

Liebe Freie Theaterschaffende, sehr geehrte Gäste, auch ich möchte Sie herzlich begrüßen und ich hoffe, dass der heutige Tag ebenso interessant und anregend wird wie der Kongress gestern begonnen hat. Mein Name ist Alexander Pinto, ich bin ehrenamtlicher Vorsitzender des Dachverbandes freier Theaterschaffender Hamburg und meine Existenz sichere ich mir zum einen als freischaffender Kulturmanager und Kulturberater und zum anderen als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Hamburg im Bereich der Stadtforschung. Meinen Zugang zum Thema des Kongresses – „Freie Theater der Zukunft“ – nehme ich entsprechend auch aus dieser Richtung.

Ich bin gebeten worden, für den heutigen Tag einen ersten inhaltlichen Impuls zu setzen, wobei ich die Überlegungen aus den gestrigen Vorträgen und Diskussionen dankbar aufnehme. In meinem Vortrag werde ich zunächst die multilokale Arbeits- und Lebenspraxis von darstellenden Künstlerinnen und Künstlern deutlich machen. Im zweiten Teil beschäftige ich sie mit dem Gedanken, dass Multilokalität eine gesellschaftliche Tendenz ist und setze diese in Beziehung zur strukturellen Entwicklung der darstellenden Kunst in Deutschland. Mit dem Versuch eines Perspektivwechsels und einer daraus resultierenden, noch nicht zu Ende gedachten Idee beschließe ich dann meinen Vortrag. Beginnen möchte ich meinen Vortrag mit einem Zitat von Anouk Froidevaux, Tänzerin bei Constanza Macras und Dorky Park, beginnen, das ich dem März/April-Heft von Tanzraum Berlin entnommen habe. Sie sagt:

„Seit ich Kanada verlassen habe, musste ich immer wieder neue Sprachen lernen, mich anderen Kulturen und Klimazonen anpassen, mich zwischen Regeln und Maßregelungen ausländischer Bürokratien zurechtfinden. Es gab Zeiten, in denen ich mich zwischen all den fremden Menschen sehr einsam gefühlt habe. Auch die Städte haben mich mit ihrer unmittelbaren Intensität oft überwältigt. Irgendwann konnte ich sie mir dann erschließen. Langsam gewöhnte ich mich an das Sprachengewirr. Es wurde normal, sich mit Menschen aus aller Welt anzufreunden, mit Kollegen verschiedener Nationalitäten zu arbeiten. So normal, dass ich mich im Ausland bald mehr zu Hause fühlte, als in Kanada. Eine seltsame Verschiebung, die mich vor folgende Fragen stellte: Kann ich jemals wieder an meinen Heimatort zurückkehren? Ist er mir noch wichtig? Und wenn nein, wo ist dann mein zu Hause?“

In ihrer bisherigen künstlerischen Laufbahn lebte Anouk Froidevaux u. a. in Rotterdam, in Rom, in Amsterdam und in Berlin. Und in den nächsten 3 Monaten ist sie allein mit der Produktion „Megalopolis“ – eine Produktion, die sich dem Thema Stadt widmet – in Ljubljana, in Hamburg und in Mulhouse auf Gastspiel.

Nun ist dies ein großartiges Beispiel, um die Internationalität des zeitgenössischen Tanzes deutlich zu machen. Ich will aber noch auf etwas anderes hinaus. Deshalb möchte ich Sie fragen und bitte Sie, dass mit einem Handzeichen zu signalisieren:

1. Wer von ihnen hat im Laufe seiner/ihrer künstlerischen Laufbahn aus beruflichen Gründen mehr als einmal den Wohnort gewechselt?
2. Wer von Ihnen hat in diesem Jahr in mehr als einem Ort produziert?
3. Wer von Ihnen hatte in diesem Jahr mehr als 10 Gastspiele?

Der gestern hier vorgestellte Report Darstellende Künste hat in seiner Online-Befragung u. a. gefragt: Üben Sie Ihre derzeitige berufliche Haupttätigkeit im Bereich der Darstellenden Kunst vorwiegend an Ihrem Wohnort aus? Wie sie in dem Diagramm sehen, arbeiten 40% vorwiegend an ihrem Wohnort. 7% arbeiten an einem anderen Ort als dem Wohnort und 50% arbeiten vorwiegend an mehreren anderen Orten als dem Wohnort. Das heißt, 57 % der Befragten arbeiten überwiegend an anderen Orten als dem Wohnort und selbst bei den restlichen 40 Prozent kann man davon ausgehen, dass sie hin und wieder auch an anderen Orten arbeiten. Und gefragt nach dem geografischen Arbeitsradius antwortete ca. die Hälfte, dass noch über das eigene Bundesland hinausreicht.

