

Wer dem Stadttheater Schlechtes nachsagt, denkt gern in großen Bildern. Da ist dann von Dinosauriern die Rede, mit dem Hintergedanken, dass der Zug der Evolution längst an denen vorbeigerauscht ist. Oder von Supertankern, die natürlich viel zu schwerfällig sind, um neuen Trends der Bühnenkunst hinterher zu navigieren. Dabei ist vieles von dem, was man mit dem Begriff Stadttheater assoziiert, heute ein Vorurteil von gestern. Repertoire-Routine im ewig gleichen Stückkanon, zwischen Probe und Vorstellung festgekeilte Produktionsbedingungen, Spielplan nach Schauspiel führer: das war einmal. Im Schwerpunkt **Freies Stadttheater** bringen wir Beispiele, wie Stadttheater zu Produktionsorten für unterschiedlichste Formate werden, zu Andockstationen für freie Gruppen, Think Tanks zur Erforschung der gesellschaftlichen Zukunft, Zentren für künstlerische Interkultur ... Noch nie war die Öffnung zur Stadt, zu ihren Milieus, Problemen und Potentialen so groß wie heute. Die Bühnen nehmen dabei in Kauf, dass sich überkommene Repertoire- und Ensemblestrukturen immer mehr auflösen. Und sie gewinnen dadurch eine Flexibilität, die man ihnen lange kaum zutrauen mochte. Der Gewinn ist für die Theater wie für die Städte enorm. In einer Gesellschaft, die immer weiter zerfällt in sozial, kulturell oder migrantisch unterschiedlich geprägte Gruppen, ergreifen die Stadttheater ihre Chance als Orte der Begegnung.



Die Zukunft hat längst begonnen

Das Stadttheater war schon immer besser als der Ruf, den ihm seine Verächter gern anhängen wollten. Gerade ist es dabei, sich wieder neu zu erfinden: offener, innovativer, gesellschaftlich engagierter und flexibler denn je.

THOMAS LAUE

Plakative Gründe, gegen das klassische Stadttheater und für freiere Produktionsformen zu sein, finden sich leicht. Die Argumente im derzeit hippen Diskurs scheinen so klar wie die Antagonismen, aus denen sie sich ergeben: Hier die langsamen und verkrusteten Strukturen der Stadtthea-

ter, die nur die Reproduktion des Immer Gleichen zulassen und also schon in ihrer Anlage grundkonservativ sind. Dort moderne und flexible Produktionsweisen der freien Szene, die nach neuen Formen sucht und ohne Ballast schnell und innovativ agieren kann. Üppige Budgettöpfe und sättigende, fürstliche



Foto: Diana Klüster

1 | Das Ensemble von „NEXT GENERATION – DAS STÜCK“ von Nuran David Calis und Jugendlichen aus dem Ruhrgebiet.

Gehälter durch den lebenserhaltenden Tropf der öffentlichen Förderung auf der einen, prekäre Arbeitsverhältnisse und ökonomische Selbstausbeutung, aber dafür künstlerische Unabhängigkeit auf der anderen Seite. Ein überaltertes und homogenes bürgerliches Publikum, das jeden Versuch, aus der ewigen Wiederholung des bekannten Repertoires auszubrechen, gnadenlos an der Kasse abstrahlt, gegen ein junges und aufgeschlossenes Szenepublikum, das es aufgrund der permanenten Reflexion der eigenen Lebensrealität ins Theater beziehungsweise in theaterferne Spielstätten zieht. Und das sich selbstredend nur durch Qualität und Radikalität beeindrucken lässt. Hier die großen Tanker, die gar nicht angemessen auf Wirklichkeit reagieren können, weil schon der Bremsweg viel zu lang ist – von anschließender Beschleunigung gar nicht zu reden. Dort die wen-

digen Schnellboote, die immer als Erste vor Ort sind, wenn es gilt, der nächsten Strömung und dem nächsten Lebensereignis theatral zu begegnen. Oder besser noch: schon vorausahnend agieren und das Ereignis überhaupt erst setzen und so selbst Ereignis werden. Geschlossen, sowohl räumlich als auch systemisch, gegen offen in jeder Hinsicht. Veraltet gegen gesellschaftlich angemessen. Langweilig neben aufregend. Schlecht gegen gut.

