

Zeitgemäße Betrachtungen zum Tanz

In der öffentlichen Diskussion über die Situation des zeitgenössischen Tanzes in Deutschland wird in der jüngeren Vergangenheit verstärkt das Mißverhältnis zwischen finanzieller Förderung und künstlerischer Kraft des traditionellen klassischen und des zeitgenössischen Tanzes thematisiert; hier die Choreographen- und damit die Sinnkrise des Balletts in fast nicht mehr finanzierbaren Stadt- und Staatstheatern, dort der Aufbruch des professionellen künstlerischen Tanzes, der in neuen Produktionsmodellen nur sehr begrenzt subventioniert wird. Eine Polarität, die zweifelsohne den Tanz in Deutschland in seinen Strukturen verändern wird.

DIE SINNKRISE DES BALLETTS

ist ursächlich mit der Sinnkrise des öffentlich-rechtlichen Theaters an sich verknüpft. Dieses Theater findet heute in Räumen statt, die unter völlig anderen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Paradigmen entstanden sind. Zur Zeit des Feudalismus, bzw. in der Gründerzeit hatte der Adel, bzw. das Bürgertum ein ganz anderes gesellschaftliches Kommunikations- und politisches Repräsentationsbedürfnis als heute. Die zentralperspektivische Konzentration auf den absolutistischen Herrscher im Feudalismus führte zur Guckkastenbühne, die dem während der Vorstellung beleuchteten Parkett, den Logen und Rängen gegenübergestellt ist. Die Struktur des Zuschauerraumes wiederum ist Ausdruck einer Gesellschaftsstruktur, die stark hierarchisiert ist. Das Ballett entwickelte seine Technik, das „en face“, die Ausdrehung, die Interpretationsweisen, Symbolsprache, etc. aus dieser Haltung heraus. Der Tanz spiegelte eine idealisierte Welt. Der Tänzer war als Individuum nicht emanzipiert und in dieser Haltung ist der Konformismus des Balletts begründet.

VERLUST GESELLSCHAFTLICHER FUNKTIONEN

Heute hat das Theater viele seiner gesellschaftlichen Funktionen an andere Bereiche verloren. Die Repräsentation im Sinne des „Sehen-und-Gesehen-werden“ findet heute viel eher in den VIP-Lounges beim Tennis, Fußball oder Boxen statt. Erziehung und Aufklärung, heute reduziert auf den Begriff der Information, geschieht über die neuen Medien und die Telekommunikation. Als Medium der gesellschaftlichen Kommunikation hat das Theater seit Einführung von Film und Fernsehen in der öffentlichen Wirkung kaum noch Bedeutung. Gesellschaftlicher Konsens definiert sich heute nicht durch das gemeinsame Theatererlebnis, sondern durch die Einschaltquote.

PERSPEKTIVEN DES TANZES

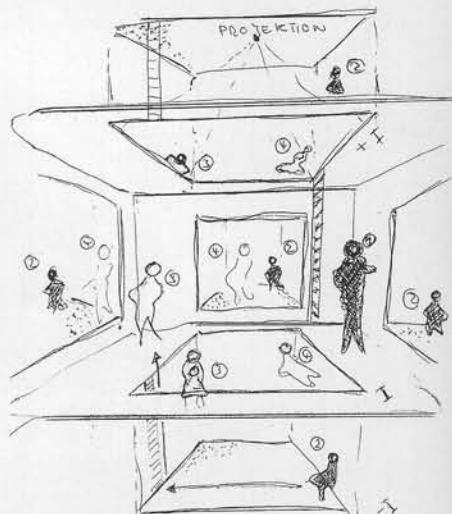
Dort, wo sich keine herausragende Künstlerpersönlichkeit oder eine zeitgemäße künstlerische Sprache entwickeln konnte, hat sich das Ballett seiner Legitimation entzogen. Vor allem das nach wie vor im großen Kontext dominierende Romantische Ballett dient heute nur noch der Dekoration. Intendanten und Kulturpolitiker, die aus finanziell-politischem Opportunismus genau die wenigen Künstlerpersönlichkeiten *wegrealisieren* wegkommerzialisieren wollen, die dem Theater noch Sinn geben, - wie aktuell mit Susanne Linke und Urs Dietrich in Bremen geplant -, begehen einen großen kulturpolitischen, nein gesellschaftspolitischen Fehler.

