

«... eine Situation schaffen, welche sowohl das Produkt als auch das Produzieren der Performance und zugleich die Erforschung der damit verbundenen Fragen sein soll. Daran arbeiten und gleichzeitig die Fragen stellen, die mit dem Nachdenken über den Körper und ihrer eigenen Darstellung verbunden sind.»

Xavier Le Roy, aus: »Self Interview«

»Der experimentierende Künstler agiert im Dunkeln, er entwirft Karten für ein Territorium, das in seiner Existenz noch nicht bestätigt und von dem nicht garantiert ist, dass es aus der jetzt skizzierten Karte auch tatsächlich auftauchen wird. Experimentieren heißt, etwas zu riskieren, und zwar in einem Zustand der Einsamkeit, auf eigene Verantwortung und allein auf die Kraft der eigenen Vision bauend – als einzige Chance, dass die künstlerische Möglichkeit je Einfluss auf die ästhetische Realität gewinnt.«

Zygmunt Bauman, aus: »Unbehagen in der Postmoderne«

Wenn man über Produktionsstrukturen für Tanz und Theater in Deutschland spricht, so ist zu allererst von jenem Vorherrschenden zu reden, das die Kulturlandschaft prägt: die große Zahl der Stadt- und Staatstheater. Im Jahr 2000 zählen wir 152 städtische und staatliche Unternehmen, 666 Spielstätten, 64.637 Aufführungen und über 20 Millionen Besucher pro Jahr. Öffentliche Zuschüsse von knapp 2 Milliarden Euro ermöglichen über 40.000 gesicherte Theaterarbeitsplätze und jährlich fast 4.500 neue Produktionen. Eine beachtliche Leistung in festen Strukturen.

Aber Kunst entwickelt sich nicht automatisch nur dort, wo sie der Staat mit festen Mauern und Verwaltungsapparaten umgeben hat. Es ist sogar zu vermuten, dass die Dynamik der Künste zu diesen Strukturen mehr und mehr in Widerspruch geraten wird. Gerade im zeitgenössischen Tanz kommen europaweit viele Impulse aus einer freien, nicht institutionalisierten professionellen Szene.

Die Entwicklung im zeitgenössischen Tanz macht deutlich, dass viele Produktionsmodelle nicht mehr passen, weil die Künstler sich nicht in vorhandene Strukturen pressen lassen und neue, eigensinnige Konzepte entwerfen. In der sogenannten freien Szene entwickeln sich hierzu auch vereinzelt Strukturen, in denen sich diese Konzepte umsetzen lassen, werden aber immer noch unzureichend gefördert, während die etablierten Häuser, ihren baulichen und personellen Gegebenheiten und ihrem Auftrag entsprechend, an den hergebrachten Produktionsstrukturen festhalten. Ein Strukturwandel steht an, zunächst soll im Folgenden jedoch der Prozess des Übergangs aus dem Bestehenden analysiert werden.

KÜNSTLERKONZEPTE BRECHEN STRUKTUREN AUF

Die üblichen Guckkastenbühnen mit ihren festgeschraubten Sitzreihen und unveränderbaren Bühnenräumen sind für vieles nicht geeignet. Manche Stücke entwickeln sich aus künstlerischen Gründen nur in unkonventioneller Umgebung. In Fabrikhallen, Schwimmbädern oder auf Parkhausdächern. Architektur und Raum sind zu theatralen Elementen geworden. In der Freien Szene werden Rauminszenierungen oder Inszenierungen in ungewöhnlichen Räumen seit 20 Jahren mehr oder weniger selbstverständlich praktiziert. Zum besonderen (Theater-)Ereignis gehört der besondere Raum.

Die feste Ensemblestruktur, in der bestimmte Rollenfächer personell besetzt werden und in der für die fest engagierten Kollegen stetig neue Rollen gefunden werden müssen, scheint mit Blick auf die neuere Dramatik oder den zeitgenössischen Tanz antiquiert. Oft sind z. B. ein Fotograf oder ein Metzger nützlicher als der in jedem Ensemble vorhandene »jugendliche Liebhaber«. So wird zwar die Frage »flexible Verträge statt Festanstellung« oft mit Blick auf Personalkosten, starre Tarifverträge und Gewerkschaftsforderung diskutiert, sie zeigt sich jedoch im Kern als künstlerische Frage. In der Freien Szene zeigt sich, dass Künstler und Produzenten sich immer wieder zu nomadisierenden Projektgemeinschaften zusammenschließen. Künstler mit sehr unterschiedlichem künstlerischen, biografischen und kulturellen Background kommen zusammen, nicht, um einer bestimmten Spielplanposition gerecht zu werden, sondern um ein originäres, einzigartiges Kunstwerk zu schaffen.

