



**NRW LANDESBÜRO  
FREIE DARSTELLENDEN  
KÜNSTE**

DOKUMENTATION DER VERANSTALTUNGSREIHE

# **AUSREDEDEN**

KONZEPT

**RUTH SCHULTZ, HOLGER BERGMANN, HARALD REDMER**

UMSETZUNG

**RUTH SCHULTZ**

ORGANISATORISCHE BEGLEITUNG:

**JULIA NITSCHKE**

*Eine Veranstaltung vom NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste und dem Theaterfestival FAVORITEN 2016 in Kooperation mit der Zukunftsakademie Bochum, dem FFT Düsseldorf, dem Impulse Theater Festival und Urbane Künste Ruhr.*

*Gefördert durch die LWL-Kulturstiftung, das Theaterfestival FAVORITEN 2016 und das Landesbüro Freie Darstellende Künste NRW / Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen.*



**Ministerium für Familie, Kinder,  
Jugend, Kultur und Sport  
des Landes Nordrhein-Westfalen**



STAND: JANUAR 2017

## 1. AUSREDEN ÜBER GELD - Ein Abend über Kunst, Förderpolitik und soziale Verantwortung

Termin: 15.02.2016, 18 Uhr

Ort: Theater im Pumpenhaus, Münster

Impulsgeber\*innen:

Pius Knüsel („Der Kulturinfarkt“), Daniela Koß (Stiftung Niedersachsen), Mirjam Schmuck (kainkollektiv), Oleg Zhukow (subbotnik), Beate Albrecht (Theaterspiel Witten) und Holger Bergmann (Geschäftsführer des Fonds Darstellende Künste und Leiter des Theaterfestivals FAVORITEN 2016)

Moderation: Harald Redmer (NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste)



von links: Pius Knüsel, Daniela Koß, Holger Bergmann, Harald Redmer, Oleg Zhukow, Beate Albrecht, Mirjam Schmuck

Rund 100 Teilnehmer\*innen aus ganz NRW trafen sich im Theater im Pumpenhaus Münster zum kulturpolitischen Diskurs. Veranstaltet vom NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste und dem Festival FAVORITEN2016 kamen Künstler\*innen, Produzenten, Politiker, Förderer, Freunde und Kritiker der Freien Darstellenden Künste zu lebhaftem Austausch zusammen. Über vier Stunden wurde in verschiedenen Konstellationen zum Thema Geld, Förderpolitik und soziale Verantwortung diskutiert. Einleitende Impulsvorträge kamen von Pius Knüsel (Pius Knüsel war zehn Jahre lang Direktor der staatlichen Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Seitdem im Bereich Kulturvermittlung und Erwachsenenbildung tätig. Der Allgemeinheit bekannt durch das 2012 erschienene Buch „Der Kulturinfarkt“) und Daniela Koß (Kulturwissenschaftlerin, verantwortlich für Theater und Soziokultur in der Stiftung Niedersachsen).

Anschließend wurde in drei großen Diskussionsrunden aus verschiedenen Perspektiven zum Thema miteinander geredet. Moderiert wurden die Runden von den Impulsgebern und weiteren Experten der Szene (s.o.). Den Abschluss bildete eine Podiumsdiskussion unter der Leitung von Dorothea Marcus, Kulturjournalistin und Theaterkritikerin. Diese wurde für das Sendeformat „Kulturpolitisches Forum“ von WDR 3 aufgezeichnet.

### **Bestandsaufnahme der nordrhein-westfälischen Förderpolitik**

Bei „Ausreden über Geld“ widmeten sich die Diskutanten und Diskutantinnen der Realität der frei produzierenden Theaterakteure in NRW, der Förderpolitik der freien Theaterszene und Überlegungen, wie mit Fördermitteln die Kulturpolitik der freien Szene am sinnvollsten gestaltet werden kann. Dorothea Marcus, Kulturjournalistin und Theaterkritikerin, leitete die Podiumsdiskussion mit einer Bestandsaufnahme der nordrhein-westfälischen Förderpolitik der freien Szene ein:

*„Das Bundesland NRW tut recht viel für seine freie Szene, mehr als andere Länder. Die freie Szene ist ungewöhnlich stark und vergleichsweise gut finanziert. Rund 10 Millionen Euro werden vom Land ausgegeben. Der Großteil fließt in freie Institutionen wie das FFT, den Ringlokschuppen, das Tanzhaus NRW, das Pumpenhaus. Es gibt auch zwei Millionen Projektförderung. Dazu gehören auch Festivals wie „Impulse“ oder „west off“. Es gibt auch eine Gastspielförderung von 60 000 Euro und seit einiger Zeit auch das System der sogenannten Spitzenförderung. Zehn Ensembles, davon vier Theaterensembles, werden von der Jury zur Spitze von NRW ernannt und erhalten jeweils 65 000 Euro pro Jahr.“*

Dorothea Marcus, selbst zwei Mal Jury-Mitglied für die „Spitzenförderung Theater“, wies aber auch auf die Probleme des „neuen hochgelobten Instruments“ hin:

*„Was ist, wenn nach drei Jahren jemand hinausfliegt? Kann er seine ganze aufgebaute Infrastruktur wieder einpacken? Ist das nicht auch eine immense Rufschädigung, wenn da wieder die Förderung wegbriecht? Haben andere jemals die Chance hineinzukommen, wenn keiner rausfliegt? Passt das überhaupt zu den heutigen Arbeitsstrukturen der freien Szene?“*

### **Die Bedeutung der Spitzenförderung für die Theaterkünstler**

- Mirjam Schmuck vom „kainkollektiv“, das die „Spitzenförderung Theater“ erhalten hat, betonte, dass diese Sonderförderung vor allem eine Basis ermögliche, von der aus man agieren könne. Es sei möglich, sich zu vergrößern und sich mit diesem Privileg leichter bei anderen Stiftungen zu bewerben. Ebenso wichtig sei aber auch, dass man mit Hilfe der Spitzenförderung verschiedene Strukturen aufbauen könne. Dieser Aufbau der Strukturen sei mit einer sozialen Verantwortung verknüpft, die das Theaterkollektiv sich selbst und anderen kooperierenden Künstlern gegenüber zu übernehmen habe, d.h., *„dass wir verlässliche Partner sind, die kontinuierlich mit den immer gleichen Leuten arbeiten, dass sie eine finanzielle Absicherung haben, aber auch, dass wir uns an Leute binden, mit denen wir glauben, den künstlerischen Diskurs weiterzuführen zu können und nicht immer wieder von neu anfangen zu müssen“*. Was den Aufbau der Strukturen anbelangt, so gehe es um Fragen wie: Braucht man einen Produktionsleiter? Benötigt man jemanden, der sich um die Administration oder die Finanzen kümmert? Diese Struktur könne man dank der Spitzenförderung aufbauen, allerdings nur für den Förderzeitraum von drei Jahren. Was danach passiere, bleibe offen.
- Oleg Zhukov vom Theaterkollektiv „subbotnik“, das die Spitzenförderung nicht bekommen hat, erklärte, dass die Aussicht, die Spitzenförderung zu erhalten, nicht besonders groß gewesen sei. Eine andere Theatergruppe hätte aus dem Sonderförderungsprogramm

hinausfliegen müssen, was man aber niemandem gewünscht habe, da die Geförderten gut mit dem Geld umgegangen seien. Dennoch habe er sich mit „subbotnik“ um die Spitzenförderung bemüht, da sie das Geld gut gebrauchen könnten. Denn innerhalb der drei Jahre hätten sie sieben Stücke produziert, ohne einen Produktionsleiter und ohne jemanden, der sich um die Finanzen gekümmert hätte (das hat sich „subbotnik“ alles selber beigebracht, was viel Zeit gekostet hätte). Mit einer Spitzenförderung hätte „subbotnik“ Zusammenarbeiten mit dem FFT, dem Theater an der Ruhr oder der Studiobühne Köln vertiefen können. Trotz geringer Aussichten auf Erfolg sei eine Bewerbung um die Spitzenförderung aber generell wichtig, weil man damit bei den Juroren und Jurorinnen präsent sei. Zhukov sei sehr gespannt, wie man seitens des Bundes damit umgehe, dass sehr viele Gruppen, nicht gefördert worden seien, mit dem Fördergeld aber spannende Projekte realisiert hätten.

### ***Der Blick Niedersachsens auf NRW***

Daniela Koß (Kulturwissenschaftlerin, Stiftung Niedersachsen), bekannte, dass man in Niedersachsen eher neidisch auf die vielfältigen Förderinstrumente NRWs blicke. So investiere Niedersachsen zwei Millionen in die freie Szene, NRW hingegen 7 Millionen plus Fördergelder seitens der Kommunen und Stiftungen. In Niedersachsen verfüge man zwar auch über ein Instrument der Spitzenförderung, die sogenannte Konzeptionsförderung. Auch diese werde für drei Jahre gewährt, allerdings in Höhe von 40 000 Euro, und nicht in Höhe von 65 000 Euro. Im Rahmen dieser Konzeptförderung kämpfe man mit derselben Problematik wie in NRW: Wer bekommt dieses Geld? Zwar würden mehrere Ensembles gefördert werden. Aber dadurch, dass die Theaterhäuser nur über eine kleine Grundausstattung verfügen würden, werde die Spitzenförderung teilweise dazu genutzt, diese Häuser erst einmal zu stabilisieren: *„Wir reden da nicht nur über eine Innovationsförderung oder eine Kontinuitätsförderung, sondern über eine basisstrukturelle Förderung insgesamt“*.

### ***Kunstofförderung oder Wirtschaftsförderung? Die Optimierung der Förderprogramme***

- Holger Bergmann (Fonds Darstellende Künste und Leiter des Theaterfestivals FAVORITEN 2016) hob hervor, dass die Förderpolitik der freien Theaterszene zufriedenstellend sei. Dennoch könne man gewisse Dinge optimaler gestalten. Wenn Künstler wie Mirjam Schmuck und Oleg Zhukov sagen, dass sie das Geld der Spitzenförderung *„für die Organisation und letztendlich unternehmerisches Handeln als Gruppe nutzen wollen“*, stelle sich für ihn die Frage, ob das Kunstförderung oder Wirtschaftsförderung sei: *„Müsste hier nicht das Wirtschaftsministerium, wo sich NRW so stark auf die Fahnen schreibt, Kreative, Kreativquartiere und Ähnliches zu unterstützen, nicht längst gesehen haben, dass hier ein wichtiges Feld ist, wo Leute mit wenig Unterstützung wirkliche Kreativleistungen auch im wirtschaftlichen Sinne bereiten und machen können? Das wäre eine Frage, die ich an NRW hätte“*.
- Als zweite Optimierungsstrategie forderte Bergmann, die verschiedenen Förderinstrumente stärker zusammenzudenken. Man müsse sich in der Förderpolitik stärker konzentrieren, Wege vereinfachen und Abstimmungen eingehen. NRW habe eine sehr breit aufgestellte Förderung, was prinzipiell gut sei. Aber die unterschiedlichen Jurys, Begutachtungen, Abstimmungsverfahren innerhalb der Förderprogramme seien zu divers und müssten verständlicher strukturiert werden. Man müsse etwa die Gruppen und ihre Förderanträge in

Bezug auf deren Relevanz für Bund, Land und Kommunen hierarchisieren und qualifizieren. So gebe es Gruppen, die eine gute kommunale Arbeit leisten würden, auf regionaler oder landesweiter Ebene allerdings unbedeutend sei. Da die Kommunen aber derzeit unter Finanzknappheit leiden würden, suchten kommunal relevante Theatergruppen auch Fördertöpfe auf regionaler und landesweiter Ebene. Bund, Länder und Kommunen müssten sich darauf verständigen, wer aus welchem Grund auf welcher Ebene gefördert werden soll. Damit anfangen könne man im Bereich der Konzeptionsförderung, da es dort um eine große Fördersumme für einen längeren Zeitraum gehe.