Die wichtigste Funktion, die das Theater und hier insbesondere der Tanz noch innehält, ist die des Spiels. Spiel, als zweckfreies ernst genommenes Tun - im Gegensatz zum verkommerzialisierten Sport-Spiel, das letztlich wieder nur Arbeit ist - schafft eine neben dem Leben eigenständige Gegebenwirklichkeit. Der zeitgenössische Tanz bezieht eine zum reinen Nutzenenden oppositionelle Haltung. Die künstlerische Recherche, die spielerische Suche nach neuen Formen der Auseinandersetzung mit den neuen Medien und einer veränderten politischen Realität; ein neues Körperbewußtsein in einem sich verändernden Lebensraum; die Entwicklung neuer narrativer Strukturen, individueller und differenzierter Bewegungsqualitäten; die Überprüfung der Sehgewohnheiten, die Herauslösung des Tanzes aus den gewohnten Orten der Re-(Präsentation) kennzeichnen den zeitgenössischen künstlerischen Tanz.

Im Ereignis der Vorstellung partizipiert der Zuschauer an diesem Spiel. Nur indem der Mensch sich von seinem Erwerbshandeln zeitweilig zurückzieht, kann er seine geistigen Kräfte regenerieren. Indem er einer Tanzvorstellung beiwohnt, beteiligt er sich aktiv an diesem Prozeß. Der Tanz ist heute das kulturelle Ereignis, bei dem der Mensch auf direkteste Art noch mit dem Menschen kommuniziert. Darin liegt seine Kraft und Attraktivität in einer Gesellschaft, in der die Menschen durch entpersönlichte Kommunikation zunehmend an Vereinzelung leiden.

NEUE SPIEL-RÄUME

Einer komplexeren Welt hat der zeitgenössische Tanz komplexere (Äußerungs-)Formen gegenübergestellt. Es gibt keinen grundlegenden Kodex mehr, der einen simplifizierten Zugang zu dieser Kunstform erschließt. Deshalb kann zeitgenössischer Tanz im Rahmen des öffentlich-rechtlichen Kulturstabes meist nicht die Immobilien auslasten, die in Zeiten einer auf ein rein regionales Publikum ausgerichteten Kultur entstanden. Seine Komplexität und die Notwendigkeit der Nähe zum Betrachter machen vielmehr neue Produktions- und Aufführungsräume erforderlich, die Prozesse ermöglichen, verschiedene räumliche Situationen zu lassen und speziell für die Rezeption heutiger Tanz-Kunst dimensioniert sind. Die zeitgenössische Tanz-Kunst ist national und international vernetzt. Sie erschließt ein neues Publikum, das - kosmopolitisch orientiert - einen seinem pluralistischen Gesellschaftsbegriff adäquaten künstlerischen Diskurs sucht und diesen im restaurativen Ballett nicht mehr findet.



Aus dem Skizzenbuch von Micha Purucker (Dance Energy) zum Projekt „Hidden Dances“. From Micha Purucker's (Dance Energy) sketch book about his „Hidden Dances“ project.