Freie darstellende Künstlerinnen und Künstler produzieren in Dresden, Berlin, Mülheim, Düsseldorf. Sie haben eine Residenz in Hamburg, einen Lehrauftrag in Hildesheim und ein Stipendium der Akademie Schloss Solitude. Sie haben einen Gastvertrag in Freiburg und Chemnitz und gehen auf Gastspiel nach Stade, Saarbrücken, Essen, Leipzig, Zürich, Augsburg und Münster. Und um die Anträge für die nächsten Projekte zu schreiben, fahren sie für drei Wochen ins elterliche Ferienhaus

an der Ostsee. Aus dem Beispiel Anouk Froidevaux, der eben durchgeführten Stichprobe und den Zahlen des ‚Report Darstellende Künste‘ ließe sich schlussfolgern:

„Freie darstellende Künstlerinnen und Künstler arbeiten und leben multilokal.“

Multilokal meint in diesem Zusammenhang eine zeitlich befristete, unterschiedlich ausgeprägte Lokalisierung an verschiedenen Orten: Ich kann hier wohnen und dort und dort arbeiten. Oder ich kann hier und dort leben und an einem dritten Ort arbeiten. Oder ich kann hier die nächsten zwei Jahre wohnen und arbeiten, danach lebe und arbeite ich dann wieder woanders. Multilokalität ist entsprechend als eine temporär verortete Arbeits- und Lebenspraxis zu verstehen, die vor allem berufsspezifische, aber auch freizeitinduzierte und/oder biografieabhängige Ausprägungen haben kann.

Nun ließe sich relativ schnell eine Begründung für die multilokale Arbeits- und Lebensweise von freien Theaterschaffenden finden: Die Fördersysteme und deren finanzielle Ausstattung sind so unterschiedlich, dass man nur multilokal überhaupt halbwegs existenzsichernd arbeiten kann. In diesem Falle könnte man auch von einer notwendigen oder erzwungenen Multilokalität sprechen. Damit ist die Notwendigkeit gemeint, aufgrund von strukturellen und finanziellen Differenzen in den Fördersystemen, an mehreren Orten arbeiten und leben zu müssen.

Als Hinweis in eigener Sache sei mir an dieser Stelle gestattet: Am Sonntagvormittag stellt Caroline Sassmannshausen eine Studie über die unterschiedlichen Fördersysteme und Förderstrukturen des Freien Theaters in Deutschlands vor, die sie im Auftrag des Dachverbandes der Freien Theaterschaffenden Hamburg und mit Unterstützung der Kulturbehörde Hamburg durchgeführt hat.

Multilokalität, ob erzwungen oder auch freiwillig, setzt freilich eine hohe Mobilitätsbereitschaft und ein hohes Mobilitätsvermögen voraus. Freie Theaterschaffende mit Kindern beispielsweise, womöglich noch im schulfähigen Alter, stehen in einem doppelten Dilemma: Weder können sie am Wohnort existenzsichernd ihrer Arbeit nachgehen, noch können sie diesen Nachteil durch eine multilokale Arbeitspraxis kompensieren. Als Ausweg bleibt für diese Gruppe nur das so genannte Multijobbing, also das Arbeiten in mehreren, meist nicht-künstlerischen Jobs zur Existenzsicherung. (Es wundert also überhaupt nicht, wenn 66% der Befragten des ‚Reports darstellende Künste‘ angeben, keine Kinder zu haben und 30% finanzielle und 26% „häufig wechselnde Arbeitsorte“ als Gründe dafür nannten.

Eine, meist die wichtigste Aufgabe der Landesverbände der Freien Theater ist es, sich dafür einzusetzen, dass Theaterschaffende an ihrem Wohnort, in ihrer Region existenzsichernd arbeiten können und nicht gezwungen sind, dies auch noch in anderen Städten oder Bundesländern tun zu müssen, womöglich sogar abwandern zu müssen. Das führt dann zu Forderungen nach strukturellen und vor allem finanziellen Verbesserungen der Fördersysteme in den Ländern und Städten für die ansässigen Freien Theater und Theaterschaffenden. Wie man an Baden-Württemberg, Bayern, Frankfurt oder München sehen kann, geschieht das aktuell ja auch mit großem Erfolg.

