteln ganz verschiedene Ansätze hat. In der Organisation und Infrastruktur einer festen Institution sind zwangsläufig viele Mittel gebunden. Die Institutionen kämpfen häufig darum, in sich schlanker zu werden, um den Rahmen des Kunstbudgets zu erweitern. Andererseits ist die Freie Szene oft so aufgestellt, dass wichtige Säulen fehlen, um die künstlerische Arbeit geschützt machen zu können. Hier kann es passieren, dass es keine Arbeitsteilung gibt und die Verwaltungsaufgaben die künstlerische Tätigkeit einschränken. Es ist sehr schwer, klare Trennungen zu ziehen. Jede Institution, jedes Kollektiv verlangt eine genaue Betrachtung, aber zweifellos ist der Arbeitnehmer*innenschutz in den Institutionen deutlich größer und das soziale Netz stärker als in der Freien Szene. Hier müssen wir unbedingt in den nächsten Jahren Verbesserungen erreichen. Man könnte es auch so formulieren: feste Strukturen lockern, freie Strukturen festigen.

Mit welchen Modellen könnten Künstler*innen der Freien Szene sowohl besser entlohnt als auch sozial abgesichert werden? Stichworte: Mindestvergütung, Grundeinkommen, Sozialversicherungspflicht, Förderbedingungen?

Auch das ist sehr schwierig zu beantworten. Denn wenn man fair und konsequent ist, dann ist auch klar, dass die Frage des Grundeinkommens nicht nur die Künstler*innenschaft betrifft, sondern die gesamte Gesellschaft. Einen Schutzschirm exklusiv für Künstler*innen halte ich für problematisch. Es bräuchte da einen substanzielleren Diskurs über unsere Gesellschaft. Ich denke aber, dass das Thema Grundeinkommen immer brisanter werden wird. Da finde ich das Modell Honoraruntergrenzen vorerst besser anwendbar. Aber diese Forderungen müssen aus der Freien Szene selbst kommen, weil sie selbst am besten argumentieren kann. Zur Künstlersozialversicherung: Es wäre mir ein großes Anliegen, wenn es auf europäischer Ebene eine

steuerlich einheitliche Lösung geben könnte. Wir können auch die aktuelle Krise nur schaffen, wenn Steueroasen trockengelegt werden. Es sollte Gerechtigkeit zwischen den Ländern Einzug halten. Also wer gern wenig Licht hat und gut abgesichert Kunst machen möchte, dem rate ich vorläufig, nach Norwegen zu ziehen. Dort wird enorm viel re-investiert und gefördert, weil das Land dank seiner Ölvorkommen über sehr viel Geld verfügt.

—

*Veronica Kaup-Hasler, geboren 1968 in Dresden (DDR), ist seit Mai 2018 amtsführende Stadträtin für Kultur und Wissenschaft in Wien (SPÖ), wo sie auch aufgewachsen ist. Die studierte Theaterwissenschaftlerin und ausgebildete Kuratorin für szenische Kunst war Lehrbeauftragte an der Akademie der Bildenden Künste Wien in der Meisterklasse von Erich Wonder, arbeitete als Dramaturgin u. a. in Basel und bei den Wiener Festwochen (1995–2001) und war künstlerische Intendantin des Festivals Theaterformen (2001–2004). Zuletzt leitete sie zwölf Jahre lang das Festival steirischer herbst in Graz. Ihre erste wichtige Aufgabe nach dem Wechsel in die Kulturpolitik war die Neubesetzung des Volkstheaters Wien, wofür sie Gesprächspartner*innen ein Jahr lang wöchentlich im Kaffeehaus getroffen hat.*



Ein Gespräch mit Gerhart Baum — KUNST DARF KEINE KONZESSIONEN MACHEN

Die Kunst ist frei. So steht es in unserem Grundgesetz, Artikel 5, Absatz 3. Doch in Stein gemeißelt ist dieser Grundsatz nicht. Gerhart Baum, der große Elder Statesman der deutschen Politik, sieht die Freiheit der Kunst in Gefahr: Angriffe von rechts, Verbote von links, ein markthöriges Quotendenken sowie zu viele themenzentrierte Förderinstrumente schränken die Kunstausübung ein. Im Gespräch mit Dorte Lena Eilers formuliert der Vorsitzende des Kulturrats NRW daher einen dringlichen Appell: Die Kunst ist frei. Ihre Freiheit aber müsse immer wieder neu verteidigt werden.

Dorte Lena Eilers: Herr Baum, Freiheit ist Ihr Lebensthema, unser wichtigstes demokratisches Gut, wie Sie auch in Ihrem jüngsten Buch »Freiheit« betonen. Sie formulieren darin den Appell, immer wieder für diese Freiheit einzutreten und zu kämpfen, wie auch Sie es Ihr Leben lang taten: Als Bundesinnenminister etwa setzten Sie sich für Bürgerrechte und gegen staatliche Überwachung ein. Als Leiter der deutschen Delegation bei der UN-Menschenrechtskommission trafen Sie sich mit Freiheitskämpfer*innen und deren Widersacher*innen. Eine herausragende Rolle in Ihrem Wirken und Denken nimmt dabei die Kunst ein. Warum? Weil es keinen anderen vergleichbaren gesellschaftlichen Bereich gibt, der derart frei ist? Gerhart Baum: Ja. Ganz genau. Natürlich bereichert mich Kunst zunächst persönlich. Ich könnte ohne Bücher, ohne Bilder und ohne Musik nicht leben. Kunst ist für mich ein Lebenselixier. Der Grundgedanke aber, der mir über das Persönli-

che hinaus wichtig ist, ist ihr Freiheitsanspruch. Ich habe als junger Mensch in der Nazizeit erlebt, wie sich ein ganzes Land einer Verbrecherclique ausgelieferte und die Demokratie damit abschaffte. Sie nach dem Krieg wiederzubeleben, war ein extrem langer Prozess. Seitdem steht in unserer Verfassung: Die Kunst ist frei! Sie ist viel freier als etwa die Meinungsfreiheit. Kunst kann auch das Ungeöhnliche, Absonderliche, Nicht-Verständliche, gar Abstoßende zum Ausdruck zu bringen – solange sie nicht Persönlichkeitsrechte Dritter verletzt. Sie darf provozieren. Gustave Flaubert sprach von Kunst als subventionierter Revolte. Die Freiheit der Kunst ist ein Wesenselement der Demokratie. Nicht ohne Grund wird sie in autoritären Regimen auf besondere Weise eingeschränkt. Die Kunst ist für Diktator*innen gefährlich, weil sie ein Stück Freiheit darstellt, weil sie Menschen ermöglicht, sich frei zu fühlen. »Der Mensch ist frei geboren, um frei zu sein«, heißt es bei Hannah Arendt.

Kunst ist freier als die Meinungsfreiheit, betonen Sie. Wann haben Sie das letzte Mal erlebt, dass sich Kunst so weit vorgewagt hat, dass das Gezeigte – hätte es sich um eine reine Meinungsäußerung gehandelt – vom Gesetz nicht mehr gedeckt gewesen wäre?

Eindeutige Grenzüberschreitungen in der Kunst waren in meinen Augen immer selten. Diskussionen gab es über einzelne Projekte, etwa in der Fluxus-Bewegung, wenn es beispielsweise um Happenings mit Tierblut ging. Auch für mich waren das mitunter grenzwertige Erlebnisse. Oder denken wir an das früher heiß diskutierte Werk von Joseph Beuys – sein 100. Geburtstag in diesem Jahr wird weltweit groß gefeiert. Heute provoziert die Kunst offensichtlich nicht mehr so stark und viele Menschen haben sich der Moderne geöffnet. Das ist gut so.

Dennoch stand auch in jüngster Zeit die Kunstfreiheit immer wieder zur Debatte, etwa 2016 anlässlich des »Schmähgedichts« von Jan Böhmermann, gegen das der darin satirisch »besungene« türkische Präsident Recep Tayyip Erdoğan Strafanzeige stellte. Christoph Schlingensiefel rief 1996 zur Aktion »Tötet Helmut Kohl« auf und verfluchte 2002 Jürgen Möllemann in einem Vodoo-Ritual. Inszenierungen, die letztlich alle, wie der Rapper Danger Dan in seinem aktuellen Song singt, mit wenigen Abstrichen von der »Kunstfreiheit gedeckt« waren. Verändern sich aber dennoch die juristischen Gewichtungen, wenn es, wie im Fall von Walter Lübke, tatsächlich wieder zu Mordanschlägen auf Politiker*innen kommt? Wenn das Gewaltpotenzial in einer Gesellschaft steigt?

Richtig ist, dass heute eher die Satire provoziert. Und die Gesellschaft sich verändert. Hauptursache dieser Veränderung ist das Internet. Dort entstehen Shitstorms, der Hass wird geboren und hunderttausendfach verbreitet. Gegen diese Entwicklung gibt es zum Glück inzwischen immer mehr Gesetze. Aber diese sind kein Allheilmittel. Das Verhalten der Menschen müsste sich ändern. Bei Böhmermann, dessen Magazine Royale ich gerne sehe, kommen satirische Grenzgänge natürlich vor. Sie beleben die Diskussion und man muss sie ertragen. Viele Menschen aber verstehen nicht, dass Satire der Kunstfreiheit unterliegt. Natürlich kann man über Geschmack und Qualität streiten – immer! Aber sie darf nicht dazu führen, unbequeme Dinge verbieten zu wollen. Gerade stehen viele

prominente Schauspieler*innen mit ihrer Aktion #allesdichtmachen im Fokus.

Eine eher weniger gelungene satirische Kritik der Corona-Maßnahmen in Form kurzer Video-Clips. Die Macher*innen sprechen von Ironie. Darüber kann man schon streiten, ob Ironie in der jetzigen Pandemie-Lage, in der so viele Menschen gegen den Tod kämpfen, ein geeignetes Stilmittel ist, um Kritik zu äußern – aber es bleibt hier der Grundsatz der Meinungsfreiheit. Jan Josef Liefers kündigt seine Mitwirkung im Münsteraner Tatort untersagen zu wollen, zeugt von einer hilflosen Reaktion. Ich hätte es übrigens auch für besser gehalten, diese gut bezahlten Fernsehschauspieler*innen hätten sich für all diejenigen Künstler*innen eingesetzt, die wirklich in Not sind und Hartz IV beantragen müssen. Das wäre immerhin eine Solidaritätsadresse gewesen.

Es gab jedoch auch immer wieder Urteile, bei denen die Kunstfreiheit zurückstecken musste, etwa wenn Kunstwerke, wie Sie auch eingangs sagten, Persönlichkeitsrechte verletzen, siehe zum Beispiel den Entscheid zu Maxim Billers Roman »Esra«. Wo würden Sie weitere juristisch Grenzen der Kunstfreiheit sehen?

Das Bundesverfassungsgericht hat mehrfach zur Kunstfreiheit Stellung genommen und sie sehr weit gefasst. Das waren sehr wichtige Urteile. Aber auch der Persönlichkeitsschutz spielt in den Urteilen eine Rolle. Gemäß dieser Rechtsprechung geht die Kunstfreiheit sehr weit! Nehmen wir beispielsweise die Zombie-Urteile des Bundesverfassungsgerichts.

DIE FREIHEIT DER KUNST IST EIN WESENSELEMENT DER DEMOKRATIE.

Die Darstellung realer Menschen als Zombies gilt im Rahmen eines Kunstwerks nicht als Persönlichkeitsverletzung. Das bestätigte auch das Landgericht Berlin 2015 im Fall von Falk Richters Stück *Fear*, in dem Politiker*innen der neuen Rechten als Zombies zu sehen sind.

Ja. Die Gerichte nehmen den Auftrag unserer Verfassung sehr ernst. Sie sagen zuallererst: Kunst muss von Zensur frei bleiben. Das wurde immer wieder betont. Aber auch: Sie hat einen Förderanspruch. Auch das, was nur eine Minderheit interessiert, selbst wenn es viel kostet, muss möglich sein. Kunst darf nie den Stimmungen von Mehrheiten unterworfen werden.

Gerade aber der Förderanspruch bereitet in der Coronakrise Probleme. Frei produzierende Künstler*innen, die auch durch den Fonds Darstellende Künste vertreten werden, tragen den Begriff der Freiheit ja bereits im Namen. Sie sind zuallererst frei von institutionellen Vorgaben. Aber – das wurde in der Pandemie mehr als offenbar – sie sind damit auch frei von einer soliden sozialen Absicherung. Während Künstler*innen und Beschäftigte in den Institutionen in Kurzarbeit gingen, mussten sich viele Freiberufler*innen um Hilfsprogramme bemühen oder gar Hartz IV beantragen. Entsteht da nicht bezogen auf die Freiberufler*innen ein juristisches Paradox?

Wir im Kulturrat NRW drängen darauf, individuelle Künstler*innen stärker zu fördern, denn sie sind der Humus, aus dem vielfach Kunst entsteht. In der Krise indes ist tatsächlich manches sichtbar geworden. Wir haben zuvor nicht gesehen, dass es Bereiche in der Kunst gibt, wo Leute jämmerlich schlecht bezahlt werden. Wir haben in Deutschland ohnehin ein Gerechtigkeitsproblem. Die Einkommenszuwächse kommen nicht allen zugute. Es existieren Lohnunterklassen, zu denen Menschen gehören, die entscheidend für unsere Gesellschaft sind aber ein schändlich niedriges Gehalt bekommen. Das geht einfach nicht! Jetzt gibt es ein gewisses Bewusstsein für die Pflegekräfte, aber zu den Lohnunterklassen zählen noch viel mehr Berufe. Sehr schlecht gesichert sind die Freiberufler*innen. Beschäftigte bekommen Kurzarbeitergeld. Hier ist wirklich eine Lücke im Sozialsystem sichtbar geworden.

Wir müssen zunächst die Einkommensverhältnisse verbessern. Sie sind die Grundlage für eine soziale Sicherung, ein Baustein für die Absiche-

rung von Künstler*innen im Sozialsystem – beispielsweise in der Arbeitslosenversicherung. Auch eine Anpassung der Künstlersozialversicherung ist zu prüfen. Die NRW-Landesregierung hat angekündigt, Förderungen künftig an eine angemessene Bezahlung der Ausführenden zu knüpfen. Das sollten auch die Kommunen und der Bund tun. Die Überbrückungshilfen in der Pandemie aber sind uns grosso modo glaube ich ganz gut gelungen, obwohl Künstler*innen und auch Einrichtungen der Kunst unter den Einschränkungen leiden. Ohne die aktive, fordernde Rolle der Verbände wäre das nicht erreicht worden. Viele Politiker*innen haben erst jetzt erkannt, was in der Kultur auf dem Spiel steht.

Viele Künstler*innen plädieren auch für ein bedingungsloses Grundeinkommen. Wie stehen Sie dazu?

Oh Gott, ja, das ist eine riesige Baustelle! Darauf zu warten, würde ich niemandem raten. Es ist eine sehr komplexe Diskussion mit Für und Wider, doch hochproblematisch. Ich kann mir nicht vorstellen, wie eine wie auch immer geartete zukünftige Bundesregierung eine solche Idee umsetzen sollte, schon allein, weil sie an finanzielle Grenzen stößt. Für durchaus überlegenswert halte ich eine Art Kurzarbeitergeld für Künstler*innen, das mit Bundesgeldern finanziert wird. Darüber wird ja gerade auch nachgedacht.

Interessant ist, dass sich eine weitere Paradoxie im Bereich der Freien Darstellenden Künste just durch die staatliche Förderung ergibt. Nicht selten sind Fördergelder an mehr oder weniger konkrete inhaltliche Vorgaben geknüpft. Auch der Fonds Darstellende Künste möchte beispielsweise im Programm GLOBAL VILLAGE PROJECTS künstlerische Vorhaben fördern, die sich im ländlichen Raum mit globalen Fragestellungen wie Klima, Migration, Rechtsruck oder Digitalisierung beschäftigen. Widersprechen diese Vorgaben vonseiten des Staates nicht dem Freiheitsanspruch von Kunst und Kultur?

GLOBAL VILLAGE ist ein gutes Programm. Es sollte nicht ausgebremst werden. Es gibt mitunter thematische Vorgaben, aber keine davon betreffen die künstlerischen Ausführungen. Im Übrigen ist die Kunstfreiheit – das muss man ehrlicherweise sagen – ja auch eingeschränkt, wenn der Staat eine*n Theater- oder Orchesterleiter*in auswählt.

**KUNST IST NIE NEUTRAL!
KUNST IST IMMER POLITISCH!
IM WEITESTEN SINNE AUF
DIE GESELLSCHAFT BEZOGEN.**

Personelle Entscheidungen sind auch Entscheidungen über künstlerische Inhalte. Deshalb ist Vorsicht bei solchen Verfahren geboten. Immer sollte ein unabhängiges Fachgremium in den Entscheidungsprozess einbezogen werden. Aber auch wenn Steuergelder fließen, werden politische Entscheidungsträger*innen mitwirken wollen, denn sie müssen die Auswahl öffentlich rechtfertigen und auch ihre Parlamente überzeugen. Ist der*die Intendant*in gewählt, dann sollte es Freiheit in allen künstlerischen Entscheidungen geben. Auf alle Fälle ist das ein besseres Verfahren als etwa in den USA, wo vor allem private Mäzen*innen finanzieren.

Aber ähnliche Freiheiten, wie sie ein*e Intendant*in besitzt, könnte man doch auch den frei produzierenden Künstler*innen gewähren: Sie erhalten ein Produktionsbudget ohne inhaltliche Vorgaben. Ein*e Künstler*in, der*die völlig deutungslos im Wald Leinwände mit roter Farbe bemalen will, wird im GLOBAL VILLAGE PROJECTS des Fonds möglicherweise nicht berücksichtigt. In einem thematisch offenen Fonds vielleicht schon.

Beides muss meines Erachtens möglich sein. Das von uns erkämpfte Pandemie-Stipendienprogramm in NRW zahlt im Monat 1.000 Euro aus, insgesamt für 18 Monate bis September 2021. Antragsteller*innen füllen zwei Seiten aus und geben an, was sie machen wollen. Ob ein*e Musiker*in ein Werk von Helmut Lachenmann einstudieren möchte oder Bachs »Wohltemperiertes Klavier«, ist seine*ihre Sache. Das Projekt wird bei Antragstellung nur danach bewertet, ob es künstlerischen Ansprüchen genügen wird. Der Staat sagt: Hier ist jemand mit einer künstlerischen Absicht und wir geben ihm*ihr die Möglichkeit, seine*ihre Ideen umzusetzen. Und helfen ihm*ihr vor allem in einer Zeit, in der er*sie keine Engagements hat.

Finden Sie das Verhältnis zwischen freier und thematischer Förderung ausgewogen?

Es wäre falsch, wenn wir Künstler*innen in hohem Maße an bestimmte Inhalte binden. Das ist kunstfern.

Fatalerweise kritisieren aber nicht nur Künstler*innen eine allzu enge thematische Rahmung künstlerischer Förderprogramme, sondern auch jene, die die Freiheit der Kunst unter dem Deckmantel einer verqueren Freiheitsrhetorik attackieren. Etliche kleine und große Anfragen der AfD beziehen sich auf das sogenannte Neutralitätsgebot staatlicher Institutionen, zu denen auch unsere Theater zählen. Stücke zum Klimawandel, heißt es etwa, würden für Regierungspolitik werben und seien daher nicht neutral. Die AfD stilisiert sich zum »Verteidiger« der Kunstfreiheit – und versteckt damit ihre Bestrebungen, die Kunstfreiheit zugunsten einer völkisch-nationalen Gesinnung zu minimieren.

Furchtbar. Kunst ist nie neutral! Kunst ist immer politisch! Im weitesten Sinne auf die Gesellschaft bezogen. Der*die Künstler*in ist Teil einer Gesellschaft und möchte ihr etwas vermitteln – der Gesellschaft und dem*der Einzelnen, der*die sich der Kunst öffnet. Das Neutralitätsgebot wäre das Ende der Freiheit in der Kunst. Und ausgerechnet die Leute, die gar keine Neutralität wollen, sondern der Kultur vorgeben wollen, in welchem Rahmen sie sich bewegen soll – nämlich in einem völkischen Rahmen wie in der Nazi-Diktatur –, berufen sich auf die Neutralität. Das ist absurd!

Grundrechte wie die Kunstfreiheit sind aus genau diesem Grund entstanden: als Reaktion auf die

Nazibarbarei, wo eine dumpfe Kunstfeindlichkeit herrschte, die heutzutage leider wieder mobilisierbar scheint. »Was soll das mit der Neuen Musik?«, heißt es. »Sollen die Leute das doch selbst bezahlen, wenn sie es hören wollen.« Oder: »So ein Bild kann jedes Kind malen.« Rechte Kräfte setzen da an: Kunst muss unser Land widerspiegeln, unsere Heimat – muss völkisch sein. Es wird völlig vergessen, dass Kunst von ihrem Anspruch her immer weltoffen und grenzüberschreitend ist. Der Versuch, Kunst zurückzudrängen in das heimelige Gebäude einer nationalen, unversehrten, völkischen Gemeinschaft, das würde sie töten.

Leider scheint die AfD damit einen gewissen Erfolg zu haben. Es gibt wieder einen Resonanzboden für solche Narrative. Wie könnten Ihrer Meinung nach Kunstschaffende auf diese Entwicklung reagieren?

Zunächst einmal: Kunst darf keine Konzessionen machen. Auf keinen Fall! Sie darf sich nicht abschrecken oder einschüchtern lassen. Das ist natürlich leichter gesagt als getan, denn auch wenn die AfD keine Mehrheiten hat, sitzt sie in fast allen Parlamenten der Republik. Eine solche Partei verändert das Klima. In Berlin wurde zum Beispiel von der AfD beantragt, Ulrich Khuon im Deutschen Theater einen Teil der Subventionen zu streichen. In Stuttgart wurde gefragt, welcher Nation die Mitglieder der Tanzkompanie angehören. Das geschieht doch in fremdenfeindlicher Absicht. Dürfen nur Deutsche tanzen? Interessieren darf doch nur, ob jemand künstlerische Fähigkeiten hat für die Aufgaben einer Tanzkompanie. Die AfD versucht, Einfluss zu gewinnen. Wir dürfen uns nicht verführen lassen, auch nicht mit der Schere im Kopf, dass man etwas unterlässt, beispielsweise eine provozierende Inszenierung, um sich keinen Ärger einzuhandeln.

Wie aber geht man mit den Menschen um, die in solchen Parteien ihr Heil suchen?

Für mich steckt in dieser Politik und somit auch in den Menschen, die diese Politik wählen, eine bedrückende Systemverachtung. Unsere Demokratie wird niedergeredet, wird schlechtgeredet. Es wird so getan, als existierte sie nicht mehr. Es wird behauptet, wir hätten keine Meinungsfreiheit mehr. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk folge Verschwörungstheorien. Wir haben Meinungsfreiheit – wie nie zuvor in unserer Geschichte! Allerdings,

wenn sich Menschen zu eingeschüchtert fühlen, um von ihr Gebrauch zu machen, und auch eingeschüchtert werden, so bereitet mir das Sorgen. Manche werden unnachtsichtig mit ihrer Meinung aufgespießt und oft bewusst falsch interpretiert. Einige Menschen werden wegen ihrer Meinung in besonderer Weise mit Gewalt bedroht, zum Beispiel Kommunalpolitiker*innen. Erst jüngst wies Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier darauf hin, dass die Angriffe gegen mutige Bürgermeister*innen zunehmen. Er rief zum zivilgesellschaftlichen Handeln auf. Dennoch: Wir haben eine funktionierende Demokratie.

Mit den Systemverächter*innen aber – das ist meine Erfahrung als Dresdner – lässt sich schlecht reden. Sie leben in einer anderen Welt, leiden unter Realitätsverlust. Man muss sie für die Demokratie gewinnen, das heißt: Die Demokratie muss attraktiv sein. Sie darf keine Situationen schaffen, die die Voreingenommenheit der Rechten bestätigt – Politiker*innen, die sich bereichern; Parteien, die glauben, alles unter sich ausmachen zu können. Die Parteien müssen sich öffnen! Wir müssen die repräsentative Demokratie, die durch Parteien ja erst lebendig wird, attraktiver machen. Wir müssen die Demokratie wirklich leben! Das ist für mich das einzige Rezept, mit dem man versuchen kann, Leute zurückzugewinnen, die sich anmaßen, für Deutschland zu sprechen.

Immer wieder heißt es auch, Kunst und Kultur könnten daran mitwirken. Sie seien, so ein vielfach zitierter Satz, der Kitt der Gesellschaft. Das klingt verdächtig nach Baumarkt. Kunst, müsste es doch heißen, ist frei von gesellschaftlichen Funktionszusammenhängen. Sie muss nichts kitten. Vielleicht tut sie in ihrer Eigengesetzlichkeit mitunter sogar das Gegenteil.

Die Kunst ist nicht die Politik. Diese muss dafür sorgen, dass die Gesellschaft zusammengehalten und nicht gespalten wird. Die Kunst ist Ausdruck der Freiheit. Dafür aber braucht sie eine freie Gesellschaft. Sie braucht die Demokratie, sonst kann sie nicht blühen. Umgekehrt braucht die Gesellschaft die Kunst. Sie braucht deren Impulse. Sie würde veröden, wenn es nicht diesen Nährboden gäbe an neuen Gedanken, neuen Aspekten, an Streit um die Zukunft. Die Kunst öffnet die Augen. Damit kann sie auch Einfluss auf gesellschaftliche Prozesse haben, aber doch nicht mit dem Ziel, etwas zu »kitten«. Ich wünsche mir aber angesichts der Herausforderun-

gen der Freiheit, dass es »politische Intellektuelle« gibt, wie Ralf Dahrendorf sie genannt hat, also auch Künstler*innen, die sich heute zur Verteidigung der Freiheit einmischen, wie beispielsweise Thomas Mann gegenüber den Nazis oder Durs Grünbein im Streit mit Uwe Tellkamp über die Rolle von Pegida.

Heiner Müller indes sagte: »Die Funktion von Kunst besteht für mich darin, die Wirklichkeit unmöglich zu machen.«

Dieses Wort kann man in verschiedener Weise ausdeuten. Kunst hilft uns, die Wirklichkeit besser zu erkennen. Sie schafft eine eigene, neue Wirklichkeit. Kunst spricht durch sich selbst. Und natürlich zertrümmert sie auch. Manchmal sogar intensiv, sodass man vollkommen erschlagen aus dem Theater herauskommt wie etwa nach einem Frank-Castorf-Abend – und sich dann in der Wirklichkeit neu zurechtfinden muss.

Ist das für Sie ein guter Zustand?

Ja, naja, manchmal, wenn der Zustand im eng bestuhlten Raum vier Stunden und länger dauert, denke ich: Reg dich nicht auf. Das ist genau die Zeit, die wir brauchen, um nach Lanzarote zu fliegen. Da sitzen wir auch fest. (lacht) Aber im Ernst: Nur zerstören, ist natürlich nicht fruchtbar. Dennoch: Kunst ist ein Abenteuer! Man geht ins Theater und weiß: jetzt Tschechow – aber wie ist er gemacht? Jedes Mal anders. Das ist das Spannende. Ich bedaure die Menschen, die sich dem nicht stellen. Sie verpassen einen Teil dessen, was Leben ausmacht.

»Es ist eine Minderheit, die am Kulturleben teilnimmt«, sagten Sie auch kürzlich in einer Gesprächsrunde des Kulturpolitischen Forums. Ein Problem, das Kunst und Kultur nicht erst seit Corona plagt. Versuche, neue Publikumsschichten zu gewinnen, gelingen indes nicht immer, wie Sie am Beispiel des Quotentunings beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk zeigen.

Oh ja! Dieser Bereich macht mir Sorge! Es gibt eine allgemeine Missstimmung in der Bevölkerung gegen die Öffentlich-Rechtlichen, die sich auch in Wahlprogrammen niederschlägt.

Die CDU und die AfD in Sachsen-Anhalt hatten im vergangenen Jahr eine geplante Erhöhung der Rundfunkgebühren verhindert.

Dabei ist der öffentlich-rechtliche Rundfunk ein wichtiges Element der Kulturförderung und auch

KUNST HILFT UNS, DIE WIRKLICHKEIT BESSER ZU ERKENNEN. SIE SCHAFFT EINE EIGENE, NEUE WIRKLICHKEIT. KUNST SPRICHT DURCH SICH SELBST. UND NATÜRLICH ZERTRÜMMERT SIE AUCH.

der Kulturproduktion! Aber: Er befindet sich in einer Akzeptanzkrise. Daher sind viele Sendeanstalten dabei, ihre Strukturen zu überarbeiten. Meiner Meinung nach aber zum Teil unter falschen Vorzeichen. Eine prominente Vertreterin des WDR sagt: Wir müssen unsere Hörer*innen abholen. Sie führen Studien darüber durch, was ihre Hörer*innen hören wollen. Ich will gar nicht ausschließen, dass man das machen kann. Aber ich möchte auch die Frage beachtet wissen: Wohin führt der Weg, wenn wir die Menschen »abholen«, sie aber das Ziel nicht kennen? Ist es nicht Auftrag der Öffentlich-Rechtlichen, neue Bereiche zu öffnen? Wer weiß denn Bescheid, was in der Neuen Musik geschieht, wenn er nicht an sie herangeführt wird? Diese Neigung, durch Weichspülen und Verflachung zur Akzeptanz des öffentlich-rechtlichen Rundfunks beizutragen, ist verheerend.

Was also tun?

Wir als Kulturverbände kämpfen gegen dieses Quotendenken an. Eine Kulturwelle mit Qualitätsanspruch zu fordern, symbolisiert keine intellektuelle Arroganz. Sie ist notwendig, wie die Feuilletons wichtiger Zeitungen. Der Markenkern des öffentlich-rechtlichen Rundfunks ist neben dem Informationsauftrag sein Bildungs- und Kulturauftrag. Die Reformen müssen dem folgen, auch die Digitalisierung ist inhaltlich dem Programmauftrag verpflichtet.

Sehen Sie neben den Angriffen von rechts und den Angriffen durch Quotendenken noch weitere Entwicklungen, die die Vielfalt und damit auch die Freiheit der Kunst bedrohen?

Ja. Ich blicke mit Sorge auf Debatten zum Thema Rassismus. Er ist eine der schlimmsten Bedrohungen unserer Freiheit. Aber manche meinen, nur Betroffene könnten über bestimmte Formen des Rassismus sprechen. Diese Radikalität von Verfechter*innen der Identität erschreckt mich. Wenn ich nicht mehr über Sklaverei oder Kolonialverbrechen sprechen darf, ich, ein alter weißer Mann, dann grenzt das an Rassismus mit umgekehrten Vorzeichen. Und noch etwas beunruhigt mich: Es mehren sich die Vorwürfe, dass in den deutschen Theatern und Opernhäusern menschenverachtende hierarchische Strukturen herrschen. Von Missbrauch ist die Rede. Das ist in dieser Generalisierung nicht der Fall. Auch Rassismus und Antisemitismus sind an deutschen Bühnen nicht verbreitet.

HIERARCHISCHE STRUKTUREN GIBT ES ÜBERALL UND ÜBERALL WERDEN SIE BISWEILEN MISSBRAUCHT. DAGEGEN MUSS MAN VORGEHEN.

Dennoch gibt es Fälle und die müssen natürlich thematisiert werden. Was die Diskussion um Leitungsstrukturen betrifft, scheint es in meiner Wahrnehmung auch weniger um die Eliminierung von Hierarchien zu gehen als um deren Reform: mehr Leitungskompetenz an der Spitze, ein respektvollere Umgang mit Angestellten, Schutz vor willkürlichen Kündigungen.

Ja, das ist der richtige Weg. Hierarchische Strukturen gibt es überall und überall werden sie bisweilen missbraucht. Dagegen muss man vorgehen. Wenn aber ein*e Künstler*in, beispielsweise ein*e Regisseur*in, bei der Umsetzung seiner*ihrer künstlerischen Intentionen nicht das letzte Wort haben darf, so ist das ein Angriff auf die Freiheit der Kunst. Willy Decker entscheidet, wie er »La Traviata« inszeniert und mit wem – wenn ich beispielsweise an diese großartige Produktion 2005 bei den Salzburger Festspielen denke. Aber ich möchte auch nicht verharmslosen. Führungsstrukturen, Altersstrukturen, mangelnde Diversität – also alles, was die Gesellschaft zur Zeit bewegt, das muss auch in der Kunstszene auf den Prüfstand.

Genau, es geht um Zugänge und Veränderungspotenziale. Die Debatte beispielsweise um Diversität in der Kunst könnte – bei allen Ausschlägen nach oben und unten – notwendig sein, um den Fokus auf bislang blinde Flecken in der Wahrnehmung zu richten, etwa auf die Spätfolgen des Kolonialismus. Ja, wenn wir nach wie vor sagen können, dass nicht unbedingt nur eine Schwarze Übersetzerin das Gedicht einer Schwarzen Lyrikerin übersetzen darf, bin ich dafür. Als ich ins Innenministerium eingetreten bin, haben wir die Bezeichnung »Fräulein« im Staatsgebrauch abgeschafft. Das müssen Sie sich mal vorstellen. In den siebziger Jahren! Man braucht mir wirklich nicht zu sagen, was Gendergerechtigkeit ist. Aber wenn ich höre, mit welcher Bemühtheit gendergerechte Sprache verwendet wird ...

... wie auch wir Ihnen es nun in der Schriftform unseres Gesprächs verordnet haben ...

Meine Achtung vor der Gleichberechtigung drücke ich nicht immer und überall in der Sprache aus, die dadurch oft hässlicher klingt.

Sprache verändert Wirklichkeit. Diese Theorie gibt es ja auch.

Wir haben auch ohne Gendersprache für Gleichberechtigung gekämpft. Die Gefahr ist, dass wir uns dann mit der Veränderung der Sprache zufriedengeben. Mich überzeugt nur eine Politik, die die Rechte der Frauen wirklich stärkt. Ich bin zum Beispiel für die Einführung einer Quote in der FDP, damit der Frauenanteil endlich einmal steigt. Da ist sie ohne Abstriche gerechtfertigt. Es wird mir entgegengehalten, dass Frauen nicht nur wegen ihres Geschlechts gefördert werden wollen. Natürlich nicht. Die Männer ja wohl auch nicht. Außerdem wird behauptet, dass es zu wenig Frauen für Positionen in Politik und Gesellschaft geben würde. Hat man die Quote – sozusagen als Gehilfe – wird man erleben, wie viele Frauen die Voraussetzungen erfüllen!

Sollte es in der Kunst Quoten geben?

Ich finde es richtig, beim Berliner Theatertreffen mehr den Blick auf Regisseurinnen zu richten, denn in diesem Bereich gibt es inzwischen viele großartige Frauen, denen oft noch die große Bühne versagt ist.

Inzwischen? Es gibt sie doch schon immer.

Natürlich. Frauen als eigenständige Künstlerinnen wurden in der Vergangenheit kaum wahrgenommen. Sie waren oft nur Anhängsel ihrer Partner,

obwohl sie selbst unglaublich produktiv waren. In der Kunstgeschichte und auch in der Literatur gibt es viele solcher Beispiele. Und denken Sie an die großen Kunstsalons im Paris des 19. Jahrhunderts. Kaum Frauen. Frauen wurden abgebildet. Wurden gemalt. Waren Modell. Noch heute ist im Musikbereich die Zahl anerkannter Komponistinnen und Dirigentinnen verschwindend gering. Hier muss noch viel getan werden. Aber starre Quoten? Es geht doch vorrangig um höchste künstlerische Qualität. Entscheidender ist, dass Frauen auch in Auswahlgremien oder Agenturen sitzen, die das künstlerische Potenzial »verkaufen« müssen. Fragwürdig indes finde ich eine gerade in den USA erhobene Forderung, dass Konzerte künftig bis zu 25 % Kompositionen von weiblichen Komponistinnen enthalten sollten.

Wie auch immer: Diversität ist ein wichtiges Thema der Zukunft. Im Kulturrat NRW haben wir dazu ein neues Arbeitsfeld eingerichtet. Wir haben es auch intensiv auf unserer Kulturkonferenz Zukunft. KULTUR.NRW im Mai behandelt.

Dennoch scheint mitunter ein sanfter Zwang vonnöten, um Entwicklungen zu beschleunigen. Die Quote beim Theatertreffen zumindest hat – bei aller Ambivalenz, da teile ich Ihre Meinung – eine Veränderung bewirkt. Regisseurinnen berichten, dass ihnen Intendant*innen jetzt eher die große Bühne anbieten.

Das ist gut. Denn gerade im Theater haben wir doch unglaublich selbstbewusste Frauen. Nicht nur als Schauspielerinnen, auch als Regisseurinnen. Denken Sie nur an Ruth Berghaus, Andrea Breth oder Karin Baier. Sie sind Vorbilder. Unser Bewusstsein hat sich geändert, aber: Es sind noch zu wenige. Die Wiener Philharmoniker haben erst 1997 ihr Orchester für Frauen geöffnet. Die langjährige Harfistin war immer nur als Gast dabei. 2017 – also 20 Jahre später – lag der Frauenanteil erst bei 6 %.

Ja, das Ringen um Gleichberechtigung in der Kunst wartet mit so manchen Absurditäten auf. Interessanterweise ist die Szene der Freien Darstellenden Künste von diesem Ungleichgewicht weniger betroffen. Quoten bräuchte es zukünftig hier vielleicht an einer ganz anderen Stelle. Im Bereich der Finanzen. Trotz etlicher Nothilfeprogramme fürchten viele Kulturschaffende, dass Corona in dieser Hinsicht noch verheerende Langzeitfolgen haben wird.

Ja, wir müssen jetzt alles daransetzen, unsere Kulturlandschaft, die auch eine Kulturförderlandschaft ist, durch die Krise zu bekommen. Es gibt aber auch gute Nachrichten: In der Pandemie ist den Menschen bewusst geworden, wie wichtig Kunst und Kultur sind. Auch politische Kolleg*innen von mir sagen plötzlich: Verdammt nochmal, unsere Kulturlandschaft ist ja so reichhaltig! Was passiert da? Was ist jetzt alles in Gefahr? Was müssen wir fördern? Das heißt, jetzt, wo wir Teile der Kunst vermissen, wird deutlich, was sie uns bedeutet. So schlimm die Pandemie für viele Bereiche der Kunst und für viele Künstler*innen ist: Das Bewusstsein für die Notwendigkeit von Kunst in einer freien Gesellschaft ist gewachsen. Zudem sehe ich, etwa hier am Schauspiel Köln, dass die Krise auch neue Ästhetiken zutage bringt. Ein großer Schwachpunkt indes könnte in Zukunft die finanzielle Situation der Kommunen werden. Es gibt viel zu tun nach der Pandemie. Quoten im Bereich der Finanzen? Schwierig. Aber darüber müsste man nachdenken. Die Kommunen machen uns Sorgen.

Da sie beispielsweise auch als Kofinanzierer für Förderungen des Fonds Darstellende Künste relevant sind. Würde es etwas ändern, wenn man Kulturförderung, wie schon lange diskutiert, zur Pflichtaufgabe machen würde?

Darüber sollte man nachdenken. Wir tun dies auch. Die Gefahr ist tatsächlich groß, dass die freiwilligen Leistungen als allererstes Streichungen zum Opfer fallen. Das Schlimme ist, wenn Kommunen die Kultur mit anderen Aufgaben über eine Kamm scheeren, wie in München, wo der Kommunalhaushalt in allen Positionen um 6,5 % gekürzt werden soll, ohne Rücksicht darauf, wie viel jeder Bereich bekommt und wie wichtig er ist. 6,5 % kann für manche existenzgefährdend sein. Da werden heftige Diskussionen auf uns zukommen.

Unsere Kulturkonferenz Zukunft.KULTUR.NRW hat uns das Rüstzeug gegeben, diese Diskussion mit den politisch Verantwortlichen zu bestehen. Wir suchen die Nähe zur Politik, auch zur Landespolitik. Die Landesregierung in NRW hat ein Kulturgesetzbuch vorgelegt, das das alte Kulturfördergesetz ablösen soll. Wir haben als Kulturrat sehr starken Einfluss darauf genommen, damit kulturelle Perspektiven sichtbar werden und auch Förderungsversprechen gemacht werden – über die Legislaturperiode hinaus. Nicht mit exakten Zahlen im Haushalt, aber eben mit Förderungsperspekti-

ven und Selbstverpflichtungen. Die Förderung soll transparenter und die Beteiligung der Betroffenen verstärkt werden. Auf diese Weise können wir Pflöcke einrammen. Ich ermutige auch die anderen Länder, unsere Kolleg*innen in den dortigen Verbänden, ähnliche Gesetze zu initiieren. In der Coronakrise haben die Verbände sehr viel geleistet. Sie werden das mit Selbstbewusstsein auch in Zukunft tun – an der Spitze der Deutsche Kulturrat in Berlin, den ich als Bundesinnenminister und gleichzeitig Bundeskulturminister damals mit aus der Taufe gehoben habe.

Sie haben in der Zeitung Politik & Kultur des Deutschen Kulturrats kürzlich allerdings auch eine Kritik an Künstler*innen formuliert, die immer nur schimpfen, ohne zu sehen, was die Verbände bereits alles unternommen haben.

Bisweilen empfinde ich eine Missachtung dessen, was die Verbände und vor allem die Allgemeinheit leisten, um Schlimmeres zu verhindern. Es ist schlicht unredlich, einfach zu negieren, was zum Beispiel an Überbrückungshilfen geleistet wurde. Die Kunst hat neben der generellen Wirtschaftsförderung als einziger Politikbereich mit den NEU-START-Programmen einen eigenen Förderbereich – allein zwei Milliarden im Bundeshaushalt. Am Anfang verlief alles sehr zögerlich. Aber jetzt steht im Infektionsschutzgesetz, dass der Staat, wenn er Einschränkungen vornimmt, die besondere Rolle der Kultur für die Gesellschaft beachten muss. Bemerkenswert! Das hat es vorher nicht gegeben. Er muss es jetzt nur tun. Aber es ist auch Solidarität geboten. Wenn die Künstler*innen Solidarität vonseiten der Gesellschaft erwarten, müssen sie sie auch gegenüber der Gesellschaft darin üben.

Welche konkreten Verbesserungen für die Kulturlandschaft würde eine ebenfalls seit Längerem diskutierte Verankerung des Staatsziels Kultur im Grundgesetz mit sich bringen?

Ich hatte ja schon erläutert, dass das Bundesverfassungsgericht die Kultur immer gestärkt hat. Das Gericht hat mehrfach entschieden: Deutschland ist ein Kulturstaat. Die Kunst muss geschützt und gefördert werden. Das ist eine Staatszielbestimmung durch das oberste Gericht. Ich bin kein Freund von zu vielen Staatszielbestimmungen. Wenn die Menschen glauben, sie würden damit viel erreichen, bitte ich auf den Tierschutz zu schauen. Der steht im Grundgesetz, aber die Massentierhaltung findet

fröhlich statt. Also: Die Wirkung darf nicht überschätzt werden. Ich habe darüber in den letzten Jahrzehnten unzählige Diskussionen geführt und im Stillen immer gedacht: Mein Gott, es wäre doch besser gewesen, wir hätten uns an diesem Nachmittag über die wirkliche Lage der Künstler*innen unterhalten und darüber, was wir machen können, um sie zu verbessern. Man sollte hinsichtlich eines neuen Artikels im Grundgesetz also keine große Hoffnung haben. Kein Kämmerer wird unter Hinweis darauf mehr Geld geben. Da müssen wir schon andere Mittel einsetzen. Wir müssen die Künstler*innen in Bewegung setzen. Wir müssen die kunstaffine Öffentlichkeit und die Öffentlichkeit insgesamt in Bewegung setzen. Das ist viel schwieriger, als stolz auf einen neuen Grundgesetzartikel zu verweisen. Die Gefahr bestünde, dass sich einige zurücklehnten und sagten: Jetzt ist alles geregelt. Nichts ist geregelt, wenn wir nicht dafür kämpfen!

—

Gerhart Baum, geboren 1932, gehörte von 1972 bis 1982 der Bundesregierung an, zunächst als Parlamentarischer Staatssekretär und von 1978 bis 1982 als Bundesinnenminister. In dieser Eigenschaft war er auch für den Bereich Kultur verantwortlich, später Kulturpolitiker in der FDP-Fraktion. Neben seinem Einsatz für Bürger- und Menschenrechte war er immer auch kulturpolitisch aktiv – heute als Vorsitzender des Kulturrats NRW und in zahlreichen Ehrenämtern.



Melanie Bernstein — WIE KRISEN- SICHER SIND DIE FREIEN DARSTELLENDEN KÜNSTE?

Frühjahr 2021: Im Plenum des Deutschen Bundestags verteidigt der Fraktionsvorsitzende der CDU/CSU, Ralf Brinkhaus, energisch die Novelle zum Infektionsschutzgesetz, während am Brandenburger Tor etwa 8.000 Gegner und Gegnerinnen der Pandemiemaßnahmen ihrem Unmut Luft machen. Tausende Polizeibedienstete sind im Einsatz, um Regierung und Parlament zu schützen, Mitarbeitende der Abgeordneten sortieren eine Vielzahl entsprechender Zuschriften. Den einen reichen die Maßnahmen nicht, andere sehen ihre Grundrechte gefährdet. Der Ton in den Gesprächen wird rauer. An der Brotfabrik in Berlin, einem Kunst- und Kulturzentrum, steht dort, wo sonst das Programm angekündigt wird, in großen Lettern ein Zitat des Schriftstellers und Anarchisten Erich Mühsam: »Staat verhindert Gesellschaft«.

Der Eindruck drängt sich auf, dass nach mehr als einem Jahr Leben in der Pandemie, die Zeit der gesamtgesellschaftlichen Solidarität vorbei ist. Dabei waren die Maßnahmen in Deutschland durchweg deutlich milder als etwa in den europäischen Nachbarstaaten. Doch nun scheint die gesellschaftliche Stimmung zu kippen, obwohl es durch den Fortschritt der Impfkampagne mittlerweile auch posi-

ve Nachrichten zu vermelden gibt. Es wird deutlich, dass für das Zusammenleben der Menschen und den sozialen Frieden eben mehr notwendig ist als die Versorgung mit Lebensmitteln oder Rettungsmaßnahmen zur Sicherung der unmittelbaren Existenz. Nahezu alle kulturellen Institutionen sind seit über einem Jahr geschlossen, Kulturschaffende nicht nur von der Möglichkeit ausgeschlossen, mit ihrem Publikum zu interagieren, sondern auch in ihrem Schaffensprozess unterbrochen. Gerade jene, die zur Gruppe der Freien Darstellenden Künste gehören, sind gezwungen, sich ihren Lebensunterhalt anderswo zu verdienen, dazu kommen Existenzängste, die Sorge um Angehörige und die Angst vor der Zukunft. Selbst wenn es in wenigen Monaten zu umfassenden Lockerungen der Pandemiemaßnahmen käme, sind die Folgen für die Kulturlandschaft in unserem Land bereits jetzt verheerend. Es ist also an der Zeit, sich nicht nur darüber Gedanken zu machen, wie wir mit Künstlern und Künstlerinnen unmittelbar nach der Krise umgehen; es stellt sich vielmehr die Frage, welchen Wert Kunst und Kultur für unsere Gesellschaft haben und welchen Beitrag sie leisten können, um eine gesellschaftliche Polarisierung, wie wir sie jetzt

erleben, gar nicht erst entstehen zu lassen. Es geht also nicht nur um die Krisenfestigkeit, die Resilienz der Kulturszene, sondern um den Zusammenhang, der sich zwischen der Abwesenheit von Kultur und der Erosion des Zusammenhaltes einer Gesellschaft ergibt, deren Errungenschaften wie etwa Modernität, Partizipation und Mitbestimmung wir doch bis zum vergangenen Jahr für unumstößlich hielten.

Zur Genese der Krise

—
Anfang 2020 traf die Coronakrise in Deutschland auf ein Land, das im Grunde nur in einer Weise auf eine alle gesellschaftlichen Bereiche betreffende Bedrohungslage vorbereitet war, nämlich: im weltweiten Vergleich eines der führenden Industrieländer zu sein, mit allen Konsequenzen, die das für den Wohlstand, die gesundheitliche Versorgung und eine funktionierende staatliche Struktur hatte und hat. Mental gilt dies aber nicht, denn die Formulierung der Bundeskanzlerin, dass die Pandemie die größte Krise seit dem Zweiten Weltkrieg sei, hat in der Tat seine Berechtigung. Klammert man die Unterdrückung der Menschen in der DDR aus, hat das gesellschaftliche System in der Bundesrepublik in den vergangenen 70 Jahren keine existenzielle Krise erlebt, keinen Bruch des Alltagslebens der gesamten Bevölkerung, der mit der aktuellen, nun schon über ein Jahr andauernden Situation vergleichbar wäre.

Eine Krise ist per Definition eine Zeit der Gefährdung, des Gefährdetseins, was insofern eine ungekannte gesamtgesellschaftliche Relevanz hat, als dass die aktuelle Pandemie eben nicht auf eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe beschränkt ist. Corona kann, unabhängig von gesellschaftlicher Stellung, Vermögen oder vermeintlicher Bedeutung, jeden treffen. Es ist, außer der konsequenten Einhaltung der seinerzeit schnell erlassenen Hygieneregeln, für den Einzelnen kaum möglich, eine schlüssige Risikoanalyse für sich selbst zu erstellen. Aufgrund der langen »Friedenszeit« ist es auch nicht praktikabel, auf gesamtgesellschaftliche Lehren echter vergangener Krisen zurückzugreifen. Dies hat zum einen seine Ursache darin, dass es nur noch sehr wenige Überlebende des Zusammenbruchs am Ende des Zweiten Weltkrieges gibt, zum anderen ein Krieg kaum als Referenz für die derzeitige Lage taugt. Am ehesten wäre der Vergleich mit der Spanischen Grippe 1918/20 verwert-

bar, die aber bereits über 100 Jahre zurückliegt und in der Geschichtsschreibung auch erstaunlich wenige Spuren hinterlassen hat. Dies führen Historiker und Historikerinnen mehrheitlich auf die traumatische Erfahrung des unmittelbar vorausgegangenen Ersten Weltkrieges zurück, der aber interessanterweise viel weniger Opfer forderte als die anschließende weltweite Pandemie.

Ich führe diese Ausgangssituation hier so ausführlich aus, um zu verdeutlichen, in welcher psychologischen Situation sich unser Land befand, als die erste Corona-Welle das gesellschaftliche Leben zum Stillstand brachte. Unmittelbare Reaktion der großen Mehrheit der Bevölkerung war der sofortige Rückzug ins Private, der verständliche Impuls zur Sicherung von Leben, Eigentum und Existenz. Trauriger Höhepunkt dieser Impulshandlungen waren die Hamsterkäufe in Supermärkten im März und April 2020, die als Ausdruck der Hilflosigkeit der Menschen gesehen werden können, aber auch die Irrationalität zeigen, mit der eine krisenunerfahrene Gesellschaft auf eine diffuse Bedrohung reagiert.

Um diese Lage in den Griff zu bekommen, erließen Staaten in aller Welt zunächst harte Einschränkungen des gesellschaftlichen Lebens, denn es lag ja auf der Hand, dass die Ausbreitung des Virus durch menschliche Begegnungen aller Art begünstigt, ja geradezu gefördert wird. Wiederum ein Impuls – diesmal der politisch Verantwortlichen und in Unkenntnis des weiteren Verlaufs der Pandemie – war es, zunächst die existenziellen Grundbedürfnisse der Menschen sicherzustellen. Nimmt man das populärste, vom amerikanischen Psychologen Abraham Maslow erarbeitete Bedürfnismodell zum Maßstab, gehören dazu zunächst die Existenzbedürfnisse, also ausreichend Nahrung und Wasser, Luft, Kleidung, Wohnraum, Arbeit und medizinische Versorgung.

Der Grundkonflikt mit Blick auf Kunst und Kultur in der aktuellen Pandemielage ist daher schnell erklärt: Jeder Kulturschaffende, egal ob auf der großen oder kleinen Bühne, im Film, der Galerie, im Museum oder der Fußgängerzone ist auf physische Begegnung angewiesen. Dies ist die zentrale Tragik, der sich seither die Kulturszene nicht nur in unserem Land, sondern in der ganzen Welt, ausgesetzt sieht.

Pandemiemaßnahmen setzen in erster Linie auf Abstand, auf physische Distanz. Das staatliche Bemühen ist seit nunmehr über einem Jahr darauf

ausgerichtet, menschliche Begegnungen zu minimieren; dies in erster Linie, um eine Überlastung des Gesundheitssystems unter allen Umständen zu vermeiden. Ich erwähne dies, um zu verdeutlichen, was die Kernangst aller politisch Verantwortlichen ist: Bilder von Ärztinnen und Ärzten, die Erkrankte nach der Wahrscheinlichkeit ihres Überlebens sortieren müssen, die Infizierte abweisen, weil ihnen Behandlungskapazitäten fehlen. Die Rettung von Leben – auch wenn sie manchen vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Verluste, der Belastungen für Erwachsene und insbesondere Kinder oder eben auch Kulturschaffende nicht verhältnismäßig erscheint – bildete und bildet hier den kategorischen Imperativ politischer Entscheidungen. Der Hintergrund dieser Überlegung ist: Der Zivilisationsbruch, den unsere Gesellschaft erlitt, wenn den verständlichen Wünschen nach Öffnung, nach Freiheit der Gestaltung nachgegeben würde, würde darin liegen, dass Menschen sterben, die man hätte retten können. Dieser Bruch wäre so groß, dass sich unsere Gesellschaft nicht ohne Weiteres davon würde erholen können.

Die politischen Entscheidungstragenden befinden sich hier in einem permanenten Dilemma, und zwar vorrangig deswegen, weil sie sich täglich mit durchaus berechtigten Einwänden, mit Existenzängsten und Verlusten konfrontiert sehen, andererseits unter Verweis auf die Leitlinie des Lebensschutzes nur sehr begrenzte Möglichkeiten haben, eine schnelle Änderung der Situation im Sinne der Betroffenen herbeizuführen. Gleichzeitig obliegt es ihnen, das Alltagsleben der Menschen, ihre gesundheitliche Versorgung und soziale Sicherheit weitestgehend sicherzustellen (und dies zu wollen), während die dafür zur Verfügung stehenden Mittel immer knapper werden, je länger die Krise andauert. Hier kommt auch die eingangs erwähnte wirtschaftliche Stärke unseres Landes wieder in die Diskussion, denn es reicht einer übergroßen Mehrheit der Bevölkerung nicht, für eine begrenzte Zeit ihre Existenzbedürfnisse befriedigt zu sehen; es entsteht schnell Unmut, wenn das gekannte und geschätzte Niveau des erreichten Lebensstandards mittelfristig nicht mehr erreicht wird. Dies sehen wir unter anderem an der Intensität der öffentlichen Debatte, wenn es etwa um Urlaubsreisen ins Ausland geht, während sich zeitgleich die Kapazitäten der intensivmedizinischen Betreuung permanent an der Belastungsgrenze bewegen.

Die Fähigkeit, den Mangel zu verwalten, ist auch in Zeiten ohne Krise die erste Pflicht der Politik. In nahezu jedem Gespräch, das ich in Wahrnehmung meines politischen Mandats führe, finde ich mich in der Situation wieder, berechnete Ansprüche nicht in einem Maße befriedigen zu können, wie ich es, allein aus meinem menschlichem Verständnis heraus, gern täte. Dies betrifft bei Weitem nicht nur meine Arbeit als Kulturpolitikerin und gilt auch in einem Land, das durch Wohlstand und hohe Steuereinnahmen geprägt ist. Der Grund liegt freilich darin, dass mit dem Lebensstandard auch die – durchaus berechtigten – Ansprüche wachsen. Auch dies ist eine Erscheinung in der Krise: Die Erwartung ist, dass nahezu alle Folgeerscheinungen vom Staat aufzufangen und zu kompensieren sind, denn es war ja der Staat, der die pandemiebedingten Einschränkungen erlassen hat.

Kultur und Krise – eine lange Geschichte

—

In jeder mehr oder weniger fundamentalen Krise haben Kunst und Kultur eine wichtige Rolle gespielt, sei es in der kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen, in der Ablenkung der betroffenen Menschen vom oftmals harten und entbehrungsreichen Alltag, oder auch in der propagandistischen Begleitung staatlicher Politik. Deutschland, in seiner Geschichte reich an historischen und zivilisatorischen Brüchen, steht hier als Beispiel für alle genannten Möglichkeiten. Allumfassende, und damit meine ich alle Aspekte des menschlichen Lebens betreffende, Kriege, existenzielle Not, verbrecherische Diktaturen, pervertierte Auswüchse staatlicher Propaganda, aber auch mutige, den Verlust des eigenen Lebens hinnehmende Kulturschaffende, Hochzeiten künstlerischen Schaffens, schonungslose Auseinandersetzung mit menschlichen Tragödien – all das hat unser Land allein im vergangenen Jahrhundert erlebt.

Dabei ist auffällig, dass Kulturschaffenden insbesondere nach dem Ende eines Krieges eine bedeutende Rolle in der historischen Aufarbeitung und der Entwicklung einer gesellschaftlichen Erinnerung zukommt, die jener der Historiker und Historikerinnen in nichts nachsteht. So wird in Deutschland etwa der Zivilisationsbruch des Ersten Weltkriegs seit seinem Ende vorrangig über Kunstwerke – seien dies Gemälde, Skizzen, Romane oder auch Theaterstücke und besonders Filme – transportiert und

erinnert; dies umso mehr, je weniger Überlebende in Form von Erinnerungen über diese Zeit berichten können. Trotz dieser großen Bedeutung der Kultur für die Vergegenwärtigung der Nachgeborenen oder auch für die Sinnstiftung der Überlebenden ist zu beobachten, dass mit der Dramatisierung der Krise, der Kulturbetrieb zunächst nahezu zum Erliegen kommt, weil er nicht unmittelbar der Existenzsicherung der Gesellschaft zu dienen scheint. Dies gilt insbesondere für den Zweiten Weltkrieg, in dessen Verlauf mit der Proklamation des sogenannten »Totalen Krieges« jegliche kulturelle Betätigung – außer dem Film – faktisch eingestellt wurde. Trotz Hunger und Wohnungsnot regt sich nur Tage nach der totalen Niederlage erstaunlich schnell ein kulturelles Leben, freilich unter Lizenz und Kontrolle der Besatzungsmächte. Konzerte und Theateraufführungen finden statt, obwohl nahezu das ganze Land in Trümmern liegt und es nach der Logik der Bedeutungslosigkeit der Kultur für das Überleben der Menschen eine solche Betriebsamkeit gar nicht hätte geben dürfen: Museen zeigen von den Nationalsozialisten als »entartet« verbotene Kunst und Werke der klassischen Moderne; neue deutsche und ausländische Filme laufen in den Kinos; Zeitungen und Zeitschriften erscheinen wieder; der Rundfunk wird neu organisiert; obwohl ein großer Teil der Theater zerstört ist, wird der Spielbetrieb sofort nach dem Krieg wiederaufgenommen, oftmals unter großen Opfern der Spielstätten und Organisatoren. Selbst die Besatzungsmächte erkennen schnell, welche große Bedeutung die Kulturschaffenden für die Schaffung einer auch nur in Grundzügen funktionierenden Gesellschaft haben: Sie unterstützen trotz Not und Hunger relativ großzügig den Wiederaufbau der Kulturlandschaft in allen deutschen Besatzungszonen.

Dieser Blick in die Geschichte soll verdeutlichen, dass es im ureigenen Interesse jeder Gesellschaft, erst recht einer demokratisch-partizipatorischen, liegen sollte, in Krisenzeiten über eine resiliente Kunst- und Kulturszene zu verfügen; dies in der Erkenntnis, dass es für die Bewältigung einer fundamentalen Erschütterung gesellschaftlicher Normen und Werte einer Bindungskraft bedarf, die über die Bereitstellung von Lebensmitteln, Energie oder medizinischer Versorgung hinausgeht. Fehlt diese Bindungskraft, kommen zu den schwer zu kontrollierenden Erschütterungen von außen Spaltungstendenzen im Innern hinzu, da es an Sinnstiftung, Identifizierung und damit gefühlter Legitimität

des Gesellschaftssystems fehlt. Kunst und Kultur haben den Anspruch, mit dem, was sie tun, einen wesentlichen Beitrag zum Gelingen einer freien, vielfältigen und demokratischen Gesellschaft zu leisten. Sie geben den Menschen nicht nur Informationen, sondern Halt, regen zur Reflexion an und geben Unterstützung zur Bewältigung des Lebens. Kulturschaffende befassen sich mit dem Sein des Menschen, mit seiner Verortung in der Ordnung der Welt und mit der Frage nach dem Warum und geben den Menschen damit wichtige Impulse.

Diese Impulse fehlen derzeit, da das eigentliche Erlebnis, das, was Kulturarbeit in ihrem Kern ausmacht, nicht mehr stattfinden kann. Im Gegensatz etwa zu Besprechungen in Firmen, zu Fachkonferenzen oder Teamsitzungen kann hier das digitale Format keinen auch nur annähernd adäquaten Ersatz leisten. Nicht umsonst hat das seit dem frühen 20. Jahrhundert aufkommende Kino das Theater nie verdrängen können, ebenso wenig wie das Fernsehen das Kino in vollem Umfang ersetzen konnte oder das Internet das Fernsehen. Neue technische Entwicklungen haben ihren Reiz, jedoch lassen sie eben genau jenes physische, unmittelbare Erleben von Kunst nicht zu.

Krisensicherheit, Subventionen und soziale Absicherung

— Die Kunst- und Kulturförderung ist nach dem Grundgesetz in Deutschland in erster Linie Sache der Länder und Gemeinden. Der Bund übernimmt mit rund 2 Milliarden Euro 17 % der Gesamtausgaben für Kunst und Kultur. Er ist dabei für kulturelle Einrichtungen und Projekte von nationaler Bedeutung zuständig. Dadurch trägt er dazu bei, kulturelles Erbe zu erhalten und sorgt mit dafür, dass sich Kunst und Kultur entfalten können. Mit einem Plus von rund 155 Millionen Euro gegenüber dem Haushalt des Vorjahres ist der Etat der Staatsministerin für Kultur und Medien 2021 erstmals auf mehr als 2 Milliarden Euro angestiegen. Dazu kommen in diesem Jahr zusätzliche Mittel in Höhe von 2 Milliarden Euro, die die Bundesregierung für das Konjunktur- und Rettungsprogramm NEUSTART KULTUR zur Verfügung gestellt hat. Damit steht Deutschland im weltweiten Vergleich mit an führender Stelle, was die Kulturförderung betrifft, was auch insofern wichtig ist, als dass es die Tradition privater Finanzierungen, wie es sie etwa in den USA seit Langem gibt, bei uns nicht in vergleichbarem Umfang bestehen.

DURCH DEN LANGEN VERZICHT DER MENSCHEN AUF KULTUR ERFÄHRT DIE SZENE EINE NEUE WERTSCHÄTZUNG.

Zudem fördert der Staat seit 1983 mit der Künstlersozialversicherung die Künstler und Publizisten, die erwerbsmäßig selbstständig arbeiten, weil diese Berufsgruppe sozial meist deutlich schlechter abgesichert ist als andere Selbstständige. Mit dieser Einrichtung wird die schöpferische Aufgabe von Künstlern und Publizisten als wichtig für die Gesellschaft anerkannt. Diese Einbindung der wirtschaftlichen Nutznießer von Dienstleistungen in die Altersvorsorgefinanzierung der rechtlich selbstständigen Leistungserbringer durch die Künstlersozialabgabe ist eine Besonderheit, die in Deutschland außerhalb der Erbringung künstlerischer und publizistischer Leistungen keine Entsprechung kennt.

Kulturförderung erfolgt in Deutschland also auf kommunaler, regionaler, Landes- und Bundesebene. Die föderalistische Prägung unseres Staates spiegelt sich auch bei der Förderung von Kunst und Kultur wider. Die Zuständigkeit der Kulturförderung ist in den Landesverfassungen verankert. Die Ausübung der staatlichen Befugnisse und die Erfüllung der staatlichen Aufgaben ist Sache der Länder, soweit das Grundgesetz keine anderen Regelungen trifft oder zulässt. In Artikel 28 des Grundgesetzes heißt es hierzu: »Den Gemeinden muss das Recht gewährleistet sein, alle Angelegenheiten der örtlichen Gemeinschaft im Rahmen der Gesetze in eigener Verantwortung zu regeln.« Aus juristischer Sicht ist jedoch diese vermeintliche Pflicht zur Kulturfinanzierung wegen der fehlen-

den Konkretisierung nur eine freiwillige Aufgabe. Von daher werden in Zeiten knapper öffentlicher Kassen häufig und zuallererst Gelder für kulturelle Zwecke gestrichen, womit die »Achillesferse« der Kulturförderung bereits benannt wäre.

In der Pandemie kommt hinzu, dass Kulturschaffende aus ihrer erwerbsmäßigen und nicht nur vorübergehend ausgeübten Tätigkeit ein Mindesteinkommen erzielen müssen, um in den Genuss der Künstlersozialversicherung zu kommen. Nebenberufliche Künstler und Künstlerinnen, die ihr überwiegendes Einkommen aus einer anderweitigen Haupttätigkeit beziehen, sind ausgenommen. Diese Bedingung stellt insbesondere die Freien Darstellenden Künste vor große Herausforderungen. Innerhalb von sechs Jahren kann man zweimal unter der Mindesteinkommensgrenze von 3.901 Euro jährlich liegen, ohne seine Mitgliedschaft in der Künstlersozialkasse zu verlieren. Positiv ist, dass bei der aktuellen Betrachtung die Jahre 2020 und 2021 nicht berücksichtigt werden. Konkret heißt das: Wer in der Coronakrise als Künstler nichts verdient, behält trotzdem seine Mitgliedschaft.

Dennoch hat sich der kulturelle Sektor, gäbe es nicht die umfangreichen Fördermaßnahmen aus NEUSTART KULTUR und der generellen Aufstockung des BKM-Haushaltes, als nicht besonders resilient erwiesen. Grund hierfür ist der nur geringe Umfang privater Rücklagenbildung bei vielen Künstlern und Künstlerinnen. Zudem lässt sich eine Szene, die geprägt ist von kleinteiligen Strukturen, nur sehr schwer durch breit angelegte Fördermaßnahmen erfassen. Neben Soloselbstständigen und Freiberuflern betrifft dies insbesondere geringfügig Beschäftigte. Für einen nicht geringen Teil dieser Akteure haben massive Umsatzeinbußen weitreichende Konsequenzen für die Sicherung des persönlichen Lebensunterhalts. Meist liegen – wie bereits angemerkt – keine oder nur geringe Rücklagen vor, um für Lebenshaltungskosten aufzukommen, sodass vielen dann nur der Gang in die Grundsicherung bleibt – mit allen Konsequenzen für die bereits erwähnte Unterbrechung des schöpferischen Prozesses.

Gleichzeitig ergeben sich für die Zeit nach der Krise auch Chancen: Durch den langen Verzicht der Menschen auf Kultur erfährt die Szene eine neue Wertschätzung. Ein Comeback von kulturellen Veranstaltungen und Begegnungen wird sehnlichst erwartet, was der Kunst- und Kulturszene daher viele Chancen bietet.

Ausblick

—

Es ist nicht erst seit Ausbruch der Corona-Pandemie klar geworden, dass es sich bei einer lebhaften Kunst- und Kulturszene nicht nur um ein schützenswertes Gut handelt, das eine wichtige Funktion innerhalb unserer Gesellschaft erfüllt, sondern eben auch um eine zentrale Investition in die Lebensqualität unserer Städte und Gemeinden. Daher sollte staatliche finanzielle Hilfe für Einrichtungen, aber eben auch für Individuen eine selbstverständliche Maßnahme sein, wenn wir über das Überwinden der Pandemie sprechen. Gleichzeitig sollten hier Themen wie die Nachwuchssicherung, Ausbildungsmöglichkeiten und eben eine »Grundausstattung« an kulturellen Instrumenten für die Kommunen auf der politischen Tagesordnung stehen. Bei allen gut gemeinten und im Idealfall auch gut umgesetzten Maßnahmen gilt es natürlich zu beachten, dass Deutschland – ich erwähnte es eingangs – aus einer wirtschaftlich außergewöhnlich starken Lage in die Krise geraten ist. Mittel, um eben auch der Kulturlandschaft und ihren Beschäftigten zu helfen, waren und sind daher in einem Maß vorhanden, das keinesfalls auf lange Sicht Bestand haben muss. Wenn die aktuelle Krise ausgestanden ist und Kunst und Kultur nur durch immense staatliche Förderung am Leben gehalten wurden, wird ein zu erwartender Einbruch der Steuereinnahmen unweigerlich dazu führen, dass der Bund, die Länder und die Kommunen in diesem Bereich überproportional werden kürzen müssen.

DER ERHALT VON DEZENTRALEN KULTUREINRICHTUNGEN SOLLTE IM FOKUS POLITISCHEN BEMÜHENS STEHEN, WEIL DIE WIRTSCHAFTLICHE ATTRAKTIVITÄT EINER REGION MIT DEM KULTURELLEN ANGEBOOT VERKNÜPFT IST.

Dies könnte insbesondere bei drastischen Einsparungen der Kommunen den Kulturbetrieb insbesondere außerhalb der großen Städte in arge Bedrängnis bringen. Gerade ländliche Regionen könnten hier überdurchschnittlich benachteiligt werden, da von einem »Boom« kultureller Angebote eventuell die Metropolregionen, die großen Häuser und überregional »strahlenden« Angebote in erster Linie profitieren könnten. Der Erhalt von dezentralen Kultureinrichtungen abseits der Großstädte sollte allein deshalb im Fokus politischen Bemühens stehen, weil die wirtschaftliche Attraktivität einer Region zu einem nicht geringen Teil mit dem kulturellen Angebot verknüpft ist. Wirtschaft und Kultur stehen hier in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis: Kulturelle Angebote werten den Wirtschaftsstandort auf, während ökonomische Prosperität die Mittel generiert, mit denen sich eine lebendige Kulturszene aufrechterhalten lässt. Diesen Gedanken stützen aktuelle Untersuchungen, nicht zuletzt des Bundeswirtschaftsministeriums, das die Qualität des kulturellen Angebotes einer Region als einen der entscheidenden Standortfaktoren bei der Ansiedlung von Unternehmen sieht. Demzufolge ist die Förderung von Kultur auch in wirtschaftlich herausfordernden Zeiten kein Luxus. Um diesen Gedanken, den Wert von Kultur, richtig zu vermitteln, braucht es starke Stimmen im Kunst- und Kulturbetrieb. Eine der Herausforderungen wird es daher nach Überwindung der aktuellen Krise sein, abseits staatlicher Förderprogramme Interessenvertretungen und ein gewisses Maß an Selbstorganisation der Kulturschaffenden zu schaffen. Eine allzu große Abhängigkeit von Subventionen birgt eben die Gefahr, in jeder krisenhaften Situation Objekt von Kürzungen zu sein. Und dafür, das sollte uns die Krise lehren, ist uns die Kultur zu wertvoll. Wir sehen es daran, wie sehr wir sie derzeit vermissen.

—

Melanie Bernstein MdB ist studierte Kulturwissenschaftlerin und Obfrau für Kultur und Medien in der CDU/CSU-Bundestagsfraktion. Der Schwerpunkt ihrer parlamentarischen und kulturpolitischen Arbeit liegt auf der Förderung der Kultur im ländlichen Raum. Ehrenamtlich gestaltet sie das Programm im »Kleinen Theater am Markt« in ihrer Heimat Wahlstedt.