- Auch Pius Knüsel (Co-Autor von *“Der Kulturinfarkt. Von allem zu wenig und überall das Gleiche”*) plädierte dafür, dass sich verschiedene Fördereinrichtungen zusammenschließen und gemeinsame Töpfe für das freie Theater schaffen sollten. Das aber bedeute, *„dass Experten auf ihre Macht und ihren Einfluss verzichten, indem sie ihre Expertise an die Kollegen von der anderen Einrichtung delegieren“*. In der Schweiz habe man dies bereits mittels sogenannter *„vertikaler Modelle“* ausprobiert, bei denen Land, Bund und Kommunen zusammenwirken. Nach anfänglichen Schwierigkeiten (etwa Zielkonflikte zwischen Experten des Bundes, des Landes und der Kommunen) werde dieses Modell nun erfolgreich praktiziert: *„Es generiert sehr substanzielle Beiträge über drei Jahre, es ist für die Gruppen Tanz und Theater eine enorme Erleichterung“*. Auch private Stiftungen sollten sich laut Knüsel zusammenschließen und gemeinsame Förderprogramme auflegen.
- Knüsel brachte eine weitere Optimierungsstrategie ins Spiel: *„weniger Kleinprojekte fördern, vielmehr Entwicklungsperspektiven begutachten und in den Förderfokus rücken, und dann Gelder geben, die es den Leuten möglich machen, ein, zwei, im besten Fall drei Jahre zu arbeiten“*. Dies impliziere ein stärkeres Vertrauen in die Künstler, *„mit dem Geld vernünftig umzugehen“*.

### ***Die Potenz der freien Szene wird unter administrativen Zwängen begraben***

Pius Knüsel betonte, dass NRW bezüglich der Administrierung der freien Szene an denselben Problemen leide, wie andere Standorte auch, etwa die Schweiz. Die freie Szene sei ein Produkt der späten 1970er Jahre. Damals wurden die ersten Fördertöpfe für sie eingerichtet, woraufhin sie sich gut entwickelt und ein begeistertes Publikum gefunden habe. Auf diese neue Ästhetik, auch auf *„diesen neuen anti-autoritären Willen“*, habe die Politik reagieren müssen. Nun begannen sich etwa in der Schweiz auch freie, unabhängige Stiftungen für die *„Produkte der freien Szene“* zu interessieren. Mittlerweile sei daraus ein *„Dschungel von Fördereinrichtungen“* geworden. Die Förderinstitutionen würden alle *„recht autonom funktionieren“*, was ihr *„gutes Recht“* sei. Aber gleichzeitig sei es für die Antragssteller *„eine unmögliche Situation, wenn sie ein Drittel der Mittel schon verbrauchen, nur um die zwei übrigen Drittel zu finden, d.h. das Projekt wird also viel teurer, als es sein müsste, wenn es schnelle, effiziente und auch unkomplizierte Förderstrukturen gäbe“*.

### ***Stärkere Kooperation zwischen Theaterkünstlern***

- Mirjam Schmuck plädierte dafür, dass sich die spitzengeförderten Theaterkollektive stärker miteinander vernetzen sollen. Bisher würden sie sich nicht einmal untereinander treffen, geschweige denn ihre Produktionen gegenseitig anschauen. Es gehöre zur Verantwortung der Künstler, sich darüber zu verständigen, was es denn heiße, diese Förderung bekommen zu haben, aber auch, wie es weitergehe, wenn man aus dieser Förderung wieder hinausfalle.

Denn natürlich müssten auch andere Theatergruppen Spitzenförderungen erhalten, es ginge ja nicht darum, als Theaterkollektiv selbst eine Institution zu gründen, sondern kontinuierlich weiterarbeiten zu können. Gibt es beispielsweise die Möglichkeit, sich stärker an die Produktionshäuser anzugliedern, oder lassen sich Residenzen gründen, mit denen man die Arbeit fortführen kann?

- Gleichzeitig müssten die geförderten Theaterkollektive die Möglichkeit erhalten, ihre Produktionen an mehreren Theaterhäusern zu zeigen, um landesweit präsent zu sein, so Mirjam Schmuck. Auch dafür sei es sinnvoll, sich als Künstler untereinander zu vernetzen. Bis dato müssten die Theaterkollektive das Geld der Spitzenförderung dazu nutzen, um sich Aufführungsorte zu kaufen. Dies könne aber nicht Ziel einer Spitzenförderung sein.
- Ein weiteres Manko innerhalb der NRW-Spitzenförderung bestehe darin, so Mirjam Schmuck, dass das Land noch kein Produktionsbüro besitze, in dem eine Person für das Abrechnungswesen zuständig sei. Bislang müssten sich die Ensembles selbst um die Finanzangelegenheiten kümmern, was wiederum Geld verschlinge.
- Laut Daniela Koß machen Kooperationen zwischen geförderten Künstlern auch förderpolitisch Sinn: *„Wenn wir das Instrument der Gastspielförderung in Niedersachsen nicht haben, wäre es durchaus sinnvoll zu sagen, wir nehmen die Spitzensembles, weil da funktioniert es meiner Meinung nach, weil wir dort das Label haben. Wir können sagen: Das ist die Spitze aus NRW, das ist die Spitze aus Niedersachsen, das ist die Spitze aus Berlin, und die lässt man dann bundesweit touren. Dann bräuchte man natürlich einen länderübergreifenden Topf, der für so was zur Verfügung steht. Das sind Impulse, wofür Förderer aufgeschlossen sind“*. Die Niedersachsen Stiftung fördere bereits ansatzweise Vernetzungen zwischen Künstlergruppen. So existiere in Niedersachsen etwa das „cobra“-Netzwerk, dem viele junge Theatergruppen aus Niedersachsen, aber auch aus Hamburg oder Berlin angehören. Wenn solch ein Netzwerk einen Antrag bei ihrer Stiftung stelle, *„kann der durchaus mal genehmigt werden“*, so Koß. Außerdem fördere die Niedersachsen Stiftung das *„Austesten kreativer Formate“*, d.h. dass die Theaterkollektive etwa ein halbes Jahr lang künstlerische Experimente durchführen können, ohne ein Endprodukt abliefern zu müssen.

### ***Spitzenförderung als Etablierungshilfe für den „Theater-Markt“***

Laut Pius Knüsel müssten Theatergruppen die mittelfristige systematische Förderung dazu nutzen, sich eine ökonomische Basis aufzubauen. Man könne nicht davon ausgehen, dass Spitzenförderungen endlos verlängert werden, wohne ihr doch das Konzept der Rotation inne. Dementsprechend müsse man sich als Theatergruppe darüber im Klaren sein, dass vielleicht nach neun Jahren die Förderung aufhöre. Doch seien neun Jahre unter Umständen eine lange Zeit, in der man sich einen Namen aufbauen und vielleicht auch vernünftigt bezahlte Auftritte generieren könne, um schlussendlich am Markt zu bestehen.

### ***Bestehen am „Theater-Markt“ ohne Spitzenförderung***

„subbotnik“ versucht den Dreijahresplan, der für die Bewerbung um die Spitzenförderung aufgestellt wurde, nun mit Hilfe von anderen Förderern einzuhalten. Dabei entstünden zwangsläufig Geldvakuen, weswegen man auch Förderanträge bei Kommunen stelle, die deren Finanzierungsrahmen sprengen würden. „subbotnik“ müsse dies allerdings machen, so Oleg Zhukov, da sie inzwischen etwa einen Produktionsleiter und einen Steuerberater bräuchten. Durch

Zusammenarbeiten mit städtischen Theaterhäusern könnten sie ebenfalls ihre Produktionen finanzieren, da die Gelder dann direkt vom Kooperationspartner zur Verfügung gestellt werden. So geschehen bei der Kooperation mit dem Schauspiel Köln. Bei Zusammenarbeiten mit institutionellen Theatern wie dem FFT übernehme der Kooperationspartner auch die PR-Modalitäten.

### ***Visionen einer besseren Kulturpolitik***

#### *Stadttheater zur Zusammenarbeit mit der freien Theaterszene verpflichtet*

- Laut Pius Knüsel müsse man die Stadttheater in die Pflicht nehmen, bestimmte Prozentsätze ihrer Produktionsetats für Koproduktionen mit der freien Szene zu verwenden. Es sei nicht vertretbar, dass die institutionellen Theater die Akteure der freien Theaterszene für Produktionen anfragten und diese dann das Geld organisieren müssten. Mit diesem Modell könnten sich viele Theatergruppen der freien Szene zusätzliche Einkommen verschaffen. Es brächte außerdem zusätzliche Erfahrungen für beide „Parteien“ mit sich. Darüber hinaus könnten Stadttheater durch Kooperationen mit der freien Szene ihre ästhetischen Profile erweitern. Nicht zuletzt könnten sich die institutionellen Theater auch „Spezialisten“ aus der freien Szene holen, die sie selbst nicht im Ensemble hätten, und zwar *„noch zu extrem angenehmen Preisen“*.
- Ähnlich wie Pius Knüsel glaubt Daniela Koß, dass zwischen Staats- und Stadttheatern und der freien Szene große Synergieeffekte möglich seien. Gerade die Doppelpass-Förderung des Bundes böte gute Möglichkeiten, *„Lernprozesse auf beiden Seiten“* anzuregen.

#### *Forderung eines post-institutionelles Zeitalters*

Als Ende der 70er Jahre die freie Theaterszene gefördert wurde, war damit auch eine Kritik an den institutionellen Theatern verbunden, so Pius Knüsel. An diesem Punkt setze auch das Buch *„Der Kulturinfarkt“* an: *„Wir haben jetzt über 40 Jahre die Institutionen viel schneller ausgebaut als die freie Szene und es wäre Zeit für ein post-institutionelles Zeitalter“*. Wenn Städte sich große Theater nicht mehr leisten könnten, wäre es denkbar, sie zu schließen. Angenommen, es handele sich dabei um fünf der 147 deutschen Stadttheater, könnten an diesen Orten Produktionszentren entstehen: *„Mit der Hälfte der Mittel alleine wären unglaublich viele Truppen finanziert, die dann auch noch so etwas wie einen Versorgungsauftrag wahrnehmen könnten, weil sie vielmehr hinaus können, ins Dorf, aufs Land oder in die anderen Städte, was die Stadttheater qua Gewicht ihres Apparates gar nicht können“*.

#### *Künstlerorientierte Förderung*

- Oleg Zhukov wünschte sich eine flexiblere Förderung, die an die aktuellen Bedürfnisse jeder einzelnen Theatergruppe angepasst werde. Wenn man nämlich als Theaterkollektiv länger in der freien Szene arbeite, würden die Förderer deren Arbeitsweise nach ein paar Jahren kennen. Dann könne man mit den Förderern direkt über die aktuelle Situation der Theatergruppe sprechen und ihnen mitteilen, was konkret benötigt werde, z.B. mehr Geld für Projekte oder für den Aufbau von Infrastrukturen. Ebenso wäre es denkbar, dass man einen außerordentlichen Antrag für eine zweijährige Zusammenarbeit mit Theaterhäusern zu

einem bestimmten Inhalt stellen könnte, d.h. ein Antrag jenseits von Spitzenförderung, konzeptioneller Förderung oder Projektförderung.

