

Gemeinsam geht es besser? – Die Förderung von Kooperationen im Theater
durch den Fonds Doppelpass der Kulturstiftung des Bundes

Wissenschaftliche Arbeit
für die Masterprüfung
im Masterstudiengang
Kulturwissenschaft und Kulturmanagement
an der
Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg

Vorgelegt von
Franziska Anna Weber
aus Ludwigsburg

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	2
2. Das deutsche Theatersystem: Strukturen und Ästhetiken	6
2.1. Strukturen der öffentlich getragenen Theater in Deutschland	7
2.2. Strukturen und Ästhetiken des freien Theaters in Deutschland	10
2.3. Gegenüberstellung der Strukturen	17
3. Das deutsche Theatersystem: Krisen und Tendenzen	17
3.1. Die Stadttheaterdebatte	18
3.2. Verschwimmende Grenzen	24
4. Das Förderprogramm	28
4.1. Die Kulturstiftung des Bundes.....	28
4.2. Der Fonds Doppelpass	30
4.3. Forschungsstand.....	32
5. Methodendiskussion	34
5.1. Methode und Instrument	34
5.2. Auswahl der Beispiele und Gesprächspartner	35
5.3. Erhebung und Auswertung	37
6. Kooperationen mit öffentlich getragenen Theatern	38
6.1. Theater Oberhausen und geheimagentur	40
6.2. Staatstheater Braunschweig und werkgruppe2	44
6.3. Schauspiel Stuttgart und She She Pop	49
6.4. Neues Theater Halle und Showcase Beat Le Mot.....	53
7. Kooperationen mit freien Häusern	57
7.1. Kampnagel und SKART	58
7.2. LOFFT und Oper Dynamo West	62
8. Vergleichende Betrachtung der Ergebnisse	66
8.1. Erwartungen und Umsetzung.....	66
8.2. Herausforderungen und Reibungspunkte.....	70
8.3. Erfolge und Nutzen.....	73
9. Diskussion und Handlungsempfehlungen	78
9.1. Geht es gemeinsam?	78
9.2. Geht es besser?.....	80
9.3. Handlungsempfehlungen für kooperierende Häuser und Gruppen.....	82
10. Fazit	85
Quellenverzeichnis	87
Anhang	97

1. Einleitung

Die deutsche Theaterlandschaft ist durch eine Parallelstruktur geprägt. Während die öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheater bereits im 18. Jahrhundert entstanden sind, kam die sogenannte freie Szene erst in den 1970er-Jahren auf. Die beiden Systeme entwickelten sich zunächst weitgehend unabhängig voneinander. Das traditionelle Stadt- oder Staatstheater, nicht selten ein Mehrspartenhaus, ist durch zwei Konstanten geprägt: das Ensemble und den Repertoirebetrieb. Diesen starren Strukturen setzt die schwer fassbare, weil sehr vielfältige freie Szene flexible Produktionsweisen entgegen, die alternative Ästhetiken ermöglichen. Gegenwärtig sind beide Systeme mit großen, wenn auch unterschiedlichen Herausforderungen konfrontiert. Seit Jahren, wenn nicht Jahrzehnten wird in Bezug auf die deutsche Theaterlandschaft von einer „Krise“¹ gesprochen. Das öffentliche Theater kämpft mit finanziellen Nöten und Legitimationsdruck, die freie Szene um mehr Geld, bessere Produktionsbedingungen und Anerkennung.

Über diese Probleme und die Frage, in welche Richtung die deutsche Theaterlandschaft sich bewegen kann und muss, wird in der Fachwelt rege debattiert, sei es auf der Plattform *nachtkritik.de*, in Fachmagazinen, Publikationen oder im Rahmen von Ringvorlesungen, Tagungen oder Symposien. Dabei wird immer wieder der Ruf nach einer Annäherung der beiden Systeme laut. „Nachahmung ist im Theater kein Frevel“, behauptet Roselt, der glaubt: „Für die zukünftige Entwicklung des Theaters ist nicht entscheidend, was Stadttheater und Freie Theater voneinander trennt, sondern was sie voneinander lernen, abgucken und kopieren“ (Roselt 2012). Sollten Stadttheater und freie Szene sich zusammentun? Können beide von den Stärken des anderen profitieren, ohne ihr eigenes Profil zu verlieren? Und wenn ja: Welche Modelle der Zusammenarbeit sind sinnvoll?

Aktuelle Entwicklungen, wie die Ernennung Chris Dercons zum designierten Intendanten der traditionsreichen Berliner *Volksbühne*, lassen jedenfalls vermuten, dass eine klare Trennung der beiden Systeme inzwischen gar nicht mehr möglich

¹ Die Bezeichnung „Krise“ taucht in zahlreichen Beiträgen (z.B. Schneider 2013b, U. Schmidt 2014) und soll deshalb auch hier verwendet werden.

ist. Auch andernorts wurde bereits mit verschiedenen Modellen der Zusammenarbeit experimentiert.

Eines dieser Modelle ist der *Fonds Doppelpass*, mit dem die *Kulturstiftung des Bundes* 2011 auf aktuelle Entwicklungen reagiert hat. Er ist das erste Fördermodell, das dezidiert auf längerfristige Partnerschaften zwischen Theaterhäusern und freien Gruppen ausgerichtet ist. Die Förderung ermöglicht eine gleichberechtigte künstlerische Zusammenarbeit über einen Zeitraum von zwei Jahren. Die Häuser können freie Theater, aber auch Stadt- oder Staatstheater sein. Über letztere schreibt Baecker:

„Es müssen ein Ensemble, eine Bühnentechnik, eine Verwaltung und eine künstlerische Leitung finanziert werden. Es müssen Themen gefunden werden, mit denen Regisseure, Schauspieler und Publikum vertraut sind, (...). Probenzeiten, Aufführungstermine, mögliche Gastspiele, Ferienregelungen und Gagen für Gäste müssen so geregelt werden, dass sie in die Schemata einer Verwaltung passen, die ihrerseits Teil einer behördlichen Hierarchie und einer gewerkschaftlichen Beobachtung ist. Die Ästhetik muss zur großen Bühne, zum vollen Haus (...) passen. (...). Jeder dieser Faktoren schränkt ebenso viel ein, wie er ermöglicht“ (Baecker 2015: 54).

Stellt sich also die Frage, inwiefern die freie Szene in die Strukturen dieses Apparates passt. Und genau darum geht es in der vorliegenden Arbeit, die *Doppelpass*-Partnerschaften zwischen freien Gruppen und freien oder öffentlichen Häusern zum Gegenstand hat. Unter Bezugnahme auf die seit Jahren geführten Debatten um die Zukunft des Stadt- und Staatstheaters und die prekären Arbeitsbedingungen der freien Szene wird untersucht, inwiefern längerfristige Kooperationen zwischen freien Gruppen und Theatern möglich und sinnvoll sind. Im Zuge dessen soll festgestellt werden, welche Erwartungen und Bedürfnisse die beiden Partner mitbringen, was sie von- und übereinander lernen können und welche Voraussetzungen gegeben sein müssen, damit beide von der Zusammenarbeit profitieren. Auch Reibungspunkte werden dabei eine Rolle spielen. Es werden sowohl Projekte an Produktionshäusern (wie *Kampfnagel*) als auch solche, die an Stadt- und Staatstheatern (wie dem *Schauspiel Stuttgart*) angesiedelt sind, einbezogen.

Behauptet wird, dass längerfristige Kooperationen zwischen Gruppen der freien Szene und Theaterhäusern im Rahmen des *Fonds Doppelpass* so gestaltet werden

können, dass beide Seiten davon profitieren und zwar unabhängig davon, ob es sich bei den Häusern um freie oder öffentliche Theater handelt.

Es gelten folgende Begriffsdefinitionen:

Die sogenannte freie² Szene – auch: das freie Theater – umfasst freischaffende Einzelkünstler und Gruppen, Spiel- und Produktionsstätten mit oder ohne eigenes Ensemble sowie Festivals im Bereich der professionellen darstellenden Künste.

Eine freie Gruppe besteht aus mindestens drei Personen, die im Bereich der darstellenden Künste freischaffend tätig sind und unter einem gemeinsamen Label künstlerisch arbeiten.

Freie Theaterhäuser sind alle Häuser mit oder ohne eigenes Ensemble, die sich nicht in öffentlicher Trägerschaft befinden und keine Privattheater – Theater, die privaten Gesellschaftern gehören und in der Regel keine öffentliche Förderung erhalten – sind. Diese Häuser werden häufig öffentlich gefördert.

Produktionshäuser oder -stätten sind freie Theaterhäuser ohne eigenes Ensemble, die institutionell gefördert werden und über genügend Personal und professionelle Infrastruktur für Technik, Administration und Kommunikation verfügen, um freien Theaterschaffenden nicht nur Spiel-, sondern auch Produktionsmöglichkeiten zu bieten.

Zu den öffentlichen Theatern werden die 142 vom *Deutschen Bühnenverein* registrierten Theater gezählt, die sich in öffentlicher Trägerschaft befinden, also Stadttheater, Staatstheater oder Landesbühnen sind (vgl. Deutscher Bühnenverein 2014: 255).³

„Längerfristig“ heißt im Fall der *Doppelpass*-Förderung zwei Jahre. Unter „Kooperation“ oder „Partnerschaft“ wird die Zusammenarbeit einer freien

² Es gibt immer wieder Diskussionen über die Sinnhaftigkeit des Adjektivs „frei“ in diesem Zusammenhang (vgl. z.B. Sprenger 2012a, Matzke 2013), auf die hier allerdings nicht näher eingegangen werden kann.

³ In Artikeln und Diskussionsbeiträgen ist häufig nur vom Stadttheater die Rede (vgl. z.B. von Hartz 2011, Jost / Kasch 2011, U. Schmidt 2014). Es ist anzunehmen, dass damit in vielen Fällen die Gesamtheit der öffentlichen Theater gemeint ist, die der Einfachheit halber unter dem Begriff Stadttheater gefasst werden. Im Folgenden soll dahingehend – sofern es sich nicht um Zitate oder Paraphrasen handelt – genauer differenziert werden. Auf die Landesbühnen, deren Strukturen und Aufgaben nicht ganz denen der Stadt- und Staatstheater entsprechen, kann allerdings nicht gesondert eingegangen werden.

Gruppen und eines Hauses im Rahmen der für den Fonds geltenden Fördergrundsätze verstanden. Die Kooperierenden werden als Partner bezeichnet.

„Profitieren“ bedeutet im vorliegenden Kontext „einen Nutzen aus etwas ziehen“. Dieser Nutzen kann unterschiedlich beschaffen sein. Da es bisher wenig systematische Erkenntnisse zum Forschungsgegenstand gibt, wurden die Nutzendimensionen nicht im Vorhinein definiert, sondern offen gelassen. Eine genauere Begriffsbestimmung erfolgt erst im Zuge der Auswertung der Untersuchungsergebnisse.

Der erste Teil der Arbeit beruht auf einer Inhaltsanalyse von Sekundärliteratur. Zunächst sollen die Strukturen und Ästhetiken des öffentlichen Theaters und der freien Szene beschrieben und einander gegenübergestellt werden. Diese Grundlagen dienen dazu, die Untersuchungsergebnisse besser einordnen zu können. Um deutlich zu machen, welche Fragen die deutsche Theaterlandschaft derzeit beschäftigen und welche Relevanz Kooperationen in diesem Zusammenhang haben, folgt eine Analyse aktueller Herausforderungen und Tendenzen. Dafür werden herrschende Debatten um die Zukunft der öffentlichen Theater sowie bisherige Versuche einer Annäherung beider Systeme betrachtet. Die Ausführungen stützen sich unter anderem auf Diskussionsbeiträge und Artikel, welche in den vergangenen Jahren auf dem Portal *nachkritik.de* veröffentlicht wurden. Eine zweite wichtige Quelle ist der von Schneider herausgegebene Sammelband *Theater entwickeln und planen* (vgl. Schneider 2013). Außerdem wurden Theatermagazine wie *Die Deutsche Bühne* und *Theater heute* sowie weitere Fachliteratur einbezogen. Am Ende des theoretischen Teils sollen Ziele und Förderkriterien des *Fonds Doppelpass* kurz beschrieben und bisherige Erkenntnisse über das Fördermodell dargestellt werden.

Im zweiten Teil der Arbeit geht es um konkrete Erfahrungen von an *Doppelpass*-Kooperationen beteiligten Theatermitarbeitern⁴ und Gruppen. Mithilfe qualitativer Methoden wurden sechs Projekte untersucht, die zwischen 2013 und 2015 eine Förderung erhielten. Zwischen Mai und Juli 2015, in der Endphase des zweijährigen Kooperationszeitraums, wurden qualitative Leitfadeninterviews mit jeweils mindestens einem Vertreter beider Seiten geführt. Die Gespräche mit den

⁴ Sind im Folgenden personenbezogene Begriffe nur in maskuliner Form verwendet, so beziehen sich diese auf alle Geschlechter. Auf eine Differenzierung wurde zugunsten einer besseren Lesbarkeit verzichtet.

Theaterschaffenden sind als Erfahrungsberichte zu werten. Es findet keine Evaluation des Programms statt.

Darüber hinaus wurde im August 2015 die Programmleiterin des *Fonds Doppelpass*, Anne Maase, im Rahmen eines telefonischen Experteninterviews befragt.

Die Verfasserin hat in fünf von sechs Fällen Vorstellungen von Produktionen besucht, die im Rahmen der Partnerschaft entstanden sind. An gegebener Stelle werden zudem Homepages und Printprodukte der *Kulturstiftung des Bundes* und der jeweiligen Kooperationspartner mit einbezogen.

Auf Basis einer Analyse und Einordnung der Untersuchungsergebnisse, soll die oben genannte These überprüft werden, um abschließend Handlungsempfehlungen für kooperierende Gruppen und Häuser zu formulieren.

Thomas Schmidt⁵, der mehrere Leitfragen für eine zukünftige Theaterlandschaft formuliert, schreibt:

„Wie kann und muss die Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen sehr heterogenen Theatern der öffentlichen und freien Szene gestaltet werden, um bei größtmöglicher Autonomie einen Wissens- und einen künstlerischen Transfer zu generieren, aber auch, um sich gegenseitig nicht nur punktuell, sondern systematisch und strukturell zu helfen?“ (Schmidt 2013: 199f).

Genau hier setzt die vorliegende Arbeit an, wenn sie fragt: „Gemeinsam geht es besser?“.

2. Das deutsche Theatersystem: Strukturen und Ästhetiken

Das deutsche Theatersystem ist in mehrfacher Hinsicht einzigartig. Zum einen ist das historische gewachsene Stadt- und Staatstheatersystem, an dessen Anfängen das höfische Theater stand, eine „spezifisch deutsche Errungenschaft und kulturelle Leistung des Föderalismus“ (Roselt 2013: 217). Deutschland verfügt über ein dichtes Netz an öffentlich geförderten Häusern, jede größere Stadt hat ihr eigenes Theater. Zum anderen zeichnet sich die Theaterlandschaft in Deutschland heute durch eine zweigliedrige Struktur aus. Parallel zu den Stadt- und

⁵ Weil neben Thomas Schmidt auch Ulf Schmidt zitiert wird, wurde entschieden, in beiden Fällen zusätzlich zu Nach- auch den Vornamen zu nennen.

Staatstheatern hat sich in den vergangenen vier Jahrzehnten eine lebendige, professionell arbeitende freie Szene entwickelt, die immer mehr an Bedeutung gewinnt (vgl. Fülle 2014: 27ff). Trotzdem sprechen einige nach wie vor von einer „Monokultur“, was „im Hinblick auf Ressourcen und damit auch auf die öffentliche Wahrnehmung“ sicher nicht von der Hand zu weisen ist (z.B. von Hartz 2011: 30). Im Folgenden werden die wichtigsten Strukturen beider Systeme kurz vorgestellt. Im Fall der freien Szene soll außerdem auf ästhetische und inhaltliche Tendenzen eingegangen werden, da diese im Zusammenhang mit der Zielsetzung der Arbeit von entscheidender Bedeutung sind.

2.1 Strukturen der öffentlich getragenen Theater in Deutschland

Laut Theaterstatistik des *Bühnenvereins* gibt es derzeit 142 öffentliche Theater in Deutschland, die von der jeweiligen Gemeinde, vom Land oder in Mehrträgerschaft getragen werden (vgl. Deutscher Bühnenverein 2014: 254). Die Grundprinzipien des deutschen Stadt- und Staatstheatersystems spielen für die Einordnung der Untersuchungsergebnisse eine entscheidende Rolle. Die vom Land getragenen Staatstheater sind in den meisten Fällen Mehrspartenhäuser. Gleiches gilt auch für viele Stadttheater, die vor allem in größeren Städten häufig auch über eine Opern- und Ballettsparte verfügen (vgl. T. Schmidt 2012: 23). Die folgenden Ausführungen beziehen sich, sofern es nicht um grundlegende Strukturen geht, auf die Sparte Schauspiel, die im vorliegenden Kontext besonders relevant erscheint.

Der Eigenfinanzierungsanteil der öffentlich getragenen Theater beträgt in der Regel weniger als 20% (vgl. Deutscher Bühnenverein 2014: 259). Sie verfügen „über feste Häuser und fixe Haushaltsposten, die relativ stabile Arbeitsstrukturen ermöglichen“ (Roselt 2013: 216). Die Institution geht – anders als freie Theater-schaffende – von einer bestehenden Infrastruktur und vorhandenen Geldern aus. Erst dann kommt die Idee. Dem öffentlichen Theater geht es nicht nur um Kunst, sondern immer auch um seine Selbsterhaltung. Von Hartz schreibt: „Das Stadttheater selbst interessiert sich nicht für die Zukunft des Theaters, sondern nur für die Zukunft des Stadttheaters, also das Überleben der Institution“ (von Hartz 2011: 30). Gleichzeitig sind die Institutionen abhängig von politischen

Entscheidungen, was „eine große Schwerfälligkeit und Reformresistenz mit sich bringt“ (T. Schmidt 2012: 19). In ihren Anfängen, also im späten 18. Jahrhundert, verpflichteten sich die Stadt- und Staatstheater „auf die Pflege der dramatischen Literatur“. Sie sollten als „moralische Anstalten“ fungieren (Roselt 2013: 217). Auch wenn längst nicht mehr nur Klassiker auf dem Spielplan stehen und Stadttheater nicht mehr allein für die kulturelle Grundversorgung der Bürger verantwortlich sind, haben die öffentlich getragenen Theater nach wie vor einen gesellschaftlichen Auftrag zu erfüllen. Um dauerhaft ein möglichst vielfältiges Programm bieten zu können, funktionieren die Stadt- und Staatstheater nach dem Repertoire-Prinzip. Das heißt, dass Inszenierungen über eine oder sogar mehrere Spielzeiten gespielt werden und jeden Abend ein anderes Stück auf dem Spielplan stehen kann. Der Spielplan ist nicht nur ein „Instrument der Außendarstellung“, sondern „das konzeptionelle und ästhetische Gerüst eines Theaters“. Vor allem in der Oper sind lange Vorlaufzeiten notwendig, aber auch im Schauspiel steht gegen Ende einer Spielzeit bereits der grobe Plan für die folgende (vgl. T. Schmidt 2012: 29). Eine detaillierte Monatsplanung muss schon allein wegen der regelmäßig erscheinenden Leporellos Wochen vorher festgelegt werden.

Ein Repertoirespielplan ist nur mit einem festen Stamm an Schauspielern umsetzbar, das Ensemble ist daher eine wichtige Grundkonstante des Stadt- und Staatstheaterbetriebs. Das hat nicht nur für die Schauspieler Vorteile, die dank der festen Anstellung finanziell und sozial abgesichert sind. „Ein festes Ensemble ist vertraglich geschützt, juristisch widerständig“, so Bockelmann, könne also nicht einfach gestrichen werden. Außerdem sei diese Form der „Gemeinschaft von Schauspielern und Schauspielerinnen klarer, sozialer Bestandteil einer Stadtgesellschaft“ (Bockelmann 2015). Das feste Ensemble bringt nicht nur Kontinuität und Stabilität mit sich, sondern auch einen Wiedererkennungswert. Andere, wie Weigel, beschwören allerdings bereits das Ende des traditionellen Ensemblegedankens hervor: „Die Vorstellung eines Ensembles, das zusammen wächst, eine Identität hat oder auch nur irgendwas gemeinsam hat, geht an der Realität vorbei. Es mag hier und da noch Überreste davon geben.“ Heutzutage blieben gerade an kleineren Häusern viele Mitarbeiter nur ein oder zwei Jahre, um dann auf der Suche nach besserer Bezahlung oder künstlerischer Selbstverwirklichung weiterzuziehen (Weigel 2015).

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die lokale Verankerung. Das Theater nimmt im Idealfall nicht nur räumlich eine zentrale Stellung innerhalb der Stadt ein, sondern setzt sich mit dem Ort, seinen Themen und seinen Bewohnern auseinander. Denn, so Jost und Kasch, „nur wenn die Stadttheater in den Dialog mit dem Publikum und der Stadtöffentlichkeit treten, können sie Zuschauer gewinnen, halten und sich als unverzichtbaren Teil städtischer Öffentlichkeit legitimieren.“ (Jost / Kasch 2011). Schultze und Grösch formulieren es so: „Stadttheater machen heißt kontinuierlich und vor Ort arbeiten“. Das erfordere die Geduld, sich mit aller Kraft auf eine Stadt einzulassen (Schultze / Grösch 2014). Diesem Anliegen kommen die bereits beschriebenen Strukturen, beispielweise das längerfristig beschäftigte Ensemble, entgegen.

Stadt- und Staatstheater sind personalintensive Betriebe, welche „die verschiedenen handwerklichen, technischen, künstlerischen und administrativen Berufsgruppen“ verbinden. Ein zentraler Gedanke ist „die Entwicklung einer Inszenierung von der Idee bis zur Aufführung in einem Haus“ (T. Schmidt 2012: 31).⁶ Nach von Hartz ist „über die Jahre eine Fabrik entstanden, die sehr professionell und spezialisiert ein Produkt herstellt.“ Dabei beeinflusse die Art und Weise, wie die Institution strukturiert sei, auch, welche Ideen überhaupt entwickelt würden (von Hartz 2011: 31). Entscheidend ist aber nicht nur, dass der gesamte Prozess innerhalb des Theater stattfindet, sondern auch, dass jeder Mitarbeiter zeitgleich für mehrere Produktionen arbeitet. Thomas Schmidt spricht von „Mehrdimensionalität“ und weist auf die Notwendigkeit einer präzisen Abstimmung hin (T. Schmidt 2012: 312). Nicht umsonst sind die Rollen und Zuständigkeitsbereiche im hierarchisch organisierten Stadt- und Staatstheater klar verteilt. Darüber hinaus gibt es fixe Probenzeiten und festgelegte Ablaufschemata, zum Beispiel für Endproben. Außerdem werden Termine, wie bereits erläutert, möglichst lange im Voraus festgelegt.

Es kann an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden, welche Rolle einzelne Managementfunktionen im Theaterbetrieb spielen. Nach Thomas Schmidt ist der Managementbegriff dort aber grundsätzlich anwendbar. Instrumente wie Benchmarking, Strategische Planung oder Kundenmanagement

⁶ Vereinzelt lagern Theater auch Teile des Produktionsprozesses aus. Allerdings hat sich dieses Vorgehen unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten in vielen Fällen als nicht sinnvoll herausgestellt, weshalb es in den letzten Jahren die Tendenz gibt, keine Aufträge mehr nach außen zu vergeben (vgl. T. Schmidt 2012: 31).

hätten längst ihren Weg ins Theater gefunden. „Wichtig ist hierbei, eine Komplementarität zwischen künstlerischen und betrieblichen Aspekten herzustellen.“ Es brauche einen Ansatz, der sowohl die Zukunftsfähigkeit der Theater als auch die Entwicklung der künstlerischen Formate und ihrer Ästhetik im Auge habe. Weitere Ziele des modernen Theaterbetriebs seien Besucherbindung und Wirtschaftlichkeit (T. Schmidt 2012: 69). Thomas Schmidt identifiziert außerdem vier Kernprozesse des Theaters: die Konzeption, die Planung, die Produktion und die Präsentation. Die Produktion, also der „Entwicklungsprozess einer Inszenierung“, sei der komplexeste und zentralste der vier Prozesse (T. Schmidt 2012: 70ff).

2.2 Strukturen und Ästhetiken des freien Theaters in Deutschland

Das freie Theater nahm seinen Ursprung in den 1970er-Jahren, als sich einzelne Gruppen gründeten, die „außerhalb des institutionellen Systems der ‚autoritär‘ regierten Bildungstempel“ künstlerisch arbeiten und gesellschaftskritische Impulse setzen wollten (Fülle 2014: 27). Seitdem ist viel passiert, die freie Szene hat sich zunehmend professionalisiert und als „Paralleluniversum“ zum traditionellen Theatersystem etabliert (vgl. Fülle 2014: 27). Laut *Bundesverband Freier Theater* gibt es in Deutschland rund 10.000 Beschäftigte im Bereich der freien Darstellenden Künste (vgl. BuFT 2014: 5).

Für deren Anerkennung war der Abschlussbericht der Enquetekommission des Deutschen Bundestages *Kultur in Deutschland*, der im Jahr 2007 erschien, von großer Bedeutung. Darin heißt es:

„So bildet (...) 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“ (Deutscher Bundestag 2007: 110).

Diese Würdigung stärkte nicht nur das Selbstbewusstsein der freien Theaterschaffenden in Deutschland, sondern hatte auch ganz konkrete Auswirkungen. 2009 lud beispielsweise Horst Köhler zu einem Abend der freien Theater auf Schloss Bellevue ein, seit 2010 wird der *Bundesverband Freier Theater* durch den Bund gefördert, mehrere Länder verbesserten die Rahmenbedingungen und Förderstrukturen (vgl. Pinto 2013: 244). Die enorme

Bedeutung der freien darstellenden Künste wird in Beiträgen zur Theaterdebatte immer wieder betont (z.B. im Sammelband Schneider 2013a). Zudem waren in den vergangenen Jahren immer wieder freie Produktionen beim Theatertreffen zu Gast. Dennoch gelte „die Form des literarischen Bildungstheaters mit festem Ensemble und Repertoire-Spielplan“ in Deutschland nach wie vor als „Theater schlechthin“, während freie Theaterschaffende unter den prekären Bedingungen einer „Nischenförderung“ arbeiteten, wie Fülle feststellt (Fülle 2014: 30). Der Kampf des freien Theaters „um einen Status jenseits kultureller Duldung“ (Sprenger 2012a) ist also noch nicht zu Ende.

Seit fast 25 Jahren sind freie Theaterschaffende im *Bundesverband Freier Theater* sowie in Landesverbänden organisiert. Ein Viertel derer, die dort gemeldet sind, haben ihren Sitz in Berlin (vgl. BuFT 2015: 4f), das man demnach als Hauptstadt des freien Theaters bezeichnen könnte. Dort haben sich 2012 zwei weitere Plattformen gegründet: Die *Koalition der freien Szene*, ein Zusammenschluss von Kunstschaffenden verschiedener Sparten, der sich für die Belange freier Künstler in Berlin einsetzt und das *Performing Arts Programm*, das sieben Module, darunter ein Mentoringprogramm, eine Beratungsstelle und einen Branchentreff, vereint (vgl. Internetquellen 1, 2). Anders als die öffentlichen Theater sei die freie Szene Teil eines Netzwerks und eines Kunstdiskurses geworden, was „neue Vergleichsmöglichkeiten, Kriterien, Finanzierungsstrukturen und Herausforderungen“ mit sich bringe: „Eigene lokale Süsschen zu kochen, das ist selten noch eine Option“ (Malzacher 2011).

Laut einer Erhebung des *Bundesverbands Freier Theater* aus dem Jahr 2014 sind die meisten, nämlich 70% der freien Tanz- und Theaterschaffenden in Deutschland in einer Gruppe ohne eigene Spielstätte oder als Einzelkünstler aktiv (vgl. BuFT 2015: 7). Um diese Mehrheit soll es im Folgenden gehen.⁷ Da die freie Szene unüberschaubar und von großer Vielfalt geprägt ist, kann allerdings kaum von einer Einheit die Rede sein.

Die Arbeit freier Theaterschaffender ohne eigene Spielstätte ist in den meisten Fällen Projektarbeit, die von der Kommune, dem Land (seltener auch auf

⁷ Freie Ensembles mit eigener Spielstätte sind anders organisiert. Sie können institutionell gefördert werden und sind, da sie ja bereits über einen Spielort verfügen, nicht auf die Zusammenarbeit mit verschiedenen Häusern angewiesen. Daher spielen sie im Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit keine Rolle.

Bundesebene) gefördert wird (vgl. BuFT 2015: 14).⁸ Anträge können häufig nur einmal pro Jahr eingereicht werden und beinhalten in der Regel ein künstlerisches Konzept, auf dessen Grundlage eine Jury über die Zuteilung von Fördermitteln entscheidet. Die Künstler hangeln sich also von Antrag zu Antrag und müssen ihre Förderwürdigkeit jedes Mal aufs Neue begründen. Baecker schreibt: „Darf im Stadttheater jeder Zweifel am Geschehen dadurch aufgefangen werden, dass ‚die Institution‘ erhalten bleibt, so sind es in der freien Szene jeder Abend und jede Probe, die den Sinn den Ganzen für jeden Einzelnen zu motivieren haben“ (Baecker 2015: 54). Längerfristige finanzielle und soziale Absicherung garantiert die Projektförderung nicht. Im Gegenteil: Viele freie Künstler arbeiten „permanent selbstausbeuterisch von der Hand in den Mund“ (Sassmannshausen 2013: 123). Laufende Kosten der administrativen Theaterarbeit sind durch die Projektförderung in der Regel nicht abgedeckt. Es ist also weder künstlerisch noch organisatorisch ein kontinuierliches Arbeiten möglich (vgl. Sassmannshausen 2013: 130). Abgesehen davon fallen Honorare und Gagen sehr gering aus. Laut dem Report *Darstellende Künste*, der im Jahr 2010 veröffentlicht wurde, verdienen die freien Künstler im Schnitt rund 9400 Euro pro Jahr (vgl. *Fonds Darstellende Künste / Jennoschek: 2010: 46*). Positiver formuliert handelt es sich bei freier Theaterarbeit um „eine Arbeit jenseits festgelegter Strukturen. Die Bedingungen des Produzierens werden selbst entworfen – soweit es die ökonomischen Zwänge erlauben“ (Matzke 2013: 266).

Als Aufführungsort dienen freien Theaterkünstlern und -ensembles Spielstätten für die freie Szene (z.B. das nur vorübergehend genutzte *OST im Depot* in Stuttgart), Soziokulturelle Zentren (z.B. das *E-Werk* in Freiburg) oder Produktionshäuser. Die Etats dieser Häuser decken allerdings häufig nur die Kosten für Personal und Infrastruktur ab. Das Geld für die künstlerische Arbeit müssen die Künstler oder Gruppen, sofern es sich nicht um Koproduktionen handelt, selbst mitbringen (vgl. Rakow 2013). Da die meisten Spielorte reine Gastspieltheater sind, wird in der Regel im En-Suite-Betrieb, also in Blöcken gespielt.

