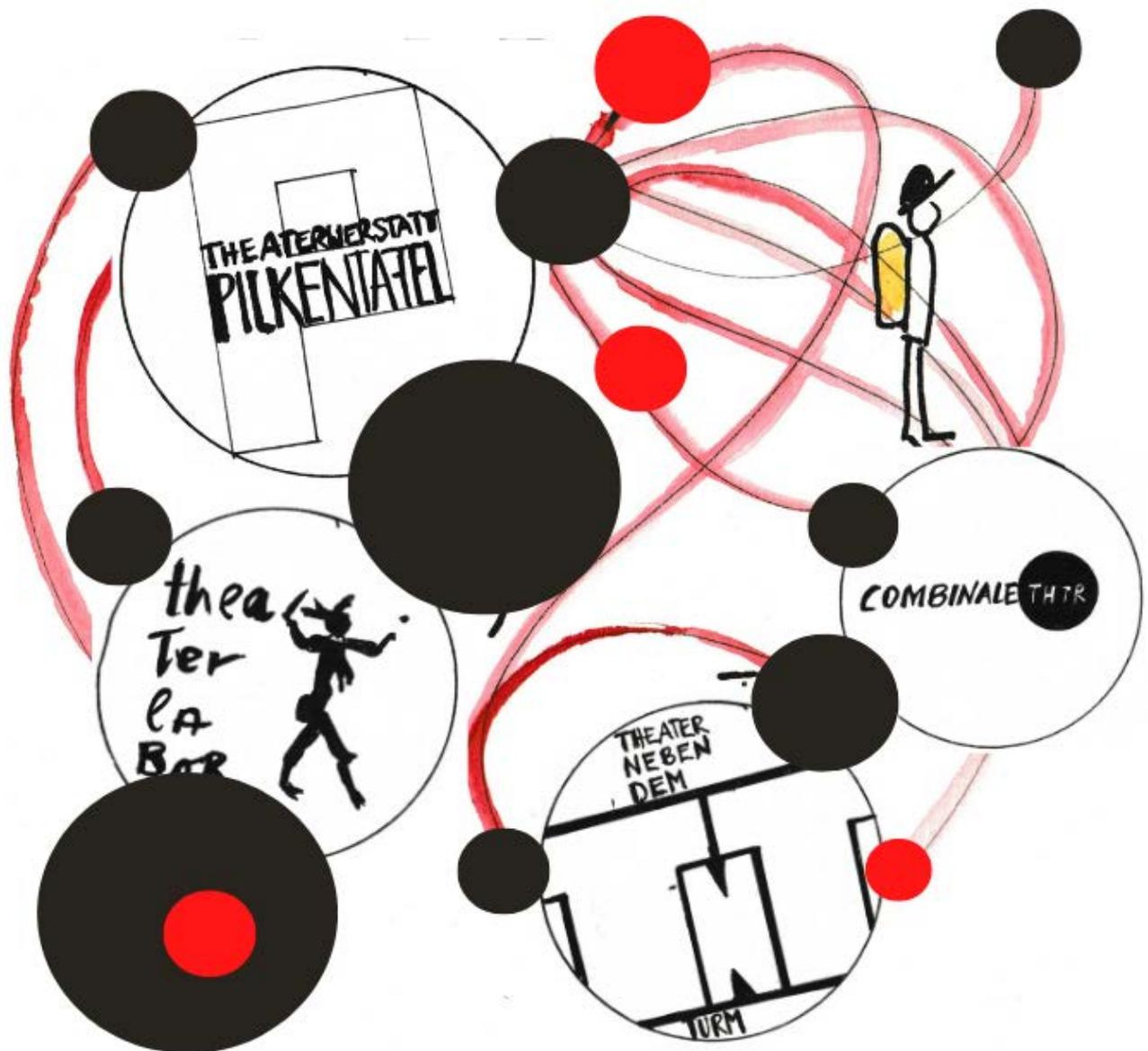
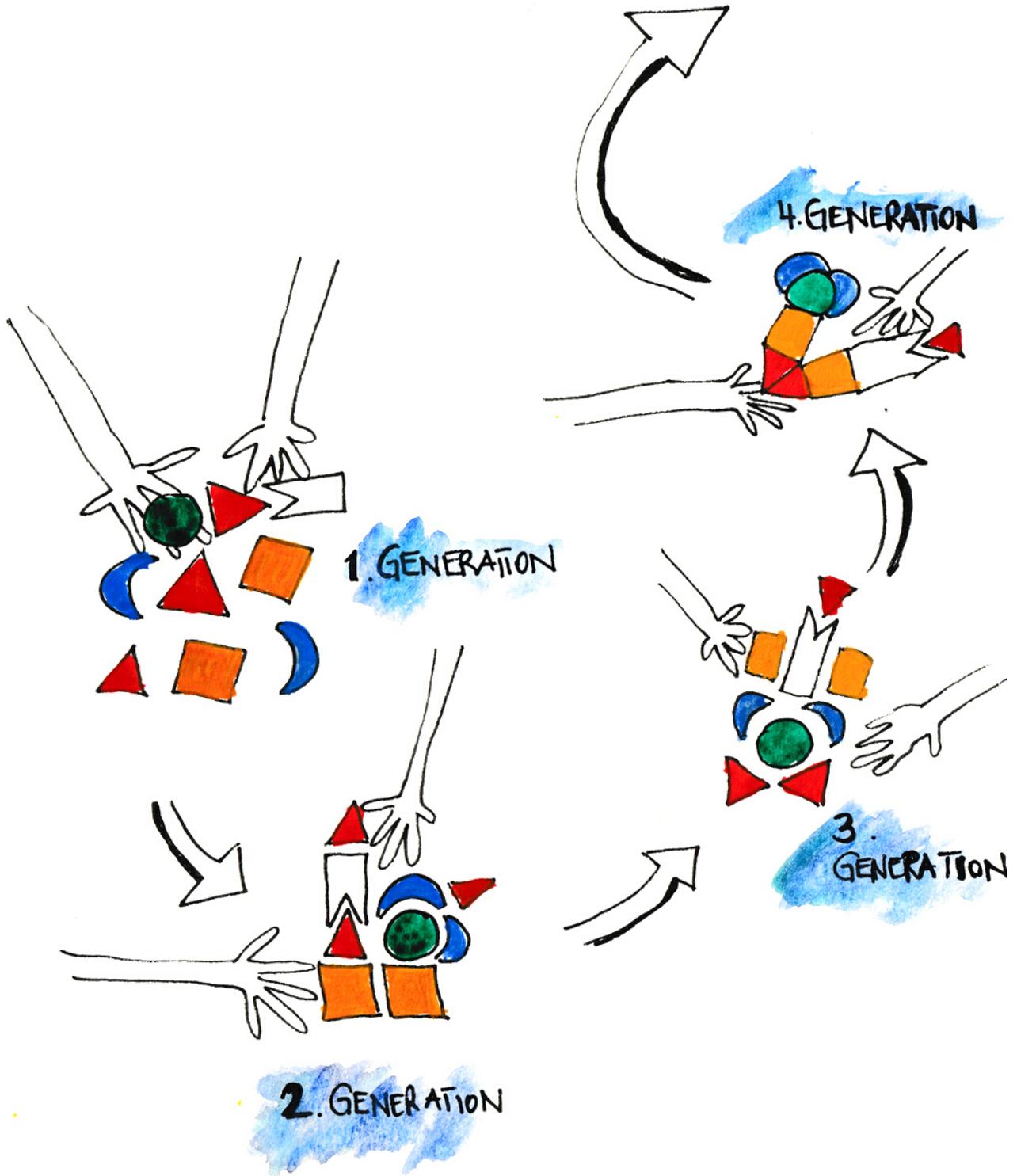


Das Theater der Weggefährten

Teil 2

Wie das Wissen in den Fluss kommt





Die Gespräche mit den ‚Weggefährten‘

Zwei Gespräche waren für eine interessierte Öffentlichkeit digital zugänglich:

Im ersten Gespräch **‚Das Theater der Weggefährten: Auf der Suche nach der anderen Gesellschaft‘** am 16. August 2022 wurden die Begriffe Theaterwerkstatt und Labor und die damit zusammenhängenden Arbeitsweisen und -haltungen thematisiert. Gemeinsam wurde über die Gründungsimpulse und Einflüsse Ende der 70er und in den 80er Jahren diskutiert.

Das zweite Gespräch **‚Weggefährten: Wie das Wissen in den Fluss kommt‘** am 5. Oktober 2022 stand unter der Überschrift der Wissensweitergabe. Der Fokus lag auf den Entwicklungen der freien darstellenden Künste nach der Wende, dem Verhältnis zum Publikum und der umgebenden Stadtgesellschaft und kulturpolitischen Kämpfen. In Überleitung zum Kongress ‚Transform Your Theatre‘ (Ende Oktober 2022 in Hannover) wurden außerdem Ansätze der Wissensvermittlung und der Weitergabe der erkämpften und entwickelten Strukturen diskutiert.

UNTERTSÜTZER:INNEN UND PARTNER:INNEN

Gefördert vom Fonds Darstellende Künste aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR. Kooperationspartner sind der Bundesverband Freie Darstellende Künste - BFDK und der Landesverband Freier Theater in Niedersachsen e. V. (LAFT), Kooperationspartner des Kongresses ist das Theater im Pavillon in Hannover. Der Kongress wird außerdem gefördert von der Stiftung Niedersachsen.



Stiftung
Niedersachsen

Rückblick: Was passierte beim ersten Gespräch?

Schwerpunkte der ersten Veranstaltung **„Das Theater der Weggefährten: Auf der Suche nach der anderen Gesellschaft“** am 16. August 2022 waren

- die Gründungsimpulse der ‚Weggefährten‘ in den 1980er Jahren,
- die Einflüsse, die ihre Arbeit prägten,
- spezifische Produktionsweisen, Stichwörter ‚Werkstatt‘ und ‚Labor‘,
- die Auseinandersetzung mit dem Publikum,
- und ein Blick auf die Theaterlandschaft (Spielorte, Finanzierung, Kulturpolitik etc.) der freien darstellenden Künste in der Bundesrepublik Deutschland in den 80er Jahren.

Die Suche nach anderen Lebensformen und alternativen Arbeitsweisen führte die ‚Weggefährten‘ in den 1980er Jahren auf unterschiedlichen Wegen zum Theater. Theater, das als eine neue Art des Denkens und Fühlens im Sinne einer politischen Haltung verstanden wurde und das damit auch andere Möglichkeiten eröffnete, politisch wirksam zu werden.

Dazu gehörte auch die bewusste Entscheidung, sich an den Rändern des Systems oder sogar außerhalb zu bewegen, selbst alternative Wege in oder neben der Mainstream-Kulturlandschaft zu finden und andere Lebensentwürfe umzusetzen.

Das Freie Theater bestimmte seine eigenen Produktionsweisen, entwickelte eigene Dramaturgien und Ästhetiken und war an neuen Formen der Auseinandersetzung mit dem Publikum interessiert. In einem Schritt der Selbstermächtigung nahmen sich die ‚Weggefährten‘ die Räume, die sie bespielen wollten und suchten sich die Aus- und Weiterbildung, die sie für wichtig hielten.