- Daniela Koß befürwortete eine offenere, künstlerorientierte Förderung, d.h. nicht nur Produktionen zu fördern, sondern auch Bedarfe: Sei es eine kreative Auszeit, sei es ein neuer Computer, der gerade dringend benötigt werde. Es müsse den Künstlern ermöglicht werden, ihre Bedarfe in die Förderanträge hineinschreiben zu dürfen. Wenn diese Einzelfallbetrachtung stärker in den Fokus der Förderer rücke, bräuchten nicht sämtliche Strukturen geändert und neue Spitzenförderungsinstrumente vereinbart zu werden, die wiederum andere Problematiken nach sich ziehen würden.
- Daniela Koß wünschte sich außerdem, dass die Förderer die Theatergruppen *„nicht damit geißeln, immer wieder neue Produktionsanträge zu stellen“*, sondern ihnen für eine gewisse Zeit einen Vertrauensvorschuss zu gewähren und damit *„eine Art Experimentierlabor zu ermöglichen“*.

#### *Verbesserung des Dialogs zwischen den Theatergruppen*

- Mirjam Schmuck beklagte, dass der Dialog zwischen Theatergruppen der freien Szene immer seltener werde. Die Gründe: ständiges Produzieren von Stücken und permanente Antragsdeadlines. Förderprogramme wie „Weitermachen“, initiiert vom NRW-Kultursekretariat und dem Dortmunder „Festival Favoriten“, würden zwar die Weiterentwicklung bereits bestehender Arbeitsansätze fördern und damit momentweise helfen, aus dem „Hamsterrad“ auszusteigen, doch müsse man für die Förderwürdigkeit nachhaltiger Produktionsprozesse *„wieder Gelder locker kriegen“*.

Auch Pius Knüsel bemängelte, dass die Förderung der freien Theaterszene momentan komplett produktionsorientiert sei: *„Der Produktionsdruck ist gigantisch“*. Die Theatergruppen würden dann am stärksten gefördert werden, wenn sie eine neue Produktion auflegten. *„Aber dass man auch Bestehendes weiterentwickeln, perfektionieren und auch nochmals auswerten kann, ist bei der Förderung nicht mehr vorgesehen“*.

- Spitzengeförderte Gruppen sollten die Möglichkeit erhalten, an demselben Ort zu spielen, forderte Mirjam Schmuck. Dann sehe man die Produktionen der anderen Theatergruppen und käme in einen offensiveren und transparenteren Dialog miteinander.
- Holger Bergmann wünschte sich, dass eine auf drei Jahre angelegte Spitzenförderung die KünstlerInnen im zweiten Jahr an weiteren Förder- oder Vergabeverfahren beteilige: *„Einmal kennen sie die Situation sehr gut und sie lernen das entscheidende Problem jeder Jury, jedes Kuratoriums kennen, nämlich Einschluss und Ausschluss, und an welchen Punkten macht man das fest? Von daher optimiert es auch noch das Antragsschreiben und sichert zukünftige Förderungen“*.



# Pressematerial

---

## 1. Radiosendung: WDR 3 Kulturpolitisches Forum vom 21.2.2016



### Ausreden über Geld

WDR 3 Forum | 21.02.2016 | 53:09 Min.

In NRW wird die freie Theaterszene vergleichsweise komfortabel gefördert und dennoch herrscht ein unübersichtlicher Bürokratiedschungel zwischen Projektantragshetze und Intransparenz. Wie gibt man das Geld am besten aus? Ist heutige Förderpolitik überhaupt noch zeitgemäß? Passt sie zu den kreativen Arbeitsstrukturen der Szene? Mit welchen Instrumenten wird man ihrer gesellschaftlichen Relevanz gerecht? Mit: Holger Bergmann, Fonds Darstellende Künste, FAVORITEN-Festival, Pius Knüse, „Der Kulturinfarkt“, Daniela Koss, Stiftung Niedersachsen, Miriam Schmuck, Ensemble kainkollektiv, Oleg Zhukov, Ensemble subbotnik. © WDR 2016

 Download

Die Sendung als mp3 zum Download: [www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr3/wdr3-forum/audio-ausreden-ueber-geld-100.html](http://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr3/wdr3-forum/audio-ausreden-ueber-geld-100.html)

## 2. Presseartikel

„Ständige Jagd nach dem Geld“ vom 17.2.2017 in Westfälische Rundschau

Der Artikel als Download: [www.wn.de/Muenster/Kultur/2276040-Diskussion-zur-Theaterfoerderung-Staendige-Jagd-nach-dem-Geld](http://www.wn.de/Muenster/Kultur/2276040-Diskussion-zur-Theaterfoerderung-Staendige-Jagd-nach-dem-Geld)

## 3. Impulsvorträge von Pius Knüsel und Daniela Koß

Die Vorträge als PDF zum Download unter: [www.nrw-lfdk.de/index.php?article\\_id=20](http://www.nrw-lfdk.de/index.php?article_id=20)

# Westfälische Nachrichten

Mi., 17.02.2016

Diskussion zur Theaterförderung

## Ständige Jagd nach dem Geld



„Favoriten“ im Pumpenhaus (v.l.): Pius Knüsel, Daniela Koß, Holger Bergmann (Theaterfestival Favoriten 2016), Harald Redmer (Landesbüro Freie Darstellende Künste), Oleg Zhukov (subbotnik), Beate Albrecht (Theaterspiel, Witten) und Mirjam Schmuck (Kainkollektiv, Bochum). Foto: was

### Münster - Für die Freie Szene wird es immer enger. Das zeigt die Podiumsdiskussion im Rahmen der Gesprächsreihe „Ausreden“ im Rahmen der Theaterfestivals „Favoriten 2016“ im Pumpenhaus.

Von Annette Waschbüsch

Das Geld für die Kultur ist knapp. Das bekommt besonders die Freie Szene zu spüren. Der Vielfalt der frei produzierenden Theaterlandschaft steht dabei eine schwer zu überblickende Anzahl von Fördermöglichkeiten gegenüber. Wie sich die Freie Kunst finanziert und welchen Einfluss die Fördersituation auf die Projekte und Künstler in den freien Theaterhäusern und Gruppen hat, das erörtern jetzt Praktiker, Förderer und Interessierte aus Nordrhein-Westfalen im Pumpenhaus. Die Diskussion war Teil der Gesprächsreihe „Ausreden“ im Rahmen der Theaterfestivals „Favoriten 2016“.

„Das freie Theater muss draußen bei den Menschen und nah an den Problemen sein“, sagte Pius Knüsel. Der Kulturmanager und frühere Direktor der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia hatte vor einigen Jahren als Mitautor des Buches „Der Kulturinfarkt“ von sich reden gemacht, das eine Kontroverse um die staatliche Kulturpolitik ausgelöst hatte.

„Selbstermächtigung heißt auch Selbstversorgung“, so Knüsel. Um 100 000 Euro für ein Projekt zusammen zu bekommen, brauche es in der freien Theaterszene acht bis zehn Geldgeber. Und diese ständige Jagd nach dem Geld gehe auf Kosten der Kreativität. Knüsel: „Das führt zu Mainstream. Die Fördervielfalt entspricht nicht der Vielfalt der Konzepte im freien Theater.“

Die tägliche Theaterarbeit mit dem allzu oft engen Rahmen eines Projektantrages zusammenzubringen, sei nicht einfach, so Oleg Zhukov vom Kölner Theaterkollektiv Subbotnik: „Da gibt es Fragen nach Zielen, Methoden, dem Konzept und Zielgruppen. Wenn man aus der Praxis kommt, ist es erst einmal schwierig, auf solche Fragen eine Antwort zu finden.“

Nach Ansicht von der Kulturwissenschaftlerin Daniela Koß von der Stiftung Niedersachsen gebe es in der Förderpraxis noch viel Luft nach oben. Denn schon lange seien Projektgelder kein schönes Zubrot mehr, sondern existenziell. Um dem gerecht zu werden, brauche es neue Förderstrukturen, aber auch neue, bundesländerübergreifende Vernetzungsformen. Koß: „Es ist nötig, Förderung insgesamt neu zu denken.“

[zur Startseite >](#)

**Videos, die Sie auch interessieren könnten**

by Taboola

**Bundeskanzlerin spricht auf der CDU-Regionalkonferenz in Münster**

## 2. AUSREDEN ÜBER AUSREDEN - Positionen des Theaters in einer vielfältigen Gesellschaft

**Termin: 19.05.2016, 18 Uhr**

**Ort: Zukunftsakademie NRW, Bochum**

Impulsgeber\*innen:

Bassam Ghazi (Regisseur), Joy Kristin Kalu (Theaterwissenschaftlerin), Miriam Michel (Regisseurin), Melanie Hinz (Kulturwissenschaftlerin und Theatermacherin), Angie Hiesl (Freie Kunstschaffende)

Moderation der Podiumsdiskussion:

Timo Köster & Julia Wissert (Zukunftsakademie NRW)



*Podiumsteilnehmer von links: Julia Wissert, Angie Hiesl, Bassam Ghazi, Joy Kristin Kalu, Melanie Hinz, Miriam Michel, Timo Köster*

Unter dem Motto „AUSREDEN ÜBER AUSREDEN. Positionen des Theaters in einer vielfältigen Gesellschaft“ will die Veranstaltung der Tatsache Rechnung tragen, dass sich mit unserer Gesellschaft immer auch die Kunst verändert. Hier wird Thema „Diversität“ aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Was verstehen die eingeladenen Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen darunter - wie gehen sie auf künstlerischer/ inhaltlicher Ebene damit um? Wo zeigt sich das Phänomen: Auf der Bühne oder auch im Publikum? Wie in der Organisation der Projekte? Wo bewegt sich der aktuelle Diversitätsdiskurs? Welche persönlichen Erfahrungen bringen sie mit?

Um dem Prinzip des Ausredens zu folgen, wollen wir nach den Impulsen der eingeladenen Gäste wieder miteinander in den Austausch auf Augenhöhe kommen. Deshalb kommen die Impulsgeber\*innen nicht nur mit Antworten sondern vor allem auch mit offenen Fragen.

Erster Teil der Veranstaltung: Podiumsdiskussion



## Zweiter Teil: AUSREDEN bei Soulfood und Limo im Innenhof



### Pressematerial:

- Videotrailer ZAK NRW: [www.zaknrw.de/medium/ausreden-ueber-ausreden-0](http://www.zaknrw.de/medium/ausreden-ueber-ausreden-0)
- Presseartikel „Ausreden über Ausreden“ vom 21. 5.2016 in trailer von Lisa Kerlin unter [http://nrw-lfdk.de/files/ausreden\\_ueber\\_ausreden\\_trailer\\_-\\_kultur\\_kino.pdf](http://nrw-lfdk.de/files/ausreden_ueber_ausreden_trailer_-_kultur_kino.pdf)



Podiumsdiskussion in der ZAK NRW: Diese Runde lässt sich ausreden  
Foto: ZAK

## Ausreden über Ausreden

21. Mai 2016

### Podiumsdiskussion am 19.5. im Rahmen des FAVORITEN 2016 Festivals in der ZKA Bochum

Die Atmosphäre im Innenhof der Zukunftsakademie NRW (ZAK) in Bochum erinnert an einen entspannten Grillabend mit FreundInnen. Nichts deutet daraufhin, dass gleich eine hitzige Diskussion um unterschiedliche Positionen zum Begriff „Diversität“ folgen könnte.

