

DOKUMENTATION

1. Fachtag Freie Theater Sachsen 5. Dezember 2014 in Leipzig

Ein Gemeinschaftsvorhaben der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen
und des Landesverbandes der Freien Theater in Sachsen e.V.
Ausgerichtet von LOFFT – DAS THEATER.



LOFFT
DAS THEATER



Einleitung

*Das Primat muss die künstlerische Idee haben,
erst danach kann man sich um die Bedingungen wie Förderung etc. kümmern!*

Die freie Theaterlandschaft Sachsens ist vielfältig und reicht von kleineren, subversiven Gruppen, über traditionsreichen Theatergruppen im ländlichen Raum, nicht-ortsgebundenen durchs Land wandernden Vereinigungen bis hin zu etablierten Institutionen und festen Häusern. So unterschiedlich wie die Mitglieder der freien Szene sind auch ihre Voraussetzungen und Produktionsbedingungen. Ziel des Fachtags Freie Theater war es, sie für einen Tag zusammen zu führen und dabei die Situation und Perspektiven freier Theaterschaffender in Sachsen zu thematisieren.

Konzipiert als ein Arbeitstreffen für einen intensiven fachlichen Dialog, wurden virulente Schwerpunktthemen der Kulturschaffenden verhandelt: Welche Formen des freien Theaters gibt es überhaupt? In welchen Strukturen arbeiten freie Theaterschaffende? Wie können sie von ihrer freischaffenden Tätigkeit leben? Welche Kooperationsmöglichkeiten und Netzwerke werden genutzt? Wo steht freies Theater in Abgrenzung zum städtischen Theater? Wer ist das Publikum? Wie finanziert man sich? Und welche gesellschaftliche Relevanz hat freies Theater zum Beispiel in der Kinder- und Jugendarbeit?

Der Fachtag bot also jenen, die die freie Szene lebendig halten, die Möglichkeit sich auszutauschen und gemeinsam die vielgestaltigen Entwicklungen im freien Theater zu reflektieren. Mit Vertretern aus Kulturverwaltung und -politik waren darüber hinaus wichtige Partner anwesend, um Bilanz zu bisherigen Projekten zu ziehen. Fördermöglichkeiten konnten diskutiert und neue Kontakte geknüpft werden. Nicht zuletzt richtete sich der Fachtag auch an Kulturjournalisten und Theaterinteressierte, die die freie Theaterszene Sachsens näher kennen lernen wollten.

Angelehnt an den Fachtag Tanz sollte vor allem für die Theatermacher ein Forum geschaffen werden. Dementsprechend gliederte sich die Veranstaltung in ein kurzes Eröffnungspanel, das zur Bestandsaufnahme der aktuellen Situation diene. Im zweiten, größeren Teil wurden in Workshops praktische Erfahrungen ausgetauscht und Schwerpunktthemen an Beispielen diskutiert. Ziel war es hier, für bestimmte Fragen aus der freien Szene konkrete Lösungsansätze und damit Perspektiven für die Zukunft zu entwickeln.



Wie kann man Freies Theater machen? Perspektiven aus der sächsischen Theaterlandschaft

Netzwerke, Festivals und Kooperationen

Heiki Ikkola, *Schaubudensommer Dresden, Cie. Freaks und Fremde*
Sabine Stenze, *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste*

Netzwerke erscheinen als Grundstruktur der freien Theaterarbeit. Welche Netzwerke gibt es und wie nutzt sie die freie Szene für sich?

Heiki Ikkola und Sabine Stenzel beschrieben aus der Praxis die Bedeutung von Netzwerkarbeit für die freie Theaterszene. Am Beispiel *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste* zeigte Stenzel auf, dass „Netzwerken“ grundlegend sei und es eines funktionierenden, ausdifferenzierten Netzwerksystems bedarf für eine international ausgerichtete Spielstätte wie *HELLERAU*. So nutze man informelle Netzwerke für internationale Koproduktionen und greife auf europäische Netzwerke für EU-Projekte wie *Modul-Dance* oder *Theatron* zurück. Der Begriff wurde aber noch weiter gefasst und schloss auch Koproduktionen und Festivals mit ein, die den Austausch zwischen internationalen Künstlern und Ästhetiken ermöglichten.

