

Zeitgenössische Oper Berlin

Fragen zum Expertengespräch der Arbeitsgruppe I

„Die öffentliche und private Förderung von Kunst und Kultur – Strukturwandel“

Immanuelkirchstraße 38
10405 Berlin

Tel: 030 – 44 34 21 01
Fax: 030 – 43 73 95 66

Freie Theater in Deutschland

www.zeitgenoessische-oper.de
rochholl@zeitgenoessische-oper.de

Deutscher Bundestag, Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“

30. Mai 2005, 10:30 Uhr im Paul-Löbe-Haus

Grundsätzliches

Freie Theater sind in ihrer Ausprägung so heterogen und meine eigene Wahrnehmung dieser Szene so selektiv und subjektiv, dass in den Antworten lediglich einzelne Aspekte angesprochen werden können, die keinerlei Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben. Als Freie Theater definiere ich in den folgenden Ausführungen jene Unternehmungen von Bühnenproduktion, deren Haftung in privater Hand liegt.

Zu Frage 1

Zumeist steht die Frage nach der rechtlichen Basis nicht am Anfang der Gründung einer freien Theatergruppe. Da die Arbeit oft projektorientiert ist und finanziell auf unsicheren Beinen steht, scheint den Beteiligten der Grund nach einer gründlich fundierten rechtlichen Basis zunächst nicht nahe zu liegen. Die lebensnahe Erfahrung heißt für die Phase: Lasst uns doch erst einmal dieses eine Stück auf die Beine stellen, dann schauen wir weiter. Erst wenn sich aus einem oder mehreren folgenden Projekten eine gewisse Kontinuität in der personellen und inhaltlichen Zusammensetzung ergibt, wird diese Frage reflektiert, zumeist zusätzlich angeregt durch äußeren Bedarf, wie ein angeforderter Nachweis bei Zuwendungsgebern. Beratung ist in diesem Zeitpunkt oft nur sehr schwierig zu erhalten, weil die Beteiligten noch nicht im Dschungel der Zuständigkeiten den richtigen Ansprechpartner herausorten können. Es gibt zwar genug Anlaufstellen, aber der Erwerb dieser Kompetenz steht erst einmal nicht im Zusammenhang mit der Primärenergie, dem Wunsch nach Gründung der eigenen Theatergruppe. Ähnliche Anlaufschwierigkeiten haben aber z.B. auch junge Architekturbüros, die ebenfalls erst durch learning by doing die Wirklichkeitsunterschiede zwischen dem persönlichen Bedürfnis nach Gestaltung und den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen erlernen müssen.

Die gewählten Rechtsformen Freier Theater umfassen das gesamte Repertoire der KMUs. Eine Gemeinnützigkeit wird am einfachsten mit der Grundlage eines Vereins erworben, dabei besteht allerdings die Schwierigkeit, kontinuierlich zumindest sieben Personen in die verantwortliche Arbeit einzubinden. Die Gründung einer GmbH ist für viele dadurch erheblich erschwert, wenn das benötigte Grundkapital fehlt. Die Frage der Haftung wird den meisten Freien Theatern erst im Laufe der Arbeit an konkreten Einzelfällen deutlich. Man stößt hier auf ein allgemeines Problem: Man lässt sich oft erst dann beraten, wenn der Schadenfall eintritt. Da die meisten Freien Theater chronisch finanziell unterversorgt sind und die einzelnen Mitarbeiter sich auch durch andere Erwerbsarbeit den Lebensunterhalt sichern müssen, sind präventive Beratungsenergien zumeist nicht so schnell zu mobilisieren.