Nun ist das Thema dieses Kongresses ja „Freies Theater der Zukunft“. Und ich verstehe es so, dass wir hier versuchen, Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung zu analysieren und zum Freien Theater so in Beziehung zu setzen, dass wir daraus entsprechende Strategien und Handlungsoptionen ableiten können, um adäquat mit diesen Entwicklungen umgehen zu können; im besten Falle diese gestalten.

Ich gehe davon aus, dass Multilokalität bzw. eine multilokale Arbeits- und Lebenspraxis eine solche gesellschaftliche Tendenz ist. Sie betrifft nicht nur darstellende Künstlerinnen und Künstler, und hier beziehe ich auch die Ensembleschauspieler und -schauspielerinnen an Stadt- und Staatstheatern mit ein. Ebenso geht es vielen anderen Künstlerinnen und Künstlern: AutorInnen, Filmschaffenden, MusikerInnen. So geht es Studierenden, WissenschaftlerInnen, LeiharbeiterInnen und, nicht zu vergessen: PolitikerInnen. Kinder von getrennt lebenden Eltern leben ebenfalls oft multilokal und manchmal besuchen sie in den Ferien ihre Großeltern, die die Wintermonate in Ihrem Apartment im sonnigen Süden verbringen. Man könnte die Aufzählung immer weiterführen und würde feststellen, dass Multilokalität immer mehr von einem Randphänomen zu einer zentralen Arbeits- und Lebenspraxis einer hoch mobilen und flexibilisierten, postindustriellen Gesellschaft wird. Die industriell geprägte funktionelle Trennung von Wohn- und Arbeitsort ist nicht mehr auf eine Stadt beschränkt.

Was aber bedeutet das für städtische Entwicklung, für politische Partizipation auf Stadtebene, für die städtische Infrastruktur, für das soziale Leben?

Verstärkt wird die Tendenz zur Multilokalität meines Erachtens noch durch die Entwicklung des so genannten ‚Kreativ- und Kultursektors‘. Seit der amerikanische Wirtschaftswissenschaftler Richard Florida den Städten versprochen hat, dass in einer Wissensgesellschaft vor allem dieser Bereich der Garant für zukünftige Entwicklung ist, kann man sich vor ‚Kreativen Städten‘ und ihren Initiativen kaum retten. Selbst die Bundesregierung schickt mittlerweile Beraterinnen und Berater durchs Land, um das kreative Potential aufzuspüren und zu heben.

Mittlerweile spricht einiges dafür, dass die so genannte ‚Kultur- und Kreativwirtschaft‘ eine zentrale Rolle im gesellschaftlichen Transformationsprozess einnimmt. Laut des Bundesministeriums für Wirtschaft und Technologie ist sie mittlerweile die drittgrößte Wirtschaftsbranche gemessen am Beitrag zum Bruttoinlandsprodukt.

Aber, man muss sich auch darüber im Klaren sein, dass Erstens dieser Bereich zu 80% aus hochmobilen und flexiblen Klein- und Kleinstunternehmen besteht, die im Durchschnitt weniger als fünf Angestellte haben. Das Zweitens bisher vor allem die Großstädte und Metropolregionen an den Entwicklungen der Kultur- und Kreativwirtschaft partizipieren. Für die Mittel- und Kleinstädte muss man wesentlich skeptischer sein. Und das Drittens überwiegend Ratlosigkeit darüber herrscht, wie man in Zukunft mit dem so genannten Teilmarkt ‚Darstellende Kunst‘ umgehen soll. Das liegt vor allem daran, dass in der Politik ‚Theater‘ bisher immer nur als Stadt- und Staatstheater gedacht wurde. Dort fand die darstellende Kunst ihr zu Hause. Das Freie Theater existierte entweder als Trainingsplatz für den Theaternachwuchs und als Testgelände für neue Räume, neue Formen und Ästhetiken, die bei Erfolg dann das Stadttheater für sich nutzte. Oder das Freie Theater bildete das Auffangbecken für diejenigen, die es nicht ans Stadttheater geschafft haben. So oder so wurde der freien darstellenden Kunst bisher eine substantielle inhaltliche, ästhetische und strukturelle Eigenständigkeit in der deutschen Theaterlandschaft nicht wirklich zugestanden.