ZUKUNFTSORIENTIERTE KULTURPOLITIK VERSUS KULTURELLE GRUNDVERSORGUNG

Warum eigentlich werden die Entfaltungsmöglichkeiten für Choreographen nach wie vor durch die vorhandenen Immobilien bestimmt? Warum muß sich die Kunst nach der vorhandenen Versorgungsstruktur richten und nicht vielmehr diese nach den künstlerischen Notwendigkeiten? Ist es rentabel, die Tanzsparte an Stadttheatern ganz zu schließen, und damit eventuell ein mediokres Schauspiel- oder Opernensemble zu bewahren? Wäre es in diesem Kontext blasphemisch, einmal zu errechnen, was der Verkauf oder die Vermietung eines meist sehr zentral gelegenen, architektonisch attraktiven Gebäudes einer Stadt einbrächte, wenn sie gleichzeitig eine flexiblere Struktur für zeitgenössischen Tanz und/oder Theater schafft, die mit wesentlich weniger organisatorischem Ballast billiger, besser und vor allem innovativ produziert und dabei noch einen Zugang zum internationalen kulturellen Dialog ermöglicht?

Provokative Fragen, gewiß! Aber eine verantwortliche Kulturpolitik darf heute nicht davor zurückschrecken, sonst beraubt sie unsere Gesellschaft ihrer wichtigsten geistigen Innovationskraft: **der Kunst**. Oder, wie Siegfried Hummel, der Münchner Kulturreferent, 1990 in seiner Grundsatzerkundung 'Kulturpolitik in den 90er Jahren' erklärte: „In den

90er Jahren wird sich zusätzlich die Erkenntnis durchsetzen, daß die vielen phantasiebegabten Menschen, die wir in allen Bereichen der Wirtschaft und der Gesellschaft benötigen, nur noch dort zu finden sind, wo die Künste eine gleichwertige Rolle spielen. Fortschrittliche Kunspolitik ist also eine Zukunftsinvestition." Dies darf aber keineswegs dazu verleiten, der Kunst auf anderem Wege eine Nutzenrechnung aufzuerlegen, die ihren Wert dann in sog. „weichen“ Faktoren mißt.

FLEXIBLE, PLURALISTISCHE STRUKTUREN DURCH DIE THEATERREFORM

Der Erfolg des Frankfurter Balletts, der Merce Cunningham Dance Company oder der Lalala Human Steps in großen Häusern, beweist, daß auch selbst im innovativsten zeitgenössischen Tanz eine „tänzerische Großform“ möglich ist. Auch ist das eigene Ensemble für die kontinuierliche künstlerische Arbeit eines herausragenden Choreographen unabdingbar. Die prinzipielle Abschaffung der Stadt- und Staatstheater, wie sie die 68er-Generation der freien Theatermacher einst forderte, ist daher ab-

surd. Nötig ist jedoch eine grundlegende Strukturreform des Theaters und die Neuschaffung eines integrativen Modells aus unabhängigen Gruppen, neuen Produktions- und Spielstätten auf solider finanzieller Basis sowie flexibler Theater mit oder ohne eigene Ensembles.

Bei der Restrukturierung müssen die geistigen Kräfte der am Theater engagierten Individuen optimal genutzt werden. Als Prinzip muß die 'möglichst ideale Umsetzung künstlerischer Ideen' die Strukturen bestimmen. In den Organisationsstrukturen muß mehr Eigenverantwortlichkeit geschaffen werden. Budgetfreiheit, eigene Disposition und die Gleichberechtigung neben den anderen Sparten sind mittlerweile selbstverständliche Forderungen des Tanzes an Stadt- und Staatstheatern. Ein längst überfälliger Generationenwechsel ist gefordert.

Die freien Produzenten haben seit Jahren innovative Organisationsmodelle für zeitgenössische Tanzproduktion vorgestellt. Zuletzt trafen sie sich beim Symposium „Politik für Tanz“ in Köln und entwarfen eine kurze Bestandsaufnahme sowie einen Forderungskatalog für die Politik, welche auf den nächsten Seiten wiedergegeben sind. Hier wurden Maximen für eine zukunftsorientierte Kulturpolitik aufgestellt.