Zu Frage 2

Am Anfang und nicht selten immer steht regelmäßig die Ausschöpfung der eigenen Ressourcen. Arbeitszeit, Räume und Grundausstattung werden für ein Projekt von den Beteiligten zur Verfügung gestellt. Sobald die Grenzen dieser Selbstnutzung erreicht sind, beginnt der Prozess, sich mit den Bedingtheiten heutigen Kulturschaffens gründlicher auseinander zu setzen. Der Finanzierungsmöglichkeit sind dabei erst einmal keine Grenzen gesetzt. Projektmittel werden bei privaten und öffentlichen Stiftungen, bei öffentlich-rechtlichen Institutionen oder im Bereich des Sponsorings auf vielfältige Weise angeboten. Förderkreise sind ein gutes Instrument der Mitteleinwerbung, müssen jedoch erst einmal mühsam aufgebaut und erhalten werden. Oft fehlt den Betreibern Freier Theater das Know-how, sich im Dickicht der Förderinstrumente zu orientieren. Professionelle Kulturmanager, Steuerberater und Marketingstrategen kosten Geld und sind inhaltlich oft so wenig eingebunden und einzubinden, dass deren Rat auch nicht wirklich anwendbar, weil zu allgemein, zu wenig spezifisch ist. Die Möglichkeiten eines professionellen Beraters werden diesbezüglich oft überschätzt, weil nur in der Verbindung eines inhaltlichen Engagements mit dem Wissen um die Rahmenbedingungen der einzelnen Förderinstrumenten und dem dazu gehörigen Lobbying eine zielorientierte Strategie zu finden ist.

Zu Frage 3

Diese Frage ist kaum konkret zu beantworten, da jede Freie Theatergruppe eine eigene diesbezügliche Konstellation aufweist. Manchmal sind es die Produktionsbedingungen, die man sich selbst schafft, weil man sie an etablierten Orten nicht bekommen konnte oder gefunden hat, manchmal sind es persönliche

Eigenarten, die sich nicht in bestehenden Kollektiven integrieren ließen. Manchmal geht es um einen konkreten Produktionsort, der die Ausgangssituation war und stilbildend wirkte, manchmal ist es die Konstellation verschiedener Beteiligter, die für bisher nicht oder kaum bekannte interdisziplinäre Arbeit einen Rahmen bildet. Die Grenzen zwischen einer Hobb ytätigkeit und wirklich neuen, experimentellen Formen ist fließend und nicht immer eindeutig zu bestimmen.

Zu Frage 4

Kooperationsformen zwischen größeren, öffentlich-rechtlich finanzierten und Freien Theatern sind zumeist einseitig von den finanziell besser ausgestatteten Institutionen determiniert. Fruchtbar werden solche Modell nur dort, wo die einzelne konkret verantwortliche Person im Stadttheater auf Grund ihrer ästhetischen und politischen Einstellung Kooperation auch sucht und zulässt. Das Wissen um die Produktionsbedingungen des jeweils Anderen ist oft sehr gering, die ästhetischen Standpunkte zu weit auseinander, der gesellschaftliche Konsens bildet nicht immer eine Basis. Solange Kooperation einseitig zu dominieren ist, bleibt sie unterhalb ihrer Möglichkeiten. Kooperation wird dort fruchtbar, wo es einen wirklichen und fairen Ideenwettbewerb um öffentliche Mittel gibt und/oder dort, wo Synergien vorbehaltlos genutzt werden. Freie Gruppen können zuweilen eine spezifische Qualität anbieten, die ein Stadttheater nutzen kann. Dafür muss dieses aber erst einmal erkennen und zugeben, dass es nicht in allen Sparten hohe Qualität selbst erzeugen kann. Das Selbstbild der Stadt- und Staatstheater ist oft genauso von Wunschbildern verstellt, wie das von übermotivierten Freien Gruppen. Ein Beispiel ist das viel genutzte Schlagwort des Ensemble- und Repertoiretheaters. Nüchtern betrachtet besitzen viele Stadt- und Staatstheater kein umfassendes Ensemble und spielen de facto Semistagione, mogeln sich mit Gastverträgen und Fremdveranstaltungen an der Tatsache vorbei, dass die bürgerliche Sehnsucht nach dem Bibliothekscharakter des Repertoiretheaters mit heutigen Produktionsbedingungen und gesteigerten Qualitätsansprüchen kaum noch zu finanzieren und zu organisieren ist. Gerade in Hinsicht auf diese Entwicklung tun sich Gestaltungsräume für Kooperationsmodelle auf. Spezialisierte Ensembles könnten Leistungen erbringen, die das Spektrum eines Stadttheaters wesentlich bereichern. Voraussetzung dafür ist ein partnerschaftlicher Umgang mit den Produktionsmitteln.