Eine solche Sichtweise zementierte zwar ein weltweit einmaliges Theatersystem, das aber aufgrund von finanziellen Defiziten in den kommunalen Haushalten und verändertem Freizeit- und Rezeptionsverhalten des Publikums heute vor enormen Legitimationsproblemen steht. Zugleich hat sich eine solche Sichtweise auch so tief ins kollektive Bewusstsein der Theaterschaffenden selbst eingebrannt, dass wir jeden Angriff aufs Stadttheater auch als Angriff auf die darstellende Kunst insgesamt bewerten, und mit den entsprechenden Protestreflexen darauf reagieren.

Armin Petras analysierte in der Juni-Ausgabe der Wirtschaftszeitschrift *brand eins* die nächsten zehn Jahre für das Theater in Deutschland sehr nüchtern:

1. Die Bedeutung der großen Festivals wird weiter zunehmen
2. Die großen Stadttheater in den Metropolen werden ebenfalls an Bedeutung gewinnen
3. Die Stadttheater in den Mittel- und Kleinstädten werden aussterben
4. Kleinere Theater (damit sind wahrscheinlich freie Theater gemeint) müssen eine immer größere Fläche kulturell abdecken
5. Projektförderung und Event-Sponsoring wird weiter zunehmen

Wenn vor allem in den Mittel- und Kleinstädten die Theater verschwinden, verschwindet mit ihnen nicht nur einer der großen Arbeitgeber vor Ort, sondern oft auch das kulturelle Zentrum städtischer Bürgerlichkeit. Aber, und an dieser Stelle spiele ich mal den *Advocatus diaboli*, vielleicht benötigen wir nicht nur andere Formen politischer Repräsentation – Stichwort Stuttgart 21 – sondern auch eine andere und vor allem anders verortete kulturelle Öffentlichkeit. Um es deutlich zu sagen: Die Krise der Stadttheater ist keine Krise der darstellenden Kunst. Inhaltlich und ästhetisch ist die darstellende Kunst meistens auf der Höhe der Zeit. Meines Erachtens ist die Krise der Stadttheater vor allem eine strukturelle Krise, die ihre Wurzeln in der Erosion industriegesellschaftlich geprägter städtischer Regulations- und Repräsentationsysteme findet.

Die am gewachsenen gesellschaftlichen Wohlstand einer Stadt orientierten und geformten kulturellen Fördersysteme greifen zunehmend ins Leere. Die kommunalen Einnahmen und Ausgaben entwickeln sich immer weiter auseinander. Und auch wenn der derzeitige wirtschaftliche Aufschwung Steuer Mehreinnahmen für die Städte und Gemeinden verspricht, so haben diese trotzdem in diesem Jahr mit einem zweistelligen Milliardendefizit zu kämpfen. Dass Stadtkämmerer da nicht lange mit dem Rotstift fackeln, wird vor diesem Hintergrund durchaus nachvollziehbar. Hinzu kommt meist ein

kulturelles und kulturpolitisches Verständnis, das geklärt haben will, warum das Hamburger Schauspielhaus so hohe Zuschüsse benötigt, während das Theater am Hafen, in dem seit neun Jahren acht mal pro Woche das Musical „Der König der Löwen“ gespielt wird; warum das Theater am Hafen also gänzlich ohne Subventionen auskommt, um mal ein Beispiel aus Hamburg zu bemühen. Vielleicht kann man heutzutage von einem Finanzsenator nicht mehr kulturelle Kompetenz erwarten. Off-Theater und Vorstellungen vor wenigen Dutzend ZuschauerInnen bedienen eben nicht die Eitelkeiten des städtisch-bürgerlichen Establishments. Umso wichtiger war es, dass die Enquetekommission des Deutschen Bundestages „Kultur in Deutschland“ in Ihrem Abschlussbericht 2008 feststellte:

„So bildet seit mehr als 25 Jahren das Freie Theater mit seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit eine unverzichtbare Säule in der Theaterlandschaft Deutschlands. Mit ästhetischer Experimentierfreude und gesellschaftlicher Relevanz halten Freie Theater unter schwierigen Umständen den kulturellen Nährboden fruchtbar.“ Man kann es eigentlich nicht oft genug wiederholen.