*Auf Wunsch der Autorin nicht mit * gegendert.*



Ein Gespräch mit Helge Lindh — **DAS ENDE DER SELBST-VERZWERGUNG**

Der SPD-Bundestagsabgeordnete Helge Lindh eckt gerne an. Nicht nur durch sein offensives Auftreten in den sozialen Medien, auch als leidenschaftlicher Kulturpolitiker will er die Belange der Künstler*innen und Kulturinstitutionen aus dem Schattendasein eines vielfach ungeliebten Ressorts führen. Im Gespräch mit Janis El-Bira erklärt er, warum die »Zeit der Bescheidenheit« nach der Pandemie vorbei sein muss – und wie die Kultur zum idealen Experimentierfeld für mehr Demokratie werden kann.

Janis El-Bira: Herr Lindh, lassen Sie uns nicht direkt über Geld sprechen, auch wenn es darum momentan ja meistens geht, wenn Politiker*innen zur Lage der Kulturbranche befragt werden. Fangen wir ein bisschen grundsätzlicher an: Sie schreiben auf Ihrer Website als Abgeordneter, Sie stehen für eine »Kulturpolitik der Verantwortung«. Wenn man das jetzt mal konkret auf diese Zeit gerade bezieht, in der wir leben: Was bedeutet Kulturpolitik der Verantwortung für Sie?

Helge Lindh: Das bedeutet als allererstes, dass man sich die Konsequenzen des eigenen Handelns klarmachen muss. Mit allen Entscheidungen, die man trifft oder eben nicht trifft, werden ganz wesentliche Strukturen im Bereich der Kultur erhalten, verletzt, fortgeschrieben, verändert und so weiter. Das heißt also, man ist in einer Situation, in der Politik tatsächlich massiven Einfluss auf die Lebensschicksale von Kulturschaffenden, aber auch auf die kulturelle Infrastruktur hat. Verantwortung ist hier aber auch eine Verantwortung gegenüber der eigenen Entscheidung – was bedeutet, dass

man sich selbst nicht unter Wert verkaufen darf. Es fordert auch ein gewisses Selbstbewusstsein, denn ansonsten wertet man die Kulturpolitik und ihr Gewicht ab und marginalisiert gleichzeitig die Betroffenen sowohl auf der Ebene von Einrichtungen und Strukturen als auch die einzelnen Kulturschaffenden. Das ist die doppelte Verantwortung.

Genau mit dieser Verantwortung sind Sie ja im Moment besonders konfrontiert. Ist es da nicht manchmal frustrierend, dass man als Bundespolitiker zwar gar nicht so viele Gestaltungsmöglichkeiten hat, weil Kultur eben weitgehend Ländersache ist, aber gleichzeitig sehr viele Menschen – darunter vor allem auch viele Freischaffende – während der Pandemie auf die Bundespolitik schauen und sagen: Gebt uns den Masterplan, mit dem wir jetzt durch diese Zeit kommen?

Wir haben ein fundamentales Defizit hinsichtlich der Vermittlung der föderalen Strukturen in die Bevölkerung. Ganz viele Entscheidungskompetenzen und Prozesse sind nicht bekannt. Und das liegt

nicht an der Bevölkerung, sondern da hat die politische Seite einfach versäumt, das zu verdeutlichen. Und im kulturpolitischen Bereich, vor allem in der Kulturpolitik des Bundes, ist das nochmals potenziert, weil wir ja wie in kaum einem anderen Politikfeld tatsächlich nur sehr bedingte politische Hebel und Einflussmöglichkeiten haben. Verfassungsrechtlich ist die Durchgriffskraft des Bundes eine sehr bedingte, sowohl finanziell als auch programmatisch, konzeptuell und auch rein rechtlich. Und diese Ohnmacht, die treibt einen schon manchmal an den Rand der Verzweigung, weil die Erwartungen natürlich ganz andere sind und man immer deutlich machen muss, dass man über Bypässe und bestimmte Konstrukte zwar Einfluss nehmen kann, letztlich aber auch abhängig ist von der Kooperationsbereitschaft insbesondere der Länder. Die legen schließlich schon Wert auf ihre Kulturhoheit und wollen das nicht einfach an den Bund delegiert sehen.

Verzweifelt sind ja aber auch viele derjenigen, die Ihnen jetzt hilfeschend gegenüberstehen, darunter vor allen Dingen auch sehr viele Freischaffende und Solo-Selbstständige aus der Kulturbranche. Man geht von ungefähr einer halben Million Menschen aus, die in der Kultur in Selbstständigkeit oder als unständig Beschäftigte arbeiten. Ganz allgemein gefragt: Welche Bedeutung haben in Ihren Augen die frei produzierenden Künste für das Kulturleben in Deutschland?

Wir müssen da einen Spagat hinbekommen und da ist es, glaube ich, gut, dass man dialektisch denkt. Wir haben eine weltweit einzigartige Stadttheater- und Orchesterlandschaft. Aber das darf nicht zu dem Umkehrschluss führen, alles konzentrierte sich auf die Bewahrung dieser institutionalisierten öffentlichen Kultur und damit zur Vernachlässigung des freien Bereiches. Aber diese Gefahr sehe ich gerade. Wir haben einen Mangel an öffentlicher Wertschätzung für den freien Bereich – die aber dringend notwendig wäre! Wir brauchen eine deutlich verbesserte, nicht nur, aber maßgeblich auch öffentlich geförderte freie Kultur, die eben nicht gebunden sein soll. Also öffentliche Förderung und Freiheit gleichzeitig. Und es ist, glaube ich, auch an der Zeit zu sehen, dass die frei produzierenden Künste viel mehr als in der Vergangenheit in Wechselwirkung mit den öffentlichen Einrichtungen stehen. Das heißt, auch etablierte Kultureinrichtungen leben davon, dass sie die Dynamik und die Impulse

aus dem freien Bereich aufnehmen. Es wird künftig auch viel mehr Hybride geben, wo man nicht mehr einfach sauber beides trennen kann, sondern Zusammenarbeit und Wechselwirkung und zum Beispiel auch viele Formen des Arbeitens aus dem freien Bereich aufgenommen werden. Deshalb haben wir es mit einer chronischen Unterschätzung und Unterbewertung der freien Kultur zu tun. Und auch wenn man die etablierten öffentlichen Einrichtungen bewahren will, tut man gut daran, möglichst viel an Förderungen, Unterstützung und Wertschätzung in die Freie Szene zu stecken.

Sie haben jetzt schon mehrfach das Wort Wertschätzung benutzt: Als sich im vergangenen Jahr abzeichnete, dass wir auf Weihnachten hin wohl nochmal in einen weiteren langen Lockdown gehen würden, da hieß es oft, wenn wir wieder aufmachen können, solle die Kultur eigentlich möglichst früh mit dabei sein. Ein halbes Jahr später konnte man sich dann zwar mit einem negativen Test im Einzelhandel wieder eine Hose kaufen gehen, aber am Theater stand man weiter vor verschlossenen Türen. Müsste man da nicht vielleicht auch zum Stichwort »Wertschätzung« mal sagen, dass wir die Kultur mit Geld allein wahrscheinlich nicht retten werden, sondern ihr vielmehr auch so etwas wie Anerkennung und Verlässlichkeit schulden?

Anerkennung dokumentiert sich eben auch durch Geld in einer immer noch sehr marktwirtschaftlich organisierten Gesellschaft. Und wenn man jetzt mal einen ganz nüchternen Blick wagte, würde man sagen: Der Event- und der Kulturbereich, das waren die Segmente, die am stärksten betroffen waren und womöglich als letztes aus der Krise herauskommen werden. Rein nach der Betroffenheit müsste Kultur also sowohl was Förderung betrifft als auch in Fragen der Öffnung ganz oben stehen. Das passiert aber nicht, weil diese Anerkennung der Bedeutung von Kultur nicht da ist. Auch deshalb, weil die Kulturpolitik – das muss ich in nüchterner Selbstbeobachtung sagen – nicht in der allerersten Liga des politischen Ensembles spielt, sondern eher als dritte Reihe wahrgenommen wird. Und das zeigt sich darin. Deshalb braucht es beides: einerseits natürlich Hilfe und Programme, aber konkrete Öffnungsperspektiven sind als Ausdruck von Anerkennung und Wertschätzung letztlich – um das gefährliche Wort zu verwenden – alternativlos. Schließlich wollen wir auch nicht den

Zustand haben, in dem Kulturschaffende quasi dazu domestiziert werden, auf irgendwie funktionierende Finanzhilfen zu hoffen. Eine schlecht alimentierte, irgendwie finanzierte Passivität ist nicht das Ziel. Weder das der Kulturpolitik noch der Kulturschaffenden selbst. Sie wollen ja wieder in die Aktivität kommen und es gibt auch genug Arbeit und Ideen, aber sie sind gleichzeitig im Zustand des Produktionsverbots und der Erwerbslosigkeit gefangen. Deshalb muss für mich die Debatte um Öffnungsperspektiven mit derselben Intensität geführt werden wie die über Überbrückungshilfen, Neustart, Förderprojekte oder ähnliches.

Sie haben selbst erst kürzlich gesagt, es sei an der Zeit für die Kulturbranche, die »falsche Bescheidenheit« aufzugeben. Was kann das denn konkret heißen, gerade auch für die notorisch unterprivilegierten Freien?

Diese Bescheidenheit ist eine systemische, bei der alle in unglücklicher Weise mitspielen. Einerseits diejenigen außerhalb des Kulturbereichs, also vor allem in der Politik, die es nicht wirklich ernst nehmen, was im kulturellen Bereich passiert. Die also sozusagen eine solche Bescheidenheit verordnen. Zum Zweiten sind es aber auch die Kulturpolitiker*innen selbst, die oft in diesem Zustand verharren: Wir werden nicht ernst genommen. Ein Zustand des Jammerns und Selbstmitleids, der aber nichts ändert. Das heißt, die eigene Selbstverzweigung produziert die Fremdverzweigung. Wenn wir uns selbst klein machen, werden die anderen uns erst recht klein machen, auch im politischen Gesamtkonzept. Und als Drittes kommen da auch die Kulturschaffenden selbst ins Spiel. Das ist ihnen gar nicht vorzuwerfen, sondern ist eigentlich ein positiver Zug, dass sie in der Vergangenheit nicht sehr fordernd aufgetreten sind, oder aber immer gekämpft haben – um 10.000, 50.000 oder 100.000 Euro mehr in diesem und jenem Programm. So mündete aber jede Grundsatzdebatte über Kultur nach zehn Minuten in die Diskussion: Wie können wir einzelne Programme ein bisschen aufbessern? Und das ist natürlich auch eine falsche Form der Bescheidenheit, weil man sich da selbst in die Rolle der Bittsteller gezwungen hat. Aber das reduziert die Debatte um die Kultur auf reine Förderdebatten und auf die Frage nach ein bisschen mehr oder ein bisschen weniger Geld. Und gerade im Bereich der Freien Szene hat man ja einen hohen Preis gezahlt für die damit verbun-

dene Freiheit, die aber eigentlich eine relative ist. Denn wenn man jetzt sieht, dass zum Beispiel ein Drittel der freien Musiker*innen in Berlin nach ersten Studien und Prognosen womöglich dauerhaft nicht mehr professionell Musik machen wird, dann ist deren Freiheit eigentlich Ausdruck einer ziemlich zynischen Situation. Das heißt, die Freie Szene hat allen Grund, unbescheiden aufzutreten und deutlich zu machen, dass sie es ist, die zuallererst individuelle Unterstützung braucht. Aber es muss auch um Unterstützung von kleinen Einrichtungen gehen, die eben nicht umfassend gefördert werden, sondern die permanent am Rande der Existenz stehen. Es sind die Künstler*innen selbst, die im Mittelpunkt stehen müssen von Finanzhilfen, aber auch von Anerkennung.

Ich habe den Eindruck, dass wir überhaupt erst jetzt, während der Krise und durch die verschiedenen Hilfsmaßnahmen einen echten Überblick bekommen haben über die Lebenswirklichkeiten vieler freiberuflicher und solo-selbstständiger Künstler*innen. Als es etwa um die ersten Überbrückungshilfen ging, war eine häufig gehörte Kritik, dass zum Beispiel selbstständige Maler*innen oder freie Schauspieler*innen oft durchs Raster fielen, weil sie eigentlich kaum oder keine Betriebskosten haben, zu deren Deckung die Finanzhilfen aber lange nur aufgewendet werden durften. War das rückblickend nicht irgendwo auch entlarvend, dass wir vielfach gar nicht so genau wussten, wie freischaffende Künstler*innen leben und was sie brauchen?

Das scheint mir eine präzise Beschreibung zu sein, dass das tatsächlich auf breiter Unkenntnis der Lebensrealität von Kulturschaffenden beruht und dass wir da auch einen kulturellen Bruch innerhalb von Politik und Verwaltung haben. Die Lösung, auf die von Beginn an gesetzt wurde, war – sagen wir's mal mit Brecht – fürs Fressen. Also Grundsicherung, damit man irgendwie überlebt. Und dann gab's noch wirtschaftliche Hilfen, quasi für die Moral. Das war durchaus nicht schlecht gemeint, aber zum Teil wirklich schlecht gemacht. Weil man gedacht hat, Kulturschaffende könne man mit den herkömmlichen Kategorien von Wirtschaft begreifen. Da hat man Lösungen entwickelt, zum Teil mit viel Geld, die an den Adressat*innen vorbeigingen, die ihrerseits dann zum Teil auch gar nicht in die Abhängigkeit vom Jobcenter wollten, weil das auch fremde Welten sind. Auch wieder ein kulturelles Problem.

Jobcenter und Grundsicherung, wie sie jetzt beschaffen sind, sind eben nicht gebaut für Kulturschaffende. Und dieses Nicht-Verständnis zeigt, dass man auch im Bereich von Wirtschafts- und Sozialpolitik erst jetzt langsam zu begreifen beginnt: Was sind überhaupt die hybriden Verhältnisse? Wie arbeiten Kulturschaffende? Was ist unständige Beschäftigung oder was ist berufsmäßige oder nicht-berufsmäßige unständige Beschäftigung? Das sind alles blinde Flecken mit teilweise Tagelohn-Regelungen gewesen, die ein Jahrhundert auf dem Buckel haben und die erst durch die Pandemie so langsam in die Wahrnehmung der Politik geraten sind – zumindest außerhalb der Kulturpolitik.

Die Hilfsmaßnahmen sind ja das eine, das andere sind die Fördermaßnahmen, also dass man die Kulturschaffenden wieder für das unterstützt und belohnt, was sie eigentlich können und was sie auch tun sollen. Die Kulturstaatsministerin hat schon im vergangenen Jahr angekündigt, die Förderinstrumente konkreter auf die Bedürfnisse in der aktuellen Lage anpassen zu wollen. Ist das denn aus Ihrer Sicht jetzt etwa im Rahmen der NEUSTART-Programme schon hinreichend gelungen?

Als Erstes ist es unheimlich wichtig, dass wir genuine Instrumente der Kulturförderung haben, die wirklich kulturelles Schaffen fördern. Weil sowohl Grundsicherung als auch Wirtschaftshilfen nicht nur zum Teil nicht funktionieren, sondern eben auch keine Impulse setzen, keine Rückenstärkung darstellen, um wirklich Kunst zu schaffen – was das ist, was Künstler*innen wirklich wollen. Deshalb ist es unheimlich wichtig, auch als Statement, dass in großem Umfang echt kulturpolitisch gefördert und agiert wird, strukturell wie finanziell. Es ist aber, glaube ich, anzuerkennen, dass es da im Laufe der Zeit Verbesserungen gegeben hat. NEUSTART II, das zweite Paket, wird nochmal besser sein als NEUSTART I und dank der Verbände oder auch der Bundeskulturfonds, hat man es, denke ich, in der kurzen Zeit wesentlich besser gemacht, als wenn da politisch alleinverantwortlich gehandelt worden wäre, vom Kanzleramt oder irgendeinem anderen Ministerium. Unter den Bedingungen ist da von den Verbänden und Fonds ziemlich gute Arbeit geleistet worden, um es möglichst nutzerfreundlich zu machen. Aber dennoch: An den Förderrichtlinien ist noch immer vieles zu bürokratisch ausgestaltet und es gibt auch noch zu viele Hürden, die es für die

Kulturschaffenden einfach sehr mühsam machen. Da ist aus meiner Sicht ein größerer Akzent auf Förderungen in Form von Stipendien einerseits und andererseits auch von kleinen Kulturorten nötig, die ihren Leuten ein Honorar zahlen können. Und vor allem: möglichst wenig komplexe Programme. Denn wir leiden ohnehin an einer völlig verquasteten Projektitis, die Kulturschaffende dazu zwingt, irgendwie ihre kulturelle Arbeit bestimmten Förderkulissen anzupassen. Diese Förderkulissen sollten sich aber den Kulturschaffenden anpassen und ihnen möglichst viel Freiheit einräumen.

Stichwort »kleine Kulturräume«: Kleine Veranstalter sind es ja zum Beispiel auch, die das Kulturleben auf dem Land am Laufen halten. Passen denn die Förderkulissen aus Ihrer Sicht sowohl zum kulturellen Leben auf dem Land als auch in der Stadt? Oder ist es nicht vielmehr so, dass wir eigentlich viel zu sehr die Metropolen im Blick haben und die ländliche Kultur – wo etwa die Kultur vielfach in Kulturvereinen organisiert ist – da regelmäßig durchfällt?

Wir haben da gerade eine etwas schizophrene Situation. Man muss nüchtern sagen, dass noch nie in einer Legislaturperiode das Thema Kultur im ländlichen Raum so ein Gewicht hatte wie vor der Pandemie. Das war aber auch dringend notwendig! Dadurch, dass die Bundeskulturstiftung TRAFO und andere Projekte aufgelegt hat, die teilweise auch aus dem Agrarministerium gekommen sind – also querfinanziert waren –, ist ein Paradigmenwechsel hinsichtlich der Kultur im ländlichen Raum

ALS ERSTES IST ES UNHEIMLICH WICHTIG, DASS WIR GENUINE INSTRUMENTE DER KULTURFÖRDERUNG HABEN, DIE WIRKLICH KULTURELLES SCHAFFEN FÖRDERN.

eingeleitet worden. So sehr, dass sich die Städte teilweise schon beschwerten: Warum spricht man denn nur über Kultur im ländlichen Raum? In der Krise sieht man aber, dass sich alte Fehler wiederholen, sodass ich es für dringend und wichtig halte, dass man einerseits die Städte, die nicht Metropolen sind, sondern bestimmte Großstädte mit kommunaler Unterfinanzierung, aber andererseits eben auch den ländlichen Raum als die begreifen muss, die in besonderem Maße im Fokus stehen sollten. In der Pandemie gibt es leider Tendenzen, wiederum zugunsten der großen Metropolen und des Städtischen zu gehen, auch hinsichtlich solcher Unternehmungen wie »Kultursommer« oder ähnlichem. Da muss man tatsächlich umdenken.

Wir haben ja im letzten Jahr gelernt, dass die Pandemie verschiedene Gräben und Differenzen vertieft und verstärkt. Zwischen Stadt und Land verläuft ein solcher Graben. Ein anderer zwischen Festangestellten und Freien. Wir haben jetzt teilweise die Situation, dass bedingt durch Kurzarbeit und wegfallende Produktionskosten einige staatliche Kultureinrichtungen tatsächlich Überschüsse erwirtschaften. Gleichzeitig geht es bei vielen solo-selbstständigen Künstler*innen geradezu ums Überleben. Da besteht doch ein systemisches Ungleichgewicht.

Wir sollten das nicht gegeneinander ausspielen im Sinne einer Verrechnung. Ich wünsche mir nicht, dass wir jetzt sagen: Wir ziehen Geld ab aus der öffentlich finanzierten Kultur, zum Beispiel bei den Theaterensembles, und schichten das um. Nein, es ist gut, dass das Geld dort hingelangt, aber es muss eben deutlich mehr reingesteckt werden in die Freie Szene und die, die nicht diese Absicherung haben! Und wir sollten auch zu den Kulturstätten, die öffentlich gefördert sind, sagen: Wir stehen dazu, wir wollen diese öffentlich geförderte Kulturlandschaft, aber in der müssen auch vernünftige Arbeitsverhältnisse herrschen. Das gehört dazu. Und da müssen auch Fragen wie Demokratisierung, Geschlechtergerechtigkeit, Diversität wichtig sein. Und es muss auch dieser Prozess des Outsourcings gestoppt werden! Wir sehen teilweise schrumpfende Ensembles. Es werden immer mehr Freie beschäftigt, die dann aber keine Ausfallhonorare bekommen und vieles andere. Dass die Institutionen teilweise bessergestellt sind als vorher, weil sie Kosten sparen konnten, das werfe ich ihnen nicht vor. Aber das bedeutet auch, dass

IN DER KRISE SIEHT MAN ABER, DASS SICH ALTE FEHLER WIEDERHOLEN.

sie den Ansprüchen einer öffentlich geförderten Kultur – etwa hinsichtlich von Arbeitsverhältnissen – genügen müssen.

Es werden ja gerade ganz konkret mehrere Modelle diskutiert, wie frei produzierende Künstler*innen grundsätzlich sowohl besser entlohnt als auch sozial abgesichert werden könnten. Ein sehr populäres ist das eines Mindesthonorars, wenn Freischaffende an öffentlichen Einrichtungen engagiert werden. Wäre das für Sie ein gangbarer Weg?

Ich bin auch außerhalb der Kultur immer ein Verfechter des Mindestlohns gewesen. Was man dabei deutlich machen muss: Die Idee vom Mindestlohn ist ja nicht, dass alle möglichst diesen Mindestlohn bekommen, sondern dass sichtbar ist, dass anständige Entlohnung eben gerade nicht funktioniert und man deshalb Untergrenzen einziehen muss – aber mit dem Ziel, dass noch besser bezahlt wird. Und das wiederholt sich im Kulturbereich. Und deshalb brauchen wir aus meiner Sicht unbedingt Mindesthonorare, um ein Auffangnetz nach unten zu schaffen. Eben nicht dergestalt, dass alle nur das kriegen – aber zumindest, damit der freie Fall gebremst ist. Und natürlich ist es so, dass da öffentlich geförderte Einrichtungen die Vorreiter*innen sein müssen. Was öffentlich finanziert ist, muss bestmögliche Arbeitsstandards und auch Honorare bieten. Und deshalb sind Mindesthonorare eine völlig berechtigte und notwendige Forderung. Gute Honorare sind der allererste Ansatzpunkt zur Existenzsicherung. Und nur wenn das nicht funktioniert, kommen Hilfssysteme zum Einsatz.

Wenn wir von der aktuellen Situation nochmal ein bisschen in Richtung Zukunft schauen, dann ist ja leider absehbar, dass die Krise auch Lang-

zeitfolgen hervorrufen wird. Und zu diesen wird höchstwahrscheinlich auch gehören, dass die kommunalen Kulturetats knapper ausfallen werden. Dafür gibt es auch jetzt schon vereinzelt Beispiele. Viele befürchten, dass dies dazu führen wird, dass auch öffentliche Kultureinrichtungen immer weniger Freischaffende engagieren und eher versuchen werden, aus ihrem festangestellten Personal zu decken, was gemacht werden muss. Wäre das nicht ein Szenario, in dem der Bund besonders in der Pflicht stünde, diese Engpässe aufzufangen?

Wir sind an einem Punkt, an dem alle beteiligten Ebenen – Bund, Länder, Kommunen – begreifen müssen, dass wir nur in einer konzertierten Aktion vernünftige Kulturförderung und Kulturpolitik machen können. Eine wesentlich bessere Koordination der Ebenen ist unverzichtbar. Die Praxis aber zeigt, dass die Lage der Kultur letztlich unmittelbar abhängt von der kommunalen Finanzlage insgesamt. Deshalb ist die Finanzausstattung der Kommunen der Schlüssel zur Freiheit für Kultur überhaupt. Das ist manchmal nicht verständlich, aber genau so ist es. Je schlechter die Finanzausstattung und je schlechter die Bundesfinanzierung von Kommunen ist, desto mehr geraten in dem jetzigen Zustand – wo auch Kultur eine freiwillige Leistung ist! – Kultureinrichtungen unter Druck. Und desto mehr gerät auch die Freie Szene unter Druck. Ganz einfach, weil man dann ums nackte Überleben kämpft und alles eingedampft wird, was einzudampfen ist. Deshalb ist zweierlei vonnöten: zunächst eine generelle Verbesserung

MEIN WUNSCH WÄRE, DASS WIR DIE PERSONELLEN STRUKTUREN UND DIE FÖRDERUMFÄNGE, WIE WIR SIE JETZT ETWA BEI DEN BUNDESKULTURFONDS HABEN, FORTSCHREIBEN WÜRDEN ÜBER DIE PANDEMIE HINAUS.

der Finanzlage von Kommunen und auch eine Entschuldung; das hat nämlich direkte Auswirkungen. Wer die kommunale Praxis kennt, weiß: Wenn der kommunale Haushalt ächzt, muss geguckt werden, wo man irgendwie einschränken kann. Da wird dann natürlich nicht die Kita geschlossen, weil das pflichtig ist, sondern dann wird am Ende bei der Kultur gespart. Deshalb brauchen wir eine bessere grundständige Finanzierung und Entlastung im Sozialbereich und bei den Schulden. Das Zweite ist, dass wir bundesseitig Bypässe legen müssen, um gerade die Freie Szene abzusichern in den Kommunen, weil es aus den Kommunen nicht selbst gemacht wird und wenn überhaupt, dann vielleicht in Düsseldorf und in Köln, aber eben nicht in Duisburg oder in Chemnitz oder in Wuppertal. Diese Ungerechtigkeit ist nicht mit der Gleichwertigkeit von Lebensverhältnissen in Einklang zu bringen. Deshalb braucht es da Bypässe von Bundeseite.

Womit wir wieder explizit beim Geld wären. Inzwischen ist die zweite so genannte »Kultur-Milliarde« auf den Weg gebracht worden. Wie weit werden wir Ihrer Einschätzung nach damit kommen? Reicht das schon, um die Kultur über den Berg zu bringen – einen Wirtschaftszweig, der zu den profitabelsten überhaupt in Deutschland zählt und 2018 eine Bruttowertschöpfung von 100 Milliarden Euro erzielt hat?

Wir müssen einerseits sehen, dass die Mittel tatsächlich auch verausgabt werden. Natürlich ist das noch immer nicht genug. Es bräuchte deutlich mehr. Aber wir müssen eben auch schauen, dass die Mittel wirklich abfließen. Dass die Programme jetzt bis Ende 2022 verlängert wurden, ist ebenfalls notwendig. Insgesamt sind NEUSTART I und II einmalig, wenn man die Bundeskulturpolitik berücksichtigt. Sie sind notwendig, aber sie sind nicht hinreichend. Das heißt, wir bräuchten in der Pandemie letztlich eigentlich auch eine Kultur-Milliarde drei und vier. Aber der Wunschzustand, um den noch viel zu kämpfen sein wird, wäre, dass dies zum Standard wird. Also dass die jährliche Kultur-Milliarde zusätzlich nicht pandemiebedingt, sondern grundsätzlich da ist. Mein Wunsch wäre, dass wir die personellen Strukturen und die Förderumfänge, wie wir sie jetzt etwa bei den Bundeskulturfonds haben, fortschreiben würden über die Pandemie hinaus. Dass wir also nicht sagen, wir kehren in die alte Normalität zurück, sondern diese alte Normalität, die war eigentlich in vielerlei Hinsicht ziemlich bescheiden.

Und wir könnten jetzt die Krisensituation nutzen, um diese neue Normalität der Krise als etwas Positives zu begreifen: nämlich, dass wir deutlich mehr und anders Geld investieren und nutzen müssen.

Könnte es dieses wirtschaftliche Umdenken beschleunigen, die Kultur auch ideell und symbolpolitisch zu stärken? Etwa durch die Aufnahme eines »Staatsziels Kultur« ins Grundgesetz oder durch die Schaffung eines echten Bundeskulturministeriums?

Gebetsmühlenartig sage ich, es muss zum einen die Selbstverzwergung der Kulturpolitik enden und zum anderen muss auch in der Kulturpolitik mehr Kultur gemacht werden. Die Kultur also viel umfassender begriffen werden und nicht nur als höfische Veranstaltung für einzelne Highlights. Aber dann muss auch mehr Politik gemacht werden. Das heißt, wir brauchen auch mehr Streit über Kultur, Konzepte und über Planung von Kulturförderung. Über das, was wir fördern und unterstützen wollen. Letztlich was für ein Gewicht wir der Kultur beimessen. Wir brauchen wie in anderen Bereichen eine Politisierung. Nicht im Sinne von Vorgaben der Politik an die Kultur, sondern im Sinne von Bedeutung der Kultur. Und das müsste darauf hinauslaufen, dass man sagt: Kulturpolitik und alles, was man an Mitteln und Instrumenten nutzt, ist eigentlich Strukturpolitik. Weil die Kultur die Seele, der Bauch, der Kopf und auch das Herz einer Gesellschaft ist. Sie ist kein Beiwerk, kein Ornament oder »nice to have«, sondern ist elementar für die Verarbeitung von Wandel, Brüchen, auch von Krisen. Das kann dann münden zum Beispiel in die Gestalt eines Kulturministeriums, was aber auch nur dann gut wäre, wenn es entsprechende Kompetenzen hätte und auch mit einem entsprechenden Haushalt ausgestattet wäre.

Aber eigentlich denke ich, wir müssten da nochmal einen ganz radikalen Schnitt machen und so etwas wie einen New Deal der Kulturpolitik schließen. Nicht nur zwischen Bund, Ländern und Kommunen, sondern mal etwas wirklich Verrücktes machen und Politik neu denken im Sinne von Partizipation. Es wird überall jetzt viel über deliberative Elemente gesprochen. Also wie kann man Bürger*innen mehr in politische Beratung und Entscheidungsprozesse einbeziehen? Ich glaube, die Kultur wäre ein idealer Bereich, das zu machen. Das heißt, wir überlegen uns jetzt: Wie machen wir, wie fördern wir künftig Kultur? Was begreifen wir

als Kultur? Wie bauen wir die Finanzierung? Und das von vornherein im Schulterchluss mit Kulturschaffenden, mit den Verbänden und Initiativen. Also ein Modell, in dem nicht das Parlament und die Exekutive etwas verordnen, sondern wo man sich in den mühsamen Prozess einer gemeinsamen Entwicklung eines Konzeptes begibt. Das bedeutet dann natürlich auch, dass alle Beteiligten in die Verantwortung gezogen werden. Dann könnten auch Kulturschaffende und Verbände nicht mehr sagen: Wir sind ohnmächtig. Sondern sie wären dann mächtig, aber müssen dann auch mitentscheiden und mitberaten. Ich glaube, diese Bereitschaft, dann auch Macht abzugeben, wäre ein kluger Akt von Legislative und Exekutive, von dem alle profitieren würden. Weil man dann neue Politikmodelle erarbeiten würde, die auch für ganz andere Politikbereiche und für ganz andere Bereiche der Gesellschaft sehr instruktiv und vorbildhaft sein können.

Das hieße also, um es mit einem der Großen Ihrer Partei zu sagen: Die Kultur ist das ideale Spielfeld, um letztlich mehr Demokratie zu wagen?

Ja, ausdrücklich. Mehr Demokratie zu wagen und auch Demokratie nochmal neu auszubuchstabieren, sie zu verlebendigen und neue Impulse aufzunehmen. Und damit Vertrauen neu aufzubauen. Kultur wäre ein ideales Feld, um das zu erproben und letztlich auch den Mut aufzubringen, genau das zu tun.

—

Helge Lindh, geboren 1976 in Wuppertal, Studium der Angewandten Kulturwissenschaft, Soziologie, Germanistik, Geschichte und Neueren Deutschen Philologie in Lüneburg, Bielefeld und Düsseldorf. Er ist seit 2017 Bundestagsabgeordneter der SPD für den Wahlkreis Wuppertal I sowie ordentliches Mitglied im Innenausschuss und im Ausschuss für Kultur und Medien. Zudem gehört er als stellvertretendes Mitglied dem Ausschuss für Familie, Senioren, Frauen und Jugend sowie dem Kuratorium der Bundeszentrale für politische Bildung an. Darüber hinaus ist Helge Lindh Mitglied des Kuratoriums der Stiftung Deutsches Historisches Museum.



Ein Gespräch mit Erhard Grundl

VON DER FREIEN SZENE KÖNNTEN DIE INSTITUTIONEN EINIGES LERNEN

Der kulturpolitische Sprecher von Bündnis 90/Die Grünen im Bundestag, Erhard Grundl, hat große Pläne: Die Kultur soll als Staatsziel ins Grundgesetz und er will sich dafür einsetzen, dass Kulturförderung in den Kommunen zur Pflichtaufgabe wird. Im Gespräch mit Peter Grabowski plädiert er für eine Neuausrichtung der Kulturförderung. Er will die Projektförderung insgesamt reformieren und auch die strukturelle Konzeptförderung stärken.

Peter Grabowski: Herr Grundl, welche Bedeutung haben die frei produzierenden Künste und vor allem die Freien Darstellenden Künste für das kulturelle Leben in Deutschland?

Erhard Grundl: Die Freie Szene ist die Hefe der Kultur. Sie treibt den Kulturbetrieb an. Denn sie ist experimentell, divers und unabhängig von Hierarchien, Strukturen und Kunstauffassungen in Kulturinstitutionen. Sie wagt auch das Experimentelle, will neu sein, unmittelbarer und gegen den Strich gehen. Wer in der Freien Szene arbeitet, arbeitet häufiger ohne institutionelle Bindung und Feststellungen – und das prägt. Inzwischen wird die Bedeutung der Freien Szene durchaus gesehen. Die Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« des Bundestags hat 2007 festgestellt, dass die Freie Szene – zumindest in der deutschen Theaterlandschaft – als unverzichtbare Säule anzusehen ist.

Allerdings kann niemand sagen, wie groß diese Szene tatsächlich ist, denn dazu gibt es seit Jahren keine richtigen Erhebungen mehr. Der Bundesverband Freie Darstellende Künste operiert zwar mit Zahlen, aber ich würde nicht behaupten, dass die der Weisheit letzter Schluss sind. Auch was genau ein »freies Theater« im Unterschied zu einem »festen Theater« ist, schwimmt oftmals. Fernab der Zahlen, hat die Freie Szene aber eine große Bedeutung in der Landschaft der darstellenden Künste: Sie ist zum einen oft der Ort, an dem der Gesellschaft der Spiegel vorgehalten wird, zum anderen wartet sie mit Vorreiterstrategien in Sachen Integration, gerechtem Zugang und Nachhaltigkeit auf.

Welche Freiheit ist denn überhaupt gemeint, wenn man von frei produzierenden Künsten oder allgemein der Freien Szene spricht?

Ich meine die Freiheit, jenseits der Hierarchie im Kulturbetrieb etwas zu probieren. Das Wagnis, neue Formen, neue Inhalte, neue Medien für den künstlerischen Ausdruck zu nutzen. Experimentierfreude – das ist die Freie Szene. Und sie wirkt wie eine Verbindungslinie zwischen Kunst und Gesellschaft, sie interagiert mit ihr und reagiert unmittelbar auf das, was Menschen umtreibt. Die Freie Szene ist näher am Puls der Zeit, das macht sie so wichtig.

Sie waren früher selbst als Musiker aktiv, mit der – jedenfalls in Bayern – recht bekannten Band »Baby You Know«. Haben Sie damals künstlerische Kompromisse zugunsten des Erfolgs gemacht?

Ich habe nicht professionell Musik gemacht in dem Sinne, dass man davon hätte leben können. Das Geld musste ich immer, ich sag's mal so, im Umfeld der Popmusik verdienen, vor allem im Vertrieb von Tonträgern. Wichtig war mir immer, dass ich beziehungsweise wir als Band die Musik machen können, die wir machen wollen und eben keine Kompromisse. Damals war so eine Phase, wo jede Plattenfirma sagte: »Alles super, aber ihr solltet auf Deutsch singen.« Doch wir wollten nicht auf Deutsch singen, weil das nicht unserem Selbstverständnis entsprach – zumal uns immer klar war, dass wir auf Englisch besser verstanden werden, als wenn wir es auf Hochdeutsch versuchen. Es gibt heute sehr bekannte Bands, die haben ganz anders angefangen und dann aus Marktgründen nachgegeben, vermutlich weil sie davon gelebt haben. Ich weiß allerdings nicht, ob die sich unfrei fühlen. Ich selbst habe immer versucht, auf dem Gebiet keine Kompromisse zu machen. Und in der Folge dann mehr im Umfeld der Musik mein Geld verdient.

Kunst und kulturelle Produktion zeichnet ja – paradoxerweise müsste man eigentlich sagen: »naturgemäß« – ein Doppelcharakter aus: Sie haben einen immateriellen Wert als Kulturgut und einen materiellen Wert als Ware. Ist das der Politik in Deutschland zu wenig bewusst?

Ich denke schon, ja. Es wird zwar gern auf Podien und Sonntagsreden darauf hingewiesen, dass Kunst auch einen immateriellen Wert hat, aber wenn es hart auf hart kommt, wie jetzt in der Corona-Krise, wird das schnell vergessen. Vielleicht weil der immaterielle Wert so schwer zu fassen ist. In der Politik machen wir häufig den Fehler, auch wir Grünen,

den immateriellen Wert der Kunst funktional aufzuladen. Kunst und kulturelle Produktion sind wichtig für unsere Demokratie, für unsere vielfältige Gesellschaft, für unsere Transformation und Entwicklung sowie für vieles mehr. Kunst ist aber auch hiervon frei und so soll es sein. In Zukunft müssen wir auch die Kulturförderung von einem Kosten-Nutzen-Denken lösen, egal ob materiell oder immateriell: Das muss Kulturpolitik ermöglichen.

Im Rahmen der Corona-Hilfen wurden im Bund wie in einigen Ländern Stipendienprogramme für Kulturschaffende aufgelegt. Die haben oft schneller und unkomplizierter funktioniert als andere Arten der Unterstützung. Könnte das als Vorbild für eine reguläre Künstler*innen-Förderung der Zukunft dienen?

Stipendienprogramme sind gut. Das wird jeder bestätigen, der davon profitiert, gerade in der Freien Szene. Aber es gibt oft zu wenig Stipendienplätze und oft sind die Bedingungen nicht kompatibel etwa mit der Lebenssituation von Frauen mit Kindern. Und damit bleibt dieses Instrument vielfach ein Tropfen auf den heißen Stein. Stipendien, so nehme ich das jedenfalls wahr, machen die Mittel vor allem in den öffentlichen Haushalten abrechenbar. Das bedeutet weniger bürokratische Hürden, was gut ist. Gleichzeitig sind die Verwendungsnachweise oft sehr kompliziert. Ich denke, da muss man ans Zuwendungsrecht ran. Corona zeigt uns ja deutlich, dass man nicht ein Jahr warten kann, bis Geld bei den Menschen ankommt. Es muss unkomplizierte und unbürokratische Maßnahmen geben. Wir müssen die Projektförderung insgesamt reformieren und überlegen, wie die Förderung nachhaltiger werden kann.

ES MUSS UNKOMPLIZIERTE UND UNBÜROKRATISCHE MASSNAHMEN GEBEN.

Ihre Fraktion hat im Bundestag zuletzt noch mal zusätzliche Hilfen für Künstler*innen beantragt. Worum geht es Ihnen dabei?

Das Problem geht ja weit über den Kernbereich der Performing Artists hinaus. Der ganze Kulturbereich ist geprägt von Akteur*innen, die als Solo-Selbstständige auf ein System der sozialen Sicherung stoßen, das keine Antwort auf ihre Arbeitsbedingungen hat. Uns hat angetrieben, deren schlechte Einkommenssituation insgesamt zu verbessern. Dazu gehört ein Existenzgeld von 1.200 Euro monatlich für die Zeit der Pandemie, das auch rückwirkend bezahlt werden sollte – bei zusätzlicher Übernahme der Krankenversicherungskosten übrigens. Aber man muss das auch über die Krise hinaus diskutieren – als eine Art Kreativsicherung. Mir ist wichtig, dass wir darüber nachdenken, wie wir den ökonomischen Druck etwas aus der Kulturarbeit nehmen können. Wir brauchen Instrumente, um die Einkommenssituation von Künstler*innen über die aktuelle Krise hinaus zu verbessern. Ein Beispiel sind verpflichtende Mindesthonorare als absolute Untergrenze für zeitbasierte Dienstleistungen. Insbesondere da, wo die öffentliche Hand und öffentlich geförderte Projekte ins Spiel kommen, müssen die Zuwendungen entsprechend erhöht werden.

Und der Zugang zur Arbeitslosenversicherung darf keine immer wieder verlängerte Sonderlösung für Kreative bleiben. Es braucht ein einheitliches System für Solo-Selbstständige aller Branchen, das auf die Bedingungen der Kultur- und Kreativwirtschaft aber besonders Rücksicht nimmt. Heißt konkret: Zwei Monate Beitragszahlung ergeben einen Monat Arbeitslosengeld. Und schließlich fordern wir Grüne in unserem Programm die Garantie-Rente als Instrument gegen Altersarmut. Das Thema ist vor allem für Frauen von großer Bedeutung und bei Künstlerinnen noch mal mehr. Denn viele verdienen jetzt schon weniger als ihre männlichen Kollegen. Das heißt, dass sie auch häufiger von Altersarmut betroffen sind. Da müssen wir unbedingt gegensteuern.

Wann ist man als selbstständige*r Künstler*in nach Ihren Vorstellungen eigentlich genau »arbeitslos«?

Das ist ein zentraler Punkt. Aktuell sagt man den selbstständigen Künstler*innen: »Ihr könnt jetzt nicht arbeiten, also geht mal zur Agentur.« Aber die Leute sind nicht arbeitslos, sondern können aufgrund der pandemiebedingten Abstandsregeln

– die sinnvoll und notwendig sind – ihrer Arbeit nicht nachgehen. Das ist ein großer Unterschied. Weder die Betroffenen noch die Leute in der Agentur für Arbeit waren auf diese Personengruppe vorbereitet. Das hat zu Verwerfungen geführt, weil nicht auf die Lebensrealität in der Kulturwirtschaft reagiert wurde. Ich möchte nicht missverstanden werden: Niemand kann sich jetzt hinstellen und sagen, »das haben wir alles vorher schon gewusst und da hätte man so oder so reagieren müssen«. Ich kritisiere die Bundesregierung aber dafür, dass es mehr als ein Jahr gedauert hat, bis man auf den Umstand reagiert hat, dass Solo-Selbstständige nichts von einer Betriebskostenerstattung haben – deren Betriebskosten sind nämlich vor allem Lebenshaltungskosten. Was die Kriterien für Arbeitslosigkeit bei Selbstständigen angeht: Das ist sehr schwierig, weil die klassische Definition nicht greift. Umso mehr müssen wir darüber nachdenken, wie wir für Arbeitsbiografien, die vom Wechsel zwischen befristeten Festanstellungen und selbstständiger Tätigkeit geprägt sind, den Zugang zur sozialen Sicherung erleichtern.

Und wie stellen Sie sich das jetzt konkret vor?

Für die soziale Absicherung von Solo-Selbstständigen fühle ich mich als Mitglied der Grünen heute auch moralisch verpflichtet. Die Mängel in diesem Bereich hängen nämlich eng mit der Hartz-Gesetzgebung zusammen [der rot-grünen Bundesregierung zwischen 1998 und 2005, Anm. d. Red.]. Es gab in der Vergangenheit diverse Anläufe, immer von der Opposition, die soziale Absicherung Solo-Selbstständiger neu anzugehen. Wir haben einen Antrag zur Verbesserung der sozialen Lage von Künstler*innen und Kreativen eingebracht, der aber abgelehnt wurde. Ich bin natürlich kein politischer Fantast, der glauben würde, dass die Regierung Anträge der Opposition annimmt. Aber die Koalition ist selbst nicht aktiv geworden. Es ist bis heute nichts geschehen und ein großes Versäumnis. Corona hat uns zeigt, wo es schon vorher große strukturelle Baustellen gegeben hat. Da müssen wir ran.

Der gesamte Bereich der frei produzierenden Künste erhält deutlich weniger Mittel aus öffentlichen Kassen als es seinem Anteil an der Kulturlandschaft und den kulturellen Angeboten für die Bevölkerung entspricht. Wollen Sie das in einer künftigen Bundesregierung unter Ihrer Beteiligung ändern?

Da fällt mir die Antwort sehr leicht: Wir müssen eine gerechtere Vergabe von Fördermitteln hinbekommen, übrigens auch eine geschlechtergerechtere Vergabe. Man muss jedes Prestigeobjekt genau anschauen und auf Herz und Nieren prüfen. Ich weiß natürlich, dass es Prestigeobjekte braucht, auch um eine Sogwirkung und eine Aufbruchsstimmung zu erzeugen. Aber wir brauchen definitiv eine gleichwertige Kulturförderung aller Sparten und den gerechteren Zugang zu Förderinstrumenten. Es muss zukünftig klar sein, dass alle Kultursparten die gleichen Chancen haben, gefördert zu werden. Und die Förderpraxis zwischen Bund, Ländern und Kommunen muss deutlich besser koordiniert werden. Da hat der Bund natürlich eine besondere Funktion.

Und die Länder haben laut Verfassung die Kulturhoheit. Viele Akteur*innen setzen deshalb große Hoffnungen in ein »Staatsziel Kultur« im Grundgesetz. Sie auch?

Man muss ehrlich sein, wenn man das Staatsziel Kultur fordert. Mit der Forderung nach einem Staatsziel Kultur ist die Hoffnung verbunden, die Bedeutung der Kultur doppelt zu unterstreichen und sie zu stärken. Aber das darf kein Alibi sein nach dem Motto: Nun ist alles getan. Allein genommen hat die Festschreibung eines Staatsziels Kultur eher eine symbolische Wirkung. Aber auch in Symbolen steckt viel Kraft. Wenn ich die im Laufe des vergangenen Jahres gebeutelten Kulturschaffenden anschau, weiß ich, wie wichtig es ist, auch in der Öffentlichkeit ein Bewusstsein für die Bedeutung und den Wert von Kultur für unsere Demokratie, für unser Gemeinwesen, als geistige Anregung und als Anstoß zu neuen Sichtweisen zu schaffen. Die Hoffnung ist natürlich auch, dass sich ein Staatsziel positiv auf die Kulturförderung des Bundes auswirkt. Man darf sich aber nichts vormachen: Ein Staatsziel Kultur ist allein nicht das Heilbringende, aber aus meiner Sicht dringend angezeigt, um die Bedeutung der Kultur zu betonen. Deshalb werbe ich dafür.

In den Verfassungen aller Länder – außer Hamburg – sind der Schutz, die Pflege oder die Förderung von Kultur doch bereits explizit als Staatsziele vermerkt. Den Kommunen, die ja staatsrechtlich sogar Teil der Länder sind, hat das in der Vergangenheit aber auch nicht viel geholfen.

In den Kommunen, die einen großen Teil der Kulturförderung in Deutschland leisten, wird es auch infolge der Pandemie wieder vermehrt Verteilungskämpfe geben. Wir müssen verhindern, dass an der Kultur als freiwilliger Leistung als erstes gespart wird. Aus bundespolitischer Sicht müssen also Instrumente gefunden werden, die Kulturförderung in den Kommunen zu stärken. Wünschenswert wäre natürlich, dass Kultur auch in den Kommunen zur Pflichtaufgabe wird. Aber da können wir seitens des Bundes nicht einfach sagen »Kommunen, bezahlt mal!«, sondern müssen uns finanziell beteiligen, vielleicht durch eine Art Bundesfinanzausgleich. Darüber muss man, gemeinsam mit Bund und Ländern, scharf nachdenken – da sind wir noch am Anfang.

Würde eine Pflichtaufgabe Kultur tatsächlich die Probleme lösen?

Es ist eine grüne Forderung. Denn in der Kultur – wie übrigens auch im Sport – findet ganz viel auf kommunaler Ebene statt. Die Hilfen für die Kommunen müssen deutlich aufgestockt werden. Doch nicht alle Pläne, die wir als Grüne aufschreiben, werden alle glücklich machen. Aber die Zahl derer, die nicht erreicht werden, wird deutlich kleiner werden. Und natürlich werden die Sparpolitik und damit die Verteilungskämpfe auch auf Bundesebene ankommen. Die Lösung des Gesamtproblems wird die nächste Bundesregierung in Angriff nehmen müssen. Und das wird ein noch dickeres Brett als die, von denen wir vorhin gesprochen haben.

Was meinen Sie mit »Gesamtproblem« genau?

Grundsätzlich kritisiere ich an der Kulturförderungspolitik in Deutschland, dass sie sehr kleinteilig und nicht nachhaltig ist. Die Kulturstaatsministerin vergibt so viele Preise – das ist fast schon wieder Strukturförderung. Doch wenn die Haushalte jetzt unter Druck geraten, wird es sehr schwer werden, das aufrechtzuerhalten. Ich erkenne durchaus an, dass Frau Grütters eine erste und jetzt auch eine zweite NEUSTART-Milliarde herausverhandelt hat. Das war eine gute Leistung, das muss man klar sagen. Der Name des Programms aber zeigt auch, dass sie die Pandemie komplett unterschätzt hat. Von einem Neustart kann bisher noch keine Rede sein. Und es muss gesagt werden: Der Grund, warum viele so zufrieden sind mit dem Programm, ist doch, weil hier erstmalig die Kulturverbände, Kulturfonds und Initiativen selbst eng an der Kon-

DIE SOGENANNT FREIE SZENE DENKT VIEL INTENSIVER DARÜBER NACH, WELCHE ARTEN DER PARTIZIPATION FÜR ALLE GESELLSCHAFTSGRUPPEN NUTZBAR SIND.

zeption und Mittelvergabe beteiligt waren und sind. Denn die wissen am besten, was sinnvoll ist und was eben nicht. Das müssen wir beibehalten. Die Frage ist aber: Wie erreichen wir die einzelnen Künstler*innen und all die anderen, die hinter der Bühne Kunst und Kultur möglich machen? Da gibt es bereits viele Baustellen und es entstehen gerade weitere. Die müssen alle dringend bearbeitet werden.

Zur Kulturförderung durch die öffentliche Hand gehört hierzulande seit vier Jahrzehnten Hilmar Hoffmanns Diktum von der »Kultur für alle«. Ich behaupte mal, dass es den frei produzierenden Künsten oft besser gelingt als staatlichen Einrichtungen und Institutionen, möglichst weite Teile der Bevölkerung zu erreichen.

Das ist auch mein Eindruck. Die sogenannte Freie Szene denkt viel intensiver darüber nach, welche Arten der Partizipation für alle Gesellschaftsgruppen nutzbar sind. Experimentelle Formen, neue und diverse Zielgruppen – da rennen Sie bei der Freien Szene offene Türen ein und da könnten die Institutionen einiges von lernen. Diese Freiheit von den Hierarchien des klassischen Theaterbetriebs ermöglicht auch mehr Teilhabe auf Augenhöhe. Wenn man sagt, man will Kultur strukturell fördern, dann muss viel stärker über die Möglichkeiten zur

Mitwirkung nachgedacht werden. Das ist eine gesellschaftliche Aufgabe, definitiv.

Aber wie lässt sich der partizipative Gedanke im Kulturbetrieb und in dessen Förderung durch die öffentliche Hand konkret stärken?

Ich glaube, dass man die Expertise zum Beispiel vom Fonds Darstellende Künste noch nicht optimal nutzt. Dort ist noch viel mehr Knowhow vorhanden und ich würde mir wünschen, dass man die Wege kürzer macht und für mehr Vernetzung sorgt. Viele Menschen, die im Kulturbereich arbeiten, beklagen in dieser wirklich existenzbedrohenden Pandemie, dass ihre Expertise so wenig gehört wird. Wohl-gemerkt: Es geht mir darum, wie Kulturförderung nachhaltiger werden kann, wie die Mittel besser im Sinne der Kunst eingesetzt werden können. Da habe ich weniger den Ehrgeiz, eigene Ideen umzusetzen, als mir anzuhören, welche Defizite die Akteur*innen selbst sehen und was sie vorschlagen. Das würde ich als Kulturpolitiker gerne aufnehmen. Ich glaube, dass man bei der Kulturstaatsministerin viel mit dem Deutschen Kulturrat spricht. Das ist wichtig, aber der Kulturrat sieht auch nicht alles. Mir fehlt da ein breiterer Dialog, unter anderem mit dem Fonds Darstellende Künste. Das würde ich sehr hoch hängen, dass man da wirklich im ständigen Austausch ist.

Eine Tendenz in den Jahren vor 2020 war, auch im Bereich der frei produzierenden Künste, die Förderung zunehmend mit gesellschaftspolitischen Funktionen oder Aufgaben zu verknüpfen: Von der kulturellen Bildung über die Arbeit gegen rechts bis hin zu Diversität und Teilhabe; ganz aktuell kommt das Thema Nachhaltigkeit dazu. Kollidiert das nicht irgendwann mit der grundgesetzlich garantierten Kunstfreiheit?

Die Gefahr sehe ich definitiv. Und es ist ganz wichtig, dass man sich als Kulturpolitiker*in dieser Gefahr bewusst ist. Wir wollen keine gesteuerte Kunst – die Kunst muss frei sein! Kunst muss mir auch nicht gefallen. Das wäre fatal, dagegen wende ich mich auch. Es ist aber auch klar: Wenn man öffentliches Geld bekommt, dann gibt es bestimmte Kriterien, die zu erfüllen sind. Natürlich fördert der Staat nichts, was gesellschaftszersetzend wirkt. Aber er muss sich einer Bewertung von Kunst enthalten. Kunst ist ja nicht zuletzt deshalb so spannend, weil man überrascht wird. Deshalb ist die künstlerische Freiheit von absoluter Bedeutung.

Wodurch ist diese Freiheit Ihrer Einschätzung nach eigentlich stärker bedroht: von populistischen Bewegungen oder durch staatliche Einflussnahme im Rahmen der Förderpolitik?

Die Freiheit der Kunst ist potenziell immer eine bedrohte Art. Länder in Europa, in denen akut die Kunstfreiheit bedroht ist, wie Polen oder Ungarn, werden ausnahmslos rechts-nationalistisch regiert. Rechts-nationalistisch sind auch die Regierungen in Belarus und Russland. Da stehen die Feinde der Kunstfreiheit. Ich habe 2018 mit Claudia Roth die Brüsseler Erklärung zur Freiheit der Kunst initiiert. Wir haben uns sehr gefreut über die breite prominente Unterstützung von Künstler*innen wie Inga Humpe, Hape Kerkeling, Wladimir Kaminer und vielen anderen. Bis heute haben mehr als 78.000 Menschen unterschrieben. Damals ging es auch schon um Ungarn oder Polen, wo die Kunstfreiheit auch institutionell bedroht ist. Zu der Zeit war auch Österreich schwarz-braun regiert – so nenne ich das jetzt mal – und auch da wollten die Rechtspopulisten der FPÖ nur noch Kultur fördern, die den österreichischen Staat gut aussehen ließ. Das ging so weit, dass im öffentlich-rechtlichen Rundfunk Journalist*innen mundtot gemacht und entfernt werden sollten. Heute wird Österreich ja von einer schwarz-grünen Koalition regiert und ich spreche viel mit den österreichischen Grünen. Sie schildern mir immer wieder, wie groß die Schäden sind, die diese relativ kurze Zeit unter Künstler*innen angerichtet hat, auch emotional und auch in der institutionalisierten Kultur. Also muss man die Kunstfreiheit genau im Blick haben.

Wenn wir Grüne in Deutschland mit dem Konzept einer Green Culture den Kulturbetrieb klimafreundlicher, am besten klimaneutral, gestalten wollen, dann geht es nicht um Inhalte oder Ausdrucksformen von Kunst. Es geht um Produktionsbedingungen, etwa um energiesparende Beleuchtung oder um die Klimaanlage in unseren Museen. Mir geht es dabei ums Ermöglichen, doch das wird sicher zu Abwägungsfragen führen. Aber wenn es hart auf hart kommt, ist für mich das Höchste die Kunstfreiheit. Wenn dann jemand meint, sie oder er muss was mit 10.000 Styroporplatten aufführen, was wahrscheinlich nicht sehr ökologisch ist, dann hat die Kulturpolitik da nicht reinzuregieren, nur weil es nicht in unser Klimakonzept passt. Allerdings: Fördern würde ich es auch nicht. Unser Ziel ist, finanzielle Anreize für ökologische Produktionsbedingungen zu schaffen und zu beraten, wie etwa

die Kultur ökologischer arbeiten kann. Im Übrigen stülpen wir der Kulturszene da nichts über, was ihr fremd ist. Viele Künstler*innen fordern ebenso wie wir, dass der Klimawandel als eine gemeinsame gesellschaftliche Aufgabe gesehen wird – und sie wollen ihren Beitrag leisten.

—

Erhard Grundl, 58, ist gebürtiger Niederbayer und sitzt seit 2017 für die bayerischen Grünen als Abgeordneter im Deutschen Bundestag. Er ist Obmann im Ausschuss für Kultur und Medien, kulturpolitischer Sprecher seiner Fraktion und gehört auch dem Sportausschuss an. Schon seit jungen Jahren macht Grundl Musik. Von 1987 an war er zehn Jahre Frontmann der Regensburger Indieband Baby You Know, die auch überregional ein Liebling des Popfeuilletons waren. Bis zu seinem Einzug ins Berliner Parlament hat Grundl sein Geld im Musikvertrieb verdient. Die langjährige Erfahrung in der Branche teilt er mit seiner bayerischen Parteifreundin Claudia Roth, die einst als Managerin von Ton Steine Scherben tätig war. 2018 haben die beiden die »Brüsseler Erklärung – Für die Freiheit der Kunst« initiiert, zusammen mit dem damaligen Präsidenten des Deutschen Kulturrats, Christian Höppner, und dessen Geschäftsführer Olaf Zimmermann.



Ein Gespräch mit Klaus Lederer

— KUNST IST NICHT PRIMÄR ZWECK- GERICHTET

Unter dem Kultur- und Europasenator Klaus Lederer

hat sich der Berliner Kulturhaushalt von 468 Millionen Euro im Jahr 2016 auf 598 Millionen Euro im Jahr 2020 signifikant erhöht. Davon werden nicht nur städtische Bühnen, Museen und Institutionen finanziert, sondern auch immer mehr Projekte und kulturelle Infrastrukturen der Berliner Freien Szene, die in der Hauptstadt die deutschlandweit höchste Dichte aufweist.

Im Gespräch mit Kulturjournalistin Eva Behrendt erklärt Klaus Lederer, was die Berliner Kulturlandschaft so besonders macht, warum die Förderstrukturen sich immer weiter ausdifferenzieren und weshalb ihm das Engagement des Bundes während der Pandemie zwar hochwillkommen war, ihn ansonsten aber eher mit Skepsis erfüllt.

Eva Behrendt: Die Berliner Freie Szene gilt als besonders vielfältig und ausdifferenziert. Welche Bedeutung hat sie für die Hauptstadt – und vielleicht auch darüber hinaus?

Klaus Lederer: Zunächst einmal glaube ich, dass Berlin nur deshalb zu der Kulturstadt werden konnte, die es heute ist, weil es eine unfassbare Diversität im Kulturbereich insgesamt gibt. Daraus lässt sich kein Einzelbereich wie etwa die Clubkultur herauslösen und allein für die Ausstrahlung Berlins verantwortlich machen – es geht um ein ganzes Soziotop, in dem sich die Leute begegnen, berühren und inspirieren. Die Freie Szene beschränkt sich auch nicht auf das performative und darstellende Feld, es gibt viele andere Bereiche, von den Comic-Zeichner*innen über die riesige Jazzszene bis hin zum Figuren- und Puppentheater. Zumindest in den letzten Jahren beobachte ich außerdem, wie

die Grenzen zwischen Freier Szene und Institutionen fließender werden und dass Impulse hin und her springen. Die große Anziehungskraft von Berlin als Kulturstadt hat aber natürlich auch mit der Nachwende-Entwicklung zu tun, mit dem kompletten Wegbrechen des industriellen und produktiven Sektors, mit der Entstehung von Freiräumen ...

... und mit den damals noch niedrigen Mieten.

Vor Hartz IV hatte es auch damit zu tun, dass man im Zweifelsfall ohne Geld und ohne die Angst, unter Druck zu geraten, hier sein Ding machen konnte. Insofern ist es die gesamte kritische Masse an kulturell inspirierenden Akteur*innen, die die Stadt so spannend und über sich selbst hinaus anziehend macht. Und auch wenn in den letzten Jahren immer mal wieder die Totenglockchen geläutet wurden, glaube ich: Da sind wir noch lange nicht!

Die Freie Szene: Was ist das überhaupt? Frei von und frei wozu?

Zunächst ermöglicht die Kunstfreiheit – auch da steckt das Wort »frei« ja schon drin – jeder und jedem, sich künstlerisch zu betätigen und dadurch am Diskurs zu beteiligen, frei von staatlichen Einflüssen oder Vorgaben. Auch wenn der Staat Kunst mitfinanziert. Die Freie Szene wiederum definiert sich in Abgrenzung zu den herkömmlichen Arbeitsweisen und Strukturen in den staatlichen und kommunalen Institutionen, indem sie frei von institutionellen Zwängen und Prozessen ein selbstbestimmtes, oft kollektives und projektbezogenes, prozesshaftes und vernetztes Arbeiten bevorzugt. Ein Arbeiten, das sich selbst infrage stellt, nach neuen Formen sucht und deshalb strukturell und ästhetisch in Bewegung bleibt. Dann wird es aber auch schon kompliziert: Annemarie Matzke hat in ihren Hildesheimer Thesen schon einmal stark infrage gestellt, ob es überhaupt so etwas wie ein positiv verstandenes freies Theater geben kann, weil es zwar frei von den institutionellen Strukturen, aber auch von den damit verbundenen sozialen Absicherungsmechanismen ist.

Die Freie Szene hat sich, gerade auch in Berlin, in den letzten beiden Jahrzehnten stark professionalisiert. Parallel dazu haben sich die Förderprogramme der Kulturverwaltung ausdifferenziert und – wenn der Schein nicht trügt – vervielfacht. Wie sehen Sie diese Entwicklung? Ist da irgendwann eine Grenze erreicht?

Die doppelte Freiheit beinhaltet genau dieses Problem: Sobald ich mich aus den Institutionen herausbewege und versuche, ganz klassisch meine Kunst zu finanzieren, gerate ich in eine Form von Prekarität. Das muss man ganz klar sagen. Deshalb werden wir die Diskussion um adäquate Förderstrukturen auch immer wieder neu führen müssen. 2017 haben wir einen großen Überarbeitungsprozess gemeinsam mit den Verbänden der Freien Darstellenden Künste vorgenommen.

Welche Verbände waren das?

Wenn wir mit der Freien Szene reden, reden wir nie mit nur einem oder einer Einzelnen, sondern haben immer viele Akteur*innen am Tisch. Hier in Berlin hat sich die Freie Szene stark ausdifferenziert und in vielfältigen Interessensverbänden selbst organisiert und vernetzt. Die einen legen ihren Fokus auf die Frage der sozialen sowie Arbeitsbedingungen,

die anderen schauen eher auf die Nachhaltigkeit von Förderstrukturen, wieder andere haben einen kulturpolitischen Anspruch. Manche nehmen fast schon gewerkschaftliche Funktionen wahr. In jüngerer Zeit kommen auch zunehmend temporäre Kollaborationsformen dazu, wie das Bündnis internationaler Produktionshäuser. Damit verbindet sich notgedrungen immer auch eine Form von Interessenvertretung und Einflussnahme. Das wäre auch anders gar nicht denkbar. Vor vier Jahren jedenfalls haben wir gemeinsam mit diesen Verbänden versucht, die bisherigen Förderstrukturen nachhaltiger zu gestalten – für den Zeitraum der nächsten zehn Jahre.

Welche Veränderungen wurden damals vorgenommen?

Wichtig ist, dass wir im freien Bereich in den letzten Jahren nicht nur bei den Mindesthonoraren, sondern auch bei den Förderstrukturen tatsächlich erhebliche Verbesserungen erzielen konnten. Dazu gehören etwa: neue Fortbildungsangebote und Stipendien- und Rechercheprogramme, die ein längerfristiges, unabhängiges Arbeiten ohne Druck ermöglichen; eine überarbeitete zweijährige Basis- und vierjährige Konzeptförderung; die erhebliche Verbesserung der Situation der Kinder- und Jugendtheater; und die Projektförderungen, die erheblich ausgeweitet worden sind. Dazu gehört aber auch, Ankerinstitutionen der Freien Szene in

WICHTIG IST, DASS WIR IM FREIEN BEREICH IN DEN LETZTEN JAHREN TATSÄCHLICH ERHEBLICHE VERBESSERUNGEN ERZIELEN KONNTEN.

die Lage zu versetzen, ihre Funktion für die Freie Szene besser wahrnehmen zu können. So hat auch das HAU erhebliche Aufwüchse bekommen und seine bühnentechnische Infrastruktur, aber auch die Personalstruktur ausbauen können, womit sich auch das Angebot für die Freien verbessert, die dort auftreten und produzieren.

Braucht es mehr internationale Produktionshäuser wie das HAU in Berlin?

Wir verstehen uns seit vier Jahren auch als Infrastrukturverwaltung. Mit dem Kulturraumbüro versuchen wir öffentliche Liegenschaften dauerhaft für kulturelle Zwecke und Kulturschaffende zu sichern – als Ateliers, Arbeits- und Proberäume. Da steht noch einiges an. So wollen wir die ehemalige Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Schöneeweide zum Probezentrum für die Freie Szene machen. Produktionshäuser bräuchte es nicht mehr, aber es wäre schon schön, wenn das bestehende Produktionshaus mit seinen drei Bühnen noch besser ausgestattet werden könnte als bisher – und das gilt insgesamt für die Ankerinstitutionen der Freien Szene.

Sie beschreiben eine beträchtliche Auffächerung und Ausdifferenzierung der Förderkanäle und Fördertöpfe. Finden Sie sich da selbst noch zurecht? Und wird dieses Fördersystem sich auch künftig weiter verfeinern, weil es sich immer weiter an die jeweiligen Bedürfnisse der Künstler*innen anpasst – oder gibt es da eine Grenze?

Da laufen zwei Entwicklungen parallel. Die eine folgt dem Wunsch nach einer möglichst einfachen und überschaubaren Fördersystematik, auf die alle zugreifen können – die andere dem Trend, quasi Gartenzäune zwischen den Förderinstrumenten einzuziehen. Das hat mit der Ausdifferenzierung der Szenen zu tun, Stichwort: Spartengerechtigkeit. Vermeintlich oder real benachteiligte Nischen hätten gerne Zuwendungsgarantien, auch aus berechtigter Angst, sonst untergebuttert zu werden. Was natürlich auch Ausdruck der Tatsache ist, dass nie genug Geld vorhanden ist und alle immer sehr genau schauen, ob die anderen womöglich mehr vom Kuchen abkriegeln als man selbst. Ich frage da durchaus immer wieder: Wollen wir wirklich mit einer immer feiner ausziselierten Förderspinne – so heißt das bei uns – am Ende bestimmte Entwicklungen zementieren, die möglicherweise in fünf Jahren gar nicht mehr sinnvoll sind?

Anscheinend sind dadurch sogar ganz neue Jobprofile für Antragsteller*innen entstanden.

(lacht) Ja, man muss schon Expert*in sein, um da durchzusteigen – die Wissenschaft von den Fördertöpfen! Letztlich sind diese Verfeinerungen Kompromisse. Und es stimmt ja auch, dass der Großteil der Mittel über besonders stark ausgestattete Förderinstrumente verteilt wird, etwa über den neuen Festivalfonds, der die zahlreichen Festivals und Reihen in der Hauptstadt sichert; über den Hauptstadtkulturfonds mit seinen 15 Millionen Euro, mit dem nicht nur, aber hauptsächlich Projekte der Freien Szene finanziert werden; über die spartenoffene Förderung; und bei den performativen Künsten über die Basis- und Konzeptförderung. Weil auch da bestimmte, potenziell von Diskriminierung betroffene Gruppen immer wieder hinten runterfallen, haben wir die sogenannte Impact-Förderung neu aufgelegt. Sie dient explizit dem Zweck, strukturell diskriminierten Gruppen von Menschen eine bessere Chance im Wettbewerb um Fördermittel einzuräumen. Denn natürlich sind Diversität und Diskriminierung nicht nur in den Institutionen, sondern auch im freien Bereich ein Thema.

Heißt das, dass man zum Beispiel als Regisseur*in of Color gleich dort seinen Antrag stellt? Oder trotzdem weiterhin beispielsweise bei der Einzelprojektförderung?

Im besten Fall bei beiden. Aber so gibt es ein Instrument, bei dem die Förderung ausdrücklich an die Möglichkeit struktureller Benachteiligung gekoppelt wird. Hier wird zumindest gewährleistet, dass mir keine privilegiere Person vorgezogen wird. Es ist der Versuch, einem Defizit, solange es existiert, auf der Ebene der Förderung entsprechend zu begegnen und die Akteur*innen zu empoweren.

Nichtsdestotrotz scheinen mangelnde Diversität und Diskriminierungssensibilität an den Stadt- und Staatstheatern derzeit die größere Herausforderung und dringendere Baustelle zu sein. Was genau hat an der Berliner Volksbühne, was am Gorki Theater nicht funktioniert?

Darauf gibt es nicht die eine Antwort. Auch wenn gerade viele solcher Vorkommnisse öffentlich diskutiert werden, sind sie, wenn man genauer hinguckt, nicht alle identisch. Was man wohl für die öffentlichen Bühnen allgemein konstatieren kann, sind neben den überkommenen hierarchischen Strukturen auch der wachsende Produktionsdruck

und die schlechteren Arbeitsbedingungen aufgrund schrumpfender Ensembles, woraus dann wieder wachsende Konkurrenz im künstlerischen Feld resultiert. Der Normalvertrag Bühne etwa macht aus den künstlerisch Beschäftigten – mit dem Argument der Kunstfreiheit – zumindest teilprekarierte Menschen.

Es haben sich über die Jahre bestimmte soziale Umgangsformen etabliert – am einen Theater mehr, am anderen weniger –, während sich im Gefolge von #MeToo, #ActOut oder #BlackLivesMatter die Bereitschaft verringert hat, bestimmte Missstände hinzunehmen. Wo Reibungen existieren, regt sich jetzt Widerstand, und der wird öffentlich diskutiert. Und es stellen sich legitime Fragen wie die, ob die jährliche Kündbarkeit aus künstlerischen Gesichtspunkten nicht sehr anfällig für Missbrauch ist. Ob mit immer höherem Produktionsdruck und immer mehr Premieren bei gleichbleibenden Zuwendungen nicht in den Häusern der Druck zunimmt und sich ablagert in den Beziehungen der Menschen untereinander. Ob das Leitungsmodell, in dem Intendanz und Kaufmännische Leitung die gesamte künstlerische und budgetäre Verantwortung auf sich vereinen, überhaupt noch zeitgemäß und zukunftsfähig ist. Diese Diskussionen werden wir in Berlin jetzt führen. Dabei werden wir auch Akteur*innen einbinden, die sich erst in jüngerer Zeit gebildet haben, etwa das ensemble-netzwerk und Pro Quote Bühne, aber eben auch die Verbände der Freien Szene.

Schließlich gibt es die knallharten Formen unmittelbarer Machtausübung bis hin zu sexueller Übergriffigkeit oder rassistischer Diskriminierung. Offenbar reicht da der Kodex des Bühnenvereins bei Weitem nicht aus. Was aber mit Sicherheit vorbei ist, ist die Vergötterung von Genies, denen man bestimmte Umgangsformen durchgehen lässt. Das ist nicht akzeptabel.