■ Walter Heun



Mit ihrer raumgreifenden Bewegungssprache und filmischen Großprojektionen fanden Lalala Human Steps in „2“ eine Großform im zeitgenössischen Tanz.
Photo: Édouard Lock

*With their space-encompassing movement vocabulary and large-screen film projections Lalala Human Steps have discovered in their latest production „2“ a mega-form in contemporary dance.
Photo: Édouard Lock*

Tanz ist eine eigenständige Kunstform und hat als solche spezifische Gesetzmäßigkeiten. Somit braucht der Tanz eigene Förderstrukturen, die seiner künstlerischen Dynamik entsprechen.

Wir - Produzenten und Veranstalter des professionellen zeitgenössischen Tanzes - bilden ein Forum für die vielfältigen Erscheinungsformen dieser lebendigen Kunst.

Wir unterscheiden uns von den traditionellen Theatern, indem wir als Produzenten und Gastspielveranstalter ohne feste eigene Ensembles arbeiten. Damit entstehen Arbeits- und Auftrittsmöglichkeiten für viele unabhängige Künstler.

Durch intensive kontinuierliche Arbeit in neuen Strukturen ist eine beachtliche Kompetenz im Umgang mit künstlerischen und organisatorischen Fragen entstanden. So konnten neue Grundlagen für Produktionen, Arbeitsprozesse und Projekte sowie nationale und internationale Kooperations- und Koproduktionsmodelle geschaffen werden.

Mit einem vielfältigen Angebot neuer Tanzproduktionen an zahlreichen Orten konnte ein neues, breites, ständig zunehmendes Publikum aufgebaut und für neue Darstellungsformen und neue ästhetische Erfahrungen interessiert werden. Die neu entwickelten Organisationsstrukturen arbeiten mit kleinen, hochmotivierten Teams außerordentlich effektiv und reagieren auf die Anforderungen heutiger Künstler mit neuen Produktionsmöglichkeiten in zeitgenössischen kreativen Schaffensprozessen.

Mobilität, Austausch und Internationalität sind wesentliche Elemente heutiger und zukunftsorientierter Kulturpolitik. Für den Tanz ist ein grenzüberschreitender künstlerischer Dialog eine selbstverständliche Voraussetzung.

Aus Verantwortung für den Tanz fordern wir
die politische Anerkennung des Tanzes als eigenständige Kunstform

die Gleichstellung der Kunstform zeitgenössischer Tanz im Verhältnis zu Theater und Musik in Förderpolitik und Raumsicherung

die Entwicklung von Modellen und Subventionskonzepten in Zusammenarbeit mit den Produzenten und Künstlern nach vornehmlich qualitätsfördernden Kriterien

die Schaffung und Erhaltung von Strukturen, die eine kontinuierliche künstlerische Arbeit ermöglichen und absichern

die Schaffung von Produktions- und Aufführungsstätten auf kommunaler und auf Länderebene

- die finanzielle Beteiligung der Länder durch feste anteilige Zuschüsse für kommunal geförderte Koproduktionen von Produzenten mit freien Compagnies

die Ergänzung der föderalen durch länderübergreifende Förderungsstrukturen, um damit Netzwerke deutscher Produktionszentren für Gastspiel austausch und Koproduktionen zu unterstützen

die Einrichtung eines Förderprogrammes für Produzenten und Veranstalter zur Unterstützung unabhängiger internationaler Austauschprojekte im Tanzbereich; in notwendiger Ergänzung zur Arbeit der Goethe Institute

angemessene steuerliche Behandlung von Produktionen und Gastspielen, hier besonders die Einführung von Freibeträgen in der Ausländerreinkommensteuer im Rahmen des Jahressteuergesetzes, um die kulturelle europäische Integration nicht zu gefährden

- daß die Theater-Strukturreform tatsächlich in Angriff genommen und durchgeführt wird. Die Organisations- und Finanzierungsstrukturen der unabhängigen Produzenten und Veranstalter haben dabei Modell- und Vorbildcharakter. Die einzusparenden öffentlichen Gelder sollen nicht zu Haushaltssanierungen, sondern zur Förderung neuer Modelle eingesetzt werden. Die Bindung großer Teile der Mittel aus den öffentlichen Kulturaufgaben an die Stadt- und Staatstheater muß ohne künstlerische Verluste im Rahmen der Theaterstrukturreform zu Gunsten neuer Organisationsmodelle verändert werden.