Das ist gut, dass die das gesagt haben. Und die Empfehlungen, die sie geben sind auch plausibel. Nur, sind wir eigentlich schon viel weiter! Schon 2004 schrieb die damalige Geschäftsführerin des Landesverbandes der freien Theater Niedersachsens und ehemalige Bundesvorsitzende Kirsten Haß im Jahrbuch für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft:

„Wer Theater fördert, muss sich darüber im Klaren sein, dass mit der Art der Förderung eine Theaterlandschaft entstehen oder zerstört werden kann. Es ist notwendig, Stärken und Schwächen der Strukturen sowohl von Stadt- und Staatstheatern als auch von Freiem Theater genau zu überprüfen und daraus die einzig mögliche Konsequenz zu ziehen: die Abschaffung beider Formen als Beschreibung von Finanzierungssystemen. Theatersubvention muss in diesem Land für beide Systeme völlig neu definiert werden. Die passenden Förder-Instrumente sind dann zu entwickeln. Wenn das Geld knapp wird, müssen Qualität und nicht Quantität, Erfüllung von Zielsetzungen und nicht nur der Erhalt überkommener Traditionen die ausschlaggebenden Kriterien sein.“

Das ist, wie ich finde, in der gesamten Theaterdebatte nach wie vor eine der klügsten und progressivsten Positionen. Das die Enquetekommission in ihren Empfehlungen nicht soweit geht ist bedauerlich. Ebenso, dass auch die Kulturstiftung des Bundes, deren Abteilung Förderung und Programme Kirsten Haß heute leitet, dieses auch nicht realisiert. Zwar entwickelt die Stiftung hoch innovative Förderinstrumente, wie den Tanzplan Deutschland, die NPN-Koproduktionsförderungen (die gerade für kleine Bühnen noch entwicklungs- und nicht zerstörungsfähig ist), den Heimspiel- oder den Wanderlust-Fonds. Aber diese sind nach wie vor entweder fürs Stadt- und Staatstheater oder für das Freie Theater. Aber auch der Kulturstiftung des Bundes sind Grenzen gesetzt: Wenn die Politik die zeitlich befristeten, innovativen Impulse nicht aufnimmt und bereit ist, diese weiterzudenken und zu entwickeln, dann wird die gerade aufgebaute Theaterlandschaft eben wieder zerstört. Auch dafür ist Hamburg gerade ein Paradebeispiel: Den kleinen Off-Bühnen werden die Gelder gestrichen oder müssen, wie die Fleetstreet, schließen; Tanzplan Hamburg ist seit über einem Jahr faktisch handlungsunfähig, da bis heute die vor vier Jahren gegebenen politische Lippenbekenntnisse nicht mit finanziellen Zusagen unterfüttert wurden; Kampnagel mutiert zum Durchlauferhitzer, die Elbphilharmonie verschlingt hunderte Millionen schon im Bau und keiner weiß, woher die laufenden Kosten für den regulären Spielbetrieb ab 2012 kommen werden; das Junge Schauspielhaus als die spannendste Bühne am Hamburger Schauspielhaus soll aufgrund der geplanten Haushaltskürzungen geschlossen werden, oder vielleicht doch nicht, oder nur halb? Aber ein künstlerisch unbedeutendes Festival jagt das andere durch die Stadt. Das nennt Hamburg Marketing dann „Theatermetropole“, in der Hoffnung, dass niemand merkt, dass es sich bei Hamburg eigentlich um eine „Stadt der Illusionen“ handelt, wie der Spiegel erst kürzlich schrieb. Sie merken schon, es wird einem im Norden sehr schwer gemacht, einen kühlen Kopf zu bewahren.

Zum Glück gibt es auch andere Entwicklungen, wie der Süden zeigt. Hier scheint man dem Freien Theater mittlerweile eine größere kulturelle Bedeutung beizumessen und was ich noch beeindruckender finde, das wird auch finanziell deutlich. Die Entwicklungen der Förderstrukturen in Baden-Württemberg, in Bayern, in München und in Frankfurt sind in Hamburg mit großem Interesse wahrgenommen worden.