In ihrer Begriffsbestimmung unterschied Stenzel weiterhin pragmatische Netzwerke von künstlerisch geknüpften Netzwerken. Pragmatische Netzwerke wie *Modul-Dance* verbesserten durch ihren institutionellen Zusammenschluss vor allem die Produktionsbedingungen und die Mobilität von Künstlern und schafften ihnen somit neue Möglichkeiten. Daneben stünden aus künstlerischen Zusammenhängen geknüpfte Netzwerke, wie die Verbindung mit dem Staatsschauspiel Dresden oder die Unterstützung des 'Tanznetz' Dresden. Diese Entwicklung der lokalen Szene sah Stenzel als Basis für gute Netzwerkarbeit.

Als beispielhaft für künstlerisch geknüpfte Netzwerk-Strukturen können die Theaterexpeditionen von *Cie. Freaks und Fremde* gesehen werden. 2015 führen sie die Company um Ikkola nach Kolumbien und Ecuador. Die so entstehenden künstlerischen Berührungs- und Treffpunkte brächten „die Welt nach Sachsen und Dresden in die Welt“. Das Reisen sah Ikkola somit als weitere Form der Vernetzung.

Zusammenfassend sahen Ikkola und Stenzel die Vorteile aus der Zusammenarbeit in Netzwerken in den sich daraus ergebenden besseren Finanzierungsmöglichkeiten, in den vielfältigeren Möglichkeiten, den professionellen Nachwuchs zu fördern, sowie in der systematischen Entwicklung der freien Theaterszene.



Ergebnisse der Doppelpass-Partnerschaften in Sachsen

Anne Maase, Kulturstiftung des Bundes

Romy Weyrauch, Gruppe Theatrale Subversion, Dresden

Öffentliche Förderung im Praxistest – wo setzen staatliche Förderprogramme an und wie bestehen ihre Ziele in der alltäglichen künstlerischen Zusammenarbeit?

Das Förderprogramm *Doppelpass* der Kulturstiftung des Bundes wurde kürzlich bis 2018 verlängert. Ein guter Zeitpunkt also für eine kurze Bestandsaufnahme zu den bisherigen Ergebnissen der Theater-Partnerschaften. Aktuell, so Maase als Verantwortliche für die Umsetzung des Programms, kämen 6 von 31 bewilligten *Doppelpass*-Partnerschaften aus Sachsen. Hier war Maase zufolge auch die Nachfrage durch Anträge am höchsten. Hervorgegangen sei die *Doppelpass*-Idee aus dem Fördermodell *Heimspiel*, welches das Stadttheater förderte. Es folgte Kritik aus der freien Szene, wonach das Stadttheater von der Arbeit der Freien profitiere, diese bekämen jedoch keine Förderung. So würde Arbeit durch Gäste aus der freien Szene ins Stadttheater transferiert, zum Beispiel in Form von Recherchen oder Dokumentationen. Weiterhin bereicherten sie das Kollektiv und brächten neue Arbeitsmethoden ein. Diesem Einwand folgend solle die Förderung durch den *Doppelpass* nun beide Seiten unterstützen.

Doppelpass-Teilnehmer waren auch die Gruppe *Theatrale Subversion* und das *projekttheater dresden* mit ihrem Projekt *X pe d/t itionen*. Motivation für eine Bewerbung der Projektpartner war die Suche der freien Gruppe nach einem festen Platz für ihr politisches Theater auf der einen Seite, und die programmatische Ausrichtung des projekttheaters verbunden mit einem fehlenden Produktionsetat auf der anderen Seite. Umgesetzt wurden in der Zusammenarbeit zwei Bühnenproduktionen, zwei site-specific Projekte sowie ein Festival. Die Projektpartner planen jedoch keine weitere Kooperation nach Abschluss der *Doppelpass*-Förderung. Dies, so Weyrauch, lag an Schwierigkeiten, die sich während der Projektlaufzeit in der Produktionsorganisation und Finanzierung ergaben. Reibungen zwischen so unterschiedlich aufgestellten Projektpartner, so Maase, seien jedoch normal und auch gewollt. Wobei Schwierigkeiten vor allem auf der Verwaltungsebene, weniger jedoch auf künstlerischer Ebene aufgetaucht seien. Sabine Stenzel sah die Problematik des Programms vor allem in der steten Doppelabstimmung, die von beiden Seiten bewältigt werden muss. Ein Lösungsansatz könnte eine stärkere Betreuung der Projektpartner beziehungsweise ein Mentoring durch die Kulturstiftung des Bundes sein.