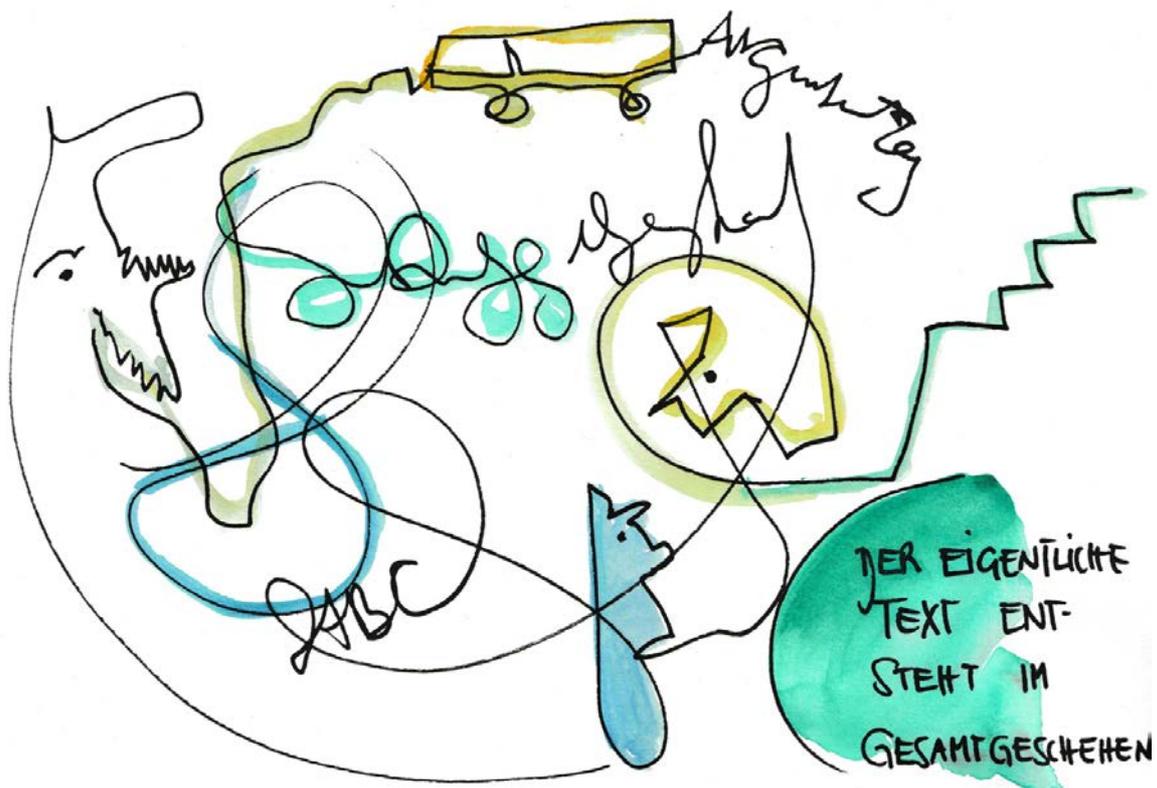
Die Wahl der Arbeitsweisen und Ästhetiken war von internationalen Einflüssen und unterschiedlichen „Schulen“ geprägt - im Gespräch genannt wurden John Martin, Jaques Lecoq, Gilles Petit und das asketische und sehr körperliche „arme Theater“ Jerzy Grotowskis. Eine enge Verknüpfung bestand auch zum dänischen *Odin Teatret* und dem *Freien Theater München*, sowie zu den italienischen Gruppen *Teatro Nucleo* und *Teatro Potlach*. Etliche der Workshops mit Lehrer:innen aus diesen Gruppen erlebte man gemeinsam am Jugendhof Scheersberg, einer Bildungsstätte bei Flensburg.

„Sie haben ihr eigenes Theater entwickelt. Anfang der 80er Jahre waren sie – auf der Suche nach einer alternativen Kultur - Teil einer Bewegung, die auf ihre Autonomie großen Wert gelegt hat und wo es gar nicht darum ging, einen Teil des gesellschaftlichen Kuchens zu bekommen, sondern auch die Ressourcen wurden selber hergestellt.“
Henning Fülle

Die Selbstbeschreibung der Theater als ‚Werkstatt‘ oder ‚Labor‘ verweist auf die neuen Produktionsweisen, die sich durch Experiment, forschende Neugier und Prozesshaftigkeit auszeichneten. Zentrale Anliegen waren neben der Kollektivität der Produktionsweise die Begegnung mit dem Publikum auf Augenhöhe, gemeinsame Aushandlungs- und Erfahrungsprozesse mit den Zuschauer:innen und eine intensive Auseinandersetzung mit den Themen, um die Inhalte in all ihren Facetten zu durchdringen und ihnen so gerecht zu werden. Diese Intensität war auch das Ziel der kollektiven Produktionsweise: Ein „Wir“ sollte als das künstlerische Subjekt gebildet werden, das die Produktion in allen inhaltlichen und formalen Facetten zu tragen in der Lage war.

Diese Selbstermächtigung zu künstlerischer Souveränität als Theatermacher:innen, jenseits gängiger Lebens- und Qualifizierungskonzepte, mit der Gestaltung von Freiräumen des Lernens und Arbeitens nach eigenen Kriterien der Sinnhaftigkeit, ist noch heute in den Spielstätten und Theatern sichtbar. Sie unterscheidet und unterscheidet diese Arbeit vom Repertoire-Betrieb der Stadt- und Staatstheater, auch wenn diese Unterscheidung zunächst gar nicht das Ziel der freien Arbeit gewesen war.

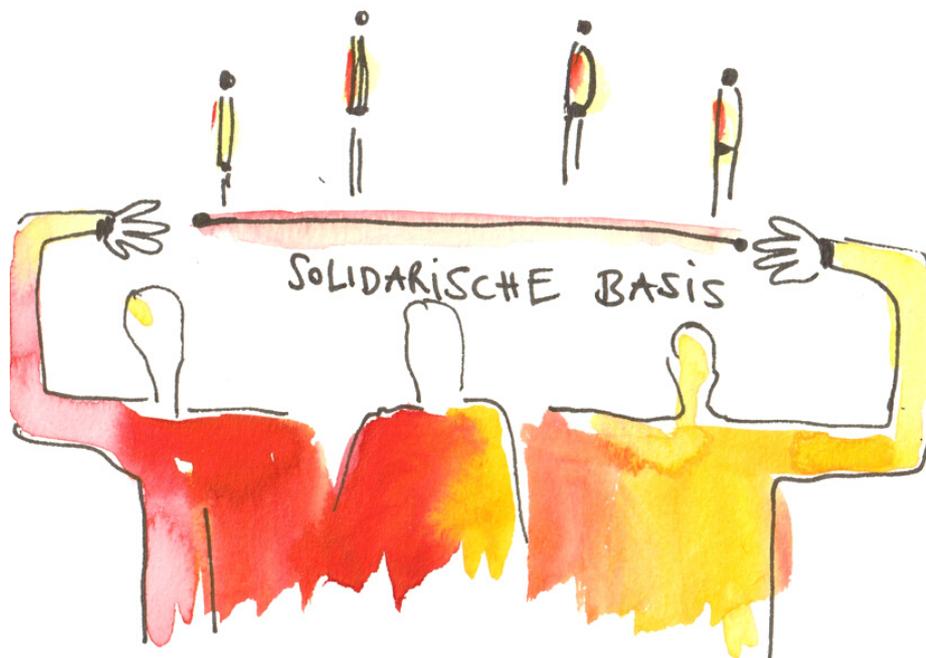
„Junge Menschen haben angefangen ihr eigenes Leben zu organisieren. Und zwar anders zu organisieren als vorgegeben. Sie begannen die Dinge in die eigenen Hände zu nehmen.“
Henning Fülle



Veränderung der Theaterlandschaft nach den 1980er Jahren

Spätestens seit dem TUNIX-Kongress im Februar 1978 in West-Berlin [1] verschärften sich die Differenzen zwischen Selbstbezogenheit und politischer Professionalisierung in der Alternativ-Szene. Das galt auch für die Kultur- und Theaterszenen. Effektivität und Erfolg traten allmählich an die Stelle von Autonomie und Authentizität als entscheidende Kriterien für die Gruppen und Projekte.

Neben die einfache Aneignung von Räumen und Infrastruktur und die geradezu selbstverständliche Inanspruchnahme von Transferleistungen wie Arbeitslosen- oder Sozialhilfe traten in den 1980er Jahren die Kämpfe um die Durchsetzung von öffentlicher Förderung. Innerhalb der Szene gab es zunächst auch die Auseinandersetzung darüber, ob man sich mit ‚Staatsknete‘ die alternativen Ideale ‚abkaufen‘ lassen dürfe. Andererseits war aber die Professionalisierung der eigenen Arbeit und der Strukturen auch überlebenswichtig. Rolf Michenfelder beschreibt als eine wesentliche Grundlage für die künstlerische Arbeit in der Freien Szene in den 80er Jahren auch die Solidarität zwischen Künstler:innen, Veranstaltungsorten und Publikum und das damit einhergehende Zugehörigkeitsgefühl zu einer gemeinsamen Szene.



ALS NOTWENDIGE GRUNDLAGE
FÜRS THEATERMACHEN
IN DER FREIENSZENE

MONOPOLY



Die Erfahrung, der Prozess und der Austausch mit dem Publikum standen im Vordergrund. Zunächst gab es kaum Bestrebungen einer „Karriere oder Professionalisierung“.

Mit der aufkommenden neoliberalen Stimmung und der zunehmenden Privatisierung der 90er Jahre sahen sich die ‚Weggefährten‘ mit der Schwierigkeit konfrontiert, sich zwischen zwei möglichen Wegen zu entscheiden: zum einem die Orientierung an Erfolg und die Erfahrung der Notwendigkeit gewisser Professionalisierung als Voraussetzung des Überlebens, zum anderen die Bewahrung der Szene-Identität und der eigenen Ideale, auch um den Preis der Fortschreibung von Prekarität. Der Wegfall zahlreicher Spielorte durch die neoliberalen Verschiebungen und damit einhergehend auch ein gewisser Publikumschwund erhöhten den Druck zusätzlich.