Timely Observations About Dance

Recent public discussions about the situation of contemporary dance in Germany have focused on the disparities between traditional classical dance and contemporary dance. Ballet enjoys generous funding but suffers from a paucity of aesthetic verve; contemporary dance, on the other hand, though it must try to cope with severe financial handicaps, nevertheless displays a disproportionately high level of innovation and creativity. On the one side, there are the classical ballet choreographers and the crisis of meaning in that genre as it is currently practiced in exorbitantly expensive state and civic theaters; on the other side, are the professional contemporary choreographers who, despite a fervently revolutionary climate and the development of new and creative models of production, are handicapped by severely limited funding. This polarity will no doubt engender profound changes in the structures of dance in Germany.

THE CRISIS OF MEANING IN BALLET

is obviously a consequence of the crisis of relevance in the state-owned public theaters. Today this theatrical activities still take place in architectural spaces that were erected under vastly different social, political and cultural paradigms than nowadays. The nobility of the feudal era and the bourgeoisie of the „Gründerzeit“ (1871-73) had completely different needs for self-presentation in the socio-political arena. Feudalism's centralized perspective with its focus on an absolute monarch led to the creation of the proscenium stage. Performers were displayed (and confined) within the illuminated precincts of the proscenium while their noble audi-

ences sat safely opposite them in orchestra-level seats, box seats, and balconies. The architecture of the audience space in today's theaters still expresses this strictly hierarchical social structure. Classical ballet's techniques - its en face and en dehors, its styles of interpretation, symbolic vocabulary, etc. - all derive from this hierarchical attitude. Dance reflected an idealized world. Dancers were never treated as emancipated individuals, and the sources of ballet's current conformist attitude still lie in this feudal and anachronistic approach.