Soziale Lage und Perspektiven freier Theaterschaffender

Matthias Rosendahl M.A.

Zu den prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen freischaffender Künstler. Trotz sehr guter Ausbildung fehlen monetäre und gesellschaftliche Anerkennung.

Matthias Rosendahl ist Kulturwissenschaftler und hat im Auftrag des Landesverbandes Freier Theater in Sachsen eine Studie erarbeitet „Zur beruflichen und sozialen Situation der Theaterschaffenden in Sachsen“, die 2011 erschienen ist.

Rosendahl stellte fest, dass die Situation der freien Theaterschaffenden in Sachsen nach wie vor prekär sei. So belaufe sich das jährliche Einkommen der Freien durchschnittlich auf nur 7.500 €, wobei sie durchschnittlich viereinhalb Monate pro Jahr ohne Aufträge leben müssten. Damit liege Sachsen weit unter dem Bundesdurchschnitt im Einkommen darstellender Künstler. Eine Finanzierung könne meist nur durch fachfremde Nebentätigkeiten oder kunstnahe Zusatzerwerbe gesichert werden. Finanziell erschwerend komme hinzu, dass sächsische Künstler mehr Kinder im Verhältnis zu anderen Berufszweigen hätten. Demgegenüber stehe ein Mehraufwand an Arbeit für die Freien, da sie fehlende Strukturen, wie sie feste Häuser haben, ausgleichen. Dazu kämen Projektentwicklung und Finanzaquise, die ebenfalls durch die Künstler selbst zu leisten wären. Dennoch, so Rosendahl, fehle in der Ausbildung die Vermittlung dieses zusätzlich benötigten Know-Hows für die Freie Szene. Gleichzeitig sei das Ausbildungsniveau in Sachsen überdurchschnittlich hoch, was die akademischen als auch die künstlerischen Abschlüsse betreffe. Eine Unterscheidung zwischen freien und fest angestellten Künstlern entbehre damit jeder Grundlage. Wobei hier nicht nur die finanzielle Wertschätzung von Arbeit gemeint sei, sondern eine generelle Anerkennung der freien Arbeit gefordert wurde.



Theaterausbildung und der freie Theatermarkt

Prof. Wolf-Dietrich Rammler, Hochschule für Musik und Theater Leipzig (HMT)

Julian Rauter, freier Theatermacher, Leipzig

Es besteht Nachholbedarf für die Ausbildungsstätten, was die Vorbereitung auf die freie Arbeit betrifft. Eine Umstrukturierung der Ausbildung hat jedoch begonnen.

Julian Rauter setzte seine Erfahrungen in der freien Theaterarbeit in Beziehung zu seiner Ausbildung an der Hochschule und stellte fest, dass er viele Fähigkeiten, die er in der freien Arbeit braucht, dort nicht vermittelt bekam. Er sah in der Hochschule und der Ausbildungszeit einen geschützten Raum, in dem er sich zwar künstlerisch entwickeln konnte, allerdings auch ohne mit den Anforderungen der freien Arbeit vertraut gemacht zu werden. So wären soziale Kompetenzen nicht in der Ausbildung vermittelbar, jedoch unabdingbar für die Arbeit im Freien Theater. Dementsprechend wäre eine finanzielle Umverteilung von den Ausbildungsstätten auf die Theatermacher nötig. Eine Neuausrichtung der künstlerischen Studiengänge wäre angebrachter als die Schließung von Theaterhäusern, so Rauter. Konkret ansetzen könnte man, indem eine langfristige Planungssicherheit geschaffen würde sowie mit einer Spitzenförderung an den Hochschulen, um die Ausbildung zu verbessern. In Bezug auf das Eröffnungspanel hob Rauter die Bedeutung von Netzwerken nochmals hervor; sie erzeugten Sichtbarkeit, die für die freie Arbeit grundsätzlich wichtig sei.