⁸ Die Fördersysteme unterscheiden sich je nach Kommune und Bundesland. In den letzten Jahren ist ein Trend zur Ausdifferenzierung erkennbar, um den Bedürfnissen und Potentialen der Szene besser gerecht zu werden (vgl. Sassmannshausen: 127). Neben Projektförderung gibt es beispielsweise die Möglichkeit einer mehrjährigen Konzeptionsförderung. Auch Gastspiele werden teilweise gesondert gefördert. In jedem Fall aber ist die Arbeit in Projektstrukturen in der freien Theaterszene das gängigste Modell.

Produktionshäuser haben sich seit den 90er-Jahren als führende Spielorte etabliert und zur Professionalisierung der freien Szene beigetragen. Deck führt diese Entwicklung darauf zurück, dass die Produktionshäuser unterschiedliche Kompetenzen – vom technischen Know-How bis zum Marketingwissen – zusammenführten, über eine umfangreiche Infrastruktur verfügten und durch den Einsatz einer Künstlerischen Leitung eine gewisse Grundqualität garantierten (vgl. Deck 2013: 116). Darüber hinaus bieten sie – wie die Festivals *Impulse* und *Politik im freien Theater* – auch der internationalen freien Szene eine Plattform. Ein Paradebeispiel ist das Berliner *Hebbel am Ufer* (HAU), das bis 2012 von Matthias Lilienthal und seither von der Belgierin Annemie Vanackere geleitet wird. Wenner beschreibt das Haus in einem 2012 erschienenen *Arbeitsbuch zum HAU Berlin* so: „Das HAU ist Arbeitsort und Wohnzimmer in einem, Plattform und Netzwerk. Es ermöglicht die Parallelität thematischer Setzungen, kontinuierlicher Zusammenarbeit mit der freien Szene und internationaler Gastspiele“ (Wenner 2012: 22).

Ein weiteres Merkmal freier Theaterarbeit ist die (potentielle) Mobilität. Nur knapp ein Drittel aller vom *Bundesverband Freier Theater* befragten Theaterschaffenden gibt an, hauptsächlich lokal unterwegs zu sein. Etwa ein Viertel zeigt seine Aufführungen deutschlandweit oder sogar international (vgl. BuFT 2015: 11).

Ein Großteil der freien Theaterschaffenden ist in Gruppen oder Produktionsgemeinschaften organisiert (vgl. BuFT 2014). Viele dieser Gruppen, darunter namhafte Vertreter der freien Szene wie *She She Pop* oder *Showcase Beat Le Mot*, arbeiten in Kollektivstrukturen. Matzke, *She She Pop*-Mitglied und Theaterwissenschaftlerin, dazu:

„Grundlegendes Prinzip ist dabei die gemeinsame Entwicklung der Inszenierung: von der ersten Konzeptidee, dem Entwurf einer theatralen Situation, der Entwicklung des Bühnenraums und dem Verfassen der Texte bis zum Spielen auf der Bühne. Es gibt keine Unterscheidung zwischen Spielerin und Regisseurin. Ebenso wenig gibt es eine Professionalisierung hinsichtlich einzelner Tätigkeitsbereiche im Produktionsprozess“ (Matzke 2012: 49).

Im Zuge einer fortschreitenden Professionalisierung der freien Szene werden allerdings verstärkt Tätigkeitsbereiche ausgelagert, beispielsweise die PR. Mittlerweile bieten einige Landesverbände, zum Beispiel das *NRW Landesbüro*

Freie Darstellende Künste, Workshops und Fortbildungen an, die sich speziell an freie Theaterschaffende richten (vgl. Internetquelle 3). Viele freie Künstler und Gruppen arbeiten mittlerweile mit Produktionsleitern, die während des Produktionsprozesses vielfältige Organisations-, und Kommunikationsaufgaben übernehmen. All das ist eine Frage des Geldes und nicht jede freie Gruppe kann sich diese Form der Arbeitsteilung leisten (vgl. Heering 2014: 25f). Denn die Bandbreite innerhalb der freien Szene ist groß und das, was Sprenger, Mitglied von *Showcase Beat Le Mot* beschreibt, gelingt nur wenigen Gruppen:

„(...) wir haben ein begrenztes Ausmaß an Sicherheit gefunden. Wir haben unsere Orte, unsere Geldgeber, unsere Programme, Koproduzenten und Spielstätten. Wir werden herumgereicht. Wir sind nicht sicher, ob wir in zwei Jahren noch arbeiten können, aber die Wahrscheinlichkeit ist ziemlich groß. Wir haben begonnen, uns im Betrieb einzurichten“ (Sprenger 2012b: 74).

Sprenger und seine *Showcase*-Kollegen haben, wie auch die Mitglieder von *She She Pop*, *Rimini Protokoll*, *Gob Squad* und viele andere erfolgreiche Vertreter der freien Szene, am *Institut für Angewandte Theaterwissenschaft* in Gießen studiert und sich bereits während des Studiums zusammengefunden. Eine Besonderheit der Gießener Theaterwissenschaft sei es, so betonen die Absolventinnen Matzke und Wortelkamp, dass „nicht nur theatrale Mittel und Techniken reflektiert, sondern das Studium als ein Ort des Denkens und Machens ernst genommen“ werde (Matzke / Wortelkamp 2012: 3). An oder aus diesem Institut, das „Lehre als experimentelle Forschung“ begreift (Goebbels 2009: 157), wurden in den vergangenen drei Jahrzehnten diverse ästhetische Handschriften erprobt und entwickelt, welche die deutsche Theaterlandschaft nachhaltig geprägt haben. Ähnliches gilt für den Studiengang *Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis* an der Universität Hildesheim. Die Absolventen aus Gießen und Hildesheim verfügen wie viele andere Akteure der freien Szene also nicht über eine dezidiert künstlerische Ausbildung in einem bestimmten Bereich. Sie sind daher nicht qua Ausbildung auf eine Rolle als Regisseur, Dramaturg oder Schauspieler festgelegt.

Die Vielfalt der künstlerischen Ansätze und Ausdrucksformen im Bereich der Darstellenden Künste ist riesig, wird ständig erweitert und lässt sich nur schwer

auf einen Nenner bringen. Einige sehr verbreitete und als besonders wichtig eingeschätzte Tendenzen sollen hier aber dennoch kurz Erwähnung finden.⁹

Es leuchtet ein, dass die eben beschriebenen Strukturen sich auch in der Ästhetik niederschlagen. Das Freie Theater biete, so Pinto, die Möglichkeit, „die eingesetzten Mittel stärker in den künstlerischen Bereich fließen zu lassen (...) als in den Erhalt eines Betriebes“. Dadurch sei es in der Lage, schneller auf gesellschaftliche Entwicklungen zu reagieren und diese abzubilden (Pinto 2013: 249).

Und Matzke beschreibt die Arbeit von *She She Pop* so:

„Für jede Inszenierung gilt dabei, nichts als gegeben anzunehmen: weder den Theaterraum, das Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer, noch die szenische Situation. Für jede Inszenierung entwerfen wir aufs Neue den Raum, die Rollen, den Text, eine besondere Position für das Publikum“ (Matzke 2012: 50).

Diese Aussage, die sich sicher nicht für die Arbeit aller freien Gruppen und Künstler verallgemeinern lässt, legt nahe, dass die im Vergleich zum Stadt- und Staatstheater flexibleren Strukturen – sofern das nötige Geld vorhanden ist – es möglich machen, „die eigenen Bedingungen und Möglichkeiten des Produzierens zu verhandeln und zu verändern“ (Matzke 2013: 271). Oder, wie Oberender es beschreibt: „Projektförderung ist die Förderung von Kreationen. Institutionelle Förderung lässt sich, zugespitzt, verstehen als Förderung von Interpretationen“ (Oberender 2013: 82). Freie Theaterarbeit ist insofern Experimentierarbeit, was sicherlich einer der Gründe ist, weshalb in zahlreichen Texten auf das große Innovationspotenzial der freien Szene hingewiesen wird. Malzacher schreibt beispielsweise: „Die Freie Szene gibt Impulse, wie ein Theater aussehen kann, das nicht in bestimmten Denk- und Bühnenräumen gefangen ist“ (Malzacher 2011).

Rakow nennt vier Konzepte, die aus diesem „Feld der theatralen Forschung“ in den letzten Jahren hervorgegangen seien: 1. Partizipation (die Einbindung von Laien), 2. Inklusion (die Einbindung von Menschen mit Behinderung), 3. Interkulturalität (Auseinandersetzung mit Fragen der Migration, multikulturelle Ensembles), 4. Interaktivität (Einbeziehen des Zuschauers) (vgl. Rakow 2013). Hinzufügen könnte man noch weitere Tendenzen: dokumentarisches Theater, interdisziplinäre Ansätze sowie die künstlerische Arbeit im öffentlichen Raum

⁹ Die im Folgenden beschriebenen Ansätze kommen nicht (mehr) ausschließlich in der freien Szene vor, sondern wurden zum Teil bereits von Stadt- und Staatstheatern aufgenommen.

(vgl. z.B. BuFT 2015:10, Heering 2014: 26, Malzacher 2011). Pinto ist der Ansicht, das freie Theater habe sich in den vergangenen Jahren vor allem auf die Nischen des Marktes konzentriert. Dazu zählt er beispielsweise Kinder- und Jugendtheater, Figurentheater und zeitgenössischen Tanz (vgl. Pinto 2013: 246).

Deck schreibt: „Produktionen zeitgenössischer Darstellender Kunst sind vermehrt performative Forschungsprojekte, bei denen Produktionen gemeinsam entwickelt werden“ (Deck 2013: 112). Es wird also häufig nicht von einer Textvorlage ausgegangen, sondern von einer Situation, einer Idee, einer Thematik, an der man sich abarbeitet. Theater, das nicht mehr „unter Vorherrschaft des Textes“ steht, bezeichnet Lehmann in seiner 1999 veröffentlichten groß angelegten Studie als „postdramatisches Theater“. Dieses habe sich „im Zuge der Verbreitung und Allgegenwart der Medien im Alltagsleben“ entwickelt. „Fragmentierung der Narration, Stil-Heterogenität, hypernaturalistische, groteske und neo-expressionistische Elemente“ seien typische Elemente dieser „theatralen Diskursform“, die sich zwar auf Begriffe bringen, aber nicht abschließend definieren lasse (Lehmann 2011: 21, 22f, 26f). „Der veränderte Umgang mit den Theaterzeichen“, so Lehmann, führe zu einer Auflösung der Grenze zwischen Theater und Performance Art. Letzterer gehe es nicht um Repräsentation, sondern um „die Unmittelbarkeit einer gemeinsamen Erfahrung von Künstler und Publikum“. Dementsprechend sei der Schauspieler des postdramatischen Theaters häufig kein Darsteller mehr, der eine Rolle verkörpert, sondern ein Performer (Lehmann 2011: 241f). Baecker beschreibt den Charakter der Performance so:

„Die Ästhetik der Performance ist nicht die der großen Bühne, des vollen Hauses und der damit gerechtfertigten Institution, sondern jene der Überraschung, der unerwarteten Sätze, Gesten und Abläufe, des offenen Bezugs auf einen unbekanntes Alltag, des Protokolls ungewöhnlich recherchierter Milieus. Und die Dramaturgie ist dementsprechend nicht eine der Repräsentation, sondern der Partizipation“ (Baecker 2015: 54).

2.3 Gegenüberstellung der Strukturen

Die folgende Tabelle soll eine – stark vereinfachte – Übersicht über die zum Teil gegensätzlichen Strukturen der beiden Systeme bieten. Die Einteilung beansprucht dabei jedoch nicht für jedes einzelne Haus und für alle freien Theaterschaffenden volle Gültigkeit.

Stadt- und Staatstheater	Freie Gruppen / Künstler
Institution	Projekte
Infrastruktur	keine / kaum Infrastruktur
Geld > Idee	Idee > Geld
langfristige Planung	kurzfristige Planung
Starrheit	Flexibilität
Repertoire	en suite
Ensemble	freie Schauspieler / Performer / Laien
klar verteilte Rollen und Aufgaben	häufig: Arbeit im Kollektiv
(relative) Sicherheit	finanzielle und soziale Unsicherheit
Kontinuität	keine Kontinuität
Interpretation	Kreation
gesellschaftlicher Auftrag / Dramatische Literatur	Experiment / Innovation

3. Das deutsche Theatersystem: Krisen und Tendenzen

Neben seinem Reichtum und seiner Vielfalt ist für die Auseinandersetzung mit dem deutschen Theatersystem noch ein weiterer Punkt von Bedeutung: Das deutsche Theater steckt, so scheint es, dauerhaft in einer Krise.

Seit einigen Jahren wird verstärkt über eine nötige Reform des Theatersystems und die mögliche Zukunft des deutschen Stadt- und Staatstheaters diskutiert. 2011 gab das Theater Freiburg gemeinsam mit der Hessischen Theaterakademie das *Theater der Zeit*-Arbeitsbuch *Heart of the City* heraus, eine Bestandsaufnahme der aktuellen Situation der deutschen Stadttheater (Mackert et. al. 2011). Im Jahr darauf fand am Institut für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim eine Ringvorlesung zur Krise und Zukunft der Darstellenden Künste statt, deren Inhalte anschließend in Buchform veröffentlicht wurden (Schneider 2013a). Auf *nachtkritik.de* sind in unregelmäßigen Abständen neue Beiträge zur

Stadttheaterdebatte zu lesen. Die vom *Bühnenverein* herausgegebene Fachzeitschrift *Die Deutsche Bühne* setzte sich im Juli 2015 schwerpunktmäßig mit dem Thema auseinander (Deutscher Bühnenverein / Bundesverband der Theater und Orchester 2015). Das sind nur einige Beispiele.

3.1 Die Stadttheaterdebatte

Es ist kaum möglich, die seit Jahren herrschende Stadttheaterdebatte auf wenigen Seiten umfassend darzustellen. Das liegt zum einen an ihrem Umfang, zum anderen daran, dass die Debatte noch voll im Gange ist. Es wird nicht nur in Berlin, Hamburg und München debattiert, sondern auch in der Provinz. Nicht nur Journalisten, sondern auch Praktiker, Theaterwissenschaftler, Blogger und – die Kommentarfunktion von *nachtkritik.de* macht's möglich – Zuschauer melden sich zu Wort. Ständig werden neue Meldungen und Meinungen veröffentlicht. Gleichzeitig tut sich an den Häusern selbst einiges, die Theater entwickeln sich laufend weiter. Die folgende Zusammenfassung erhebt daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern will lediglich einen groben Überblick bieten.

Beschäftigt man sich mit den Beiträgen zur aktuellen Stadttheaterdebatte, so scheint zunächst einmal nur in einem Punkt Einigkeit zu herrschen: Die Stadt- und Staatstheater haben ein Problem. Das lässt sich mit Blick auf die jährlich vom *Bühnenverein* herausgegebene Theaterstatistik auch kaum bestreiten: Die durchschnittliche Auslastung in der Sparte Schauspiel nahm in den vergangenen 20 Jahren zwar leicht zu, die Gesamtbesuche aber gingen zurück (1992/93: 5,8 Mio., 2012/13: 5,3 Mio.) (vgl. Deutscher Bühnenverein 1994: 167, 173 und 2014: 257, 261). Die nur scheinbar widersprüchlichen Fakten lassen sich dadurch erklären, dass die Anzahl an Spielstätten zugenommen hat und vor allem kleinere Spielorte hinzugekommen sind (vgl. Deutscher Bühnenverein 1994: 166, 2004: 178 und 2014: 255).¹⁰ Diese alarmierenden Zahlen deuten nicht nur auf ein sinkendes Interesse an dieser Kunstform hin, sondern bestätigen den Eindruck, dass das Theater seinen Platz im Zentrum der Gesellschaft verloren hat und droht, von anderen Kulturtechniken verdrängt zu werden (vgl. T. Schmidt 2013: 194).

¹⁰ Die kleineren Spielstätten werden, darauf lassen die Zahlen schließen, nicht unbedingt parallel zu den bereits vorhandenen genutzt. Vielmehr wird auf der kleinen anstatt auf der großen Bühne gespielt. Da die kleineren Spielorte weniger Zuschauer fassen, ist dort bei geringeren Ticketverkaufszahlen die gleiche Auslastung erreicht (vgl. U. Schmidt 2014).

Die Gründe können an dieser Stelle nicht umfassend erörtert werden. Es scheint allerdings naheliegend, dass die fortschreitende Digitalisierung und die wachsende Mobilität der Bevölkerung eine tragende Rolle spielen. Es gibt – online und offline – immer mehr Konkurrenzangebote, gegen die das Theater sich behaupten muss. Sinkende Zuschauerzahlen wirken sich nicht nur negativ auf die Einnahmen aus, sondern erzeugen auch einen enormen Legitimationsdruck. Schließlich werden jährlich über zwei Milliarden Euro öffentliche Zuschüsse in das deutsche Stadt- und Staatstheatersystem gesteckt (vgl. Deutscher Bühnenverein 2014: 262). Dass in den vergangenen Jahren viele wichtige Impulse aus der erstarkenden freien Szene kamen, die mit weitaus weniger finanziellen Mitteln innovatives Theater produziert, bringt die öffentlich getragenen Theater zusätzlich in Rechtfertigungsnot.

Die Krise ist auch eine „Krise der Finanzierung“, wie Schneider schreibt (Schneider 2013b: 22). Ein grundlegendes Problem der Stadt- und Staatstheater ist die Tatsache, dass sehr hohe und regelmäßig durch Tariflöhne ansteigende Personalkosten anfallen, sich andererseits aber die Leistung kaum steigern lässt. Dies führt bei stabilen Subventionen zu einem Dilemma, das – nach dem amerikanischen Wirtschaftswissenschaftler Baumol – „Baumolsche Kostenkrankheit“ genannt wird (vgl. T. Schmidt 2012: 31). Roselt schreibt, das Stadttheater habe „von Beginn an unter prekären finanziellen Bedingungen“ zu scheitern gedroht (Roselt 2013: 226). Doch hat die Problematik der chronischen Unterfinanzierung inzwischen ein besorgniserregendes Ausmaß erreicht, das sich unter anderem an Diskussionen um Spartenabbau oder Theaterschließungen ablesen lässt, die seit einigen Jahren hauptsächlich im Osten des Landes geführt werden (vgl. Internetquelle 4). So war zuletzt beispielsweise das *Volkstheater Rostock* im Gespräch, wo derzeit über die Schließung der Musik- und Tanztheatersparten und die Halbierung des Schauspielensembles verhandelt wird. Die vorgeschlagene Streichung von über 90 Stellen würde zu Einsparungen in Höhe von 4,6 Millionen bis zum Jahre 2020 führen (vgl. Internetquelle 5).

Betrachtet man die Anzahl der Veranstaltungen pro Spielzeit, so gibt es bei den Neuinszenierungen im Bereich Schauspiel keine auffallende Zu- oder Abnahme zu verzeichnen. Anders sieht es beim Kinder- und Jugendtheater und vor allem bei der sogenannten fünfte Sparte aus. Die Anzahl der Veranstaltungen, welche

der *Bühnenverein* in seiner Statistik unter „sonstige Veranstaltungen“ und „theaternahes Rahmenprogramm“ fasst, hat sich in den letzten zwanzig Jahren verdreifacht (Deutscher Bühnenverein 1994: 166, 2004: 178 und 2014: 256). Zudem handelt es sich bei diesen Veranstaltungen, seien es szenische Lesungen, Podiumsdiskussionen, Performances, Konzerte oder Workshops, nicht selten um einmalige Ereignisse, die dennoch mit einem verhältnismäßig hohen Aufwand verbunden sind. Das mag der Grund für die häufig bemängelte Überproduktion der Theater sein, die sich im Übrigen auch durch einen Rückgang regulärer Beschäftigungsverhältnisse begründen lässt (vgl. Deutscher Bühnenverein 1994: 168, 2004: 180 und 2014: 258, auch U. Schmidt 2014). Die deutschen Theater produzierten mit immer weniger finanziellen und personellen Ressourcen ein immer umfangreicheres Programm, was zu einem Verschleiß von Kapazitäten und Kreativität führe, so Thomas Schmidt (vgl. T. Schmidt 2013: 195).

Die jüngst veröffentlichte Theaterstatistik für die Saison 2013/14 lässt allerdings ein wenig hoffen. Die Besucherzahlen sind – ebenso wie die Anzahl der Veranstaltungen vor Ort – im Vergleich zum Vorjahr um mehr als 2% gestiegen. Außerdem konnten die öffentlich getragenen Theater und Orchester den Anteil der Eigeneinnahmen um 0,3% auf 18,4% steigern (vgl. Deutscher Bühnenverein 2015).

Die beschriebenen Warnsignale werden jedenfalls vielerorts vernommen, diskutiert – und unterschiedlich interpretiert. Thomas Schmidt glaubt, „dass es keine Krise des Theaters gibt, (...) sondern eine Krise der Kultur- und Finanzpolitik, der Unfähigkeit ihres Zusammenspiels und die daraus resultierende Konzept- und Ideenlosigkeit“ (T. Schmidt 2013: 191). Auch der *Bühnenverein*-Slogan *Theater muss sein!* richtet sich nach außen, also „an die Gesellschaft, den Staat, den oder die Träger“ (Klein 2013: 123). Schneider hingegen sieht, wie viele andere, die Theater selbst in der Verantwortung: „Die Stadt- und Staatstheater haben es nicht geschafft, sich in der Kulturpolitik und Kommunalpolitik so zu verankern, dass sie erst gar nicht zur Disposition gestellt werden, weil sie immer nur sagen, das System sei doch wunderbar.“ Es sei „nichts Strukturelles passiert, bei dem man sagen könnte, dass es eine Perspektive für das Überleben wäre“ (Schneider 2013b: 23).

Wie eine solche Perspektive aussehen könnte, darüber gehen die Meinungen auseinander. Eine entscheidende Rolle scheint dabei das Verhältnis von Kontinuität und Wandel zu spielen. Die einen setzen auf Traditionen und Bewährtes, andere fordern einen radikalen Umbruch. Weigel beispielsweise macht schon im Titel seines Textes „Reißt die Mauern der Tradition ein!“ deutlich, welchen Ansatz er für geeignet hält (vgl. Weigel 2014). Der *Deutsche Bühnenverein* hingegen plädiert dafür, die deutsche Theater- und Orchesterlandschaft in die Liste des immateriellen Weltkulturerbes aufzunehmen (vgl. Internetquelle 6) – ein Engagement, das aus Kleins Sicht auf ein „verqueres, bürokratisches Verständnis von lebendigem Theater“ hindeutet (Klein 2013: 124). Klein ist der Meinung: „Nur was sich ändert, wird bleiben.“ Zu fragen sei, ob das System der öffentlichen Theater „mit seinen Gebäuden, seinen Arbeitsmethoden und Publikumsstrukturen, seiner Bürokratie und Unflexibilität und nicht zuletzt mit seiner völlig überholten (...) Intendantenstruktur“ aktuellen Herausforderungen gerecht werde (Klein 2013: 133).

Die Frage, wie das Theater der Zukunft aussehen könnte, kann an der Stelle sicher nicht geklärt werden. Dennoch sollen einige Aspekte genannt werden, die häufig zur Sprache kommen und im Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit besonders entscheidend sind.

Ein häufiger Vorschlag ist der Zusammenschluss zu Netzwerken. Stadttheater bräuchten mehr Bündnispartner in der Gesellschaft, so Schultze und Grösch (vgl. Schultze/Grösch 2014). Thomas Schmidt hingegen spricht sich für die Vernetzung von Theatern und (freien) Theaterschaffenden aus, um eine „Diskussions- und Kommunikationsplattform“ zu schaffen, die als „Motor für ein Theater der Zukunft dient“ (T. Schmidt 2013: 213).

Ein weiterer Punkt, der immer wieder hervorgehoben wird, ist die Auseinandersetzung mit einer Stadt und ihren Bewohnern (vgl. z.B. Jost / Kasch 2011, Schultze / Grösch 2014). Jost und Kasch fordern beispielsweise, dass die „Kraftzentren im Dickicht der Städte“ sich „ihrer regionalen Verortung und Verantwortung besinnen und höchst sensibel und durchlässig auf den sie umgebenden Stadtraum reagieren“ sollten. Für den Erfolg eines Theaterabends seien nicht zuletzt der spezifische Kontext und das Publikum entscheidend. Die

„Beständigkeit der Institution“ ermögliche eine langfristige Entwicklung von ortsspezifischen Programmen (Jost / Kasch 2011).

Das Theater, so Thomas Schmidt, müsse den Besucher neu entdecken, analysieren und begleiten (vgl. T. Schmidt 2013: 211). Weigel sieht es ähnlich: Man dürfe sich nicht damit zufrieden geben, immer nur die gleiche Minderheit zu erreichen. „Das Bedürfnis, etwas über sich und die Gesellschaft zu erfahren und sich darüber auszutauschen, ist groß. Die meisten kommen nur nicht auf die Idee, damit ins Theater zu gehen.“ Weigel fordert daher mehr Vermittlung und niedrigere Schwellen:

„Vielleicht müsste man erst ein Jahr lang Partys und Konzerte veranstalten und Schwimmbäder und Playstations aufstellen, damit der Ort profaniert wird und sich wieder durchmischte Bevölkerungsgruppen mit einigermaßen neutralen Gefühlen und Haltungen darin bewegen können“ (Weigel 2014).

Wie Jost und Kasch sieht auch Weigel das Theater als geschützten Reflexionsraum an, „als einen Ort des Nachdenkens über das lokale wie globale Zusammenleben“ Um dieses Potenzial des Theaters zu nutzen, müsse allerdings gewährleistet sein, dass die Theaterschaffenden nicht nur künstlerisch begabt seien, sondern auch über „eine Verbindung zur Welt“ verfügten (Weigel 2014). Theater müssten sich mehr mit der (Netz-)Gesellschaft und ihren Themen auseinandersetzen, glaubt Ulf Schmidt: „Theater (...) ist dafür prädestiniert diese neue Beziehung zwischen Mensch und Technologie zu inszenieren, damit zu spielen und darüber nachzudenken“ (U. Schmidt 2014). Neue Themen bedürfen neuer Ästhetiken. Thomas Schmidt sieht es daher als Hauptaufgabe des Theaters an, „sich und seine Formate künstlerisch immer weiterzuentwickeln“ (T. Schmidt 2013: 211). Stadttheater bräuchten ein Formenrepertoire, das weit über die klassische Bühne hinausgehe, glaubt auch Ulf Schmidt (vgl. U. Schmidt 2014).

Immer wieder wird in der Debatte auf alternative Theatersysteme verwiesen. Von Hartz fordert einen „Reisezwang für Kulturpolitiker und Theaterleiter in ein europäisches Land pro Jahr“ und einen „Kooperationszwang (...) mit internationalen Künstlern“ (von Hartz 2011: 35). Thomas Schmidt glaubt, dass Elemente des flämischen Systems auf Deutschland übertragbar seien. Dort werde „kollektiv und relativ hierarchiefrei gearbeitet“, wodurch die Künstler mehr Mitspracherecht hätten. Außerdem sei es gang und gäbe, dass Produktionen national und international auf Tour gingen. Ähnliches gelte auch für die

Niederlande, wo es weit mehr Produktionshäuser als staatliche Theater gebe (T. Schmidt 2012: 134f).

Es gibt also viele Ideen, weitaus mehr als hier genannt werden können. „Warum nicht einfach anfangen?“, fragt da Weigel: „Von einem flächendeckenden Aufbruch zu einem zeitgemäßen Theater hält nichts ab“ (Weigel 2014). Tatsächlich hat der Wandel bereits begonnen: Das Aufgabengebiet eines Theaters sei in den letzten Jahren deutlich größer und unübersichtlicher geworden, zum Kerngeschäfts, den Aufführungen, kämen andere Bereiche, wie Vermittlungsarbeit, Ausbildung und die Übernahme kultureller Funktionen in der Region hinzu, so Thomas Schmidt (vgl. T. Schmidt 2012: 75).

Die bereits erwähnte fünfte Sparte wird umfangreicher und lässt neue Formate und Themen zu. Dies können Sitcom-Formate, Konzerte, Performances, Installationen im öffentlichen Raum oder politische Diskussionsrunden sein, um nur einige Beispiele zu nennen. Vielerorts wird auf reale Ereignisse reagiert – ob im Rahmen von Inszenierungen, Gesprächen oder auch nur durch Banner an der Außenwand des Theaters. Auch der Umgang mit dem (potentiellen) Zuschauer ändert sich. In Karlsruhe dürfen Studenten das Foyer als Lernort nutzen. Eine Bürgerbühne gibt es längst nicht mehr nur in Dresden und während Livestreaming im Netz bisher eher zaghaft betrieben wird, sind Open-Air-Übertragungen von Ballett- oder Opernvorstellungen keine Seltenheit mehr. Einige Stadt- und Staatstheater veranstalten mittlerweile Themenwochen oder Festivals, zu denen das Feiern wie selbstverständlich dazugehört. Am *Maxim Gorki Theater* präsentiert Shermin Langhoff seit zwei Jahren postmigrantisches Theater.

Ob die beschriebenen Entwicklungen, die hier lediglich als Beispiele dienen, sinnvoll sind oder nicht, soll an dieser Stelle nicht weiter beurteilt werden. Was jedoch auffällt: Viele der vorgeschlagenen Ansätze sind in der freien Szene längst etabliert. Die Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* stellte 2007 fest:

„Freies Theater repräsentiert ein breites, meist experimentelles künstlerisches Spektrum. Freie Theater erschließen neue Stoffe, Themen und Spielweisen für das Theater, arbeiten oft genreübergreifend und an theaterfremden Orten. Freies Theater erschließt neue Publikumsschichten und neue Spielorte. (...) Sie arbeiten zunehmend in Netzwerken im deutschsprachigen Raum und international“ (Deutscher Bundestag 2007: 110).

Es ist nichts Neues, dass die Stadt- und Staatstheater Impulse der freien Szene aufnehmen und für sich nutzen. Die „reichen Häuser“ hätten gemerkt, „dass sie mit dem Käthchen von Heilbronn die Hütte nicht mehr voll kriegen“, schreibt Sprenger (Sprenger 2012a).

Fraglich ist, was diese Impulse langfristig bewirken können. Müssten die öffentlichen Häuser nicht vielmehr an den Strukturen ansetzen, mehr Flexibilität schaffen und neue Produktionsweisen ermöglichen? Inwiefern das bereits passiert und welche Rolle die freie Szene in diesem Zusammenhang spielen kann, darum soll es im folgenden Teilkapitel gehen.