Welche kulturpolitischen Mittel gibt es, um Diskriminierung vorzubeugen – an den staatlichen Institutionen, aber auch in der Freien Szene?

Die Frage, wie Macht weiter verteilt werden kann, muss diskutiert werden. Aber es wird sicherlich kein One-size-fits-all-Modell für alle Theater geben. Klar ist, dass die bisherigen Strukturen offenbar stark missbrauchsanfällig sind. Es gibt aber auch Personen, die damit sehr verantwortungsvoll umgehen. Sinnvoll wäre, an den jeweiligen Häusern einen entsprechenden Prozess auszulösen, der

dazu führt, dass die Kolleg*innen dort jeweils selbst eine passfähige Form finden. Das wird sicher auch eine Herausforderung für die Träger der Einrichtungen.

Als ich hier angefangen habe, waren Machtmissbrauch und Mobbing überhaupt kein Thema. Demzufolge gab es auch keine Strukturen an den Häusern, die sich damit befasst hätten. Das haben wir jetzt erst angefangen zu etablieren – und wir befinden uns, das muss man ganz klar sagen, in einem Lernprozess. Jedes neue Ereignis stellt uns wieder vor andere Herausforderungen. Wir sind da noch nicht am Schlusspunkt. Auch eine Einrichtung wie Themis hat es vor vier Jahren noch nicht gegeben, Diversity Arts Culture, das Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung, wurde gerade gegründet. Zum Glück gibt es immer mehr Interessensvertretungen und Zusammenschlüsse Freier, die sich in diese Diskussionen mit einmischen. Da ist ganz viel in Bewegung und ich glaube, wir tun gut daran zu versuchen, die vielen Perspektiven und Erfahrungen in solche Reformprozesse miteinzubeziehen.

Was ist mit Akteur*innen wie Staub zu Glitzer – die eine ganz basisdemokratische, linke Agenda etwa für die Bespielung der Volksbühne vorschlagen?

Ich denke, dass die Institutionen – ob Oper, Konzerthaus oder Theater – in erster Linie die Aufgabe haben, Kunst zu produzieren. Kunst kann gesellschaftliche Relevanz haben – keine Frage, im besten Fall stößt sie sogar gesellschaftliche Debatten mit an. Aber Kunst ist nicht primär zweckgerichtet. Deshalb hat es keinen Sinn, Kunstorte allgemein zu soziokulturellen Zentren umzugestalten.

Sie haben von den Verbesserungen des Fördersystems seit 2017 gesprochen und auch insgesamt sind die Summen, mit denen die Kulturverwaltung Akteur*innen der Freien Szene unterstützt, in den letzten Jahren noch einmal deutlich gestiegen. Trotzdem sagen viele freie Künstler*innen, wenn man sie darauf anspricht, dass das alles im Vergleich mit den Kulturinstitutionen des Landes oder des Bundes nur ein Bruchteil sei. Was entgegen Sie denen?

Also erstens – das sage ich schon seit 2016 und es stimmt auch 2021 noch – ist der Kulturetat für eine Stadt wie Berlin immer noch zu klein. Wir könnten hier locker den Kulturhaushalt um 50 % aufstocken und immer noch kein Geld verschwenden. Zweitens ist in den Nullerjahren, in der Zeit von Haushalts-

Notlage und -Konsolidierung der Kulturhaushalt als sogenannte freiwillige Leistung besonders zu Kürzungen herangezogen worden. Das hatte auch in den Institutionen Folgen, die wir zum Teil heute noch spüren: Prekarität gibt es nämlich auch an manchen städtischen Bühnen, auch wenn ein temporärer Vertrag dort sicher immer noch komfortabler ist als die Projektitis, die oftmals in der Freien Szene herrscht! Und ja, es muss drittens auch verbindlichere Strukturen für stabilere und dauerhaftere Finanzierung im freien Bereich geben. Daran haben wir in den letzten Jahren gearbeitet, aber da geht natürlich immer noch mehr.

Vor fünf Jahren habe ich das oft gehört: Die kriegen 95 %, wir kriegen 5 %, das ist doch ein totales Ungleichgewicht. Aber diese Zahlen sind immer nur begrenzt nachvollziehbar, denn es ist gar nicht so einfach, das zu berechnen. Was bezieht man alles ein, was nicht? Darüber kann man sich wahrscheinlich jahrelang streiten. Ein dreistelliger Millionenbetrag ist es inzwischen schon, der da im weitesten Sinne in die Freie Szene fließt.

Wie genau sieht es denn aus mit dem Ungleichgewicht bei der Verteilung öffentlicher Mittel zwischen städtischen Bühnen und Freier Szene?

Da ist eine Menge passiert. Aber ich lasse mich nicht ein auf das »Wenn wir da was wegnehmen würden, könnten wir dort was draufpacken«. Man kann, wenn die Kulturförderung insgesamt nicht ausreicht, das Problem nicht dadurch lösen, dass man sich innerhalb dessen kannibalisiert. Viel effektiver ist es, als übergreifende Allianz für eine nachhaltige, bessere Kulturförderung zu kämpfen. Wobei sich natürlich auch sehr schnell die Frage nach der Steuergerechtigkeit stellt: Wer bezahlt hier eigentlich die Kosten des Gemeinwesens und wer wird davon freigestellt? Wenn es in den nächsten Jahren darum gehen wird, wie wir die erheblichen Anstrengungen zur Pandemie-Eindämmung schultern werden, kann ich den Kulturszenen nur insgesamt empfehlen, sich nicht zu entsolidarisieren und um die größeren Stücke des Kuchens zu kämpfen, sondern sich dafür einzusetzen, dass der Kuchen insgesamt etwas größer wird.

Apropos Steuerzahler*innen: Gerade die experimentelle Freie Szene produziert oft so voraussetzungsreiche Kunst, dass vermutlich auch nur ein sehr kleines und spezialisiertes Publikum angesprochen wird. Ist das ein Problem?

IM KÜNSTLERISCHEN FELD MÜSSEN ABER DINGE AUSPROBIERT WERDEN KÖNNEN, INKLUSIVE DER MÖGLICHKEIT ZU SCHEITERN.

Die Kulturförderung als Einsatz öffentlicher Mittel muss sich gegenüber denen, die diese Mittel aufbringen, immer rechtfertigen, das ist bei öffentlichen Mitteln so. Trotzdem hat Kunst spezifische Eigenschaften. Gerade neoliberales Denken hat markt- und betriebswirtschaftliche Fragen stärker in dieses Feld gebracht als ihm letztlich gutgetan hat. Generell gab es die Tendenz, den schlanken Staat und die output-orientierte Steuerung zu proklamieren. Das zog eine andere Form von rechtfertiger Rechtfertigung nach sich; der Blick auf Kennziffern und Controlling wurde geradezu zu einem Fetisch. Im künstlerischen Feld müssen aber Dinge ausprobiert werden können, inklusive der Möglichkeit zu scheitern – und sei es vor Publikum. Wer weiß schließlich, ob das, was wir heute für eine unbedeutende Nische halten, nicht in zwanzig Jahren State of the Art sein wird? Vieles, was heute auch im Stadttheater gang und gäbe ist, wurde in der Freien Szene ausprobiert.

Gleichzeitig kann man schwer behaupten, dass nur ein spezifischer Teil der Bevölkerung von Kultur profitiert. Wir haben in Berlin beispielsweise eine große Jazzszene mit enormer Ausstrahlungskraft und Publikum. Ob dieses dann aber auch noch ins Ballhaus Ost geht? Beides hat seine Berechtigung. Im vergangenen Jahr haben wir hier in Berlin ein Institut für kulturelle Teilhabeforschung gegründet, das bisher einmalig in Deutschland ist. Das soll herausfinden, wie in einer Stadtgesellschaft die kulturellen Angebote wahrgenommen werden und auch, durch wen sie nicht wahrgenommen werden.

Auch der Bund engagiert sich seit geraumer Zeit über die Bundeskulturstiftung, den HKF, durch die Kofinanzierung des Bündnisses Internationaler Produktionshäuser sowie den Fonds Darstellende Künste für die Freie Szene. Ist dieses Engagement hilfreich und reicht es aus?

In der Bundesrepublik ist Kultur ja Aufgabe der Länder. Gemeinsam mit den Kommunen sind sie dazu verpflichtet, eine kulturelle Infrastruktur bereitzustellen. Wenn aktuell diskutiert wird, ob es ein Bundeskulturministerium geben sollte, ob der Bund nicht viel mehr machen könnte, setzt das voraus, dass man diese Kompetenzverteilung zwischen Bund und Ländern neu klärt. Ansonsten habe ich eher ein Problem damit, wenn insbesondere über den Haushaltsausschuss des Deutschen Bundestages regelmäßig Mittel bereitgestellt werden, die Länder und Kommunen vor die Frage stellen, ob sie bereit sind, aus ihren eigenen Mitteln die Kofinanzierung zu stemmen. Das ist aus meiner Sicht keine so positive Entwicklung. Denn es bedeutet letztlich, dass der Bund vorgibt, was gefördert wird.

Zum Beispiel?

Das beginnt bei Investitionsmitteln, die der Bund für bestimmte Kultureinrichtungen bereitstellt, gilt aber auch zunehmend für zeitlich befristete Programme und Projekte. Die Mittel dafür können nur abgerufen werden, wenn Länder oder Kommunen die entsprechende Kofinanzierung leisten. Hier in Berlin ist die Situation wegen der Hauptstadt-funktion noch mal etwas anders: Bund und Land haben den Hauptstadtfinanzierungsvertrag abgeschlossen – durch den profitiert etwa über den Hauptstadt Kulturfonds (nicht nur, aber auch) die Freie Szene mit. Das dürfte der Bund in anderen Ländern gar nicht. Es geht also nicht so sehr um die Frage, ob die Mittel des Bundes reichen. Sondern darum, wie wir uns die Aufgabenverteilung zwischen Bund und Ländern vorstellen? Gleichzeitig freue ich mich natürlich, wenn der Bund hier und da eine Initialzündung liefert für Kooperationen oder auch, wenn er sich beispielsweise an der Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit beteiligt. Denn nicht das Land Berlin ist Rechtsnachfolger des Kaiserreichs, sondern die Bundesrepublik Deutschland. Insofern hat der Bund schon eine Funktion in der Kultur. Aber wir müssen ein bisschen aufpassen. Mir wäre lieber, wenn Bund, Länder und Kommunen durch eine andere Steuerpolitik angemessener ausgestattet und dadurch in

die Lage versetzt würden, ihre Pflicht besser wahrzunehmen und Kulturförderung intensiver zu betreiben. Denn in der Regel ist es so, dass Kultur und Kunst als freiwillige Leistungen betrachtet werden und als erstes zur Disposition stehen, wenn Haushaltsmittel klamm werden. Ich fürchte, dass diese Frage nach der Pandemie wieder diskutiert werden wird. Da sind natürlich Kunst und Kunstförderung als allererstes verwundbar.

Das Engagement des Bundes in der Kultur geht aber auch auf die intensive Lobbyarbeit der Verbände der Freien Szene zurück.

Tatsächlich ist diese Debatte nicht leicht zu führen, denn den Kunstschaffenden ist es oft egal, woher die Gelder kommen – Hauptsache, sie kommen. Deswegen werden Ideen wie ein Bundeskulturministerium oft auch erst einmal bejubelt, ohne die damit zusammenhängenden Fragen zu stellen: Wollt ihr wirklich, dass der Bund uns vorgibt, was wir kofinanzieren – oder sollten wir nicht die Chancen nutzen, die der Föderalismus der Kultur bietet, nämlich vor Ort zu definieren, was wir hier brauchen, und uns diesen Freiraum erhalten? Ich bin ja eher ein Fan des Letzteren! Aber selbst in meiner eigenen Partei gibt es Leute, die das ganz anders sehen.

Zumindest ist die Wahrscheinlichkeit, dass man mit Künstler*innen und Kulturaktivist*innen in einen persönlichen Dialog tritt, aus der Landesperspektive schon mal höher, als wenn man für Schleswig-Holstein und Bayern zusammen zentrale Entscheidungen trifft – oder für Stadt und Land.

Na klar. Und trotzdem ist es gut, dass der Bund sich jetzt engagiert hat, gerade in der Pandemie. Das war und ist eine Ausnahmesituation. NEUSTART KULTUR, das Rettungs- und Zukunftsprogramm der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien, wird viel kritisiert und auch ich habe da durchaus meine Kritikpunkte – aber es hat auch seine wirklich positiven Seiten. Es sind 2 Milliarden Euro, die jetzt bundesweit in den Kulturbereich fließen, das ist nicht zu unterschätzen. Wir haben auch hier in Berlin viele Ressourcen mobilisiert, um die Kultur krisenfest zu machen; was wir uns vom Bund gewünscht hätten, ist, dass er insbesondere die Situation von Freiberufler*innen und Solo-Selbstständigen stärker in den Mittelpunkt gestellt hätte, die sind ja ziemlich hingengelassen worden. Aber das, was mittlerweile an Programmen gelaufen ist

über den Fonds Darstellende Künste, die Kulturstiftung des Bundes und über die anderen Fonds – das ist schon eine ganze Menge!

Das heißt aber auch, dass Länder und Kommunen alleine, ohne NEUSTART KULTUR, ihre Freien Szenen kaum hätten auffangen können.

Ich finde grundsätzlich gut, dass sich der Bund ergänzend und unterstützend mit Instrumenten der Kunstförderung engagiert. Schon gar in so einer Notlage wie der Pandemie. Die Frage ist ja eher, ob es darüber hinaus sinnvoll ist, und wenn ja, in welcher Form. Wenn Bund und Länder sich gleichermaßen finanziell engagieren, aber der Bund definiert wofür, ist das jedenfalls nicht im Sinne der Kulturhoheit der Länder und eines Kulturföderalismus, der auch flexibler reagieren kann.

Ihr Kollege Carsten Brosda hat für die Hamburger Theater schon angekündigt, deren Einnahmeausfälle komplett aufzufangen. Wie werden Sie das in Berlin halten, sei es bei den städtischen Bühnen, sei es in der Freien Szene?

Wir haben in Berlin seit März 2020 versucht, Sicherheitsnetze auf allen Strecken einzuziehen. Wir haben damals 5.000 Euro ausgereicht, um in der ersten Phase der Pandemie jenen Leuten die Existenzangst zu nehmen, denen von heute auf morgen alle Einnahmen weggebrochen sind. Das hat auch gut funktioniert, ersetzt aber eine vernünftige soziale Absicherung in dem Bereich nicht. An dieses Defizit muss der Bundesgesetzgeber ran. Da werden viele Modelle diskutiert.

Die seit einigen Jahren von Freie-Szene-Verbänden wie dem Berliner LAFT empfohlenen Honoraruntergrenzen werden in der Regel von Antragsteller*innen und Kulturförderung beherzigt. Was alles fehlt darüber hinaus?

Die Frage der Ausweitung sozialer Absicherungsmechanismen, der Einbeziehung in die Arbeitslosenversicherung, der Einbeziehung in verschiedene Bereiche sonstiger sozialer Absicherung – das können wir als Land nicht leisten, aber da gibt es massiven Handlungsbedarf. Zum Glück wird ja auch endlich reagiert, zum Beispiel auf das KSK-Problem jetzt in der Pandemie. Denn natürlich haben wir versucht, Kulturschaffende anderweitig zu beschäftigen, zum Beispiel indem wir Kontakte zwischen ihnen und den Impfzentren hergestellt haben. Aber wenn diese Leute dann deshalb aus der KSK fliegen, schafft es langfristig neue Probleme.

Wir haben mit Ausnahme der Tourneeförderung sämtliche Förderprogramme weiterlaufen lassen, mit der wichtigen sozialen Komponente, dass so Leute weiterbezahlt werden konnten. Und wir haben unseren Bühnen gesagt: Zahlt Ausfallhonorare, ihr dürft das, selbst wenn es in Verträgen nicht als vertragliche Pflicht festgehalten ist. Geht kulant mit euren Freien um! Wir werden auch hier die durch die Pandemie weggebrochenen Einnahmen kompensieren. Was nicht bedeutet, dass sie nicht auch eigene Anstrengungen unternehmen sollten, die Verluste gering zu halten. Viele, die es konnten, haben Kurzarbeit beantragt. Darüber hinaus haben wir massive und spezifische Corona-Förderprogramme aufgelegt, vor allem durch zusätzliche Stipendienprogramme, die hier in Berlin komplett der Freien Szene zugutekommen. Wir haben investiert mit Draussenstadt-Aktivitäten, Mobilitätsfonds sowie Corona-Investitionen in Belüftungsanlagen. Auch bei den kleinen Museen, Kabarett, privaten Theater und Clubs, die sich nicht als Freie Szene verstehen, weil sie normalerweise ohne staatliche

WIR HABEN IN BERLIN SEIT MÄRZ 2020 VERSUCHT, SICHERHEITSNETZE AUF ALLEN STRECKEN EINZUZIEHEN.

ICH WÜNSCHE MIR EINE KULTUR, DIE MODERN UND VIELFÄLTIG IN IHREN STRUKTUREN AUFGESTELLT IST.

Zuschüsse klarkommen, leisten wir seit April 2020 eine Soforthilfe bis zum Ende der Pandemie. Insgesamt haben wir dreistellige Millionenbeträge zusätzlich mobilisiert, um den Kulturbereich während der Pandemie abzusichern. Die ergänzenden Mittel vom Bund haben da sicher geholfen. Die Gefahr ist nur, dass nach der Pandemie wieder die alten Regeln gelten.

Die Vorstellung, nach der Pandemie wieder »zurück zur Normalität« zu finden, löst sicher gemischte Gefühle aus. Einige Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste haben versucht, aus den Lockdowns zu lernen, ihre eigenen und unsere gesellschaftlichen Produktionsweisen zu überdenken. Wie blicken Sie vom Standpunkt der Kulturverwaltung darauf?

Auch uns stellt sich die Frage: Wann greift die Schuldenbremse? Was brauchen wir jetzt wirklich? Und gerade bei dieser Frage habe ich nach der Verabschiedung des Infektionsschutzgesetzes natürlich ernste Sorgen, denn für die Kanzlerin und die Ministerpräsident*innen war Kultur in den letzten 13 Monaten offenbar nichts, was wir unbedingt brauchen. Wenn das der Maßstab für künftige Finanzierungsverteilungen wird, können wir schon mal anfangen, uns auf die Demonstrationen vorzubereiten! Dann sollten wir möglichst breite Bündnisse ohne Gartenzäune schließen, in denen die staatlichen Institutionen mit den privaten und freien gemeinsam auf die Straße gehen, am bes-

ten auch noch gemeinsam mit der Veranstaltungswirtschaft: Denn sonst haben wir ein ernsthaftes Problem.

Auch wenn es bei diesen Aussichten gar nicht so leicht sein dürfte: Welche Kultur wünschen Sie sich in Zukunft?

Ich wünsche mir eine Kultur, die modern und vielfältig in ihren Strukturen aufgestellt ist, mit einem zeitgemäßen ästhetischen Angebot, mit Arbeitsbedingungen, die sozial verträglich und nicht prekär sind und einen wertschätzenden Umgang miteinander ermöglichen. Und ich hoffe, dass ihre Ausdrucksformen dadurch gesellschaftliche Relevanz erreichen. Konkreter kann man es, glaube ich, gar nicht machen. Denn wir sind als Kulturverwaltung diejenigen, die verpflichtet sind, alles dafür zu tun, dass adäquate Bedingungen für die Kunstproduktion entstehen. Aber die Kunst selbst machen wir nicht.

—

Im gerade erschienenen Buch »Klaus Lederer – Die Sterne über Berlin« bezeichnet sein Parteigenosse Gregor Gysi den Berliner Kultur- und Europasenator als »utopischen Realisten«, bei dem man immer wisse, woran man sei, der nicht nur gut reden, sondern auch zuhören könne. Geboren 1974 in Schwerin, wuchs Lederer in Frankfurt/Oder auf, machte 1992 Abitur in Berlin und studierte Rechtswissenschaften an der Berliner Humboldt-Universität, wo er 2004 mit einer mehrfach ausgezeichneten Arbeit über die »Privatisierung im Wassersektor« promoviert wurde. Seit 1992 ist er Mitglied der Partei Die Linke, damals noch PDS, seit 2003 Abgeordneter im Berliner Abgeordnetenhaus. Er war Landesvorsitzender seiner Partei und ist seit Dezember 2016 Bürgermeister und Kultur- und Europasenator der rot-rot-grünen Koalitionsregierung von Berlin. Im kommenden Wahlkampf 2021 kandidiert Lederer als Spitzenkandidat für das Amt des Regierenden Bürgermeisters.



Ein Gespräch mit Carsten Brosda

— DER STAAT DARF DER KUNST KEINE VORGABEN MACHEN

Der SPD-Politiker, Hamburger Kultursenator und Präsident des Deutschen Bühnenvereins Carsten Brosda sieht die Freiheit der Kunst von vielen Seiten bedroht. Mit Petra Kohse spricht er über die Verteidigung gegen rechts, Scheren im Kopf, soziale Absicherung und seine Vorstellung eines sinnvollen Miteinanders von Bund und Ländern im Bereich der Kultur.

Petra Kohse: Herr Brosda, hat Kunst Ihr Denken verändert?

Carsten Brosda: Ja, mein Denken haben eine ganz Menge Künstler*innen mitgestaltet. Das Frühwerk von Bob Dylan zum Beispiel halte ich für einen so wichtigen lyrischen Textkorpus, dass ich mich viel damit auseinandergesetzt habe. Ich könnte jetzt aber nicht sagen, an welcher Stelle genau er mich gedanklich auf einen anderen Pfad gesetzt hätte. So was passiert aber immer wieder. Zum Beispiel erinnere ich mich an die Ausstellung zu Anita Rée 2017 in der Hamburger Kunsthalle. Das war eine wunderbare Neuentdeckung, die tatsächlich auch eine Perspektivveränderung bewirkte. Aus dem Ruhrgebiet kommend, kannte ich diese 1885 geborene Hamburger Künstlerin zuvor nicht näher und habe eine Menge darüber gelernt, wie schwer es zu ihrer Zeit für Frauen war, in den Kunstbetrieb hineinzukommen. Ins-

gesamt gehe ich davon aus, dass jede Kunst eine Wirkung auf uns hat und all diese Puzzlestücke dann mitprägen, wer man ist. Es gab für mich nicht das eine Epiphanie-Erlebnis in der Auseinandersetzung mit einem Künstler oder einer Künstlerin.

Ich spiele auf die Stelle in Ihrem Buch »Kunst der Demokratie« an, an der es heißt, dass uns die Kunst mit unbequemen Wahrheiten konfrontiere. Das sagt man ja immer so und ich wollte gerne wissen, was das für Sie konkret bedeutet.

Damit meine ich gar nicht das ganz große Umdenken, sondern die Momente, die wir alle kennen, wenn man etwa im Theater sitzt und plötzlich eine Antwort auf eine Frage bekommt, die man sich bis dahin gar nicht gestellt hat. Wenn einen ein Gedanke so aus dem Blauen heraus trifft, das verändert dann etwas, aber eben nicht als ein Erlebnis,

sondern als Vielzahl von Erlebnissen. Kunst öffnet Bereiche in unserem Leben, in denen wir nicht mehr dem zweckrational zugerichteten Abarbeiten von Problemen folgen, sondern uns Dingen aussetzen, auf die wir uns nicht vorbereiten konnten.

Die Freiheit der Kunst verteidigen Sie in Ihrem Buch gegen viele Gefahren: gegen parlamentarische Verhinderungsversuche von rechts, gegen sozialpolitische Vereinnahmung, gesellschaftspolitisch bedenkliche Einschränkungen, gegen Identitätspolitik von links und auch noch gegen das monetäre Aushungern. Welche Gefahr halten Sie aktuell für die größte und wie kann Kulturpolitik helfen, sie zu bannen?

Die größte Gefahr ist mit Abstand die von rechts. Diese Erzählweise, wir hätten es mit der Vielfalt in unserer Gesellschaft zu weit getrieben und wir müssten wieder zurück in eine Zeit, in der das Ganze geordneter gewesen wäre, in der es einen Kanon des Akzeptablen und des nicht Akzeptablen gegeben hätte und in der die Kunst dazu beigetragen hätte, ein – im schlimmsten Fall nationales – Selbstbewusstsein zu entwickeln, das ist eine Perspektive, die in den letzten Jahren an gesellschaftlicher Wirkung enorm zugenommen hat. Deshalb ist

es entscheidend, kulturpolitisch zur Freiheit der künstlerischen Räume zu stehen. Wobei das nicht heißt, dass man der Kunst mit Förderung abverlangen dürfte, das aus einer spezifischen Sicht Gute und Richtige zu tun. Auch damit würden die künstlerischen Möglichkeiten eingeengt werden. Kulturpolitik muss hier unbedingt die Contenance wahren und einsehen, dass sie die Freiheit der Kunst auf einer sehr formalen Ebene zu wahren hat und nicht gleich auch noch die erwünschten Wirkungen herbeisubventionieren kann.

Nun ist es glücklicherweise noch nicht so, dass die Rechten mit fertigen Programminhalten bereitstünden, um ganze Theater zu übernehmen. Die Debatte ist noch ein Stückweit abstrakt.

Was das Theater betrifft, mögen Sie recht haben. In der Verlagswelt sieht es schon anders aus, da werden die rechten Narrative durchaus entwickelt. Aber es ist natürlich eine politische Debatte. Und das ist neu. Kultur ist über Jahrzehnte hinweg keine politisierte Ressource gewesen. Viele Kulturpolitiker*innen hatten auch gar keinen parteipolitischen Hintergrund, weil es in diesem Feld vor allem darum ging, dass man die Sprache der kulturnahen Milieus sprach. Das hat sich geändert. Seit die rechtspopulistischen und rechtsextremen Parteien in den Parlamenten stärker vertreten sind, wird Kultur als politischer Deutungskampf verstanden. Und wenn demokratische Politik das ignoriert, dann werden die kulturellen Räume schnell eng. Ich bin sehr froh, dass wir zu einem Zeitpunkt darüber reden, an dem diese Debatte noch ein Stückweit abstrakt ist. Denn je konkreter die Einschränkungen der Vielfalt werden, desto schwieriger wird es für uns als Gesellschaft, das Problem überhaupt noch zu erkennen. Im Kartellrecht kann man vielleicht abwarten, bis eine Marktmacht empirisch so groß wird, dass man sie brechen muss. In der Kultur schränken sich die Möglichkeiten, aus dem demokratischen Diskurs heraus Freiheiten zu sichern, in dem Maße ein, in dem diese Freiheiten prekär werden. Insofern kann man gar nicht früh genug vor jeglicher Einschränkung von den Rändern her warnen. Im Hamburger Parlament reicht die AfD Anträge ein, in denen sie jegliche Förderung von interkulturellen Projekten gestrichen haben will, weil man dadurch Parallelgesellschaften fördere, oder in denen sie verlangt, das Geld, mit dem der internationale Produktionsort Kampnagel gefördert wird, lieber in öffentliche Grünanlagen zu stecken.

**KULTUR IST ÜBER JAHRZEHNTE
HINWEG KEINE POLITISIERTE
RESSOURCE GEWESEN.**

ES IST NIE EINE KLUGE STRATEGIE, DIE EINE FREIHEIT DADURCH ZU STÄRKEN, DASS MAN EINE ANDERE EINSCHRÄNKT.

Das sind dann schon mal die Ausblicke auf ihre eigenen kulturpolitischen Schwerpunkte.

Absolut. Und von demokratischer Seite muss man den Künstler*innen und Kreativen natürlich jedes Bedenken in dieser Richtung nehmen. Aber ich kann mir vorstellen, dass es kommunale Milieus gibt, in denen es nicht so leicht fällt, solche Forderungen von rechts als absurd zu brandmarken und dass sich in die Köpfe der Künstler*innen dann eben doch allmählich erst eine Sorge und dann eine Schere einschleicht. Und das müssen wir verhindern. Wir müssen herausstellen, dass es eine breite gesellschaftliche Mehrheit gibt, die freiheitliche Ideale will und trägt.

Wobei Scheren im Kopf aktuell auch durch die kunsteigenen Identitäts- und Partizipationsdiskurse entstehen. Tatsächlich sind die Deutungshoheiten im Kulturbetrieb nach wie vor ungleich verteilt. Wie kann Kulturpolitik die Freiheit aller sichern, ohne vorhandene Freiheiten einzuschränken?

Es ist nie eine kluge Strategie, die eine Freiheit dadurch zu stärken, dass man eine andere einschränkt. Wenn ich feststelle, und das tun wir ja gerade, dass die Möglichkeiten zur Inanspruchnahme von künstlerischer Freiheit nicht gleichmäßig verteilt sind, dann muss ich daran arbeiten. Dann geht es aber darum, die entsprechenden Ressourcen gleichmäßig zu verteilen – und auch zu erweitern. Es kann nicht darum gehen, vorhandene Freiheiten so einzuschränken, dass dann alle gleichrangig unzufrieden sind.

Aber können Sie, damit das Hamburger Kulturleben diverser wird, zusätzliche Bühnen und andere Einrichtungen eröffnen? Was tut man? Es gibt ja einen Status quo.

Es gibt einen Status quo und es gibt gesellschaftliche Aufklärungsprozesse und ich merke schon, dass dessen Folgen bei der Besetzung von Stellen eine Rolle spielen. Nehmen wir das Beispiel des Museums am Rothenbaum in Hamburg, das ehemalige Völkerkundemuseum, das sich programmatisch komplett neu ausrichtet. Da habe ich gerade heute Morgen das Grußwort für die nächste Ausstellung ausgesprochen, »Hey Hamburg, kennst Du Duala Manga Bell?«, in der es um das Schicksal eines ehemaligen kamerunischen Königs geht, der hingerichtet wurde. Das hat ganz viel mit Hamburger Geschichte zu tun und eine solche Ausstellung wird heute nicht mehr nur von zwei weißen Kurator*innen aus dem Museum entwickelt, sondern es ist ganz selbstverständlich auch eine Wissenschaftlerin aus Kamerun dabei. Es entstehen mittlerweile ganz andere Modelle der Zusammenarbeit. Da fängt es jetzt an und da geht auch noch mehr. Natürlich kann man nicht in Jahrhunderten gewachsene Kulturinstitutionen von heute auf morgen umkrempeln, aber man kann beginnen, die Strukturen zu verflüssigen. Das geht in der Freien Szene natürlich leichter. Kulturpolitik muss dafür Ressourcen bereitstellen.

Es ist mit Blick auf den identitätspolitischen Diskurs ja sogar eine Notwendigkeit.

Ich mag den Begriff »Identitätspolitik« nicht, der wird so leicht zu einem Kampfbegriff. Aber man muss tatsächlich sagen, dass der Schulterschluss, den es früher zwischen den meisten Kulturinstitutionen und jenen gegeben hat, die für mehr Mitspracherechte für an den Rand gedrängte Gruppen eingetreten sind, in den letzten Jahren etwas brüchig geworden ist. Das hat natürlich etwas damit zu tun, dass Kulturinstitutionen als Instrumente von Machtausübung selbst in den Fokus geraten sind und sich jetzt damit auseinandersetzen müssen. Und das tun sie ja auch, wenn beispielsweise der Bühnenverein einen wertebasierten Verhaltenskodex für die Theater und Orchester vereinbart. Das sind wichtige Schritte auf dem Weg dahin, dass es irgendwann hoffentlich wieder ein Miteinander der progressiven Kräfte gibt und man sich nicht untereinander zerstreitet, während sich ein anderer Teil der Gesellschaft in einer Weise entwickelt, die sehr bedenklich ist.

Sie haben eben die flüssigeren Strukturen der Freien Szene erwähnt. Ist das heute das Einzige, was die Freie Szene noch als freier kenntlich macht?

Im Vergleich zu den Stadt- und Staatstheatern sind Vertreter*innen der Freien Szene zunächst frei von einem Überbau, in dem auch staatliche oder kommunale Vertreter*innen sitzen. Allerdings gilt das auch für die Privattheater. Die zweite Unterscheidung ist in der Tat die, dass es dort einen deutlich geringeren Institutionalierungsgrad gibt und stattdessen in der Regel in oftmals wechselnden Netzwerkstrukturen gearbeitet wird. Aber die Unterscheidungen sind längst nicht mehr so rigide. Die Münchner Kammerspiele unter Matthias Lilienthal waren regelmäßig bei den Jahrestreffen der freien Produktionen vertreten, während Kampnagel aus Hamburg schon häufiger zum Berliner Theaterreffen eingeladen wurde. Die Bereiche nähern sich an und natürlich gibt es auch in der Freien Szene Verfestigungen von Arbeitszusammenhängen, was auch daran liegt, dass es langjährige Fördermöglichkeiten gibt. Es ist mir aber ganz wichtig zu betonen, dass in jeder Struktur eine freie Kunstproduktion möglich ist. Im Grad der inhaltlichen Freiheit stehen sich die projektgeförderte Gruppe und das als Institution geförderte Stadttheater gegenseitig in nichts nach. Es gibt unterschiedliche Einschränkungen: In der Freien Szene gibt es ökonomische Einschränkungen, bei staatlichen Bühnen muss ich mich mit gesellschaftlichen Vertreter*innen über Ressourcenverteilung auseinandersetzen und private Bühnen müssen sich fragen, ob sie ihr Produkt auch am Markt platzieren können. Künstlerisch jedoch sind alle in ihrem jeweiligen Rahmen gleichermaßen frei. Die große Chance der Freien Szene ist die Flexibilität der Stoffentwicklung. Die Flexibilität der dramaturgischen Positionen, die man einnehmen kann. Und die Flexibilität der Konstellationen, in denen man produziert.

Wobei auch staatliche Häuser längst Teil von Ko-produktionsnetzwerken geworden sind und immer wieder umherziehende Produktionsfamilien beherbergen.

Mit dem Unterschied zu freien Produktionsstätten, dass zwei Drittel der staatlichen Häuser aber auch dann aus festem Personal bestehen, um das sich die Leiter*innen der staatlichen Häuser kümmern müssen und aus dem diese Häuser teilweise auch ihre Identität beziehen. Freischaffende Künst-

ler*innen müssen sich in der Regel nicht um ihre Spielstätten kümmern, die kommen irgendwo hin und treten dann auf. Gleichwohl gibt es, wie vorhin erwähnt, diese Annäherungen beider Produktionsformen aneinander. Und Überlegungen, wie die Strukturen der festen Häuser stärker für freies Produzieren nutzbar gemacht werden können, werden in der Zukunft immer wichtiger werden, sei es in Museen, auf Bühnen oder in Konzertsälen.

Wie drückt sich diese stärkere Annäherung in der Förderarchitektur aus? Der Hamburger Etat für die Freien Darstellenden Künste liegt aktuell bei 2 Millionen Euro, die Subvention allein für das Deutsche Schauspielhaus liegt bei 35 Millionen Euro.

Was in dieser Debatte nicht funktioniert, ist ein horizontaler Gerechtigkeitsvergleich. Die Frage, ob die Mittel ausreichen, muss aus den jeweiligen Verhältnissen heraus gestellt werden. Tatsächlich haben wir über Jahrzehnte hinweg eine Überbetonung der staatlichen Institutionen gehabt. Und wenn es dort an Geld fehlt, wird das in der Jahresbilanz und damit im Kulturhaushalt unangenehm deutlich. Wenn es in der Freien Szene an Geld fehlt, wird das nicht so schnell sichtbar. Das taucht dann nicht ökonomisch auf, sondern in den Produktionsbedingungen der Künstler*innen und da muss Kulturpolitik tätig werden und dafür werben, dass diese sich verbessern müssen. Das bedeutet natürlich: mehr Förderinstrumente, vor allem im Bereich derjenigen, die an der Grenze zur Verstetigung stehen, ohne dabei die Mittel so zu binden, dass Neueinsteige in diesem Bereich verhindert werden. Das bedeutet außerdem zu fragen, wie wir als Städte und Gemeinden unsere Kooperation mit Bundesförderinstrumenten wie dem Fonds Darstellende Künste organisieren können. Und schließlich ist zu überlegen, wie wir die Produktionsmittel der großen Häuser auch freien Gruppen zugänglich machen können. Sogar die teilweise Nutzung der Bühne selbst könnte eine Option sein, die den Förderbedarf verringern und die Vielfalt der künstlerischen Positionen innerhalb des staatlichen Hauses erhöhen würde. Da unvoreingenommen draufzuschauen, wird in den nächsten Jahren sicher wichtiger werden, so gerupft wie wir aus dieser Corona-Zeit hervorgehen werden. Und wenn man das miteinander macht und nicht gegeneinander, kann es für alle Beteiligten gut ausgehen.

Sie haben in den Corona-Monaten mehrfach angesprochen, wie wichtig es ist, die soziale Absicherung von Solo-Selbstständigen im Kulturbereich zu verbessern. Welches Vorgehen schlagen Sie vor?

Zunächst muss man sich fragen, welches Problem eigentlich besteht. Wenn ich sehe, dass der durchschnittlich gemeldete Umsatz bei der Künstlersozialkasse 18.000 Euro im Jahr beträgt, dann komme ich nicht umhin festzustellen, dass der vereinfachte Zugang zur Grundsicherung für Selbstständige jetzt, in der Corona-Pandemie, für viele Geringverdienende durchaus ein hilfreiches und sinnvolles Angebot ist. Weil viele, die sowieso prekär arbeiten und deswegen regelmäßig auf das Grundsicherungssystem zurückgreifen müssen, das jetzt leichter tun können. Dass überhaupt eine Grundsicherung zur Verfügung steht, ist ja ein enormer Fortschritt! Vor 20 Jahren gab es diese Möglichkeit nicht, da musste man, wenn man vorher nicht sozialversichert gearbeitet hatte, Sozialhilfe beantragen und das bedeutete, auf dem Amt einen konkreten Bedarf geltend machen zu müssen und nicht pauschal Hilfen zur Lebenshaltung, zu Miete und für Versicherungen überwiesen zu bekommen. Diejenigen indessen, die von ihrer künstlerischen Arbeit bisher gar nicht so prekär gelebt haben, jetzt aber plötzlich, weil alle Tätigkeiten weggefallen sind, Grundsicherung beantragen müssen, erleben einen Sturz nach unten, der in der Regel nicht ohne offene Frakturen abläuft. Und was wir für solche Fälle brauchen, ist eine Versicherung gegen Einkommensausfall in Krisenzeiten.

Denken Sie da an eine Arbeitslosenversicherung für temporär beschäftigte Bühnenkünstler*innen nach französischem Modell?

Das Shopping von Modellen, also die simple Übertragung aus einem Kontext in einen anderen, funktioniert innerhalb der deutschen Sozialstaats-tradition meist nur so halb. Unser System ist so ausgeprägt, dass wir etwas aus den bestehenden Strukturen heraus entwickeln müssen und da gibt es mehrere Anknüpfungspunkte. Zum einen gibt es für jene, die irgendwann einmal sozialversicherungspflichtig beschäftigt waren, die Möglichkeit, weiterhin freiwillig in die Arbeitslosenversicherung einzuzahlen. Den Zugang könnte man ausbauen, sodass sich hier alle Solo-Selbstständigen freiwillig versichern könnten, das wäre Weg eins. Weg zwei wäre, die Künstlersozialkasse in diese Richtung

ÜBERLEGUNGEN, WIE DIE STRUKTUREN DER FESTEN HÄUSER STÄRKER FÜR FREIES PRODUZIEREN NUTZBAR GEMACHT WERDEN KÖNNEN, WERDEN IN DER ZUKUNFT IMMER WICHTIGER WERDEN.

auszubauen, und Weg drei wäre, eine eigene Solidargemeinschaft, zu bilden, die über eigene Beiträge die Mittel generiert, mit denen Solo-Selbstständige, die einige Monate aus bestimmten Gründen nichts verdienen, dann unterstützt werden können. Alle drei Wege werden derzeit vom Bundesarbeitsministerium geprüft. Dort hat man durchaus erkannt, dass wir eine Regelungslücke haben und dass es zu einfach ist, auf die Grundversicherung zu verweisen.

Was halten Sie von bedingungslosen Formen der Unterstützung?

Ja, da gibt es einige, die damit liebäugeln. Ich aber glaube nicht daran, denn dann müsste der Staat ja definieren, wer eigentlich zu den bezugsberechtigten Künstler*innen gehört. Und ich weiß nicht, ob ich eine solche staatliche Künstler*innen-Zertifizierungsstelle aufbauen wollte. Da müsste es dann eine Jury geben, die über den Zugang entscheidet und das wäre eine abschüssige Ebene. Bei der Künstlersozialkasse habe ich dieses Problem nicht, da gilt als Künstler*in, wer eine bestimmte Summe mit künstlerischer Arbeit verdient. Aber in unserem Fall geht es ja gerade um jene, die nichts verdienen und deswegen sollten wir die beschriebenen Wege prüfen. Wobei wir über diese Fragen ja bereits seit 15 Jahren sprechen und beide Seiten bisher nicht zueinanderkamen. Übrigens auch deshalb, weil wir zwischen zwei Gruppen von Freiberufler*innen differenzieren müssen. Es gibt jene, die in die Freiberuflichkeit gedrängt wurden, weil sich Arbeitgeber*innen ihrer Verpflichtung entziehen, sie sozialversicherungspflichtig zu beschäftigen. Und dann gibt es eine Freiheit des künstlerischen Daseins, die der Tätigkeit immanent ist und die es quasi ausschließt, sich in eine Festanstellung zu begeben. Und um diese letztgenannte Gruppe geht es. Der ersten Gruppe müssen wir eher wieder eine Rückkehr in sichere Beschäftigungsverhältnisse ermöglichen.

Auf wen kommt es jetzt an, wer muss hier den nächsten Schritt gehen?

Das ist eine bundespolitische Aufgabe, zuständig ist das Bundesministerium für Arbeit und Soziales und da ist man sich des Problems in der Zwischenzeit sehr bewusst geworden. Ich gehe davon aus, dass wir unmittelbar nach der Bundestagswahl Gesetzgebungsvorhaben vorliegen haben werden. Es stand im letzten Koalitionsvertrag, dass man eine

solche Absicherung schaffen will, es steht auch im Zukunftsprogramm der SPD und es wäre an der Zeit, dass man das jetzt umsetzt. Auch die Länder haben vereinbart, dass sie sich mit der sozialen Lage von Künstler*innen weiter befassen, es wäre auch durchaus sinnvoll, hier Primärdaten zu erheben und dann ist der Bund an der Reihe. Das ist ein klassischer Fall von Bundeskulturpolitik, die aber nicht im Ressort Kultur stattfindet, sondern dort, wo die Hebel eben zur Verfügung stehen.

In dem SPD-Papier »Kultur stärken« geht es Ihnen und den Mitautor*innen um einen »Aufbruch hin zu einem neuen Kulturkonsens«. Worin bestand denn der bisherige Kulturkonsens und was erhoffen Sie sich von einem neuen?

Der bisherige Konsens ist sehr brüchig geworden, sowohl hinsichtlich der Inhalte, weil unsere Gesellschaft vielfältiger geworden ist, als auch hinsichtlich der Verfahren, weil sich das kulturpolitische Feld in den letzten Jahren sehr verändert hat. Deshalb sollten wir jetzt danach streben, hier zu neuen Vereinbarungen zu kommen, die wir gemeinsam immer wieder neu aushandeln. Wichtig ist dabei zum Beispiel die Frage, ob wir uns alle miteinander darüber einig sind, dass wir, wenn wir Kunstfreiheit gewähren, es als Staat unterlassen müssen, der Kunst Vorgaben zu machen.

Ist das eine Kritik an den Förderprogrammen der Bundeskulturstiftung, die ja inhaltliche Schwerpunkte setzt?

Nein, ausdrücklich nicht. Das sind Programme, die zusätzliche Anreize und Innovationsimpulse setzen und die der Bund gut machen kann, weil er in der Regel nicht an der Grundfinanzierung von Kulturinstitutionen beteiligt ist. Schwieriger wäre es, wenn ich die Grundfinanzierung einer Einrichtung davon abhängig machen würde, dass sie bestimmte Themen behandelt oder nicht behandelt.

Kommt das etwa vor?

Nein, aber das mag bitte auch in Zukunft nicht vorkommen. Und ein Umstand, in dem wir permanent davon reden, dass Kunst und Kultur der »Kitt der Gesellschaft« seien, legt vielleicht nahe, dass wir uns, bevor solche Fehler passieren, darauf verständigen, dass sie auch nicht passieren sollten. Das ist das eine. Das andere beim Kulturkonsens ist die prozedurale Ebene. Der Bund ist seit mittlerweile 22 Jahren ein eigenständiger Akteur in der kultur-

politischen Förderlandschaft. Ohne eigene Zuständigkeit, sondern schlicht aufgrund von Wirk- und Finanzierungsmöglichkeiten macht er etwas. Das wird in der Regel positiv aufgenommen, führt aber immer mal wieder dazu, dass wir uns eigentlich besser abstimmen müssten.

Wir erleben häufig, dass Länder ihre Förderentscheidungen getroffen haben und dann kommt ein Bundesprogramm aus der gleichen Ecke und fördert nochmal, fördert manchmal auch diejenigen, die bei den Jurys der Länderprogramme durchgerasselt sind, mit höheren Summen und verlangt dann noch eine Kofinanzierung durch das Land oder die Kommune. Solche Knoten, die wir regelmäßig produzieren, sind nicht klug. Und da schon vorher zu gucken, wie wir in einem prekären Feld das insgesamt ja doch recht wenige Geld besser abgestimmt einsetzen können, wäre schon eine erhebliche Verbesserung. Wobei es für mich etwas mit Kulturkonsens zu tun hat, dass wir dabei nicht in diese verklemmten Auseinandersetzungen geraten, wer was machen oder nicht machen darf. Wir sollten das Feld vielmehr kooperativ miteinander gestalten.

Stehen die Zeichen dafür gut?

Meine Horrorvorstellung wäre jedenfalls, dass wir aus der Corona-Pandemie rausgehen und die eigentlich für die Kultur Verantwortlichen in den Städten und Gemeinden kaum mehr handlungsfähig sind. Das droht, weil wir aufgrund der Schuldenbremse in den Landeshaushalten sofort in die Tilgung der offenen Kredite gehen müssen. Das kann, bis auf die kommunale Ebene runtergebrochen, dazu führen, dass diejenigen, die eigentlich für die Kulturfinanzierung in Deutschland in weit überwiegendem Maße verantwortlich sind, nämlich die Städte und Gemeinden, nicht mehr über das Geld verfügen, das ausreichend tun zu können. Wir könnten dort also in eine erhebliche Einsparspirale kommen, während der Bund gleichzeitig aufgrund seiner erleichterten haushälterischen Bedingungen dann kompensatorische Programme auflegt, mit denen er dort hineinfördert, wo die Kommunen ihren Aufträgen nicht mehr gerecht werden. Eine verantwortliche Kulturpolitik auf der Bundesebene bestünde auch darin, sich darum zu kümmern, dass innerhalb der Finanzverfassung unseres Landes die Mittelverteilung so ist, dass diejenigen, die auch die Kompetenz zur Kulturförderung haben und das Wissen darüber, was vor

Ort eigentlich passiert, über die Mittel verfügen, diese Förderung dann auch tatsächlich leisten zu können.

Denken Sie dabei auch an Länderkulturfonds?

Ja, auch daran denke ich. Aber am meisten Sorgen macht mir die kommunale Ebene, weil wir da ja schon erleben, wie der eine oder andere Stadtkämmerer seinen Haushalt nicht geschlossen bekommt und deshalb freiwillige Leistungen kürzen muss, weil er Pflichtbereiche nicht kürzen darf. Man muss dafür sorgen, dass die Kommunen genügend Geld haben, um das, was sie tun sollen, auch tun zu können, und dazu gehört auch die Kulturförderung.

Soll der Bund Geld an die Länder und Kommunen geben, damit sie es verteilen können?

Das reicht tiefer und betrifft die Finanzverfassung. Aber vor allem: Geld nutzt nur dann, wenn man auch eine Idee hat. Man muss schon konzeptionell arbeiten. Unser Vorschlag ist daher, dass wir ein bundesweites Kulturplenum schaffen. Wir haben zweimal im Jahr ohnehin die Spitzengespräche, da treffen sich die kommunalen Spitzenverbände, die Landeszuständigen und die Bundeszuständigen und reden. Ich fände es sinnvoll, das zu konkretisieren und gerade in einem so amorphen Feld wie dem der Kultur wirklich alle Stakeholder bestimmter Prozesse an einen Tisch zu holen und zu klären, wie die Dinge eigentlich ineinandergreifen.

Für den Bereich des Tanzes hat so ein Runder Tisch, initiiert vom Dachverband Tanz, vor einigen Jahren ein paarmal stattgefunden und zu einer kooperativen Förderstruktur geführt. Ist das ein Modell für eine Zusammenarbeit? Und in welcher Weise könnten Länder- und Bundeskulturfonds zusammenspielen?

Ja, das hat da gut funktioniert. Ob man das in der Intensität jetzt für jede einzelne Sparte hinbekommt, ist fraglich. Aber beim Tanz fing es ja auch damit an, dass der Bund Geld hingelegt hat, weil er fand, dass die Länder nicht genug tun. Die Länder sollten dann noch einmal genauso viel danebenlegen. Da haben die Länder eine Verständigung erzwungen und daraus entstand dann ein sehr vorbildlicher Prozess. Solche Verständigungsprozesse gilt es anzuregen.

Es gibt bereits mehrere gut funktionierende Austauschmomente zwischen Bundeskulturfonds und Ländern, da sind Perspektiven entstanden, die

die Sache wirklich voranbringen. Da war der Tanz Vorreiter, aber auch viele andere Kulturbereiche stehen in konstruktivem Dialog mit den verschiedenen Ebenen, es ist in den letzten Jahren in vielen Bereichen ein wachsendes, zugewandtes Miteinander gewachsen, was wirklich zu begrüßen ist. Wir müssen zum einen Schnittstellen, zum Beispiel über die Aufsichtsgremien, noch besser nutzen. Zum anderen wäre vor allem eine engere Abstimmung zwischen der Kulturministerkonferenz und der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien notwendig, damit hier mehr Verbindlichkeit und Planbarkeit entsteht.

Und die folkloristischen Auseinandersetzungen darüber, wer was darf oder aus welchem Grund nicht, sollten wir lassen. Mit Blick auf die Corona-Pandemie hat mein Bürgermeister neulich gesagt: »Wir haben jetzt gelernt: Wenn es die Länder machen, wird es uneinheitlich, wenn der Bund es macht, geht es schief.« Ich hoffe, dass wir in der Kulturpolitik in den nächsten Jahren einen gemeinsamen dritten Weg finden werden.

Wie würde es da helfen, die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien in den Ministerrang zu erheben und ein »Staatsziel Kultur« im Grundgesetz zu verankern?

Wo und wie die Kultur im Kabinett aufgehängt wird, hat auf all diese Fragen keine Auswirkung. Ich glaube, es hätte eine negative Auswirkung, wenn man ein eigenständiges Ressort aufbauen würde, weil das eine reine Machtgeste wäre. Der Rest ist die regierungsinterne Organisationsfrage: ob man es für die Abstimmung und Beteiligung bei gesetzgeberischen Vorhaben und Haushaltsberatungen besser findet, dass die Kultur aus einem eigenen Haus oder aus dem Kanzleramt heraus politisch betreut wird. Beides ist lebbar und war ja in der Vergangenheit auch gut lebbar. Ich würde nur den Schritt vermeiden, der sofort den reflexhaften Widerstand aller anderen wecken würde. Wir haben ja gesehen, dass sich die 16 Kulturminister*innen sofort einig waren, dass es ein eigenständiges Bundeskulturressort auf keinen Fall geben dürfe.

Und das Staatsziel?

Das Staatsziel kann helfen. Es ist ein Symbol, aber ein Symbol zu einer Zeit, in der sich viele fragen, ob der eigenständige Wert der Kultur in unserem Staatsgefüge eigentlich anerkannt wird. Und wenn eine Zweidrittelmehrheit des Deutschen Bundes-

tages entschiede, dass man diesen Satz, »Der Staat schützt und fördert die Kultur«, ins Grundgesetz aufnehme, dann wäre das ein symbolisches Bekenntnis des Staates zu seiner Aufgabe, die Strukturen und Produktionsmöglichkeiten von Kunst und Kultur zu sichern. Außerdem hätte es eine Auswirkung auf die Debatten in den Kommunen. Weil man dann etwas hätte, auf das man verweisen könnte, wenn es darum geht, freiwillige Leistungen einzuschränken. Kulturförderung würde dadurch noch immer nicht einklagbar, aber man hätte für sie ein starkes Argument. Das Staatsziel würde helfen, die Bedeutung von Kunst und Kultur vor Ort nicht nur Sonntagmorgens in der Matinee zu beschwören, sondern auch dann hochzuhalten, wenn über die Verteilung von Ressourcen gesprochen wird. Nur da nämlich, im politischen Kerngeschäft, entscheidet sich die Möglichkeit, künstlerische Freiheit in eine Gesellschaft hineinzuspielen und zu gewährleisten.

Der SPD-Politiker Dr. Carsten Brosda ist seit 2017 Senator für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg und seit 2020 Präsident des Deutschen Bühnenvereins. Er ist Vorsitzender des Kulturforums der Sozialdemokratie und Ko-Vorsitzender der Medien- und Netzpolitischen Kommission des SPD-Parteivorstandes. Zuvor war er in Hamburg Staatsrat für Kultur, Medien und Digitales und Bevollmächtigter des Senats für Medien. In Berlin hat er davor als Leiter der Abteilung Kommunikation des SPD-Parteivorstandes sowie als stellvertretender Leiter des Leitungs- und Planungsstabs im Bundesministerium für Arbeit und Soziales gearbeitet. Geboren 1974 in Gelsenkirchen hat Brosda Journalistik und Politik an der Universität Dortmund studiert, bei der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung volontiert und wurde zum Thema »Diskursiver Journalismus« promoviert. Er publiziert regelmäßig zu gesellschaftspolitischen Themen, zuletzt erschienen »Die Kunst der Demokratie: Die Bedeutung der Kultur für eine offene Gesellschaft« (Hamburg 2020) und »Ausnahme / Zustand. Notwendige Debatten nach Corona« (Hamburg 2020).



Ein Gespräch mit Sabine Bangert

— DIE VERTEILUNGSKÄMPFE WERDEN SEHR HART WERDEN

Die Berliner Grünen-Politikerin Sabine Bangert sorgt sich um die Freie Szene. Im Gespräch mit Petra Kohse resümiert die Vorsitzende des Kulturausschusses die kulturpolitischen Konsequenzen, die aus der Corona-Krise zu ziehen sind. Unter anderem will sie das Fördersystem reformieren und große Häuser auch für freie Produktionen öffnen.

Petra Kohse: Wie geht es Ihnen? Wie halten Sie sich bei Laune?

Sabine Bangert: Ich arbeite! Allerdings mit Blick ins Grüne, wenn ich im Homeoffice bin, insofern jammere ich auf hohem Niveau. Eigentlich mache ich eingeschränkt das, was ich sonst auch mache. Nur das kulturelle Leben fehlt natürlich. Ich sehe mir zwar viele Angebote online an, weil es mich interessiert, wie die Kulturszene reagiert, aber gerade gestern war ich seit Langem mal wieder im Gropius Bau und konnte mir da die Retrospektive von Yayoi Kusama ansehen – und das war schon in ganz anderer Weise berührend, Kunst wieder einmal vor Ort zu erleben.

Da haben Sie die letzte Möglichkeit genutzt, bevor die »Notbremse« gezogen wurde. Was ging Ihnen durch den Kopf, als diese Gesetzesänderung erwartungsgemäß, aber in der Konsequenz eben für die Kultur sehr bitter, im Bundesrat durchgewunken wurde?

Ich war ziemlich sauer. Alle Verbände hatten darauf aufmerksam gemacht, dass es eine Katastrophe für die Kultur wird, wenn auch Veranstaltungen unter freiem Himmel verboten werden. Wir haben in Berlin die »Draußenstadt«, wir haben angefangen, die »Urbane Praxis« umzusetzen und all das kann bei einer Inzidenz über 100 jetzt nicht stattfinden, was bedeutet: vermutlich auf Wochen und Monaten hinaus. Und das ärgert mich maßlos, weil Begegnungen im Freien erwiesenermaßen risikoarm sind. Trotz der Proteste hatten es die Bundespolitiker*innen offenbar nicht auf dem Schirm, wie dringend notwendig wir Kultur brauchen, um über die Krise zu kommen und dass wir zu dieser Jahreszeit open air ja die Chance hätten, Menschen zu beglücken! Das ist eine riesige verpasste Chance!

Wie würden Sie denn das kulturpolitische Miteinander von Bund und Ländern in der Coronakrise bisher insgesamt beschreiben?

Die Kulturhoheit der Länder ist in der Coronakrise durchaus ins Wanken geraten. Wobei Theorie und Praxis dieser Kulturhoheit ohnehin auseinanderklaffen, weil der Bund eine vielfältige Förderung anbietet. Aber in der Coronakrise hat der Bund die Kulturförderbühne sehr dominant betreten, wobei es da keinen Aufschrei gab. Im Gegenteil haben die Länder diesbezüglich selbst sehr starke Forderungen gestellt, weil sie besorgt waren, den plötzlichen Finanzbedarf nicht allein aufbringen zu können. Aber das darf jetzt und auch im Nachgang der Krise natürlich nicht dazu führen, dass sich die Länder aus der Verantwortung ziehen. Oder dass sie sich darauf konzentrieren, ihre Institutionen abzusichern und die freie Kulturszene hinten runterfallen lassen. Das ist eine große Gefahr. Wir sehen das auch in Berlin: Es ist gut gelungen, die Institutionen weiter zu finanzieren, die zusätzlich auch die Möglichkeit haben, Kurzarbeit zu beantragen. Da halten sich die Defizite in Grenzen. Aber die Freie Szene ist existenziell bedroht. Und deswegen ist das Bundesengagement etwa mit dem Programm NEUSTART KULTUR natürlich überlebensnotwendig und in all seinen Facetten sehr richtig aufgesetzt.

DIE ÜBERPRÜFUNG UND REFORM DES BESTEHENDEN FÖRDERSYSTEMS IM GANZEN HALTE ICH FÜR ZWINGEND NOTWENDIG.

Hätte sich der Bund nicht darauf konzentrieren können, die Lebenshaltungskosten der Solo-Selbstständigen zu sichern? Dann wäre das Geld nicht an inhaltliche Vorgaben geknüpft?

Es gibt derzeit eine intensive Diskussion über die Verbesserung der Situation der freien Kulturschaffenden, in der verschiedene Modelle diskutiert werden. Momentan wird viel mit Stipendienprogrammen aufgefangen, mit denen ja auch der Lebensunterhalt finanziert werden darf. Es ist unbedingt an der Zeit, sich darüber zu verständigen, wie man freischaffende Künstler*innen besser absichern und vergüten kann. In Berlin gibt es Empfehlungen für Mindesthonorare, die bei der Vergabeentscheidung von Förderungen berücksichtigt werden, über die es aber noch keine bundeseinheitlichen Standards gibt. Und wir müssen für Menschen mit hybriden und diskontinuierlichen Erwerbsverläufen bessere Zugänge zu den Sozialversicherungssystemen schaffen. Ganz dringlich ist das Problem, dass Menschen aus der Künstler*innensozialkasse herausfallen, weil sie in der aktuellen Situation ihrem Haupterwerb nicht mehr im künstlerischen Bereich nachgehen können. Darauf müssen wir kurzfristig reagieren und für die Zukunft im Bereich prekärer Verdienste tragfähige Sicherungsstrukturen schaffen. Aber das gilt nicht nur für den Kulturbereich, sondern ist eine breitere Diskussion und über das richtige Instrument müssen wir uns nicht nur verständigen, sondern darüber müssen wir auch streiten.

Wie stehen Sie zum Grundeinkommen für Künstler*innen?

Ich fände es schwierig, nur für einen bestimmten Bereich ein Grundeinkommen zu etablieren. Wir haben ein soziales Sicherungssystem, das für alle gilt, und das heißt Arbeitslosengeld II (ALG II). Da sind Reformen fällig, weil ALG II in der Praxis nicht existenzsichernd ist. Was speziell Künstler*innen angeht, müssen wir uns hingegen fragen, wie wir künstlerische Arbeit besser und zielgerichteter fördern können und vor allem die Projektförderung überdenken. In Berlin machen wir im Moment mit Stipendien sehr gute Erfahrungen. Dadurch, dass dabei am Ende kein Ergebnis vorliegen muss, schon gar kein bestimmtes, wird die künstlerische Entwicklung gefördert. Das könnte durchaus ein Weg in die Zukunft sein. Ja, die Überprüfung und Reform des bestehenden Fördersystems im Ganzen halte ich für zwingend notwendig.

Weil die antragsabhängige Förderung, bei der man vorher immer schon wissen muss, was am Ende bei den Arbeiten herauskommt, in eine Sackgasse geführt hat?

Stipendien sind unbürokratisch und leicht umzusetzen. Das ist auch eine Entlastung für die Verwaltung. Gleichzeitig sehen wir, dass sich das künstlerische Arbeiten gerade stark verändert. Es entwickeln sich hybride künstlerische Ausdrucksformen, es gibt eine starke Öffnung künstlerischer Arbeit in Sozial- und Stadträume hinein, es geht um soziale Teilhabe – da hat sich sehr viel verändert und unser Fördersystem ist meiner Ansicht nach nicht adäquat aufgestellt. Unser Berliner Programm »Urbane Praxis« ...

... ein Fonds in Höhe von 1,2 Millionen Euro für künstlerische Projekte im öffentlichen Raum, der im Januar in Berlin für das Jahr 2021 aufgelegt wurde ...

... denkt soziale Teilhabe mit und will dazu beitragen, Gruppen von Menschen mit Kunst in Berührung zu bringen, die wir noch nicht so im Blick haben. Solche Ideen sollten auch zukünftig Teil der Förderstruktur sein. Bisher ist unser Fördersystem sehr unflexibel. Wenn man, wie jetzt in der Corona-Krise, in der Situation ist, sehr schnell ein Maximum an künstlerischem Arbeiten ermöglichen zu wollen, hat man es damit schwer. Zum einen war es in der Krise wichtig, die Existenz zu sichern; zum anderen mussten wir dafür sorgen, weiterhin Kunst zu fördern, denn sonst wäre da viel kaputtgegangen. Wir haben gesehen, welche tollen Projekte mit der flexibilisierten Förderung dann schnell umgesetzt wurden. Die Fülle und Besonderheit der Online-Formate, die durch Freischaffende wie auch die Häuser entstanden sind, fand – und finde ich noch immer – unglaublich berührend. Und diese Erfahrungen müssen wir mitnehmen und in ein Fördersystem einspeisen, das im Dialog mit den Kulturschaffenden reformiert wird.

Was macht das System so unflexibel: die Antragsfristen, die Juryprozesse, die Festschreibungen in den Programmen?

Ein Hindernis besteht darin, dass wir immer die Vorstellung haben, dass am Ende ein festes Produkt entstanden sein muss. Das ist aber gerade in der freien Arbeit oft nicht der Fall. In dieser Legislaturperiode haben wir daher auf eine entsprechende Anregung aus der Szene hin Recherchestipendien

vergeben. Auch im Rahmen des Runden Tisches Tanz ist die Idee von Tanzstipendien entstanden, die als Modellversuche gerade vergeben wurden. Bei der künstlerischen Förderung geht es ja darum, Künstler*innen, insbesondere den freischaffenden, zu ermöglichen, sich so zu etablieren, dass sie ihren Lebensunterhalt damit bestreiten können. Das geht natürlich immer mit einer strukturellen Förderung einher, denn Freischaffende brauchen Strukturen. Bezahlbare Räume sind dabei zentral. Für den Produktionsprozess aber auch für die Sichtbarkeit. Die Freie Szene ist leider noch immer etwas für die kulturell besonders Interessierten. Die Mehrheit der Gesellschaft weiß gar nicht, welches künstlerische Potenzial unsere Freie Szene hat. In der Wahrnehmung muss daher dringend eine größere Breite erzielt werden. Da spielen Produktionshäuser wie das HAU, die sich auf Bundesebene ja auch zusammengeschlossen haben, eine große Rolle. Dass auch sie im Rahmen von NEUSTART KULTUR gefördert werden, ist nur folgerichtig.

Welche Verantwortung des Bundes sehen Sie denn speziell für die Berliner Freie Szene? Ist das finanzielle Engagement, das sich im Hauptstadtkulturfonds kanalisiert, ausreichend?

Gerade in Berlin können wir uns über ein mangelndes finanzielles Engagement des Bundes für die Kultur nicht beklagen. Wir profitieren in enormer Weise von der ganzen oder teilweisen Finanzierung von Institutionen und durch den Hauptstadtkulturfonds. Das ist für die frei produzierenden Künstler*innen ein ganz wichtiges Instrument, durch das sie Produktionen mit bundesweiter Strahlkraft gefördert bekommen. Da haben wir aktuell 15 Millionen Euro im Jahr zur Verfügung; in der Vergangenheit war es immer weniger, weil es über die Jahre hinweg in einigen Fällen zu einer quasi-institutionellen Förderung gekommen ist. Sasha Waltz etwa hing mit ihrer Compagnie jahrelang am Hauptstadtkulturfonds und hat dort Mittel blockiert, die für die Projektförderung nicht mehr zur Verfügung standen. Im letzten Haushalt haben wir *Sasha Waltz & Guests* dann komplett in den Landeshaushalt übernommen. Das Festival Young Euro Classic ist nach wie vor vom Hauptstadtkulturfonds abhängig, auch dafür muss eine Lösung gefunden werden, sei es vom Bund, vom Land oder gemeinsam. Das wird auch den Festivals oder Gruppen nicht gerecht, wenn sie in so einem Fonds gewissermaßen geparkt werden. Eine Kritik

am Hauptstadtkulturfonds wäre auch, dass die Entscheidungen, die getroffen werden, nicht immer transparent sind. Ganz persönlich kritisiere ich auch, dass die Entscheidungen letztlich nicht von der Fachjury getroffen werden, sondern vom sogenannten Gemeinsamen Ausschuss, der aus jeweils zwei Vertreter*innen von Bund und Land besteht und damit ein rein politischer Ausschuss ist. Da besteht natürlich die Gefahr, dass nicht die künstlerische Entscheidung im Mittelpunkt steht, sondern auch die ein oder andere politische Befindlichkeit mit verhandelt wird. Aber davon abgesehen ist es natürlich großartig, dass es diese Mittel für die Berliner Freie Szene gibt.

Von wie vielen Freischaffenden im Kulturbereich gehen Sie denn in Berlin aus? Die Koalition der Freien Szene nennt die Zahl 50.000. Halten Sie die für realistisch?

Wir haben in den Corona-Monaten ja den Run auf die Förderprogramme mitbekommen, daher würde ich sagen, dass das eine realistische Zahl ist. Wobei sich eine solche Zahl niemals adäquat in einer Förderung abbilden kann. Das wären Traumzustände! Man kann den Nachwuchs fördern, die Entwicklung und danach geht es eben vor allem um Exzellenz.

Welchen Prozentsatz des Kulturbudgets würden Sie in einer idealen Welt der Freien Szene zuresen? In Berlin umfasst der Kulturhaushalt etwa 600 Millionen Euro, aktuell gehen davon rund 7 Millionen Euro in den Kern der freien Projektförderung.

Ich tue mich schwer damit, die institutionelle Förderung gegen die Förderung der Freien Szene aufzurechnen. Da ist man dann schnell bei einer Neiddebatte. Klar ist, dass es niemals eine auskömmliche Förderung geben kann. Nicht in der Freien Szene und auch nicht in den Institutionen. Von dort hört man ebenfalls ständig, dass das Geld nicht reiche. Aber es ist schon wahr, dass die freischaffenden Künstler*innen noch nicht dem Anteil entsprechend berücksichtigt werden, den sie am Berliner Kulturleben haben. Es gibt zwar Bundesinitiativen wie gerade den Fonds Darstellende Künste, der speziell die Freischaffenden fördert und auch für die Berliner Szene viel tut. Aber für alle reicht es eben nicht. Wobei auch unsere strukturelle Förderung der Freien Szene gesehen werden muss. Wenn wir das HAU oder das radialsystem

fördern, wenn wir die Alte Münze entwickeln oder Residenzen an Häusern fördern, dann kommt das den Freischaffenden natürlich auch zugute. Und wenn ich das alles mit einrechne, dann sieht es schon gar nicht mehr so schlecht aus. Schon seit Jahren allerdings ist fällig, dass sich die großen Häuser viel mehr für die Freie Szene öffnen. Dass sie auch deren Produktionen auf die Bühne bringen und das nicht nur ein- oder zweimal, wie zum Beispiel die Schaubühne im Fall von Constanza Macras, sondern regelmäßig. Insbesondere nach der Pandemie müssen die großen Häuser ihre Tore öffnen, denn die großen Spielstätten werden erstmal nur reduzierte Publikumszahlen einlassen dürfen. In dieser Hinsicht kann man von Institutionen, die eine gesicherte Förderung haben, Solidarität verlangen. Da wünsche ich mir eine Kulturförderung, die die Bereiche sinnvoll miteinander verzahnt. Und dann kann die Kulturszene in all ihrer Vielfalt ihre Strahlkraft entwickeln und es können sich auch verschiedene Arten von Publikum mischen.

Sie sprechen wiederholt von »Strahlkraft«, Berliner Strahlkraft in diesem Fall. Die Statuten der Bundestöpfe, auf die sich Berliner Künstler*innen bewerben können, sprechen wiederum von bundesweiter Strahlkraft. Gefördert werden aber unter Umständen die gleichen Akteur*innen. Ist die Strahlkraft-Abstufung nur Rhetorik oder gibt es Landes- und Bundeskünstler*innen in Berlin, die entweder Landes- oder Bundeskunst machen?

Nein, die gesamte Berliner Kulturszene hat ganz grundsätzlich eine bundesweite bzw. auch internationale Strahlkraft und ist breit vernetzt. Es gibt tatsächlich ähnliche Förderinstrumente auf Landes- und Bundesebene. Aber gerade der Fonds Darstellende Künste hat für seinen Bereich noch einmal eine ganz andere Rolle. Durch die bundesweite Wirksamkeit des Fonds gibt es zum einen den überregionalen Vergleich, der es ermöglicht, ganz eng an der aktuellen künstlerischen Entwicklung und Praxis dranzubleiben und eine ästhetische Avantgarde auszumachen; zum anderen gibt es ja nicht nur Großstädte – deren Förderangebote dadurch teilweise gedoppelt werden –, sondern es gibt auch ländliche Regionen, in denen freie Arbeiten ohne ein Bundesangebot überhaupt nicht gefördert würden. Nur mit einem Berliner Blick auf die Bundesinstrumente zu schauen, würde zu kurz greifen.

In der Coronakrise hat der Fonds Darstellende Künste auch die Verteilung der NEUSTART-KULTUR-Gelder übernommen. Wir beurteilen Sie das entsprechende Vorgehen?

Davon, wie das abgelaufen ist, bin ich wirklich beeindruckt. Dieser Fonds hatte bis dahin eine verhältnismäßig kleine Summe zu vergeben und musste binnen Wochen expandieren und herausfinden, wo es fehlt und welche Förderformen wirklich gebraucht werden. Das ist in vielerlei Hinsicht passgenau und ganz schnell gelungen und konnte unbürokratisch ausgereicht werden. Daran sieht man, dass der Fonds Darstellende Künste an der künstlerischen Praxis und an den freischaffenden Künstler*innen wirklich dicht dran ist. Und diese Struktur wird auch nach der Krise notwendig bleiben. Etliche Städte haben schon angekündigt, dass sie die Kulturförderung zurückfahren werden, und in diesem Zusammenhang bin ich über die Nachricht, dass das Programm NEUSTART KULTUR von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Prof. Monika Grütters, bis Ende 2022 verlängert wurde, sehr glücklich.