Aus Sicht der Ausbildungsstätten reagiere die HMT Prof. Rammler zufolge auf die Entwicklung der Theaterlandschaft mit Anpassungen der Studienstruktur. Die Ausbildung dort ist in zwei Studienjahre und zwei darauf folgende Jahre im Studio gegliedert. Man wolle den Studierenden damit ein Zeitfenster für eigene, freie Produktionen schaffen. Im Studium sieht Rammler eine Orientierung der Studenten auf Theater im Allgemeinen. Doch, stimmte er auch mit Rauter überein, würden die im Freien Theater erforderlichen Kernkompetenzen im aktuellen System einer Schauspielschule nicht vermittelt werden. Dennoch wäre eine Entwicklung in der Ausrichtung der Ausbildung auszumachen, zum Beispiel in Bezug auf die persönliche, schaffende Kreativität der Schauspieler. Diese würde heute stärker gefördert als noch vor 30 Jahren.



Zusammenfassung der Workshops und ihrer Ergebnisse

Workshop 1: Theater im ländlichen Raum

Veronika Steinböck, Künstlerische Leiterin Theaterherbst Greiz, Theater La Lune, Dresden

Ulrich Hüni, Schauspieler und Regisseur, Raum4 Netzwerk Leipzig, LANDschaftTHEATER, Bad Dübén

Zentral ist das konkrete Interesse an Orten und Menschen, sowie deren Einbindung in die Stücke. Zur Finanzierung müssen neue Wege gesucht werden.

Steinböck und Hüni widmen sich in ihren Projekten dem ländlichen Raum, einem Gebiet in dem es zunächst schwierig erscheint, Theater zu machen. Geht man doch davon aus, dass hier Infrastruktur und Publikumsaufkommen eher begrenzt seien. Voraussetzung und Motivation für die Theaterarbeit im Ländlichen waren, laut Steinböck, das konkrete Interesse an den Menschen und den Orten. Gerade im ländlichen Raum fand sie Platz, um mit ihrem Theater in die Gesellschaft hineinzuwirken; hier wollte sie auf die Menschen zugehen. Das geschah durch die Recherche vor Ort und durch die Themen, die sich aus der Zusammenarbeit mit den Bewohnern ergaben. Die sich dabei entwickelnden persönlichen Beziehungen reichten weit über die Arbeitsbeziehung hinaus. Das waren für Steinböck der Ursprung und der Grund, warum man Theater mache. Für Theater im ländlichen Raum sprach für sie auch, dass sie dort auf mehr Offenheit für ihre Projekte stieß und sich dabei weniger künstlerischen Vorurteilen ausgesetzt sah. Auch dies war ein wenig erwartbarer Umstand, der nicht dem gängigen Bild vom ländlichen Raum entsprechen mochte.

Ulrich Hüni berichtete von gegensätzlichen Erfahrungen. Er sah sich der Herausforderung einer kulturellen Ignoranz in Kleinstädten gegenüber gestellt. Sein Projekt *LANDschaftTHEATER* in Bad Dübén sei ein „Abenteuer in der kulturellen Dürre“. Die Entwicklung des Projekts war durch mehrjährige Vorbereitungsarbeit gekennzeichnet. Am Anfang stand die Zusammenarbeit mit nur einem Verbündeten im Stadtrat. Darauf folgte die Anwerbung von Professionellen, die dann in Workshops und Werkstätten in Zusammenarbeit mit Laien das Stück „Die große Suche“ entwickelten. Gerade wenn es sich um eine längerfristige, über mehrere Jahre angelegte Projektarbeit handele, wäre eine kurzfristig angelegte Förderung problematisch. So war die Finanzierung eines ersten Projektteils durch die Kulturstiftung des Bundes nur einmalig möglich. Problematisch wäre auch gewesen, dass der hohe Organisations- und Administrationsaufwand bei der Förderung nicht mit berücksichtigt wurde. Die Förderung hielt Hüni in diesem Zusammenhang für ungenügend. Einen Lösungsansatz sah er darin, zukünftig die lokale Wirtschaft vermehrt als Finanzier heran zu ziehen. Überhaupt könnten und sollten ihm zufolge private Förderung und Initiativen eine größere Rolle in der Finanzierung solcher Projekte spielen. Somit könnte auch die Nachhaltigkeit von Projekten gestärkt werden. Letztendlich konnte das Landschaftstheater für Bad Dübén nur über die gesamte Laufzeit von drei