EINSICKERN DES
KAPITALISMUS



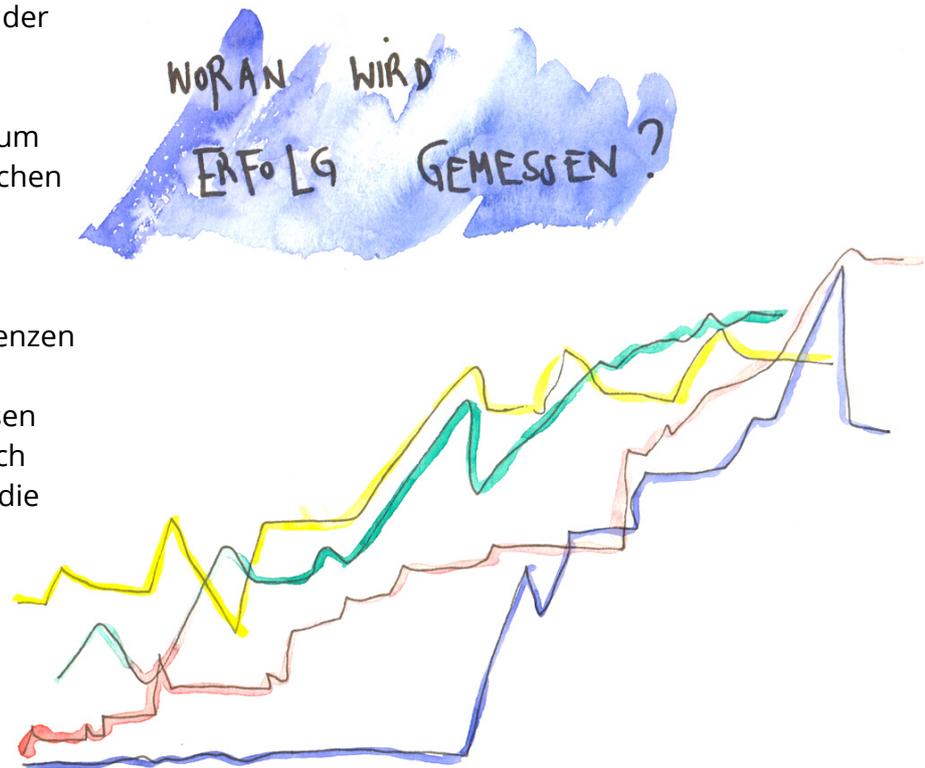
Als auch für die Organisator:innen der Veranstaltungsräume allmählich Kosten-Nutzen-Analyse und Auslastungszahlen zu den wichtigeren Parametern wurden, hatten die vorher geltenden Werte keine ausschlagende Kraft mehr, erinnert sich Rolf Michenfelder.

Auch in der Freien Szene folgten die Programmierungen von Spielzeitplänen an den Spielstätten nach und nach anderen Prinzipien und Erfolg wurde mehr und mehr an Zuschauer:innenzahlen gemessen. Gegen Ende der 1990er Jahren bildet sich auch eine Differenzierung zwischen den großen, international tätigen Koproduktionshäusern wie *Kampnagel*, *Hebbel-Theater*, *Mousonturm* und *Neues TaT Frankfurt* und kleineren regionalen und lokalen Spielorten heraus.

Elisabeth Bode beschreibt diese Entwicklungen auch in der Wahrnehmung der eigenen Arbeit. Lange Zeit wurde der „Erfolg“ der eigenen künstlerischen Tätigkeit nicht an Geld festgemacht. Nachdem das aber mehr und mehr zum Gradmesser der gesamtgesellschaftlichen Anerkennung wurde, bildete der „wirtschaftliche“ Erfolg auch ein Bewertungskriterium für das eigene Schaffen. Elisabeth nahm diese Tendenzen als schleichend wahr und konnte sie teilweise erst im Rückblick richtig fassen und einordnen. Sie spricht nachträglich vom „Einsickern des Kapitalismus“ in die Szene.

„Wenn wir am Anfang stolz drauf waren, dass es kein Geld gab - weil das auch zeigte, dass wir mit diesem System nichts zu tun hatten - entwickelte sich langsam so ein Bedürfnis nach gesellschaftlicher Anerkennung, die sich in Geld ausdrückte, und damit natürlich auch eine Käuflichkeit von uns. Ich fand es irgendwann demütigend, wie wenig ich bezahlt wurde für meine Arbeit.“
Elisabeth Bohde

„Vieles war auch nur möglich, weil wir gute Freund:innen hatten, die sagten: „Hier hast du 5000 Mark!“, und dann ist das auch gemeinsam machbar. Und alle Mitwirkenden standen Rücken an Rücken.“
Rolf Michenfelder





Mit der Gründung von akademischen Ausbildungsgängen wie am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Universität Gießen und dem projektorientierten Studium an der Universität Hildesheim entstand für die nachwachsende Generation die Möglichkeit, auch die 'freie' künstlerische Tätigkeit von vornherein als Beruf zu betreiben. Womöglich konnte man damit sogar „Karriere“ machen und so entwickelten sich andere Selbstverständnisse, als die der vorangegangenen Generation. Auch die Motivation dahinter war oft eine andere als für die Gründer:innen-Generation in den 1980er Jahren. Nicht mehr die Veränderung der Gesellschaft und die Suche nach neuen Lebensformen standen im Vordergrund, sondern es ging um „Kunst“, künstlerische Originalität, Innovation. Und damit wurden auch gutes Marketing, Professionalisierung und Institutionalisierung erwartet.

ABKÖPPLUNG VON DER GENERATION NÄCHSTEN



NOT INVITED

Im Zusammenhang damit stehen auch die kulturpolitischen Veränderungen und die Ausbildung der Förderstrukturen für die Freie Szene Anfang der 1980er und deren Veränderungen seit Mitte der 1980er Jahre: Der bewertende Blick von außen, die Auswahl durch eine Jury oder Kommission und die Konkurrenz zu anderen Künstler:innen trieben die (Selbst-) Ansprüche und den Grad der Professionalisierung voran. Professionalität wurde immer mehr mit einem künstlerischen / kulturwissenschaftlichen Studium gleichgesetzt und langjährige Arbeitserfahrung in diesem Feld schien wenig Relevanz zu haben.

„Und plötzlich gab es da diese Tellerwäscher-Mentalität: „Wenn man Marketing richtig macht, dann hat man auch Erfolge. Und dann bekam man das Gefühl, dass man die „Misserfolge“ sammelte - weil man an bestimmte Orte nicht kam oder bestimmte Gelder nicht kriegte. Und all das konnte uns vorher aber nichts anhaben, weil wir uns ja diesen Kriterien gar nicht ausgeliefert hatten.“

Elisabeth Bohde

AUSEINANDERS-
SETZUNG
MIT DEN ORTEN,
WO MAN IST

Umwege und neue Strategien



Die ‚Weggefährten‘ nahmen die Veränderungen dieser Zeit auf unterschiedliche Weise wahr und entwickelten individuelle Strategien und Wege, um darauf zu reagieren und ihre künstlerische Arbeit fortzusetzen. Dabei war die Wahrnehmung der Veränderungen und somit der eigenen Position auch von der geographischen Lage der jeweiligen Theater abhängig.

Das *Theater Combinale* in Lübeck und die *Theaterwerkstatt Pilkentafel* in Flensburg wählen oft selbst den Begriff der „Provinz“, wenn sie ihre Ansiedelung in der nördlichen Randlage Deutschlands beschreiben und sehen da einen Unterschied zu dem *TNT Marburg* mit seiner Nähe zu Gießen und dem dortigen Institut für Angewandte Theaterwissenschaften sowie zu dem *Theaterlabor Bielefeld*, das auf eine ganz andere „Kultur-Förderlandschaft“ des Bundeslandes NRW zurückgreifen konnte und kann.

Theaterwerkstatt Pilkentafel, Flensburg

In den 90er Jahren änderten sich die Schwerpunktsetzungen der *Theaterwerkstatt Pilkentafel* sowohl im Hinblick auf die Zielgruppe als auch in der strukturellen Umsetzung.

Laut Elisabeth Bohde kam es zum einen zur Fokussierung auf Kinder- und Jugendtheater und zum anderen – mit dem Rückgang der Tourneetätigkeit – zu einer gewissen Regionalisierung und dem Ziel, eine eigene Spielstätte in Flensburg aufzubauen. Dazu kamen damals auch die Geburten weiterer eigener Kinder und damit die Notwendigkeiten einer besseren Vereinbarkeit von Familie und künstlerischem Arbeiten.

Doch auch wenn nun der Schwerpunkt auf der Produktion von Kindertheaterstücken lag, veränderte sich die charakteristische Art und Weise des Theatermachens und das Interesse an der Auseinandersetzung mit dem Publikum nicht. Das Experiment, gemeinsames Forschen und Spiel zusammen mit dem Publikum standen im Vordergrund und die Begegnung auf Augenhöhe war Grundvoraussetzung. Elisabeth Bohde beschreibt „Kinder als Zuschauende, als selbst gewählte neue Lehrer“. „Doch klar war dabei auch, dass wir nicht ausschließlich Kindertheater machen wollen. Wir hatten das Gefühl, wir brauchen auch die Reibung mit Themen, die für Kinder nicht zugänglich sind,“ ergänzt Torsten Schütte.

Erst die internationale Anerkennung ihrer Expertise im Kinder- und Jugendtheater sei, so Elisabeth Bohde, schlussendlich ein wesentlicher Grund dafür gewesen, dass auch die Stadt Flensburg irgendwann ihre Arbeit als wertvoll und förderungswürdig ansah bzw. ansehen musste. „Über diesen Umweg des überregionalen Erfolges konnten wir überhaupt nur durchsetzen, dass wir eine Spielstätte eröffnen konnten.“ Diese Konzentration verstärkte auch die ästhetische Handschrift und die künstlerische Herangehensweise der *Theaterwerkstatt Pilkentafel* in Form von Site-specific Arbeiten und die Zusammenarbeit mit „Expert:innen des Alltags“, die hier schon längst vor der Prägung dieser Begrifflichkeit durch die Company *Rimini Protokoll* wichtige Arbeitspartner:innen waren.

Die kulturpolitischen Auseinandersetzungen führen auch zu einem wachsenden Engagement in diesem Kontext. Elisabeth Bohde engagiert sich schließlich beim *Landesverband Freier Theater Schleswig-Holstein* und auch beim *Bundesverband Freie Darstellende Künste*. Die *Theaterwerkstatt Pilkentafel* wird Teil des *flausen+* Netzwerks, bietet die eigenen Räumlichkeiten für Residenzen an und ist auch im *Netzwerk Freier Theater* aktiv.