3.2 Verschwimmende Grenzen

Was die beiden Systeme öffentliches Theater und freie Szene auszeichnet – und voneinander unterscheidet – wurde weiter oben bereits beschrieben. Doch ist eine klare Trennung überhaupt noch sinnvoll? Von Hartz diagnostiziert:

„Die bekannte Schieflage, dass nur ein Bruchteil der vielen für Theaterarbeit vorgesehenen Gelder in Deutschland in internationale oder unabhängige Arbeiten investiert wird, diese aber die wichtigsten Impulse geben, (...) ist nicht nur ungerecht, sondern möglicherweise auch autodestruktiv, weil zukunftsfeindlich“ (von Hartz 2011: 31).

Schließlich gehe es im Grunde „um Entwicklung und Überleben des gesamten Mediums“ (von Hartz 2011: 30). Stadttheater und freie Theater säßen durchaus im selben Boot, glaubt Roselt, wenn auch auf unterschiedlichen Decks (vgl. Roselt 2012). Briegleb fordert daher, der freien Szene mehr Geld und bessere Produktionsmöglichkeiten zur Verfügung zu stellen, um ein „starkes nationales Parallelsystem“ zu etablieren – als erfrischende Konkurrenz für das unter Artenschutz gestellte Stadttheater (Briegleb 2011: 13f).

Eine andere Möglichkeit: die Systeme zusammendenken, Strukturen verändern, neue Wege gehen. Dass das bereits passiert, lässt sich aktuell sehr gut an zwei Namen festmachen: Matthias Lilienthal und Chris Dercon.

Lilienthal, der als Künstlerischer Leiter des Produktionszentrums HAU in Berlin und Programmdirektor des Festivals *Theater der Welt 2014* zuletzt hauptsächlich in der freien Szene aktiv war, übernimmt zur Spielzeit 15/16 die Intendanz der

Münchner Kammerspiele. Lilienthal will in die Stadt hineinwirken und gleichzeitig die globalisierte Welt im Theater abbilden, führt eine Theaterflattrate für Studenten und englische Übertitel ein. Vor allem aber holt er zahlreiche nationale (z.B. *Rimini Protokoll*, *She She Pop*), und internationale (z.B. Philippe Quesne, Boris Niktin) freie Künstler an das Stadttheater (vgl. Internetquelle 7). Der Repertoirebetrieb soll allerdings weiterlaufen und auch ein Großteil des Ensembles bleibt. „Ich sehe das erstmal als offenen Prozess unter der Frage: Was kann jede Seite von der anderen lernen?“, sagt Lilienthal in einem Interview mit der Deutschen Bühne. Er gibt aber zu, dass die *Kammerspiele* einen „Ausnahmefall“ darstellten. An kleineren Häusern sei dieses Modell nicht ohne Weiteres umsetzbar (Lilienthal, zit. nach Baur / Fritsch 2015: 49).

Der Belgier Dercon, derzeit noch Direktor der *Tate Gallery of Modern Art* in London, ist designierter Intendant der seit dem Mauerfall von Frank Castorf geführten traditionsreichen Berliner *Volksbühne*. Er wird das Haus voraussichtlich grundlegend umstrukturieren und in Zukunft eine Art Kuratorenfunktion übernehmen, möchte aber – nach eigener Aussage und entgegen der Befürchtung vieler Kritiker – nicht auf ein festes Ensemble verzichten (vgl. Internetquelle 8). Fast noch bemerkenswerter als Dercons Ernennung sind allerdings die heftigen Reaktionen darauf. Bereits Wochen vor der offiziellen Meldung gab es Gerüchte, Kulturstaatssekretär Tim Renner wolle Dercon als Castorf-Nachfolger berufen. In der Folge meldeten sich diverse honorige Intendanten wie Joachim Lux, Martin Kušej, Ulrich Khuon und allen voran Claus Peymann kritisch zu Wort. Letzterer schrieb in einem offenen Brief an den Regierenden Bürgermeister von Berlin: „Nun soll auch noch die einst so ruhmreiche Volksbühne zum soundsovielten Event-Schuppen der Stadt gemacht werden: ein Super-GAU (...).“ Und: „Der Kulturstaatssekretär Tim Renner ist die größte Fehlbesetzung des Jahrzehnts“ (Peymann, 2015). Nicht nur die Praktiker äußern sich zweifelnd. Rakow fragt sich in einem Kommentar auf *nachtkritik.de*, „ob wir in Berlin nicht schon genug sympathische Kunstvermittler in leitenden Theaterpositionen haben“ und äußert die Befürchtung, das Profil der neuen *Volksbühne* sei dem Produktionshaus HAU so ähnlich, dass man sich gegenseitig das Wasser abgrabe (Rakow 2015). Deuffhard, die selbst ein Produktionshaus (*Kampnagel* Hamburg) leitet, befürwortet Dercons Pläne und fragt sich: „Woher kommt die Angst vor Internationalisierung, Interdisziplinarität, Neujustierung, wo sich doch die Welt

um uns herum radikal verändert?“ (Deuffhard 2015). Und der eben bereits erwähnte Lilienthal sagt: „Was mich an dieser Diskussion ärgert, ist die Gleichsetzung: Stadttheater gleich wertvolle kulturelle Arbeit; freie Gruppen gleich Event“ (Lilienthal, zit. nach Baur / Fritsch 2015: 51).

Die *Münchner Kammerspiele* und die Berliner *Volksbühne* sind Beispiele dafür, wie versucht wird, die Strukturen von innen heraus aufzubrechen. Die Reform geschieht dort vielleicht auf radikalere und öffentlichkeitswirksamere Weise als anderswo, aber vielerorts findet das Beschriebene bereits in Ansätzen statt. Einige, wenn auch längst nicht alle Stadt- und Staatstheater haben sich in den letzten Jahren geöffnet und den Kontakt zur freien Szene gesucht. Barbara Mundel und ihr Team denken in Freiburg über das Stadttheater der Zukunft nach und haben im Zuge dessen auch schon mehrere freie Gruppen ans Haus geholt (vgl. Schulte 2015). Ähnliches passiert in vielen anderen Städten. Es gibt mittlerweile zahlreiche Akteure, die sich ganz selbstverständlich zwischen öffentlichen Häusern und freier Szene hin und her bewegen – oder sich irgendwann entscheiden, die Seiten zu wechseln. Eine eindeutige Zuordnung ist in vielen Fällen also gar nicht möglich – und vielleicht auch gar nicht notwendig. Schließlich befürworten viele eine Annäherung der beiden Systeme. Koproduktionen mögen im künstlerischen Ergebnis überzeugen und eine bedeutsame Außenwirkung erzielen. Es ist jedoch fraglich, ob einzelne Künstler, die vorübergehend an einem Haus zu Gast sind, tatsächlich (langfristig) Einfluss auf Organisationsformen und Arbeitsweisen der Theater haben können. Klein weist zudem darauf hin, dass die Übernahme neuer Spielformen „ein gefährlicher Spagat“ sei: „die neuen Publikumsschichten kommen nicht in die alten Spielstätten und die, die traditioneller Weise kommen, verstehen die neuen Spielformen kaum“ (Klein 2013: 133). Es muss also um grundlegendere Veränderungen gehen. Doch wo ansetzen? Von Hartz schreibt dazu:

„Meine These ist, dass die Zukunft des Theaters außerhalb des deutschen Stadttheaters liegt. Vielleicht geht es darum, von den Armen (freie Szene) und den anderen (internationales Theater) zu lernen. (...) Gleichzeitig ist das Theater nur aus dem Stadttheater heraus zu retten. Der Rest ist infrastrukturell und medial zu schwach“ (von Hartz 2011: 34).

Thomas Schmidt fordert nicht nur ein Voneinander-Lernen, sondern die Aufhebung der Parallelstruktur:

„Die Dichotomie, die Zweiteilung der deutschen Theatergesellschaft muss aufgehoben werden, was finanzielle Ausstattung, politische Legitimation, Formen der Zusammenarbeit und Kommunikation betrifft. Dies ist (...) die dringlichste Reformaufgabe der nächsten Jahre“ (T. Schmidt 2013: 2010).

An anderer Stelle bietet er – mit Verweis auf das flämische und das niederländische System – bereits konkrete Reformvorschläge, die über eine temporäre Zusammenarbeit zwischen öffentlichen Theatern und freier Szene hinausgehen: Die Stadttheater könnten auf Mischformen umgestellt werden, die zwar über ein Ensemble verfügten, ansonsten aber eher wie ein Produktionshaus funktionierten. (vgl. T. Schmidt 2012: 136f). Ein Modell, das an Dercons Volksbühnenpläne denken lässt.

Auch die Autoren der 2012 erschienenen Polemik *Der Kulturinfarkt* regen einen Umbau des öffentlichen Theaterangebots an: „Weg vom Ensembletheater, hin zu einem europaweit vernetzten Koproduktionssystem, in dem Häuser flexibel und ressourcenangepasst operieren können.“ So käme auch die freie Szene zu „den verdienten Arbeits- und Auftrittsmöglichkeiten“ (Haselbach et. al. 2012: 245).

Bisherige Ansätze scheinen jedenfalls ihre Schwächen zu haben. Roselt glaubt, dass „das Antichambrieren von Freiem Theater und Stadttheater“ in finanzieller Hinsicht heikel sei: „Der Verdacht ist nicht von der Hand zu weisen, dass manches Stadttheater (...) den eigenen Innovationsauftrag vernachlässigt und dabei auch noch die seichten Fördertöpfe des Freien Theaters abschöpft“ (Roselt 2012). Pinto wird noch deutlicher, wenn er von „Vereinnahmungs-, Verdrängungs- und Delegitimierungstendenzen“ spricht. Die Stadttheater seien nur in dem Maße kooperationswillig, „wie es der Durchsetzung und dem Wohl der eigenen institutionellen Interessen dient“ (Pinto 2013: 250). Dabei scheint die Kooperationsbereitschaft ein entscheidender Faktor zu sein. So sieht es zumindest Kröck:

„Das Stadttheater ist, bei all seiner Tradition und Struktur, zunächst einmal eine Form von Organisation von Theaterproduktion – mehr nicht. In ihr ist im Grunde alles möglich. Die Frage ist nur: Was will das Theater und was nicht?“ (Kröck 2012: 55).

Schließlich habe man es immer mit Menschen zu tun, die sich kooperativ verhalten könnten oder eben nicht. Seiner Ansicht nach geht es vor allem um eine „Auseinandersetzung über die Frage nach der Organisationsform von Produktionen und nach der Beteiligung der Ensembles“ (Kröck 2012: 53f). Es

gebe jedenfalls keinen Grund für Berührungängste mit den großen Theatern, glaubt Malzacher: „Auch mit Strukturen kann man spielen“ (Malzacher 2011).

Die Frage ist: Welche Spielregeln braucht es, damit beide Partner als Gewinner vom Platz gehen?

4. Das Förderprogramm

Mit dem *Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater* reagiert die *Kulturstiftung des Bundes* (KSB) auf die beschriebenen Entwicklungen. Das Fördermodell richtet sich weder dezidiert an Stadt- und Staatstheater, noch an die freie Szene, sondern bietet Möglichkeiten und Anreize zum gemeinsamen Arbeiten (vgl. Neubert 2014: 66). Der *Doppelpass* ist bereits der dritte zeitlich begrenzte Strukturförderfonds im Theaterbereich, mit dem die Stiftung sich für „die Zukunftsfähigkeit der deutschen Theaterlandschaft“ engagiert (vgl. Internetquelle 9). Bevor näher auf Ziele, bisher geförderte Kooperationen und den aktuellen Forschungsstand eingegangen wird, soll die KSB kurz vorgestellt werden.

4.1 Die Kulturstiftung des Bundes

Die KSB wurde 2002 durch die Bundesregierung, in Vertretung des Beauftragten für Kultur und Medien, gegründet. Es handelt sich um eine Stiftung des bürgerlichen Rechts mit Sitz in Halle, die über Mittel in Höhe von etwa 38 Millionen Euro jährlich verfügt, welche aus dem Etat der Staatsministerin für Kultur und Medien stammen. Hortensia Völckers ist seit der Gründung die Künstlerische Direktorin der Stiftung.

Der Stiftungszweck wird in der Satzung so formuliert:

„Zweck der Stiftung ist die Förderung von Kunst und Kultur im Rahmen der Zuständigkeit des Bundes. Ein Schwerpunkt soll die Förderung innovativer Programme und Projekte im internationalen Kontext sein“ (Kulturstiftung des Bundes 2011).

Schwerpunkte der Arbeit sind neue Verfahren der Pflege des kulturellen Erbes, grenzüberschreitende Zusammenarbeit sowie die Diskussion gesellschaftlicher

Fragen. Es können Projekte aller Sparten gefördert werden. Darüber hinaus unterstützt die KSB „kulturelle Leuchttürme“ wie das Theatertreffen und verwaltet mehrere Förderfonds (vgl. Internetquelle 10).

Für Tanz und Theater gibt es den „Fonds Darstellende Künste“, der von der KSB als alleinigem Zuwendungsgeber jährlich eine Million Euro erhält. Gefördert werden alle Sparten der professionellen darstellenden Künste, im Speziellen Projekte, die sich „mit gesellschaftlich relevanten Themen auseinandersetzen und (...) modellhaft für das Freie Theater und den Freien Tanz sind“ (Internetquelle 11).

Außerdem hat die KSB in den vergangenen Jahren zeitlich begrenzte Strukturförderfonds für den Theaterbereich aufgelegt. Zwischen 2005 und 2013 förderte sie durch den *Fonds Heimspiel* mehr als 50 Theaterprojekte von Stadt- und Staatstheatern. Die Häuser sollten darin bestärkt werden, „sich gezielt mit der sozialen und urbanen Wirklichkeit ihrer Stadt auseinanderzusetzen“ und in Zusammenarbeit mit den Bewohnern der Stadt künstlerische Strategien weiterzuentwickeln. Das Programm wurde von der KSB durch Workshops und Symposien begleitet (vgl. Internetquelle 12).

Von 2008 bis 2012 lief der *Fonds Wanderlust*, im Rahmen dessen Partnerschaften zwischen deutschen und ausländischen Theatern gefördert wurden. Umgesetzt werden konnten diese durch Austausch von künstlerischem Personal, Gastspiele und Koproduktionen (vgl. Internetquelle 13). Insgesamt wurden 28 Partnerschaften unterstützt, welche auf dem *Wanderlust*-Blog der KSB dokumentiert sind (vgl. Internetquelle 14).

Sowohl *Heimspiel* als auch *Wanderlust* setzten an Punkten an, die bereits Erwähnung fanden: internationale Vernetzung und lokale Verankerung. Allerdings hatten beide, anders als der *Fonds Doppelpass*, nur die Stadt- und Staatstheater im Visier. Alle drei Programme basierten laut Völckers auf dem Wunsch, den „großen Tankern“ Mobilisierungsangebote zu machen. Dabei gehe es weniger um Zuschauerzahlen als um die Frage: „Wie weit öffnen die Häuser sich, ihrer Stadt, anderen Kulturen, anderen Themen?“ (Völckers, zit. nach Burckhardt / Wille 2012).

4.2 Der Fonds Doppelpass

Mit dem *Fonds Doppelpass* werden seit 2011 „gleichberechtigte künstlerische Kooperationen zwischen einem festen Haus und einer freien Gruppe“ unterstützt. Die KSB möchte dadurch „zum Erproben neuer Formen der Zusammenarbeit und künstlerischer Produktion anregen“ und den beiden Partnern ermöglichen, „ihre Strukturen und Arbeitsweisen produktiv zu verbinden“. Gefördert wird die zweijährige Zusammenarbeit im Rahmen eines Residenzprogramms. Allerdings muss die freie Gruppe in diesem Zeitraum nicht permanent vor Ort präsent sein. Darüber hinaus besteht im Anschluss die Möglichkeit einer Gastspielförderung, um entstandene Produktionen einer breiteren Öffentlichkeit präsentieren zu können (vgl. Internetquelle 9).

Bemerkenswert ist in jedem Fall, dass die KSB einerseits betont, dass sie Stadt- und Staatstheater zu einer Öffnung bewegen möchte, andererseits aber auch freien Theaterhäusern ermöglicht, einen *Doppelpass*-Antrag zu stellen.

In den ersten zwei Runden – 2012-2014 und 2013-2015 – wurden insgesamt 31 Kooperationen mit jeweils bis zu 150.000 Euro gefördert (vgl. Internetquelle 9, Anhang S. 117). Die Fördersumme bezeichnet Völckers als „homöopathische Dosen“, die ihrer Meinung nach dennoch wirkungsvoll sein könnten (Völckers, zit. nach Burckhard / Wille 2012). Betrachtet man die Kooperationen auf der Deutschlandkarte, auf der die Projekte der ersten beiden Durchgänge verzeichnet sind (vgl. Internetquelle 9, Anhang S. 119f), so sticht ins Auge, dass viele Pfeile nach Berlin zeigen. Dies überrascht nicht und ist schlicht dadurch zu begründen, dass viele freie Theatergruppen ihren Sitz in der Hauptstadt haben. Völckers Ankündigung, man wolle vor allem Theater abseits der Metropolen fördern (vgl. Burckhardt / Wille 2012), scheint zumindest teilweise umgesetzt: Von den geförderten Häusern stehen einige in kleineren Städten wie Greifswald oder Radebeul.

Ausgewählt wurden die Kooperationsprojekte von einer Expertenjury, deren Mitglieder mittlerweile gewechselt haben. Die Jury für den zweiten Förderturnus, aus dem die untersuchten Beispielkooperationen stammen, bestand aus Christiane Kühl (Mitglied der Künstlerischen Leitung der Berliner Festspiele), Jan

Jochymski (Schauspieldirektor am Theater Magdeburg) und Carena Schlewitt (Direktorin der Kaserne Basel) (vgl. Internetquelle 15).

Die Beschreibungen aller Projekte, aktuelle Meldungen und Berichte sowie anstehende Termine sind auf dem *Doppelpass*-Blog einsehbar. Dieser kann von den Geförderten selbstständig aktualisiert werden (vgl. Internetquelle 16).

Die 15 ausgewählten Kooperationen der dritten Runde stehen bereits fest (vgl. Internetquelle 17, Anhang S. 118). Außerdem gab die KSB vor kurzem bekannt, dass der Stiftungsrat 3,22 Millionen Euro zur Verlängerung des Fonds bis 2019 bewilligt habe. Mit dem Geld sollen bis zu 15 weitere Projekte unterstützt werden (vgl. Internetquelle 18).

Die wichtigsten Förderkriterien sind (vgl. Internetquelle 19, Anhang S. 114ff):

- Gefördert werden Tandems zwischen einer freien Gruppe und einem Tanz- oder Theaterhaus, die bisher noch nicht wiederholt oder über einen längeren Zeitraum zusammengearbeitet haben.
- Einer der beiden Partner fungiert formal als Antragsteller, wird dadurch Vertragspartner der KSB und übernimmt die Verwaltung des Budgets.
- Das Haus muss im deutschen Raum ansässig sein und über eine professionelle Infrastruktur verfügen. Es muss bare Geldmittel in Höhe von mindestens 10% der Fördersumme einbringen.
- Die Gruppe muss ihren Arbeitsschwerpunkt in Deutschland haben und aus mindestens drei künstlerisch arbeitenden Personen bestehen.
- Seit der dritten Runde sollen die Projekte von erfahrenen Produktionsleitern oder -büros begleitet werden.
- Seit der dritten Runde sind nicht nur Theatergruppen, sondern Künstlergruppen aller Sparten zugelassen.

Aus Sicht der KSB bietet die Förderung folgende Vorteile für beide Seiten:

„Die Theater können den freien Gruppen mehr Aufführungsmöglichkeiten und eine attraktive Infrastruktur mit hoher organisatorischer und künstlerischer Kompetenz bieten. Gleichzeitig eröffnet ihnen die Zusammenarbeit mit freien Gruppen die Konfrontation mit anderen inhaltlichen und organisatorischen

Herangehensweisen zur Bereicherung und Reflexion ihrer bewährten Formen, Methoden und Themen“ (Internetquelle 9).

Ob sich diese Vermutung mit den Erfahrungen der Geförderten deckt, wird sich zeigen.

4.3 Forschungsstand

Der *Fonds Doppelpass* wird in zahlreichen Beiträgen zur Theaterdebatte erwähnt, allerdings häufig nur am Rande (vgl. z.B. Pinto 2013: 247, Fülle 2013: 279). Dies mag unter anderem daran liegen, dass es bisher wenige Erkenntnisse über die Auswirkungen und Erfolge des *Fonds Doppelpass* gibt. Langfristige Entwicklungen sind bislang schwer messbar, da der erste Förderturnus kaum ein Jahr abgeschlossen ist. Fachmagazine wie *Theater heute* und *Die Deutsche Bühne* widmen dem Fonds zwar ganze Artikel, bleiben darin allerdings meist an der Oberfläche (vgl. Ibs 2013, Fischer 2015). So bewertet Fischer in der *Deutschen Bühne* eher die künstlerischen Endergebnisse als das Programm selbst und bezieht dabei fälschlicherweise Kooperationsprojekte ein, die gar keine *Doppelpass*-Förderung erhalten haben (Fischer 2015).

Ergiebiger ist da schon das kurze Zwischenresümee der *Doppelpass*-Programmleiterin Maase, in dem sie ihre Beobachtungen zur Wirkung des Fonds zusammenfasst. Sie bemerkt eine Tendenz zur „Erkundung der Realität außerhalb der Theatermauern“, die mit dem theatralen Handwerkszeug der freien Szene umgesetzt werde. Außerdem habe man festgestellt, dass „Konflikte sich weniger an genuin künstlerischen als an ebensolchen organisatorischen entzünden“ (Maase 2014).

Malzacher äußerte sich bereits zum Programmstart des Fonds. Er glaubt, dass Kooperationen dieser Art „durchaus produktiv – oder zumindest pragmatisch sinnvoll“ sein könnten, sagt aber auch: „Das Interesse bleibt auf beiden Seiten auch in den besseren Fällen letztens höchstens höflich.“ Die Förderung werde in erster Linie deshalb beansprucht, weil Geld dahinter stehe: der *Doppelpass* als „self fulfilling prophecy“. Trotzdem sei das Modell ein Schritt in die richtige Richtung, weil es Kontinuität ermögliche und neue Begegnungen anrege. Das „Aushalten von Unterschieden“ sei dabei ganz entscheidend: „Wenn wir in

Situationen gefangen bleiben, wo das Gemeinsame so mühsam konstruiert wird und permanent gerettet werden muss, sprechen wir die eigentlichen Probleme nicht an.“ Aus seiner Sicht müsse gar nichts zusammenwachsen, sondern es brauche ein Feld, auf dem verschiedene Positionen selbstbewusst nebeneinander stünden (Malzacher 2012).

Berger identifizierte 2013 drei rote Fäden, welche die Projekte (der ersten Runde) trotz ihrer Diversität vereinten: den Bezug zu einem städtischen Umfeld, die Ausrichtung auf Teilhabe und einen forschenden Ansatz (vgl. Berger 2013).

Die erste wissenschaftliche Arbeit, welche sich mit dem *Fonds Doppelpass* auseinandersetzte, entstand im Sommersemester 2014 am Institut für Kulturpolitik in Hildesheim. Neubert widmet sich unter dem Titel *Der Fonds Doppelpass. Vom Fördermodell zum Theaterprogramm* der Frage, inwiefern der Fonds zur Weiterentwicklung der deutschen Theaterlandschaft beitragen kann. Kern ihrer Untersuchung sind qualitative Leitfadeninterviews mit geförderten Gruppen und Häusern der ersten Runde, die allerdings bereits nach der Hälfte der Residenz, also in einem recht frühen Stadium, geführt wurden. Neubert kommt zu dem Schluss, dass der *Doppelpass* ein Theaterprogramm initiieren könne, „das gleichermaßen die Veränderungen der Arbeitsweisen, Strukturen, Verfahren und künstlerischen Innovationen aufnimmt, diese aber auch der Kulturpolitik als Möglichkeiten verdeutlicht“ (Neubert 2014: 70). Aus ihrer Sicht ist das Besondere am *Doppelpass*, dass die Geförderten dank offen gestalteter Fördergrundsätze eigene Schwerpunkte setzen können: „Nicht die Vorgabe, sondern die Aufforderung zum Nachdenken ist entscheidend“ (Neubert 2014: 59f). Bisher biete der Fonds allerdings hauptsächlich für die Häuser einen Mehrwert, stellt Neubert fest, was aus ihrer Sicht aber der Intention der KSB entspreche. Es sei utopisch, „innerhalb einer ebenbürtigen Partnerschaft mit einem künstlerischen Projekt als Folge“ gleichzeitig die allgemeine freie Szene zu stärken und die Stadttheater zu einer Öffnung zu bewegen (Neubert 2014: 67). Darüber hinaus identifiziert sie den Fonds als Kulturvermittler, der nicht nur ins theatrale Umfeld wirke. Vielmehr fänden „anhand der Vermittlung von Ansätzen, Vorhaben, Strukturen, Bedingungen“ auch identitätsstiftende Prozesse nach innen statt (Neubert 2014: 65).

Während Neubert den *Fonds Doppelpass* unter kulturpolitischen Gesichtspunkten und in direktem Bezug „auf die Theaterlandschaft und ihre Bedürfnisse“ betrachtet (vgl. Neubert 2014), sollen im Folgenden kulturmanageriale Aspekte im Vordergrund stehen, die im Zusammenhang mit dem Fördermodell bisher noch nicht untersucht wurden.

5. Methodendiskussion

Da es kaum wissenschaftliche Erkenntnisse über das Funktionieren und die Wirkung von *Doppelpass*-Kooperationen gab, war es wichtig, auf unerwartete Informationen reagieren und bereits gewonnene Erkenntnisse für die nächsten Schritte verwerten zu können. Es lag also nahe, sich für einen qualitativen Ansatz zu entscheiden, der Offenheit gegenüber dem Gegenstand anstrebt (vgl. Lamnek 2005: 21, 25f). Während quantitative Methoden die Gefahr bergen, Phänomene, die von einem festgelegten Raster nicht erfasst werden, auszublenden, ermöglicht die qualitative Forschung ein flexibles Vorgehen, falls sich neue Zusammenhänge offenbaren oder bislang nicht bedachte Aspekte relevant werden (vgl. Diekmann 2012: 531).

5.1 Methode und Instrument

Im Rahmen von qualitativen Leitfadeninterviews wurden Vertreter von sechs Beispiel-*Doppelpässen* zu ihren Erfahrungen befragt. Diese Methode bot sich an, weil die Datenerhebung auf „konkrete Aussagen über einen Gegenstand“ abzielte (Mayer 2008: 37). Nach der Einteilung von Mayring handelte es sich um „problemzentrierte Interviews“, welche „den Befragten zwar möglichst frei zu Wort kommen lassen“, aber „zentriert auf eine bestimmte Problemstellung“ sind (Mayring 2002: 67).

Da die KSB in den *Doppelpass*-Fördergrundsätzen kaum Einschränkungen hinsichtlich der Gestaltung der Partnerschaft formuliert (vgl. Internetquelle 19, Anhang S. 14ff), unterscheiden sich die Projekte zum Teil sehr stark voneinander, so dass eine Standardisierung wenig Sinn gemacht hätte. Dennoch fanden die Gespräche auf Basis eines Leitfadens mit vorformulierten, offenen Fragen statt

(vgl. Anhang S. 99). Dieser diente der Orientierung und ermöglichte gleichzeitig eine einfachere Strukturierung und eine höhere Vergleichbarkeit der Daten. Allerdings wurde nicht starr an der Reihenfolge der Fragen festgehalten. Auch spontane Ergänzungsfragen waren jederzeit möglich (vgl. Mayer 2008: 37).

Der Leitfaden war in drei Teile gegliedert (vgl. Anhang S. 99). Der erste Teil umfasste zwei Einstiegsfragen zu bisherigen Erfahrungen mit Kooperationen und Erwartungen an die *Doppelpass*-Partnerschaft. Die Kernfragen waren unter drei Stichworte gefasst: Zusammenarbeit, Nutzen und Probleme. Die Befragten sollten zunächst beschreiben, wie die Zusammenarbeit mit dem Partner – künstlerisch und organisatorisch – ablief, bevor näher auf einzelne Aspekte eingegangen wurde. Außerdem sollte festgestellt werden, inwiefern die Kooperation als erfolgreich bewertet wurde und was die Beteiligten aus dem Projekt mitnehmen. Auch Reibungspunkte wurden abgefragt. Zum Abschluss sollte ein Fazit gezogen und ein Blick in die Zukunft gewagt werden.

Die Interviews mit den Geförderten stehen im Mittelpunkt der Auswertung, werden jedoch ergänzt durch die Ergebnisse eines leitfadengestützten Experteninterviews mit der *Doppelpass*-Programmleiterin Maase (vgl. Anhang S. 102). In dieses Gespräch wurden bereits erste Erkenntnisse aus den Interviews mit den Theaterschaffenden einbezogen. Darüber hinaus wurden Vorstellungen von fünf *Doppelpass*-Produktionen besucht und Publikationen der Häuser und Gruppen sowie der KSB analysiert. Diese Daten fließen an gegebener Stelle in die Auswertung ein.

5.2 Auswahl der Beispiele und Gesprächspartner

Für die qualitative Forschung spielen Stichprobenziehung und Repräsentativität eine untergeordnete Rolle. Die Auswahl der Beispiele erfolgte daher durch Theoretical Sampling, also auf Basis theoretischer Vorüberlegungen (vgl. Lamnek: 193, 384). Die Anzahl der Beispielprojekte ergab sich aus dem Wunsch, eine möglichst breite Vielfalt abzubilden ohne den vorgegebenen Rahmen der Arbeit zu sprengen.

Einbezogen wurden ausschließlich Projekte des zweiten Förderzeitraums (2013-2015). Für diese Entscheidung gab es mehrere Gründe: Zunächst einmal befanden die Kooperationen sich zum Zeitpunkt der Befragung in der Endphase der zweijährigen Zusammenarbeit. Die Geförderten konnten also auf einen großen Erfahrungsschatz zurückgreifen. Andererseits war die Partnerschaft noch nicht abgeschlossen, so dass die Erfahrungen und Erlebnisse noch frisch waren. Zudem war es der Verfasserin wichtig, Vorstellungen von *Doppelpass*-Produktionen besuchen zu können. Zwar sind einige Produktionen der ersten Runde noch als Gastspiele zu sehen, doch auch im Hinblick auf die Organisation von Interview- und Vorstellungsterminen stellte es sich als sinnvoll heraus, noch laufende Kooperationen zu untersuchen.

Das Bestreben war, möglichst unterschiedliche Fälle zu betrachten. Die Auswahl der Beispiele erfolgte daher nach folgenden Kriterien: Art, Größe, Ausrichtung und Renommee des Hauses, Arbeitsweise und Renommee der Gruppe, Größe und Lage der Stadt, Konzept (Art der Zusammenarbeit, Inhalte, Formate), bisherige Kooperations-Erfahrungen, Erfolg der Zusammenarbeit.

