ZUKUNFT ERPROBEN

Theaterarbeit in Ostdeutschland: Impulse für eine gesellschafts-politische Debatte

DOSSIER

Herausgegeben von
Franziska Richter
für die
Friedrich-Ebert-Stiftung

FRIEDRICH EBERT STIFTUNG

ZUKUNFT ERPROBEN

Theaterarbeit in Ostdeutschland: Impulse für eine gesellschafts-politische Debatte

DOSSIER

Herausgegeben von
Franziska Richter
für die Friedrich-Ebert-Stiftung

FRIEDRICH EBERT STIFTUNG

INHALT

I. EINFÜHRUNG

WANDEL SICHTBAR MACHEN UND ZUKUNFT ERPROBEN
FOKUS UND FRAGESTELLUNG DES DOSSIERS
Vorwort **Franziska Richter**, Referentin Kultur & Politik, Politik in Ostdeutschland im Referat Demokratie, Gesellschaft & Innovation der Friedrich-Ebert-Stiftung 6

THEATER ALS ORTE DER DEMOKRATIE IN OSTDEUTSCHLAND
Geleitwort **Carsten Schneider**, Staatsminister beim Bundeskanzler, Beauftragter der Bundesregierung für Ostdeutschland 16

II. EINBLICKE

REPRÄSENTATION IN DEN KÜNSTLERISCHEN INTENDANZEN
ERGEBNISSE DER DATENSICHTUNG
Bericht **Therese Schmidt**, Regisseurin & **Franziska Richter**, Referentin Kultur & Politik, Politik in Ostdeutschland, Friedrich-Ebert-Stiftung 22

WEGE DES UNTERWEGSSEINS
ZUR REPRÄSENTATION VON OSTDEUTSCHEN IN DEN LEITUNGSPOSITIONEN DER BERLINER THEATERLANDSCHAFT
Essay **Dr. Peggy Mädler**, Autorin und Dramaturgin 32

IM SPANNUNGSFELD
POTENZIAL UND FRAGILITÄT IN DER OSTDEUTSCHEN THEATERLANDSCHAFT
Essay und Interview **Anica Happich**, Festivalkuratorin und kulturpolitische Akteurin, **Laura Kiehne**, Mitglied ensemble-netzwerk unter Einbindung von **Claudia Schmitz**, geschäftsführende Direktorin Deutscher Bühnenverein 38

THEATER ALS AVANTGARDE IN REVOLUTION UND TRANSFORMATION
Exkurs **Dr. Torben Ibs**, Journalist, Dramaturg, Theaterwissenschaftler 53

ÜBER DEN BÜHNENRAND GESCHAUT
REPRÄSENTATION UND BEDEUTUNG VON NETZWERKEN IM BEREICH DER FOTOGRAFIE Exkurs **Daniel Blochwitz**, Fotograf und Kurator 58

III. HERKUNFTSRÄUME & PERSPEKTIVEN
Diskussion & Interpretation I: Zur Repräsentation von Ostdeutschen in den Darstellenden Künsten und Intendanzen

WO IST DER OSTEN IN BERLIN?
Gespräch **Franziska Werner**, Dramaturgin, Kuratorin, ehemalige Intendantin Sophiensaele & **Dr. Peggy Mädler**, Autorin und Dramaturgin 66

ES GILT, MACHTGEFÄLLE ABZUBAUEN
Gespräch **Bettina Jahnke**, Intendantin Theater Potsdam, **Hasko Weber**, Generalintendant Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar, Vorsitzender der Intendantengruppe Deutscher Bühnenverein & **Franziska Richter**, Referentin Kultur & Politik, Politik in Ostdeutschland, Friedrich-Ebert-Stiftung 75

NEUGIER UND DIFFERENZ ALS SCHATZ FEIERN
OSTDEUTSCHE THEATERLEITER*INNEN IN DEN ALTEN BUNDESLÄNDERN
Gespräch **Dr. Ute Lemm**, Generalintendantin und Geschäftsführerin der Schleswig-Holsteinisches Landestheater und Sinfonieorchester GmbH, **Sven Schlötcke**, Mitglied der kollektiven künstlerischen Leitung, Geschäftsführer Theater an der Ruhr & **Anna Volkland**, Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin 90

DIE MACHT DER BILDER
DISKURSE ZWISCHEN OST UND WEST
Gespräch **Sabine Rennefanz**, freie Journalistin & **Franziska Richter**, Referentin Kultur & Politik, Politik in Ostdeutschland, Friedrich-Ebert-Stiftung 104

IV. ZUKUNFTSRÄUME & TRÄUME
Diskussion & Interpretation II: Ostdeutschland & (Ost-)Europa als Erfahrungs- und Gestaltungsräume

KULTUR AUS DER STADTGESELLSCHAFT HERAUS
DAS BEISPIEL GÖRLITZ
Gespräch **Lukas Rietzschel**, Autor & **Therese Schmidt**, Regisseurin 116

VOM VOLKSTHEATER ZUR VOLXKANTINE
BEGEGNUNGEN MIT NOCH-NICHT-BESUCHER*INNEN
Bericht **Ralph Reichel**, Intendant und Geschäftsführer Volkstheater Rostock ... 125

WIR BRAUCHEN WIEDER ETWAS VOM GEIST DER 89'ER-UTOPIE
Gespräch **Carena Schlewitt**, Intendantin HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste & **Therese Schmidt**, Regisseurin 131

IN MAGDEBURG GIBT ES EINEN LUFTSOG NACH OBEN
Gespräch **Julien Chavaz**, Generalintendant Theater Magdeburg & **Therese Schmidt**, Regisseurin 140

FRAGEN DER HERKUNFT SOLLTEN KEINE ROLLE MEHR SPIELEN
Gespräch **Andris Plucis**, künstlerische Leitung und Ballett, Theater Eisenach & **Therese Schmidt**, Regisseurin 147

V. AUSBLICKE

KOLLEKTIVES LEITEN IN OSTDEUTSCHLAND
NEUE FORMEN DES MITEINANDERS AM THEATERHAUS JENA
Essay **Anna Volkland**, Dramaturgin und Theaterwissenschafterin 156

DAS THEATER MUSS SICH DER STADTGESELLSCHAFT ÖFFNEN
Gespräch **Jessica Weisskirchen**, Vorstand ensemble-netzwerk, **Dr. Peggy Mädler**, Autorin und Dramaturgin & **Therese Schmidt**, Regisseurin 163

Literaturempfehlungen 172
Angaben zu den Autor*innen 176

I. EINFÜHRUNG

WANDEL SICHTBAR MACHEN UND ZUKUNFT ERPROBEN

FOKUS UND FRAGESTELLUNG

Vorwort

Franziska Richter, Referentin Kultur & Politik, Politik in Ostdeutschland im Referat Demokratie, Gesellschaft & Innovation der Friedrich-Ebert-Stiftung

Theaterarbeit findet in der Gegenwart statt, in die immer auch die Vergangenheit hineinragt. Vom Hier und Jetzt aus wird Zukunft gedacht, geprobt, erprobt. In der künstlerischen Auseinandersetzung werden gesellschaftliche und soziale Beziehungen reflektiert vorausschauend ausprobiert. Theater sind Begegnungsräume, Streit- und Konfliktträume, manchmal auch magische Räume, die uns in andere Perspektiven hineinverhelfen. An den Proben von Inszenierungen sind viele verschiedene Menschen beteiligt; Theater entsteht immer im Team. Aufgetretene Fehler, Differenzen und Konflikte werden im besten Fall als Voraussetzung für späteres Gelingen verstanden, Fragmente und Frakturen in neue Zusammenhänge gebracht.

Gerade viele Theater in Ostdeutschland sind Mehrspartentheater, die immer wieder Umstrukturierungen, Umzüge und Umbauten erleben und teilweise an Orten ehemaliger oder aktueller Industrielandschaften angesiedelt sind. Auf ihren Bühnen werden oft Stücke gezeigt, die ein Abbild fragmentierter ostdeutscher Geschichte und des besonderen Selbstverständnisses der ostdeutschen Bevölkerung sind. So können die Theaterhäuser das Leben in Ostdeutschland als sich stetig verändernden eigenen Erfahrungs- und Gestaltungsraum sehr gut sichtbar machen.

> In vielen Regionen in Deutschland – in Ost und West – müssen Theater bereits seit einiger Zeit in einem gesellschaftlichen Klima arbeiten, in dem reaktionäre und populistische Kräfte immer mehr an Raum und Einfluss gewinnen. Theater wirken in die Stadt- und Dorfgesellschaft hinein und sind oft Orte der Begegnung für den gemeinsamen Diskurs.

Daher spielen sie auch eine wichtige Rolle bei der Schaffung und Erhaltung eines vorpolitischen Raumes, der für die Stärkung von Demokratie von großer Bedeutung ist.

Theater sind aber auch Räume, die vor dem Hintergrund einer sich verändernden Gesellschaft steten Wandel erleben, die immer wieder ihre Strukturen für die Zukunft hinterfragen und ihre Funktionen sowie ihre Rolle für die Stadt- und Dorfgesellschaft neu definieren und öffnen (müssen). Der Bereich der Theater – ob staatlich geförderte Institutionen oder Freie Szene – ist zudem größtenteils gekennzeichnet durch strukturelle Unterfinanzierung und prekäre Arbeitsbedingungen. Er ist sehr abhängig von bestimmten Standort- und Kontextbedingungen.

Dieses besondere gesellschaftliche Umfeld und das Wirken der Theater in den Regionen vor Ort rücken in unserer Stiftungsarbeit zunehmend in den Blick. Denn unser zentrales Anliegen es ist, den gesellschaftlichen Zusammenhalt zu stärken und den Wertekanon einer freiheitlich und demokratisch verfassten Gesellschaft zu verteidigen.

Unsere Gesellschaft unterliegt gerade einem immensen Wandel und ist dabei auch einem großen Stresstest unterworfen. Die multiplen Krisen der vergangenen Jahre haben zu einer erheblichen Verunsicherung in der Bevölkerung geführt, da die damit verbundenen Folgen den Lebensbereich der Menschen unmittelbar betreffen.

Allgemeine Ermüdungserscheinungen und Ängste vor der Zukunft dominieren vielerorts die Stimmungslage.[1] In Ostdeutschland wirken zudem auch noch 33 Jahre nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung die erheblichen gesellschaftspolitisch-kulturellen Transformationen bis heute nach. Viele Menschen in den neuen Bundesländern haben Angst vor erneuten tiefgreifenden Umbrüchen in ihrem Leben, sie fühlen sich durch politisches Handeln nur unzureichend repräsentiert und in ihren Lebensleistungen nicht wertgeschätzt.[2] Die Wahrnehmung, lediglich Bürger*innen zweiter Klasse zu sein, ist stark verbreitet.[3] Der Zulauf zur AfD hat in den letzten Monaten in den neuen Bundesländern erheblich zugenommen.

Alle Demokrat*innen schauen mit großer Sorge auf die neueren Umfrage- und Wahlergebnisse und die möglichen politischen

1 Vgl. auch Christoph Döbele, Jan Niklas Engels, Roberto Heinrich, Nicole Loew, Catrina Schläger, Anja Miriam Simon und Anne-Kathrin Vitt: Krisenerwachsen. Wie blicken junge Wähler*innen auf Politik, Parteien und Gesellschaft?, Berlin 2023 und: Volker Best, Frank Decker, Sandra Fischer, Anne Küppers: Demokratievertrauen in Krisenzeiten. Wie blicken die Menschen in Deutschland auf Politik, Institutionen und Gesellschaft, hg. v. der Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin 2023.
Andreas Zick, Beate Küpper, Nico Mokros: Die distanzierte Mitte. Rechtsextreme und demokratiegefährdende Einstellungen in Deutschland 2022/23, hg. v. von Franziska Schröter für die Friedrich-Ebert-Stiftung, 2023.

2 Mehr dazu auch bei Stefanie Elies, Franziska Richter: Transformationspotentiale Ostdeutschlands: Transformation koordiniert, ressourcen- und beteiligungsorientiert gestalten, hg. v. der Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin 2023.

3 Vgl. Der Beauftragte der Bundesregierung für Ostdeutschland: Ostdeutsche in Führungspositionen. Bundeskonzept zur Steigerung des Anteils an Ostdeutschen in Führungspositionen der Bundesverwaltung, Berlin 2023.

Konsequenzen für das Superwahljahr 2024 in Ostdeutschland.[4]

In der Friedrich-Ebert-Stiftung beschäftigen wir uns mit der gesellschaftlichen Bedeutung von Kunst und Kultur, mit Fragen des gesellschaftlichen Zusammenhalts zwischen Ost- und Westdeutschland, aber auch mit Aspekten guter Politik insbesondere für Ostdeutschland.

In unserem Fokus stehen dabei der Umgang mit dem zunehmenden Populismus und Rechtsextremismus, die Stärkung der Demokrat*innen vor Ort, die Aufhebung der strukturellen Ungleichheiten und die weitere Angleichung der Lebensverhältnisse in strukturschwachen Regionen in Ost und West.

In diesem Zusammenhang ist für unsere Arbeit auch die Frage von Bedeutung, ob Ostdeutsche in Elitepositionen bzw. Führungspositionen in wichtigen gesellschaftlichen Bereichen adäquat repräsentiert sind.

In einer liberalen Demokratie äußert sich das Problem der mangelnden Repräsentation in Elitepositionen in vier Dimensionen. Sie lassen sich analytisch in *Legitimität, Funktionalität, Repräsentation und Sozialintegration* unterscheiden.[5] Der Begriff der *Repräsentation* umfasst dabei eine *deskriptive* und eine *substanzielle* Komponente[6]: *Deskriptive Repräsentation* bezeichnet das Ausmaß, in dem sich die Sozialstruktur einer Gesellschaft in der personellen Zusammensetzung ihrer zentralen Institutionen und Entscheidungsträger*innen widerspiegelt. Darin wird die gleichberechtigte Teilhabe aller gesellschaftlichen Gruppen an der Willensbildung symbolisch sichtbar.

Substanzielle Repräsentation entsteht, wenn gruppenspezifische Interessen und Ideen in gesamtgesellschaftlichen Entscheidungen realisiert werden. Es wird vermutet, dass Angehörige einer Gruppe deren Interessen am besten vertreten können. Es geht hier also um das inhaltliche Handeln der Akteur*innen, die eine bestimmte Gruppe vertreten bzw. repräsentieren.

Die demokratietheoretischen Ableitungen von *Repräsentation* weiter auszuführen, ist an dieser Stelle kein Raum.[7] Vielmehr konzentrieren wir uns auf die Fragestellung, ob und wie Menschen mit ostdeutscher Herkunft in der bundesdeutschen Gesellschaft und Politik angemessen repräsentiert sind.

4 2024 finden sowohl die Europawahlen, die Landtagswahlen in Thüringen, Sachsen und Brandenburg als auch die Kommunalwahlen in Sachsen-Anhalt, Thüringen, Sachsen und Mecklenburg-Vorpommern statt.

5 Vgl. auch Lars Vogel: Der geringe Anteil Ostdeutscher in den Eliten – ein verkanntes Problem, 2020, ‹https://regierungsforschung.de/der-geringe-anteil-ostdeutscher-in-den-eliten-ein-verkanntes-problem/› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023) und: Lars Vogel, Sabine Zajak: Teilnahme ohne Teilnahme? Wie Ostdeutsche und Menschen mit Migrationshintergrund in der bundesdeutschen Elite vertreten sind, in: DeZIM Research Notes, Berlin 2020, S. 6.

6 H. F. Pitkin: The Concept of Representation, Berkely 1967.

7 In der Literaturliste am Ende des Dossiers finden sich Verweise auf vertiefende Lektüremöglichkeiten.

AKTUELLE STUDIENLAGE ZUR REPRÄSENTATION OSTDEUTSCHER IN FÜHRUNGSPOSITIONEN

Nach wie vor sind Ostdeutsche bundesweit in den Führungsebenen von Politik, Verwaltung, Wirtschaft, Verbänden und Kultur nicht ihrem Anteil an der Gesamtbevölkerung entsprechend vertreten. Dies belegen etliche aktuelle Studien, die sich in den letzten Jahren mit dem Thema befasst haben, zum Beispiel die Studie des *Deutschen Zentrums für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM)* von 2020.[8] Diese Untersuchung, die auf umfassenden Bevölkerungsumfragen und Biografieerhebungen fußt, kommt zu dem Ergebnis, dass Ostdeutsche mit 10,1 Prozent seltener in Elitepositionen vertreten sind als es ihrem Anteil von 19,4 Prozent an der Bevölkerung entsprechen würde; bei Menschen mit Migrationshintergrund sind es sogar nur 9,2 Prozent. Laut den Ergebnissen der Studie nimmt die Bevölkerung auch wahr, dass Ostdeutsche und Menschen mit Migrationshintergrund in Elitepositionen deutlich unterrepräsentiert sind, was als problematisch bewertet wird: In dieser Bevölkerungsumfrage äußerten fast drei Viertel die Meinung, die Unterrepräsentanz Ostdeutscher bzw. von Menschen mit Migrationshintergrund in Führungspositionen sei ein Problem, weil diese Gruppen ihre eigenen Interessen und Bedürfnisse selbst am besten vertreten könnten.

Die politisch bedeutsame Aufgabe, die Repräsentation von Ostdeutschen in Führungspositionen zu erhöhen, wird auch im Regierungsprogramm klar formuliert und ist auch ein besonderes Anliegen des Beauftragten der Bundesregierung für Ostdeutschland, Staatsminister Carsten Schneider, der in vorliegendem Dossier mit einem Beitrag beteiligt ist.

Der Staatsminister hat Anfang 2023 ein Konzept vorgelegt, das den Anteil von Ostdeutschen in Führungspositionen im Bereich der Verwaltung erhöhen soll.[9] Erklärtes Ziel ist es, der deutlichen Unterrepräsentation von Ostdeutschen in Führungsfunktionen der Bundesverwaltung entgegenzuwirken und damit auch eine „Vorreiterrolle für andere gesellschaftliche Bereiche“ zu übernehmen.[10]

Zudem präsentierte er im September 2023 die Ergebnisse des Eliten-Monitors.[11] Das Forschungsprojekt *Elitenmonitor – Personelle Unterrepräsentation der Ostdeutschen in zentralen Führungspositionen* mit einer Laufzeit von 2022 bis 2025 geht auf eine Empfehlung der Regierungskommission *30 Jahre Friedliche Revolution und Deutsche Einheit* zurück. Die Regierungskoalition knüpft an deren Arbeit an und hat sich

8 Lars Vogel, Sabrina Zajak: Teilhabe ohne Teilnahme? Wie Ostdeutsche und Menschen mit Migrationshintergrund in der bundesdeutschen Elite vertreten sind, in: DeZIM Research Notes, Berlin 2020 sowie Raj Kollmorgen, Sabine Zajak: Ferne Eliten. Die Unterrepräsentation von Ostdeutschen und Menschen mit Migrationshintergrund, Wiesbaden 2023.

9 Der Beauftragte der Bundesregierung für Ostdeutschland: Ostdeutsche in Führungspositionen. Bundeskonzept zur Steigerung des Anteils an Ostdeutschen in Führungspositionen der Bundesverwaltung, Berlin 2023.

10 Pressemitteilung der Bundesregierung, 25.1.2023, ‹https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/kabinett-verabschiedet-bundeskonzept-zur-steigerung-des-anteils-von-ostdeutschen-in-fuehrungspositionen-2160222› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

11 Lars Vogel, Marion Reiser, Raj Kollmorgen, Astrid Lorenz: Das Forschungsprojekt Elitenmonitor – Personelle Unterrepräsentation der Ostdeutschen in zentralen Führungspositionen, Leipzig 2023, https://research.uni-leipzig.de/elitenmonitor/ (zuletzt aufgerufen am f 1.10.2023).

zum Ziel gesetzt, die personelle Repräsentation Ostdeutscher in Führungspositionen und Entscheidungsgremien in allen Bereichen zu verbessern. Das Forschungsprojekt verfolgt das Ziel, die Entwicklung der personellen Repräsentation von Ostdeutschen in Elitepositionen zu analysieren, die Ursachen und Folgen einer Unterrepräsentation empirisch zu untersuchen und im Ergebnis Handlungsoptionen für alle Sektoren aufzuzeigen. Untersucht werden u.a. die Bereiche Politik, Verwaltung und Justiz, Wirtschaft und Wissenschaft, Kultur und Medien, Militär und Sicherheit, Religion sowie Medien und zivilgesellschaftliche Institutionen. Ein Projekt, das diesem Elitenmonitor vorausging, ist das Forschungsprojekt des *DeZIM: Soziale Integration ohne Eliten.*[12] Damit stehen für die Bestimmung des Ausmaßes der personellen Unterrepräsentation die biografischen Daten von über 4.100 Personen zur Verfügung, die zwischen 2018 und 2023 eine der rund der 3.300 Elitenpositionen in Deutschland innehatten.

EXKURS: WEITERE STUDIEN, DIE EINZELNE ASPEKTE ANALYSIERT HABEN

In der Studie *Der lange Weg nach oben*[13] werden Ursachen für die mangelnde Repräsentanz Ostdeutscher in Führungspositionen untersucht. Fehlende Netzwerke von Ostdeutschen und damit auch fehlende Vorbilder und Mentor*innen in Leitungspositionen werden als Gründe benannt. Hinzu kommen geringere Einkommen und Rücklagen in ostdeutschen Familien, die sich auch auf die Ausbildungs- und Karrierewege auswirken. Diese „Hürden" in Bezug auf ökonomisches, soziales, kulturelles und symbolisches Kapital[14] sind zum einen auf die besonderen Eigentumsverhältnisse und politischen Strukturen der DDR zurückzuführen, zum anderen auf die Nachwirkungen des tiefgreifenden Transformationsprozesses nach 1990, der mit gravierenden Umbrüchen in ostdeutschen Biografien, einem Elitentransfer von West nach Ost und dem Rück- und Umbau von Strukturen, Organisationen und Institutionen in Ostdeutschland einherging.[15]

Der Soziologe Raj Kollmorgen, der sich in vielfältiger Weise mit dem Thema Repräsentation bzw. Unterrepräsentation Ostdeutscher beschäftigt, sieht ein manifestes und persistentes sozialstrukturelles Rekrutierungs- und Repräsentationsproblem gebürtiger Ostdeutscher in fast allen Elitesektoren auf Bundes- und Länderebene.[16] Laut Kollmorgen organisieren sich Eliten in Machtnetzwerken, die auf wechselseitigem Kennen und Vertrauen basieren. Ostdeutsche gehörten bisher weitestgehend nicht den „Netzwerken der Macht" an, es fehle ihnen an entsprechenden Kontakten, Zugängen und „Stallgeruch"; dabei könne von einer „kulturelle[n] Marginalisierung" gesprochen werden.[17]

FRAGESTELLUNGEN DES DOSSIERS

Unsere Erfahrung als politische Bildner*innen zeigt, dass das Thema Repräsentation im öffentlichen Diskurs oft sehr abstrakt und vor allem als Defizit thematisiert wird und daher weniger offensiv in Bearbeitung kommt. Die Fragestellung und der zu analysierende Bereich sollten aber möglichst konkret sein, um demokratische Diskurse zu organisieren und gemeinsam Handlungsstrategien mit allen involvierten Akteur*innen entwickeln zu können.

Daher wollen wir uns in der Friedrich-Ebert-Stiftung mit Fragen der Repräsentation Ostdeutscher in einem konkreten Handlungsfeld mit einem konkreten Untersuchungsgegenstand näher befassen: den Theatern in Deutschland.

Wie bereits ausgeführt, stehen Theater mit ihren Bühnen für einen Bereich, der vor Ort in den Regionen große Wirkungs- und Gestaltungskraft ausübt und die vielfältigen Transformationsprozesse in den Regionen reflektiert.

Theater sind auch beredter Spiegel unserer sich stetig verändernden Gegenwart. So wurden zum Beispiel in den letzten Jahren unter dem Einfluss der *#MeToo-Debatten* Reformprozesse an vielen größeren und kleineren Theaterhäusern initiiert, die der Gefahr des Machtmissbrauchs entgegenwirken sollen. Auf den Leitungsebenen im Theaterbereich werden immer häufiger Doppelleitungen, Dreier- oder Viererteams eingeführt und es ist auch eine neue Beziehung zur Macht beobachtbar: Die Entwicklung zeigt eine zunehmende Entfernung von der *One-Man-Show* und eine erste Bewegung hin zu kollektiven Modellen und gleichberechtigter Teamarbeit.

12 https://www.dezim-institut.de/projekte/projekt-detail/soziale-integration-ohne-eliten-2-05/, (zuletzt aufgerufen am 1.10. 2023).

13 Michael Schönherr, Julia Antusch, Olaf Jacobs: Der lange Weg nach oben. Wie es Ostdeutsche in die Eliten schaffen. Repräsentation und Karrierewege. Entwicklungen nach drei Jahrzehnten deutscher Einheit: Eine Datenerhebung im Rahmen des gleichnamigen MDR-Projektes, erstellt von Hoferichter & Jacobs GmbH, in Zusammenarbeit mit der Universität Leipzig, dem Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft, Praxisprojekt Masterstudiengang KMW, 2022.

14 Angelehnt an Pierre Bourdieu. Der traditionellen Aufteilung in Klassen stellt er ein hochdifferenziertes Modell entgegen, das geprägt ist von vier Kapitalarten: ökonomisches, kulturelles, soziales und symbolisches Kapital. Eine zentrale Rolle kommt dabei dem sogenannten Habitus zu. Vgl. hierzu: Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main 1987.

15 Siehe auch der Beitrag von Dr. Peggy Mädler im Dossier.

16 Raj Kollmorgen: Außenseiter der Macht. Ostdeutsche in den bundesdeutschen Eliten,in: Ulrich Busch, Michael Thomas (Hg.): Ein Vierteljahrhundert Deutsche Einheit. Facetten einer unvollendeten Integration, Berlin 2015, S. 189-220. Und: Raj Kollmorgen: Ein anhaltendes Defizit? Ostdeutsche in den Eliten als Problem und Aufgabe, Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2021.

17 Raj Kollmorgen: Elite ohne Ostdeutsche oder: Wer beherrscht das Land?, in: Dresdner Hefte 133, Beiträge zur Kulturgeschichte, 1 2018, S. 29.

Seit der Coronapandemie unterziehen sich die Theaterhäuser zudem einer verstärkten Selbstbefragung: Wie können Zugänge zu Angeboten aus Kunst und Kultur erleichtert und neue Formate der Ansprache, neue digitale Zugänge, neue Orte und neue Zielgruppen erschlossen werden?

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, ob die unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen adäquat im künstlerischen Programm und im Personal – insbesondere auf der Leitungsebene – angemessen repräsentiert sind. Das betrifft vor allem bisher unterrepräsentierte Gruppen wie Menschen mit Migrationshintergrund und Menschen mit ostdeutscher Herkunft.

Ausgangspunkt dieses Dossiers und der damit zusammenhängenden Fragestellungen und Reflexionen bildet eine Datensichtung zum Thema Repräsentation von Ostdeutschen in den Intendanzen der Darstellenden Künste, die im Auftrag der Friedrich-Ebert-Stiftung zwischen November 2022 und März 2023 auf Basis öffentlich zugänglicher Informationen erfolgt ist.

Der Datensatz bezieht sich auf die Spielzeit 2023/2024 und erlaubt einen ersten Überblick zur Besetzung von Intendant*innen in Deutschland im Rahmen eines kulturpolitischen Dossiers. Dabei stellt der Datensatz eine zeitliche Momentaufnahme dar, die durch verschiedene Interviews ergänzt und befragt wird.

Bei der Sichtung der Daten haben wir uns auf künstlerische Intendanzen konzentriert, das heißt auf Intendanzen, die eine künstlerische Programmleitung innehaben. Für den bundesdeutschen Datensatz wurden Stadt-, Staats- und Landesbühnen untersucht, für einen gesonderten Berliner Datensatz haben wir dazu auch freie Spielstätten gesichtet, um neben dem bundesweiten Überblick anhand eines Großstadtbeispiels die Vielfalt der Organisationsformen in den darstellenden Künsten aufzeigen zu können. Die dazugehörende Auswertung wird in einem nachfolgenden Text dargestellt.

Bundesweit wurden die Daten von 147 deutschen Staats- und Stadttheatern sowie Landesbühnen gesichtet. An diesen 147 Theatern sind aktuell insgesamt 161 Personen in künstlerischen Intendanzen/Generalintendanzen tätig. Die höhere Zahl der Personen ergibt sich daraus, dass an einigen Theatern künstlerische Doppel- oder Dreierleitungsteams zu finden sind.

Um das vorliegende Datenmaterial auswerten zu können, haben wir verschiedene zentrale Themenfelder identifiziert, die einen detaillierteren Blick auf die Repräsentation von Menschen mit ostdeutscher Herkunft in der deutschen Theaterlandschaft erlauben. Zunächst wurde die Repräsentation ostdeutscher Intendant*innen nach der Größe der Theater und in einem nächsten Schritt nach der Größe der Städte (Einwohner*innenzahl) betrachtet. Der dritte Themenfokus richtet sich auf die Verteilung ostdeutscher Intendant*innen nach Bundesländern; darüber hinaus wurden die Leitungsmodelle an den Theatern und ihre Besetzung nach den Kriterien „ungeteilte Intendanz“ und „Leitung im Team“ untersucht. Einen weiteren Fokus, der lediglich ein erster Schritt in Richtung einer intersektionellen Betrachtung sein kann, stellt die Auswertung zum Anteil von Frauen in den untersuchten Intendanzen dar.

AUFBAU UND THEMEN DES DOSSIERS

Wir haben die vorliegende Publikation bewusst Dossier tituliert, da sie aus verschiedenen Textsorten besteht, die unterschiedliche Sichtweisen und Perspektiven auf das Thema bieten.

Sie finden hier analytische Essays, aber auch zahlreiche Interviews, die von Februar bis Anfang Oktober 2023 mit Intendant*innen und kulturpolitischen Akteur*innen geführt worden sind. Zudem vertiefen Exkurse bestimmte Frage- und Themenstellungen.

Dabei standen folgende Fragestellungen im Fokus:

- Wo stehen wir in puncto Repräsentation Ostdeutscher an künstlerischen Intendanzen in den Darstellenden Künsten mehr als 30 Jahre nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung?
- In welchem gesellschaftlichen Klima arbeiten die Theater, insbesondere in Ostdeutschland? Wie sehen ihre Arbeits- und Rahmenbedingungen aus?
- Wie blicken die Intendant*innen auf die Zukunft der Theater? Inwieweit öffnen, verändern sie Strukturen ihrer Theater, denken sie über neue Funktionen und Rollen der Theaterhäuser nach?

Das Dossier ist in fünf Kapitel unterteilt. Das einführende Kapitel wird neben der Beschreibung des Fokus des Dossiers durch einen Beitrag des Beauftragten der Bundesregierung für Ostdeutschland, Staatsminister Carsten Schneider, bereichert. Er skizziert die Bedeutung der Theater in den Regionen, insbesondere in Ostdeutschland, und greift Fragen zur gesellschaftlich-politischen Relevanz des Themas Repräsentation auf.

Im zweiten Kapitel EINBLICKE stellen wir die Ergebnisse unserer Datensichtung zur Repräsentation Ostdeutscher in den künstlerischen Intendanzen vor (Therese Schmidt, Regisseurin, und Franziska Richter, Herausgeberin des Dossiers).

Die Autorin und Dramaturgin Dr. Peggy Mädler erweitert die Erkenntnisse mit ihrer Sichtung und Analyse der freien Spielstätten in Berlin.

Die gegenwärtige finanzielle und personelle Situation der öffentlich geförderten Theaterhäuser und der freien Szene in Ostdeutschland wird beleuchtet von Anica Happich, Festivalkuratorin und kulturpolitische Akteurin, und Laura Kiehne, Mitglied des *ensemble-netzwerks,* unter Einbindung eines Fragenkatalogs an die geschäftsführende Direktorin des *Deutschen Bühnenvereins,* Claudia Schmitz.

Die besondere Bedeutung der Theater zur Zeit der Friedlichen Revolution 1989 zeichnet der Journalist und Theaterwissenschaftler Dr. Torben Ibs nach. Er skizziert zudem wichtige Transformationsbewegungen der letzten 30 Jahre, einschließlich Intendant*innenwechsel an den ostdeutschen Theaterhäusern.

Der Kurator und Fotograf Daniel Blochwitz blickt in seinem Exkurs über den Bühnenrand und befasst sich mit der Bedeutung von Netzwerken und dem Stand der Repräsentation Ostdeutscher im Bereich der Fotografie.

Im dritten Kapitel HERKUNFTSRÄUME & PERSPEKTIVEN werden die Ergebnisse unserer Datensichtung zur Repräsentation Ostdeutscher an den künstlerischen Intendanzen aus verschiedenen Blickwinkeln und Handlungsebenen interpretiert und diskutiert.

Dr. Peggy Mädler reflektiert in einem Gespräch mit der ehemaligen Intendantin der Berliner *Sophiensaele,* Franziska Werner, Fragen von Identität(en) und der Rolle von Netzwerken.

In einem weiteren Beitrag geht es um die Bedeutung der Theater vor Ort, das Selbstverständnis und Werdegänge von Intendant*innen in Ost und West. Die Herausgeberin des Dossiers, Franziska Richter, führt zu diesen Themen ein Gespräch mit Bettina Jahnke, Intendantin des *Theaters Potsdam,* und Hasko Weber, Generalintendant des *Deutschen Nationaltheaters* und der *Staatskapelle Weimar* sowie Vorsitzender der Intendantengruppe des *Deutschen Bühnenvereins.*

In einem weiteren Interview werden ostdeutsche Perspektiven in den alten Bundesländern eröffnet und nach der Sichtbarkeit ostdeutscher Intendant*innen gefragt: Die Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin Anna Volkland spricht mit der Intendantin des *Schleswig-Holsteinischen Landestheaters* Dr. Ute Lemm, und Sven Schlötcke, Mitglied der künstlerischen kollektiven Leitung und Geschäftsführer des *Theaters an der Ruhr.*

Franziska Richter spricht mit der freien Journalistin Sabine Rennefanz über die Macht der Bilder und Zuschreibungen in Berichterstattungen über Ostdeutschland und denkt über gemeinsame kulturelle Referenzrahmen beim Zusammenwachsen zwischen Ost und West nach.

Das vierte Kapitel fokussiert ZUKUNFTSRÄUME & TRÄUME der Theater. In Gesprächen und in Essays werden Aspekte des Erfahrungs- und Gestaltungsraums Ostdeutschland reflektiert und Impulse zu der Frage gegeben, welche Verbindungen zu (Ost-)Europa hergestellt werden können.

In einem Gespräch mit dem Autor Lukas Rietzschel reflektiert die Regisseurin Therese Schmidt die Gestaltungskraft von Theaterarbeit in Görlitz und wie Akteure der Kultur in einem gesellschaftlichen Klima arbeiten, in dem die AfD immer dominanter und raumgreifender wird.

Der Intendant und Geschäftsführer des *Volkstheaters Rostock,* Ralph Reichel, skizziert in seinem Bericht neue Strategien und Formate seines Theaters, um in Begegnungen mit Noch-Nicht-Besucher*innen zu kommen.

Carena Schlewitt, Intendantin von *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste* diskutiert mit Therese Schmidt die Bedeutung von Verbindungen zu Europa, insbesondere zu Osteuropa, und reflektiert die teils sehr einseitige Berichterstattung über Dresden kritisch.

Julien Chavaz, Generalintendant am *Theater Magdeburg* und die Regisseurin Therese Schmidt unterhalten sich über die komplexe Beziehung, die eingeht, wer das Theater betritt, und wie gut sich Stadtgesellschaft und Theater in Magdeburg verbinden.

Andris Plucis, künstlerischer Leiter des *Landestheaters Eisenach* und Leiter des Balletts, erzählt davon, wie die bürgerliche Stadtgesellschaft Eisenachs und mit ihr das Theater sich die Deutungshoheit nicht von Rechten streitig machen lässt.

Das fünfte Kapitel eröffnet AUSBLICKE für die weitere Diskussion des Themas.

In dem Essay der Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin Anna Volkland wird anhand des *Theaterhauses Jena* nach dem besonderen Beitrag von kollektiven Leitungsmodellen und neuen Formen des Miteinanders für Gegenwart und Zukunft von Theaterhäusern gefragt.

Jessica Weisskirchen, Vorstandsmitglied des *ensemble-netzwerk,* diskutiert mit Dr. Peggy Mädler und Therese Schmidt mögliche Handlungsempfehlungen für eine transparentere Intendanzfindung und Wege zu mehr Vielfalt und einer stärkeren Öffnung der Theaterhäuser in Richtung Stadt- und Dorfgesellschaft.

Mein herzlicher Dank gilt allen Beteiligten und Mitwirkenden an dieser Publikation: für ihr Herzblut und Engagement!

Dazu möchte ich Dr. Peggy Mädler und Therese Schmidt danken für die gemeinsame konzeptionelle Entwicklung und Umsetzung des Dossiers.

Ich wünsche dem Dossier viele Leserinnen und Leser und vor allem, dass es etwas bewegen kann. Es wäre sehr schön, wenn die versammelten Texte für die Besonderheiten der Theaterarbeit in den Regionen Ostdeutschlands sensibilisieren, zur Erhöhung der Repräsentation Ostdeutscher in den künstlerischen Intendanzen beitragen bzw. auch die generelle Debatte über Repräsentation in Führungspositionen positiv anregen können. In diesem Handlungsfeld muss noch einiges auf den Weg gebracht werden: Lassen Sie uns hier gemeinsam Zukunft und neue Diskursebenen zwischen Ost und West erproben!

THEATER ALS ORTE DER DEMOKRATIE IN OSTDEUTSCHLAND

Geleitwort

Carsten Schneider, Staatsminister beim Bundeskanzler, Beauftragter der Bundesregierung für Ostdeutschland

Theater sind zentrale Orte der Demokratie. Sie bieten nicht nur Kunst und Unterhaltung, sondern verhandeln auch grundlegende Fragen des Menschseins und unseres Zusammenlebens.

Sie reflektieren die Identität unseres Landes und bündeln die Zukunftsthemen unserer Zeit.

Gerade für Ostdeutschland spielen Theater eine herausgehobene Rolle. Schon in der DDR gab es eine höhere Dichte an Theatern als in der damaligen BRD. Auch heute verfügen die Theater in den ostdeutschen Ländern über mehr Sitzplätze je 10.000 Einwohner als in den westdeutschen Ländern.[1] In der DDR waren viele Theater Arenen für Begegnung, Diskussion, Widerspruch und eine kritische Auseinandersetzung mit der Staatsführung. Das Theater war ein Massenmedium und nicht nur einer bürgerlichen Elite vorbehalten. Die Theater in der DDR befanden sich allerdings in einem ständigen Spannungsfeld zwischen künstlerischer Selbstbestimmung und staatlicher Zensur. Während einige Künstlerinnen und Künstler versuchten, ihre kreative Freiheit innerhalb der vorgegebenen Grenzen zu nutzen, waren andere gezwungen, ihre Werke stark zu bearbeiten oder ganz auf politisch heikle Themen zu verzichten. Die Zensur führte oft zu Selbstzensur, da Repressalien befürchtet wurden. Dieser Balanceakt zwischen künstlerischem Ausdruck und staatlicher Kontrolle prägte die Theaterlandschaft der DDR maßgeblich. Und er ist ein Grund dafür, weshalb die Themen Freiheit, Gerechtigkeit und Emanzipation in ostdeutschen Theatern einen festen Platz haben.

Und auch im Kontext der Friedlichen Revolution 1989 waren die Theater prägend. Am 4. November 1989 versammelten sich mehr als eine halbe Million Menschen auf dem Berliner Alexanderplatz. Die Idee zur Demonstration war bei einem Theatertreffen am 15. Oktober im *Deutschen Theater* in Ostberlin entstanden. Die Künstlerinnen und Künstler der *Initiativgruppe 4.11.* wollten mit der Demonstration ein Zeichen setzen: gegen die Polizeiübergriffe am Republikgeburtstag und für Presse-, Meinungs- und Versammlungsfreiheit.

OSTDEUTSCHE PERSPEKTIVEN UND GESCHICHTEN

Bis heute erfüllen Theater in Ostdeutschland eine wichtige Funktion. Sie sind Orte der Begegnung und der Kunst, an denen es manchmal auch ungemütlich werden kann. Es sind Räume, in denen sich Menschen der eigenen Vergangenheit stellen und mit unangenehmen Wahrheiten konfrontiert werden. Vor allem aber sind Theater Orte für Debatte, Demokratie und Utopie.

Das gilt insbesondere für ländliche Räume in Ostdeutschland. Hier können Theater wahre Begegnungsstätten sein. Und damit Bollwerke gegen Politikverdrossenheit und Weltabgewandtheit. Sie sind Anlaufpunkte für die Menschen vor Ort, wie zum Beispiel seit 1998 das *Theater am Rand*. Im wahrsten Sinne des Wortes liegt es „am Rand" von Deutschland, direkt an der deutsch-polnischen Grenze, zwischen Frankfurt/Oder und Schwedt.

Die spezifisch ostdeutschen Perspektiven resultieren aus Erfahrungen, die in dieser Form nur im Osten gemacht werden konnten. Viele jüngere ostdeutsche Autorinnen und Autoren haben in den vergangenen Jahren ihre Erlebnisse verarbeitet: das Aufwachsen in der schwierigen Nachwendezeit, das Schweigen der Eltern oder die rechte Gewalt. Ich bin froh, dass diese Erfahrungen endlich einen Raum im deutschen kulturellen Gedächtnis finden. Noch mehr freue ich mich darüber, dass zahlreiche Theater diese Bücher und Geschichten adaptieren, etwa das *Mecklenburgische Staatstheater* und das *Staatstheater Cottbus.* In Schwerin wird seit Januar 2023 *Nullerjahre* von Hendrik Bolz gespielt, und im vergangenen Jahr hatte *Raumfahrer* von Lukas Rietzschel am Staatstheater Cottbus Premiere.

Damit finden – neben den Klassikern von Shakespeare – auch regionale Stoffe aus der jüngeren Vergangenheit ihr Publikum. Das Publikum erkennt die eigene Lebensrealität wieder und wird zugleich mit den dunkleren Seiten der eigenen Geschichte konfrontiert. Das erzeugt Reibung. Das regt zum Nachdenken an. Im besten Fall führt es dazu, dass Menschen Erfahrungen und Erinnerungen teilen und sich über das Hier und Heute auseinandersetzen. Dies ist vor dem Hintergrund der immer weiter voranschreitenden Fragmentierung unserer Gesellschaft von großem Wert.