Allerdings glaube ich, sollten wir uns auch nichts vor machen: Der Bedeutungsgewinn, den das Freie Theater in den letzten Jahren erlangt hat, ist vor allem auf die strukturelle Krise des Stadttheaters zurückzuführen. Gegenüber dem Stadttheater ist das Freie Theater mit seinen Produktionsweisen

hochgradig anschlussfähig an eine marktorientierte und kreativwirtschaftlich beseelte Politik ebenso wie an eine, auf Dienstleistungsunternehmen getrimmte öffentliche Verwaltung. Das mal konstruktiv gewendet liegen gegenwärtig nicht nur mehr die inhaltlichen, ästhetischen und – wie Jochen Sandig gestern einforderte – emotionalen Argumente auf der Seite der freien darstellenden Kunst, sondern auch die ökonomischen und strukturellen. Ob das aber zu einer grundsätzlichen Umgestaltung der Theaterlandschaft führt hängt auch davon ab, wie innovativ, aber auch wie alltagstauglich die Förderstrukturen und –systeme in Zukunft sind. Dabei müssen die Produzentinnen und Produzenten – die KünstlerInnen – im Fokus stehen, unsere Arbeits- und Lebensformen.

Und da komme ich wieder auf die Multilokalität zurück. War bis jetzt Multilokalität als notwendig zur Existenzsicherung definiert, könnte man unter der Maßgabe, dass „Theatersubvention in diesem Land völlig neu gedacht werden muss“, die Potentiale einer multilokalen Arbeits- und Lebensweise nutzbar machen. Sie bedeutet nämlich auch Austausch mit Kolleginnen und Kollegen, mit neuem Publikum. Multilokalität bedeutet neue Erfahrungen, Auseinandersetzung mit anderen Positionen, mit neuen Räumen, anderen Strukturen, neuen Sprachen und Kulturen etc. Fördersysteme, die die multilokale Praxis der Theaterschaffenden einbeziehen, dürfen diese nicht mehr als Problem definieren, sondern müssen sie als wichtige Ressource der ‚Darstellenden Kunst‘ betrachten. Gleichzeitig braucht die darstellende Kunst aber auch die Anbindung an die lokalen und regionalen, je spezifischen Gegebenheiten. Das führt zu der Frage, wie sich mit einer multilokalen Arbeits- und Lebenspraxis die notwendige lokale und regionale Anbindung herstellen lässt? Ein gutes Beispiel dafür gibt gerade das Projekt „Stadt ohne Geld“ am Theater Dortmund, das nachher im Forum 4 von den MacherInnen ‚kainkollektiv‘ und ‚sputnic‘ vorgestellt wird.

Zunächst vorweg geschickt: In der Multilokalitätsforschung geht man davon aus, dass multilokale Akteure durchaus Identifikationen mit mehreren Orten ausbilden können. Das passiert dann, wenn die physischen, sozialen und ökonomischen Eigenschaften der betreffenden Orte mehr oder weniger positiv auf die Steigerung eigener Handlungserträge bewertet werden. Heißt: Wenn ich mich von Hamburg, Hildesheim und Lüneburg in meiner künstlerischen und alltäglichen Praxis unterstützt fühle, dann kann ich mich auch mit allen drei Städten identifizieren. Damit wären wir dann schon nah dran an der Frage nach dem Wie. Entscheidend sind die physischen, sozialen und ökonomischen Eigenschaften der Städte. Nur diejenigen Städte, die die für den künstlerischen Produktionsprozess notwendigen Strukturen und Instrumente bieten, profitieren von den kreativen und kulturellen Potentialen. Das sagte so auch schon Richard Florida und hat damit den Wettbewerb der Städte um die kreativen Köpfe eröffnet.

Allerdings werden die Städte aufgrund ihrer knappen Ressourcen nicht umhin kommen, neue Strategien für einen möglichst effektiven Umgang mit diesen knappen Ressourcen zu entwickeln. Eine Möglichkeit besteht darin, sich das Freie Theater zum Vorbild zu nehmen. Auf einer Veranstaltung im Choreografischen Zentrum K3 in Hamburg erzählte Bertram Müller, der Leiter des Tanzhauses NRW, von ‚Modul Dance‘: Dieses von der EU geförderte Projekt, an dem 22 europäische Tanzhäuser aus 15 Ländern beteiligt sind, teilt den künstlerischen Produktionsprozess in vier Module auf. Jeder Projektpartner bringt sich mit seiner spezifischen Kompetenz in dieses Modulsystem ein: Während ein Partner sich wunderbar für Recherchen und Forschung eignet, bietet der andere die geeigneten Strukturen, um das Recherchierte in einer Residenz auf seine künstlerische Qualität zu prüfen. Der dritte Partner stellt die Personen und Räume, die die Produktion angemessen realisieren können, die dann an einem vierten Ort zur Aufführung kommt. Dieses Projekt geht weit über die normalen Koproduktionsnetzwerke der freien Spielstätten wie wir sie kennen hinaus. Der Vorteil an diesem modularen System ist, dass die Künstlerinnen und Künstler nicht sinnlos Energie an die oft unzureichenden Produktionsbedingungen eines Ortes verschwenden, sondern das Beste von jedem Ort bekommen.