Jahren fortgeführt werden durch viele Kleinspenden, sowie durch das enorme Eigenengagement der Mitwirkenden. Einen Grund dafür sah Hüni darin, dass sich das Projekt als Angebot an die Bewohner richtete. Es wurde mit ihnen zusammen als Stück über die Situation vor Ort entwickelt und erreichte damit eine hohe Akzeptanz sowohl bei Bewohnern als auch bei Besuchern aus dem Umkreis. Weiterhin war die Presse weitestgehend mit eingebunden und es gab mitwirkende Schauspieler aus Film und Fernsehen, die das Projekt attraktiv machten. Schließlich sei die Möglichkeit mitmachen zu können, aktiv mit zu gestalten und selbst dabei zu sein, für die Teilnehmer ein weiterer Grund gewesen, sich einzubringen. Das Stück schuf somit eine Verankerung mit ihrem Wohnort und eine Beteiligung an dem, was dort geschieht.

Workshop 2: Neue Perspektiven der Publikumsgenerierung

Gabi Reinhardt, Theaterpädagogin, Regisseurin und Performerin, Chemnitz

Janina Benduski, Leiterin Performing Arts Programm Berlin

Zur Publikumsgewinnung muss zunächst mehr Aufmerksamkeit für Produktionen der freien Szene erzeugt werden. Die Einbindung des potentiellen Publikums und das Suchen nach neuen Marketingkonzepten können hilfreich sein.

Bei der Frage der Publikumsgenerierung waren die Voraussetzungen und Ansätze ähnliche wie beim Theater im ländlichen Raum: es wird Theater gemacht, wo es nicht erwartet wird und die Frage ist, wie ein Publikum erreicht werden kann. Auch Gabi Reinhardt ging davon aus, dass es maßgeblich wäre, die ansässigen Menschen mit einzu beziehen und ihre Themen in den Stücken zu verhandeln. Theater sollte präsent sein; laut Reinhardt sollte es als „Ansprechpartner“ für die Menschen vor Ort dienen. Doch wo fängt man da an? Reinhardts Herangehensweise war es, in den öffentlichen Raum zu gehen, da hin zu gehen, wo die Menschen sind. Durch die Einbeziehung der Themen des Publikums entstünde zum einen der thematische Zugang für die Zuschauer. Zum anderen könnte auf struktureller Seite ein niedrigschwelliger Zugang durch freien Eintritt ermöglicht werden. Doch wären die Eintrittsgelder gerade für das freie Theater eine Notwendigkeit, um dem Finanzierungsproblem entgegen zu treten. Inhaltlich würden laut Reinhardt gleich Fragen aufgeworfen: Ob man sein Publikum mit diesem Angebot unterschätzt? Wo positioniert man sich angesichts der Übersättigung durch ein allgemeines kulturelles Überangebot? Kann man auch ein Fachpublikum ansprechen? Ab wann ist Theater eigentlich Theater? Ihre Handlungsmöglichkeiten sieht Reinhardt als Theaterpädagogin darin, mit dem Publikum zu kommunizieren und Theater zu vermitteln. Für sie gehe es letztendlich darum, einen Bedarf nach Theater zu wecken. Zum Beispiel durch das Anbieten von Theater mit Eventcharakter.

Auch das Performing Arts Programm Berlin (PAP) um Janina Benduski hat mehrere Konzepte zur Publikumsgenerierung entwickelt. So wurde ein Marketingwettbewerb ausgeschrieben, bei dem die außergewöhnlichsten



Kommunikations- und Marketingkonzepte mit einem Preisgeld gekürt werden. Ziel sei es, Akteure der freien darstellenden Künste zu motivieren, sich mit ihren Marketingbedürfnissen auseinander zu setzen und daraus ein innovatives Marketingkonzept zu entwickeln. Aus den Einreichungen werden 10 Teams ausgewählt, die ihre Konzepte vor Publikum und einer Jury vorstellen dürfen. Die von 12.000, 7.500 bis 500 € gestaffelten Preisgelder für den 1. bis 3. Preis dürfen ausschließlich für die Umsetzung des Marketingkonzepts verwendet werden. Die Freie Szene soll aber nicht nur aus sich selbst heraus die Möglichkeit erhalten, auf sich aufmerksam zu machen. Auch von außen soll der Blick auf Freies Theater besser gelenkt werden: die Theaterscoutings des PAP erleichtern es, Interessierten einen Überblick über die Angebote, Veranstaltungen, Häuser und Vermittlungsformate zu gewinnen. Sogenannte Theaterscouts treten als Vertreter der Spielstätten und -gruppen auf und führen Interessierte durch die Spielstätte beziehungsweise an das angebotene Programm heran. Sie bilden also eine Schnittstelle zwischen Publikum und Freier Szene und machen diese somit sichtbar. Voraussetzung für die teilnehmenden Gruppen ist es, ein Rahmen- oder Vermittlungsprogramm zur Veranstaltung anzubieten. Die Vermittlungsformate können dabei von der Kurzeinführung, über ein Publikumsgespräch bis zur öffentlichen Probe reichen. Neue und andere Formate sind immer willkommen.