1 Annette Zimmer und Eckhard Priller: Zeitenwende – Theater in Ostdeutschland heute, in: KM – Das Magazin von Kultur Mangement Network, Nr. 17, 3/Juli/August 2023, S. 57.

REPRÄSENTATION OSTDEUTSCHER IN FÜHRUNGSPOSITIONEN

Deshalb hat die Frage, wer Kunst macht, große Bedeutung für die gesamte Gesellschaft. Nur eine Vielfalt an Biografien und Hintergründen kann die kulturelle Vielfalt Deutschlands angemessen widerspiegeln.

Deshalb muss in Kunst und Kultur auch die Vielfalt unseres Landes vertreten sein. Dabei geht es um Ostdeutsche, aber auch um Frauen, um Menschen mit Migrationsgeschichte und um viele andere Perspektiven.

In vielen gesellschaftlichen Bereichen sind Ostdeutsche in Führungspositionen unterrepräsentiert. So kommt der *Elitenmonitor* der *Universität Leipzig*[2] zu dem Ergebnis, dass der Anteil von Ostdeutschen an den Top-Elitepositionen über alle Sektoren hinweg bundesweit nur 12 Prozent beträgt. Und das bei einem Bevölkerungsanteil von etwa 20 Prozent gebürtiger Ostdeutscher. Im gesamten Kultursektor finden sich in den Führungsetagen gerade mal acht Prozent Ostdeutsche.

Die Bundesregierung hat sich daher vorgenommen, die Repräsentation Ostdeutscher in Führungspositionen in der Bundesverwaltung zu verbessern und hierfür Anfang 2023 ein Konzept vorgelegt. Entsprechende Daten werden derzeit erfasst.[3] Erste Ergebnisse zeigen, dass Ostdeutsche in den Führungspositionen der Bundesverwaltung mit 13,9 Prozent unterdurchschnittlich vertreten sind. Wird Berlin herausgerechnet, liegt der Anteil der im Osten geborenen Führungskräfte sogar nur bei 7,3 Prozent. Außerdem: Je höher die Führungspositionen sind, desto weniger Ostdeutsche sind dort zu finden. Von 629 Abteilungsleitungen stammen 11,8 Prozent aus Ostdeutschland, ohne Berlin nur 6,4 Prozent.

Es geht aber nicht nur um Politik und Verwaltung. Gerade auch Wirtschaft, Kultur, Wissenschaft, Justiz und Medien müssen mehr Ostdeutsche in Führungspositionen bringen und so ihren Beitrag für eine faire Teilhabe leisten. Das ist entscheidend für den Zusammenhalt der Gesellschaft und die Stabilität unserer Demokratie. Zudem: Ostdeutsche habe gleiche Teilhabechancen verdient und verfügen über einen großen Erfahrungsschatz bei der Bewältigung von gesellschaftlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Umbruchprozessen.

URSACHEN UND LÖSUNGEN

Für die aktuelle Situation gibt es viele Gründe. Vorurteile gegenüber Ostdeutschen sind noch immer verbreitet, westdeutsche Netzwerke nach wie vor intakt. In vielen Branchen sind spezifische Lebensläufe gefragt oder es gibt bestimmte Zugangsvoraussetzungen wie Auslandsaufenthalte und unbezahlte Praktika, die insbesondere Ostdeutschen, aber auch Menschen mit Migrationsgeschichte oder aus Nicht-Akademiker-Familien fehlen. Menschen mit einer weniger privilegierten Herkunft haben es oft schwerer. Das gilt besonders im Kunst- und Kulturbetrieb, der oft durch prekäre Karrierewege geprägt ist.

Die Bundesregierung will mit gutem Beispiel vorangehen. Unser Ziel ist es, den Anteil von Ostdeutschen in den Führungspositionen der Bundesverwaltung deutlich zu steigern. Dafür richten wir ein jährliches Monitoring ein. Alle Bundesministerien sind gefordert, ihre Personalverantwortlichen zu sensibilisieren und Ostdeutsche zu ermutigen, sich auf Leitungspositionen zu bewerben. So sind Mentoring-Programme und die Unterstützung von Ost-Netzwerken geplant. Außerdem werden wir eine Diversity-Strategie entwickeln, die weitere Dimensionen von Vielfalt aufgreifen soll.

Neben dem Bundeskonzept fördere ich als Ostbeauftragter seit diesem Jahr auch das oben erwähnte Forschungsprojekt *Elitenmonitor – Personelle Unterrepräsentation der Ostdeutschen in zentralen Führungspositionen.* Mit dem *Elitenmonitor* werden wir bis 2025 jährliche Analysen zur Entwicklung der personellen Repräsentation von Ostdeutschen in Elitepositionen vorlegen. Das Projekt wird zudem Ursachen und Folgen einer Unterrepräsentation empirisch untersuchen und im Ergebnis Handlungsoptionen für alle Sektoren aufzeigen – darunter auch der Bereich Kultur.

Ich bin zuversichtlich, dass diese Schritte Signalwirkung für andere gesellschaftliche Sektoren haben werden. Unser gemeinsames Ziel sollte es sein, dass mehr Ostdeutsche faire Chancen erhalten. Es geht um Teilhabe und Gestaltungsmöglichkeiten für alle – unabhängig von der Herkunft.

2 Lars Vogel: Ausmaß und Persistenz personeller Unterrepräsentation in den Eliten Deutschlands, in Lars Vogel, Marion Reiser, Raj Kollmorgen, Astrid Lorenz: Das Forschungsprojekt Elitenmonitor – Personelle Unterrepräsentation der Ostdeutschen in zentralen Führungspositionen, Leipzig 2023, i. E., https://research.uni-leipzig.de/elitenmonitor/ (zuletzt aufgerufen am f 1.10.2023).

3 Die erste Erhebung fand mit Stichtag am 30. September 2022 statt.

II. EINBLICKE

REPRÄSENTATION IN DEN KÜNSTLERISCHEN INTENDANZEN

ERGEBNISSE DER DATENSICHTUNG

Bericht

Therese Schmidt, Regisseurin &
Franziska Richter, Referentin Kultur&Politik, Politik in Ostdeutschland, Friedrich-Ebert-Stiftung

DATENERHEBUNG, GRUNDLAGEN, BEGRIFFSERKLÄRUNGEN

Ausgangspunkt dieses Dossiers und der damit zusammenhängenden Fragestellungen und Reflexionen bildet eine Datensichtung zum Thema Repräsentation von Ostdeutschen in den Intendanzen der Darstellenden Künste, die im Auftrag der *Friedrich-Ebert-Stiftung* zwischen November 2022 und März 2023 auf Basis öffentlich zugänglicher Informationen erfolgt ist.[1]

Der Datensatz bezieht sich auf die Spielzeit 2023/2024 und erlaubt einen ersten Überblick zur Besetzung von Intendant*innen in Deutschland im Rahmen eines kulturpolitischen Dossiers. Dabei stellt der Datensatz eine zeitliche Momentaufnahme dar, die durch verschiedene Interviews ergänzt und befragt wird.

Bei der Sichtung der Daten[2] haben wir uns auf künstlerische Intendanzen konzentriert, das heißt auf Intendanzen, die eine künstlerische Programmleitung innehaben. Die Begriffe „Intendanz" und „Leitungsfunktion" werden im Text synonym verwendet. Für den bundesdeutschen Datensatz wurden Stadt-, Staats- und Landesbühnen untersucht, für einen gesonderten Berliner Datensatz haben wir dazu auch freie Spielstätten gesichtet, um neben dem bundesweiten Überblick anhand eines Großstadt-Beispiels die Vielfalt der Organisationsformen in den darstellenden Künsten aufzeigen zu können. Die dazugehörende Auswertung wird in einem nachfolgenden Text dargestellt.

Bundesweit wurden 147 deutsche Staats- und Stadttheater, sowie Landesbühnen gesichtet. An diesen 147 Theatern sind aktuell insgesamt 161 Personen in künstlerischen Intendanzen/ Generalintendanzen[3] tätig.

Die höhere Zahl der Personen ergibt sich daraus, dass an einigen Theatern künstlerische Doppel- oder Dreierleitungsteams zu finden sind.

Die 161 Personen wurden im Datensatz mit folgenden Merkmalen aufgenommen: Geschlecht, Herkunft, Geburtsjahr, ungeteilte Intendanz oder Leitungsteam.

Die Interpretation der Zahlenwerte muss vor dem Hintergrund des jeweiligen Bevölkerungsanteils von Ost- und Westdeutschen an der deutschen Gesamtbevölkerung gelesen werden: Ostdeutsche machen mit 16,2 Mio. 19,5 Prozent, Westdeutsche mit 66,8 Mio. 80,5 Prozent der Gesamtbevölkerung aus.

Die Verwendung der Kategorien *ostdeutsch* und *westdeutsch* hat nicht die Etablierung oder Stärkung einer Ost-West-Dichotomie zum Ziel, sondern dient der Untersuchung der Repräsentation und Gestaltungsmöglichkeiten von Menschen mit ostdeutschen Prägungen und Erfahrungen. Diese Prägungen und Erfahrungen sind keinesfalls einheitlich, sondern gehen mit unterschiedlichen Milieuerfahrungen, Ausbildungswegen und Arbeitsumständen einher.[4] Das Gleiche gilt im Rückkehrschluss auch für Menschen mit westdeutschen oder internationalen Prägungen und Erfahrungen.

Für die vorliegende Sichtung haben wir zur Kategorisierung den *Geburtsort* herangezogen und lehnen uns dabei an die Begründung des Beauftragten der Bundesregierung für Ostdeutschland an: „Ausgehend davon, dass der Eintritt in Führungspositionen in der Regel erst in der Mitte des Erwerbslebens stattfindet, ist eine Zuordnung nach ost- und westdeutscher Herkunft auf Basis des Geburtsortes noch ausreichend differenziert. Zudem wird der Geburtsort in der Personalstatistik erfasst und ist auch faktisch erhebbar."[5]

In den öffentlich zugänglichen Biografien der Intendant*innen haben wir entsprechend nach Geburtsorten bzw. Geburtsländern recherchiert, in Ausnahmefällen konnten wir anhand

1 Die Daten wurden mithilfe öffentlich zugänglicher Informationen im Internet oder in veröffentlichten Publikationen (Programmheften, Tagungsbände usw.) recherchiert.

2 Die vorliegende Datensammlung und -sichtung versteht sich als substanzielle Anregung und Auftakt für eine Debatte zur Repräsentation Ostdeutscher in den Darstellenden Künsten und stellt keine wissenschaftliche Studie eines Forschungsinstituts dar. In der bundesweiten Auswertung der Daten wurden für Berlin nur die Stadt- und Staatstheater berücksichtigt. Eine gesonderte Auswertung für die Stadt Berlin (unter Berücksichtigung der freien institutionell geförderten Spielstätten) wird in einem nachfolgenden Beitrag von Dr. Peggy Mädler dargestellt, der für das Berliner Modellprojekt FAIRSTAGE im Mai 2023 entstanden ist.

3 Der Begriff der Generalintendanz wird in Deutschland bei der Leitung von Mehrspartenhäusern verwendet.

4 Die neueste Studie vom DeZIM *Wer ist hier ostdeutsch und wenn ja, wie viele?* (Oktober 2023, Berlin) geht auf die Komplexität der Kategorisierungszugänge ostdeutscher Identitäten ein und beleuchtet wie „Ostdeutschsein" definiert und gemessen werden kann. Dabei werden verschiedene Ansätze zur Kategorisierung und Quantifizierung der Gruppenzugehörigkeit diskutiert, darunter biografische (nach Geburtsort), geografische (nach Wohnort), familiäre (nach Sozialisationshintergrund) und identifikatorische Aspekte (nach Selbstbezeichnung).

5 Der Beauftragte der Bundesregierung für Ostdeutschland: Ostdeutsche in Führungspositionen. Bundeskonzept zur Steigerung des Anteils an Ostdeutschen in Führungspositionen der Bundesverwaltung, Berlin 2023, S. 1.

von Ausbildungszeiten und -orten auf eine ost- oder westdeutsche Herkunft schließen. Wenn eine Person, die auf dem Gebiet der ehemaligen DDR geboren wurde, bereits in den ersten Lebensjahren mit der Familie nach Westberlin/Westdeutschland geflüchtet ist und die Ausbildung in Westberlin/Westdeutschland stattfand, zählten wir diese als *westdeutsch sozialisiert*, das gilt auch für den umgekehrten Fall.

Alle Personen, die nicht in Deutschland geboren wurden, wurden im Datensatz als Personen internationaler Herkunft klassifiziert, da die Erfassung und Recherche der jeweiligen konkreten Staatsbürgerschaft bzw. des Migrationshintergrundes im Rahmen dieser Sichtung auf Basis der untersuchten öffentlich zugänglichen Daten nicht zu leisten war.

Um das vorliegende Datenmaterial auswerten zu können, haben wir verschiedene zentrale Themenfelder identifiziert, die einen detaillierteren Blick auf die Repräsentation von Menschen mit ostdeutscher Herkunft in der deutschen Theaterlandschaft erlauben. Zunächst wurde die Repräsentation ostdeutscher Intendant*innen nach der Größe der Theater und in einem nächsten Schritt nach der Größe der Städte (Einwohner*innenzahl) betrachtet. Der dritte Themenfokus richtet sich auf die Verteilung ostdeutscher Intendant*innen nach Bundesländern. Darüber hinaus wurden die Leitungsmodelle an den Theatern und ihre Besetzung nach den Kriterien ungeteilte Intendanz und Leitung im Team untersucht. Einen weiteren Fokus, der lediglich ein erster Schritt in Richtung einer intersektionellen Betrachtung sein kann, stellt die Auswertung zu Frauen in den untersuchten Intendanzen dar.[5]

WESENTLICHE ERGEBNISSE

Insgesamt ergibt die Sichtung der bundesweiten Daten die folgende Verteilung: Von 161 Intendant*innen an den 147 untersuchten Theatern in Deutschland haben 25 Intendant*innen eine ostdeutsche Herkunft (15,5 Prozent), 108 Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (67,1 Prozent) und 28 Intendant*innen eine internationale Herkunft (17,4 Prozent). Es zeigt sich eine leichte Unterrepräsentation von Ostdeutschen, die sich jedoch deutlich verstärkt, wenn man die Verteilung nach der Hausgröße und der Stadtgröße genauer betrachtet (siehe Fokus 1 und 2). Interessant ist ebenfalls eine Differenzierung hinsichtlich der Verteilung der Intendanzen in den alten und den neuen Bundesländern (siehe Fokus 3).

Von den untersuchten 147 Theatern befinden sich 50 Theater in Ostdeutschland und 97 Theater in Westdeutschland. Damit befinden sich 34 Prozent aller untersuchten Theater in Ostdeutschland.

Die 147 Theater teilen sich in 34 Staatstheater, 94 Stadttheater und 19 Landesbühnen auf. 32 Theater sind mit über 1000 Zuschauer*innenplätzen als große Häuser klassifiziert; 67 Theater sind mit einer Größe ab 500 Zuschauer*innenplätzen Theater mittlerer Größe; 48 Theater gelten mit einer Platzanzahl unter 500 als kleine Häuser.

45 Theater befinden sich in *großen Großstädten* (ab 500.000 Einwohner*innen), 53 Theater in *kleinen Großstädten* (ab 100.000 Einwohner*innen), 27 Theater befinden sich in *großen Mittelstädten* (ab 50.000 Einwohner*innen), 22 Theater finden sich in *kleinen Mittelstädten und Kleinstädten* (unter 50.000 Einwohner*innen).[6]

Insgesamt gibt es in Deutschland 14 große Großstädte mit über 500.000 Einwohner*innen, 2 davon befinden sich in Ostdeutschland (Leipzig und Dresden), Berlin ist wegen der früheren Teilung in Ost- und Westberlin als Sonderfall zu betrachten. Von 66 Städten mit über 100.000 Einwohner*innen befinden sich sieben in Ostdeutschland.

FOKUS 1: GRÖSSE DER HÄUSER

An den 32 großen Theaterhäusern mit über 1000 Zuschauer*innenplätzen ist lediglich eine Intendanz ostdeutscher Herkunft zu finden (3,1 Prozent), dagegen stehen 24 westdeutsche Intendant*innen (75 Prozent) und sieben Intendant*innen mit einer internationalen Herkunft (21,9 Prozent).

An den 67 mittleren Theaterhäusern (über 500 und unter 1000 Zuschauer*innenplätze) sind elf Intendant*innen ostdeutscher Herkunft zu finden (14,9 Prozent), 54 Intendant*innen westdeutscher Herkunft (73 Prozent) und neun Intendant*innen mit internationaler Herkunft (12,1 Prozent).

An den 48 kleinen Theaterhäusern (unter 500 Zuschauer*innenplätze) sind 13 Intendant*innen ostdeutscher Herkunft zu finden (23,6 Prozent), 30 Intendant*innen westdeutscher Herkunft (54,5 Prozent) und 12 Intendant*innen mit internationaler Herkunft (21,9 Prozent).

➔ Unser Fazit

Die Repräsentation Ostdeutscher in Intendanzen nimmt signifikant mit der Hausgröße ab.

Die Hälfte aller ostdeutschen Intendant*innen (13 von 25) sind an kleinen Theaterhäusern mit unter 500 Plätzen zu finden, weitere 11 Intendant*innen an den mittleren Theaterhäusern (unter 1000 und über 500 Zuschauer*innenplätze). An den großen Theaterhäusern mit über 1000 Plätzen ist dagegen nur ein Intendant mit ostdeutscher Herkunft zu finden. Ostdeutsche Intendant*innen sind damit an den großen Häusern zu 3,1 Prozent vertreten. Intendant*innen mit westdeutscher Herkunft sind an den großen Theaterhäusern zu 75 Prozent, Personen mit internationaler Herkunft zu 21,9 Prozent vertreten.

Je größer das Haus, desto höher Renommee und Besoldung der Theaterleitung. Die viel zitierte gläserne Decke gilt also auch hier: In den Theaterleitungen an mittleren Häusern sind Ostdeutsche mit 14,9 Prozent nur leicht unterrepräsentiert; der Aufstieg in das „höhere Management" (große Theaterhäuser) gelingt kaum, Intendant*innen mit ostdeutscher Herkunft an großen Theaterhäusern sind mit 3,1 Prozent extrem unterrepräsentiert.

5 Eine breiter angelegte Datenerfassung, die Rückschlüsse auf weitere intersektionale Verschränkungen zulässt, müsste von einem Forschungsinstitut mit entsprechender Ausstattung erhoben werden.

6 Definitionen der Städtegrößen gemäß des Bundesamts für Bauwesen und Raumordnung: große Großstadt >500.000 Einwohner*innen; kleine Großstadt: >100.000 Einwohner*innen; große Mittelstadt: >50.000 Einwohner*innen; kleine Mittelstadt: >20.000 Einwohner*innen; Kleinstadt: >5000 Einwohner*innen, siehe ‹https://de.wikipedia.org/wiki/Stadt-_und_Gemeindetypen_(Deutschland), (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

FOKUS 2: STADTGRÖSSE (NACH EINWOHNER*INNENZAHL)

An den 45 Theatern in Städten mit mehr als 500.000 Einwohner*innen arbeiten insgesamt 50 Intendant*innen. Davon sind lediglich fünf Intendant*innen ostdeutscher Herkunft (10 Prozent). Vier der fünf Intendant*innen leiten ein Theater in einer ungeteilten Intendanz *(Schauspielhaus Leipzig, Theater der jungen Welt Leipzig, Theater der jungen Generation Dresden, Staatsoperette Dresden)*, das Kinder- und Jugendtheater an der Parkaue in Berlin wird von einem Leitungsteam geführt, das zu 50 Prozent mit einer ostdeutschen Frau und zu 50 Prozent mit einem westdeutschen Mann besetzt ist. Alle fünf Theater befinden sich in Ostdeutschland, bzw. Ostberlin. Von den 50 Intendant*innen sind darüber hinaus 34 Intendant*innen mit einer westdeutschen Herkunft (68 Prozent) und elf Intendant*innen internationaler Herkunft (22 Prozent).

An den 53 Theatern in kleinen Großstädten ab 100.000 Einwohner*innen sind insgesamt 61 Intendant*innen tätig. Von den 61 Intendant*innen sind neun Intendant*innen ostdeutscher Herkunft (14,7 Prozent), 41 Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (67,3 Prozent) und elf Intendant*innen eine internationale Herkunft (18 Prozent).

An den 27 Theatern in großen Mittelstädten ab 50.000 Einwohner*innen sind insgesamt 29 Intendant*innen tätig. Hier sind fünf Intendant*innen mit einer ostdeutschen Herkunft zu finden (17,2 Prozent), 24 Intendant*innen mit einer westdeutschen Herkunft (82,8 Prozent) und kein*e Intendant*in internationaler Herkunft.

An den 22 Theatern in kleinen Mittelstädten und Kleinstädten unter 50.000 Einwohner*innen sind insgesamt 22 Intendant*innen eingesetzt. Darunter sind sieben Intendant*innen mit einer ostdeutschen Herkunft zu finden (31,8 Prozent), neun Intendant*innen mit einer westdeutschen Herkunft (40,9 Prozent) und sechs Intendant*innen mit internationaler Herkunft (27,3 Prozent).

→ Unser Fazit

Intendant*innen mit ostdeutscher Herkunft sind bundesweit mit 15,5 Prozent in Leitungsfunktion an den Theatern vertreten. Das zeigt eine leichte Unterrepräsentation von Ostdeutschen in Intendanzen an. Die Repräsentation von Ostdeutschen in Intendanzen nimmt jedoch mit der Stadtgröße ab.

Von den 161 Intendant*innen bundesweit sind in Großstädten mit über 500.000 Einwohner*innen lediglich fünf Intendant*innen mit ostdeutscher Herkunft zu finden, das entspricht 10 Prozent. Damit sind Intendant*innen mit ostdeutscher Herkunft in großen Großstädten unterrepräsentiert.

Alle fünf ostdeutsch geleiteten Theater in großen Großstädten befinden sich in Ostdeutschland, darunter sind allein drei Kinder- und Jugendtheater. Die Autor*innen möchten die Arbeit an Kinder- und Jugendtheatern in keiner Weise schmälern – im Gegenteil. Uns ist es jedoch wichtig zu betonen, dass höher besoldete Intendanzen, die auch mit einer größeren öffentlichen Wahrnehmung einhergehen, (leider) nicht im Kinder- und Jugendtheater zu finden sind.

Neun von den insgesamt 24 Intendant*innen mit ostdeutscher Herkunft sind an Theaterhäusern in kleinen Großstädten zu finden (14,7 Prozent) und weitere zwölf Intendant*innen an Theaterhäusern in großen und kleineren Mittelstädten. Damit leiten genau 50 Prozent aller ostdeutschen Intendant*innen Theaterhäuser in den großen und kleinen Mittelstädten. Intendant*innen mit westdeutscher Herkunft sind dagegen verstärkt in Großstädten zu finden: 75 von insgesamt 109 Intendant*innen mit westdeutscher Herkunft (68,8 Prozent) leiten Theaterhäuser in großen und kleinen Großstädten.

FOKUS 3: VERTEILUNG IN DEN ALTEN UND NEUEN BUNDESLÄNDERN

Im nächsten Schritt schauten wir auf die Verteilung von ostdeutschen Intendant*innen innerhalb der Bundesländer in Ost- und Westdeutschland.

In fünf der elf alten Bundesländer/Stadtstaaten sind in der Spielzeit 2023/24 keine Theaterleitungen an den untersuchten Staats- und Stadttheatern oder Landesbühnen zu finden, die in der Verantwortung von Intendant*innen mit ostdeutscher Herkunft liegen. Dies ist der Fall in Bremen, Hamburg, Hessen, Niedersachsen und dem Saarland.

Von insgesamt 107 Intendant*innen in den alten Bundesländern haben lediglich sechs Intendant*innen eine ostdeutsche Herkunft (5,6 Prozent), 87 Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (81,3 Prozent) und 14 Intendant*innen haben eine internationale Herkunft (13,1 Prozent).

Von insgesamt 54 Intendant*innen in den neuen Bundesländern haben 19 Intendant*innen eine ostdeutsche Herkunft (35,2 Prozent), 21 Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (38,9 Prozent) und 14 Intendant*innen (25,9 Prozent) haben eine internationale Herkunft.

Aufgeschlüsselt auf die alten und neuen Bundesländer sieht die Situation zur Spielzeit 2023/24 wie folgt aus:

Alte Bundesländer

→ In Baden-Württemberg sind 17 Intendant*innen im Datensatz, eine Intendanz hat eine ostdeutsche Herkunft (5,9 Prozent), 15 Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (88,2 Prozent), eine Intendanz hat eine internationale Herkunft (5,9 Prozent).

→ In Bayern sind 20 Intendant*innen im Datensatz, eine Intendanz hat eine ostdeutsche Herkunft (5 Prozent), 15 Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (75 Prozent), vier Intendant*innen haben eine internationale Herkunft (20 Prozent).

→ In Bremen sind zwei Intendant*innen im Datensatz, keine Intendanz hat eine ostdeutsche Herkunft (0 Prozent), beide Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (100 Prozent).

→ In Hamburg sind drei Intendant*innen im Datensatz, keine Intendanz hat eine ostdeutsche Herkunft (0 Prozent), zwei Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (66,7 Prozent), ein*e Intendant*in hat eine internationale Herkunft (33,3 Prozent).

→ In Hessen sind acht Intendant*innen im Datensatz, keine Intendanz hat eine ostdeutsche Herkunft (0 Prozent), alle acht Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (100 Prozent).

→ In Niedersachsen sind zehn Intendant*innen im Datensatz, keine Intendanz hat eine ostdeutsche Herkunft (0 Prozent), acht Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (80 Prozent), zwei Intendant*innen haben eine internationale Herkunft (20 Prozent).

→ In Nordrhein-Westfalen sind 32 Intendant*innen im Datensatz, zwei Intendant*innen haben eine ostdeutsche Herkunft (6,3 Prozent), 25 Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (78,1 Prozent), fünf Intendant*innen haben eine internationale Herkunft (15,6 Prozent).

→ In Rheinland-Pfalz sind sechs Intendant*innen im Datensatz, ein*e Intendant*in hat eine ostdeutsche Herkunft (16,7 Prozent), fünf Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (83,3 Prozent).

→ Saarland ist mit einer Intendanz im Datensatz vertreten, diese ist mit einer Person westdeutscher Herkunft besetzt (100 Prozent).

→ In Schleswig-Holstein sind fünf Intendant*innen im Datensatz, ein*e Intendant*in hat eine ostdeutsche Herkunft (20 Prozent), drei Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (60 Prozent), eine Intendanz hat eine internationale Herkunft (20 Prozent).

Neue Bundesländer

→ In Sachsen sind 14 Intendanzen im Datensatz: Acht Intendant*innen haben eine ostdeutsche Herkunft (57,2 Prozent), drei Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (21,4 Prozent), drei Intendant*innen haben eine internationale Herkunft (21,4 Prozent).

→ In Thüringen sind neun Intendanzen im Datensatz: Drei Intendant*innen haben eine ostdeutsche Herkunft (33,3 Prozent), zwei Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (22,2 Prozent), vier Intendant*innen haben eine internationale Herkunft (44,5 Prozent).

→ In Mecklenburg-Vorpommern sind fünf Intendanzen im Datensatz: Zwei Intendant*innen haben eine ostdeutsche Herkunft (40 Prozent), drei Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (60 Prozent).

→ In Brandenburg sind sechs Intendanzen im Datensatz: Zwei Intendant*innen haben eine ostdeutsche Herkunft (33,3 Prozent), drei Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (50 Prozent), eine Intendant*in hat eine internationale Herkunft (16,7 Prozent).

→ In Sachsen-Anhalt sind neun Intendanzen im Datensatz: Drei Intendant*innen haben eine ostdeutsche Herkunft (33,3 Prozent), zwei Intendant*innen haben eine westdeutsche Herkunft (22,2 Prozent), vier Intendant*innen haben eine internationale Herkunft (44,5 Prozent).

→ Berlin ist mit 14 Intendant*innen und elf Institutionen im bundesdeutschen Datensatz vertreten.[7]

Von diesen elf Institutionen befinden sich sieben Häuser im ehemaligen Ostteil der Stadt. An zehn der elf Theater ist keine Intendanz mit ostdeutscher Herkunft zu finden. Lediglich ein Theater – das Kinder- und Jugendtheater an der Parkaue – wird von einer Doppelspitze geleitet, die zur Hälfte ostdeutsch besetzt ist.

→ Unser Fazit

In fünf der elf alten Bundesländer sind in der Spielzeit 2023/24 null Prozent Theaterleitungen an den untersuchten Staats- und Stadttheatern oder Landesbühnen zu finden, die in der Verantwortung von Intendant*innen mit ostdeutscher Herkunft liegen.

Das sind die Bundesländer/Stadtstaaten Bremen, Hamburg, Hessen, Niedersachsen und Saarland.

Umgekehrt sind in allen neuen Bundesländern Intendant*innen mit westdeutscher Herkunft vertreten.

Den höchsten Anteil von Häusern mit ostdeutschen Intendant*innen verzeichnen Sachsen mit 57,2 Prozent, Mecklenburg-Vorpommern mit 40 Prozent sowie Thüringen mit 33,3 Prozent.

Der personelle Transfer bei den Intendant*innen hat hauptsächlich von den alten in die neuen Bundesländer stattgefunden: 38,9 Prozent aller ostdeutschen Intendanzen sind mit Personen westdeutscher Herkunft besetzt. Dagegen stehen lediglich 5,6 Prozent aller Intendanzen in den alten Bundesländern, die mit Personen ostdeutscher Herkunft besetzt sind.

Eine besondere Situation zeigt sich in der ehemals geteilten Stadt Berlin: Hier ist nur ein Haus zu 50 Prozent einer Doppelleitung ostdeutsch besetzt.

In Berlin sind Personen mit ostdeutscher Herkunft in Intendanzen extrem unterrepräsentiert.

7 Insgesamt gibt es 13 geförderte Theaterinstitutionen in Berlin, zwölf davon (außer Staatsballett) mit eigenem Haus, es sind: Friedrichstadtpalast, Staatsoper Unter den Linden, Komische Oper, Berliner Ensemble, Deutsches Theater Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Maxim Gorki Theater, Theater an der Parkaue – Junges Staatstheater Berlin im Osten der Stadt. Deutsche Oper Berlin, Schaubühne, Berliner Festspiele und HAU Hebbel am Ufer befinden sich im Westen. Das Staatsballett tanzt an allen drei Opernhäusern in Berlin und sitzt im Gebäude der Deutschen Oper im Westen der Stadt. In der Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins werden nur elf Institutionen angegeben, es fehlen Schaubühne und Berliner Ensemble, weil sie andere Träger als das Land Berlin haben. Für die Zukunft wird für das Berliner Ensemble eine unmittelbare Trägerschaft des Landes Berlin angestrebt.

FOKUS 4: LEITUNGSMODELLE IN UNGETEILTER INTENDANZ ODER IM LEITUNGSTEAM

In diesem Themenfeld legten wir den Fokus auf Intendanzen nach Herkunft und Leitungseinheit – ob in ungeteilter Intendanz oder im Leitungsteam.

Hier ist zunächst festzustellen, dass 92,5 Prozent aller 147 erfassten Theater von einer ungeteilten Intendanz geführt werden, nur 7,5 Prozent der Theater werden in Teamleitungen geführt.

Auf Intendanzen übertragen bedeutet das, dass 136 der 161 Theaterleitungen von einer Person ausgeführt werden (84,5 Prozent), wobei 69,9 Prozent der ungeteilten Intendanzen von Personen mit westdeutscher Herkunft ausgeübt, zu 15,4 Prozent von Personen mit ostdeutscher Herkunft und zu 14,7 Prozent von Personen mit internationaler Herkunft ausgeübt werden.

25 Personen (15,5 Prozent) leiten ein Theater in einer Teamleitung in einem Zweier- oder Dreierteam.

Von acht Theaterleitungen in einem Zweierteam sind drei Intendanzen zu 50 Prozent mit einer Person ostdeutscher Herkunft besetzt; von den drei Teamleitungen in einem Dreierteam hat eine Theaterleitung eine Person ostdeutscher Herkunft im Leitungsteam.

➔ Unser Fazit

Ostdeutsche profitieren von Teamleitungen, sie sind überdurchschnittlich in Zweier- und Dreierteams vertreten. Die Teamleitung kann also als eine Art Sprungbrett für Ostdeutsche gelesen werden. Zugleich zeigt sich auch, dass Ostdeutsche häufiger im Team besetzt werden und seltener in alleiniger Verantwortung für ein Haus. Der kleinen Gruppe von Teamleitungen in Deutschland stehen 84,5 Prozent ungeteilte Intendanzen gegenüber.

FOKUS 5: UNTERSUCHUNG DER 161 INTENDANT*INNEN NACH DEM FRAUENANTEIL

Bei dem vorhandenen Datenmaterial lohnt sich auch ein Blick auf die Repräsentation von Frauen in Theaterleitungen.

Von den 161 Intendant*innen sind 40 Frauen. Das entspricht 24,8 Prozent aller Leitungspositionen, die von Frauen ausgeführt werden. Damit sind Frauen in Theaterleitungen nach wie vor extrem unterrepräsentiert.

Diese Zahl unterteilt sich wie folgt: Von den 40 Intendantinnen sind 25 Frauen westdeutscher Herkunft (62,5 Prozent), acht Frauen ostdeutscher Herkunft (20 Prozent) und sieben Frauen internationaler Herkunft (17,5 Prozent).

Auf die Gesamtzahl aller Intendanzen gerechnet, bedeutet das: 15,5 Prozent der bundesdeutschen Intendanzen werden von westdeutschen Frauen, 5,0 Prozent von ostdeutschen Frauen und 4,3 Prozent von Frauen internationaler Herkunft ausgeübt werden.

Mit Beginn der Spielzeit 2023/2024 wurden sieben Frauen neu in Leitungspositionen berufen (drei ungeteilte Intendanzen und zwei Teamleitungen, wobei beide Teams zu 100 Prozent weiblich besetzt sind). Alle neu berufenen Frauen haben einen westdeutschen oder internationalen Hintergrund.

➔ Unser Fazit

Festzuhalten ist, dass der Frauenanteil im Gegensatz zur vergangenen Spielzeit leicht zugenommen hat, aber Frauen mit einem Gesamtanteil von 24,8 Prozent in Leitungsfunktionen immer noch extrem unterrepräsentiert sind.

Innerhalb der extrem unterrepräsentierten Bezugsgruppe der Frauen sind ostdeutsche Frauen mit fünf Prozent gut repräsentiert. Über mögliche Gründe wie die Sozialisation in der DDR, in der die Erwerbstätigkeit der Frauen stark gewünscht und gefördert wurde, kann in diesem Rahmen nur spekuliert werden.

Der große Handlungsbedarf in Bezug auf Gleichstellung der Geschlechter wird auch deutlich, wenn man die Studie *Frauen in Kultur und Medien* des *Deutschen Kulturrats* aus dem Jahre 2016 zum Vergleich heranzieht.[8] Hier wurde ein Untersuchungszeitraum von 20 Jahren zugrunde gelegt, um Tendenzen und Veränderungen zur Geschlechtergerechtigkeit im Kultur- und Medienbereich aufzuzeigen. Für die Jahre 1994 bis 2014 sind hier Zahlen, Daten und Fakten zu Frauen in Kultur und Medien zusammengestellt worden. Diese Studie zeigt Extreme auf im Personal der Darstellenden Künste: „Fast unter sich sind die Frauen bei den Souffleusen. Hier lag der Frauenanteil fast durchgängig über 80 Prozent. Genau entgegengesetzt stellte sich die Situation für die Bühnenleitung, die Intendanzen dar: Bei circa 80 Prozent lag in diesem Arbeitsfeld der Männeranteil. Wird dieses Verhältnis mit Blick auf die Repräsentanz von Frauen in den Führungsetagen von Kultureinrichtungen betrachtet, muss festgestellt werden: Die Leitung von Theatern ist eine Männerdomäne, hier hat sich in den letzten 20 Jahren nur sehr wenig geändert."[9] Die Studie des *Deutschen Kulturrats* zeigt ebenda auch auf, dass der Frauenanteil an der Bühnenleitung unterdurchschnittlich und bei den Souffleusen überdurchschnittlich ist.

Die Ergebnisse unserer Datensichtung – sieben Jahre später – spiegeln diese Situation (leider) nach wie vor wider.

8 Studie Frauen in Kultur und Medien, Deutscher Kulturrat, 2016, ‹Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf› (kulturrat.de) (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

9 Ebd., S. 185.
Der Deutsche Kulturrat befasst sich auch weiterhin mit dem Thema „Frauen in Führungspositionen". Das Dossier *Yes we can – Frauen in Führung* (erschienen 2022) diskutiert die große Bedeutung von Frauennetzwerken im Kulturbereich und stellt einige exemplarisch vor: ‹https://www.kulturrat.de/publikationen/frauen-in-fuehrung/› (zuletzt aufgerufen am: 1.10.2023) Das Projektbüro Frauen in Kultur & Medien des Deutschen Kulturrates bietet zudem ein Mentoring-programm für Frauen an, die eine Führungsposition im Kultur- und Medienbereich anstreben oder sich im Markt noch besser positionieren wollen. ‹https://www.kulturrat.de/thema/frauen-in-kultur-medien-alt/mentoring-programm. (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

WEGE DES UNTERWEGSSEINS

ZUR REPRÄSENTATION VON OSTDEUTSCHEN IN DEN LEITUNGSPOSITIONEN DER BERLINER THEATER-LANDSCHAFT

Essay

Dr. **Peggy Mädler**, Autorin und Dramaturgin

Der Essay ist im Rahmen eines Open Calls von *FAIRSTAGE – Modellprojekt für diskriminierungsfreie und gute Arbeitsbedingungen an Berliner Theatern* entstanden. Das Modellprojekt *FAIRSTAGE* ist eine gemeinsame Initiative von Diversity Arts Culture, *ensemble-netzwerk* und *LAFT Berlin – Landesverband freie darstellende Künste Berlin e.V.* und wird durch das Land Berlin – Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt gefördert. www.fairstage.berlin

Der lange Weg nach oben heißt eine aktuelle Studie von 2022, in der die gesellschaftliche Repräsentation und Karrierewege von Ostdeutschen untersucht werden.[1] Es ist in vielerlei Hinsicht ein langer Weg und zugleich sind es viele Wege in verschiedene Richtungen. Wege des „Unterwegsseins" in einem einst vierzig Jahre lang geteilten und nun seit über dreißig Jahren wiedervereinigten Land. Es braucht einen langen Atem und möglichst viele Wege, um Barrieren und Stereotype abzubauen. Um Sichtbarkeit und vielschichtige Erzählungen zu schaffen und dem „Othering" ostdeutscher Identität und Geschichten entgegenzuwirken.[2] Um fehlende Netzwerke und Strukturen aufzubauen und bestehende Ungleichheiten abzubauen. Ungleichheiten, wie das immer noch deutliche Lohngefälle zwischen Ost- und Westdeutschland[3], oder die Vermögens- und Eigentumsunterschiede und damit auch die unterschiedlichen Armutsrisiken in Ost und West[4], die die Konflikte um hohe Mieten und steigende Preise verschärfen. Auch gibt es Ungleichheiten in Bezug auf Karrierewege und Aufstiegschancen. Seit Jahren stellen Studien immer wieder fest, dass Ostdeutsche in Leitungspositionen zum Teil stark unterrepräsentiert sind. Die Repräsentation variiert dabei in Bezug auf verschiedene gesellschaftliche Bereiche und geografische Regionen. Die Hürden sind nicht überall gleich hoch. Am höchsten scheinen sie laut einer Studie des *Deutschen Zentrums für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM)* im Bereich Militär, Wissenschaft, Justiz und Wirtschaft. Im Bereich Kultur sind laut dieser Studie des *DeZIM* Menschen mit ostdeutscher Herkunft zu 7,3 Prozent in Elitepositionen vertreten – bei einem Bevölkerungsanteil von 19,4 Prozent.[5]

Berlin ist eine ehemals in Ost und West geteilte Stadt, die über eine vielfältige Theaterlandschaft mit zahlreichen landeseigenen Bühnen, privaten Theaterhäusern, freien Spielstätten und Produktionsorten verfügt. Die folgende Darstellung der Repräsentation von Ostdeutschen in den Intendanzen/künstlerischen Leitungen der Berliner Theaterlandschaft basiert auf einer bundesweiten Datenerhebung der *Friedrich-Ebert-Stiftung* zur Repräsentation Ostdeutscher in den Darstellenden Künsten.[6] Für Berlin fokussiere ich mich auf die durch den Berliner Senat institutionell geförderten Bühnen, Theaterhäuser, Gruppen, Spielstätten und Festivals im Bereich der Darstellenden Künste[7], hierzu werden die Berliner Festspiele als Teil einer bundeseigenen GmbH untersucht. Der Bezugszeitraum ist die Spielzeit 2023/2024, der unter anderem ein Leitungswechsel an den Berliner *Sophiensaelen* vorangeht.

Dabei ist es nicht immer einfach zu sagen, „wer eigentlich ‚ostdeutsch' ist"[8], heißt es u. a. in der Studie des *DeZIM.* Zählt nur der Geburtsort oder dazu auch das Geburtsjahr? Geht es um eine Sozialisation in der einstigen DDR oder auch um die Auswirkungen von Strukturen, Ungleichheiten, Narrativen und Zuschreibungen auf Nachwendegeborene im geografischen Ostdeutschland oder generell auf Kinder von ostdeutschen Eltern?[9] Für die Erhebung der *Friedrich-Ebert-Stiftung* wurden öffentlich zugängliche Informationen zu den Geburtsorten der Intendant*innen genutzt, zum Teil ließen der Jahrgang und die Ausbildungswege

1 „Der lange Weg nach oben. Wie es Ostdeutsche in die Eliten schaffen – Repräsentation und Karrierewege. Entwicklungen nach drei Jahrzehnten deutscher Einheit", Datenerhebung vom MDR in Zusammenarbeit mit der Universität Leipzig, 2022: ‹https://ostdeutscheswirtschaftsforum.de/wp-content/uploads/2022/06/20220608_Der-lange-Weg-nach-oben_Ostdeutsche-Eliten.pdf› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

2 Vgl. u. a.: Daniel Kubiak: Ostdeutsche Identität der Post-Wende-Generation. Zur Identifikation und zum „Othering" junger Ostdeutscher, Bielefeld 2020.