»... von Paris bis Berlin, von Brüssel bis Wien, Stockholm, Lissabon oder Amsterdam organisieren sich in letzter Zeit Arbeitsstrukturen, deren gemeinsames Merkmal es ist, den Künstlern die Möglichkeit zu offerieren, sich zu treffen, sich gegenseitig zu konfrontieren, sich auszutauschen, in einen multiplen Dialog zu treten – ohne dabei auf eine Endlichkeit binzuarbeiten und auf die Produktion von öffentlichen (und damit rentablen) ›Stücken‹ abzu zielen (wie es bisher der Fall war).«

Christophe Wavelet, aus: »Coalitions temporaires«

Ein dynamischer Produktionsprozess kann sich nicht an den tariflich festgelegten Arbeitszeiten der Theatermitarbeiter orientieren, die Strukturen müssen sich vielmehr den künstlerischen Bedürfnissen anpassen und nicht umgekehrt. Die Institution Theater sollte sich als moderner Dienstleistungsbetrieb gegenüber dem Publikum und den Künstlern verstehen. Gerade vor der Premiere benötigen Choreografen feste und verlässliche Ansprechpartner in der Technik und keinen ständig wechselnden Schichtbetrieb.

DIE INTEGRATION UND IHRE FOLGEN

Zu überlegen bleibt, inwieweit für junge Künstler die Arbeit in der Freien Szene nur ein Durchgangsstadium zu einer Festanstellung oder einem langfristigen Vertrag an einem großen Haus bedeutet.

Dramaturgen und Programmgestalter der städtischen Häuser verfolgen durchaus Festivals und Werkschauen der freien Szene mit großem Interesse. Sie suchen aber oft nach »jung«, »neu«, »billig«, ohne selbst das Risiko der Entdeckung eingehen zu müssen. Daraus ergibt sich für viele junge Künstler das Problem, dass sie nach ihren ersten gelungenen Versuchen mit großen Erwartungen in Apparate übernommen werden, denen sie weder künstlerisch noch organisatorisch gewachsen sind. Das damit verbundene häufige Scheitern macht oftmals die gerade erst begonnene Laufbahn zunichte. Eine risikobereite Kontinuität ist an großen Häusern nur selten vorhanden.

Und es fällt auf, dass die in große Häuser »integrierten« Choreografen wie z. B. Sasha Waltz, Joachim Schlömer oder Amanda Miller mit ihrer Verantwortung in den offiziellen Strukturen sich künstlerisch kaum weiterentwickeln konnten. Dies mag an der Fülle der administrativen Aufgaben liegen, die ihnen die Konzentration auf das künstlerische Schaffen erschweren. Aber eigentlich verantwortlich für dieses Erlahmen scheinen die Produktionsstrukturen, Erwartungshaltungen, Spielplan- und Ensemblezwänge zu sein.

UMSTRUKTURIEREN UND UMVERTEILEN

Die derzeit geltenden Förderrichtlinien für Kunst sind überholt. Sie müssten sich den veränderten Produktionsweisen der Künstler erst wieder erneut anpassen. Mittelfristig werden – hier sollte man sich keinen Illusionen hingeben – die Kulturbudgets durch die hohen Unterhaltungs- und Personalkosten der Theaterhäuser ausgeschöpft. Diese Institutionen zu öffnen und umzustrukturieren, bleibt zwar eine langfristige Aufgabe, kann jedoch nur geleistet werden, wenn parallel qualitätsfördernde Modelle für den nicht institutionalisierten Bereich entworfen und gestärkt werden. Zusätzliche Mittel müssen für diesen Bereich eingefordert, vorhandene Mittel müssen effizienter genutzt werden – internationale Kooperationen und Gastspielprojekte finden zunehmend auch in Deutschland Partner.

»Während der Erarbeitungsperiode eines Stücks bin ich in erster Linie damit beschäftigt, Koproduzenten zu finden. Wenn ich mich an unsere ersten Jahre erinnere, war es damals ziemlich dasselbe. Es ging darum, Koproduzenten in mehreren Ländern zu finden, so dass man sicher geben konnte, dass ein Stück auch wirklich gezeigt würde. Man ist also auf der Suche nach bedeutenden Koproduzenten, in dem Sinne, dass sie einerseits finanziell potent sind und andererseits interessante Aufführungsorte zur Verfügung haben. Ein Grund, warum diese Compagnie international so bekannt ist, besteht darin, dass wir von Anfang an die Unterstützung von guten Theatern hatten. Das ist eine Entwicklung, die sich über viele Jahre hinzieht... Es ist nötig, dass diese internationalen Kontakte eine starke Basis haben und von Dauer sind.«

John Zwaenepoel

(Manager von Meg Stuart und ihrer Compagnie Damaged Goods)