„Wir haben lange darum gekämpft, eine eigene Spielstätte in der Stadt aufzubauen.“

Es erschien uns dann auch sinnvoller, nicht immer so viel Auto zu fahren, sondern eher für die Leute zu spielen, die um uns herum leben.“

Elisabeth Bohde

„Das verbindende Element war das Spiel. Ich glaube über diese Tatsache, dass Spiele eine ernstzunehmende interessante Form von Verständigung sind, sind ganz viele neue Dinge entstanden. Viele Erkenntnisse, die wir mit den Kindern herausgefunden haben, sind dann auch in die Stücke für Erwachsene wieder eingeflossen.“

Elisabeth Bohde

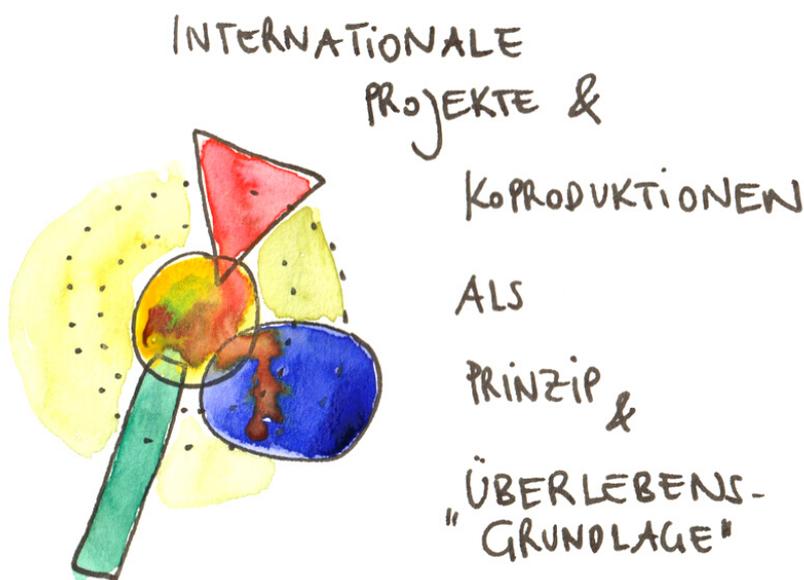
Theaterlabor Bielefeld

Siegmar Schröder beschreibt, dass mit den 1990er Jahren die erfolgreichste Zeit des *Theaterlabors Bielefeld* begann; das Theater erhielt Preise für seine (Straßentheater-)Produktionen, spielte auf zahlreichen Festivals und veranstaltete selbst die ersten internationalen Festivals in NRW. Erst mit den Vorboten der Haushaltskrise der Kommunen im Laufe der 1990er Jahre wurde die Finanzierung der Gruppe schwieriger. Die beginnende Familienplanung der im *Theaterlabor* involvierten Künstler:innen ging mit der Notwendigkeit einher, dass kontinuierlich eine ausreichende Finanzierung gewährleistet sein musste. So waren laufende Beantragung von Projektmitteln und Förderungen eine klare Strategie, um sich von Veranstaltern und Publikumszahlen unabhängig zu machen. Kooperationspartner:innen und Fördermittel aus verschiedenen Bereichen (wie etwa das Wissenschaftsministerium NRW, Projektmittel der Europäischen Union, lokale Betriebe) ermöglichten so (meist) den Freiraum, weiterhin auf die Art und Weise künstlerisch zu arbeiten, wie man sich das wünschte. Und die Protagonist:innen des *Theaterlabors* wurden regelrecht zu Spezialist:innen der Recherche und Akquise von öffentlichen Fördermitteln.

Darüber hinaus nennt Siegmar gerade auch die internationale Ausrichtung, die ein beständiges künstlerisches Arbeiten möglich machte. Durch die Zusammenarbeit mit internationalen Partnern konnte das Theater einerseits die eigenen Arbeitsweisen weiterentwickeln und neue Impulse aufnehmen; andererseits erleichterte die Anerkennung für diese internationale Projektarbeit weitere Projektmittel für Produktionen in Bielefeld einzuwerben.

Zunächst lag der Schwerpunkt auf internationalen Gastspielen/ Festivalbesuchen, später organisierte das *Theaterlabor Bielefeld* als Gastgeber selbst Festivals und startete auf diese Weise weitere Kooperationen mit internationalen Gästen. Laut Siegmar Schröder war damit künstlerische Freiheit möglich und gleichzeitig eine gewisse finanzielle Stabilität gesichert. Eine Anbindung an die Freie Szene in Deutschland blieb eher nebensächlich.

Erst mit dem 2015 aufkommenden Interesse am Begriff des Labors und damit einhergehenden Produktionsweisen kam es wieder zu einer stärkeren Anbindung an die deutsche Theaterszene. Als Teil des *flausen+* Netzwerks ist das *Theaterlabor Bielefeld* heute in engem Austausch mit anderen Spielstätten der Freien Szene Deutschlands.



„Das war eher die Krise der Kommunen, die uns dann dazu gebracht hat, dass wir dachten: „Okay, mit Straßentheater alleine werden wir nicht überleben!“ ... und da haben wir kollektiv die Entscheidung getroffen, dass wir Kinder möglich machen wollen, und dann kamen die auch alle.“
Siegmar Schröder



Kein Interesse an den größeren
Spielstätten

„Wir hatten alle Möglichkeiten gepackt, über die man an Geld für die Kunst herankommen konnte, und dabei versucht, uns nicht zu verbiegen. Das war das schwierige daran, aber trotzdem hat es uns das Überleben in der Zeit gesichert und deswegen sind wir vielleicht so ein bisschen an diesen neokapitalistischen und anderen neuen Tendenzen vorbeigeschrammt. Wir hatten das Glück, dass wir uns da so eine eigene Nische bauen konnten.“

Sigmar Schröder

TNT Marburg

Die Wahl der Spielorte reichte auch in den 1990er Jahren von leerstehenden Geschäftslokalen, belebten Einkaufsstraßen bis hin zum Wohnzimmer der Zuschauer:innen. Wie schon in den Jahren zuvor waren die direkte Ansprache und Auseinandersetzung mit dem Publikum wesentliche Elemente der künstlerischen Arbeit am *TNT*.

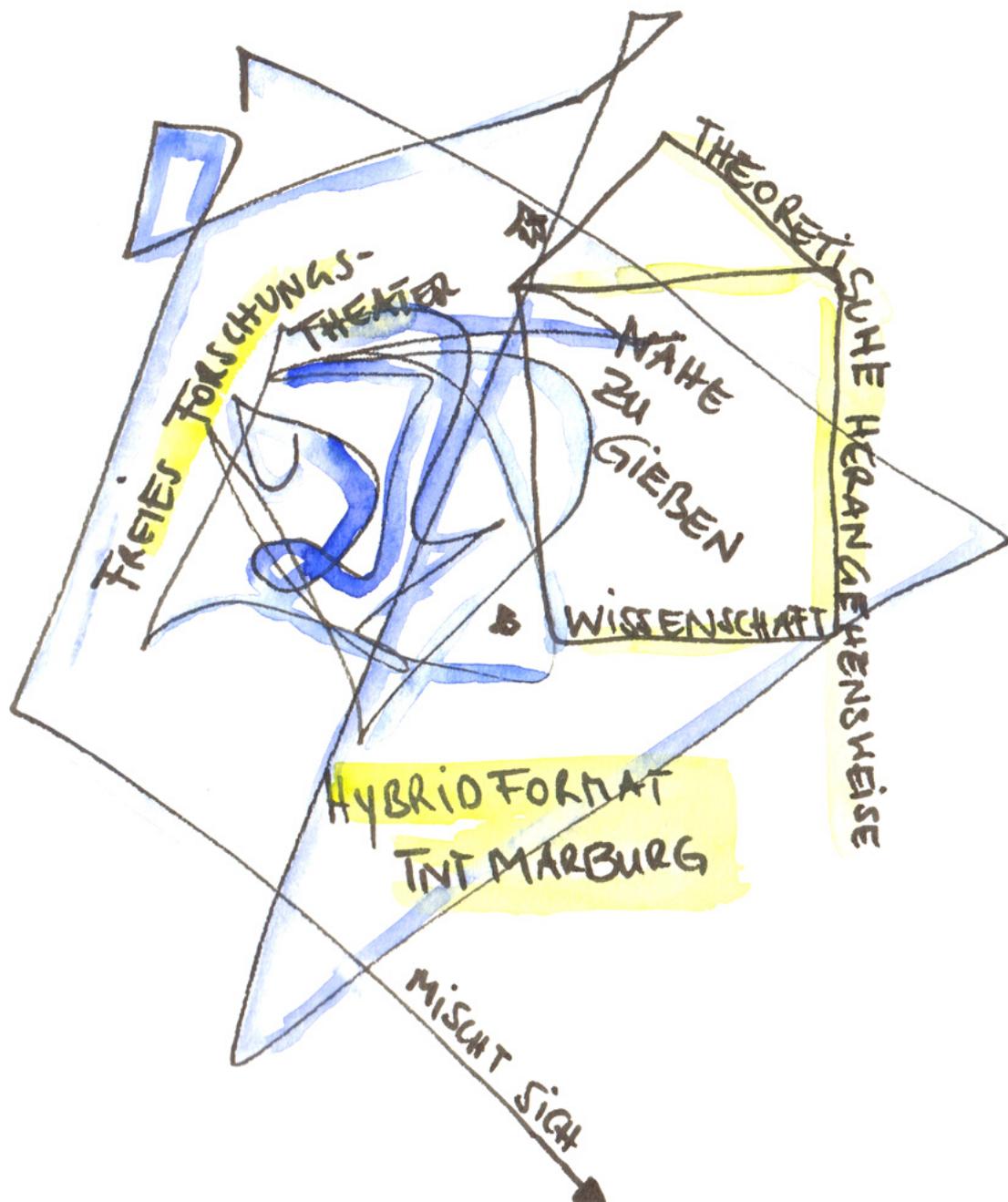
Als eine weitere Tendenz der 1990er Jahre beschreibt Rolf Michenfelder auch den Beginn des Scoutings durch die Stadt- und Staatstheater, in dessen Kontext geguckt wurde, welche Personen, Gruppen und Stücke für die eigene Institution spannend sein könnten, um sie sozusagen „einzukaufen“. Das Freie Theater galt nunmehr als Vorhof des Stadttheaters, als Rekrutierungsareal gewissermaßen.

"Politik im Freien Theater" (das Festival der Bundeszentrale für politische Bildung) [1], oder auch „Impulse“ (das Festival des NRW-Kultursekretariates für Freies Theater) [2] erhielten damit beiläufig auch den Charakter einer Börse [3].

1999 wurde die Produktion „Umschlagplatz*, Laufschrift*, Schwanzparade* - *Im Original deutsch“ [4], beim 4. Festival Politik im freien Theater der Bundeszentrale für politische Bildung in Stuttgart [5] als Preisträger gefeiert und durch den bundesweiten Erfolg bekam das *TNT*, damals noch *Theaterwerkstatt Marburg*, Aufmerksamkeit und Interesse von unterschiedlichen Seiten [6]. Im Gegensatz zu anderen Regisseur:innen der Freien Szene, wie etwa Nicolas Stemmann, Sandra Strunz, Sebastian Hartmann und Elias Perrig, die Regieverpflichtungen an festen Häusern erhielten, erinnert sich Rolf Michenfelder daran, dass das Interesse der Staatstheater zwar da war, aber relativ schnell klar wurde, dass sich daraus keine Zusammenarbeit ergeben würde und „das Gefühl, dass wir da nicht hingehören“ sehr präsent war.

Die geographische Nähe zu Gießen führte dazu, dass die Herangehensweise des *TNT* ans Theatermachen und die Wahl ihrer ästhetischen Mittel für die Studierenden der Angewandten Theaterwissenschaften eine Anziehungskraft hatten und sie im *TNT* Marburg Kontakt zu einer Theaterpraxis fanden, wie sie an Stadt- und Staatstheatern nicht gegeben waren. Zeitgleich waren die Diskurse und Entwicklungen, die an den Angewandten Theaterwissenschaften passierten, laut Rolf, integraler Bestandteil der Arbeit am *TNT* und so kam es zu einer beständigen Bezugnahme und Zusammenarbeit zwischen den beiden Orten.