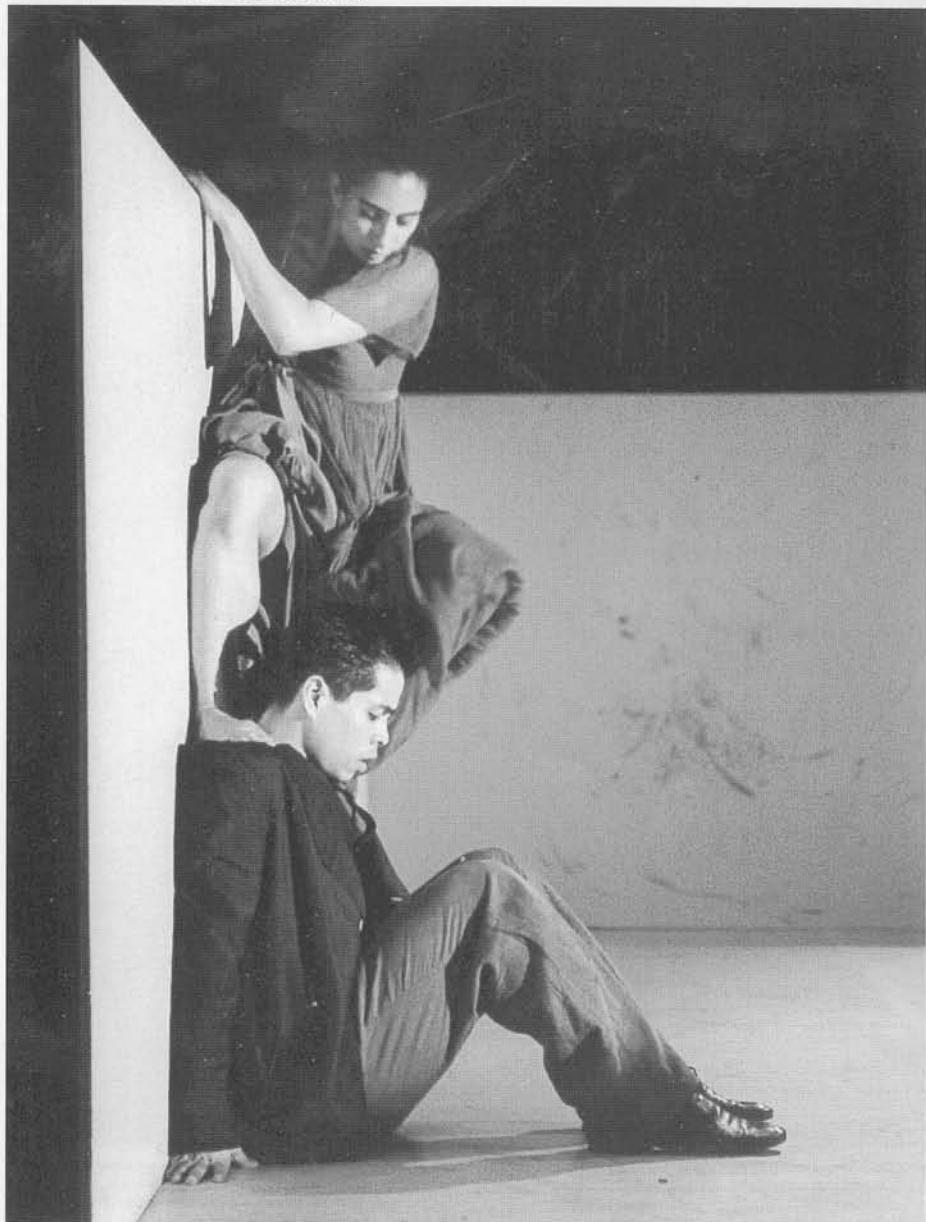
Urs Dietrich, Bremer Tanztheater; Photo: Jörg Landsberg

LOSS OF SOCIETAL FUNCTIONS

Nowadays theater has lost many of its erstwhile societal functions to other fields. Self-presentation, the all-important act of „seeing and being seen,“ is now more likely to take place in VIP lounges at tennis, soccer, boxing, or other sports events. Education and intellectual enlightenment have been reduced to the concept of information and are now propagated via telecommunications and the new media. The introduction of film and television have made theater almost irrelevant as an effective instrument for societal communication. Social consensus defines itself today not through a shared theatrical experience, but through „Nielsen ratings“ and TV viewing figures.

THE OUTLOOK FOR DANCE

Wherever it lacks an extraordinary artistic personality, wherever it fails to evolve a contemporary artistic idiom, ballet inevitably loses its relevance, validity and legitimacy. Although it continues to dominate the stages of many large theaters, romantic ballet has become little more than mere decoration. Motivated by financial and/or political opportunism, some theater directors and cultural politicians have sought to commercialize (and thus spoil) the few distinctive artistic personalities who continue to give theater its meaning and *raison d'être*, but they are committing a tremendous cultural, political and so-



cial error. The consequences of precisely this mistake are scheduled to befall Susanne Linke and Urs Dietrich in Bremen.

The most important function still fulfilled by theater and especially by dance is the function of play. Play is a non-teleological activity taken seriously. In contrast to the so-called „play“ of commercialized sports (which is really nothing other than athletic work), dance can create an alternate, independent reality alongside the familiar reality of everyday life. Contemporary dance occupies a position which is diametrically opposed to purely pragmatic thinking. The many characteristics of contemporary artistic dance include: commitment to aesthetic research; playful search for innovative ways to deal with new media and a changed political reality; new awareness of the human body within a changing environment; articulation of alternative narrative structures; development of individualized and subtly differentiated movement qualities; questioning of perceptual habits; and an effort to transcend or escape from familiar sites of (re)presentation.