Künstlerhaus Mousonturm · Foto: Katrin Schander, Frankfurt/Main

Es ist nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Wirtschaftlichkeit einer Produktion sinnvoll, über einen Tournéebetrieb nachzudenken. Es liegt im Interesse aller, ein gelungenes Kunstwerk möglichst vielen Menschen an möglichst vielen Orten zugänglich zu machen. Die Stücke können häufiger gespielt werden und sich dadurch auch künstlerisch weiterentwickeln. Die hohen Produktionskosten können so auf mehrere Koproduzenten verteilt und das Publikumsangebot durch zusätzliche Gastspiele vielseitiger und umfangreicher werden. Modelle wie der »Deutsche Produzentenpreis für

Choreografie«, eine der höchstdotierten nationalen Kunstauszeichnungen, das von Walter Heun initiierte »Nationale Performance Netz« oder die »Tanzplattform Deutschland« sind Beispiele fruchtbarer Kooperationen.

Die Produktionsmöglichkeiten im freien Bereich haben sich mit Einrichtungen wie Hebbel-Theater Berlin, Kampnagel Hamburg, Mousonturm Frankfurt/Main und Podewil Berlin zwar verbessert, sie reichen aber bei weitem nicht aus, um der großen Verantwortung gegenüber einer jungen Theatergeneration mit ihren neuen Ideen und Konzepten gerecht zu werden. Projekte wie »Junge Hunde« in Hamburg, »reich und berühmt« in Berlin oder »plateaux« in Frankfurt/Main ermöglichen es jungen Choreografen und Regisseuren, unter professionellen Bedingungen neue Theaterkonzepte zu entwickeln.

Hier geht es nicht nur um die wirtschaftlichen Bedingungen einer Inszenierung, sondern um die Chancen einer langfristigen künstlerischen Ausbildung. Die meisten Hochschulen und Akademien in Deutschland bilden junge Künstler spartenbezogen für die Arbeit an traditionellen Theatern aus und schaffen so kaum die Voraussetzungen für eine Professionalität für die genreübergreifende, experimentelle Arbeit. Dagegen oder begleitend müssen freie Produzenten, Festivals und Gastspielhäuser ansetzen, durch dramaturgische Begleitung, theoretische Auseinandersetzungen und professionelle Begleitung der Arbeit junger Regisseure und Choreografen. Veränderte und sich verändernde Strukturen müssen auch den Nachwuchs hervorbringen, der mit ihnen professionell umgehen kann und wiederum ihre Veränderung vorantreibt.

VORDENKEN FÜR EINE ZUKUNFTSBRANCHE

Vielleicht erweisen sich die bestehenden Theaterstrukturen in Deutschland als langfristig beständig, vielleicht erledigt sich das Theater als Kommunikationsort in den nächsten Jahrzehnten. Dann wäre eine Stärkung des nicht-institutionalisierten Bereichs nicht erforderlich. Dagegen jedoch sprechen die Prognosen für die gesellschaftliche Entwicklung.

Viele Zeichen deuten darauf hin, dass sich das Freizeitverhalten der Menschen in den nächsten Jahren grundlegend verändern wird. Die ausgiebig genossene Reizüberflutung durch zweidimensionale Medienangebote wie Fernsehen und Internet werden die Sehnsucht nach anspruchsvoller Unterhaltung fördern. Die Einsamkeit des Bildschirms wird die Lust auf Erlebnisse in einer Gemeinschaft steigern. Hierbei wird das Theater eine bedeutende Rolle spielen, denn in kaum einem anderen Rahmen wird die Auseinandersetzung mit komplexen gesellschaftlichen Themen, Stoffen oder Formen konsequenter angeregt und provoziert.

Damit liegen folgende Fragen auf der Hand: Welches Theater will und braucht eine Stadt oder ein Land und was brauchen die Künstler – nicht heute, sondern vielleicht in zehn Jahren? Mit Geld hat das zunächst wenig zu tun, eher mit dem kreativen Nachdenken über folgende Fragen:

- Welche künstlerischen und gesellschaftlichen Veränderungen sind in den nächsten zehn Jahren zu erwarten?
- Welche Auswirkungen kann das auf die Produktion Darstellender Kunst haben?
- Welche Entscheidungen müssen im Hinblick darauf bereits heute getroffen werden?

Genau an diesem Punkt stehen die Produzenten in der Freien Szene. Halbwegs funktionierende Produktionsstrukturen existieren bereits. Anders als die großen Häuser sind sie jedoch mit bescheidenen Etats ausgestattet. In absehbarer Zeit, in den Haushaltsplänen der nächsten Jahre oder der nächsten kommunalen Wahlperiode wird sich dies nicht wandeln. Doch die

veränderten gesellschaftlichen Erfordernisse der Zukunft werden andere Strukturen erfordern. Hierfür ein Bewusstsein in der Kulturpolitik der Gegenwart zu schaffen, wird zur zentralen Aufgabenstellung.