Klingt einfach und ist es auf den ersten Blick auch schon deshalb, weil sich in der Fülle theatraler Produktionen aus der eigenen Seherfahrung natürlich zahllose Belege für die Richtigkeit oben angeführter Gegenüberstellung finden lassen. Welcher Theatergänger wüsste nicht von einer unfassbar öden, aber vermeintlich modernen Inszenierung eines x-beliebigen Klassikers

in jedem mittelgroßen oder großen Stadttheater der Republik (einschließlich dem eigenen) zu berichten? Und wer kennt nicht das Glücksgefühl, abseits der großen Häuser etwas zu entdecken, das überraschend, intelligent und so absolut von heute ist, wie man es sich wünscht?

Die Einfachheit der Gegenüberstellung ist verführerisch, aber natürlich zu simpel und deshalb falsch. Nicht nur, weil sich dummerweise genauso schnell und undifferenziert Gegenbeispiele finden lassen: für schrecklich unerhebliche und dilettantische Versuche freier Produktionen, originell zu sein, ebenso wie für kraftvolle und beeindruckende Stadttheaterarbeiten mit tollen Schauspielern, die von der unglaublichen Leistungsfähigkeit der großen Häuser zeugen. Zu simpel und falsch vor allem aus dreierlei Gründen:

Das Mantra der Stunde: Öffnung

Erstens, weil die polemische Aneinanderreihung vermeintlicher Zustandsbeschreibungen längst nicht mehr den in den meisten Häusern tatsächlich herrschenden Haltungen und Arbeitsweisen entspricht. Während sich das Vorurteil von den luxuriösen und zugleich völlig unbeweglichen Strukturen hartnäckig hält, hat in den Häusern selbst seit Jahren eine permanente Überprüfung und Verschlingung des Apparates stattgefunden. Zum einen aufgrund eines ökonomischen Drucks. Nirgendwo wurde im Kulturbereich in der jüngsten Vergangenheit soviel herausgespart wie aus der Förderung der Stadttheater. Sei es direkt durch unmittelbare Zuschusskürzungen der Träger oder indirekt durch nicht aufgefangene Tarifierhöhungen, die bei steigenden Löhnen einer faktischen, durch die Menge der Mitarbeiter teilweise dramatischen Budgetkürzung gleichkommen. Längst sind die Strukturen verkleinert und die Theater zu hocheffizienten und durch-

aus schnell reagierenden Produktionsorten getrimmt worden. Teilweise so weit, dass eine neue Unbeweglichkeit nicht aus dem sich selbst hemmenden Überfluss, sondern aus dem Mangel heraus zu entstehen droht. Dennoch: Richtig genutzt, können die großen Häuser mit ihrem Know-how und ihrer technischen Leistungsfähigkeit Bedingungen ermöglichen, die kaum eine freie Gruppe je erreichen kann.

Zum anderen haben sich die Strukturen aber nicht nur durch den Kostendruck, sondern inhaltlich vor allem durch die Haltung der in den Stadttheatern arbeitenden Akteure verändert, seien es die Intendanten, Regisseure oder auch die Dramaturgen, von denen viele nicht mehr ausschließlich auf eine gradlinige Stadttheaterkarriere zurückblicken. Die Stadttheater sind längst keine „closed shops“ mehr, wie ihnen gerne nachgesagt wird. Stattdessen ist „Öffnung“ das Mantra der Stunde. Öffnung zur Stadt hin, Öffnung zu neuen Publikumsschichten, Öffnung zu neuen Formen und Produktionsweisen, Öffnung hin zur Internationalität und Interkulturalität. Die stehenden Ensembles – deren Größe im Übrigen auch permanent schrumpft – werden ergänzt durch Gäste und Spezialisten für einzelne Produktionen und Projekte. Längst wird nicht mehr ausschließlich im traditionellen Stücktext-Proben-Repertoire-Premiere-Rhythmus gearbeitet. Stattdessen entstehen neue, oft kleine, zunehmend aber auch größere Formate auch in veränderten Bühnensituationen, die weit über die Alibi-Nische des Experiments hinausgehen.