Was halten Sie außer den Reformen der Förderinstrumente für die wichtigste Aufgabe der Kulturpolitik mit Blick auf die Zeit nach der Krise?

Das Wichtigste ist, dass wir das Niveau der Kulturförderung halten. Die Verteilungskämpfe werden sehr, sehr hart werden und es kann nicht sein, dass wir da wieder Rückschritte machen, denn ein vielfältiges kulturelles Angebot ist für unsere Gesellschaft überlebensnotwendig. Es wird jetzt immer gesagt, dass Kultur absolut strukturelevant sei und ich hoffe doch, dass sich die Haushaltspolitiker*innen später noch an die enorme Kreativität und auch daran erinnern, was uns die Kulturszene in der Krise beschert hat, auch wenn es nur online war.

Würde die Verankerung eines »Staatsziels Kultur« im Grundgesetz bei den Haushaltsberatungen helfen?

Ja, das würde noch einmal den Wert der Kultur in unserer Gesellschaft zeigen. Aber letztendlich wäre das auch nur ein weiteres Wort, das in der Verfassung stünde. Da steht auch, dass Männer und Frauen gleichberechtigt sind! Am Ende werden wir an unseren Taten gemessen und nicht daran, was wir an Zielen festlegen. Von der Formulierung eines Staatsziels allein ist noch kein*e Künstler*in exis-

**DAS WICHTIGSTE IST, DASS
WIR DAS NIVEAU DER KULTUR-
FÖRDERUNG HALTEN,
DENN EIN VIELFÄLTIGES
KULTURELLES ANGEBOT IST FÜR
UNSERE GESELLSCHAFT
ÜBERLEBENSNOTWENDIG.**

WIR MÜSSEN KONKRETERE MASSNAHMEN ERGREIFEN, WIR MÜSSEN IN DIE FÖRDERUNG GEHEN.

tenziell abgesichert. Wir müssen konkretere Maßnahmen ergreifen, wir müssen in die Förderung gehen – und kulturelle Inhalte auch noch stärker in anderen Ressorts verankern. Die Berliner Wirtschaftssenatorin Ramona Pop hat bereits ein Bewusstsein dafür gezeigt, dass sie mit der Kreativwirtschaft auch eine Verantwortung für Kultur hat. Bei der Stadtentwicklung indessen gibt es noch Entwicklungspotenzial hinsichtlich der Notwendigkeit von Räumen für Kultur, die bei Neubauten zwingend mit eingeplant werden müssen und im Bildungsressort könnte die Kulturelle Bildung noch stärker verankert sein. Ich würde Kultur gerne breiter verankert sehen! Trotzdem muss man sagen, dass es gerade in Berlin schon jetzt ressortübergreifend eine hohe Wertschätzung für die Kultur gibt, die ja auch ein ganz wichtiger Arbeitsmarkt- und Standortfaktor ist.

Die Bundes-SPD hat in ihrem Programm »Kultur stärken« auch zu einem neuen Miteinander von Bund und Ländern aufgerufen, zu einem »kooperativen Kulturföderalismus«, in dem der Bund die Länder, Städte und Gemeinden unterstützt, ihre Aufgaben wahrzunehmen und nicht mit ihnen konkurriert oder sie in die Pflicht nimmt, seine Impulse mit Kofinanzierungen zu unterstützen. Finden Sie ihr Anliegen in diesem Ansinnen wieder?

Wir haben ein föderales System und die Kulturhoheit liegt bei den Ländern. Doppelförderungen wären in der Tat unsinnig. Eine Kulturförderung des Bundes muss immer in Lücken springen, die die Länder nicht abdecken können oder ergänzend wirken und somit den Blick für das Ganze

haben. Insofern sind engere Absprachen mit den Ländern wünschenswert. Dass dann Kofinanzierungen durch die Länder notwendig werden, halte ich für selbstverständlich. Zum einen, um die lokal Verantwortlichen einzubeziehen, zum anderen, um sie daran zu hindern, sich aus bestimmten Fördersegmenten vollständig zu verabschieden. Leider kommt es immer wieder vor, dass Länder über Bundesprogramme zwar informiert sind, dann aber keine Kofinanzierungsmittel in ihren Haushalten einstellen. Das sind dann aber selbstgemachte Probleme, die wir vermeiden müssen. Für ein rundum gelungenes Beispiel, das ein Miteinander von Bund und Ländern zeigt, halte ich die vom Bund geförderte Vernetzung der landesgeförderten Produktionshäuser.

Werden die Länder vom Bund ausreichend vorinformiert oder müssen Landeskulturpolitiker*innen in der Praxis auf der Lauer liegen, um nichts zu verpassen?

Da gibt es noch Verbesserungsbedarf. Die Pandemie ist ein schlechtes Beispiel, weil da schnelles Handeln erforderlich war und der Bund in die Förderung einfach reingesprungen ist, während man in den Ländern noch diskutierte, ob man es sich denn nun leisten kann oder nicht. Aber perspektivisch ist eine bessere Absprache wirklich nötig. Wir in Berlin haben da etwa bei Baumaßnahmen Überraschungen erlebt, als das Bundesbauministerium Mittel zur Verfügung gestellt hat, die aber eine Landesfinanzierung erforderlich gemacht hätten, wovon wir aber nichts wussten. Oder es gibt auch Künstler*innen, die ihre Beziehungen zum Bund nutzten, um Investitionsmittel zu bekommen, was aber natürlich nicht ohne Berliner Beteiligung geht. Gute Absprachen wären in jedem Fall gedeihlicher.

Vor einem Jahr hat Berlin nicht lange überlegt und den Solo-Selbstständigen im März letzten Jahres mit der Sofortzahlung von 5.000 Euro unbürokratisch ausgeholfen – durchaus mit dem Gedanken, vom Bund hier einiges zurückzubekommen. Das ist nicht erfolgt. War die Großzügigkeit damals ein Fehler?

Nein, das war absolut notwendig und das würde ich in genau dieser Form sofort wieder machen. Denn damals sind die Einkünfte der Solo-Selbstständigen von heute auf morgen weggebrochen und sie wussten nicht, wie sie ihre Miete bezahlen sollten.

Wenn der Kunstbetrieb wieder aufgenommen wird: Wohin würden Sie gerne zuerst gehen?

Ich glaube, als erstes würde ich ins Konzerthaus gehen. Ich schätze deren Arbeit sehr. Der Ort berührt mich emotional und am liebsten wäre mir, wenn auf dem Gendarmenmarkt etwas im Freien stattfinden würde. Denn kurz bevor dann gar nichts mehr ging, hat das Konzerthaus 2020 den Saisonabschluss auf dem Gendarmenmarkt stattfinden lassen. Und diese vielen Menschen zu sehen, die teilweise mit Tränen in den Augen dastanden, das war sehr bewegend! Ja, ein Open-Air-Event mit möglichst vielen Menschen in sicherem Abstand, das fände ich toll.

Sabine Bangert wurde 1955 in Reutlingen geboren und lebt seit 1988 in Berlin. Sie ist ausgebildete Tischlerin und Journalistin und für ihre Partei Bündnis 90/Die Grünen seit 2011 Mitglied des Berliner Abgeordnetenhauses. Aktuell ist sie Vorsitzende des Ausschusses für Kulturelle Angelegenheiten, Sprecherin für Arbeitsmarktpolitik mit Sitz im Ausschuss für Integration, Arbeit und Soziales und Vorsitzende des Untersuchungsausschusses »Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen«. Sie ist Mitgründerin der Initiative »Frauen in die Aufsichtsräte – FidAR« und im Vorstand von Goldrausch e. V., einem Frauennetzwerk, das Existenzgründerinnen mit Mikrokrediten unterstützt.



Julia Lehner

— KULTUR- ENTWICKLUNGS- PLANUNGEN

Die Verantwortung der Kommunen für eine Vielgestaltigkeit der kulturellen Landschaft am Beispiel der Stadt Nürnberg.

Nürnberg ist eine moderne Metropole und Nürnberg ist eine Stadt der Künste und der Kulturen. Der reiche Bestand an historischen Kulturzeugnissen prägt das Stadtbild und zeigt dessen große kulturhistorische Bedeutung. In der Kulturstadt Nürnberg leben und wirken äußerst engagierte Kulturakteur*innen, die ein breites und hochwertiges Angebot in allen Bereichen künstlerischer Praxis auf die Beine stellen. Neben einer hervorragenden Museums- und Theaterlandschaft mit dem Staatstheater oder der Hochschule für Musik, Einrichtungen der visuellen Künste wie dem Neuen Museum Nürnberg oder der Akademie der Bildenden Künste sowie einer breiten Galerien- und Kinolandschaft sind auch die stetig wachsenden, Impuls gebenden Szenen der Kultur- und Kreativwirtschaft sowie weitere Szenen wie etwa das starke Kinder- und Jugendtheater hervorzuheben. Nürnbergs reichhaltiges Kulturangebot und kulturelles Schaffen ist dank seiner soziokulturellen Tradition mit einem dichten Netz von Kulturläden auch außerhalb des Zentrums in den Stadtteilen erlebbar. Als Kommune, in der mehr als 46 % der Menschen eine internationale Geschichte haben, ist Nürnberg divers und transkulturell aufgestellt. Die Stadt investiert in den

Bau beziehungsweise die Sanierung zahlreicher Kulturbauten und Kulturstätten – bundesweit gesehen ist das besonders hervorzuheben.

Aber nichts ist selbstverständlich. Stadtgesellschaften verändern sich und differenzieren sich immer weiter aus. Wir sehen uns wachsenden gesellschaftlichen, sozialen und ökonomischen Herausforderungen gegenüber. Wie also kann Kultur in Nürnberg weiterhin der Motor gesellschaftlicher Entwicklung bleiben und unser Stadtleben aktiv gestalten? Welche Herausforderungen muss die Nürnberger Kulturlandschaft meistern, um über die nächsten Jahrzehnte hinaus attraktiv, innovativ und vielfältig zu bleiben?

Mit diesen zentralen Fragen beschäftigt sich die im Januar 2018 verabschiedete Kulturstrategie der Stadt Nürnberg, deren Erarbeitung als systematischer partizipativer Prozess angelegt war, in dem Ziele und Maßnahmen diskursiv mit Akteur*innen der Kunst-, Kultur- und Bildungslandschaft aus allen Sektoren und unter Einbindung der institutionalisierten Fachöffentlichkeit vor Ort entwickelt wurden.

Drei Handlungsfelder rückt die Kulturstrategie in den Mittelpunkt:

1. Grundlagen für eine nachhaltige Kulturpolitik, Kulturentwicklung und Kulturförderung schaffen, mit dem Ziel: Stärkung kulturpolitischer Diskurse, verbesserte Zugänglichkeit zu Förderprogrammen und Schaffung von Ermöglichungsräumen für kreative und künstlerische Äußerungen.
2. Diversität und Teilhabe stärken, mit dem Ziel: Stärkung inklusiver und diverser Aspekte der Teilhabe und Konzipierung und Weiterentwicklung transkultureller und intergenerationeller Ansätze.
3. Nürnberg »neu erzählen«, mit dem Ziel: Entwicklung und Stärkung von Maßnahmen, die die Kulturstadt Nürnberg und ihre Angebote besser sichtbar machen sowie über ein Erzählmotiv für Nürnberg ins Gespräch kommen.

Diese drei Handlungsfelder wurden im Rahmen der Bewerbung Nürnbergs um den Titel Europäische Kulturhauptstadt 2025 weiter vertieft und ausdifferenziert – die zwar im Oktober 2020 nicht siegreich war, aber für die Stadt überaus erfolgreich, da sie im Horizont von Partizipation, Teilhabe- und Chancengerechtigkeit wichtige Veränderungsprozesse in Gang setzen konnte und damit sichtbar machte, was Stadtentwicklung durch und mit den Mitteln von Kunst und Kultur bedeuten kann. Mehr denn je erwächst aus diesem Prozess der vergan-

genen Jahre der Auftrag, den Geschäftsbereich Kultur als Dienstleister und Garant für die Vielfalt und Innovationskraft des Kulturlebens in Nürnberg zu verstehen, als Partner, der Kulturakteur*innen kulturelle Infrastruktur zur Verfügung stellt, im Diskurs kultur- und bildungspolitische Leitlinien entwickelt und auf den Weg bringt, Zuschüsse bereitstellt und ein breites Kulturmarketing betreibt.

Wie oben ausgeführt, zeichnet sich die künstlerische und kulturelle Praxis in Nürnberg durch innovative Szenen in allen Sparten aus. Sie tragen in ihrer ganzen Heterogenität zum kulturellen Profil der Stadt bei und garantieren eine lebendige Kulturlandschaft, die weit über die Stadtgrenzen hinaus wahrgenommen wird. Neben den visuellen Künsten und der (experimentellen) Pop- und Rockmusik sowie Initiativen, die sich mit Fragen ökonomischer und sozialer Stadtentwicklung im Kontext künstlerischen Arbeitens beschäftigen, sind hier vor allem die Freien Darstellenden Künste mit zahlreichen Kollektiven, Initiativen und Solokünstler*innen zu nennen. Die Vielfalt ist Nürnbergs Glück, andererseits aber auch eine Herausforderung für kulturpolitisches Handeln.

1. Flexibilisierung der Förderungen

In den 1970er-Jahren hat sich in Nürnberg eine vielgestaltige freie Theaterszene entwickelt, die sich rasch etablierte und überregionale Aufmerksamkeit erringen konnte. Für einzelne Kollektive insbesondere im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters ist es gelungen, eine dauerhafte Sicherung der Produktions- und Aufführungsarbeit zu garantieren, indem die Spielstätten bzw. Häuser über Betriebskostenzuschüsse gefördert werden; innerhalb des kommunalen Kulturbudgets sind diese Zuschüsse als feste Haushaltsstellen verankert. Daneben wird von kommunaler Seite aus die Tafelhalle – Teil einer 1876 gegründeten und 1975 geschlossenen Schraubenfabrik – als Aufführungs-ort für die freien darstellenden Szenen bereitgehalten. Dieser Ort entstand in den 1980er-Jahren im Rahmen breiter (sozio-)kultureller Aktivitäten aus dem Bedürfnis, die performativen Künste sichtbar zu machen. Damit kann allerdings nur partiell der Bedarf an Räumen für die Erarbeitung und Präsentation gedeckt werden. Und es zählt zum Selbstverständnis und zu den zentralen Aufgaben im Geschäftsbereich Kultur, als Ermöglicher von Kunst

**DIE VIelfALT IST NÜRNBERGS
GLÜCK, ANDERERSEITS ABER
AUCH EINE HERAUSFORDERUNG
FÜR KULTURPOLITISCHES
HANDELN.**

und Kultur in der gesamten Breite zu wirken. Bislang ist es gelungen – auch in den mehr als schwierigen Zeiten der Covid-19-Pandemie – die festen Haushaltsstellen der Theater nicht anzugreifen zu müssen; während auf der anderen Seite im Bereich der Kulturverwaltung ein höherer Millionenbetrag zur Einsparung gebracht werden muss.

Wie aber gehen wir mit all dem um, das neu entsteht; mit dem, das vielleicht auch nur temporär vorhanden ist bzw. sein will; mit dem, das junge Künstler*innen noch forschend und suchend hervorbringen und dem Publikum präsentieren wollen? Hier braucht es eine weit höhere und größere Flexibilität bei der Vergabe der Fördermittel. Die Freien Darstellenden Künste differenzieren sich in den Produktions- und Präsentationsweisen immer weiter aus, während die Förderung oftmals nach wie vor von einem »klassischen« Theaterbegriff ausgeht. Auch erweist sich eine Produktions- bzw. Projektförderung als zu kurz gegriffen. Recherchephasen, Entwicklungsprozesse, Stipendien, Residenzen usw. gilt es auf kommunaler Ebene stärker in den Blick zu nehmen als bisher: Die performative Kunst braucht durch kommunale Förderung ermöglichte Frei-Räume der Entwicklung und Präsentation.

Wenn wir über eine Flexibilisierung von Förderstrukturen nachdenken, muss in zwei Richtungen weitergedacht werden. Einerseits ist es notwendig, den privaten Sektor intensiver einzubinden als bislang geschehen. Privates Sponsoring und Mäzenatentum kann eine bedeutende Rolle für die finanzielle Sicherung künstlerischer Produktion sein. Das ist kein Argument für die Rücknahme der Förderung durch die öffentliche Hand, sondern ist als ein Surplus zu verstehen. In Nürnberg ist dies zuletzt bei der Einrichtung von Fonds für in der Corona-Pandemie in Not geratene Künstler*innen sehr deutlich geworden. Andererseits müssen die kommunalen und staatlichen Fördermaßnahmen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Förderungen auf Länder- und Bundesebene fordern oftmals das kommunale Äquivalent. Stehen in der Kommune aber die entsprechenden Fördermittel zur Verfügung? Förderung kann nur im Horizont weitreichender Übereinkunft der Ziele gelingen. Die Strategien kulturpolitischen Handelns dazu sind in einem intensiven Diskurs zu entwickeln, den wir bereits aufgenommen haben.

2. Schaffung neuer Räume

—

Die Künste und Kulturen benötigen Raum – das ist eine Binsenweisheit. Für eine Stadt wie Nürnberg stellt das eine besondere Herausforderung dar. Nürnberg ist eine stetig wachsende Stadt, der Bedarf an Wohnungen wird immer größer, Leerstand existiert kaum. Und wenn die Künstlerschaft Orte »besetzt« hat, muss sie weichen, weil Investor*innen – Stichwort: Gentrifizierung – den Bestand in Wohnungen oder auch Gewerbeimmobilien umwandeln wollen. Andererseits wächst der Bedarf an Räumen für die Produktion und Präsentation der Freien Szenen. Wie kann die Kulturverwaltung in einer solchen Situation kulturelle Ermöglichräume identifizieren?

Da Nürnberg im Gegensatz zu einer Landeshauptstadt wie München keine eigenen Immobilien anbieten kann, haben wir versucht, mit großer Flexibilität auf die schwierige Situation zu reagieren, indem wir eine Raum-App entwickelt haben – den »Raumkompass für Kultur«, der sich bis zum Dezember 2021 in der konzeptionellen Entwicklung befindet. Der Raumkompass ist ein zentrales Ergebnis der Kulturstrategie, in der die Frage nach kulturellen Ermöglichräumen als ein gesamtstädtisches Anliegen formuliert und die »Anbahnung eines Raumleerstand- und Zwischennutzungsmanagements« als Startmaßnahme vorgesehen ist. Sein Ziel: Die Erarbeitung von insbesondere freien Angeboten, Strukturen, Erfahrungen und Möglichkeiten mit Bezug auf Leerstandsbelegung, Zwischennutzung, langfristige Umnutzungen und Vermietungen. Das Projekt soll Dezentralität, Stadtentwicklung, Bedarfe, Besonderheiten und vorhandene Erfahrungen in Nürnberg berücksichtigen – insofern ein Nürnberger Modell entwickeln. Viele Großstädte Deutschlands haben bereits ihr eigenes Modell gefunden, wie etwa München mit dem Kompetenzteam Kultur- und Kreativwirtschaft München, Bremen mit der Zwischenzeitzentrale oder Dresden mit der Kreativraumagentur. Das Nürnberger Modell entsteht daher auch im Austausch mit diesen erfahrenen Akteur*innen.

Darüber hinaus muss es unser Bestreben sein, auf weiteren Ebenen Räume zu schaffen. Insbesondere im Zusammenhang mit Stadtentwicklungsprojekten ist es zwingend notwendig, bereits in den ersten Planungen den Raum für kreatives

Potenzial, den kreativen Ermöglichungsraum, mitzudenken und mitzuschaffen. Dafür braucht es den finanziellen Rückenwind durch Bund und Land. Es müsste darüber hinaus möglich sein, die Mittel in einem hohen Maß flexibel einzusetzen, vielleicht auch nur temporär, um Orte besetzen zu können, diese aber auch immer wieder – je nach Bedarf – weiterzugeben. Die Gründung der Technischen Universität in Nürnberg durch den Freistaat Bayern und die Entwicklung eines ihr zugehörigen neuen Stadtquartiers, das als gemischt genutztes Areal zum Wohnen und Arbeiten mit weiträumigen Grünflächen geplant ist, können in diesem Kontext Modellcharakter gewinnen.

Nürnberg nimmt aus der Covid-19-Pandemie – neben vielem anderen – eine wichtige Erkenntnis mit: Die großen Kulturinstitutionen müssen ihre Möglichkeiten breiter denken, um die Freien Szenen mit ihren unterschiedlichsten künstlerischen Praxen einzuladen und einzubinden. Im Sinne eines multiplen Empowerment sollten wir es möglich machen, Verantwortung zu übergeben. Auf diese Weise erhalten neue Kollektive und neue Formate – auch auf Zeit – die Möglichkeiten, sich zu äußern, ihre kreativen Wege zu gehen und ein neues Publikum zu gewinnen. Das ist eine Herausforderung, aber auf der anderen Seite auch eine riesige Chance für eine Weiterentwicklung der Kultur, die jedem Stillstand entgegenwirkt.

Für Nürnbergs Kulturlandschaft ist das Ereignis im öffentlichen Raum seit Jahrzehnten von besonderer Bedeutung. Zahlreiche Musikfestivals finden jährlich im öffentlichen Raum statt und spätestens seit dem Symposium Urbanum 1971 anlässlich des Dürer-Jahres ist auch die visuelle Kunst mit zahlreichen Arbeiten im öffentlichen Raum präsent. Die Covid-19-Pandemie hat das Bewusstsein von der Bedeutung des öffentlichen Raums für kulturelle Praxen nochmals geschärft. Und mehr denn je erweist sich die Frage »Wem gehört der öffentliche Raum?« als drängend – gegenwärtig und für die Zukunft unserer Stadt. Die Freien Darstellenden Künste können in diesem Zusammenhang mit temporären Interventionen, Stadtparcours, Audio Walks, partizipativen Projekten mit den diversen Communitys der Stadt und weiteren Formaten einen relevanten Beitrag leisten. Insofern muss das Performative im öffentlichen Raum nochmals eine besondere Berücksichtigung

ES MÜSSTE DARÜBER HINAUS MÖGLICH SEIN, DIE MITTEL IN EINEM HOHEN MASS FLEXIBEL EINZUSETZEN.

innerhalb des Förderspektrums auf kommunaler Ebene, aber auch auf Landes- und Bundesebene erfahren.

3. Bedarfe und Kongresshalle

—
Nürnbergs kulturpolitische Strategien sind in den vergangenen Jahren auf der Grundlage eines breit aufgestellten partizipativen Prozesses entwickelt worden. Die Kulturstrategie entstand in Kooperation mit Künstler*innen der diversen freien Szenen, mit Verbänden und Vereinen und wichtigen Organisationen der Stadtgesellschaft. Die Bewerbung um den Titel Europäische Kulturhauptstadt 2025 war ebenfalls tief in den Szenen verankert. Kulturstrategie wie Kulturhauptstadtbewerbung haben in zahlreichen Formaten nach den Bedarfen der Akteur*innen in Nürnberg gefragt. Des Weiteren wurde 2020 eine Bedarfsanalyse innerhalb der Freien Szenen angesichts der Covid-19-Pandemie durchgeführt. Schließlich fand eine breit angelegte Online-Umfrage zur Kulturförderung der Stadt Nürnberg statt, aus deren Ergebnissen konkrete Maßnahmen zur Weiterentwicklung der Nürnberger Kulturförderverfahren abgeleitet werden sollen. Auf allen Ebenen der Bedarfserhebung wurde mehr als deutlich, dass Nürnberg Räume fehlen – Räume für die Künstler*innen der visuellen und performativen Künste, der Literatur, der Musik. Daher wurden – getragen vom Rückhalt einer breiten politischen Mehrheit im Stadtrat und über die Parteigrenzen hinweg – erste Überlegungen zur

möglichen Nutzung eines Teilsegmentes der Kongresshalle auf dem ehemaligen Reichsparteitagsgelände in Angriff genommen.

Bei dem Torso der Kongresshalle – von den Nürnberger Architekten Ludwig und Franz Ruff entworfen, Grundsteinlegung 1935 – handelt es sich um einen nicht fertig gestellten fünfgeschossigen Rohbau in Massivbauweise mit teilweise behobenen Kriegsschäden. Er umfasst auf 16 Segmente verteilt im Wesentlichen Verkehrs-, Technik- und Nebennutzungsflächen für den nicht gebauten eigentlichen Veranstaltungsraum – den heutigen »Innenhof«, der in der Planung ca. 50.000 Personen Platz bieten sollte und von einem Glasdach überwölbt gedacht war. Die Kongresshalle ist nach Prora auf Rügen das zweitgrößte Bauwerk der Nationalsozialisten in Deutschland; sie steht unter Denkmalschutz.

2020 hat die Stabstelle Ehemaliges Reichsparteitagsgelände inhaltliche Vorstudien für eine zukünftige Nutzung der Kongresshalle durchgeführt sowie eine bauliche Voruntersuchung in Auftrag gegeben. Die Ergebnisse wurden im Dezember 2020 dem Kulturausschuss detailliert vorgestellt. Aus den Gesprächen mit einem breiten Kreis Nürnberger Verbände, Vereine und freier Kulturschaffender aus allen Sparten ließen sich erste inhaltliche Denklinien herausarbeiten, die den Weg für eine zukünftige Nutzung weisen können: Die Künstler*innen legen den Fokus auf eine nichtkommerzielle Nutzung, wünschen sich Raum für neue Arbeitsformen, denken nicht in Sparten sondern transdisziplinär und streben eine nationale und internationale Vernetzung und Ausstrahlung an; das Raumkonzept sollte zunächst auf die Produktion von Kunst fokussiert sein, darüber hinaus aber auch kulturelle Mixed Zones, d. h. Orte der Begegnung bereit stellen; Räume für die Präsentation von Kunst – White Cubes, Black Boxes usw. – sollen für eine breite Sichtbarkeit nach außen sorgen. Mit der Möglichkeit, insgesamt ca. 150 verschiedenste Räume zu erschließen, davon 104 für Produktion/Präsentation/Begegnung und rund 50 für Lager und Depot, bietet das ambitionierte Vorhaben mittelfristig ein ungeheures Potenzial für die Künste und Kulturen in Nürnberg. Nun gilt es, politische Verbündete zu gewinnen und gemeinsam mit dem Freistaat Bayern und dem Bund ein inhaltliches Konzept und ein verlässliches Finanzierungsmodell zu entwickeln.

Zusammenfassung

—

Die Freien Darstellenden Künste brauchen Räume, um ihre künstlerischen Potenziale und ihre gesellschaftliche Wirksamkeit entfalten zu können. Für Nürnberg bedeutet das, die bereits bestehenden Strukturen für die Produktion zu verstetigen und neue Formate zu entwickeln – auch unter den aktuell schwierigen ökonomischen Rahmenbedingungen. Nachhaltige Prozesse können nur auf der Grundlage weitreichender Partizipation gemeinsam mit den Akteur*innen der Szenen vorangetrieben werden und müssen durch eine klare Beschreibung der Bedarfe grundiert sein. Die Förderung künstlerischer Entwicklungen sollte sich von der reinen Projektförderung emanzipieren und zukünftig an der Vielstimmigkeit künstlerischer Prozesse und Praxen orientieren. Strategisch müssen die Förderebenen stärker als bisher aufeinander bezogen werden. Schließlich ist der Raum für Produktion gemeinsam mit dem Raum für die Präsentation zu denken. An welchen Orten werden die diversen künstlerischen Praxen wahrgenommen? Und gerade im Raum der Präsentation und damit in der Ansprache eines breiten und vielleicht auch neuen und diversen Publikums liegen die großen Potenziale der Freien Darstellenden Künste.

—

Prof. Dr. Julia Lehner, Bürgermeisterin der Stadt Nürnberg: Die promovierte Historikerin war 1996–2002 ehrenamtliche Stadträtin der CSU im Nürnberger Stadtrat mit den Schwerpunkten Kultur- und Schulpolitik und leitete als Berufsmäßige Stadträtin ab 2002 das Kulturreferat. Seit März 2020 bekleidet sie das Amt der Bürgermeisterin mit dem Geschäftsbereich Kultur. Neben ihrem breiten gesellschaftspolitischen Engagement ist Lehner auch Vorsitzende des Landesverbands des Deutschen Bühnenvereins sowie Mitglied bzw. im Vorstand zahlreicher Fachgremien mit kulturpolitischer Ausrichtung, wie der Kulturpolitischen Gesellschaft oder dem CDU-Netzwerk »Kultur«.



Annetrin Klepsch und Stephan Hoffmann

FREIES THEATER UND KOMMUNALE KULTUR- FÖRDERUNG IN DRESDEN

Ausgangspunkt »Freie Szene«?

»Das Freie Theater« oder »Die Freie Szene« gibt es nicht. Die Freie Szene professioneller darstellender Künstler*innen und Ensembles jedoch steht parallel zu einer Amateurtheaterszene und legt Wert darauf, nicht damit verwechselt zu werden.

»Das freie Theater« kann es nicht geben. In seiner Vielfalt lässt es sich nicht auf einen Begriff bringen. Natürlich: *Das* freie Theater gibt es sicher nicht, folgten ja gerade viele Gründer*innen freier Gruppen und Arbeitszusammenhänge dem Wunsch, sich von traditionellen Produktionsstrukturen unabhängig zu machen und von internen Hierarchien sowie all den damit verbunden vermeintlichen Gewissheiten, wie Theater zu funktionieren habe. Das freie Theater ist also genau so vielfältig, wie es reich an Arbeitsweisen, Zusammenhängen, Gruppen, Konstellationen und Individuen ist. Und manch freie*r Theatermacher*in mag ihre Freiheit besonders auch darin sehen, nicht unter einer irgendwie konstituierten »Freien Szene« subsumiert zu werden. Mit der Entscheidung, als »freies Theater« zu

arbeiten, ist jedoch häufig auch die Entscheidung für eine künstlerische Existenz in sozialer Unsicherheit verbunden. Das hat zuletzt die Corona-Pandemie mit mehrmonatigen Veranstaltungsverböten und fehlenden Einkommen verdeutlicht.

Aus Sicht der Kulturverwaltung einer Kommune, und zumal einer ostdeutschen Kommune, gibt es aber ein *Freies* Theater, das seine Freiheit in besonderer Weise definiert, weil es sie in besonderer Weise erkämpft und behauptet hat. Die Geschichte dieser Freiheit führt im Osten Deutschlands, wie sollte es anders sein, zurück in die 1980er-Jahre. Die ersten Gründungen professioneller freier Theater in der DDR, das Theater Zinnöber 1986 in Berlin, das Dresdner Brett 1988 (der heutige Theaterkahn auf der Elbe) sind Teil der kulturpolitischen Kämpfe, die zur Friedlichen Revolution 1989 beitragen. Neben den professionellen Bühnen und den in deren Umfeld agierenden Schauspieler*innen stehen in dieser Geschichte der Freiheit auch das Studenten- und das Arbeitertheater, das in den

1970er- und 1980er-Jahren Freiheiten erkämpfte und sich bis heute in einer starken Szene des nicht-professionellen »Amateurtheaters« erhalten hat. In Dresden steht dafür, um nur ein Beispiel zu nennen, der Regisseur und Theatermensch Ullrich Schwarz. Aus dieser Entwicklung ging in Dresden nicht zuletzt das Theaterhaus Rudi, ein Produktions- und Aufführungshaus für die Amateurtheaterszene in Verantwortung des Kulturamts hervor.

Im historischen Kern geht es also um die Freiheit von kulturpolitischen Zumutungen, von obrigkeitlicher Bevormundung, die in der Freiheit des »Freien Theaters« benannt ist. Aber auch diese Definition bleibt ungenügend, denn selbstverständlich sind auch die staatlichen und kommunalen Bühnen frei von künstlerischer Bevormundung, auch wenn sie natürlich auf andere Weise in Kulturpolitik und Verwaltungszusammenhänge eingebunden sind.

Keine leichten Voraussetzungen für eine kommunale Förderung der »Freien Szene«, könnte man meinen. Im Folgenden sollen einige handlungsleitende Grundsätze der Kulturförderung deutlich gemacht werden, mit denen die Landeshauptstadt Dresden diese Förderung betreibt. Dabei werden einerseits ganz grundsätzliche Themen verhandelt, andererseits sehr konkrete kulturpolitische Maßnahmen beschrieben.

1. Freiheit der Kunst
2. Langfristige Planung und Partizipation
3. Fairness
4. Solidarität auch in der Krise

1

Freiheit der Kunst

—

Es ist eine Selbstverständlichkeit, die aber leider ausgesprochen werden muss, da populistische Infragestellungen der Kunstfreiheit durchaus zur politischen Realität gehören: Die Kunst ist frei. Das ist mehr als die positive Wendung der oben negativ bestimmten Freiheit (»frei von« Bevormundung usw.). Denn kommunale Kulturförderung unterstützt und befördert freies künstlerisches Schaffen, dass es permanent zu verteidigen gilt. Dazu müssen die Entscheidungen über die Förderung ohne ästhetische Vorgaben getroffen werden. Zur Freiheit der Kunst gehört die Freiheit der fachkundigen Jurys und Kommissionen, die Förderempfehlungen aussprechen. Sie wägen ab, ohne

auf individuelle Geschmacksurteile und persönliche Bekanntschaften Rücksicht zu nehmen. Die Facharbeitsgruppen aus externen Vertreter*innen der jeweiligen Kultursparten werden in Dresden durch das Kulturamt berufen und sind zeitlich an die fünfjährige Wahlperiode des Stadtrates gekoppelt, damit eine regelmäßige Erneuerung der Perspektiven gegeben ist. Rechtsgrundlage für die Entscheidungsstrukturen in der Landeshauptstadt Dresden ist das Sächsische Kulturraumgesetz, das ein mehrstufiges Verfahren von Fachbeiräten, Kulturbeirat und Kulturkonvent bzw. Kulturausschuss des Stadtrates vorsieht.

Alle Antragsteller*innen haben den Anspruch auf ein transparentes Verfahren und eine Erläuterung zur jeweiligen Förderempfehlung. Die letztendliche Entscheidung obliegt den Stadträt*innen, die dazu durch ihre Wahl legitimiert sind. Festgelegte, transparente und immer wieder in einem partizipativen Prozess diskutierte Kriterien dienen als Entscheidungsgrundlage. Ich beschreibe hier sicher ein Idealbild. Für Dresden lässt sich feststellen, dass die Praxis der Kulturförderung der Freien Szene meist diesem Anspruch genügt. Ich möchte im Folgenden darstellen, wie wir diese Prozesse gestalten.

Aufgabe und Ziel der kommunalen Kulturförderung ist auch, künstlerische Freiheit und künstlerische Prozesse nicht mit Blick auf kommerzielle Erfolge zu ermöglichen. Freiheit von den Gesetzen des Marktes gehört zur Kunstfreiheit unbedingt dazu. Die Kommune oder der Staat soll ja gerade nicht das fördern, was ohnehin kommerziell erfolgreich sein kann. Dass die kommunalen Kulturhaushalte vielfach nicht in dem nötigen Umfang finanziell so ausgestattet sind, allen Förderbedarfen gerecht zu werden, sondern eine Selbstausschöpfung der Künstler*innen häufig Teil des Prozesses ist, hat als Diskussionsthema inzwischen die kulturpolitischen Gremien von Bund und Ländern erreicht. In einem viel beachteten und inzwischen schon etwas antiquiertem Grundsatzurteil hat das Bundesverfassungsgericht darauf schon 1974 hingewiesen.¹ Damals klagten Vertreter*innen der Schallplattenindustrie auf steuerliche Gleichbehandlung gegenüber dem Buchmarkt, also auf Anwendung des ermäßigten Steuersatzes. Sie wurden vom Bundesverfassungsgericht abgewiesen. Die

1 Urteil des Bundesverfassungsgerichts vom 5.3.1974 (BVerfGE 36,321 ff. (1974)).

steuerliche Begünstigung oder Befreiung zahlreicher anderer Leistungen des kulturellen Bereichs (§§ 4 und 12 Abs. 2 UStG), also etwa von Büchern, beruhe auf sachbezogenen Erwägungen (nämlich unter anderem darauf, dass sie nicht kommerziell erfolgreich sein könnten). Die Ungleichbehandlung von Schallplatten demgegenüber verstoße deshalb nicht gegen Art. 3 Abs. 1 Grundgesetz, also nicht gegen die Kunstfreiheit.

Sicher hat sich seit 1974 geändert, dass Schallplatten im Gegensatz zu Büchern kommerziell erfolgreich sein können und daher keine Förderung brauchen. Der Verfassungsgrundsatz bleibt aber unverändert: Kommunale und staatliche Kulturförderung (gleichgültig ob über ermäßigte Steuersätze oder zum Beispiel über Projektförderung) soll gerade das fördern, was Förderung braucht, auch weil es nicht kommerziell erfolgreich sein kann. Ihre Fördergegenstände sind also gerade nicht das Populäre und das Erfolgreiche, sondern das Experimentelle, Neuartige, Kritische, vielleicht Unpopuläre. Es wäre also falsch, ausschließlich das Populäre zu fördern. Noch falscher wäre es, das populistisch Opportune zu fördern.

In der aktuellen Pandemiekrise ist die sogenannte Systemrelevanz als Argument für den kulturellen Sektor oft bemüht und so manches Mal überstrapaziert worden. Natürlich erbringen die Branchen der Kreativwirtschaft eine erhebliche Wirtschaftsleistung. Systemrelevanz erschöpft sich allerdings nicht in einem wie hoch auch immer bezifferten Beitrag zum Bruttoinlandsprodukt. Kulturförderung schützt zuallererst die nicht kommerziell verwertbaren Freiheitsräume der Gesellschaft. Sie ist damit auf eine Weise systemrelevant, die eine (städtische) Gesellschaft jenseits von unmittelbarem wirtschaftlichem Nutzen bereichert. Oder, wenn sie wollen, mit brechtschem Pathos: »Alle Künste tragen bei zur größten aller Künste, der Lebenskunst.«²

2 Langfristige Planung und Partizipation

—
Eine wichtige Voraussetzung für die Förderung der Freien Szene und den kulturpolitischen Dialog inter pares ist langfristige verlässliche Planung und Teilhabe der Akteur*innen an diesen Planun-

KULTURFÖRDERUNG SCHÜTZT ZUALLERERST DIE NICHT KOMMERZIELL VERWERTBAREN FREIHEITSRÄUME DER GESELLSCHAFT.

gen. 2020 hat die Landeshauptstadt Dresden ihren zweiten Kulturentwicklungsplan verabschiedet. Dieses langfristige Planungstool wurde zum ersten Mal im Jahr 2008 verabschiedet und in einem langen Beteiligungsprozess zwischen 2017 und 2020 vollständig neu gefasst. Übergeordnetes Anliegen des neuen Kulturentwicklungsplans ist es, den gesellschaftlichen Zusammenhalt durch Kultur zu stärken sowie die Kultur- und Kunstinstitutionen weiterzuentwickeln. Mit ca. 800 dokumentierten Beteiligten wurden in Bürger*innenforen in sämtlichen zehn Dresdner Stadtbezirken an acht Fachtagen Leitlinien und Maßnahmen mit einem Zeithorizont für die nächsten fünf Jahre bis 2025 erarbeitet. Dabei wirkten externe Expert*innen und Akteur*innen aus der Dresdner Kultur mit und es bildeten sich erweiterte Facharbeitsgruppen sowohl mit Mitgliedern der Facharbeitsgruppen, die den Kulturausschuss und die Kulturverwaltung regelmäßig zur Kulturförderung beraten, als auch mit zusätzlich hinzugezogenen Fachleuten, die über eine ausgewiesene Expertise verfügen. In diesem Prozess wurden viele Anregungen berücksichtigt, die im Zuge der 274 Veranstaltungen, Events und Projekte für die Dresdner Bewerbung um den Titel »Kulturhauptstadt Europas 2025« gewonnen wurden. Das Spektrum reichte hier von öffentlichen Streitgesprächen (»Streitbar«), internen Think Tanks und diversen Kunstaktionen über so genannte Mikroprojekte bis hin zu Beteiligungsformaten bei Stadtteilstellen.³

³ Insgesamt wurden bei solchen Veranstaltungen 44.174 Teilnehmer*innen und Gäste gezählt.

² Brecht, Bertolt: GBA. Bd. 23, 290.

Im Ergebnis des Zusammenwirkens von Bürger*innenschaft, Fachleuten, Freier Szene und kommunalen sowie geförderten Kulturinstitutionen entstanden erste, im Amt für Kultur und Denkmalschutz entworfene Textfassungen. Im Vordergrund standen dabei vor allem die Bereiche der Umsetzung sowie die Strategien und Instrumente der Umsetzung. Dies beinhaltete insbesondere die künftige Ausrichtung der Arbeit des Kulturamts, die Entwicklung der Fachbereiche und der Kulturinstitutionen. Dresden verfügt damit über ein möglichst breit diskutiertes und im Ergebnis vom Stadtrat beschlossenes langfristiges Planungsinstrument, das Leitlinien, Umsetzungsbereiche und Schwerpunktmaßnahmen benennt.

Eine Schwerpunktmaßnahme ist der weitere Ausbau der kulturellen Bildung, die dazu beiträgt, die gesellschaftliche Teilhabe insbesondere jüngerer und benachteiligter Menschen zu verbessern. Der Dresdner Stadtrat hat im März 2020 ein umfangreiches Konzept Kulturelle Bildung beschlossen. Neue Kultur- und Nachbarschaftszentren in den Stadtteilen wurden zunächst als Bedarfsanalyse durch den Stadtrat beauftragt und sollen bessere Bedingungen für lokale Vereine und Kulturinitiativen schaffen und die Bürger*innen vor Ort erreichen. Mit der Erarbeitung eines Nachhaltigkeitskonzeptes sollen Maßnahmen für zukünftiges, ressourcenschonendes Wirtschaften im Kultursektor eingeleitet werden. Das Kulturamt steuert

dabei einen Strategieprozess mit vier kommunalen Einrichtungen (Dresdner Philharmonie, Staatsoperette, Städtische Bibliotheken, Europäisches Zentrum der Künste Hellerau) sowie dem Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Die Freie Szene partizipiert in diesem Rahmen von öffentlich durchgeführten Tagungen und Workshops.

In einer weiteren Schwerpunktmaßnahme sollen die Rahmenbedingungen für freie Kulturschaffende durch Honoraruntergrenzen, die Erschließung neuer Räume sowie die Novellierung und Bündelung der Förderrichtlinien der kommunalen Kulturförderung verbessert werden. Dazu wurde 2018 als Teil des Kulturentwicklungsplans ein Einzelkonzept zur kommunalen Kulturförderung erarbeitet, in dem die gegenwärtige Situation freischaffender Künstler*innen bzw. freier Träger analysiert werden. Es benennt Ziele, Strategien und Instrumente für die künftige Ausgestaltung der antragsgebundenen Kulturfinanzierung in Dresden und trägt den Titel »Fair in Dresden«. Die Vorstellung und Diskussion dieses Konzeptes hat über die vergangenen Jahre zu einer weiteren Sensibilisierung der Kulturpolitiker*innen im Stadtrat nicht zuletzt für Haushaltsverhandlungen und damit zur Erhöhung des Budgets beigetragen.

3 Fairness

Wie in vielen anderen Städten auch, entwickelt sich die freie Kulturszene in Dresden deutlich schneller als die Förderinstrumente und Budgets der Kulturförderung. Die Weiterentwicklung der kommunalen Kulturförderung bis zum Jahr 2025 und darüber hinaus wird in drei Bereichen notwendig sein: Förderinstrumente müssen erneuert und geschärft werden; Förderbudgets müssen angepasst werden, um zum Beispiel Honoraruntergrenzen in geförderten Projekten beachten zu können; und die immer knapper werdenden Räume in der Stadt müssen bewahrt und ausgebaut werden. In den Diskussions- und Beteiligungsformaten zum Kulturentwicklungsplan brachten die Akteur*innen der Kulturförderung grundsätzlich den Bedarf zum Ausdruck, insbesondere die Richtlinie zur kommunalen Kulturförderung weiter auszudifferenzieren und mit spezifischen Förderinstrumenten zu ergänzen.

FÖRDERINSTRUMENTE MÜSSEN ERNEUERT UND GESCHÄRFT WERDEN.

Angesprochen wurden unter anderem der Aspekt einer spartenbezogenen Differenzierung. Gegenwärtig konkurrieren grundsätzlich alle Förderanträge der einzelnen Kunstgenres und -sparten miteinander um die Mittel, die in der Projekt- bzw. institutionellen Förderung ausgereicht werden. So stehen beispielsweise Projekte professioneller freischaffender Künstler*innen neben Laienvorhaben, Veranstaltungen neben Produktionen oder Nachwuchsprojekte neben Arbeitsvorhaben etablierter Künstler*innen. Es gibt keine fachspezifischen Zuwendungsvoraussetzungen oder -grundlagen in den einzelnen Sparten (zum Beispiel bezüglich förderfähiger Kosten, Mindest- und Höchstbemessungsgrenzen, oder inhaltlicher Mindestanforderungen). Formuliert werden nur allgemeine Zugangskriterien, die entsprechend weit gefasst sind. Im Förderverfahren werden die Anträge dann zunächst von spartenbezogenen Facharbeitsgruppen bewertet, die in der Funktion einer Jury Förderempfehlungen aussprechen. Die fachlichen Spezifika, mit denen die Facharbeitsgruppen die Anträge beurteilen, sind nicht in der Richtlinie fixiert, sondern in einem allgemeinen Kriterienkatalog formuliert, welcher für alle Sparten gilt. Die im weiteren Antragsverlauf folgenden Beratungs- und Entscheidungsgremien (Kulturbeirat und Ausschuss für Kultur und Tourismus) beurteilen dann jedoch die Gesamtliste aller Fördervorschläge und wägen damit (möglicherweise auch nur implizit) Fördervorschläge zwischen einzelnen Sparten ab. Die Aufnahme spartenbezogener Fördergegenstände und Zuwendungsgrundlagen in die Richtlinie könnte hier mehr Verbindlichkeit und Transparenz für Antragstellende und Zuwendungsgebende gleichermaßen schaffen. Antragstellende müssten sich bereits bei der Konzeption und Einreichung ihres Antrags mit spezifischen Förderkriterien auseinandersetzen und ihr Projekt bzw. ihre Institution inhaltlich entsprechend ausrichten. Die am Förderverfahren mitwirkenden Gremien könnten ihre Entscheidung wiederum verlässlicher auf fachliche Kriterien beziehen. Der Umfang und die Formulierung dieser fachlichen Kriterien sollten unter Einbeziehung der an der Kulturförderung beteiligten Akteur*innen diskutiert werden.

Ein weiteres Thema für die Weiterentwicklung der Förderung ist die Schaffung der Möglichkeit von mehrjährigen (Groß-)Projektförderungen. Etablierte Künstler*innen und Gruppen haben auf

Ebene der Länder und des Bundes zunehmend die Möglichkeit, Fördermittel für Projektlaufzeiten über die Dauer eines Jahres hinaus zu generieren. Diese oft unter dem Begriff »Konzeptionsförderung« anzutreffende Förderart wird u. a. von der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, der Kulturstiftung des Bundes oder dem Fonds Darstellende Künste angewendet. Es handelt sich in der Regel um eine Verbindung zwischen Projekt- und institutioneller Förderung, was die zuwendungsfähigen Kosten und Zuwendungsbeträge angeht. Inhaltlich existieren oftmals höhere Zugangsvoraussetzungen als in der (Regel-)Projektförderung. Dieses Förderinstrument ist auch auf kommunaler Ebene für professionelle freischaffende Künstler*innen sinnvoll, um zum Beispiel längerfristige thematische Kooperationen mit öffentlich getragenen Kulturinstitutionen einzugehen, Themen in künstlerisch aufeinander aufbauenden, in sich jedoch abgeschlossenen Teilprojekten zu bearbeiten oder (zum Beispiel in den Darstellenden Künsten oder der Musik) temporäre Ensemblestrukturen zu verfestigen. Derzeit bieten die vorhandenen Richtlinien und Förderarten der Landeshauptstadt Dresden hierfür keine Möglichkeiten, die in anderen Kommunen aber bereits existieren.

EIN WEITERES THEMA FÜR DIE WEITERENTWICKLUNG DER FÖRDERUNG IST DIE SCHAFFUNG DER MÖGLICHKEIT VON MEHRJÄHRIGEN (GROSS-) PROJEKTFÖRDERUNGEN.

4

Solidarität

—

Die kommunale Kulturförderung in der Landeshauptstadt Dresden zielt – wie vielleicht bis hierhin schon deutlich geworden ist – darauf, eine insgesamt solidarisch organisierte Kulturlandschaft zu entwickeln, in der sich einerseits kommunale Kulturinstitutionen, andererseits langfristig institutionell geförderte Einrichtungen und projektbezogen geförderte Vorhaben ergänzen.

Kommunal getragene Bühnen, wie insbesondere das Europäische Zentrum der Künste Hellerau oder das Societaetstheater als Produktionshaus der Freien Szene, stellen eine Infrastruktur zur Verfügung, von der die Freie Szene neben der Förderung auch ganz unmittelbar profitiert, indem diese in den Häusern künstlerische Partner*innen sowie Proben- und Aufführungsgelegenheiten finden. Die kommunalen Kultureinrichtungen bzw. Spielstätten im Verantwortungsbereich des Kulturamts erhalten insgesamt einen jährlichen Zuschuss von gut 60 Millionen Euro.⁴ Das Portfolio reicht dabei von kleinen Einrichtungen wie der Grafikwerkstatt und dem Amateurtheaterhaus Rudi bis zu den großen wie der Staatsoperette Dresden und der Dresdner Philharmonie. Der weitaus größte Teil des kommunalen Kulturhaushalts fließt dabei wie üblich in die fest gebundenen Kosten der Kultureinrichtungen für Personal und Miete. Nur ein kleinerer Teil kann flexibel in künstlerischen Produktionen eingesetzt werden.

Die demgegenüber für die Projekt- bzw. institutionelle Förderung zur Verfügung stehenden rund 6 Millionen Euro jährlich mögen da schon fast geringfügig erscheinen. Allerdings: Die im Haushalt 2020 aufgrund der Corona-Pandemie notwendig gewordenen Einsparungen wurden trotz der insgesamt ungleichen Verteilung zwischen »festen« und »freien« Kulturschaffenden solidarisch verteilt. Die festen Häuser mussten Kürzungen umsetzen, die aufgrund ihres überwiegenden Anteils an gebundenen Kosten unmittelbar auf die künstlerischen Budgets durchschlagen. Freie Künstler*innen erhalten angesichts notwendiger Kürzungen im Kulturhaushalt Zugang zu eigens aufgelegten Corona-Nothilfe-Fonds.

Bereits im März 2020 startete das Amt für Kultur und Denkmalschutz das erste recht spontan auf-

gelegte Corona-Hilfspaket. Um die Sichtbarkeit der Künstler*innen und Kreativen in der beginnenden Pandemie zu stärken wurden mit einem Open Call (#stayathomeandbecreative) gezielt freischaffende Künstler*innen unterstützt. Im Sommer 2020 wurden zwei Förderprogramme mit einem jeweiligen Volumen von 500.000 Euro aufgelegt: Mit den »Dresdner Kulturinseln« wurden Auftrittsmöglichkeiten zur »coronakonformen« Bespielung der Innenstadt geschaffen. Weitere 500.000 Euro wurden zur Förderung der Dresdner Kultur- und Kreativwirtschaft und zur Stärkung der betroffenen institutionell geförderten Kulturakteur*innen eingesetzt. Als Bestandteil dieser Maßnahme wurde auch die Kleinprojektförderung aufgestockt, mit der auch kurzfristige Planungen und Planänderungen unterstützt werden können. Mit einem weiteren Förderprogramm Ende des Jahres 2020 förderte das Amt für Kultur und Denkmalschutz unter dem Titel »Bouncing Forward – Resiliente Kultur« freiberuflich bzw. selbstständig tätige Kunst- und Kulturschaffende mit einem Stipendium in Höhe von je 1.250 Euro. Ziel des Stipendienprogramms war es, Kunst- und Kulturschaffende aus den unterschiedlichen Kunstsparten in ihrer Solo-Selbstständigkeit zu unterstützen, ihre freiberufliche Tätigkeit nachhaltiger zu gestalten und auch in Krisenzeiten in ihrer künstlerischen Praxis zu stärken. Der vom Dresdner Stadtrat initiierte Mietenfonds für die freie Kultur- und Kunstveranstaltungsszene unterstützte die Veranstaltungsstätten bei Miet- bzw. Pachtzahlungen oder vergleichbaren Verpflichtungen für maximal drei Monate im Zeitraum März bis Dezember 2020.

Neben diesen kulturspezifischen Hilfs- und Förderprogrammen standen der Freien Szene auch die branchenoffene Soforthilfe für Kleinstunternehmer*innen und weitere Programme der Wirtschaftsförderung offen. In einem regelmäßigen Sondernewsletter informierte das Amt für Kultur und Denkmalschutz die freie Kulturszene über Hilfs- und Fördermöglichkeiten des Landes und des Bundes sowie über hilfreiche rechtliche und steuerliche Möglichkeiten, die Krise zu überstehen.

Aktuell, im Frühjahr 2021, in dem zum zweiten Mal kein »normaler« Sommer in Sicht ist und weiterhin unklar bleibt, wie stark die Pandemie das kulturelle Leben in der Zukunft noch einschränken wird, berät der Stadtrat einen neuen »Corona-Bewältigungsfond Kultur« in Höhe von 600.000 Euro.

4 Alle Summen beziehen sich auf das Jahr 2019.

Teil dieses Hilfsprogramms ist ein »Dresdner Kultursommer«, der mithilfe zusätzlich beantragter Fördermittel der Kulturstiftung des Bundes für Kommunen im Programm »Kultursommer 2021« realisiert werden soll. Um die dafür notwendigen Eigenmittel aufzubringen, die einzelne Künstler*innen in der aktuellen Situation nicht finanzieren könnten, führt die Kommune die Projekte zusammen und finanziert den Eigenmittelanteil aus dem kommunalen Haushalt.

Solidarität entsteht in einem fairen und respektvollen Miteinander. Die Kommunikation und die Förderpolitik zielen darauf, Solidarität innerhalb des Kulturbereichs auszuhandeln und zu stärken. Nur so kann es gelingen, die Debatte zur Stärkung der Kultur insgesamt aufzunehmen und Argumente gemeinsam zu entwickeln und vorzutragen. Die Haushaltsverhandlungen der Stadt Dresden für den Doppelhaushalt 2021/22 standen im Jahr 2020 bereits unter den Vorzeichen einer infolge von Corona bedingten Kürzung um 12 %. Bislang konnte dank des gemeinsamen Einstehens für Kunst und Kultur erfolgreich vermieden werden, dass sich ein Bereich gegen den anderen wendet, etwa die Freie Szene gegen öffentlich getragene Einrichtungen oder einzelne Sparten gegeneinander. Interne Debatten und Kannibalisierungen würden die Kultur in der Krise zusätzlich schwächen und müssen daher vermieden werden. Öffentlich finanzierte Kulturinstitutionen und die Kulturförderung der Freien Szene werden es in der Zeit nach der Pandemie nicht einfach haben, wenn die öffentlichen Haushalte von Bund und Ländern Kredite zurückzahlen und Einnahmeverluste kompensieren müssen. Die Zeit der Corona-Pandemie hat uns jedoch gelehrt, an welchen Stellen unser wirtschaftliches und soziales System entwicklungsbedürftig ist und verändert werden sollte. Kultureinrichtungen und Freie Szene haben bei den anstehenden Transformationsprozessen eine gesellschaftliche Relevanz, die es zu leben gilt, als Ort für Visionen, Irritationen und Diskussionen. Die Dresdner Chansonnière und Förderpreisträgerin des Kunstpreises der Landeshauptstadt Dresden, Annamateur, formulierte es bei der Preisannahme so: »Es gibt in unserer Gesellschaft Ordnungshüter und Chaoshüter. Ordnungshüter ist die Verwaltung. Chaoshüter sind die Kulturleute.«

—
Annekatri Klepsch lebt in Dresden. Seit November 2015 ist die Politikerin Beigeordnete im Geschäftsbereich Kultur und Tourismus und Zweite Bürgermeisterin in der Landeshauptstadt Dresden. Sie ist unter anderem Mitglied im Kulturausschuss des Deutschen Städtetages und in der Kulturpolitischen Gesellschaft. Von 2009 bis 2015 war sie Abgeordnete für Die Linke im Sächsischen Landtag und Mitglied des Sächsischen Kultursenats. Nach dem Studium der Theaterwissenschaft, Kulturwissenschaften und Soziologie an den Universitäten Leipzig und Wien folgten Tätigkeiten als Chefredakteurin des Spiesser (Jugendzeitschrift), Dramaturgie-Assistenz am Berliner Ensemble, als Jugendbildungsreferentin und Geschäftsführerin im Bereich Kinder- und Jugendhilfe.

—
Stephan Hoffmann arbeitete nach seinem Philosophiestudium von 2000 bis 2005 am Theater an der Parkaue, Kinder- und Jugendtheater des Landes Berlin. 2005 bis 2010 Leiter der Theaterpädagogik am Dresdner Theater Junge Generation (tjg). Gründung der tjg.theaterakademie als dritter Sparte des tjg. Zahlreiche Beteiligungsprojekte mit Kindern und Jugendlichen sowie Workshops im Auftrag des Goethe-Instituts weltweit. Von 2011 bis 2016 Fachreferent für Kulturelle Bildung im Amt für Kultur und Denkmalschutz Dresden, 2016 bis 2019 Aufbau und Leitung des Kulturhauptstadtbüros Dresden 2025. Seit 2019 Fachreferent Darstellende Kunst und Internationales.

2019
POSITIONEN
DER
KUNST



Simone Dede Ayivi im Gespräch mit Sarah Israel

— WIE KANN ICH ANDERE COMMUNITYS STÄR- KEN

Simone Dede Ayivi ist aus der Freien Szene Berlins aktuell nicht wegzudenken.

Mit ihren Arbeiten setzt sie inhaltliche und ästhetische Impulse und spricht ein Schwarzes Publikum und ein Publikum of Color an, dessen Lebensrealitäten und Sichtweisen weiterhin zu wenig Präsenz in den Spielplänen der Theater haben. Im Gespräch mit Sarah Israel legt sie dar, was das Theatermachen aus einer Schwarzen feministischen Perspektive für sie heißt und welche Bedeutung ihr politischer Aktivismus für ihre künstlerische Arbeit hat.

Sarah Israel: Liebe Simone, vielen Dank für deine Zeit. Entgegen einigen anderen Künstler*innen, die aktuell keine Möglichkeit haben zu proben, bist du mitten im Prozess für ein Projekt. Was verhandelst du darin?

Simone Dede Ayivi: Das Projekt heißt *Homecooking*. Ich habe sechs Gesprächspartner*innen gesucht, mit denen ich über Essen spreche, Rezepte austausche und diese dann teilweise mit den anderen gemeinsam via Zoom koche. Beim Kochen setzen wir uns mit Rassismuserfahrungen auseinander, aber auch mit Community-Building, was mit Essen zu tun hat, sowie mit Identitätsverhandlungen, die in den Bereichen Essen, Kochen und Mit-der-Familie-Zusammensein liegen. Die Koch-Show ist ein angenehm leichtes und niedrigschwelliges Format, um harte und schmerzhaft Themen humorvoll zu verhandeln.

Das schließt an Themen und Inhalte an, die ich aus deinen Arbeiten kenne. In meinen Augen kreierst du in deinen künstlerischen Arbeiten Räume des Widerspruchs oder der marginalisierten Narration(en). Wie definierst du das inhaltliche Anliegen deiner Arbeiten?

Ich suche nach Möglichkeiten, mit Menschen zusammenzuarbeiten, um unterschiedliche Perspektiven zusammenzubringen. Dies können diverse Schwarze Perspektiven sein, aber auch Perspektiven aus anderen Communitys. In meinem letzten Projekt war es mir zum Beispiel explizit ein Anliegen, diverse Marginalisierungserfahrungen zu teilen. Ich habe mit Menschen gearbeitet, die verschiedene Rassismuserfahrungen machen und unterschiedliche Hintergründe haben. Diese Erfahrungen habe ich zusammengeführt, um zu sehen, was das Gemeinsame an ihnen ist und worin sie

sich unterscheiden. Ich wollte wissen, wie aus der Perspektive von verschiedenen Communitys, die von Rassismus betroffen sind, mit dem Erlebten umgegangen wird und wie verschiedene Reaktionen darauf aussehen. Ich glaube, dass wir viel voneinander lernen können. Generell geht es mir um Fragen von Bündnissen und Solidarität. Dabei ist mir wichtig, dass nicht gefragt wird, wer mehr von Rassismus betroffen ist, sondern worin die Unterschiede liegen. Jede*r ist anders von Rassismus betroffen beziehungsweise von anderen Rassismen und Vorurteilen, die auf die jeweiligen Communitys projiziert werden. Dies rauszuarbeiten und dabei etwas über sich selbst zu lernen und zu gucken, wie ein*e jede*r Strukturen und Communitys stärken kann und wie wir dabei zusammen oder gemeinsam sein können, das ist der aktuelle Schwerpunkt in meinen Arbeiten. Dieser Schwerpunkt funktioniert und formuliert sich in der Freien Szene, und zwar in einem kollektiven Arbeiten, in einem kollektiven Prozess mit meinen Kolleg*innen.

Du hast jetzt unter anderem von Solidarität gesprochen. Ich würde trotzdem mit Blick auf die deutsche Theaterlandschaft sagen, dass deine Arbeiten widerständige Räume sind und dort Platz ist für Narrationen, die bis dato zu wenig auf den Bühnen vertreten sind. Stimmt du dieser Aussage zu?

Zunächst ist es ein Platz, den ich mir hart erkämpft habe und um den ich auch weiterhin kämpfe. Ich spreche von mir, obwohl ich weiß, dass es vielen Kolleg*innen of Color genauso geht. Es ist noch immer nicht selbstverständlich, dass die Erzählun-

gen, die mir wichtig sind, auf deutschen Bühnen präsent sind. Insbesondere wenn ich die Themen meiner Arbeiten wechsele oder ausweitere, gibt es skeptische Blicke. Ich merke, dass ich mit meinem Schaffen dem Diskurs gemeinhin voraus bin. Dies macht es oft schwierig. Mit der Welle von »Denkmalstürzen« gab es jetzt zum Beispiel plötzlich eine starke Nachfrage nach einer Produktion, die ich zu diesem Thema bereits 2014 realisiert habe. Auch die Diskussion um rassistische Straßennamen und koloniale Spuren im öffentlichen Raum ist eine, die zuletzt an Bedeutung gewonnen hat, jedoch in der Schwarzen Community schon vor Jahren Brisanz hatte und diskutiert wurde. Es ist deswegen überraschend für mich, dass Theater, die diese Thematik 2013/14 noch nicht interessant fanden, jetzt ein großes Interesse an meinen Performances bekunden. Es zeigt einmal mehr, dass ich eben in ganz anderen Diskursen unterwegs bin. Innerhalb der Freien Theaterszene, in der ich arbeite, gibt es einen kleinen Raum, in dem Themen erprobt, diskutiert und durchdacht werden, die mit Schwarzen Erfahrungen, mit Schwarzen Perspektiven, mit Rassismuserfahrungen, Community-Building und Empowerment zu tun haben. Ich brauche ein Moment, um diese Themen künstlerisch zu übersetzen. Deshalb bin ich froh, dass ich mit den Sophiensælen ein Partnerhaus habe, das mich unterstützt, wenn ich denke, dass ein Thema oder eine Fragestellung wichtig ist. Die Sophiensæle haben einen starken Bezug zu mir und meinem künstlerischen Schaffen. Einen Bezug, der so an anderen Theaterorten nicht gegeben ist. Das ist ein großes Glück und ich bin froh, dass ich eine so gute Verbindung mit einem Haus habe. Ich weiß, dass dies etwas ist, das viele Künstler*innen suchen.

Deine Beschreibung zu deinem Arbeitsverhältnis mit den Sophiensælen weist bereits in Richtung meiner nächsten Frage. Ich möchte wissen, wie deine Arbeiten entstehen, was du benötigst, um sie realisieren zu können.

Am Anfang meiner Arbeiten steht ein Zittern. Also etwas, das in der Luft liegt und das ich in meinem Freundeskreis diskutiere. Oft sind dies Themen, die in Pausen meines Aktivismus aufkommen. Damit meine ich, dass die Themen ihren Anfang nehmen in politischen Zusammenhängen, in denen etwas erarbeitet und formuliert wird. Ich bin mir bewusst, was ich im Rahmen meiner aktivistischen Tätigkeiten verhandeln kann. Allerdings gibt es einiges, das

**ICH GLAUBE, DASS WIR
VIEL VONEINANDER LERNEN
KÖNNEN. GENERELL
GEHT ES MIR UM FRAGEN
VON BÜNDNISSEN UND
SOLIDARITÄT.**

dort nicht wirklich greifbar ist, das unter der Oberfläche brodelt und nebenbei angesprochen, aber wieder verworfen wird. Diese Dinge gehören für mich in die Kunst, da ich in der Kunst mit mehr als Worten arbeite und Bilder und Stimmungen kreieren kann. So reifen meine Ideen heran und dieser Prozess ist nicht ohne mein Umfeld zu denken. Aus den Ideen entwickle ich Konzepte. Bei diesen ist ein wichtiger Punkt, dass ich seit einigen Jahren Theater für mich machen möchte. Für mich in dem Sinne, dass ich mich, oder Leute wie mich, als Publikum denke und nicht überlege, wie ich die Arbeit einem weißen bürgerlichen Publikum übersetzen kann. Das ist schwer, da ich das so nicht gelernt habe. Meine Arbeiten verstehe ich deswegen auch als ein »Entlernen« – und zwar das »Entlernen« von einem weißen Blick. Diesen habe ich auch, da ich so sozialisiert wurde. Es geht darum, dass ich lerne, darauf zu vertrauen, dass es ein Publikum gibt, das versteht, was ich sage, ohne dass ich es extra erklären muss. Menschen, die meine Erfahrungen teilen, oder die sich mit ähnlichen Themen und ähnlicher Literatur beschäftigen, verstehen meine Referenzen. Diese Entscheidung, dass ich von Schwarzem Wissen ausgehe, von einem Schwarzen Kanon und von einer Erfahrungswelt von Menschen, die von Rassismus betroffen sind, die treffe ich bei jeder Arbeit.

Bevor ich beginne, meine Stücke zu erarbeiten, muss ich Anträge schreiben und weiß, dass diese von einer weißen Jury begutachtet werden. Ich beginne zu konzipieren und muss mir dabei sagen, dass mein Stück nicht das Ziel hat, weißen Leuten zu erklären, was dieses oder jenes ist, da es für Leute ist, die mich verstehen und die auch einen Raum im Theater haben. Das Schreiben des Antrags ist wie eine Form von Bruch. Im Arbeitsprozess aber hole ich mir meine Ideen und meinen Ansatz zurück. Zum Beispiel indem ich beim Verfassen der ersten Texte nicht formuliere, dass Afrofuturismus Schwarze Science-Fiction ist, sondern dass ich schlicht eine afrofuturistische Performance mache.

Ich habe ein recht enges Netzwerk von Menschen, mit denen ich regelmäßig zusammenarbeite und freue mich, dass es wächst. Zugleich freue ich mich auch über Kontinuität. Zum Teil arbeite ich mit Menschen seit fast 20 Jahren zusammen, allerdings gibt es auch Kolleg*innen, die ich erst über die letzten Produktionen kennen und schätzen gelernt habe. Die Personen, mit denen ich zusammenarbeite, sind unaufgeregt. Sie haben keine

Lust auf Stress, aber Lust darauf, Dinge auszuprobieren und etwas herauszufinden. Für mich ist das ein bestimmter Schlag von Theatermacher*innen, der mich bei meinen Arbeiten begleitet.

Ich möchte gerne konkret auf deine letzte Produktion *The Kids Are Alright* eingehen. Das ist in meinen Augen eine Form von dokumentarischer Arbeit. Du hattest zu Beginn einen Satz formuliert. Wir sind in dieses Land gekommen, damit ihr es einmal besser habt als wir.

Auf diesen Satz haben sich Menschen gemeldet oder reagiert und du bist mit ihnen in Austausch gekommen. Was suchst du in einem solchen Austausch? Wie gehst du vor, wenn du diese Form von Stimmensammlung betreibst?

Ich arbeite zu Themen, zu denen ich Fragen habe und zu denen ich ernsthaft etwas herausfinden möchte. Bei *The Kids Are Alright* wollte ich wissen, wie andere PoC aus der zweiten Generation auf ihre Eltern blicken. Menschen, die Deutsch als Muttersprache haben, die in Deutschland aufgewachsen sind und für ihre Eltern teilweise übersetzt haben. Wie blicken sie auf die Rassismuserfahrungen ihrer Eltern oder wie haben sie ihre Kindheit erlebt? Was hätten sie gerne im Gepäck gehabt, um mit Rassismus umgehen zu können? Und wie wird heute mit den eigenen Kindern über Rassismus gesprochen? Mein Vater ist gestorben, während ich den Antrag für das Projekt geschrieben habe. Dadurch habe ich mir Fragen zu seinem Leben in Deutschland gestellt. Was hat er hier erfahren? Ich weiß, dass er in seinen letzten Atemzügen noch Rassismuserfahrungen im Krankenhaus gemacht hat. Bis heute frage ich mich, ob er die Behandlung bekommen hat, die er gebraucht hätte und die jemand bekommen hätte, der nicht Schwarz ist und der Deutsch als Muttersprache hat und sich zudem in diesem System wohl und sicher fühlt, Wünsche und Nöte artikulieren kann. Mein Vater war dazu nicht in der Lage und so geht es vielen Menschen, die in der ersten Generation in Deutschland sind. Die woanders geboren wurden und aufgewachsen sind und immer das Gefühl haben, in einem Land zu leben, das sie nicht ganz verstehen und in dem sie nicht darauf vertrauen können, dass ihnen geholfen wird.

Ich war in den Interviews und Gesprächen zu dem Stück auf der Suche und wollte besser verstehen. Bei dieser Form von Suche gibt es immer

den Moment, an dem ich zweifle, ob die Fragen, die ich mir stelle, von Relevanz sind. Nach dem Projekt weiß ich, dass sie relevant sind. Die Frage, wie sich meine Rassismuserfahrungen von denen meiner Eltern unterscheiden, die Frage, wogegen sie sich gewehrt haben und wogegen sie sich nicht gewehrt haben sowie die Frage, in welchen Bereichen ich mich allein gelassen gefühlt habe, da ich von ihnen nicht den Schutz bekommen konnte, den ich gebraucht hätte – all das sind Fragen, die viele Menschen stark beschäftigen. Natürlich bereite ich für die Interviews zu meinen Projekten Fragen vor und weiß, dass ich bestimmte Dinge dramaturgisch benötige, um ein gutes Stück zu bauen. Dieses Denken verschwindet jedoch schnell beim gemeinsamen Sprechen und der Fokus liegt auf dem Austausch und einem geteilten Interesse.

Das gibt schon einen ersten Einblick in Arbeitsweisen, die du für deine Projekte entwickelt hast. Welche weiteren gibt es und welche ästhetischen Ansätze sind beispielhaft für deine Arbeiten?