„Das 4. Festival in Stuttgart vom 17. bis 27. November 1999 stand ganz im Zeichen junger Regisseurinnen und Regisseure, die alle auf dem Sprung in den Stadt- und Staatstheaterbetrieb waren. Nicht mehr bereit – und das unterschied sie von früheren Generationen –, ihre Laufbahn als Regieassistenten arrivierter 'Meister' zu beginnen, sich in die materielle und künstlerische Abhängigkeit von deren Autorität zu begeben und sich über meist lange Spielzeiten hinweg hochzudienen.“
Stuttgarter Nachrichten, 29.11.99 [5]



Ein wichtiges Anliegen des TNT war und ist neben der eigenen künstlerischen Arbeit auch die Förderung von künstlerischem Nachwuchs in Mittelhessen und die Schaffung von Arbeitsbedingungen für experimentierfreudige Forschungsarbeiten [1]. Die Zusammenarbeit mit dem *Hessischen Landestheater Marburg*, Studierenden der Universität Marburg und dem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen sind daher wichtige Elemente des Selbstverständnisses und der Arbeit des TNT.

Seit 2020 ist das TNT auch assoziiertes Mitglied der Hessischen Theaterakademie und steht somit Studierenden der HTA als Kooperationspartner zur Seite und bietet eine Bühne für Abschlussarbeiten. Außerdem ist das TNT die einzige Forschungsresidenz des Bundesnetzwerks – *Flausen young artists in residence* in Hessen [2].

Theater Combinale, Lübeck

Seit der institutionellen Förderung durch die Hansestadt Lübeck und das Land Schleswig-Holstein im Jahre 1990 und der Spielstättengründung in der Huxstraße 115 veränderten sich laut Sigrid Dettlof die Planung und künstlerische Gestaltung der Arbeit des *Theater Combinale*. Längerfristige Spielzeitplanung wurde ein Muss und erforderte bei der Auswahl der Themen und Theaterformate einen Spagat zwischen Experiment und Bekanntem, um auf die verschiedenen Ansprüche des (vor allem) Lübecker Publikums einzugehen.

Ulli Haussmann beschreibt, dass es vor allem auf der organisatorischen und strukturellen Ebene zu einer Professionalisierung kam. Wurden anfangs alle Aufgaben von der Hausreinigung, der Bühnenbildkonstruktion, der Beleuchtung bis hin zum Schauspiel auf der Bühne selbst übernommen, so wurde nach und nach für alle Bereiche professionelle Arbeitsteilung eingeführt und Aufgaben wurden auch ausgelagert.

In den für das Freie Theater typischen Strukturen zwischen Kollektivität, Basisdemokratie und Mitbestimmung hat es das *Theater Combinale* geschafft, engagiertes, unterhaltsames und anspruchsvolles Theater zu bieten und sich dabei seine Unabhängigkeit und künstlerische Freiheit zu erhalten. Das Theater sieht sich im ständigen Dialog mit dem Publikum, greift politische und gesellschaftliche Strömungen auf und entwickelt daraus die Auswahl der Stücke, der bearbeiteten Themen und auch neuer Theaterformate.

Außer im eigenen Theater inszeniert und spielt das *Combinale* auch im öffentlichen Raum, z. B. an ungewöhnlichen Orten Lübecks wie der Petrikerkirche oder der Gollanwerft. Seit 2021 ist das *Theater Combinale* Mitglied im Netzwerk *flausen+* und bietet seine Räume und das Know-how als Residenz für angehende Performer:innen der freien darstellenden Künste an [1].



„Wir entstanden aus einem experimentellen Umfeld mit Werkstatt und Labor-Charakter und haben unsere Arbeitsweise aber mit der institutionellen Förderung und der Errichtung eines Hauses eigentlich in eine Mischform gebracht.“
Sigrid Dettlof

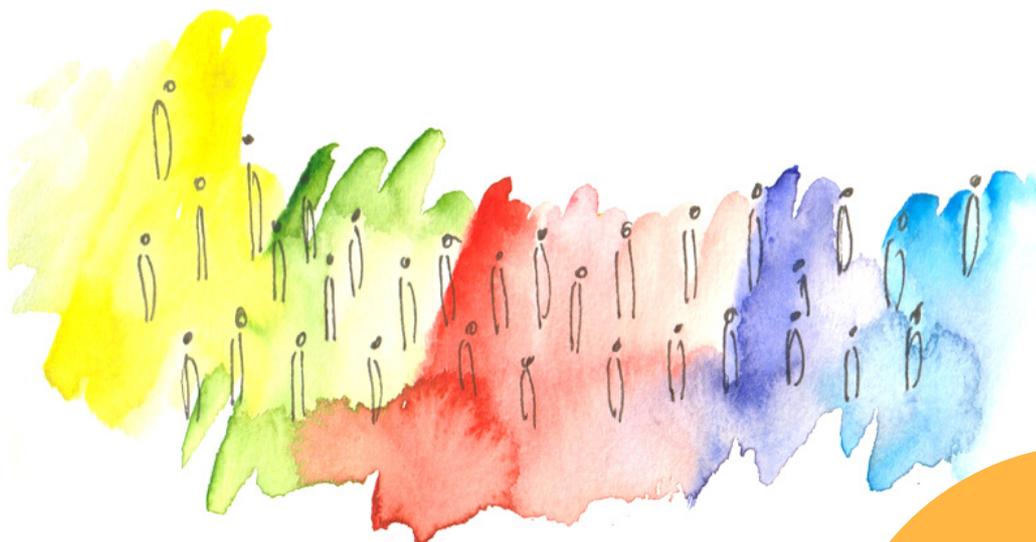
„Wir brauchten, um uns als Haus zu erhalten, einen Spielplan und haben daher dann zyklisch gearbeitet. Mal haben wir hauptsächlich von Material, mal von der Musik oder vom Text ausgehend gearbeitet und haben dann aber zwischendurch immer den Spielplan mit fertigen Stücken, teilweise auch mit ganz leichter Kost, aufgefüllt.“

Sigrid Dettlof





MITGESTALTUNG DER STADTGESELLSCHAFT

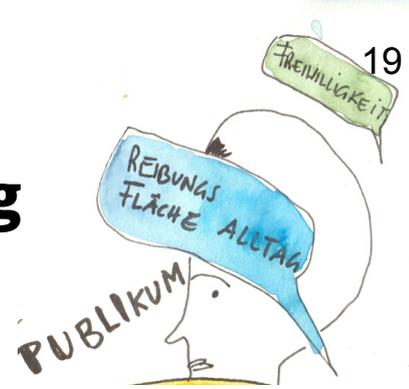


„Wir haben zum Ausgleich für uns ganz viele Sachen außerhalb des Theaters im öffentlichen Raum gemacht. Wir haben Impro-Shows als festes Standbein entwickelt und verschiedene Formate ausprobiert, die aber immer begleitend waren zu dem, was wir als Theater auf der Bühne gemacht haben.“

Ulli Haussmann



Die Auseinandersetzung mit dem Publikum



Wie bereits im ersten Gespräch ‚**Das Theater der Weggefährten: Auf der Suche nach der anderen Gesellschaft**‘ deutlich wurde, spielte die Auseinandersetzung mit dem Publikum eine zentrale Rolle für die künstlerische Arbeit der ‚Weggefährten‘. Künstlerische Prozesse, die das Publikum mit einbeziehen und über die Premiere hinaus weiterverfolgt werden, vielfältige Spielorte abseits des Theaterraums, die Suche nach den „Reibungsflächen des Alltags“ und das Prinzip ‚auf Augenhöhe‘ zeichnen die Arbeiten der ‚Weggefährten‘ aus, waren auch in den 90er Jahren wesentlicher Bestandteil und ziehen sich bis heute in ihren Arbeitsweisen und Theaterproduktionen durch.



Anfang der 90er Jahre lag der Schwerpunkt der *Theaterwerkstatt Pilkentafel* auf dem Kinder- und Jugendtheater, und Kinder und Jugendliche wurden als Zuschauer:innen genauso ernst genommen wie Erwachsene. Elisabeth Bohde hebt die Besonderheit hervor, dass Kinder und Jugendliche – im Gegensatz zu Erwachsenen – noch keine Sehgewohnheiten haben und damit keine bestimmten Erwartungen an die Stücke stellten. Das führte zu einer anderen Art der Begegnung und war für die eigene künstlerische Arbeit lehrreich und bereichernd. „Wir haben uns nie als welche gesehen, die mehr wissen als die Kinder.“

„Wir haben uns ernsthaft mit etwas auseinandergesetzt und haben das den Kindern angeboten. Und deswegen konnte man teilweise die Stücke auch genauso vor Erwachsenen spielen wie vor Kindern. Die Kinder wurden genauso ernst genommen, wie jeder andere Mensch in dieser Gesellschaft auch.“

Torsten Schütte

Theaterwerkstatt Pilkentafel, Flensburg

„Das Kinder-Publikum war natürlich noch viel herausfordernder. Kinder interessieren sich ja nicht dafür, dass wir uns für Künstler:innen halten. Die möchten ja gemeint sein und auch gesehen werden.“

Elisabeth Bohde

„Für die Zuschauer:innen ist es eine Herausforderung, wenn sie bei einer Theatervorstellung mit 18 Leuten und uns zusammen auf dem Bett sitzen. Also welche Nähe stellen wir hier her und wie schaffen wir es trotzdem, dass eine Freiwilligkeit bestehen bleibt?“
Rolf Michenfelder

Das *TNT* Marburg, das immer wieder auf unterschiedliche Art und Weise Begegnungsformate mit dem Publikum herstellt(e), spielte Stücke sowohl im öffentlichen Raum, in Schaufenstern, privaten Wohnungen als auch auf der Bühne des *TNT*. Rolf Michenfelder betont hier die Prämisse, dass alle freiwillig da sind und partizipieren. Dabei brauche es immer wieder aufs Neue eine gemeinsame Aushandlung der geteilten Anwesenheit im selben Raum.

Theater am Turm, Marburg

„Wenn du halt diese Leute nicht packen kannst, wenn du sie nicht überzeugen kannst von dem, was du da machst, dann sind sie weg, dann laufen sie weiter. Insofern war Straßentheater auch immer ein ganz gutes Instrument, um zu sehen, dass wir da sehr nah dran sind.“
Siegmar Schröder

Für das *Theaterlabor Bielefeld* lag der Schwerpunkt in den 90er Jahren auf Straßentheaterproduktionen und so war das Gegenüber vor allem ein – mehr oder weniger- Zufallpublikum im öffentlichen Raum. Siegmar Schröder erzählt, dass dabei besonders der direkte Kontakt und die einladende Ansprache des Publikums wichtig waren und sich an der Reaktion der Bevölkerung gut ablesen lassen konnte, ob man die Zuschauer:innen erreichte oder nicht.

Siegmar Schröder verweist darauf, wie wichtig das Feedback des Publikums für die Weiterentwicklung der ästhetischen Mittel, für die Entwicklung neuer Formate etc. war, und wie durch die Auseinandersetzung mit dem Publikum ein geteilter, gemeinsamer Erfahrungsraum entstand. Die dort entstehenden Erkenntnisse nutzte das *Theaterlabor Bielefeld* dann im nächsten Schritt auch für Theaterproduktionen im Bühnenraum.