Expandierende Schnittmengen, fließende Grenzen

Das führt dazu, dass obige scheinbar argumentative Gegenüberstellung **zweitens** schon deshalb nicht aufgeht, weil der unterstellte grundsätzliche Antagonismus längst nicht mehr stimmt. Selten waren die Be-

gegnungen, Anknüpfungspunkte und Schnittmengen zwischen Stadttheater und freier Szene so groß wie zur Zeit. Allerorten lassen sich Beispiele für Kooperationen und Koproduktionen finden. Sei es auf institutioneller Ebene in der Zusammenarbeit zwischen städtischen Bühnen und festen freien Gruppen oder durch das Einbinden einzelner Künstler oder Kollektive aus der freien Szene in das Programm der Stadttheater. Für viele von ihnen ist die Grenze zwischen Stadttheater und Off-Produktionen fließend geworden. Künstler wie die Regisseurin und *Impulse*-Gewinnerin Monika Gintersdorfer und ihr Partner Knut Klaßen bewegen sich selbstverständlich in beiden Bereichen. Sie stellen sich Produktionsbedingungen und Team für jede Arbeit neu zusammen und profitieren so von den Möglichkeiten des Stadttheaters, ohne die Unabhängigkeit der freien Produktion aufzugeben. Ihre Arbeiten entstehen sowohl auf *Kampnagel* in Hamburg, dem Düsseldorf *FFT*, dem *Ringlokschuppen* in Mülheim als auch am Deutschen Theater in Berlin oder dem Schauspielhaus Bochum. Sie reisen dabei mit ihrer deutsch-ivorischen Kerntruppe und ergänzen sie – entweder durch freie Schauspieler oder eben durch Schauspieler der jeweiligen Stadttheaterensembles. Am Ergebnis lässt sich in ästhetischer oder künstlerischer Hinsicht kaum noch ablesen, ob die Arbeit am Stadttheater oder frei entstanden ist. Die „Marke“ *Gintersdorfer/Klaßen* bleibt in den verschiedenen Konstellationen gleichermaßen kenntlich. Andere Regisseure und Künstlerkollektive arbeiten in wechselnden Konstellationen mit leichten Unterschieden in Ästhetik und Grundhaltung letztendlich ähnlich: *Rimini Protokoll*, *Hoffmann & Lindholm*, selbst René Pollesch ist mit seinem Antirepräsentationstheater stadttheaterkompatibel. Freie Produktion im Stadttheater ist also möglich. Was nicht verdecken soll, dass es daneben natürlich nach wie vor an – auch finanziell – gut ausgestatteten Produktionsstätten für

freie Arbeiten jenseits des Stadttheaterkontextes fehlt.

Noch stärker aufgelöst wird der Antagonismus zwischen Stadttheater und freier Szene auf der Ebene internationaler Kooperationen. Mehr noch, hier werden die öffentlich geförderten Häuser richtig stark, weil sie Kräfte bündeln und dabei die eigene Identität behalten und stärken können: Wer, wenn nicht die großen Häuser, könnte die Begegnung gemischter internationaler Ensembles im größeren Stil ermöglichen? Nicht erst seit dem Fonds *Wanderlust* der Kulturstiftung des Bundes, der Austausch und Zusammenarbeit deutscher Ensembles und ausländischer Compagnien klug fördert, entdecken viele Theater solche Kooperationen als Weg nicht nur zur Selbsterneuerung, sondern auch zur künstlerischen Weiterentwicklung und vor allem als gegenwartsbezogene Produktionsform, mit der sie auf eine Welt reagieren, die nicht mehr ausschließlich in nationalen Grenzen und engen Kulturbegriffen zu denken, sondern vor allem durch die Verbindung unterschiedlicher Perspektiven zu beschreiben ist.