Was dann auch nicht passiert, denn: Der Titel der Reihe „Ausreden über Ausreden. Positionen des Theaters in einer vielfältigen Gesellschaft“, organisiert von der ZAK und dem Team des Favoriten 2016 Festivals, ist Programm: Es ist nicht nur die Ausrede im Sinne einer Ausflucht gemeint, sondern der Titel ist auch gedacht als Ansage für alle Teilnehmenden sich gegenseitig ausreden zu lassen, um andere Positionen wahrnehmen zu können.

Mit der Reihe wollen die VeranstalterInnen der „Tatsache Rechnung tragen, dass sich mit unserer Gesellschaft immer auch die Kunst verändert.“ Einer Gesellschaft, die spannenderweise immer diversitärer, aber andererseits auch immer homogener zu werden scheint. Diskussionen über Begrifflichkeiten bedürfen immer einer Klärung: Worüber wollen wir heute Abend genau sprechen? Wer versteht was unter dem Begriff? Wer argumentiert von wo aus, setzt welche Akzente und grenzt sich somit wieder von etwas ab.

„Diversität“ macht es uns leicht und schwer zu gleich: Sie bietet unzählige Standpunkte und Herangehensweisen, ist von Natur aus eher schwammig als scharf. Dies soll heute Abend produktiv gemacht werden und wird von den moderierenden Timo Köster und Julia Wissert auch so eingeführt. Die beiden halten sich während des Gesprächs angenehm zurück. Sie nutzen die Zeit nicht, um eigene Positionen durchzudrücken, sondern sind ehrlich an den Anwesenden interessiert, wodurch die Offenheit der Veranstaltung deutlich wird.

Mit ihnen besetzen fünf weitere Menschen das Podium, die aus akademischen und/ oder künstlerischen Kontexten kommen und gebeten werden, ihre Erfahrungen und Haltungen rund um ihre Diversitätskonzepte zu schildern. Prof. Dr. Melanie Hinz, Performerin bei der Gruppe „Fräulein Wunder AG“ und Professorin an der FH

Dortmund, beginnt und setzt direkt einen Punkt, den alle gemeinsam haben: Es gibt kein in Stein gemeißeltes Konzept. Es gibt Fragen, Suchbewegungen, ein sich Ab- und Herantasten an Haltungen – die in Hinzes Fall unbedingt immer politisch motiviert sein müssen. Wie kann ich mit mir und meinem Körper einstehen für politische Fragen? Wer darf für wen sprechen? Und wo macht KomplizInnenschaft Sinn?

Der Regisseur Bassam Ghazi sorgt ganz konkret für noch mehr Diversität im Raum, indem er Stimmen aus seinem Kölner „Import Export“ Theater mitgebracht hat und diese auch zu Wort kommen lässt. So erzählt der 21-jährige Erdem aus dem Publikum heraus von seinen Diskriminierungserfahrungen und davon, wie er auf sein anders sein, seine diversitäre Seite reduziert wird.

Dabei wird deutlich: Diversität hängt mit der Ausgangsposition zusammen. Was hier die Norm ist, kann dort diversitär sein. Als nächstes beschreibt Miriam Michel, Mitglied des freien mix-abled Performance Kollektivs „dorisdean“, ihre Arbeit als „Achtsamkeits- Avantgarde“ und formuliert eine Wunschvision des Theaters in der mit allen achtsam umgegangen wird. Konkret heißt das: Rampen, Gebärdenübersetzungen, Untertitel – Ein Theater, dass nicht mehr ausschließt, angefangen bei den Schauspielschulen bis hin zur Ensemblebildung.

Für ein Theater im klassischen Sinn mit getrenntem Bühnen- und Zuschauerraum hat sich auch die freie Kunstschaffende Angie Hiesl als Aufführungsort für ihre Kunst nie interessiert, genauso wenig wie für das „so tun als ob“ im Theater. Es geht für sie nicht darum anders zu sein, in dem etwas anderes gespielt wird, sondern mit der eigenen Persönlichkeit das „anders sein zu sein“. Die Theaterwissenschaftlerin Joy Kristin Kalu begegnet dem Diversitätsbegriff aus der akademischen Perspektive. Ihre Frage lautet immer: Was erzählt uns das als diversitär Wahrgenomme über die vorherrschende Norm der Mehrheitsgesellschaft?

Das Podium ist diversitär aufgestellt und die Positionen wichtig und interessant. Doch sind sich die Teilnehmenden schließlich doch ein wenig zu einig. Es fehlt eine Reibungsfläche und die Position, die immer wieder im Laufe des Gesprächs scharf kritisiert wird, nämlich die des Stadt- und Staatstheaters. Mehrfach wird der Wunsch geäußert, dort herrschende Strukturen endlich aufzubrechen, überholte Prozesse zu modernisieren. Um ein Bewusstsein in den Köpfen der Institution zu schaffen, wäre ein solches Podium die ideale Gelegenheit gewesen. Und vielleicht auch eine Chance die erste Wortbedeutung der „Ausrede“ produktiv machen zu können.

Nächster Termin: „Ausreden auf der Bühne“ (Gesprächsreihe im Rahmen des Favoriten-Festival 2016) | 19.6. 15 Uhr | FFT Düsseldorf |

LISA KERLIN

### 3. AUSREDEN AUF DER BÜHNE - Kunst zwischen Performance und Vorstellung

**Termin:** So, 19.06.2016, 15:00 Uhr

**Ort:** Forum Freies Theater, Jahnstraße 3, 40215 Düsseldorf

Im Rahmen des Impulse Theater Festivals (Festivalzentrum)

**Impulsgeber\*innen:**

Verena Billinger (Billinger&Schulz), Justine Hauer (u.a. fringe ensemble & Tatort),  
Mieke Matzke (She She Pop), Matthias Lilienthal (Intendant Münchener Kammerspiele)

**Moderation der Podiumsdiskussion:**

Tobi Müller



Podiumsteilnehmer von links: Tobi Müller, Verena Billinger, Justine Hauer, Mieke Matzke, Matthias Lilienthal

Für „AUSREDEN auf der Bühne“ kooperiert das Landesbüro mit dem Impulse Theater Festival und dem FFT – zwei wichtige Protagonisten des frei produzierenden Theaters. An diesem Nachmittag sollen die Darsteller\*innen als zentraler Bestandteil des Theaters zu Wort kommen: Was zeichnet die aktuellen freien Theaterproduktionen aus, welche ästhetischen Alternativen und neuen Ansätze des Darstellens werden entwickelt oder wiederentdeckt? Mit der einfachen Opposition Schauspieler vs. Performer lässt sich die heutige künstlerische Praxis nicht erfassen. Wir beobachten ein zunehmendes Ausdifferenzieren dessen, was Darstellende auf der Bühne sein und machen können, Methoden und Nicht-Methoden, die sie anwenden und eine Zunahme verschlungener und vielseitiger Ausbildungswege. Worauf lässt sich diese Vervielfältigung der Darstellungsweisen zurückführen? Und wie definieren die Darstellenden selber ihre Aufgabe auf der Bühne? Welche Haltung haben sie jeweils zum Bühnengeschehen? Was passiert, wenn performative Ansätze und traditionelle Institutionen aufeinandertreffen?



Im gemeinsamen Gespräch interessiert u.a. wie diese Haltung „hergestellt“ wird, bzw. was authentisch ist oder wirkt. Welche Rolle haben Körper, Text oder autobiographischer Verweis in welchem Zusammenhang? Sind im Neoliberalismus nicht alle dabei, Authentizität nur noch darzustellen? Oder müssen wir uns von der Unterscheidung zwischen Kopie und Original – auch im Theater, oder erst recht dort – langsam verabschieden?



Harald Redmer

- Laut Harald Redmer, Leiter des NRW-Landesbüros Freie Darstellende Künste, handelt es sich bei „Ausreden“ um eine Gesprächsreihe, die sich den Fragen nach dem Selbstverständnis, der Zukunftstauglichkeit sowie der Zukunftsorientierung der freien Szene stellt. Auf der einen Seite sei die Bedeutung der freien Szene für die Kulturlandschaft sei gestiegen. Auf der anderen Seite sei aber auch die Gefahr der Vereinnahmung der Freien gestiegen. Immer öfter würden KünstlerInnen zu Problemlösungsgehilfen für gesellschaftliche Missstände, sie seien bedarfsgerecht und flexibel einsetzbar und würden immer sehr gut in verschiedene Förderkriterien passen. Angesichts von Konkurrenz, Selbstaubeutung, Existenznot vieler freier Akteurinnen und Akteure verliere das Wort „frei“ nicht selten genug seine originäre künstlerische Kraft. In der Veranstaltung „Ausreden auf der Bühne“ stehe eine auf den ersten Blick rein bühnenimmanente Fragestellung auf dem Programm, die Gegenüberstellung von Schauspiel-Kunst und Performance-Kunst. Dabei gehe es um Fragen, wie die Darstellenden ihre Aufgabe auf der Bühne definieren oder welche Haltung sie jeweils zum Bühnengeschehen einnehmen. Redmer interessiere aber auch die Frage nach dem größeren gesellschaftlichen Kontext, also inwieweit spiegelt dieser Diskurs auch die Suche nach einer adäquaten politischen Wirksamkeit unserer Kunst wider? Welche Sicht auf die Welt liegt den Entscheidungen zu Distanz, Privatheit und sogenannter Authentizität zu Grunde? Hier treffe das Thema auf grundsätzliche Dimensionen des Wortes „frei“. Was ist nach wie vor das Besondere der freien Arbeitsweisen und die Themen der Freien? Was sind die Bedingungen für ihr Entstehen? Was passiert, wenn sie auf klassische Institutionen wie das Stadttheater treffen?



Florian Malzacher

- Florian Malzacher, künstlerischer Leiter des Impulse-Festivals, betonte, dass zur freien Szene neben den Schauspielern und Performern auch Bürger bzw. „echte Menschen“ gehören würden, auch wenn letztere auf dem Podium fehlen würden. Das Festival bezeuge „teils zufällig, teils absichtlich“, dass auf der Bühne sehr unterschiedliche Handwerke, Qualifikationen oder Charaktere stehen. Dies sei etwa bei „50 Grades of Shame“ zu sehen, nicht nur weil es sich dabei um eine formale Koproduktion zwischen She She Pop und den Münchner Kammerspielen handele, sondern weil auch Ensemble-Mitglieder mit auf der Bühne stünden und diese nicht einheitlich seien, sondern auch ganz unterschiedliche Schauspieler-Typen verkörpern würden. Angesichts des traditionellen Etiketts, „das“ Festival der freien Szene zu sein, komme dem „Impulse Theater Festival“ die Aufgabe zu, mitzudefinieren, was das „freie Theater“ sei, also wo höre es - nicht nur kulturpolitisch, sondern auch ästhetisch - auf, und wo fange ein anderes Theater an.

### **Verdrängte Themen in der Theaterdebatte**

Moderator Tobi Müller leitete die Gesprächsrunde mit der Feststellung ein, dass Debatten über internationales wie regionales Theater meistens auf kulturpolitische Faktoren und Größen hinausliefen. Man diskutiere über Geld, Verteilung von Geld, selten aber über das Verhältnis zu den Institutionen und damit auch selten über Umverteilung von Geld. Die Tatsache, dass auch eine andere frei produzierte, meistens projektbezogene Kunst existiere, die auch andere Spielweisen hervorbringe, bleibe meistens unberücksichtigt. Einerseits gebe es seitens der Stadttheater, so Müllers Beobachtung, keine Unterschiede zwischen freier und institutionalisierter Theaterszene. Das freie Theater sei längst in den „festen“ Häusern angekommen, heiße es dort. Bei Festivals wie „Impulse“ stelle er dann aber das Gegenteil fest. Andererseits treffe er in der freien Theaterszene, etwa in Berlin, auf ähnliche Positionen wie im Stadttheater. Auch dort werden Unterschiede zwischen den beiden Theatersphären negiert. Müller zufolge sei diese nivellierende Haltung politisch motiviert. Man wolle sich nicht gegeneinander ausspielen und gegenseitig die Gelder wegnehmen lassen, um damit die Umverteilungsdebatte zu vermeiden.