3 Vgl. u. a.: ‹https://www.rnd.de/politik/heute-ist-equal-pay-day-ost-20-prozent-ost-west-lohnlueche-wer-ist-schuld-an-der-lohnluecke-QUVHFFYDYVD5RJ7S5LML4HN4WM.html› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

4 Vgl. u. a.: ‹https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/lange-wege-der-deutschen-einheit/505989/eigentum› (zuletzt aufgerufen am 13.10.2023).

5 Im Bereich Militär liegt die Repräsentation von Ostdeutschen bei 0 %, in der Wissenschaft bei 1,5%, in der Justiz bei 2% und in der Wirtschaft bei 4,7%. Vgl. alle Zahlen: DeZIM Research Notes: Teilhabe ohne Teilnahme? Wie Ostdeutsche und Menschen mit Migrationshintergrund in der bundesdeutschen Elite vertreten sind, Oktober 2020, S. 13, ‹https://www.dezim-institut.de/fileadmin/user_upload/Demo_FIS/publikation_pdf/FA-5009.pdf› (zuletzt aufgerufen am1.10.2023).

6 Siehe Kapitel „Repräsentation in den künstlerischen Intendanzen: Ergebnisse unserer Daten-Sichtung" in diesem Band.

7 Der Senat fördert spartenübergreifend über 70 Kultureinrichtungen institutionell. Über die Aufnahme einer solchen dauerhaften Förderung entscheidet das Abgeordnetenhaus im Rahmen der Aufstellung des Haushalts. Die Darstellung umfasst alle hier aufgeführten Einrichtungen im Bereich der Darstellenden Künste, vgl.: ‹https://www.berlin.de/sen/kultur/kultureinrichtungen› (lzuletzt aufgerufen am1.10.2023).

8 Vgl. DeZIM Research Notes, 2020, S.10.

9 Vgl. auch Raj Kollmorgen: Ostdeutsche Identität(en)?, Bundeszentrale für politische Bildung, 2022: ‹https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/lange-wege-der-deutschen-einheit/506139/ostdeutsche-identitaet-en› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

auf eine jeweilige Sozialisation schließen. Alle untersuchten ostdeutschen Intendant*innen der Erhebung sind älter als 34 Jahre, d. h. sie wurden vor 1989 geboren.[10]

In einem ersten Schritt werden die großen institutionell geförderten Bühnen (mit über 1000 Zuschauer*innenplätzen[11]) untersucht. Das sind in Berlin die *Deutsche Oper und* das *Staatsballett Berlin,* der *Friedrichstadtpalast,* die *Staatsoper Unter den Linden,* die *Komische Oper* und die *Berliner Festspiele.* An diesen sechs Institutionen ist keine ostdeutsch besetzte Intendanz/Theaterleitung zu finden.

Zu den großen institutionell geförderten Theaterhäusern mit über 500 Zuschauer*innenplätzen gehören weiterhin das *Berliner Ensemble*, das *Deutsche Theater Berlin*, das *HAU Hebbel am Ufer* mit seinen verschiedenen Spielstätten, die *Schaubühne* und die *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.* An diesen fünf Häusern ist ebenfalls keine ostdeutsch besetzte Intendanz/Theaterleitung zu finden.

Neben den beiden bereits genannten Theaterhäusern gibt es in Berlin zwei weitere kleinere Staatstheater: das *Maxim Gorki Theater* mit 440 Zuschauer*innenplätzen und das *Kinder- und Jugendtheater Theater an der Parkaue* mit 199 Zuschauer*innenplätzen. Letzteres Haus wird von einem künstlerischen Leitungsteam geführt – und eine der beiden Leitungsstellen ist ostdeutsch besetzt.

Von den bisher genannten 13[12] großen Bühnen in Berlin ist ein Theater in der Leitung zu 50 Prozent ostdeutsch besetzt. Dieses Theater gehört zu den Staatstheatern und ist ein bereits vor 1989 existierendes Kinder- und Jugendtheater. Von den 13 genannten Institutionen befinden sich acht im ehemaligen Ostteil der Stadt.

Im nächsten Schritt werden die konzeptgeförderten Theater, Gruppen und Spielstätten untersucht. Dabei beziehe ich mich auf das Gutachten zur Neuvergabe der Konzeptförderung 2024 bis 2027.[13] Zum Verbleib in der Konzeptförderung werden folgende Theater, Gruppen und Spielstätten empfohlen: *ATZE Musiktheater, Ballhaus Naunynstraße, Ballhaus Ost, Constanza Macras I DorkyPark, Dock Art, Heimathafen Neukölln, Kleines Theater am Südwestkorso, Neuköllner Oper, Sophiensæle, Tanzfabrik Berlin, TD Berlin* (ehemals *Theaterdiscounter*), *Theater im Palais, Theater Strahl, Theater Thikwa* und die *Vagantenbühne.* In diesen genannten 15 Theatern, Gruppen und Spielstätten, die zum Teil in künstlerischen Teams von zwei oder drei Personen geleitet werden, gibt es ab Spielzeit 2023/24 keine erkennbar ostdeutsch besetzte Theaterleitung, auch nicht als Teil eines Leitungsteams. Von zwei Personen wurde bis zum Zeitpunkt dieses Artikels (April 2023) keine Angabe zum Geburtsort im Rahmen der Internetrecherche oder anderer öffentlich zugänglicher Informationen/Publikationen gefunden, bei einer der beiden Personen lassen Jahrgang und Studienweg eine westdeutsche Herkunft und Sozialisation vermuten.

Neben den 15 verbleibenden Theatern, Gruppen und Spielstätten werden im Gutachten zwei weitere Spielstätten zur Neuaufnahme in die Konzeptförderung ab 2024 empfohlen: Diese Neuaufnahmen sind das *Chamäleon Berlin* und das *English Theatre Berlin – International Performing Arts Centre*. Das *Chamäleon Berlin* ist eine Spielstätte für den Zeitgenössischen Zirkus in Berlin und hat eine ostdeutsch besetzte Leitung.

Von den insgesamt 17 Theatern, Gruppen und Spielstätten, die für die Konzeptförderung 2024 bis 2027 empfohlen werden, ist also eine Leitung im Bereich des zeitgenössischen Zirkus erkennbar zu 100 Prozent ostdeutsch besetzt. Hier muss aber ergänzt werden, dass das *English Theatre Berlin – International Performing Arts Centre* und das *Chamäleon Berlin* zwar gutachterlich empfohlen wurden, aber ihre Neuaufnahme in die institutionelle Förderung in der aktuellen Haushaltslage voraussichtlich nicht finanzierbar scheint.[14]

Neben den bereits genannten 13 großen Bühnen und Staatstheatern und den 17 konzeptgeförderten Häusern, Gruppen und Spielstätten werden auf der Internetseite der Senatsverwaltung für Kultur und Europa noch 14 weitere Einrichtungen, Gruppen und Festivals im Bereich der Darstellenden Künste genannt, die eine institutionelle Förderung durch das Land Berlin erhalten. Dies sind: die *Bar jeder Vernunft, Cie. Toula Limnaios, Gripstheater, Komödie am Kurfürstendamm, Kriminaltheater, RambaZamba Theater, Renaissance Theater Berlin, Sasha Waltz & Guests, Schaubude Berlin* (im Rahmen von Kulturprojekte GmbH), *Schlosspark Theater, Tanz im August, Tipi am Kanzleramt, Wintergarten Varieté* und das *Berliner Theatertreffen.* Von den genannten Einrichtungen, Gruppen und Festivals sind zwei Spielstätten – das *Berliner Kriminaltheater* und das inklusive *Theater RambaZamba* – in der Leitung zu 100 Prozent ostdeutsch besetzt. Das *Schlosspark Theater* hat mit Dieter Hallervorden einen Intendanten, der vor der Gründung der DDR in Dessau geboren wurde und dem 1958 eine Flucht aus der DDR nach Westberlin geglückt ist. Von einer Person wurde zum Zeitpunkt dieses Artikels (April 2023) keine Angabe zum Geburtsort im Rahmen der Internetrecherche oder anderen öffentlich zugänglichen Informationen/Publikationen gefunden, und da auch keine Informationen zum Jahrgang und zum Ausbildungsweg zu finden waren, lassen sich keine Rückschlüsse auf eine ost- oder westdeutsche Herkunft/Sozialisation ziehen.

Damit wurden insgesamt 43 institutionell durch das Land Berlin geförderte Theater, Spielstätten, Gruppen und Festivals plus ein weiteres Haus – die *Berliner Festspiele* als Berliner Teil einer bundeseigenen GmbH – untersucht.

10 Das umfasst alle Intendant*innen, zu denen öffentlich zugängliche Informationen zu Geburtsort und Geburtsjahr gefunden werden konnten.

11 Die Daten zu Zuschauer*innenplätzen basieren ebenfalls auf öffentlich zugänglichen Informationen im Internet.

12 Die 13 geförderten Institutionen, zwölf davon (außer *Staatsballett*) mit eigenem Haus, sind: *Friedrichstadtpalast, Staatsoper Unter den Linden, Komische Oper, Berliner Ensemble, Deutsches Theater Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Maxim Gorki Theater, Theater an der Parkaue – Junges Staatstheater Berlin*, im Osten der Stadt, und *Deutsche Oper Berlin, Schaubühne, Berliner Festspiele* und *HAU Hebbel am Ufer* im Westen der Stadt. Das *Staatsballett* tanzt an allen drei Opernhäusern in Berlin und sitzt im Gebäude der *Deutschen Oper* im Westen der Stadt. In der Theaterstatistik des *Deutschen Bühnenvereins* fehlen *Schaubühne* und *Berliner Ensemble,* weil sie andere Träger als das Land Berlin haben. Für die Zukunft wird für das *Berliner Ensemble* eine unmittelbare Trägerschaft des Landes Berlin angestrebt.

13 Vgl. ‹https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/darstellende-kuenste-tanz/202427_gutachten_konzeptfoerderung.pdf› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

14 Vgl. dazu den aktuellen Jurykommentar zur mehrjährigen Projektförderung, in dem es heißt: „Da die Förderungen in der aktuellen Haushaltslage jedoch nicht finanzierbar sind, lagen nun beide Anträge in unserem Juryverfahren vor. Wir befürworten das Gutachten, mussten beide Häuser jedoch innerhalb des Budgetgefüges der Projektförderung jurieren. Dabei ist zu bedauern, dass das Genre neuer Zirkus in diesem Förderinstrument zwar gewünscht ist, jedoch im konkreten Fall aufgrund der eklatanten Diskrepanz zwischen Bedarf und Fördergefüge hier nicht ansatzweise bezahlbar ist. Das Chamäleon wäre, wie empfohlen, in der institutionellen Förderung tatsächlich besser aufgehoben." Das *English Theatre Berlin* wurde entsprechend von der Jury für die mehrjährige Projektförderung empfohlen, das *Chamäleon Berlin* jedoch nicht. ‹https://www.berlin.de/sen/kultgz/aktuelles/pressemitteilungen/2023/pressemitteilung.1329568.php› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

Von diesen insgesamt 44 untersuchten Theatern, Spielstätten, Gruppen und Festivals sind drei Spielstätten erkennbar zu 100 Prozent ostdeutsch besetzt: das *Chamäleon Berlin*, das *Berliner Kriminaltheater* und das inklusive Theater *RambaZamba*. Dazu kommt eine geteilte Leitungsposition am *Kinder- und Jugendtheater Theater an der Parkaue*.

An den großen landeseigenen Bühnen, Staatstheatern und den konzeptgeförderten freien Spielstätten im Bereich Sprechtheater, Tanz-, Performance- und Musiktheater sind ab Spielzeit 2023/24 bis auf eine geteilte Leitung am *Kinder- und Jugendtheater Parkaue* keine Ostdeutschen in den Intendanzen zu finden.

Erklärungen für diese Zahlen gibt es viele. Die bereits genannten Studien *Der lange Weg nach oben* und *Teilhabe ohne Teilnahme* benennen unter anderem nach wie vor fehlende Netzwerke von Ostdeutschen und damit auch fehlende Vorbilder und Mentor*innen in Leitungspositionen. Dazu kommen geringere Einkommen und Rücklagen in ostdeutschen Familien, die sich auch auf Ausbildungs- und Karrierewege auswirken. Diese Hürden in Bezug auf ein ökonomisches, soziales und symbolisches Kapital sind teils den besonderen Eigentumsverhältnissen und politischen Strukturen der DDR geschuldet und zum anderen Nachwirkungen des enormen Transformationsprozesses nach 1989 – der mit Umbrüchen in ostdeutschen Biografien, einem Eliten- und Personaltransfer von West nach Ost und dem Rück- und Umbau von Strukturen, Organisationen und Institutionen in Ostdeutschland einherging – auch innerhalb der Theaterlandschaft.[15] Die daraus resultierenden Ausschlüsse ähneln den strukturellen Ausschlussprinzipien im Bereich des Klassismus, dazu wirken Zuschreibungen und Vorbehalte ostdeutschen Biografien gegenüber. „[V]iele Personen, die in der DDR aufgewachsen sind", schreibt Kulturanthropolog*in und Antidiskriminierungstrainer*in Francis Seeck, „mussten die Erfahrung machen, dass ihr ostdeutsches kulturelles Kapital nach der Wende nicht mehr anerkannt wurde".[16] Während bereits in den 1990er-Jahren viele Theaterleitungen in Ostdeutschland westdeutsch besetzt wurden (und auch heute westdeutsch besetzt sind), findet sich auch 2023 in manchen westdeutschen Bundesländern keine einzige ostdeutsch besetzte Intendanz.[17]

Eine Unterrepräsentation in gesellschaftlichen Leitungspositionen kann mit einer Verfestigung von dominanten Erzählungen, gesellschaftlichen Ungleichheiten, Hierarchien und Bildern einhergehen. Mit einer Verfestigung bzw. Verstetigung des strukturellen Ausschlusses.

Mit einer Gewöhnung an fehlende Perspektiven, Aufstiegs- und Gestaltungsmöglichkeiten. Eine ostdeutsche Sozialisation/Erfahrungswelt ist einem Menschen nicht „anzusehen", auch wenn bestimmte Stereotype dies bis heute nahelegen. Es gibt (noch) keine Untersuchungen dazu, wie sich die Unterrepräsentation von Ostdeutschen in den Intendanzen/Leitungen der Berliner Theater und Spielstätten auf die Repräsentation ostdeutscher Künstler*innen in den Spielplänen auswirkt. Oder auf die „Anzahl" erfolgreicher ostdeutscher Regisseur*innen und ostdeutscher Kollektive an den Stadt- und Staatstheatern und in der freien Szene bundesweit. Auf die Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen Kooperationspartner*innen. Auf die Repräsentation ostdeutscher Künstler*innen auf internationalen Theaterbühnen und Festivals.

Natürlich ist ostdeutsche Herkunft alles andere als ein homogenes Konstrukt, sondern besteht aus verschiedenen Perspektiven, Geschichten, Erfahrungen, Wegen und Lebensumständen. Und natürlich sind längst nicht nur Ostdeutsche in Leitungspositionen unterpräsentiert. Wenn es um mehr Diversität und Diversitätsentwicklung im Kulturbetrieb geht, fehlen sehr viele Stimmen[18], darunter auch Schwarze und asiatische ostdeutsche Stimmen, Erfahrungen und Positionen.[19] Diverse Perspektiven fehlen in vielen Spielplänen, in Programmen, Kollegien und im Publikum. Auch in Ostdeutschland. Zugleich sind ostdeutsche Perspektiven in aktuellen Diversitätsdiskursen wenig vertreten. Hier liegt noch viel Potential für Austausch, Bündnisse und gemeinsames Engagement. Für einen Strukturwandel, im Zuge dessen bestehende Barrieren und Diskriminierungen abgebaut werden und verschiedene Wege des Zugangs (und des Unterwegsseins) entstehen und ausprobiert werden können. Viele Wege bedeuten mehr Möglichkeiten. Mehr Raum fürs Ausprobieren. Mehr Bewegung und Beweglichkeit. Mehr Platz für Unterschiede und Erfahrungen.

15 Vgl. u. a.: Torben Ibs: Umbrüche und Aufbrüche. Transformationen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995. Theater der Zeit, 2016. „Wie in vielen Bereichen der Gesellschaftspolitik wurden auch im Feld des Theaters die westdeutschen Regeln durchgesetzt und übernommen", heißt es auch in einem aktuellen Essay von Henning Fülle: Und jetzt, freie Szene?, Theater der Zeit, 4 (2023): ‹https://tdz.de/artikel/e74b9951-5305-4ba1-9150-3e91ad580d32› (zuletzt abgerufen am 1.10.2023).

16 „Francis Seeck: „Sollen wir dann etwa Helene Fischer spielen?" – Klassismus im Kulturbetrieb, Diversity Arts Culture Berlin, 2022: ‹https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/sollen-wir-dann-etwa-helene-fischer-spielen›. (zuletzt abgerufen am 1.10.2023) Vgl. auch Francis Seeck: Zugang verwehrt. Keine Chance in der Klassengesellschaft: wie Klassismus soziale Ungleichheit fördert. Atrium Verlag, 2022.

17 Vgl. die konkreten Zahlen und Daten in Kapitel „Repräsentation in den künstlerischen Intendanzen: Ergebnisse der Datensichtung" in diesem Dossier.

18 Vgl. u. a. die verschiedenen Studien zum Kulturbetrieb und Handlungsempfehlungen, die Diversity Arts Culture Berlin beauftragt hat bzw. vorstellt und bündelt: ‹https://diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/zahlen-und-fakten› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

19 Wichtige Stimmen sind hier zum Beispiel Tupoka Ogette, Pham Minh Duc, Katharina Warda, Olivia Wenzel und viele andere.

IM SPANNUNGSFELD
POTENZIAL UND FRAGILITÄT IN DER OSTDEUTSCHEN THEATERLANDSCHAFT
Essay und Interview

Anica Happich, Festivalkuratorin und kulturpolitische Akteurin & **Laura Kiehne**, Dramaturgin, Schauspielerin und ehemaliges Vorstandsmitglied *ensemble-netzwerk* unter Einbindung von **Claudia Schmitz**, Geschäftsführende Direktorin *Deutscher Bühnenverein*

Wie steht es um die ostdeutsche Theaterlandschaft? Diese Frage eröffnet mehrere Spannungsfelder – zwischen strukturellen Herausforderungen und finanziellen Möglichkeiten, zwischen Potenzialen und Reformbedarf und im Hinblick auf die Transformation der ostdeutschen Bundesländer auch zwischen Gegenwart und Vergangenheit.

Im Folgenden werden die Geschichte und Entwicklung der ostdeutschen Theaterlandschaft und der gegenwärtige Zustand in Bezug auf Strukturen und Arbeitsbedingungen beschrieben. Der Beitrag betrachtet die öffentlich geförderten Theater auf der einen und die professionellen freien darstellenden Künste auf der anderen Seite. Beide Wirkungsfelder haben nicht nur eine unterschiedliche Entwicklungsgeschichte, sie haben auch unterschiedliche strukturelle Bedingungen und Bedarfe. Um diesem Umstand Rechnung zu tragen, werden sie hier getrennt dargestellt.[1]

1 Einbezogen wird neben Fachpublikationen auch ein in diesem Dossier veröffentlichtes Interview mit Claudia Schmitz, geschäftsführende Direktorin des *Deutschen Bühnenvereins:* Theater sind Orte demokratischer Begegnung. Außerdem fließen die Expertise und Erfahrungen von Anica Happich als Vorstandsmitglied im Thüringer Theaterverband und Leiterin des PHOENIX Theaterfestivals in Erfurt in diesen Text mit ein.

ZUR AKTUELLEN SITUATION DER ÖFFENTLICH GEFÖRDERTEN THEATER IN DEN NEUEN BUNDESLÄNDERN

Öffentlich geförderte Theater stehen überall in Deutschland vor großen Herausforderungen: Coronakrise, Ukrainekrieg und Inflation setzen die Länder und Kommunen als Trägerinnen der Theater finanziell unter Druck.

Gleichzeitig steigen die Material- und Personalkosten an den Theatern durch die allgemeine Teuerung, aber auch durch seit langem notwendige Nachbesserungen bei Tarifabschlüssen. Theatergewerkschaften fordern darüber hinaus, die Arbeitsbedingungen an den Bühnen grundlegend zu reformieren. Und nicht zuletzt sehen sich Theater politisch und programmatisch vor der Aufgabe, ihre Funktion für die (Stadt-)Gesellschaft vollständig neu und modern zu gestalten. Auf die Frage, ob und inwieweit sich diese Herausforderungen für die ostdeutschen Theater von denen der westdeutschen Theater unterscheiden, antwortet die geschäftsführende Direktorin des Deutschen Bühnenvereins, Claudia Schmitz:

„Auch wenn es aus historischen Gründen gewachsene Unterschiede zwischen den Bühnen im Osten und im Westen Deutschlands gibt, lässt sich nicht konstatieren, dass sich die Herausforderungen zwischen den Bühnen in Ost und West grundlegend unterscheiden."[2]

Schmitz betont, dass das Problem vielmehr die strukturelle Unterfinanzierung vieler Bühnen sei, die sich im Osten und im Westen finden lasse, und dass diese strukturelle Unterfinanzierungen in Verbindung mit den oben genannten Krisen die betroffenen Theater nun an ihre Grenzen bringen.[3]

Dennoch stellt sich in Bezug auf die Bühnen in Ostdeutschland die Frage, welche Bedeutung gewachsene Strukturen der Theater zu DDR-Zeiten, die Transformation der ostdeutschen Bundesländer und die der Theaterlandschaft nach der Wiedervereinigung für die strukturelle Unterfinanzierung der ostdeutschen Bühnen haben.

Die vielfältigen Transformationsprozesse der ostdeutschen Theater nach den politischen und strukturellen Umbrüchen in den 1990er-Jahren und ihre Auswirkungen auf die Arbeits- und Beschäftigungsverhältnisse des Personals hat die DFG-Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste* in ihrem 2020 veröffentlichten Workingpaper Kaltstart: *Kulturpolitik und Theater in Ostdeutschland – gestern und heute* untersucht. Die Studie fasst zusammen, dass Kultur in der DDR, unter anderem auch als Instrument der sozialistischen Kulturrevolution, ein hoher Stellenwert beigemessen wurde.[4] Der Zugang zu

2 Ebd., S. 51.

3 Ebd., S. 51.

4 Lara Althoff, Jonas Marggraf, Annette Zimmer: Kaltstart: Kulturpolitik und Theater in Ostdeutschland – gestern und heute, München 2019, S. 6ff.

kulturellen Angeboten wurde daher, vor allem auch im ländlichen Raum, stark gefördert. So zeichnete sich die Theaterlandschaft der DDR durch eine hohe Dichte aus: Auf 17 Millionen Einwohner*innen kamen in 45 Städten 65 Theater mit 140 Spielstätten. Proportional auf die Bevölkerung übertragen, standen damit den Bürger*innen in der DDR mehr als doppelt so viele Theater zur Verfügung wie den Bürger*innen in der BRD.[5] Theater waren personell gut ausgestattet, Mitarbeitende verfügten „mehrheitlich über unbefristete Verträge sowie über Gehälter, die (…) in etwa das Doppelte des DDR-Durchschnittlohns betrugen."[6]

Im Zuge der politischen und strukturellen Umbrüche in den 1990er-Jahren wurden die Theater grundlegend reorganisiert. Die zentralstaatliche Steuerung und Subventionierung wurden abgeschafft. Kulturpolitik war fortan Ländersache und die Finanzierung der Theater hauptsächlich Aufgabe der Kommunen. Es wurde erwartet, dass infolge des umfangreichen Umbaus ihrer wirtschaftlichen Strukturen die Kommunen in den neuen Bundesländern „in nächster Zukunft nicht in der Lage sein würden, den Substanzerhalt der kulturellen Einrichtungen sicher zu stellen (sic!)"[7]. Viele befürchteten vor diesem Hintergrund, dass die kulturelle Infrastruktur in Ostdeutschland massiv abgebaut werden könnte.[8] Um diesen Umstand abzuwenden, wurden in den 1990er-Jahren in großem Umfang Bundesmittel für den „Substanzerhalt der kulturellen Infrastruktur und zur Finanzierung von Personal in den ostdeutschen Ländern zur Verfügung gestellt"[9]. Die neuen Bundesländer selbst entwickelten länderspezifische Konzepte und Verbundlösungen. Um die finanzielle Last durch die Theater weiter zu reduzieren, gleichzeitig aber vollständige Abwicklungen, also Schließungen, zu vermeiden, wurden Theater vor allem in ländlichen, bevölkerungsschwachen Regionen fusioniert oder in Zweckverbänden zusammengeschlossen. Viele Theaterhäuser griffen außerdem darauf zurück, ihre Betriebskosten zu verringern, indem sie aus dem Tarifvertragssystem austraten und Haustarifverträge einführten.[10]

Die DFG-Forschungsgruppe konstatierte in ihrer Studie, dass in Bezug auf externe und interne Governance-Modelle und Strukturen kein Ost-West-Gefälle mehr festgestellt werden könne. Vielmehr seien heute spezifische Standort- und Kontextfaktoren für die Theater maßgeblich.

Doch genau bei diesen Standort- und Kontextfaktoren kommt für Theater in Ostdeutschland ein historisch gewachsener Unterschied zur Geltung: Ostdeutsche Bundesländer haben immer noch eine deutlich schwächere Wirtschaftsleistung, was unter anderem auf ihre mangelnde Standortattraktivität zurückzuführen ist. Größere Unternehmen siedeln sich erst langsam in ostdeutschen Regionen an. Neben harten Faktoren wie niedrige Kosten und ausgebaute Infrastruktur sind dabei auch weiche Faktoren wie Repräsentanz und Freizeitangebote relevant. Kultur und Theater zählen zu diesen weichen Faktoren. Aufgrund der schwachen Wirtschaftsleistung fehlt der öffentlichen Hand allerdings das nötige Geld, um die Theaterhäuser wirklich auskömmlich zu finanzieren. Theater wiederum können ohne diese Finanzierung ihren Beitrag zur Verbesserung der Standortattraktivität nicht so leisten, wie es unter besseren Umständen möglich wäre. Dafür benötigten sie Investitionen und neue Lösungswege. Claudia Schmitz betont, dass ohne den Einsatz der Träger manche Theater bereits jetzt den Spagat zwischen dringend notwendigen und kostenintensiven Reformen und struktureller Unterfinanzierung nicht mehr schaffen:

„So haben vor einer Woche die Bühnen Freiberg/Döbeln und Görlitz/Zittau einen öffentlichen Hilferuf abgegeben: Sie sehen ihre Häuser absehbar existentiell bedroht, wenn das Land die kommunalen Träger*innen der Bühnen nicht unterstützt, und seinen Förderanteil erhöht."[11]

Hier muss auf einen weiteren historisch gewachsenen Unterschied zur alten Bundesrepublik eingegangen werden: die zuvor genannte hohe Theaterdichte in Ostdeutschland und ihre Auswirkung auf die Finanzierung der einzelnen Bühnen.

In Anbetracht ihrer immer noch deutlich schwächeren Wirtschaftsleistung lassen sich die neuen Bundesländer Kultur auf den ersten Blick viel kosten. So liegt im Ost-West-Vergleich die Kulturförderung pro Kopf in Ostdeutschland, mit Ausnahme von Brandenburg, deutlich über den Werten in Westdeutschland.[12] Und auch heute noch bieten die ostdeutschen Bundesländer mehr Spielstätten und Sitzplätze pro 1.000 Einwohner*innen an als die westdeutschen Länder.[13] Ins Verhältnis gesetzt zeigt sich hier, dass aufgrund der hohen Theaterdichte in Ostdeutschland in Bezug auf Spielstätte und Sitzplatz pro 1.000 Einwohner*innen in Summe weniger Geld zur Verfügung steht als in den meisten westdeutschen Ländern.[14]

Für die strukturelle Unterfinanzierung der Theater in den ostdeutschen Bundesländern kommen also zwei spezifische Faktoren zum Tragen: Die Strukturschwäche ostdeutscher Regionen einerseits und die immer noch hohe Theaterdichte und damit geringeren Mittel für die einzelnen Spielstätten andererseits. Dass sich dieser Umstand auch in den Beschäftigungs- und Arbeitsverhältnissen bei den Mitarbeitenden an den ostdeutschen Bühnen negativ niederschlägt, zeigen die Umfrageergebnisse der DFG-Forschungsgruppe: An

5 Ebd., S. 6. In der BRD kamen auf 61 Millionen Einwohner*innen 75 Städte mit 90 Theatern und 310 Spielstätten.

6 Althoff et al.: Kaltstart, a. a. O.S. 8.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Vgl. Althoff et al.: Kaltstart, a. a. O., S. 14.

11 Interview Schmitz, S. 51.

12 ‹https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002189004.pdf?__blob=publicationFile›, Abbildung 4.2-2, S. 33 (zuletzt abgerufen am 1.10.2023).

13 ‹https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturindikatoren-1023018209004.pdf?__blob=publicationFile›, S. 52-53, (zuletzt abgerufen am 1.10.2023).

14 Vgl. ‹https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturindikatoren-1023018209004.pdf?__blob=publicationFile› und ‹https://miz.org/de/statistiken/oeffentliche-ausgaben-fuer-theater-und-musik-nach-koerperschaftsgruppen-und-laendern›, (zuletzt abgerufen am 1.10.2023).

den drei befragten ostdeutschen Theatern[15] berichten Mitarbeitende von einer deutlich höheren Arbeitsbelastung. Sie sehen pessimistischer in die Zukunft, wenn es um die Frage der Personalentwicklung an ihren Häusern geht, und ebenso pessimistisch schätzen sie ihre beruflichen Perspektiven ein.

Die Angleichung der ostdeutschen Bühnen im Zuge der Transformation hat Einsparungen, Personalabbau und Fusionen notwendig gemacht. Heute müssen weniger Mitarbeitende im Verhältnis mehr Spielstätten bedienen, arbeiten für unterdurchschnittliche Gehälter und haben grundsätzlich kettenmäßig befristete Arbeitsverhältnisse. Vor diesem Hintergrund – und auch im Vergleich zu den oben zitierten Arbeitsbedingungen in der DDR – erscheinen ihre pessimistischen Antworten wenig überraschend. Claudia Schmitz weist auf die „nachdrücklichen Forderungen der Gewerkschaften nach einer tiefgreifenden Reformierung der Arbeitsbedingungen an den Theatern“[16] hin. So wurden erst in diesem Jahr Mindest- und Einstiegsgagen der künstlerisch Beschäftigten nach mehreren Jahren Stagnation signifikant erhöht.[17] Aber auch diese absolut notwendigen Tariferhöhungen bringen strukturell unterfinanzierte Bühnen an ihre Grenzen. Claudia Schmitz kritisiert hier, dass ein (erneuter) Rückgriff auf Haustarifverträge keine nachhaltige Lösung darstellen kann:

„Die dauerhafte Reduzierung der Gehälter und Gagen an diesen Bühnen ohne die Perspektive auf eine Rückkehr in den Tarif, wird unweigerlich zu einem Ausbluten an den Standorten führen, da sich die Beschäftigten – aus nachvollziehbaren Gründen – nach besseren beruflichen Optionen umsehen werden.“[18]

Dass strukturelle Unterfinanzierung nicht nur negative Auswirkungen auf die Beschäftigungsverhältnisse, sondern auch auf das Standing der Theater in der Gesellschaft hat, lässt sich aus zwei weiteren Umfrageergebnissen der DFG-Forschungsgruppe schließen: Auf die Fragen, ob „Theater als Ort zur Erbringung anspruchsvoller künstlerischer Leistungen“ wahrgenommen und seine „Aufgabe und Funktion als Ort kultureller Bildung erfüllt“ wird, geben mehr Mitarbeitende an den befragten ostdeutschen Theatern die Rückmeldung „in geringem Maße / gar nicht“.[19]

Grund hierfür könnte insofern die strukturelle Unterfinanzierung sein, dass Qualitätssicherung nur unter bestimmten Voraussetzungen gewährleistet werden kann. Werden die Strukturen schwächer und Möglichkeiten geringer, hat das automatisch Auswirkungen auf das Angebot, auf die Entwicklungsfähigkeit der Theater – und auf lange Sicht auch auf die Nachfrage.

Doch genau hier liegt auch das große Potenzial der Theater und der kulturellen Infrastruktur – insbesondere im ländlichen Raum:

15 Befragt wurden hier die Mitarbeitenden der Theater Görlitz-Zittau, Rostock und Halle. Vgl. Althoff et al.: Kaltstart, a.a.O., S. 5.

16 Interview Schmitz, S. 50.

17 Vgl. Pressemitteilung der Gewerkschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger vom 5.6.2023: „Einigung im Tarifstreit“ ‹https://www.gdba.de/einigung-im-tarifstreit/, (zuletzt abgerufen am 1.10.2023).

18 Interview Schmitz, S. 51.

19 Vgl. Althoff et al.: Kaltstart, a. a. O.S. 24-27.

„Gerade dort müssen die Theater als Orte für Begegnung, für den gemeinsamen Diskurs, für unser gemeinsames Ringen um demokratische Werte nachhaltig gestützt und erhalten bleiben.“[20]

Claudia Schmitz betont, dass Theater solche Orte der Begegnung sind, ihr künstlerisches Angebot hilft, „uns als Mensch und als Gemeinschaft weiter zu entwickeln“.[21]

Allerdings sagt sie auch, dass Theater im Bewusstsein vieler kein Kulturort für *alle* Menschen sei. Theater wird immer noch als Kulturangebot mit besonders hoher Zugangsschwelle wahrgenommen. Solche Barrieren sind z. B. fehlende besuchergruppenspezifische Vermittlungsangebote, fehlende Diversität auf und hinter der Bühne, um Menschen marginalisierter Gruppen einen Anknüpfungspunkt zu bieten, oder auch Barrieren baulicher Art, die Menschen mit Behinderung oder auch Menschen aus bildungsfernen Haushalten den Zugang erschweren. Um ihr Angebot hier adäquat zu diversifizieren und alle Gesellschaftsgruppen zu erreichen, brauchen Theater Allianzen mit der Stadtgesellschaft.[22] Und sie brauchen materielle und personelle Ressourcen, um diese vielfältigen notwendigen Reformen umsetzen zu können.

Für die öffentlich geförderten Theater in Ostdeutschland lässt sich festhalten: Auch wenn strukturelle Unterfinanzierung Bühnen in Ost und West betrifft, gibt es doch Spezifika, die die Lage für ostdeutsche Theater verschärfen. Die Strukturschwäche vieler ostdeutscher Regionen und die historische Dichte der Theaterlandschaft hatte und hat Folgen für die Finanzierung der Häuser. Die Transformation der Theaterstrukturen in den neunziger Jahren hat zu einem Substanzabbau an den Bühnen beigetragen. Insofern treffen die gegenwärtigen Herausforderungen hier auf fragile Strukturen.

Aber: Die vielen Anstrengungen, die kulturelle Infrastruktur in Ostdeutschland zu erhalten, haben trotzdem Wirkung gezeigt. So lagen 2017/18 die Besucherzahlen in Ostdeutschland, mit Ausnahme von Brandenburg, über dem Bundesdurchschnitt.[23]

Theater als Orte der Begegnung haben Potenzial und sind ein wichtiger Dritter Ort für die Besuchenden. Unter den richtigen Bedingungen und mit einer klaren Sicherung und Stärkung ihrer Strukturen können Theater einen zentralen Beitrag für die Gesellschaft in Krisenzeiten leisten.

20 Interview Schmitz, S. 52.

21 Ebd., S. 50.

22 Ebd., S. 50.

23 Vgl. ‹https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturindikatoren-1023018209004.pdf?__blob=publicationFile›, Abbildung V.2, S.55 (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

Ähnlich sieht das auch Claudia Schmitz: „Unsere Gesellschaft braucht Theater als Flugsimulator für Demokratie mehr denn je."[24]

ZUR AKTUELLEN SITUATION DER FREIEN SZENE IN DEN NEUEN BUNDESLÄNDERN

Anders als bei den öffentlich geförderten Theatern, bestehen für die freien darstellenden Künste (im Folgenden FDK) in Ostdeutschland keine historisch gewachsenen Strukturen, denn in der DDR teilte sich der Theaterbetrieb in zwei Gebiete auf: Staats- und Stadttheater und Amateurtheater. Freie Theatergruppen, Spielstätten oder Festivals gab es in diesem System kaum.[25] Freiberuflich-tätige Theaterakteur*innen bildeten die Ausnahme.[26] Während in der früheren BRD Selbstermächtigungsprozesse und eine kulturpolitische Arbeit bereits in den 1980er-Jahren zu renommierten Produktionshäusern der freien darstellenden Künste führten, hat dieser Prozess in Ostdeutschland erst nach 2000 an Fahrt aufgenommen. Ein Blick in die Liste des *Bündnisses internationaler Produktionshäuser* (ein 2015 initiierter Zusammenschluss von sieben der größten Institutionen der zeitgenössischen performativen Künste Deutschlands) verdeutlicht die historisch unterschiedlich gewachsenen Strukturen: Mit *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste* (Dresden) ist von sieben Mitgliedern lediglich ein ostdeutscher Standort im Netzwerk vertreten.[27]

Heute leisten die FDK mit ihren unterschiedlichen Sparten[28] einen essenziellen Teil der kulturellen Grundversorgung in den neuen Bundesländern. Sie sind es, die mit mobilen Projekten Kultur in die Fläche bringen und Bürger*innen sowohl in ländlichen Regionen als auch in Städten Teilhabe an einem vielfältigen Kulturprogramm ermöglichen. Dabei gehen sie auf den demografischen Wandel sowie An- und Abwanderungen durch angepasste Angebote ein und leisten insbesondere für Kinder und Jugendliche einen grundlegenden Part in der kulturellen Bildung.[29] In Mecklenburg-Vorpommern, dem am dünnsten besiedelten Bundesland, beispielsweise kamen die FDK 2019 auf rund 207.000 Zuschauer*innen; die öffentlich-geförderten Landes- und Staatstheater erreichten rund 300.000 Menschen.[30]

Damit entfalten die FDK eine große Wirksamkeit bei gleichzeitig deutlich geringerer Kulturförderung. In allen neuen Bundesländern (mit Ausnahme Berlins) beschreiben die Landesverbände der FDK, dass die Fördersummen zu gering und die Förderzeiträume zu kurz seien.[31] Förderungen werden häufig nur projektbezogen vergeben und enden mit der Premiere. Sie decken nicht die Konzeptionsphase, weitere Vorstellungen nach der Premiere oder die Projektnachbereitung ab. Künstler*innen in den FDK leisten diese Arbeit häufig unbezahlt. Hinzu kommt, dass die Förderarchitektur trotz der nach den politischen und strukturellen Umbrüchen in den 1990er-Jahren zur Seite gestellten Verwaltungshilfepartner aus den alten Bundesländern für den Großteil der neuen Bundesländer zu wenig ausdifferenziert ist: Professionelle und semi-professionelle Gruppen bzw. Einzelkünstler*innen sowie Amateurtheatergruppen bewerben sich um die gleichen Gelder.

Das fehlende kulturpolitische Bewusstsein in der Verwaltung von Kommunen und teilweise auch Ländern führt häufig zu einer Verteilung der Mittel in Form der Gießkannenlogik. Alle bekommen ein bisschen.

Diese Förderlogik erschwert es professionellen Kulturschaffenden, im Haupterwerb künstlerisch tätig zu sein. Die Folgen sind die Abwanderung in andere Bundesländer, prekäres Arbeiten auf hohem Niveau oder der Ausstieg aus der Branche. Welche Folgen dieses prekäre Arbeiten für die Akteur*innen hat, untersucht seit 2021 das Forschungsprojekt *Systemcheck*.[32] Es zeigt, um nur eine Auswahl zu nennen, dass die Solo-Selbstständigen[33] und hybrid arbeitenden[34] Künstler*innen ein signifikant erhöhtes Risiko haben, im Alter in die Grundsicherung und damit in die Altersarmut zu rutschen. Viele haben keine Absicherung bei Arbeitslosigkeit. Notwendige Zusatzversicherungen für Unfälle oder Krankentage fehlen. Grund hierfür ist die unsichere und diskontinuierliche Auftragslage in Kopplung mit niedrigen Einkommen, die die Akteur*innen nicht in die Lage versetzt, Rücklagen zu bilden und Versicherungsbeiträge dauerhaft bedienen zu können. Für freie Künstlerinnen stellt sich die Situation noch schlechter dar: Die Honorare von Frauen liegen immer noch 27 Prozent unter denen der männlichen Kollegen. Gleichzeitig übernehmen Frauen häufiger familiäre Care-Arbeit, wodurch sie dem Arbeitsmarkt eingeschränkter zur Verfügung stehen. Haben sie keine privaten Sicherungssysteme im Hintergrund, z.B. durch eine*n gutverdienende*n

24 Interview Schmitz, S. 50.

25 Eine Ausnahme bildet z.B. die Theatergruppe *Zinnober*, die in subkulturellen Strukturen zu Hause war.

26 Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): Markante Leuchtzeichen, Berlin 2021, S. 132.

27 Das *Hebbel am Ufer (HAU)* entstand als freies Theater 2003/2004 in Berlin, zwei seiner Spielstätten bildeten zu Westberliner Zeiten zwei eigenständige Theater, das *Hebbel-Theater* sowie die *Schaubühne* am Halleschen Ufer von Peter Stein. Berlin wird im Folgenden aufgrund des Sonderstatus sowohl im geteilten Deutschland als auch als Stadtstaat und Hauptstadt der Bundesrepublik aus unserem Betrachtungsfeld herausgenommen, ‹https://produktionshaeuser.de/ueber_uns/› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023)

28 u.a. Schauspiel, Tanz, Musik-, Puppen- und Figurentheater, Kindertheater, Zeitgenössischer Zirkus, Performance u.v.m.

29 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste: Markante Leuchtzeichen, a.a.O., S. 42.

30 Ebd., S. 86.

31 Ebd., S. 40ff., S. 84ff., S. 130ff., S. 140ff., S. 158ff.

32 Systemcheck ist ein Projekt des Bundesverbandes Freie Darstellende Künste in Partnerschaft mit dem *ensemble-netzwerk*, dem Institut für interdisziplinäre Arbeitswissenschaften der Leibniz-Universität Hannover sowie des Institute for Cultural Governance, gefördert durch das Bundesministerium für Arbeit und Soziales aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. ‹https://darstellende-kuenste.de/projekte/systemcheck›, (zuletzt abgerufen am 1.10.2023)

33 Unter Solo-Selbstständigen werden Erwerbstätige verstanden, die eine selbstständige Tätigkeit ausüben, ohne angestellte Mitarbeiter*innen zu haben. Vgl. Friederike Kislinger, Isabel Schieck, Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): Die große Freiheit?, Berlin 2022, S.12ff., ‹https://darstellende-kuenste.de/sites/default/files/2022-06/220204_TD1_Die_grosse_Freiheit_Systemcheck.pdf›, (zuletzt abgerufen am 1.10.2023).