Audiences are invited to participate in this remarkable play during the unique events called „performances.“ Only by temporarily withdrawing from our customarily pragmatic behavior with its acquisitively conditioned habits can human beings enjoy recreation in its true sense, namely, as the re-creation and regeneration of our intellectual and spiritual powers. When we witness a dance performance, we are able to actively participate in this enriching process. Dance today is the cultural event at which human beings communicate most directly with others of their species. This communion is the source of dance's power and fascination for a society whose members are becoming increasingly isolated as their means of communication become progressively more depersonalized.

NEW SPACES TO PLAY

Contemporary dance has responded to our increasingly complex world by developing more complex (expressive) forms of its own. No longer is there any single, fundamental codex that can serve to simplify access to this art form. This explains why contemporary dance is seldom large enough in scale to fill the inflated architecture of official public theaters, since these behemoths were created as bureaucratic institutions to supply the consuming public with officially sanctioned cultural products in an era when culture was dispensed to local audiences. Because contemporary dance is so complex and so dependent upon intimate proximity to its audiences, today's choreographers need new spaces for producing and performing their works. Such venues would make possible processes that require a variety of spatial situations; they would include performance sites whose dimensions are appropriate for the dance art in its current state of evolution. Today's dance art is nationally and internationally networked. It has won new audiences of cosmopolitan individuals who are searching for an artistic discourse commensurate with their pluralistic notions of society. They know that they can no longer find this type of discourse within the narrow bounds of a classical ballet that yearns merely to restore an outmoded and anachronistic societal order.

FUTURE-ORIENTED CULTURAL POLITICS VERSUS THE SATISFACTION OF BASIC CULTURAL NEEDS

Why should the possibilities of today's burgeoning choreographers continue to be limited by the constraints of existing real estate and theatrical architecture? Why must the art form adapt itself to suit existing supply structures? Shouldn't these structures be flexible enough to adapt themselves to evolving

aesthetic requirements? Is it financially prudent to dissolve the dance departments in civic theaters in order to make more funds available for mediocre thespian or operatic ensembles? In this context, would it be blasphemous to calculate exactly how much money a city might earn from the sale or rental of a usually centrally located, architecturally attractive theater building? Wouldn't such a sale or rental also create a more flexible structure for contemporary dance and/or theater? Couldn't such a structure produce better performances with far less organizational ballast, at less expense, and above all more innovatively? Wouldn't this create an opportunity for the city to actively participate in the international cultural dialogue?

Provocative questions, indeed! But a responsible and responsive cultural policy should not be afraid of the future, lest it rob our society of art, one of its most important sources of intellectual innovation. As Munich's cultural liaison Siegfried Hummel wrote in 1990 in his statement of principles entitled „Cultural Politics for the 1990s“: „This decade will witness increased acceptance of the insight that the many imaginative people whom we need in all fields of business and society are only to be found where the arts are allowed to play an equally important role. Progressive politics for the arts is therefore an investment in the future.“ This awareness should not lead us to commit the old mistake of applying a pragmatic cost-benefit analysis to the arts, even if this new analysis substitutes so-called „soft“ factors for hard ones.