## Billinger & Schulz: „Violent Event“

### *Der Unterschied zwischen realer und gespielter Handlung auf der Bühne*

In einem Video-Screening wurden Ausschnitte aus dem Bühnenstück „Violent Event“ des Choreografen-Paares Billinger & Schulz präsentiert. Es setzt sich mit Gewalt auseinander. Verena Billinger betonte, dass sich das Duo für eine „gespielte“ Annäherung an das Thema Gewalt entschieden habe, anstatt es „real“ zu vollziehen. Es gehe nicht darum, sich etwa wie Marina Abramović mit einer Glasscherbe in den Bauch zu ritzen oder mit dem Messer in die Hand zu stechen. Gewalt, Schmerz und Leiden sollen nicht 1:1 dargestellt werden. Vielmehr gehe es darum, die „Körper in den Kampf zu werfen, ohne sie zu opfern“, etwa wenn ein Performer gefesselt mit dem Rücken auf dem Boden liegt, ihm ein Handtuch über den Kopf gelegt wurde und ein anderer Performer Wasser in den Mund schüttet. Daraus ergäben sich folgende Fragen: Sind Gewalt, Leiden und Schmerz überhaupt darstellbar? Welche Gewaltpotenziale stecken in den Performern selbst? Was fühlt der Performer selbst, wenn er Schmerz darstellt? Inwieweit können die Zuschauer den von den Performern gespielten Schmerz nachvollziehen? Was heißt es, das Leiden anderer zu betrachten? Welche schon vorhandenen Bilder von Gewalt rufen die Performer im Betrachter hervor? Billinger & Schulz widmen sich in „Violent Event“ nicht den Grenzen des Körpers, wie es Marina Abramović in ihren Performances tut, sondern um Bilder der Gewalt, wie wir sie etwa aus dem Abu Ghuraib-Folterskandal während des Irak-Krieges kennen.



Verena Billinger (zweite von links)

### *Die schauspielerische Ausbildung der PerformerInnen bei „Billinger & Schulz“*

Billinger & Schulz arbeiten mit einer gemischten Gruppe aus ausgebildeten Tänzern, Schauspielern und Performern zusammen. Sie beziehen aber auch „Laien“ mit in ihre Stücke ein, etwa in „Kummerkasten Menschenstadt“, das auf Gesprächen mit Passanten in öffentlichen Stadträumen von Düsseldorf und Frankfurt basiert. Performer betrachten Billinger & Schulz als „Platzhalter“: Den Platz, den ein Performer einnimmt, könnte immer auch jemand anderes einnehmen.

### *Co-Autorschaft und Authentizität*

In Abgrenzung zu Produktionen des Stadttheaters spielen bei Produktionen der freien Szene die Begriffe „Co-Autorschaft“ und „Authentizität der PerformerInnen“ eine wichtige Rolle, erläuterte

Müller. Damit ist gemeint, dass PerformerInnen in ihre Produktionen eigene Geschichten mit einfließen lasse. In „Violent Event“ spielen Gewalterfahrungen der PerformerInnen allerdings keine Rolle. Verena Billinger hob hervor, dass es vielmehr einen „physischen Ansatz“ gebe, d.h. gegenseitig körperliche Grenzen auszutesten: „Erst mache ich was mit dir, dann du was mit mir“. Außerdem spiele Sprache eine wichtige Rolle, da über sie auch Gewalt ausgeübt werden könne. Etwa wenn die spanische Performerin in „Violent Event“ den Satz „Ich packe meinen Koffer, gehe nach Hause und bringe meine Familie um“ für alle Personen dekliniert: „Du packst deinen Koffer, gehst nach Hause und bringst deine Familie um“ usw.



Videoeinspielung „Violent Events“

## **Fringe Ensemble**

Im Video-Screening wurden Ausschnitte aus den Produktionen „Finnland“, „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, „Das große Welttheater – Moby Dick“ sowie „Vor den Hunden | Arbeitsschlachten“ gezeigt.

### *Die Arbeitsweise des Fringe Ensembles*

Justine Hauer, SchauspielerIn des Fringe Ensembles (FE), hob hervor, dass das (FE) viel chorisch arbeite. Oft würden keine eindeutigen Rollenzuschreibungen existieren und die Figuren häufig wechseln. Außerdem spiele das FE immer ohne Vierte Wand, d.h. die SchauspielerInnen und ZuschauerInnen befinden sich im selben Raum. Thematisch habe man sich lange dem Dokumentar-Theater gewidmet, dann inszenierte man Romane und nun dominieren die Autorenprojekte, bei denen europäische Autoren und Autorinnen Texte etwa zu einem bestimmten Thema schreiben, die dann aufgeführt werden. So setzte sich der aus Kroatien stammende Autor Goran Ferčec in

„Arbeitsschlachten“ mit der Griechenland-Krise und streikenden Arbeiterinnen einer kroatischen Textilfabrik auseinander.



Justine Hauer (dritte von links)

### *Probenprozesse beim Fringe Ensemble*

Früher habe das FE viel improvisiert, erklärte Justine Hauer. Mittlerweile habe man dadurch, dass immer die gleichen Ensemblemitglieder mitwirken, eine gemeinsame Sprache gefunden. Die Anweisungen von Regisseur Frank Heuel seien etwas eindimensionaler geworden, er sei stattdessen stärker mit dem „Bau“ der Stücke beschäftigt, die Interpretation der Rollen obliege hauptsächlich den SchauspielerInnen.

### **She She Pop**

#### *Das Konzept steht im Mittelpunkt*

Bei She She Pop gebe es keine Regie, so Mieke Matzke. Der Grund, warum sich die Akteurinnen von She She Pop zusammengeschlossen haben, bestand in der „Erfahrung eines Defizits“. Sie wollten keine „klassische Regie-Schauspiel-Aufteilung“, sondern „eine andere Form von Theater“ entwickeln. Ohne Regie-Positionen, ohne Autor-Position. Stattdessen agieren bei She She Pop alle als Autorinnen, Performerinnen und Regisseurinnen, d.h. sie schreiben ihre eigenen Texte, sprechen sie und entwickeln ihre Inszenierungskonzepte zusammen. Die Arbeitsweise von She She Pop sei sehr konzeptuell, das rühre von der theaterwissenschaftlichen Ausbildung der meisten Mitglieder her. Es gehe darum, „auf einer Darstellungsebene für unser Projekt eine eigene Darstellungsform zu finden und diskursiv auszuhandeln, wie man zusammenarbeiten kann, auch mit verschiedenen Gästen“.



*Mieke Matzke (in der Mitte) von She She Pop*

### *Probenprozesse bei „50 Shades of Grey“*

She She Pop kam mit einem fertigen Konzept von „50 Shades of Grey“ an die Münchener Kammerspiele. Dann sei die Arbeit sehr offen verlaufen, jeder Schauspieler habe etwas „ganz Eigenes“ mitgebracht, so Mieke Matzke. „Die einen waren sehr improvisationsfreudig, die anderen waren körperlich super.“ Allerdings seien sie bei den Proben hinsichtlich des Kollektivgedankens schnell an die Grenzen des Stadttheaterbetriebs gestoßen. She She Pop probte, während die Ensemblemitglieder abends Vorstellungen geben mussten. Dementsprechend musste She She Pop die Proben alleine nachbereiten. Damit sei etwas eingetreten, was die Konzeptkünstlerinnen eigentlich aufheben wollten, nämlich dass alle in gleichem Maße die Proben vorbereiten und jeder einmal die Regieposition übernimmt. Aus arbeitsorganisatorischen Gründen war She She Pop stärker mit der Vorbereitung und Dramaturgie beschäftigt als die Ensemblemitglieder. Die Schauspieler haben dann in der Probe die Aufgaben ausgeführt, die She She Pop ihnen gestellt hat.

### *Unmittelbarkeit des Sprechens bei She She Pop*

Bei She She Pop stehe „eine Unmittelbarkeit des Sprechens“ im Mittelpunkt, so Matzke. Damit meint sie, „dass ich direkt zum Zuschauer spreche“. Es sei ein Unterschied, so Mieke Matzke, ob ein Regisseur zusammen mit Schauspielern einen bestimmten Text erarbeite, oder ob sie als Akteurin von She She Pop auf die Bühne gehe, ihren Text selber schreibe, vorher das Konzept geschrieben habe und es entwickle. „Wenn ich als Mieke Matzke dastehe und sage, ich möchte meinen devoten, schwachen Part einnehmen auf der Bühne, dann spreche ich da als Mieke Matzke. Und da kann jetzt jeder seine Fantasie entwickeln, ob das wahr ist oder nicht, aber ich stelle mich erst einmal als Person auf die Bühne und mache mich angreifbar“. Es sei wie ein Selbstporträt: Sie ist sie selbst, zugleich ist sie ein Bild von sich selbst. Zwar schaffe sie eine Kunstfigur, diese habe aber sehr viel mit ihr zu tun und würde genau mit dieser „theatralen Kommunikationssituation“ arbeiten. Als Performerin sei es entscheidend, für das eigene Sprechen die Verantwortung zu übernehmen: „Teilweise übernehmen wir auch Texte von jemand anderem, aber ich muss mich mit dem Text auch

identifizieren können. Es ist immer ein Text, der auch etwas mit mir zu tun hat. Brecht hat auch gesagt, man muss die Kämpfe der Klasse mitkämpfen, um auf die Bühne zu gehen. Also ich muss immer eine Haltung und ein Verhältnis zu dem entwickeln, was ich zeige“.

#### *Verschiedene Spielweisen bei „50 Shades of Grey“*

Im Stück „50 Shades of Grey“ von She She Pop werden, laut Tobi Müller, zwei unterschiedliche Spielweisen deutlich. Da sei zum einen das feste Ensemblemitglied der Münchner Kammerspiele, Anna Drexler, die in Christian Grey morphie, während Sebastian Bark von She She Pop in gar nichts hineinmorphie. Mieke Matzke unterstrich, dass Anna Drexler sich in dieser Situation nicht nur an Sebastian Bark richte, sondern auch an das Publikum. In beiden Fällen handele es sich um keinen festgeschriebenen Text, vielmehr würden die beiden Schauspieler ihn jeden Abend improvisieren. Darin spiegele sich der Ansatz von She She Pop wider, sich auf der Bühne Aufgaben zu geben, die man dann vor den Augen des Publikums löse. Anna Drexler hatte die Idee, in die Figur des Christian Grey hineinzuschlüpfen. Damit wollte sie folgende Darstellungskonvention thematisieren: Was heißt es, eine Figur zu sein oder keine Figur zu sein? Wie kann ich etwas repräsentieren? „Es gibt diesen Videoaufbau, dass live auf der Bühne neue Körper zusammengesetzt werden. Insofern ist diese Figur nie eine ganze Figur, sondern eine fragmentarische Figur, die permanent neu zusammengesetzt wird. Anna hat den Vorschlag gemacht, mit Christian Grey zu spielen, wohingegen es von Sebastian einen anderen Monolog gibt, wo er für sich spricht, als Darsteller spricht und sich selbst thematisiert. Das ist schon ein Unterschied, den man da markieren kann“, kommentierte Matzke.