34 Hybrid arbeitend bezeichnet das Phänomen, dass die individuelle Erwerbsbiografie verschiedene, aufeinander folgende Phasen von abhängiger Erwerbstätigkeit und Selbstständigkeit aufweist (serielle Erwerbshybridisierung), als auch Mehrfachbeschäftigungen und Kombinationen von abhängiger und selbständiger Erwerbstätigkeit im selben Zeitraum (synchrone Erwerbshybridisierung). Vgl. Nora Auerbach, Sören Fenner, Anica Happich, Laura Kiehne, Sonja Laaser, Alexandra Manske, Friedrich Pohl: Das Schlechteste aus zwei Welten? – Hybrid-Erwerbstätige in den darstellenden Künsten, Berlin 2022, S. 26. ‹https://darstellende-kuenste.de/sites/default/files/2022-06/220204_TD2_Das_Schlechteste_aus_zwei_Welten_Systemcheck.pdf›, (zuletzt abgerufen am 1.10.2023).

Partner*in oder Absicherung in Form von Erbe, bedeutet das häufig eine existenzielle Bedrohung. Eine befragte Person aus Ostdeutschland sprach in der qualitativen Studie von *Systemcheck*[35] von erheblichen Existenzängsten in Bezug auf Altersvorsorge angesichts eines nicht zu erwartenden oder geringen Erbes.[36]

Es ist ein Ergebnis der DDR-Politik, dass in Ostdeutschland in den nächsten Jahren deutlich weniger vererbt werden wird als im Westen. Ostdeutsche Künstler*innen können für ihre Vorsorge seltener auf ererbtes Kapital zurückgreifen. Sie müssen daher während ihres Berufslebens im Durchschnitt größere Summen für ihre Altersvorsorge zurücklegen als ihre westdeutschen Kolleg*innen. Das ist aber, zumal wenn sie in strukturschwachen Regionen arbeiten und Kinder haben, unter den aktuellen Bedingungen finanziell nicht möglich.

Damit das Potenzial der FDK gehoben werden kann, braucht es die Sicherung und Stärkung der Strukturen und Akteur*innen. Um eine kontinuierliche Arbeit zu ermöglichen, Planungssicherheit herzustellen und die Künstler*innen mittelfristig an die Länder zu binden, wäre der Ausbau von mehrjähriger Basis- oder Projektförderung für freie Gruppen, Spielstätten und Festivals eine sinnvolle und mögliche Maßnahme. Diese Art der Förderung existiert beispielsweise in Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen, Hessen oder Baden-Württemberg für Produktionshäuser und Festivals. Sechs westdeutsche Festivals des *Festival Friends Verbunds*[37] erhalten mehrjährige Projektförderungen von Stadt, Kommune oder Land, zwischen 50.000 und 150.000 Euro jährlich. Das erlaubt zum einen abgesicherte und vergütete Konzeptions- und Organisationsphasen, viel wichtiger aber stellt sie als gesicherte Ko-Finanzierung eine notwendige Voraussetzung für die Akquise von Bundesförderungen oder anderen Drittmitteln dar. Die beiden ostdeutschen Festivals – *Der Rahmen ist Programm* in Chemnitz und das *PHOENIX Theaterfestival* in Erfurt – hingegen müssen sämtliche Mittel neu akquirieren und hoffen darauf, dass genügend zusammenkommen wird, damit das Festival stattfinden kann. Was die Mittelakquise angeht, kommt noch eine weitere Dimension hinzu: Die Akteur*innen im *Landeszentrum Freies Theater Sachsen-Anhalt* und im *Thüringer Theaterverband* müssen feststellen, dass die Mittelakquise der Mitglieder bei bundesweit agierenden Stiftungen besonders selten erfolgreich ist. Die Gründe dafür könnten an der fehlenden Aufmerksamkeit und Repräsentanz der ostdeutschen Szene liegen, an der künstlerischen Qualität oder auch anderen thematischen und ästhetischen Schwerpunkten. Auch eine Mittelakquise beim Sponsoring fällt in Ostdeutschland gering aus. In Thüringen ist die Förderbereitschaft mittelständischer Unternehmen oder privater Geldgeber im Bereich Kultur generell sehr gering. Das hat historische und wirtschaftliche und mittlerweile politische Gründe. Auch private unabhängige Stiftungen, vor allem solche, die dezidiert Kunst und Kultur fördern, sind historisch bedingt in den neuen Bundesländern kaum ansässig. Die FDK in diesen Regionen sind also vorrangig auf die Förderungen durch Land, Stadt und Kommune angewiesen.

Um die tatsächlichen Bedarfe der FDK an die politischen Entscheidungsträger*innen und die Verwaltungen zu kommunizieren, braucht es kulturpolitisch aktive, professionelle Vertretungsstrukturen innerhalb der FDK, wie sie z.B. durch die *Landesverbände der Freien Theater* (LAFT) und den Dachverband *Bundesverband Freie Darstellende Künste* (BFDK) oder den *Dachverband Tanz Deutschland* (DTD) bestehen. Diese Verbände bündeln die Expertise der freien Künstler*innen und Kollektive, setzen sich u.a. kulturpolitisch für den Ausbau und die Verbesserung der Förderungen ein und definieren hierbei existenzsichernde Grundlagen, die bei der Fördervergabe zu berücksichtigen sind, wie z.B. die Honoraruntergrenzen-Empfehlung.[38] Auch hier zeigt sich allerdings eine Herausforderung: Kulturpolitisches Engagement und Vernetzung sind ein Ehrenamt. In Anbetracht der Arbeitsbedingungen, der Arbeitsbelastung und geringen Bezahlung sind meistens keine Ressourcen für ehrenamtliche Arbeit bei den Akteur*innen vorhanden. Um auch auf die starke Heterogenität der Szene zu reagieren, die spezifischen Bedarfe zu ermitteln und den Professionalisierungsgrad der Szene anzuerkennen, braucht es ebenfalls die Unterstützung der Politik und Verwaltung, z.B. für die Einrichtung und den Ausbau hauptamtlicher Stellen. Denn wenn keine professionellen Strukturen in Form von Produktionsorten, Spielstätten, Festivals, Möglichkeiten zur künstlerischen Aus- und Fortbildung und einer differenzierten Kulturförderung vorhanden sind, dann erfolgt ein Braindrain von Kreativen. Diese Realität beschreiben bereits die Landesverbände Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen-Anhalt und Thüringen. Sie beklagen die Abwanderung (junger) Kreativer. Viele Gruppen und Freie Theater haben Probleme, Nachwuchs zu gewinnen und einen Generationswechsel zu gewährleisten.[39]

Viele Gruppen gehen dorthin, wo auch die Chance auf eine mehrjährige Förderung besteht oder große Ballungszentren gute Produktionsbedingungen bereitstellen. Das ist für Thüringen und Sachsen-Anhalt mit der ältesten Bevölkerung in Deutschland natürlich bitter.

> Das Vorhandensein von kulturellen Angeboten trägt auch heute noch zur Attraktivität des Lebens in ländlichen Regionen und kleinen Städten bei und prägt das Zusammenleben und unsere Werte.[40]

35 Hannah Speicher: Klassenaufstiege und Herkunftsdramen in den freien darstellenden Künsten. Beitrag zum Workshop "Herkünfte erzählen. Darstellungsverfahren und Verflechtungsästhetiken von Interkulturalität und Intersektionalität in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur", Freiburg, 01.-03.12.2022. Der Sammelband *Herkünfte erzählen*, hrsg. von Reto Rössler und Dominik Zink, erscheint voraussichtlich 2024 bei De Gruyter, Berlin.

36 Vgl. zu den Ost-West-Unterschieden beim Erben die Studie *Erben in Deutschland 2015-24. Volumen, Verteilung und Verwendung* des Deutschen Instituts für Altersvorsorge. ‹https://www.empirica-institut.de/fileadmin/Redaktion/Publikationen_Referenzen/PDFs/DIA_Studie_Erben_in_Deutschland_HighRes.pdf›, (zuletzt abgerufen am 1.10.2023).

37 ‹https://www.festivalfriends.de/› (zuletzt abgerufen am 1.10.2023).

38 Die Honoraruntergrenzen-Empfehlung liefert die Basis für eine existenzsichernde Bezahlung in den FDK. Allerdings sind diese weder für die Förderer noch für die Akteur*innen verpflichtend. Einzig das Bundesland Brandenburg hat auf Länderebene seit dem 1.1. 2023 die HUG verbindlich eingeführt und übernimmt damit eine Vorreiterrolle.

39 Bundesverband Freie Darstellende Künste: Markante Leuchtzeichen, a.a.O., S. 39 ff., S. 83 ff., S. 139 ff., S. 157 ff.

40 Vgl. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung: Bericht der Bundesregierung zur Lebensqualität in Deutschland, Berlin 2016, S. 121ff.

Ihr Wegbruch könnte auf dem Land neben anderen wichtigen Infrastrukturen wie Verkehrsanbindung, Mobilität, Bildungs- und Gesundheitsversorgung und vielen mehr dazu beitragen, dass Dorfstrukturen und Gemeinschaftsleben aussterben und stärker vom demografischen Wandel betroffen sind. Es ist auch ein möglicher Grund für politische Radikalisierungen – insbesondere im ländlichen Raum. Aber auch im städtischen Raum wird der kulturellen Infrastruktur neben Themen wie bezahlbaren Wohnraum, der Qualität der Verkehrsinfrastruktur, öffentlichen Versorgungseinrichtungen eine maßgebliche Rolle in Bezug auf Lebensqualität zugeschrieben. Wichtig hierbei ist – ebenso wie im ländlichen Raum – die Vielfalt, Erreichbarkeit und Bezahlbarkeit des kulturellen Angebotes. All das können die freien darstellenden Künste leisten. Allerdings ist das künstlerische und gesellschaftliche Wirken der professionellen Szene der FDK in Ostdeutschland im Vergleich mit den öffentlich geförderten Theatern noch nicht gleichermaßen stark in der Öffentlichkeit und in der kulturpolitischen Wahrnehmung verankert. Ihre strukturelle Stärkung wird trotz Publikumszuspruch und der viel besprochenen Notwendigkeit, eine kulturelle Grundversorgung auch in der Fläche zu gewährleisten, bisher kaum von kulturpolitischen Maßnahmen flankiert. Dafür braucht es eine bedarfsorientierte und nachhaltige kulturpolitische Förderung der freien Szene. Sie hätte damit das Potenzial, insbesondere die Fläche in Ostdeutschland wieder stärker in einen gesellschaftlichen und kulturellen Dialog zu verwickeln und damit demokratische Strukturen zu stärken.

FAZIT

Die ostdeutsche Theaterlandschaft befindet sich aktuell in einem Spannungsfeld zwischen großem Potenzial und struktureller Fragilität.

Die strukturelle und wirtschaftliche Transformation nach der Wiedervereinigung hat zwar die kulturelle Infrastruktur erhalten, sie hat aber auch zu einer Schwächung der Strukturen in der bestehenden Theaterlandschaft beigetragen. In den professionellen freien darstellenden Künsten müssen die Strukturen derweil immer noch erst aufgebaut werden. Insofern unterscheiden sich öffentlich geförderte Theater und die professionellen freien darstellenden Künste. Heute stellen die multiplen Krisen unserer Zeit, ihre finanziellen Auswirkungen auf die Haushalte von Ländern und Kommunen sowie die politischen Herausforderungen durch Minderheitsregierungen und den weiter voranschreitenden Rechtsruck in den ostdeutschen Bundesländern eine bedrohliche Belastung für beide Wirkungsfelder dar.

Doch die öffentlich geförderten Theater mit ihrer hohen Dichte und die Initiative der freien darstellenden Künste mit ihrer Mobilität und Diversität sind es, die Bürger*innen in allen Regionen den Zugang zu qualitativ hochwertiger Kunst und facettenreicher kultureller Bildung ermöglichen. Sie sind als (temporäre) öffentliche Dritte Orte zunehmend wichtig für gesellschaftliche Begegnung und Austausch und können damit eine zentrale Rolle in der Demokratiebildung einnehmen.

Die Voraussetzung dafür ist allerdings, dass die Strukturen gesichert und gestärkt werden. Nur dann können beide Wirkungsfelder diese Funktion ausbauen und nachhaltig erfüllen. Bleibt diese Sicherung und Stärkung aus, droht den Theaterhäusern und Produktionsstätten die Schließung, was zur weiteren Reduzierung des Kulturangebotes – vor allem im strukturschwachen Raum – führen würde. Und es droht ein Verlust von Fachkräften, da Kulturakteur*innen in Regionen mit besseren Standortbedingungen abwandern.

> Es gilt, gute und sichere Arbeits- und Produktionsbedingungen für die Akteur*innen zu schaffen. Sie sind es, die die Kultur entstehen lassen.

Um dies zu gewährleisten, braucht es langfristig gesicherte, zweckgebundene Finanzierungen der öffentlich geförderten Theater und bedarfsorientierte Förderarchitekturen für die Freien darstellenden Künste, die sich eng an den wirklichen Entwicklungsprozessen orientieren. Diese Notwendigkeit muss *„in alle politischen Ebenen – Kommunen, Länder und Bund – kommuniziert werden, damit inhaltlich zugeschnittene Programme nicht an der Struktur vorbei passieren, sondern diese ausdrücklich und nachhaltig stärken."*[41]

THEATER SIND ORTE DEMOKRATISCHER BEGEGNUNG

INTERVIEW

Fragen von **Anica Happich** und **Laura Kiehne** an **Claudia Schmitz**, geschäftsführende Direktorin Deutscher Bühnenverein

Vor welchen finanziellen und strukturellen Herausforderungen stehen die Theater in den ostdeutschen Bundesländern und was für Konsequenzen hat das für ihre strukturelle Entwicklung (Personalauf- oder -abbau, langfristige Finanzierungssicherheit oder Sparmaßnahmen, geplante Fusionen oder Schließungen) sowie die Entwicklung ihrer Kulturangebote?

Claudia Schmitz (CS): Ich beziehe Ihre Frage auf die Theater, die sich in öffentlicher Trägerschaft befinden und die im Wesentlichen mit öffentlichen Mitteln gefördert werden. Für Privattheater, die keine oder nur wenig öffentliche Mittel zu ihrem Budget erhalten, stellt sich die Situation ganz anders dar.

Die letzten Jahre sind für die Gesellschaft von Krisen geprägt: Die Coronapandemie hat das gesellschaftliche Leben über viele Monate zum Erliegen gebracht. Theater mussten schließen. Diese Krise war noch nicht überwunden, als der Angriff Russlands auf die Ukraine mit der daraus resultierenden Energiekrise und der sich anschließenden Inflation die Menschen erschütterte.

Erste Fragen nach dem Publikum wurden im Spätsommer 2022 laut und wenige Monate später war unverkennbar, dass die Menschen Orte der Begegnung suchen und diese

41 Interview Schmitz, S. 50.

in den Theatern finden: Demokratie braucht Begegnung und Theater sind die Orte, an denen diese Begegnung heute stattfindet. Und: Kunst stimuliert uns, sorgt für Kreativität und Flexibilität in unseren Köpfen und ermöglicht, uns als Mensch und als Gemeinschaft weiterzuentwickeln.

91 Prozent der Menschen in Deutschland erachten es für wichtig, kulturelle Angebote in Theaterhäusern für kommende Generationen zu erhalten. So das Ergebnis des neuen *Relevanzmonitors Kultur* der Bertelsmann Stiftung. Allerdings haben vier von zehn jungen Erwachsenen das Gefühl, dass sich das aktuelle Angebot gar nicht an sie richtet.

Damit ist eine der zentralen Herausforderungen beschrieben: Wo und wie, mit welchen Inhalten, Formaten und mit welcher Ansprache können wir die Menschen erreichen, die sich aktuell nicht von uns angesprochen fühlen? Die zwar ein abstraktes Bewusstsein davon haben, dass Theater wichtige Orte sein könnten, die mit diesen Orten aber keine Kultur für alle Menschen verbinden.

Wenn es gelingen soll, dass sich die Stadtgesellschaft in den Zuschauer*innenräumen wiederfindet, müssen Allianzen mit der Stadtgesellschaft neu erschlossen und geschlossen werden: womöglich mit anderen Formaten, auch an anderen Orten, sicherlich mit einer anderen Ansprache.

Diese Allianzen werden umso ausschlaggebender, wenn sich Rahmenbedingungen ändern. Die Kommunen, die Träger*innen vieler Theater, stehen unter ungeheurem Druck: Die Mittel werden knapper, die Möglichkeiten begrenzter.

„Kultur ist kein Ornament, sie ist das Fundament, auf dem unsere Gesellschaft steht und auf das sie baut", erklärte die Enquete Kommission Kultur in Deutschland 2007 in ihrem Abschlussbericht.

Damit wurde kein Selbstläufer beschrieben, sondern unsere gemeinschaftliche Aufgabe: Die Theater brauchen die Träger*innen, zumal unter den aktuellen Rahmenbedingungen mit auf Basis des Tarifabschlusses der Kommunen steigenden Personalkosten, steigenden Sachkosten und auf der anderen Seite nachdrücklichen Forderungen der Gewerkschaften nach einer tiefgreifenden Reformierung der Arbeitsbedingungen an den Theatern.

Unsere Gesellschaft braucht Theater als Flugsimulator für Demokratie mehr denn je.

Unterscheiden sich die Herausforderungen der ostdeutschen Theater von denen in den alten Bundesländern und wenn ja, wie genau? Was ist hier nicht vorhanden, was es bräuchte? Wie steht es beispielsweise um die Möglichkeit für ostdeutsche Theater, zusätzliche Förderung von privaten Stiftungen zu akquirieren? Wandern Fachkräfte ab? Wenn ja, von Land zu Stadt oder auch von Ost nach West? Hat die signifikante Anhebung der Mindestgage besondere Konsequenzen für die ostdeutschen Theater – oder profitieren sie von Haustarifverträgen, die sie von den Erhöhungen ausnehmen?

CS: Auch wenn es – aus historischen Gründen – gewachsene Unterschiede zwischen den Bühnen im Osten und im Westen Deutschlands gibt, lässt sich nicht konstatieren, dass sich die Herausforderungen zwischen den Bühnen in Ost und West grundlegend unterscheiden. Im Osten wie im Westen gibt es Bühnen, die strukturell unterfinanziert sind. Diese bestehende strukturelle Unterfinanzierung schlägt bei den betroffenen Theatern jetzt durch.

So haben vor einer Woche die Bühnen Freiberg/Döbeln und Görlitz/Zittau einen öffentlichen Hilferuf abgegeben: Sie sehen ihre Häuser absehbar existentiell bedroht, wenn das Land die kommunalen Träger*innen der Bühnen nicht unterstützt und seinen Förderanteil erhöht. Grundlage der Förderung ist das *Sächsische Kulturraumgesetz,* dessen Evaluierung aus dem Jahr 2021 im Netz[42] nachgelesen werden kann.

Der Bericht beschreibt auf den Seiten 17 ff. die besonderen Herausforderungen von Institutionen in ländlichen Kulturräumen. Die Erhaltung der kulturellen Infrastruktur im ländlichen Raum und insbesondere die ausgewogene Finanzierung der größeren Kulturinstitutionen wird hierbei klar benannt und die daraus folgende Empfehlung von Dezember 2021 lautet:

„Die Erhaltung der kulturellen Infrastruktur in den ländlichen Gebieten Sachsens gehört zu den zentralen Zielen des SächsKRG. Damit soll sowohl die Sicherung der bestehenden Kulturlandschaft als auch die Weiterentwicklung von Kunst und Kultur vor Ort gewährleistet werden. Um dieses Ziel zu erreichen, ist die generelle Erhöhung der Landesmittel für die ländlichen Kulturräume dringend notwendig."[43]

Mit anderen Worten: In Regionen mit struktureller Unterfinanzierung der Bühnen schlagen sich die oben beschriebenen Krisenfaktoren jetzt existentiell nieder.

Ob der Abschluss von Haustarifverträgen, über die die Beschäftigten auf einen Teil der ihnen nach dem Flächentarifvertrag zustehenden Vergütung verzichten, hier als nachhaltiges Mittel zur Sicherung der Bühnen beitragen kann, muss bezweifelt werden. Die dauerhafte Reduzierung der Gehälter und Gagen an diesen Bühnen, ohne die Perspektive auf eine Rückkehr in den Tarif, wird unweigerlich zu einem Ausbluten an den Standorten führen, da sich die Beschäftigten – aus nachvollziehbaren Gründen – nach besseren beruflichen Optionen umsehen werden.

Die notwendige deutliche Anhebung und Dynamisierung der Einstiegsgage im Normalvertrag Bühne sowie die Einführung einer Mindestgage für Beschäftigte ab dem dritten Beschäftigungsjahr verstärken die Situation. Trotzdem lässt sich nicht schlüssig begründen, warum nur diese Gruppe von Beschäftigten zur Konsolidierung beitragen einer Bühne muss.

Es braucht strukturelle und nachhaltige Lösungen, die den Menschen Perspektiven bieten.

Wie kann eine Verbesserung im Hinblick auf nachhaltige Stabilisierung der finanziellen Ausstattung, Verbesserung der Arbeitsbedingungen, Ausbau des Kulturangebots und Prominenz der ostdeutschen Theater bewirkt werden?

42 ‹https://www.saechsischer-kultursenat.de/fileadmin/KSN/PDF_Dokumente/Erster_Bericht_des_Saechsischen_Kultursenats_zum_Vollzug_des_Kulturraumgesetzes.pdf› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

43 Ebd., S. 19.

CS: Das muss für jeden Standort einzeln geprüft und beurteilt werden. Es gibt keine allgemeingültige Lösung, die in allen Fällen greift.

Aktuell steht die kulturelle Infrastruktur im ländlichen Raum im Fokus. Gerade dort müssen die Theater als Orte für Begegnung, für den gemeinsamen Diskurs, für unser gemeinsames Ringens um demokratische Werte nachhaltig gestützt und erhalten bleiben.

Mit dem Programm *Aller.Land – zusammen gestalten. Strukturen stärken* hat die Beauftragte des *Bundes für Kultur und Medien* ein Programm zur Stärkung von Beteiligung, Kultur und Demokratie in strukturschwachen und ländlichen Regionen aufgelegt, das 2024 starten soll.

Die Bundesländer und Kommunen werden eingebunden, die Länderminister*innen für Kultur sind aufgefordert, die Akteur*innen zu benennen.

Zu den Akteuren gehören die Theater. Über die Stärkung und nachhaltige Sicherung ihrer Struktur lässt sich gewährleisten, dass sich kulturelle Angebote in strukturschwachen Regionen ausbauen lassen.

Nicht zuletzt geht es um die Sicherung der Rahmenbedingungen und die Arbeitsplätze für Künstler*innen.

Wenn wir die Situation der Künstler*innen also weiter auf den Prüfstand stellen, dann ist immerhin zu berücksichtigen, dass an unseren Bühnen rund 18.000 Künstler*innen fest angestellt sind. Dazu kommen rund 10.000 freie Künstler*innen.

Die Stärkung vorhandener Strukturen ist also zielführend, das muss in alle politischen Ebenen – Kommunen, Länder und Bund – kommuniziert werden, damit inhaltlich zugeschnittene Programme nicht an der Struktur vorbei passieren, sondern diese ausdrücklich und nachhaltig stärken.

THEATER ALS AVANTGARDE IN REVOLUTION UND TRANSFORMATION

Exkurs

Dr. **Torben Ibs**, Journalist, Dramaturg, Theaterwissenschaftler

Als im Herbst 1989 die großen Massendemonstrationen das Ende der DDR-Diktatur einleiteten, waren die Theaterhäuser vor Ort oft ganz vorn mit dabei. Das gilt insbesondere für Zentren wie Karl-Marx-Stadt, Erfurt oder Dresden, aber auch kleinere Städte wie Rudolstadt oder Schwedt. Dort geht die erste Demonstration am 13. Oktober 1989 auf Intendant Klaus Tews und seine Oberspielleiterin Tatjana Rese zurück, als eine Ensembleversammlung sich zum Protestmarsch zur SED-Kreisleitung aufschwingt. In Karl-Marx-Stadt, heute Chemnitz, ist es eine Matinee am 7. Oktober, dem 40. Republikgeburtstag, organisiert von Hasko Weber, die, trotz angedrohter Eskalation, zu einem öffentlichen Schweigemarsch mit 700 Teilnehmenden führt.

Neben den Kirchen waren die Theaterräume bereits vor 1989 wichtige Foren, wo in Publikumsgesprächen aktuelle Missstände verhandelt wurden. Im Herbst 1989 wandten sich die Theaterleute direkt an die Öffentlichkeit. Die Resolution *Wir treten aus unseren Rollen heraus* vom *Staatsschauspiel Dresden* steht stellvertretend für die 73 dokumentierten Stellungnahmen von DDR-Theatern. Untereinander waren die Häuser bestens vernetzt. Eine Sitzung von Theaterleuten aus dem ganzen Land im Deutschen Theater am 15. Oktober beschließt republikweite Demonstrationen. Die Versammlung in Berlin am 4. November 1989 mit einer halben Million Teilnehmenden, organisiert von den Berliner Theatermacher*innen, ist das Ergebnis dieses Treffens.

THEATER ALS ORGANISATORISCHES EXPERIMENTIERFELD

An diesem Punkt endet in den meisten Darstellungen zur Deutschen Einheit die Betrachtung des Theaterwesens. Dieses Auslassen ist kein Zufall. Die Umwälzungen an den ostdeutschen Theatern liegen zumeist quer zu den üblichen Jubel- oder Kritikdiskursen. Dabei sind die Vorgänge im Theaterbereich modellhaft, um die großen Unterschiede zwischen Bonner und Berliner Republik zu verstehen. Die ostdeutschen Theater wurden im Zuge der Deutschen Einheit das Experimentierfeld, um die als positiv empfundenen Ergebnisse staats- und verwaltungsferner Kulturbetriebe mit höherer Autonomie auf westdeutsche Häuser zwischen Flens- und Freiburg zu übertragen.

Die Herauslösung der Häuser aus den Kulturverwaltungen war wahrscheinlich die prägende Erfahrung der 1990er-Jahre. In Westdeutschland gierten die Theaterleitungen schon lange nach mehr Autonomie und die Verwaltungen wollten sie gerne gewähren, waren die Theater doch oft genug durch Budgetüberziehungen aufgefallen. Nun konnte man ihnen knappe Budgets zuweisen, mit denen sie umgehen mussten. Kulturverwaltung und Kulturbetrieb entfremdeten sich voneinander. Wirtschaftliche Kennzahlen waren jetzt wichtigere Indikatoren als künstlerische Erfolge. Das *New Public Management,* also die Implementierung betriebswirtschaftlicher Denkweisen und Methoden in die Verwaltung, zog auch in die Kulturbetriebe ein.

Ob diese Reformen ohne die gesammelten Erfahrungen in den neuen Bundesländern in dieser Wucht und Rasanz umgesetzt worden wären, bleibt offen. Die flächendeckende Umsetzung in den neuen Bundesländern dürfte aber Katalysator und Beschleuniger dieser ohnehin in der Luft liegenden Prozesse gewesen sein.

TRANSFORMATIONSPROZESSE ZU MEHR AUTONOMIE

Doch es gibt noch einen anderen Grund, warum besonders die Theater quer liegen zu den dominanten Transformationserzählungen.

> Der durch die Treuhand abgewickelten DDR-Industrie hing der Hauch des Maroden an. Die DDR-Theater galten hingegen im Westen als eine Qualität für sich.

Autoren wie Heiner Müller und Peter Hacks, die große Brecht-Tradition und die auf Gastspielen erfahrene künstlerische Qualität beeindruckte auch im Westen. Der Erhalt der als Reichtum empfundenen ostdeutschen Kultur- und Theaterlandschaft war damit schnell ein politisch formuliertes Ziel. Der *Deutsche Bühnenverein* lobbyierte von Anbeginn stark für der Erhalt der Häuser.

Das sollte allerdings nicht heißen, dass es keine Änderungen geben sollte. Die Friedliche Revolution führte an vielen Häusern temporär zu großen Mitbestimmungsprojekten. Die Transmissionsriemen der SED im Theatersystem – Künstlerisch-Ökonomische Räte, Betriebsgruppen der SED und des *Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes,* der Verband der Theaterschaffenden – wurden im Säurebad der revolutionären Dynamiken aufgelöst.

Nach einer kurzen Zeit der positiven Anarchie wurden die westdeutschen neo-korporatistischen Modelle übernommen. Besonders zeigte sich dies bei Tariffragen mit ihren eingespielten Verhandlungsritualen zwischen Gewerkschaften und *Deutschem Bühnenverein* als Vertreter der Intendanten. Dazu wurde sogar extra der *Deutsche Bühnenbund* auf Arbeitgeberseite und neue Gewerkschaften gegründet, um diese direkt mit ihren westlichen Pendants zu fusionieren. Dabei verschwanden allerdings wichtige soziale Errungenschaften – wie die DDR-Tänzerrente. Hier wurde erst 2023 ein Härtefallfonds eingerichtet. Selbst westdeutsche Errungenschaften wie die Unkündbarkeit nach 15 Jahren konnte nur gegen erhebliche Widerstände durchgesetzt werden.

Betriebsformen wie Eigenbetrieb oder GmbH – möglichst weit weg von den leeren Kassen der öffentlichen Hand – wurden bereits die Regel in den neuen Bundesländern, als in Westdeutschland noch Regiebetriebe das Bild prägten. Die in die Freiheit entlassenen Theater wurden ausgestattet mit eigenen, fast genauso leeren Kassen. In der Folge kam es zwischen 1992 und 2011 zu neun Theater- und 19 Orchesterfusionen. Diese hatten nie künstlerische Gründe, sondern sollten aus zwei leeren Kassen lediglich eine halbwegs gefüllte machen – vor allem, um die meist kommunalen Träger finanziell zu entlasten. Entlassungen waren in den 1990er-Jahren an der Tagesordnung, Schließungen konnten aber weitgehend vermieden werden.

Außerdem folgte der Autonomie eine stärkere ökonomische Ausrichtung hin zu harten Kennzahlen und Erfolgsparametern statt künstlerischer Qualität. Um dies zu rechtfertigen und um Reformen zu legitimieren, wurde neben das hohe künstlerische Bild des DDR-Theaters, das der maroden, verkrusteten, überalterten sozialistischen Institution gestellt.

Kulturpolitisch brachte die Vereinigung den Bund als neuen Spieler in Stellung. Artikel 35 des Einigungsvertrags legte fest: „Die kulturelle Substanz […] darf keinen Schaden nehmen." In diesem Zuge legte der Bund verschiedene Programme auf, mit denen letztendlich 2,5 Milliarden D-Mark in ostdeutsche Kulturbetriebe flossen. Diese neuen Kompetenzen mündeten im Amt des *Bundesbeauftragten für Kultur und Medien* im Bundeskanzleramt und der neu gegründeten *Kulturstiftung des Bundes* in Halle. Auch der Bundestag hat mit seiner Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* das Thema stärker in den Fokus genommen, wie auch die regelmäßigen Diskussionen um die Aufnahme des Staatsziels Kultur ins Grundgesetz zeigen.

Jenseits dieser Neuformatierung von kulturpolitischen Rahmenbedingungen steckten die ostdeutschen Theater spätestens 1990 in einer existentiellen, nicht nur finanziellen Krise. Das Publikum blieb weg – Statistiken zeigen einen Rückgang der Besuchszahlen um rund eine Million – und es herrschte die große Frage, was man denn jetzt überhaupt spielen sollte und wollte. Welche Aufgabe hätte das Theater in dieser neuen Zeit, nachdem die Funktionen als Ventil und Medienersatz offenbar weggefallen waren? Die Theaterleute setzten auf eine Fortführung der Forumsfunktion. Ihr Ziel war

es, Räume zu schaffen, in denen Alternativen und Utopien im Zuge einer aktiven Lebenshilfe durchgespielt werden können. Einem Theater des *l'art pour l'art* oder der Evasion erteilten sie eine klare Absage. Das Brecht'sche Motiv „Ändere die Welt, sie braucht es" blieb aktuell und Theater wurde als soziale Praxis verstanden. Autoren wie Oliver Bukowski, Fritz Kater, aber auch Rolf Hochhuth standen für so ein Theater, das ostdeutsche Realitäten verhandelte. Früh begannen die Theater auch Themen wie Rechtsradikalität auf die Spielpläne zu setzen. Aber auch Musicals wie *Linie 1* oder *Jesus Christ Superstar* waren beliebt.

ELITEWANDEL AUS OST UND WEST AN DEN SPITZEN DER HÄUSER

Am dringendsten war die Frage nach neuem Leitungspersonal. Der Herbst 1989 fegte nahezu alle Theaterleitungen aus dem Amt. Meist kamen jüngere Theaterleute – Regisseure oder Dramaturgen – aus der ehemaligen DDR zum Zuge, die solche Positionen bei einem normalen Lauf der Dinge erste einige Jahre später eingenommen hätten. Es fand also primär ein vertikaler Elitewandel statt. Frauen profitierten von den freiwerdenden Spitzenpositionen allerdings nicht. Nur am später abgewickelten *Kleist-Theater* in Frankfurt (Oder) gab es mit Marie-Luise Preuß eine Intendantin.

Etwa 40 Prozent der Intendanzen wurden zwischen 1990 und 1995 mit Personal westdeutscher Herkunft besetzt, von denen viele aber auch nur eine kurze Amtszeit hatten. Bei einigen dieser „West-Importe" gab es besonders am Anfang krasse Missgriffe, die das Bild des westdeutschen Glücksritters im Theaterbereich festigten. Der Fall von Neu-Intendant Gregorij von Lëitis, der sich vom New Yorker Kellertheater an das Mehrspartenhaus in Neustrelitz katapultierte, dort aber sofort überfordert war, schaffte es dabei sogar in das Nachrichtenmagazin *DER SPIEGEL*. Ansonsten blieb die Bilanz der „Westimporte" gemischt. Günther Beelitz konnte in Weimar wichtige Weichen stellen, während Guido Huonder in Potsdam mit seinen Visionen an der Stadtpolitik scheiterte. Der anfängliche Westbonus war schnell aufgebraucht, zumal sich auch die kommunalen Verwaltungen, die für die Postenbesetzung zuständig waren, professionalisierten und bald nicht mehr nur auf die Postleitzahl des Absenders bei Bewerbungen schauten.

Viele große Häuser blieben so in der Hand der nächsten Generation der Ost-Theaterschaffenden – sei es Dresden (Dieter Görne), Leipzig (Wolfgang Engel) oder Cottbus (Christoph Schroth). Dies zeigt sich insbesondere für Berlin, wo am *Deutschen Theater* (DT) Thomas Langhoff auf Dieter Mann folgte. Bei der *Volksbühne* kam mit Frank Castorf ein neuer strahlender Stern und erster gesamtdeutscher Theaterrebell. Alle setzten aber auch auf Westdeutsche im Team. Der symbolträchtigste Versuch, die neue Einheit im Theater sichtbar zu machen, war die Quartett-Leitung am *Berliner Ensemble* (BE) mit Heiner Müller, Fritz Marquardt, Peter Palitzsch und Peter Zadek. Unterschiedliche Theaterverständnisse und große künstlerische Egos krachten aufeinander, das Experiment scheiterte nach kurzer Zeit und ein langes Interim mit Stephan Suschke und Martin Wuttke folgte – und schließlich Claus Peymann, der das *BE* in einen Brecht-Wallfahrtsort verwandelte.

NEUE MODELLE

Andere Berliner Theaterhäuser wurden umstrukturiert: Das *HAU* entstand als eine Art Fusion, die *Schaubude,* das ehemalige Figurentheater der *Hochschule Ernst Busch,* erwuchs in neuer Trägerschaft wie ein Phönix aus der Asche. In der freien Szene gab es Neugründungen in und außerhalb von Berlin: Die *Sophiensæle,* das *Theater unterm Dach,* das *Projekttheater Dresden,* das *Festspielhaus Hellerau,* das *Lofft* in Leipzig oder die *Fabrik Potsdam* wären hier zu nennen. Eine besondere Neugründung war das *Theaterhaus Jena*, wo mit Unterstützung des *Theaters an der Ruhr* ein neues Theater mit partizipativem Führungskonzept aus der Taufe gehoben wurde, um die Theaterruine im Herzen der Stadt neu zu bespielen.[1]

In Berlin kam es zu zwei Theaterschließungen. Das SED-kompromittierte Theater im Palast im Palast der Republik und das hoch renommierte *Schiller Theater* erlebten die Mitte der 1990er nicht mehr. Die Kultur hatte, das zeigte die Schließung des *Schiller Theaters,* den Nimbus der Unantastbarkeit verloren. Dieses Gefühl war im Westen neu, aber bei den Ost-Theatern seit 1990 wohlbekannt. Kultur war nicht mehr garantiert, um sie musste gekämpft werden. Überall.

Zugleich aber kam es auf organisatorischer Ebene in Ost und West zu einer Angleichung. Der Westen zog nach, nachdem das Experiment, die Theater aus den Verwaltungen herauszulösen, in neue Autonomie zu überführen und „gesundzuschrumpfen", im Osten geglückt war.

Der Osten als Avantgarde, im Theatersystem war dieses Bild durchaus real. Lange wurde es aber kaum so gesehen, doch jetzt, nach mehr als 30 Jahren Deutscher Einheit kommen diese Transformationsprozesse auch in den Fokus der zeitgeschichtlichen Betrachtung – auch von Forscher*innen, die nicht als Zeitzeug*innen dabei waren und neue Fragen mitbringen. Der Dialog darüber beginnt jetzt.

Weitere Literatur zum Thema, siehe Anhang.

1 Siehe auch der Essay von Anna Volkland *Kollektives Leiten in Ostdeutschland*, S. 156.

ÜBER DEN BÜHNENRAND GESCHAUT

REPRÄSENTATION UND BEDEUTUNG VON NETZWERKEN IM BEREICH DER FOTOGRAFIE

Exkurs

Daniel Blochwitz, Fotograf und Kurator

Die Frage nach der Repräsentation Ostdeutscher in der Fotografie ist immer eine doppelte. Zum einen geht es um die Repräsentation in der produzierenden, gestaltenden, deutenden und vermittelnden Rolle, und zum anderen auch um die Repräsentation in der darstellenden Rolle, also der des Sujets. Oder anders gesagt, ist es die Frage: „Wie sind Ostdeutsche vor der Kamera *dargestellt* und (im erweiterten Sinne) hinter der Kamera *vertreten*?" Zwischen den Rollen besteht eine starke Wechselwirkung. Ob und wie man wahrgenommen wird, hat einen Einfluss darauf, ob und wie man aktiv in gesellschaftliche Prozesse und deren Betriebssysteme einbezogen wird. Und gleichzeitig sagt die direkte und indirekte, die tatsächliche und gefühlte Repräsentanz einer bestimmten Bevölkerungsgruppe viel über das demokratische Selbstverständnis einer Gesellschaft und ihren freiheitlichen Anspruch aus. Und das nicht zuletzt auch und gerade innerhalb der Kulturinstitutionen dieses Landes – mit besonderem Blick auf die Fotografie. In diesem Beitrag möchte ich mich nun aber weniger dem Thema der *Darstellung* Ostdeutschlands und Ostdeutscher in fotografischen Bildern widmen, sondern meinen Fokus tatsächlich auf die *Vertretung* von Fachleuten mit ostdeutschen Biografien legen. Wie repräsentativ ist sie in Verhältnis und Gewicht innerhalb deutscher Institutionen und Betriebe mit Einfluss auf die hiesige Fotografie mehr als 30 Jahre nach der Wiedervereinigung? Hier lohnt es sich, etwas weiter zu greifen.

Im November 2018 publizierte das Wissenschaftsmagazin *Science* unter dem Titel „Quantifying reputation and success in art" eine seitdem vielzitierte Studie des Netzwerktheorikers und -wissenschaftlers Albert-László Barabási, in der dieser zusammen mit seinen Mitautor*innen aufzeigt, wie „in Tätigkeitsbereichen des Menschen, in denen sich Leistungen nur schlecht objektiv quantifizieren lassen, […] Ansehen und Einflussnetzwerke eine wichtige Rolle für den Zugang zu Ressourcen und Anerkennung [spielen]".[1] Anhand von zigtausenden gesammelter Daten zu internationalen Kunstschaffenden, Museen und Galerien sowie deren statistischer Auswertung, konnten die Wissenschaftler*innen nachweisen, dass sich innerhalb etablierter Netzwerke immer wieder gleiche Beziehungen reproduzieren und gegenseitig zum Erfolg führen. In gewisser Weise können anhand dieser Erkenntnisse Laufbahnen von Künstlerinnen und Künstlern sogar mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit vorhergesagt werden.

> Demnach beeinflussen Klassenzugehörigkeit, Herkunft und Bildungsweg den Erfolg von Kunstschaffenden nachhaltiger als künstlerisches Talent und Originalität.

Diese Erkenntnis ist natürlich nicht neu, aber in ihrem Umfang und ihrer Tiefe bieten die Daten und Forschungsergebnisse Barabásis einen äußerst fundierten und expliziten Einblick in ein zutiefst asymmetrisches und manipuliertes System. Doch diese Art netzwerkgeprägter Laufbahnlogik reduziert sich nicht allein auf Kunstschaffende, sondern ließe sich in gleicher Weise auch anhand von Karrieren bildverwertender, -forschender und -vermittelnder Berufszweige nachweisen, denn es sind am Ende die genau gleichen Beziehungsgeflechte am Werk. Mehr noch, die Kunstwelt ist noch nicht einmal ein in besonderer Weise anfälliges System für diese Form von Netzwerkeinfluss, Statuszuschreibung und Manipulation, sondern „in Wirklichkeit zeigen die Ergebnisse [von Barabásis Studie, D.B.]", so schreibt Tim Schneider für *artnet,* „eine andere Art und Weise, wie die Kunstwelt dem Rest der Nicht-Kunstwelt ähnlicher ist, als viele der Eingeweihten zu glauben scheinen."[2] Mit anderen Worten, der Kunstbetrieb repräsentiert nicht die Ausnahme, sondern die gesellschaftliche Regel.

Diese Allgemeingültigkeit bezüglich zutiefst ungleich verteilter Zugangschancen und Erfolgsaussichten in kapitalistisch geprägten Systemen hatte und hat auch in Deutschland einen erheblichen Einfluss auf die gesellschaftliche Zusammensetzung aller hiesigen Wirtschafts- und Kulturbereiche. Sie äußert sich in ihrer radikalen Beschränkung für Menschen aus allen marginalisierten Bereichen der Gesellschaft. Und dazu gehören statistisch auch und gerade die Ostdeutschen. Die *Süddeutsche Zeitung* zitiert im März 2021, beispielsweise, aus dem Entwurf des „6. Armuts- und Reichtumsbericht" der Bundesregierung, wonach

1 https://barabasi.com/f/972.pdf (zuletzt aufgerufen am 2.10.2023).