Die Zeitgenössische Oper Berlin hat diesbezüglich ein erfolgreiches Joint-Venture-Modell mit der Komischen Oper Berlin erarbeitet. Einmal im Jahr produziert die ZOB für die Komische Oper eine zeitgenössische Produktion. Mit diesem „Einkauf“ von Fachkräften garantiert sich die Komische Oper eine werkgerechte Produktion, die sie mit eigenen Kräften nicht oder nur durch viel

höhere finanzielle Investition erreichen könnte. Der Joint-Venture Vertrag sieht eine faire Verteilung und Vergabe der Produktionsmittel vor, so dass beide Partner davon profitieren.

Zu Frage 5

Freie Theaterarbeit ist zumeist projektorientiert. Die einzelnen Mitarbeiter und Künstler werden nach inhaltlichen Gesichtspunkten ausgewählt. Das zu erarbeitende Werk ist die Orientierungsgröße für alle Personalfragen. Kontinuierlich arbeitendes Personal wird nur in sehr bescheidenem Rahmen ermöglicht. Viele Freie Gruppen arbeiten ohne feste Bürostruktur und erreichen dadurch zumeist unfreiwillig eine hohe Flexibilität, deren Grenze schnell erreicht ist, wenn komplexere und/oder längerfristiger zu planende Projekte anzugehen sind. Die Verträge sind zumeist zeitlich begrenzte Honorarverträge. ABM, SAM-Stellen oder andere zeitlich begrenzte Hilfen bilden für manches Ensemble die einzige Möglichkeit einer kontinuierlichen Absicherung der personellen Grundausrüstung.

Zu Frage 6

Die Antwort auf diese Frage ist schwierig und müsste durch Statistiken unterfüttert werden, da die Ausgangsbedingungen so unterschiedlich sind. Eine Großstadt mit vielfältigem Kulturprogramm ist eine andere Ausgangssituation als eine kulturell schwächer versorgte Region. In dem einen Fall wird eine Produktion auf Grund des hohen Konkurrenzdrucks eher selten gespielt, im anderen Falle sind auch langfristige Aufführungen möglich, aber auch hier gibt es Ausnahmen. Hat die Freie Gruppe eine eigene Spielstätte, kann sie leichter den Spielplan flexibel gestalten und bei Publikumszuspruch ein Werk auch länger anbieten. Zumeist ist die Aufführungsanzahl aber bereits im Vorfeld determiniert, da bei Mittelbeantragung schon der Umfang der Produktion angegeben werden muss und Quersubventionierung nur in größeren ökonomischen Kontexten möglich ist. Und da eine Theateraufführung fast immer mehr Kosten verursacht als sie durch Karteneinnahme einspielt, ist das Ende einer Aufführungsserie schon im Vorhinein abzusehen.

Die Publikumsgröße wird durch den Spielort bestimmt. In einer Fabrikhalle oder unter freiem Himmel können zuweilen enorme Besucherzahlen zustande kommen, oft sind aber kleinere Räume die nicht immer freiwillig gewählte Realität freier Gruppen. Die Orientierungsgröße ist fast immer die Bezahlbarkeit des Raumes.

Gastspieltätigkeit von Freien Theatern wird zumeist nur innerhalb dieser Szene zu organisieren sein, die Durchlässigkeit zu den etablierten Stadttheatern wird alleine schon dadurch beschwert, dass die Haushaltsordnung der einzelnen Theatern oft vorsieht, dass sich Gastspiele durch die Abendeinnahmen selbst tragen müssen und somit von vorne herein es verunmöglicht wird, freie Gruppen einzuladen.

Zu Frage 7

Das Kategoriedenken entspricht den Haushaltstiteln der öffentlichen Zuwendungsgeber und der Ausbildungsinstitute. Die lebendige Gegenwart des künstlerischen Prozesses ist grundsätzlich erst einmal frei von diesen Genregrenzen und überlässt es gerne den Wissenschaftlern im Nachhinein für das gewordene Werk das Etikett zu finden, das es wieder kommunizierbar oder einteilbar macht. Spartenübergreifendes Arbeiten gehört zum Wesen jedes künstlerischen Prozesses und ist keine Erfindung der jüngeren Vergangenheit. Diese fließenden Grenzen machen es verständlicherweise allen schwer, die ihre eigene Orientierung und Auffassung der Wirklichkeit mit Zuständigkeiten zu strukturieren gewohnt sind. Das Theater im antiken Griechenland war bereits spartenübergreifend und nutzte alle audiovisuellen Möglichkeiten, die zur Verfügung standen. Zeitgenössisches Theaterschaffen setzte und setzt sich regelmäßig mit den technischen Möglichkeiten der Zeit auseinander, integriert und verwirft diese abwechselnd.