## Kontinuität von Schauspielensembles und freien Theatergruppen

- Im Zusammenhang mit Stadttheatern spreche man immer von Ensemble- und Repertoire-Theater, so Tobi Müller. Diese seien „Kampfbegriffe gegen die Öffnung der ‚großen Tanker‘“, um zu markieren, „dass die Kontinuität des Ensembles wahnsinnig wichtig sei“. Zugleich bringe es aber auch Vorteile mit sich, wenn ein Schauspielensemble viel Geld dafür erhalte, kontinuierlich zu arbeiten. In der freien Szene sei das selten. She She Pop und Fringe Ensemble seien Gegenbeispiele. Sie arbeiten bereits extrem lange zusammen. Mieke Matzke bestätigte, dass es wichtig sei, mit den gleichen Akteuren kontinuierlich zu arbeiten, im Falle von She She Pop seien es bereits über 20 Jahre. Justine Hauer betrachtet die langjährige Zusammenarbeit der gleichen Leute innerhalb des Fringe Ensembles als Geschenk. Worin genau die Vorteile des langfristigen Zusammenarbeitens innerhalb freier Theatergruppen liegen, wurde allerdings nicht erörtert.



Matthias Lilienthal

- Matthias Lilienthal spricht von einem „utopischen Moment“, als die Münchner Kammerspiele beschlossen, für die Arbeiten des englisch-deutschen Künstlerkollektivs Gob Squad und von She She Pop die Mitglieder des Ensembles für zwei Monaten zu kooptierten Mitgliedern der Theaterkollektive zu machen. Allerdings wurde bei der Kooperation zwischen Kammerspielen und freien Theaterkollektiven ein „Gefälle“ deutlich, etwa wenn She She Pop zwischen 18-23 Uhr in der Kantine die Proben alleine nachbesprochen hätten, weil die Ensemblemitglieder Vorstellungen spielen mussten. Lilienthal versucht, in den Münchner Kammerspielen die traditionellen Vorstellungen von klassischem Stadttheater und klassischem Ensemble systematisch durcheinanderzubringen. „Meine Utopie ist erreicht, wenn der Kritiker nicht mehr weiß, wie Produktionen zustande gekommen sind, also was ist Ensemble, was ist Nicht-Ensemble“, so Lilienthal.



## Ausblick: Mehr über Spielweisen reden

Tobi Müller kam im Zuge der Debatte um die programmatische Ausrichtung der Münchner Kammerspiele unter Matthias Lilienthal zu dem Schluss: „Es entscheidet sich fast alles an den Spielweisen“. Den Kritikern der Lilienthal'schen Programmatik ginge es um Dinge wie: „die Schauspieler können nicht sprechen“, „das sind keine Figuren“, „das sind keine Schauspieler“. Und das, obwohl die Münchner Kammerspiele bekannt dafür sind, avancierte Ästhetiken hervorgebracht zu haben. Darauf erwiderte Lilienthal: Franz Rogowski, ein Schauspieler aus seinem Ensemble, habe „keine total klare Aussprache“, womit er das Publikum polarisiere: Junge Zuschauer würden ihn mögen. In dem Moment aber, in dem er etwa wie Jelineks „Wut“ große Monologe spreche, die aufgrund einer körperlichen Einschränkung auch zum Teil „unartikuliert“ seien, „hadert ein erheblicher Teil des Parketts damit“.

Er sei aber glücklich darüber, so Lilienthal, dass an den Münchner Kammerspielen eine größere Durchmischung innerhalb des Publikums stattfinde. So hätten etwa bei Jelineks „Wut“ lauter 30-jährige Menschen im Publikum gesessen. Tobi Müller fragte daraufhin, ob sich in der Verjüngung des Publikums bei den Münchner Kammerspielen eine „generation gap“ widerspiegele, d.h.: Zuschauer unter 35 Jahren störe es im Gegensatz zu älteren Zuschauern nicht, wenn klassische Schauspielkompetenzen nicht bedient werden. Matthias Lilienthal bestätigte diese These. Ihm wurde etwa von einer Kritikerin aus München vorgeworfen: „Du hast keine anständigen Schauspieler engagiert, sondern nur Typen“. Die Schauspielerin, die vom Münchner Publikum allerdings am meisten geliebt werde, sei Jelena Kuljić. Sie sei eigentlich aber Free Jazz-Sängerin und habe in ihrem Leben noch keine Stunde Schauspielunterricht genossen. Daraus ergibt sich für Lilienthal folgende Forderung: „Man sollte mehr über Spielweisen reden. Man sollte nicht nur das Berufsbild an Schauspielschulen verändern, sondern man sollte auch die Menschen, die lehren, verändern, und man sollte auch über das philosophische Menschenbild, mit dem man dort umgeht, viel offener reden. Da finde ich, dass es ein richtiges Hinterherhinken der Ausbildungsinstitutionen gibt“.

## Pressematerial:

IMPULSE THEATER FESTIVAL 2016

HOME IMPULSE EXTRAS PROGRAMM BESUCH

### GESPRÄCHE

**AUSREDEN - KUNST ZWISCHEN PERFORMANCE UND VERSTELLUNG**

SchauspielerInnen, PerformerInnen, ExpertInnen des Lebens, BürgerInnen, partizipierende ZuschauerInnen. Es ist eng geworden auf der Bühne, es gibt immer neue Spielarten des „Darstellens“, das klassische Schauspiel hat Konkurrenz bekommen. Die Produktion „50 Grades of Shame“, eingeladen zu Impulse 2016, ist der Anlass, die Frage nach den künstlerischen Möglichkeiten und Konsequenzen verschiedener Arten des Spiels zu fragen: In ihrer Koproduktion mit den Münchner Kammerspielen arbeitet die stöbende freie Gruppe She She Pop erstmals mit Mitgliedern eines – selbst bereits verhältnismäßig diversen – Stadttheater-Ensembles zusammen. Gibt es die ästhetischen Grenzen zwischen freiem Theater und dem Stadttheater noch? Wo sind sie produktiv, wo sind sie hinderlich?

**Festivalszentrum**  
19. Juni, 15 Uhr  
Sprache dt.

Mit **Verena Billinger** (Billinger&Schulz), **Justine Hauer** (Fringe Ensemble Bonn / Tatrof Konstanz), **Matthias Lilienthal** (Intendant Münchner Kammerspiele), **Melke Matzke** (She She Pop)  
Moderation **Tobi Müller**

Das Gespräch ist als Stream verfügbar auf [Voice Republic](#).

**Ausreden - Kunst zwischen Performance und Verstellung**  
Impulse Theater Festival 2016

Eine Veranstaltung von Favoriten 2016 und dem NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste in Zusammenarbeit mit dem Impulse Theater Festival.

Das Gespräch als Stream unter: <http://www.festivalimpulse.de/de/programm/637/>

#### 4. AUSREDEN AUF HOHEM NIVEAU - Ein Gespräch über die Gegenwart und die Zukunft der darstellenden Künste

Termin: Sonntag, 25.09.2016, 15 Uhr

Ort: Kino im U, Dortmund

Impulsgeber\*innen:

Martin Ambara (Regisseur, Theater OTHNI - Yaoundé, Kamerun); Katja Aßmann (Künstlerische Leitung, Urbane Künste Ruhr - Gelsenkirchen); Jörg Lukas Matthaei (Regisseur, matthaei & konsorten - Berlin); Kathrin Röggla (Schriftstellerin & Vize-Präsidentin der Akademie der Künste, Berlin).

Moderation:

Holger Bergmann

Im Rahmen von FAVORITEN 2016 in Kooperation mit Urbane Künste Ruhr.



Die Gesprächsrunde mit dem Titel „AUSREDEN auf hohem Niveau“ widmete sich der Gegenwart und der Zukunft der darstellenden Künste. Die Diskutantinnen und Diskutanten wurden im Vorfeld gebeten, vier Kernfragen zum Thema zu beantworten. Die Antworten wurden in anonymisierter Form von einer Performerin und einem Performer per Video aufgezeichnet und bei der Podiumsdiskussion eingespielt.

### Politische Bedeutung von Spielweise und Ästhetik

Die erste Kernfrage lautete: „**Wie würdest Du die politische Bedeutung von Spielweise und Ästhetik für Deine eigene künstlerische Tätigkeit beschreiben?**“ Darauf wurden folgende Antworten gegeben:



Mir ist das sogenannte echte Echte eher Recherchematerial, das ich umarbeite und auf unerwartete Weise Echtheitseffekte heraushole, mit denen durchaus auch im Rahmen einer Inszenierung zu spielen ist. Da das Authentische auf der Bühne stets Behauptung ist, es gleichzeitig das Begehren des Publikums darstellt, wir sehen jetzt einen echten Menschen, was durchaus auch aus einer politischen, postdemokratischen Repräsentationskrise hervorgeht, ist das Spiel damit sinnvoll. Jetzt gerade bin ich z.B. froh, dass ein Schauspieler oder eine Schauspielerin diesen Text hier vorträgt und nicht ich selbst. Ich muss mich einmal nicht selbst darstellen. Es entsteht etwas Anderes, v.a. aber erzeugt es eine Beweglichkeit der Gedanken, eine Politisierung des Gesprochenen, denn die reine Selbstrepräsentation ist kein wirklich demokratisches Konzept. Leute, die nur sich selber spielen, sind mir seit jeher suspekt.

Wir müssen aufhören, das Theater aus dem europäischen Paradigma heraus zu denken. Lange Zeit war es lediglich ein Schauspiel für Ausgewanderte, dem Publikum des Goethe-Instituts und des Institut français, die ihn ihm den Ausdruck einer Kultur sehen wollten, die sie aus ihrer Heimat kannten. Von diesem, durch sogenannte Hilfsfonds für die Entwicklung Afrikas und anderen Einrichtungen finanzierten Theater musste ich Abstand nehmen, als ich anfang, das Verständnis von Publikum zu überdenken. Dieser Paradigmenwechsel spiegelt sich in der Themenwahl meiner Stücke und in der Entwicklung einer neuen Form des Schreibens wider. Er ist eine politische Positionierung auf dem Feld der Nord-Süd-Beziehungen und der komplexen Geschichte, die Afrika und Europa seit dem Sklavenhandel und dem Kolonialismus und seiner jüngeren Geburt, dem Postkolonialismus, vereint.

Rein inhaltlich betrachtet, was aber Quatsch wäre, haben wohl alle unsere Projekte mit sogenannten politischen Fragen zu tun. Aber ich denke, das Wesentliche dieser temporären Realitäten, die wir dann Projekt nennen, sind ihre je spezifischen „politics“. Ein dynamisches Geflecht von Relationen, nicht das sloganhaft Politische. Diese „politics“ gilt es immer wieder neu auszuhandeln. Wer spricht? Was wird sichtbar? Wer schaut wem zu? Und vor allem: Wie können alle Beteiligten inklusive diverser Öffentlichkeiten Einfluss nehmen aufs Geschehen? Ein großes Als ob mit realen Konsequenzen.

Soziale Realität in der Stadt ist immer der Ausgangspunkt meiner Tätigkeit. Die darstellenden Künste sind gezwungen, sich mit anderen Künsten auszutauschen und sich aus dem geschützten Theaterkosmos herauszubewegen. So verhandeln sie neue Öffentlichkeiten und werden politisch, Stadtentwicklung wird zur Performance, Architekturen formen neue Bühnen mit eigener Ästhetik und die sozialen Strukturen werden zu Spielanleitungen.