2 https://news.artnet.com/opinion/gray-market-science-success-1398001 (zuletzt aufgerufen am 10.9.23).

laut „Regierungsanalyse […] 2016 – aktuellere Zahlen werden nicht genannt – bundesweit weniger als zwei Prozent der Spitzenpositionen von Ostdeutschen besetzt [waren], obwohl sie 17 Prozent der Bevölkerung ausmachen".[3]
Als einen der wichtigsten Gründe sieht man darin, zitiert die *Süddeutsche Zeitung* den Bericht, dass Spitzenpersonal „nicht selten über lange gewachsene und teilweise stark nach außen abgegrenzte Netzwerke" rekrutiert wird und weiter: „So besteht das Risiko, dass sich aus mitunter nachvollziehbar sozial unausgewogenen Stellenbesetzungen in den ersten Übergangsjahren feste Strukturen etablieren, die Ostdeutsche [selbst!] an den Schaltstellen in ihren eigenen Heimatregionen ausgrenzen." [4]

Betrachten wir nun also den Mikrokosmos der deutschen Kunst- und Fotografieszene, dann sind es auch die in Westdeutschland – und hier insbesondere im Rheinland und Ruhrgebiet, aber beispielsweise auch in Hamburg oder Süddeutschland – fest verankerten, untereinander vernetzten und von dort aus agierenden Strukturen, die die Deutungshoheit für sich beanspruchen und (meist) im Eigeninteresse verwalten. Mehr noch, man kann relativ einfach zurückverfolgen, wie sich in Westdeutschland seit 1945 diese einflussreichen und sendungsbewussten Institutionen, Verbände und Netzwerke formierten und dabei eben nicht von einer angeblichen „Stunde Null" gekennzeichnet waren, sondern oft direkt an eine Vorkriegs- und Kriegsgeschichte anknüpfen konnten – also anders als im Ostteil Deutschlands, wo ab 1945 praktisch alles auf dem ideologischen Prüfstein stand und sich viele Institutionen und Verbände tatsächlich völlig neu gründen mussten. Dieser historische Schnitt im Osten Deutschlands und der damit verbundene „Entwicklungsvorsprung" der alten Bundesrepublik hat sich nach 1989 nochmals verstärkt, weil nun ostdeutsche Verbände und Institutionen wieder auf einem ideologischen Prüfstein standen sowie viele DDR-Netzwerke als sogenannte Seilschaften aufgelöst wurden. Aber auch eine nun verlangte Marktfähigkeit oder die Tragfähigkeit unter neuen Prioritäten kommunaler Haushalte forderte Tribut im ostdeutschen Kulturbereich.

Die Aufbauhelfer*innen aus den westlichen Bundesländern nutzten die entstandenen Brüche und Freiräume hauptsächlich, um eigene etablierte Institutionen und Netzwerke auch im Osten Deutschlands in Position zu bringen und über die Jahre dort zu reproduzieren. Diese strukturelle Diskriminierung lässt sich über die Statistik nachweisen.

Denn befragt man Barabásis internationale Studie nach Zahlen, dann sind unter den Top 100 der einflussreichsten internationalen Museen und Galerien 17 in Westdeutschland angesiedelt. Keine im Osten des Landes.

3 www.sz.de/1.5226196 (zuletzt aufgerufen am 2.10.2023).

4 Ebd.

5 Es gibt eine Art „innere Logik" existierender und wirkmächtiger Netzwerke, bei der in der Regel die jeweils nächste Generation aus den eigenen Reihen rekrutiert und im Eigeninteresse eingesetzt wird.

Der Wirkgrad, den diese Institutionen und ihre Netzwerke somit auf die Rezeption und Deutung von Kunst und Fotografie in Deutschland ausüben, aber auch auf die Rekrutierung ihrer führenden Fachleute, ihrer Mitglieder und Belegschaften, ist mächtig.[5] Für Ostdeutsche bleiben sie bis heute weitestgehend undurchlässig. Auch im deutschen Fotografie-Betrieb sind die institutionellen Positionen mit Führungsanspruch und Deutungshoheit weit über das repräsentative Maß hinaus westdeutsch besetzt.

Da es bisher jedoch keine quantifizierbaren Erhebungen bezüglich dieser alles andere als repräsentativen Vertretung von Ostdeutschen im deutschen Kunst- und Fotografiebetrieb gibt, beschloss ich kurzerhand, für einen Text, den ich 2021 in der *Photonews*[6] veröffentlichte, „meine eigene Recherche anhand öffentlich zugänglicher Informationen zu wagen – eine sehr aufwendige und kleinteilige Puzzlearbeit".[7] Dabei ergab sich dann folgendes Bild:

„So waren […] die von mir recherchierten Zahlen zum Verhältnis von ‚ostdeutsch' geführten Ausstellungshäusern (4,7 Prozent) zu solchen mit ‚westdeutscher' Leitung (80,6 Prozent) wenig überraschend[8]. Dies betrifft Museen des gesamten Bundesgebiets, also von Frankfurt/Main bis Frankfurt/Oder, von Erfurt bis Herfurt, von Bonn bis Berlin. Die Chance, in einem ostdeutschen Museum eine westdeutsche Direktion zu finden, ist doppelt so hoch wie die, dort eine*n Leiter*in mit ostdeutscher Biografie anzutreffen. Ostdeutsche in Führungspositionen an westdeutschen Kunstinstitutionen sind die absolute Ausnahme. Man kann sie locker an einer Hand abzählen.[9] Laut meinen Zahlen machen ausländische Führungskräfte in deutschen Kunsteinrichtungen die restlichen 14,7 Prozent aus und kommen in der Regel aus westeuropäischen Ländern, wie den Niederlanden, Dänemark, Frankreich, Österreich oder der Schweiz."[10]

6 https://photonews.de/photonews-aktuell/verhinderte-potenziale-deutungshoheiten-in-der-deutschen-fotoszene/ (zuletzt aufgerufen am 2.10.2023).

7 Hierfür habe ich auf *photography-now.com* alle deutschen Institutionen, die auf dieser Online-Plattform und im Newsletter bisher Ausstellungen mit fotografischem Fokus vermelden ließen, in gelisteter Reihenfolge übernommen. Im Anschluss suchte ich im Internet anhand öffentlich zugänglicher Informationen nach den entsprechenden Leitungspersonen und deren biografischen Daten. Mittlerweile habe ich Datensätze für über 200 Institutionen, einschließlich der wichtigsten Häuser für Fotografie und Kunst in Deutschland, die ich für meine Zwecke als representative sample einschätze. Wohlgemerkt, dies ist keine methodisch einwandfreie Forschungsarbeit, sondern das Zusammentragen verfügbarer Informationen – für den Zweck des damaligen Aufsatzes – aus Ermangelung existierender Statistiken. Leichte Abweichungen sind daher möglich, ändern aber wahrscheinlich wenig an den Verteilungen und Tendenzen. [Stand: 2021]

8 Dies deckt sich auch mit den Zahlen festangestellter Professor*innen und Lehrkräfte für Fotografie an deutschen Universitäten, Hochschulen, Fachhochschulen und Akademien: Hier machen Ostdeutsche 5,5% und Westdeutsche 81,3% aus. 13,2% kommen aus dem zumeist europäischen Ausland. Die Informationen entnahm ich der DGPh-Webseite (https://www.dgph.de/foto-studium) und glich sie, soweit möglich, mit öffentlich zugänglichen biografischen Informationen im Internet ab. [Stand: 2021]

9 Ich lasse mich aber eines Besseren belehren und warte inständig auf größer angelegte und unabhängige Studien.

10 https://photonews.de/photonews-aktuell/verhinderte-potenziale-deutungshoheiten-in-der-deutschen-fotoszene/ (zuletzt aufgerufen am 2.10.2023).

Betrachtet man nun meine recherchierten Zahlen im Verhältnis zu Barabásis Studie über die sich tendenziell selbst reproduzierende „Natur" von Beziehungsgeflechten und die Gewichtung, die im „Biotop" der deutschen Kunstszene bestimmten Institutionen zukommt, dann können diese nicht überraschen. Es lässt sich kaum von der Hand weisen, dass sich auch die deutsche Fotoszene mit ihren Institutionen und Netzwerken von westdeutschen Standorten aus über die Republik verteilt.

Das kann man beispielsweise auch eindrücklich anhand der sogenannten „Standortdebatte" um das zu gründende *Bundesinstitut für Fotografie* beobachten, die zwischen den beiden nordrhein-westfälischen Städten Essen und Düsseldorf entbrannt ist und mithilfe starker Netzwerke geführt wird, obwohl es eigentlich schon seit 1992 eine eindeutige Empfehlung der Föderalismuskommission der Bundesregierung gibt, wonach neue Bundeseinrichtungen und -institutionen grundsätzlich in den neuen Ländern anzusiedeln seien. Dass wir nun höchstwahrscheinlich ein Deutsches Fotoinstitut in Düsseldorf erhalten werden, spielt für Ostdeutsche und ähnlich marginalisierte Bevölkerungsgruppen nur insofern eine Rolle, dass man nicht automatisch davon ausgehen kann, selbst dort in repräsentativer Weise vertreten zu sein bzw. Vertretung zu finden.

Hier muss man schon beim Aufbau des Instituts klar eine angemessene Repräsentation einfordern, auch gegen etwaige Widerstände der entlang des Rheins und seiner Einzugsgebiete angesiedelten Netzwerke. Und das nicht zuletzt mit dem Verweis auf die Verantwortung vor der Geschichte und den föderalen Charakter der Bundesrepublik Deutschland. Hier gibt es ein weites Forschungs- und Aktionsfeld, um regionalen, demographischen und historischen Vertretungsansprüchen in Sachen Fotografie in Deutschland in Zukunft gerecht werden zu können.

In Westdeutschland hat sich über die vergangenen 75 Jahre ein System etabliert und verselbstständigt, das auf „Schulen" und Museen aufbaut, die wiederum ein enges Verhältnis zur Industrie, Politik, zu den Medien, Stiftungen und zum Kunstmarkt unterhalten.

Diese zum Teil komplexen Beziehungen prägen die deutsche Fotografie und ihre Vertreter*innen bis heute nachhaltig. Doch genau hier müssen wir ansetzen, wenn wir wirklich Veränderung und Verbesserung anstreben,

wenn wir wirklich wollen, dass alle in Deutschland lebenden Menschen mit beruflichem Interesse an Fotografie – sowie ihrer Vermittlung, Deutung und Erforschung – in gleicher Weise Zugang und Anerkennung erfahren sollen.

III. HERKUNFTS-RÄUME & PERSPEKTIVEN

DISKUSSION & INTERPRETATION I:
ZUR REPRÄSENTATION VON OSTDEUTSCHEN IN DEN DARSTELLENDEN KÜNSTEN UND INTENDANZEN

WO IST DER OSTEN IN BERLIN?

Gespräch

Franziska Werner, Dramaturgin, Kuratorin, ehemalige Intendantin *Sophiensaele* (2011–Juli 2023) & Dr. **Peggy Mädler**, Autorin und Dramaturgin

Peggy Mädler (PM): Liebe Franziska, ich fasse dir mal zum Einstieg die Zahlen für Berlin zusammen: In der Spielzeit 2023/24 gibt es an den großen landeseigenen Berliner Bühnen und Staatstheatern – bis auf eine geteilte Leitung am Kinder- und Jugendtheater *Theater an der Parkaue* – keine ostdeutsch besetzte Intendanz bzw. Leitung. Von den insgesamt 17 Theatern, Gruppen und Spielstätten, die im Gutachten für die Konzeptförderung 2024 bis 2027 empfohlen werden und zu denen u. a. die *Sophiensæle* gehören, ist ab Sommer 2023 lediglich eine Leitung im Bereich des zeitgenössischen Zirkus, die des *Chamäleon Berlin,* erkennbar ostdeutsch besetzt. Bislang sieht es aber so aus, als ob die Neuaufnahme des *Chamäleons* in die Konzeptförderung trotz Empfehlung der Jury in der aktuellen Haushaltslage nicht finanziert werden kann. Überraschen dich diese Zahlen?

Franziska Werner (FW): Eigentlich nicht. Ich habe auf dem Weg hierher überlegt, welche ostdeutschen Kolleg*innen im Leitungsbereich ich kenne. Da fällt mir kaum jemand ein. Diese Ost-West-Dimension in Repräsentationsfragen wird unter Kolleg*innen auch selten aktiv reflektiert, das habe ich eigentlich noch nie erlebt. Bei mir läuft das Thema natürlich wegen meines biografischen Hintergrunds unterschwellig immer mit. Deshalb fällt es mir auch auf, dass es für viele gar kein Thema ist.

PM: Die *Sophiensæle* gehören zu den ersten Spielstätten, die sich unter deiner Leitung inhaltlich wie strukturell mit Diversität und Diversitätsentwicklung auseinandergesetzt haben. In den letzten zwölf Jahren sind hier spannende Spielpläne, Festivals und vielfältige Kollaborationen entstanden. Hast du dabei bewusst auch den „Osten" gefördert?

FW: Ein ostdeutscher Hintergrund kann für Erfahrungshorizonte jenseits normativer Bilder und Erzählungen sensibilisieren.

Das ist natürlich nicht zwingend, aber mir geht es auf alle Fälle so.

Ich frage mich bei öffentlichen Diskursen oft: Worauf wird hier eigentlich referiert, was ist der Bezugsrahmen?

In Festreden wird zum Beispiel gern auf eine vermeintlich gemeinsame bundesdeutsche Geschichte referiert, für sehr viele Menschen ist das aber überhaupt nicht der Referenzrahmen. Und mich interessieren – wahrscheinlich eben auch aus meinem biografischen Background heraus – diese anderen Referenzrahmen sehr. Darauf schaue ich in der Zusammenarbeit mit Künstler*innen.

Natürlich gehören da ostdeutsche und osteuropäische Perspektiven unbedingt dazu. Auch Begegnungen zwischen Ost und West – wie in unserem Festival Das *Ost-West-Ding* 2019. Mir geht es um Dialogräume, um Verhandlungsräume, auch um Reibung. Was ist dein Referenzrahmen, was ist mein Referenzrahmen und was passiert, wenn wir gemeinsam an einem bestimmten Thema arbeiten? Ich glaube, im Austausch verschiedener Erfahrungshorizonte kommt Spannenderes heraus, als wenn wir uns immerzu nur innerhalb unseres eigenen jeweiligen Referenzrahmens bewegen.

In dem genannten Ost-West-Festival haben wir dazu speziell nach ostdeutschen Erfahrungen aus migrantischer Sicht gefragt. Was sind die Prägungen der zweiten Generation vietnamesischer Vertragsarbeiter*innen, wie schauen ostdeutsche *people of color* auf die 1990er Jahre und auf heutige Entwicklungen? Darüber wird noch viel zu wenig gesprochen, dabei sind das enorm wichtige Erfahrungen, die teilweise sehr hart sind. All die verschiedenen Stimmen sollten nicht nur in künstlerischen Arbeiten, sondern überall in der Gesellschaft in Austausch kommen. Das ist ja eigentlich die Hauptfrage: Wie schaffen wir das, wie stellen wir diesen Dialog her – für einen diversen gesellschaftlichen Horizont. Alles andere ist verschenktes Potential.

PM: Ich möchte nochmal kurz zu den Berliner Zahlen zurück. Hast du eine Erklärung dafür? Auch in anderen Großstädten und überhaupt an großen Theaterhäusern sind ostdeutsche Intendant*innen stark unterrepräsentiert. Was ist dein Eindruck: Wirkt sich die Unterrepräsentation in den Leitungen auch auf die Repräsentation und Erfolgschancen von ostdeutschen Theaterkünstler*innen aus?

FW: Einerseits stellt sich natürlich immer die Frage: Wer sitzt wo in welchen Entscheidungspositionen? Bei der Besetzung von Leitungspositionen dominieren westdeutsch geprägte Netzwerke. Ich denke, da schreibt sich auch in Teilen noch der politische und kulturelle Elitentransfer und Strukturwandel der 1990er-Jahre fort. Berlin ist außerdem eine äußerst attraktive Großstadt, in der viele Menschen arbeiten wollen, und die Leitung der großen Bühnen und Spielstätten geht mit viel Prestige einher.

Andererseits frage ich aber auch: Wonach schaut die Person in der jeweiligen Leitungsposition? Was sind ihre Interessen, ihre Kriterien für die Auswahl von Künstler*innen? Wenn hauptsächlich weiße Menschen mit westdeutschem Hintergrund in gesellschaftlichen Leitungspositionen sitzen, kann es schnell zu einer unhinterfragten Dominanz bestimmter Bezugsrahmen kommen. Aber das muss keine Kausalität sein. Es gibt genügend westdeutsch sozialisierte Kolleg*innen, die bewusst nach anderen Erfahrungshintergründen und damit auch über den eigenen Tellerrand hinausschauen. Es ist ja nicht so, dass man automatisch immer nur das Ähnliche programmiert.

PM: Da stimme ich dir zu, anderseits stelle ich immer wieder fest, dass mir nicht sehr viele ostdeutsche Regisseur*innen oder freie ostdeutsche Kollektive einfallen, die an den großen Berliner Bühnen und Spielstätten inszenieren, bundesweit zu Gastspielen eingeladen werden, mit ihren Inszenierungen auf den nationalen und internationalen Festivals vertreten sind. Dabei sind wir hier in Berlin – in einer einst geteilten Stadt.

FW: Das geht mir auch so, da hast du Recht: Es braucht mehr Räume und Aufmerksamkeit darauf, damit diese Stimmen wachsen können. Es geht ja in der künstlerischen Arbeit nicht nur darum, mal eine Arbeit an einem Haus zu inszenieren, sondern darum, sich entwickeln und eine kontinuierliche Arbeit über Jahre aufbauen zu können. Mit Partner*innen, mit Spielstätten. Diese Erfahrung der Kontinuität haben tatsächlich nicht so viele ostdeutsche Künstler*innen.

PM: Bei den jüngeren Kolleg*innen weiß ich wiederum oft nicht mehr, ob sie sich überhaupt noch in diesen Kategorien Ost-West sehen (wollen). Und ehrlich gesagt, war es im Rahmen der Erhebung der Zahlen für dieses Dossier mitunter auch bei der älteren ostdeutschen Generation nicht leicht, den Geburtsort zu ermitteln.

FW: Ja, lustig, das ist dieser berüchtigte Tarneffekt.

Ich glaube, in den nächsten Generationen wird dieser Ost-West-Bezugsrahmen zunehmend verschwinden. Aber in der Altersstufe, in der wir beide sind, bei dieser klassischen dritten Generation Ost, spielt er durchaus eine Rolle. Viele aus dieser Generation haben sich ein großes Tarnpotenzial antrainiert. Man hat ja als Jugendliche*r und Kind den gesellschaftlichen Umbruch deutlich mitbekommen: Die Abwertung ostdeutscher Lebensläufe, die anfängliche Orientierungslosigkeit der Elterngeneration. Viele aus der dritten Generation Ost haben versucht, ihre ostdeutsche Herkunft erstmal zu tarnen, weil man mit der wirklich nicht weit kam. Das war einfach so. Viele sind weggegangen, nach Westdeutschland oder ins Ausland. Gerade im Ausland konntest du dich unabhängiger bewegen, freier auf diesen deutsch-deutschen Referenzraum schauen, du wurdest auch anders eingeschätzt. Mich haben hierzulande jahrelang Kolleg*innen angesprochen, auch noch in der ersten Zeit als Leiterin der *Sophiensæle*: „Ach, du bist aus Ostdeutschland?! Das merkt man dir aber gar nicht an. Ich dachte: Du bist aus Hessen."

Oder Kolleg*innen sagen zu mir: „Du bist irgendwie so frisch, so weltoffen." Und denken zugleich: „Das kann keine ostdeutsche Eigenschaft sein."

Da gibt es mitunter Parallelen zu migrantischen Perspektiven. Als 2020 das Buch *Die Gesellschaft der Anderen* von Naika Foroutan und Jana Hensel herauskam, fand ich das spannend. Ich verstehe auch, dass solche Analogien aus migrantischer Perspektive problematisch sein können. Aber am Ende geht es ja immer auch um Solidarität und darum, wie man Erfahrungsräume wahrnehmen und vermitteln kann.

PM: Die bundesweiten Zahlen der Erhebung sehen insgesamt besser aus als die Zahlen in Berlin, zugleich zeigt sich aber auch, dass Ostdeutsche nicht nur an großen Häusern, sondern auch an den Theaterbühnen in Westdeutschland stark unterrepräsentiert sind, in einigen alten Bundesländern fehlen sie ganz. Aber auch Frauen, *people of color,* überhaupt migrantische Perspektiven sind stark unterrepräsentiert – in Ost- wie Westdeutschland. Liegt Unterrepräsentation vor allem an fehlenden Netzwerken?

FW: Das liegt einerseits an Netzwerken, aber auch an den Strukturen. Du bist als Leitung – gerade an einem größeren Haus – sehr abhängig von der Politik und von der Verwaltung. Und da stellt sich immer die Frage: Wie ist das jeweilige (kultur-)politische Klima in der Stadt? Wie sieht die Fördersituation aus? Wie arbeitet das Haus? Die sogenannten „alten Seilschaften" in der Politik bestehen ja noch überwiegend aus älteren Männern. Damit gehen Codes, ein bestimmter Habitus einher. Wenn du da als jüngere ostdeutsche Frau reinkommst – mit einem anderen Habitus und einem anderen Kommunikations- und Leitungsstil – wirst du in der Regel einfach knallhart abgeblockt. Bei *people of color* kommt oft noch Rassismus dazu. Diversität braucht einen Resonanzraum in der Politik und Verwaltung, der funktioniert. Sonst wird es sehr, sehr schwierig. Es gibt Kolleg*innen, die sich da teilweise hart durchkämpfen.

PM: In der freien Szene scheinen mir die Hürden zum Teil etwas niedrigschwelliger als am Stadttheater zu sein.

FW: Auf jeden Fall. Die Strukturen und Zugänge sind etwas durchlässiger, auch flexibler, zugleich geht es hier um weniger Geld. Ich habe mich bewusst dafür entschieden, in die freie Szene zu gehen. Mit dem Stadttheatersystem habe ich immer wieder sehr gehadert. Es kostet viel Zeit und Energie, sich an bestimmte eingefahrene Strukturen anzupassen und erstmal mitspielen zu müssen, um sie dann verändern zu können. Der Plan geht auch nicht immer auf: Das System ist natürlich oft stärker als du.

PM (lacht)**:** Bevor du die Strukturen verändern kannst, haben dich die Strukturen verändert?

FW (lacht ebenfalls): Genau.

Andererseits müssen sich die Strukturen mit Blick auf die Gegenwart und Zukunft verändern und aufgebrochen werden. Und es braucht Menschen, die es machen.

Aber es ist wirklich ein hart verdientes Brot.

PM: Apropos hart verdientes Brot: Ich komme jetzt zu deinem Werdegang, Franziska. Ich möchte wissen, wie du Leiterin der *Sophiensæle* geworden bist! Was muss man dafür mitbringen?

FW: Schon die Frage ist ein hochdiplomatisches Parkett. Erstens: Du musst zur richtigen Zeit am richtigen Ort sein. Zweitens: Du musst das Know-how haben. Und drittens: Gute Arbeit machen. Und das Wichtigste: Durchhaltevermögen!

PM: Und wie sahen die einzelnen Etappen aus?

FW: Gut, fangen wir ganz von vorn an: Als Schülerin habe ich – ich bin ja in Weimar aufgewachsen – als Garderobiere am *Deutschen Nationaltheater* gearbeitet. Das war Anfang der 1990er-Jahre, als Leander Haußmann viel in Weimar inszeniert hat. Ich habe mir dort so ziemlich alles angeschaut und war auch in einer Theater-AG. Die wurde von der Schauspielerin Annette Büschelberger geleitet und hat mit verschiedenen Stilen gearbeitet – Keith Johnstone, Augusto Boal – das war neu und spannend.

Nach der Schule war ich ein Jahr in London. Mir war vollkommen klar: Ich muss Englisch lernen. Wenn ich nicht irgendwie Englisch lerne nach meiner DDR-Schulausbildung, dann werde ich im neuen System nicht bestehen können. Und mir war auch klar: Wenn ich den Aufenthalt nicht selbst organisiere, dann macht's keiner. Geld dafür war eh nicht da. Das heißt, ich musste Geld verdienen und dabei Englisch lernen. Deshalb war Au-Pair eine gute Lösung. In England habe ich dann eine Freundin gehabt, die hat mir von Hamburg vorgeschwärmt. Und ich dachte: Ich habe keine Ahnung von Westdeutschland, also schaue ich mir Hamburg an und versuche, an einem Theater zu arbeiten. Ich habe mir im Telefonbuch Nummern herausgesucht, ich hatte ja keine Kontakte, und bin natürlich nur beim Pförtner gelandet, so hat es nicht geklappt. Außer bei einem Unternehmenstheater, dort habe ich als Assistentin angefangen, die standen auch im Telefonbuch.

Andere sind nach Gießen gegangen, ich habe am *Scharlatan-Theater* gearbeitet. Ich hatte damals keine Ahnung, dass es diesen berühmten Theaterstudiengang in Gießen überhaupt gibt. Außerdem – was sollte ich in einer westdeutschen Kleinstadt? (lacht) Nach einem Jahr in Hamburg wusste ich nur: Ich will nach Berlin. Ich mochte Hamburg und mag es noch immer. Aber 1994 gab es da noch sehr viele Ost-Ressentiments, tagtäglich. Das war mir zu anstrengend. In Berlin trafen die Ost-West-Horizonte stärker aufeinander. Das fand ich spannend. Berlin war in den Neunzigern sowieso *the place to be!* Ich habe 1995 angefangen an der Humboldt-Universität zu studieren. Die Theaterwissenschaft saß in der Sophienstraße, wo auch die *Sophiensaele* sind. Ich habe also mein halbes Leben in der Sophienstraße verbracht.

PM: Ich erinnere mich: Die *Sophiensæle* waren schon damals ein sehr spannendes Haus. Hier habe ich meine ersten Einblicke in die freie Szene bekommen.

FW: Ja, ich auch. Ich habe dort viele neue Theaterformen, auch Performances und choreografische Arbeiten, das erste Mal bewusst wahrgenommen. Generell habe ich in Berlin erst erfahren, dass es sowas wie eine freie Szene gibt. Und gemerkt: Hier gibt es andere Strukturen und Organisationsformen, um gemeinsam Theater zu produzieren. Das hat mich interessiert!

Nach dem Studium habe ich angefangen, als Produktionsleiterin zu arbeiten, manchmal auch als Dramaturgin, aber in der Produktionsleitung war es leichter, Jobs zu bekommen. Das ist heute immer noch so. Ich habe viel assistiert und angefangen, für Festivals zu arbeiten. Gut wäre eine Assistenz bei einem großen Festival oder Haus gewesen, aber da hätte ich erstmal unbezahlte Hospitanzen machen müssen, um überhaupt reinzukommen. In der freien Szene der 1990er/2000er-Jahre haben die Leute ja teilweise jahrelang für fast kein Geld gearbeitet. Das konnte und wollte ich mir nicht leisten. Ich musste Geld verdienen, also habe ich mir bezahlte Assistenzen gesucht.

Ich habe bei *Sasha Waltz & Guests* gearbeitet und mit Adriana Altaras für die *Jüdischen Kulturtage* und für die *Vagina-Monologe* in der Arena. Und in tollen Projekten mit Cora Frost. Dazu habe ich fünf Jahre mit einem eigenen Kollektiv *(Pony Pedro)* an Projekten im Stadtraum gearbeitet.

Ich hatte also viel Erfahrung mit freien Strukturen. An den *Sophiensaelen* habe ich als Produktionsleiterin das *100-Grad-Festival* und als freie Dramaturgin verschiedene Projekte betreut, damals noch unter der künstlerischen Leitung von Heike Albrecht. Und dann kam 2011 die Leitung der *Sophiensaele.*

Das war aber auch mit einigen Zwischenschritten verbunden. Ich hatte eigentlich nicht den passenden Stallgeruch und auch noch keinen Namen in der Szene. Aber ich kannte das Haus und das System. Die Gesellschafter*innen Jochen Sandig, Sasha Waltz und Amelie Deuflhard haben dann die künstlerische Leitung zuerst einem Team übergeben – zwei erfahrenen Dramaturginnen aus ihrem direkten Umfeld – Bettina Sluzalek und Ilka Seifert – dazu ich mit meiner Kenntnis der Spielstätte und der Szene sowie Kerstin Müller für die Geschäftsführung. Die beiden Kolleginnen haben sich dann recht schnell wieder aus der Leitung zurückgezogen und anderen Projekten zugewandt – und ich habe die künstlerische Leitung allein übernommen, gemeinsam mit Kerstin Müller als Geschäftsführerin.

Diese freien Spielstätten sind schon ein spezielles System, man muss wissen, wie das organisiert ist, wie man Gelder besorgen und in dieser sehr unterfinanzierten Fördersituation arbeiten kann. Als ich in den *Sophiensael*en angefangen habe, gab es 750.000 Euro als Jahresbudget. Jetzt ist das Haus bei über 2,2 Millionen Budget. Das muss man schaffen, mit diesem Geld ein ganzes Haus mit Programm und Team zu stemmen – und auch noch ein

Profil aufzubauen. Es sind prekäre Strukturen und Arbeitsbedingungen – man arbeitet sehr viel und verdient nicht besonders üppig. Ich hatte am Anfang nur kurze Vertragslaufzeiten, ich musste mich also immer wieder neu beweisen. Bis das Vertrauen schließlich da war. Dazu muss man auch bereit sein.

PM: Es geht bei diesen Repräsentationsfragen also im Grunde immer auch um Chancen, Durchhaltevermögen und Vertrauen, oder?

FW: Genau. Mein Weg ist eigentlich unwahrscheinlich. Ich hatte ja keine besonders renommierten Etappen im Lebenslauf. Du brauchst Chancen, um dich zeigen zu können – und eben Durchhaltevermögen. Einen langen Atem. Um zu zeigen, dass du das kannst, dass du für die Arbeit geeignet bist. Menschen aus unterrepräsentierten Gruppen müssen am Anfang meist härter arbeiten, bis überhaupt wahrgenommen wird, dass sie gute Arbeit machen. Es hat geklappt. Ich habe eine Chance bekommen und schließlich wurde mir das Vertrauen entgegengebracht. Daraus habe ich gelernt und selbst viel Vertrauen in die Nachwuchsförderung an den *Sophiensælen* gesteckt, damit Künstler*innen ihre Qualitäten entwickeln können.

PM: Du hast auf deinem Weg eine Menge Hürden genommen: fehlende Netzwerke, unsichere ökonomische Strukturen, kaum Vorbilder. Der Sicherheitsgedanke, der aus prekären Elternhäusern mitgegeben wird, spielt bei Karrierewegen ja oft eine große Rolle. Für mich bist du nun selbst eine Art Vorbild geworden, mich hat es in den letzten zwölf Jahren bestärkt, zu wissen, dass da eine ostdeutsche Frau die *Sophiensæle* leitet und spannende Räume öffnet. Klar geht das! Klar kann und wird das eines Tages eine Selbstverständlichkeit sein!

FW: Ich lese seit der Kindheit am liebsten Frauenbiografien. Wirklich! Und entdecke immer wieder Vorbilder darin. In diesen Biografien geht es oft darum, Wege und Durchgänge zu finden, finden zu müssen. Als ich im Theater angefangen habe, gab es generell kaum Frauen in den Intendanzen. Das hat sich zum Glück in den letzten Jahren geändert. Aber immer noch ist es so, dass hauptsächlich Männer die großen Häuser leiten und Frauen mehr in der freien Szene zu finden sind. Wir brauchen fluidere Zugänge für alle – auch an den Stadttheatern.

PM: Dafür müssen viele Strukturen und Prozesse am Theater verändert werden, das braucht Zeit.

FW: Und die Geduld der Öffentlichkeit ist nicht besonders groß. Du brauchst etwa fünf bis acht Jahre, damit eine Arbeit wirklich etwas bewegen kann. Und in dieser Zeit muss sie von der Politik und der Öffentlichkeit mitgetragen werden.

PM: Du hast jetzt zwölf Jahre lang eine wichtige Spielstätte der freien darstellenden Künsten Berlins geleitet. Kannst du nun jede Intendanz ins Auge fassen, die du gern haben möchtest?

FW: Ich würde sagen: Nein! Es ist im Moment eine eher vorsichtige, rückwärtsgewandte Stimmung. Die *Sophiensæle* stehen für experimentelle Theaterformen. Und die Zeiten stehen gerade mehr auf Sicherheit, nicht unbedingt darauf, etwas auszuprobieren. Dazu kommt, dass viele der Formate, mit denen ich arbeite, besser in flexiblen Raum- und Organisationsstrukturen funktionieren. In dieser Hinsicht sind die Stadttheater im Moment noch sehr limitiert. Festivalstrukturen sind für mich interessant, da gibt es gerade einige neue Initiativen wie das *Osten-Festival* in Bitterfeld-Wolfen. Das Stadttheater als eine Art neuer Kulturpalast wäre interessant. Gerade im kleinstädtischen Raum. Was bedeutet es, wenn das Theater mehr Kunst- und Kulturzentrum, auch Jugendzentrum für eine Stadt wäre? In manchen Orten gibt es seit den 1990er-Jahren kein Jugendzentrum mehr.

PM: Interessiert dich Ostdeutschland als Gestaltungsraum?

FW: Mich interessiert Ostdeutschland als wichtiger Dialogpartner für innerdeutsche Diskurse und den internationalen Austausch. Diese verschiedenen Erfahrungsräume in einem Land sind doch toll. Transformationsgesellschaften und Transformationsräume, der Abbau von alten Industriestandorten – das sind sowohl bundesdeutsche als auch weltweite Phänomene. Auch viele der sozialen Themen spielen global eine wichtige Rolle: die Frage nach Klasse und nach Zugängen, nach Mitbestimmung und den Erhalt der Demokratie. Es gibt so viele Künstler*innen und Aktivist*innen weltweit, die in ihren jeweiligen Kontexten an den gleichen Themen arbeiten.

PM: Auch an Eigentumsfragen: Wem gehört der Boden, zum Beispiel.

FW: Ja, das sind alles Themen, von denen ich denke: Es wäre toll, sich darüber international auszutauschen und sich gegenseitig mit Best-Practice-Beispielen und Strategien zu stärken. In der Summe machen ja bestimmte kapitalistische und patriarchale Strukturen allen zu schaffen. Es sollte um die Frage gehen: Was kann ein gutes Leben für viele sein? Was bedeutet das? Klima, Umwelt: Das ist auch in Ostdeutschland ein Riesenthema und zugleich wird häufig so getan, als wäre es das nicht.

Dann denke ich manchmal: Könnt ihr euch bitte auf die Themen konzentrieren, die vor Ort am Start sind und zugleich dahin schauen, wo sie ebenfalls verhandelt werden? Um sich auszutauschen, andere Perspektiven einzubeziehen, voneinander zu lernen. Da liegt noch sehr viel Potenzial.

Die Frage ist, wie man diese Schätze hebt. Dafür brauchst du eine Politik und eine Zivilgesellschaft, die mitzieht. Und damit sind wir wieder beim Resonanzraum. Die AfD ist in dem Zusammenhang ein großes Problem. Überhaupt diese starken rechten Strukturen, die inzwischen überall im politischen Raum sind und gegen die du hart ankämpfen musst. Manche Kolleg*innen sagen: „Das schaffe ich nicht lange." Es ist wirklich so: Wenn die Resonanzräume in der Politik, in der Verwaltung und Zivilgesellschaft – also auch bei deinem Publikum – nicht da sind oder schwinden, dann wird es schwierig. Auch da müsste man sich eigentlich viel mehr untereinander austauschen und in Netzwerken stärken – und auch international mit Künstler*innen und Aktivist*innen den Kontakt suchen.

Ich war im März in Indien. Da gibt es einen starken nationalistischen Rechtsdruck, diese sehr konservative hinduistische Regierung. Die Luft wird immer dünner. Wie lange schaffst du es, da zu bestehen?

PM: Und wie geht es nun bei dir ab Herbst 2023 weiter?

FW: Ich sträube mich erstmal ein bisschen. Alle fragen: „Und, was machst du jetzt?" Alle erwarten *the next big step.* Das ist auch so eine eingefahrene Struktur und Verhaltensweise. Noch bevor du eine Leitungsposition beendest, hast du schon den nächsten Job in der Tasche, arbeitest eine Zeitlang parallel und dann geht es nahtlos weiter.

Ich gehe im Oktober nach Kanada, weil das Land sehr weit in diesen ganzen Fragen von Transformationsprozessen in Kulturinstitutionen ist. Da werde ich Interviews führen und Recherchen machen. Und dann eine Kollegin in Mexiko besuchen, mich interessiert auch das Thema von feministischen Netzwerken in der Kunst- und Kulturproduktion der darstellenden Künste.

Ich habe in den letzten Jahren spannende Kolleg*innen kennen gelernt und möchte mir jetzt Zeit nehmen, mich mit ihnen auszutauschen und Themen zu vertiefen, an denen ich in den letzten Jahren an den *Sophiensaelen* gearbeitet habe. Der *break* rückt die Sachen in ein anderes Licht. Das ist eine wichtige Zäsur, um danach Neues angehen zu können. Nicht umsonst beschäftigen wir uns in unserem aktuellen Abschlussfestival *Leisure & Pleasure* mit den politischen Potenzialen von Freizeit, Genuss und Pausen.

PM: Das ist ein schönes Schlusswort, herzlichen Dank für das schöne Gespräch.

Franziska Werner, 1975 in Ost-Berlin geboren, leitete von 2011 bis Juli 2023 die *Sophiensaele*, eine freie konzeptgeförderte Spielstätte. Sie studierte an der Humboldt-Universität Berlin Theaterwissenschaften und Kulturelle Kommunikation, Europäische Ethnologie und Kunstgeschichte sowie Etudes Théâtrales an der Sorbonne Nouvelle Paris. Seit 1999 arbeitete sie als Produktionsleiterin und Dramaturgin für verschiedene Künstler*innen, Festivals und Veranstaltungsorte deutschlandweit (u. a. Sasha Waltz & Guests, Joanna Dudley, Cora Frost, Adriana Altaras, Helena Waldmann, Stiftung Schloss Neuhardenberg, *Movimentos – Tanzfestival / Festwochen der Autostadt Wolfsburg, Schwankhalle Bremen, Jüdische Kulturtage, Kunstfest Weimar*). Zwischen 2005 und 2010 realisierte sie mit dem Kunstkollektiv *Pony Pedro* Interventionen im Stadtraum an der Schnittstelle zwischen Performance, Installation und urbanen Kommunikationsstrategien.

ES GILT, MACHTGEFÄLLE ABZUBAUEN

Gespräch

Bettina Jahnke, Intendantin *Theater Potsdam*, **Hasko Weber**, Generalintendant *Deutsches Nationaltheater* und *Staatskapelle Weimar*, Vorsitzender der Intendantengruppe *Deutscher Bühnenverein* & **Franziska Richter**, Referentin Kultur&Politik, Politik in Ostdeutschland, Friedrich-Ebert-Stiftung

Franziska Richter (FR): Wir haben uns ja vor einem Jahr kennengelernt bei einem Gespräch mit Staatsminister Carsten Schneider im Bundeskanzleramt über die Situation der ostdeutschen Theater nach der Pandemie und der sich abzeichnenden erhöhten Strompreise. In diesem Rahmen hatten wir auch über das Wirken der Theater in der Stadt- oder Dorfgesellschaft gesprochen. Daran würde ich gern mit meiner ersten Frage anknüpfen: Welches wären für Sie die jeweils drei wichtigsten Stichwörter zur Bedeutung der Theater in dem Gemeinwesen vor Ort? Sehen Sie bei dieser Frage auch Unterschiede in Ost- und Westdeutschland?

Bettina Jahnke (BJ): Ich glaube, hier unterscheiden sich die Theater in Ost und West gar nicht so voneinander. Jedes Stadttheater hat natürlich die Bedeutung, als Theater der Stadt zu funktionieren. Das heißt, für die Stadtgesellschaft ein Ort zu sein, an dem Kultur stattfindet, in allen Facetten. Ich sehe das immer als ein breites Angebot, dass wir uns also nicht auf eine Zielgruppe konzentrieren, sondern dass wir für viele Zielgruppen zuständig sind, was dann ganz gerne etwas böse „Kessel Buntes" genannt wird. Aber ich bin der Meinung, Theater muss erstmal für alle da sein, wie auch die Stadt für alle ist.

Ich finde es ganz wichtig, dass das Stadttheater ein *Debattenort* ist.

Im besten Falle greifen wir städtische Debatten auf, oder schaffen es auch, welche zu setzen. Wir sind ein Ort, wo die Diskussion noch stattfinden kann. Wir sind einer der letzten öffentlichen Orte, wo sich die Stadtgesellschaft auch quer durch alle sozialen Schichten trifft. Das finde ich wichtig.

Und natürlich, *last but not least*, sind wir auch für die Unterhaltung da. Ich finde, das ist ein ganz wichtiger Bestandteil gerade in Zeiten der Krise, da gibt es eine große Sehnsucht nach Abwechslung, nach Unterhaltung. Das würde ich als diesen Dreiklang formulieren.

Hasko Weber (HW): Ich habe es aus einer anderen Perspektive verstanden: Welche Bedeutung hätten wir gern oder welche Bedeutung haben wir vielleicht für das Publikum? Mein erstes Stichwort ist *Tradition.* Das ist für mich eine oft auch diffuse, erinnernde Kultur, die bis ins Heute reicht, die aber überhaupt Vergleichsebenen eröffnet. „Was kennt man? Was weiß man? Was kann man mit diesem Wissen heute in einem Theater anfangen?" Tradition ist natürlich in Weimar ein Riesenthema.

Der zweite Begriff wäre *Identität.* Das ist natürlich komplex. Es identifizieren sich ja auch Menschen mit dem Theater, die nie rein gehen. Das heißt, ein Theater gehört irgendwie zu einer Stadt. Es sind zentrale Orte, an denen die meisten Häuser stehen. Das war vor hundert Jahren Absicht, als die meisten gebaut wurden, genau wie eine Kirche oder ein Rathaus als Orte identitätsstiftend sind.