Es kann an dieser Stelle nicht auf alle Aspekte näher eingegangen werden. Besonders entscheidend scheint die bereits erwähnte Unterscheidung zwischen öffentlichen und freien Häusern zu sein. So wurden mit *Kampnagel* (Hamburg) und dem *LOFFT* (Leipzig) zwei – sehr unterschiedlich große – Produktionshäuser untersucht. Bei den anderen Beispielen handelt es sich um Projekte, die an Stadt- oder Staatstheatern angesiedelt sind. Die vollständige Liste der Beispiel-Kooperationen befindet sich im Anhang (Anhang S. 98).

Um die Erfahrungen beider Partner in die Analyse einbeziehen zu können, wurden pro Beispiel mindestens zwei Gesprächspartner ausgewählt. Die Gespräche fanden getrennt voneinander statt, da beide Seiten die Kooperation aus ihrer Perspektive beschreiben sollten. Außerdem erhoffte die Verfasserin sich dadurch offenere Antworten, vor allem in Bezug auf Probleme und Unstimmigkeiten. Da die freien Theatergruppen teilweise kollektiv arbeiten, schien es naheliegend, ihnen freizustellen, wer und wie viele Vertreter am Gespräch teilnehmen. In zwei Fällen (*geheimagentur*, *SKART*) wurden daher zwei Gruppenmitglieder gemeinsam interviewt. Die Vertreter der Theater wurden nicht nach ihrer Funktion innerhalb des Hauses ausgewählt. Mehrheitlich handelt es sich aber um

Dramaturgen. Teilweise waren die Befragten auf der *Doppelpass*-Homepage als Ansprechpartner für das Projekt angegeben. In anderen Fällen fragte die Verfasserin direkt bei den Theatern nach der für Fragen bezüglich der Kooperation zuständigen Person. Die vollständige Liste der Gesprächspartner befindet sich in im Anhang (Anhang S. 99).

5.3 Erhebung und Auswertung

Der Großteil der zwölf Interviews mit Geförderten fand zwischen Mitte Mai und Mitte Juni 2015 statt. Zwei Gespräche konnten aus unterschiedlichen Gründen erst zu einem späteren Zeitpunkt geführt werden. In zwei Fällen gab es zusätzliche Telefonate, um offene Fragen aus den Interviews zu klären. Eine Liste der geführten Interviews ist im Quellenverzeichnis enthalten.

Die Programmleiterin Maase wurde im August befragt, weil zu diesem Zeitpunkt bereits erste Erkenntnisse aus den vorhergehenden Gesprächen vorlagen. Die Ergebnisse dieses Interviews werden nicht gesondert dargestellt, sondern fließen in die Auswertung der übrigen Gespräche ein.

Das Ziel war, möglichst viele der Gespräche persönlich führen zu können, was zunächst in elf Fällen möglich zu sein schien. Da sich bei mehreren Interviewpartnern kurzfristig Terminschwierigkeiten ergaben, musste teilweise auf Telefoninterviews ausgewichen werden. Neun von zwölf Gesprächen mit Geförderten fanden jedoch persönlich und vor Ort – in den meisten Fällen in Räumlichkeiten des jeweiligen Theaters – statt.

Die Interviews dauerten zwischen 45 Minuten und 1,5 Stunden. Die Gespräche wurden mithilfe eines Audio-Aufnahmegerätes mitgeschnitten.

Die Befragten wurden im Vorfeld darauf hingewiesen, dass das Gespräch mitgeschnitten wird. Außerdem wurden sie darauf aufmerksam gemacht, dass die Aussagen in der Arbeit mit Namen veröffentlicht werden sollen, gegebenenfalls aber eine Anonymisierung möglich wäre, falls dies bei heiklen Themen gewünscht werde. Dieses Angebot nahm kein Gesprächspartner in Anspruch, allerdings fand in einem Fall ein Vorgespräch statt, bei dem das Aufnahmegerät abgeschaltet blieb. Die Interviewten zeigten sich größtenteils sehr offen und

gaben bereitwillig Auskunft. In der Mehrheit der Fälle, insbesondere bei den Interviews mit den Vertretern der freien Gruppen, wurde zu Gesprächsbeginn zum „Du“ übergegangen.

Die Auswertung der erhobenen Daten erfolgte mittels qualitativer Inhaltsanalyse. Dabei wurde nach dem Schema der „inhaltlich strukturierenden Analyse“ nach Kuckartz vorgegangen (vgl. Kuckartz 2014: 77ff). Die aus der Systematik des Interviewleitfadens entwickelten Kategorien wurden am Material ergänzt und ausdifferenziert. Eine vollständige Liste der Kategorien befindet sich im Anhang (vgl. Anhang S. 101).

Die Untersuchungsergebnisse werden zunächst in Einzelfalldarstellungen der sechs Kooperationsprojekte zusammengefasst und anschließend vergleichend betrachtet und diskutiert.

6. Kooperationen mit öffentlich getragenen Theatern

Wie bereits ausgeführt wurden sowohl Partnerschaften mit öffentlichen Theatern, als auch Kooperationen, an denen freie Theater beteiligt waren, untersucht. Die unterschiedlichen Strukturen der Häuser legen eine getrennte Betrachtung nahe, weshalb zunächst nur die Kooperationsprojekte in den Blick genommen werden, die an Stadt- und Staatstheatern stattfanden. Auf eine kurze Beschreibung der Gruppen und Partnerschaften folgt die Auswertung der einzelnen Leitfadeninterviews mit direktem Bezug auf die einzelnen Kooperationsprojekte, wobei die Ergebnisse der Gespräche mit beiden Partnern jeweils parallel dargestellt werden.

Das *Theater Oberhausen* und die *geheimagentur* aus Hamburg haben ihre Zusammenarbeit unter den Titel *Die Produktion von unwahrscheinlichen Ereignissen* gestellt (vgl. Internetquelle 20). Im Rahmen der Kooperation sind drei Produktionen entstanden, in denen die *geheimagentur* sich mit der Stadt Oberhausen auseinandergesetzt hat: Bei zweien – *Wettbüro* und *Factory* – handelte es sich um künstlerische Interventionen im Stadtraum, ein Format, das die Gruppe für viele ihrer Arbeiten wählt, wenn sie „Situationen und Einrichtungen [produziert], die wie Fiktionen erscheinen und dann doch die Realitätsprüfung

bestehen“ (Internetquelle 21). Für die dritte Produktion hat die *geheimagentur* ihr gewohntes Terrain verlassen, um in den Räumen des Theaters ein *Lecture-Musical* zu entwickeln. Dieses neue Format sollte scheinbar konventionelle Unterhaltung mit politischer, zeitgenössischer Bühnenkunst verbinden (vgl. Internetquelle 20). Die *geheimagentur* bezeichnet sich selbst als „offenes Kollektiv“, dessen Aktionen keiner eindeutig identifizierbaren Person zugeordnet werden können. Weil es unklar bleiben soll, wer zu dieser „Geheimgesellschaft“ gehört, sind die zwei interviewten Mitglieder der Gruppe im Folgenden nicht namentlich genannt (Internetquelle 22). Als Vertreterin des Theaters wurde die Dramaturgin Simone Kranz interviewt.

Die dreiköpfige *werkgruppe2* aus Göttingen hat unter dem Oberbegriff *Fliehkräfte* am *Staatstheater Braunschweig* „spezifische Formen migrantischen Lebens in Braunschweig“ untersucht und innerhalb des Kooperationszeitraums zwei dokumentarische Theaterabende zu diesem Thema entwickelt. In *Polnische Perlen* geht es um Frauen aus Osteuropa, die in Braunschweiger Haushalten als Altenpflegerinnen arbeiten. *Fliehen und Forschen* stellt die Lebensgeschichten von Flüchtlingen und internationalen Wissenschaftlern, die in Braunschweig leben, nebeneinander (Internetquelle 23). Beide Stücke basieren auf Interviews, die die Gruppe vor Ort geführt hat. Die *werkgruppe2* besteht seit 2009 aus einer Regisseurin, einer Dramaturgin und einer Komponistin. Die Rollen sind also, anders als bei vielen anderen freien Gruppen, klar verteilt (Internetquelle 24). Als Gesprächspartner standen die *werkgruppe*-Dramaturgin Silke Merzhäuser und der Chef dramaturg des *Staatstheaters Braunschweig*, Axel Preuß, zur Verfügung.

Das renommierte Berliner Kollektiv *She She Pop* hat sich an den *Württembergischen Staatstheatern* Brechts Lehrstück-Theorie vorgenommen, „um nach neuen Möglichkeiten kollektiver Zusammenarbeit sowie nach neuen Positionen eines politischen Theaters zu suchen“. Die Performancegruppe, die sich trotz eines männlichen Mitglieds als „Frauen-Kollektiv“ bezeichnet, und das *Schauspiel Stuttgart* haben den *Doppelpass* als „pädagogische Maßnahme“ genutzt und sind für zwei Jahre beieinander in die Lehre gegangen. Das Ergebnis dieses offenen Prozesses, zu dem Interviews mit dem Ensemble und Theatermitarbeitern sowie mehrere Workshops und Präsentationen gehörten, wurde schließlich unter dem Titel *Einige von uns* auf der großen Bühne gezeigt

(Internetquellen 25, 26). Interviewpartnerinnen waren Ilia Papatheodorou, eines der sieben *She She Pop*-Mitglieder, und Anna Haas, Dramaturgin am *Schauspiel Stuttgart*.

Das *Neue Theater Halle*, die Schauspielsparte der *Bühnen Halle*, hat mit dem vierköpfigen Kollektiv *Showcase Beat Le Mot* aus Berlin kooperiert. Entstanden sind zwei Aktionen im öffentlichen Raum – ein interaktives Stadtspiel und eine „geisterhafte Straßenbahn“ – sowie die Theaterproduktion *Nazisupermenschen sind euch allen überlegen* (Internetquellen 27, 28). *Showcase Beat Le Mot* haben sich, ähnlich wie *She She Pop*, Ende der 90er-Jahre aus dem *Institut für Angewandte Theaterwissenschaft* in Gießen gegründet und sich als zeitgenössische Performancegruppe international einen Namen gemacht. Ihre Projekte beschreibt die Gruppe als „große Flickenteppiche aus selbst geschriebenen Liedern, Choreographien, Videos, Objekten, Erzähltexten und gelegentlichen Dialogen“ (Internetquelle 29). Die Gespräche wurden mit Ulrich Katzer, Betriebsdirektor der *Bühnen Halle*, und Olaf Nachtwey, Produktionsleiter von *Showcase Beat Le Mot*, geführt.

6.1 Theater Oberhausen und geheimagentur

Das *Theater Oberhausen* und die *geheimagentur* hatten schon vor Beginn der *Doppelpass*-Partnerschaft zusammengearbeitet und – das wird von beiden Seiten bestätigt – dabei gute Erfahrungen gesammelt (vgl. Gespräche 1, 2). Für die Gruppe war der Wunsch nach einer „Verstetigung“ ausschlaggebend, die Kooperation einzugehen: „Wir sind ja Kultursöldner. Für uns als freie Gruppe ist es natürlich fantastisch zu wissen: zwei Jahre Geld, zwei Jahre hintereinander ein Ort (...). Sonst musst du halt ständig neue Anträge schreiben“ (Gespräch 2). Das Theater habe sich vom *Doppelpass* eine Öffnung „hin zu neuen ästhetischen Formen und Produktionsweisen“ versprochen, so Kranz: „Wir glauben, dass so eine Öffnung eine Frischzellenkur sein kann für ein Haus wie unseres und dass daraus auch spannende Projekte entstehen können“ (Gespräch 1).

In der Planungsphase haben beide Partner gemeinsam und in Absprache mit der Intendanz überlegt, wie die Kooperation aussehen könnte. „Es ging darum, ein Format zu entwickeln, das auf die Situation hier eingeht“, gibt Kranz an. Dass die

geheimagentur das Haus schon kannte, sei ein Vorteil gewesen, da sie dadurch viele Ideen einbringen konnte (vgl. Gespräch 1). Außerdem dienten Stadt und Haus der Gruppe als Inspiration. Wenn am *Theater Oberhausen* nicht „der größte lebende Musical-Experte“ beschäftigt wäre, wäre die *geheimagentur* beispielsweise nie auf die Idee gekommen, ein *Lecture-Musical* zu entwickeln. Die Gruppe hatte allerdings den Eindruck, dass Mitarbeiter des Theaters ihnen die Stadt und das Publikum erklären wollten, „obwohl man ja eigentlich da ist, um vielleicht Sachen loszutreten, die sonst nicht gemacht werden“ (Gespräch 2).

Die drei Produktionen waren im Förderantrag bereits genannt, aber nicht ausführlich beschrieben. Man wusste also nicht genau, wie die Ergebnisse aussehen könnten. Dieses Vorgehen, so Kranz, sei für einen Theaterbetrieb eine große Herausforderung, weil man normalerweise genauer plane, was für eine Produktion gebraucht werde und was dabei am Ende herauskommen solle (vgl. Gespräch 1).

Die Zusammenarbeit während der zwei Jahre wurde hauptsächlich von der Dramaturgie koordiniert, die „als „Dreh- und Angelpunkt“ fungierte. Außerdem fanden auch Gespräche „auf inhaltlicher und reflexiver Ebene“ statt. Die *geheimagentur* hatte im Kooperationszeitraum mit drei verschiedenen Dramaturgen zu tun und äußert sich sehr positiv über die Zusammenarbeit: „Ohne Dramaturgen (...), hätten wir das nie geschafft. Also ohne so eine Schaltstelle zum Haus wäre das unmöglich“ (Gespräch 2).

Während die *geheimagentur* sich mit den zwei Stadtprojekten auf gewohntem Terrain bewegte, stellten diese für das Theater eine weitaus größere Herausforderung dar als die Bühnenproduktion *Sweat Shop – Das Lecture-Musical*. Für letztere hat die Gruppe sich nach eigener Aussage „komplett in deren System eingefügt“, was die Zusammenarbeit „geschmeidiger“ machte (Gespräch 2). Außerdem arbeitete die *geheimagentur* für das Musical erstmals mit Schauspielern zusammen, eine Entscheidung, die die Gruppe damit begründet, dass das Ensemble des Theaters stets Interesse an ihrer Arbeit gezeigt habe und es daher an der Zeit gewesen sei, „dass man so eine Zusammenarbeit probiert“ (Gespräch 2).

Langfristige Terminabsprachen erwiesen sich teilweise als schwierig. Diesbezüglich hätte die Gruppe sich mehr Flexibilität von der „Maschine“ Theater gewünscht (vgl. Gespräch 2). Das unterschiedliche Zeitmanagement und die Notwendigkeit alternativer Organisationsabläufe erwähnt auch Kranz: „Also die arbeiten nach meiner Beobachtung nicht so lange in der Planung und dafür sehr intensiv, wenn sie dann da sind. Also im Grunde wär’s dann auch schön, wenn das ganze Haus ihnen in dem Moment (...) zur Verfügung stehen könnte“ (Gespräch 1).

Ein weiterer Reibungspunkt war die Budgetverwaltung, die bei dieser Kooperation, wie in der Mehrzahl der Fälle, das Haus übernommen hat. Einerseits war die Gruppe froh, diese Verwaltungsarbeit nicht selbst machen zu müssen, andererseits hatten die Künstler das Budget so nicht permanent im Blick und konnten auch nicht so schnell und unkompliziert darauf zugreifen, wie sie es sonst gewohnt sind. Das führte dazu, dass die *geheimagentur* sich immer höhere Posten an Handgeld ausgehandelt hat, um spontaner agieren zu können (vgl. Gespräch 2).

Die Kommunikation zwischen der Gruppe und den verschiedenen Abteilungen des Theaters hat überwiegend gut funktioniert. Allerdings stellte die Kollektivstruktur aus Sicht der *geheimagentur*, die teilweise mit zehn Leuten in Oberhausen vertreten war, eine Herausforderung für die Theatermitarbeiter dar: „Das führt manchmal zu Verwirrung, weil die nicht genau wissen, mit wem sie reden sollen oder wer welche Kompetenz hat und das jetzt entscheiden kann.“ Andererseits hat die Gruppe selbst lange gebraucht, um die Struktur des Theaterapparates und die Zuständigkeiten einzelner Mitarbeiter zu verstehen, was sie unter anderem darauf zurückführt, dass die Vertreter des Hauses dieses Wissen für selbstverständlich hielten. Dass es deshalb zu einigen Missverständnissen kam, bedauert die *geheimagentur*, weil ihr sehr an einem „guten Arbeitsklima“ gelegen ist. Trotzdem ist die Gruppe vor Ort selbstbewusst aufgetreten: „Wir wollten denen vorher ansagen, dass wir auf eine bestimmte Weise arbeiten und dass die damit klarkommen müssen. (...) Wenn man da nicht möglichst bald einen Fuß in die Tür kriegt, dann überrollt dich dieser Apparat“ (Gespräch 2).

Die einzige Abteilung, mit der die Gruppe ernsthaft „Krach“ hatte, war die Verwaltung. Grund für die Auseinandersetzungen waren Sicherheitsbedenken in Zusammenhang mit dem Außenprojekt *Wettbüro* und Kommunikationsprobleme.

Eines der beiden Gruppenmitglieder beschreibt das so: „Also von unserer Seite aus hat sich das so dargestellt, dass uns immer neue Steine in den Weg gelegt wurden. (...) Und da ist es dann auch wirklich zum Eklat gekommen.“ Darüber hinaus fühlte die Gruppe sich „allein gelassen“, weil zu einem Termin bei der Rechtsabteilung der Stadt „keiner vom Theater mitgekommen ist.“ In der Folge fand die Kommunikation zwischen der *geheimagentur* und der Theaterverwaltung nicht mehr direkt, sondern nur noch über Mittler statt. Für die Folgeproduktionen wurde eine Produktionsleitung eingesetzt (Gespräch 2). Auch Kranz beschreibt den Konflikt zwischen der *geheimagentur* und der Verwaltung als größtes Problem in der Zusammenarbeit (vgl. Gespräch 1).

Abgesehen davon brachte die langfristige Zusammenarbeit für beide Seiten auch Vorteile mit sich. „Das dritte Projekt ist die Frucht aus den beiden davor“, glaubt Kranz, die der Ansicht ist, dass es hilft, sich gegenseitig einschätzen zu können (Gespräch 1). Die *geheimagentur* sieht das ähnlich und fügt hinzu: „Es ist auch gut zu wissen, was man wollen kann von so einem Haus“ (Gespräch 2).

Bei der Frage nach Lerneffekten spielt dementsprechend die Struktur des Theaters eine große Rolle: „Wir haben gelernt, was eine Ama ist und dass es Bauproben gibt und sowas. Das wussten wir alles vorher nicht.“ Die *geheimagentur* hat, vor allem durch direkten Kontakt mit den Abteilungen, viel über deren Arbeitspläne und Arbeitslasten erfahren. Außerdem hat die Gruppe sich in ihrer eigenen, kollektiven Arbeitsweise bestätigt gefühlt und für sich festgestellt, dass hierarchische Strukturen „gar nix schneller“ machen (Gespräch 2).

Die Produktionen, vor allem das *Wettbüro* und das *Lecture Musical*, verbuchen beide Seiten als große Erfolge. Außerdem sind beide Partner der Meinung, dass es gelungen sei, „in die Stadt auszustrahlen“ (Gespräch 2) beziehungsweise eine „Breitenwirkung“ zu erzeugen (Gespräch 1). Die Gesprächspartner glauben, dass es mit der Unterstützung des Theaters einfacher sei, Kontakte in der Stadt zu knüpfen oder Räumlichkeiten für Außenprojekte zu finden (vgl. Gespräche 1, 2). Laut Kranz setzten die künstlerischen Arbeiten der *geheimagentur* sich „auf eine heitere Art“ mit Problemen der Stadt auseinander, wodurch die Stücke eine große Relevanz für das Oberhausener Publikum hätten. „In Oberhausen hat die *geheimagentur* schon einen Namen. Man ist gespannt, setzt das aber auch mit dem Theater Oberhausen gleich“ (Gespräch 1). Dass sie durch die *Doppelpass-*

Kooperation mehr Leute erreichen konnten als sonst, glauben die *geheimagentur*-Vertreter allerdings nicht (vgl. Gespräch 2).

Im Zusammenhang mit der Frage, was man hätte anders machen können, betonen beide Seiten die Wichtigkeit einer Produktionsleitung, die als Schaltstelle zwischen der Gruppe und dem Haus vermittelt (vgl. Gespräch 1, 2). Die *geheimagentur* hätte sich von Anfang an jemanden gewünscht, „der weiß, wie wir ticken und in unseren Zeitlichkeiten denkt“. Dann hätte es nach Meinung der Gruppe weniger Kommunikationsprobleme und Konflikte gegeben (Gespräch 2).

Am *Theater Oberhausen* gibt es bereits Pläne für eine weitere Zusammenarbeit mit der freien Szene, unter anderem im Rahmen einer Kooperation mit dem Produktionshaus *Ringlokschuppen* in Mülheim (vgl. Gespräch 1). Eine *geheimagentin* gibt an, sich durch die Kooperation in ihrer eigenen Arbeitsweise bestätigt gefühlt zu haben. Sie hält Stadttheater nach wie vor für „merkwürdige Apparate“, könnte sich aber vorstellen, wieder mit einem öffentlichen Haus zu arbeiten, wenn die Personen und die Themen stimmen (Gespräch 2).

6.2 Staatstheater Braunschweig und werkgruppe2

Die *werkgruppe2* hatte vor der Partnerschaft bereits an einem öffentlichen Haus, dem *Deutschen Theater Göttingen*, produziert, verfügte in dieser Hinsicht also bereits über einige, durchaus positive Erfahrungen. Von *Doppelpass* erhoffte die Gruppe sich „eine Zeitersparnis in organisatorischen Dingen“, um sich mehr auf die Produktion konzentrieren zu können. Außerdem wollte sie gerne mit Schauspielern des Ensembles arbeiten (Gespräch 3).

Und auch für das *Staatstheater Braunschweig* war die Kooperation nichts grundlegend Neues, da regelmäßig mit der freien Szene zusammengearbeitet wird. Das Haus hat den Anspruch, „ein möglichst breites Spektrum künstlerischer Handschriften zeitgenössischen Theaterschaffens zu zeigen“. Was für die Zusammenarbeit mit der *werkgruppe2* sprach, war – neben inhaltlichen Interessen – die Tatsache, dass das Staatstheater den für dokumentarische Projekte notwendigen langen Rechercheprozess normalerweise nicht leisten kann. Laut Preuß hat man sich von der Zusammenarbeit ein „künstlerisches Ergebnis erhofft, das

hinterher repertoirefähig ist“. Er sieht darin auch einen Vorteil für die Gruppe: „Kleines Haus, bis zu 300 Zuschauer, Abopublikum drin.“ Aber nicht nur das Publikum sollte profitieren: „Wir wollten auch, dass die Künstler des Hauses was davon haben“ (Gespräch 4).

Beiden Partnern war eine gründliche Vorbereitung der Kooperation wichtig. Ein Jahr lang wurde über inhaltliche, künstlerische und strukturelle Fragen diskutiert. Außerdem haben beide Seiten genau überlegt – und im Antrag schriftlich festgehalten – was sie an der Zusammenarbeit interessiert und was sie voneinander erwarten. Das Vorgehen schätzt Merzhäuser im Nachhinein als „wegweisend“ ein (Gespräch 3). Preuß war es besonders wichtig zu sehen, dass die Gruppe sich „auf Themen eingelassen hat, die für Braunschweig virulent sind“, weil es ein Anliegen war, „Themen nicht nur zu setzen, sondern (...) in die Stadt reinzutragen“ (Gespräch 4). Merzhäuser hebt positiv hervor, dass es trotz des Zeitmangels, der an Stadt- und Staatstheatern herrscht, schon im Vorfeld regelmäßige Treffen mit der gesamten künstlerischen Leitung des Hauses gab (vgl. Gespräch 3).

Die dritte Säule der Partnerschaft, neben zwei Theaterproduktionen, war ein Strukturdialog, der „Reflexionsgespräche über die gemeinsame Zusammenarbeit, aber auch über strukturelle Kernpunkte“ beinhaltet. Ziel des Dialogs, der von einem externen Moderator begleitet wurde, war laut Antrag „eine neue oder veränderte Fähigkeit zur Selbstanalyse und zur Selbstkritik“ (Anhang S. 107ff). Die künstlerischen Leitungsteams beider Seiten trafen sich insgesamt fünfmal. Die Ergebnisse der Diskussionen werden in einer Dokumentation veröffentlicht (vgl. Gespräch 3, Anhang S. 107ff).

2014 ist zudem ein weiteres Dokumentartheaterprojekt entstanden, für das die *werkgruppe2* neben dem *Staatstheater Braunschweig* auch mit dem *Nationaltheater Marin Sorescu Craiova* (Rumänien) kooperiert hat. Die Produktion *Erbeerwaisen* wurde nicht durch die *Doppelpass*-Förderung ermöglicht, ist aber im Kontext dieser Partnerschaft zu denken (vgl. Gespräch 4).

Während der *Doppelpass*-Kooperation arbeitete die *werkgruppe2* eng mit der Dramaturgie des Hauses zusammen. Zwar gab es einen Regieassistenten, der für beide Produktionen zuständig war, trotzdem spielten die Dramaturgen eine

wichtige Rolle, wenn es darum ging, bei Unklarheiten Vermittlungsarbeit zu leisten (vgl. Gespräch 3). *Polnische Perlen* und *Fliehen und Forschen*, wurden in Bezug auf die personelle und zeitliche Zuwendung wie jede andere große Schauspielproduktion behandelt. Allerdings gab es auf Wunsch der *werkgruppe2* einige Änderungen in den Arbeitsabläufen. So wurde nach anfänglichen Diskussionen vom üblichen Probenschema abgewichen. Außerdem bemühte sich das Haus, die Besetzung mit längerer Vorlaufzeit zu benennen, um die Schauspieler möglichst früh in den Produktionsprozess einbinden zu können, was beim ersten Stück allerdings noch nicht funktioniert hat (vgl. Gespräche 3, 4).

Weil sie Spieler dabei haben wollte, die ihre Arbeitsweise bereits kannten, entschied sich die *werkgruppe2* bei beiden Produktionen für gemischte Ensembles aus freien Schauspielern und Schauspielern des Staatstheaters. Die Zusammenarbeit beschreibt Merzhäuser als „demokratisch“ (Gespräch 3). Preuß teilt diese Einschätzung: „Sie [Jule Roesler] arbeitet nicht wie eine klassische Regisseurin. Das hat auch unsere Schauspieler teilweise irritiert, weil sie ganz anders mit dem Kollektiv umgeht“ (Gespräch 4). „Die waren zwar sehr neugierig, aber es kostete auch ein bisschen Überzeugungsarbeit für das, was wir da machen“, beschreibt Merzhäuser. Allerdings empfand die Gruppe es als bereichernd, sich mit den Fragen der Darsteller auseinandersetzen zu müssen und dadurch die Bedingungen des dokumentarischen Theaters zu reflektieren (Gespräch 3).

Die Budgetverwaltung übernahm auch in Braunschweig das Theater. Schon vor der Kooperation existierte ein persönlicher Kontakt zwischen der Gruppe und der Verwaltungsdirektorin des Hauses, so dass, wie Merzhäuser betont, „ein großes Vertrauensverhältnis bestand.“ Sie beschreibt diesen Kontakt außerdem als Anstoß dafür, dass das Staatstheater auf die Arbeiten der *werkgruppe2* aufmerksam wurde (Gespräch 3).

Was das Marketing und die externe Kommunikation angeht, wurde eher mehr Aufwand betrieben als bei anderen Produktionen des Staatstheaters, einerseits aufgrund der Themen, andererseits um deutlich zu machen, dass es sich um eine besondere Kooperation handelt. Sowohl für *Polnische Perlen* als auch für *Fliehen und Forschen* gab es Pressegespräche, an denen auch das Ensemble teilnahm (vgl. Gespräche 3, 4). Zu allen Aufführungsterminen fanden Einführungen und

Nachgespräche statt, an denen verhältnismäßig viele Zuschauer teilnahmen. Die *werkgruppe2* kennt dies von früheren Produktionen und führt das große Interesse des Publikums darauf zurück, dass die Stücke sowohl in Bezug auf die Themen als auch sprachlich nah an der Lebenswelt der Menschen seien (vgl. Gespräch 3).

Die beiden Partner hatten sich ursprünglich vorgenommen, die Kooperation nicht nur auf die Sparte Schauspiel zu beschränken. Eine Zusammenarbeit mit der Oper scheiterte jedoch an den Strukturen. Für Orchestermusiker und Choristen war der vorgesehene Probenaufwand nicht leistbar. „Da sind wir beide Male an den dispositionellen Notwendigkeiten einer Kulturstruktur gescheitert, die darauf angelegt ist, Repertoire zu spielen“, sagt Preuß. Dass schließlich – auf Kosten des Theaters – freie Musiker engagiert werden mussten, betrachtet er einerseits als Enttäuschung, andererseits aber als „künstlerischen Gewinn“. Schade war aus seiner Sicht auch, dass Wiederaufnahmeprobe für andere Stücke in die Produktionszeiträume fielen: „Das waren dann so Arbeitserfahrungen, wo wir versucht haben zu lernen und besser zu werden“ (Gespräch 4).

Merzhäuser benennt noch weitere Reibungspunkte: Ihrer Meinung nach passt die am Stadt- und Staatstheater übliche „Manöverkritik“ in den Endproben nicht zur prozesshaften Arbeitsweise der Gruppe. Außerdem erwähnt sie – neben kleineren Problemen in der Abstimmung mit einzelnen Abteilungen – die Abhängigkeit von Entscheidungen, unterschiedliche Standards, die Orientierung am Zuschauer und den herrschenden Zeitdruck am Stadt- und Staatstheater (Gespräch 3). Ein großes Thema waren auch die Printpublikationen. Der Gruppe war es wichtig, erkennbar zu bleiben, während das Haus nicht vom gängigen Format abweichen wollte. Nach anfänglichen Unstimmigkeiten einigte man sich auf eine Kompromisslösung, die aber niemandem so richtig gefiel. Für die zweite Produktion ließ man schließlich zweierlei Postkarten anfertigen – eine im Staatstheater-Design und eine von der *werkgruppe2* gestaltete, quadratische Karte. Die verschiedenen Versionen sind im Anhang abgedruckt (vgl. Anhang S. 103ff). Außerdem wurden die Programmhefte umfangreicher und aufwändiger gestaltet als üblich (vgl. Gespräche 3, 4).