FLEXIBLE, PLURALISTIC STRUCTURES THROUGH THEATER REFORM

Successful performances in large theaters by the Frankfurt Ballet, Merce Cunningham Dance Company, Lalala Human Steps, and other ensembles prove that even the most innovative contemporary dance can indeed present choreographic events that feature „dancerly mega-forms.“ The opportunity to work continuously with a permanent company is also an essential precondition for the success of any talented choreographer. Together, these two facts mean that the outright elimination of civic and state theaters (as demanded by many independent theater artists during the revolutionary days of the late 1960s) is absurd. What is necessary, however, are the following changes. There must be a fundamental reform in the structure of theaters; a new, integrated model should be established for independent groups; new, financially solvent production and performance sites must be created and existing theaters (either with or without their own resident ensembles) must become more adaptable. This restructuring ought to make optimal use of the energy and intelligence of people who are committed to working in the theatrical arts. These new structures should ensure that the process of „translating artistic ideas into staged realities“ occurs as fluently and effectively as possible. Organizational structures ought to foster a climate of increased individual responsibility. Dance has a right to demand that the civic and state theaters provide it with higher budgets, a greater degree of self-determination, and equal treatment with the other performing arts. The time is long overdue for members of the younger generation to take the reins.

For many years, independent producers have been working to design and implement innovative organizational models for producing contemporary dance events. Some of these producers met recently in Cologne for a symposium entitled „Politics for Dance.“ At that meeting, they drafted a brief statement of the current situation and wrote a list of demands for changes in the politics of dance. Reprinted on the following pages, their manifesto presents cogent maxims for the evolution of a future-oriented cultural policy.

■ Walter Heun

As an independent art form in its own right, dance obeys particular laws all its own. Because of its unique position, dance needs special sponsorship structures appropriate to its artistic dynamics.

We, the producers and organizers of professional contemporary dance events together represent a forum for the diverse manifestations and forms assumed by this lively art.

As producers and organizers of guest performances, we differ from traditional theaters because we do not work solely with any single ensemble. This flexibility creates work and performance opportunities for a large number of independent artists.

Through our intensive and ongoing work with new structures, we have gained valuable skills in dealing with artistic and organizational issues and questions. We have been able to create new foundations for productions, work processes and projects and we have also successfully established national and international models for cooperation and co-production. By offering a diverse range of new dance productions at many different sites, we have been able to build a new, broadly-based, and steadily growing audience. This audience has shown avid interest in new forms of performance and in innovative aesthetic experiences. The newly developed organizational structures work with small, highly motivated teams in an extraordinarily effective manner. They are able to respond to the needs of today's artists with new production alternatives in contemporary and creative processes. Mobility, exchange of ideas, and internationalism are essential elements of cultural politics, both today and in the future. An artistic dialogue that transcends national boundaries is an essential condition for the success of dance. Motivated by our sense of responsibility for dance, we therefore call for:

■ Recognition of dance as an independent art form in its own right;

■ Equal status for dance in comparison to theater and music in the politics of sponsorship and in the securing of work and performance spaces;

■ Development of models and funding policies in collaboration with producers and artists primarily on the basis of criteria which will encourage quality;

■ Creation and ongoing support for structures which make continuous artistic work possible and secure;

■ Creation of sites for production and performance on local and state levels;

■ State financial participation to be based upon fixed percentile funding for locally supported co-productions between producers and independent dance companies;

■ Expansion of federal sponsoring structures through the addition of international sponsoring structures, thus encouraging the networking of German production centers for exchange of guest performances and co-productions;

■ Establishment of a sponsorship program for producers and organizers to support independent, international exchange projects in the dance field; this would be an essential complement to the work already carried out by the Goethe Institute;

■ Appropriate tax status for producers and guest performances; especially the introduction of tax-free sums into the foreign-income tax structure within the framework of the annual tax laws; this is needed so that cultural European integration will not be jeopardized;

■ Drafting and implementation of genuine reforms in the structure of theaters. The organizational and financial structures of the independent producers and organizers should serve as models and examples for this process. Public funds, which must be conserved and spent wisely, should not be used to cleanse budgets, but should instead be used for the establishment and support of new models. The linkage of large percentages of the funds from public cultural budgets to the civic and state theaters must - without aesthetic sacrifices - be changed to channel more funds into new organizational models within the framework of an overall reform in the structure of theaters.