Der dritte Begriff ist, etwas provokant gesagt, der *Besitzstand.* Es heißt: „unser Theater". Ich zucke da oft zusammen, weil das meist dann in den Mund genommen wird, wenn entweder etwas ganz unbestreitbar Tolles passiert ist oder wenn es ums Geld geht. Ein Theater ist öffentlich, und deshalb gehört es allen. So gesehen sind die, die drin arbeiten – wir –, die Macher*innen, irgendwie gar nicht so relevant. Das ist dann doppelt zu betrachten: Einerseits finde ich das etwas Gutes, wenn so ein Bewusstsein da ist, auf der anderen Seite hat es auch etwas Übergriffiges, weil es den Freiraum, den wir immer noch behaupten für Proben oder für das, was wir künstlerisch gestalten, attackiert.

FR: Danke für Ihre Stichworte! Ich würde gerne noch etwas den Begriff *Besitzstand* mit Ihnen beiden vertiefen. Ist das etwas, das vielleicht als etwas spezifisch Ostdeutsches zu sehen ist? Julian Chavaz, Generalintendant am *Theater Magdeburg*, auch Andris Plucis, künstlerischer Leiter am *Landestheater Eisenac*h haben in ihren Interviews für das Dossier festgestellt, dass ihnen die besonders enge Beziehung der Menschen in Ostdeutschland zu ihren Theatern aufgefallen sei, eine besondere Art der Verbundenheit, auch eine Art Stolz. Sie haben ja beide Erfahrungen sowohl in den alten als auch in den neuen Bundesländern sammeln können – wie ist Ihr Blick hierauf?

HW: Ich würde das nicht so sehen. Wir haben heute [28.8.2023] gerade 75-jähriges Jubiläum der Wiedereröffnung des *Deutschen Nationaltheaters* nach dem Krieg. Es war das erste Haus, das bereits 1948 geöffnet wurde. Diese Wiedereröffnung ist natürlich ambivalent: Sie hatte einen großen Symbolcharakter und die ganze Bevölkerung stand dahinter. Ein Jahr später wurde Thomas Mann am selben Ort als „Volksverräter" bezeichnet. Diese Ambivalenz hat sicherlich viel mit der Zerstörung im Krieg zu tun. In vielen Städten wurden Theater wiederaufgebaut und waren damit identitätsstiftend. Aber ich weiß nicht, ob eine Bevölkerung in Krefeld nicht genauso stolz oder in dem Sinne besitzergreifend ihrem Theater gegenüber ist wie in Eisenach. Klar, wir haben vierzig Jahre in einem anderen System gelebt und da sind die Komponenten natürlich andere. Aber rein faktisch würde ich nicht sagen können, ob die Bindung enger oder weniger eng ist.

BJ: Ich glaube, die Beziehung der Menschen in Ostdeutschland zu ihren Theatern ist enger, weil diese eine der wenigen Kontinuitätslinien darstellen, die sie in der Gesellschaft und in der Öffentlichkeit erfahren haben. Nach der politischen Wende ist ab 1990 so vieles weggebrochen und alles hat sich verändert – aber in den meisten Fällen ist wenigstens das Theater geblieben.

In Brandenburg gab es in den 90er-Jahren eine tiefgreifende Theaterreform, die in Potsdam den Abriss des 1989 errichteten Theaterrohbaus zur Folge hatte. Eine Interimslösung in einer Wellblechhalle wurde nach langen Kämpfen erst 2006 durch einen Neubau ersetzt und führte dadurch zu einer engen Bindung der Potsdamer*innen an IHR Theater. Prinzipiell war das Theater ein Ort, den die Menschen in der DDR auch als einen Raum erfahren haben, in dem sie eine Öffentlichkeit hatten, die sie woanders nicht in dieser Form fanden. Ich glaube, dadurch haben sie eine andere – gewachsene – Beziehung zu den Theatern aufgebaut, vielleicht auch einen anderen inneren Auftrag an das Theater. Aber diese Generation – oft langjährige Abonnent*innen – stirbt langsam weg. Es wäre sehr interessant zu erforschen, ob sie diese besondere Verbundenheit an die nächste Generation weitergibt.

HW: Ich finde, da liegt etwas Diffuses im „Unser". In den 1990er-Jahren waren alle erstmal weg, die Theater waren auch leer und hatten echt zu kämpfen. Diese Beziehung ist neu entstanden. Denjenigen, die vielleicht in den Achtzigern so intensiv das Theater erlebt haben, ist erst vor Kurzem wieder eingefallen, was ihnen daran so wichtig ist. Das hat eine gewisse Zeit gebraucht.

FR: Was meinen Sie genau mit „vor Kurzem"? Beziehen Sie dies auf die Zeit der Pandemie, als alle Theater geschlossen waren?

HW: Nein, ich meinte eher, dass man überhaupt erst über dreißig Jahre nach dieser Mauer und der Wiedervereinigung sprechfähig wird, dass man überhaupt erst in der Lage ist, beschreibungsfähig zu sein – wir, als Macher*innen, genauso wie die Leute, die es ge- und erlebt haben.

FR: Über welche Themen sind die Menschen in Ostdeutschland Ihrer Meinung nach „sprechfähig und beschreibungsfähig" geworden?

BJ: Was Hasko beschreibt, ist, dass wir erst jetzt in der Lage sind, wirklich zu reflektieren, was alles transformiert wurde. Dreißig Jahre nach der politischen Wende gibt es jetzt allmählich ein Bewusstsein, in dem man dies reflektieren

kann – was man an dem Erfolg von Dirk Oschmanns[1] Buch merkt. Immer, wenn wir denken, die Wunden sind verheilt, spüren wir, die Narben schmerzen noch und viele Wunden sind noch offen. Alles hängt zusammen: Corona, der Ukraine-Krieg, die Energiekrise, die Inflation etc. Dieses In-Frage-Stellen unseres gesamten gesellschaftlichen Lebens zeigt sich in Ostdeutschland noch einmal deutlicher, weil die politischen Umbrüche hier extremer waren und sind und die soziale Lage angespannter ist. Darauf müssen wir als Theater reagieren.

HW: Vielleicht kommt sogar noch etwas Anderes hinzu. Die Verletzungen und die Wunden oder die Verluste und Nöte sind vielen sehr klar. Aber dass es auch darum geht, dass im Osten ein Alltagsleben mit Freude und Glück stattgefunden hat – das ist völlig aus der Erzählung gefallen. Deshalb merkt man, dass Romane, die jetzt erscheinen und das aufgreifen, Verwunderung auslösen: „Wie konnte man im Osten glücklich sein? Es war doch alles grau, es hat geregnet und es gab nichts."

Dann kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu: Als die Supermärkte 1990/1991 neu eröffneten, da hatten es die Artikel aus Ostdeutschland sehr schwer. Selbst wenn man wusste, dass die Gurke aus dem nachbarlichen Gärtnereikomplex besser ist als die aus Holland, wurde die eingeschweißte Gurke aus Holland gekauft.

> Das Theater ist wie ein *Bautzener Senf*, den man erst einmal stehen gelassen hat, weil man dachte: „Wir schauen mal, was es noch so gibt." Um nun wieder dorthin zurückzukehren

und zu sagen: „Das habe ich irgendwie links liegen gelassen, das war falsch!" – das ist auch ein Prozess.

FR: Ein sehr eindrückliches Bild: „Theater als Bautzner Senf"! Er gehört für mich zu den köstlichsten aller Senfe! Für mich ist das ein sehr interessanter Punkt. Der Theaterwissenschaftler Torben Ibs hat für das Dossier einen Essay über den Transformationsprozess der Theater ab 1990 verfasst. Und er formuliert hier genau das, was Sie gerade erwähnten: Dass der Theaterbereich „so stehen gelassen wurde", wie er war, und nicht wie viele andere Bereiche sofort transformiert und 1:1 dem westdeutschen Modell angepasst wurde. Den Theatern der ehemaligen DDR, der besonderen schöpferischen Leistung der DDR-Macher*innen, ist mit vergleichsweise großer Wertschätzung begegnet worden. Welche besonderen Ästhetiken und Ausprägungen der Theaterarbeit der ehemaligen DDR würden Sie hier beispielsweise nennen?

HW: Es gibt den Nimbus, dass die künstlerische Ausbildung in Schauspiel und Gesang, auch instrumental, also für Musiker*innen, im Osten handwerklich profunder oder in der Qualität besser war. Das hat sich bis heute gehalten. Ich würde sagen: Das stimmt so nicht mehr. Da haben die Hochschulen sich sehr angeglichen. Welche führend ist und unter welchen Maßstäben Künstler*innen ausgebildet werden, ist schwerer zu unterscheiden als früher.

Das andere ist ein wirklich interessanter Punkt. Natürlich gab es einen Gastspielbetrieb in den 1980er-Jahren, wo auch große Häuser aus dem Westen im Osten gastiert haben – das *Düsseldorfer Schauspielhaus* beispielsweise – und umgekehrt.

Ja, sehr wertgeschätzt wurde der inhaltliche, auch ästhetisch fundamental andere Ansatz im Osten, „gesellschaftsrelevanter" würde man vielleicht sagen. Das hat sich erstaunlich schnell verflüchtigt. Die einzige Figur – ich verkürze jetzt wieder –, die das Ost-Theater weiterentwickelte, war Frank Castorf in Berlin an der *Volksbühne.* Er war so radikal im Gesamtverständnis, dass es alle mitgerissen hat, und zwar im Osten wie im Westen. Er war eine Orientierungsgröße in den Neunzigern, die in etwas anderes einführte, worin die realistischen oder sachlichen ästhetischen Ansätze alle ziemlich erodiert sind. Nehmen wir Wolfgang Engel im Osten oder Patrick Steckel im Westen, beide gestandene Regie- und Intendanzpersönlichkeiten, die haben in den Neunzigern komplett ihre substanzielle Wucht verloren. Dieses Thema ist tatsächlich bisher nur schwach ausgeleuchtet.

BJ: Ich würde gerne noch einen anderen Aspekt mit hineinbringen. Es gab in den 1990er-Jahren auch kaum die Möglichkeit für ostdeutsche Theaterleute weiter im Osten zu arbeiten. Christoph Schroth ist hier ein gutes Beispiel. Er war Intendant am *Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin,* wo er maßgeblich DDR-Theatergeschichte geschrieben hat. Er sollte dann Intendant am *Berliner Ensemble* werden. Das war er auch, aber nur sehr kurz. Dann übernahm größenteils die „Westriege"[2] und er ging erst als Schauspieldirektor und später als Intendant ans neu gegründete Staatstheater Cottbus in die Provinz. Er hat in Cottbus in den elf Jahren von 1992 bis 2003 sehr erfolgreich und überregional anerkannt, politisches Theater gemacht und dort mit seinen *Zonenrandermutigungen* das *Volkstheater* aus der Schweriner Zeit weiterentwickelt.

Viele Künstler*innen aus der ehemaligen DDR hatten kaum Arbeitsmöglichkeiten, weil sie alle unter dem Generalverdacht standen – wie ja anfänglich die gesamte DDR-Bevölkerung – mit der Stasi gearbeitet zu haben oder Mitläufer*innen gewesen zu sein. Freiräume haben sie kaum bekommen. Castorf ist der einzige, der in Berlin „überlebt" hat. Viele andere sind dann in die Provinz oder an die Hochschulen gegangen und haben dort wirklich relevantes Theater gemacht: in Dresden, Halle, Chemnitz, Leipzig zum Beispiel.

Aber natürlich standen alle vor der Herausforderung, sich als Theatermacher*innen neu erfinden zu müssen. Es war auch die Zeit einer gewissen Sprachlosigkeit, eines Suchens nach neuen Themen und Formaten. In Cottbus hat Schroth zehn Jahre lang sehr erfolgreich etwas geschafft, das nach wie vor große Relevanz hat. Er hat dabei eher Fragen gestellt, als Antworten gegeben. Das Theater in Cottbus war wirklich ein Leuchtturm in dieser Zeit!

1 Dirk Oschmann: Der Osten, eine westdeutsche Erfindung, Berlin 2023.

2 Christoph Schroth war ab 1989 unter Manfred Wekwerth Oberspielleiter am Berliner Ensemble und arbeitete bis 1992 als Hausregisseur. 1992 übernahm eine Ost-West-Gemeinschafts-Intendanz aus Heiner Müller, Fritz Marquardt, Peter Zadek, Matthias Langhoff und Peter Palitzsch das Haus.

HW: Das würde ich total bestätigen. Ich habe damals in Cottbus auch viel gesehen. Ich bin in einer sehr glücklichen Situation gewesen. Ich war in Dresden und habe unter der Leitung des Intendanten Dieter Görne die kompletten 1990er-Jahre durchgearbeitet. Es war eine besondere Form von Transformation, das berühmte *Staatsschauspiel Dresden* wiederaufzubauen, ohne eine Bruchkante zu erzeugen. Dieter Görne hat dabei auf Kontinuität gesetzt – was zu dieser Zeit absolut nicht zeitgemäß war. Davon habe ich wirklich sehr profitiert.

Wolfgang Engel, zum Beispiel, ist zeitgleich nach Frankfurt/Main gegangen und als Schauspieldirektor gescheitert. Nach einem weiteren Versuch in Wien ist er dann in den Osten zurückgekehrt und war lange Intendant in Leipzig. Auch eine Art großer Besinnungsvorgang oder eine Wieder-Verwurzelung.

Nun haben wir viel über Personen gesprochen. Strukturell ist die Theaterlandschaft in den neuen Bundesländern natürlich sehr davon bestimmt gewesen, dass es den *Normalvertrag Bühne (NV)* als neuen Künstlervertrag gab und die große Frage im Raum stand: „Wie ist die Kultur im Osten zu finanzieren?"

1990 sind von der Bundesregierung 900 Millionen D-Mark zum Erhalt der Theater und Orchester ausgeschüttet worden. Verhängnisvoll, weil natürlich damit erstmal die Kommunen entlastet wurden, die alle gesagt haben: „Das schaffen wir nicht, vor allem nicht, die Orchester zu fördern." Die Staatskapelle in Weimar war zum Beispiel vor dieser Gewinnausschüttung kein A-Orchester. Dies wurde erst 1990 möglich und hat sich verstetigt. Eine ostdeutsche Geschichte. Als das Geld verbraucht war, ging der Katzenjammer los, dann wurden Hausschließungen von Theatern und Orchestern die Regel. Ich glaube, auch das ist etwas, das es in dieser Dichte in den 1990er-Jahren in Westdeutschland so nicht gegeben hat. Ein paar Theater haben da auch schließen müssen, aber nicht in diesem Umfang!

BJ: Ja, und was in diesem Zusammenhang auch noch wichtig ist: Es sind nicht nur die Theater, sondern es sind natürlich auch die Mitarbeitenden gewesen, die das er- und durchlebt haben. So viele Umbrüche, so viele berufliche Neueinsteiger*innen und Umschulungen, um sich neu zu orientieren – das hat ja die gesamte Belegschaft betroffen.

HW: Da stimme ich dir zu! Wenn ich unseren Opernchor nehme, habe ich einen Altersdurchschnitt von Mitte 50, da alle in den 1990er-Jahren neu angefangen haben. Der Chor, der damals da war, ist komplett nach Westdeutschland gegangen, weil sie da besser verdient haben. Da war plötzlich kein Chor mehr da! Der Chor wurde quasi neu gegründet – damals war er der jüngste Chor der Bundesrepublik, jetzt ist er einer der älteren.

In Weimar ist zum Beispiel das Ballett in den Neunzigern abgewickelt worden. Diese Tatsache, dass es hier mal einen Tanz gab und dass es den jetzt seit 25 Jahren nicht mehr gibt – das ist in der Wahrnehmung der Menschen hier so, als ob es erst gestern passiert wäre. Und ein weiterer wichtiger Punkt: Theater-Fachkräfte aus der ehemaligen DDR waren gesuchte Leute. Die sind ausgeschwärmt und viele Häuser standen plötzlich da und die Belegschaft war dezimiert. Diese Einschnitte sind bis heute spürbar und haben – wenn wir über Bewusstsein oder unsere Theater, über die damit verbundene Identität reden – eine tiefe Verletzung in der Bevölkerung hinterlassen. Ich würde sagen, die meisten, die heute darüber sprechen, die haben das Ballett in Weimar selbst nie erlebt. Das hat sich als Erzählung fortgeschrieben.

BJ: Das kann ich auch für Potsdam unterstreichen. Hier gab es früher ein Musiktheater mit einer langjährigen Tradition und umfangreichem Repertoire. Das ist in den 1990ern abgeschafft worden. Es wurde weggespart, weil Cottbus als Staatstheater das Musiktheater mit großem Orchester bekommen hat. Das war ein schmerzhafter Einschnitt. Gerade die Älteren erleben diesen Verlust nach wie vor. Potsdam hat seitdem keine eigene Oper mehr, die kaufen wir aus Cottbus ein.

FR: Vielen Dank für Ihre Einblicke in die Prozesse, die sich in den 1990er-Jahren vollzogen haben!

Ich würde noch gern auf Ihre persönlichen Erfahrungen und die erlebten Perspektivwechsel in den alten Bundesländern zurückkommen. Sie, Frau Jahnke, waren Intendantin im *Rheinischen Landestheater Neuss* und haben auch in der Schweiz gewirkt. Herr Weber, Sie haben erst als Hausregisseur am *Schauspiel Stuttgart* gearbeitet und sind auch zu dessen Intendanten berufen worden. Waren Ihre ostdeutsche Herkunft und Ihre besonderen Erfahrungen, die Sie mitbrachten, vor Ort von Interesse? War Ihre Herkunft förderlich, eher hinderlich oder spielte sie gar keine Rolle?

BJ: Für mich persönlich spielte es keine Rolle – auf den ersten Blick zumindest. Beim näheren Hinsehen war es dann doch genau das, dass ich dort so fremd war und ich mir dadurch auch bestimmte Dinge und Prozesse, auch die Stadtgesellschaft immer mit einem etwas distanzierteren, fremden Blick angeschaut habe. Was ich gelernt habe oder was für mich neu war als Ostdeutsche, waren diese – was Hasko vorhin auch schon erwähnt hatte – „Traditionslinien". Ich bin auf eine Stadtgesellschaft gestoßen – Neuss ist eine der ältesten Städte Deutschlands –, wo es Traditionslinien gibt, die ohne Brüche durch die Jahrhunderte gekommen sind. Man war schon immer da und wird auch immer da sein.

Dieses Bewusstsein, dass man so ist und dass man bleibt, das war für mich komplett neu. Auch diese Stadtgesellschaft, wie sie organisiert ist, diese ganze Vereinskultur. Neuss hat ja zum Beispiel dieses berühmte Schützenfest. Diese ganze Schützenfestkultur war für mich komplett neu. Es gibt dort Traditionslinien, die bis 1800-noch-was reichen. Der *Traditionsverein 1860* hatte mich einmal eingeladen, um als erste Frau über das Theater zu berichten. Das war für mich ein Erfolg. Sie haben sich zum ersten Mal fürs Theater interessiert, für mich als Frau und als Ostdeutsche. Super! Aber gleichzeitig war es erschütternd, dass da noch nie eine Frau gesprochen hat in diesem Verein, in dem übrigens nur Männer Mitglied werden dürfen.

Das waren so Sachen, die für mich komplett neu waren. Darauf aufbauend habe ich meine Theaterarbeit dort immer verstanden: Zeichen zu setzen, Impulse zu setzen, dagegen zu gehen, das infrage zu stellen. Da hat mir, finde ich, mein Fremdsein aufgrund meiner anderen Sozialisierung sehr geholfen. Ich hatte aber auch das Gefühl, dort in eine Stadtgesellschaft zu kommen, die trotzdem sehr aufgeschlossen war, die mich mit offenen Armen empfangen hat und eher neugierig auf mich war. Und gleichzeitig spürte ich, Ostdeutschland ist für sie sehr weit weg.

HW: Wann hast du dort angefangen?

BJ: 2008. Aber ich habe gleich während meiner ersten Spielzeit gedacht: „Ich werde euch jetzt erzählen, was der Osten ist." und habe einen DDR-Abend angesetzt: *Born in the GDR,* da ich einige ehemalige DDRler in der Belegschaft und im Ensemble hatte. Ich dachte, das machen wir mal abends im Nachtprogramm für die ganz verrückten Freaks. Da habe ich dann auch schnell bemerkt, dass es im Westen auch ein Publikum dafür gibt: nämlich diejenigen, die aus der DDR ausgereist sind, die ebenfalls diese Fremdheit spürten und Sehnsucht nach der Heimat hatten. Die Resonanz war so groß, dass wir den Abend mehrmals spielen mussten und alle Vorstellungen ausverkauft waren.

HW: In Stuttgart hatte ich eine besondere Erfahrung mit dem Freundes- und Förderkreis gemacht, der mich sehr herzlich willkommen geheißen hat. Aber eine der ersten Fragen an mich war: „Wie kann es denn sein, Herr Weber, dass Sie als Arbeiterkind aus dem Osten Intendant am Staatstheater in Stuttgart werden?" Das war als ernsthafte Frage gemeint. Ich habe es erst nicht richtig verstanden und geantwortet, dass ich Abitur gemacht, studiert und eine ganz normale Laufbahn eingeschlagen habe. Ein Indiz für eine gewisse Unkenntnis der Situation in der ehemaligen DDR. Ansonsten würde ich das ähnlich wie Bettina beschreiben. Es gab die gesamten acht Jahre meiner Intendanz eine Reibung in den Begrifflichkeiten, weil man unter denselben Worten andere Dinge verstand.

FR: Können Sie einige konkrete Beispiele nennen?

HW: Zum Beispiel, was eigentlich „Freiheit", „Gerechtigkeit" oder „soziale Gerechtigkeit" bedeutet. Stuttgart ist eine aufgeklärte Stadt, die das auch für sich in Anspruch nimmt. Der Austausch war interessant und die Leute haben sich darauf eingelassen. Inhaltlich lief das vor allem über die Arbeit von Volker Lösch, der sich damals als Regisseur profiliert hat. Er kommt nicht aus dem Osten, aber alle dachten, der kommt daher, weil er Themen wie Arbeitslosigkeit und so weiter aufgelegt hat. Die Stuttgarter*innen fragten sich: „Was haben denn die jetzt für ein Problem?! Was wollen die uns erzählen?" Das gab es quasi nicht, bis dann fünf Jahre später in Sindelfingen 4.000 Leute bei Daimler vor der Entlassung standen. Da war dann plötzlich das Interesse da, für die Brüche und Transformationen – und auch für Ostdeutschland. Ich glaube, nur 20 Prozent unseres Publikums war überhaupt mal zu Besuch in Ostdeutschland bzw. in der ehemaligen DDR.

FR: Ich würde nun gern zum Thema „Repräsentation Ostdeutscher in den Darstellenden Künsten" kommen. Uns in der Friedrich-Ebert-Stiftung interessiert ja in diesem Dossier, wie Ostdeutsche bei den Intendanzen vertreten sind. Betrachtet man die Zahlen, so zeigt sich eine Unterrepräsentation von Ostdeutschen, insbesondere, wenn man die Verteilung nach Hausgröße und Stadtgröße betrachtet. Die sehr großen renommeebehafteten Häuser werden nicht von Ostdeutschen geführt, sondern von Intendant*innen mit westdeutscher und internationaler Herkunft. Zudem finde ich es interessant, dass es in fünf der alten elf Bundesländer keine einzige Theaterleitung mit ostdeutscher Herkunft gibt. In Berlin ist lediglich nur eine halbe Intendantenstelle mit einer Ostdeutschen besetzt. Fehlen da nicht wichtige Impulse, die ostdeutsche Intendant*innen einbringen mit all ihren Erfahrungen und Kompetenzen? Wo sehen Sie die Gründe für diese Entwicklung?

BJ: Das ist ja nicht nur ein Problem im Theaterbereich, das ist ja ein generelles Problem, das durch Dirk Oschmanns Buch nochmal richtig aufs Tapet gekommen ist. Aber auch Staatsminister Carsten Schneider hat es immer wieder in seinen Interviews betont, dass bei den gesamten Führungskräften, ob das in der Wirtschaft ist, ob das im universitären Bereich ist, in der Kultur und den Medien, die Ostdeutschen unterrepräsentiert sind. Auch in der Politik. Das ist ein Riesenthema.

> Da ist eine ganze Generation übergangen worden. Ostdeutsche – und damit ihre Themen und ihre Geschichte(n) – sind dadurch in der Öffentlichkeit unterrepräsentiert.

Ich hoffe, dass sich das in den nächsten Generationen auflöst, weil Herkunft dann vielleicht keine Rolle mehr spielt, weil sich das verwachsen wird. Die nächsten Generationen werden in Ostdeutschland geboren, studieren aber schon in Heidelberg oder in den USA und verfügen dadurch über entsprechende Netzwerke. Es wird interessant zu schauen, inwiefern die nächsten Generationen das Loch füllen können. Auch weil es jetzt endlich im politischen Raum und in der Öffentlichkeit als Problem und als Thema zur Genüge benannt wurde. Ich glaube, dass sich dazu ein Bewusstsein entwickelt und nun verstärkt auf ostdeutsche Biografien geachtet wird.

HW: Ich verstehe diese Frage systemisch. Betrachtet man die Umstellung der Theaterstrukturen, also tarifvertraglich, wirtschaftlich, stellt man fest: Es existierten in Ostdeutschland anfänglich keine GmbHs. Oder diese vielen verschiedenen Trägerschaften, die ein Theater bestimmen können. Im Osten war alles quasi staatlich subventioniert und immer so, dass es auskömmlich war. Dies hat sich grundlegend geändert. Sich mit diesen neuen Bedingungen herumzuschlagen, war natürlich kompliziert. Ich glaube, dass dies in den Neunzigern entscheidend dafür war, dass nicht mehr Leute, die vielleicht auch genug berufliche Erfahrung hatten, freiwillig gesagt haben: „Ich übernehme diese Verantwortung!" Es war unbekanntes Terrain. Es gab auch eine große Scheu, eine Intendanz oder auch eine Geschäftsführung zu übernehmen. Wie viele Geschäftsführer*innen kommen aus den alten und wie viele aus den neuen Bundesländern? Ich glaube, diese Zahl ist noch krasser. Und die Geschäftsführungen sind maßgeblich in der Verantwortung für die Theater und Orchester!

Mit dem *NV Bühne* und mit allen anderen Tarifverträgen, die in Theatern angewendet werden, haben wir bis heute strukturell zu kämpfen. Da haben sich viele Dinge entwickelt, dynamisch entwickelt und ich denke: Diese haben mit dem Grundverständnis von Theater für viele, die im Osten Theater gemacht haben, überhaupt nichts zu tun. Vielleicht ist das bis heute so. Womit wir uns momentan befassen, sind zu einem hohen Anteil Dinge, die wir uns vor zehn Jahren nicht haben vorstellen können. Gesetze und Regelungen im Arbeitsschutz und Gesund-

heitsmanagement zum Beispiel. Die sind dazu gekommen oder haben sich verändert, sind aber von der Kunst weit weg! Die Lücke an Repräsentation, über die wir sprechen, hat sicher auch damit zu tun. Wer war innerhalb dieses Umbruchs bereit, in Verantwortung zu gehen? Oder hat sich gedacht: Ich arbeite frei. Ich bin als Spieler*in oder Sänger*in unterwegs oder auch als Regisseurin oder als Regisseur. Und dann war der Zug irgendwie abgefahren.

BJ: Zur Berliner Situation. Ihre Statistik zeigt es deutlich: Da, wo die größten Häuser sind, das größte Machtgefälle, das größte Renommee, dort sitzen Westdeutsche. Schauen Sie sich die medizinischen Einrichtungen an, das Max-Planck-Institut und weitere. Das ist symptomatisch.

HW: Ja, in Berlin gibt es einen höheren Repräsentationsdruck. Und die Frage, warum es weniger oder keine ostdeutschen Leiter*innen von Kultureinrichtungen gibt, ist an die Träger zu stellen.

Wenn sie die Mitarbeitenden fragen, dann hätten sie bestimmt nichts dagegen, wenn ein Ostdeutscher oder eine Ostdeutsche als Intendant*in anfangen würde. Natürlich gibt es auch eine andere Perspektive. Zum Beispiel an der *Volksbühne.* René Pollesch kommt nicht aus dem Osten, aber er kommt zumindest aus der Castorf-Ära heraus. Das ist eine Sozialisierung, die akzeptabel ist. Da würde ich Ost-West gar nicht so unterscheiden wollen.

FR: Was mich in diesem Zusammenhang interessieren würde: Wie sind eigentlich die Werdegänge zur Position einer Intendanz? Sicherlich können bei dieser Frage auch konkrete Strategien entwickelt werden, um diese Unterrepräsentation Ostdeutscher in den Darstellenden Künsten aufzubrechen. Ist dies auch ein Thema, das im *Deutschen Bühnenverein* auf der Agenda steht?

HW: Die personelle Besetzung Ost-West steht nicht im Vordergrund. Wir stellen immer wieder die Frage: „Wie viele Frauen sind Intendantinnen und wie viele Männer sind Intendanten." Auch ein Thema, das noch ungelöst ist.

Zur Ost-West-Frage: Ich bereite gerade eine Klausur im Rahmen der Intendant*innengruppe vor. Die wird sich über persönliche Erfahrungen auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in den Ostländern beziehen. Weil die Kenntnis darüber, was bei Bettina in Potsdam relevant ist oder in Cottbus oder in Rostock oder bei uns in Weimar, bei vielen relativ gering ist. Und was ist vergleichbar? – Dies scheint mir am wichtigsten zu sein. Das kam ja in der Runde bei Carsten Schneider im Kanzleramt ganz gut zum Ausdruck. Es war keine Jammerrunde, sondern es war eine beschreibende Runde, ziemlich kompetent. Fazit: Es sind die sozialen Fragen, die zu den künstlerischen Einrichtungen durchdringen. Und diese Fragen sind – in den meisten Fällen – in den alten und neuen Bundesländern unterschiedlich ausgeprägt.

FR: Wie waren Ihre beiden Werdegänge zu Ihren Intendanzen? Wie sieht Ihr Selbstverständnis aus?

HW: „Wie bin ich Intendant geworden?" Ich habe das an verschiedenen anderen Stellen immer wieder gesagt: Ich hatte einfach extrem viel Glück. Ich habe in Dresden mit Dieter Görne einen Chef gehabt, der Verantwortung verteilt hat. Nicht nur so getan, sondern wirklich abgegeben. Ich hatte Ensemble-Verantwortung als ganz junger Regisseur und Oberspielleiter. Unsere Chefdramaturgin hatte die inhaltliche Verantwortung für den Spielplan. Unser Ausstattungsleiter hatte die ästhetische Verantwortung für das Ganze. So habe ich es gelernt. Die Frage der Verantwortung, der Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen, in diesem ganz einfachen Sinne, ist, glaube ich, eine entscheidende.

Es wird viel über Macht diskutiert oder Machtmissbrauch und die pyramidalen Strukturen. Alles richtig, es gibt aber auch den Begriff der „Verantwortung". Das ist ein Teil der Macht, ein wesentlicher, finde ich. Wenn ich mit Macht, mit Power, verantwortlich umgehe, dann ist das schon etwas anderes, als wenn ich die Macht unverantwortlich ausübe. Manche fragen sich: „Warum will denn das heute überhaupt jemand machen?" Intendanz ist als Machtposition diskreditiert. Das ist schwierig. Dabei geht es doch darum, Veränderungen anzustoßen, Vorhaben umzusetzen, eigenen Ideen einzubringen, auch Strukturen zu verändern. Gerade weil es gilt, Machtgefälle abzubauen, zu empowern. Da rede ich noch gar nicht von Rahmenbedingungen, sondern einfach nur von der Bereitschaft, sich in diesem Sinne zu engagieren. Bleibt halt eine riskante Aufgabe.

BJ: Ich glaube, es gehört auch eine große Leidensfähigkeit dazu; ja, ein gewisses Durchhaltevermögen. Ich habe auch Spielzeiten als freiberufliche Regisseurin erlebt, wo ich zwei Inszenierungen hatte. Das war – als junge Frau, als junge Regisseurin – ein Zwei-Personen-Stück und ein Kinderstück. Da nicht zu verzweifeln und da nicht aufzugeben, sondern an sich selbst zu glauben und penetrant weiterzumachen, sich leidensfähig zu machen, durch diese Durststrecken durchzukommen und immer wieder zu sagen: „Ich will das aber machen!" Es braucht einen sehr starken inneren Willen, sich nicht die Butter vom Brot nehmen zu lassen.

Zum Stichwort „Verantwortung": Bei mir war dann nach sieben Jahren Freiberuflichkeit so ein ganz entscheidender Moment, dass ich mir gedacht habe: Wenn ich etwas verändern möchte, dann brauche ich Macht. Ich muss selbst in der Lage sein, Dinge zu entscheiden und gestalten zu können. Das heißt, ich muss den nächsten Schritt gehen, nämlich aus der Freiberuflichkeit rausgehen und Verantwortung übernehmen. Und genau an diesem Punkt wird es dann auch oft schwierig. Man übernimmt in dem Moment Verantwortung nicht mehr für sich selbst, für seine eigene Inszenierung und seinen eigenen künstlerischen Werdegang, sondern für ein ganzes Haus. Man übernimmt Verantwortung für Steuergelder und für viele Mitarbeitenden, deren Meinung und deren Biografien man nicht unbedingt teilt, die aber Teil des Hauses sind. Das heißt, ich bin nicht nur für die Kunst zuständig, sondern auch für die Gewerke, für die Technik. Diesen Verantwortungskomplex muss man wollen. Da muss man den Blick auch weiten von der eigenen künstlerischen Selbstverwirklichung hin zum Haus. Dieser Perspektivwechsel, der ist existenziell. An diesem Punkt bräuchte es mehr Mentoring (wie das vom *Deutschen Kulturrat*) und Unterstützung vom *Bühnenverein* oder der Intendant*innengruppe. Gerade die Übergänge sind beglückend und schmerzhaft zugleich.

FR: Wir haben jetzt auf die Eigenschaften geschaut, die es braucht für eine Intendanz. Betrachten wir doch zusammen nochmals die Strukturen, die sich verändern, die geöffnet werden müssen, um der Unterrepräsentanz bestimmter Personengruppen entgegen wirken zu können.

Wenn wir beispielsweise den Frauenanteil von Intendanzen betrachten, so zeigt unsere Datensichtung, dass der Frauenanteil im Gegensatz zur vergangenen Spielzeit leicht zugenommen hat, aber Frauen mit einem Gesamtanteil von 24,8 Prozent immer noch unterrepräsentiert sind.

Ich kann mir nicht vorstellen, dass weniger Frauen bereit sind, Verantwortung zu übernehmen als Männer. Hier liegt es sicherlich an Rahmenbedingungen und Strukturen. Wie kann der Frauenteil an den Intendanzen strukturell noch mehr erhöht werden?

BJ: Als ich 2008 im *Deutschen Bühnenverein* angefangen habe, konnten wir die Frauen an einer Hand abzählen bei den Bühnenvereinstagungen. Inzwischen hat sich das komplett verändert. Es ist mindestens ein Drittel, fast die Hälfte, die jetzt dazugekommen ist. Das ist ein Kulturwandel, der gesamtgesellschaftlich gesehen, stattfindet und der nach und nach wachsen und gedeihen wird. Es ist jetzt ein enormer Nachwuchs da – auch an Regisseurinnen, die Verantwortung übernehmen wollen und die die Plätze auch bekommen: Aachen, Essen, Halle, Wuppertal. Es hat viel mit Frauenförderung, mit dem gesellschaftlichen Bewusstsein zu tun. Wenn man bedenkt, dass die drei bedeutendsten Schauspielbühnen von drei Frauen geleitet werden: die *Münchner Kammerspiele* von Barbara Mundel, das *Deutsche Theater Berlin* mit Iris Laufenberg und perspektivisch das *Thalia Theater Hamburg* von Sonja Anders, dann erzählt das schon sehr viel. Da wird sich weiter etwas verändern. Ich sehe das sehr positiv und bin gespannt, wie die neuen Frauen die Theater verändern werden.

Bezüglich der Repräsentanz von Ostdeutschen in den Intendanzen glaube ich auch, dass sich das auswachsen wird. Meine Generation, die in den 1960er-Jahren Geborenen, waren eher Einzelkämpfer und gehen bald in Rente.

> Die Neuen aber sind durch Vernetzung, Teams und Kooperationen stärker, und so können wir die nötigen Strukturveränderungen vielleicht gemeinsam umsetzen – auch mit den Trägern.

Es braucht halt alles Zeit. Das ist genau wie im Frauenfußball.

HW: Man muss wieder die gesellschaftlichen Entwicklungen betrachten. Bis 1977 war es in der ehemaligen BRD so, dass eine Frau einen Arbeitsvertrag nur mit Zustimmung des Mannes unterzeichnen durfte, und der hatte sogar die Möglichkeit zu sagen: „Du kündigst wieder." Das war in der DDR ganz anders. Aber dieses System ist 89/90 abgewickelt worden und wird seither als obsolet betrachtet. Da muss man sich doch nicht wundern.

BJ: Dreh- und Angelpunkt an der Erhöhung des Frauenanteils bei Intendanzen ist meiner Meinung nach die Vereinbarkeit von Beruf und Familie. Da sind wir als Intendant*innen und auch als *Bühnenverein* gefragt: „Wie schaffen wir das, Beruf und Familie auch als Schauspielerin, als Dramaturgin und auch als Intendantin zu vereinbaren? Wie können wir familienfreundlichere Arbeitsbedingungen schaffen?" Dies gilt nicht nur für die Frauen, sondern natürlich auch für die Männer, für die vielen Väter. Das ist ein riesengroßes Thema, das wir alle vor der Brust haben. Früher war das undenkbar. Viele ältere Kolleginnen haben mir gesagt: „Mit Kind Schauspielerin werden? Das konnte ich vergessen." Also haben sie aufgehört. Und wenn du in Leitungsfunktionen bist, ist es dasselbe Spiel.

Dabei ist Vereinbarkeit von Beruf und Familie nicht etwas theatertypisches. Bei uns ist es auf Grund der Proben- und Vorstellungszeiten nur besonders schwierig, und auch traditionell gab es dafür kaum Raum. Die Theater sind nicht nur sehr patriarchalisch geprägt von der Führungskraft her, sondern natürlich auch von den Arbeitsstrukturen. Da war immer eine (Ehe-)Frau, die sich um Kinder und Familie gekümmert hat. Das änderte sich jetzt im Laufe der Jahre, und dadurch wird das Thema sehr relevant bezüglich Teilzeitarbeit, Betriebskindergärten, Freiphasen, Bezahlung von Kinderbetreuung etc. Der Theaterbetrieb muss neu gedacht werden und die alten Strukturen gehören auf den Prüfstand. Wie z.B. der probenfreie Samstag oder Montag, der früher undenkbar war und heute an fast allen Theatern zum Alltag gehört.

FR: Ich würde gern abschließend nochmals auf das Stichwort *Besitzstand* zurückkommen, das Sie bei meiner Frage nach der Bedeutung der Theater erwähnten. Sie sagten, Herr Weber, dass bei dem Begriff „unser Theater" auch etwas Übergriffiges und Bedrohliches mitschwingen würde. Wir erleben ja leider vielerorts, dass die AfD immer mehr an Raum gewinnt und AfD-Politiker*innen in bestimmten Regionen in Ost und West mehr und mehr als kulturpolitische Akteure auftreten, mit denen gerade auch die Theater zu tun haben in ihrer täglichen Arbeit. Wie sind bei diesem Punkt Ihre Beobachtungen, wie agiert die AfD in Weimar oder in Potsdam?

HW: Die ersten Versuche, direkt zu intervenieren und den Kulturbegriff anders auszulegen, die sind inzwischen sechs oder sieben Jahre alt. Der kulturpolitische Sprecher der AfD in Sachsen-Anhalt, Hans-Thomas Tillschneider, lieferte in Magdeburg ein sehr auffälliges Beispiel dafür. Er hat damit aber auch eine Gegenreaktion ausgelöst.

Es ist notwendig, dass sich die demokratischen Parteien um Themen kümmern, die die Menschen vor Ort angehen – zum Beispiel die Förderung von Theatern. Bisweilen finden sich gerade diese kulturpolitischen Themen nicht in den Grundsatzprogrammen wieder.

> Es sind oft die Unterlassungen der demokratischen Parteien, die die AfD aufgreift.

Die AfD bringt so die gesamte politische Problemlast unserer Demokratie auf eine Rutschbahn. Und das ist sehr gefährlich!

Im Moment empfangen wir von der Seite – ich weiß nicht, wie es bei dir, Bettina, ist – keine kulturpolitischen Signale. Wir haben hier die

AfD vorm Haus, jeden Montag, die drastisch deutlich: „Wir haben die Schnauze voll!“ skandieren. Das ist chorisch zu hören auf dem Theaterplatz und treibt uns schon um. Noch ist es nicht direkt gegen die kulturellen Einrichtungen in Weimar gerichtet.

FR: In Dresden ist die Situation schon eine andere. Da kommen schon deutlichere Signale Seitens der AfD. Im Wahlprogramm der AfD steht beispielsweise die Streichung der Förderung der *Freien Spielstätte HELLERAU*.[3]

Wie gehen Sie mit der Situation in Potsdam, in Brandenburg, um, wo ja die Zustimmungswerte zur AfD auch hoch sind?