Auf die Frage, inwiefern die Gruppe von der Kooperation profitiert hat, fallen Merzhäuser mehrere Aspekte ein: die Möglichkeit, größere Bühnenbilder zu bauen und mit mehr Schauspielern zu arbeiten, fair bezahlte Arbeitsverhältnisse

sowie die Tatsache, dass die Produktionen dadurch, dass sie im Repertoire liefen, von drei- bis viermal mehr Zuschauern gesehen wurden als andere Stücke der *werkgruppe2*. Dadurch, dass viele Arbeiten abgegeben wurden und der Fokus auf der Kunst und den Inhalten lag, konnte die Gruppe über die zwei Jahre ihre Ästhetik überprüfen (vgl. Gespräch 3). Aus Preuß' Sicht war „die Presseresonanz gigantisch und das Publikum hat es auch geliebt.“ Er sieht einen „Gewinn für beide Seiten“ und künstlerische Ergebnisse „weit über dem normalen Off-Theater-Niveau“. Außerdem habe die Zusammenarbeit mit der freien Gruppe seiner Meinung nach auch das Ensemble und die künstlerische Leitung des Theaters bereichert, weil „das eigene Tun reflektiert“ wurde: „Wie gehen wir mit Notwendigkeiten des Betriebs um? Wie weit können wir uns öffnen? (...) Wo sind die Grenzen?“ In diesem Zusammenhang fand er den Strukturdialog sehr wichtig, um sich auf einer Metaebene „über Probleme und Sorgen und Nöte, aber auch Bedürfnisse und Hoffnungen austauschen [zu] können“. Weitere Erfolgsfaktoren waren aus seiner Perspektive, dass beide Partner „Neugier, Offenheit, Kompromissfähigkeit und Gesprächsbereitschaft“ an den Tag legten und sich gegenseitig respektierten. „Wir können sehr gut miteinander sprechen und reden auch gerne miteinander. Ich glaube, das ist das A und O. Und deshalb haben wir für alles Lösungen gefunden“ (Gespräch 4). Für Merzhäuser waren neben Kommunikation auch das gemeinsame Interesse an den Themen und die Chance, darüber die Stadt kennenzulernen, entscheidend. Außerdem betont auch sie die Notwendigkeit des Strukturdialogs: „Dieses ‚Auf-Augenhöhe-Zusammenarbeiten‘ kommt nicht von alleine, da muss man wirklich dran arbeiten“ (Gespräch 3).

Die Gruppe hat aus der Zusammenarbeit aber auch ganz konkrete Dinge gelernt, beispielsweise was im Kooperationsvertrag stehen sollte und wie die Aufgaben am besten verteilt werden. Die *werkgruppe2* will zukünftig „nicht mehr so sehr versuchen, (...) gegen dieses Stadttheatersystem anzugehen (...), sondern sagen, das Haus funktioniert so und wir müssen die Augen offenhalten, wie wir mit unserer Arbeitsweise da durchkommen“ (Gespräch 3).

Nach Preuß' Ansicht sind nicht die Menschen, sondern nur die Arbeitsweisen unterschiedlich: „Eigentlich ziehen wir am gleichen Strang und man kann gemeinsam ganz viel erreichen.“ Die „offenen, aufgeschlossenen, innovativen,

angstfreien Künstler“ gibt es seiner Erfahrung nach auf beiden Seiten. Als Vorteile langfristiger Zusammenarbeit nennt Preuß „Verlässlichkeit“ und eine „gemeinsame Sprache“, durch die schneller Qualität entstehen kann (Gespräch 4). Merzhäuser betont das gewachsene gegenseitige Vertrauen: „Wir wissen, dass die ganz stark daran glauben, was wir künstlerisch machen. Das ist natürlich ein tolles Ergebnis“ (Gespräch 3). Die genannten Punkte sind – neben inhaltlichen und künstlerischen Aspekten – ausschlaggebend dafür, dass das *Staatstheater Braunschweig* und die *werkgruppe2* weiterhin zusammenarbeiten möchten. Für die Spielzeit 15/16 ist ein gemeinsames Projekt zum Thema Glauben geplant. Weitere könnten folgen. Zudem soll die internationale Koproduktion *Erdbeerwaisen* weiterhin touren und für die *Doppelpass*-Produktion *Polnische Perlen* wurde bei der KSB eine Gastspielförderung beantragt (vgl. Gespräche 3, 4).

6.3 Schauspiel Stuttgart und She She Pop

Die Kooperation zwischen *She She Pop* und dem *Schauspiel Stuttgart* startete zeitgleich mit der Stuttgarter Intendanz von Armin Petras. Da die Gruppe zuvor bereits mit dem *Maxim Gorki Theater* Berlin, Petras früherer Wirkungsstätte, zu tun hatte, gab es bereits berufliche Kontakte zwischen *She She Pop* und dem Künstlerischen Direktor Klaus Dörr (vgl. Gespräche 5a, 6).

Bei *She She Pop* hat die Entscheidung, mit einem Staatstheater zu kooperieren, im Vorfeld für ideologische Diskussionen gesorgt, da die Gruppe ganz bewusst in der freien Szene aktiv ist, um sich von den Ästhetiken, Hierarchien und Normen des öffentlichen Theaters zu distanzieren. Der Anstoß, „so eine Art ‚work in progress‘ zu machen“ und Brechts Lehrstücktheorie als „methodisches Werkzeug“ zu benutzen, kam aus der Gruppe. Papatheodorou wertet es als „großen Vertrauensbeweis“, dass die Leitung des Theaters einverstanden war, „der Zusammenarbeit nicht den Druck einer Premiere aufzuladen und den Prozess wichtiger zu nehmen als das Endergebnis.“ Hierin bestand auch der Grund, warum *She She Pop* sich letztendlich vorstellen konnten, die Kooperation einzugehen: „Mit diesem Konzept vom gegenseitigen Lernprojekt hatte man etwas gefunden, das man den Staatstheater-Strukturen entgegensetzen konnte“ (Gespräch 5a).

Das *Schauspiel Stuttgart* hatte sich mit Beginn der neuen Intendanz das Ziel gesetzt, sich für andere Kunstformen zu öffnen. Von der Kooperation mit *She She Pop* erhoffte man sich, über die Auseinandersetzung mit dem Apparat Möglichkeiten der Begegnung zu schaffen. Außerdem sollten Schauspieler und Publikum profitieren. Anders als bei anderen Partnerschaften lag der Fokus in Stuttgart nicht auf der künstlerischen Produktion. Haas spricht von „Theater ohne Zuschauer“ und von einem „ergebnisoffenen Experiment“ und führt aus: „Wir machen das wirklich für uns selbst und wir alle sind Akteure. Es geht um die Selbstverständigung und nicht darum, etwas vorzuführen.“ Weil der Apparat eine Vorlaufzeit von mehreren Monaten benötigt, musste schließlich eine Bühnenproduktion „eingetaktet“ werden, bevor feststand, ob überhaupt ein Ergebnis präsentiert werden soll (Gespräch 6).

Die Zusammenarbeit wurde von Haas sowie einer Produktionsleiterin der Gruppe koordiniert. Darüber hinaus waren wechselnde Regieassistenten eingeteilt. Diese Regelung erwies sich teilweise als schwierig. Aus Sicht von *She She Pop* wäre es besser gewesen, wenn die Produktionsleitung nicht in Berlin, sondern vor Ort in Stuttgart gesessen hätte (vgl. Gespräch 5a). Ansprechpartnerin von Seiten des Hauses war die Dramaturgin Haas, die nach eigener Aussage vor allem „Wege in das Haus geöffnet“ und „Kontakte gestiftet“ hat. Die Budgetverwaltung übernahm auch in Stuttgart das Theater. Im Kooperationszeitraum waren *She She Pop* immer wieder für einige Zeit in Stuttgart. Es gab aber auch mehrere Treffen in Berlin, bei denen die Gruppe sich mit Haas und Klaus Dörr, dem Künstlerischen Direktor, traf, um über künstlerische, strukturelle und organisatorische Aspekte zu sprechen (Gespräch 6).

Um sich dem Apparat anzunähern, führten *She She Pop* Interviews mit einzelnen Theatermitarbeitern, die als Textgrundlage für die weitere Arbeit dienten. Außerdem wurden in mehreren Workshops, zu denen alle interessierten Mitarbeiter der Staatstheater eingeladen waren, Spielprinzipien und Gesprächsformate entwickelt. Das Ziel war laut Papatheodorou, in einem „offenen Prozess“ Leute zusammenzubringen, die „nichts miteinander zu tun haben, obwohl sie am gleichen Produkt arbeiten“ und so ein „produzierendes Kollektiv“ entstehen zu lassen (Gespräch 5a). Zweimal fanden Zwischenpräsentationen statt, die auf große Zuschauerresonanz stießen. In der Bühnenproduktion *Einige von uns* ging es

schließlich darum, bisherige Arbeitsergebnisse zu verknüpfen, um die Entwicklung des Projekts und die Annäherung „zwischen She She Pop, dem kleinen Apparat, und dem Schauspielhaus Stuttgart, dem großen Apparat,“ darzustellen. Außerdem wurden Zuschauer mit eingebunden, da diese aus Sicht von *She She Pop* zur „Repräsentationsmaschine“ Staatstheater gehören (Gespräch 5). Das Besondere an dem Abend *Einige von uns* war laut Haas die Tatsache, dass es kaum festgelegten Text, dafür aber klare Spielregeln gab (vgl. Gespräch 6).

Es seien viele Gespräche und „ein großes Maß an Betreuung“ notwendig gewesen um das Vertrauen derer, die keine Bühnenerfahrung hatten und sich unter dem Projekt erstmal nichts vorstellen konnten, zu gewinnen, berichtet Haas. Im Rahmen von offenen Sprechstunden im *She She Pop*-Büro, das im Schauspielhaus-Foyer eingerichtet war, konnten die Theatermitarbeiter Fragen stellen oder Bedenken äußern (Gespräch 6).

Die Frage, inwiefern die Gruppe sich ins Staatstheatersystem eingefügt hat, ist schwierig zu beantworten, da die Herangehensweise für beide Seiten ein Experiment war, besonders insofern, als dass es keinen äußeren Zwang gab, eine Premiere zu machen. Papatheodorou glaubt, dass die Gruppe in Sachen Ausstattung recht anspruchslos gewesen sei und dadurch trotz eines „zeitlichen Korsetts“ und rigider Abläufe den eigenen Rhythmus weitgehend beibehalten konnte (Gespräch 5a). In den letzten fünf Wochen vor der Premiere wurde täglich geprobt, allerdings musste vom normalen Probenschema abgewichen werden, da viele Theatermitarbeiter erst am Nachmittag verfügbar waren (vgl. Gespräch 6).

Die größten Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit ergaben sich aus dem Wunsch, Theatermitarbeiter verbindlich einzubeziehen – und entsprechend zu bezahlen. „Das haben wir in der Antragsphase komplett unterschätzt“, glaubt Haas: „Statt die Drehbühne zu bedienen, steht der Maschinist mit auf der Bühne. So haben wir uns das vorgestellt. So ist das aber nicht möglich in der Struktur der Württembergischen Staatstheater.“ In einzelnen Abteilungen kam es sogar zu internen Konflikten darüber, wer in seiner Arbeitszeit an den Proben teilnehmen durfte. Letztlich wurde ein „spezielles Bezahlssystem“ entwickelt, um Mitwirkende, die in ihrer Freizeit proben mussten, vergüten zu können (Gespräch 6). „Es war sehr kompliziert, weil wir auch nie wussten, wer bis zum Schluss dabei sein würde“, so Papatheodorou (Gespräch 5a). Haas beschreibt die Situation

ähnlich: „So wie wir es richtig fänden, ist es nicht lösbar. (...) Das ist ein unendliches Maß an Zeit und Nerven, was da draufgegangen ist.“ Aus ihrer Sicht sind die Probleme darauf zurückzuführen, dass der Theaterapparat nur die Strukturen verstehe, die er schon kenne (Gespräch 5a).

Zwei weitere Themen, die in der Zusammenarbeit eine wichtige Rolle spielten, waren herrschende Hierarchien sowie die Frage, was es bedeutet, nicht als Schauspieler, sondern als Performer auf der Bühne zu stehen (vgl. Gespräch 5a).

Was die interne und externe Kommunikation angeht, setzte Haas sich dafür ein, dass die Produktion vom Haus wie jede andere behandelt wurde, „auch wenn es noch nicht so genau versteht, was da passiert.“ Dementsprechend wurde in Sachen Marketing „die ganz normale Maschine gefahren“. Als Programmheft wurde, abweichend vom üblichen Format, eine erweiterbare Arbeitsmappe im *Schauspiel Stuttgart-Design* gestaltet, um das Projekt ausführlich zu dokumentieren (Gespräch 6). Darin werden Ziele des Projekts, aber auch Herausforderungen und Probleme benannt: Die Mappe beinhaltet neben Informationen zur Gruppe, zum *Doppelpass*, zu Brechts Lehrstücktheorie und zum Ablauf sowie einzelnen Schritten des Projekts auch die Einladungstexte, Auszüge aus dem Förderantrag (vgl. Anhang S. 110), sowie Emails von der Gruppe und einzelnen Mitwirkenden (vgl. Anhang S. 111ff).

Durch die Verantwortung für und die Kommunikation mit einer großen Gruppe von Menschen, die zum Teil noch nie auf der Bühne standen, mussten *She She Pop* sich stärker vermitteln als gewohnt. Papatheodorou sagt dazu: „Da wird man irgendwie erwachsener als Künstler. Da kommt man einen Schritt weiter, weil man noch mehr über sich selber lernt.“ Abgesehen davon hebt sie die Freiheit, über einen langen Zeitraum ohne Produktionsdruck an einer Sache zu arbeiten, als besonders positiv hervor. „Sich da rein zu vertiefen und zu gucken, wohin man kommt mit einer zufälligen Gemeinschaft (...). Das war künstlerisch eine Luxussituation“ (Gespräch 5a). Das Ergebnis verbucht Papatheodorou als Erfolg, auch wenn sie es schade findet, dass *Einige von uns* von einigen Kritikern als Inszenierung betrachtet wurde anstatt als Lernprojekt und Prozess mit offenem Ergebnis: „Da kommt von dem vielen, was wir getan haben, nicht alles an, das ist klar.“ Profitiert hat die Gruppe außerdem von einem sehr guten Vertrag, der eine angemessene Vergütung garantierte (Gespräch 5b).

Haas glaubt, dass das Projekt für die mitwirkenden Mitarbeiter des Theaters aus mehreren Gründen bedeutsam war: Sie hätten Kollegen kennengelernt, sich getraut, als Performer auf der Bühne zu stehen und darüber hinaus etwas über die kollektive Arbeitsweise von *She She Pop* und über Theater gelernt. Sie hofft, dass die gemachten Erfahrungen und das „andere Bewusstsein“ für das eigene Tun in zukünftige Projekte einfließen werden. Ihrer Meinung nach spielte aber auch das Publikum eine Rolle, das durch *Doppelpass* eine neue Theaterform kennenlernen konnte (Gespräch 6).

Haas beschreibt das Projekt als „wichtigen Schritt“ für das Haus und betont die Vorteile der langfristigen Zusammenarbeit. Die Leitung des *Schauspiel Stuttgart*, möchte das „Angestoßene“ gerne weiterführen, was aus Haas' Sicht keine Frage des Geldes, sondern der vollen Terminkalender ist. Das Interesse von Seiten des Publikums wäre ihrer Meinung nach auf jeden Fall da. Konkrete Pläne für eine weitere Kooperation gibt es bisher aber nicht (Gespräch 6). *She She Pop* werden kommende Spielzeit eine Inszenierung an den Münchner Kammerspielen erarbeiten, was Papatheodorou als ganz neue Herausforderung sieht: „Wir durften in Stuttgart unsere Rolle selber definieren und das als künstlerisches Experiment begreifen. (...) Das fällt jetzt alles weg“ (Gespräch 5b).

6.4 Neues Theater Halle und Showcase Beat Le Mot

Auch in Halle entstand die Kooperation zwischen Haus und Gruppe auf Basis bestehender Kontakte. Die Idee zur Zusammenarbeit ging von *Showcase Beat Le Mot* aus. Die Gruppe kannte bereits einige Hallenser Künstler und Institutionen, und wollte im Rahmen von *Doppelpass*, „Kulturaktivisten“ aus Halle mit dem Stadttheater und ihrer eigenen Arbeitsweise zusammenbringen. Die Gruppe verfügte bereits über gute Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit anderen öffentlichen Häusern. Nachtwey glaubt: „Wir können mittlerweile unsere Arbeitsweisen und Produktionsabläufe und ,deren‘ recht gut einschätzen, dass wir von vorn herein Erwartungen und Baustellen benennen bzw. präparieren können.“ Von der *Doppelpass*-Partnerschaft hat sich die Gruppe ein Arbeiten ohne Einzelprojektdruck, die Nutzung professioneller Infrastruktur und die Chance, ihr Theater im Zentrum der Stadt zu verorten, versprochen. *Showcase*

Beat Le Mot haben sich bewusst für eine kleinere Stadt entschieden, um einfacher Brücken zur Öffentlichkeit und anderen Kunstformen schlagen zu können (Gespräch 7).

Katzer gibt an, mit dem Produktionsleiter von *Showcase Beat Le Mot* persönlich bekannt zu sein. Außerdem waren ihm die Arbeiten der Gruppe „sympathisch“. Er bezeichnet *Showcase Beat Le Mot* als „renommierte Einrichtung“, mit der er gerne zusammenarbeiten wollte. Kooperationen mit der freien Szene gehören nicht zu einem „großen Plan“ des Hauses, können sich aus Katzers Sicht aber anbieten, wenn künstlerische oder persönliche Gründen dafür sprechen: „Das muss halt passen.“ Die Idee, mit der *Showcase Beat Le Mot* an das Haus herantreten sind, wurde für interessant befunden und gemeinsam weiterentwickelt. An der Planung war von Seiten des Hauses anfangs nur die Geschäftsführung beteiligt (Gespräch 8).

Die zweijährige Zusammenarbeit ist aus Nachtweys Perspektive „nicht sehr glücklich verlaufen“, weil anfängliche Hoffnungen und Pläne nicht eingelöst wurden: „Das Projekt ist in dem Hierarchiebetrieb untergegangen, weil sich auf künstlerischer Ebene keiner für uns verantwortlich fühlte.“ Dies führt Nachtwey darauf zurück, dass es kurz nach Beginn der Partnerschaft eine große Debatte um Kürzungen im Kulturhaushalt des Landes Sachsen-Anhalt gab, in der es auch um die Streichung von Stellen an den *Bühnen Halle* ging. „In dieser Diskussion rund um mögliche und anstehende Kürzungen und Tarifverträge, ist unser Projekt in die Schusslinie der Eitelkeiten gekommen.“ (Gespräch 7). Nach mehreren Gesprächen einigte man sich darauf, das Projekt „mit Anstand über die Bühne“ zu bringen, ohne dass eine echte künstlerische Kooperation stattfand (Gespräch 8).

Ansprechpartner von Seiten des Hauses war Katzer, der als Betriebsdirektor allerdings „wenig inhaltliche Akzente setzen“ konnte. Schauspielintendant Brenner schuf aus Nachtweys Sicht zwar eine „kollegiale Atmosphäre“ und zeigte „anpackende Gesten“, war aber nicht bereit, sein Haus wirklich zu öffnen. Nachtwey vermutet, Brenner habe sich in der Antragsstellung von der Geschäfts- und Verwaltungsleitung des Hauses übergangen gefühlt und das Projekt deshalb nicht unterstützt. Als Hauptproblem beschreibt er die Tatsache, dass die Gruppe zu wenig eingebunden wurde beispielsweise hinsichtlich der Spielzeitplanung.

Aus Sicht von *Showcase Beat Le Mot* war die Kooperation daher ein „Beispiel für das Nicht-Funktionieren einer Zusammenarbeit.“ Nachtwey dazu:

„Wenn der Intendant das Projekt nicht unterstützt, dann geht man da halt schnell unter. Da gibt's dann keine Räume zum Proben und Spielen, keine Schauspieler, kein Engagement in der Öffentlichkeitsarbeit ganz zu Schweigen von Gästewohnungen, Transporten etc. Also es lief komplett schief“ (Gespräch 7).

Trotzdem sind während der zweijährigen Kooperation drei Produktionen entstanden, die Katzer allerdings als „Gastspiele“ beschreibt (Gespräch 8). Die erfahrene Gruppe hat sich angesichts der beschriebenen Schwierigkeiten auf sich selbst konzentriert und sich eine eigene Infrastruktur geschaffen (vgl. Gespräch 7). Die Proben für die einzelnen Produktionen fanden teilweise in Berlin statt, wo die Gruppe ihren Sitz hat. Da *Showcase Beat Le Mot* die Budgetverwaltung und die Kommunikation mit der KSB selbst übernommen haben, waren sie in dieser Hinsicht nicht vom Haus abhängig (vgl. Gespräch 8). Aus Nachtweys Sicht hatte das „In-Ruhe-Gelassen-Werden“ auch sein Gutes: „Also dass dann eben keiner kommt und fragt: Was macht ihr da eigentlich und warum macht ihr das so?“ Mit Bezug auf die dritte Produktion sagt er: „Wir haben in einem vergessenen Raum sehr konzentriert gearbeitet“ (Gespräch 7). Katzer weist er darauf hin, dass eine Einbindung von Schauspielern des Hauses, wie sie ursprünglich geplant war, die „Zweitverwertung“ erschwert hätte, weil man Ensemblemitglieder nicht ohne Weiteres auf eine Gastspieltour schicken könne. Ein *Showcase Beat Le Mot*-Stück im Repertoire zu zeigen hält er aufgrund mangelnden Publikumsinteresses für nicht sinnvoll. Wie Nachtwey betont auch er, dass *Showcase Beat Le Mot* „in ihrem freien Gruppenrhythmus“ geblieben sind, was es seiner Meinung nach schwer gemacht hat, das Projekt öffentlichkeitswirksam zu begleiten, beispielsweise durch eine Erwähnung im Monatsleporello: „Dadurch dass die das weitgehend selbständig machen und das so eine Art ‚work in progress‘ ist, kriegen wir vieles gar nicht mit.“ (vgl. Gespräch 8). Nachtwey sieht das ein wenig anders: „Also die Öffentlichkeitsarbeit vom Theater spiegelte auch den Willen des Theater zur Zusammenarbeit wieder. Da gab es keine Bestrebung, das Projekt in gebührendem Maße zu kommunizieren.“ Er bedauert, dass die Chance, grundsätzlich über Theater nachzudenken und zu sprechen, nicht genutzt wurde und führt dieses Versäumnis unter anderem darauf zurück, „dass da eine gewisse Angst davor da ist, Strukturen, Ästhetiken, Formate zu ändern, um sich einem

Relevanzverlust (...) zu stellen. Das hieße ja, komplett neu zu denken.“ (Gespräch 7).

Die künstlerischen Ergebnisse verbucht Nachtwey trotz allem als Erfolge: „Wir haben drei wirklich spannende Produktionen gemacht und sind mit einer gastspielfähigen Produktion rausgegangen, mit der wir sehr zufrieden sind. Das wollen wir auf keinen Fall missen.“ Die Zusammenarbeit mit den Technikern des Hauses und die Reaktionen des Publikums hebt er positiv hervor (Gespräch 7). Laut Katzer sind die ersten zwei Produktionen allerdings „weitgehend unbemerkt“ geblieben. Er beschreibt das Hallenser Theaterpublikum als „überdurchschnittlich konventionell“ und glaubt, dass hinsichtlich neuer Formen noch „Aufklärungsarbeit“ notwendig sei. Die Bewertung des Erfolgs hängt seiner Meinung nach davon ab, wie man *Doppelpass* versteht. Aus seiner Sicht geht es darum, dass die Partner sich aufeinander einlassen: „Als Alien in ein Haus kommen und sein Ding machen und wieder gehen, das ist für mich nicht Doppelpass. Und wenn das aber Doppelpass ist, dann ist unser Projekt geglückt.“ *Showcase Beat Le Mot* habe schließlich Fördergelder bekommen und Aufführungen gemacht, wobei das Haus sie, sofern das möglich war, unterstützt habe (Gespräch 8).

Beide Partner geben an, aus der Kooperation gelernt zu haben. Katzer spricht von „Kommunikationsproblemen“ und glaubt, dass eine „ideale Zusammenarbeit“ die Einbindung der Künstlerischen Leitung erfordert. Dass keine Kooperation auf künstlerischer Ebene möglich war und das Theater letztlich nur technische und personelle Mittel beisteuerte, lag aus seiner Sicht an „hausinternen Geschichten“ und nicht in der Verantwortung der Gruppe. Partnerschaften zwischen Stadt- und Staatstheatern hält er weiterhin für sinnvoll, solange sie „von allen gewollt und getragen“ werden (Gespräch 8). Laut Nachtwey wäre es sinnvoll, im Vorfeld mehr über Ziele und Unterschiede zu sprechen. „Verbündete im künstlerischen und im technischen Bereich und insgesamt eine große Lust auf das Andere“ seien wichtige Faktoren. Die Konstellation von Stadttheater und freier Szene müsse immer wieder neu infrage gestellt werden. Kooperationsbereitschaft, Flexibilität, Transparenz und Offenheit hält er dabei für ganz entscheidend. Seiner Meinung nach lag es nicht am Haus. Das stehe mitten in der Stadt und biete überraschende Räume. „Es braucht eine neue Konstellation von handelnden Personen (...) und schlichtweg die Frage: Welches Theater braucht und verdient die Stadt Halle?“

Die *Bühnen Halle* planen keine weitere Kooperation mit *Showcase Beat Le Mot*, arbeiten aber unter anderem im Bereich Puppentheater mit der freien Szene zusammen (vgl. Gespräch 8). *Showcase Beat Le Mot* hat die Gastspielförderung für *Nazisupermenschen sind euch allen überlegen* beantragt. Die Gruppe kann sich durchaus vorstellen, auch in Zukunft mit öffentlichen Häusern zu arbeiten, macht das aber von den Produktionsbedingungen abhängig. Unabhängig davon braucht es aus Nachtweys Sicht allerdings dringend eine bessere Förderung der freien Szene, die unabhängig von Stadt- und Staatstheatern funktioniert und trotzdem Kontinuität ermöglicht (vgl. Gespräch 7).

7. Kooperationen mit freien Häusern

Wie bereits ausgeführt, können auch freie Häuser Partnerschaften eingehen. Insgesamt sind an etwa einem Drittel der bisher durchgeführten oder geplanten Kooperationsprojekte freie Theater beteiligt (vgl. Internetquelle 9). Die meisten von ihnen, beispielsweise der *Mousonturm Frankfurt*, das *FFT Düsseldorf* oder der *Ringlokschuppen Mühlheim*, sind Produktionshäuser ohne eigenes Ensemble, für welche die Zusammenarbeit mit freien Gruppen zum Kerngeschäft gehört. Es ist also fraglich, inwiefern in solchen Konstellationen ein „Erproben neuer Formen“, wie es der *Doppelpass* anstrebt, stattfindet (Internetquelle 9). Die Programm-leiterin Maase sagt dazu: „Also diese Grundidee von *Doppelpass*, dass zwei Produktionsweisen zusammenkommen, die greift bei Produktionshäusern nicht. Das ist uns schon klar.“ Der *Doppelpass* gehe einen Schritt weiter als vorhergehende Strukturförderfonds. Er wolle nämlich nicht nur den Stadt- und Staatstheatern ermöglichen, sich auszuprobieren, sondern die gesamte Szene in den Blick nehmen. Wenn es um die Zukunftsfähigkeit des Theater gehe, seien alle wichtig. Deshalb hätten auch die Produktionshäuser im *Fonds Doppelpass* ihren Platz. Allerdings, so Maase, müssten die freien Häuser ihre Anträge gut begründen und die Förderung nutzen, um ihr Profil zu schärfen, neue Zielgruppen zu erreichen oder eine Gruppe zu unterstützen und zwar in einer Weise, wie es im normalen Tagesgeschäft nicht möglich sei. Im Antrag müsse ein „gewollter Qualitätssprung“ erkennbar sein: „Was wollen die in den zwei Jahren, was sie sonst nicht könnten?“ (Gespräch 13).

Zwei der sechs untersuchten Beispielprojekte fanden an freien Häusern statt. Sie sollen nun beschrieben und ausgewertet werden.

Die zweiköpfige Gießener Gruppe *SKART* ist ein junges Performancekollektiv, das sich der Entwicklung multimedialer Theaterprojekte verschrieben hat (vgl. Internetquelle 30). Das Ziel der „ergebnisoffen und prozessorientiert“ ausgelegten Partnerschaft mit *Kampnagel* Hamburg war, „ein Kinder- und Jugendtheaterprofil auf *Kampnagel* [zu] konzipieren“ und zwar „entlang ästhetischer Vorstellungen der jungen Akteure“. Unter dem Titel *Masters of the Universe* sind neben kleineren Formaten zwei Performanceproduktionen mit Hamburger Schülern sowie ein mehrtägiger Kongress zum Thema „Egalitär-emanzipatorisches Theater der nächsten Generation“ entstanden (Internetquelle 31). Für Interviews standen Philipp Karau und Mark Schröppel von *SKART* sowie die *Kampnagel*-Dramaturgin Anna Teuwen zur Verfügung.

Das *LOFFT* Leipzig und *Oper Dynamo West* haben ihre Kooperation mit *Wunder Opus 5* überschrieben. Die Berliner Gruppe hatte sich vorgenommen, „sich langfristig mit den Stadtvierteln rund um das Theaterhaus zu beschäftigen und diese als Inspirationsquellen für experimentelles zeitgenössisches Musiktheater zu erkunden“. Ein weiteres Ziel der Partnerschaft war, die Sparte Musiktheater am *LOFFT* zu etablieren. Über die zwei Jahre entstanden fünf Episoden, die sich mit dem Stadtviertel und seinen Bewohnern auseinandersetzten und größtenteils im öffentlichen Raum inszeniert wurden. Neben professionellen Komponisten und Musikern waren immer wieder auch Leipziger Bürger an den Produktionen beteiligt (Internetquelle 32). *Oper Dynamo West* arbeitet seit 2006 in wechselnden Konstellationen zusammen. Dabei gibt es klare Zuständigkeiten für einzelne Bereiche (vgl. Internetquelle 33). Die Gespräche wurden mit dem Künstlerischen Leiter und Geschäftsführer des *LOFFT*, Dirk Förster, und der Produktionsleiterin von *Oper Dynamo West*, Andrea Oberfeld, geführt.