Zu Frage 8

Da die öffentlich-rechtlichen Theater auf Grund des gestiegenen Drucks des Nachweises ihrer Wirtschaftlichkeit immer weniger Raum für das Experiment und das Ungewöhnliche bereitstellen und den Nachwuchs kaum noch pflegen, ist diese Rolle in den letzten Jahren zunehmend der Freien Szene zugefallen. Die Freie Szene ist politisch aktiver und wirtschaftlich selbstbewusster geworden und hat in der Wahrnehmung der Medien auch zunehmend an Bedeutung gewonnen. Freie Produzenten haben sich zum Teil ein Know-how erarbeitet, dass allmählich als Kompetenz auch von etablierten Institutionen geachtet wird, die in finanzielle und strukturelle Engpässe geraten. Freie Gruppe haben zum Teil auch ernst zunehmende Wirkung im Bereich der Stadtentwicklung, im Bereich des Quartiersmanagements und der Mikroökonomie auf Bezirksebene. Die temporäre Bespielung öffentlicher und privater Räume und etliche flexible Zwischennutzungsinitiativen bilden belebende städtische Energien, die von etablierten Institutionen nur selten aufgebracht werden.

Zu Frage 9

Das Ensemble einer Freien Gruppe ist zumeist projektorientiert zusammengestellt. Im Bereich Tanz lässt es sich öfter realisieren als in Produktionen mit wechselndem künstlerischem Personal. Oft haben Freie Gruppen einen gewachsenen Pool an möglichen freien Mitarbeitern, die je nach Werkbedingtheit zur Verfügung stehen können.

Zu Frage 10

Die Zielgruppe ist zumeist identisch mit denen anderer Theater: Möglichst alle!

Wirklich erreicht, manchmal auch bewusst gesucht, wird oft nur eine bestimmte Szene, eine Nische, eine Fachgruppe, eine generationsabhängige Gruppe oder eine Mischung aus lokalbedingter Repräsentanz und charismatischem Neugierfeld, das durch originelle Werbestrategien erzeugt worden ist. Grundlage dieses soziologisch interessanten Fragefeldes ist die pluralistische Gesellschaft mit der Achtung der Würde des Einzelnen, der Achtung des Bedürfnisses nach Selbstausdruck von Minderheiten und dem gegenüber deren gesellschaftlichen Realität der vielgestaltigen Nichtachtung.

Zu Frage 11

Kann ich leider nicht beantworten, dafür fehlt mir ein Überblick in diesen Bereich.

Zu Frage 12

Siehe zunächst Frage 6.

Grundsätzlich sind die Gastspielmöglichkeiten sehr unterschiedlich für die einzelnen Sparten. Je komplexer und personalintensiver die Arbeit einer Freien Gruppe ist, umso schwieriger gestaltet sich eine Gastspieltätigkeit. Musiktheater auf Reisen zu bringen ist zum Beispiel fast unmöglich, da alleine die Reise- und Unterkunftskosten für ein Ensemble von 30-40 Personen (Musiker, Darsteller, Sänger, Produktionsteam) das Budget der meisten Festivals oder sonstiger Veranstalter übersteigen. Hier wären spezifisch bundesweite Förderinstrumente sehr befruchtend.