Nach der ersten Runde der filmisch eingespielten Antworten fragte Moderator Holger Bergmann (Künstlerischer Leiter des Theaterfestivals FAVORITEN 2016) die Schriftstellerin und Vize-Präsidentin der Berliner Akademie der Künste Berlin, Kathrin Röggl, wie sie in ihrem künstlerischen Prozess den Spagat zwischen einer „kunstimmanenten Welt, die behauptet, einen Eingriff in etwas Politisches, in etwas, was wir real nennen, stattfinden zu lassen“ und dem politischen bzw. kulturpolitischen Anspruch, „etwas zu verändern, und neu zu gestalten“, erlebe. Röggl erwiderte, dass es schwer sei, das Politische und das Ästhetische in eine direkte Beziehung zu bringen. Zwar könnten ihre Texte „Wirkungen erzeugen“, doch primär verfolge sie mit ihrer literarischen Arbeit keine politischen Intentionen:

„Es hängt immer vom historischen Kontext ab und der Situation, in der man gerade ist. Also ich werde jetzt nicht hergehen, weil ich es ziemlich katastrophal finde, was in den USA mit dem Wahlkampf passiert und was mit dem Rechtspopulismus passiert auch in Deutschland und in Österreich, und Agitprop-Theater dagegen machen. Aber natürlich kann ich mich dafür interessieren, welches Verhältnis sich im Rechtspopulismus in Bezug zum Wahrheit-Vertreten, zum Wahr-Sprechen ausdrückt. Also der Versuch, etwas zu verstehen und auf eine sinnliche Weise herauszuarbeiten, wie es nur in der Kunst möglich ist. Das ist auch Arbeit mit Kontexten, mit Material. Text ist nicht nur Text, der da ist und den ich mir ausdenke, sondern entsteht in der Auseinandersetzung mit anderen Menschen aufgrund von Materialien und Erfahrungswerten, die mir andere Menschen in Gesprächen oder bei der Recherche auch erzählen und hat selber auch eine Ebene des Dokuments in den Texten.“

An Martin Ambara (Regisseur, Theater OTHNI im kamerunischen Yaoundé) stellte Holger Bergmann die Frage, ob es stimme, dass seine politische Haltung, die „in Kamerun oder explizit in Yaoundé nicht einfach zu formulieren ist“, keine Rolle spielen würde, wenn das Theater nicht anfangs, eine neue Sprache zu entwickeln, wie er es praktiziere. Daraufhin gab Martin Ambara zur Antwort, dass in Kamerun das Außenministerium allein die Bedingungen des Theaters bestimme. Wenn man dies verstanden habe, würden sich zwei Fragen ergeben: Zum einen, was das für ein Theater sei, das von der Politik ermöglicht werde. Zum anderen, was das für ein Theater sei, das seine Vorfahren gemacht hätten, bevor es diese vom Ministerium vorgegebenen Strukturen gab. Da alle Residenzen, sei es für Schriftsteller oder Schauspieler, nach dem gleichen Schema organisiert seien, sei zu fragen, wie sich Kunst machen lasse, die jenseits dieser Schemata funktioniere. Es könne nicht darum gehen, die Interpretation von Medea oder von anderen mythologischen Figuren immer wieder nach politisch vorgegebenen Mustern zu reproduzieren. Vielmehr müsse man eine neue künstlerische Praxis jenseits der vorgegeben politischen Strukturen finden, um etwas Neues herzustellen und aus diesen traditionellen Theaterstrukturen herauszukommen. Bereits dieses Betreiben einer künstlerischen Praxis jenseits der von Institutionen vorgegebenen Forderungen betrachtet Ambara als politische Handlung.



Daraufhin Holger Bergmann hob hervor, dass die Statements der Gesprächsteilnehmerinnen und Gesprächsteilnehmer hinsichtlich der politischen Bedeutung von Spielweise und Ästhetik nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen ließen. Eine Arbeit am Theater im politischen Kontext des Postkolonialismus in Yaoundé setze eine andere Form der politischen Bewegung voraus als an einem anderen Ort. Aber allein das Bewusstsein für diese unterschiedlichen politischen Kontexte von Theater zu entwickeln, helfe, „von einer gewissen Verblendung Abstand zu nehmen, dass man sich

immer in einem Diskurs behauptet“. Und diese Verblendung spiele auch eine große Rolle in der Arbeit von Jörg Lukas Matthaei (Regisseur, matthaei & konsorten, Berlin). Matthaei entgegnete, dass ein Verblendungszusammenhang darin bestehe, dass in den letzten Jahren „das Politische wieder das ‚keyword‘ ästhetischer Praxis“ geworden sei, was er kritisch betrachte. Denn die Aufgabe von Künstlern bestehe doch eigentlich darin, „Verhandlungen, Offenheit, Ambivalenzen in Diskursen oder in ästhetischer Form einzubringen“. Ihn interessiere eher, „welche Art von Erfahrung man mit künstlerischen Praktiken oder mit Räumen, die man durch künstlerische Strategien eröffnet, erzeugen kann, ohne dass das beliebig ist“. Es sei letztlich also wichtig, was „wir als künstlerisch Tätige unter einer politischen Handlung verstehen“.

An Katja Aßmann (Künstlerische Leiterin der „Urbanen Künste Ruhr“; Direktorin des „Zentrums für Kunst und öffentlichen Raum Schloss Biesdorf“, Berlin) richtete Holger Bergmann die Frage, wie ihr der Spagat zwischen den „Ansprüchen, in die Realität zu wirken“ und dem Anspruch, „von Künstlerinnen und Künstlern eine Arbeit zu sehen, die sich davon auch wieder befreit und eigenständig wieder funktioniert“, gelinge. Katja Aßmann bekannte, dass ihr dieser Spagat nicht immer gelinge. So wurde sie etwa einmal als „die Gentrifiziererin“ kritisiert, weil sie „die Künstler instrumentalisieren“. Tatsächlich versuche sie als Kuratorin aber, den Künstlern einen Gestaltungsfreiraum zu gewähren, sie aber gleichzeitig zu verpflichten, innerhalb des Strukturwandels im Ruhrgebiet eine Funktion anzunehmen. Die Künstler sollen nämlich Anregungen für Stadtentwicklungsprozesse liefern. Haben die Künstler ihre Ideen erarbeitet, versucht Aßmann sie den Politikern und Stadtplanern als „Übersetzerin“ zu vermitteln. Dabei gerate sie „in die merkwürdige Rolle, dass ich teilweise von der Kunst merkwürdig angesehen werde, weil ich eine Funktion mit der Kunst verbinde, und dann aber auch von der Politik merkwürdig angesehen werde, weil ich sie in Frage stelle“.

### **Der Ort des Theaters der Zukunft**

Die zweite Kernfrage lautete: **„Was ist Deiner Meinung nach der ORT, an dem das Theater der kommenden Gesellschaft stattfinden wird?“** Dazu wurden folgende Stellungnahmen formuliert:

Der erste Teil ist einfach zu beantworten. Das natürliche Habitat des Theaters ist die deutsche Stadt mit ihren Aufbackbäckereien und ihrem Multiplex in Bahnhofsnähe, Bademeistern als Sozialmanagern und dem Arbeitsamt auf der Leerstelle des ehemaligen Industriestandorts. Die Frage nach dem Theater der kommenden Gesellschaft aber ist tautologisch. Gesellschaft gibt's nicht anders, denn als kommende. Sie zeigt sich überhaupt nur in ihrer Entwicklung, ihrer ergebnisoffenen Verhandlung diverser Dynamiken und Akteure, die sowohl wirkmächtig wie erleidend sein können. Alle Orte, in denen sich diese Verhandlung auffächert, wiederholt, verdichtet, zerschlägt, neu konfiguriert, sind daher Orte des Theaters.

Das Theater der Zukunft hat keinen festen Ort, jedoch ist es orts- und publikumsspezifisch angelegt. Es findet überall statt, folgt den gesellschaftlichen Notwendigkeiten und geht auf das Publikum zu. Nur so kann Theater über ein reines Unterhaltungsprogramm vorgebildeter Eliten neue Relevanz für die Gesamtgesellschaft gewinnen.

Den zukünftigen Ort des Theaters kenne ich nicht, kann ich nicht kennen. Ich denke, es gibt schon heute nicht mehr das Theater. Mit Sicherheit werden es Räume sein müssen, die etwas werden können, die sich nicht nur selbst darstellen, und das können gewisse Kellerbühnen, Wohnungen, Betriebsgelände, alte Stadttheater, Festivalzentren, Waldbühnen, Freilichtdurcheinander, Opersäle,

Klassenzimmer, Foyers leisten. Mal davon abgesehen, dass auch Börsensäle, Parlamentsgebäude, Konferenzräume manchmal wie Theaterräume wirken, aber keine sind. Dass die gute alte Bühne unverzichtbar sein wird, wie sie seit mindestens 150 Jahren in vielen verschiedenen Formen in den Häusern existiert, davon gehe ich aus. Doch das sagt nicht viel über den Ort des Theaters aus. Wie sieht schon mal die Bühne aus? Keine Ahnung. Sie ragt sicher über sich hinaus. Sie bleibt nicht der abgeschlossene Raum, sie ist vielschichtig, zerschnitten, voller Lücken, da fehlt immer etwas, ja ich glaube, es muss immer was fehlen. Der Ort ist nicht komplett.

Wie kann mit dieser Vergangenheit und einer von Frontex beherrschten Globalisierung eine kommende Gesellschaft gedacht werden? Was das Theater angeht, so müsste man sich dieses wieder aneignen und es in der Lage versetzen, die Zerrissenheit der kamerunischen Seele zwischen der Kultur ihrer Vorfahren und der Moderne zu übersetzen. Die Ästhetik dieses Theaters, das es noch zu entdecken gilt, könnte sich nicht auf den Bühnen der Goethe-Institute abspielen. Das Theater, das wir brauchen, ist, so scheint mir, ein Ort, an dem man aufsteht, nicht um zu agieren, sondern um, nachdem die Reichweite der vorangegangenen Handlungen vermessen hat, zu reagieren. Wenn diese Orte aber von dem Erscheinen der jeweiligen Handlung abhängt, kann er nicht im Vorfeld definiert werden. Vielleicht braucht es eine Rückkehr der Epen in den öffentlichen Raum.

Als interessanteste Denkfigur der vier Statements hob Holger Bergmann die der Lücke hervor. Daraufhin konfrontierte er Jörg Lukas Matthaei mit der Frage, mit welchem Ort er eine solche „offene Stelle“ verbinde. Matthaei erwiderte, dass ihn die Frage nach dem „ideellen Ort“ interessiere, „also welchen Ort schreibt man sich zu im Sinne von: ‚Welche Orte werden produziert durch die performative Geschichte?‘“ Dies wäre für ihn auch „ein gewisser Lackmustest, weil wir inzwischen in Förderstrukturen, auch in Festivalstrukturen eine gewisse Selbstverständlichkeit haben, dass Theater überall sein kann und es zu einem Markenzeichen von fortschrittlichem deutschsprachigen Theater geworden ist, überall sein zu können. Und ich fände es dann interessant, konkret hinzuschauen: Welche Orte der Verhandlungen, welche Orte der Auseinandersetzungen werden durch konkrete Produktionen und Entscheidungen ermöglicht?“

An Kathrin Röggl stellte Bergmann die Frage, ob der Text an einen bestimmten Ort gebunden sei, woraufhin sie antwortete, dass für sie die Frage des Ortes nicht relevant sei. Für sie gehe es eher darum, welche Strukturen vor Ort vorhanden seien. Sie benötige an jedem Ort „fixe Strukturen“, um in Ruhe ihre schriftstellerische Arbeit durchführen zu können.