Ich arbeite mit Personen zusammen, die außergewöhnliche Expertise in ihren (Theater)Gewerken haben und denen ich vertraue. Aufgrund ihrer Expertise erlaube ich mir selbst, weiterhin wenig Ahnung von dem zu haben, was sie tun. Ich vertraue auf Gleichgesinnte und bin davon überzeugt, dass die individuellen Ausdrücke, die Menschen in ihrem Handwerk entwickelt haben, in einem kollektiven Prozess ebenso zusammenkommen, wie in Gesprächen unterschiedliche Perspektiven zusammenkommen. Meine Erfahrung zeigt mir, dass das, was uns als Team wichtig ist, sich in dem niederschlägt, was wir künstlerisch ausdrücken, wenn wir vorher lange genug an einem Tisch gesessen haben, um uns gemeinsam zu verständigen. Natürlich geht diesen Diskussionen eine intensive Konzeptionsphase voraus, sodass jede Person den Inhalt der Arbeit versteht und einen eigenen Zugang und Zugriff auf das jeweilige Thema entwickelt.

Wie eine Polyphonie?

Ja, auf der Gewerke-Ebene sowie auf der Ebene der zusammengetragenen Stimmen der Interviews. Alle meine Arbeiten sind eigentlich chorische Arbeiten, obwohl nur in Ausnahmefällen Menschenchöre auf der Bühne stehen. In meinem Verständnis trete ich immer aus einem Chor heraus, wenn ich als Performerin auf der Bühne bin, da es die hohe Anzahl an Gesprächen im Vorfeld gibt und somit viele Stim-

ICH BRINGE MICH, MEINE PERSON UND MEINE INTERESSEN AUCH IN ANDERE KONTEXTE EIN.

men, die in die Arbeiten einfließen. Einige von den gesammelten Stimmen kommen in den Arbeiten direkt vor, andere nicht. Sie bleiben Teil der Recherche, mit all dem, was sie mir mitgegeben haben. Ich bin auf der Bühne also eine Person, die aus der Gruppe heraustritt und erzählt, was die Gruppe erarbeitet hat. Das ist meine Performerin-Position, vielleicht sogar, anders gesagt, meine Rolle.

Du hast vorhin schon etwas zu deiner aktivistischen Tätigkeit gesagt. Wo siehst du Unterschiede zwischen deiner künstlerischen Tätigkeit und deinem aktivistischen Engagement? Und wo und wie verbinden sich diese beiden Bereiche?

Die künstlerische Arbeit ist für mich in erster Linie Arbeit. Sie ist der Beruf, den ich gelernt habe und ich weiß, warum ich ihn gelernt habe. Das hat mit Interesse und Leidenschaft zu tun sowie damit, dass Menschen mir im Laufe meines Lebens gesagt haben, dass hier meine Talente liegen. In diesem Beruf reizen mich verschiedene Dinge, zugleich hat er aber auch Grenzen und ich halte nichts davon, dass das Theaterleben mein ganzes Leben ausfüllt. Das Theater ist ein Teil von meinem Leben und dieser Teil ist beschränkt auf Arbeitszeiten. Damit ist aber mein kreatives Potenzial oder mein künstlerisches Interesse nicht nur auf den Beruf beschränkt. Ich bringe mich, meine Person und meine Interessen auch in andere Kontexte ein. Zum Beispiel im politischen Aktivismus, der schon immer Teil meines Lebens war, schon bevor ich angefangen habe, Theater zu machen. Ich finde es toll, wenn Menschen politisches Theater machen, ich mache dies ja auch, aber viele Dinge werden nicht im Theater entschieden. Und Bewegungen starten

nicht im Theater, egal wie lieb uns dieses ist und was wir in ihm alles machen können. Es gibt Dinge, die wir auf die Straße tragen müssen. Für mich ist es fatal zu denken, dass sich jemand nicht mehr politisch engagieren muss, da er*/sie* politisches oder politisch interessiertes Theater zu relevanten Themen unserer Zeit macht. Am Ende macht die Person dann doch nur Theater. Das ist in Ordnung, allerdings sollte diese Person dann nicht erzählen, dass sie Aktivist*in ist oder sich politisch engagiert.

Die Stücke, die ich erarbeite, sind sinnliche Stücke. Sie stellen Fragen und beschäftigen sich mit Themen, die sich nicht in Zeitungsartikeln erklären lassen, da sie feine Zwischentöne haben und eine Bildsprache brauchen, die subtil ist. Diese Arbeiten schaffe ich für ein Publikum, das Rassismuserfahrungen durchgestanden hat. Ich muss nicht mit dem bürgerlichen Gedanken arbeiten, dass Theater aufwühlen muss oder gefährlich sein soll. Die Leute, die meine Stücke besuchen, haben rassistische Anschläge überlebt, haben Familie in Kriegen verloren, sind Anti-Faschist*innen und ständig auf der Straße. Sie beschäftigen sich den ganzen Tag mit gewaltvollen Themen – aktivistisch, beruflich oder sind davon betroffen. Ich möchte diesen Leuten, die PoC sind und mein Umfeld ausmachen, zeigen, dass sie im Theater eine gute Zeit haben können. Ich möchte sie auf hohem Niveau gut unterhalten und ihre Themen und Lebensrealitäten auf der Bühne präsent machen. Diese Eröffnung von Raum für sie ist Empowerment. Das kann über ästhetische Mittel in den Arbeiten geschehen oder dadurch, dass wir nach den Aufführungen zusammenstehen und gemeinsam weinen, da uns das Verhandelte nahe geht. Es sind nicht zwanghaft die Inhalte, die dann empowern, sondern das Zusammenkommen.

Glaubst du, dass die Arbeit, die du machst, die infrastrukturellen und institutionellen Rahmenbedingungen verändern kann, in denen sie entsteht?

Das weiß ich nicht. Ich möchte nicht sagen, dass es für mich in Ordnung ist, wenn sich nichts ändert. Noch habe ich Idealismus und Anspruch und es gibt auch den Punkt, an dem ich sage, wenn Kolleg*innen mir von Arbeitsbedingungen an einem Haus erzählen, die nicht gut sind, dass ich dort nicht arbeiten möchte, da ich damit nichts zu tun haben mag und zudem auch nicht stillhalten kann, wenn ich zum Beispiel von rassistischen Vorfällen höre. Es gibt Gründe, warum ich hauptsächlich in

der Freien Szene arbeite und nur mit sehr ausgesuchten Stadt- und Staatstheatern kooperiere.

Ist deine Arbeit, so wie du sie machst, aktuell nur in der Freien Szene möglich?

Ja. Das, was ich bis heute aufgebaut und selbst gelernt habe, das war nur in der Freien Szene möglich. Ich habe zum Beispiel am Anfang im Ballhaus Naunynstraße die Entscheidung getroffen, dass ich andere Schauspieler*innen of Color nicht aus der bequemen Regieposition heraus dirigieren kann, sondern mich selbst der Bühne stellen muss. Jede*r von uns ist an einem anderen Punkt mit seiner*/ihrer* Auseinandersetzung mit Rassismus und das hat eine Bedeutung. Ich wusste, dass ich selbst die Verantwortung übernehmen muss und meine Suche für ein Publikum transparent machen möchte, mit mir als Performerin auf der Bühne. Die Freiheit zu haben, eine solche Entscheidung zu treffen, ist für mich eine Besonderheit der Freien Szene. Ich hoffe, dass die Theaterhäuser offener werden und die Hierarchien flacher. Auch für die Freie Szene wünsche ich mir, dass Positionen von Entscheidungsträger*innen diverser werden und vor allem andere Maßstäbe angelegt werden. Damit meine ich, dass es nicht allein darum gehen kann, dass mehr Frauen in Jurys sitzen und mehr PoC Häuser oder Festivals leiten. Das ist schön und hilft uns sicher auch in bestimmten Punkten. Es ist aber viel wichtiger zu prüfen, welchen Blick und welche Perspektive Menschen auf bestimmte Themen haben.

**FÜR DIE FREIE SZENE WÜNSCHE
ICH MIR, DASS POSITIONEN VON
ENTSCHEIDUNGSTRÄGER*INNEN
DIVERSER WERDEN.**

Wenn ich es mir aussuchen darf, dann arbeite ich zum Beispiel lieber mit einer weißen linken Person zusammen als mit einem*/einer* konservativen Schwarzen. Am wichtigsten ist jedoch, dass es geteilte Ziele und Ideale gibt, wie ein Theaterbetrieb auszusehen hat. Deswegen reicht für mich die Diversitätsfrage oft nicht aus, oder sie greift vielmehr zu kurz. Wobei ich Engagement in diesem Bereich immer unterstütze. Forderungen nach mehr Diversität sind wichtig, aber sie bedeuten eben nur einen Teil der notwendigen Veränderungen.

Ich möchte, dass die Theaterlandschaft sich verändert und hoffe, dass ich mit meinen Arbeiten dazu beitrage. Allerdings habe ich an einem bestimmten Punkt aufgehört, mich kulturpolitisch zu engagieren, da ich mich lieber außerhalb des Theaters engagiere. Es gab diesen Moment, an dem ich auf einem Podium bei einem Festival saß und merkte: »Verdammte Scheiße, ich saß schon einmal auf diesem Podium!« Da habe ich mich umgeschaut und gemerkt, dass ich kein Déjà-vu habe, sondern dass ich zwar nicht auf diesem Podium schon einmal saß, dass ich aber mit allen Beteiligten bereits auf einem Podium gesessen habe und bei jeder Person wusste, was sie als nächstes sagen wird zu dem Thema Rassismus, Zugänge, Marginalisierung oder Diversität.

Freies Arbeiten in der Kunst- und Kulturszene ist wirtschaftlich prekär, also geprägt von einer oft nicht der Arbeit und dem Zeitaufwand entsprechenden Vergütung sowie von der Unsicherheit, was nach dem nächsten Projekt kommt oder wie es weitergeht, falls ein Projektantrag nicht gefördert wird. Welche Form(en) von Exklusion bringt diese Problematik mit sich? Und was könnte dagegen getan werden?

WAS WIR BRAUCHEN, IST EINE BREITERE ABSICHERUNG.

Was wir brauchen, ist eine breitere Absicherung. Es muss mehr Geld geben, das verteilt werden kann. Aber es braucht auch mehr offene Räume und Räume zum Experimentieren. Ich glaube, dass die in den letzten Jahren entstandenen Arbeits- und Recherchestipendien allen gut tun, da sie den Produktionsdruck und den ständigen Innovationsdruck mindern. Damit meine ich auch uns als (Theater-)Publikum. Ich möchte nicht nur meine Theaterarbeit sehr gut machen, sondern ich möchte auch gutes Theater sehen und das kann ich, wenn meine Kolleg*innen gute Arbeitsbedingungen haben. Tatsächlich müssen wir auch befragen, wie offen das ist, was wir als Netzwerk bezeichnen. Ich glaube, dass es gegenwärtig offen ist für Menschen wie mich, die die Codes sprechen, die wissen, wie Anträge gestellt werden und zum Beispiel bereits im Studium Kontakte geknüpft haben. Die Netzwerke sind aktuell auch offen für Menschen, die zudem noch eine Marginalisierungserfahrung haben mit Rassismus, Cis-Sexismus oder Ableism. Diese Menschen können sich inzwischen positionieren und werden auch gehört. Aus dem Netzwerk fallen jedoch immer diejenigen, die die Codes nicht sprechen. Hier spielen auch die Klassenfrage und die Frage der Nationalität eine Rolle. Was ist mit Künstler*innen, die nicht hier studiert haben, die erst in den letzten Jahren nach Deutschland gekommen sind? Wie können diese Künstler*innen abgeholt und mitgenommen werden? Die Freie Theaterszene ist ein eingeschworener Haufen. Ich selbst bin am Rand von diesem Haufen zu verorten, bin aber Teil von ihm. Ich finde das Bild der Pyramide hier passend. In dieser gibt es verschiedene Kreise und diese Kreise werden nach oben immer enger. Wir müssen uns eingestehen, dass es schwierig ist, in diese Kreise aufgenommen zu werden. Deswegen frage ich mich, ob es nicht sinnvoll wäre, dass in verschiedenen Jurys Menschen sitzen, die aus einem ganz anderen Bereich kommen. Das heißt nicht, dass eine Person in der Jury sitzt, die keine Ahnung von Theater hat, vielmehr hat sie eine andere Profession und somit bringt sie eine andere Sprache und auch andere Codes mit. Theater könnten zudem überlegen, mehr Beiräte zu bilden, die sich aus anderen Akteur*innen der Stadt zusammensetzen oder Verbindungen herstellen zu Einrichtungen der Stadt, wie zum Beispiel Institutionen aus dem Bereich der Kinder- und Jugendarbeit oder aus dem sogenannten Bereich der Integration. Das ist ein Wunsch von mir, die Freie

Theaterszene mehr zu öffnen. Du merkst, ich suche hier nach Formulierungen. Dies liegt daran, dass ich mir gesagt habe, dass ich bei Veränderungen gerne dabei bin und mich einreihe und zu ihnen beitrage, wenn ich sie inhaltlich unterstütze. Aber grundsätzlich ist es meine Entscheidung, Veränderungen außerhalb des Theaters zu erwirken, da mir die im Theater zu langsam geschehen.

Du hast gerade gesagt, dass es nicht nur um eine Diversifizierung der Machtstrukturen gehen darf, sondern um eine generelle Befragung von diesen Strukturen. Es interessiert mich, wie du zu der Forderung von Künstler*innen of Color in Düsseldorf stehst, die nach den rassistischen Vorfällen, die der Schauspieler Ron Iyamu dort am Schauspielhaus erlebt hat, nun die Zusammenarbeit mit dem Haus beenden und von der Politik die Finanzierung einer Freien Bühne für Schwarze und People of Color, einen sogenannten Safe Space, fordern. Ist das ein Weg für Veränderungen?

Ich glaube nicht, dass das der Weg ist. Ich verstehe, woher der Gedanke und der Wunsch kommen. Das Bedürfnis zeigt, wie schlecht die Arbeitsbedingungen von Künstler*innen of Color sind und wie wenig Spielräume und Entfaltungsmöglichkeiten sie haben. Es ist ermüdend, im Theaterbetrieb die immer gleichen Rassismuserfahrungen zu machen. Trotzdem sage ich: Mehr Teilhabe an Macht bringt nur wenigen etwas. Das gilt im Theater genauso wie in den meisten anderen Bereichen. Wenn wir vom Stadttheater reden, dann würde ich sagen, es bringt nichts, noch mehr PoC ins Intendant*innenkarussell zu bringen, sondern dass das Intendant*innenkarussell prinzipiell angehalten werden muss. Und dann müssen bitte alle einmal aussteigen, damit geguckt werden kann, was wir für andere Leitungsmodelle finden können als das Modell mit der einen Person an der Spitze. Mich nervt das inzwischen wirklich, dass so viele Gruppen und Schauspieler*innen und so viele Menschen sich Gedanken darüber machen, wie die Theater verändert werden können, wie wir miteinander arbeiten wollen und dass dann weiterhin gefordert wird, dass nur die Leitungspositionen diverser sein müssen. Das verstehe ich nicht. Ich finde das eben einfallslos und wenig utopisch. Viele Kolleg*innen, auch Kolleg*innen of Color, arbeiten schon lange in gerechteren Strukturen außerhalb des Stadttheater-Systems. Auf deren Expertise kann zurückgegriffen werden. Warum kann nicht

einfach gesagt werden: Wir wollen flache bis gar keine Hierarchien? Wir wollen mehr Zeit und Raum für komplexe Gruppenprozesse und kollektives Arbeiten oder einfach mal etwas anderes ausprobieren. Was will ich denn an einem Haus, an dem nur Schwarze Leute arbeiten, wenn die Strukturen die gleichen sind, wie an anderen Häusern auch? Das sage ich ganz klar, die Ausbeutung, die ich erfahren habe an Kultureinrichtungen und in Projekten, die unter der Leitung von Schwarzen und PoC standen, die wurde damit begründet, dass man sich als politisches Projekt versteht und wir alle zusammenhalten müssen. Hier werden Idealismus und der Wunsch von Menschen, endlich Teil von etwas zu sein, so ausgenutzt, dass ich denke, dass sich zu einer kollektiven Community-Ausbeutung verabredet wurde. Theatermacher*innen werden bis auf wenige Ausnahmen schlecht bezahlt und haben befristete Verträge. Gerade in solchen Vertragsverhältnissen liegt ein Knackpunkt. Diese unsicheren Verhältnisse so zu ändern, dass alle sich trauen zu widersprechen und den Mund aufzumachen, das müsste gefordert werden. Ich finde es schade, dass ein PoC-Theater die einzige öffentliche Forderung ist, die aus den Vorfällen in Düsseldorf resultiert. Ich begrüße es, wenn es mehr Theater-Orte für PoC gibt. Doch wir müssen Menschen vor Übergriffen schützen, die an den Theatern stattfinden. Das passiert jedoch nicht dadurch, dass eine PoC in der Leitung ist. Solange Theater hierarchische Machtstrukturen sind, in denen nach unten getreten werden kann, können wir uns nur für die Anti-Rassismusklausel bedanken, aber jede Person, die in diesem Theater in einer höheren Position ist, kann sich andere Dinge ausdenken als rassistische Beleidigungen, um andere zu schikaniaieren. Und das möchte ich bitte nicht. Ich möchte bitte, dass wir alle einfach in Ruhe arbeiten können. Ich möchte bitte, dass niemand schikaniert wird. Und dafür müssen wir Strukturen schaffen.

Ich fände es schön, wenn du zum Schluss unseres Gesprächs dein Verständnis von Bündnissen beschreibst. Es scheint mir wichtig für deine Arbeiten sowie für die Bedingungen, in denen sie entstehen.

Ich benutze den Begriff Bündnisse und Verbündete im Gegensatz zu Allies/Gruppen, die erstmal wenig miteinander teilen, aber dann für ein gemeinsames Ziel zusammenkommen. Ich finde, bei Bündnissen und Verbündeten ist die Distanz erstmal nicht so

groß. Da haben wir ein gemeinsames Anliegen und kommen auch gemeinsam woher – das heißt, ich stelle erstmal keine Trennung her. Natürlich gibt es da unterschiedliche Privilegien und Positionierungen, aber es kann sein, dass wir gemeinsame Wünsche und Positionen haben, die bewirken, dass wir als Verbündete miteinander arbeiten und nicht nur für einen Zweck zusammenkommen und dann wieder auseinander gehen. Wir müssen unsere Privilegien nicht nur checken, sondern auch nutzen. Wenn ich Zugang zu etwas habe oder Möglichkeiten für etwas, dann versuche ich, die anderen mitzunehmen. Wenn ich die Möglichkeit habe, gehört zu werden, dann muss ich auch sprechen und das erwarte ich auch von meinen Kolleg*innen, meinem Netzwerk, das ich dann eben als ein Bündnis beschreiben würde. Wir arbeiten gemeinsam an diesem Projekt, in diesem Haus oder bilden gemeinsam die deutsche Theaterlandschaft und möchten gemeinsam etwas erfinden. Daher finde ich es ganz wichtig, dass wir dies nicht für eine bestimmte Gruppe tun, sondern alle gemeinsam und wohl bewusst, dass wir aus unterschiedlichen Positionen sprechen und unterschiedliche Privilegien und Perspektiven haben, aber auch wohl bewusst, dass wir uns alle gegenseitig mitnehmen wollen und gemeinsam für ein besseres Leben arbeiten und für ein besseres Theater für alle kämpfen.

Vielen Dank.

—
Simone Dede Ayivi lebt in Berlin, produziert Text und macht Theater aus Schwarzer feministischer Perspektive. Sie sucht nach revolutionärem Geist und Solidarität im Alltag. Dabei beschreitet sie Wege des Erinnerns und Wiederfindens – macht politische Kämpfe und emanzipatorische Bewegungen, Schwarze Geschichte und Gegenwart sichtbar. Ihre Performances erörtern Fragen von Repräsentation, Widerstand und Community. Mit afrofuturistischen Erzählungen schafft sie im Theater einen Raum für Utopien.

*Ayivi studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis in Hildesheim und schreibt unter anderem für zeit.online und taz – die tageszeitung, den Tagesspiegel und das Missy Magazine. Sie ist eine der Autor*innen des Sammelbands »Eure Heimat ist unser Albtraum«. Ihre Theaterproduktionen entstanden unter anderem an den Sophiensælen, dem Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt und dem Schauspielhaus Graz. Ihre Arbeiten*

wurden zu zahlreichen Gastspielen und Festivals eingeladen. Ayivi ist Aktivistin bei ISD – Initiative Schwarze Menschen in Deutschland.

—

Sarah Israel arbeitet in (inter)nationalen Kontexten als freischaffende Dramaturgin im Bereich Darstellende Künste und hat in München und Berlin Festivals der Freien Szene geleitet. Sie studierte Dramaturgie, Neue Deutsche Literatur und Philosophie in München und war ab 2009 Dramaturgin am Schauspiel Stuttgart. Seit 2012 entwickelte sie Tanz- und Theaterprojekte, schwerpunktmäßig mit dem Choreografen Taigué Ahmed. Für das Festival RODEO (München) entwarf sie zusammen mit dem Goethe-Institut das internationale Residenzprogramm »Bloom Up«. Für das Performing Arts Festival (Berlin) führte sie das Programm »1:1 Gespräche zur künstlerischen Praxis« der Dramaturgin Jessie Mill weiter. Im Kollektiv Kötter/Israel/Limberg wirkte sie an der Entwicklung der fünfteiligen Projektreihe landscapes and bodies mit. Für die Interimszeit 2020/2021 arbeitet sie am Theater an der Parkaue – Junges Staatstheater Berlin, wo sie das Residenzprogramm »To be continued? Zur Kontinuität von Rassismus und Sexismus an deutschen Theatern« mit-initiierte.



Sahar Rahimi (Monster Truck) im Gespräch mit Falk Schreiber

— IN

ANDEREN LOGIKEN

Sahar Rahimi ist

zurück aus Belgien. Bis vor Kurzem hat die Performerin und Regisseurin mit ihrer Gruppe Monster Truck am NTGent gearbeitet. Die Freie-Szene-Jetsetterin inszeniert an den größten Produktionshäusern des Kontinents, darunter die Berliner Sophiensæle, die Münchner Kammerspiele und der Frankfurter Mousonturm. Ein Gespräch mit dem Hamburger Kulturjournalisten Falk Schreiber über die Krise als Transformations-Katalysator, die Renaissance der arbeitenden Klasse und die Schönheit klaffender Wunden.

Falk Schreiber: Sahar Rahimi, was macht Ihre Arbeit als Künstlerin mit *Monster Truck* aus?

Sahar Rahimi: Eigentlich schöpfe ich meine Energie aus einer Form von Irritation, der ich bei einem Thema, einem Bild, einer Musik begegne. Aus dieser Irritation ergeben sich dann Fragen und Bilder, und so spinnt sich das weiter. Aber ebenso ist ein ganz großer Motor für mich so etwas wie Schönheit. Und mit Schönheit meine ich nicht unbedingt das, was man unter klassisch schön versteht, das kann auch zum Beispiel eine klaffende Wunde sein, die besonders toll aussieht. Und das sind diese beiden Pole: Irritation und Schönheit. Das ist das, was ich immer suche. Da spielt auch eine Faszination am Schaurig-Schönen mit rein, am Unheimlichen.

Gibt es Beispiele für diese Irritation?

Phaedra haben wir gemacht, als die MeToo-Debatte losging. Ich habe mich gefreut, dass endlich was passiert. Das war eine Debatte, die längst überfällig war, mit Schlagwörtern, die wichtig und richtig sind, »Nein heißt Nein!« und so weiter. Aber was

heißt das eigentlich, »Nein heißt Nein!«? Wie oft hat man in seinem eigenen Leben erlebt, dass dies uneindeutig ist. Da irritiert mich dann die Eindeutigkeit in der öffentlichen Debatte. Und dann interessiert mich aus meiner Perspektive: Gibt es einen weiblichen Harvey Weinstein? Wäre es gut, wenn es den gäbe? Weil das eine Art von Gleichberechtigung wäre? Oder muss diese ganze Struktur überwunden werden? Dabei kommen ganz komische Gedanken auf, die gar nicht ordentlich sind, erstmal nicht politisch korrekt und auch nicht aufklärerisch oder progressiv. Zunächst geht es stattdessen um eine Verwirrung und ein Austasten. Das war die Irritation bei *Phaedra*. Ein anderes Beispiel ist unsere Arbeit mit Darsteller*innen mit Lernschwierigkeiten, da trifft man aufeinander, mit all diesen Fragen, Unsicherheiten, Unbehagen: Was darf ich? Was darf ich nicht? Was kann ich? Was kann ich nicht? Solche Fragen versuchen wir, in die Stücke mit reinzunehmen. Das sorgt für eine totale Offenheit und Fragilität im Umgang mit solchen Themen, statt diesem: »Wir als Künstler*innen stehen an der Speerspitze der Aufklärung und wissen Bescheid,

was richtig ist und gut!« Ich finde es interessanter, mich in einen unsicheren Bereich zu begeben. Das muss aber auch regelrecht verteidigt werden, gerade von freien Theatermacher*innen. In der Freien Szene hat das viel damit zu tun, dass wir so viele Anträge schreiben müssen – wegen dieser Anträge gibt es den Anspruch, dass wir eigentlich eher Politiker*innen, Journalist*innen oder Sozialarbeiter*innen sein sollen, weniger Künstler*innen. Ich muss mir dann immer wieder vergegenwärtigen, zu sagen: Es geht genau um diesen komischen, instabilen, unsicheren Raum, einen Raum, der aber auch ausgestattet ist mit allen Potenzialitäten, ein Freiheitsraum. Und den muss man sich immer wieder neu erarbeiten.

Als ich Ihre Stücke mit Künstler*innen mit Lernschwierigkeiten gesehen habe, dachte ich: Da geht es um Teilhabe, das ist politisch. Teilhabe hatten Sie gerade aber nicht genannt. Ist Politik gar nicht so wichtig für Sie?

Doch, ich glaube, das Politische ist immer ein Teil der Arbeit, egal ob das bewusst gesetzt ist oder nicht. Ich begreife künstlerische Arbeit als einen Raum, in dem wir uns treffen und diese ganzen Diskurse, Gefühle und Gedanken zusammen aushandeln können. Daher ist der Theaterraum immer auch ein politischer Raum. Aber das politische Handeln und das künstlerische Handeln sind für mich zwei unterschiedliche Wirkungskräfte. Ich würde unsere Kunst zum Beispiel nicht als eine aktivistische begreifen, aber sie stellt Fragen. Ich fand das ganz schön, wie eine Zuschauerin bei einem Publi-

kumsgespräch zu *Phaedra* gesagt hat: »Ich finde, dieses Stück ist feministisch und antifeministisch!« Das hat mir total gut gefallen, weil: Genau da wollen wir hin und uns in diesen komischen Zwischenraum begeben. Wenn diese Arbeit explizit feministisch positioniert wäre, dann würde sie mich nicht mehr so interessieren, dann könnte ich auch einfach einen Essay schreiben.

Ziele sind gut und schön. Spannend sind aber diese Momente, wo man ein Ziel nicht erreicht. Haben Sie Ziele, die irgendwie nicht erreicht werden? Und woran hakt es dann?

Eigentlich will ich mit jedem Stück auf gewisse Weise »alles« sagen und stoße dann immer wieder an eine totale Begrenztheit. Theater ist in seinen Mitteln begrenzt und Theater ist auch immer unzulänglich. Das, was man in der Literatur, in der digitalen Kunst oder im Film machen kann, das kann man im Theater nicht. Man hat immer einen relativ begrenzten Raum, man hat diese Elemente: eine gewisse Technik, die eben in diesem Raum vorhanden ist; Bühnenbildteile, die meistens aus Holz sind; es gibt Brandschutzgesetze und Wände und Decken. Und man hat diese Körper, die nicht plötzlich in etwas völlig anderes morphen können, wie im Film. Aber ich mag diese Begrenztheit, weil sie mich an meine eigene Begrenztheit erinnert, die mir im Leben ständig bewusst wird. Auf der einen Seite steht das, was wir uns vorstellen, und auf der anderen Seite stehen die ganzen Limitierungen, die uns umgeben – und das gibt es im Theater auch. Und wenn dann auf der Probe trotzdem etwas passiert, das mich nicht mehr wegsehen lässt, dann ist da der berühmte magische Moment, der doch viel zu selten passiert. Mit Gedanken und Diskursen ist es genau dasselbe: Es braucht manchmal drei Stücke, bis man sein Ziel erreicht. Man muss mehrere Stücke machen, die dieses Ziel nur so lala transportieren, und erst beim vierten kommt es dann richtig raus. Künstlerische Arbeit ist ja manchmal auch ganz einfache Arbeit: Die muss gemacht werden und da gibt es verschiedene Arbeitsprozesse. Das hört nicht auf, das geht eigentlich immer weiter. Nach einer Premiere geht es ja auch immer weiter, bei mir zumindest.

Monster Truck ist eine freie Gruppe im ganz klassischen Sinne. Allerdings arbeiten Sie nicht zuletzt durch Förderprogramme wie Doppelpass auch regelmäßig mit Staatstheatern zusammen

**ES BRAUCHT MANCHMAL
DREI STÜCKE, BIS MAN SEIN ZIEL
ERREICHT.**

EXPERIMENTE GIBT ES IMMER NOCH HÄUFIGER IM FREIEN THEATER.

wie den Münchner Kammerspielen, mit Leipzig, mit Bochum, aktuell mit Gent. Was macht freies Theater überhaupt aus?

Ich denke nicht, dass wir uns an diesem Begriff intensiv abarbeiten. Das sind eher verschiedene Arbeitsstrukturen, einmal an freien Häusern, einmal am Staatstheater, und wir schauen uns die Möglichkeiten an, die es da gibt. Die sind unterschiedlich und es ist auch total gut, dass die unterschiedlich sind – weil da unterschiedliche Dinge passieren können. Für *Ghosting* am Berliner Ballhaus Ost arbeite ich zum Beispiel mit einer Roboterpuppe, da stehe ich allein als Performerin auf einer Bühne und kann da eine intime Arbeit zeigen. Und auf der anderen Seite gibt es Arbeiten wie jetzt am NTGent, das ist ein Spektakel mit 20 Darsteller*innen und einem Riesenapparat. Aber beide Formen sind interessant und ich möchte keine von ihnen missen. Das macht uns vielleicht als freie Gruppe aus: dass wir beides probieren können, dass wir je nach Kontext und Budget andere Formate und andere Inhalte transportieren können.

Unterschiedliche Formate und Inhalte findet man am Staatstheater auch.

Erstens hat das Staatstheater eine andere Reichweite – da schauen einfach mehr Leute zu. Und es steckt auch ein höherer Druck dahinter, es muss irgendwie funktionieren. Experimente gibt es immer noch häufiger im freien Theater, im Staats- und Stadttheater ist das Ziel viel öfter ein Produkt, das am Ende stehen muss und repräsentativ ist. Auf der anderen Seite genieße ich diese Expertise, die es am Staatstheater gibt. Da weiß man, dass man mit einer gut besetzten Lichtabteilung zusammenarbeitet, die das Beste aus einem Raum herausholen kann. Oder mit Werkstätten, die total tolle Sachen

bauen können. Das schätze ich sehr an dieser Struktur. Aber das hat eben nicht die Spontaneität des freien Theaters, es ist von langer Hand geplant.

Aber gerade in Bezug auf das Produkt ist es in der Freien Szene doch gar nicht so wahnsinnig anders. Das wird ja auch immer wieder bemängelt: dass die Förderinstrumente ein Produkt verlangen. Man stellt einen Antrag für ein bestimmtes Stück, und wenn der bewilligt wird, dann gibt es auch die Erwartung, dass dieses Stück am Ende zu sehen ist.

Ja, das stimmt. Aber es wird aktuell eine Veränderung diskutiert, nämlich dass Künstler*innen direkt gefördert werden, also nicht so sehr Projekte, sondern eher Prozesse. Ich bin bei dieser Forderung allerdings zwiegespalten: Jetzt gerade in der Corona-Situation ergeben bestimmte Förderinstrumente total Sinn, die kein Produkt im Sinne einer Aufführung erwarten. Aber grundsätzlich finde ich, am Ende müsste schon irgendwas gezeigt werden. Da bin ich geradezu konservativ und denke: »Wir kriegen was – wir geben was.« Das ist immer ein bisschen ein Tabuthema unter Künstler*innen, aber am Ende arbeiten wir doch mit Steuergeldern. Dann schiebe ich den Gedanken aber schnell wieder weg, weil der auch ein Unbehagen auslöst: Bin ich eine Staatskünstlerin, die irgendwelche Anforderungen erfüllen muss? Das will natürlich niemand sein.

Hm.

Andererseits gibt es da eben Lieschen Müller, die brav ihre Steuern bezahlt, noch nie im Theater war und mich indirekt mitfinanziert. Dieser Gedanke ist irgendwie wichtig für mein künstlerisches Schaffen: dass diese Kunst nicht ganz so losgelöst von der Gesellschaft ist, wie man es sich vielleicht manchmal wünschen würde. Wahrscheinlich oszilliert sie irgendwie zwischen den Polen von absoluter Losgelöstheit à la l'art pour l'art und absoluter Abhängigkeit à la Propagandakunst.

Man könnte es sich natürlich leicht machen und sagen: Klar, Lieschen Müller finanziert einen ein bisschen mit, aber tatsächlich sind das Peanuts. Lieschen Müllers Geld geht an die Lufthansa.

Genau. Deswegen braucht man sich auch nicht ganz so moralisch runterzumachen, das sind wirklich nur Peanuts. Und trotzdem gehen wir immer noch eine Art von Vertrag ein, wenn wir öffentlich geförderte Projekte machen. Aber diesen Vertrag müssen wir

auch immer wieder in Frage stellen, müssen ihn anschauen und uns fragen: Was ist dieser Vertrag eigentlich? Was bedeutet der? Was ist unsere Funktion als Künstler*innen? Lassen wir uns überhaupt darauf ein, dass wir eine Funktion haben oder wehren wir uns dem total? Eigentlich muss dieser Vertrag ständig neu verhandelt werden. Ich finde, das ist eine wichtige Frage.

Die Vorstellung einer gesellschaftlichen Transformation hängt zusammen mit einem bestimmten Geschichtsbild: dass Geschichte als kontinuierliche Entwicklung verstanden wird. Transformation heißt, dass sich die Gesellschaft immer irgendwie weiterentwickelt, vielleicht auch mal in eine falsche Richtung, das wird dann korrigiert und geht wieder weiter. Können Sie mit dem Gedanken was anfangen?

Ja. Das bezieht sich auf diese ganzen Prozesse im Zuge der Pandemie. Dass wir umdenken müssen, dass wir neue Formen finden müssen, dass wir uns das so, wie wir es bisher gemacht haben, nochmal anschauen und hinterfragen. Aber natürlich darf man auch nicht vergessen: Die meisten Künstler*innen, die nicht wie wir im globalen Norden hocken, sind sowieso die ganze Zeit damit beschäftigt, sich an irgendwelchen Krisen abzarbeiten. Und das fließt in ihre Arbeiten ein, im Guten wie im Schlechten. Ich habe gerade zwei Projekte gemacht, eines mit iranischen Kolleg*innen, eines mit nigerianischen Kolleg*innen, und die bekommen überhaupt keine Förderung in dieser Zeit. Und trotzdem machen die einfach weiter. Die sagen mir: »Sahar, Corona is one of many things we're dealing with!« Und dann denke ich: Ja, es passiert viel und wir müssen umdenken. Aber manchmal jammern wir auch auf hohem Niveau.

CORONA IST EIN BESCHLEUNIGER IN ALLE RICHTUNGEN.

Vorsicht: So ein Argument entwertet jede Kritik. Natürlich sehen wir, wenn wir nach Nigeria schauen, wie es jemandem wirklich schlecht geht, klar. Aber nach dieser Argumentation kann man im Grunde gar nichts mehr sagen.

Und es ist wahrscheinlich politisch nicht so produktiv. Ich will auch überhaupt nicht behaupten, dass alles gut ist, ich finde nur: Solange wir irgendwie arbeiten können, ist das erstmal interessant. Auch wenn das vielleicht nicht in den Formen passiert, die wir uns wünschen. Aber es ist gut, wenn wir weiterdenken und weiterhandeln können, wenn wir irgendwie handlungsfähig bleiben. Im ersten Corona-Jahr war die Stimmung ein bisschen so: Wir sitzen alle in einem Boot, und es ist schon krass, dass wir plötzlich alle global eine ähnliche Situation erleben. Aber jetzt, im zweiten Jahr, sieht es schon deutlich anders aus. Hier in Europa laufen die Impfkampagnen und gleichzeitig sieht man, was gerade in Indien abgeht, man sieht, dass diese Clashes, die sowieso schon länger bestehen, immer drastischer werden.

Dieses Gefühl hat etwas mit einer Erfahrung zu tun, die einen politisch auf eine ganz schwierige Bahn bringen könnte: dass eine Krise eine Art Katalysator sein könnte, der die Transformation vorantreibt. Die Transformation, die ohnehin passiert, bekommt da einen Push.

Ja, positiv kann man das an den ganzen Digitalisierungsprozessen sehen. Ich finde die erstmal gut, Digitalisierung ist ein super Tool, und das heißt überhaupt nicht, dass sich das Theater abschafft und wir nur noch digitales Theater machen müssen. Und das beschleunigt die Transformationen, die sowieso anstehen. Aber auf einer anderen Ebene beschleunigen sich auch die globalen Ungleichheiten. Corona ist ein Beschleuniger in alle Richtungen.

Andere Beispiele für Transformationen: Ich stelle in den Medien und den Künsten eine größere Diversität fest im Vergleich zu vor zehn Jahren. Oder ein gewachsenes Bewusstsein für soziale Ungleichheiten. MeToo oder die ungerechten Gehaltsstrukturen im künstlerischen Bereich hätte vor 15 Jahren noch niemand thematisiert. Diese Transformationen finden sowieso immer statt, es gibt keinen Moment ohne Transformation. Das ist ein Umbruch und der ist total positiv. Er passiert aber immer noch relativ stark auf der

Repräsentationsebene und relativ wenig auf einer strukturellen Ebene, wo es wirklich um was geht. Zum Beispiel die Intendanten an Stadttheatern: Die sind immer noch überwiegend männlich, weiß und älter besetzt. Aber solche Prozesse dauern unglaublich lange, und manchmal schießen sie auch in Extreme, können überbordend und wütend sein. Das sind Bewegungen und Gegenbewegungen. Debatten und Gefühle, die ganz lange unterdrückt worden sind, Realitäten, die lange unterdrückt worden sind, die kommen jetzt hervor, wollen gehört werden und werden gehört. Und das wird tatsächlich immer mehr. Aber wir sind noch sehr am Anfang dieser Entwicklung.

Auch das freie Theater ist eine Repräsentationskunst. Kann es diese Transformationen vorantreiben?

Auf eine gewisse Art schon. Nur ist es nicht die Aufgabe des Theaters, Transformationen voranzutreiben. Ich würde mich immer wehren gegen die Zuschreibung, dass wir Prozesse antreiben sollen. Künstlerische Prozesse dürfen auch manchmal rückständig sein. Kunst ist mal avantgardistisch, mal konservativ und sogar mal problematisch. Künstler*innen müssten genauso divers aufgestellt sein wie Leute in der Gesellschaft. Ich finde, diese Zuschreibung ist ein starker Imperativ an die Kunst und ich wehre mich gegen so einen Imperativ, weil mich das unfrei macht. Ich kann dann nicht mehr alles Mögliche denken, ich kann nicht mehr erstmal drei Schritte zurück gehen, bis ich wieder einen Schritt nach vorne gehe.

Eigentlich wollte ich dieses Fass gar nicht aufmachen, aber wenn Sie von einem Auftrag an die Künste sprechen, dann kann man schon fragen: Ja, was ist dieser Auftrag denn eigentlich?

Das Tolle an den Räumen, die Kunst erschaffen kann, ist: dass wir uns in andere Logiken begeben können. Dass wir in einen Raum gehen können, in dem andere Gesetze herrschen. Dass Gesetze, die wir zunächst nicht verstehen, die irgendwie anti-logisch sind, anti-ökonomisch, erstmal auseinander gewirbelt werden. Ob das dann immer eine gute Sache sein muss, weiß ich nicht. Aber wenn ich mich erinnere, wie ich als Jugendliche Bekanntschaft mit dem Theater gemacht habe, dann erinnere ich mich an den Moment, als ich dachte: Hier ist es egal, woher ich komme und was ich bin. Hier kann ich einfach mal woanders sein. Und das fand

ich befreiend, richtiggehend körperlich befreiend, ich habe viel geheult im Theater. Ich bin ins Theater gegangen, einfach nur zum Gucken, und der ganze Druck ist von mir abgefallen. Dieser Theaterraum hat andere Gesetze. Und ich glaube, solche Räume sind wichtig. Wenn die verschwinden, dann gibt es nur noch eine Logik, die sich durch alle Lebensbereiche zieht: die Logik des Geldes, der Zahl, des Zeitdrucks, der Vermehrung.

Das Theater als Ort, an dem es egal ist, woher jemand kommt, das scheint mir aber auch einer Transformation unterworfen. Und zwar einer, die ich nicht toll finde. Ich komme aus einem ganz klassisch bildungsbürgerlichen Kontext. Meine Eltern haben beide nicht studiert, aber es war vollkommen klar: Man geht mindestens einmal pro Monat ins Theater. Das gehört sich einfach so. Heute habe ich den Eindruck, dass niemand ohne Studium, ohne Abitur im Theater sitzt.

Ich weiß nicht, ob das Theater nicht schon immer ein sehr elitärer Raum war. Ich als migrantisches Arbeiter*innenkind habe meinen Weg da rein gefunden, aber ich glaube, die Barrieren sind relativ groß. So leicht verirrt man sich nicht da rein. Aber es geht viel verloren, wenn es sich die ganze Zeit nur um eine Schicht dreht. Das ist einfach langweilig. Es ist öde, nur über bürgerliche Probleme zu reden. Die anderen Perspektiven sind nicht nur politisch wichtig, sie sind auch künstlerisch und ästhetisch wichtig. Ja, Sie haben recht: Ich stelle diese Entwicklung auch mit Unbehagen fest, und Corona macht es nicht besser. Ich habe Angst: Wenn die Theater wieder offen sind, kommen 100 Leute rein und diese 100 Leute sind die, die Zeit haben, zu Hause zu sitzen, um im richtigen Moment zu klicken. Das sind dann wahrscheinlich vor allem die Senior*innen und die Bessergestellten. Ich glaube, dieses Legitimitätsproblem, mit dem das Theater immer schon kämpft, das wird durch Corona verstärkt. Diese Frage müssen wir uns stellen, als Theaterinstitution und als Künstler*innen: Für wen machen wir das eigentlich gerade?

Ich mache mir in letzter Zeit viele Gedanken über Zugänglichkeit und Barrieren. Und ich fürchte, Corona verhindert Zugänge. Viele verlieren gerade den Zugang, sind nicht beim Streamen dabei, nicht bei den Zoom-Konferenzen. Ein anderes Thema ist die Internationalisierung, die ich eigentlich begrüße – die hat gleichzeitig zur Folge, dass

die Bedeutung des Englischen in der Theaterpraxis immer mehr zunimmt. Das schließt Leute aus, es schließt aber auch andere Leute ein, die kein Deutsch sprechen aber dafür Englisch ... Mein Kopf fängt da an zu schwirren, weil man aus diesem Gedanken, wie sich Zugänge erweitern lassen, nicht mehr rauskommt. Hat es das freie Theater da tendenziell leichter als das Staatstheater? Das freie Theater musste sein Publikum immer schon suchen.

Ich glaube, die freien Theater sind einfach beweglicher. Die können Transformationsprozesse schneller umsetzen, weil die Strukturen kleiner sind, weil weniger Geld dahintersteckt. Aber im Endeffekt glaube ich, dass es schlicht einen starken Willen braucht, weil diese Transformationsprozesse einfach dauern und anstrengend sind. Ich finde, man sollte aber nicht zu streng sein und eher empathisch an diese Geschichten rangehen, versuchen, die Leute und die verschiedenen Abteilungen des Theaters da mit ins Boot zu holen.

Sie haben sich vorhin selbst einen migrantischen Arbeiter*innenklassenhintergrund attestiert. Als ich in den Neunzigern Politik studiert habe, war es verpönt, von Klassen zu reden, man sprach von »Milieus« oder von »Schichten«. Sie verwenden den Begriff wieder.

Ich verstehe gar nicht, warum der Begriff weg war.

Der wurde als nicht mehr hilfreich für die Diskussion wahrgenommen.

Eigentlich habe ich das Gefühl, dass sich die Verteilungskämpfe immer mehr zuspitzen. Und der Begriff hilft da doch für die Diskussion. Auch einen Begriff wie Klassismus finde ich erstmal wichtig, es ist wichtig, Klassismus als Diskriminierungsmechanismus zu benennen. Aber ich frage mich zum Beispiel, ob man Klasse gleichsetzen kann mit Race und Gender. Oder ob das andere Mechanismen sind. Bei den Debatten um Rassismus und Sexismus geht es ganz viel um Anerkennung, aber bei Klasse und bei Armut geht es nicht um Anerkennung, da geht es um Überwindung. Da geht es darum, dass wir die Unterschiede überwinden müssen, nicht darum, anzuerkennen, dass es auch okay ist, arm zu sein. Das ist es einfach nicht.

Das hat vielleicht auch mit einer gewissen Definitionsunschärfe zu tun. Wenn wir eine rassistische Diskriminierung erkennen, dann ist die fix.

ICH GLAUBE, DIE FREIEN THEATER SIND EINFACH BEWEGLICHER.

»Klasse« hat hingegen was zu tun mit traditionellen Arbeiter*innenkämpfen und damit ist meistens Industriearbeit gemeint. Die mag vor 30 Jahren auch noch eine Relevanz gehabt haben, aber der Industriearbeiter am Band hat heute gar nichts mehr zu tun mit einem prekarierten Menschen, der vielleicht freischaffende Dramaturgin ist oder für Lieferando Essen ausfährt – das sind dann aber keine Klassen, sondern soziale Milieus, Prekarierte. Am Band stehen heute erstens deutlich weniger Menschen und zweitens ist jemand, der bei VW Autos montiert, total gesettled, der muss sich verhältnismäßig wenig Sorgen machen. Sie verwenden den Begriff aber trotzdem, Sie machen beim Impulse Festival einen »Working Class Stammtisch« und Sie bezeichnen den eigenen Hintergrund als migrantische Arbeiter*innenklasse. Was heißt das denn für Sie?

Ich bin da sehr stark geprägt von meinem Vater, den würde ich als „lesenden Arbeiter“ bezeichnen. Der hat nie studiert, aber in seiner politischen Bildung war der immer sehr widerständig. Im Iran war er dafür auch im Knast, aber er hat nie aufgehört, wütend zu sein über die Zustände. Und das ist meine Prägung – klassisch kommunistisch. Zumindest früher, heute würde mein Vater sich vielleicht anders positionieren. Für mich hat das aber auch damit zu tun, wie ich heute Theater mache – immer zu arbeiten, sich selten Pausen zu gönnen: Das kenne ich auch von meinem Vater. Außerdem geht es darum, den Körper als Tool einzusetzen: Der Körper ist das Werkzeug, mit dem du arbeitest. Das ist wie bei meinem Vater, der hat sich auch kaputt geschuftet, weil sein Körper sein Arbeitsinstrument war. Und wenn ich an die frühen *Monster-Truck*-Arbeiten denke, dann haben wir unsere Körper

auch nie geschont, die wurden schonungslos in die künstlerische Arbeit reingeworfen und es gab regelmäßig diverse Verletzungen. Ein anderer Punkt ist, dass ich sehr schnell mit sehr viel zufrieden bin, dass ich froh bin, überhaupt dabei zu sein, mit anfassern zu können. Und dass ich nicht so viel Forderungen stelle. Das sind Themen, die in Klassismusdebatten formuliert werden: Forderungen zu stellen, seinen eigenen Wert einzufordern, solche Geschichten. Und schließlich: Als Arbeiter*innenkind denkt man immer, man muss etwas übererfüllen. Zum Beispiel baut man in einen Text immer mehr Fremdwörter ein, damit man sich nicht verrät.

Auf der anderen Seite hat genau das zur Folge, dass man unterbewusst schon wieder Barrieren aufbaut. Das ist entsetzlich, man kommt da gar nicht mehr raus.

Das stimmt. Aber das zeigt ja auch, dass es eine total dominante Struktur gibt, der man sich schwer entziehen kann.

Ja. Und das ist eine akademische Struktur.

Ich lese auch lieber schlaue Texte als einfältige. Aber trotzdem gibt es da Barrieren, zum Beispiel in der Antragsstellung für Förderprogramme: Bei diesen Texten, die man da abliefern soll, habe ich manchmal das Gefühl, dass Gleiches Gleiches fördert. So eine Jury will Leute fördern, die so sind wie sie selbst, die so schreiben, wie sie selbst. Das muss man mal in Frage stellen. Das passiert auch bei anderen Leuten in Machtpositionen wie Kurator*innen und Dramaturg*innen. Vielleicht ist es auch etwas Psychologisches: dass man sich irgendwie immer selbst in einem Text sucht. Und das passiert noch nicht einmal immer bewusst. Aber gerade daher müsste es sichtbar gemacht werden, denn es produziert ja Ausschlüsse. Und außerdem, was ich vorhin meinte: Am Ende ist es einfach langweilig. Weil es sehr gleichförmig ist.

Und wie geht es jetzt weiter? Diese Transformationen, diese Entwicklungen, von denen wir gerade gesprochen haben, wie lassen die sich weiterführen? Wie lassen sich die Barrieren abbauen? Was wünscht man sich da für Input, seitens der Kunst, seitens der Gesellschaft, seitens der Kulturpolitik? Ich wünsche mir von der Kunst, dass wir mehr Stücke machen, in denen den Unsicherheiten, die wir mit diesen Transformationen haben, mehr Raum gegeben wird. Solche Unsicherheiten haben alle,

aber die gestehen wir uns selten wirklich ein, die werden überspielt, und es wird funktioniert und weitergemacht. In Wahrheit sind wir alle gerade am Ächzen und am Stöhnen, es ist anstrengend und schwer, aber wir gestehen uns das nicht ein. Stattdessen behaupten wir immer, dass alles toll läuft und wie erfolgreich wir gerade sind. Und von der Politik? Von der Politik wünsche ich mir, dass mehr zugehört wird, was die Bedürfnisse von Künstler*innen im Moment sind. Und was wirklich gebraucht wird an Strukturen, um ordentlich arbeiten zu können. Ich wünsche mir, dass Politiker*innen zuhören. Weil Zuhören eben auch Handeln ist. Haben wir doch im Theater gelernt.

—

Sahar Rahimi, geboren in Teheran, studierte in Gießen Angewandte Theaterwissenschaften und ist Mitbegründerin der Gruppe Monster Truck, die in den Bereichen Theater, Performance, Video und Bildende Kunst arbeitet und damit zu Festivals wie dem Impulse Festival, dem Radikal jung Festival, dem Israel Festival dem lagos_live Festival eingeladen wurde. Sie lebt in München.

—

Falk Schreiber, geboren in Ulm, studierte in Tübingen und Gießen Politik und Literaturwissenschaft. Er ist freier Kulturjournalist mit den Arbeitsschwerpunkten Darstellende und Bildende Kunst, unter anderem für Theater heute, tanz, Nachtkritik, taz und Hamburger Abendblatt. Er lebt in Hamburg.



Stefan Kaegi (Rimini Protokoll)

— THEATER. EIN TRAUM

Neulich hatte ich einen Traum, und beim Aufwachen habe ich schnell alles aufgeschrieben, weil ein unbestimmtes Gefühl von Dringlichkeit das Aufwachen begleitet hatte.

In meinem Traum war eine Pandemie über das Land hereingebrochen, aber die Regierung hatte die Theaterschaffenden nicht in Kurzarbeit geschickt, sondern in zahlreiche Kommissionen zur Organisation des Zusammenseins berufen. Darin fanden sich einmal pro Woche Regisseur*innen, Dramaturg*innen, Schauspielende, Choreograf*innen und Bühnenbildner*innen zusammen, um Vorschläge für die Neuinszenierung des öffentlichen Lebens zu entwickeln und so ihr Talent im Umgang mit Raum und Zeit für die Gesellschaft zu nutzen.

So nahm sich auf Anraten einer solchen Kommission die Maskenabteilung eines Staatstheaters der Hautpflege von Teenager*innen an. Die Tonabteilung eines anderen Theaters versorgte Straßenlaternen mit Lautsprechern, aus denen japanische Gedichte schallten. Eine Lichtabteilung installierte gemeinsam mit einem Label von Guerilla-Urbanist*innen avantgardistische Farbverläufe in sonst klaustrophobisch anmutenden Parkgaragen. Eine Dramaturgieabteilung machte sich daran, die Dramen der im Lockdown Vereinssamen aufzuarbeiten und sie in Form von Kurzmonologen zurück in die Gemeinschaft zu tragen, wobei die Monologe von den Einsamen selbst vor ihren Haustüren performt wurden.

Die Theatergebäude blieben den ganzen Winter lang für verschiedene Gesellschaftsgruppen geöffnet – als »öffentlich geförderte und geheizte Orte«, wie es in der Erklärung einer Kommission hieß. Aus einigen wurden Häuser für neu formatierte Hochzeiten mit weit geöffneten Fenstern, andere veranstalteten Filmabende, bei denen Filme nicht gezeigt, sondern im kleinen Kreis nacherzählt wurden.

Ein Guckkastentheater besuchte ich in meinem Traum inmitten eines historisch interessierten Publikums als eine Art archäologische Ruine. Im Orchestergraben sowie im Bühnenhimmel horchten wir dem Echo von Dialogen nach, die hier einmal in eng bestuhlten Reihen mitverfolgt und miterlitten worden waren. Alle paar Minuten trat ein*e einzelne Besucher*in auf die Bühne und erkannte weit oben im Rang eine*n andere*n.

Aus Bühnenbildwerkstätten wurden Arbeitsgruppen findiger Köpfe, die zuerst einmal schauten, was es alles gibt, statt es neu zu bauen. Aus bestimmten Bühnenbildern realistischer Bauart sah ich Szenarien für öffentliche Orte werden, in denen Passant*innen selbst als Shakespeare- oder Tschechow-Figuren auftreten konnten. Andere wurden zu Möbelstücken verarbeitet und an Privathaushalte verteilt.

Bestimmte Orte wurden auch ohne Szenografie zu Bühnen – zu unsichtbaren Guckkästen der Aufmerksamkeit – indem sie einfach nur temporär mit einem Schild versehen wurden, das sie als Bühne

dessen, was da in diesem Moment geschah, auszeichnete: mit Uhrzeiten für den Besuch, anschließendem Applaus und Diskussion. Jemand nannte das »Augmented Reality« – wenn auch gänzlich analog.

Aus Requisiten wurden darstellende Objekte, die ihre eigenen Stücke spielten. Windmaschinen wirbelten Luftsäulen mit Laub zu ephemeren Skulpturen auf, deren Drama in langsamem Flattern Richtung Boden mündete.

Ein paar Häuser weiter sah ich, wie beobachtungsgeschulte Inspizient*innen dabei halfen, Museen wieder zu öffnen, indem sie den Fluss des Publikumsverkehrs zuvorkommend und präzise strukturierten.

Gleichzeitig wurden die Soufflierenden zu »Consultants«, die nicht den Menschen auf der Bühne, sondern dem Publikum halfen, sich zu orientieren, die ihnen zuflüsternten, was sie tun und worauf sie noch achten könnten.

Aus hermetisch verschlossenen Proberäumen wurden tageslicht- und luftdurchflutete Räume, in denen Schauspieler*innen über die Gesellschaft nachdachten und Formen des Zusammenseins ohne physische aber mit umso mehr emotionaler Berührung skizzierten. Auf bunten Zetteln an der Wand standen Stichworte wie: Kuschhände, Schnurtelefone, Zielgesänge, Richtlautsprecher ...

Kostümfundus wurden für den täglichen Gebrauch geöffnet. Aus Garderoben wurden Futterstände für Tiere, die von hier aus auf die Bühne traten, um – so schien es – Menschen ein Gegenüber aufzuzeigen, das ihnen in Spielwitz und Körpersprache weit voraus war.

Aus Spielplänen von einigen Theaterhäusern wurden Kleinanzeigen, in denen Einzelne an andere so vermittelt wurden, dass kaum jemand allein blieb. So unternahm ich plötzlich Spaziergänge mit Menschen, die ich sonst nie kennengelernt hätte, weil sie andere Meinungen hatten und andere Produkte bevorzugten als ich.

Auf öffentlichen Plätzen und in Parks wurden ausgediente Telefonzellen reaktiviert. Menschen auf der einen Seite des Platzes erzählten so Unbekanntes auf der anderen Seite des Parks von ihren unterdrückten Wünschen.

Aus Vor-spielenden wurden Zusammen-spielende, die mit anderen Regeln teilten – und sie überschritten. Schauspieler*innen boten mir zum Beispiel an, ein Portrait von mir anzufertigen, so ähnlich wie auf bestimmten Plätzen von Paris – als

es dort noch Tourist*innen gab –, Zeichnungen entstanden in 5 Minuten. Jetzt aber nicht auf Papier, sondern in echt, lebensgroß und dreidimensional.

Nach und nach sprang der Funke der Beobachtung auch auf theaterfremde Bevölkerungsgruppen über. Schüler*innen machten sich daran, Menschen nachzuahmen, deren Gebärden sie für besonders klimagefährdend hielten, bis diese vor Scham erröteten.

Mancherorts wurden aus Individuen vorübergehend Konstellationen, die zusammen Unternehmensgruppen, Kartelle und Vetternwirtschaftssysteme abbildeten. In diesen Tableaus hielten sie einen Moment inne. Und gingen dann weiter.

Abends wurden Inszenierungen auf Sichtdistanz von Balkon zu Balkon und von Fenster zu Fenster inszeniert. Tagsüber von einer Straßenseite zur anderen.

In Zusammenarbeit mit Programmierer*innen von Computerspielen wurden vor meinen Augen raumgreifende Gesellschaftsspiele erfunden, die ganze Dörfer umfassten und mehrere Tage dauerten. Statt Bildschirmen wurden dabei dreidimensionale Avatare animiert, die zu drücken und zu schlagen und sogar zu werfen erlaubt war.

Eine Gruppe von Autor*innen machte sich daran, Botschaften unter Parkbänke zu ritzen, Erzählungen, die zum kurzzeitigen Verweilen einluden und aufeinander verwiesen, sodass sie sich als Schnitzeljagd über das Gebiet der Stadt erstreckten.

In meinem Traum ging ich immer weiter in die Stadt, taumelte von einem Ort zum nächsten.

Aus einigen Fußballstadien waren Orte für Konzerte geworden, die Tag und Nacht besucht wurden. Es war viel Platz in den Rängen. Diese Leerstellen wurden durch Erinnerungen an historische Sportler*innen subjektiv aufgefüllt. Über die LED-Screens flirrten dazu statt Zeitlupen von Strafstoßen die Spielstände sozialer Konflikte: »Hedgefonds gegen Bankenaufsicht« zum Beispiel, oder »Erbschaftsteuer gegen generationenüberschreitenden Egoismus«, »multinationale Konzerne gegen UNO« oder ganz einfach »Lohnleichheit gegen Wettbewerb«.

Aus Nachrichten wurden Erzählungen, auf die man sich verlassen konnte, weil sie auf öffentlichen Plätzen nachvollziehbar dargestellt und diskutiert und durch Tanzschaffende in Gesten übersetzt wurden.

Vor diesen Stadien wurden mitten auf Straßenkreuzungen Drehbühnen aufgebaut, sodass jeden Tag Anwohner*innen fünf Runden drehen und mit

einer von Bewegungsmeldern getriggerten Applaudmaschine beklatscht werden konnten.

Aus Straßen wurden nachmittags jeweils für eine Stunde Laufstege für lange Prozessionen, in denen Kulturgüter im Schrittempo von Museum zu Museum getragen wurden – und ihre Geschichten von Mensch zu Mensch.

In Apotheken wurden bei Bedarf Pastillen abgegeben, die erlaubten, sich Menschen aus anderen Bildungsmilieus gegenüber verbunden zu fühlen. Und Geräte, mit denen bestimmte unterbewusste Triebe sichtbar gemacht und zu Erzählungen weiterverarbeitet werden konnten.

Plätze vor Altenheimen wurden zu Veranstaltungsorten, wo man mithilfe der Bewohner*innen vergangene Formen von Leben rekonstruierte. Den zittrigen Stimmen lauschten einzelne Passant*innen stundenlang. Ähnliches spielte sich vor Gefängnissen ab: Menschen rekonstruierten dort Verbrechen und (ver)arbeiteten so Traumata auf und zu Abenteuergeschichten weiter. Ich folgte den Erzählungen durch Gitterstäbe.

Aus Schaufenstern von verwaisten Geschäften wurden Vitrinen, in denen Menschen, deren Berufe ausgestorben waren, noch einmal pantomimisch aufzeigten, was sie ihr Leben lang gearbeitet hatten und was inzwischen von künstlichen Intelligenzen und Maschinen effizienter prozessiert wurde: Minenarbeiter*innen zeigten, was ihre Arbeit untertags bedeutet hatte, arbeitslose Ärzt*innen führten vor, wie sie ohne Datenblätter aus Pharmakonzernen Diagnosen erstellt hatten, Service-Mitarbeiter*innen sprachen mit Kund*innen in echt und ohne Spracherkennungssoftware und Fabrikarbeiter*innen performten eingespielte Handgriffe – ganz ohne Maschine.

Nachts wurden aus öffentlichen Bädern Filmsets für Kiezserien und aus Baustellen Szenografien für das Leben von Bauarbeiter*innen, wobei Bagger als Hebebühnen dienten.

Menschen teilten das, was sie sahen, anderen mit, was allabendlich zu Publikumsgesprächen führte, in denen Menschen durchaus fundiert über den Zusammenhalt der Gesellschaft debattierten.

Aus manchen städtischen Kultureinrichtungen wurden Exkursionen aufs Land, wo in Gärten und auf Dorfplätzen die vor Ort performte und romanisierte Nahrungsmittelproduktion in Mysterienspiele überführt wurde.

Gemeinsam mit immer mehr Menschen entfernte ich mich weiter von der Stadt.

Aus dem Umland wurde eine Zone der Begegnung, in der sich Menschen und Tiere in Landschaften choreografisch miteinander beschäftigten, indem sie ihre Körper miteinander sprechen ließen: Menschen kreisten um Hunde, die um Schafe kreisten, wobei sie von Lamas beobachtet und von Ziegen begleitet wurden. Raben warfen Nüsse auf Straßen, wo diese von Autos geknackt wurden, Hühner hypnotisierten sich gegenseitig, bis sie von Katzen weggetragen werden konnten. Unter Städten bildeten Ratten ab, was sich oberirdisch zwischen Menschen abspielte.

Aus einigen dressierten Haustieren wurden Boten, die Briefe beförderten. Es waren persönliche Briefe an ein verstreutes Publikum, Liebesbriefe, aber auch Vorwürfe an Unbekannt.

Luft wurde zum Informationsträger, indem Menschen von Hunden lernten, sehr genau zu riechen, wer an welcher Stelle wie lange gewesen war, sodass sich vor dem inneren Auge ganze Szenen abzuspielen begannen.

Eine Gruppe von Requisiteur*innen entwickelte gemeinsam mit dem biologischen Institut der örtlichen Universität eine flächendeckende Bepflanzung von Flachdächern, bei der jede Pflanze mit der Biografie je eines Menschen beschriftet wurde, dessen Körper vor Hunderten von Jahren in diesen Humus hineinverwest war. Jeweils bei Sonnenuntergang waren von jedem Dach aus mindestens zehn andere Dächer zu sehen und die Stimmen der Verstorbenen zu hören.

Auf Wiesen verteilt lagen Publikumsgruppen, um das Aufquellen und Vorbeiziehen von Wolken genau zu beobachten und mit Texten von jungen Autor*innen in Einklang zu bringen.

In Berggebieten wurde das Schmelzen des Schnees in kristallines Wasser beleuchtet, bewundert, vertont und beweint.

Ein Kollektiv von findigen Lichtdesigner*innen organisierte eine Sonnenlichtumleitung über Hunderte von Handspiegeln von Haus zu Haus und versorgte so ein besonders schattiges Tal mit Sonnenlicht.

In diesem Talkessel verwirklichten Tausende von Darsteller*innen und Zuschauer*innen einen Zeichenfluss aus Lyrik und Mathematik. Basslautsprecher brachten bei jedem Zeilenumbruch Kiesel ins Rollen. Ganze Bataillone von Soldat*innen wurden zu zärtlichen Mustern choreografiert.

Aber auch in den Städten veränderte sich die Beziehung zum Körper. Aus dem Arbeitsalltag am

Computer wurden mittels Kybernetik sinnliche Ereignisse, in denen mit mehr als Fingerspitzen kommuniziert wurde. Zusätzlich wurden Zeitpunkte verabredet, zu denen man gemeinsam bestimmte Programme öffnete und wieder schloss, was zu einem Gefühl von Verbundenheit führte.

An Theaterkassen wurden mir bestimmte Verhaltensmuster vorgeschlagen. Durch diese Bewegungsabläufe verdrehte sich mein Körper in ungewöhnlich verwinkelte Positionen, wodurch ich mit anderen Besucher*innen in ein wortloses Gespräch kam.

Aus einigen Sex-Arbeiter*innen wurden körperanimierende Pfleger*innen, die bei ihren Diensten darauf achteten, sämtliche Punkte des Körpers so zu berühren, dass kein Nervenende verkümmerte.

An manchen Orten wurde vorwiegend auf Zehenspitzen gegangen.

In Fahrstühlen erzählten mir Menschen zwischen zwei Stockwerken, wie sie sich ihren Tod vorstellten.

Eine Theatergruppe inszenierte Trauerveranstaltungen auf Friedhöfen, sodass diese nachhaltig in Erinnerung blieben und gleichzeitig die Zurückgebliebenen untereinander neu miteinander verbanden. Einige der Gäste wurden zu Ersatz-Darsteller*innen der Verblichenen.

Beichtstühle wurden aus der Kirche in den öffentlichen Raum getragen und mit Dramaturgie so versorgt, dass Lebensgeschichten und Geheimnisse einen neuen Sinn bekamen.

An vielen Orten kam es zu Menschenversammlungen, doch drängte sich hier das Publikum nicht auf engem, verdunkeltem Raum, um Genies zu bewundern, sondern setzte sich in runde Foren, in denen die Zuschauenden sich mit ihren Gegenübersitzenden auseinandersetzten. Das Publikum wurde hier ein vielfältiges, das manchmal eine große Gemeinschaft war und sich dann wieder aufteilte in kleine immersive Situationen. Und doch schien hier niemand das Ziel aus dem Auge zu verlieren, das von einer Kommission so auf den Punkt gebracht worden war: »Teil einer Gemeinschaft zu sein, die grösser gefasst war als das eigene Wohnzimmer und Kundenprofil.«

In einem Vorort halfen Ticketabreißer*innen dabei, kleinformatige Raves so zu organisieren, dass sich niemand zu nah kam. Getanzt wurde um einzelne Bäume herum und auf Hügeln mit Aussicht.

Auf manchen Bäumen saßen Musiker*innen mit Instrumenten, sodass sie weit rundum zu hören waren.

Hin- und wieder wurde auf eine Radio-Ansage hin die Zeit angehalten, für alle Menschen im Land gleichzeitig, sodass man sich einen Moment lang bewusst werden konnte, dass alles was geschah auch *nicht* geschehen hätte können. Dann wieder wurden andere Zeiteinheiten schneller abgespielt oder ganz übersprungen.

Überhaupt sah ich Technik in ganz neuen Funktionen agieren. Aus einigen Computern wurden Geräte, die organisierten, wann wo wer von wem einen Text über lange Schilfhalme ins Ohr geflüstert bekam. Softwareentwickler*innen halfen Menschen mit Selbstzweifeln dabei, eine künstliche Intelligenz so zu programmieren, dass sie ein exaktes Spiegelbild ihrer selbst abgaben. Die Menschen erkannten sich darin und fühlten sich angespornt, über ihren eigenen Schatten hinauszuwachsen.

Andere Coder*innen entwickelten Algorithmen, die immer genau *nicht* die Websites empfahlen, die man eh selbst gefunden hätte. Und bestimmte kalifornische Algorithmen wurden so neu kalibriert, dass nicht der Profit von Einzelnen, sondern die Volksökonomie in den Blick geriet.

In Großraumbüros, die seit der Verbreitung von »Homeoffice« als neuer Form des »Co-Working« leer standen, wurden komplizierte Fälle von Wirtschaftskriminalität von Szenograf*innen in übersichtliche Bühnenbildmodelle überführt. Diese Modelle rekonstruierten minutiös Tathergänge und Geldflüsse und malten sie in allen Farben des Regenbogens aus, sodass sie allgemeinverständlich und einfach vor Gericht zu bringen waren.

So bekamen Geldflüsse eine neue, transparentere Rolle. Mittelständische Unternehmen luden beispielsweise zur Verlesung der Geschichte ihrer Besitzer*innenfamilien in ihre Montagehallen. Sprechchöre verknüpften dort menschliche und technische Bilanzen mit Regionalpolitik zu einem chronologischen Oratorium: vom Industriezeitalter über die Vor- und Nachkriegszeit und Wirtschaftswunderjahre bis ins Zeitalter der Digitalisierung.

Überhaupt wurde viel geübt und simuliert und Menschen konnten andere dabei beobachten: wie sie etwa Parlamente, Gerichte, Scheidungen oder Verwaltungsratssitzungen simulierten, wie sie Katastrophenschutz, Datenausfälle und die eigene Demenz übten, wie sie für Momente in die Rollen von Polizist*innen, Klimakatastrophenopfern, Sweatshop-Arbeiter*innen oder Datenschutzbeauftragten schlüpfen.

In Theaterworkshops wurden Jurist*innen zu Ratgebern in »administrativer Selbstverteidigung«. Sie gaben zum Beispiel Ratschläge, wie sich Kund*innen vor Gericht gegen Firmen wehren konnten, die Geräte verkauften, deren Lebenszeit kurz nach Ablauf der Garantiezeit kaputt gingen.

In meinem Traum wurde weniger gereist. Oder anders. Aus Flugbegleiter*innen sah ich Platzanweiser*innen werden, die ihr Publikum auf immer neue Orte in der Stadt verteilten. So wurden aus Fernreisen Besuche bei unbekannt Familien in anderen Bezirken der Stadt. Für einige Tage traten diese ihre Wohnungen an andere ab und fanden dort nach der Rückkehr ins Eigenheim Reisetagebücher von Fremden, in denen diese das Exotische in ihren vier Wänden mit der überbordenden Sprache eines Jules Verne beschrieben.

Aus einigen Flughäfen wurden Freiflächen, auf denen vom Wind getragene Requisiten an langen Schnüren über den Köpfen umgekehrtes Marionettentheater aufführten. Je kleiner das Requisit, desto höher stieg die Erzählung.

Aus einigen tourenden Theatergruppen wurde eine Art internationales Übersetzungsbüro – nicht nur für Sprachen, sondern vor allem für szenische Ideen: Statt Ensembles und Bühnenbildern reisten Konzepte. Zwischen Hong Kong und Buenos Aires waren Künstler*innen miteinander in Kontakt, um – ohne die eigene Stadt zu verlassen – eine Idee davon zu vermitteln, was es heißt, in Hong Kong gegen chinesische Überwachung oder in Argentinien gegen die Soja-Wirtschaft zu sein.

Verbraucher*innen-Organisationen arbeiteten mit einem Künstler*innen-Netzwerk daran, in Somalia deutsche Produkte vor dem Suezkanal und in Mexiko deutsche Gewehre in ihrer Zweitverwertung durch Drogenkartelle zu beobachten.