7.1 *Kampnagel* und *SKART*

SKART hatten bereits vor der *Doppelpass*-Kooperation auf *Kampnagel* gearbeitet und kannten die Dramaturgin Teuwen vom gemeinsamen Studium in Gießen (vgl. Gespräche 9, 10). Die Förderung war für die Gruppe ein Mittel, um weiter am

Haus produzieren und die bestehende Verbindung vertiefen zu können. Der Wunsch nach Kontinuität spielte dabei eine große Rolle (Gespräch 9). *Kampnagel* hat sich von der Zusammenarbeit mit *SKART* die Entwicklung eines neuen Genres versprochen, das sich durch die Nivellierung von Hierarchien und die Durchmischung von Generationen auszeichnet. Außerdem sollte das öffentliche Bewusstsein für die Präsenz von Kinder- und Jugendtheater auf *Kampnagel* gestärkt und das Profil des Hauses langfristig geschärft werden. Teuwen spricht von einem „Experiment“, weil beide Seiten nicht genau wussten, was bei der Zusammenarbeit herauskommen würde (Gespräch 10). *SKART* hatten vorher bereits zwei Kinderstücke entwickelt und traten mit der Idee, mit einer altersdurchmischten Gruppe für ein altersdurchmisches Publikum zu produzieren, an *Kampnagel* heran. Den Antrag haben beide Partner zusammen geschrieben. Darin waren bereits die drei Pfeiler der Kooperation – zwei Stücke und ein Kongress – festgelegt. Laut Karau war das Konzept sehr schlüssig, was aus seiner Sicht entscheidend zum Erfolg des Projekts beigetragen hat. Schröppel fand es gut, zwei Jahre im Voraus planen und sich an einzelnen Stationen entlanghangeln zu können (vgl. Gespräch 9). Der Kongress fand zwischen den beiden künstlerischen Produktionen statt und diente dem Erfahrungsaustausch und der Vernetzung. Er wurde von den beiden Partnern gemeinsam organisiert und in Zusammenarbeit mit Kindern und Jugendlichen durchgeführt. Eingeladen waren Akteure aus der Hamburger Szene, aber auch internationale Künstler (vgl. Gespräch 10).

Auch in die Gestaltung von Printpublikationen wie dem „Lesebuch für ein Theater der neuen Generation“, in dem das Projekt vorgestellt, Begriffe erklärt und Ideen zusammengetragen wurden, waren Schüler mit eingebunden (vgl. Anhang S. 105).

Ansprechpartnerin von Seiten des Hauses war die Dramaturgin Teuwen, die nach eigener Aussage Netzwerke gepflegt und die „Kommunikationsarbeit“ sowie „übergeordnete kuratorische und dramaturgische Aufgaben“ übernommen hat (Gespräch 10). Auch mit den anderen Dramaturgen, der Presseabteilung und der Intendantin hatte die Gruppe zu tun (Gespräch 9). Teuwen sieht die Aufgabe des *Kampnagel*-Teams darin, den Künstlern den Rücken freizuhalten. Sie betont, dass sie selbst zwar informiert und involviert gewesen sei, aber nicht ständig bei

Proben dabei sein konnte. Allerdings seien *SKART* als „Alleskünstler“ ohnehin gewohnt, alles selber zu machen. Die Gruppe habe beispielweise auch eigenständig Kontakte zu Schulen geknüpft (Gespräch 10). Laut Schröppel hätten *SKART* für die *Doppelpass*-Produktionen allerdings viele Arbeitsbereiche, zum Beispiel den Bühnenbildbau, das erste Mal abgegeben und den Fokus auf die Regie gelegt. Er persönlich findet das schade, sieht aber ein, dass es, je professioneller die Projekte werden, nicht mehr anders geht. Das Arbeitsverhältnis zwischen Gruppe und *Kampnagel*-Team beschreibt er als leger und „kumpelhaft“ (Gespräch 9). Aus Teuwens Sicht war die Zusammenarbeit für die Mitarbeiter des Hauses nichts Ungewöhnliches. Die zweite Produktion, für die drei Hallen gebraucht wurden, habe zwar eine Herausforderung dargestellt, es sei aber ein großes Interesse da, sich auf Neues einzulassen und Dinge möglich zu machen (Gespräch 10). Schröppel stimmt dem zu. Die *Kampnagel*-Mitarbeiter seien entgegenkommend gewesen und hätten signalisiert, dass sie das Projekt gut finden (vgl. Gespräch 9).

SKART brachten eine Produktionsleitung mit, die zuvor schon auf *Kampnagel* gearbeitet hatte und während der Partnerschaft für Kommunikations- und Vermittlungsaufgaben zuständig war (vgl. Gespräch 10). Die Entscheidung, dass *Kampnagel* für die Budgetverwaltung verantwortlich war, wurde unter anderem deshalb getroffen, weil die Gruppe sich dies im Vorfeld nicht zugetraut hatte. Im Nachhinein sagen *SKART*, sie hätten die Aufgabe durchaus selbst übernehmen können (vgl. Gespräch 9). Die Gruppe war vor den Premieren für mehrere Wochen vor Ort und kam auch zwischendurch nach Hamburg, um zu planen und Dinge abzusprechen (vgl. Gespräch 10).

Der Vorteil langfristiger Kooperationen liegt aus der Sicht von *SKART* darin, dass sich Abläufe besser einspielen und eine Vertrautheit entsteht, wenn man kontinuierlich zusammenarbeitet. Aus Schröppels Sicht ist die Tatsache, dass „wirklich alle ihren Senf nochmal dazugeben“ manchmal nervig, meistens aber bereichernd. Die „Beteiligung am kreativen Prozess“ schätzt sein Kollege Karau auf *Kampnagel* höher ein als an einem von starren Hierarchien geprägten Stadttheater (Gespräch 9). Teuwen betont vor allem den Aspekt der Nachhaltigkeit: Man könne besser Kontakte etablieren, Interesse bei Medien und Öffentlichkeit wecken und als Haus einen Schritt weiterkommen. Außerdem sei

eine langfristige Planung wichtig, wenn es um die Zusammenarbeit mit Schulen gehe. Auch die Möglichkeit, sich intensiver mit den Künstlern auseinanderzusetzen und gemeinsam Visionen zu entwickeln, hebt sie positiv hervor (vgl. Gespräch 10).

Aus Sicht der Gruppe gab es keine nennenswerten Reibungspunkte (vgl. Gespräch 9). Teuwen ist ähnlicher Ansicht. Es habe höchstens kleinere Unstimmigkeiten gegeben, wenn künstlerischer Idealismus auf begrenzende Faktoren der Institution getroffen sei: „Man muss halt manchmal so ein bisschen die Erwartungen und die Möglichkeiten abgleichen.“ Über *SKART* sagt sie: „Ich glaube, das sehen die auch sportlich und versuchen, herauszupieksen, was geht.“ Die Gruppe käme häufig mit „besonders großen Ideen“ an, um dann „zu gucken, was passiert“ (Gespräch 10).

Teuwen fällt es schwer, Lerneffekte aus der Perspektive des Hauses zu formulieren. Sie persönlich sei durch die Hartnäckigkeit und den Idealismus der Gruppe beeinflusst worden und habe einen Überblick über Möglichkeiten und Hindernisse in Bezug auf die Zusammenarbeit mit Schulen bekommen (vgl. Gespräch 10). Karau beobachtet eine „Kurve, die nach oben geht“, im Sinne einer Professionalisierung. Die Projekte seien immer besser durchdacht, immer schlauer (Gespräch 9). Aus Schröppels Sicht sind die Kommunikation und das Miteinander entscheidend für eine erfolgreiche Zusammenarbeit:

„Ich hab gelernt, dass es eine Kunst ist, mit Menschen zu kommunizieren, dass Idealismus und Tatendrang auch manchmal gern als ‚Mit-der-Tür-ins-Haus-fallen‘ wahrgenommen werden können, dass man nicht erwarten darf, dass jeder einen gleich versteht (...), dass man miteinander reden muss und dass es da tausend verschiedene Formen gibt“ (Gespräch 9).

Teuwen verbucht die Kooperation als großen Erfolg und hebt vor allem den Kongress hervor, für den es viel positive Rückmeldung gab. Auch mit der Publikumsresonanz zeigt sie sich zufrieden. Darüber hinaus sieht sie die Ziele, lokale Netzwerke zu stärken und die Sichtbarkeit von Kinder- und Jugendtheater auf *Kampnagel* zu erhöhen, eingelöst. *SKART* seien gereift und hätten sich ästhetisch weiterentwickelt (vgl. Gespräch 10).

Karau betont, dass es für ihn und Schröppel, die erst 2012 ihr Studium abgeschlossen haben, schön gewesen sei, Sicherheit zu haben und „sich entspannt weiter kennenlernen zu können“. Seiner Meinung nach ist der Versuch,

„basisdemokratische Formen zu finden, die aber trotzdem ein professionelles *SKART*-Stück produzieren“ gelungen. Er spricht von einem „starken Anfang“, einer „wegweisenden Entwicklung“. Der Kongress sei gut besucht gewesen und habe gezeigt, dass man an einem „gesellschaftlich relevanten Thema“ dran sei und sich ein Weitermachen lohne. Schröppel betont, dass der Kongress eine „super Austauschplattform“ gewesen sei und sieht ansonsten den „Austausch und Kontakt mit den Menschen“, der aus seiner Sicht sehr produktiv und offen war, als großen Erfolg an (Gespräch 9).

Laut Karau hat durch die *Doppelpass*-Kooperation etwas begonnen, das „noch lange nicht fertig“ ist (Gespräch 9). Für die erste der entstandenen Produktionen, *Lucky Strike*, wurde die KSB-Gastspielförderung beantragt. Nach Möglichkeit soll auch das zweite Stück auf Tour gehen. Außerdem planen die beiden Partner einen dritten Teil als „thematischen Abschluss“ (Gespräch 10).

7.2 LOFFT und Oper Dynamo West

Das *LOFFT* und *Oper Dynamo West* hatten vor *Doppelpass* noch nicht miteinander produziert. Die Initiative für die Kooperation ging vom Haus aus. Der Geschäftsführer und Künstlerische Leiter Förster wollte die Förderung nutzen, um durch die langfristige Zusammenarbeit mit einer Gruppe experimentelles, zeitgenössisches Musiktheater im *LOFFT*-Spielplan zu verankern. Dieser wird ansonsten von Sprechtheater, Tanz und Performance dominiert. Auf der Suche nach einem passenden Partner kam man mit der *Oper Dynamo West* ins Gespräch (vgl. Gespräch 11). Diese erhoffte sich laut Oberfeld von *Doppelpass* in erster Linie Kontinuität: Man wollte sich längerfristig mit einem Thema und einem Ort auseinandersetzen. Die Gruppe, die den Großteil ihrer Projekte im öffentlichen Raum durchführt, kam im Vorfeld mehrere Male nach Leipzig, um das *LOFFT*-Team und die Umgebung kennenzulernen (vgl. Gespräch 12a). Dabei konnten beide Partner bereits „eine relativ klare gemeinsame Vorstellung“ entwickeln. Das Ziel war, recherchebasiert, ortsbezogen und partizipativ zu arbeiten. Geplant wurden vier kleinere Episoden, die am Ende in einem großen Finale kulminieren sollten. Die künstlerische Leitung der Einzelepisoden übernahmen wechselnde Zweiterteams von Seiten der Gruppe, die jeweils mit einem Komponisten

zusammenarbeiteten. Die Abschlussepisode wurde – abweichend vom ursprünglichen Plan – zu einem „kuratorischen Projekt“, an dem sich Leipziger Künstler beteiligen konnten. Die Auswahl der mitwirkenden Akteure traf eine Jury aus *LOFFT*- und *Oper Dynamo West*-Vertretern (Gespräch 11).

Das Haus war Zuwendungsempfänger und dementsprechend für die Budgetkontrolle verantwortlich. Laut Oberfeld war es für die Gruppe etwas Neues, Arbeitsbereiche komplett auszulagern und sich so intensiv auf ein Haus einzulassen (vgl. Gespräch 12a). Ansprechpartner von Seiten des *LOFFT* waren in erster Linie Förster sowie die Produktionsleiterin des Hauses. Außerdem wurde zeitweise eine Dramaturgie-assistentin für das Projekt eingestellt. Oberfeld, die Produktionsleitung der *Oper Dynamo West*, fungierte hauptsächlich als „Kommunikationsschnittstelle“ zwischen Haus und Gruppe (Gespräch 12b). Vor jeder Episode gab es Produktionstreffen, außerdem wöchentliche Besprechungen während der Probenphase. Zweimal traf man sich zu längeren Evaluationsgesprächen (vgl. Gespräch 11, 12a).

Die künstlerischen Konzepte kamen aus der Gruppe. Allerdings betont Förster, dass es ihm wichtig sei, „dicht an den Produktionsprozessen dran“ zu sein, sich regelmäßig auszutauschen und – ähnlich wie ein Dramaturg – kritische Fragen zu stellen. Im Fall von *Doppelpass* galt dies aus seiner Sicht besonders, da das Haus „klare Zielvorstellungen“ hatte. Er glaubt allerdings, dass es für die Gruppe schwierig war, „dass da plötzlich jemand wirklich Interesse hat an der Arbeit und auch mal mitreden will.“ Laut Förster waren nicht alle Episodenteams bereit, Anregungen aufzunehmen und sich damit auseinanderzusetzen, was beim Leipziger Publikum ankommt (Gespräch 11). Der Gruppe war überrascht, dass das *LOFFT*-Team den dringenden Wunsch hatte, so intensiv an der künstlerischen Leitung teilzuhaben, so Oberfeld. Sie glaubt: „Wenn man einen Künstler ans Haus holt, dann holt man sich einen Stil und eine bestimmte Ästhetik und über die kann man sich austauschen, die kann man aber nicht umbiegen.“ Oberfeld zufolge war das *LOFFT*-Team mit den künstlerischen Ergebnissen teilweise nicht zufrieden und hat dies offen kommuniziert (Gespräch 12a). Aus Försters Sicht ging es bei diesen Unstimmigkeiten letztlich auch um Geld: „Wir haben ja die volle finanzielle Verantwortung und im Verhältnis dazu war der Einfluss auf die Dinge, die geschehen, für uns relativ gering.“ Vor allem die ersten drei Episoden waren

schlecht besucht, obwohl die Produktionen stärker beworben wurden als üblich. Dies führt er allerdings auch darauf zurück, dass die Gruppe in Leipzig noch nicht etabliert war (Gespräch 11). Laut Oberfeld hatte die *Oper Dynamo West* während der Kooperation tatsächlich mehr Probleme, Zuschauer zu erreichen, als sonst. Dass die Gruppe für einige Zeit ein Ladengeschäft in der Nähe des *LOFFT* bezogen hat, schätzt sie als sinnvoll ein, weil dadurch Leute aufmerksam wurden. Außerdem ist es gelungen, mitwirkende Bürger als Zuschauer für nachfolgende Episoden zu gewinnen (vgl. Gespräch 12a). Neben den ästhetischen Differenzen gab es auch Reibungspunkte auf technischer und organisatorischer Ebene. Beide Partner glauben, dass Kommunikationsschwierigkeiten dabei eine entscheidende Rolle spielten (vgl. Gespräche 11, 12a, 12b). Beispielsweise wurde des Öfteren über das Einhalten von Sicherheitsbestimmungen diskutiert. Dass die *Oper Dynamo West* ein Kollektiv und daher „nie jemand verantwortlich“ sei, habe die Sache nicht einfacher gemacht, so Förster. Er hätte sich zudem mehr Verbindlichkeit von der Gruppe gewünscht (Gespräch 11). Uneinigkeit herrschte auch in Bezug auf die Gestaltung der Flyer und Plakate. Die *Oper Dynamo West* fühlte sich von der Ästhetik der *LOFFT*-Publikationen nicht angesprochen und ließ daher zusätzliche Flyer im Corporate Design der Gruppe drucken (vgl. Gespräch 12a). Um die unterschiedlichen Vorstellungen und Herangehensweisen deutlich zu machen, sind beide Versionen des Flyers für Episode 5 im Anhang abgedruckt (vgl. Anhang S. 106)

Ein besonders gewichtiger Punkt ist aus Försters Sicht, dass das Budget nicht eingehalten wurde, weshalb das *LOFFT* seinen Eigenanteil fast verdoppeln musste: „Aus finanzieller Sicht ist das ganze Projekt ein Desaster für uns“ (Gespräch 11). Als Gründe gibt Oberfeld mangelnde Projektplanung, Kommunikationsprobleme und geringe Einnahmen an. Außerdem hatten die Partner mit weiteren Drittmitteln gerechnet, die nicht genehmigt wurden (vgl. Gespräch 12b).

Die Herausforderung einer langfristigen Kooperation sieht Förster unter anderem darin, Konflikte auszutragen und produktiv zu machen: „Wenn du mit einer Gruppe sonst eine Koproduktion hast und du bist nicht zufrieden, wie es gelaufen ist, dann kannst du halt einfach sagen, mit denen mache ich nichts mehr.“ Durch *Doppelpass* sei man gleich zwei Jahre aneinander gebunden. Hinzu kam, dass

Gruppe und Haus in diesem Fall noch nie gemeinsam gearbeitet hatten, was laut Förster einer der Gründe für die Probleme war. Aufgrund der bereits beschriebenen Konflikte gab es Überlegungen, das Projekt abubrechen. Die Partner entschieden letztlich jedoch, weiter zusammenzuarbeiten. Wie bereits erwähnt wurde jedoch das Konzept für die fünfte Episode verändert, was laut Förster unter anderem zeitliche und finanzielle Gründe hatte. Dass die schließlich in neutraler Atmosphäre bis zum Ende „durchgezogen“ wurde, kann man aus seiner Sicht als Erfolg verbuchen, zumal die Zusammenarbeit bei Episode 4 und 5 besser klappte als zuvor. Die Grundkonzepte für die einzelnen Episoden fand Förster sehr stark, teilweise sogar zu ambitioniert. Von den Produktionen hebt er die Episode 4 positiv hervor (Gespräch 11). Außerdem hat es nach Meinung beider Partner gut funktioniert, Bürger einzubinden und das Theater dadurch stärker im Bewusstsein der Stadtteilbewohner zu verankern. Das Ziel, die Sparte Musiktheater am *LOFFT* zu etablieren, sehen sie allerdings nur teilweise erfüllt (vgl. Gespräche 11, 12a).

Oberfeld stellt fest, dass detailliertere Gespräche über Erwartungen und Grenzen zu Beginn der Partnerschaft sinnvoll gewesen wären. In der Kooperationszeit hätte man sich häufiger treffen können, um den bisherigen Verlauf zu evaluieren (vgl. Gespräch 12a). Förster sagt: „Die Gruppe hat, glaube ich, extrem viel über effizientes Projektmanagement gelernt (...). Wir haben viel über Kommunikation, über künstlerische Prozesse und auch über das richtige Timing gelernt.“ Das *LOFFT*-Team ist zwar „ständig mit unterschiedlichen Persönlichkeiten konfrontiert“, musste sich aber selten so intensiv mit Künstlern auseinandersetzen wie während der *Doppelpass*-Kooperation. Förster hätte es sinnvoll gefunden, für die Dauer des *Doppelpass*-Projekts einen Produktionsdramaturgen zu beschäftigen, was das Budget aber nicht zuließ (Gespräch 11).

Das *LOFFT* und die *Oper Dynamo West* planen keine weitere Zusammenarbeit, können sich aber grundsätzlich vorstellen, mit anderen Partnern Kooperationen einzugehen. Beide Seiten äußern sich kritisch über den *Doppelpass* und stellen die Möglichkeit einer gleichberechtigten Partnerschaft infrage. Oberfeld hält es schon allein aufgrund begrenzter finanzieller und/oder infrastruktureller Kapazitäten bei den freien Gruppen für naheliegend, dass die Häuser als Zahlungsempfänger fungieren. Dadurch könne aber unter Umständen ein ungesundes Gefälle

entstehen (vgl. Gespräch 12a). Während Oberfeld die ungleich – und ungewohnt – verteilte Entscheidungsmacht als Nachteil für die Gruppen sieht, geht es Förster eher um die finanzielle Verantwortung. Seiner Meinung nach müsste das Risiko auf beide Partner verteilt werden, wenn man von Gleichberechtigung sprechen will. Er findet es gut, dass das Programm nicht auf Erfolg, sondern auf das Voneinander-Lernen ausgelegt ist, glaubt aber, dass die Energie, die fürs Lernen aufgewendet wird, nicht in die künstlerische Arbeit fließt und dass das Ergebnis eines Lernprozesses für die Öffentlichkeit nicht unbedingt interessant sein muss: „Ein Theaterpublikum will eine gute Vorstellung sehen. Unter welchen Bedingungen die entstanden ist, das ist dem Zuschauer herzlich egal.“ Wenn die Lern- und die Arbeitsphase nacheinander stattfinden würden, könnte man sich zu gegebener Zeit mehr auf die künstlerische Produktion konzentrieren und es kämen spannendere Ergebnisse heraus (Gespräch 11).

8. Vergleichende Betrachtung der Ergebnisse

Bevor die These überprüft werden kann, sollen die dargestellten Kooperationen nun vergleichend betrachtet werden. Um eine kleinteilige Gliederung zu vermeiden, wird dabei nicht auf jedes Auswertungskriterium einzeln eingegangen. Vielmehr findet die Gegenüberstellung der Ergebnisse in drei Schritten statt: Erwartungen und Umsetzung, Herausforderungen und Reibungspunkte sowie Erfolge und Nutzen. Eine Differenzierung zwischen öffentlichen und freien Häusern wird nicht übergeordnet, sondern nur an einzelnen Stellen vorgenommen. Beziehen sich Aussagen auf einzelne Kooperationsprojekte, so werden der Einfachheit halber nicht beide Partner, sondern nur die jeweilige Stadt genannt.

8.1 Erwartungen und Umsetzung

In zwei von sechs Fällen (Oberhausen, Hamburg) hatten die beiden Partner schon vor der *Doppelpass*-Kooperation miteinander gearbeitet. Dies stellte sich in den Gesprächen als Vorteil heraus, zum einen, weil beide Seiten wussten, worauf sie sich einlassen, zum anderen, weil die Gruppen das Haus und die Stadt bereits kannten.

In drei weiteren Fällen (Braunschweig, Stuttgart, Halle) gab es bestehende persönliche oder berufliche Kontakte zwischen Gruppe und Haus. Die Initiative ging in den meisten Fällen vom Theater aus. Zweimal trat aber auch die Gruppe mit einer Idee an das Haus heran (Hamburg, Halle).

Zuwendungsempfänger war in fünf von sechs Fällen das Haus. Die Gruppen begründen diese Entscheidung teilweise damit, dass sie selbst nicht genug Kapazitäten hätten, um die Budgetverwaltung zu übernehmen. *SKART* haben sich die Aufgabe im Vorfeld schlichtweg nicht zugetraut. Die einzige Gruppe, die selbst für das Budget verantwortlich war, ist *Showcase Beat Le Mot*. Dank dieser Regelung war es der erfahrenen Gruppe möglich, eigenständig weiterzuarbeiten, als sich herausstellte, dass die Partnerschaft mit dem *Neuen Theater Halle* nicht wie geplant durchführbar war.

Die Gruppen, die mit Stadt- oder Staatstheater kooperierten, hatten vorher bereits an öffentlichen Häusern produziert. Nur die *She She Pop*-Vertreterin berichtet von ideologischen Bedenken im Vorfeld. Drei der vier kooperierenden öffentlichen Theater (Oberhausen, Braunschweig, Stuttgart) arbeiten regelmäßig mit Akteuren der freien Szene zusammen. Die interviewten Dramaturgen dieser Häuser betonen im Gespräch das Anliegen, sich für neue Ästhetiken und Arbeitsweisen öffnen zu wollen. Dabei haben alle drei auch das Publikum sowie die Mitarbeiter des Theaters im Blick. Katzer benennt für die Hallenser Kooperation keine konkreten Erwartungen. Wie bereits angedeutet, müssen insbesondere freie Häuser bei der Antragstellung plausibel machen, welche Ziele sie mithilfe der Förderung umsetzen wollen. Die beiden untersuchten Produktionshäuser wollten den *Doppelpass* in erster Linie nutzen, um eine bestimmte Sparte zu stärken und in der öffentlichen Wahrnehmung zu verankern.

Für die Gruppen stand der Wunsch, über einen längeren Zeitraum ohne Druck arbeiten zu können, im Vordergrund. Dabei spielte neben Geld vor allem die Chance, sich intensiv und kontinuierlich mit einem Thema und/oder einem Ort zu beschäftigen, eine große Rolle. Drei Gruppen, die an öffentlichen Theatern gearbeitet haben (Oberhausen, Braunschweig, Halle), weisen zudem auf die gute Infrastruktur der Häuser hin sowie auf die Möglichkeit, organisatorische Aufgaben abzugeben.

Alle Gruppen, die mit Stadt- und Staatstheatern kooperierten, hatten vor, Schauspieler in ihre Produktionen einzubeziehen. In Halle scheiterte dieses Vorhaben aus den bereits erläuterten Gründen. In Stuttgart waren neben Ensemblemitgliedern noch zahlreiche weitere Mitarbeiter des Theaters involviert, was eine intensive Auseinandersetzung mit dem Apparat ermöglichte, organisatorisch aber eine enorme Herausforderung darstellte. In Oberhausen und Braunschweig entstanden Bühnenproduktionen mit Schauspielern, die anders als in allen anderen Fällen nicht en suite, sondern im Repertoire gezeigt wurden.

Ansprechpartner von Seiten des Hauses war in den meisten Fällen die Dramaturgie (Oberhausen, Braunschweig, Stuttgart, Hamburg). Die jeweiligen Gruppen bewerten die Zusammenarbeit als positiv und betrachten die Abteilung als wichtige Schnittstelle zum Haus. Gleichzeitig sind sie der Ansicht, dass es dringend eine Produktionsleitung braucht, die vor Ort ist, die Strukturen kennt und organisatorische sowie kommunikative Aufgaben übernimmt. Die Wichtigkeit dieser Position hat auch die KSB erkannt und die Benennung einer Produktionsleitung für die kommende Förderrunde zu einer zwingenden Voraussetzung gemacht.

Da das *LOFFT*-Team sehr klein ist, wurde dort häufig direkt mit dem Künstlerischen Leiter kommuniziert. In Halle war der Künstlerische Betriebsdirektor Katzer zuständig. In die Planung der Kooperation war anfangs nur die Geschäftsführung involviert, was sich später als Problem herausstellte.

An den anderen drei öffentlichen Theater wurde die Dramaturgie von Beginn an einbezogen. In Oberhausen und Braunschweig waren zudem die jeweiligen Intendanten am Planungsprozess beteiligt, in Stuttgart der Künstlerische Direktor. Zwei Konstellationen (Braunschweig, Hamburg) betonen die Wichtigkeit einer gründlichen Vorbereitung und betrachten diese als entscheidenden Erfolgsfaktor. Zwei Gruppen berichten, dass es gut war, dem Haus selbstbewusst und – in positivem Sinne – fordernd gegenüberzutreten (Oberhausen, Hamburg).

Während die Zusammenarbeit mit freien Gruppen für die Produktionshäuser zum Alltagsgeschäft gehört, war es bei Kooperationen an öffentlichen Häusern stärker notwendig, Arbeitsbedingungen auszuhandeln und sich auf Neues einzulassen. In Oberhausen haben beide Partner ungewohntes Terrain betreten: Zunächst wurden

zwei Außenprojekte umgesetzt, die für die Gruppe der Normalfall, für das Haus eine große Herausforderung waren. Danach fügte die *geheimagentur* sich ins Stadttheatersystem ein und erarbeitete zum ersten Mal ein Musical. Die *werkgruppe2* wich in Braunschweig weniger stark von ihrer sonstigen Arbeitsweise ab und handelte mit dem Theater frühere Besetzungen und alternative Probenzeiten aus. In Halle scheiterte die künstlerische Kooperation, weshalb die Gruppe weitgehend autonom arbeiten konnte. Das andere Extrem stellt das Beispiel aus Stuttgart dar: Das *Lehrstücke*-Projekt war für beide Seiten ein Experiment, noch dazu mit offenem Ausgang. Es fand eine intensive Begegnung mit dem eigenen und dem jeweils anderen Apparat statt und teilweise setzten die involvierten Theatermitarbeiter sich gemeinsam mit der Gruppe gegen die starren Strukturen des Staatstheaters ein.

Betrachtet man die entstandenen Produktionen, so ist eine klare Tendenz zur Auseinandersetzung mit der jeweiligen Stadt erkennbar. Dies geschah über stadtspezifische Themen (Oberhausen, Braunschweig, Leipzig, Halle), Arbeiten im öffentlichen Raum (Oberhausen, Leipzig, Halle) und in direktem Kontakt mit den Menschen vor Ort: Die *werkgruppe2* interviewte Braunschweiger Bürger, in Leipzig wurden Bewohner des Stadtteils zu Akteuren und in Hamburg arbeiteten *SKART* mit Schülern zusammen. In zwei Fällen (Oberhausen, Braunschweig) wurde im Gespräch die Niedrigschwelligkeit und Alltagsnähe der Themen betont. *She She Pop* gingen zwar nicht auf die Stadt Stuttgart ein, beschäftigten sich dafür aber intensiv mit dem Staatstheater und seinen Mitarbeitern.

In Halle und Oberhausen entstanden während der Kooperation jeweils zwei Stadtprojekte und eine Bühnenproduktion. In Braunschweig und Hamburg waren jeweils zwei Inszenierungen geplant. Hinzu kamen mit dem Strukturdialog und dem Kongress in beiden Fällen Formate, die dem Austausch dienten. Am Leipziger *LOFFT* sollten fünf Episoden umgesetzt werden, wobei das Konzept für die letzte kurzfristig geändert wurde. Schließlich kam es zu einer neuen Form der Zusammenarbeit, indem Vertreter des Hauses und der Gruppe gemeinsam als Jury agierten. Das Stuttgarter Projekt beinhaltete unter anderem Workshops und öffentliche Präsentationen. Der Lernprozess stand hier im Vordergrund. Die Bühnenproduktion wurde erst in der zweiten Hälfte des Kooperationszeitraums fest eingeplant.

Was Marketing und Öffentlichkeitsarbeit angeht, wurde in zwei Fällen deutlich mehr Aufwand betrieben als üblich (Braunschweig, Leipzig), in einem Fall weniger (Halle). Die Mehrheit der Gruppen hat sich, ergänzend zu den Aktivitäten des Hauses, auch selbst um die Öffentlichkeitsarbeit gekümmert.

8.2 Herausforderungen und Reibungspunkte

Als entscheidende Herausforderung, die in nahezu allen Fällen eine Rolle spielte, hat sich das Abgleichen zwischen künstlerischen Ideen und Bedürfnissen auf der einen und strukturellen/technischen/zeitlichen/rechtlichen Grenzen auf der anderen Seite herausgestellt – und zwar sowohl bei den Partnerschaften an Stadt- und Staatstheatern, als auch bei den Produktionshäusern. Zwar spielte die Struktur des Hauses bei ersteren eine größere Rolle, doch berichten auch die interviewten Vertreter der freien Theaterhäuser von Situationen, in denen über die technische Umsetzbarkeit eines Vorhabens (Hamburg) oder über das Einhalten von Sicherheitsbestimmungen (Leipzig) diskutiert wurde.