BJ: Wir schauen mit großer Besorgnis auf die zukünftigen Landtagswahlen, die nächstes Jahr in Brandenburg sind. Das ist z.B. in Cottbus und in der Lausitz und der Braunkohlefrage dort ein ganz explosives Gemisch, das sich dort zusammenballt. Natürlich versuchen wir als Theater eine Öffentlichkeit zu schaffen. Wir haben ja gedacht, das Thema DDR sei durch. Aber die AfD plakatiert dann: „Vollende die Wende!“ und zielt genau in die offenen Wunden im Osten. Was wir tun, ist, einen öffentlichen Raum bieten und zu Gesprächsrunden einzuladen. Wir haben Dirk Oschmann ins Theater eingeladen und versuchen, diese emotionalen Befindlichkeiten, diese Wut, die dort immer noch ist, diese Verletzung, in irgendeiner Weise aufzufangen, zu kanalisieren und miteinander ins Gespräch zu kommen. Dass dieser Dialog so wenig stattfindet, dass diese Grabenkämpfe so extrem werden, dass die Blasen sich so abgekoppelt haben – das macht mir eigentlich die größten Sorgen. Dass keine Kommunikation mehr stattfindet, dass wir schon so viele verloren haben. Ich denke immer, das ist unsere Aufgabe, das müssen wir machen, Gespräche anbieten und immer wieder auf der Bühne die Geschichten erzählen, wie sie wirklich gewesen sind, um das aufzufangen, um eine Art Kanalisation stattfinden zu lassen: „Ihr werdet gehört. Ihr werdet gesehen.“

HW: Das finde ich ganz wichtig und das ist auch leistbar. Wir haben alle große Zuschauerräume. Ihr habt 500 Plätze, wir haben hier 900. Das habe ich auch vorige Woche zur Eröffnung unserer Spielzeit 2023/2024 gesagt: „Wir haben alle Altersgruppen, wir haben verschiedene Herkünfte und wir haben 900 Denkweisen in unserem Saal sitzen, die sich prozentual zusammensetzen wie in den Umfragen.“ Unsere Chance ist, mit den Aufführungen und Konzerten an dem Prinzip der Gemeinsamkeit festzuhalten und die Leute anzuregen, zu inspirieren, zu sensibilisieren oder zu unterhalten, sodass, wenn sie das Theater verlassen, dieses gemeinsame Ding, dieser Zusammenhalt entsteht. Wir reden dauernd von der Teilung der Gesellschaft. Den Zuschauerraum will ich nicht teilen. Ich will im Zuschauerraum Gemeinsamkeit stiften. Dann sind vielleicht Gesprächsformate oder andere Angebote auch sinnvoll. Ich glaube, dass wir es allein damit nicht drehen werden. Aber es sind Fragen der Überzeugung oder Moral, dass man es macht.

BJ: Ja, ich denke, dass es eben auch unsere Aufgabe ist, da widerständig zu sein, auch wenn es einem selbst langsam zum Halse heraushängt, immer wieder noch mal diese DDR-Vergangenheit und diese Geschichten und diese Sozialisierung erzählen zu müssen. Was war anders! Nicht: Was war besser?, sondern: Was war *überhaupt*? Wir sind die Generation, die darüber etwas erzählen kann und muss, bevor das Wissen ganz verschwindet oder von den Rechten vereinnahmt wird.

HW: Das würde ich total unterschreiben. Ohne das nostalgisch oder „ostalgisch“ zu verstehen: die positive Seite der Ostsozialisierung, das erlebte Leben plastisch zu kriegen und zu sagen: „Es waren nicht alle graue Mitläufer oder bei der Stasi. Es gab Liebe. Es gab Glück. Es gab Fantasie.“

BJ: Genau diese Widersprüchlichkeit zu erzählen – ist wichtig. Gerade wurde beispielsweise im Brandenburger Döberitz ein DDR-Museum versteigert. Das war ein Westdeutscher, der knapp zehntausend Objekte aus der DDR gesammelt hat. Nach seinem Tod hat die Familie durch das Auktionshaus Historia alles versteigern lassen: Es gab eine sehr große Nachfrage nach diesen Objekten, am Ende des Tages war alles ausverkauft. Es ist so ein riesiges Bedürfnis danach da, nach diesem Wiedererkennen: „Das war mein Leben.“ Hasko, da hast du völlig Recht. Es ist auch – leider oft zu Recht – schnell der Vorwurf da: „Das ist ja Ostalgie“. Es muss ein Mittelweg gefunden werden: das Leben in einer Diktatur beschreiben mit all seinen Widersprüchen und trotzdem den Alltag einfangen. Mit Respekt und Würde und Kritik.

HW: Wichtig bleibt, die unterschiedlichen kulturellen Kontexte zwischen Ost und West aufzuzeigen, die beispielsweise auch in der Betrachtung des Ukraine-Konflikts sehr deutlich sichtbar werden. Es geht um sehr unterschiedliche Perspektiven. Es ist eine Qualität, die Dinge verschieden zu sehen. Theater können hier eine wichtige Plattform bieten.

FR: Ja, diese Unterschiedlichkeit – auch der Erfahrungen und Kontexte – sollte mehr als Erfahrungsschatz betrachtet werden. Die Gespräche mit Ute Lemm und Sven Schlötcke, beides ostdeutsche Intendant*innen, die aktuell in den alten Bundesländern arbeiten, sowie auch mit der freien Journalistin Sabine Rennefanz, verdeutlichen diese Aspekte auch nochmals.

Ich danke Ihnen beiden an dieser Stelle herzlich für das sehr anregende Gespräch, von dem ich hoffe, dass wir es anderenorts und zu anderer Zeit fortsetzen werden.

Britta Jahnke wurde in Wismar geboren. Seit der Spielzeit 2018/19 ist sie Intendantin des *Hans Otto Theaters in Potsdam*. Sie studierte 1987-92 an der heutigen Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelsohn Bartholdy in Leipzig Theaterwissenschaften. Ihre ersten Inszenierungen brachte sie am ehemaligen *Poetischen Theater* der Universität Leipzig heraus, bevor sie 1994 als Regieassistentin und Regisseurin ans *Staatstheater Cottbus* ging. Zwischen 1998 und 2005 arbeitete sie als freie Regisseurin an verschiedenen Theatern in Deutschland und der Schweiz. 2006 kehrte sie als Oberspielleiterin an das *Staatstheater Cottbus* zurück und 2008 übernahm sie die Intendanz am *Rheinischen Landestheater Neuss*, NRW.

Hasko Weber wurde in Dresden geboren. Seit der Spielzeit 2013/2014 ist er Generalintendant am *Deutschen Nationaltheater* und der *Staatskapelle Weimar*, seit 2016 Vorsitzender der Intendant*innengruppe im *Deutschen Bühnenverein* – seit 2019 in einer Doppelspitze. Er ließ sich zum Schauspieler an der Theaterhochschule Leipzig bzw. am Studio der *Städtischen Bühnen* Karl-Marx-Stadt ausbilden. Ab der Spielzeit 1991/92 wurde er vom Intendanten Dieter Görne als Schauspieler mit Regieverpflichtung am *Staatsschauspiel Dresden* fest engagiert. Von 1993 bis 2001 arbeitete er hier als Schauspieldirektor. Im Jahr 2002 wurde Weber von Intendant Friedrich Schirmer an das *Schauspiel Stuttgart* berufen, wo er im Jahr darauf Hausregisseur wurde. Von 2005 bis 2013 übernahm er die Schauspielintendanz am *Staatstheater Stuttgart*.

3 ‹https://taz.de/Kulturpolitik-in-der-saechsischen-AfD/!5604721› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

NEUGIER UND DIFFERENZ ALS SCHATZ FEIERN

OSTDEUTSCHE THEATER-LEITER*INNEN IN DEN ALTEN BUNDESLÄNDERN

Gespräch

Dr. Ute Lemm, Generalintendantin und Geschäftsführerin der *Schleswig-Holsteinisches Landestheater und Sinfonieorchester GmbH*
Sven Schlötcke, Mitglied der kollektiven künstlerischen Leitung und Geschäftsführer *Theater an der Ruhr* & **Anna Volkland**, Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin

Anna Volkland (AV): Frau Lemm, Herr Schlötcke, was dachten Sie spontan, als Sie meine Anfrage bekommen haben, im Jahr 2023 über ostdeutsche Perspektiven als Theaterleitung in Westdeutschland zu sprechen? War das für Sie eine freudige Überraschung? Oder vielleicht erst einmal mit einer Irritation verbunden? Ich bin tatsächlich neugierig!

Ute Lemm (UL): Ich fand die Anfrage prima! Ich komme aus einer ostdeutschen Theaterfamilie, in der immer viel Richtung Westen geschaut wurde, sowohl familiär als auch beruflich. Meine ganze Biografie ist eigentlich davon geprägt, dass ich über ost-westdeutsche Perspektiven nachdenke. Ich finde das Thema jetzt gerade sehr relevant und merke auch, dass es für mich als ostdeutsche Intendantin im Westen noch einmal eine andere Relevanz hat, überraschend mehr Relevanz hat, als ich es gedacht hätte, als ich noch im Osten am Theater war.

Sven Schlötcke (SSch): Obwohl ich nicht so sehr daran interessiert bin, mich über Differenz im Sinne einer Abgrenzung zu definieren oder mich immer wieder über Differenz auszutauschen, würde ich selbst gern besser verstehen, was eigentlich los ist mit diesen eigenartigen Ost-West-Verhältnissen? Nicht unbedingt reduziert auf die Frage, was das für mein oder für das Theaterleben anderer Menschen bedeutet, sondern generell!

Gleich ein Beispiel: Ich wurde etwa 2019 zum Jubiläum *30 Jahre Mauerfall* als „Quoten-Ossi" in Mülheim an der Ruhr angefragt, ob ich zu diesem Datum nicht etwas machen könnte. Ich habe ein Kamera-Team losgeschickt, das Menschen aus der Stadt möglichst unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Herkunft drei, vier meiner Fragen stellen sollte, unter anderem: Was verbinden Sie mit dem 9. November? – Die Antworten waren so erschütternd, dass es mir fast unangenehm war, das zu veröffentlichen. Einige wenige der Interviewten erinnerten die Reichspogromnacht am 9. November 1938 und noch weniger den Fall der Mauer 1989.

Man konnte daran ablesen, dass die Leute im Grunde genommen sehr wenig bis nichts über dieses historische Ereignis wissen; es bedeutet offenbar wenig für die Menschen hier. Das liegt meiner Vermutung nach daran, dass sich aus deren Perspektive nach 1989 gar nichts verändert hat. Aus unserer Perspektive natürlich ganz viel! Die biografischen Einschnitte waren so massiv nach dem Fall der Mauer, der wie ein Wunder von einem Tag auf den anderen hereinbrach. Ich werde diese Nacht nie vergessen und diese Ereignisse, diese Demonstrationen. Das ist für viele Menschen aber hier im Westen völlig in Vergessenheit geraten, das bedeutet für sie nichts.

Insofern finde ich es interessant, über das gegenwärtige Verhältnis Ost-West nachzudenken.

AV: Frau Lemm, inwieweit spielt(e) es tatsächlich für Ihre Theaterarbeit eine Rolle, dass Sie in der DDR geboren wurden und an ostdeutschen Theatern gearbeitet haben?

UL: Ich habe mich, wie gesagt, immer wieder mit der „Ost-West"-Frage beschäftigt – auch gar nicht im Sinne einer Abgrenzung, aber doch mit Blick darauf, dass gern von „deutsch" gesprochen wird und „westdeutsch" gemeint ist. Gerade neulich wurde etwa hier in Rendsburg behauptet, dass ich in dem Jahr geboren worden wäre, in dem Deutschland Fußball-Weltmeister geworden ist. Da bin ich zusammengezuckt und dachte: 1974 ist Deutschland aus meiner Sicht nicht Weltmeister geworden, sondern die Bundesrepublik.

Auch, als ich 2016 in Erfurt am Theater in einer Leitungsposition angefangen habe, wurde mir mit einem Augenzwinkern erklärt: „Bisher waren wir hier unter uns." Gemeint war: Bisher gab es auf dieser Hierarchieebene niemanden, der ostdeutsch ist. Das war irritierend. Andererseits habe ich gemerkt, dass ich bei vielen Mitarbeitern[1] im Haus in Erfurt als Ostdeutsche auf der Leitungsebene auf einmal einen Stein im Brett hatte, ohne, dass ich groß etwas getan hätte – was ich auch irritierend fand.

Und hier in Schleswig-Holstein falle ich, glaube ich, doppelt auf: Ich bin auch noch eine Frau in Leitungsposition. Ich merke, dass das hier schon ausreicht, um immer mal wieder für Irritation zu sorgen. Wenn ich dann noch zugebe, dass ich Ostdeutsche bin – so schwer will ich es manchen gar nicht machen.

Aber an der Haltung dazu, was man unter Theater innerhalb der Gesellschaft versteht, merke ich hier sehr meine ostdeutsche Sozialisation. Etwa wenn es darum geht, dass die Theater doch etwas für Bildungsbürger und elitär wären, betone ich immer wieder, dass das für mich eine westdeutsche Sicht auf Theater ist. Die ist widerlegt – es geht auch ganz anders. Und natürlich funktioniert die westdeutsche Theaterwelt auch schon lange ganz anders,

1 Ute Lemm hat den Wunsch geäußert, bis auf wenige Ausnahmen in ihrem Beitrag auf das Gendern zu verzichten, gemeint sind aber immer alle Geschlechter. (Anm. d. Red.)

aber in vielen westdeutschen Köpfen gibt es so ein festgefahrenes Bild vom elitären Theater, auf das ich – so empfinde ich es – quasi von außen schauen und eine Differenz benennen kann. Dafür erhalte ich sogar oft Zustimmung.

AV: Herr Schlötcke, könnten Sie für uns zusammenfassen, inwiefern Ihre Ost- bzw. DDR-Sozialisation für Ihre Theaterarbeit eine Rolle spielt(e)?

SSch: Man sollte sich immer bewusst machen, dass Biografie und Geschichte Konstruktionen sind, und muss sich selbst gegenüber misstrauisch bleiben, wenn man sein persönliches oder biografisches Narrativ konstruiert, weil es gut passt. Aber: Nach meiner Wahrnehmung gab es unterschiedliche Phasen der Bedeutung meiner Ost-Sozialisation für meine Theaterarbeit.

Am 1991 von uns neu gegründeten *Theaterhaus Jena* spielten die DDR-Vergangenheit und deren Ästhetiken bis Mitte der 1990er-Jahre eine größere Rolle. Wenn ich es künstlerisch betrachte, und das ist ja das, was mich eigentlich interessiert, war es der Begriff der Metapher oder des Codes künstlerischer Erzählweisen, der auf unterschiedliche Weise bedeutsam für meine Theaterarbeit war. Zu DDR-Zeiten – was natürlich eine starke Vereinfachung ist – war die Sprache des Theaters geprägt von Codes zur Verständigung über eine Gesellschaft, über die man sich offen nicht verständigen konnte. Viele Theatermacher*innen in der DDR haben daran gearbeitet, Alexander Lang etwa und viele andere.

Im Westen war das eine vollkommen andere Sache. Es war nicht notwendig, Codes mit und für das Publikum zu entwickeln, um sich der Zensur zu entziehen. Entweder wurde das Theater im Westen als direkt politisches verstanden und formulierte Gesellschaftskritik offen und zielbewusst oder eher im Sinne Jean-François Lyotards, der Kunst als eine Möglichkeit beschrieben hat, Ausdrücke dafür zu finden, was wir nicht in Worte fassen können. Das ist das, was für mich dann ab Mitte der 1990er prägender wurde: Mich interessiert ein Theaterabend oder ein Kunstwerk dann am meisten, wenn es gelingt, Dinge zum Schwingen zu bringen, die sich nicht verbal ausdrücken lassen. Metaphern können dafür eine Ausdrucksmöglichkeit sein. Insofern kommen bei derartigen ambivalenten Ästhetiken Ideen aus Ost und West zusammen.

AV: Auch wenn es noch nicht allen bekannt ist: Das kleine, bis heute auf Mitbestimmung setzende *Theaterhaus Jena* schrieb in den 1990er-Jahren Theatergeschichte. Wie würden Sie diese Anfangszeit ganz knapp umreißen?

SSch: Ich war noch am Regie-Institut in Ostberlin, als die Mauer fiel. Diese Energie des Aufbruchs, des Widerstands und der Eigensinnigkeit hat tatsächlich bis in die Nachwendezeit weitergelebt, aus der heraus letztendlich auch das *Theaterhaus Jena* entstanden ist. Nach meinem Regiestudium war ich Dozent an der Ostberliner *Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch,* eine Art Klassenlehrer einer Schauspielklasse, und sollte das Grundlagenseminar in der Zukunft übernehmen. Aber dann kam dieses Angebot, nach Jena zu gehen. Das konnten wir, Horst J. Lonius und ich als Regisseure und die Schauspieler*innen, zumeist Absolvent*innen der *Busch,* nicht ablehnen. Allein die Trümmer des gesprengten Zuschauerhauses – von Walter Gropius 1921/22 umgebaut – auf dem Vorplatz und die Theaterruine selbst hatten eine ungeheure Anziehungskraft. Das war eine Metapher für die untergegangene DDR und gleichzeitig ein Möglichkeitsraum – eine „blühende Ruine", wie es in der Presse hieß. Wir haben in Jena mit großen, trotzigen Behauptungen gearbeitet: Wir machen hier die wirkliche, die wahre kollektive Volksbühne, so unser nicht frei von Hybris lautendes Narrativ, nur noch einmal neu erfunden und auf die neue Zeit bezogen.

Diese ersten Jahre in Jena waren von der Wende und den neuen Verhältnissen geprägt, auch inhaltlich, konzeptionell. *Wüste Gegenzeit* hieß die erste Spielzeit. Es ging um das Verhältnis zwischen uns und Amerika, weil das, was nach unserer Analyse über uns gekommen war, letztendlich im Kern ein Kapitalismus US-amerikanischer Prägung war. Als wir nach einiger Zeit angefangen haben, Kolleg*innen aus dem Westen hinzuzuengagieren, *peu à peu,* vor allem im Regiefach, gab es aufgrund dieses deutlich von Ostberlin geprägten Selbstverständnisses in unserer Gruppe starke Friktionen. Einige waren der Meinung, dass wir ein ostdeutsches Theater sein sollten – was immer das heißen sollte. Ästhetiken, die aus dem Westen kamen, wie etwa von Albrecht Hirche vom *Theater Mahagoni,* wurden kritisch beäugt. Diese Abwehr hat mir damals nicht eingeleuchtet. Da gab es dann auch ziemlich harte Konflikte, weil ich sehr interessant fand, was die Westkolleg*innen da gemacht haben, und ich es Mitte der Neunziger auch an der Zeit fand, die Perspektive zu verändern und nicht in der Geschichtsbewältigung stecken zu bleiben.

AV: Dieser Vorwurf eines bildungsbürgerlich-elitären Theaters, den Frau Lemm erwähnte, ist in Jena als „wahrer kollektiver Volksbühne" wahrscheinlich tatsächlich nie aufgekommen, oder?

SSch: Ich würde nicht behaupten, das, was wir in Jena gemacht haben, wäre nicht elitär gewesen. Es war ein Versuch, sich der Welt denkend und fühlend zu nähern und dabei nicht darauf Rücksicht zu nehmen, ob das irgendjemand versteht. Ich finde, das ist in der Kunst sowieso ein grundsätzliches Missverständnis, denn hier geht es nicht um Verstehen. Wenn es nur um den Verstand ginge, dann bräuchten wir Kunst gar nicht. Das Politische am Theater ist doch, dass etwas vorgeht zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Spieler*innen und Zuschauer*innen. Da waren wir sehr konsequent. Und wir hatten das Glück, dass es in der Stadt, die zu einem Viertel der Bevölkerung aus Studierenden bestand und damals auch noch aus extrem politisch bewegten, die etwa aus Ungarn, Bulgarien, dem Ostblock kamen, sehr einfach war, metaphorische, ambivalente Ästhetiken zu vermitteln.

Ich würde sagen, auf einer künstlerischen Ebene waren wir sehr eigenwillig und ohne Kompromisse, aber auf der Publikumsebene in gewisser Weise dennoch sehr nahbar.

Wir haben versucht, die Fehler, die man an der *Schaubühne* und an den westdeutschen Theatern in den 1970er-Jahren mit den Mitbestimmungsmodellen gemacht hat, nicht noch einmal zu wiederholen – was uns natürlich nicht gelungen ist. Trotzdem: Unsere Binnenkultur mit den Mitbestimmungsexperimenten war sicher für das Publikum spürbar, unsere Haltung ihm gegenüber war einladend, persönlich und offen.

AV: Frau Lemm, Sie leiten ein Landestheater – da schwingen heute diese ganzen Fragen mit: Für welches Publikum produzieren wir? Wie verständlich, wie bürger*innennah soll es denn sein?

UL: Was ich vorhin meinte, war, dass mir hier in Schleswig-Holstein sehr oft eine Haltung begegnet ist, gerade wenn es um Kulturfinanzierung geht: „Theater, das ist etwas für die Bildungsbürger. Das ist elitär." Es war wohl auch tatsächlich so, das haben mir ältere Kollegen berichtet, dass man hier in den 1980er-Jahren, Anfang der 1990er-Jahre, mit Schülern, die nicht aufs Gymnasium gingen, auch nicht ins Theater ging. Es hieß: „Ihr macht ja kein Abitur, ihr braucht nicht ins Theater zu gehen." Ich habe mich gewundert über diese merkwürdige Einstellung! Und das war der Punkt, an dem mir klar wurde: Da bin ich anders sozialisiert. Theater hatte eine andere Zuordnung in der DDR, eine andere Selbstverständlichkeit. Es gab dieses Selbstverständnis, dass Theater erst einmal prinzipiell für alle offen ist.

Ob dann natürlich wirklich alle hingingen? Dass es zu DDR-Zeiten bei diesen vielen, vielen Abonnenten, die von den Betrieben kollektiv ins Theater gebracht wurden, ganz viele „tote Seelen" gab, das haben meine Eltern auch immer berichtet. Also, dass die gar nicht kamen – es war zwar ausverkauft, aber der Saal war leer –, das ist ein anderer Punkt.

Mir geht es um die Haltung, die man Theater gegenüber hat. Ich behaupte, dass ich hier eine Differenz bemerke, die ich für mich mit einem ostdeutschen Erfahrungshintergrund begründe. Und ich möchte den Menschen hier auch klar machen: „Diese Haltung, die ihr habt, passt gar nicht zu dem Theater, das es hier schon seit Jahrzehnten gibt. Geht rein, guckt es euch selbst an oder lasst es euch erzählen!" Es gibt es genügend Statistiken, die belegen: Wir als Landestheater sind nicht das Theater der Besserverdienenden.

AV: Ich würde gerne noch etwas tiefer eintauchen in Ihre jeweiligen Biografien. Sie beide kommen aus dem Norden der DDR, aus Schwerin bzw. Rostock. Darüber hinaus gibt es einige wichtige Unterschiede. Frau Lemm, Sie waren fünfzehn Jahre alt im Herbst 1989, Herr Schlötcke, Sie waren schon 28 – das Alter spielt sicher eine nicht zu kleine Rolle für die Frage, wie diese gewaltigen Umbrüche erlebt werden konnten.

Frau Lemm, Sie haben ganz jung ab 1992 „tief im Westen" Musikwissenschaften, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Italienische Philologie studiert und in den 2000er-Jahren promoviert.

Herr Schlötcke, Sie haben ab 1988 Regie an der *Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch* in Ostberlin studiert, wie schon erwähnt: mitten in der Umbruchszeit. Aber Sie haben beide die ersten Berufsjahre nach dem Studium zunächst in Ostdeutschland verbracht, wenn ich das richtig sehe?

UL: Richtig in Anstellung war ich ab 2004, Berufserfahrung im künstlerischen Bereich habe ich ab 2000 in Schwerin gesammelt, aber tatsächlich auch schon während des Studiums 1995/96 in Nordrhein-Westfalen an verschiedenen Theatern.

AV: Stimmt, auch das habe ich bei Ihnen beiden gesehen, dass Sie und Herr Schlötcke, trotz dieses Starts 1991 in Jena und der Zeit dort bis 1999, beide auch in westdeutschen Städten oder sogar in New York gearbeitet haben. Das Arbeiten nicht nur „Zuhause" scheint also auch ein sehr wichtiger Teil Ihrer Berufsbiografien zu sein?

SSch: Das ist sogar ein Grund, warum ich überhaupt ans Theater gegangen bin. Ich komme im Gegensatz zu Frau Lemm überhaupt nicht aus einer theateraffinen Familie. Ich habe Medizin studiert und das Studium abgebrochen, was in der DDR ein ziemliches Ding war. Ich bin dann als Requisiteur ans Stadttheater nach Stralsund gegangen mit der ganz naiven Vorstellung: Das ist ein freier Raum, da sind lauter Leute, die anders denken! – Da ich überhaupt nicht religiös erzogen war, kam für mich der andere alternative Raum gegenüber dem DDR-Staat, nämlich die Kirche, nicht in Frage. Also bin ich ans Theater gegangen mit dieser Hoffnung auf einen Freiraum, die sich in Stralsund dann relativ schnell als Trugschluss herausgestellt hat.

Von dort bin ich nach Schwedt an der Oder, in diese Betonwüste aus 95 Prozent Plattenbauten. Da bin ich aber auf ein Theater gestoßen, das mit dem leider verstorbenen, aufmüpfigen Intendanten Klaus Tews, der Regisseurin Tatjana Rese oder dem Regisseur Gert Hof schon so etwas wie ein widerständiger Ort war. Ausgerechnet in Schwedt an der Oder bin ich theatermäßig sozialisiert worden. Dort habe ich das Theater in der DDR aus einer ganz anderen Perspektive kennen gelernt: als Raum ästhetischer Experimente und gesellschaftlicher Kritik. Da stand die Stasi vor der Tür und hat die Programmhefte zu Georg Seidels *Jochen Schanotta* eingezogen. Das war eine aufregende und wichtige Zeit, in der ich das Gefühl bekommen habe: Theater, das ist eine gefährliche Angelegenheit! Das ist etwas, was Gesellschaft wirklich berührt und Leute verunsichert hat, die Macht haben.

AV: Sie hätten zur gleichen Zeit in der BRD tatsächlich ganz andere Eindrücke gewonnen. Wie war das bei Ihnen, Frau Lemm? Was war damals Mitte der 1990er-Jahre – abgesehen von Ihrer starken familiären Prägung – Ihre Motivation, Theater machen zu wollen?

UL: Eigentlich war immer klar: Ich will ans Theater, ich wollte unbedingt Musiktheaterdramaturgin werden. Trotzdem bin ich dann in den 1990er-Jahren auch weit weg gewesen vom Theater, habe gar nicht so anders als die westdeutschen Kommilitonen – nur etwas jünger – mein Studium absolviert. Dadurch, dass ich Stipendiatin des *Evangelischen Studienwerks* war, hatte ich allerdings die Chance, ein Praxissemester finanziert zu bekommen, wo ich dann wiederum gesagt habe: Jetzt gehe ich bewusst ans Theater, ich will abprüfen, was, beziehungsweise, ob es überhaupt für mich passt! Dann war ich in Osnabrück, in Düsseldorf, in Duisburg an der *Deutschen Oper* am Rhein und in Köln und habe diverse Praktika in verschiedenen Abteilungen gemacht und gemerkt, dass ich sofort wieder drin war in der seit der frühen Kindheit bekannten Theaterwelt, die mir da gar nicht so fremd vorkam. Und wahrscheinlich wurde ich auch kaum als Ostdeutsche wahrgenommen. Ich bin dann zurückgegangen in meine Heimatstadt Schwerin, in der ich auch groß geworden bin am Theater und wo sich dann die Möglichkeit ergab zu arbeiten. Das hat alles gepasst und geholfen. Als Weg war das dann irgendwie sehr straight, was mich manchmal selbst noch wundert.

Und ich bin da wirklich auch eine andere Generation als Sie, Herr Schlötcke. Es ist total spannend, das miteinander zu vergleichen. Ich war fünfzehneinhalb, als es – etwas später als in Leipzig – in Schwerin losging mit den Demonstrationen 1989. Das war sehr intensiv, weil das Theater in Schwerin dabei wirklich ein Mittelpunkt war. Und diese intensiven Theatererinnerungen,

die Sie skizziert haben, die habe ich tatsächlich auch, aber eben als Fünfzehnjährige. Wenn ich an Inszenierungen von Christoph Schroth denke – um den kommt man einfach nicht drum herum –, da war das vor allen Dingen sein *Wilhelm Tell* und das waren der *FDJ-Liederabend* (im Rahmen der „DDR-Entdeckungen") und der *Volksliederabend* (der erst verboten wurde und dann im Herbst 1989 Premiere hatte). Das hat mich in diesem jugendlichen Alter unglaublich beeindruckt – und ich nahm vor allem deshalb alles so intensiv wahr, weil die Menschen um mich herum im Zuschauerraum so stark auf das reagierten, was da auf der Bühne geschah. Als wir dann mit unseren westdeutschen Verwandten einmal in den *Volksliederabend* gingen, saßen die ratlos neben uns und wussten gar nicht, warum wir so hingerissen waren. Mir geht es heute noch so, wenn ich an diese Aufführungen und Abende denke – viele der Künstler habe ich ja persönlich gekannt und auch später noch getroffen –, dass ich immer noch eine Gänsehaut kriege. Das hat eine unglaubliche Intensität gehabt. Diese Faszination Theater, was da entstehen kann und wie einen das hineinzieht – das hat mich damals gepackt.

AV: Sie sind dann 1992 direkt nach dem Abitur, mit 18 Jahren, ganz bewusst nicht etwa nach Berlin, sondern in die alten Bundesländer gegangen. Können Sie diesen Weg rekonstruieren?

UL: Meine ganze Familie ist immer mit einem starken Bewusstsein für die deutsche Teilung aufgewachsen. Wir hatten sehr viel Verwandtschaft, sehr viele Kontakte in den Westen. Ich bin damit groß geworden, dass auch immer klar war, in der Schule darf man bestimmte Dinge nicht so vor sich hertragen, das macht nur Schwierigkeiten. Ich komme zum Beispiel mütterlicherseits aus einer Salzwedeler Buchhändlerfamilie. Inwieweit die ganze Existenz der Familie zerstört wurde durch die deutsche Mauer, habe ich eigentlich erst in den letzten Jahren verstanden. Die Geschwister meines Vaters gingen in den 1950er-Jahren in den Westen – da war aber immer noch ganz viel an Kontakt.

Meine Eltern hatten mir also 1992 dringend empfohlen, tief in den Westen zu gehen. Sie haben sich gedacht, dass es für mich hilfreich sein wird, dieses „andere Land" sehr intensiv als junger Mensch kennenzulernen. Ich habe alles so aufgesogen in Bonn, dass ich wirklich noch einmal gesellschaftliches Leben – gar nicht mal im Theater – wie neu gelernt habe. Wodurch ich natürlich wiederum auch anders sozialisiert bin als Gleichaltrige, die im Osten geblieben sind, das merke ich immer wieder.

AV: Herr Schlötcke, die Chance einer „zweiten Sozialisation" qua Studium in Westdeutschland hatten Sie so nicht mehr, Ihr Weg war ein ganz anderer?

SSch: Ich bin bis 2000 im Osten geblieben. Jena und Ostberlin waren die wichtigen Orte, abgesehen von Westberlin, wohin man ins Theater pilgerte, obwohl natürlich die Ostberliner *Volksbühne* das Maß der Dinge für uns damals war. Erst mit fast 40 Jahren habe ich 2000/2001 mit meinem Umzug nach Köln den Osten als Lebensmittelpunkt verlassen – das war für mich eine ziemliche Herausforderung, mich kulturell zurechtzufinden. Und es klingt wie ein Klischee, aber ich kann es nicht anders sagen: Es ist wirklich eine andere Mentalität. Als ich hier im tiefen Westen angekommen bin, hatte ich das Gefühl, dass ich mich in Prag heimischer fühlen würde. So richtig erklären kann ich mir bis heute nicht, warum das so tief ging.

AV: Erinnern Sie sich noch an den ersten Kontakt mit Theaterschaffenden an einem westdeutschen Theater? Hat sich dieses starke Fremdheitsgefühl genauso im Theater gezeigt?

SSch: Der erste intensive Kontakt mit einem Theater in Westdeutschland war tatsächlich mit dem *Theater an der Ruhr.* Als wir das *Theaterhaus Jena* 1993 in eine GmbH umgewandelt haben und ich nach einem Modell gesucht habe, an dem man sich orientieren könnte, war das *Theater an der Ruhr* das einzige wirklich interessante und erfolgreiche Modell – mit einer Konstruktion, die irgendwo zwischen Company, freiem Theater und Stadttheater lag, mit einer ganz eigenen Struktur, die einheitliche Verträge, flexible Arbeitszeiten, bereichsübergreifendes Arbeiten, kein Abteilungsdenken – all das, was für uns in Jena Utopie war – beinhaltete und damit arbeitete. Deswegen bin ich dort hingefahren, um für diese GmbH-Gründung Ideen zu klauen, aber auch, weil ich mittlerweile ein paar Inszenierungen von Roberto Ciulli gesehen hatte und die großartig fand. Daraus ist ein intensives Kennenlernen geworden, nachdem die Mülheimer mir nach Anlaufschwierigkeiten am Ende großherzig alles offengelegt haben und wir in Jena davon sehr viel profitieren konnten.

Roberto Ciulli war auch eine ganz wichtige Figur, als man das Jenaer Theater nach zwei, drei sehr erfolgreichen Spielzeiten schon wieder abwickeln wollte, weil ein westdeutscher Kulturamtsleiter kam, der das gerne in ein Frankfurter Modell ohne Ensemble zurückverwandeln wollte. Da haben wir uns maßgeblich mit der Unterstützung von Ciulli durchsetzen können auf der politischen Ebene. Daraus ist wirklich ein intensiver Austausch, eine Beziehung entstanden; wir haben Produktionen ausgetauscht, die haben bei uns gespielt, wir dort.

AV: Könnten Sie diese „kleinen Anlaufschwierigkeiten" mit dem *Theater an der Ruhr* in den 1990ern Jahren rückblickend noch beschreiben? Als Sie damals als auch noch jüngerer Theaterschaffender aus dem Osten kamen: Mit welcher Haltung ist man Ihnen da zuerst begegnet?

SSch: Wenn man bereits wie Ciulli eine lebende Legende ist, und da kommt so ein junger Fuzzi aus dem Osten an und will irgendetwas, dann schaut man vermutlich erst einmal automatisch abwartend und mit einer gewissen Skepsis. Ciulli und sein Kompagnon Schäfer hatten zwar schon ein bisschen von uns gehört, aber natürlich nichts gesehen. Da musste man durch Anschauung zeigen, dass das, was bei uns künstlerisch passierte, wirklich etwas war, worum es sich zu kümmern lohnte. Es hat vielleicht ein halbes, ein dreiviertel, ein Jahr gedauert, ehe sie gesehen haben, dass das schon ernst zu nehmen ist, was die aufgekratzten Ossis da in Jena so treiben. Es gab dann einen richtigen Durchbruch, nachdem wir – ich glaube, das war 1993 – *After you've gone* in Mülheim gezeigt hatten, ein Projekt, das wir damals teilweise in New York mit dem US-amerikanischen Regisseur Itamar Kubovy entwickelt hatten, den ich von der *Ernst Busch* kannte. Das war ein anarchisches und clowneskes Vaudeville-Projekt, das hat Ciulli gefeiert. Damit war das Eis gebrochen, und wir traten in eine wirklich sehr fruchtbare Beziehung ein.

AV: Gab es dennoch anfänglich Vorurteile gegenüber den „Ostlern"?

SSch: Die Ostherkunft war wohl zunächst das einzig Interessante … Vielleicht hätten die Mülheimer sich sonst gar nicht mit mir getroffen? Das knüpfte auch an deren eigene Geschichte an, denn das *Theater an der Ruhr* hatte seine ganze internationale Arbeit in Polen, in Jugoslawien, im Osten begonnen. Sie haben 1989 in Leipzig gespielt, am Tag, an dem die Mauer fiel, mit der Inszenierung *Der kroatische Faust* von Slobodan Šnajder. Die Mülheimer hatten also eine Art emotionale Verbindung zum Osten und deswegen vermute ich, dass das damals eher eine Art Eintrittskarte war, aus Ostdeutschland zu sein.

AV: Frau Lemm, Sie haben beschrieben, dass mit Ihren ersten Theatererfahrungen an westdeutschen Theatern eigentlich kein Fremdheitsgefühl verbunden war. Die andere Frage wäre, wie sich das jetzt in Schleswig-Holstein – Sie sind seit fast drei Spielzeiten Generalintendantin des Landestheaters – darstellt: Werden Sie da mit Ihrer ostdeutschen Herkunft konfrontiert? Spielt die noch eine Rolle?

UL: Das ist eine ganz spannende Frage – die erste Begegnung mit dem westdeutschen Theater: Hat mich etwas irritiert oder war es völlig selbstverständlich? Die erste indirekte Berührung mit westdeutschem Theater hatte ich aus den Erzählungen meines Vaters, der in den achtziger Jahren als Ausstattungsleiter die große Gastspielreise des *Schweriner Schauspiels* durch die Bundesrepublik betreute, ich glaube, das war mit Christoph Schroths *Antike-Entdeckungen.* Es ging etwa um einen Konflikt rund um den 1. Mai, der in der BRD anders als in der DDR auch für die Theaterangestellten tatsächlich arbeitsfrei war – darüber war mein Vater völlig irritiert, also von dieser starken gewerkschaftlichen, tarifrechtlichen Organisation …

Diese arbeitsorganisatorische Ebene unterschied sich und dem bin ich immer wieder begegnet, seitdem ich selbst am Theater tätig bin. In Erfurt erzählte mir etwa der Personalleiter, der schon sehr lange am Theater und jetzt kurz vor der Rente ist, dass er Anfang der 1990er-Jahre zu einer Arbeitsgruppe gehörte, die versucht hatte, aus den ost- und westdeutschen Tarifverträgen, gerade mit Blick auf die Orchester, etwas Gemeinsames zu basteln, was eine Möglichkeit für künstlerisches Arbeiten und trotzdem vernünftige soziale Bedingungen hätte bieten können. Um eben nicht einfach nur das zu übernehmen, was von westdeutscher Seite gerade im Bereich Orchestertarifrecht zwar über viele Jahre erkämpft wurde, aber an vielen Stellen schwierig ist für künstlerisches Arbeiten, um es einmal vorsichtig auszudrücken. Aber diese Arbeitsgruppe kam zu keinem Ergebnis oder wurde irgendwie eingestampft.

Es wurde dann ja letztlich das westdeutsche Tarifrecht an allen ostdeutschen Theatern umgesetzt. Wenn man da einen echten Mix gefunden hätte, denke ich manchmal, hätte es einiges mehr an Möglichkeiten geben können und einiges weniger an sehr rigiden Einschränkungen. Wir sind ja im Moment wieder in einer regen Diskussion um Arbeitsbedingungen am Theater und es gibt dann manchmal den einen oder anderen Kollegen, der sagt: „Zu DDR-Zeiten ging dies und das doch auch. Könnten wir nicht wieder? Das war doch viel besser." Das finde ich auch interessant, sich das einmal genauer anzuschauen.

AV: Sprechen wir über Strukturen und Arbeitsbedingungen: Das *Theaterhaus Jena* war und ist sicher selbst für ostdeutsche Verhältnisse – wenn wir die jetzt als zum Teil vielleicht sogar weniger gewerkschaftlich durchreguliert verstehen wollen, was sicher auch eine gewagte These ist – ein ganz außergewöhnlicher Betrieb …

SSch: Ja, das kann man nicht leicht mit anderen Theatern vergleichen. Nach Jena habe ich mir gesagt: Es wird mir nicht noch einmal gelingen, ein Theater zu gründen, und schon gar nicht unter so „freiheitlichen", zuweilen chaotischen und politisch noch nicht professionalisierten Bedingungen wie denen der Nachwendezeit. Das *Theaterhaus Jena* war eher eine anarchische Band als ein Theaterbetrieb. Da sollte es keinen Unterschied zwischen einem Menschen, der Kunst ermöglicht, also zum Beispiel in der Technik arbeitet, und Künstlern und Künstlerinnen geben. Auch wenn diese Utopie natürlich nie hundertprozentig Realität wurde: Diese Band feierte zusammen und probte bis nachts um drei Uhr, wenn es darauf ankam. An dieser Utopie vom Raum Theater als subversiver, utopischer Gesellschaftskonstruktion irgendwie festzuhalten, das ist für mich wesentlich.

Das westdeutsche Theater, jedenfalls was ich davon mitbekommen habe, ist strukturell nicht wesentlich anders organisiert als das, was ich damals im Osten in Stralsund am Theater erlebt habe: diese betriebsorganisatorische, pragmatische, irgendwie altbackene und zuweilen kleinbürgerliche Konstruktion. Das ist für mich tatsächlich etwas, was die klassischen Stadttheaterstrukturen in Ost und West verbunden hat: hydraulische Machtverhältnisse und betriebsorganisatorische Verengungen, die am Ende Kunst als eine Dienstleistung oder als ein Produkt verstehen. Darin unterscheiden sich die Theatersysteme in Ost und West relativ wenig, außer dass es im Westen einfach mehr Kohle gibt.

Aber trotz aller Strukturkritik ist das Stadttheatersystem in vielerlei Hinsicht ein großartiger Möglichkeitsraum, den es zu erhalten gilt.

Eine Modernisierungskur könnten die Strukturen schon vertragen – und im Moment ist ja glücklicherweise einiges in Bewegung.

AV: Ja, Bewegung ist da! Frau Lemm, könnten Sie sagen, was Sie wiederum aus Ihrer Vorstellung davon, was Theater sein kann, bewogen hat, die Generalintendanz für einen mehrspartigen, mehrgliedrigen Theaterbetrieb zu übernehmen? Meine Frage stelle ich auch vor dem Hintergrund, dass es sehr, sehr selten passiert, dass gerade ostdeutsche Frauen so eine Position innehaben. Wenn wir sogar nur von den öffentlichen Theatern im Westen Deutschlands sprechen, sind Sie sogar die einzige Frau mit ostdeutschem Hintergrund, die es momentan gibt in einer Leitungsposition. Hatten Sie einen festen Plan, diesen offensichtlich für ostdeutsche Frauen besonders ungewöhnlichen Weg dennoch zu gehen?

UL: Tatsächlich selbstverständlich war für mich – als Ostdeutsche –, Familie und Kinder zu haben, aber trotzdem eine volle Berufstätigkeit. Das hatte ich immer so erlebt bei meinen Eltern. Dass ich trotz der familiären Aufgaben eine erfolgreiche berufliche Karriere aufbauen

konnte, habe ich aber weniger staatlichen Kinderbetreuungseinrichtungen (die es zu DDR-Zeiten gab), als einem stabilen Netzwerk aus Familie und Freunden zu verdanken.

Intendantin werden zu wollen, war für mich deshalb sehr reizvoll, weil ich – im Gegensatz zu Herrn Schlötcke – ja aus der künstlerischen Organisation komme, wo es darum geht, in diesem sehr hierarchischen System des Stadttheaters die Möglichkeiten dafür zu schaffen, dass Kunst entsteht: Wie öffnet man die Räume dafür? Auch damit bin ich bereits groß geworden und fand das immer sehr spannend, weil ich bemerkt habe, dass es so wenige in diesen hierarchischen, arbeitsteiligen Häusern gibt, die an Schnittstellen sitzen und eine grobe Idee davon haben, wie viel zusammenkommen muss, damit Theater entsteht, gerade in dieser großen Musiktheaterkonstellation, die auch nochmal etwas ganz anderes ist. Das zu organisieren, zu ermöglichen bis dahin, es zu konzipieren, was will man erzählen, wen bringt man zusammen, welche Linien entwickelt man und so weiter? –, das hat mich sehr motiviert.