Aus lokalen Veranstaltungen wurden dank Mund-zu-Ohr-Verbindungen weltweit vernetzte Komplizenschaften, aus Darsteller*innen wurden Botschafter*innen, die etwas vertraten, was zu weit weg war, um angefasst zu werden. So gab es Künstler*innen in der Mongolei oder in Eritrea, die ihre Ideen in fernen Städten mithilfe von Schauspieler*innen vertreten ließen. Mit einem Knopf im Ohr übernahmen diese ihre Rollen. Oder sie fungierten als darstellerische Platzhalter für Fernbeziehungen, ausgewanderte Familienmitglieder oder allzu abwesende Geschäftspartner*innen. Choreografien fanden so ihren Weg aus Afrika zu uns genauso wie Kameraperformances aus Nord-

amerika oder Erzählungen aus Kirgisien. Aus Teheran kamen Anrufe von Schauspieler*innen, die für das westliche Publikum Erinnerungen an ein Leben erfanden, das diese nie gehabt hatten.

Auf Fahrrädern fuhren Menschen mit Lautsprechern über Landstraßen und verbreiteten Geräuschkulissen von Zonen auf der anderen Seite des Erdballs.

Aber auch das Fremde in der eigenen Stadt kam den Menschen näher. Nachtwanderungen führten durch mondlose Vororte, wo mittels Hand-Beamer über Schlafzimmerfenstern die mutmaßlichen Alpträume der Bewohner*innen projiziert wurden.

Andernorts wurde aus der Dunkelheit heraus nachts die Fantasie getriggert, indem Menschen Tätigkeiten vorschlugen, die an diesen Orten so noch nie geschehen waren. Rund um sie herum standen andere Menschen mit geschlossenen Augen still und stellten sich vor, wie das wäre. Ihre Neuronen simulierten das Nichtgetane als würde es demnächst geschehen und sie waren bereit, es dann auch zu unternehmen.

Irgendwann, plötzlich, war die Pandemie in meinem Traum zu Ende.

Die Durchsage kam an einem Mittwochnachmittag. Menschen fielen sich massenweise in die Arme. Es kam zu spontanen Küssen.

Bald danach zeigte sich, dass viele von den Gebäuden, die einmal für Theater gebaut worden waren, gar nicht mehr benötigt wurden. Und nach Festanstellungen in großen Institutionen sehnte sich niemand zurück, weil die Arbeit in den Kommissionen in der Gesellschaft für so große Anerkennung gesorgt hatte, dass niemand mehr standardisiert produzieren wollte.

Aus Strukturen mit Hunderten von Festangestellten wurden in Verbindung mit Menschen mit wechselhafterem Werdegang kleine Einheiten. Diese Teams kannten keine unveränderlichen Produktionspläne. Ihre Zusammensetzung richtete sich vielmehr danach, was die jeweilige szenische Idee wirklich benötigte. Sie bekamen flexible Budgets, sodass sie jetzt mit wechselnden Protagonist*innen Theaterstücke erfinden konnten, die manchmal sehr kurz und manchmal sehr lange dauerten, manchmal ganze Stadtbezirke mit einbezogen und so auch Menschen außerhalb der Abonent*innenstruktur erreichten.

Aus Schauspielschulen wurden Akademien, in denen »Künste« in einem weiteren Sinn verhandelt wurden: Architektur, Soziologie und Philosophie

wurden hier genauso unterrichtet wie Literatur und szenisches Schreiben, sodass Absolvent*innen zu ihren eigenen Erzähler*innen werden konnten oder zu Kollektiven, die sich untereinander gegenseitig inszenierten.

Einige Intendant*innenposten wurden statt durch Einzelpersonen durch Gremien von Menschen neu-besetzt, die ihre Ideen in Gesprächssituationen entwickelten und gemeinsam verantworteten.

Es gab zwar wieder Großveranstaltungen, doch die Häuser, die sie ausrichteten, hatten flexibles Personal mit einem Sinn für Gemeinschaft. Man gab diesen Orten den Namen »Stadttheater«, weil in ihnen nicht nur Einzelne auftraten, sondern die ganze Stadt.

Und dann wachte ich auf.

—

*Stefan Kaegi inszeniert in verschiedensten Konstellationen dokumentarische Theaterstücke und Stadtraum-inszenierungen, die oft wirtschaftliche Verflechtungen auf eine menschliche Komponente herunterbrechen. So inszenierte Kaegi in Zürich eine Arbeit mit 10.000 Heuschrecken und 5 Öl-Expert*innen aus Kasachstan. Am Théâtre Vidy in Lausanne entstand Nachlass mit Menschen, die nicht mehr lange zu leben hatten und in Uncanny Valley die lebensgroße Kopie des Schriftstellers Thomas Melle als Humanoid.*

*Gemeinsam mit Helgard Haug und Daniel Wetzel arbeitet Kaegi unter dem Label Rimini Protokoll. So inszenierte Rimini Protokoll das Multi-Player-Video-Stück Situation Rooms über den globalen Waffenhandel. In Städten wie Montréal, São Paulo und Hongkong inszenierte Rimini Protokoll 100% Stadt mit 100 nach statistischen Kriterien ausgewählten Vertreter*innen ihrer Stadt. In Manchester und St. Petersburg komponierte Rimini Protokoll die Stadtbegehung Utopolis für 48 tragbare Lautsprecher.*



Sibylle Peters

— KRISE UND KUNST DER VERSAMM- LUNG

Aufträge an die Freien Darstellenden Künste.

An die Kinder zu denken, die wir nun schon so lange nicht mehr ins Theater einladen konnten, die schon so lange keine Projekte mehr mit uns machen können, tut im Moment besonders weh. Viele von ihnen sind zu Hause, dürfen kaum raus, kaum andere Menschen sehen. Mit Online-Angeboten erreichen wir gerade die nicht, die wir erreichen müssten. In diesem Zusammenhang wird zuletzt viel von »Lernrückstand« gesprochen, von der Schere zwischen Arm und Reich und wie diese in Sachen Bildung durch die Pandemie und die Zoomschule immer weiter auseinanderklafft. Kinder sind ohnehin weit überdurchschnittlich von Armut und damit auch von den Folgen von COVID-19 betroffen. Förder- und Spendengelder werden nun mobilisiert, um Nachhilfe zu organisieren. Das ist gut und trotzdem stößt das Wort vom »Lernrückstand« in mir auf Widerspruch: Erwarten wir von den Kindern, nach der Pandemie noch härter zu arbeiten, um ihre zunehmende Benachteiligung selbst auszugleichen? Wo sind die gesellschaftlichen Anstrengungen, die Strukturen der Benachteiligung zu ändern? Und was ist mit dem Glücksrückstand?

Als ich ein Kind war, nahmen meine Eltern mich mit ins Theater, zunächst ins Staatstheater Olden-

burg, wo ich sah, wie die Hexe Babajaga direkt vor meinen Augen drei Prinzen in silberne Bäume verwandelte und wie Don Giovanni – zum Entsetzen meines Bruders – vom steinernen Denkmal seines eigenen Vaters erschlagen wurde. Dann ging's ins Puppentheater in Bremen, wo ein Geist aus Aladins Wunderlampe kam, und ins Klecks-Theater in Hamburg, wo ich vom Kampf der Kinder aus Soweto in Südafrika erfuhr und einmal sogar ein Seifenblasen pustender Orgasmus durch die Reihen der Zuschauer*innen tanzte.

So aufregend die Dinge waren, die ich auf der Bühne sah, waren sie doch nicht aufregender als das Theater selbst, der Geruch, das Warten vor dem Vorhang und vor allem all die anderen Menschen, die sich mit uns versammelt hatten. Während ich sonst nur meine Familie, die Nachbar*innen und die Menschen in der Schule kannte, gab mir das Theaterpublikum ein Gefühl dafür, wer sonst noch um mich herum lebte und was das Wort »Gesellschaft« bedeutete, das meine Eltern sehr häufig verwendeten. Die Versammlung der Menschen im Theater machte mir die Wirklichkeit einer geteilten Welt erfahrbar, mehr als das Fernsehen, das immer nur Bilder von anderswo zeigte. Im Theater versammelten wir uns als Fremde und

doch fühlten wir die Wunder und Schrecken, die sich vor unseren Augen entfalteten, gemeinsam und konnten einander dabei sehen und hören. Aufregend war, dass es all diesen Menschen, mich eingeschlossen, jederzeit möglich wäre, mitten in das Schweigen der versammelten Menschen hinein das Wort zu erheben, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, mit einem Schrei, einem Witz, einem Sprung. Die im Theater versammelten Menschen waren ein Wir in Latenz, ein Wir in Verhandlung, das sich für Momente einlöste, in denen wir gemeinsam lachten oder den Atem anhielten, um sich dann wieder zu entziehen. Das war anders als beim Fußballspiel Werder Bremen gegen Bayern München, das ich mit acht Jahren besuchte. Der Eindruck der versammelten Menschen im Stadion fesselte mich weit mehr als das Geschehen auf dem Rasen. Doch hier war das Wir alles andere als latent, es manifestierte sich in Schals und Sprechchören. Während die Wir-Latenz im Theater alle Anwesenden zugleich ein- und auszuschließen schien, war hier ganz klar eine Entscheidung gefragt: Zu wem wollte man gehören? Mit jeder weiteren Versammlungsform lernte ich neue Regeln: Demonstrationen, Gottesdienste, Vorlesungen, Gerichtsverhandlungen, Studierendenparlamente, Kongresse – die Kulturwissenschaftlerin, zu der ich wurde, war überzeugt: Politik, Recht, Religion, Bildung, Sport, Entertainment, die ganze Gesellschaft basiert wesentlich auf Versammlungen. Und zwar auf Versammlungen mit sehr spezifischen, sehr wirkungsmächtigen Regeln, die man benennen und erforschen kann, die aber gar nicht so leicht zu verändern sind.

Erst die Freien Darstellenden Künste machten mir klar, dass sich die Versammlung des Theaterpublikums in diesem Punkt von allen anderen Versammlungen unterscheidet: Ihre Regeln sind durchaus veränderlich, auch wenn das im Staatstheater mit seinen goldenen Logen und kathedralenhaften Bühnen nicht ohne Weiteres zu merken ist. Die Freien Darstellenden Künste dagegen sind frei, den Blick vom Bühnengeschehen ins Publikum zu wenden und mit der Wir-Latenz des Theaters zu spielen. In dieser Wende werden all die schwer veränderlichen Regeln der anderen Versammlungen zu Spielregeln, die sich zitieren und kombinieren lassen: *Der Kongress der Schwarzfahrer* (Hygiene Heute, 2001), auch Schlingensiefs *Wahlkampfzirkus* (Schlingensief, 2000), die *Church of Stop Shopping* (Church of Stop Shopping, 1999), *Warum tanzt ihr*

nicht? (She She Pop, 2005), *die Moskauer Prozesse* (Milo Rau, 2013) und so weiter und so fort. Auch mit der Materialität, der Medialität von Versammlungen wurde experimentiert und zwar keineswegs nur im Theater: Aus Demonstrationen wurden *Radioballett* (Ligna, 2002), aus dem Palast der Republik wuchs ein Berg (*Raumlabor* und andere, 2005) und beim Kongress *Die Untoten* kamen alle Stimmen aus dem Jenseits (Hannah Hurtzig, 2011).¹

In diesem Spiel mit Versammlungsformen haben die Freien Darstellenden Künste des 21. Jahrhunderts ein einzigartiges Wissen erarbeitet, eine Kunst des Kollektiven:² ein Wissen darum, wie man Menschen zusammenbringt, die sich sonst nicht treffen würden, an welchen Rädern wir drehen können, um unwahrscheinliche Versammlungen abzuhalten, bei denen Stimmen laut und Geschichten erzählt werden, die wir sonst nicht hören. Wenn das Publikum die Hauptrolle spielt, geht es immer um das Wie und das Was gesellschaftlicher Teilhabe und verteilter Agency, um die Verkörperung von Macht, um die Krisen der Repräsentation, der Fürsprache und der (Selbst)Ermächtigung.³ Und mit jedem Projekt haben wir mehr darüber gelernt, 20 Jahre lang. Während mir das freie Theater in den 90er-Jahren, in meiner Studienzeit, oft als eine (wenn auch schöne) Insider-Veranstaltung erschien, bei der wir unsere Gedankenexperimente qua Bühne mit unseren Freund*innen teilten, haben sich die Freien Darstellenden Künste des neuen Jahrhunderts in etwas völlig anderes verwandelt, in ein Theater der Vielen.

Auch in den Programmen der Vermittlung, aus denen sich so viele freie Theatermacher*innen und Performancekünstler*innen in den vergangenen zwei Jahrzehnten finanziert haben, ist die Erkennt-

1 Vgl. Peters, Sibylle (2011): Zur Entwicklung einer Kunst der Versammlung im Theater der Gegenwart. In: Dies. (Hg.): Das Forschen aller. Artistic Research zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld. 155–172.

2 van Eikels, Kai (2013): Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie. München.

3 Wie zum Beispiel in jener unwahrscheinlichen Versammlung von somalischen Piraten und Hamburger Kindern, die gerne Piraten spielen, die die *geheimagentur* gemeinsam mit dem FUNDUS THEATER | THEATRE OF RESEARCH 2012 unter dem Titel *Echte und andere Piraten* inszeniert hat.

nis gewachsen, worum es in Sachen kultureller Teilhabe eigentlich geht. Nämlich nicht darum, sogenannte Bildungsferne an Kultur teilhaben zu lassen und auch nicht darum, marginalisierte junge Menschen durch Tanz und Musik zu einer besseren gesellschaftlichen Performance zu erziehen. Davon mögen große Kulturinstitutionen träumen, für die Vermittlungsprogramme eigentlich Audience Development sind, oder Stifter*innen, denen es darum geht, Steuerersparnisse mit der Entwicklung smarter neuer Disziplinierungstechniken zu verbinden, in denen arbeitslose Künstler*innen und prekarierte Bevölkerungsteile sich für wenig Geld gegenseitig beschäftigen. Nein. Die Freien Darstellenden Künste wissen, bei kultureller Teilhabe geht es um uns, uns alle, die Leute. Es geht darum, die Ressourcen und die Verfahren der Kunst zu nutzen, um gesellschaftliche Teilhabe dort zu erstreiten, wo es sie nicht gibt. Take the money and run!

Kulturelle Teilhabe ist gesellschaftliche Teilhabe durch Kultur. Und die produziert man nicht in paternalistischer Geste, stellvertretend für andere, sondern in Komplizenschaft mit denen, die nicht so sind wie ich, in einer Allianz der Vielen, deren Differenzen ihre Stärke ausmachen.⁴ Wie man das macht, haben wir im Trial-and-error-Verfahren gelernt, mittels eines wachsenden Wissens um die Performativität und Theatralität gesellschaftlicher Praxis und darum, wie man das Theater in eine Maschine zur Organisation alternativer Öffentlichkeiten verwandelt.

Zugleich haben die Freien Darstellenden Künste etwas geschafft, was im Kontext deutscher Geistesgeschichte lange Zeit für unmöglich erklärt wurde: Sie haben die alte Trennung zwischen der Kunst und ihrer Wissenschaft durchbrochen. Seit den 1990er-Jahren kommt die Mehrheit der Theatermacher*innen der Freien Darstellenden Künste nicht mehr aus Regie- und Schauspielschulen oder der Autodidaktik, sondern aus Universitäten. Oft aus kultur- und theaterwissenschaftlichen oder auch kulturpädagogischen Studiengängen, die sich als angewandt begreifen und denen die Mittel der Freien Darstellenden Künste immer auch als Experimentierkasten und Labor für kulturwissenschaftliche Forschung dienen. So wurde es möglich, beim

⁴ Vgl. *geheimagentur* / Schäfer, Martin / Tsianos, Vassilis (Hg., 2016): *The Art of Being Many. Towards a New Theory and Practice of Gathering*. Bielefeld.

KULTURELLE TEILHABE IST GESELLSCHAFTLICHE TEILHABE DURCH KULTUR.

Verlassen der Universität die Forschung in die Praxis mitzunehmen und das Publikum in den Forschungsprozess einzuladen.

Nach gut 20 Jahren öffentlicher Forschung haben die Freien Darstellenden Künste heute einen ganz eigenen Zugang zu dem, was unter dem Begriff der künstlerischen Forschung diskutiert wird. Die aktuelle Debatte um diesen Begriff wird oft von den Kunsthochschulen dominiert und stellt einzelne Künstler*innen als Forscher*innen in den Mittelpunkt. Meist geht es darum, wie sich eine individuelle künstlerische Praxis zu wissenschaftlichen Verfahren der Qualifikation und der Evaluation verhält. Im Unterschied dazu geht es in der angewandten Forschung der Freien Darstellenden Künste zentral um die Frage, wie gemeinsam mit einem Publikum geforscht werden kann. Wo künstlerische Forschung zu einer eigenen Disziplin wird, forscht sie am Ende meist mit Kunst über Kunst. Im freien Theater dagegen wird potenziell mit allen über alles geforscht, was das Zusammenleben der Versammelten, der Vielen betrifft. Darin zeigt sich keineswegs Beliebigkeit, sondern ein notwendiger Paradigmenwechsel im Verhältnis von Forschung und Gesellschaft: Im freien Theater steht immer in Zweifel, ob Schauspieler*innen auf der Bühne stellvertretend für die im Publikum Versammelten handeln können oder sollten. Oft nähern sich Entwicklung und Aufführung einer Performance einander an, bis sie in einer Realität auf Probe zusammenkommen, in der alle Anwesenden eine Rolle spielen oder auch verweigern.

In ähnlicher Weise gerät auch das klassische Modell einer Wissenschaft in die Kritik, in der professionelle Forscher*innen ihr Wissen über Gesellschaft und Welt stellvertretend für andere produzieren, um es dann an bestimmte Öffentlichkeiten zu vermitteln, oder um es meistbietend zu verkaufen. In einer Wissensgesellschaft haben diejenigen, die autorisiert sind, neues Wissen zu produzieren, die Produktionsmittel in der Hand. In Zeiten der COVID-19-Impfung wissen wir das nur zu genau. Wissen ist Macht – so lehrte es uns die Arbeiter*innenbewegung und ihr Verdienst war es, das Recht auf Bildung in den meisten modernen Verfassungen zu verankern. Doch in der Wende zur Wissensgesellschaft reicht das nicht mehr. Nicht Bildung, sondern Forschung ist Macht. Ein Recht auf Forschung – das Forschen aller – ist es, was Demokratie in der Wissensgesellschaft ausmacht. Doch was hieße es konkret, ein solches Recht auf Forschung gesellschaftlich durchzusetzen und zu leben? Wer hat die Mittel, die Verfahren und das Wissen, um die Teilhabe an Forschung zu organisieren? In dieser wichtigen und zu wenig diskutierten Frage finden sich die Freien Darstellenden Künste in einer Schlüsselrolle, nicht zuletzt, weil sie ein Experimentierfeld öffnen, in dem sich die Freiheit der Kunst mit der Freiheit der Forschung verbindet, statt letztere im Verweis auf praktische Anwendbarkeit einzuschränken. Die Freien Darstellenden Künste sind dazu prädestiniert, der Forschung aller zu dienen, ein Potenzial, das es selbstbewusst in Anspruch zu nehmen und kämpferisch einzufordern gilt. Jetzt ist die Zeit, dafür Strukturen zu bauen: Das wachsende Wissen der Freien Darstellenden Künste um Möglichkeiten und Grenzen von Partizipation, um Realitäten auf Probe, um eine Latenz des Kollektiven, die sich nicht in »wir« und »die« auseinanderdividieren lässt, kann wichtige Impulse geben – für die Demokratisierung des Wissens und für Demokratisierungsprozesse überhaupt.⁵ Denn die kollektiven Experimente der Freien Darstellenden Künste stehen zugleich im Kontext globaler Krisen politischer Repräsentation. Als genuin kollektive Kunstform reagieren sie auf das Aufbegehren der Vielen, wie wir es aus der Real Democracy Bewegung, aus

5 Vgl. die im Rahmen des künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs »Versammlung und Teilhabe und Performing Citizenship« entwickelten Verfahren und Forschungspraktiken von Participatory Art Based Research auf www.pab-research.de.

Occupy und in jüngster Zeit von Fridays for Future oder Black Lives Matter kennen: Mit gutem Grund greifen diese Bewegungen die Konzentration von Macht, Ressourcen, Mitteln und Repräsentation in den Händen der Wenigen an und entwickeln dabei nicht nur neue Formen des Protests, sondern auch neue Praktiken der Versammlung, der Entscheidungsfindung, des Lernens, der Fürsprache und der Fürsorge. Formen und Praktiken, die quer zu den Grenzen gegebener Institutionen, Diskurse und Gesetzgebungen verlaufen, sodass sie nicht selten in Tränengas enden.

Um so wichtiger ist es, ihnen im Schutzraum der Künste Asyl zu gewähren, sie zu bezeugen, zu vermitteln und weiterzuentwickeln. Oder wie Toni Cade Bambara es formulierte: »The role of the artist is to make the revolution irresistible.« Vor diesem Hintergrund arbeiten freie Theatermacher*innen heute nicht immer »für das Theater«, sondern in einem Spannungsfeld aus Kunst, Forschung und Aktivismus. In flexiblen Allianzen zwischen Institutionen und freien Assoziationen ermöglichen,

NICHT BILDUNG, SONDERN FORSCHUNG IST MACHT.

gestalten, erproben und organisieren sie Interventionen ins Reale, experimentelle Parlamente, heterotopische Zonen, Try-out-Institutionen, alternative Paraden und lebendige Archive des Unerhörten.⁶ Manchmal ist der Grat zwischen Spektakularisierung und tatsächlicher Erneuerung ziemlich schmal. Doch gerade in der schwierigen Balance zwischen Realität und Fiktion entfalten sie ihre Wirkung.

Bis das Virus all das stoppte. Der Newsletter des *FUNDUS THEATER* vom Dezember 2020 konstatiert: »2020 war das traurigste Jahr unserer Geschichte. Theatermacher*innen sind Versammlungsmacher*innen: Wenn es ein Problem gibt, das uns alle beschäftigt, laden wir dazu ein, sich zu versammeln, um es mit Mitteln der Kunst neu in den Blick zu nehmen, um Jung und Alt ins Gespräch und ins Handeln zu bringen, um mit künstlerischer Forschung nach überraschenden Lösungen zu suchen. Doch Corona ist ein Problem, bei dem uns das Versammeln im Theater nicht hilft.«

Die 2020er-Jahre beginnen mit einer völlig anderen Krise des Versammelns, in der die physische Versammlung als solche zum Problem wird. Aber wie kommen wir ohne aus?

Aus der Perspektive der Kulturwissenschaftlerin, für die die Versammlung die Basis aller gesellschaftlichen Systeme war, erschien das wie ein schreckliches, kollektives Experiment: Was verändert sich, wenn die Basis, die physische Versammlung, entfällt?

Nach mehr als einem Jahr Pandemie wissen wir mehr. Wir wissen, dass digitale Versammlungstechniken erstaunlich viel ausgleichen kann. Wir wissen aber auch: Die digitale Kommunikation verstärkt das, was wir mittlerweile als »Bubbles« bezeichnen. Online treffen wir eher die, die wir ohnehin treffen, die, die ohnehin unserer Meinung sind, die Kolleg*innen, das Fachpublikum. Die Logik des Algorithmus – wer dies gekauft hat, hat auch jenes gekauft – ergreift umfassend Besitz vom sozialen Leben. Alte Ordnungen, die das Private vom Öffentlichen trennten, haben ausgedient. Zufällige Begegnungen sind rar geworden. Gesellschaftliche Crossovers herzustellen und Menschen über die Grenzen von Generationen, Klassen und

Bubbles hinweg zusammenbringen, ist so gut wie unmöglich geworden. Das hat Folgen: Die Krise der Demokratie vertieft sich täglich. Die Schallgrenze der digitalen Vernetzung ist die Verschwörungserzählung, sind in sich abgeschlossene Bubbles, die in allem was die gemeinsame Realität betrifft, total daneben liegen und sich aus der Isolation und Sicherheit ihrer Wohnzimmer heraus in Hass und Abgrenzung gegenüber anderen Bubbles üben, deren tatsächliche Mitglieder sie niemals treffen.

Zugleich zeigt sich, wie wir im weitgehenden Verlust einer Kunst des Kollektiven und all der Fluchtwege und Alternativen, die sie eröffnen kann, zurückgeworfen sind auf alte, allzu bekannte Boxen: Kleinfamilie, Heimat, Nation. In der stetigen Beteuerung, dass es uns in dieser Reduktion auf das vermeintlich Wesentliche doch gar nicht so schlecht ginge, liegen für mich die Verzweiflung und Depression des Lockdowns. All die anderen Weisen zu lieben, zusammenzuleben und zusammenzukommen, zu reisen, transnational, transfamiliär, die dabei verloren gehen – auch sie haben für mich mit den freien szenischen Künsten zu tun. Und ich kann es nicht erwarten, dass die Kunst des Kollektiven endlich damit beginnen darf, Löcher in die Boxen zu bohren, sodass Licht und Luft hereinkommen und wir schließlich hindurchkriechen können, raus in die Freiheit, in der Fremde und Freund*innen ein Publikum bilden und man nie weiß, wie der Abend enden wird.

Während wir darauf warten, lehrt uns die temporäre Übersetzung unseres sozialen Lebens ins Digitale etwas darüber, was die physische Versammlung im Theater so besonders macht: Wenn Menschen physisch zusammenkommen, teilen sie ihre Verletzlichkeit, atmen sie dieselbe Luft, riechen sie einander, fühlen sie sich angezogen und abgestoßen, nehmen sie mehr voneinander wahr, als das, was sie selbst voneinander wissen, mehr als das Bild, das wir im Zoom-Spiegel kontrollieren und mit unterschiedlichen Hintergründen versehen können. »The sharing of joy«, schreibt die große Audre Lorde, »forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference.« Das gemeinsame Erfahren und Handeln, das die freien szenischen Künste als Kunst des Kollektiven ausmacht, wurzelt in dieser geteilten Verletzlichkeit, basiert darauf, dass wir uns einander ein Stück weit ausliefern, schon indem wir in einem Raum, einer Situation

6 Auch die Pandemie kann dies nicht ganz stoppen: Im Augenblick arbeitet die *geheimagentur* beispielsweise an der Vorbereitung der 1. Hamburger Seefrauenparade im Kontext des internationalen Forschungsnetzwerks *Women of the Seven Seas* – siehe womenofthesevenseas.net.

zusammenkommen. Das hilft, die Differenzen zu ertragen und zu verhandeln, die uns online in digitale Tribes auseinanderdividieren. Und obwohl es heute so riskant wie nie zuvor erscheint, physische Verletzlichkeit zu teilen, so ist es doch zugleich auch das Gegenteil. Gefährlich ist nämlich auch die Isolation.

Seit die Mehrheit der Menschen weitgehend isoliert lebt, mehren sich die Untersuchungsergebnisse dazu, wie Isolation sich auswirkt: In einer Umarmung bauen menschliche Körper Stresshormone ab. Menschen ohne Körperkontakt können das nicht, ihr Stresslevel bleibt hoch. Angstzustände werden Alltag. Menschen, die nicht berührt werden, sind weniger selbstbewusst, haben ein höheres Risiko, an Autoimmunkrankheiten, Depressionen und Störungen wie Anorexie zu erkranken; sie können sogar eine Gefühlsblindheit ausbilden, die es ihnen erschwert, Gefühle zu erkennen und auszudrücken. Auch unsere Mikrobiome, die Bakterienpopulationen, die unsere Körper in Symbiose bewohnen, vereinsamen. Normalerweise sind sie im Austausch mit anderen Mikrobiomen. Das macht uns resilient, denn gut unterhaltene Mikrobiome machen das Immunsystem stark. In einem Dokumentarfilm über lebenslang einsitzende Häftlinge, antwortet einer von ihnen auf die Frage, was er am meisten vermisst: »the smell of society«. Wir alle vermissen diesen Geruch dieser Tage. Und paradoxerweise macht es uns zugleich angreifbarer, uns vor anderen zu schützen. So kann Isolation zu einem Teufelskreis werden: Je isolierter wir sind, desto mehr Angst haben wir und desto angreifbarer werden wir, also isolieren wir uns weiter, die Dornenhecken um unsere Schlösser werden immer undurchdringlicher.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Angesichts knapp werdender Intensivbetten und Pflege-notstand gibt es keine Alternative zu Isolation und Lockdown, schon gar nicht »für Deutschland«. Doch wenn die Impfkampagne uns endlich Herdenimmunität bringt, können die Freien Darstellenden Künste eine wichtige Rolle dabei spielen, den Teufelskreis der Isolation zu durchbrechen. Denn – und auch das wird uns im Umkehrschluss deutlich – Performancekunst hat, wie keine andere Kunst, die Möglichkeit, Nähe herstellen. Echte Nähe. Dies ist ein Potenzial, das es nach der Pandemie neu zu erkunden gilt, denn es schließt Praktiken des Berührens ein und das ist auch in den freien szenischen Künsten noch neu: »Wenn es mit

**PERFORMANCEKUNST HAT,
WIE KEINE ANDERE KUNST,
DIE MÖGLICHKEIT,
NÄHE HERZUSTELLEN.**

Anfassen ist, kann es keine Kunst sein.«⁷ Tatsächlich haben die Freien Darstellenden Künste bisher keine Expertise, keine Ästhetik der Berührung ausgebildet. Der Tastsinn und auch das Riechen werden gegenüber dem Hören und Sehen weit seltener angesprochen. Obwohl es doch immer darum geht, Menschen zu berühren, nur nie wirklich. Berührung im engeren Sinne ist an den Bereich des Privaten, Medizinischen und Therapeutischen sowie an Sexarbeit gebunden. Das heißt aber auch: Wer keine Beziehung hat, sich auf dem Dating-Markt nicht wohlfühlt, sich nicht als krank definieren will und keinen Zugang zu teuren Behandlungen hat, wird kaum berührt und kann darüber nicht einmal sprechen.

In Hamburg-Barmbek ist gerade Street Art im Stil von Banksy aufgetaucht: Das Porträt einer alten Frau, darunter der Satz, »Some call it lockdown, some call it life.« Allein zu Hause zu sitzen, statt sich in Bars, Theatern und auf Festivals herumzutreiben – auch für viele Menschen in Hartz IV stellt das den Alltag dar, da Teilhabe meist Geld und auch ein gewisses Selbstbewusstsein voraussetzt, die Bereitschaft, sich zu zeigen. Vor zehn Jahren, als das Performancekollektiv *geheimagentur* gemeinsam mit dem Theater Oberhausen eine neue Gemeinschaftswährung, die Kohle, initiierte, lud sie Expert*innen aus Brasilien ein, Aktivist*innen, die mit der Banco Palmas eine der größten Gemeinschaftswährungen der Welt geschaffen und damit erfolgreich Armut bekämpft hatten. Die alternativen Banker*innen waren zunächst nicht überzeugt, dass ihre Expertise ausgerechnet im reichen Deutschland gebraucht würde. Doch nach einiger Zeit in Oberhausen änderten sie ihre Meinung und stellten fest, Armut in Deutschland sei anders als in Brasilien, viel einsamer nämlich.

Durch COVID-19 ist nun die Mehrheit der Menschen von den Folgen der Isolation betroffen. Und wenn daran etwas Gutes ist, dann dies: dass man jetzt ohne Scham darüber reden kann, was Isolation uns antut und wie wichtig Berührung und gemeinsame Erfahrungen sind. Voranbringen wird uns das allerdings nur, wenn wir zugleich realisieren, dass es Isolation immer gibt und dass sie eben nicht gleich verteilt ist, sondern bestimmte

7 Vgl. Peters, Sibylle (2020): Wenn es mit Anfassen ist. In: Pfost, Heiko / Renfordt, Wilma / Schreiber, Falk / Impulse Theater Festival / NRW Kultursekretariat Wuppertal (Hg.): Lernen aus dem Lockdown? Nachdenken über Freies Thetaer. Berlin. 69–72.

DAS VIRUS TRENNT UNS, ZEIGT UNS ABER AUCH, WIE WIR MITEINANDER VERBUNDEN SIND.

Gruppen viel stärker trifft als andere. Hieraus erwächst für die Freien Darstellenden Künste ein wichtiger, postpandemischer Auftrag: Als Pleasure-Aktivist*innen müssen wir die Dornenhecken durchdringen, müssen wir Räume und Situationen schaffen, in denen Menschen sich wieder trauen, gemeinsam verletzlich zu sein und sich nahe zu kommen, Safe Spaces, in denen auch die dadurch ausgelösten Gefühle Platz haben. Und vielleicht schaffen wir das sogar, denn nun wissen wir immerhin, wie es einem da geht, isoliert von allem.

Bevor wir allerdings den Abstand zwischen uns wieder schließen, müssen wir ihn wahrnehmen und von ihm lernen. Die wenigen Versammlungen und Performances, die wir in Zeiten der Pandemie durchführen konnten, haben eines schmerzlich erfahrbar gemacht – we had to learn it the hard way: Wir sind eine ganze andere Sorte von Versammlung als die, für die wir normalerweise arbeiten. Wir sind keine rein menschliche Versammlung, die anderen machen auch mit. Als Wirte von Viren sind wir füreinander beinahe so gefährlich, wie es die Menschen für alle anderen Spezies schon lange sind. Während die Menschheit an COVID leidet, leidet der ganze Rest der irdischen Versammlung an Menschheit. Das Virus trennt uns, zeigt uns aber auch, wie wir miteinander verbunden sind. Der Abstand zwischen uns zeigt eine Leerstelle, in der wir auch in Zukunft, auch wenn wir uns wieder nahekommen dürfen, Platz für alles schaffen müssen, was »more than human« ist, und zwar weil

Menschlichkeit und Menschheit davon abhängen. Denn COVID macht eines mit allem Nachdruck klar: Die Monokultur Mensch stößt an ihre Grenzen.

An dieser Stelle ist das Theater in keiner einfachen Position – nicht nur, weil es eine Kunst der Versammlung ist, sondern auch weil es immer schon der Monokultur Mensch gedient hat. Seit Jahrhunderten dient das Theater den Menschen dazu, sich buchstäblich vorzuspielen, sie könnten alles inszenieren und steuern und dabei alles Nicht-Menschliche auf den Status von Requisite und Technik reduzieren. Die Welt als Bühne – you wish! Und auch daraus erwächst den Freien Darstellenden Künsten ein Auftrag, gerade weil sie frei sind, weil sie nicht immer schon Verantwortung für einen Theaterapparat als solchen tragen, weil sie den Raum der Bühne mit vielen anderen Räumen und Realitäten ganz praktisch in Verbindung setzen.

Pragmatische Versuche, die Theater mit Eingangskontrollen zu versehen, die an Frontex erinnern, sie mit Tests, Laboren und Luftfiltern auszustatten, um sicherzustellen, dass wirklich nur Menschen hineinkommen, und zwar auch nur solche, die wir ggf. polizeilich nachverfolgen können, können mich vor diesem Hintergrund nicht begeistern. Der Preis dieser Maschine ist zu hoch und die Performance, die hier stattfindet, ist voller falscher Disziplinierungen. Wir sind keine rein menschliche Versammlung und waren es nie. Und dass wir das denken konnten, dafür trägt das Theater – und insbesondere das klassische Schauspiel mit seinen wirkmächtigen Metaphern der Welterklärung – eine Mitverantwortung, eine erhebliche. Und deshalb liegt die Zukunft des Theaters in einer geteilten Welt nicht zuletzt bei den Freien Darstellenden Künsten. Denn die haben bereits mit Arbeitsweisen und Darstellungsformen zu experimentieren begonnen, die erfahrbar machen, dass Menschen niemals allein handeln, sondern in unauflösbaren Assemblies, in Agencements mit anderen Lebensformen, Materialien, Ökosystemen.⁸

Die 2020er-Jahre sollten das Jahrzehnt des Klimawandels sein, des Kampfs dagegen. Die Kids von Fridays for Future hatten uns das gerade allen klar gemacht. Nun gilt es, den Kampf gegen Corona und den Kampf gegen den Klimawandel zusammen-

zudenken. Dabei hat die radikale Krise des Versammelns, mit der die 2020er-Jahre begonnen haben, gezeigt, wie veränderlich auch Praktiken sind, die wir zuvor für unverrückbar gehalten haben. Wenn wir uns wieder versammeln dürfen, werden unsere Versammlungen andere sein. Sie müssen, können und dürfen anders sein. Und was könnte dabei wichtiger sein als die Kunst der Versammlung selbst?

—

Sibylle Peters ist Performancekünstlerin und Kulturwissenschaftlerin, künstlerische Leiterin des FUNDUS THEATER | THEATRE OF RESEARCH in Hamburg und Mitgründerin des Graduiertenkollegs Performing Citizenship. Sie arbeitet häufig mit dem Performancekollektiv geheimagentur. Ihre Schwerpunkte sind: Theorie und Praxis der Versammlung, transgenerationale und partizipative Forschungsprozesse. Jüngste Projekte: Animals of Manchester (including HUMANZ), Manchester 2019; Queens. Der Heteroclub, Hamburg 2020; Unboxing Unboxing mit der geheimagentur, Hamburg 2020. Publikationen: Participatory Art Based Research/pab-research.de, herausgegeben mit Kerstin Evert, Maïke Gunsilius u. a., 2012–2017; Searching for Heterotopia. Andere Räume gestalten, herausgegeben mit Marion Digel und Sebastian Goldschmidtboing, Hamburg 2019; Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations, herausgegeben mit Paula Hildebrandt u. a., London 2019.

⁸ Vgl. zum Beispiel das Projekt *Animals of Manchester (Including HUMANZ)*, das das FUNDUS THEATER | THEATRE OF RESEARCH 2019 gemeinsam mit der Live Art Development Agency London und dem Manchester International Festival durchgeführt hat.



Mirjam Schmuck und Fabian Lettow (kainkollektiv)

— HOME-COMING. FÜR EIN »NEUES WELTTHEATER«

Das *kainkollektiv* im Selbst-Interview.

I

Im Zwischen-Raum:

***kainkollektivs* künstlerische Suchbewegungen**

Fabian Lettow: Was ist das künstlerisch Besondere an der *kainkollektiv*-Arbeitsweise?

Mirjam Schmuck: Für mich bleibt ein Begriff, den wir nutzen, wenn wir unsere Arbeiten umschreiben, zentral: die »theatrale Partitur«. Das liegt sicher auch daran, dass ich aus der Musik komme und einen starken musikalischen Zugang habe. Ich meine mit theatralen Partituren, dass wir interdisziplinär mit unterschiedlichen ästhetischen Zugängen arbeiten: Wir haben eigentlich immer Tänzer*innen, Musiker*innen, Medienkünstler*innen, Performer*innen, Schauspieler*innen, Sänger*innen zusammen auf der Bühne. Und diese sind wie in einer Partitur angeordnet – geschichtet, bei- und miteinander – und ermöglichen damit verschiedene Zugänge zu unseren Arbeiten. Mir ist besonders wichtig, dass wir den Zugang zu unserer Arbeit nicht stark vorgeben: Es ist nicht »nur« die Narration oder »nur« die Bewegung oder Musik. Auch wenn unsere Arbeiten eine gewisse Komplexität haben, bieten sie die Chance, dass jede*r

einen eigenen Zugang findet über die verschiedenen Medien und Sprachen, die sich da zusammenfügen und gemeinsam eine Narration versuchen. Es hat viel mit dem eigenen Zutrauen der Zuschauer*innen und Zuhörer*innen zu tun. Da liegt auch das ästhetisch Besondere: Wir geben verschiedene Zugänge ohne eine Blicklenkung, also eine Accessibility durch verschiedene Medien, Lese- und Hörangebote.

Wie würdest du es beschreiben?

F: Ich würde es ergänzen und nochmal auf den Produktionsprozess beziehen. Ein einfaches Wort, das wirklich relevant in unserer Arbeitsweise ist, ist das Wort »zwischen«. Es geht ganz stark darum, dass das, was wir als künstlerische Arbeit realisieren, zwischen verschiedenen Kontexten, Orten, Disziplinen, Themen, Sprachen, Hintergründen und Herkunft passiert. Das ist immer mehr eine Methode, die im Machen, im Werden ist. Sie folgt nicht einem vorher ausgedachten Konzept, sondern ist eine Praxis, in der die Ensembles so heterogen sind, wie du es beschrieben hast, was von vornherein eine Hybridisierung erzeugt, weil wir verschiedene Zugänge haben. Und so reisen wir los, von einem Ort A, meist ist das irgendwo hier, von wo

wir kommen, NRW, Bochum, Mülheim, Berlin, an einen anderen Ort B und der kann heißen: Polen, Kamerun, Madagaskar, Sarajevo. Und kann auch thematisch völlig unterschiedliche Aufladungen haben. Und die Stücke entstehen dann unterwegs.

M: Kannst du das konkret an einem Beispiel beschreiben, dem geplanten Projekt *Black Eurydice* im nächsten Jahr? Wie ist das das Verhältnis zwischen der historischen Narration und den persönlichen Verwicklungen der eingeladenen Performer*innen?

F: Wir haben es 2016 in der Produktion *Fin de Mission* zusammen mit dem *OTHNI Theater* in Kamerun »ein Gedächtnis der Geschichte« genannt. Dabei ging es um die Geschichte der Versklavung, des transatlantischen Sklavenhandels, eine Geschichte, die natürlich in vielerlei Hinsicht eine Aufarbeitung hat, aber zugleich weithin vergessen ist. Daher auch das »Gedächtnis einer vergessenen Geschichte«, was per se schon eine künstlerische Fragestellung ist, wie das überhaupt geht. Da haben wir begonnen mit der Beobachtung, dass genau in dem Jahr, als in Europa die erste moderne Operninszenierung auf die Bühne kommt, nämlich 1607 *Orfeo* von Monteverdi in Mantua in Italien, von London aus die ersten Schiffe in Richtung der sogenannten Neuen Welt losfahren, also in die Kolonien nach Amerika, und dann mit Umwegen in Virginia in Jamestown landen, wo 1620 die ersten Schwarzen versklavten Menschen aus Afrika gelandet sind. Das heißt, in der gleichen Zeit fahren also auch die ersten Schiffe von der Westküste in Afrika los. Und genau dort, in Kamerun und noch spezifischer auf einem ehemaligen Sklaverei-Hafen mit Namen Bimbia an der Küste Westkameruns, waren wir gemeinsam, haben recherchiert, gearbeitet und uns die Frage gestellt, was eigentlich so eine Opernsituation, wie die von *Orfeo*/Monteverdi 1607 in Mantua von diesen anderen, zeitgleich stattfindenden Kontexten weiß und was die Bezüge sind. Also haben wir angefangen, eine Art imaginären aber gleichzeitig realen Raum zu erfinden, nämlich diesen Raum einer vergessenen und nicht aufgeschriebenen Geschichte. Und nun wollen wir sechs Jahre später – das ist auch ein Charakteristikum unserer Arbeit, dass wir uns sehr lange mit den Themen beschäftigen – an diesen Punkt nochmal anknüpfen und haben ein neues Projekt entwickelt, das *Schwarze Eurydike* heißt. Es wäre ein Art Überschreibung von dieser Orpheus-Geschichte

bei Monteverdi, in der ganz viele Figuren nicht vorkommen, die dort eigentlich vorkommen müssten. Wer als allererstes nicht vorkommt, ist Eurydike, die berühmte Frauenfigur aus dem Mythos, die Antagonistin von Orpheus, sein Objekt der Liebe und so weiter. In der Oper von Monteverdi hat sie aber keine einzige Arie zu singen, eine stumme Hauptfigur in einer Oper, völlig paradox. Eine sehr sprechende Paradoxie. Und so entstand die Idee, der Gründung der Oper, der modernen Oper in Westeuropa all das, was in ihrer Zeit mitgegründet aber nicht repräsentiert wurde, heute in eine neue Oper einzuschreiben. Die begrabenen Bezüge, die vergessenen Zukünfte der Vergangenheit. Und so wollen wir verschiedene Sänger*innen, Musiker*innen und Komponist*innen bitten, dass wir gemeinsam aus verschiedensten Musiktraditionen und auch insbesondere aus außereuropäischen sowie Schwarzen/PoC-Perspektiven heraus diese Oper nochmal neu komponieren. Dass wir also diese ganze barocke Musik eines Mannes über einen Mann aus einer anderen Perspektive heraus neu entwerfen mit dem Gedanken, dass Stimmen hörbar werden können, die es zu dieser Zeit auch gab, die aber nicht vorkamen und ausgeschlossen waren. Auf diese Stimmen wollen wir gehen und eine neue Figur entwickeln, die wir Schwarze Eurydike genannt haben.

DAS IST AUCH EIN CHARAKTERISTIKUM UNSERER ARBEIT, DASS WIR UNS SEHR LANGE MIT DEN THEMEN BESCHÄFTIGEN.

NEBEN DEM GEMEINSAMEN REISEN GEHT ES DARUM, DINGE ZUZULASSEN.

M: Und es geht dabei natürlich auch stark um feministische Perspektiven, weil es ausschließlich weibliche Komponist*innen sind, die wir zu dem Projekt eingeladen haben, aus Iran, Israel, Südafrika, Kamerun, Kanada. Und sie werden ihre persönlichen Perspektiven als Komponistinnen einbringen. Es sind somit nicht Übermalungen, sondern Neukompositionen auch aus verschiedenen Musikstilen. Ich möchte noch einen wichtigen Aspekt zu unserer künstlerischen Arbeitsweise hinzufügen: Neben dem gemeinsamen Reisen geht es darum Dinge zuzulassen, also Zufälle, all das, was unterwegs passiert, was in den Prozessen unvorhersehbar war. Wir lassen auch passieren und wollen Erfahrungsräume entstehen lassen, bei denen wir nicht vorher wissen, was geschehen wird. Unsere Konzepte sind nicht starr. Diese Räume zu schaffen, ist ein zentraler Punkt, im besten Falle auch im Sinne von Empowerment Spaces, in denen Begegnungen, Themen, Künstler*innen und Erfahrungen in Austausch kommen. Und die Idee des Inszenierens beginnt später, aus diesem Prozess heraus. Wir inszenieren nicht klassisch. Und dadurch entstehen ganz neue Formate oder Hybride, wie unsere letzte Premiere *Overdose. The Unfinished Show of Pain and Joy*, die über das komplette Pandemiejahr entstanden ist und ständig dieser Situation angepasst werden musste. Diese Arbeit ist keinem Format mehr zuzuordnen: man kann nicht sagen, ob es eine Performance ist, oder eine Dokumentation, ob es theatrale Szenen sind oder

Interviews und persönliche Geschichten oder eben eine Fragment gebliebene »unfinished Show«? Wir entziehen uns immer mehr den klaren Formaten.

F: Oder man müsste eher über viele verschiedene oder hybride Formate sprechen. Und vielleicht kann man das Wort »inszenieren« im ganz konkreten, wörtlichen Sinne, simpel verstanden als »in Szene setzen«, für unsere Arbeit doch noch mal ins Spiel bringen – als ein »in Szene setzen« von Widersprüchen, Unabgeholtem, unterschiedlichen Materialien, Stimmen, Kontexten, denen wir eine Art szenischen Rahmen geben, in dem sie erscheinen können, ohne dadurch vereinheitlicht zu werden. Ein Rahmen, in dem es nicht immer darum geht, dass die in Szene gesetzte Wahrheit beweisbar sein muss, sondern in dem sie auch eine Art von magischer Wahrheit sein kann, ein magischer Realismus, der sich auch emotional einlösen kann, auch wenn das, was wir erzählen, vielleicht de facto historisch so nicht stimmt und sich nicht so zugezogen hat. Das heißt, auch in der Form von Lüge oder in der Form von Erfindung kann die Wahrheit einer Realität liegen, die bisher nicht erzählt, sondern vergessen, verdrängt, gelöscht wurde, wie die von Eurydike zum Beispiel. Was wissen wir denn, wer Eurydike ist? Wir können sie nur nach vorne hin erfinden, aber wir wissen sehr genau aus der Vergangenheit, dass es sie gegeben haben muss und sie nicht vorkommen konnte. Und sie jetzt vorkommen zu lassen, aber nicht erneut als der eine, der das ermöglicht, sondern als viele, die in einer hybriden Form Hypothesen darüber anstellen, wer sie gewesen sein könnte. Das erzeugt selbst eine Art von Welt, von Wirklichkeit, einen Möglichkeitsraum.

M: Und darin die Frage, welche Eurydike bin ich, heute? Welche Eurydike ist Sarah, welche Vanessa, welche Pélagie, was schon ganz unterschiedliche Personen, Sprachen, Herkünfte und so weiter aufruft. Dies alles in einem Raum zu versammeln, das verstehen wir – angesichts all der beobachteten Gegenbewegungen dazu, wie Grenzsetzung, Gewalt, Krisen, abschließen, einschließen – als eine Art im Produktionsprozess selbst entstehenden utopischen Raum, der immer beides ist: persönlich und politisch, dokumentarisch und fiktional. Und diesen Raum herzustellen, macht immer mehr die Hauptarbeit aus und in ihn einzuladen, wird uns immer wichtiger.

F: Wie können wir eigentlich, wo wir doch wissen, dass so viel von diesen Reisen und von diesen Produktionsprozessen unterwegs so wichtig ist, eigentlich zu diesem Unterwegssein einladen? Wie können wir Zuschauer*innen dazu einladen, Teil von diesem Unterwegssein zu werden, wenn sich das lediglich an der Schnittstelle von zwei Stunden an einem Abend im Rahmen einer Inszenierung abspielen soll? Was braucht es eigentlich für Formate oder Anordnungen, um das zu ermöglichen? Das ist natürlich auch sehr dinglich, insbesondere in der Pandemie, wo sich diese Fragen nochmal komplett neu stellen, besonders mit Blick aufs Digitale.

II

Veränderung & Wirklichkeit: über Theater(machen) in globalen Bezügen

M: Da knüpft auch die Frage an, ob wir einen gesellschaftlichen Veränderungsanspruch an unsere Kunst stellen und welchen.

F: Als weiße deutsche/westeuropäische Künstler*innen – womit permanent diverse Privilegien und daraus erwachsende Verantwortungen einhergehen – würde ich sagen, dass dieses Sichtbarmachen der Tatsache, dass – egal wo wir uns heute befinden und wo wir herkommen – eine Art von Verbindung zu allen anderen Orten auf der Welt besteht und wir in Geschichten miteinander zusammenhängen, die wir vielleicht nicht kennen, in Bezügen, die allerdings häufig gewaltsam sind, dass dies unser Anspruch ist. Und diese Gewalt spiegelt auch Hierarchien, Vorurteile, Abhängigkeitsverhältnisse wider. Als aus Deutschland kommende Künstler*innen finden wir überall auf der Welt ein Goethe-Institut, mit dem wir kooperieren können. Was für uns ein Privileg ist, ist für die Künstler*innen vor Ort oft eine Fortsetzung von Abhängigkeitserfahrungen. Dessen müssen wir uns bewusst sein: dieser sehr blutigen Geschichte, die insbesondere hier von Europa aus so lange Linien um den Globus gezogen hat, bis alles und alle darin verwickelt waren. Das ist die Idee von Globalisierung.

Es gibt Geschichten, Fäden, Linien, die führen hierhin wieder zurück und die kann ich auch sichtbar machen. Das ist eine ganz wichtige Dimension, wo wir gerade ausnahmsweise und vielleicht in der Form zum ersten Mal *alle* die negative Seite des Globalen erleben: Eine Pandemie hört eben nicht an Nationalgrenzen oder Grenzen von Klasse auf,

**WAS FÜR UNS EIN PRIVILEG IST,
IST FÜR DIE KÜNSTLER*INNEN
VOR ORT OFT EINE FORT-
SETZUNG VON ABHÄNGIGKEITS-
ERFAHRUNGEN.**

sondern verbindet alle, aber auf katastrophale Weise. Und diese katastrophalen Geschichten, die hat es schon immer gegeben, dafür braucht es nicht COVID, um das zu erkennen. Letztes Jahr habe ich einen Artikel über die Kolonialzeit und die aus Europa in die Welt transportierten Krankheiten gelesen, der war überschrieben: »Tödliche Viren gab es schon immer. Nur nicht bei uns.« Plötzlich ereilt uns, was anderswo immer Normalität war: dass der Tod (für uns) immer der Tod der anderen gewesen ist. Aber kann man die katastrophalen Geschichten im Rekonstruieren auch in positive Geschichten umwandeln? Kann man neue Räume erschaffen, in denen die Bezugnahme von hier zu anderswo eine positive Dimension kriegt und nicht immer nur die, vor der ich mich wegschließen muss, weil der andere ansteckend ist und mich vielleicht umbringen kann, während ich ihn längst auf unsichtbare Weise töte?

M: Ich würde sagen, wenn man in unserem Arbeitszusammenhang über gesellschaftlichen Veränderungsanspruch spricht, hat dieser eher etwas sehr Feines, Subtiles. Nicht unbedingt, wenn wir Performances auf der Straße in Madagaskar oder Kamerun machen, aber vielleicht kann folgendes Beispiel zeigen, was ich meine: Nach der ersten Reise mit dem polnischen Schauspieler Łukasz Stawarczyk nach Kamerun, die für ihn persönlich sehr bewegend war, hat er in Polen ein Haus gekauft. Das Haus steht im Dreiländereck Polen, Tschechien, Slowakei, nahe seinem Heimatort, einem kleinen, sehr konservativen Grenzort. Und dieses Haus ist zu seinem Projekt geworden, dem Projekt der *Fraternité*: Er möchte an diesem Ort zeigen, dass es offene Türen gibt, dass Gäste von überall willkommen sind und keine Gefahr darstellen. Er hat im Kleinen angefangen, nachgemachte Haustürschlüssel im Bekannten- und Freundeskreis zu verteilen und in sein Haus eingeladen. Jeder, der wollte, durfte unangekündigt kommen und auch die Schlüssel weitergeben. In dieser Zeit haben wir mit Łukasz an der Performance *The Golden Age of Extremes* in Krakau gearbeitet und am Ende jeder Vorstellung, ob in Warschau oder Mülheim oder Berlin, hatte er immer einen Schlüssel und eine Karte bei sich und hat während der Performance eine*n Zuschauer*in in ein Zelt eingeladen und den Schlüssel plus Wegbeschreibung verschenkt und diese Person zu sich eingeladen. Bis heute

erzählt Łukasz immer wieder, dass er manchmal nach Hause kommt und dort eine Person sitzt, die er nicht kennt und die erzählt, dass sie in einer der Vorstellungen war und nun aus einem ganz individuellen Grund in Laliki Zeit verbringen möchte. Über 300 Besucher*innen waren in den letzten Jahren schon bei Łukasz zu Hause. Diese Schnittstellen zwischen persönlich/lokal und global in diesem Wechselspiel sind uns wichtig.

F: Wir reden bei COVID gerade über die berechtigte Solidarität und es ist ja auch absurd für uns alle, Solidarität durch Nicht-Kontakt, durch Drinnenbleiben, durch Zuhausebleiben zu erbringen, aber wenn man dann zum Beispiel von den kamerunischen Kolleg*innen vom *OTHNI* gespiegelt bekommt, was so ein Satz wie »zu Hause bleiben« bedeutet, der hier gerade eine Art positives Repertoire an Möglichkeiten, sich nicht gegenseitig anzustecken, aufruft, und das plötzlich aus einer kolonialen Perspektive betrachtet, die uns die Kolleg*innen eröffnen, indem sie an uns gerichtet sagen: »Ja, wärt ihr mal zu Hause geblieben und nicht zu uns gekommen ...!«, dann dreht es sich schon das erste Mal komplett um. Und wenn dann zum Beispiel unser Kollege Njara Rasolomanana aus Madagaskar erzählt, was es heißt, in der COVID-Pandemie in Madagaskar zu Hause zu bleiben, wo die ganze ökonomische Grundlage, um sich sein Essen zu verdienen, darin besteht, rauszugehen und auf der Straße täglich Geschäfte zu machen – nämlich, dass dann die ökonomische Grundlage komplett weg ist –, da wird uns plötzlich klar, dass das Virus, das in Madagaskar viel gefährlicher ist als COVID, einfach Hunger heißt. Und Njara erzählt uns von seinem Onkel, der an Hunger gestorben ist. Und gerade erst hat in den Medien die Welthungerhilfe Alarm geschlagen, es drohe eine Hungersnot in ganz Madagaskar. Und wenn am Ende das hier aktuell positiv aufgeladene Prinzip vom Zuhausebleiben und der Kontaktarmut im physischen Sinne an einem anderen Ort in der Welt wie Madagaskar dazu führt, dass viel mehr Menschen an Hunger als an COVID sterben und dort das tödliche Virus Hunger oder Hungersnot heißt, dann sieht man, dass nichts, was wir an einem spezifischen Ort und für eine spezifische Situation erfinden, an einem anderen Ort dieselbe Bedeutung hat. Und Solidarität wird im globalen Sinne nur funktionieren, wenn wir diese Widersprüche sichtbar machen und aushalten.

III

**Freiheit & Verantwortung:
über (freies) Produzieren (freier) Kunst**

—

M: Ein Punkt noch zu dieser Frage, der aber zu der nächsten Frage, die wir uns stellen wollten, führt, nämlich ob unsere Arbeit unweigerlich ans freie Produzieren geknüpft ist: Das ist der Aspekt, dass wir nicht nur ein Künstler*innen-Paar sind, sondern auch eine Familie mit bald drei Kindern. Und diese Tatsache, auch eine Familie zu sein, beeinflusst unsere Probenarbeit und das Produzieren tagtäglich. Im Vergleich von Stadttheater und Freier Szene ist ganz klar: Kinder haben auf einer Probe im Stadttheater im Normalfall nichts zu suchen. Bei uns ist das anders: Kinder der mitwirkenden Künstler*innen können dabei sein und werden integriert; sie können im Probenkontext mitbetreut werden. Wir proben meistens nicht zweimal am Tag, sondern eher in Blöcken, die nicht den gesamten Tag zerschneiden, und ver-

stehen Kinder nicht als Privatproblem, das wegorganisiert oder am besten verschwiegen werden muss, sondern im Gegenteil: Wir wünschen uns eine andere Art der Sorgearbeit, was bei uns im Ensemble aktuell primär Kinder/Familie/Schwangerschaft betrifft, aber was prinzipiell auch alle anderen Formen der Sorgearbeit betreffen kann und soll. Denn besonders wenn wir in den Projektkontexten Reisen planen und Familien im Ensemble haben, müssen Flüge, Unterkünfte, Babysitter und so weiter mitbedacht und finanziert werden. Denn genau die Forschung zu Fragen, wie sich Sorgearbeit in Produktionsprozesse integrieren lässt, wie gemeinsame Reisen aussehen können, wie wir über mehrere Projektphasen auf zwei, drei, vier Jahre verteilt hinweg produzieren können, wie wir kollektiv leiten können, all dies sind Forschungsfragen, die sich in die bestehende Apparatur bislang nicht oder nur sehr schwer integrieren lassen, weil sie zunächst immer erstmal als Chaos verstanden werden und den Rahmen sprengen. Aber es ist wünschenswert, dass sich das zunehmend ändert. Geht es nicht beim Kunstproduzieren genau darum: den Rahmen zu sprengen?!

F: Bestimmt. Und da drin möglichst viele existente Grenzen infrage zu stellen, zu überschreiten oder sich an ihnen mindestens zu reiben. Ein Beispiel: Wir haben in Mülheim 2016 die Premiere zu *Fin de Mission*, dieser Arbeit zum »Gedächtnis der Sklaverei« mit den Kameruner*innen gespielt und direkt nach der Premiere ein Publikumsgespräch gehabt. Und in diesem Publikumsgespräch saß ein kamerunisches Paar, das in Mülheim oder Duisburg lebt, ein Paar, das unsere Arbeit angeguckt und danach erzählt hat, es käme selbst aus Bimbia, also genau dem winzigen, hier vollkommen unbekanntem Ort, an dem der Sklaverei-Hafen liegt, an den wir gereist sind. Und die saßen, ohne dass wir sie gekannt hätten, in der Premiere und haben dann angefangen zu erzählen, wie sie in Bimbia vor etwa 20 Jahren, als sie da lebten, bestimmte Dinge an diesem Ort gemacht haben, die eigentlich eine Art von Fortsetzung des kolonialen Erbes gewesen sind und dass sie das damals überhaupt nicht verstanden hatten. Erst als sie in Deutschland waren und anfangen, aus der Entfernung auf ihren eigenen Ort zu blicken, haben sie begriffen, was das Erbe dieses Ortes ist. Und wir, die wir mit dem ganzen Ensemble an diesen eigentlich total abgelegenen Ort gereist sind – was extrem aufwendig war –,

**KINDER HABEN AUF EINER
PROBE IM STADTTHEATER
IM NORMALFALL NICHTS ZU
SUCHEN. BEI UNS IST DAS
ANDERS.**

und in der Arbeit versuchen, den Ort per Film, Text, Performance hierher zu transportieren, wir stellen plötzlich fest: Er ist schon da. Da sitzen zwei im Publikum in Mülheim, die können uns die Geschichte eines 4.000 km entfernten Ortes aus persönlicher Perspektive erzählen. Es ist alles immer schon da, das heißt, ein Stadttheater muss nicht zwangsläufig nach Brasilien oder nach Mexiko oder sonst wohin reisen und das in seiner Disposition unterbringen. Denn es findet vor Ort die Gruppen und die Fragen, Sprachen, Kontexte alle schon vor. Worauf also warten? Und entsprechend wäre die Frage – weil du vorhin von den Familien im konkreten Sinne gesprochen hast –, was eigentlich die Familien sind, die wir gründen wollen. Was sind die Familien künstlerisch, aber auch gemeinsam mit den Zuschauer*innen und denen, die an einem Ort schon sind, auch mit den Themen und so weiter: Mit wem oder was machen wir uns verwandt? Und wie weit müssen wir gehen, im übertragenen wie im buchstäblichen Sinne, um auf etwas zu stoßen, das uns eine andere Perspektive ermöglicht und eine andere Art auch von Verwandtschaft oder zumindest Verwicklung?

M: Aus dieser Frage erwachsen auch Verantwortung und eine gewisse langfristige Perspektive. Unsere Kooperationen mit Polen oder Kamerun bestehen bereits seit circa 10 Jahren. Unsere Arbeit bringt eine Verantwortung in der Kontinuität mit sich. Und durch Intendant*innenwechsel, den permanenten thematischen Neuerfindungen, durch Spielzeitmottos und so weiter ist eine solch nachhaltige und langfristige Kooperation an diesen Institutionen nicht vorgesehen. Wir stellen uns aber genau in den Kooperationen, in der Zusammenarbeit mit Künstler*innen anderer Orte, Kontexte und Herkünfte die Frage der Nachhaltigkeit der gemeinsamen Arbeit. Kontinuität und auch Nachhaltigkeit in den Themen ist uns wahnsinnig wichtig. Wir wechseln die Themen nicht zu Beginn einer neuen Spielzeit. Unsere Konzepte gehen meist über mehrere Jahre und dafür finden wir bislang eher in der Freien Szene Orte, die uns als Künstler*innen in einer solchen Form begleiten. Denn wir setzen natürlich unsere Themen viel stärker und sind da auch unsere eigenen Dramaturg*innen.

F: Auch weil die Erfahrung ist: Je kontinuierlicher wir an bestimmten Dingen dranbleiben, desto vielfältiger werden sie.

UNSERE KONZEPTE GEHEN MEIST ÜBER MEHRERE JAHRE UND DAFÜR FINDEN WIR BISLANG EHER IN DER FREIEN SZENE ORTE.

M: Desto größer werden auch die Konflikte im konkreten Sinne. Die Reibungspunkte im wechselseitigen Verstehen und Missverstehen.

F: Die Konflikte werden größer, je länger man zusammenarbeitet. Wie in jeder Beziehung.

IV Planetares Homecoming: Kulturpolitik für ein Welttheater der Zukunft

F: Was tatsächlich für uns gerade ein Thema ist, ist zum Beispiel, dass wir zwar eine gute und kontinuierliche Förderung sowohl der Stadt Bochum als auch des Landes NRW und immer wieder auch des Bundes haben, aber wir keinen konkreten Ort in Bochum haben, an dem wir proben und arbeiten könnten. Beispielsweise ist das Bochumer Schauspielhaus, mit dem wir drei Spielzeiten zusammengearbeitet haben, nach dem Intendant*innenwechsel weggebrochen. Vermutlich auch deshalb, weil es diese Zusammenarbeit unter der vorherigen Intendanz gegeben hat. Und unabhängig von ganz konkreten, eng getakteten Produktionen stehen uns bei unseren koproduzierenden Häusern auch nicht einfach ständig Räumlichkeiten zur Verfügung. Nicht zuletzt darum haben wir uns vor drei Jahren entschieden, eine kollektiv-kollegiale Leitung eines kleinen, nicht subventionierten Theaters in Berlin mit fünf anderen Künstler*innen-Gruppen

zu übernehmen, das tak Theater Aufbau Kreuzberg. Es ist ein Ort, der ganz anders funktionieren soll als klassische Leitungsmodelle. Wir nennen es kollektiv-kollegial. Wir wollen eine andere Form des Leitens erproben und einen Raum und Ort schaffen, an dem dieses Experiment möglich ist. Das Besondere ist sogar, dass wir uns nicht gegenseitig ausgesucht haben, sondern diese Zusammenstellung »passiert« ist, aber wir uns sehr schnell einig waren über diesen gemeinsamen Versuch. Wir bringen alle internationale Koproduktionserfahrungen mit, beziehungsweise sind an neuen vielfältigen diasporischen Narrationen der Gegenwart interessiert, während unsere Schwerpunkte sich unterscheiden: bei uns Westafrika und Osteuropa, bei den anderen der arabischsprachige Raum oder die Arbeit von und mit Sinti und Roma. Außerdem ist das tak für uns ein Ort auch des künstlerischen Experimentierens, ein Labor hybrider Formate, Work in Progress, Try-out und Suche. Es ist allerdings nicht ganz leicht, diese offene Form von Ort und Leitung so nach außen zu kommunizieren, dass sich da gleich ein Verständnis für einstellt, zum Beispiel in der Kultur- und Förderpolitik. Damit ringen wir ganz schön, mit der beobachteten Ungleichzeitigkeit: zwischen einerseits einer großen Krise vieler klassischer gesellschaftlicher Institutionen, auch des Theaters, mit Blick auf all die strukturellen Problemlagen (von Rassismus und Geschlechterungerechtigkeit bis Machtmissbrauch), die sie mit sich herumtragen und die gerade überall sichtbar werden; und andererseits dem Umstand, dass neue, offene Versuche sich im schrillen Krisenkonzert aktuell noch nicht so leicht durchsetzen, nicht wirklich als Chance wahrgenommen werden. Da gilt es, in Richtung der Kulturpolitik die Vermittlung und den Dialog zu intensivieren in Bezug auf hybridere Formen als es die klassischen Repertoires der Repräsentation je gewesen sind.

M: Aber ich glaube sehr fest daran, dass in den Hybrid-Formaten ein wichtiger Teil der Zukunft der darstellenden Künste begründet liegt. Unser aktuelles Projekt *KASSIA. Songs of Care* etwa ist in drei Teilen geplant: eine Opern-Performance in Kooperation mit dem deutsch-türkischen Komponisten Burak Özdemir und seinem Orchester *Musica Sequenza*, eine digitale Online Konferenz-Serie, und ein/e digitale/s Online-Ausstellung/-Archiv als Abschluss.

F: Wir wollen so auch die Prozesse sichtbar machen und das Wissen und die Expertise, die Erfahrungshorizonte, die sich über Jahre in der Freien Szene angehäuft haben und meines Erachtens zu wenig als solche anerkannt und von kulturpolitischen Akteur*innen auch genutzt werden. Und die auch nicht einfach zugänglich sind durch das noch immer starke Produktdenken. Deshalb schaffen wir uns gerade unsere eigenen Prozess-, Dokumentations- und Archivierungstools für die Frage, wie performative Archive (digital) aussehen können. Da wird perspektivisch eine andere Förderstruktur gebraucht. Es ist zum Beispiel wirklich schade, dass wir nicht eine*n Dokumentarfilmer*in über die Jahre in Kamerun dabei hatten und eine Förderung für eine Dokumentation. Aber auch interdisziplinäre Förderungen zwischen den Künsten müsste es expliziter geben, damit nicht die Filmer*innen unter sich, das Musiktheater unter sich und so weiter bleiben.

M: Das zu Beginn beschriebene Unterwegssein, im künstlerischen wie im geografischen Sinne, muss aktuell neu entstehende Fördermöglichkeiten stärken und ausbauen, was nicht zuletzt die Coronakrise gerade deutlich vor Augen führt: Residenzen, Stipendien, kontinuierliche Förderungen hybrider Formate, Serien, Work in Progress, prozessuale Logiken, aber auch das längerfristige Zeigen und Zugänglichmachen bestehender Arbeiten, inklusive anschließender Möglichkeiten wie Publikationen, Hörspielversionen, digitale Archivierung et cetera sind meines Erachtens virulente Punkte einer zukünftigen Förderpolitik. Und so stelle ich mir auch nachhaltiges Produzieren vor.

F: Es gibt einfach keine Indizien dafür, dass es eine andere Option gibt als diesen Planeten, den wir haben. Und der ist extrem ungewöhnlich und selten und sehr schön. Es gibt von dieser ganzen afrofuturistischen Perspektive aus eine Frage nach dem, was es heißen könnte, nach Hause zu kommen. Was kann das sein: Homecoming? Die Erfahrung der Kolonialgeschichte war, dass die Erde als Heimat komplett infrage gestellt und zerstört worden ist. Der afroamerikanische Jazzmusiker *Sun Ra* hat darum immer behauptet, er käme vom Saturn. Und *Beyoncé* hat bei ihrem fantastischen Coachella-Konzert vor einigen Jahren diese Perspektive in Richtung eines empowernden Homecomings vor allem für eine Schwarze Kultur und aus der Sicht

einer Schwarzen Kultur umgestellt. Daran anknüpfend, könnte mensch es als ein Projekt verstehen, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, Bürger*in dieses Planeten zu sein, und Homecoming als eine Praxis verstehen, die an jedem Ort auf der Erde die Welt aufsucht – sei es in Bezug auf die Klimageschichte, sei es in Bezug auf das koloniale Erbe, sei es in Bezug auf extrem viele diverse Formen von Existenz, Herkunft und Geschichte, die sich darüber erzählen lassen. Und es braucht mehr Tools, um das zusammenzubringen. Wir reden immer über die Stadttheater, aber auch die Stadttheater könnten vielmehr das sein, was ich jetzt in einem emphatischen und zugleich sehr konkreten Sinn als (neues) Welttheater beschreiben würde. Wir brauchen mehr Theater, das die Welt abbildet und Welt abbilden heißt, dass sich schon in Berlin oder Bochum vor der eigenen Haustür die ganze Welt auftut, da ist die ganze Welt schon da. Sie ist schon da und ist nichts, was wir erfinden müssten – weil wir sie schon vorfinden können. Es ist nicht wie vor 400 Jahren, wo nur die Seeleute wussten, was es heißt, in die Kolonien zu fahren, sondern wir können sie überall entdecken. Doch es braucht neue Tools an all den Orten, um sie sichtbar, hörbar, erfahrbar zu machen.