Ein weiterer Aspekt, der bei allen Kooperationen von großer Bedeutung war, ist die Kommunikation. Mangelnde oder schlecht funktionierende Kommunikation wurde in drei Fällen (Leipzig, Oberhausen, Halle) als ein Hauptgrund für entstandene Konflikte und Schwierigkeiten benannt. In zwei anderen Fällen wurde die Sache andersherum betrachtet: Sowohl *SKART* als auch die beiden Gesprächspartner aus Braunschweig beschrieben eine regelmäßige und gut funktionierende Kommunikation als wichtigen Erfolgsfaktor. Dazu aber später mehr. Zunächst zur Frage, was unter „mangelnd oder schlecht funktionierend“ zu verstehen ist. In zwei Fällen wurden unklare Zuständigkeiten thematisiert – einerseits in Bezug auf die Kollektivstruktur der Gruppe (Leipzig, Oberhausen), andererseits in Bezug auf die Mitarbeiter des Hauses (Oberhausen). Außerdem wurden Unterschiede hinsichtlich der Kommunikationsstruktur und des Kommunikationsstils identifiziert (Leipzig) und das Fehlen einer eigens für das Projekt zuständigen Kommunikationsschnittstelle vor Ort bemängelt (Oberhausen, Stuttgart). In einem Fall wird auf die Notwendigkeit detaillierterer Gespräche über Erwartungen und Grenzen und regelmäßiger Evaluationstreffen hingewiesen (Leipzig). Bei einer anderen Kooperation war die fehlende

Einbindung einzelner Akteure in die Planung und Umsetzung der Partnerschaft das Problem (Halle). Es herrschte Uneinigkeit hinsichtlich folgender Aspekte: Sicherheitsbestimmungen/Technik, Budget, Kenntnis der Stadt (Oberhausen, Leipzig) sowie Marketing und Öffentlichkeitsarbeit (Braunschweig, Halle, Leipzig).

Des Weiteren wurden folgende Reibungspunkte genannt: Schwierigkeiten in der Koordination (Oberhausen, Stuttgart, Leipzig, Halle), starre Strukturen und Abläufe (Oberhausen, Braunschweig, Stuttgart), mangelnde Verbindlichkeit/Nichteinhalten von Absprachen (Halle, Leipzig), schwierige Terminabsprachen (Oberhausen, Leipzig), Nichtkenntnis von Abläufen und Gepflogenheiten, unterschiedliches Zeitmanagement (Oberhausen, Braunschweig), Scheitern am gewünschten Einbezug von Mitarbeitern (Braunschweig, Stuttgart), starke Orientierung am Publikum (Braunschweig, Leipzig), mangelnde Unterstützung durch das Haus (Halle), Hierarchien (Stuttgart), unterschiedliche Standards, Abhängigkeit von Entscheidungen und Zeitdruck bei Theatermitarbeitern (Braunschweig).

In zwei Kooperationen waren mitwirkende Theatermitarbeiter (Stuttgart) oder Ensemblemitglieder (Braunschweig) zeitweise irritiert von der Arbeitsweise der freien Gruppen, was aber in keinem Fall ein größeres Problem darstellte.

Außerdem kam in mehreren Interviews das Thema Kritik auf. *SKART* bewerten die Tatsache, dass das *Kampnagel*-Team sehr stark Anteil an der künstlerischen Arbeit nahm, überwiegend positiv. In Braunschweig und Leipzig war das anders: Die *werkgruppe2* empfand das – an Stadt- und Staatstheatern übliche – Vorgehen, dass in den Endproben Kritik an der Inszenierung geübt wird, nicht mit dem eigenen Arbeitsstil vereinbar. Die *Oper Dynamo West* und das *LOFFT* taten sich schwer, weil die Gruppe nicht erwartet hatte, dass das Haus sich so intensiv am künstlerischen Prozess beteiligen würde. Die Leitung des *LOFFT* wollte eng mit den Künstlern zusammenarbeiten und sich kritisch einbringen – schon allein deshalb, weil das Haus die finanzielle Verantwortung für das Projekt trug. Bei der Leipziger Kooperation spielten – im Gegensatz zu den anderen Partnerschaften – ästhetische Differenzen eine große Rolle: Das *LOFFT* war teilweise unzufrieden mit den künstlerischen Ergebnissen und brachte dies offen zur Sprache. In vier anderen Fällen äußerten sich die Vertreter der Häuser ausschließlich positiv über

die entstandenen Produktionen (Oberhausen, Braunschweig, Stuttgart, Hamburg). Der Interviewpartner der *Bühnen Halle* gab kein klares Statement ab.

Noch schwieriger als in Leipzig war die Situation in Halle. Dort ging es allerdings nicht um künstlerische Fragen, sondern um fehlenden Rückhalt. Dass die Kooperation nicht von allen wichtigen Akteuren mitgetragen wurde, erwies sich als fatal. Das Projekt wurde von Seiten des Hauses auf unterschiedlichen Ebenen vernachlässigt und konnte letztlich nur zu Ende geführt werden, weil die erfahrene Gruppe autonom agiert hat.

Was auffällt ist, dass die interviewten Vertreter der öffentlichen Häuser weniger Reibungspunkte benennen als ihre jeweiligen Partner. Keiner äußert sich kritisch über die Gruppe, obwohl – oder gerade weil – drei der vier Befragten als Dramaturgen eng mit der Gruppe zusammengearbeitet haben. Die Gesprächspartner der Theater scheinen viel Verständnis für die Arbeitsweise und die Bedürfnisse der freien Künstler zu haben und bemängeln in den Interviews selbst die starren Strukturen der Stadt- und Staatstheater (Oberhausen, Braunschweig, Stuttgart) beziehungsweise die mangelnde Unterstützung durch das Haus (Halle). Unklarheiten und Konflikte entstanden tendenziell eher im Kontakt mit der Verwaltung oder der Technik als zwischen der Gruppe und den künstlerischen Mitarbeitern.

Obwohl es in Leipzig große Unstimmigkeiten gab und es in Halle an Unterstützung von Seiten des Hauses fehlte, wurde keine der Partnerschaften frühzeitig unterbrochen. In beiden Fällen einigte man sich in Gesprächen darauf, trotz der Schwierigkeiten weiterzumachen. Von einer Fortsetzung des gemeinsamen Weges kann beim Hallenser Projekt allerdings kaum gesprochen werden, da die Gruppe weitgehend eigenständig arbeitete.

In Leipzig wurden als Reaktion auf die Differenzen regelmäßige Updatetreffen eingeführt. In Oberhausen entschied man sich für den Einsatz einer Produktionsleitung. Konkretere Angaben zum Umgang mit Konflikten machen die meisten Interviewpartner nicht. Einige der Befragten stellen jedoch fest, dass manche Probleme aus strukturellen Gründen (Braunschweig, Stuttgart) oder aufgrund der *Doppelpass*-Fördergrundsätze (Oberhausen, Leipzig) schlichtweg nicht lösbar waren.

Bemerkenswert ist, dass es in Braunschweig mehrfach gelungen ist, Kompromisslösungen zu finden und sogar Momente des Scheiterns ins Positive zu wenden.

8.3 Erfolge und Nutzen

Inwiefern die Geförderten von der Zusammenarbeit profitiert haben, lässt sich schwer auf einen Nenner bringen. In jedem Fall macht eine Differenzierung zwischen Gruppen und Häusern an dieser Stelle Sinn.

Der Wunsch nach Kontinuität war für die Gruppen ein entscheidender Faktor für die Entscheidung, eine Partnerschaft mit einem Haus einzugehen. Dementsprechend bewerten die interviewten Gruppenmitglieder die Möglichkeit, langfristig an einer Sache zu arbeiten, als positiv. Der *Doppelpass* bot, da sind sich die Befragten weitgehend einig, einerseits Planungssicherheit und weniger Druck, andererseits die Chance, sich intensiv mit einer Stadt, einer Thematik oder einer Ästhetik zu beschäftigen. Auseinandersetzung mit den Menschen vor Ort – Bewohner oder Mitarbeiter des Theaters – war für drei der Gruppen besonders wichtig (*She She Pop*, *SKART*, *Oper Dynamo West*). Mehrere Gesprächspartner glauben, dass sich durch die kontinuierliche Zusammenarbeit ein Vertrauensverhältnis zwischen der Gruppe und dem Haus, beziehungsweise einzelnen Theatermitarbeitern, entwickelt hat und es leichter wurde, den Partner einzuschätzen (*geheimagentur*, *werkgruppe2*, *SKART*).

Alle befragten Gruppenmitglieder verbuchen die künstlerischen Ergebnisse der Kooperationen als Erfolge. *She She Pop*, die *geheimagentur* und *SKART* heben hervor, dass der *Doppelpass* eine Chance war, ein Experiment zu wagen und etwas Neues auszuprobieren. Mehrere Gruppen betonen die Reisefähigkeit entstandener Produktionen und haben die Gastspielförderung der KSB beantragt (*geheimagentur*, *werkgruppe2*, *Showcase Beat Le Mot*, *SKART*). Dreimal werden positive Rückmeldungen von Seiten des Publikums erwähnt (*werkgruppe2*, *Showcase Beat Le Mot*, *SKART*).

Drei Gruppen haben Möglichkeiten gesehen, ihre Ästhetik oder sich selbst als Künstler weiterzuentwickeln (*She She Pop*, *werkgruppe2*, *SKART*). Dass sie Arbeitsbereiche auslagern und sich mehr auf die Kunst konzentrieren konnten,

erwähnen zwei Gruppen (*werkgruppe2*, *SKART*). In drei Fällen wurde die Zusammenarbeit mit den Dramaturgen des Hauses als bereichernd beschrieben (*geheimagentur*, *werkgruppe2*, *SKART*).

Zwei Gruppenmitglieder betonen, dass sie angemessen vergütet wurden (*werkgruppe2*, *She She Pop*).

Die Vertreterin der *werkgruppe2* erwähnt die Infrastruktur des Hauses sowie die Tatsache, dass die entstandenen Produktionen im Repertoire gezeigt wurden und dadurch ein großes Publikum erreichten. Die *geheimagentur* wurde vom Theater beim Knüpfen von Kontakten und bei der Suche nach Räumlichkeiten unterstützt.

Zwei Gruppen geben an, mehr über die Strukturen und Arbeitslasten am Stadt- und Staatstheater erfahren zu haben (*geheimagentur*, *She She Pop*), eine Gruppe hat ganz konkrete organisatorische Dinge, beispielsweise in Bezug auf Verträge auf Aufgabenverteilung, gelernt (*werkgruppe2*).

Mehrere Gruppen haben während der Kooperation verstärkt über Organisationsformen und künstlerische Ansätze nachgedacht. Besonders die *werkgruppe2* und *She She Pop* betonen, dass sie sich in der Zusammenarbeit mit Staatstheater-Schauspielern beziehungsweise Mitarbeitern sehr stark vermitteln mussten, mit Fragen konfrontiert wurden und im Zuge dessen ihre eigene Arbeitsweise und Ästhetik reflektiert haben. Ähnliches gilt für *SKART*, die den Austausch mit Kindern und Jugendlichen gesucht haben. Der Braunschweiger Strukturdialog, das Stuttgarter *Lehrstücke*-Projekt und der Kongress auf *Kampnagel* erwiesen sich in diesem Zusammenhang als wertvolle, nicht (direkt) auf künstlerische Produktion ausgerichtete Begegnungsformate, die im Übrigen auch von den jeweiligen Partnern ausgesprochen positiv bewertet werden. Zwei Gruppen geben an, im Hinblick auf die Kommunikation mit großen Gruppen (*She She Pop*) oder mit unterschiedlichen Akteuren (*SKART*) dazugelernt zu haben. *Showcase Beat Le Mot* hätten den *Doppelpass* gerne als Chance genutzt, um grundsätzlich über Theater nachzudenken, was aber in Halle nicht möglich war.

Zwei interviewte Gruppenmitglieder glauben, dass es gelungen ist, in die Stadt oder den Stadtteil hineinzuwirken (*geheimagentur*, *Oper Dynamo West*) – ein Punkt, der für die Häuser noch entscheidender zu sein scheint und von vier

befragten Theatervertretern (Oberhausen, Braunschweig, Hamburg, Leipzig) genannt wird.

Betrachtet man nun den Nutzen, den die Theater aus der Partnerschaft ziehen, so fällt zunächst auf, dass sich drei Befragte sehr positiv über die künstlerischen Ergebnisse der Partnerschaft äußern (Oberhausen, Braunschweig, Hamburg). Auch die Stuttgarter Dramaturgin spricht von einem großen Erfolg, bezieht sich dabei aber nicht nur auf die Schlusspräsentation, sondern auf den gesamten Prozess des Voneinander-Lernens. Auch die Publikumsresonanz wurde in diesen Fällen als gut bewertet und teilweise sogar besonders hervorgehoben (Braunschweig, Stuttgart). Die interviewten Theatervertreter aus Oberhausen, Braunschweig und Stuttgart erwähnen das Publikum nicht nur im Hinblick auf Zuschauerzahlen. Sie glauben, dass ihre Zuschauer vom *Doppelpass* profitiert haben, weil sie eine neue Kunstform kennenlernen (Stuttgart, Braunschweig) und/oder sich mit aktuellen, für die Stadt relevanten Themen auseinandersetzen konnten (Oberhausen, Braunschweig).

Der Vertreter der Hallenser Partnerschaft trifft keine wertenden Aussagen über die entstandenen Produktionen und der Befragte aus Leipzig differenziert stark zwischen einzelnen Episoden. Mit den Besuchszahlen waren beide weniger zufrieden, allerdings wird in Leipzig die Adressierung und Einbindung von Bewohnern des Stadtteils als positiv bewertet. Interessant ist, dass beide Gesprächspartner es als Erfolg werten, dass die Partnerschaften trotz aller Schwierigkeiten überhaupt zu Ende geführt wurden.

Die Reaktionen der Presse werden nur in einem Fall positiv hervorgehoben (Braunschweig). Die anderen Gesprächspartner machen in dieser Hinsicht keine konkreten Angaben.

Die beiden Produktionshäuser hatten sich vorgenommen, eine bestimmte Sparte stärker im Spielplan zu verankern. Dies funktionierte auf *Kampnagel* gut, am *LOFFT* zumindest teilweise. Die *Kampnagel*-Dramaturgin erwähnt in diesem Zusammenhang, dass es gelungen sei, (lokale) Netzwerke zu knüpfen.

Zwei befragte Dramaturgen sehen einen Nutzen für die Schauspieler und/oder Mitarbeiter des Theaters (Braunschweig, Stuttgart). Auch in Oberhausen wird dies angedeutet. Dabei beziehen sich die Aussagen nicht nur auf die mitwirkenden

Akteure, sondern auch auf die Angestellten der Häuser, da auch sie durch den *Doppelpass* mit anderen Produktionsweisen und Ästhetiken in Berührung kamen.

Das Reflektieren des eigenen Tuns, das bei den Gruppen eine große Rolle spielte, stellte sich auch in den Gesprächen mit Theatervertretern, vor allem in Braunschweig, Stuttgart und Leipzig, als wichtig heraus.

Das gesteigerte Vertrauen und die genauere Kenntnis des Gegenübers stellen zwei Befragte als Nutzen einer längerfristigen Kooperation heraus (Oberhausen, Braunschweig).

Zwei Theatervertreter geben an, durch die enge Zusammenarbeit mit der Gruppe mehr über Kommunikation und Zeitmanagement beziehungsweise Timing gelernt zu haben (Oberhausen, Leipzig). Der Braunschweiger Dramaturg hat die Erfahrung gemacht, dass freie Szene und öffentliche Theater eigentlich am gleichen Strang ziehen.

Wie in der Einleitung beschrieben, war es im Vorfeld der Untersuchung nicht möglich, die Nutzendimensionen der *Doppelpass*-Förderung genauer zu bestimmen. Dies soll nun auf Basis der bereits dargestellten Erkenntnisse nachgeholt werden. Sinnvoll erscheint dabei eine zweifache Unterteilung. Die Auswertung hat gezeigt, dass der *Doppelpass* nach außen (Bürger der Stadt, Zuschauer, Fachwelt), aber auch nach innen (Haus, Mitarbeiter, Mitglieder der Gruppe) wirkt. Außerdem kann – auch wenn die Grenzen in der Realität sicherlich nicht trennscharf sind – zwischen einer künstlerischen (Produktionsprozess) und einer reflexiven Ebene (Auseinandersetzung mit dem Partner) unterschieden werden. In der folgenden Übersicht sind die Aspekte genannt, die in den Interviews mit Geförderten zur Sprache kamen.¹¹ Die meisten Nutzen in der Zeile „Innen“ beziehen sich auf alle beteiligten Akteure, manche treffen jedoch nur auf die Gruppe zu und sind daher kursiv gesetzt. Außerdem gibt es einige Punkte auf reflexiver Ebene (Vertrauen, Erwartungen/Grenzen, Konflikte, Kompromisse), die sich aus Bedürfnissen, die im Rahmen der Zusammenarbeit entstehen, ergeben. Man könnte das so interpretieren, dass der *Doppelpass* hier einen Nutzen generiert, den er selbst überhaupt erst notwendig macht. Allerdings

¹¹ Um genauer zu differenzieren und Aussagen über längerfristige Effekte zu treffen, wären allerdings weitere, in einem Abstand zum Kooperationszeitraum durchgeführte Untersuchungen notwendig.

agieren die Befragten auch außerhalb von *Doppelpass* nicht im luftleeren Raum, sondern haben häufiger mit unterschiedlichen Persönlichkeiten und Arbeitsstilen zu tun, weshalb die besagten Aspekte durchaus allgemeine Relevanz besitzen.

	Künstlerische Ebene	Reflexive Ebene
Außen (Bürger, Publikum, Fachwelt)	sich mit aktuellen Themen (der Stadt) beschäftigen in Produktionen eingebunden werden mit zeitgenössischen Ästhetiken und Formaten in Kontakt kommen besondere, nicht-alltägliche Kunsterfahrung erleben	das Theater besser kennenlernen
Innen (Haus, Mitarbeiter, Gruppe) <i>kursiv: nur Gruppe</i>	andere Kunstformen und Arbeitsweisen kennenlernen sich intensiv mit einer Sache beschäftigen können Neues ausprobieren / Experimente wagen eine Ästhetik entwickeln / etablieren in der Stadt präsent sein Breitenwirkung erzeugen Kontakte knüpfen <i>Planungssicherheit haben</i> <i>fair bezahlt werden</i> <i>sich auf Kunst fokussieren können</i> <i>gute Infrastruktur nutzen können</i>	Begegnung ermöglichen neues Bewusstsein für das eigene Tun entwickeln Strukturen kennenlernen und hinterfragen Netzwerke etablieren Vertrauensverhältnis entwickeln Erwartungen und Grenzen abstecken Kompromisse finden Konflikte vermeiden / lösen

9. Diskussion und Handlungsempfehlungen

Um die These zu überprüfen, soll an dieser Stelle die titelgebende Frage der Arbeit nochmals aufgegriffen werden, indem die Untersuchungsergebnisse unter zwei Gesichtspunkten diskutiert werden: Geht es gemeinsam? Und: Geht es besser? Ausgehend davon werden Handlungsempfehlungen formuliert, welche sich an kooperierende Gruppen und Häuser richten.

9.1 Geht es gemeinsam?

Die Fördergrundsätze für den *Fonds Doppelpass* sehen eine „gleichberechtigte künstlerische Zusammenarbeit“ vor, lassen den Geförderten aber großen Spielraum hinsichtlich der Ausgestaltung, was Programmleiterin Maase als eine große Stärke des Programms bezeichnet (vgl. Internetquelle 19, Gespräch 13). Durch die Auswahl der sehr diversen Beispielprojekte wurde die große Vielfalt möglicher Herangehensweisen im Rahmen der Untersuchung verdeutlicht. Die sechs Tandems gestalteten ihre Partnerschaft völlig unterschiedlich, legten verschiedene Schwerpunkte. Dennoch sind klare Tendenzen hinsichtlich der Ziele und Herausforderungen, aber auch in Bezug auf Themen und Formate, ersichtlich. Eine entscheidende Frage scheint zu sein, wie beide Partner die Kooperation verstehen. Formal und organisatorisch ist eine Gleichberechtigung nicht herstellbar. Nur ein Partner kann Antragsteller und damit Zuwendungsempfänger sein, wie Maase erklärt (vgl. Gespräch 13). Hinzu kommt, dass die Gruppe am Haus zu Gast ist, man sich also nicht auf neutralem Boden begegnet. Auf künstlerischer Ebene ist die Gleichberechtigung oder, wie Maase es ausdrückt, „Auseinandersetzung auf Augenhöhe“ aber durchaus erwünscht, wenn nicht sogar gefordert (Gespräch 13). Es scheint daher nur logisch, wenn die Leitung eines Hauses ein Mitspracherecht in künstlerischen Fragen fordert. In Leipzig rief allerdings genau das Unverständnis und Konflikte hervor. Ganz anders sah es in Halle aus, wo das Problem darin bestand, dass ein gemeinsames Arbeiten aufgrund mangelnder Unterstützung des Hauses gar nicht erst möglich war. Da die KSB in dieser Hinsicht keine konkreten Vorgaben macht, liegt es an den Geförderten, die Modalitäten der Zusammenarbeit auszuhandeln, wobei die Hallenser Partnerschaft sicherlich nicht als Vorbild dienen sollte.

In jedem Fall hat sich gezeigt, dass mit Reibungen gerechnet werden muss, wenn zwei Partner mit unterschiedlichen Strukturen, Zielen und Bedürfnissen aufeinandertreffen. Konflikte können weder an öffentlichen, noch an freien Häusern vollständig vermieden, wohl aber als Teil des Prozesses angenommen und produktiv gemacht werden. Einige der Geförderten haben sich entschieden, die Begegnung, den Austausch und das Voneinander-Lernen bewusst in ihre Kooperation zu integrieren oder – wie in Stuttgart – sogar den Fokus darauf zu legen. Dieser Ansatz hat sich in allen Fällen als sinnvoll herausgestellt. Dabei ging es häufig nicht nur um projektbezogene Themen und Probleme, sondern um die Auseinandersetzung mit grundsätzlicheren Fragen. Der *Doppelpass* ermöglicht solche Kommunikationsformate und die Trennung von Lern- und Arbeitsphase, verpflichtet aber nicht dazu. Programmleiterin Maase möchte die Entscheidung auch in Zukunft den kooperierenden Häusern und Gruppen überlassen und betont: „Ich glaube an Einsichten. Wenn sie davon überzeugt sind, dass es wichtig für sie ist, dann tun sie es“ (Gespräch 13).

Bei aller gestalterischen Freiheit scheint es eine notwendige Voraussetzung zu sein, dass die Partner sich aufeinander einlassen (wollen). Das gilt für die Partnerschaften von Stadt- und Staatstheatern ebenso wie für die der Freien. Die Produktionshäuser haben zwar regelmäßig mit freien Gruppen zu tun, aber auch sie werden durch die langfristige Partnerschaft vor neue Herausforderungen gestellt. Außerdem können und sollen auch sie die Kooperation nutzen, um Dinge auszuprobieren, die sie sonst nicht machen können. In beiden untersuchten Fällen gab es Formate, die man, um die Bezeichnung aus den *Doppelpass*-Fördergrundsätzen zu verwenden, im weitesten Sinne als „neue Formen der Zusammenarbeit“ beschreiben könnte (vgl. Internetquelle 19): im einen Fall der Kongress, im anderen Fall das geänderte Konzept für die Abschlussepisode. Interessant ist auch, dass ästhetische Differenzen an keinem der öffentlichen Theater eine Rolle spielten, wohl aber am Produktionshaus *LOFFT*.

Ohnehin hat sich herausgestellt, dass die Unterschiede zwischen den Kooperationen an öffentlichen und denen an freien Häusern nicht so groß sind, wie man annehmen könnte. So haben sich in den Gesprächen zahlreiche Aspekte herauskristallisiert, die für beide Arten von Häusern relevant sind. Die starren Strukturen der Stadt- und Staatstheater spielten zwar durchaus eine Rolle und

waren immer wieder Grund für Reibungen, allerdings müssen hier auch die besonderen Umstände betrachtet werden. Die Probleme in Stuttgart ergaben sich beispielsweise nicht allein aus der Tatsache, dass eine freie Gruppe am Haus arbeiten wollte, sondern daraus, dass die Kooperation als Experiment mit offenem Ausgang angelegt war, in das Mitarbeiter des Hauses integriert werden sollten. In anderen Fällen, wie in Braunschweig, war es einfacher möglich, Kompromisslösungen zu finden. Die Frage, inwiefern der Apparat die Arbeit der Gruppen fördert oder behindert, ist also unter anderem von der – sehr unterschiedlichen – Anlage der einzelnen Projekte abhängig. Andererseits haben – gerade was die Gleichberechtigung angeht – auch die Fördergrundsätze der KSB notwendigerweise eine einschränkende Wirkung, die manchmal für Reibungen sorgt. Insgesamt scheint es aber, als hätte ein bedeutender Teil der Probleme nicht mit (unveränderlichen) Strukturen zu tun, sondern mit dem Grad der Bereitschaft der beteiligten Personen. Dabei hat sich eine gut funktionierende Kommunikation als zentral erwiesen. Es geht gemeinsam, wenn alle es wollen.

9.2 Geht es besser?

Aufgrund der großen Unterschiede ist es schwer, allgemeingültige Erfolgskriterien aufzustellen. Aus Maases Sicht ist eine Kooperation dann gelungen, wenn die Partner es schaffen, „für zwei Jahre eine neue Struktur zu etablieren, wo man Hand in Hand arbeitet und sich gegenseitig bereichert, wo jeder von sich was einbringt und neue Erfahrungen machen kann“ (Gespräch 13). Es geht also nicht nur um die künstlerischen Ergebnisse, die im Rahmen dieser Arbeit ohnehin nicht bewertet werden sollen, sondern zunächst einmal um den gemeinsamen Weg dorthin, der, wie bereits festgestellt, unterschiedlich aussehen kann. In der Mehrzahl der untersuchten Beispiele gelang es, ein Stück gemeinsam zu gehen und sich dabei gegenseitig zu bereichern: zum Beispiel in Stuttgart, wo die Auseinandersetzung mit dem Apparat Begegnung ermöglicht hat. Oder in Hamburg, wo eine Sparte gestärkt wurde und eine junge Gruppe sich selbst und ihre Ästhetik weiterentwickeln durfte. Oder in Braunschweig, wo es eben nicht nur gelang, mit Schauspielern des Ensembles zwei repertoirefähige Stücke zu produzieren, sondern wo vor allem das Miteinander-Sprechen gut funktioniert hat. Im Übrigen ist Braunschweig, neben anderen, ein Beispiel dafür, dass Malzacher

Unrecht hat, wenn er behauptet, der *Doppelpass* klammere das „Kernproblem“ Ensemble aus (Malzacher 2012).

Inwiefern die kooperierenden Häuser und Gruppen vom *Doppelpass*, aber auch voneinander profitiert haben, wurde im vorangegangenen Kapitel bereits ausführlich erläutert. Dabei hat sich gezeigt, dass derartige Kooperationsprojekte nicht nur in Bezug auf das Haus und die Gruppe vielfältigen Nutzen bringen können. Auch das Publikum kann in mehrfacher Hinsicht profitieren. Interessant ist auch, dass alle Geförderten, Gruppen wie Häuser, einen Nutzen für sich sehen, Erfolge verbuchen und/oder von Lerneffekten berichten. Auch die Vertreter der Projekte, die sich schwierig gestaltet haben, nehmen etwas aus der Partnerschaft mit. Das sieht auch Maase so: „Es gibt immer Lernprozesse, auch wenn alles total schiefgeht“ (Gespräch 13). Zwar wird in einigen Fällen leise Kritik am *Doppelpass* geäußert, aber kein Interviewpartner stellt den Sinn langfristiger Kooperationen grundsätzlich infrage oder schließt das Eingehen weiterer Partnerschaften für sich aus.

Auch spielt es für das Gelingen eines Projekts zunächst einmal keine Rolle, ob es sich beim kooperierenden Haus um ein öffentliches Theater oder ein Produktionshaus handelt. Die Untersuchung hat gezeigt: Beides kann funktionieren – oder auch nicht. Es ist also möglich, Partnerschaften so zu gestalten, dass beide Seiten einen Nutzen daraus ziehen. Es geht besser – oder kann zumindest besser gehen.

Die These, dass längerfristige Kooperationen zwischen Gruppen der freien Szene und Theaterhäusern im Rahmen des *Fonds Doppelpass* so gestaltet werden können, dass beide Seiten davon profitieren und zwar unabhängig davon, ob es sich bei den Häusern um freie oder öffentliche Theater handelt, konnte also bestätigt werden.

Allerdings stellt sich nun die Frage, wie eine Kooperation gestaltet werden muss, damit beide Seiten etwas davon haben. Auch darauf liefern die Untersuchungsergebnisse eine erste Antwort.

So haben sich in den Interviews mehrere wünschenswerte Voraussetzungen herauskristallisiert, die sich folgendermaßen zusammenfassen lassen:

- gemeinsame Themen und Ziele
- Offenheit und Interesse am Gegenüber
- Gesprächsbereitschaft und gut funktionierende Kommunikation
- Flexibilität und Kompromissfähigkeit
- Transparenz und Vertrauen
- klare Zuständigkeiten und verbindliche Absprachen.

Diese Punkte sollen nun durch ausformulierte Handlungsempfehlungen ergänzt werden.

9.3 Handlungsempfehlungen für kooperierende Häuser und Gruppen

Bei den Handlungsempfehlungen wird nicht zwischen den Partnern differenziert, da die folgenden Punkte sowohl die Theater als auch die Gruppen betreffen und von beiden Seiten angestoßen werden können oder sogar müssen. Die Empfehlungen sind keine Erfolgsgaranten, können aber wichtige Ansatzpunkte für das Gelingen einer Partnerschaft sein.

Sorgfältige Planung und frühzeitige Einbindung wichtiger Akteure

Die beiden Partner sollten schon in der Planungsphase eng zusammenarbeiten und die Kooperation sorgfältig vorbereiten. Es empfiehlt sich, diejenigen Mitarbeiter, die Schlüsselpositionen besetzen und deren Unterstützung für das Projekt von entscheidender Bedeutung ist, frühzeitig zu informieren und einzubinden. Die Dramaturgie hat sich in mehreren Fällen als entscheidende Schnittstelle erwiesen, weshalb ein oder mehrere Vertreter dieser Abteilung in die Planung der Kooperation involviert werden sollten. Es scheint nur dann ratsam, eine Partnerschaft einzugehen, wenn die Idee von allen Akteuren getragen wird.

Bereitstellung von Ressourcen

Die Verantwortlichen des Hauses und die Gruppe sollten sich über Bedeutung und Umfang des Kooperationsprojekts sowie über Herausforderungen und mögliche Reibungspunkte im Klaren sein und dementsprechend notwendige zeitliche und personelle Ressourcen bereitstellen.