In Bochum entstanden so in der laufenden Spielzeit unter anderem zentrale Arbeiten mit dem niederländischen Regisseur Paul Koek und Schauspielern und Musikern seiner Leidener *Veenfabriek* sowie mit dem tunesischen Regisseur Fadhel Jaibi oder Jan Klata aus Polen, die alle mit dem Bochumer Ensemble arbeiten. In anderen Städten an anderen Theatern passiert Ähnliches. Größtes Hindernis der Arbeit sind dabei meist nicht die unterschiedlichen ästhetischen, künstlerischen oder schauspielerischen Ansätze. Hier führen Gegensätze immer zu produktiver Reibung, einer Erweiterung von Perspektiven und im besten Fall zu einem künstlerischen Ergebnis, in dem beide Partner weiter gehen, als sie es in ihrer bisherigen Arbeit getan haben. Doch erst, wenn eine tatsächliche Verbindung mit der eigenen Struktur und vor allem mit

dem eigenen Ensemble gelingt – sei es, weil ein von außen kommender Regisseur mit dem deutschen Ensemble arbeitet oder weil sich die Ensembles in einer gemeinsamen Arbeit tatsächlich mischen –, schaffen solche Arbeiten am Stadttheater Identität. Gelingt eine solche Verbindung nicht, bleiben diese internationalen Produktionen fremd am eigenen Haus und sind nicht viel mehr als selbstproduzierte Gastspieleinladungen.

Zukunftssuche im Zentrum der Stadt


Der **dritte**, entscheidende Fehler in der Eingangsgegenüberstellung liegt jedoch darin, dass sie völlig die Frage nach Rolle und Aufgabe des Stadttheaters vernachlässigt, und zwar nicht in Bezug auf sein Verhältnis zu anderen Theater- und Produktionsformen, sondern in Bezug auf sein Verhältnis zum Ort, an dem es sich befindet und dem es seinen Namen verdankt: zur Stadt. Sieht man mal von den Metropolzentren wie Berlin und vielleicht noch Hamburg oder München ab, sind die Stadttheater in der Regel kulturelle Grundversorger in den Städten. Was aber heißt das in Zeiten, in denen es um den Zustand der Städte und des städtischen Lebens nicht gut bestellt ist? Den Stadttheatern kommen in Zeiten klammer kommunaler Kassen bei gleichzeitiger rasanter demographischer Veränderung der Stadtgesellschaft ganz andere Aufgaben zu, als abends zwischen halb acht und elf für den Repertoirebetrieb zu öffnen. Stadttheater müssen *Zentrum* sein. Nicht nur räumlich, sondern auch im Rahmen eines Diskurses über die Stadtgesellschaft und ihre Zukunft. Sie müssen sich öffnen, aber nicht aus der defizitären Not heraus, neue Publikumsschichten für den alten Betrieb zu gewinnen, sondern aus einer Lust heraus, sich einzumischen und Verbindungen herzustellen. Zwischen den verschiedenen Milieus einer Stadt, den unterschiedlichen Disziplinen von Kultur und Stadtplanung

und ja, auch zwischen unterschiedlichen künstlerischen Formen. Sie können und müssen der Ort sein, an dem sich die Bewohner einer Stadt begegnen. Und zwar alle Bewohner. Als Motor für Stadtentwicklung kann ihnen so eine Rolle zukommen, deren Kraft gerade von den Kommunen als Träger der großen Häuser immer noch unterschätzt wird.