Für die Freie Szene Sachsens und ihren Landesverband stellten die Beispiele des PAP interessante Lösungsansätze dar. Es gelte zu prüfen, ob hier ähnliche Strukturen und Angebote geschaffen werden können. Ziel sollte es auch hier sein, die Professionalisierung, strukturelle Stärkung und verbesserte Wahrnehmung der freien darstellenden Künste voran zu bringen. Fazit des Workshops war außerdem, dass die Sichtbarkeit der Freien Szene eine Frage der Marketingwerkzeuge ist. Gefragt werden muss auch, mit welchen Partnern das Marketing verbessert werden könnte. Eine konkrete Idee war dabei, gemeinsame Angebote für den Tourismus zu entwickeln. So könnten zum Beispiel Anbieter von Städtereisen den Besuch freier Spielstätten in ihr Programm aufnehmen.

Workshop 3: Theater in der Stadt

Sarah Günther, Performerin und Regisseurin Mobile Albania, Gießen/Bautzen

Heiki Ikkola, Schauspieler und Regisseur, Cie. Freaks & Fremde, Schaubudensommer Dresden

Der Schwerpunkt liegt in der Thematisierung oder der Bespielung des öffentlichen Raums. Ein besonderes Publikum und das Ineinandergreifen verschiedener Kunstformen sind hier wesentlich.

Am Anfang dieses Workshops stand die Frage, was Theater in der Stadt überhaupt bedeutet. Heißt es, dass Theaterproduktionen in der Stadt gemacht werden? Dabei die Geschichten der Stadt und ihrer Bewohner ins Theater geholt und auf die Bühne gebracht werden? Diese Form wäre in Abgrenzung zum Theater, das im ländlichen Raum entsteht, zu sehen. Oder bedeutet Theater in der Stadt, dass Theater selbst in der Stadt, also im öffentlichen Raum stattfindet?



Dann ist Theater site-specific und thematisiert die städtische Umgebung, die Menschen und Themen vor Ort. Diesem Ansatz folgten Sarah Günther und ihre Gruppe Mobile Albania. Mit einem Holzesel begaben sie sich auf Reisen über Stadt und Land. Auf dem Weg entstanden theatrale Auseinandersetzungen mit vor Ort vorgefundenen Themen, man trat in den Dialog mit den ortsansässigen Menschen. Natürlich, so Günther, brauchte man dazu auch eigene Fragestellungen, brächte man auch seine eigenen Themen mit ein. Es gab jedoch kein festes Konzept, denn jeder Ort beeinflusste die Theatermacher anders. Ihre Aufführungen waren also immer an den jeweiligen Ort gebunden und damit nicht oder nur teilweise transformierbar in andere Orte. Der öffentliche Raum ist Dreh- und Angelpunkt dieser Theaterform, gab es doch kaum noch eine Trennung zwischen ihm und der Kunstform. Diese Verschmelzung wurde bei Mobile Albania besonders deutlich, denn die Gruppe lebte und arbeitete im öffentlichen Raum. Ihre Kunst verwischte die Grenzen zu politischem Aktivismus und Aktionskunst. Sie zeigte außerdem auf, dass Theater in der Stadt oft von gesellschaftlicher und politischer Relevanz ist. Wenn öffentlicher Raum und Aufführungsort eins sind, taucht gleichzeitig die Frage auf, wo öffentlicher Raum noch öffentlich, also nicht privatisiert und damit möglicher Aufführungsort ist.