Zu Frage 13

Das Grundproblem der Projektförderung ist der Übergang von Einzelprojektförderung zur institutionellen Förderung. Viele öffentliche und private Zuwendungsgeber haben sich in den letzten Jahren zunehmend auf nicht wiederholbare Projektförderung eingespielt. Das Dilemma der Freien Gruppe ist nach ein paar Förderungen erreicht, wenn diese Gruppe ‚ausgefördert‘ ist, weil sie schon bei den zuständigen Stellen eine Einzelprojektförderung erhalten hat. Die Durchlässigkeit von Fördermodellen ist immer schwieriger. Die kulturellen Institutionen mit festem Haushaltsetat benötigen bei schwindenden Gesamthaushalten immer größere Prozentanteile vom jeweiligen Kulturbudget. Kürzungen sind haushaltstechnisch zumeist nur bei disponiblen Projektmitteln möglich. Da es keinen freien Wettbewerb für öffentliche Kulturmittel gibt, sind die Reifung und das Wachstum von guten neuen Gruppen von vorne hinein stark begrenzt.

Ein anderes Problem der isolierten Projektförderung liegt in der Finanzierung der Basisarbeit. Mit Projektmitteln dürfen zumeist nur Ausgaben beglichen werden, die im unmittelbaren und nachweisbaren Zusammenhang mit der beantragten Produktion stehen. Personalstellen für eine kontinuierliche Arbeit oder eine grundlegende Büroinfrastruktur sind somit kaum finanzierbar.

In den letzten Jahren stellten große öffentliche Institutionen vermehrt ebenfalls Projektanträge bei privaten und öffentlichen Stiftungen um ihre abgesenkten Haushalte auszugleichen und bilden somit eine neue Konkurrenz zur freien Szene. Diese oft sehr unfaire Situation vertieft die bestehende ökonomische Kluft zwischen „Freien“ und „etablierten“ Theater zunehmend.

Zu Frage 14

Wenn der gesamte Bereich der öffentlichen Kulturförderung einem freien Wettbewerb ausgesetzt wäre und durch faire und regelmäßige Evaluation reguliert wäre, hätten gute Ideen, Qualität und Innovation eine fruchtbarere Basis als beim bestehenden Status Quo. Kultur mit all ihren Formen und Inhalten ist so lebensfähig, dass sie den Ideenwettbewerb meiner Meinung nach gut aushalten würde. Das Gleichgewicht zwischen Bewahren und Neufinden und zwischen den Interessen der Generationen wäre somit stabiler herzustellen. Zurzeit dominiert ein tradiertes und zunehmend unfinanzierbares System das andere. Und das nicht, weil der freie Markt es so will, sondern weil öffentlich-rechtliche Zuwendungssysteme einen Pseudomarkt geschaffen haben, der von der Politik in den letzten Jahren nicht weiter entwickelt worden ist.

Zu Frage 15

Das nützliche an Festivals ist zweifelsohne die Intensivierung von Themen, der Austausch von Ideen und die Mobilisierung von Mitteln. Eine Freie Theatergruppe wächst aber auch vor allem an einem konkreten Ort, zu dem es Bezüglichkeiten entwickelt, ein Publikum sich erarbeitet und Stellung bezieht. Die Festivalisierung des Kulturbetriebes hat ähnliche Vor- und Nachteile wie die Globalisierung.

Zu Frage 16

Tanz- und Theaterhäuser können enorm befruchtend sein, wenn deren Leitung keinen zu starken ästhetischen Filter bildet und das Haus somit zu einem kleinen Stadttheater mutiert, in dem sich ein bestimmter Stil umsetzen möchte. Der faire Umgang mit Proberäumen und Aufführungsressourcen hilft aber Anfängern und Profis oft enorm. Bündelung von Energien hilft teilweise zur Profilierung einer Freien Gruppe, andererseits ist gerade die Differenz zu anderen Gruppen der besondere Reiz für das Publikum. Es gibt fatale Zentrierungsbemühungen städtische Kulturarbeit, um die freie Szene besser im Überblick zu haben und die Verwaltungsarbeit zu vereinfachen. Wer in ein solches Modell nicht mit seiner Arbeitsweise passt, hat dann oft gar keine Chance mehr auf Förderung, wenn die zuständige Kommune alle Mittel für ihr jeweiliges Theater- oder Tanzhaus einsetzt. Ein solches Haus ist oft ein wesentlicher Nukleus und kann eine wirtschaftliche, rechtliche und künstlerische Beratungsstelle sein, sollte aber nie die jeweilige Szene inhaltlich dominieren.