Ich könnte mir vorstellen, dass sich dieses Konzept auch für ganze Städte und ihre Kulturförderung fruchtbar machen lässt. Nicht jede Stadt bietet ausreichend gute Produktionsräume oder eine Vielzahl an Ausbildungs- und Forschungsstätten. Der noch nicht zu Ende gedachte Gedanke ist dabei, dass Städte komplementäre Raumpartnerschaften für die darstellende Kunst oder auch darüber hinaus entwickeln, in der jede Partnerin spezifische Schwerpunkte im künstlerischen Produktionsprozess setzt. Insbesondere für Mittel- und Kleinstädte könnten so entwickelte kooperative Förderstrukturen Impulse für das kulturelle Leben in der Region setzen. Der kulturelle Austausch bspw. zwischen Partnerstädten könnte wieder zum Leben erweckt werden, wenn man die unterschiedlichen Kompetenzen und Möglichkeiten der Städte nur ernst nimmt und den Mut hat, sich von der überkommenen kulturellen Tradition monoräumlicher Kulturinstitutionalisierung zu verabschieden.

Dieser Gedanke ist noch nicht zu Ende gedacht und ich würde mich freuen, wenn sich im Rahmen des Kongresses die Möglichkeit zur weiteren gemeinsamen Diskussion darüber ergibt. Und um dem Anspruch an einen Impulsvortrag zumindest ansatzweise genüge zu tun, gibt es diesen Gedanken zum Abschluss noch einmal in zugespitzter Variante: Die darstellende Kunst in Deutschland ist nur so zukunftsfähig, wie sie es schafft, neue Förderinstrumente und –systeme auf der Grundlage multilokaler komplementärer Kooperationen zu entwickeln und durchzusetzen!

Ich habe meinen Vortrag mit dem Zitat einer multilokalen Künstlerin begonnen und ich möchte mit einem Zitat des multilokalen Schriftstellers Uwe Timm enden. Uwe Timm wurde in Hamburg geboren und während des Krieges nach Coburg evakuiert, 1945 kehrte er nach Hamburg zurück. Sein Abitur machte er in Braunschweig, er studierte dann in München, Paris und wieder München. Er lebte zwei Jahre in Rom und arbeite weltweit an verschiedenen Universitäten, u. a. in Paderborn, Coventry, Swansea, St. Louis, Bamberg, Lüneburg und Frankfurt. Wenn er nicht auf Lesereise ist dann lebt er heute in München und Berlin. Uwe Timm schreibt in seinem Roman ‚Johannesnacht‘: „Es kommt nicht darauf an, politische Botschaften herauszuposaunen, sondern die Voraussetzungen dafür zu schaffen, dass politisches (und ich möchte hier noch einfügen künstlerisches) Handeln möglich wird, und zwar so, dass gerade auf die Vielfalt und auf die Einmaligkeit der Handelnden insistiert wird.“

Vielen Dank!

* Alexander Pinto studierte Soziologie und Volkswirtschaft in Hamburg, ist Mitbegründer des Freien Radios in Erfurt (Thüringen) und des Offenen Hörfunkkanals in Jena (Thüringen), war Bildungsreferent beim DGB-Thüringen und Mitarbeiter eines Bundestagsabgeordneten. Nach seinem Studium arbeitet als freier Kulturmanager u. a. für die Mülheimer Stücketage und als Lehrbeauftragter an der Universität Hamburg und der Hafen City Universität Hamburg. Derzeit forscht er an der Universität Hamburg zu stadtentwicklungspolitischen Themen (Kultur, Integration und Bildung) und berät politische Organisationen, Institutionen und Unternehmen im Bereich Kulturförderung. Seit 2008 ist Alexander Pinto Vorsitzender des Dachverbandes Freier Theaterschaffender Hamburg e. V. (DFT Hamburg).