Veranstaltungen wie der Schaubudensommer in Dresden sind auch eine Form des Theaters in der Stadt, weil auch sie das Haus verlassen und draußen stattfinden, sich dort dem Publikum auf direktere Art präsentieren. Für Heiki Ikkola lag eine Besonderheit im städtischen Publikum. Er beschrieb es als disziplinierter, geduldiger und geschulter, also mit mehr Theatervorerfahrungen. Dadurch entstehe aber auch eine andere Erwartungshaltung auf der Zuschauerseite. Hier müssten sich Theatermacher fragen, wie sie die Aufmerksamkeit eines solchen Publikums gewinnen könnten. Auf der Suche nach Öffentlichkeit ginge es darum, theatrale Stolpersteine, also Irritationen zu schaffen, so Ikkola. Er schlug Systemstörungen vor, wie zum Beispiel am Bahnhof einen Desinformationsschalter einzurichten oder für eine Weile im Gepäckfach zu wohnen. Solche Aktionen wären immer auch eine Gratwanderung zwischen Theatralisierung des Alltags und der Frage nach der Sichtbarkeit der Kunst dabei. Inwieweit ist Theater noch als Theater wahrnehmbar und damit als eigene Kunstform? Das wäre spätestens dann von Bedeutung, wenn es um die Fördermittel ginge. Kann Theater im öffentlichen Raum aus Mitteln des Topfes für Darstellende Kunst gefördert werden? Oder gibt es die Möglichkeit Finanzierungen aus dem Fonds Soziokultur zu beantragen? Kann ein Projekt im Rahmen kultureller Bildung gefördert werden? Hier zeigte sich eine Heterogenität der möglichen Förderbereiche, die vorteilhaft wirken kann, wenn sich dadurch verschiedene Alternativen der Finanzierung eröffneten. Vor diesem Hintergrund wurde jedoch auch deutlich, wie unterschiedlich die Anerkennung der verschiedenen Theaterformen und Arbeitsweisen sein kann – auf Seiten der Förderer, beim Publikum wie auch im Selbstverständnis der Theatermacher. Um seine eigene Rolle zu finden, brauche freies Theater in der Stadt eine klarere Definition seiner Rolle abseits vom Stadttheater. Dazu gehöre es, zu akzeptieren, dass Theater in der Stadt die Verschmelzung verschiedener Ausdrucks- und Darstellungsformen beinhalte.



Workshop 4: Kinder- und Jugendtheater in der freien Szene

Winnie Karnofka, Dramaturgin, Theater der Jungen Welt Leipzig

Liane Günther, Künstlerische Leiterin VereinsEigeneBühne e.V. Chemnitz

Kinder- und Jugendtheaterförderung ist abhängig vom Interesse der Kommunen. Für das junge Publikum bietet das Programm eine wichtige, alternative Form der Bildung, wenn es einen Zugang ohne filternde Eltern oder Lehrer findet.

Die Beispiele der beiden Kinder- und Jugendtheatermacherinnen machten in diesem Workshop deutlich, dass die Situation der Gruppen jeweils stark von der Kommune abhängig ist, in der man arbeitet. In Chemnitz gibt es beispielsweise kein explizites Kinder- und Jugendtheater der Stadt, anders als in Leipzig und Dresden. Auch wäre die freie Theaterlandschaft Sachsens im Kinder- und Jugendbereich strukturell eher schwach aufgestellt, besonders im Vergleich zu den alten Bundesländern. In Niedersachsen zum Beispiel gäbe es, gerade im ländlichen Raum, eine gut funktionierende Kinder- und Jugendtheaterszene.