In Köln haben die Bürger der Stadt per Bürgerentscheid gezeigt, welche Bedeutung sie ihrem Theater und auch seinem Ort und seiner Funktion in der Stadt beimessen. Das Theater ist wieder Stadtgespräch. Dresden hat eine Bürgerbühne, in Freiburg stellen Barbara Mundel und ihr Team erfolgreich nicht nur die Frage nach der Zukunft des Stadttheaters in einer interkulturellen Gesellschaft, sondern damit verbunden auch nach der Zukunft der Stadt selbst. Natürlich öffentlich und unter Beteiligung der Freiburger. In Bochum, um Beispiele aus der eigenen Arbeit zu nennen, hat das Theater mit dem Kulturhauptstadtprojekt „Next Generation“ nicht nur die eigene Stadt bespielt, sondern ein Jahr lang das ganze Ruhrgebiet. In Zukunftshäusern in Duisburg, Herne, Essen und Bochum haben fast 800 Jugendliche in ihren Stadtteilen gearbeitet und dort ihre Vorstellungen von Zukunft entworfen, mit zum Teil beeindruckenden Ergebnissen. Begleitet von einem permanenten Diskurs über die Zukunft des Ruhrgebiets und die Frage nach dem Zusammenleben der Menschen in der Region und einer verbindenden Arbeit von Nuran David Calis, der ein Jahr lang mit Jugendlichen aus allen Häusern ein Projekt für die Bühne des Schauspielhauses erarbeitet hat. „Next Generation“ war so mehr als eine Ansammlung milieuspezifischer Stadtteilprojekte, sondern tatsächlich eine gemeinsame Zukunftssuche im Zentrum der Stadt und der Arbeit des Theaters.

Immer also geht es um Beteiligung und um das Herstellen von Verbindungen, aus denen neue Formen und Arbeits-

weisen entstehen, die zugleich zutiefst in der Stadt verwurzelt sind. Und es geht um die Frage: Wie sieht der Ort aus, an dem wir leben, und wie soll der Ort aussehen, an dem wir in Zukunft leben wollen? Und, kann man hinzufügen, welche künstlerischen Strategien und Ausdrucksformen braucht es für die Gestaltung von Zukunft? Es geht also um einen Diskurs, den in der Breite zu führen die Stadttheater gerade wegen ihrer Größe und ihrer zentralen Funktion in der Stadt prädestiniert sind. In Bochum hat das Schauspielhaus gerade gemeinsam mit dem Land NRW und der Stiftung Mercator die *Zukunftsakademie NRW* gegründet, die genau das herausfinden soll. Indem sie einerseits die Akteure der Städte, die sich mit Zukunft und der Frage nach der Stadt im demographischen Wandel beschäftigen, an einen Tisch bringt: Stadtplaner, Künstler, die Universitäten, Ökonomen, Soziologen und andere. Und indem sie zum Machen und Ausprobieren einlädt. Junge Stadtbewohner vor allem, aber auch die Künstler der verschiedenen Sparten. Egal ob städtisch oder frei. Wenn alles gut geht, wird diese Akademie auch mit Hilfe des Theaters die Stadt verändern. Und das Theater sowieso.

Die Zukunft, die manche Polemik dem Stadttheater so gerne absprechen will, hat also schon längst begonnen. 

Thomas Laue, geboren 1971, studierte Germanistik, Theaterwissenschaft und Philosophie an der Universität Köln. 1998/99 Arbeit als Dramaturg am Staatstheater Kassel. Anschließend freier Dramaturg u.a. am Schauspiel Bonn und am Theater Neumarkt in Zürich sowie Tätigkeit als freier Verlagslektor in Köln. Von 2000 bis 2005 Dramaturg am Schauspiel Hannover, 2005 bis 2010 Chefdramaturg am Schauspiel Essen. Lehrbeauftragter für Dramaturgie an der Folkwang Universität der Künste und Mitglied der künstlerischen Leitung des Interkultur-Festivals MELEZ im Rahmen der Kulturhauptstadt Ruhr.2010. Seit der Spielzeit 2010/11 Chefdramaturg am Schauspielhaus Bochum.