Theaterlabor Bielefeld

„Im Kontakt zum Publikum auf der Straße hatten wir auch die Möglichkeit, uns selbst und das, was wir machten, zu reflektieren. Um zu sehen, wie funktioniert das eigentlich in dem konkreten Zusammensein mit dem Publikum. Und dann konnten wir auch wieder in den Raum reingehen und da noch verrücktere Sachen ausprobieren.“
Siegmar Schröder

Professionalität !?!

Mit der Gründung von akademischen künstlerischen Ausbildungsgängen entstand für die nachwachsenden Generationen die Möglichkeit, solche „freie“ künstlerische Praxis als Beruf zu betrachten und darin womöglich sogar „Karriere“ zu machen. Genannt seien hier das 1982 eröffnete Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Universität Gießen [1] und das projektorientierte Studium in Hildesheim – seit 1981 gibt es den Fachbereich „Kulturwissenschaften und ästhetische Kommunikation“ [2]; in dem wissenschaftliche und künstlerische Praxis verbunden sind.

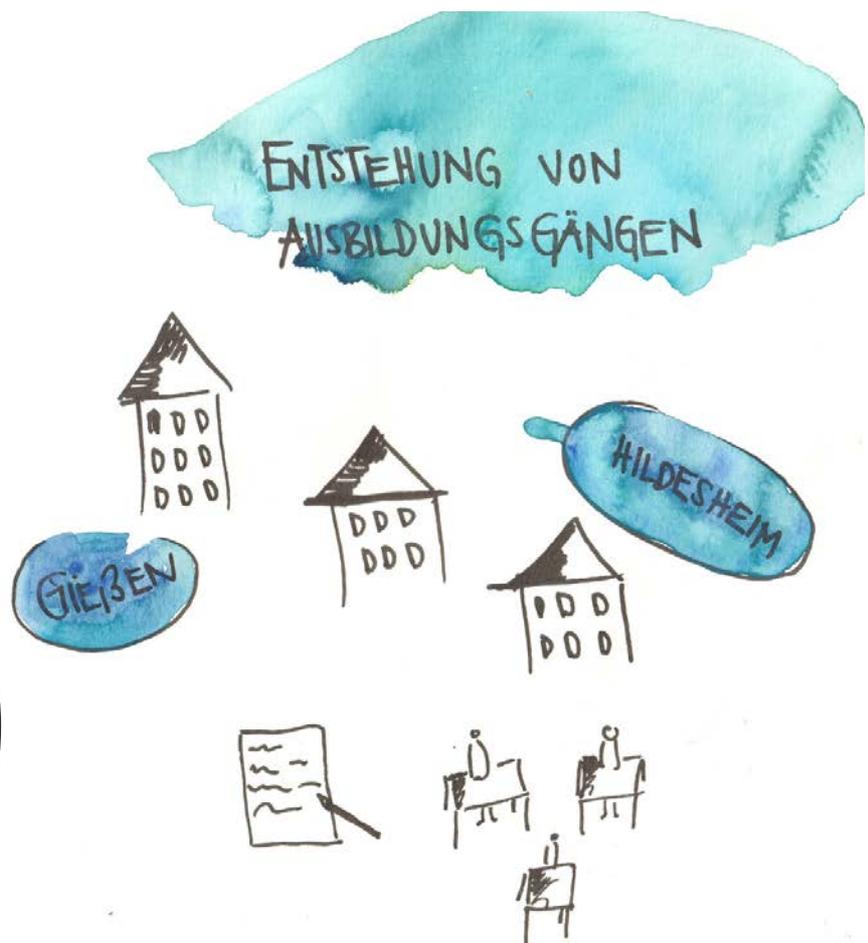
Diese Entwicklung hatte auch Auswirkung auf die Wahrnehmung der eigenen Arbeit, stellt Elisabeth Bohde fest. Denn Wissen und Erfahrungen der ‚Weggefährten‘ wurde in die Gestaltung der Curricula nicht einbezogen und so entstand an den Hochschulen eine Art „Diskursmacht“, die laut Elisabeth die bereits getane Arbeit der Gründer:innen- Generation der Freien Szene kaum berücksichtigte.

Mit diesen neuen Formen der akademischen Professionalisierung der nachfolgenden Generationen und dem damit einhergehenden Selbstverständnis der ‚freien Künstler:in‘ als Beruf, wurde das künstlerische Schaffen unter neuen Gesichtspunkten betrachtet und bewertet. Elisabeth beschreibt Situationen bei Kulturämtern und Förderinstitutionen, wo sie erklären und dafür kämpfen musste, dass ihre Arbeit auch ohne akademischen Abschluss als professionell anzuerkennen sei.

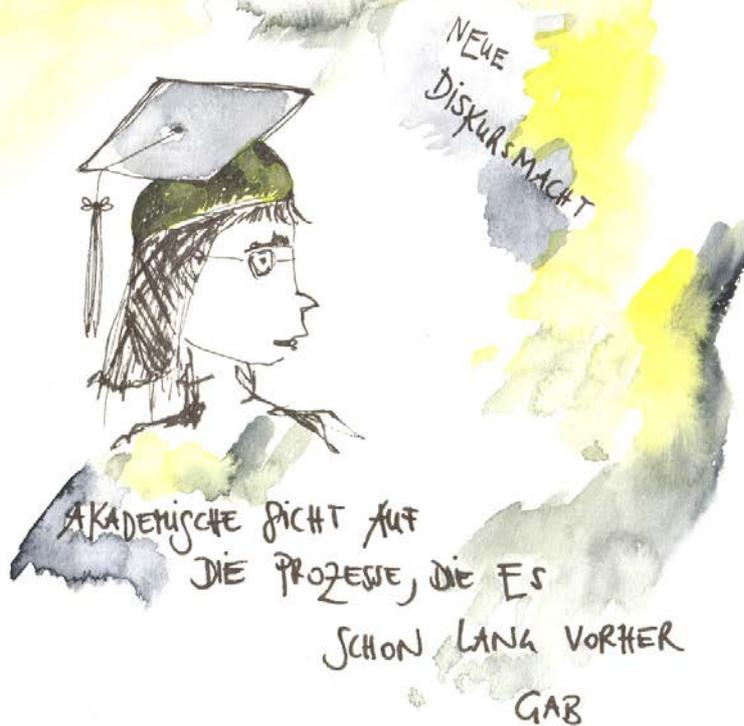
„Ich erinnere, dass es auf Kampnagel Diskussionen zum Freien Theater gab, zu denen wir aber gar nicht eingeladen worden waren. Und dann gab es da diese neuen Begriffe wie „postdramatisch“- wo ich für mich behaupten würde, wir haben schon immer postdramatisch gearbeitet. Dadurch, dass wir diesen Begriff aber nicht hatten, haben wir unsere Arbeit auch nicht so bezeichnet.

Und dann kommen diese Leute plötzlich und sagen: „Nee, das, was ihr macht, ist ja alt!“

Elisabeth Bohde



↳ ABSCHLÜSSE WERDEN ZUM NEUEN BEWERTUNGSKRITERIUM



„Ich habe das Gefühl, die Geschichtserzählung stimmt nicht. Also nehmt doch bitte mal zur Kenntnis, dass nicht die erste Generation Gießen das Freie Theater aufgebaut hat.“
Elisabeth Bohde

„Und dann gab es mit Hildesheim und Gießen Studiengänge, die angeblich für das, was wir machten, ausbildeten, die aber in ihrer Entstehung gar nichts mit uns zu tun hatten. Und dann waren da auf einmal diese Leute, die der Meinung waren, besser ausgebildet zu sein als wir. Ich erinnere das schon als eine Zeit unglaublicher Bitterkeit. Das starke Gefühl: Ihr könnt doch nicht einfach drüber weggehen, dass wird das alles schon ausprobiert haben.“
Elisabeth Bohde

„Wir wollen Platz für Versuche geben, deren Ausgang ungewiss ist und als Impulsgeber:innen Bedingungen in der Freien Szene schaffen, die nicht vom Apparat, sondern von den Bedürfnissen der Künstler:innen und ihren Arbeiten bestimmt werden. Nicht alleine das Produkt, sondern der dafür nötige Prozess soll dabei im Fokus stehen. Der kritische Austausch mit den entstehenden Arbeiten ist dabei unablässig“.

Theater neben dem Turm [2]

Dass diese Entwicklung regional sehr unterschiedlich wahrgenommen wurde, wird deutlich, wenn man den Blick auf die enge Zusammenarbeit zwischen dem TNT und den Studierenden der Angewandten Theaterwissenschaften in Gießen richtet. Rolf Michenfelder beschreibt, dass von Anfang an eine gegenseitige Offenheit für die jeweiligen Ansätze, theoretischen Diskurse und künstlerischen Methoden da war.

Für eine Reihe von Gießener Studierenden [1] wurden die Strukturen und Möglichkeiten des TNT zum Praxisfeld, das sie damit allerdings auch ein Stück weit aus den im Studiengang gepflegten akademischen Diskurswelten entfernte und sie neue Wege einschlagen ließ. Denn wie auch bei den anderen ‚Weggefährten‘ lag in der Arbeit des TNT- basierend auf den Werten der Alternativbewegung - weiterhin der künstlerische und inhaltliche Schwerpunkt auf einer geistigen und politischen Entwicklung.

Bis heute ist das TNT Marburg Kooperationspartner des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft und bietet den Studierenden Raum und Möglichkeit für künstlerische Entwicklung.

Voraussetzungen für das Gelingen von Weiter- und Übergabe

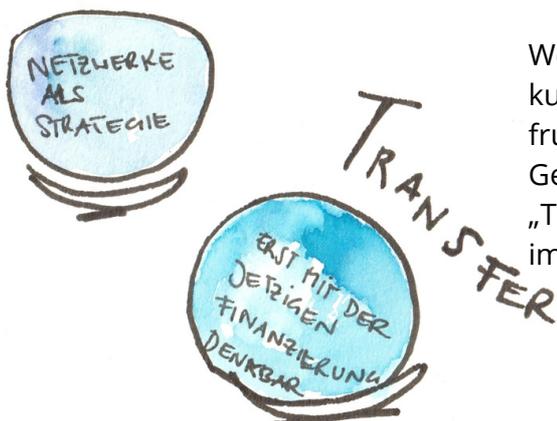
Der gemeinsame Rückblick mit den ‚Weggefährten‘ macht deutlich, dass sie in den 40 Jahren seit der Gründung ihrer Theaterhäuser einen umfangreichen Schatz an künstlerischem und Organisationswissen, Strukturen, künstlerischen Fertigkeiten und kulturpolitischen Netzwerken aufgebaut haben, die weit über die Grenzen der eigenen Spielstätten hinausreichen.

Nun stellt sich – zum ersten Mal in der Geschichte der Freien Szene - die Frage, wie sich dieses Wissen und diese Strukturen weitergeben lassen, welche Grundvoraussetzungen notwendig sind, wenn man eine „Übergabe“ des Theaters an Nachfolger:innen, eine Weitergabe oder auch Weiterentwicklung der Strukturen plant und wie solche Veränderungsprozesse gelingen können. Die Frage der Übergabe bzw. Weitergabe bezieht sich dabei einerseits auf die „Betriebe“, die die ‚Weggefährten‘ geschaffen haben, andererseits auf die geschaffenen Strukturen und das künstlerische Erbe.