Liane Günther von VereinsEigeneBühne e.V. (VEB) berichtete über die spezielle Situation in Chemnitz: Ihr Verein spielt derzeit drei Produktionen, drei Produktionen ruhten, wobei aus finanziellen Gründen aktuell nur wenige Aufführungen gezeigt werden. Auf überregionaler Ebene hätte der Verein Partner und Unterstützer. Man arbeite als Teilnehmer des Förderungsprogramms „Kultur macht stark“ in drei Projekten mit der Bundesvereinigung für Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e.V. (BKJ), dem Bundesverband Freier Theater (BuFT) und der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche (Assitej) zusammen. Auf regionaler Ebene sähe die Fördersituation jedoch schlecht aus: die existentielle Problematik des Hauses würde durch die Stadt nicht aufgefangen. Bis auf das Kulturbüro gäbe es keine Anbindung oder Unterstützung von städtischer Seite. Auch die wenigen bestehenden Kontakte in die Kommunalpolitik bewirkten nicht, dass selbst erfolgreiche Projekte weiterführend gefördert würden. Um eine regionale Verankerung zu stärken und Strukturen zu sichern wurde im Verlauf des Workshops angeregt, Vorbildern aus in Bayern oder Niedersachsen folgend, enger mit den soziokulturellen Zentren zusammen zu arbeiten. Dort gäbe es Veranstalterringe in den soziokulturellen Zentren, die als Aufführungsorte erschlossen werden könnten. Wichtig wären Günther zufolge aber auch kontinuierliche Förderungen sowie feste Kontakte in die Politik und in die Bildungseinrichtungen. Hier gelte es, durch zuverlässige Präsenz und einem ständigen Projektangebot, von Eltern, Kitas und Schulen als vertrauensvoller Bildungspartner wahrgenommen zu werden.

Trotzdem das Theater der Jungen Welt (TdJW) in Leipzig mit seinem Programm sehr erfolgreich ist, wäre es auch hier immer wieder ein Kampf um die städtischen Mittel zu erhalten, so Winnie Karnofka. Ein Teil des Erfolgsrezeptes sei die mit 4 Mitarbeitern gut aufgestellte Theaterpädagogik. Die Theaterpädagogen wären diejenigen, an die die Kinder ihre Fragen heran tragen könnten. Sie wären aber auch die Übersetzer und Vermittler für Eltern und Lehrer



und trügen damit eine wichtige Schlüsselfunktion. Theater könnte durch eine spielerische Vor- und Nachbereitung von Stücken für Kinder Zugänge zu Themen schaffen, die für sie zu Hause oder in der Schule nicht verhandelbar wären. Auch sah Karnofka in einer besseren Betreuung und Begleitung der Veranstaltungen die Chance, ein Alleinstellungsmerkmal für die Kinder- und Jugendtheater herauszuarbeiten. Zunehmend böten Schauspiel und Oper auch Kinder- und Jugendprogramme an, wodurch sich die Konkurrenzsituation verschärfte. Vor diesem Hintergrund entstand auch die Frage, ob sich explizites Kinder- und Jugendtheater durch eine spezifische Zielgruppenorientierung von anderen Theaterformen abgrenzen sollte. Oder wäre es sinnvoller, im Sinne der Publikumsgenerierung, generationsübergreifende Ansätze zu verfolgen?

Eine besondere Herausforderung für das Kinder- und Jugendtheater wäre es in jedem Fall, darin waren sich alle Workshopteilnehmer einig, Kinder ohne den Filter durch Eltern oder Lehrer zu erreichen. Sie nahmen eine Gatekeeper-Position ein und lenkten dadurch den Zugang der Kinder und ihre Wahrnehmung von Theater. Eine Ausbildung, die Lehrer an das Theater heranführt, könnte eine Lösung sein. Mit dem Fach Darstellendes Spiel, das in Sachsen leider nicht angeboten werde, könnte eine Theaterbildung bereits in der Schule beginnen.

Abschlusspanel

Im Abschlusspanel kamen schließlich alle Workshopteilnehmer und Gäste noch einmal zusammen. Es wurde von Kernfragen und -problemen aus den Workshops berichtet, deren Ergebnisse bereits in die vorangegangenen, zusammenfassenden Abschnitte dieser Dokumentation eingeflossen sind. Die in den Workshops angefangenen Themen und Gesprächsfäden setzten sich im Abschlusspanel weiter fort. Das Ziel des Fachtages, Gespräche unter den Teilnehmer anzuregen, stieß damit auf fruchtbaren Boden. In der offenen Abschlussdiskussion versuchte man auch, nach dem „Wie weiter?“ zu fragen. Aufbauend auf die Erkenntnisse aus den Workshops wurde nach möglichen zukünftigen Arbeitsaufträgen und -formen gesucht. An die Veranstalter wurde abschließend von Teilnehmerseiten positiv zurück gemeldet, dass die Aufteilung in einen kürzeren Podiumsteil und einen umfangreicheren Workshopteil, als sehr gelungen empfunden wurde. So konnte ein tatsächlicher Austausch zu den für die Teilnehmer relevanten Themen stattfinden.