M: Ich kann an meinem eigenen Ort weite Reisen unternehmen oder tatsächlich in die Ferne reisen, aber ich werde immer nur reisen können im Rahmen von diesem einen Planeten, der die einzige Option ist, die wir haben. Und wenn wir sie kaputt gemacht haben, ist keine andere Option mehr da. Deswegen heißt Homecoming eben im Gegensatz zu allen Heimatbegriffen, die eng sind, einen maximal großen Begriff zu setzen, der aber trotzdem singulär und einzigartig ist. Wie kann man davon erzählen, egal an welchem Ort auf diesem Planeten man sich befindet, ohne die unterschiedlichen Chancen oder Krisen zu negieren, die durch den Ort, an dem man sich befindet, impliziert werden, sondern diese im Gegenteil (gemeinsam) sichtbar zu machen? Sichtbar zu machen, wie wir verstrickt sind in die Dinge, wie wir verstrickt sind in die planetaren Angelegenheiten. Spätestens beim Klima, der großen Schwester von Corona, wird es deutlich. Und ich habe leicht depressive Anwandlungen, wenn ich sehe, wie eine Pandemie, die wirklich jede*n von uns ganz persönlich betrifft, wo Leute in der eigenen Familie dadurch sterben können, wo man selbst

davon bedroht ist, sich zu infizieren und sterben könnte, nicht zum Umdenken führt, sondern die Leute immer noch in diesen Grenzen des Sich-Einschließens und Sich-Wegschließens denken, um den/die andere/n bloß nicht reinzulassen. Ohne zu verstehen, dass genau das eigentlich das Virus ist. Das eigentliche Virus besteht darin, die Welt auszuschließen, denn wir müssen die Welt einschließen und Homecoming betreiben und Welttheater statt Stadttheater machen, weil sie uns sonst abhandenkommen wird, die Welt – die einzige, die uns zur Verfügung steht. Für ein neues Welttheater braucht es Mittel auf allen Ebenen. Das ist die Utopie, sonst brauchen wir den Klimawandel im Verhältnis zum Theater gar nicht erst diskutieren.

—

Das transnational arbeitende Künstler-Team kainkollektiv, das im Kern aus Mirjam Schmuck (Regie, Musik) und Fabian Lettow (Regie, Autor) besteht, arbeitet seit 2008 in unterschiedlichen Kollaborationen an theatralen Partituren zwischen Theater, Installation und Performance. Diese Kollaborationen, von NRW/Berlin aus bis nach Polen, Kroatien, Kamerun, Madagaskar, Türkei sind einem Theater der Zeit-Genossenschaft verschrieben, das sich in transnationalen (Ko-)Produktionen – den musiktheatralen, doku-fiktionalen GLOBE OPERAS – realisiert. Für seine Theaterarbeit insbesondere in NRW wird kainkollektiv seit 2012 kontinuierlich mit der Spitzenförderung Theater durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen ausgezeichnet. Außerdem erhielt es mehrfach die Konzeptionsförderung des Fonds Darstellende Künste sowie 2015 den Tabori Nachwuchsförderpreis. Seit Januar 2018 gehört kainkollektiv zur künstlerischen Leitung des tak Theater Aufbau Kreuzberg Berlin. Mirjam Schmuck und Fabian Lettow leben mit ihren drei Kindern in Bochum.



Sivan Ben Yishai, Übersetzung aus dem Englischen: Tobias Herzberg —

PROBERAUM. DAS PARADOX DER VERÄNDERUNG

Dieser Text wurde für eine Konferenz verfasst, bei der Künstler und Kulturpolitikerinnen drei Tage lang zusammenkommen werden, um sich über die freie Theater- und Performanceszene in Deutschland auszutauschen. Die Situation, die in ihm beschrieben wird – jene Begegnung und deren zu erwartenden Dynamiken und Ergebnisse – ist also eine konkrete, die sich im September 2021 in Berlin ereignen wird. Dennoch kann der Text auch als Beschreibung einer imaginären, hypothetischen Situation gelesen werden, einer Situation, die an jedem denkbaren Ort, in jeder anderen Konstellation eintreten könnte.

Als ich vor neun Jahren nach Berlin kam, hieß eine der ersten Empfehlungen: »Du musst das k-fetisch auschecken.« Auf der Internetseite des k-fetisch schreiben die Mitglieder des Kollektivs: »Wir alle teilen einen feministischen und anti-rassistischen Grundkonsens. Unsere diversen politischen Überzeugungen sind in diesen Laden geflossen und werden auch immer mal wieder neu verhandelt. Unser Anspruch auf Vielfaltigkeit bildet sich in der Unterschiedlichkeit unserer Veranstaltungen sowie auch in den wechselnden Buchreihen ab. Wir wünschen uns, einen Ort zu ermöglichen, an dem sich möglichst viele Menschen, von Nachbar*in bis »Szene«, wohlfühlen. Dazu gehört für uns, möglichst barrierearm zu sein – auch bei den Preisen (...) vor allem – sorgt mit dafür, dass rassistisches, homophobes, sexistisches und anderweitig diskriminierendes Verhalten hier keinen Platz findet.«

Bis hier eine Beschreibung, mit der sich, nehme ich an, praktisch jedes Theater im deutschsprachigen Raum identifizieren könnte. Aber dann erhielt ich am 29. Mai 2020 den folgenden k-fetisch-Newsletter per E-Mail:

Betreff: Erste Veröffentlichung zu grenzüberschreitendem bzw. sexualisiert übergriffigem Verhalten im k-fetisch

Liebe alle,

einige von euch wundern sich vielleicht, warum der Laden geschlossen ist. Wir haben von grenzüberschreitendem bzw. sexualisiertem übergriffigem Verhalten von zwei cis-männlichen Kollektivmitgliedern erfahren. In einem Fall handelt es sich um einen Vorfall außerhalb des k-fetisch. Im zweiten Fall handelt es sich um

mehrere Vorfälle in- und außerhalb des k-fetisch. Die erstgenannte Person ist aus dem Kollektiv ausgestiegen.

Wir sind klar parteilich und als erste Konsequenz haben wir deshalb die andere Person suspendiert, uns unter anderem externe Unterstützung gesucht und am Donnerstag mit einer Supervision begonnen.

Die Aufarbeitung der Fälle nimmt viel Zeit und Kraft in Anspruch. Auch einige der Mitarbeitenden sind von den Übergriffen betroffen und an ihrer Belastungsgrenze. Wir kümmern uns um eine externe Unterstützungsstruktur, welche die Betroffenen unterstützen kann, weil wir das als Kollektiv und teilweise selbst Betroffene nicht alleine leisten können.

Wir halten euch über den Auseinandersetzungsprozess auf dem Laufenden. Ein abschließendes Statement erscheint uns zu diesem Zeitpunkt nicht sinnvoll, da wir selbst erst am Anfang der Auseinandersetzung und Aufarbeitung stehen.

Der Eindruck, den diese Mitteilung bei mir hinterließ, war enorm. Unwillkürlich dachte ich an jene Welt, der ich entstamme – die Theaterwelt –, und ich fragte mich, ob ich mir darin ein ähnliches Szenario vorstellen könnte. Die Antwort war negativ. Die Kluft zwischen dieser kurzen E-Mail und der Ausübung von Transparenz, wie ich sie aus der hiesigen Theaterszene kannte, war ... groß.

Beim Betrachten des Texts wurde mir klar, dass der kleine Kollektivbetrieb aus der Berliner Wildenbruchstraße mit dieser E-Mail im Grunde das getan hatte, was radikales Theater manchmal schafft: Er hatte sein eigenes System gehackt und in den Automatismus der gut geölten Maschine eingegriffen. Er verschonte sich selbst nicht mit Konsequenzen, im Gegenteil: Er fuhr mit der Lupe über den eigenen Apparat, um dessen verdeckte Mechanismen zu enthüllen, die Gebrauchsanleitung seiner selbst, und verwandelte die Funde in einen performativen Bericht, nämlich (1) präzise Offenlegung des Vorfallenen, (2) öffentliche Aufschlüsselung des Befunds, (3) Durchbrechen der vierten Wand durch Darlegung des eigenen Entscheidungsfindungsprozesses sowie interner Zweifel, (4) Anhalten des Apparats, Schließung des Ladens, (5) Transformation der privaten Krise in eine kollektive, gemeinschaftliche, über die transparent berichtet und offen diskutiert werden sollte.

Um uns lange Umwege und unnötige Verwirrung zu ersparen, möchte ich an exakt dieser Stelle erklären: Dieser Text wird nicht vom k-fetisch handeln. Er wird auch nicht von Macht handeln und nicht von deren Missbrauch in der Theaterwelt. In diesen Zeiten, in denen die Theaterbauten verschlossen bleiben¹, hat dieser Text vielmehr eine konkrete Absicht: aus diesem Moment hier Theater zu machen.

Prolog: **Theater in Zeiten ohne Theater.
Ein Duett für eine Gemeinschaft und eine geschlossene Ladentür**

Die Schlagworte »feministisch«, »anti-rassistisch«, »divers«, »vielfältig«, »barrierearm« tauchen oft in Theaterveröffentlichungen auf. Wir erblicken sie gedruckt als Slogans auf Theaterfassaden, wir lesen sie als Bekundungen von Intendant*innen in Interviews, wir hören sie in Diskussionen. Dennoch ist es beinahe unmöglich anzunehmen, dass eine Intendantin eine E-Mail verschickt, die jener ähnelt, die wir gerade gelesen haben, in der die Konflikte und Probleme des von ihr verantworteten Theaters offen erläutert werden. Es fällt schwer, sich eine Situation zu vergegenwärtigen, in der eine Person in einer Machtposition ohne Druck darauf bestehen hätte, die intimen Mechanismen und unreinen Ecken des eigenen Hauses freizulegen.

Und das ist es im Prinzip, was das k-fetisch mit dem kurzen Text im Newsletter getan hat. Indem sie aus freien Stücken von den Vorfällen im eigenen Kollektiv berichteten, hinterfragten sie, was wir von öffentlichen Räumen eigentlich erwarten sollten. Sie fragten, welches Integritätslevel die Leiter*innen dieser Räume uns, ihren Communitys, schuldig sind. Sie bezogen ihren gesamten Newsletter-Verteiler – ihr »Publikum« – in dieses Thema mit ein, nicht indem sie den Finger auf jemand anderen richteten, sondern indem sie die Verfehlungen des eigenen Kollektivs erörterten. Sie veranlassten uns zu fragen, weshalb wir nicht häufiger von Einrichtungen, Organisationen und Unternehmen hören, die nach Vorfällen wie diesen ihre Ladentür schließen, um sich selbst zu untersuchen.

Und während Theaterinstitutionen im Dauer-Lockdown einfach weitermachten, Premieren und

¹ Dieser Text wurde im April 2021 verfasst.

noch mehr Premieren zu produzieren, von denen viele bis heute kein Publikum zu Gesicht bekommen haben, zeigt die einfache, aber radikale Aktion des k-fetisch, dass Theater überall stattfinden kann: auf einer Bühne, einem Bildschirm, in unserem Maileingang. Mit dieser performativen Aktion sagten sie: Jeder Raum hat das Potenzial, ein Theaterraum zu werden. Jede Situation könnte sich in ein politisches Laboratorium verwandeln.

Ähnlich wie in einem Labor, könnte uns alles, was in einem Theaterraum geschieht, etwas über die Außenwelt erzählen. Der Raum wird zu einer Art »Keimzelle«, bestehend aus Körpern, Konventionen, Anwesenden, Abwesenden, Sprachen, Dynamiken, Traditionen, Regeln und Ritualen – alles zusammengeballt; dieses »genetische Material« könnte uns dabei helfen, den Gesamtkörper, den Makroorganismus zu verstehen. Indem wir in diesen mikrogenetischen Kosmos hineinzoomen, indem wir die Dynamiken in diesem Raum verfolgen und betrachten, erhalten wir Zugang zum Makrokosmos, zu unseren drängendsten gesellschaftlichen und politischen Fragestellungen. Jeder Raum birgt in sich das Potenzial, davon gehe ich aus, ein investigatives Theater zu werden. Fragt sich bloß, wie mutig seine Mitglieder sind.

1. Akt: **Der Politiker, die Künstlerin und das Paradox der Veränderung**

In einem Gespräch Mitte 2020 zwischen der Wissenschaftlerin und Theoretikerin Prof. Gayatri Chakravorty Spivak und Dr. Narek Mkrtchyan, einem Mitglied des Armenischen Parlaments, sagt Spivak zu dem Abgeordneten: »Kurzfristige Strukturlösungen liegen in der Hand von Politikern wie Ihnen. Ich bin keine Politikerin«, betont sie angesichts des breiter werdenden Lächelns des überraschten Parlamentariers, »Ich unterrichte Geisteswissenschaften, bin Aktivistin (...). Bei den meisten Fragestellungen fallen kurzfristige und langfristige Antworten verschieden aus. Kurzfristige Problemlösungsansätze müssen vorangetrieben werden, aber darüber dürfen wir nicht die langfristigen Ansätze vergessen (...), diese müssen wir übernehmen.«

Es ist ein kraftvoller Moment in der Diskussion. Zunächst unterscheidet Spivak zwischen ihrer Perspektive und der ihres Gesprächspartners, des Poli-

tikers. Dann erschafft sie mit einem Wort – »wir« – zu Politik und Macht eine Alternative, bestehend aus Lehrenden und Schreibenden, Denkerinnen und Aktivisten, mit dem Argument, dass die Werkzeuge zur Steuerung der Gegenwart sich grundlegend von jenen unterscheiden, die wir gebrauchen müssen, um die Zukunft zu formen.

Dieses »Wir«, sagt sie, ist dazu da, die Kurzsichtigkeit herauszufordern, die bei langjähriger Einbindung in Politik entstehen kann. Indem sie es direkt dem Parlamentsabgeordneten sagt, deutet sie an: Ihre Kurzsichtigkeit. Indem sie es direkt dem Parlamentsabgeordneten sagt, zerschneidet sie performativ die »freundliche« Atmosphäre, um zu sagen: Erkennen Sie Ihre eigenen Schranken an, und Ihre Verantwortung dafür, Foren zu unterstützen, die dorthin gehen werden, wo Sie nicht hinkönnen.

Es gibt viele Arten, über den Konflikt zwischen Kunst und Politik zu sprechen, zwischen Innovation und Institution. In diesem Fall geht Spivak das Thema nicht (wie üblich) durch eine theoretische Ausführung an, sondern indem sie den Scheinwerfer auf die unmittelbare Dynamik zwischen sich und ihrem Gesprächspartner richtet. Statt über andere Systeme an anderen Orten in anderen Kontexten zu sprechen, entscheidet sie sich, die stille, unausgesprochene Spannung zwischen dem Politiker und sich selbst bloßzulegen, um ihren Punkt zu machen. Dadurch hackt sie die Diskussion. Sie interveniert in ihr, definiert sie neu und demonstriert, wie eine visionäre Denkerin radikal den Verlauf eines Diskurses ändern kann, wie sie dessen Grenzen dehnt und erweitert.

Mir gefällt es, über Theater, die Kunst der Begegnung, nachzudenken als visionäre Weise, den gegenwärtigen Moment zu hacken; eine Weise, »langfristiges« Denken zu üben, eine Weise – wenn auch nur für ein paar Stunden – dieses »Wir« zu bilden, von dem Spivak sprach.

Ähnlich diesem solidarischen »Wir« muss auch das Theater permanent seine eigenen Perspektiven erweitern, um seine Relevanz zu bewahren, eine These aufstellen und dann deren Widerspruch Raum geben, eine Grenze definieren und sie dann überschreiten. Ähnlich dem Theater kann »langfristiges« Denken keine solistische Praxis sein. Es erfordert eine lebendige, kollektive, multiperspek-

tivische Intelligenz, um zu wachsen und sich zu entwickeln, es erfordert mit den Worten der feministischen, visionären Autorin Prof. Donna J. Haraway: »unruhig zu bleiben«²; die Diskussion aufrechterhalten, lernen, nicht ein Ende anzustreben, kein Ziel. Visionäres Denken ist die Entscheidung, zu hinterfragen. Und nochmals zu hinterfragen. Die Entscheidung, sich zu bewegen. Einer Zählung zu entkommen.

Die Reise als Zustand. Exil als Dauersituation.

»Es fehlt eben immer, es fehlt immer etwas«, sagt der Dramatiker Wolfram Lotz. »Und dann stimmt es ja auch, und im nächsten Augenblick stimmt es auch nicht, es ist auch falsch, und es ist auch richtig, (...) und dann ist das auch schon eine völlig falsche Art, über alles zu sprechen, und dann muss noch eine andere Art zu sprechen her, weil es sonst nicht stimmt, und es stimmt nie, (...) es geht nämlich nicht genau darum etwas hinzustellen, und zu sagen, so ist es, (...) sondern es geht vielleicht darum, was hinzustellen, und zu sagen, so ist es auch, und so ist es auch, (...) einfach immer ein Weitergehen und die Welt zusammenhalten in ihren Unterschieden.«

Was mich direkt zu dieser Konferenz, zu diesem Raum bringt. Die Themen, die Liste der Sprecher*innen, die Bandbreite an Perspektiven, die ausgiebig genommene Zeit, um in diesem besonderen Forum zuzuhören und zu diskutieren. Wir sind hier, um das Jetzt zu zerlegen und das Morgen zu erdenken. Den Apparat anzuhalten und den Mechanismus zu untersuchen. Um zusammenzukommen, um Wissen zu sammeln, die Gegenwart zu verstehen, und über die Zukunft zu sinnieren. In der Theorie ist dieser Ort ein Ort des »langfristigen« Denkens, der Ort dieses »Wirs«.

2. Akt: Der Politiker.

Oder: Sehr geehrte Herren*Damen, liebe Kulturpolitikerinnen, Förderer, Ministerinnen

Wir haben uns auf diese Konferenz Monate vor Ihrer Ankunft vorbereitet. Wir haben unsere Schuhe poliert und unsere Hemden gebügelt. Wir

2 Haraway, Donna J. (2018): Unruhig bleiben. Frankfurt/Main. Im englischsprachigen Original (2016): *Staying with the Trouble*. Durham.

haben unsere Messer geschärft und unsere Argumente geglättet. Wir haben Texte geschrieben und sie übersetzt. In manchen Fällen von einer Sprache in eine andere, in anderen Fällen von der Sprache der Kunst, in der wir fließend sind, in die Sprache des Diskurses, die wir hier sprechen sollten. Wir haben Punkte gesammelt und sie in detaillierte Ideen gegliedert. Wir haben Bücher aufgeklappt, Zitate ausgewählt und angeordnet. Wir baten unsere klügsten Freund*innen um ihr ehrliches Feedback, löschten den halben Text und schrieben ihn von vorn. Schwächten manch harsche Sätze ab, erinnerten uns selbst: dies ist kein Krieg. Ersetzten manch idealistischen Begriff, um nicht so naiv zu klingen: Die Welt ist kein Ponyhof. Wir unterschrieben den Vertrag. Sagten eine Deadline zu. Und nach einem langen, festlichen Empfang, einer Handvoll offizieller Reden, vielleicht einem heiteren gemeinsamen L'chaim – werden wir vor Ihnen stehen mit einem Blatt in der Hand.

Wir werden ausführen, dass die Pandemie ein Katalysator für Ungerechtigkeit in der Gesellschaft ist und eine der größten Herausforderungen, um die sich unsere Generation kümmern müssen. Wir werden über den Fragen brüten, die sie für den Theaterbereich aufgeworfen hat und untersuchen, ob und wie diese die Fragestellungen der Welt widerspiegeln. Wir werden beleuchten, wie die Finanzierung der Freien Szene heute funktioniert, dies dann mit Stadt- und Staatstheatern vergleichen und aufzeigen, wie prekär die Bedingungen sind, unter denen die Freie Szene noch immer produziert. Wir werden Probleme sammeln, auf Perspektiven bestehen, vielleicht erzählen wir sogar eine persönliche Geschichte.

Sie – werden uns zuhören. Sie werden nicken, die Brille zurechtrücken und sich mit dem Stift auf die Wange tippen, um Ihre Beteiligung zu zeigen, hier und da einen Satz hinzufügen, unseren Namen in dem Ihnen ausgehändigten Programmablauf suchen, unsere drei Zeilen Biografie durchgehen, eine Frage stellen, wieder nicken, auf die Uhr schauen, einen Kommentar oder zwei schreiben, eine kleine Erinnerung, Einkaufen für heute Abend, nicht vergessen, eine Aufgabe für morgen, etwas im Büro, schnelle SMS, es ist dringend, sie werden es verstehen, wir werden es verstehen, natürlich werden wir es verstehen, zu Ihren beiden Seiten haben auch ein paar Künstler*innen begonnen, im

Inneren ihrer Taschen ihre E-Mails zu checken, ja, die sind natürlich auch busy, aber was zur – Sorry, wo waren wir? Ja, wir sprachen gerade über die großen und die reichen Theater, die ihre Stellung halten, während die kleinen nach und nach verschwinden werden, wir wollten vielleicht Brecht zitieren, über die Art, auf die das Theater die Gesellschaft nachahmt, anstatt dass die Gesellschaft das Theater – – oh. Zeit fürs Mittagessen.

Zurück vom Mittag.

Haben wir gut gegessen? Aber ja, aber ja.

Müde nach dem Mittagessen? Oh, Gott. Müde, ganz allgemein.

— *2020–2021, say no more!*

— *Ja, das kannst du laut sagen!*

Pseudo-politische, gut gemeinte Smalltalks werden uns alle erschöpfen, aber zumindest das Gefühl geben, dass wir eine Realität teilen. Sie werden Wärme in den Raum tragen und helfen, die Stunden zu vertreiben. Sie werden Erleichterung verschaffen und uns helfen, es hinter uns zu bringen.

Wir? haben nicht vergessen, wozu wir eingeladen wurden. Wir werden unser Bestes tun, um einen Blick auf das »Morgen« zu werfen, #LongTermProblemSolving, um neuen Ideen zu lauschen, kritische Argumente zu sammeln, neue innovative Gedanken zu formulieren, sich gegen eine konservative Sichtweise zu stellen, versuchen zu widersprechen, versuchen zu insistieren, uns schlussendlich hinsetzen und murmeln: »Scheiß drauf«, und denken: »wenigstens sind es nur drei Tage«, dann bis zum Ende des Tages ein höfliches Nicken durchziehen und zurück in unseren Proberaum gehen; dieses Nicken bis zum Ende des Tages durchziehen, dann das Skript in den Müll werfen, wenn die Konferenz vorbei ist, den Raum verlassen und mit unserem Leben weitermachen.

Skript? Ja, ich habe Skript gesagt. Denn es gibt immer ein Skript. Je weniger Macht eine Person hat, desto detaillierter ist ihr Skript. Je weniger einflussreich ihre Position, desto strenger die Regieanweisungen, die sie erhalten wird.

Nun haben Sie bitte keine Zweifel: Wir beschweren uns nicht. Wir sind Künstler*innen, privilegiert durch die Einladung, zu einigen der einflussreichs-

ten Kulturpolitiker*innen des Landes zu sprechen, jeglicher Idee, die wir mit uns herumtragen, für ein sehr nettes Honorar Ausdruck zu verleihen. Ganz im Ernst. Sie werden nicht hören, dass wir uns beschweren. Wir haben nur diese eine winzige Tatsache erwähnt. Dass diese Konferenz? Geskriptet ist. Gut geskriptet – aber geskriptet. Geskriptet von den »Wohlmeinenden« – aber geskriptet. Wir kennen den Text recht gut. Nach ein paar Jahren als Künstler*in ist man damit sehr vertraut, sehen Sie, wir haben in der Vergangenheit an einigen ähnlichen Konferenzen teilgenommen. Endlose andere haben wir angesehen. Sie alle haben ein Skript – wir folgen dem Skript. Sie alle haben einen Code – wir folgen dem Code. Dieses Szenario ist eine Tradition. Und wir – »wir« sind Teil davon.

Was passiert mit diesem »Wir«, das für die »langfristigen Problemlösungsansätze« zuständig ist, wenn es von »kurzfristig sprechenden« Räumen beauftragt wird? Was passiert mit der Fähigkeit dieses »Wirs« zu intervenieren, zu stören? Was passiert mit diesem radikalen »Wir«, wenn es zu lange ein Skript in der Hand hält? Und übrigens, hat jemand die vierte Wand in diesem Raum bemerkt? Sie ist überall, haben Sie das nicht gesehen? Sie ist überall um uns herum, sie erstreckt sich hier zwischen uns, und wir kommen ihr immer näher und näher.

3. Akt: **Achtung, schnallen Sie sich an: Dieser Raum ist bereits ein Theater**

Wenn eine Performance »die vierte Wand durchbricht«, ihr Publikum wahrnimmt, ihre Mechanismen offenlegt – dann tut sie das nicht nur einmal. Sie tut es immer und immer wieder während der gesamten Aufführung. Der Grund dafür ist, dass, sobald eine Wand zwischen den Performer*innen und dem Publikum durchbrochen worden ist – nennen Sie es »die vierte Wand«, nennen Sie es »Tradition« –, sich sofort eine andere Wand aufrichtet. Der Abbau einer Wand wird immer eine neue zum Vorschein bringen. Denn es gibt eine fünfte und sechste Wand, es gibt eine siebte und achte und neunte Wand, und diese Wände nehmen an jeder menschlichen Kommunikation teil, prägen jede Sprache und schmieden jede Kultur.

So wie Spivak es in ihrem Gespräch mit Mkrtchyan getan hat, so wie das k-fetisch es mit

seiner E-Mail getan hat, werden Mauern meist dadurch eingerissen, dass man sie anspricht, sie enttarnt, den Nebel verstreut und sie benennt. Mauern zu durchbrechen wäre in der Regel ein Eingriff in die gute Ordnung des Geschehens, ein absichtsvolles, kontrolliertes »Unruhestiften«. »Man muss so handeln, als wäre es möglich, die Welt radikal zu verändern. Und das muss man ständig tun«, schreibt Prof. Angela Davis. Ständig. Die ganze Zeit. Mit jeder Person. In jedem Kontext. In jedem Raum. Und das gilt dafür, wie wir Rassismus und Homophobie angehen sollten, es gilt für die Mittel, mit denen wir im Theater ein Thema an das Publikum vermitteln, und es gilt auch für diesen Raum. Denn überall dort, wo es ein Ritual oder eine Tradition gibt, überall dort, wo es Macht gibt und die Rollen klar festgelegt sind, überall dort, wo es immer schon ein Skript gegeben hat: dort wird das Erscheinen einer Reihe von Wänden erwartet.

Und deshalb zurück zur »Keimzelle« – dem Raum, den wir hier miteinander teilen. Es ist ziemlich leicht, die Komplexität der Spannungen zu sehen, die in ihm arbeiten. Die Spannung zwischen Kunst und Bürokratie, zwischen Künstler*innen und Institutionen, zwischen Ohnmacht und Macht, zwischen Innovation und fixen Strukturen. Zwischen Generationen, zwischen verschiedenen Arten von Verletzlichkeit, zwischen ungleichen Graden von Privilegien.

Ein Theater aus diesem Raum zu machen, bedeutet, geradeheraus zu fragen: Was könnte uns eine nähere Untersuchung dieser Versammlung und ihrer Dynamiken darüber verraten, wie wir in Theatern arbeiten? Über die Welt, die sie umgibt? Was könnte dieser Raum uns lehren über die Schlüsselfragen unserer Zeit, und darüber, auf welche Weise wir uns ihnen nähern? Könnten wir diesen Raum als Blutprobe betrachten, könnten wir »sowohl der Wissenschaftler als auch die Ratte sein, die er für seine Forschung aufschlitzt«, um den Schriftsteller und Fotografen Hervé Guibert zu zitieren? Gleichzeitig die Ärztin und die Patientin? Was könnten wir lernen, wenn wir den Scheinwerfer auf unsere Gesprächskultur hier richteten?

Könnten wir jene Inhalte hören, die unbesprochen bleiben? Welche Skalpelle würden wir verwenden, um die Dynamik in diesem Raum zu sezieren? Um zu reflektieren, wie hier Autorität performt und

gleichzeitig verschleiert wird? Und jetzt muss ich wirklich über Brecht nachdenken, und wie er berühmterweise sagte, dass Kunst nicht der Spiegel der Gesellschaft sein sollte, sondern – – oh. Kaffeepause.

4. Akt: **Einschreiten in den Automatismus eines gut funktionierenden Systems.** **Der Künstler, die Zuschauerin, das Skript**

Und es zeigt uns noch einmal, auf einen kurzen Nenner gebracht, warum die Kunst der Begegnung auch noch im 21. Jahrhundert für uns als politisch denkende Menschen so entscheidend ist. Es zeigt uns wieder, warum es in Zeiten, in denen jede Begegnung ein kalkuliertes Risiko ist, wirklich darauf ankommt zusammenzukommen, einen Raum zu teilen und seine Dynamik zu analysieren.

Theater hat die poetisch-politische Fähigkeit in der einzelnen Erzählung zu verweilen, im »privaten Fall«, wissend, dass dieses »Private« sich immer als Erzählung über die Vielen entpuppt. Die Mikroebene ist eine Erzählerin einer viel größeren Geschichte. Jeder Raum, gleich welcher Art, birgt dieses Möglichkeit – ob genutzt oder nicht – dieses Potenzial umzusetzen und sich selbst als Modell zu begreifen, das es zu beobachten und zu analysieren gilt. Wenn Sie mich fragen, warum ich heute hier bin, denke ich, das ist der Grund.

Das Problem ist, es ist nicht so einfach, dem speziellen Weg zu folgen, den das k-fetisch mit seiner Aktion gepflastert hat. Es ist nicht einfach, ein Geschäft zu schließen, eine Einnahmequelle stillzulegen und für Konfliktmoderation zu zahlen. Es ist bestimmt auch nicht immer für alle möglich. Es gehören eine Menge Mut und Privilegien dazu, den Mund aufzumachen, sich selbst in Gefahr zu bringen und einen Raum zu zwingen, innere Einkehr zu halten, als »radikaler Weg, die Welt zu verändern«. Noch komplizierter ist es, das alles ohne Scheinwerfer, ohne Bühne, ohne aufmerksames Publikum zu tun; ohne Einladung, ohne Auftrag, ohne jemanden um sich herum, die sich wirklich dazu entschlossen hätte, an einem spontanen Theaterlabor teilzunehmen.

Nichtsdestotrotz heißt Theatermachen, in das Skript einzugreifen. Theatermachen heißt, dass jemand beschlossen hat, eine performative Voraussetzung auf einen Raum in der Zeit anzuwenden, und die Mitwirkenden – Zuschauer und Performerinnen – einlädt, die Regeln und Rollen, die auf die Wände dieses Raumes tätowiert sind, die in seinen Genen codiert sind, neu zu überdenken; sie einlädt, diese Wände niederzureißen, den Moment zu hacken, Whistleblowing als institutionelle Praxis und Routine. »Was bedeutet es, gegen die Institution zu arbeiten, für die man arbeitet?«, fragen die Mitglieder der Erasmus School of Colour und des Erasmus Institute for Public Knowledge in Rotterdam, die zusammenkommen, um »die Erfahrungen von Menschen zu teilen, die für Institutionen arbeiten, deren gewalttätige Strukturen sie niederreißen wollen.« Ist das machbar? Mit den Werkzeugen der Herrschaft das Haus der Herrschaft niederreißen³, um Audre Lodes berühmte Worte zu verwenden? Letzten Endes, sagt Angela Davis, sind diese Werkzeuge das einzige, was wir haben. Diese rassistischen, kolonialistischen, patriarchalen Systeme, die uns ausbeuten, ausbrennen, diskriminieren, erniedrigen und uns beibringen, uns selbst als vereinzelte, ohnmächtige, ersetzbare Funktionen zu betrachten – sie sind das einzige, was wir haben. »(Wir müssen) sie benutzen und gleichzeitig infrage stellen«, sagt Davis. »Der Entwicklungsprozess von kritischen Verhaltensweisen – Verhaltensweisen der Selbstbefragung – dieser Prozess endet nie (...) wir lernen darüber, was es bedeutet, Kategorien in Zweifel zu ziehen, die (...) eigentlich den Schauplatz, den Boden, unseres Denkens ausmachen. (...) das in Frage zu stellen, von dem wir vorher nicht wussten, wie wir es in Frage stellen können.«

5. Akt: **Der Raum. Festgefahren, wie wir, mit einem Skript in der Hand**

Gibt es überhaupt eine Verwandtschaft zwischen der Art, wie unsere Institutionen mit ihren Problemen umgehen und dem Weg, den das k-fetisch gewählt hat, um die vierte Wand des Schweigens zu zertrümmern, die fünfte Wand des »Wir«, die sechste Wand der Scham, die siebte Wand der

Angst, die achte Wand des »the show must go on«? Könnten wir in der näheren Zukunft eine Intendantin sehen, die einen E-Mail-Newsletter ähnlich dem des k-fetisch verschickt? Könnten wir uns vorstellen, dass der nächste Bericht über Konflikte und Probleme, die im Theater auftreten, von der Intendantin des Theaters selbst kommt? Inklusive einer anschließenden Liste von Schritten, die unternommen werden, um sie zu lösen? Wie bereiten wir die nächste Generation von Intendanten vor?

Die Generation, die endlich deutlich machen wird, dass ein Theater zu sein nicht nur bedeutet, Aufführungen zu machen, sondern auch den Auftrag an die Institution, eine bessere zu sein? Die Generation der Intendant*innen, die sich selbst und die Institutionen, die sie leiten, radikal der Kritik der Öffentlichkeit stellen? Vielleicht braucht die Kulturwelt nicht unbedingt die Kunstkritik, wie wir sie heute kennen, sondern eine neue Generation von Kritiker*innen, die hartnäckig und entschlossen über die Arbeitskultur in unseren Theatern schreiben, und über ihre Art, Macht zu verwalten und mit Konflikten umzugehen, sodass wir noch zu unseren Lebzeiten eine Intendantin sehen könnten, die ein Paralleformat zu den Pressebriefings des Weißen Hauses initiiert, wo – sagen wir wöchentlich – über die Probleme im Haus berichtet würde, über die Herausforderungen und Konflikte, die Fehler und Erfolge? Denn im Moment sehe ich eher, dass sie das vermeiden, so ähnlich wie der letzte US-Präsident, der das »Daily Briefing« ausfallen ließ und stattdessen lieber Interviews über seine Errungenschaften gab.

- *Hey, hey! Einspruch!*
- *Stattgegeben, stattgegeben*

Aber bitte sagen Sie mir, wo ist die Institution, die in die Entwicklung eines Systems investiert, das die Kommunikation der eigenen Schwächen und Probleme zum Bestandteil des Regelwerks macht? Eine Institution, die ihre Türen für das Publikum schließt, um die Voraussetzungen zu überprüfen, die es ermöglichen, dass in ihr wiederholt Missbrauch stattfindet? Eine Tür, die für eine Woche geschlossen wird, weil es Rassismus im Theater gibt? Sexismus in den Proben? Homophobe Äußerungen in einer Dramaturgiesitzung? Nicht wirklich, oder? Denn wenn die Türen geschlossen werden müssten, hätten wir kein einziges offenes Theater in Deutschland.

3 »For the master's tools will never dismantle the master's house.«

- *Aber, hey*
- *Warte mal kurz*

Exakt. Die Türen waren geschlossen. Für ein ganzes Jahr – war es möglich. Alles war gezwungen, anzuhalten – es war möglich. Niemand betrat einen Theatersaal – es war möglich. Nach Jahren des Kampfes um Kartenpreise, war der Großteil der Online-Events kostenlos, einfach zuschauen – es war möglich. Alles, was keinen Sinn machte, was für naiv gehalten worden war – doch, möglich. Die einzige Schlussfolgerung, die ich daraus ziehen kann, ist, dass es möglich gewesen wäre, aufzuhören, als ein Intendant seine Mitarbeiter*innen anbrüllte oder sie sexuell belästigte, und dass dieser Hunger weiterzumachen, zu rennen, zu produzieren, einfach eine Art ist, die Zukunft zu blockieren. Der Soziologe Markus Pohlmann schreibt in seinem Artikel *The Evolution of Innovation*: »Organisationen gehen mit Innovationen auf paradoxe Weise um. (...) Soziale Systeme müssen angesichts von Innovationen sehr selektiv vorgehen, um das System am Laufen zu halten. (...) Innovationen sind nicht nur Chancen für Veränderungen, sondern auch Bedrohungen für das Funktionieren eines sozialen Systems.«

So wird »langfristiges« innovatives Denken vom Theater in Auftrag gegeben und gleichzeitig von ihm abgelehnt. Wird in den Think-Tank des Theaters eingeladen, und dann gebeten, keinen Druck auszuüben. Und bitte verzeihen Sie mir die wilde, unverantwortliche Spekulation, aber ich kann nur vermuten, dass der gleiche Vorgang hier, in dieser Konferenz, die wir gerade beginnen, stattfinden wird. Das passiert immer. Und wissen Sie was? In gewisser Weise – ist das der Plan. Und in gewisser Weise – verlassen wir uns alle darauf. Dieser Raum – wie die meisten Räume – wird mit der einen Hand den Weg freimachen für Begegnung, Entwicklung und Transformation, und mit der anderen Hand den Weg versperren. Dieser Raum will vorankommen, nach vorne drängen, steckt aber fest, wie wir, mit einem Skript in der Hand, inmitten einer alten, abblättrenden Kulisse, immer wieder gute Absichten bekundend.

Welche Form also braucht es, um so zu sprechen, dass wir – Künstler und Kulturpolitikerinnen – während dieser Konferenz auf der Stuhlkante sitzen werden? Welche Form wird unser Publikum dazu

bringen, das Gleiche zu tun? Was könnte uns zusammenbringen und uns helfen, die Kunst des Sprechens und Zuhörens, des Protestes und Widerstands, des Enthüllens und Beharrens, des horizontalen Organisierens, die Kunst, viele zu sein, ein »Wir« zu sein, zu praktizieren? Ich denke, dass – wie im Theater – die Antwort in unserer Fähigkeit und Bereitschaft verankert ist, Mauern zu durchbrechen, unsere eigenen Körper und Erfahrungen in die Diskussion einzubeziehen. Die Antwort verbirgt sich in unserer Fähigkeit und Bereitschaft, radikal zu untersuchen, wie unsere Präsenz unsere Umgebung beeinflusst, wie wir unsere Macht nutzen und unter welchen Umständen wir sie missbrauchen. Denn irgendwann tun wir das alle.

Es ist überraschend, dass wir, obwohl wir so an das Konzept des »Brechens der vierten Wand« gewöhnt sind, es selten tun, wenn die Show vorbei ist. Noch seltener in von Macht geprägten Räumen. Da sich die Theater aber immer noch in einer Krise befinden und es mehr als klar ist, dass die Essenz des »theatralen Raums« sich verbreitern und erweitern muss, würde ich anbieten, gleich hier anzufangen. Nicht »für immer«, nicht »ab jetzt«, nicht »in jeder Situation«, nicht »auf einmal« – sondern jetzt in diesem Raum. So wie wir es im Theater tun.

Denn wenn wir die Führungen durchs Haus streichen, die aufgeregten Ansprachen am Anfang, die schicken Feierlichkeiten; wenn wir sie beiseitelegen und uns auf ein neues Ritual verständigen, auf das Fehlen eines Skripts, können wir vielleicht verstehen, was die Dynamik in diesem Raum wirklich ist und wie sie uns an das erinnert, was wir in der Theaterwelt sehen, in der deutschen Gesellschaft, in der Weltpolitik.

Epilog: **Anfang**

Dieses Experiment wird eigentlich ganz gut beginnen.

Wir werden aufrichtig und transparent sein. Wir werden Erfahrungen miteinander teilen und zusammen lachen. Es wird eine Stunde dauern, vielleicht ein paar mehr. Wir werden von unserer Offenheit überrascht sein, von unserer Fähigkeit zuzuhören, von unserer Innovationsfähigkeit, wenn wir zusammenkommen.

Die Herausforderungen werden erst danach einsetzen. Wenn die Dialoge hin und wieder einen passiv-aggressiven Tonfall bekommen und niemand ein Wort sagt. Wenn die Motivation im Raum sich verflüchtigt haben wird und dann wieder zurückkehrt und darüber niemand nachdenkt. Wenn der Mut, die Diskussion zu unterbrechen, nachlässt. Die Dominanten werden wieder lange sprechen. Die Assistierenden werden zuhören und ihre Wut schlucken. Wieder und wieder.

Denn – Sie erinnern sich? – Wenn in einer Performance eine vierte Wand demontiert wird, wenn Mechanismen enthüllt werden – dann nicht nur einmal. Es passiert wieder und wieder bis zur letzten Minute der Aufführung. Weil die Wand nie aufhört, sich aufzurichten. Und weil wir selbst mit den besten Absichten nach so vielen Jahren, in denen Institutionen über Autorität und Angst gesteuert wurden, auch nicht mehr so fit sind. Die Tradition arbeitet in uns, Überstunden. Und wir werden Jahre investieren müssen, um uns auf unsere Denkweise zu konzentrieren. Um zu reparieren, zu überschreiben, zu erfinden. Wie eine Wand einreißen, wie nicht verstummen? Wie diskutieren, wie reflektieren? Wie die Fragezeichen behalten, wie nicht jemanden mit einer »Lösung« mundtot machen? Wie die Rechte jener Menschen verteidigen, die in den Raum nicht eingeladen wurden? Wie auf ihre Perspektiven bestehen? Wie mit der Tatsache umgehen, dass wir jahrzehntelang in diesem Raum teilgenommen haben, trotz ihrer offensichtlich systematischen Abwesenheit?

Wir sehen in der Welt genauso wie in der Theaterwelt: Um die Transformation zwischen einer Ära und einer anderen zu durchlaufen, zwischen der alten Welt und einer neuen, fortschrittlichen Welt, werden wir unseren Blick auf unsere Sprache richten müssen. Wir werden das Setting kritisieren müssen. Wir werden die Konventionen verändern müssen. Genau was wir, Künstler*innen, eigentlich beherrschen. Sprache, Setting, Konventionen sind alle Mittel des Kunstmachens und könnten alle zu den Moderatoren einer kritisch-selbstreflexiven Begegnung werden, könnten uns alle helfen zusammenzukommen, die Anzüge auszuziehen und über unsere Privilegien, unsere Fehler und unsere Angst vor Veränderung zu sprechen.

Ich glaube daran, dass die Annäherung an diesen Raum und an die Machtdynamik, die ihn prägt, uns schließlich zum Kern der institutionellen Probleme führen wird, über die zu sprechen wir alle heute hier zusammenkommen. Hier werden wir einem Verständnis näher kommen, wie struktureller Rassismus und Sexismus sich vollziehen. Hier könnten wir alte Wege der Geldverteilung reformieren. Wo das Mobbing, das uns aus Proberäumen und Intendant*innen-Büros bekannt ist, offen diskutiert werden könnte. Wo wir endlich den Hammer finden könnten, von dem Brecht in diesem ganzen Vortrag verzweifelt zu sprechen versuchte, einen Hammer, der der Gesellschaft neue Formen anbietet, statt ihre einfältige Nachahmung zu sein. So könnten wir vielleicht lernen, mit den »Werkzeugen der Herrschaft« umzugehen, denn letztlich: sind die das einzige, was wir haben.

*Mein größter Dank an Tobias Herzberg,
Sasha Marianna Salzmann, Ruth Feindel und
Jchj v. Dussel.*

—
Sivan Ben Yishai, Autorin, lebt in Berlin seit 2012. Sie studierte Theaterregie sowie Schreiben für das Theater an der Tel-Aviv-Universität und in der Schule für Visuelles Theater Jerusalem. Ihre Stücke werden viel gespielt, u. a. in Berlin, München, Helsinki, Luzern, Luxemburg. 2019/20 war sie Hausautorin am Nationaltheater Mannheim. Mit dem Maxim Gorki Theater Berlin verbindet sie eine langjährige Zusammenarbeit. Mit LIEBE/Eine argumentative Übung Einladung zum Mülheimer Dramatikerpreis 2020. Ihre Stücke werden von der Autorin Maren Kames aus dem Englischen übersetzt.

**REFLE
XIONEN
AUS JOUR
NALISMUS
UND
KUNST**



Margarete Affenzeller

— BEKANNT MACHEN, GRÖßER DENKEN

Der Kultursektor gilt landläufig als Orchideenabteilung –
eine andere Bewertung muss her.

Wenn das Geld knapper wird, ist es die Kultur, bei der als erstes mit augenscheinlich nachvollziehbaren Argumenten der Sparsstift angesetzt wird. Alles andere hat Vorrang: die Grundversorgung, die Sicherheit, behördliche Einrichtungen. Es gilt das Diktum Bertolt Brechts: Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral. Über diese offensichtliche »Nicht-Lebensnotwendigkeit« des kulturellen Schaffens und Rezipierens besteht landläufig ein Grundkonsens, der dem Kulturbetrieb seit jeher eine Randposition zuschanzt, sei es in der Bevölkerung, in den Medien oder in der Politik. Ablesbar ist das nicht zuletzt an Budgetzahlen. Die Ausgaben für Kunst und Kultur in Österreich beliefen sich im Jahr 2019 auf nicht einmal ein Sechstel des Militär-etats in Höhe von 2,89 Milliarden Euro.

Dieses gesellschaftlich abgesegnete Ranking bringt die Kultur stärker und öfter als andere Bereiche in eine Rechtfertigungsposition nach dem Motto »Brauchen wir das wirklich?« Nichts scheint einleuchtender: Die Butter auf dem Brot ist notwendiger als ein neuer Schiller auf der Bühne. Ein Totschlagargument. Wer will schon verhungern bei hochgezogenem Vorhang?

Und doch liegt auf der Hand, dass Kunst und die Verständigung über sie ein überlebensnotwendiges Potenzial für die Entwicklung, Befriedung, Diversifizierung und Lebendigkeit einer sich aus vielerlei Gründen rasant verändernden Gesellschaft aufweist. Wie sehr diese Relevanz steigt, lässt sich daran erkennen, mit welcher Dringlichkeit in den letzten Jahren brennende Themen wie Klimawandel, Migration, Partizipation oder Populismus an den Theatern verhandelt worden sind. Das Problem ist nur: Deutlich mehr Bürger*innen sollten von der Arbeit, die von Theaterensembles und -bühnen geleistet wird, Kenntnis erlangen und sich mitadressiert fühlen.

Kulturarbeit müsste dafür bedeutend aufgewertet werden, und das funktioniert immer noch am besten mit finanziellen Mitteln. Diese gewähren nicht nur Handlungsspielräume, sondern gehen auch mit einer enormen Symbolkraft einher, die überall verstanden wird. Die von Kultursenator Klaus Lederer (Die Linke) für Berlin im hier vorliegenden Band herbeigewünschte Aufstockung um 50 % wäre ein möglicher Richtwert. Auch das ebenda von Bundestagsmitglied Helge Lindh (SPD) geforderte »Ende der Selbstverzweigung« stößt

**DIE SICH AM ENDE DER
FINANZIELLEN FAHNENSTANGE
WÄHNENDE KULTUR BENÖTIGT
EINE NEUE BEWERTUNG,
EIN GESELLSCHAFTLICH BREIT
VERANKERTES UND NEUES
IMAGE.**

in dieselbe Kerbe: Die sich am Ende der finanziellen Fahnenstange wöhnende Kultur benötigt eine neue Bewertung, ein gesellschaftlich breit verankertes und neues Image, das jenseits einer landläufig pejorativen Betrachtung als Orchideenfach oder Hobbybetätigung ansetzt.

Diesen Nimbus gilt es abzuschütteln. Für dieses Ansinnen standen die Zeichen noch nie besser. Einerseits war die Gegenwart kaum je unübersichtlicher, die Debattenkultur noch nie deregulierter. Es braucht also mehr denn je »moderierte« Felder der Auseinandersetzung. Andererseits haben gerade die Pandemie und ihre vielen Diskussionen um Systemrelevanz gezeigt, wie riesig und weit verzweigt der kulturelle Sektor ist (Stichwort: Zulieferer) und wie überraschend hoch seine wirtschaftliche Wertschöpfung tatsächlich ist. Sein BIP-Anteil beträgt in Österreich inzwischen mehr als derjenige der Landwirtschaft. Das war in der Alpenrepublik eine für manche schockierende neue Tatsache und hat im Bewusstsein einiges verschoben. Ein erster Schritt in Richtung Imagewandel. Und auch wenn Kultur keine gewinnorientierte Maxime hat, so wurde mit einem Mal die ihr üblicherweise immer zum Verhängnis gewordene »Nicht-Messbarkeit« ihrer Leistungen vom Tisch gefegt.

Wenn Regierungen Grips haben, dann machen sie das Nachdenkangebot, das Tausende Theater-schaffende allabendlich stellen, besser zugänglich. Die bereits erfolgte Aufwertung der Freien Darstellenden Künste in den letzten Jahren kommt in dieser Hinsicht nicht von ungefähr. Der Wert der Freien Szene könnte in anstehenden Demokratisierungsprozessen noch viel größer sein. Während das institutionalisierte Theater gerade jetzt vielerorts um eine Neuausrichtung ringt (wobei sich das Theater ja stetig neu justiert), um seine gesellschaftliche Relevanz jenseits des Bildungsanspruchs zu verdeutlichen, sind die Freien Darstellenden Künste bereits vorausgezogen. Jetzt liegt es noch daran, diese vielen freien Theaterarbeiten besser zu nützen. Sie besser innerhalb einer Stadt und innerhalb eines Bundeslandes oder Landes zu verteilen. Auch das Gefälle zwischen urbaner und ländlicher Produktion ist enorm und leicht erklärt, aber nicht einzusehen. Weder sind Menschen am Land weniger aufgeschlossen oder weniger neugierig noch haben sie abends keine Zeit oder bräuchten sie weniger Sinnangebote als Stadtbewohner*innen.

Wie tief die Gräben in der Gesellschaft sind, das haben die letzten Jahre und insbesondere auch die Pandemie offenbart. Überall verlaufen Demarkationslinien: zwischen nationalen oder ethnischen Gruppen, zwischen Generationen, Religionen, sozialen Schichten und politischen Lagern. Wir können nicht mehr streiten, weil wir nicht mehr zuhören. Was zählt, sind lauthals über soziale Medien verkündete Meinungen. Und hier kommt die wachsende Bedeutung des Theaters als öffentlicher Raum ins Spiel. Denn das Theater ist ein Trainingsplatz für den Perspektivwechsel. Die Bedeutsamkeit des Theaters als Ort für Begegnungen, für den Austausch ist in den letzten Jahren gewachsen. Vor allem aber auch die Notwendigkeit, sich auch mit fremden Lebenswelten zu konfrontieren, Gegenpositionen auszuhalten und seine eigene Position zu schärfen.

Der Konfliktreichtum unserer gegenwärtigen Gesellschaft verlangt nach Spielräumen, die uns lehren andere Standpunkte zu erkennen und sie nachzuvollziehen. In dieser Hinsicht ist Theater Inspiration fürs eigene Denken und ein hervorragendes Werkzeug dafür, Polarisierungen aufzubrechen, also das gegenseitige Verständnis zu fördern. Die Auseinandersetzung mit anderen Lebensrealitäten ist für eine pluralistische Gesellschaft unabdingbar. Und gerade durch seine regionale, physische, gemeinschaftliche Ausrichtung eröffnet neben allen anderen Kunstsparten vor allem das Theater mit seinen Narrationen dafür einen idealen Schauplatz, wie dies auch in vielen in diesem Band versammelten Gesprächen angemerkt wurde.

Die Vereinzelung, der Tunnelblick oder die Wahrnehmungs»blase« wird in Zukunft eher noch wachsen. Umso mehr braucht es definierte Orte für geschützte Austauschprozesse. Gerade den Freien Darstellenden Künsten kommt durch ihre Wendigkeit, durch ihre Anti-Monumentalität und die daraus erwachsende erleichterte Zugänglichkeit, durch ihre auf ein wechselndes Publikum hin ausgerichtete Kommunikation usw. eine besondere Bedeutung zu. Diese zu stärken, symbolisch wie monetär, wäre ein entscheidender politischer Schritt. Wenn aber schon die Gemeinden dem Theater wenig Bedeutung beimessen, dann wird es auch die Bevölkerung so halten (müssen). Hier in den Abbau von Barrieren zu investieren, ja allein in die Bekanntmachung diverser Theaterfor-

men, könnte viel Publikum erschließen. Nicht alle interessieren sich für alles, aber der Großteil der Bevölkerung weiß über das vielgestaltige Theater-schaffen seines Landes leider gar nicht Bescheid.

—

Margarete Affenzeller, 1971 in Freistadt/Oberösterreich geboren, ist Kulturredakteurin der österreichischen Tageszeitung Der Standard. Seit dem Studium von Geschichte, Deutscher Philologie und Theaterwissenschaft an der Universität Wien und einer Abschlussarbeit über Gedächtnistheorien arbeitet sie journalistisch mit dem Schwerpunkt Theaterberichterstattung – u. a. ist sie Österreich-Korrespondentin von Theater der Zeit. Sie ist Mitherausgeberin des Erinnerungsbandes »Und ich reise noch immer« (Wien, Berlin 2015) und Autorin von Buchbeiträgen; u. a. war sie im Sommer 2014 Dorfschreiberin von Werfenweng. Sie ist Mitglied in Theater- und Hörspieljürs, u. a. für den österreichischen Nestroy-Preis, den Retzhofer Dramapreis 2021 oder den Ö1-Hörspielpreis der Kritik. Zwischen 2016 und 2020 war sie Teil der Jury des Berliner Theatertreffens. Sie lebt in Wien.



Sibylle Peters

— VON EINER ETWAS ANDEREN FREI- HEIT DER KUNST UND WIE MAN SIE SCHÜTZEN KANN

In allen kulturpolitischen Statements geht es an zentraler Stelle um die Freiheit der Kunst und darum, sie zu bewahren. Anders als die Wissenschaft hat die Kunst jedoch keine DFG, keine bundesweite Organisation der Künstler*innen, die das Geld für Neues selbstständig verteilt und auf diese Weise die Freiheit der Kunst schützt. Stattdessen, so lässt sich aus den Statements herauslesen, wird die Freiheit der Kunst dadurch gewahrt, dass fortschrittliche Kulturpolitik Töpfe und Finanzierungen ohne thematische oder ästhetische Vorgaben – also frei – vergibt. Natürlich wissen alle Beteiligten, dass diese Finanzierungen formale und prozessuale Vorgaben haben, dass Auswahlkommissionen bestimmten Netzwerken und Trends und Verteilungsschemata verpflichtet sind, und dass all dies zusammen ziemlich stark vorformatiert, was hier jeweils als Kunst förderfähig ist. Deshalb ist es gut und notwendig, Förderinstrumente zu diskutieren, neu aufzulegen und neu auszurichten. Aber wie?

Zuweilen wird argumentiert, die Freien Darstellenden Künste seien ganz besonders frei, nämlich zum Beispiel von der Verantwortung, den Zwängen, aber auch von der Sicherheit, die ein festes Haus mit sich bringt. In der Tat: Die Freien Darstellenden Künste sind frei, in immer neuen Konstellationen zu arbeiten. Dabei sind es nur wenige Gruppen und Einzelkünstler*innen, die regelmäßig Produktionsgelder in solchem Umfang rekrutieren, dass sie allein davon leben und seriell Produktionen auf die Beine stellen können, die dann bundes- und europaweit touren. Die meisten, die in den Freien Darstellenden Künsten tätig sind, arbeiten anders und viele wollen das auch so. Sie haben zum Beispiel eine eigene Produktion pro Jahr, vielleicht auch nur alle drei Jahre. Und im Übrigen lassen sie sich anheuern, mal von der DFG, öfter von Schulen, von Vermittlungsprogrammen, von Konferenzen und Festivals, von Bürger*innen-Initiativen oder Stadtteilzentren, von Bibliotheken,

Gewerkschaften oder Kirchen. Und damit haben sie dann meist bereits einen ziemlich klaren Auftrag und Vorgaben hinsichtlich Thema, Format und Partizipationsfeld.

In dieser Realität der Arbeit besteht die Freiheit der Kunst nicht mehr darin, dass ich in meinem Studio sitze, auf meine innere Stimme höre und dann eine Idee so in die Welt bringe, dass sie von den Zwängen des Realen möglichst wenig korrumpiert wird. Trotzdem ist es mit der Freiheit nicht vorbei, sie hat sich nur verwandelt. Sie besteht darin, die Aufträge, die ich annehme, mit Umsicht zu wählen, sodass sie dann nicht mehr nur ein fremdbestimmter Auftrag, sondern eine Gelegenheit sind, die ich ergreife, um den Freiraum der Kunst genau an dieser Stelle – im Stadtteil, in der Schule, im Foyer einer Konferenz – zu öffnen und zu nutzen, und zwar für etwas, was an dieser Stelle sonst nicht möglich gewesen wäre. Dinge möglich zu machen, die sonst nicht gehen, das ist überhaupt ein zentraler Teil dieser etwas anderen Freiheit der Kunst. Es gibt viele Gründe, warum etwas in einem bestimmten Kontext nicht möglich ist: Oft ist kein Geld, keine Zeit, keine Aufmerksamkeit, kein Mut, keine Genehmigung, kein Wissen oder Können dafür da. All das kann Kunst qua ihrer Freiheit ändern, wenn auch nur für eine Weile. Auch von Nachhaltigkeit ist in den kulturpolitischen Statements viel die Rede und davon, dass die Freien Darstellenden Künste da schlechte Noten kriegen. In solchen Statements wird die Nachhaltigkeit des Außerordentlichen zu wenig bedacht, der besondere Moment, der nachwirkt und wirkt und wirkt.

Diese Freiheit der Kunst wird überall gebraucht. Und das ist gut so. Die Freien Darstellenden Künste werden gebraucht. Nicht nur, weil man auf neue Ideen kommt, wenn man auf Kampfnagel im Publikum sitzt. Nicht nur weil diese Kunstform uns im Festivalprogramm Utopien und Dystopien vorführt, sondern weil sie heterotopisch arbeitet und das Andere inmitten der Realität hervorbringen kann. Nicht nur auf der Bühne, sondern überall: in der Wissenschaftskommunikation, in der Stadtentwicklung, in der Justiz, in der Schule, im Hospiz.

Wichtig dabei ist, dass Künstler*innen solche Aufträge annehmen können, ohne dass die Freiheit der Kunst dabei auf der Strecke bleibt. Dass wir sie also mit gestärktem Rücken annehmen können.

**DINGE MÖGLICH ZU MACHEN,
DIE SONST NICHT GEHEN, DAS
IST ÜBERHAUPT EIN ZENTRALER
TEIL DIESER ETWAS ANDEREN
FREIHEIT DER KUNST.**

Stark genug, um eine Linie in den Sand zu ziehen. Stark genug, um Menschen dazu zu verführen, sich für die Welt zu interessieren und dafür, gemeinsam zu gestalten, zu empfinden, zu denken, zu kämpfen und zu wünschen.

Wer im Unterschied dazu, die Freiheit der Kunst als einen heiligen Tempel denkt, in dem dieselbe dann stattfinden soll, schaut an der Realität der Freien Darstellenden Künste vorbei. Die Freiheit der Freien Darstellenden Künste schützt man nicht allein mit Fördertöpfen für freie künstlerische Produktionen, die keine thematischen Vorgaben machen. In vielen Statements und Interviews war von Stipendienprogrammen die Rede, alternativ auch von einer Grundversorgung für Künstler*innen. Dabei ist allerdings unklar, wer entscheiden soll, wem dies zuteil wird. Auch stehen Gerechtigkeitsfragen im Raum, wenn eine Berufsgruppe als solche herausgehoben wird. Wie wäre es also damit, diese Art der Grundversorgung vor allem all jenen Künstler*innen zu gewähren, die nachweisen können, dass sie gesellschaftliche Aufträge jenseits der freien Produktion annehmen, dass sie also die Freien Darstellende Künste in die Institutionen, in verschiedene gesellschaftliche Felder – auch ins

ganz Kleine – hineinbringen? Eine solche Grundversorgung würde tatsächlich die Freiheit der Kunst schützen, und zwar da, wo sie am dringendsten gebraucht wird: in ihrer Anwendung. Und sie würde gerade den Kolleg*innen helfen, die ohnehin am prekärsten bezahlt werden.

Gefördert werden müssten darüber hinaus Programme, die diese freie Arbeit im Feld mit den kulturellen Institutionen rückkoppelt und so dafür sorgen, dass die kulturellen Institutionen, ihre Foren und Ressourcen auch für diese Arbeit zur Verfügung stellen. Es gilt eine Situation zu schaffen, in der die Freiheit der Kunst nicht in Widerspruch dazu steht, dass gesellschaftliche Entwicklung Kunst braucht, und zwar auch und gerade im Konkreten, im Alltag, immer wieder woanders, inmitten bestimmter Situationen und Zwänge.

Die Grundsicherung dieser wichtigen künstlerischen Arbeit, ihrer Freiheit und ihrer Sichtbarkeit, ist jedoch nicht alles, denn Anfänger*innen sind wir wahrlich nicht mehr. Viele von uns haben mittlerweile jahrzehntelange Erfahrung damit, die Freien Darstellenden Künste in bestimmte Felder einzubringen, und hier in Zusammenarbeit zwischen Kunst und anderen Bereichen und Institutionen innovative Verfahren und Formate zu entwickeln. Viele Kooperationsprojekte bringen keineswegs nur Aufführungen hervor, sondern hybride gesellschaftliche Prototypen und Modelle: Erfolgreiche Try-out-Institutionen, erprobte innovative Bildungsprozesse, schlagkräftige Aktionspläne, unwahrscheinliche Netzwerke, transnationale Allianzen. Viele davon könnten weiterentwickelt, übertragen und skaliert werden, könnten woanders tatsächlich genutzt werden. Doch dies geschieht nicht. Modellprojekte bleiben fast immer Modell.

Mit anderen Worten: Das in Jahrzehnten freier Projektarbeit entwickelte Potenzial ist nicht nur finanziell, sondern vor allem auch strukturell an den Förderinstrumenten vorbeigewachsen. Es braucht größere mutigere interdisziplinäre Förderinstrumente, die es Kunst und Gesellschaft erlauben, einander zu brauchen. Es ist Zeit, dass die Kulturpolitik aus der Defensive kommt. Statt Kürzungen abzuwehren, ist Mut gefragt: Zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft steht eine Offensive an, in der die Kulturpolitik den anderen Ressorts erklärt, dass Kunst auch ihre Realität verändern kann, wenn sie dabei entsprechend unterstützt wird.

Und wenn es darum geht, eine solche Offensive zu begleiten und den Menschen erfahrbar zu machen, welche Möglichkeiten sich hier auftun, empfehle ich, dafür mit Vertreter*innen der Freien Darstellenden Künste zu kooperieren. Denn die können sowas.

—

Sibylle Peters ist Performancekünstlerin und Kulturwissenschaftlerin, künstlerische Leiterin des FUNDUS THEATER | THEATRE OF RESEARCH in Hamburg und Mitgründerin des Graduiertenkollegs Performing Citizenship. Sie arbeitet häufig mit dem Performancekollektiv geheimagentur. Ihre Schwerpunkte sind: Theorie und Praxis der Versammlung, transgenerationale und partizipative Forschungsprozesse. Jüngste Projekte: Animals of Manchester (including HUMANZ), Manchester 2019; Queens. Der Heteraclub, Hamburg 2020; Unboxing Unboxing mit der geheimagentur, Hamburg 2020. Publikationen: Participatory Art Based Research/pab-research.de, herausgegeben mit Kerstin Evert, Maike Gunsilius u. a., 2012–2017; Searching for Heterotopia. Andere Räume gestalten, herausgegeben mit Marion Digel und Sebastian Goldschmidtboing, Hamburg 2019; Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations, herausgegeben mit Paula Hildebrandt u. a., London 2019.



Janis El-Bira

»SUBVENTIONI- NIERTE REVOLTE«

Zur Freiheit der Freien
in Zeiten des Kulturkampfes.

Es ist ein Begriffspaar mit starker Strebewirkung, das sich der frühere Bundesinnenminister Gerhart Baum in dieser Publikation bei Flaubert leiht: Kunst sei »subventionierte Revolte«. Subvention und Revolution. Öffentliche, stabilisierende Zuwendung und zugleich Umsturz des Etablierten also, zusammengebracht unter einem Dach, das sich »Kunst« nennt. Wie kann das gutgehen?

Eine oberflächliche Recherche lässt zunächst unbeantwortet, ob es tatsächlich Flaubert war, dem dieser Gedanke ursprünglich zuzuschreiben ist. Ersetzt man allerdings »Revolte« durch »Revolution«, werden die Dinge noch vertrackter. Denn was die Google-Suche nun ausspuckt: Kuba, die Sowjetunion und irgendwas mit Aktien. »Subventionierte Revolution« scheint direkt in jene Sphären zu führen, in denen es entweder um viel Geld oder um die Frage geht, in welchem System wir leben wollen. Mit Flaubert hat das erst einmal nichts mehr, mit Kunst aber doch so manches zu tun.

Schließlich steht die aus öffentlichen Geldern geförderte Produktion von Kunst seit Langem in einem kontrovers diskutierten Verhältnis zur Frage nach den Maximen des Staatswesens, und das längst nicht nur in der institutionell vielleicht komplexesten Ausprägung dieses Verhältnisses in der Gestalt des Staatstheaters. Denn neben den Groß-

institutionen am Tropf der öffentlichen Hand sind es seit einigen Jahren vor allem auch die strukturell oder projektweise geförderten Akteur*innen aus der Freien Szene, die in einem immer forciert geführten »Kulturkampf von rechts« in Bedrängnis geraten. »Museen, Orchester und Theater sind in der Pflicht, einen positiven Bezug zur eigenen Heimat zu fördern«, hieß es etwa schon 2016 in einem zurecht heftig attackierten Landtagswahlprogramm der AfD Sachsen-Anhalt. Ein grundfalscher Satz, vor dessen nationalistischem Geklingel man sich instinktiv verwahren möchte.

Doch auch die AfD lernt strategisch dazu. Schon drei Jahre später lautete es in einem ihrer Kommunalwahlprogramme: »Kultureinrichtungen müssen vom Bürgerinteresse getragen sein.« Das klingt vergleichsweise unverdächtig und positioniert sich gefühlt in der Nähe bekannter Intendant*innenslogans der Marke »Wir wollen Theater für alle Bürger der Stadt machen«. Aber es ist eben doch nicht dasselbe. Wer in Bezug auf die Kunst von »Bürgerinteresse« spricht, dreht gleichsam die Angebotsrichtung um. Schließlich ist die Kunst erst einmal von gar keinem anderen Interesse »getragen« als dem an der Kunst selbst. Wenn sie damit die Bürger*innen »erreicht«, mag das im Sinne einer Selbstverpflichtung ein schöner Effekt sein – aber auch das ist nicht ihre eigentliche Aufgabe.

IN ERSTER LINIE SOLLTE MAN NICHT DEN FEHLER BEGEGHEN, DIE DENKMUSTER DER FEIND*INNEN DER KUNST- FREIHEIT ZU ÜBERNEHMEN.

Was sich als AfD-Forderung somit noch mehr oder weniger leicht abtun und in die zugehörige geistige Ecke verbannen lässt, sollte dennoch hellhörig machen. Nicht erst, aber vor allem seit der Pandemie sehen sich gerade freischaffende Künstler*innen einem Rechtfertigungsdruck ausgesetzt, der an die Grundlagen nicht nur ihrer Arbeit, sondern auch ihrer materiellen Existenzen rührt. Die Fragen danach, was Künstler*innen zu Künstler*innen macht, wo Privatleidenschaft aufhört und professionelle Tätigkeit beginnt, mithin wie viel Geld man mit seiner Kunst verdienen und wie viel man wofür ausgeben muss, um Unterstützung beantragen zu können, wurden gerade zu Beginn der Krise zum radikal zugespitzten Ausweis einer seit langem festzustellenden Beobachtung: dass die ideelle Freiheit der Kunst zwar noch weitgehend gewährleistet, die materielle Absicherung dieser Freiheit jedoch immer gefährdeter ist.

Gerade in der vollkommen mehrheitsfähigen materiellen Geringschätzung der Kunst entdeckt nun aber der rechte Kulturkampf in Krisenzeiten einen Hebel, seine ideelle Verachtung der freien Künste in die bürgerliche Mitte der Gesellschaft zu tragen. Das Narrativ von den »größeren Problemen«, die es nun zu bewältigen gäbe, von den verbratenen Steuergeldern an »nicht notwendigen« Einrichtungen des öffentlichen, eben auch kulturellen Lebens verfängt jetzt überall dort besonders gut, wo die Verteilungskämpfe schon vor der Pandemie erbittert ausgefochten wurden. Wo Kita und Kunstverein nicht zwei Bestandteile derselben Öffentlichkeit darstellen, sondern in essenzielle und verzichtbare Institutionen gespalten werden. In zahllosen Kürzungsanträgen arbeitet die AfD deshalb seit Monaten offensiv daran, die wirt-

schaftliche Extremlage der Pandemiezeit gegen die Freiheit der Kunst ins Feld zu führen. Das von ihr gerne bemühte Scheinargument von der vermeintlichen »Neutralitätspflicht« staatlicher Einrichtungen, mit dem regelmäßig der Geldfluss für unliebsame Kunst gestoppt werden soll, wird sie unter diesen Umständen womöglich schon bald nicht mehr benötigen. Denn wo ideelle Überzeugungen ohnehin erodieren, bedarf es auch keiner ideellen Argumentation mehr. Es reicht allein der Verweis auf die wirtschaftliche Ausnahmesituation, um die Stimmung zu drehen.

Was also tun? In erster Linie sollte man nicht den Fehler begehen, die Denkmuster der Feind*innen der Kunstfreiheit zu übernehmen. Das bedeutet im Praktischen auch: Die Freiheit der Kunst nicht einzuschränken, indem man sie mit besten Absichten in immer engere Rechtfertigungsschemata presst. Die »Projektitis«, von der Helge Lindh in diesem Band spricht, gehört ebenso dazu wie jene Förderanträge, »bei denen man vorher immer schon wissen muss, was am Ende bei den Arbeiten herauskommt« (Petra Kohse). Natürlich müssen gute Ideen und konkrete Vorhaben förderfähig bleiben. Aber es braucht auch eine stärkere Breitenförderung etwa in Form von Stipendien, die das Scheitern, Umkehren, ja sogar das Aufgeben eingepreist haben. Nur so sendet eine Gesellschaft das nötige Signal, dass sie noch immer für die nicht zweckgebundene Freiheit der Kunst Sorge zu tragen bereit ist. Es wäre die starke Geste eines ebenso starken Gemeinwesens, die damit einhergehende Kritik an sich selbst, vielleicht sogar die ewige Revolte der Kunst, weiterhin aushalten zu wollen.

—

Janis El-Bira, Jahrgang 1986, studierte Philosophie und Geschichtswissenschaften in Berlin und arbeitet seither als Journalist, Moderator und freier Autor mit Theater-schwerpunkt. Er ist Redakteur bei nacht kritik.de und moderiert seit 2016 das Theatermagazin »Rang 1« im Deutschlandfunk Kultur. Daneben Texte und Beiträge unter anderem für die Berliner Zeitung, SWR2, den Tagesspiegel, SPEX u. a.. Leitete von 2016 bis 2021 das journalistische Nachwuchsprojekt »Theatertreffen-Blog« unter dem Dach der Berliner Festspiele. Jury-Tätigkeiten u. a. beim Mülheimer Dramatikpreis 2021 und für das Festival »Politik im Freien Theater« 2022 in Frankfurt am Main.



Petra Kohse

— NUR MIT VERBUNDENEN AUGEN LÄSST SICH DER KURS IN RICHTUNG FREIHEIT HALTEN

Über drei Dinge scheint quer durch die kulturpolitischen Lager Einigkeit zu herrschen. Erstens: Selbstständig tätige Kulturschaffende gehören in wirtschaftlicher Hinsicht zu den Hauptleidtragenden der Coronakrise. Zweitens: Durch den kulturellen Lockdown ist in Politik und Gesellschaft eine neue Wertschätzung für Kultur entstanden, weil den Menschen bewusst geworden ist, was ihnen alles fehlt. Drittens: Für die Zeit nach der Krise ist mit harten Verteilungskämpfen zu rechnen, in denen die Kulturhaushalte gleichwohl mit am stärksten von Einsparungen bedroht sein werden.