In einer ersten Austauschrunde wurden folgende wesentlichen Voraussetzungen für das Gelingen von Wissenstransfer gesammelt:

- Interesse und Wertschätzung der nachfolgenden Generation/en für die Geschichte des Theaters und die getane Arbeit,
- Offene Atmosphäre am Haus, die Willkommen heißt und zur Mitarbeit einlädt,
- Netzwerkplattformen, wie *flausen+ -Residenzen*, die es ermöglichen, sich gegenseitig kennenzulernen,
- Zeit und Ressourcen für generationenübergreifendes Zusammenarbeiten,
- Finanzierung von Veränderungsprozessen durch eine entsprechende Förderung,
- Begleitung und Moderation des Prozesses durch fach- und kommunikationskundige Dritte,
- Publikum und auch Ansprechpersonen in der Kulturpolitik werden in den Übergabeprozess mitgenommen,
- Weitergabe des künstlerischen und Organisationswissens in den Ausbildungsstätten – Aufnahme in die Curricula.

„Ich habe da immer draufgeguckt und gedacht: „Das kann niemand übernehmen wollen!“ So wie wir gelebt haben, ist das kein ernsthafter Vorschlag für jemand anderen. Für so wenig Geld so viel zu arbeiten und alle Bereiche der Arbeit abdecken zu können. Und jetzt habe ich das erste Mal das Gefühl, dass es überhaupt denkbar ist, etwas zu übergeben.“
Elisabeth Bohde



Weitere „Übergabe-Strategien“, daraus abzuleitende kulturpolitische Forderungen und Bedingungen für fruchtbare, konstruktive Dialoge zwischen den Generationen sind die Themen des Kongresses „Transform Your Theatre“ am 27. und 28. Oktober 2022 im Theater im Pavillon in Hannover.

„Für mich ist Interesse wichtig und das Bewusstsein über die Geschichte und wo das herkommt. Es geht gar nicht darum, dass sich das nicht ändert. Es hat sich ja immer geändert. Aber ich glaube, dass das Wissen um die Kontinuität, wo es herkommt, ein ganz wichtiges Bindeglied ist, damit man so einen Prozess gut miteinander hinkriegt.“

Elisabeth Bohde

DIE DIE
BLEIBEN,
MÜSSEN MIT
FÄHIGKEITEN
AUSGESTATTET
WERDEN

„WER BEI UNS
ARBEITET, SOLL
ES GUT
HABEN.“

RESIDENZEN
ALS
ÖFFNUNGS-
STRATEGIEN

STRUKTUREN,
DAMIT MENSCHEN
ANS
THEATER
GEBUNDEN
WERDEN

„ICH BIN
JA IMMER
DA“

GENEINSAME
FESTIVALS,
ABSCHLUSS-
ARBEIT,
NETTES HAUS

NEU-
KONSTRUKTION

„Flensburg ist auch eine spezielle Situation – hier findet man nicht so einfach ausgebildete Menschen, die organisatorische Aufgaben im Theater übernehmen könnten. Man muss das richtig organisieren. Auch Networking ist so eine Sache. Da liegt kein Hildesheim in der unmittelbaren Nähe und deshalb kommt auch niemand mal eben vorbei um zu gucken. Dadurch, dass wir diese flausen - Residenzen angefangen haben, kamen verschiedene Menschen und Gruppen zu uns und es entwickelten sich Beziehungen.“

Elisabeth Bohde

„In Marburg sind wir ein Viel-Generationen-Theater. Die jüngste Person ist 25 und ich bin 70. Das heißt, bei uns wird nichts in diesem Sinne „übergeben“. Es geht nur darum, dass ich meine Erfahrungen und mein Wissen kontinuierlich in der Zusammenarbeit weitergebe. Die, die bleiben, müssen ausgestattet sein mit allen Fähigkeiten, die es braucht, damit auch die Ältesten sagen können: „Ich will nicht mehr, ich kann nicht mehr!“

Rolf Michenfelder

„In den kleinen Städten ist natürlich auch das Publikum sehr mit den Personen des Theaters verbunden. Das ist nicht zu unterschätzen. Und daher muss man auch das Publikum bei solchen Übergabeprozessen mitnehmen.“
Rolf Michenfelder

„DIE DIE BLEIBEN, MÜSSEN MIT FÄHIGKEITEN AUSGESTATTET WERDEN“

„Wir bieten die Möglichkeit, dass die Studierenden ihre Abschlussarbeiten bei uns zeigen, und daraus erwächst dann oft das Interesse: „Aha, was macht das TNT denn sonst noch?“
Rolf Michenfelder

„WER BEI UNS ARBEITET, SOLL ES GUT HABEN.“

„Wir haben ein kleines Haus, ein nettes Team, wir haben einen Garten und eine gemütliche Bar. Und wir haben die Haltung: Die, die bei uns arbeiten, sollen es guthaben!“
Rolf Michenfelder

„Wir hatten schon einmal versucht, junge Nachfolger:innen parallel mit aufzubauen und das ist aber eben gescheitert: Zum einem wegen der Finanzen, zum anderen aus künstlerischen Gründen. Außerdem fehlte uns eine Moderation in dem Prozess. Daher ist für mich klar, dass es für solche Modelle, wenn man junge Nachfolger:innen ans Theater holt, Übergangsfristen geben sollte, die mit einer zusätzlichen Finanzierung gefördert sind.“
Siegmar Schröder

ORGANISATION
BEGLEITUNG
HILFREICH

IMPLIZITES
WISSEN
ÜBERGEBEN

BEWUSSTSEIN
FÜR DIE
GESCHICHTE

„Wir könnten unser künstlerisches Wissen und Arbeitsweisen in Praxis-Seminaren an den Hochschulen anbieten und so weitergeben.“
Siegmar Schröder

Kulturpolitische Kämpfe um Anerkennung, Wertschätzung & Finanzierung

In den Gesprächen mit den ‚Weggefährten‘ wird deutlich, dass zwar in den 90er Jahren die kulturpolitischen Entwicklungen in den jeweiligen Bundesländern im Hinblick auf Wertschätzung und vor allem finanzielle Unterstützung durchaus unterschiedlich waren; allerdings gilt für alle, dass die ersten Immobilien Großteils in Eigenarbeit renoviert und für den Theaterbetrieb hergerichtet wurden und es langjähriger, hartnäckiger Kämpfe bedurfte, um bei den Instanzen der Kulturpolitik wenigstens eine gewisse Anerkennung der Professionalität der Arbeit zu erreichen.

Dabei spielten meist einzelne Vertreter:innen der jeweiligen Öffentlichkeiten – einzelne Kulturpolitiker:innen oder Journalist:innen bedeutsame Rollen.

Die künstlerische Arbeit des *Theaterlabors Bielefeld* profitierte bereits seit den 1990er Jahren von Fördermöglichkeiten und Stiftungen im Bundesland Nordrhein-Westfalen und unterscheidet sich damit deutlich von den Standorten der *Theaterwerkstatt Pflkentangefel* in Flensburg und des *Theater Combinale* in Lübeck und der Fördersituation in Schleswig-Holstein [1].

Elisabeth Bohde und Sigrid Dettlof schildern eindrücklich ihre zunächst immer wieder fruchtlosen Interventionen auf kommunaler und Landesebene, die schließlich zu zunächst minimalen Zugeständnissen führten. Jahrelang forderten sie zusammen mit dem Landesverband Freies Theater in Schleswig-Holstein immer wieder eine Erhöhung des ursprünglichen Fördertopfes, der in SH bis 2019 bei etwa 300.000 Euro INSGESAMT lag. Laut Sigrid wurden „dann mal 50.000 Euro aufgesattelt und 30.000 in Aussicht gestellt“. Doch erst als sie einen auf statistischen Daten beruhenden Stufenplan zur Erhöhung in drei Stufen entwickelten und damit auch an die Regierungsparteien herantraten, waren sie erfolgreich. Sigrid Dettlof macht hier noch einmal deutlich, wie wichtig ein solidarisches und strukturiertes Vorgehen ist, sowohl auf kommunaler als auch auf Landes- und Bundesebene. Auch die regelmäßige Zusammenarbeit mit Verwaltung und Politik nennt sie als wesentliche Voraussetzung, um ein grundsätzliches Umdenken anzustoßen.

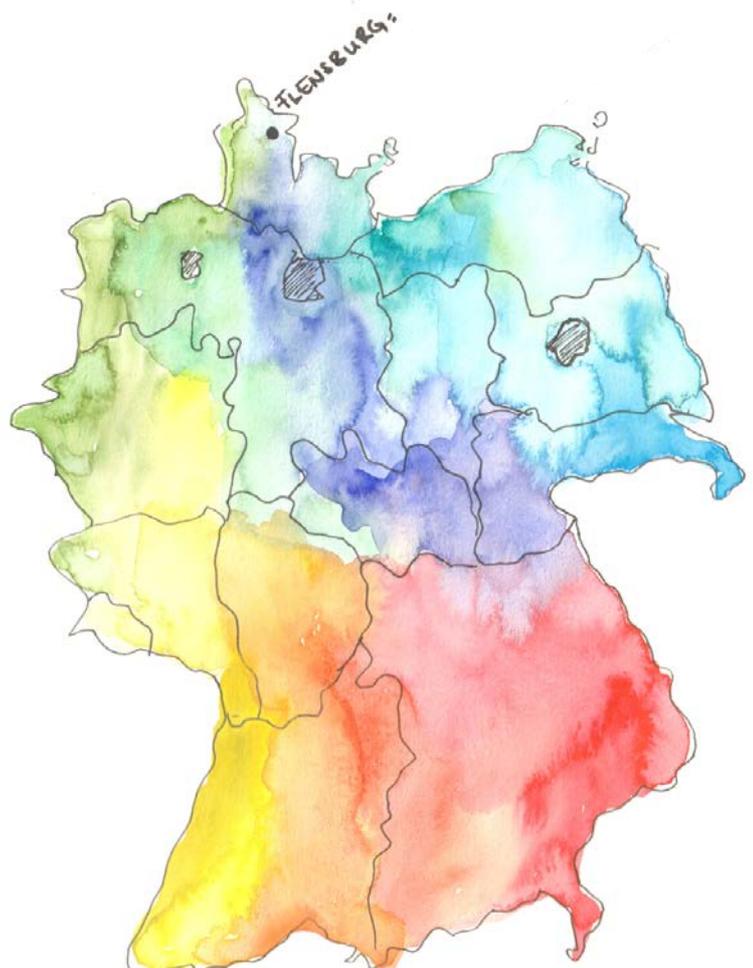


„Das war eindeutig eine politische Zahl und hatte mit all unseren Bedarfs- und Finanzierungskalkulationen nichts zu tun. Erst vor drei Jahren ist das anders geworden. Mit einer jungen Generation im Kulturausschuss waren sie zum ersten Mal bereit, sich wirklich anzuhören, was wir brauchen. Davor hatte das, was bewilligt wurde, nie etwas mit unseren Haushaltsplänen zu tun.“
Elisabeth Bohde

Auch den Dialog des *Theaterlabors Bielefeld* mit der Kulturpolitik der Stadt Bielefeld beschreibt Siegmund Schröder als mühsam und langatmig. Von 1985 bis 2001 arbeitete das Theaterlabor Bielefeld in einem ehemaligen Ballsaal mit 99 Plätzen und zwei Büroräumen. Erst 2001 übernahm das Team ein großes Industriegebäude (2000 qm), zunächst vor allem, um Lagermöglichkeiten zu schaffen. Aber mit der wachsenden Größe der Räume änderte sich auch die Rolle des Theaterlabors hin zu künstlerischen Gestalten UND Veranstalten und Verwalten des gesamten Gebäudes. Erst seit 2019 – nach 36 Jahren harter Arbeit – unterstützt die Stadt Bielefeld das *Theaterlabor Bielefeld* mit einem angemessenen Betriebskostenzuschuss.