Ob es für das Theater OTHNI einen Ort der Unabhängigkeit gebe, wollte Holger Bergman von Martin Ambara erfahren. Dieser entgegnete, dass „Orte, die Darstellung ermöglichen“ in Kamerun eine Utopie seien, also etwas, was es noch gar nicht gebe. Kamerun existiere als unabhängiges Land erst seit knapp 60 Jahren. Dementsprechend müsse man dort im Vergleich zu Deutschland erst einmal anfangen, Ästhetik und Theater konkret zu definieren. Doch trotz dieser definitorischen Unklarheiten suche man in Afrika bereits nach einem abstrakten Ort, der irgendwo in Europa ist. Man setze dort den zweiten Schritt vor den ersten. Das Theater OTHNI, „OTHNI“ bedeute „Objet Théâtrale Non Identifié“ („unbestimmtes Theaterobjekt“), sei „ein Zwischenraum, zwischen dem Ort und Nicht-Ort, ein Raum, der Begegnung ermöglichen soll, und zwar zwischen dem ‚Ich hier‘ und dem ‚Ich woanders‘“. Es sei ein Projekt, bei dem man zum einen etwas produzieren könne, das Produzierte aber auch distanziert im Jetzt anschauen könne: „OTHNI ist der Ort, an dem man als derjenige, der sprechen kann, die Sprache ergreifen kann, aber auch auf das, was da ist, reagieren kann. Dadurch ist es ein Ort der Entwicklung“.

Katja Aßmann sollte Projekte von „Urbane Künste Ruhr“ benennen, bei denen Künstler „neue Orte“ geschaffen haben, „die wir uns noch nicht vorstellen können“. Aßmann entgegnete, dass bei fast allen Projekten, die „Urbane Künste Ruhr“ mit regionalen und internationalen Koproduktionspartnern umgesetzt hätten, die realen Orte zunächst keine Rolle spielten. Vielmehr sei es um eine Fiktion gegangen: „Wie wollen wir, dass das Ruhrgebiet sich verändert, oder was gibt es eigentlich für Fragestellungen, die wir über die Kunst beantwortet haben möchten. Und dann wurden die Orte zu diesen Fragestellungen gefunden.“

Bei dem Projekt „Actopolis“ spielten sowohl bei den Künstlern im Ruhrgebiet, als auch bei den Künstlern der kooperierenden Städten wie Athen, Zagreb oder Sarajevo immer die fiktiven Räume eine entscheidende Rolle: „Es wurden neue Infrastrukturen von Städten oder des sozialen Miteinanders ersponnen, um überhaupt zukünftig Stadtgestaltung denken zu wollen. Man ist an einem bestimmten Ort, aber kann über die Projekte neue Strukturen visionieren und dadurch vielleicht auch Anstöße an den realen Ort zurückgeben“.

### **Theater zwischen Aktionismus und Illusion**

Die dritte Kernfrage der Podiumsdiskussion lautete: „**Inwieweit ist das Theater politische Aktion? bzw. inwieweit ist Politik Theater?**“ Darauf antworteten die Gesprächsteilnehmerinnen und Gesprächsteilnehmerinnen wie folgt:

Ich mag den zweiten Teil dieser Frage, weil die Politik in Afrika als bewusste Inszenierung dessen, was im neoliberalen Kapitalismus auf dem Spiel steht, gewiefte Beobachter nicht mehr täuscht. Dieser Ablauf, der heute an seinem Unhappy End angelangt ist, muss mit sich selbst konfrontiert werden, um die Dekonstruktion des grausamen Betrugs zu erreichen, der das zivilisatorische Projekt von Beginn an war. Genau da ist das politische Handeln des Theaters in Afrika zu verorten. Ein Theater, dessen Ästhetik nicht nach dem Paradigma des Marionettenspielers entworfen wird, sondern nach dem der Marionetten.

Gesellschaft und Politik waren natürlich immer schon Genres von Theater, wahrscheinlich sogar Subgenres. Deshalb gibt's das Ganze ja überhaupt. Denn sonst würde niemand kapieren, was diese eigenartigen Praktiken mit irgendwas da draußen zu tun haben. Deshalb sind die performativen Künste auch die „master arts“ alles Gesellschaftlichen in Produktion und Analyse, noch weit vor Unternehmensberatung und App-Entwicklung.

Theater muss politisch sein. Es muss sich zu den Themen der Zeit verhalten und verantwortlich mit der Kraft der Kunst umgehen.

Ich glaube nicht, dass Bürgerinnen und Bürger sozusagen noch reine Zuschauer sind. Es herrscht ja derzeit in unserer westlichen Welt ein Hang zur Selbstorganisation und zum Aktionismus. Überall werden Plattformen aufgemacht in diesen Postdemokratien, die ich in ihren Nach-Asymmetrien noch gar nicht verstehe. Lobbystrukturen bestimmten die politische Aktion und gerade Lobbyisten und Aktivistinnen wenden gerne inszenatorische Mittel auf, wenn sie etwas erreichen wollen. Inszenierungen erscheinen wahrhaftiger als das sogenannte Reale, ob es sich um inszenierte Putschversuche, hybride Kriegsführung oder rechtspopulistische Konstruktionen eines feindlichen Angriffs auf das eigene Land handelt. Insofern hat sich das Theater an den Schnittstellen zwischen Fiktion und dem sogenannten Realen aufzuhalten.





Videoeinspielung der anonymisierten Antworten

Im Anschluss an die eingespielten Video-Statements fragte Holger Bergmann alle Diskutanten und Diskutantinnen nach der absurdesten Äußerung, die ihnen zu Theater und Wirklichkeit begegnet sei.

Röggla frappierte eine Aussage des Kulturosoziologen Wolfgang Engler, der als Lehrender an der Berliner Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ die Erfahrung gemacht habe, dass Studenten sich geweigert hätten, Heiner Müller-Texte zu sprechen. Der Grund: Die Texte seien politisch inkorrekt. Ein Vorfall, der symptomatisch sei für ein neues Denken von Studenten an Theater-Schauspielschulen: „Ich spreche nur noch das auf der Bühne, was mir auch als Privatperson entspricht und weigere mich, den Schurken zu spielen“.

Jörg Lukas Matthaei berichtete davon, wie er seinem über 70-jährigen Vater zu erklären versuchte, worum es bei seinem Projekt „Coop 3000“ gehe. Der Vater hätte das Konzept gut gefunden, fragte aber, ob das Projekt nicht die Entscheidungsträger aus Politik und Wirtschaft erreichen müsste, wenn man schon so viel Zeit dafür investiere.

Katja Aßmann berichtete, wie sie bei einer Diskussion im Rahmen des Bochumer „Detroit-Projekts“ (ein Kunstprojekt, das Urbane Künste Ruhr und das Schauspielhaus Bochum anlässlich der angekündigten Opel-Schließung initiierten) danach gefragt wurde, wie viele Arbeitsplätze sie denn mit dem „Detroit-Projekt“ bei Opel retten würde.

Martin Ambara erzählte, wie ein kamerunischer Performer in der Volksbühne in seinem Stück gesagt habe, dass ihm „Fin de Machine“ (ein Stück von OTHNI in Kooperation mit dem Bochumer „kainkollektiv“) egal sei. Es sei erst einmal schockierend gewesen, dass ein kamerunischer Performer

sich über ein Theaterstück, das sich mit dem deutschen Kolonialismus in Kamerun auseinandersetze, auf diese Weise geäußert habe. Später habe er die Aussage aber „toll“ gefunden.

### **Das Theater von Morgen**

Die vierte Kernfrage der Gesprächsrunde lautete: „Wenn Du dich auf die Suche nach dem Theater von Morgen begeben würdest, wo findest Du heute bereits Hinweise und was könnte uns morgen erwarten?“ Darauf gaben die Diskussionsteilnehmerin und Diskussionsteilnehmerinnen folgende Antworten:

Das Theater von morgen hat sich von den gelernten Ritualen des Theaterbetriebs befreit. Die Institution Stadttheater ist ein historisch relevanter Meilenstein, der in die Kulturgeschichte eingeht. Die Theatergebäude werden genauso umgenutzt wie einst die großen Kathedralen der Industriekultur. Das Theater von morgen findet im Alltag der Menschen statt.

Ich brauche alle Kraft der Finanzmärkte, um mir ein Morgen vorstellen zu können. Die Kraft aller Wetten an den Börsen. Ich brauche jeglichen Utopieanschub, der aus den Kriegsgebieten noch kommen könnte, um mir einen Gedanken an ein Morgen erlauben zu können. Etwas pathetisch, nicht? Noch haben die Toten keinen Namen, sagt man, aber bald haben sie ihn. Das ist das Morgen. Das Theater als Ort, den Toten ihren Namen zu geben, kommt per se aus der Zukunft. Ich erhalte ständig Hinweise auf dieses Morgen von William Kentridge, von René Pollesch, von Frank Castorf, von Elfriede Jelinek oder Wolfram Lotz oder Milo Rau usw., solange man sie noch lässt, was in Frage steht. Aber ein Morgen darüber hinaus? Ich selbst habe viel vor, genau wie die meisten meiner Kolleginnen und Kollegen. Also muss es ja einen Gedanken an ein Morgen geben.

Für das Theater hier kann ich sagen, dass die Grundsätze, auf denen sich die Erforschung eines zeitgemäßen Theaters stützt, einen Einblick in das Theater von morgen geben. Es ist ein Theater der Zerrissenheit, ein Flickwerk, das Stück für Stück die alten Stoffe vieler Traditionen und Ästhetiken verbindet. Es verankert sich in der Intermedia-Bewegung und lässt sich daher nicht auf ein Medium reduzieren. Dieses Theater der Zukunft könnte zur Brücke zwischen der modernen westlichen Kultur und den archaischen afrikanischen Kulturen werden, die bis dato von den Ethnologen absichtlich als primitiv abgetan wurden.

Das Theater als Betriebssystem, wie wir es heute immer wieder reinszenieren, wird Hand in Hand mit seinen letzten zahlenden ZuschauerInnen sanft und unbemerkt entschlafen. Wahrscheinlich bleiben in den meisten mittleren Städten dann noch ein paar Gastspielhäuser für internationale Tourneeproduktionen, von sogenannten KuratorInnen geleitet. So wie Förderungen für eine Hand voll Sommerfestivals, auf denen dieselben fünf innovativsten Produktionen des Jahres spielen. Der Rest kommt ins Kommunikationsmuseum oder wird noch für Touristen und Investoren in den Hauptstädten angefüttert. Was aber gar nichts macht, weil dann endlich auch die aufmerksamkeits- und ressourcenfressenden Dichotomie-Monster verhungern, die sich von postdramatisch vs. Text, Performance vs. Schauspielkunst und ähnlichem diskursivem Junkfood ernähren, was außer uns selbst eh kaum jemand wichtig fand. Stattdessen werden sich vielgestaltige Clans und Horden zusammenrotten, die tribalistische Karnevalszüge durch leere Innenstädte ausrichten oder irgendwo im Sprawl der langsam wuchernden Banlieus funny Gesellschaft Games Beta testen unter den Straßenlaternen leerstehender Gewerbeparks

**Zweiter Teil: AUSREDEN bei Käse und Wein im Festivalzentrum:**

Videotrailer unter: <https://vimeo.com/182821756>