»Kunst ist schön – macht aber viel Arbeit«, heißt es in Max Ophüls' Film »Die verkaufte Braut« von 1932. In diesem Fall auch den Kulturpolitiker*innen, die jetzt Konsequenzen ziehen, Sicherheitsnetze knüpfen und die ihnen anvertrauten Schiffe durch verschiedene interne und externe Diskurse navigieren müssen, die sie von der Großen Freiheit weg- und in die Untiefen von Ideologisierung oder Funk-

tionalisierung hineinlocken. Wer dabei Kurs halten will, wird es nicht allen recht machen können.

Zuallererst gilt es herauszufinden, welcher Begriff von Freiheit dem eigenen Denken jeweils zugrunde liegt. Ist es die Kunst, die frei ist – oder die Person, die die Kunst macht? Und wenn mehrere Personen an der Produktion eines Kunstwerkes beteiligt sind: Wessen Freiheit ist im Zweifelsfall schützenswerter als die der anderen? Berechnet sich das nach dem Grad der Urheberschaft? Ist der freie Selbstaussdruck eines künstlerisch ausgebildeten Menschen immer als Kunst anzusehen? Ist Kunst überhaupt an Freiheit geknüpft? Könnte aus Unfreiheit keine Kunst entstehen?

Oder: Hat der Staat der Kunst Freiheit nur zu gewähren oder muss er sie ihr verschaffen? Gehört der Zugang zu Produktionsmitteln zur künstlerischen Freiheit? Dürfen dabei Bedingungen gestellt werden? Erhard Grundl, der kulturpolitische Sprecher der Fraktion von Bündnis 90/Die Grünen

im Bundestag, sagt in diesem Band mit Blick auf einen möglichen Konflikt zwischen der von seiner Partei gewünschten »Green Culture« und der Freiheit der Kunst: »Wenn dann jemand meint, sie oder er muss was mit 10.000 Styroporplatten aufführen, was wahrscheinlich nicht sehr ökologisch ist, dann hat die Kulturpolitik da nicht reinzuregieren, nur weil es nicht in unser Klimakonzept passt. Allerdings: Fördern würde ich es auch nicht.«

Wer könnte es ihm verdenken! Andererseits: Wenn die AfD eine Förderung infrage stellt, die nicht in ihr Kulturkonzept passt, ist die Empörung regelmäßig groß. Und das zu Recht! Denn Freiheit verträgt keine Bedingungen. Und Bedingungen, die uns zufällig passen (Ökologie), sind nicht okay als jene, die uns nicht passen (Nationalismus). In der Tat sehe ich die Verteidigung der Kunstfreiheit gegen Inanspruchnahmen von links als ebenso wichtig an wie gegen Angriffe von rechts. Gibt es den berechtigten Verdacht, dass Künstler*innen verfassungsfeindlich sind, ist die Polizei zu verständigen. Gibt es diesen Verdacht nicht, sind sie mit dem gleichen Respekt und der gleichen Fürsorge zu bedenken wie alle. Denn nur mit der blinden Verteidigung des Prinzips, mit verbundenen Augen, lässt sich Kurs halten in Richtung Freiheit.

Aber wir sprechen doch über Kulturpolitik, kann man einwenden. Und das Politische ist nie blind, sondern hat stets etwas im Blick! Ganz in diesem Sinne äußert sich der SPD-Politiker Helge Lindh im Interview. Er will Kulturpolitik nicht bloß als Förderdiskurs begriffen wissen, nicht nur als Antwort auf die Frage, wie man welchem Programm noch mehr Geld zuschanzen kann: »Gebetsmühlenartig sage ich, es muss zum einen die Selbstverzwergung der Kulturpolitik enden und zum anderen muss auch in der Kulturpolitik mehr Kultur gemacht werden. (...) Aber dann muss auch mehr Politik gemacht werden. Das heißt, wir brauchen auch mehr Streit über Kultur, Konzepte und über Planung von Kulturförderung.«

Ist das so? Und wer soll da streiten? Gerade gibt es ja den von Lindhs Parteigenossen, dem Hamburger Kultursenator Carsten Brosda, sehr begrüßten Trend, dass statt Szeneversteher*innen zunehmend Berufspolitiker*innen mit dem Kulturressort betraut werden und die Kultur damit innerhalb der politischen Gremien mehr Gewicht erhält. Haben diese Funktionär*innen denn die notwendige Expertise für eine ästhetische Debatte? Oder soll es in diesen Streits nur um Inhalte gehen?

Wobei Lindh natürlich Recht hat. Es fehlt an Debatten, es fehlt an Setzungen. Stattdessen gibt es endlose Antrags-Arien in zahllosen Programmen, die von Heerscharen von Juror*innen so gleichmäßig wie möglich verwaltet werden. Hat das die Kunst zuletzt besser, mehr ins Herz und auf den Intellekt zielender gemacht? Auf die Frage, wessen Kunst den tiefsten Eindruck auf mich gemacht hat, würde ich noch immer antworten: die von Christoph Schlingensiefel, und der ist schon elf Jahre tot. Das mag an der Enge meines Horizontes liegen. Aber definitiv fehlt es der Kunst heute an Spiegel und Widerhall: an einem Echoraum.

Nicht im Stadtkämmerlein wäre die Debatte allerdings zu führen, sondern in der Gesellschaft. Und stellvertretend: in den Medien. Doch da herrscht diesbezüglich weitgehend Stille. Die Form der Kritik hat abgewirtschaftet, ist eine Mischung aus Promo, Pflichtübung und Platzmangel geworden, Persönlichkeit wird nur noch selten ins Spiel gebracht, und wenn es überhaupt noch Kritiker*innen gibt, die ihr Einkommen voll und ganz mit der Begutachtung von Kunst verdienen, mögen sie sich melden, Bundesverdienstkreuzträger*innen werden ja immer gesucht. Nein, die Regel ist, dass das bisschen Kritik nebenbei entsteht: Nach einem vol-

**FREIHEIT VERTRÄGT KEINE
BEDINGUNGEN.**

len Arbeitstag wird (virenfreie Zeit vorausgesetzt) schnell noch ins Theater gehuscht – Wer führt noch gleich Regie? – und in der Früh um sieben verfasst man ein paar Zeilen, an die man sich am Abend selbst kaum noch erinnert.

Nicht, dass nicht trotzdem Exzellenz herrschte auf den vielen Bühnen des Landes, das Niveau, auf dem man ins Leere läuft, kann sehr hoch sein. Aber Fakt ist, dass zumindest im Bereich des Theaters und der Literatur Struktur- und Förderdebatten der ästhetisch-inhaltlichen Debatte bei Weitem den Rang abgelaufen haben. Was Kunst ist, wie sie ist, ob sie gut oder womöglich schlecht ist (auch das dürfte man ruhig mal sagen!) – bleibt undiskutiert. Und in dieses Vakuum hinein kann auch Kulturpolitik nicht über sich hinauswachsen, sie kann den öffentlichen Diskurs nicht ersetzen.

Was noch im vorliegenden Kompendium? Interessant, dass mehrfach die Form des Stipendiums als geeignetes Fördermittel angesprochen wird, einem Grundeinkommen für Künstler*innen indessen eine Absage erteilt wird. Namen beiseite: Eine temporäre Pauschalversorgung für künstlerische Tätigkeit mit offenem Ausgang scheint ein Weg der Wahl und das leuchtet ein und hat auch Vorbilder, in Skandinavien natürlich wieder. Noch offen scheint die Debatte, wie freie und institutionalisierte Bühnen systematisch in Partnerschaft zu bringen wären. Die Berliner Grünen-Politikerin Sabine Bangert hisst hierfür die Fahne, die parteilose Wiener Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler holt sie wieder runter und warnt vor »Selbstverletzungen« auf beiden Seiten. Da kann der Dialog mit den Akteur*innen beginnen.

Und einen weiteren wichtigen Punkt spricht Kaup-Hasler aus der Erfahrung ihrer jahrelangen Intendanz des Grazer Festivals steirischer herbst an: die Selbst-Prekarisierung der Freien Szene. Die Neigung, sich der Sache zuliebe in alles hineinzupressen. Wer die bundesweite Festschreibung von Mindesthonoraren für den Bereich der Projektförderung für eine Lösung hält, muss das bedenken. Wenn die Gesamtfördersumme deswegen nicht erhöht wird, werden am Ende eben nur zehn Proben statt der stattgefundenen zwanzig aufgeschrieben und schon ist das Thema in der Verwaltung abgehakt, ohne dass sich im echten Leben etwas geändert hätte. Weniger produzieren für das gleiche Geld, wäre die Lösung, die Schlagzahl erniedrigen, die Nachhaltigkeit erhöhen. Und dann mal gucken, was passiert.

—

Petra Kohse ist promovierte Theaterwissenschaftlerin, war in den Neunzigern Kulturredakteurin der taz, ist Mitgründerin des Portals nachtkritik.de, hat Bücher über Friedrich Luft und Marianne Hoppe geschrieben, war 2010–2017 Leiterin der Sektion Darstellende Kunst der Akademie der Künste, Berlin und ist seit 2017 Kulturredakteurin der Berliner Zeitung.



Peter Grabowski — TRANSFORMA- TIONEN, REALLY?

Dieser Band mit zehn Interviews und Beiträgen führender Kulturpolitiker*innen im deutschsprachigen Raum zeigt einen ebenso interessanten wie repräsentativen Querschnitt durch die kulturpolitische Landschaft von Bund, Ländern und Kommunen. Ihre Perspektiven sind – sicher begründet in den Lebens- und Berufsbiografien – mitunter so verschieden wie »die Kultur« selbst, deren Vielfalt sogar eine UNESCO-Konvention schützt. Ein paar grundsätzliche Linien und Themenkomplexe lassen sich gleichwohl erkennen.

Alle zehn Kulturpolitiker*innen halten eine deutlich bessere soziale Absicherung von (Solo-)Selbstständigen im Kulturbereich für dringlich. Dazu gibt es unterschiedliche Ansätze: Die einen möchten Künstler*innen durch eine substanziell bessere Vergütung ermöglichen, sich aus eigener Kraft angemessen abzusichern; andere wollen entweder den Zugang zu existierenden Sicherungen erleichtern und/oder analoge Systeme zu denen Festangestellter schaffen; Dritte setzen auf das bedingungslose Grundeinkommen. Diese Idee konnte dem Vorsitzenden des NRW-Kulturrats und früheren Bundesinnenminister, Gerhart Baum, in seinem Interview erkennbar nur ein müdes Lächeln abringen. Zu Recht: Das bedingungslose Grundeinkommen ist trotz aller wohltonenden Propaganda vor allem eine spätkapitalistische Scheinlösung, die faktisch nur der Aufrechterhaltung prekärer Beschäftigungsverhältnisse dient. Dafür sind

Künstler*innen wegen ihrer überdurchschnittlich großen intrinsischen Motivation besonders anfällig – die Wiener Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler identifiziert das Freie Theater in ihrem Interview völlig zurecht als »Avantgarde des neoliberalen Arbeitens«.

Auch die Bedeutung der Kommunalfinanzen für die Kultur wird von allen Mitwirkenden betont. Aber niemand sagt explizit, was auf der Hand liegt: Wer die kulturelle Infrastruktur flächendeckend und bundesweit stabilisieren will, muss die – vor allem von Strukturwandelphänomenen, aber sicher auch manch eigenem Fehler – gebeutelten Kommunen endlich weitgehend entschulden und ihre künftige Finanzierung so neu gestalten, dass sie ihre Aufgaben vor Ort für die Bürger*innen erlebbar und nachhaltig aus eigener Kraft erfüllen können. Alles andere bedeutet die bewusste Aufrechterhaltung dieses eigentlich leicht lösbaren Problems – vielleicht, weil es ein allzu taugliches Druckmittel im Machtgerangel der staatlichen Ebenen um finanzielle Ressourcen ist? Für die Demokratie in diesem Land ist das höchst gefährlich.

Der von mir selbst interviewte Bundestagsabgeordnete Erhard Grundl (Bündnis 90/Die Grünen) spricht sich als einziger explizit für die Trias Staatsziel Kultur, kommunale Pflichtaufgabe, Bundeskulturministerium aus. Alle anderen reagieren darauf zurückhaltend bis ablehnend. Der Hamburger Kultursenator Carsten Brosda (SPD) nennt ein

Bundeskulturministerium sogar »eine reine Machtgeste«. Die einzigen echten kommunalen Kulturpolitiker*innen, Annekatriin Klepsch (Die Linke) aus Dresden und Julia Lehner (CSU) aus Nürnberg, beschäftigen sich in ihren Beiträgen gar nicht erst mit derlei praktisch nutzlosen Debatten. Sie konzentrieren sich – mitunter sehr administrativ ausgerichtet – auf den operativen Alltag der Kulturförderung in exekutiver Verantwortung. Das gilt in Teilen auch für Brosda, seinen Amtskollegen Klaus Lederer (Die Linke) in Berlin sowie die dortige Abgeordnete Sabine Bangert (Bündnis 90/Die Grünen).

Vor allem Melanie Bernstein (CDU) und Erhard Grundl aus dem Bundestag merkt man im Unterschied dazu an, dass sie wenig Erfahrung mit exekutiver Verantwortung haben. Da werden – nicht nur kulturpolitische – Begriffe mindestens unscharf verwendet, die höchst diverse Kulturförderung der einzelnen Länder und Kommunen offenbar kaum gekannt und manch steile These leichthin formuliert. Für Melanie Bernstein hat »das gesellschaftliche System in der Bundesrepublik in den vergangenen 70 Jahren keine existenzielle Krise erlebt«, insofern man »die Unterdrückung der Menschen in der früheren DDR« ausklammere. Das bedeutet eine fatale Fehleinschätzung der Jahre unmittelbar nach dem Fall der Mauer in mindestens viereinhalb ostdeutschen Ländern – nicht zuletzt kulturpolitisch: Wie viele der einst rund 2.000 Kulturhäuser auf diesem Gebiet stehen heute eigentlich überhaupt noch? Von einer vergleichbaren Nutzung (kann man an zwei Händen abzählen) mal ganz zu schweigen. Erhard Grundl wiederum fordert unter anderem eine »Pflichtaufgabe Kultur« in den Kommunen. Derlei ist stets Musik in den Ohren von Künstler*innen, aber schlichtweg nicht realisierbar. Für Pflichtaufgaben muss nämlich gesetzlich geregelt werden, wie sie – mindestens – zu erfüllen sind. Vielleicht mit einer Quote für männliche, weibliche und diverse Ensemble-Schauspieler*innen oder pro 100.000 Einwohner*innen? Was in der Jugendhilfe oder bei der Grundsicherung im Alter zwar nicht trivial, aber doch vergleichsweise einfach zu regeln ist, kollidiert in der Kultur früher oder später mit den Verfassungsgütern Kunstfreiheit und kommunale Selbstverwaltung. Solche Forderungen taugen tatsächlich nur für die Galerie der milieu-öffentlichen Meinung, aber nicht für effektive Kulturpolitik.

Schließlich zum Kern dieser Publikation. Ihr titelgebender Begriff von der »Transformation« kommt

**FÜR PFLICHTAUFGABEN
MUSS NÄMLICH GESETZLICH
GEREGELT WERDEN,
WIE SIE – MINDESTENS –
ZU ERFÜLLEN SIND.**

in allen Interviews und Beiträgen genau zweimal vor. Mit anderen Worten: Er ist in der (kultur-)politischen Praxis bei Weitem nicht so zentral wie der oft eher akademisch geprägte und getriebene Fachdiskurs in den letzten Jahren suggeriert. Dessen Akteur*innen würden an dieser Stelle vermutlich spitz bemerken wollen, genau das sei der Fehler. Doch sie liegen falsch: Eine Transformation meint nämlich immer einen Übergangsprozess, also den Wandel von einem Zustand in einen anderen. Doch trifft das überhaupt auf die Situation zu, die wir gerade erleben?

Die gegenwärtige, hochkomplexe Herausforderung besteht doch vielmehr darin, sich von der Idee statischer Zustände selbst zu verabschieden. Die globale Welt in der Klimakrise erfordert eine Politik größter Flexibilität in der Anpassung an sich ständig verändernde äußere wie innere Bedingungen. Das Grundprinzip transkultureller, offener und demokratischer Gesellschaften wird die permanente Veränderung der politischen und administrativen, technischen und wissenschaftlichen, aber auch der kulturellen und kommunikativen Prozesse sein, unter Beachtung der für das Überleben der Menschheit existenziellen Nachhaltigkeitsziele.

Für die Kulturpolitik bedeutet das, nicht die immer hybrider werdenden Arbeitsformen der künstlerischen Produktion und der kulturellen Landschaft zur Grundlage politischer Prozesse und Entscheidungen zu machen, sondern die Hybridisierung selbst. Wie in der Gesamtgesellschaft müssen auch die Einzelakteur*innen der Kultur, ihre Kollektive und Netzwerke sowie die Institutionen künftig eine – auch wirtschaftliche – Existenz unter sich laufend verändernden Bedingungen führen. Die dazu notwendige Grundhaltung und Flexibilität ist mit dem anderen aktuellen Buzzword von der »Agilität« ebenfalls nur unzureichend beschrieben.

Wenn also überhaupt von einer »Transformation« in der Kulturpolitik die Rede sein sollte, dann meint sie einen vollständigen Change of Mind bei unserer Vorstellung von Zielen. Davon findet sich in den acht Interviews mit und zwei Beiträgen von namhaften Kulturpolitiker*innen in dieser Veröffentlichung kein einziges Wort. Das wird nicht nur daran liegen, dass (auch von mir selbst) nicht danach gefragt wurde. Möge dieser Band über die »Zukunft der Kulturlandschaft und die transformative Kraft der Freien Darstellenden Künste«, wie es im Titel heißt, seinen Teil dazu beitragen, von beidem endlich eine ebenso greifbare wie nutzbringende Idee

zu bekommen. Denn die – in welche Richtung auch immer – nur modifizierte Fortführung des Status quo ist für die Welt von morgen keine Option mehr. Nur das scheint heute schon wirklich sicher.

—

Peter Grabowski, Jahrgang 1967, Journalist aus Wuppertal. Ab 1990 Stationen im privaten und öffentlich-rechtlichen Hörfunk als Autor, Moderator, (Auslands-) Korrespondent und leitender Redakteur. Seit elf Jahren als der kulturpolitische reporter crossmedial tätig und Mitglied der Landespressekonferenz NRW. Berichtet vor allem für den WDR, veröffentlicht in Fach- und Publikumszeitschriften, betreibt einen Blog und moderiert Veranstaltungen im Spannungsfeld von Kunst, Politik und Kultur(-Wirtschaft). Der Fußballfan ist nicht Mitglied seines Lieblingsvereins, dafür von netzwerk recherche, Lobbycontrol, Wikimedia und CORRECTIV.



Stefan Kaegi

— WIE IN 8.000 ZEICHEN AUF ZEHN UMFASSENDE POSITIONEN AUS DER KULTURPOLITIK REAGIEREN?

Zwei Missverständnisse.

1.

Freiheit = Schutz vor Publikum?

—
Vielen Entscheidungsträger*innen scheint die Idee von Theater zu gefallen, das als gut gereiftes, hermetisches Werk von Künstler*innen erzeugt wird, die möglichst viel Zeit in Ateliers oder Studios arbeiten – ohne Druck aus der Gesellschaft. Da kommt Corona gerade recht: Wenn Mitmenschen virologisch gesehen zum Gefahrenpotenzial werden, gilt es scheinbar, Künstler*innen vor der Gesellschaft zu schützen. Und die Gesellschaft vor Künstler*innen, deren Ideen zu Veranstaltungen führen könnten. So wurden Spielstätten geschlossen und gleichzeitig ergebnisoffene Residenzen und Förderprogramme eingeführt. Stipendien, die erstmal das Überleben der Künstler*innen gesichert haben – bedingungslos bzw. mit der einzigen Bedingung: dass sie erstmal keine neuen Produktionen hervorbringen.

Solche Stipendien sind einerseits natürlich zu begrüßen: Wie könnte ich als Theaterschaffender

dagegen argumentieren, ohne die Hand zu beißen, die mich füttert – umso mehr, da diese Hand im Gegenzug nichts von mir verlangt. Aber dieser Schutzwall um Künstler*innen herum erzeugte im vergangenen »Sabbatical«-Jahr auch eine gefährliche Distanz zwischen Kunstschaffenden und dem Publikum (und der Gesellschaft), die weit über die hygienisch gebotenen 2–3 Meter Abstand hinausging. Plötzlich wurde hinter verschlossenen Türen geprobt, für Videokameras aufgeführt und zum Selbstzweck geschrieben.

Aber: Ergibt Theater ohne Publikum Sinn? Zu Theater gehören zwei Seiten: Die Schaffenden, Gestaltenden, Performenden, die eine Timeline erstellen, auf der sie Ereignisse sortieren – und das Publikum, das sich in diese Timeline hineinbegibt, das bereit ist, seine Multitasking-Geräte für die Dauer einer Aufführung auszuschalten und sich durch das Fremde aus der Ruhe bringen zu lassen. Alles andere ist Kunstkunst – L'art pour l'art – und hat elitären Beigeschmack.

Bis vor Kurzem galt die Maxime: Diversifiziert euer Publikum! Erreicht Menschen fernab der Kunst. Und daran haben sich viele von uns gerne gehalten. Das geht bei einer Recherche in der Nachbarschaft des Theaters oder auf der anderen Seite der Stadt los. Kunst als Forschung nicht nur in sich selbst, sondern in der Gesellschaft.

Bis hin zur Partizipation in der Aufführung: Im konkreten Arbeitsalltag von mir und vielen Kolleg*innen hat sich der Fokus längst verschoben: weg von Proben, in denen wir still für uns üben, hin zu einem prozessualen Arbeiten, in dem zum Beispiel Tryouts mit Test-Publikum eine wesentliche Rolle spielen. An Interaktion wird gemeinsam getüftelt. Live-Kunst eben. Erst im Zusammenspiel zwischen lebendiger Kunst und seinem Publikum entsteht das wertvolle oder magische Dritte.

Hier unterscheidet sich Theater von bestimmten Feldern der Bildenden Kunst, von Schreibenden und vielleicht sogar von vielen Tanzschaffenden. Die meisten von uns haben kein Atelier, kein Studio in dem wir geschützt von der Öffentlichkeit vor einem weißen Blatt Papier oder dem Spiegel probieren. Unsere Kunst ist ein Ping-Pong-Spiel mit der Wirklichkeit. In vielen unserer Anordnungen sehen wir das Werk erst, wenn sich das Publikum darin bewegt, sich daran reibt.

Wer diese Kunst vor der Gesellschaft schützt, traut ihr nicht über den Weg. Wer sie freilässt, ermöglicht dagegen die Ausweitung des Publikums auch in kunstfremde Felder der Gesellschaft hinein. Erst in diesem Austausch überwindet sich etwas von der vielfach diagnostizierten Polarisierung der Gesellschaft.

Dass dabei vielerlei Spielregeln, Tabus, Kompromisse und Sicherheitsregeln zu beachten und zu verhandeln sind, haben wir gelernt. Dass wir dafür sensible Hygienekonzepte entwickeln können, haben viele von uns gezeigt. Dass diese auch funktioniert hätten, hätten wir gerne bewiesen. Wenn man uns gelassen hätte. Dass wir hingegen, sobald es »ernst wird«, als Teil des Problems statt als Teil einer möglichen Lösung gesehen werden, bringt dieses Missverständnis auf den Punkt.

2. Freiheit = Tanz auf doppeltem Boden?

—
In vielen der hier versammelten kulturpolitischen Positionen lese ich das Versprechen, die Kunst mit Sicherheit zu versorgen, mit Arbeitsrechten aus-

zustatten, aus der Prekarität zu befreien. Eine lobenswerte Tendenz, die gerade auch in Berlin seit einigen Jahren sozialere Arbeitszusammenhänge geschaffen, Löhne aufgebessert und Familienleben möglich gemacht hat.

Dass diese Entwicklung zu Wasserköpfen – wie wir sie aus dem Abteilungskrieg der Staatstheater kennen – führen würde, ist vorerst nicht zu befürchten. Im Gegensatz zu den großen Apparaten mit mehr als 100 Festangestellten, deren künstlerische Etats vorwiegend in Personalpositionen gebunden sind, liegt eine Qualität der Freien Szene ja darin, sich neben dem Stand- auch ein Spielbein zu bewahren. Strukturen, in denen freie Arbeiten entstehen, werden hier aus den Inhalten heraus entwickelt.

Also: Freiheit versus Festvertrag? Zu einem dritten Weg könnte ein Blick nach Frankreich verhelten, wo der Status der »Intermittents du spectacle« Theaterschaffenden hilft, auch ohne Festanstellung temporäre Durststrecken zu überleben. Denn ab einem bestimmten Minimum von Arbeitstagen springt dort der Staat ein, um Lücken zu überbrücken, ohne dass daraus gleich ein Anspruch auf Festanstellung entsteht.

**DIESE BEGEGNUNGEN
ENTSTANDEN AUS
EINER VISION UND NICHT
AUS DER ABSICHERUNG
EINES STATUS QUO.**

So bleibt dort eine wichtige Freiheit: sich für jede Zusammenarbeit aus künstlerischen Gründen zu entscheiden. Mal groß, mal klein, mal mit einem ganzen Chor, ein andermal mit Tieren oder Programmierer*innen, in besonders aufwendigen Bühnenräumen oder draußen. So, wie es für jedes spezifische Projekt sinnvoll ist und nicht, wie es der Jahresproduktionsplan vorsieht.

Dafür bin ich auch gerne bereit, Anträge zu schreiben. Das muss nicht – wie hier und dort kritisiert – zur Einschränkung der Kunstfreiheit führen. Eine früh geschriebene Konzeption ist natürlich immer eine erstmal unbezahlte Vorleistung. Gleichzeitig hilft dieses Formulieren aber auch, eine Vision an den Anfang eines Vorhabens zu stellen, anstelle eines Ensembles, das beschäftigt werden soll, weil das der Vertrag so vorsieht.

Solche Anträge sollten aber auch wirklich frei formulierbar sein. Und nicht alle Vorsichtsmaßnahmen der Messbarkeit mit sich bringen. Warum wird vielerorts nur gefördert, wer schon einmal gefördert worden ist oder gleichzeitig auch eine andere Förderung bewilligt bekommt? Wem helfen Spielstättennachweise als Förderbedingung? Ich bin mit einer Freien Szene sozialisiert worden, die außerhalb von Theaterräumen Projekte umsetzte. Diese waren für Jurys womöglich unbequemer beurteilbar, weil sie nicht durch bestehende Produktionshäuser betreut und beaufsichtigt wurden. Dennoch öffneten genau diese Projekte in zwischengenutzten Hallen ohne Langzeitperspektive einen Freiraum, der das gesellschafts-utopische Denken der vergangenen Jahrzehnte beflügelt hat.

Zahlreiche Formate und Produktionen, die mir als Publikum wirklich im besten Sinne des Wortes den Boden unter den Füßen weggezogen haben, weil sie Neuland beschritten – in Dauer oder in der Form und mit wirklich unerwarteten Menschen auf einer Bühne oder in einem noch viel unerwarteten Raum –, hatten den Kern ihrer Qualität darin, dass da Menschen, Orte und Genres offensichtlich zum ersten Mal zueinander gefunden hatten, weil das genau in diesem Projekt und an diesem Ort sinnvoll erschien. Diese Begegnungen entstanden aus einer Vision und nicht aus der Absicherung eines Status quo. Diesen Mut sollten wir nicht verlieren. Damit Förderungsfedern nicht nur zur Abfederung nach unten, sondern auch zur Federung des Sprungbretts in unbekannte Höhen genutzt werden können.

Gerade im ländlichen Raum, von dem hier in dieser Publikation mehrere Stimmen schreiben, dass er der Kultur entgleite, wäre dringend eine gewisse Risikobereitschaft der Förderinstitutionen nötig, um Kunstschaffende Neuland betreten zu lassen. Denn wo es noch keine Strukturen gibt, dort gibt es auch keine Spielstättennachweise.

—
*Stefan Kaegi inszeniert in verschiedensten Konstellationen dokumentarische Theaterstücke und Stadtrauminszenierungen, die oft wirtschaftliche Verflechtungen auf eine menschliche Komponente herunterbrechen. So inszenierte Kaegi in Zürich eine Arbeit mit 10.000 Heuschrecken und 5 Öl-Expert*innen aus Kasachstan. Am Théâtre Vidy in Lausanne entstand Nachlass mit Menschen, die nicht mehr lange zu leben hatten und in Uncanny Valley die lebensgroße Kopie des Schriftstellers Thomas Melle als Humanoid.*

*Gemeinsam mit Helgard Haug und Daniel Wetzel arbeitet Kaegi unter dem Label Rimini Protokoll. So inszenierte Rimini Protokoll das Multi-Player-Video-Stück Situation Rooms über den globalen Waffenhandel. In Städten wie Montréal, São Paulo und Hongkong inszenierte Rimini Protokoll 100% Stadt mit 100 nach statistischen Kriterien ausgewählten Vertreter*innen ihrer Stadt. In Manchester und St. Petersburg komponierte Rimini Protokoll die Stadtbegehung Utopolis für 48 tragbare Lautsprecher.*



Dorte Lena Eilers — **AUFTRAG ABGELEHNT**

Über die Ansprüche des Staates an die Kunst

und deren produktive Zurückweisung.

Als am 16. März 2020 die Theaterszene landesweit in den ersten Corona-Lockdown ging, brach eine Zeit an, die mit den apokalyptischen Worten eines bekannten Tragödiendichters beschrieben werden könnte. Stellen wir uns vor: ein Mann vor einem Fahrstuhl. Die Türen öffnen sich. Die Türen schließen sich. Kompletter Lockdown. Das Innen ist von der Außenwelt abgeschnitten. Der Mann ist auf dem Weg nach oben, in die vierte oder zwanzigste Etage, so genau weiß er es nicht; was er weiß ist, dass er einen Auftrag hat. Einen wichtigen Auftrag, sonst würde ihn der Chef, den er Nummer Eins nennt, nicht rufen. Während der Fahrt jedoch spielt die Zeit zunehmend verrückt. Die Zeiger der Uhr beginnen wie wild um das Ziffernblatt zu kreisen. Erster Lockdown, zweiter Lockdown, Brücken-Lockdown. Den Mann im Fahrstuhl ergreift allmählich das Grauen. Was ist, wenn sein Auftrag längst obsolet geworden ist? Wenn die Welt aufgrund seines Versagens aus dem Leim geht?

Wer im Frühjahr 2020 die vielen offenen Briefe von Intendant*innen und Künstler*innen gelesen hat, die gegen die Entscheidung, sämtliche Kulturinstitutionen zu schließen, protestierten, fühlte sich tatsächlich hin und wieder an Heiner Müllers *Der Mann im Fahrstuhl* erinnert. Da befand sich plötzlich eine ganze Branche, deren Schaffen unabdingbar mit der leiblichen Anwesenheit anderer Menschen verknüpft ist, in pandemiebedingter Iso-

lation – zutiefst irritiert ob der Erkenntnis, dass ihr »Auftrag« nun nicht nur nicht mehr erfüllt, sondern von den Auftraggeber*innen als scheinbar überflüssig ad acta gelegt werden konnte.

Nun ist die Sache mit dem Auftrag bezogen auf die Künste sowieso ein zweischneidiges Ding. Die Kunst ist frei. So steht es im Grundgesetz. Jede*r Künstler*in hätte demnach nur sich selbst zu gehorchen, einem inneren Auftrag, der weder Krisen noch Moden folgt. Doch ein Auftrag von Nummer Eins (wir nennen ihn salopp gesagt mal Politik) ist ein mindestens ebenso präsender Faktor. Dieser Auftrag formuliert, was dem Theater funktional obliegt – als wäre es ein Wunder wirkendes Multitalent. Es soll für den gesellschaftlichen Zusammenhalt sorgen, die Integration vorantreiben, die Skepsis gegenüber der repräsentativen Demokratie beseitigen, soziale Ungleichheit abfangen, die Bildungsmisere ausgleichen, den Klimawandel stoppen und Nazis bekämpfen. Was vergessen? Ach ja. Um Kunst geht es natürlich auch.

Mit dieser Auftragsvergabe rennt die Politik bei vielen Künstler*innen in der Regel offene Türen ein. Selbstverständlich wollen sie öffentlich mitmischen, selbstverständlich sind Gesellschaftsthemen auch die ihrigen. Das Paradoxe in der Pandemie jedoch war, dass all diese Forderungen an

das Theater plötzlich verblassten. Waren sie zuvor kaum wegzudenken in der Diskussion über Relevanz und Förderbedarf der Szene, spielten sie bei den Corona-Maßnahmen der Bundesregierung kaum eine Rolle. Ist das nicht irgendwie verdächtig?

»Politiksimulation« nannte der Dramaturg und Autor Hartmut El Kurdi diesen Effekt in einem Text für das Schauspiel Hannover. Das Theater hatte sich in der Spielzeit 2015/16 angesichts der Masse an »Aufträgen« süffisant der Komplizenschaft des Action-Genres bedient. Rambo zierte das Cover der 19. Ausgabe des hauseigenen Theatermagazins, in dem sich El Kurdi mit den vielen, sich teils widersprechenden Forderungen öffentlicher Geldgeber und Stiftungen auseinandersetzte. Kunst, stellte er zunächst klar, war und ist trotz ihres im Grundgesetz verankerten Freiheitsanspruchs nie wirklich frei von Ansprüchen – denjenigen Dritter, aber auch den eigenen, mit denen jede*r Künstler*in sein*ihr Wirken in der Gesellschaft verortet und legitimiert. Neu sei jedoch, dass »der Widerspruch zwischen dem, was Gesellschaft und Politik vom Theater fordern – und was die fordernden Instanzen selbst zu leisten bereit sind«, immer größer werde. Daher der Begriff der Simulation: Die Politik überträgt Aufgaben an Bereiche, die diese alleine gar nicht bearbeiten können. Oder, wenn überhaupt, nur in der Simulation.

Der Soziologe Aladin El-Mafaalani sieht hier bezogen auf seinen Untersuchungsgegenstand, die Bildung, eine falsche Heroisierung am Werk, man könnte auch sagen: eine Art Ablenkungsmanöver. »An die bestenfalls abstrakt füllbare Worthülse ›Bildung‹ knüpfen sich unzählige Erwartungen und Anforderungen«, schreibt er in seinem neuesten Buch »Mythos Bildung«. Immer, wenn man nicht mehr weiter wüsste, komme Bildung ins Spiel. Sie sei Lückenfüller und Allheilmittel in einem. Oder eben: »Die letzte mögliche Maßnahme gegen den Untergang«, wie der Mann im Fahrstuhl seinen Auftrag schwitzend bezeichnet. Doch das ist natürlich absurd: Bildung und Kultur allein können die Probleme der Gesellschaft nicht lösen. Sie können Voraussetzungen schaffen. Handeln muss letztendlich die Politik.

El Kurdi appelliert in seinem Text daher für einen fröhlich-offensiven Umgang der Kunst mit der ihr dargereichten Paradoxie. Sie solle den Auftrag

erfüllen und ihn gleichzeitig abweisen, indem sie wahrheitsgemäß erklärte: »Ja, wir integrieren, inkludieren, sind nachhaltig, sparen überall, bilden, unterhalten, lassen partizipieren, diskutieren ... und wir müssen uns wahrscheinlich noch viel mehr einmischen in die Politik und das gesellschaftliche Leben! Aber das ist alles für die Katz, Makulatur, Feigenblatt-dasein – solange die Politiker*innen, die bildungsnahen und gutverdienenden Schichten, die Unternehmen sich nicht endlich wieder ihrer Verantwortung für diese Gesellschaft stellen. Deswegen: Hört auf, Schwimmbäder, Gemeinschaftshäuser und Bibliotheken zu schließen, bezahlt Kindergärtner*innen ordentlich (...), macht Bildung gerechter, hört auf Kunst- und Musikstunden zu

**DER MANN IM FAHRSTUHL
JEDENFALLS LANDET BEKANNT-
LICH NICHT IN DER VIERTEN
ODER ZWANZIGSTEN ETAGE.
SEINE REISE ENDET AUF EINER
STAUBIGEN DORFSTRASSE,
IN EINEM LAND, DEREN
SPRACHE ER NICHT VERSTEHT.
DER AUFTRAG IST LÄNGST
FUTSCH, ABER DAS IST IHM
ZUNEHMEND EGAL.**

kürzen, bietet Deutschkurse für Ausländer*innen an, lässt Asylbewerber*innen arbeiten, hört auf Kinder abzuschicken, schafft eine Alternative zu den demütigenden Hartz-IV-Gesetzen, zahlt eure Steuern (!), (...) schafft wieder mehr Mitbestimmung und damit Demokratie in Betrieben, Schulen, Universitäten, hört auf, öffentlichen Besitz zu privatisieren und damit alles dem Markt zu übereignen – gibt den Menschen wieder mehr Möglichkeiten, über ihr Leben zu bestimmen.« Und den Künstler*innen, ließe sich fortsetzen, über ihre Kunst.

Der Mann im Fahrstuhl jedenfalls landet bekanntlich nicht in der vierten oder zwanzigsten Etage. Seine Reise endet auf einer staubigen Dorfstraße, in einem Land, deren Sprache er nicht versteht. Der Auftrag ist längst futsch, aber das ist ihm zunehmend egal. In der Coronakrise ist es für die dramatisch angeschlagene Theaterszene immer schwieriger geworden, in einem derartigen Zustand jenseits aller Begründungszusammenhänge zu existieren. Umso wichtiger ist es, dass sie Kompliz*innen hat. Kulturpolitiker*innen, Fonds und Verbände haben in den vergangenen Monaten Entscheidendes geleistet. Ihr Auftrag wird es nun sein, gemeinsam mit der Kunst trotz vielfältigster Ansprüche die künstlerische Freiheit zu garantieren.

»Return to Sender«, dieses von Hartmut El Kurdi in seiner Polemik formulierte Motto, könnte daher als produktive, künstlerische Denkfigur auch für den Neustart der Theaterszene nach der Coronakrise hilfreich sein – was schwer genug ist, denn die Auftragslast wird weiter wachsen. Herrschte in der Pandemie nahezu Stillschweigen über die Funktionen von Kunst, werden die Forderungen in den nun drohenden Spardebatten wieder lauter. Warum aber, ketzerisch gefragt, benötigt die Kunst überhaupt eine Legitimation über ihr spezifisches Kunstsein hinaus? Lautet nicht gerade ihr Auftrag, keinen Auftrag zu haben? Den Menschen von Schlipps und Make-up zu befreien, um ihn, Tür auf, Tür zu, in unbekanntes Gelände zu führen?

Der Auftrag, erklärte der Dramatiker Wolfram Lotz im Theatermagazin des Schauspiels Hannover, bestehe für ihn zunächst einmal eher im Zerstören als im Herstellen. Es sei ja nicht so, dass wir nicht genügend intakte Erzählungen zur Verfügung hätten, sondern es seien zu viele zu einfache. »Es geht mir da um ... ein Zerschlagen in eine Komplexität

hinein, in der dann wieder Dinge sichtbar werden können, die vorher in diesen Erzählungen nicht vorkamen.« Genau dafür gehört Kunst gefördert.

—

Dorte Lena Eilers ist Chefredakteurin von Theater der Zeit. Als Mitherausgeberin publizierte sie zahlreiche Bücher, darunter »Castorf« (Berlin 2016), »Heart of the City II. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft« (Berlin 2017) sowie »Stück-Werk 6. Neue deutschsprachige Dramatik« (Berlin 2020). Im September 2020 erschien bei Theater der Zeit »backstage TSCHEPANOWA«, ein ausführlicher Gesprächsband mit der Schauspielerin Valery Tscheplanowa. Eilers ist Mitglied in verschiedenen Jurys, aktuell u. a. in der Jury für das Sonderprogramm AUTONOM des Fonds Darstellende Künste. Sie lebt und arbeitet in Berlin.



Sahar Rahimi

— THE COSMOS WASN'T COMPOSED TO BE INDEPENDENT

Sommer 2018. Wir zeigen *Sorry* auf dem *Israel Festival* in Jerusalem.

Der Saal ist brechend voll, es geht los. Endlich lachen die Leute bei Stellen, die wir auch lustig finden. Als der achtjährige John schokoladebeschmiert Tracy Chapmans »Baby can I hold you« (sorry!) in der Karaoke-Version singt, holen die Leute ihre Feuerzeuge raus, schwingen die Arme, singen mit.

Einen Moment Lichtermeer. Danach applaudieren sie John und sich selbst.

Im Vorfeld werden wir von Kolleg*innen kritisiert, in Israel zu spielen. Kurz vorher ist die US-amerikanische Botschaft nach Jerusalem verlegt worden. Ivanka trägt bei der Einweihung Nude-Pumps und macht Selfies mit Netanjahu. Wir fahren natürlich hin, was sonst.

Beim Publikumsgespräch werden wir nach den Motiven des dicken weißen Mannes gefragt und nach den Motiven der fünf nigerianischen Jungs, den Kontrahenten auf der Bühne.

Eine Frau mit lockigem Haar fragt: »Who depends on whom?« Gute Frage.

In den letzten Jahren arbeiteten *Monster Truck* immer mehr mit internationalen Kollaborationspartner*innen zusammen und kontinuierlich mit Kolleg*innen aus Nigeria und Iran. Während der

Pandemie sind ein Theaterfilm und eine Installation in diesen Konstellationen entstanden.

Durch die Corona-Sonderförderungen konnten wir eigentlich durcharbeiten. Ich würde sogar behaupten, wir haben am Ende durch diese Sonderprogramme aus der Krise profitiert.

Ich stelle ein relativ hohes Engagement von Kulturpolitiker*innen fest, Möglichkeiten der Finanzierung zu entwickeln, der Fonds Darstellende Künste hat sehr gute Arbeit geleistet, diese Gelder zu distribuieren – die Krise wird angegangen.

Ich freue mich also, bedacht zu werden. Dann plötzlich steigt ein Unbehagen in mir hoch, wenn ich diese Gelder erhalte und gleichzeitig in regem Kontakt mit unseren Partner*innen im globalen Süden bin, die ganz andere Geschichten erzählen.

Ich telefoniere mal wieder mit Segun Adefila, Choreograf, Regisseur und unser konzeptueller Partner bei *Sorry*: »How is it going with Corona? Are vaccination campaigns already running?«

Er erzählt, dass Freund*innen von ihm erkrankt seien, von der Dunkelziffer, dass »life kind of stopped« und dass es trotzdem weitergeht: »The challenge is that the line between performer and audience is kind of blurred in traditional Yoruba performance aesthetics. This distancing thing

just don't work here.« Ich verschweige, dass ich schon die erste Impfdosis intus habe. »Take care!«, ist der letzte Satz von uns beiden – wie bei jedem Telefonat.

Mit Segun haben wir eine lange Geschichte. Seit 2012 haben wir vier Projekte miteinander verwirklicht. Mit unserem Stück *Sorry* waren wir vier Jahre auf Tour, hatten sowas wie einen »global outreach«, haben finanziell nachhaltig profitiert im Sinne von weitergehenden Einladungen für andere Arbeiten und Förderungen. Das Stück ist eine Kooperation zwischen uns, Segun Adefila und der Kindertheatergruppe *The Footprints* aus Lagos. Wir haben dieses Stück gemeinsam erarbeitet. Die Gelder kamen (natürlich) aus Deutschland. Wir habend die asymmetrische ökonomische Ausgangslage zum Thema gemacht. Wir haben und konnten es nur zusammen entwickeln.

Trotzdem sind es nur wir (*Monster Truck*), die nachhaltig davon profitieren. Auch wenn sich die Kollegin*innen auf dem europäischen Markt bewiesen haben, können sie hier keine Gelder beantragen – außer in Kollaborationen mit Gruppen wie uns. Also: »Who depends on whom?«

In Nigeria gibt es so gut wie keine Kunstförderung. Das heißt: Wenn wir wieder zusammenarbeiten wollen, sind zwangsläufig wir diejenigen, die die Gelder beantragen werden.

Das schafft eine Abhängigkeit, die künstlerisch total unproduktiv ist. Eine künstlerische Kollaboration macht für mich nur dann Sinn, wenn es ein freiwilliges Zusammenkommen ist, das jederzeit auch in Frage gestellt werden kann. Ein Key für künstlerische Freiheit besteht für mich in der Möglichkeit, Nein zu sagen. Ich kann gewissermaßen nur dann radikal künstlerisch handeln, wenn es für mich die Möglichkeit gibt, es auch nicht zu tun. Wenn es die Möglichkeit gibt, sich temporär aus der ökonomischen Ordnung zu befreien. Darin besteht für mich die Autonomie einer künstlerischen Suche. Wenn die finanzielle Asymmetrie der Grundstein einer Zusammenarbeit ist, dann gibt es hier sozusagen eine moralische Unfreiheit, die schwer zu überwinden ist.

War diese Konstellation schon vor Corona so? Ja, war sie, aber diese Asymmetrie hat sich total verschärft, paradoxerweise sogar durch die Sonder-

**»WHO DEPENDS ON WHOM?«,
FRAGT DIE KLUGE FRAU.
SEGUN RÄUSPERT SICH UND
SAGT DANN LEISE:
»NONE IS INDEPENDENT.
THE COSMOS WASN'T
COMPOSED TO
BE INDEPENDENT.«**

töpfe, die diese Ungleichheit noch augenscheinlicher gemacht haben.

Also komme ich hier zu meinem Punkt: einer politischen Forderung, die sich aus meiner künstlerischen Praxis heraus begründet. Erstmal utopisch und plakativ, aber wir reden hier ja über Potenziale, also bitte: Ich plädiere hier für eine Kulturförderung, die international zugänglich ist.

Ganz gleich, ob es sich um eine Bundes-, Landes- oder Kommunenförderung handelt.

Ich plädiere dafür, dass man sich aus allen Ländern der Welt um alle Fördertöpfe bewerben kann. Wäre es nicht großartig und aufregend, wenn sich für die Einzelprojektförderung des Berliner Senats auch Menschen aus Kigali oder Kairo bewerben könnten?

Die Ausschließlichkeit der Förderung für Künstler*innen, die einen Wohnsitz in dieser Stadt, diesem Land haben sollen, erschließt sich mir nicht.

Meine Möglichkeiten stehen in direkter Abhängigkeit von meinem nationalen Status, meinem Passstatus. Das Glück/Pech der Geburt eben. Das ist so tradiert und so 19. Jahrhundert. Also: Let's get over it!

Was gegen diesen Vorschlag spricht? Die unmittelbare Verschärfung der Konkurrenz.

Die ökologische Komponente des Reisens ist ein Thema. Wie ist das denn überhaupt realisierbar? Und wer finanziert das Ganze?

Trotzdem glaube ich, dass es ein interessanter Versuch wäre, scheinbar unveränderbare globale Ökonomien zu unterwandern, indem man die doch relativ gut aufgestellte Kunstförderung im Globalen Norden zugänglich für alle macht. Ungeahnte Möglichkeiten der internationalen Solidarisierung bei der Forderung nach mehr Mitteln könnten sich hier eröffnen. Kunstförderung als Keimzelle einer antikolonialen Offensive! Aber ja, das bedeutet erst einmal noch mehr Wettbewerb. Die Verteilungskämpfe würden noch stärker werden, als sie ohnehin schon sind und für die Zeit nach Corona prognostiziert werden.

Aber mir geht es genau um diese Verlagerung, um diese Umverteilung. Künstler*innen des Globalen Nordens müssten Privilegien teilen und abgeben. Hier liegt der Schmerzpunkt.

Wenn wir Künstler*innen unsere Kapitalismuskritik nicht nur predigen, sondern auch in unser Handeln übertragen wollen, dann wäre das doch die Konsequenz?

Kunstförderung würde sich als eine Gegenökonomie begreifen, die innerhalb eines kapitalistischen Monsters eine Zelle des Widerstandes bildet.

Wir können nur global gemeinsam agieren, wenn wir auf Augenhöhe agieren und das funktioniert nur, wenn das ökonomisch passiert, sonst bleibt es Schmierentheater.

Also. »Who depends on whom?«, fragt die kluge Frau. Segun räuspert sich und sagt dann leise: »None is independent. The cosmos wasn't composed to be independent.« Dann grinst er. Einen Moment Stille im Saal. Dann grinst auch das Publikum.

—

Sahar Rahimi, geboren in Teheran, studierte in Gießen Angewandte Theaterwissenschaften und ist Mitbegründerin der Gruppe Monster Truck, die in den Bereichen Theater, Performance, Video und Bildende Kunst arbeitet und damit zu Festivals wie dem Impulse Festival, dem Radikal jung Festival, dem Israel Festival und dem lagos_live Festival eingeladen wurde. Sie lebt in München.



Eva Behrendt

— REFORM-MOTOR FREIE SZENE

Was bedeutet die Freiheit der Kunst für eine sich als demokratisch verstehende Gesellschaft? Was passiert nach den Hilfsprogrammen des Bundes mit der Kultur, die in der föderalen Verfassung als freiwillige Leistung von Ländern und Kommunen festgeschrieben ist? Braucht vor allem die lokale freie Kunst mehr Bundeshilfe und wenn ja, wie könnte diese aussehen? Diese Fragen stellte der Fonds Darstellende Kunst den Kulturpolitiker*innen fast aller Parteien zu einem Zeitpunkt, der zugleich Krise als auch Umbruchsituation markiert.

Schon vor Ausbruch der Pandemie war klar, dass die Gesellschaft und mit ihr die Kunst vor großen Umbrüchen steht: angefangen beim Klimawandel, der supranationales Handeln erfordert und bei der nationalen Umgestaltung auf verschiedensten System-Ebenen, über die Digitalisierung, die immer mehr menschliche Arbeitskraft ersetzt, ganze Lebensbereiche ins Netz verlegt, dort aber auch mehr Menschen denn je den Zugang zu Diskursen ermöglicht, bis hin zu den gerade auch in den sozialen Medien ausgetragenen Kämpfen um Partizipation und mehr Demokratie in einer immer diverseren Gesellschaft. Nichts anderes als diese essenziellen gesellschaftlichen Herausforderungen sind es, die in letzter Zeit im institutionellen Theater aufbrechen.

Internationale Bewegungen wie #MeToo oder #BlackLivesMatter haben diesen Emanzipationsbewegungen zusätzliche Schubkraft verliehen. Dabei stoßen sie nicht nur auf den Widerstand eines Establishments, das sich selbst als antifaschistisch, aufklärerisch und universalistisch versteht, sondern auch auf die berechtigte Frage, wie genau dieses Mehr an Demokratie unter den gegebenen ökonomischen Bedingungen denn aussehen soll. Denn die Produktion an vielen Stadttheatern ist in den letzten Jahren heiß gelaufen, dem Rückgang von Besucher*innenzahlen wurde mit mehr Premieren begegnet, gleichzeitig sind viele Ensembles geschrumpft. Mehr Zeit, auch für Mitbestimmung und Selbstverwaltung durch die Künstler*innen, kostet jedoch auch mehr Geld.

Die Freien Darstellenden Künste haben als Gegenentwurf zum Stadt- und Staatstheater bereits seit den neunziger Jahren kollektive und diversere Arbeitsstrukturen ausgebildet. Eine Frauenquote wäre hier tatsächlich überflüssig – wobei sich stark von Frauen frequentierte Jobs oft dadurch auszeichnen, dass sie schlechter bezahlt werden. Weniger Geld, kaum Sicherheiten und damit letztlich weniger Freiheit: Genau das sind aber auch die Gründe, weshalb die Freie Szene über die Selbstorganisation in Lobbygruppen und Interessens-

verbänden intensiv an ihrer Institutionalisierung arbeitet und dabei insbesondere in Berlin – der Stadt mit der größten Freien Szene, aber auch mit einer signifikanten Unterstützung durch den Bund (Hauptstadtkulturvertrag) – bereits ziemlich erfolgreich ist. Dass in der Hauptstadt mittlerweile jährlich ein »dreistelliger Millionenbereich« in die Freie Szene fließen kann, während beispielsweise in Dresden dafür nur 6 Millionen Euro zur Verfügung stehen, zeigt aber auch, wie diskrepant die Kulturpolitik und -haushalte von Kommunen und Ländern aufgestellt sind.

»Feste Strukturen lockern, freie Strukturen festigen«, so bringt die Wiener Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler eine Kulturpolitik auf den Punkt, die auf den auch in Österreich bestehenden Antagonismus zwischen institutionalisiertem und freiem Theater reagiert. Durch viele kulturpolitische Beiträge zieht sich die wohlwollende Beobachtung, dass beide Bereiche sich zuletzt angenähert und voneinander profitiert haben – aber auch der Appell, solidarisch miteinander zu sein, sich nicht in Verteilungskämpfen aufzureiben, sondern gemeinsam für den Erhalt respektive die Erhöhung der Kulturbudgets einzustehen, wie der Berliner Kultursenator Klaus Lederer mahnt. Doch welche Konsequenz hat diese Annäherung – nicht zuletzt für die Kunst? Läuft sie strukturell auf etwas Drittes hinaus, einen Kompromiss etwa aus Produktionshaus samt mitbestimmendem Rumpf-Ensemble, Ensuite- und Gastspielbetrieb? Oder werden freie Spielstätten und Repertoiretheater auch künftig nebeneinander existieren, mit mehr finanziellen Sicherheiten für freie Künstler*innen?

Wer beides will – eine möglichst breite künstlerische Vielfalt und eine von den Künstler*innen mitbestimmte Struktur –, wird jedenfalls um eine Erhöhung der Kulturretats auf allen politischen Ebenen nicht herumkommen – oder tief in die nach dem Zweiten Weltkrieg mit guten Gründen reetablierte föderale Struktur der Bundesrepublik eingreifen müssen. Denn die Aufstockung, die vor allem Politiker*innen des linken Parteienspektrums fordern, ist politisch nicht leicht durchzusetzen, weil Kultur auf kommunaler und Landesebene als freiwillige Ausgabe festgeschrieben ist und mithin an den vor Ort in anderen Branchen erwirtschafteten Wohlstand gebunden ist. Bei knappen Kassen, wie sie nach der Pandemie zu erwarten sind, bleibt

**WER BEIDES WILL – EINE
MÖGLICHST BREITE KÜNSTLERISCHE
VIELFALT UND EINE
VON DEN KÜNSTLER*INNEN
MITBESTIMMTE STRUKTUR –,
WIRD JEDENFALLS UM EINE
ERHÖHUNG DER KULTURETATS
AUF ALLEN POLITISCHEN
EBENEN NICHT
HERUMKOMMEN.**

auch der kulturaffinsten Gemeinde oft nichts anderes übrig, als an der Kunst zu sparen. Einigkeit herrscht deshalb weitgehend, dass Bund, Länder und Kommunen sich noch intensiver abstimmen und kulturpolitische Alleingänge (und seien sie noch so prestigeträchtig) vermeiden müssen.

Womit wir bei der letzten großen These wären, auf der die Kulturförderung überhaupt fußt. Sie stand in den letzten Monaten der Pandemie noch einmal besonders zur Debatte: die Behauptung, dass Kunst und Kultur maßgeblich und mithin »systemrelevant« seien für eine demokratische Gesellschaftsordnung. Weil die Kunst nämlich – anders offenbar als viele andere Gesellschaftsbereiche und anders vor allem als in autoritären Staaten – frei ist und sein soll, frei dazu, komplett introspektiv zu schöpfen oder schärfste Systemkritik zu üben, frei von staatlichen oder politischen Aufträgen aller Art, aber auch frei von kommerziellen Zwecken. Ein spielerischer Gegenentwurf, eine Art Utopie, sogar ein Ort der Negativität, von allen Bürger*innen mitgetragen – selbst von den vielen, die nie ins Theater gehen.

Dass sich diese Idealvorstellungen nicht mit der Wirklichkeit decken, klingt ebenfalls durch. Auch wenn es schön wäre, ist eine öffentlich geförderte System-Enklave namens Kunst illusorisch: Förderprogramme stecken strukturelle, teilweise auch inhaltliche Rahmenbedingungen ab, Jurys befinden über schwerlich messbare Qualität, gerade in den Künsten zählen oft genug Wettbewerb und Leistungsprinzip und bestimmen über den sogenannten »Marktwert«. Wenn es darum geht, das bei der großen Kunstfreiheitsliebe eigentlich naheliegende bedingungslose Grundeinkommen einzuführen, schreckt jedenfalls auch die Kulturpolitik vor einer Besserstellung der Künstler*innen vor anderen Berufsgruppen zurück.

Der SPD-Politiker Helge Lindh geht vielleicht am weitesten, wenn er Kunst und Kultur selbst als konkretes soziales Experimentierfeld »für mehr Demokratie« verstanden wissen möchte. Dass gerade die darstellenden Kollektivkünste »Labore« für soziales Handeln und alternative Lebensformen sein könnten, ist ein vom Theater gern gehegter und gelegentlich umso krachender einstürzender Mythos. Dennoch ist es wichtig, dass laufende Reformprozesse von möglichst vielen Künstler*innen

mitgestaltet und mitgetragen werden. Dass dies im Dialog mit der Politik möglich war und ist, stellen bereits seit einiger Zeit die Verbände der Freien Szene eindrucksvoll unter Beweis. Denn auch wenn Künstler*innen nicht automatisch bessere Demokrat*innen als andere Bürger*innen sind, wissen sie doch am besten, welche Rahmenbedingungen ihre Kunst erfordert. Dazu gehören, die Pandemie hat es bestätigt, mehr Absicherungen und Stabilität – ohne dass das Theater dabei in neuer Bürokratie und Institutionalisierung erstarrt.

—

Eva Behrendt, geboren 1973 in Waiblingen, studierte Geschichte, Germanistik und Theaterwissenschaft in Mainz, Dijon und Berlin. Seit 2001 Redakteurin bei Theater heute, außerdem freie Kritikerin für taz, Die Zeit, Merkur etc. sowie Gastdozentin am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin. Sie hat in verschiedenen Jurys (Berliner Theatertreffen, Theaterpreis Berlin, Hauptstadtkulturfonds, Politik im freien Theater, Impulse, u.a.) mitgearbeitet und ist zur Zeit Mitglied im Auswahlgremium der Mülheimer Theatertage.



Mirjam Schmuck und Fabian Lettow — **KEINE*R**
SORGT FÜR SICH
ALLEIN

Als im März 2020 die Proben zu dem seit 2018 entwickelten Projekt *Ist das ein Mensch?* zwei Wochen vor Premiere im Ringlokschuppen Ruhr wegen der Corona-Pandemie abgebrochen werden mussten, waren wir mit dem Versuch, unser internationales Ensemble in einer Nacht- und Nebelaktion in die jeweiligen Herkunftsländer – darunter Kamerun, Kongo, Madagaskar – nach Hause abreisen zu lassen, mit all den Grenzen konfrontiert, die ein freies internationales Produzieren heute zu überwinden hat. Schon zum Start des Projekts hatten wir um einzelne Visa für kamerunische Kolleg*innen kämpfen müssen, deren positiven Bescheid wir erst im selbst initiierten Kontakt zu höchsten politischen Ebenen erwirken konnten. Zum Probenstart erreichte uns dann der Anruf eines madagassischen Tänzers, der wegen angeblicher Probleme mit seinen Einreisedokumenten für vier Tage am Pariser Flughafen in der Sicherheitszone festgehalten wurde und erst mithilfe eines von uns engagierten Anwalts nach Deutschland weiterreisen durfte. Als Corona dann die gesamte Situation drehte, und es plötzlich um die rasche Ausreise ging, wurde die Lage vollends katastrophal. Eine kamerunische Sängerin strandete für eine Woche am Flughafen im kenianischen Nairobi, ein kongolesischer Tänzer gar für sieben Monate

in Kamerun, weil die innerafrikanischen Grenzen in Abhängigkeit zu den europäischen (in dem Fall Frankreichs) geschlossen und für lange Zeit nicht wieder geöffnet wurden. Doch mit all diesen expliziten Grenzsituationen sind die Fragen nach verschärfter Perspektiv- und Arbeitslosigkeit (insbesondere für Kulturschaffende) oder gar Hunger, die unsere Kolleg*innen in ihren Ländern erwarteten, noch gar nicht berührt. Es erübrigt sich zu sagen, dass wir uns seither immer wieder in konkreter Sorge um unser Team befinden. Wir sind mit allen Künstler*innen permanent im Dialog und haben aus der Ferne und unter eigenen Lockdown-Bedingungen so gut es geht versucht, mit finanziellen Mitteln, neuen (digitalen) Formen der Zusammenarbeit usw. gemeinsam gegen die Krise(n) zu arbeiten.

Dabei ist uns erneut drastisch vor Augen geführt worden, was auch schon in »normalen Zeiten« gilt und eben diese Normalität als eine mit Privilegien ausgestattete Konstruktion unserer eigenen Lage/ Perspektive entlarvt. Internationales – besser: translokales – Produzieren im Kontext der freien szenischen Künste in Deutschland/Europa ruft Problem-lagen und Verantwortlichkeiten auf, die weit über nationale Grenzen hinausgehen. Dabei wird jene

»falsche Normalität« sichtbar, die sich politisch, ökonomisch und strukturell oft unsichtbar fortsetzt, wenn wir unsere mit internationalen Teams besetzten, über (Kontinent-)Grenzen hinweg entwickelten und für ihre Pluralität und kritische Vieltimmigkeit oft gelobten Produktionen realisieren. Damit befinden wir uns in einer »schizophrenen« Doppel-Realität, in der die alltäglichen (globalen) Widersprüche nicht verschwinden, wenn wir sie auf der Bühne ausstellen und miteinander verhandeln, sondern vielmehr weiterwuchern. Entspringen sie doch der Tatsache, dass viele der heutigen post-/neo-kolonialen Erbschaften, die wir »Globalisierung« nennen, von Europa aus losgegangen sind, sich aber in Zukunft immer weniger alleine von hier aus werden bearbeiten oder gar lösen lassen – wie aktuell Pandemie und Klimakrise beweisen. Es gibt

eine global geteilte Verantwortung, die wir gegenüber diesem Erbe aufbringen müssen. Für uns als Künstler*innen, die um einen Dialog auf Augenhöhe mit unseren Kolleg*innen aus anderen Teilen der Welt ringen, bedeutet das eine beständige über (u. a. nationale) Grenzen hinaus gehende Praxis, während wir uns zugleich im Alltag von Produktion, Förderung und Systemlogik weiter in nationalen, privilegierten und hierarchisierten Räumen bewegen. Was wir programmatisch in unserer künstlerischen Arbeit in Frage zu stellen und zu überwinden suchen, müssen wir im Produktionskontext oft erfüllen und reproduzieren, damit die Kunst überhaupt entstehen kann. Dies ist kein bloß theoretischer Konflikt, sondern ein im höchsten Maße praktischer, der sich auf alle Ebenen unserer Kollaborationen auswirkt.

Darum fehlt uns in den hier versammelten kulturpolitischen Interviews eine Vision für die größeren Konstellationen/Transformationen, in denen wir uns befinden und die sich nicht auf nationale, deutsche, westliche, regionale usw. Rahmungen zurückschrumpfen lassen. Internationales (Ko-)Produzieren besteht nicht im Erzeugen von Produkten, die hiesige Spielpläne, Festivals oder kulturpolitische Agenden als dekoratives Beiwerk schmücken. Transnationales/-lokales Produzieren freier Kunst ist heute eine in komplexen Konfliktlagen sich vollziehende alltägliche kollaborative Praxis, die uns beständig auf unsere eigenen politischen, ökonomischen, bürokratischen und sozialen Ungleichheitsproduktionen – historisch wie gegenwärtig – zurückwirft. Diese Perspektive fehlt uns in den Interviews selbst da, wo überhaupt Überlegungen zu internationalen Kooperationen und neuen »Produktionsfamilien« formuliert werden. Das überrascht, ist doch die Pandemie gerade wegen der aus gesundheitspolitischen Gründen scheinbar notwendig gewordenen Grenzsicherungen und Lockdowns ein Brennglas für die sichtbar werdende Verarmung, die ein verstärktes Sich-Einschließen vor und Ausschließen von der Welt mit sich bringt. In diesem Sinne wünschen wir uns ein intensives Nachdenken und Weiterentwickeln von Förderstrukturen, die sich künftig stärker ausrichten auf »hybride (Produktions-)Wirklichkeiten« aller Art. In unserem *kain Ensemble* können wir nicht umhin, Fragen/Positionen miteinzubeziehen, die sich in Polen, Kamerun oder Madagaskar in einem völlig anderen Licht als dem hiesiger Förder-/Kultur-/

**DARUM BRAUCHT ES EINE
TRANSLOKALE KULTURPOLITIK,
DIE DIE HYBRIDISIERUNG
VON THEMEN, TOOLS UND
TEAMS IN GLOBALEN
PRODUKTIONSHORIZONTEN
IN DEN BLICK NIMMT.**

Politik-Logiken darstellen. Darum braucht es eine translokale Kulturpolitik, die die Hybridisierung von Themen, Tools und Teams in globalen Produktionshorizonten in den Blick nimmt.

Es müssen mehr Potenziale für nomadische, hybrid agierende transnationale freie Ensembles eröffnet werden, die global die notwendige kollaborative Arbeit am Erbe der (national erzeugten) postkolonialen ökonomischen, ökologischen und politischen Erbschaften betreiben. Eine solche (Er-)Öffnung muss mit neuen Zugangsmöglichkeiten zu (kultur-)politischen Mitteln – von Visa und Reisemöglichkeiten über Finanzen/transnational fundings bis zur gleichberechtigten, nicht-identitätsstigmatisierenden Kommunikation zwischen Institutionen, Kulturpolitik und Künstler*innen – auch für die kollaborierenden Künstler*innen außerhalb nationaler Grenzen einhergehen. Sie zielt mithin ab auf die Ermöglichung »zukünftiger Produktionsfamilien im (afro-)futuristischen Sinne«, in denen neben transnationalen Perspektiven auch die Einbeziehung von Künstlerinnen-Müttern und ihren Kindern (ein im *kainkollektiv/kain Ensemble* sehr virulentes Thema, von dem in den Interviews kaum die Rede ist!), Alten, Kranken, Dorfbewohner*innen, Tieren, Pflanzen, gar Cyborgs in die Vision für die Zukunft freier Ensembles/Kunst einen Platz fände. Es ginge mithin, wie Nadine Jessen es formuliert, um die Begründung einer planetaren »künstlerischen Staatsbürgerschaft«. Denn künstlerisches Arbeiten unter globalen Maßstäben ist zunehmend als transnationales/-lokales und nomadisches Arbeiten zu verstehen, das sich nicht einfach einer Herkunft zuschreiben lässt. Aus dieser Art der Produktion darf indes kein global ausgeschlossenes »Künstler-Prekariat« erwachsen, wie wir es bei unseren eigenen Kolleg*innen derzeit beobachten. Der in der künstlerischen Arbeit solcher Ensembles oft programmatisch erarbeiteten (und von Häusern, Förderern, Publikum oft geschätzten) Praxis einer »Sorge um die Welt« muss eine erweiterte (kulturpolitische) Sorge für die Ensembles antworten, statt diese den Künstler*innen als Privatengagement selbst zu überantworten. In der heutigen, vielfach krisenhaften Zeit, in der wir – so lehrt es uns Corona, die kleine Schwester von Klima – den wechselseitigen Verflechtungen unserer globalen Lage und ihrer Erbschaften nicht werden entgehen können, gilt mehr denn je: Keine*r sorgt für sich allein!

—

Das transnational arbeitende Künstler-Team kainkollektiv, das im Kern aus Mirjam Schmuck (Regie, Musik) und Fabian Lettow (Regie, Autor) besteht, arbeitet seit 2008 in unterschiedlichen Kollaborationen an theatralen Partituren zwischen Theater, Installation und Performance. Diese Kollaborationen, von NRW/Berlin aus bis nach Polen, Kroatien, Kamerun, Madagaskar, Türkei sind einem Theater der Zeit-Genossenschaft verschrieben, das sich in transnationalen (Ko-)Produktionen – den musiktheatralen, doku-fiktionalen GLOBE OPERAS – realisiert. Für seine Theaterarbeit insbesondere in NRW wird kainkollektiv seit 2012 kontinuierlich mit der Spitzenförderung Theater durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen ausgezeichnet. Außerdem erhielt es mehrfach die Konzeptionsförderung des Fonds Darstellende Künste sowie 2015 den Tabori Nachwuchsförderpreis. Seit Januar 2018 gehört kainkollektiv zur künstlerischen Leitung des tak Theater Aufbau Kreuzberg Berlin. Mirjam Schmuck und Fabian Lettow leben mit ihren drei Kindern in Bochum.

IMPRESSUM UND BILDNACHWEIS

Fonds Darstellende Künste e.V.

Welserstraße 10–12, 10777 Berlin

Nebenstelle: Lützowplatz 9, 10785 Berlin

Tel.: 030 6293126-10, E-Mail: info@fonds-daku.de

— **Geschäftsführung (nach §30 BGB) | Herausgeber i.S.d.P. | Redaktion**

Holger Bergmann

— **Vorstand**

Prof. Dr. Wolfgang Schneider (Vorsitzender), Ilka Schmalbauch, Ute Kahmann

— **Redaktion**

Veronika Knaus, Linus Lutz, Carolin Meyer

— **Lektorat**

Julia Schell

— **Gestaltung**

Uta Oettel, Anna Risch

— **Druck**

Pinguin Druck

— **ISBN**

978-3-9823529-0-9 (Print)

978-3-9823529-1-6 (PDF)

Erscheinungsdatum 12. Juli 2021

Der Fonds Darstellende Künste e.V. bedankt sich bei allen Beteiligten, die diese Publikation durch ihre Unterstützung bzw. Expertise ermöglicht haben, insbesondere bei der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien, Prof. Monika Grütters, für die Förderungen im Rahmen von NEUSTART KULTUR.



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Holger Bergmann — Foto: Benjamin Krieg | Veronica Kaup-Hasler — Foto: Johannes Kernmayer | Gerhart Baum — Foto: Anke Jacob
Melanie Bernstein — Foto: Rodrigo Villarzu | Helge Lindh — Foto: Christoph Busse | Erhard Grundl — Foto: Erhard Grundl
Klaus Lederer — Foto: Ditsch/epd | Carsten Brosda — Foto: Bertold Fabricius | Sabine Bangert — Foto: Barbara Dietl
Julia Lehner — Foto: Anestis Aslanidis | Annkatrin Klepsch, Stephan Hoffmann — Fotos: Klaus Gigga
Simone Dede Ayivi — Foto: Kornelia Kugler | Sarah Israel — Foto: J. Wangemann | Sahar Rahimi — Foto: Florian Krauss
Falk Schreiber — Foto: Bern Voekel | Stefan Kaegi — Foto: TT Fotografie Schauspielhaus Zürich | Sibylle Peters — Foto: Sibylle Peters
Mirjam Schmuck, Fabian Lettow — Fotos: Lisa Frieling | Sivan Ben Yishai — Foto: Christian Kleiner
Margarete Affenzeller — Foto: Margarete Affenzeller | Janis El-Bira — Foto: privat | Petra Kohse — Foto: Antonia Aurin
Peter Grabowski — Foto: Sabina Sabovic | Dorte Lena Eilers — Foto: Ben Wolf | Eva Behrendt — Foto: Michael Witte



ISBN

978-3-9823529-0-9 (Print)

978-3-9823529-1-6 (PDF)