Elisabeth Bohde schildert den Weg zur Anerkennung durch die regionale Kulturpolitik als sehr langwierig und ermüdend: „ein zäher Kampf über Jahrzehnte in dem wir immer mit den soziokulturellen Zentren gemeinsam gefördert wurden.“ Die institutionelle Landesförderung für private und freie Theater durch das Land SH [1] ermöglichte zwar den laufenden Betrieb der *Pilkentafel*, war aber am untersten Limit angesetzt. Jahrelang entsprach die Förderung durch die Stadt Flensburg kaum dem tatsächlichen Bedarf der *Theaterwerkstatt Pilkentafel*, sondern schien wie ein Festbetrag vorab bestimmt zu werden. Erst seit der letzten Haushaltsrunde 2019 erhält die *Pilkentafel* nun 120.000 Euro und fühlt sich damit endlich angemessen behandelt. Hinzukommt, dass die Förderlandschaft im Land Schleswig-Holstein bis heute eher trist aussieht und es neben der regionalen Kulturförderung kaum Stiftungen gibt, die als Förderinstitution unterstützen könnten. Erst mit der Gründung des Landesverbandes Freies Theater in Schleswig-Holstein 2013 - jetzt Landesverband freie darstellende Künste Schleswig-Holstein [2] - konnte auf Landesebene eine deutliche Erhöhung der Fördergelder durchgesetzt werden. Aktuell erhält die *Theaterwerkstatt Pilkentafel* nun neben der Förderung der Stadt Flensburg 82.900 Euro vom Land SH und ist seit 2019 damit das erste Mal so finanziert, dass neben der Leitung durch Elisabeth Bohde und Torsten Schütte drei Stellen für Technik, Öffentlichkeitsarbeit und Finanzen eingerichtet werden konnten.

„Wir mussten auf jeden Fall auch noch Fremd-Veranstaltungen mit reinnehmen. Wir wurden dann irgendwann mehr oder weniger genötigt, aufgrund eines großen Umbaus über zwei Jahre die Aufführungen des Stadttheaters mit reinzunehmen. Und wir wussten, wenn wir das nicht machen, dann sind wir wahrscheinlich kulturpolitisch tot.“
Siegmar Schröder



Das *Theater Combinale* erhält seit 1990 die institutionelle Förderung auf kommunaler und Landesebene und wird – wie bereits ausgeführt - nach langwierigen kulturpolitischen Kämpfen aktuell von der Stadt Lübeck mit 50.000 Euro gefördert und erhält vom Land Schleswig-Holstein 123.000 Euro. Außerdem engagieren sich die großen Lübecker Stiftungen wie die „Possehl-Stiftung“, die „Gemeinnützige Sparkassen-Stiftung“ sowie die „Haukohl-Stiftung“, die „Von Keller Stiftung“, „Frau und Kultur e.V.“ u.a. immer wieder für das Haus und die künstlerische Arbeit [1].

So wie Elisabeth Bohde ist auch Sigrid Dettlof im Landesverband freie darstellende Künste Schleswig-Holstein tätig und engagiert sich dort als Vorsitzende auf kulturpolitischer Ebene für die anstehenden Transformationsprozesse und das Fortbestehen des freien Theaters, das inhaltlich-künstlerisch einen bestimmenden und stilprägenden Einfluss auf die ästhetischen Diskurse in der Theaterlandschaft hat.

Auch die Anfänge des heutigen *Theaters neben dem Turm* Marburg waren von eigenständigen Renovierungsarbeiten und endlosen Diskussionen mit der Stadtpolitik geprägt und bis heute ist die Fördersituation des *TNT* ein wackliges Konstrukt.

Nachdem zusammen mit mehreren Theatergruppen 1980/81 aus der Ruine des Kesselhauses des ehemaligen Gaswerks auf den Afföllerwiesen das alte *TNT* erbaut wurde, gründete sich 1983 die *Marburger Theaterwerkstatt*. Rolf Michenfelder zufolge musste die *Marburger Theaterwerkstatt* in den ersten 3 Jahren ohne jede öffentliche Förderung auskommen. 1987 gelang es nach vielen - lange Zeit von völligem Unverständnis geprägten - Diskussionen mit den Verantwortlichen der Stadt Marburg, eine erste kleine Förderung von 24.000 DM zu ergattern. Diese Summe ist bis heute in sehr zögerlichen Sprüngen, in denen auch zeitweise Kürzungen vorkamen, auf 110.000 Euro für 2022 angewachsen. 2005 ist die *Marburger Theaterwerkstatt* [2] in das neu erbaute Nachbargebäude – das neue *TNT* – umgezogen und heißt heute wie das Theaterhaus *TNT (Theater neben dem Turm)*.

Zusätzlich zur jährlichen Förderung, die allerdings immer noch eine freiwillige Leistung der Stadt darstellt und somit jederzeit beendet werden kann, übernimmt die Stadt die Miete für das Gebäude. Versicherungen, Energiekosten und Nebenkosten müssen vom Theater getragen werden. Weitere Förderungen sind ausschließlich projektbezogen.

Förderer waren dabei bisher vor allem das HMWK (Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst), der Fonds Soziokultur, der Fonds Darstellende Künste, der Deutsche Musikfonds und der Kultursommer Mittelhessen.



ES BRAUCHT
EINE
FINANZIERUNG

Verweise:

Seite 5:

[1] Berliner Hefte zu Geschichte und Gegenwart der Stadt #7. Wiedersehen in TUNIX! Ein Handbuch zur Berliner Projektekultur. Anina Falasca, Annette Maechtel, Heimo Lattner , <http://berlinerhefte.de/>, <https://www.hebbel-am-ufer.de/programm/pdetail/tunix-berliner-projektkultur/>

Seite 15:

[1] <https://www.bpb.de/pift2022/508953/archiv/>; <https://www.bpb.de/>

[2] <https://www.impulselfestival.de/>; <https://www.nrw-kultur.de/>

[3] <https://www.bpb.de/veranstaltungen/reihen/politik-im-freien-theater/127901/next-generation-stuttgart-1999/>

[4] <https://www.theaternebendemturm.de/show-item/umschlagplatz-laufschritt-schwanzparade-im-original-deutsch/>: „Die Inszenierung ist inspiriert von dem "Bedürfnis nach Erinnerung" und beschäftigt sich mit den Möglichkeiten, dieses Bedürfnis, das gefärbt ist von der Trauer um die Menschen, zu gestalten.“

[5] <https://www.bpb.de/veranstaltungen/reihen/politik-im-freien-theater/127901/next-generation-stuttgart-1999/>

[6] Ein Artikel in TheaterHeute 7/1995 führte auch von Seiten der Stadt Marburg zu weiterer Anerkennung und stärkte natürlich das Standing des TNT in der Stadt.

Seite 16:

[1] Siehe weiter Infos dazu auch: <https://www.op-marburg.de/Marburg/Marburger-german-stage-service-heisst-jetzt-Theater-neben-dem-Turm>

[2] <https://www.theaternebendemturm.de/team/>

Seite 17:

[1] <https://combinale.de/profil>

Seite 21:

[1] <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw/institut>,

https://de.wikipedia.org/wiki/Institut_f%C3%BCr_Angewandte_Theaterwissenschaft

[2] <https://www.uni->

[hildesheim.de/studium/studienangebot/bachelorstudium/kulturwissenschaften-und-](https://www.uni-hildesheim.de/studium/studienangebot/bachelorstudium/kulturwissenschaften-und-)

[kuenstlerische-praxis-bachelor-of-arts-ba/](https://www.uni-hildesheim.de/studium/studienangebot/bachelorstudium/kulturwissenschaften-und-kuenstlerische-praxis-bachelor-of-arts-ba/), - aus der pädagogischen Hochschule (Ausbildung von Grundschullehrer*innen) wird 1981 die Hochschule Hildesheim die erst 1989 zur UNI

wird. <https://www.uni-hildesheim.de/kulturpraxis/jubilaeums-historie/>

Seite 22:

[1] Rolf Michenfelder verweist hier zum Beispiel auf Arnd Wesemann, langjähriger Redakteur der Fachzeitschrift "tanz" und Bettina Milz, die nach langjähriger Tätigkeit in der NRW-Landeskulturverwaltung mit der inhaltlichen Koordinatorin und Leitung des Aufbaus des Pina-Bauch-Zentrums im Wuppertal bestellt wurde.

[2] <https://www.theaternebendemturm.de/team/>

Seite 26:

[1] <https://www.gesetze-rechtsprechung.sh.juris.de/jportal/?jsessionid=6778F8C52FA4915ED7A83FECF55DCBB8.jp18?quelle=jlink&query=VSSH-6640.17-MBWK-20220330-SF&psml=bsshoprod.psml&max=true#ivz12>

Seite 27:

[1] <https://www.schleswig-holstein.de/DE/fachinhalte/K/kulturfoerderung/theater.html?nn=5fd27265-9c85-438c-99c3-fe0cf284f8fd>: Eine Bedingung war auch jährlich mindestens 80 Aufführungen des eigenen Ensembles pro Jahr, überwiegend in Schleswig-Holstein, zu spielen.

[2] <https://fdk-sh.de/>

Seite 28:

[1] <https://combinale.de/foerderer>

[2] Die Theaterwerkstatt Marburg nannte die sich zu dieser Zeit „German Stage Service“



Impressum:



Dokumentation: Anna Hubner
 Grafik und Layout: Anna Hubner
 Redaktion: Anna Hubner, Henning Fülle, Anne Schneider

Die ‚Weggefährten‘:

Theaterwerkstatt Pilkentafel, Flensburg: Elisabeth Bohde, Torsten Schütte

Theater Combinale, Lübeck: Sigrid Dettlof

Theater am Turm (TNT), Marburg: Rolf Michenfelder

Theaterlabor Bielefeld: Siegmund Schröder

‚Weggefährten‘ ist ein Projekt der Theaterwerkstatt Pilkentafel, gefördert vom Fonds Darstellende Künste aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR.

Kooperationspartner sind der Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) und der Landesverband Freier Theater in Niedersachsen e. V. (LAFT).

Kooperationspartner des Kongresses ist das Theater im Pavillon in Hannover.

Der Kongress wird außerdem gefördert von der Stiftung Niedersachsen.



**Stiftung
Niedersachsen**