Denn nicht der zeitgenössische Tanz, sondern die Theaterverwaltung ist in einer Krise. Steigende Fixkosten der Kultureinrichtungen treiben die Verwaltungskosten immer weiter in die Höhe, die eigentlichen Produktionsetats schrumpfen zusammen. Und Krisen entstehen zusätzlich, wenn »völlig unvorhergesehene Ereignisse« eintreten und von einem gänzlich unvorbereiteten Politiker sofortige Lösungen verlangt werden.

Dagegen orientiert sich der Dialog mit Kulturpolitik daran, zukünftige Veränderungen und Entwicklungen frühzeitig vorzudenken und entsprechende Maßnahmen einzuleiten. Kulturpolitik sollte nicht als permanentes Krisenmanagement, sondern als Zukunftsforschung betrieben werden.

»Perhaps she could dance first and think afterwards.«

Sentenz aus Samuel Becketts »Warten auf Godot«
und Titel eines Solos von Vera Mantero

ESSAY N°3 ENGLISH ABSTRACT

Dance Production Space

Difficulties and Opportunities for state-financed and independent Producers in Germany

»... create a situation which should be at the same time the product and the production of the performance and the research on the questions related to it. Work on and simultaneously represent the questions related to the thoughts about the body and their representation.«

Xavier Le Roy, from: »Self Interview«

This essay by Dieter Buroch describes existing production structures for dance in Germany from the given circumstances of the »classical« production sites of state-funded theatres to private sector producers. Buroch gives positive recognition to German theatre structures, with their 152 city and state enterprises, 666 performance venues, and 64.637 performances a year. He develops, however, arguments for breaking up these structures for the purpose of a new orientation of the artists, a change of artistic production. These changes have already been taking place, have long been observed, and are gaining ever more importance at his venue, the Mousonturm in Frankfurt/Main. Buroch points out approaches for flexible production structures in the independent, freelance sector. Large venues are only beginning to take up these approaches.

Buroch describes the current status in eight examples, contrasts them with exemplary artistic projects that do not fit into or explode the existing structures. He urges the needed changes to be taken on.

City and state theatres are categorized according to their production structures as venues with fixed performance stages, fixed ensembles, workers hired according to blanket contracts, artistic productions in defined art forms, and at defined locations – the location of the theatre. The artistic productions at these venues are subject to certain audience expectations, such as full-length pieces. A majority of funding at these venues is tied to promotion of the arts, and artistic training is mostly directed only at these working structures.

An analysis of the artistic productions of recent years shows a contrast between existing fixed theatre spaces on one hand, and, on the other hand, younger choreographers and directors seeking unconventional locations. The freelance independents are »nomad production communities«; artists and producers from various cities and states involved in a project only for the length of rehearsals and performances. In comparison to them, ensembles of performers in fixed, semi-civil servant, protected job status contracts seem extremely inflexible. And the timely procedures, the dynamic of non-public funded art production, lets the contract-regulated work times of theatre employees appear to be a hindrance imposed from outside. The conventional separation of art forms is also in contrast to the interdisciplinary work of many choreographers, which often serves a trail-blazing function for conventional theatre and opera directors. Against artistic production at and for one location, Buroch raises the idea of touring and guest performances. This should achieve the effects of more diffusion, and more efficient artistic production.

Buroch pleads finally and in the long-term, for a redistribution of public funding. Individual production structures have already developed which have brought fundamental improvements in working conditions for freelance, independent companies. Venues with fixed production locations have originated with the Hebbel-Theater and Podewil in Berlin, Kampnagel



Hebbel-Theater Berlin · Foto: Agentur Doppelpunkt, Berlin

in Hamburg, and Mousonturm in Frankfurt/Main. Networks like the »Nationales Performance Netz« or the »Tanzplattform Deutschland« promote guest performances and production exchanges. Festival projects like »Junge Hunde« in Hamburg, and »reich und berühmt« in Berlin enable younger choreographers and directors to work under professional conditions.

The task, however, is to comprehend these structures not just as a preliminary step, a fast-track to an artistic career in the fixed venues, but rather, to develop production structures that can themselves react dynamically and flexibly to art production.

The author does not then simply formulate expectations on state cultural policies, but rather challenges culture makers and politicians responsible for state cultural policies to be far-sighted and engage in forethought. »What artistic and social changes can be expected in the next ten years?« »What effects will they have on the production of performing arts?« The direct communication and experience-in-community of theatre make it a branch with potential for the future. And it is necessary to think about the production structures that this branch will need in the next ten years. (M. F.)