Definition von Zielen, Evaluation

Beide Partner sollten definieren, welche Ziele sie sich für die Kooperation und die einzelnen Abschnitte und Produktionen setzen. Diese Ziele sollten stets im Auge behalten und gegebenenfalls an neue Situationen angepasst werden. Es sollte regelmäßige Evaluationsgespräche geben, in denen die Partner überprüfen, inwiefern Ziele bislang erreicht wurden und welche weiteren Schritte notwendig sind.

Abgleich von Bedürfnissen und Grenzen

Beide Partner sollten im Vorfeld der Zusammenarbeit ihre Bedürfnisse und Grenzen klar benennen und mit denen des Gegenübers abgleichen. In diesem Zusammenhang sollte auch die Frage gestellt werden, was beide Seiten unter gleichberechtigter künstlerischer Zusammenarbeit verstehen und wie sie sich diese während der Kooperation vorstellen. So können Missverständnisse vermieden und potentielle Reibungspunkte frühzeitig erkannt werden.

Offenlegung von Strukturen und Arbeitsweisen

Im Zuge des Abgleichs von Bedürfnissen und Grenzen empfiehlt es sich, dass beide Partner ihre Strukturen offenlegen. Die Gruppen sollten über die wichtigsten Abläufe und Zuständigkeiten im Haus Bescheid wissen. Die Vertreter des Hauses sollten Grundsätzliches über die Arbeitsweise und Organisationsform der Gruppe erfahren und ihren jeweiligen Ansprechpartner kennen.

Schaffen von Austausch-, Vermittlungs- oder Begegnungsformaten

Es hat sich als sinnvoll herausgestellt, den Fokus nicht ausschließlich auf die künstlerische Produktion zu legen, sondern Räume zu schaffen, in denen eine Auseinandersetzung mit sich selbst und dem Gegenüber, mit dem Medium und der Institution Theater oder mit der Stadt und dem Publikum möglich ist. Es

empfiehlt sich daher, ein Austausch-, Vermittlungs- oder Begegnungsformat in die Kooperation zu integrieren.

Ermöglichen alternativer Organisationsabläufe

Die Verantwortlichen der Häuser, insbesondere der Stadt- und Staatstheater, sollten sich darüber im Klaren sein, dass die Zusammenarbeit mit freien Gruppen es hin und wieder erforderlich macht, vom gängigen Raster abzuweichen und alternative Organisationsabläufe zu ermöglichen. Wünsche von Seiten der Gruppe sollten frühzeitig bedacht, auf ihre Realisierbarkeit hin überprüft und gegebenenfalls in die Wege geleitet werden.

Einsatz einer Produktionsleitung

Seit der dritten Runde geben die *Doppelpass*-Fördergrundsätze vor, dass die Projekte von einer Produktionsleitung begleitet werden müssen – in welchem Umfang dürfen die Partner jedoch selbst entscheiden. Es empfiehlt sich jedoch, diese Position sehr ernst zu nehmen und mit einer Person zu besetzen, die genügend Zeit und die nötigen Kompetenzen mitbringt und mit den Strukturen und Arbeitsweisen beider Partner vertraut ist. Außerdem ist es ratsam, dass die Produktionsleitung vor Ort sitzt.

Vermittlung des Projekts nach innen und außen

Die Gruppe sollte sich – dem Haus und der Öffentlichkeit – zu Beginn der Kooperation vorstellen und das Projekt sollte regelmäßig, transparent und umfassend nach innen und außen vermittelt werden. Dies kann beispielsweise durch Printpublikationen, Workshops oder Präsentationen geschehen. Die Mitarbeiter des Hauses, die teilweise direkt mit dem Projekt zu tun haben (werden), sollten über Ziele und Herausforderungen informiert werden, um einschätzen zu können, was auf sie zukommt. Für den (potentiellen) Zuschauer bietet das Wissen um die besondere Konstellation und die Bedingungen der Entstehung einer Produktion unter Umständen einen großen Mehrwert.

10. Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, zu klären, inwiefern langfristige Kooperationen zwischen freien Gruppen und Theaterhäusern im Rahmen der *Doppelpass*-Förderung möglich, sinnvoll und für beide Seiten profitabel sind. Durch Leitfadeninterviews mit Vertretern von sechs sehr unterschiedlich angelegten Beispielpartnerschaften konnten Erkenntnisse über Ziele, Bedürfnisse und Grenzen der Partner sowie Lerneffekte, Erfolge und Reibungspunkte gewonnen werden. Diese wurden durch ein Gespräch mit der Programmleiterin Maase sowie eine inhaltsanalytische Betrachtung von Print- und Onlinepublikationen ergänzt.

Eine Besonderheit des *Doppelpass*-Programms ist die Tatsache, dass die Geförderten eine große Freiheit hinsichtlich der Ausgestaltung ihrer Partnerschaft haben, was zu einer großen Vielfalt verschiedener Herangehensweisen führt. Dennoch konnten Tendenzen aufgespürt und entscheidende Aspekte herausgearbeitet werden.

Kommunikation – zwischen den Partnern, aber auch nach außen – hat sich in mehrfacher Hinsicht als ganz zentraler Punkt herausgestellt. Einerseits können durch eine gut funktionierende, regelmäßige und offene Kommunikation und durch die frühe Einbindung der betroffenen Mitarbeiter Reibungen vermieden oder zumindest frühzeitig erkannt und in Angriff genommen werden. Dabei spielt die Produktionsleitung als vermittelnde Schnittstellenperson eine wichtige Rolle. Andererseits ist eine transparente und umfassende Kommunikation des Projekts nach außen sinnvoll, damit auch das Publikum von der Kooperation profitiert, zumal viele Kooperationen die jeweilige Stadt und ihre Themen zum Inhalt haben. Daran, dass Stadttheaterpublikum und Freie-Szene-Ästhetik miteinander funktionieren können, kamen in der Untersuchung jedenfalls keine Zweifel auf.

Der *Doppelpass* ermöglicht neben der notwendigen Kommunikation, die sich aus der Zusammenarbeit ergibt, auch das gemeinsame Nachdenken über Theater, über Strukturen und Produktionsweisen, über Unterschiede und Gemeinsamkeiten und über das eigene Tun. In diesem Zusammenhang haben sich Austauschformate als sinnvoll erwiesen.

Außerdem haben sich – neben der funktionierenden Kommunikation – der Rückhalt von Seiten des Hauses, gemeinsame Interessen und Vorstellungen, sowie die Neugier und Kompromissbereitschaft der Beteiligten als entscheidende Faktoren herausgestellt. Wenn die Partner sich aufeinander einlassen und das Projekt von allen getragen wird, können beide Seiten – und das Publikum – in vielfältiger Weise vom *Doppelpass* profitieren.

Ob es sich beim kooperierenden Haus um ein öffentlich getragenes oder ein freies Theater handelt, spielt für die Ausgestaltung der Kooperation eine Rolle, nicht aber in Bezug auf die grundsätzliche Möglichkeit einer funktionierenden Partnerschaft. Beide Arten von Häusern können die *Doppelpass*-Förderung nutzen, um ungewohntes Terrain zu betreten, um Experimente zu wagen und sich auszuprobieren. Die starren Stadt- und Staatstheater-Strukturen erfordern mehr Kompromisse als die der Produktionshäuser, aber auch für letztere bringt der *Doppelpass* Herausforderungen mit sich. Letztlich muss in beiden Varianten mit Reibungen gerechnet werden. Die Frage ist, wie man damit umgeht.

Es gibt kein Rezept für eine gelungene Kooperation. Im einen Fall kann es Sinn machen, selbstbewusst aufzutreten und Forderungen zu stellen. Im anderen Fall ist es ratsam, Strukturen als gegeben hinzunehmen und Kompromisse zu suchen. Fest steht, dass *Doppelpass* funktionieren kann, wenn die Partner nicht gegeneinander kämpfen, sondern – im Sinne der Kunst – an einem Strang ziehen.

Die Untersuchung konnte erste Erkenntnisse zu der Frage liefern, inwiefern und unter welchen Voraussetzungen die Kooperierenden von der Partnerschaft profitieren. Um Aussagen über langfristige Wirkungen und Folgen zu machen, ist es allerdings noch zu früh. Auch die Frage, ob und wie der *Doppelpass* die deutsche Theaterlandschaft nachhaltig beeinflusst, muss an anderer Stelle beantwortet werden. Das Programm geht jedenfalls weiter. Demnächst startet der *Doppelpass* in die dritte Runde. Eine vierte ist geplant.

Die individuelle Ausgestaltung der Partnerschaft ist eine große Chance, erfordert aber eine gründliche Planung der Projekte. Zukünftige Partner sollten dabei aus den Erfahrungen der bisherigen Projekte lernen, wozu diese Arbeit und insbesondere die ausgesprochenen Handlungsempfehlungen einen Beitrag leisten können.

Quellenverzeichnis

Fachliteratur, Methodenliteratur, Essays, Artikel

BAECKER, Dirk (2015): Eine Katastrophe im System. In: Deutscher Bühnenverein / Bundesverband der Theater und Orchester (2015): Die Deutsche Bühne 07/2015, Köln, S. 52-54.

BAHNERT, Christian / Armin Kerber (Hrsg.) (2011): Einfachheit und Lust und Freiheit, Theater der Zeit Recherchen 90, Berlin.

BAUR, Detlev / Anne Fritsch (2015): „Ich bin eine Umwerbungsmaschine“. Interview mit Matthias Lilienthal. In: Deutscher Bühnenverein / Bundesverband der Theater und Orchester (2015): Die Deutsche Bühne 07/2015, Berlin, S.48-51.

BERGER, Hilke (2013): Get out and play! Formen des Zusammenspiels von Stadt und Theater. Unter: http://doppelpass.kulturstiftung-bund.de/sites/default/files/hilke_berger_doppelpass.pdf, abgerufen am 1.8.2015.

BOCKELMANN, Thomas (2015): Wir sind alle Ensemble. Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11023:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-xxi-warum-ensembletheater-tragende-saeulen-der-deutschsprachigen-theaterlandschaft-sind&catid=101:debatte&Itemid=84, abgerufen am 1.8.2015.

BOLWIN, Rolf (2012): Quo vadis – oder was wird aus dem deutschen Stadttheater. Unter: <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/kulturpolitische-papiere.html?det=344>, abgerufen am 1.8.2015.

BRIEGLEB, Till (2011): Das duale System. In: Christian Bahnert / Armin Kerber (Hrsg.) (2011): Einfachheit und Lust und Freiheit, Theater der Zeit Recherchen 90, Berlin, S. 12-16.

BURCKHARDT, Barbara / Franz Wille (2012): Wege aus der Projektfalle, Interview mit Hortensia Völckers und Carena Schlewitt. In: Theater heute 07/2012. Unter: <http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Theaterstruktur-Hortensia-Voelckers-Carena-Schlewitt-Ein-Gespraech.html>, abgerufen am 1.8.2015.

DECK, Jan (2013): FreiRäume der Zukunft. Freie Darstellende Künste und ihre Orte. In: Eckhardt Mittelstädt / Alexander Pinto (Hrsg.) (2013): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven, Bielefeld, S. 111-121.

DEUFLHARD, Amelie (2015): Es geht um Pfründe. In: DIE ZEIT 18/2015. Unter: <http://www.zeit.de/2015/18/amelie-deuflhard-kampnagel-volksbuehne-streit>, abgerufen am 1.8.2015.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN / Bundesverband der Theater und Orchester (2015): Die Deutsche Bühne 07/2015, Köln.

DEUTSCHER BUNDESTAG (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“. Unter: <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>, abgerufen am 1.8.2015.

- DIEKMANN, Andreas (2012): Empirische Sozialforschung, 6. Aufl., Reinbek bei Hamburg.
- ESCH, Christian / Matthias von Hartz / Tom Stromberg (Hrsg.) (2012): Es geht auch anders. Theater Festival Impulse 2007 bis 2011, Berlin
- FISCHER, Jens (2015): Abseits der Routine? In: Deutscher Bühnenverein / Bundesverband der Theater und Orchester (2015): Die Deutsche Bühne 07/2015, Berlin, S. 66-58.
- FONDS DARSTELLENDEN KÜNSTE / Günther Jeschonnek (Hrsg.) (2010): Report Darstellende Künste : Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland, Essen.
- FÜLLE, Henning (2014): Freies Theater – Worüber reden wir eigentlich? In: Kulturpolitische Mitteilungen Nr. 147, IV/2014, Bonn, S. 27-30.
- GOEBBELS, Heiner (2009): Das Hören und Sehen organisieren. Die Angewandte Theaterwissenschaft. In: Ders. (2012): Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater, Theater der Zeit Recherchen 96, Berlin, S. 151-159.
- GOEBBELS, Heiner (2012): Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater, Theater der Zeit Recherchen 96, Berlin.
- HASELBACH, Dieter / Armin Klein / Pius Knüsel / Stefan Opitz (2012): Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche, München.
- HEERING, Martin (2014): Freies Theater: Von der Koexistenz zur Kooperation. In: Kulturpolitische Mitteilungen Nr. 147, IV/2014, Bonn, S. 24-26.
- IBS, Torben (2013): In Kleingruppen frühstücken. In: Theater heute 08-09/2007. Unter: <http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Freie-Szene-In-Kleingruppen-fruehstuecken.html>, abgerufen am 1.8.2015.
- JOST, Torsten / Georg Kasch (2011): Kraftzentren im Dickicht der Städte. Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=6106:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-iv-das-stadttheater-als-kommunaler-diskursmotor&option=com_content&Itemid=84, abgerufen am 1.8.2015.
- KLEIN, Armin (2013): Theater muss – „gut“ sein. In: Wolfgang Schneider (Hrsg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld, S. 123-135.
- KRÖCK, Olaf (2012): „Mal watt ganz anderes“. Erfahrungen im Umgang mit Stadttheater und freier Szene und die Sehnsucht nach einem schönen Grau. In: Christian Esch / Matthias von Hartz / Tom Stromberg (Hrsg.) (2012): Es geht auch anders. Theater Festival Impulse 2007 bis 2011, Berlin, S. 52-57.
- KUCKARTZ, Udo (2014): Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung, 2. Aufl., Weinheim / Basel.

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES (2011), Satzung in der Fassung vom 18.10.2011. Unter: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/sites/KSB/download/Satzung_vom_18._Oktober_2011.pdf, abgerufen am 1.8.2015.

LAMNEK, Siegfried (2005): Qualitative Sozialforschung, 4. Aufl., Weinheim / Basel.

LEHMANN, Hans Thies (2011): Postdramatisches Theater, 5. Aufl., Frankfurt am Main.

MAASE, Anne (2014): Zwei Jahre Doppelpass. Ein Zwischenresümee. Unter: <http://radar-institut.de/2014/11/zwei-jahre-doppelpass-ein-zwischenresuemee-von-anne-maase/>, abgerufen am 1.8.2015.

MACKERT, Josef / Heiner Goebbels / Barbara Mundel (Hrsg.) (2011): Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Theater der Zeit Arbeitsbuch, Berlin.

MALZACHER, Florian (2011): Welche Impulse braucht die Freie Szene? In: Theater heute 11/2011. Unter: <http://www.kultiversum.de/Theaterheute/FOYER-Malzacher-Freie-Szene-.html>, abgerufen am 1.8.2015.

MALZACHER, Florian (2013): Arbeitsvisum oder Schnupperpass. Unter: http://doppelpass.kulturstiftung-bund.de/sites/default/files/input_malzacher.pdf, abgerufen am 1.8.2015.

MATZKE, Annemarie (2013): Das „Freie Theater“ gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater. In: Wolfgang Schneider (Hrsg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld, S.260-272.

MATZKE, Mieke (2012): Von glücklichen Kollektiven. Anmerkungen zu gemeinschaftlichen Arbeitsweisen im Theater. In: Christian Esch / Matthias von Hartz / Tom Stromberg (Hrsg.) (2012): Es geht auch anders. Theater Festival Impulse 2007 bis 2011, Berlin, S. 48-51.

MATZKE, Mieke / Isa Wortelkamp (2012): Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft, Köln.

MAYER, Hans Otto (2008): Interview und schriftliche Befragung, 4. Aufl., Oldenburg.

MAYRING, Philipp (2002): Einführung in die qualitative Sozialforschung, 5. Aufl., Weinheim / Basel.

MITTELSTÄDT, Eckhardt / Alexander Pinto (Hrsg.) (2013): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven, Bielefeld.

NEUBERT, Liona (2014): Der Fonds Doppelpass – Vom Fördermodell zum Theaterprogramm?, Masterarbeit am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, Hildesheim.

OBERENDER, Thomas (2013): Ein Theater neuen Typs. Kulturpolitische Wege der Infarktbekämpfung. In: Wolfgang Schneider (Hrsg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld, S. 69-89.

PEYMANN, Claus (2015): Offener Brief an Michael Müller, 1. April 2015. Unter: <http://www.kulturradio.de/nachrichten/2015/04/peymanns-offener-brief.file.html/Offener%20Brief%20von%20Claus%20Peymann%20an%20Kultursenator%20Michael%20M%C3%BCller.pdf>, abgerufen am 1.8.2015.

PINTO, Alexander (2013): Freies Theater und das Primat der Stadt. Zum notwendigen Perspektivwechsel in der Theaterdebatte. In: Wolfgang Schneider (Hrsg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld, S. 243-257.

RAKOW, Christian (2013): Freies Theater in Deutschland. Unter: <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20364715.html>, abgerufen am 1.8.2015.

RAKOW, Christian (2015): Warum redet eigentlich niemand laut darüber, dass Berlin den Diskurs über die inneren Wunden der Stadt noch immer braucht? Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10881:kommentar-zur-den-plaenen-von-chris-dercon&catid=101&Itemid=84, abgerufen am 1.8.2015.

ROSELT, Jens (2012): Nachahmung ist im Theater kein Frevel. Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=7426:hildesheimer-thesen-iii-&option=com_content&Itemid=84, abgerufen am 1.8.2015.

ROSELT, Jens (2013): Mythos Stadttheater. Vom Weh und Werden einer deutschen Institution. In: Wolfgang Schneider (Hrsg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld, S. 215-228.

SASSMANNSHAUSEN, Caroline (2013): Förderstrukturen in Deutschland – überholt oder zeitgemäß? In: Eckhardt Mittelstädt / Alexander Pinto (Hrsg.) (2013): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven, Bielefeld, S. 123-139.

SCHMIDT, Thomas (2012): Theatermanagement. Eine Einführung, Weimar.

SCHMIDT, Thomas (2013): Auf der Suche nach der zukünftigen Struktur. Für eine Transformation des deutschen Theatersystems. In: Wolfgang Schneider (Hrsg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld, S. 191-213.

SCHMIDT, Ulf (2014): Auf dem Weg zum agilen Theater. Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9072:debatt-e-um-die-zukunft-des-stadttheaters-viii-ulf-schmidts-vortrag-zum-agilen-theater&catid=101&Itemid=84, abgerufen am 1.8.2015.

SCHNEIDER, Wolfgang (2013b): Wuppertal ist überall! Die kulturpolitische Krise der Dramatischen Künste offenbart Reformbedarfe in der deutschen Theaterlandschaft. In: Eckhardt Mittelstädt / Alexander Pinto (Hrsg.) (2013): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven, Bielefeld, S. 21-31.

SCHNEIDER, Wolfgang (Hrsg.) (2013a): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld.

SCHULTE, Bettina (2015): Hinaus in die Stadt. In: Deutscher Bühnenverein / Bundesverband der Theater und Orchester (2015): Die Deutsche Bühne 07/2015, Berlin, S. 55-57.

SCHULTZE, Holger / Lene Grösch (2014): Denkt unökonomisch! Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9721:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-xv-der-heidelberger-intendant-holger-schultze-plaedierte-fuer-das-theater-als-nicht-interessengesteuerten-schutzraum&catid=101:debatte&Itemid=84, abgerufen am 1.8.2015.

SPRENGER, Veit (2012a): Freies Theater abschaffen! Unter: <http://festivalimpulse.de/de/news/106/freies-theater-abschaffen-von-veit-sprenger>, abgerufen am 1.8.2015.

SPRENGER, Veit (2012b): Warum wir so scheiß erfolgreich sind. Keine Anleitung für die erfolgreiche Theaterarbeit und eine Vision für das Theater der Zukunft. In: Christian Esch / Matthias von Hartz / Tom Stromberg (Hrsg.) (2012): Es geht auch anders. Theater Festival Impulse 2007 bis 2011, Berlin, S. 72-77.

VON HARTZ, Matthias (2011): Kunst oder Kerngeschäft. In: Josef Mackert / Heiner Goebbels / Barbara Mundel (Hrsg.) (2011): Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Theater der Zeit Arbeitsbuch, Berlin, S. 30-36.

WEIGEL, Matthias (2014): Reißt die Mauern der Tradition ein! Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10091:2014-10-07-16-32-07&catid=101:debatte&Itemid=84, abgerufen am 1.8.2015.

WEIGEL, Matthias (2015): Steppe mit Wanderarbeitern. Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10857:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-xx-ensembletheater-eine-romantische-erinnerung&catid=101:debatte&Itemid=84, abgerufen am 1.8.2015.

WENNER, Stefanie (2012): Unser launiges, trashiges Dorf. In: Kerstin Hehmeyer, Matthias Pees (Hrsg.) (2012): Import Export. Theater der Zeit Arbeitsbuch zum HAU Berlin, Berlin, S. 22-27..

Interviews

OBERHAUSEN

Gespräch 1: Simone Kranz, Dramaturgin, Theater Oberhausen, 12.5.2015, Oberhausen.

Gespräch 2: Zwei Mitglieder der geheimagentur, 12.5.2015, Oberhausen.

BRAUNSCHWEIG

Gespräch 3: Silke Merzhäuser, Dramaturgin, werkgruppe2, 30.5.2015, Braunschweig.

Gespräch 4: Axel Preuß, Chefdramaturg, Staatstheater Braunschweig, 1.6.2015, per Telefon.

STUTTGART

Gespräch 5a: Iliá Papatheodorou, She She Pop, 24.6.2015, per Telefon.

Gespräch 5b: Iliá Papatheodorou, She She Pop, 1.7.2015, per Telefon.

Gespräch 6: Anna Haas, Dramaturgin, Schauspiel Stuttgart, 3.6.2015, Stuttgart.

HALLE

Gespräch 7: Ulrich Katzer, Betriebsdirektor, Bühnen Halle, 8.6.2015, Halle.

Gespräch Nr. 8: Olaf Nachtwey, Produktionsleitung, Showcase Beat Le Mot, 31.7.2015, per Telefon.

HAMBURG

Gespräch 9: Philipp Karau und Mark Schröppel, SKART, 29.5.2015, Hamburg.

Gespräch 10: Anna Teuwen, Dramaturgin, Kampnagel, 29.5.2015, Hamburg.

LEIPZIG

Gespräch 11: Dirk Förster, Künstl. Leiter und Geschäftsführer, LOFFT, 8.6.2015, Leipzig.

Gespräch 12a: Andrea Oberfeld, Produktionsleitung, Oper Dynamo West, 6.6.2015, Leipzig.

Gespräch 12b: Andrea Oberfeld, Produktionsleitung, Oper Dynamo West, 21.8.2015, per Telefon.

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Gespräch Nr. 13: Anne Maase, Programmleitung Fonds Doppelpass, 6.8.2015, per Telefon.

Zahlen und Statistiken

BUNDESVERBAND FREIER THEATER E.V. (BUFT) (2015): Freie Darstellende Künste Deutschland 2014. Daten und Analysen. Unter: <http://www.freie-theater.de/assets/Uploads/Publikation/Downloads/ArbMatFDK-012015FreieDarstellendeKuensteInDeutschland2014web.pdf>, abgerufen am 1.8.2015.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (2015): Theaterstatistik 2013/2014, Summentabellen. Unter: <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html?cmsDL=b7381b25f1bf8c537d4a8a51b87dc53d>, abgerufen am 20.8.2015.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (2014): Theaterstatistik 2012/2013, Köln.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (2004): Theaterstatistik 2002/2003, Köln.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (1994): Theaterstatistik 1992/1993, Köln.

Dokumente (alle im Anhang)

Dokument 1: Staatstheater Braunschweig / werkgruppe2: Ziele und Strukturdialog, per Email von Silke Merzhäuser, 25.6.2015.

Dokument 2: Schauspiel Stuttgart / She She Pop: Arbeitsmappe Lehrstücke, Auszug aus dem Förderantrag.

Dokument 3: Schauspiel Stuttgart / She She Pop: Arbeitsmappe Lehrstücke, Email-Einladung von She She Pop.

Dokument 4: Schauspiel Stuttgart / She She Pop: Arbeitsmappe Lehrstücke: Emails von Philipp Neal und Eike Schnatmann.

Dokument 5: Schauspiel Stuttgart / She She Pop: Arbeitsmappe Lehrstücke: Email von Claus Staudt.

Abbildungen (alle im Anhang)

Abbildung 1a und 1b: Staatstheater Braunschweig / werkgruppe2: Flyer „Polnische Perlen“.

Abbildung 2a und 2b: Staatstheater Braunschweig: Flyer „Fliehen und Forschen“.

Abbildung 3a und 3b: werkgruppe 2: Flyer „Fliehen und Forschen“.

Abbildungen 4a und 4b: Kampnagel / SKART: Masters of the Universe, Lesebuch für ein Theater der neuen Generation, Auszüge.

Abbildung 5a und 5b: LOFFT: Flyer „Zeichen und Wunder“.

Abbildung 6a und 6b: Oper Dynamo West: Flyer „Zeichen und Wunder“.

Weitere Internetquellen

Internetquelle 1: Koalition der freien Szene Berlin. Unter: <http://www.berlinvisit.org/>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 2: LAFT Berlin e.V.: Die Module des Performing Arts Programm. Unter: <http://www.pap-berlin.de/module/die-module-des-performing-arts-programm.html>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 3: NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste e.V.: Fortbildungsprogramm. Unter: http://www.nrw-landesbuero-kultur.de/index.php?article_id=95, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 4: nachtkritik-Redaktion: nachtkritik.de-Krisometer. Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=category&id=392&layout=blog&Itemid=110, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 5: nachtkritik-Redaktion (2015): Nicht überlebensfähig. Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11270:rostocker-theaterleitung-legt-radikales-sparkonzept-vor&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 6: nachtkritik-Redaktion (2014): Jenseits der Notwendigkeit. Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10350:theater-und-orchesterlandschaft-auf-liste-des-immateriellen-kulturerbes-deutschlands&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 7: Münchner Kammerspiele, Spielzeit 15/16. Unter: <http://www.muenchner-kammerspiele.de/2015-16/index.html>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 8: Nachtkritik-Redaktion (2015): Chronik des Berliner Theaterstreits. Unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10862:chronik-des-berliner-theaterstreits&catid=242&Itemid=62, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 9: Kulturstiftung des Bundes, Programme: Fonds Doppelpass. Unter: <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/doppelpass/>, abgerufen am 1.4.2015.

Internetquelle 10: Kulturstiftung des Bundes, Stiftung. Unter: <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/stiftung/>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 11: Fonds Darstellende Künste, Präambel. Unter: <http://www.fonds-daku.de/>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 12: Kulturstiftung des Bundes, Archiv: Fonds Heimspiel. Unter: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kunst_der_vermittlung/archiv/heimspiel_2011.html, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 13: Kulturstiftung des Bundes, Archiv: Fonds Wanderlust. Unter:
http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/internationale_theaterpartnerschaften/archiv/wanderlust__fonds_fuer_internationale_theaterpartnerschaften_3406_47.html, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 14: Kulturstiftung des Bundes, Wanderlust-Blog. Unter:
<http://www.wanderlust-blog.de/>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 15: Nachtkritik-Redaktion: 14 Projekte erhalten neue Doppelpass-Förderung. Unter: http://nachtkritik.de/index.php?view=article&id=7989:14-projekte-erhalten-neue-qdoppelpassq-foerderungen&option=com_content&Itemid=126, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 16: Kulturstiftung des Bundes, Doppelpass-Blog. Unter:
<http://doppelpass.kulturstiftung-bund.de/blog>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 17: Kulturstiftung des Bundes, Pressemitteilung vom 10.6.2015. Unter:
http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/presse/mitteilungen/2015_06_10_Doppelpass.html, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 18: Kulturstiftung des Bundes, Pressemitteilung vom 23.06.2015. Unter:
http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/presse/mitteilungen/2015_06_23_kulturstiftung_investiert_13_4_mio.html, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 19: Kulturstiftung des Bundes, Fördergrundsätze Fonds Doppelpass. Unter:
<http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/sites/KSB/img/doppelpass/Foerdergrundsaeetze-Doppelpass-2015.pdf>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 20: Kulturstiftung des Bundes, Doppelpassprojekte: Die Produktion von unwahrscheinlichen Ereignissen. Unter: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/doppelpass/Die_Produktion_von_unwahrscheinlichen_Produktionen.html, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 21: geheimagentur, Homepage: about. Unter:
<http://www.geheimagentur.net/about/>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 22: geheimagentur, Sozialisierung. Unter:
<http://www.geheimagentur.net/wp-content/uploads/2013/01/zur-sozialisierung...pdf>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 23: Kulturstiftung des Bundes, Doppelpassprojekte: Fliehkräfte. Unter:
<http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/doppelpass/Fliehkraefte.html>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 24: werkgruppe2, Homepage. Unter:
<http://www.werkgruppe2.de/website/index.php?id=87>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 25: She She Pop, Homepage: Über uns. Unter:
<http://www.sheshipop.de/ueber-uns.html>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 26: Kulturstiftung des Bundes, Doppelpassprojekte: Lehrstücke. Unter: <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/doppelpass/Lehrstuecke.html>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 27: Showcase Beat Le Mot, Homepage: Über das Echo o o o. Unter: http://www.showcasebeatlemot.de/de/ueber-das-stueck_29.html, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 28: Showcase Beat Le Mot, Homepage: Über das Stück Nazisupermenschen. Unter: http://www.showcasebeatlemot.de/de/ueber-das-stueck_32.html, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 29: Showcase Beat Le Mot, Homepage: Showcase Beat Le Mot. Unter: <http://www.showcasebeatlemot.de/de/showcasebeatlemot.html>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 30: SKART, Homepage: SKART. Unter: <http://www.skartskart.com/skart/>, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 31: Kulturstiftung des Bundes, Doppelpassprojekte: Masters of the Universe. Unter: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/doppelpass/Masters_of_the_Universe.html, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 32: Kulturstiftung des Bundes, Doppelpassprojekte: Wunder Opus 5. Unter: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/doppelpass/Wunder_Opus_5.html, abgerufen am 1.8.2015.

Internetquelle 33: Oper Dynamo West, Homepage: Oper Dynamo West. Unter: http://www.operdynamowest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=1&lang=de, abgerufen am 1.8.2015.