Parolengedöns hilft nicht!

Beim Bundeskongress der Freien Theater in Stuttgart wurde unlängst heftig gegen das Stadttheater polemisiert. Dabei sind die Grenzen zwischen beiden Theaterformen längst fließend. Und das ist gut so.

Den frei schaffenden Theaterleuten geht es schlecht. Sie verdienen im Durchschnitt fünf Euro pro Stunde, weniger als ein Babysitter oder eine Reinigungskraft. Sie haben häufig studiert oder promoviert – trotzdem gehören die Tänzer, Schauspieler und Regisseure zum Niedriglohnsegment. Bloß: Was tun? Als der *Bundesverband Freier Theater* Ende des vergangenen Jahres zum Bundeskongress nach Stuttgart lud, hatte man schnell ein Patentrezept zur Hand: Man holt sich das Geld von den Großen, Etablierten: den Staats- und Stadttheatern. Das Theater in Wuppertal könne mit „nur noch“ zwei der bisher sechs Millionen Euro ja ohnehin nicht mehr arbeiten, meinte etwa Wolfgang Schneider, der Direktor des Hildesheimer Instituts für Kulturpolitik; deshalb solle man das Geld lieber den Freien geben. „Wir brauchen neue Strukturen, die allen nutzen“. Auf dem Bundeskongress der Freien ertete Schneider Applaus. Doch die Botschaft ist fatal. Neiddebatten gab es immer. Neu ist, dass sich Kulturschaffende selbst mit populistischen Thesen zu Wort melden – und der Politik Argumente liefern, um Häuser zu schließen oder sie durch Sparmaßnahmen handlungsunfähig zu machen.

Beim Bundeskongress machte man aus Kollegen Konkurrenten und formulierte scharfe Gegensätze: Hier die verkrusteten Stadt- und Staatstheater, dort die kreativen und innovativen Freien. „Die Großen etablieren die ewig selben Namen, wir schauen dagegen auf Ideen“, sagte Max Schumacher vom Berliner *Post Theater*. „Klassische Erbhöfe sind anachronistisch“, meinte Jochen Sandig, der Leiter des *Radialsystem* Berlin, und gab die Parole aus „Öffnet die Theater!“ Und Wolfgang Schneider macht die Stadttheater verantwortlich für den Bedeutungsverlust des Theaters schlechthin: „Sie haben es versäumt, sich so zu verankern, dass sie nicht zur Disposition gestellt werden“.

Vielleicht hätten die Besucher des Stuttgarter Kongresses einen Besuch im Schauspiel

von Hasko Weber aufs Programm setzen sollen. Denn gerade dort ist das Theater streitbarer und aktueller denn je. Volker Lösch hat Migranten und Manager auf die Bühne geholt, in seiner Version von Shakespeares „*Andronicus Titus*“ traten illegale Einwanderer auf und breiteten die Frage nach Macht und Recht so drastisch aus, dass zahllose öffentliche Debatten losgetreten wurden. Von Bedeutungsverlust keine Spur. Ohnehin trifft das Gegensatzpaar Freie versus Feste nicht mehr die Situation. *Rimini-Protokoll* oder *She She Pop* spielen an den großen Häusern. Es gibt feste Bühnen wie das Zentrum für Figurentheater Stuttgart *Fitz*, das ausschließlich freie Produktionen herausbringt. Auch im Berliner *HAU*, in den *Sophiensaelen* oder im *Radialsystem* von Sasha Waltz kann man sehen, wie professionell die Freien arbeiten. Bezeichnend ist, dass es keine verbindliche Definition gibt, was frei überhaupt heißt. In Hamburg sind professionelle Ensembles ohne Spielstätte gemeint. Bayern und Nordrhein-Westfalen werfen sie in einen Topf mit den Privattheatern, andere Bundesländer zählen die Amateure mit. In Baden-Württemberg meint man die Theater, die professionell tätig sind, aber keine eigene Spielstätte haben. Eine solche wollen die freien Theatermacher aus Stuttgart aber partout bekommen. „Ein eigenes Haus wäre schon gut“, sagt der Schauspieler Robert Atzlinger, auch wenn das Ziel nicht sein könne, große Massen anzuziehen. „Freies Theater ist nicht dafür da, vor vollen Rängen zu spielen“, sagt er.

Die Übergänge sind fließend, die Strukturen längst nicht mehr so starr, wie Wolfgang Schneider meint, wenn er sagt „Wir sollten auf eine Vielfalt der Theaterformen setzen und nicht auf zwei unterschiedliche Systeme“. Das passiert längst. Aber auch inhaltlich können die Freien keinen Alleinanspruch auf ästhetische Innovationen mehr geltend machen. Das dokumentarische Theater, Interventionen im öffentlichen Raum oder Langzeitrecherchen sind in Stadt- und Staatstheater ebenso

anzutreffen wie in der freien Szene. Um beim Beispiel Stuttgart zu bleiben: Da spielt das Freie Ensemble *Lokstoff* in der U-Bahn und die Staatsoper im Autohaus. Und wenn die Freien, Marktführer im Kinder- und Jugendtheater, durch Klassenzimmer und Stadthallen tingeln, ist auch nicht alles so innovativ, dass es den Kriterien standhalten würde, die Robert Atzlinger für Freies Theater ansetzt: „Da gehe ich hin, weil etwas gezeigt wird, was man so noch nicht gesehen hat.“ Solide Basisarbeit gibt es hier wie dort – und das ist gut so. Selbst die Landesbühnen, die in Baden-Württemberg schauen müssen, dass sie genügend Gastspiele in der Region verkaufen, machen Uraufführungen, Cross-Over-Projekte und Debattenstücke. Simone Sterr ist mit ihrem Landestheater Tübingen präsent im aktuellen Diskurs der Universitätsstadt – ob es um Sterbehilfe geht, Klimakatastrophe oder Landtagswahl. Beim Format *Schnelle Stücke* reagiert man kurzfristig auf Themen. Das pauschale Argument, dass feste Häuser unflexibel seien, gilt nicht mehr.

Nur drei Prozent der öffentlichen Haushalte werden in Deutschland in die Kultur gesteckt, davon gehen 0,3 bis 2,5 Prozent an die freien Theater, wie es im *Report Darstellende Künste* heißt. Der bürokratische Aufwand, um an diese Gelder zu kommen, absorbiert viele Kapazitäten. Doch auch wenn es sich nicht in barer Münze auswirkt, ist den Freien die Anerkennung gewiss. Das Freie Theater, so hat es 2008 die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages festgeschrieben, stelle eine „unverzichtbare Säule der Theaterlandschaft“ dar und halte den „kulturellen Nährboden furchtbar“. Gerade auch in Baden-Württemberg, das seine Förderung von knapp 400 000 auf 1,4 Millionen Euro erhöht hat, ist die Bedeutung der freien Theaterarbeit unbestritten.

Mit ihrer Entsolidarisierung werden die Freien nichts außer Unmut erreichen, zumal es naiv ist, zu glauben, dass Gelder, die man den Staatstheatern wegnimmt, ihnen zugute kämen. Übrigens hat sich genau in Stuttgart gezeigt, dass sich Solidarität durchaus bezahlt machen kann: Als vor zwei Jahren eine große Sparrunde anstand, gingen alle bei der *Art Parade* auf die Straße und konnten das Schlimmste verhindern – gemeinsam!

ADRIENNE BRAUN

DIE WELT IST DEINE BÜHNE!

BEWIRB DICH BEI DER SHOW,
DIE ALLES ERLAUBT!

Mein
RTL

Alle Infos unter RTL.de

DAS SUPER★★★★
T★OLENT