Das Organisieren und Vermitteln würde ich für mich als Schwerpunkte setzen. Und ich finde dabei total spannend, in verschiedenen Kreisen unterwegs zu sein und gemeinsam zu merken, dass man in einer Region eine künstlerische Vielfalt ermöglichen kann, dass man etwa möglichst vielen jungen Menschen auch die Chance zu geben versucht, Kunst im Theater und auch in der Breite zu erleben. Das war und ist für mich ein Antrieb!

AV: Haben Sie beide denn irgendeine Vermutung, warum es nun aber so auffällig selten vorkommt, dass in der DDR geborene Frauen Leitungspositionen an einem Theater innehaben? Kommen sie alle „nicht durch" oder ist der Wunsch nicht so vorhanden – oder worüber sollten wir nachdenken?

SSch: Mein Stichwort ist „Seilschaft". Ich glaube, die sogenannten Seilschaften, die man immer in Verbindung mit der ehemaligen SED sieht, sind auch im Westen extrem ausgeprägt: Wer kennt wen? Welche zentralen Positionen sind wie besetzt? Wie setzt sich eine Leitungsfindungskommission zusammen? Da geht es meiner Ansicht nach überhaupt nicht darum, dass irgendwelche Ostdeutschen verhindert werden sollen; das ist gar nicht der Punkt.

Aber der kennt den, und dann gibt er die Empfehlung. Da ist das Theater kein besonders auffälliges Phänomen, das findet in anderen Bereichen von Gesellschaft auch statt. Auch Beziehungsgeflechte übertragen sich wie Traumata, die werden weitergegeben von einer Generation zur nächsten. So entstehen relativ stabile Geflechte.

Und ein Fakt ist ja, dass eine Vereinigung ab 1989/90 so in dem klaren Sinne nicht stattgefunden hat, sondern was vielmehr stattgefunden hat, ist in weiten Teilen eine Übertragung von Mustern und Ökonomien, gesellschaftlichen Strukturen und eben auch Netzwerken von einer Gesellschaft auf die andere.

Das ist etwas, was sich durchzieht durch die Gesellschaft: Es hat sich ein System gegen ein anderes System durchgesetzt. Die Leute wollten das, und das ist auch gut so. Ich bin sehr froh, dass es so gekommen ist. Auf der anderen Seite muss man aber eben auch sagen, dass in diesem Übertragungsprozess beständig Dinge passiert sind, die Verhältnisse zementiert haben. Auch im Theater.

UL: Ja, und dazu kommt noch, dass es bislang keine besondere Sensibilität für diese Art und Weise der Vorgänge seit 1990 gegeben hat, auch keine große gesellschaftliche Öffentlichkeit. Das geht eigentlich erst in den letzten zwei, drei Jahren so richtig los, dass von den großen ostdeutschen Transformationsprozessen erzählt wird. Da gibt es noch viel wahrzunehmen, geschweige denn, daraus vielleicht auch mal Schlüsse zu ziehen. Denn das Bewusstsein für die Nachwirkungen der deutsch-deutschen Teilung, für die nachfolgenden Umbrüche ist unter Westdeutschen erst einmal so nicht da – und dafür muss sensibilisiert werden, finde ich. Ich halte das für bitter nötig für den gesamtdeutschen Diskurs. Denn wie wollen wir Diversität tatsächlich leben, wenn wir es nicht mal an dieser Stelle schaffen?

AV: In einer Theaterleitungsposition haben Sie nun natürlich die Möglichkeit, eigene Netzwerke zu nutzen oder sie möglicherweise auch anders zu öffnen? Achten Sie auf eine Ost- oder Westherkunft Ihrer Kolleg*innen am eigenen Theater, oder ist das für Sie der falsche Weg? Wie lange soll das noch gehen mit den 30 Jahre nach der Teilung nach wie vor dominanteren westdeutschen Netzwerken?

UL: Ich habe das Glück, dass mein Schauspieldirektor gleich nach der Wende damals im Osten zu arbeiten begonnen und somit ostdeutsche Transformationsprozesse auch selbst miterlebt hat, dadurch hat er einen weiteren Blick. Ich kann aber nicht sagen, dass ich jetzt anfangen wollen würde mit einer Quote für Ostdeutsche!

Ich sehe meine Möglichkeit vor allem im Darüber-Reden, um die unterschiedlichen Erfahrungen, die unterschiedliche Sozialisation und den so lange fehlenden gesamtgesellschaftlichen Diskurs immer wieder zu thematisieren. Vor kurzem ging ja durch die Presse, dass Ostdeutsche vor allen Dingen dann Karriere in Leitungsfunktionen machen können, wenn sie westdeutsche Arbeitserfahrungen vorweisen können und nicht darüber sprechen, dass sie Ostdeutsche sind. Was für mich der Anlass ist, jetzt erst recht darüber zu reden und es immer wieder vor mir herzutragen, auch auf die Gefahr hin, dass ich komisch angeguckt werde, weil ich immer noch in Ost-West-Kategorien denke.

AV: Und finden Sie, dass eine Auseinandersetzung mit deutsch-deutscher Geschichte in den Spielplänen selbst noch stärker eine Rolle spielen sollte? Sehen Sie Projekte, die Geschichte thematisieren, durchaus doch als eine Möglichkeit, Gespräche in Gang zu bringen, den Bewusstseinshorizont zu erweitern – oder halten Sie das für zu didaktisch und nicht für eine Aufgabe des Theaters?

UL: Dass ich extra Stücke ansetze, die das thematisieren, kann ich nicht sagen. Ich finde, das Thematisieren geht auf jeden Fall indirekt, das liegt mir jedenfalls näher.

Ein Beispiel: 2016 endete ja die Intendanz von Joachim Kümmritz in Schwerin und auch für uns als Team die Zeit dort. Wir haben damals eine Broschüre bei Theater der Zeit herausgebracht, die hieß: *Alles auf Anfang.* Wir haben versucht, aus ganz vielen verschiedenen Perspektiven – Wie organisiert sich Theater? Wie wird es finanziert? Wie ist es aufgestellt? Was macht den Spielplan aus? – auf diese damals eben 26 Jahre seit der Wende zu gucken, um zu erzählen, was für ein gewaltiger Transformationsprozess an diesem Schweriner Theater stattgefunden hat.

Wir laufen jetzt auch hier am *Schleswig-Holsteinischen Landestheater* gerade auf ein Jubiläum zu, nächstes Jahr wird es uns fünfzig Jahre geben. Und die Geschichte des Landestheaters wurde zu Anfang so erzählt: „Jetzt verzichten die Städte hier auf Sparten und schließen sich zusammen; das ist alles eine Verlustgeschichte." Nun können wir 50 Jahre später aber sagen: Nein, das war durchaus eine sehr kluge Entscheidung, die zu einem stabilen Konstrukt geführt hat. Das belegen wir euch jetzt einmal, indem wir unter vielen, vielen Aspekten darauf schauen, welche Transformationsprozesse dieses *Schleswig-Holsteinische Landestheater* gut durchlaufen hat. Ich glaube, dass ich da so darauf schauen will – mit dem Fokus auf Transformationen –, hat schon sehr mit meiner ostdeutschen Biografie zu tun.

Und ich finde Ihre Erfahrungen, Herr Schlötcke, mit einem Theaterbegriff, der so sehr von der Utopie ausgeht und fragt, wie wir miteinander arbeiten wollen, und wo wir eigentlich hinwollen, sehr interessant! Da würde ich sehr gern das Gespräch noch fortsetzen, weil das etwas ist, was uns als Theatermacher gerade in diesen sehr großen und hierarchischen Betrieben immer wieder umtreibt. Diese andere Art des Miteinanderarbeitens, Theater als diesen utopischen Raum, auch aus einer Naivität heraus begreifend … Können wir uns da nicht doch gegenseitig ein bisschen unterstützen und voneinander lernen? Das fände ich schon mal spannend – auch ohne Ost-West-Fokus!

SSch: Ja, das sollten wir unbedingt tun, uns weiter austauschen!

Zur Frage nach den Spielplänen und dem historischen Bewusstsein: Was Frau Lemm gerade beschrieben hat, das teile ich, ich würde das auch nie spielplanpolitisch platzieren. Wir versuchen es in Mülheim mittelbar: *Szene Istanbul* zum Beispiel ist eine Reihe mit türkischsprachigen Projekten, die bei uns wirklich sehr erfolgreich läuft, die eine andere Sprache, andere Perspektiven, andere künstlerische Herangehensweisen, eine andere Ästhetik präsentiert. Genauso wie sich 2016 das syrische *Ensemble Ma'louba* bei uns gegründet hat, das jetzt in die Selbständigkeit gegangen ist, das wir aber immer noch koproduzieren.

Wir versuchen, Differenz als Schatz zu feiern und nicht die Differenz als eine Möglichkeit von Abgrenzung, was mir in den gegenwärtigen Diskursen oft zu sehr in diese Richtung geht. Ich finde es viel wichtiger, dass wir feiern, dass es Unterschiede gibt. Das ist das, was Frau Lemm auch beschrieben hat, dass man diese Neugier auf das Andere, auf das Fremde hochhält und sagt: Das ist doch wunderbar! Wie arm wären wir denn, wenn alles gleich wäre? Die Differenz ist etwas, worüber eine Gesellschaft froh sein und wofür sie sich selbst feiern sollte.

> Wir sollten gemeinsam daran arbeiten, Unterschiedlichkeiten als Schönheit zu sehen und zu leben und nicht die Differenzen zum Problem erklären.

Das Theater kann dazu beitragen, Interesse am Fremden zu wecken, und zum Beispiel etwas erfahren zu wollen über die Menschen, die aus der ehemaligen DDR, aus dem Osten kommen, über die Menschen, die aus der Türkei kommen und hier leben, über die Menschen, die aus Syrien hier bei uns, mit uns leben. Insofern ist das Modell Ost/West eigentlich auch nur eine Metapher, ein Beispiel für eine Problematik, die viel größere, universellere Ausmaße hat.

UL: Ich würde das absolut unterstreichen und unterschreiben, was Herr Schlötcke gerade gesagt hat.

AV: Ich danke Ihnen beiden sehr, das sind sehr gute Schlussworte für unser Gespräch, das – auch mit weiteren Menschen – fortgeführt werden sollte.

.

Ute Lemm, geboren in Schwerin 1974, ist Musikwissenschaftlerin und Literaturwissenschaftlerin. Nach dem Studium in Bonn sowie beruflichen Stationen am *Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin* und dem *Theater Erfurt* ist sie seit 2020 Generalintendantin und Geschäftsführerin des *Schleswig-Holsteinschen Landestheaters und Sinfonieorchesters GmbH.*

Sven Schlötcke, geboren in Rostock 1961, er arbeitete als Musiker, studierte Regie an der *Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch,* wo er später auch unterrichtete. 1991 gründete er mit Horst-J. Lonius das *Theaterhaus Jena.* Seit 2001 ist er Mitglied der künstlerischen kollektiven Leitung sowie seit 2019 auch der künstlerische und kaufmännische Geschäftsführer am *Theater an der Ruhr* in Mülheim an der Ruhr.

DIE MACHT DER BILDER

DISKURSE ZWISCHEN OST UND WEST

Gespräch

Sabine Rennefanz, freie Journalistin &
Franziska Richter, Referentin Kultur & Politik, Politik in Ostdeutschland, Friedrich-Ebert-Stiftung

Franziska Richter (FR): Ich bin regelmäßige Leserin deiner Kolumnen, vor allem auch beim *SPIEGEL*. Wie kam es zu der Kolumne und zu diesem Titel *Neue Heimatkunde,* der ja auch sehr spezifisch ist?

Sabine Rennefanz (SR): Das hat sich so ergeben, nachdem ich Ende 2021 angefangen habe, frei zu arbeiten. Ich freue mich, dass es nun auch eine ostdeutsche Stimme unter den wöchentlichen Kolumnisten und Kolumnistinnen beim *SPIEGEL* gibt. Die Zusammenarbeit macht Spaß, gerade auch, weil es durchaus Reibung gibt. Der Begriff *Heimatkunde* gefiel mir, ostdeutsche Leserinnen und Leser unserer Generation haben gleich etwas vor Augen, weil in der DDR Heimatkunde ein Schulfach war. Und ich mag den Begriff *Heimat* auch in seinen Ambivalenzen. Aber es gab schon mal eine *Heimatkunde*-Kolumne einer anderen Autorin vor einigen Jahren. Deshalb haben wir das *Neue Heimatkunde* genannt.

FR: Du sagtest gerade „unserer Generation". Wir haben ja tatsächlich auch denselben Jahrgang: Wir sind beide 1974 geboren, beschäftigen uns auch in vielfältiger Weise mit den Aspekten von ostdeutschen Identitäten und Strukturfragen zwischen Ost und West. Was ich mich in diesen Zusammenhang mehr und mehr frage: Warum ist es über 33 Jahre nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung eigentlich immer noch so dringlich, diese Themen aufzugreifen? Denn du merkst ja in der großen Resonanz auf deine Kolumnen, dass sie von großer Bedeutung sind für „deine" Leserschaft. Wo siehst du die Gründe dafür?

SR: Ich habe mich nicht darum gerissen, über Ostdeutschland zu schreiben. Andererseits habe ich gemerkt, wie sehr die Themen mich beschäftigen und mein eigenes Leben berühren. Ich war 15, als die Mauer fiel. Es hieß damals, meine Generation werde die Einheit vollenden. Aber die Brüche und Prägungen beschäftigen uns immer noch. Carsten Schneider, der Beauftragte der Bundesregierung für Ostdeutschland, hat auch gesagt, die Gräben zwischen Ost und West seien so tief wie nie zuvor. Vielleicht ist es auch so, dass manches nach 30 Jahren selbstverständlicher, auch selbstbewusster artikuliert werden kann. Außerdem muss man den Ost-West-Konflikt gar nicht heraufbeschwören, er erobert sich quasi selbst die Bühne: Es gibt immer noch große Unterschiede bei der Einkommens- und Vermögensverteilung, bei der Repräsentation in Spitzenpositionen. Im Schnitt verdienen Ostdeutsche drei Jahrzehnte nach der Einheit 13.000 Euro im Jahr weniger.[1] Die politischen Landschaften unterscheiden sich, die großen westdeutschen Parteien, CDU, SPD, vor allem Grüne, sind im Osten in der Fläche nie angekommen.

FR: Was die Erfahrung einer allumfassenden Transformation anbelangt, die eben auch in ein Lebensalter fiel, in der man vieles in Frage stellt und die von Auf- und Umbrüchen geprägt ist – da ähneln wir uns sehr. Du hast diese Zeit im brandenburgischen Eisenhüttenstadt erlebt, ich im sächsischen Dresden.

SR: In Dresden war ja viel los in der Zeit. Hast du diese politische Umbruchszeit 1989 so richtig aktiv erlebt? Bist du mit deinen Eltern zu Demonstrationen gegangen?

FR: Ja, ich war mit meinen Eltern im September und Oktober auf Demonstrationen und war sehr fasziniert von der Menge der Menschen mit den Kerzen in der Hand. Es ging um die Reformierung der DDR, um Einforderung von Menschenrechten. Die Petition des Schauspielhauses *Wir treten aus unseren Rollen heraus* wurde vielerorts verlesen. Und ich erinnere mich an das sich verändernde Publikum nach dem Tag des Mauerfalls. Im November, Dezember tauchten neue Schilder auf, die die schnelle Einheit forderten. Helmut Kohl hatte Ende 1989 seinen „Auftritt" mit einem Trachten-Chor und erinnere mich an das seltsame Gefühl, das mich damals beschlich, weil ich spürte, dass hier kulturell zwei Welten zusammenkommen, die sich eigentlich fremd sind. Die sich natürlich auch fremd sein müssen, weil sie ja 40 Jahre durch gänzlich unterschiedliche politische und soziale Systeme geprägt worden sind.

Die sich daraus ergebenden fremden kulturellen Kontexte – diese unterschiedlichen Referenzrahmen – wurden in den sich anschließenden Transformationsjahren eigentlich nie besprochen. Der Einigungsprozess ging dann sehr schnell vor sich und man ging davon aus, dass beide Seiten dieselbe Sprache sprechen und dass sich „diese kleinen Unterschiede" schon angleichen würden.

1 ‹https://www.zeit.de/wirtschaft/2023-07/jahresbruttogehalt-ostdeutschland-ost-west-lohnunterschied?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F› (zuletzt zugegriffen am 1.10.2023).

SR: Viele aus den alten Bundesländern gehen nach wie vor davon aus, dass der bundesrepublikanische Referenzrahmen der „Normalfall“ sei und die Erfahrungen der ostdeutschen Bundesländer als das „Andere“, etwas „Fremdes“, eingeordnet werden.

Das Grundgesetz steht für mich symbolhaft für diese Schwachstelle der Vereinigung. Es wurde 1990 auf die neuen Bundesländer ausgedehnt und man hat versäumt, eine neue, gesamtdeutsche Verfassung zu verankern, die nicht nur im Osten, sondern auch im Westen einen Neubeginn markierte.

Es gab in 1990er Jahren immer wieder Versuche (u.a. durch die ostdeutsche Christa Wolf und den westdeutschen Juristen Bernhard Schlink), eine neue Verfassung zu entwerfen, aber sie verliefen im Sand. Das rächt sich bis heute. Und wenn bei den Feierlichkeiten „75 Jahre Grundgesetz“ im nächsten Jahr dann ausschließlich auf 1949 und die Entstehung des Grundgesetzes rekurriert wird, dann entsteht der Eindruck, die alte Bundesrepublik feiere sich selbst. Es gab auch andere Beispiele, bei denen die Erfahrungen im anderen Deutschland unter den Tisch fielen, wie das Ehegattensplitting. Diese Steuerregel wurde 1958 von der Adenauer-Regierung in Westdeutschland eingeführt. Bis 1977 stand im Bürgerlichen Gesetzbuch, dass der Ehemann zustimmen muss, wenn die Ehefrau arbeiten gehen möchte. Das gab es in der DDR alles nicht.

All diese Dinge werden selten miterzählt, es wird meistens die westdeutsche Geschichte als Normalität dargestellt; wohingegen die Geschichte der DDR nicht vorkommt. Sie wird als etwas behandelt, das vergessen oder verdrängt werden muss. Die Bundesrepublik wird als demokratisches „Wunderland“ erzählt, das aus dem Nichts entstand, während die Ostdeutschen durch die „zwei deutschen Diktaturen“ geprägt wurden. All das Negative der deutschen Geschichte wird ausgelagert.

Auch über die Elitenkontinuität nach 1945 in den westdeutschen Ministerien, Medien und Institutionen wird nicht so gern geredet. Betrachten wir zum Beispiel die aktuelle Debatte über Kindererziehung in Deutschland in den 1970/80er Jahren, darüber habe ich gerade im *SPIEGEL* und im *Tagesspiegel* Kolumnen geschrieben. Die vermeintliche Brutalität der Erziehung in der DDR gehört seit der Wiedervereinigung zum festen Repertoire des Abwertungsdiskures Ost. Dies wurde jetzt erneut befeuert von Anne Rabes Roman *Die Möglichkeit von Glück*. Ich hatte kürzlich mit dem Leiter der Klinik für Psychatrie und Psychotherapie am Universitätskrankenhaus Leipzig, Sven Speerforck, gesprochen. Er ist Schleswig-Holsteiner und hat mit einem großen Forschungsteam zu Vernachlässigung und Gewalt in der Kindheit in Ost und West geforscht. Er sagte mir, dass er nicht bestätigen könne, dass es im Osten bei der Erziehung von Kindern mehr Härte gab. Zwar habe es in der DDR sehr schlimme Institutionen gegeben, etwa die Jugendhöfe, doch sei die Zahl der davon Betroffenen in Bezug auf die Gesamtbevölkerung relativ klein. Zudem hätte es auch in den alten Bundesländern institutionelle Gewalt gegenüber Kindern gegeben. Gewalt wurde in den Familien in der BRD erst spät geächtet. Als die Ergebnisse 2021 veröffentlich wurden, hätte viele Kolleg*innen, vor allem westdeutsche, sehr ungläubig reagiert – meinte Herr Speerforck. Die westdeutsche Brille sei auch bei ihnen zu stark gewesen.

FR: Ein sehr verstörendes Thema, das man noch näher ausleuchten müsste. Es wäre gut, wenn man diesen Aspekt mit stärkerem gesamtdeutschen Fokus diskutieren würde.

Was die aktuelle Berichterstattung über Ostdeutschland anbelangt: Ich erlebe gerade, dass wir mit Hinblick auf die Wahlen in den neuen Bundesländern – zum Beispiel von der Wahl des ersten Landrats der AfD im thüringischen Sonneberg im Juni – wieder in eine sehr einseitige Berichterstattung kommen: Dass man „den Osten“ als eine Art „Gruselkabinett“ darstellt, als *die* AfD-Hochburg. Das wurde für mich zum Beispiel deutlich bei der Berichterstattung von *SPIEGEL-TV* vom 26. Juni 2023: Hier gab es Ausschnitte, wo ganz gezielt Leute ausgesucht wurden, die die NSDAP zurückhaben wollen. Das hat mich in dieser Einseitigkeit der Interviewten schon sehr erschüttert. Man hätte ja auch Menschen interviewen können, die sich gegen die AfD und gegen Rechtsextremismus engagieren, derer es ja vor Ort einige gibt. Und dass die AfD kein ausschließlich ostdeutsches Problem ist, ist ja nun auch nach den Landtagswahlen in Bayern und Hessen diesen Oktober deutlich geworden. Nimmst du dies auch so wahr?

SR: Ja, es ist leider fast ein eigenes Genre geworden, die „Katastrophenberichterstattung aus dem Osten“.

Nach der Landratswahl in Sonneberg fuhren die Reporter hin, suchten sich am Currywurststand zwei Leute aus, die skurril daherkommen, hielten die Mikrofone hin, schrieben die drastischsten Bemerkungen auf und fuhren nach ein paar Stunden wieder weg. Das ödet mich an. Interessanterweise gibt es wenig Aufmerksamkeit zum Beispiel für diejenigen, die die AfD geschlagen haben wie zum Beispiel Rico Badenschier in Schwerin oder Frank Steffen in Beeskow im Landkreis Oder-Spree. Ich habe mich auch gefragt, ob man AfD-Chefin Alice Weidel auf das Titelbild packen muss, wie beim *STERN* und *SPIEGEL*. Es ist doch so: Je stärker die AfD dämonisiert wird, je höher der moralisierende Ton, desto größer wird ihr Reiz. Nach dem Motto: „Ihr findet die AfD ganz böse, also wählen wir sie erst recht, dann sind wir immerhin böse, also nicht schwach oder unwichtig.“

Die AfD zu wählen, ist eine außer Kontrolle geratene Ohnmachtsgeste.

FR: Diese Beobachtung wird auch von Lukas Rietzschel geteilt. Er ist Schriftsteller und engagiert sich zivilgesellschaftlich in Görlitz. Er sagt, es sei kontraproduktiv, dass die Presse nur diese (alten) Vorurteile und Klischees aufzeige und sich die Aktiven in diesen Regionen daran abarbeiten müssten, obwohl sie eigentlich gerne in die Zukunft schauen und diese gestalten wollen. Carena Schlewitt, Leiterin des *Freien Festspielhauses* in Dresden-Hellerau, kritisiert ebenfalls die Dominanz der Berichterstattung über die AfD. Sie hat einen Journalisten, der ausschließlich über die AfD in Dresden berichtet, einmal gefragt: „Warum kommen Sie nicht einfach zu uns in unser Programm und berichten darüber?"

SR: Beim *SPIEGEL* reden wir darüber, wie man die Berichterstattung über Ostdeutschland verbessern könnte. Ich werbe gemeinsam mit anderen ostdeutschen Kollegen für mehr Kontinuität in der Berichterstattung, für mehr Korrespondentenstellen in den neuen Bundesländern und einen genaueren Blick. Und da bewegt sich was. Es stimmt auch, dass der gesamtdeutsche Konflikt zwischen Stadt und Land einen Teil des Ost-West-Konflikts ausmacht. Die ostdeutschen Länder sind bis auf Berlin und Leipzig viel stärker ländlich geprägt. Auf dem Land sind die Herausforderungen, was Verkehr, medizinische Versorgung und Fachkräftemangel angeht, viel größer. Viele Menschen fühlen sich nicht nur abgehängt, sie sind abgehängt.

Die Konflikte werden vielleicht noch medial verstärkt, weil die wichtigen Journalisten in den großen Städten oder im Speckgürtel leben – aber nicht in der Oberlausitz.

Die Frage „Wer berichtet eigentlich" wurde in dem Papier *30 Jahre staatliche Einheit – 30 Jahre mediale Spaltung* von der *Otto-Brenner-Stiftung* auch sehr gut dargelegt.[2] Die Untersuchung aus dem Jahre 2019 zeigt, dass Ostdeutsche in Führungspositionen in Sendern und überregionalen Verlagen kaum vertreten sind. Außerdem hat der Autor Lutz Mükke festgestellt, dass der Osten in der Berichterstattung der überregionalen Blätter überwiegend als Abweichung von der westdeutschen Norm dargestellt wird.[3] Es sind die überregionalen Blätter, in denen die prägenden gesellschafts- und wirtschaftspolitischen Debatten stattfinden. Die Regionalzeitungen, die in den ostdeutschen Bundesländern viel gelesen werden, spielen im überregionalen Diskurs kaum eine Rolle.

FR: Wie ist die Situation beim *SPIEGEL*?

2 ‹https://www.otto-brenner-stiftung.de/wissenschaftsportal/informationsseiten-zu-studien/30-jahre-mediale-spaltung› (zuletzt aufgerufen am 2.10..2023).

3 U.a. ‹www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/interview-medienwissenschaftler-lutz-muekke-eine-kluge-kraeftige-ostdeutsche-stimme-hat-gefehlt-ost-quote-fuer-ard-und-zdf-li.354396› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

SR: Alexander Osang, der wahrscheinlich beste und bekannteste ostdeutsche Journalist, ist seit vielen Jahren *SPIEGEL*-Reporter. Wie viele ostdeutsche Redakteure es außerdem im Verlag gibt, weiß ich nicht. Etwa zehn, vermute ich. Der einzige Ressortleiter mit ostdeutschen Wurzeln ist als Kind mit seinen Eltern in den 1980ern ausgereist und in Baden-Württemberg aufgewachsen. Der *SPIEGEL* wird im Osten viel weniger gelesen, das haben interne Erhebungen gezeigt. Nur in Berlin und im Speckgürtel gibt es eine vergleichbar große Leserschaft wie im Westen.

Aber es gibt inzwischen sogenannte „Ost-Botschafter". Sie haben sich zum Ziel gesetzt, dass der *SPIEGEL* Klischees und einseitige Fokussierung auf AfD/Nazis in der Berichterstattung über den Osten meidet. Da gibt es einiges zu tun.

FR: Gerade bei den Positionen, die über Inhalte der Berichterstattungen entscheiden, sollte diese deutliche Unterrepräsentanz von Ostdeutschen endlich aufgebrochen werden. Es geht ja bei diesen Themen nicht nur um Fragen der Vertretung, sondern auch um die Themen, die in der gesamtdeutschen Berichterstattung fehlen. Es geht um die Leerstellen, in denen sich die Menschen nicht wiederfinden.

SR: Ja, das stimmt. Gerade am Beispiel des *SPIEGEL* kann man zeigen, wie da in den Anfangsjahren der neuen, wiedervereinten Bundesrepublik viel kaputt gemacht wurde. Zu DDR-Zeiten hat man sich nach der „Westpresse" gesehnt und alles in Bewegung gesetzt, um an einen *SPIEGEL* heranzukommen. Meine Mutter hat sich das neueste Exemplar mitbringen lassen von Westverwandten, die auf Besuch kamen. Die Ausgabe wurde von vorne bis hinten gelesen.

Als man den *SPIEGEL* abonnieren konnte nach 1990, waren gerade in dieser Zeit die schlimmsten und bösartigsten Klischees über „die Ostdeutschen" zu lesen. „Die Ossis sind ein Volk von Raffern, Konsum geht ihnen über alles. Außerdem sind sie ‚schmerbäuchig', unhöflich, ziehen sich furchtbar an, haben einen Neidkomplex und begegnen ‚marktwirtschaftlichen Notwendigkeiten' mit schierem Unverständnis, westlichen Leistungsnormen mit Verbitterung". So stand das im *SPIEGEL* 1990.

FR: Oder auch in der *TITANIC:* Das Cover mit der *Zonengaby.* Hier kam noch das satirische Element dazu, viele Menschen in Ostdeutschland spürten: Hier wird sich auf ihre Kosten lustig gemacht.

SR: Viele Leute haben sich verletzt gefühlt von diesem westlichen Blick und haben sich abgewendet. Es ist schwer, Vertrauen wiederzugewinnen. Zumal das Ausmaß des Vertrauensverlustes bis heute nicht gesehen wird oder gesehen werden will. Es geht bis heute oft nur darum zu schauen, was wieder etwas schiefläuft oder welche Kuriositäten es gibt, die AfD, geschlossene Werke, der letzte Sex-Shop. Kulturelle, geschichtliche Themen, die eher Ostdeutsche betreffen oder behandeln, finden nur statt, solange sie das eigene Weltbild bestätigen.

Als Martin Walser starb, erschienen in allen großen Zeitungen endlose Nachrufe, der Skandal um seine revanchistische Auschwitz-Rede 1998 wurde nur gestreift. Die Ost-Berliner Autorin Katja Oskamp gewann einen der wichtigsten Literaturpreise in Dublin mit ihrem Buch *Marzahn, mon amour.* Kein Wort dazu in *SPIEGEL, SZ* und *FAZ.* Das geht unter. Als im

Frühjahr das Buch der deutsch-britischen Historikerin Katja Hoyer über die DDR[4] erschien, folgten auf einen positiven Artikel dazu im *SPIEGEL* vier vernichtende.

FR: Ich werde öfters mal gefragt, welche Bücher ich zu neuen Aspekten der DDR-Geschichte spannend finde. Da steht für mich zum Beispiel Carolin Würfel ganz vorne mit ihrem Buch *Drei Frauen träumten vom Sozialismus.* Hier werden die Schriftstellerinnen Maxie Wander, Brigitte Reimann und Christa Wolf näher vorgestellt mit ihrem literarischen Wirken und ihrem privaten Leben. Alle drei Schriftstellerinnen waren in der DDR fast schon Ikonen emanzipierter Literatur und wurden sehr viel gelesen. Sie haben aber heute nicht die Öffentlichkeit, die sie meiner Meinung nach verdienen.

Maxie Wanders Buch *Guten Morgen, du Schöne* mit Interviews über verschiedenen Frauen in der DDR wurde neu aufgelegt und diese Wiederaufnahme dieses Dialogs finde ich sehr schön. Ich nehme ein großes Interesse seitens der jüngeren Generation wahr, über weibliche Vorbilder zu sprechen, und sich mittels ihrer auch über Alternativen zum Kapitalismus und gesellschaftliche Utopien auseinanderzusetzen. Dieses Interesse könnte ja auch eine der Brücken zwischen Ost und West sein, die es zu bauen gilt oder die es schon gibt. Also nicht nur über die „Gräben" zwischen Ost und West berichten, sondern vielmehr über gemeinsame Themen, die uns alle gleichermaßen angehen. Welche Themen siehst du da? Welche Themen begegnen dir da?

SR: Was politische Debatten angeht, gibt es eine große Ermüdung.

Viele Westdeutsche verstehen nicht, warum das Ost-West-Thema immer noch so viele Emotionen hervorruft, warum man darüber immer noch reden muss. „Jetzt sollen die mal aufhören zu jammern", lautet die klassische Reaktion. Bei westdeutschen Leserinnen und Lesern funktionieren Romane und Sachbücher gut, die bestehende Vorurteile bestätigen, über die Gewalt in Familien in der DDR zum Beispiel.

Andererseits gibt es im Osten nach über dreißig Jahren ein großes Bedürfnis, über die eigenen Erfahrungen und die Identität zu sprechen. Nach dreißig Jahren hat man offenbar die Kraft und den Willen, zurückzuschauen, Bilanz zu ziehen.

Die Bücher von Dirk Oschmann und Katja Hoyer wurden ja auch vor allem im Osten gelesen und diskutiert. Kürzlich sind die Bücher der verstorbenen DDR-Schriftstellerin Brigitte Reimann auf Englisch erschienen, als ich im Sommer in England war, wurde ich immer wieder auf sie angesprochen. Der Roman *Kairos* von Jenny Erpenbeck über eine Liebesgeschichte vor dem Hintergrund der untergehenden DDR wurde in der *New York Times* und im *Guardian* frenetisch gefeiert. Daran merke ich schon, wie Kultur, Bücher, Theater, Musik auch bei einem jüngeren, internationalen Publikum Interesse für die DDR wecken.

FR: Das heißt aber, es braucht auch einen gewissen Abstand oder eine andere Perspektive, die die Dinge anders erzählen kann.

Aber nochmals zu den gemeinsamen Themen zwischen Ost und West, die uns künftig mehr einen können. Lass uns doch gemeinsam darüber nachdenken, wo da mögliche Brücken wären.

Wir in der Friedrich-Ebert-Stiftung versuchen ja seit vielen Jahren diese Diskursebene zu gestalten. Dieses Dossier möchte so beispielsweise dazu anregen, sich gesamtdeutsch mit einem Thema zu befassen, das sich bisher noch nicht im Blickpunkt der Aufmerksamkeit befand. Es zeichnet die besonderen Wirkungsbedingungen der Theater in Ostdeutschland nach, geht auch auf ihre besondere Rolle zur Zeit der Friedlichen Revolution ein; auch die vielfältigen Entwicklungen in den Transformationsjahren werden beleuchtet. Wir möchten auch für das Ungleichgewicht sensibilisieren, das wir in Gesamtdeutschland haben, wenn sehr viele westdeutsche Intendanzen in Ostdeutschland wirken, aber nur eine Handvoll ostdeutscher Intendant*innen in den alten Bundesländern arbeitet: Wir wollen jetzt nicht alle Intendanzen in den alten Bundesländern austauschen, natürlich nicht, aber

wir wollen fragen: „Was fehlt da? Was könnten sie einbringen, wie würden sie die Theaterlandschaft verändern? Und wie kann man die Situation verändern?"

Gerade beginnen wir auch mit der Arbeit an einer Studie, in der wir Bürger*innen aus Saarland, NRW, Brandenburg und Sachsen-Anhalt nach ihren Transformationserfahrungen befragen und nach Gelingensstrukturen für Engagement in den Regionen suchen. Wir wollen auch der Frage nachgehen, ob Erfahrungen von Verlust und Niedergang – die ja auch zunehmend die alten Bundesländer betreffen – überschrieben werden können durch Erzählungen von Gemeinschaft und Solidarität. Ich bin gespannt, welche neuen Gemeinsamkeiten wir hier finden werden.

Was denkst du denn, was wären mögliche gemeinsame künftige Referenzrahmen?

SR: Gelingensstrukturen – das ist ein schönes Wort. Aber ich bin keine Politikerin. Ich weiß auch gar nicht, ob man Erfahrungen „überschreiben" kann und soll. Und vor allem: Sind wir schon so weit? Oder ist es zu früh? Bevor Erfahrungen „überschrieben" werden sollten, müssten sie vielleicht erzählt, gehört und ernst genommen werden. Daran mangelt es doch noch. Selbst wenn es Ähnlichkeiten bei der Deindustrialisierung im Osten und in Nordrhein-Westfalen gab, sind doch Tempo und Massivität höchst verschieden. Selbst im Vergleich mit Osteuropa wurde nirgendwo so rasch und brutal deindustrialisiert wie in Ostdeutschland.

Mitte der 1990er Jahre verbesserte sich die Lage etwas, aber vor allem in den Städten, nicht auf dem Land. Millionen junge, ambitionierte, hoch qualifizierte Menschen gingen weg – und fehlen heute. Diese riesigen Lücken in den Vereinen, in den Kirchen, in den Gewerkschaften, das gibt es im Westen in der Breite doch nicht.

4 Katja Hoyer: *Diesseits der Mauer. Eine neue Geschichte der DDR*, Hoffmann und Campe, 2023.

Und jetzt steht die nächste, riesige Transformation an, die zu einer klimaneutralen Gesellschaft. Dabei geht es um so viel mehr als um den Austausch der Heizung. Meine These wäre, dass wir uns in den nächsten Jahren von den identitären hin zu ökonomischen Konflikten bewegen. Wir haben ein massives Bildungsproblem, 50.000 Jugendliche verlassen jedes Jahr die Schule ohne Abschluss, ein Heer von Menschen, die direkt in die prekäre Existenz gehen oder direkt in die Abhängigkeit vom Wohlfahrtsstaat. Anders als früher scheint Bildungspolitik kein Thema zu sein, mit dem man sich als junger Politiker oder Politikerin profilieren möchte. Die nächsten Jahre werden nicht leicht und viele Deutsche werden Privilegien aufgeben müssen. Das macht mir große Sorgen, weil unsere politische Klasse darauf gar nicht vorbereitet zu sein scheint. Die Ratlosigkeit sehe ich vor allem links, aber auch bei der CDU. Die Rechtspopulisten haben es in solchen unübersichtlichen Zeiten leichter, sie machen alle Konflikte zu einem Innen-Außen-Konflikt: „Ausländer raus, dann wird alles gut!“

FR: Ja, das ist ein wichtiger Punkt, sie gerieren sich als die „Kümmerer-Partei“, zu denen die Menschen mit ihren Nöten kommen können. Vor allem haben sie sich auch schon vor längerer Zeit den Begriff der *Heimat* angeeignet. Und an diesem Begriff könnten ja demokratische Volksparteien sehr viel Positives aufbauen, weil ja auch das Bedürfnis der Menschen da ist, in die Verbundenheit mit der eigenen Region zu gehen.

SR: Gerade in diesen Zeiten des Kulturpessimismus, wo sich alles auflöst, wo man das Gefühl hat, ständig ist irgendetwas Neues und man kommt überhaupt nicht hinterher, wäre das ein wichtiger Begriff, verknüpft mit *Verbundenheit* und mit einem positiven, nicht ausgrenzenden *Heimat*-Begriff.

FR: Das wäre für mich auch eine Brücke und eine wichtige Aufgabe von Demokrat*innen, diesen *Heimat*-Begriff anders zu besetzen und nicht der populistischen Seite zu lassen, die damit wirklich große Erfolge feiert. Diesbezüglich habe ich auch einiges in der Arbeit mit dem Dossier gelernt, was hier Theater als Orte von Diskurs, Begegnung und auch Gemeinschaftlichkeit leisten können. Sie reflektieren den *Heimat*-Begriff, arbeiten sich natürlich auch kritisch an ihm ab, diskutieren Aspekte von Verbundenheit und Identitäten, die damit verbunden sind.

Was mir bei einigen Interviews zudem auch deutlich wurde: Wir kommen in einen zunehmenden „Kulturkampf“, der an den Theatern beim Kulturbegriff sehr sichtbar wird. So lehnt die AfD zum Beispiel den eher offenen internationalen Kulturbegriff ab und beharrt auf dem nationalen, sehr ausgrenzenden. Die AfD in Sachsen hat zum Beispiel explizit die Streichung der Förderung des internationalen *Festspielhauses HELLERAU* ins Wahlprogramm genommen.[5]

SR: Das ist interessant. Ich glaube, man muss viel stärker zeigen, was die AfD konkret will und wie schädlich und destruktiv ihre Pläne gerade für diejenigen wären, die sie wählen.

Die Bedeutung von Theatern als Ort von Austausch und Begegnung möchte ich auch unterstreichen.

Wenn wir dem Rechtspopulismus etwas entgegensetzen wollen, müsste man da viel mehr die Akteure vor Ort, auch die Lokalpolitiker*innen, stärken.

Auch bei der Berichterstattung. Im Grunde geht es immer wieder um Fairness, Gerechtigkeit und Sicherheit.

FR: Ja, und auch um eine größere Fairness den Menschen gegenüber, die in Ostdeutschland leben und die die Regionen gestalten!

.

Sabine Rennefanz, geboren 1974 in Beeskow, ist Journalistin und Schriftstellerin. Von 2001 bis 2021 arbeitete sie als Redakteurin der *Berliner Zeitung*, unter anderem als London-Korrespondentin und als Ressortleiterin Politik. Sie schreibt regelmäßig für den *Tagesspiegel* und hat zudem seit März 2022 eine wöchentliche Kolumne mit dem Titel *Neue Heimatkunde* beim *SPIEGEL*. Sie hat mehrere Bücher veröffentlicht, darunter *Eisenkinder* (2013), *Die Mutter meiner Mutter* (2015) und *Frauen und Kinder zuletzt* (2022). Sie lebt in Berlin.

5 Siehe auch ‹https://taz.de/Kulturpolitik-in-der-saechsischen-AfD/!5604721/› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

IV. ZUKUNFTS-TRÄUME & RÄUME

DISKUSSION & INTERPRETATION II: OSTDEUTSCHLAND & OSTEUROPA ALS ERFAHRUNG- UND GESTALTUNGS-RÄUME, DISKURSE ZWISCHEN OST UND WEST

KULTUR AUS DER STADTGESELLSCHAFT HERAUS.
DAS BEISPIEL GÖRLITZ
Gespräch

Lukas Rietzschel, Autor & **Therese Schmidt**, Regisseurin

Therese Schmidt (TS): Du lebst und arbeitest in Görlitz, einer Grenzstadt im Osten Deutschlands. Nach deinem Studium in Kassel bist du zurück nach Sachsen gegangen. War die Entscheidung, nach Görlitz zu ziehen, auch aus dem Gedanken heraus geboren: Wirken vor Ort?

Lukas Rietzschel (LR): Ja, total. Natürlich war es auch mit einem gewissen Größenwahn verbunden, weil ich dachte: Wenn immer alle weggehen, dann muss man das auch mal umdrehen und zurückgehen. Alle Freunde sind in die Großstädte, idealerweise auch noch in die westdeutschen Großstädte gegangen. Das ist auch völlig normal. Aber die Frage ist ja: Warum kommt dann keiner mehr zurück? Warum bleiben die da? Es hat ja demografische Auswirkungen, dass alle, die unmittelbar nach der Wiedervereinigung gegangen sind, dort, wo sie jetzt sind, auch noch ihre Kinder bekommen und wahrscheinlich irgendwann in den nächsten Jahren auch noch Enkel. Es ist also nicht nur die eine Generation, die fehlt, es sind mehrere Generationen. Und deswegen dachte ich: Ich würde das gerne mal umdrehen. Und ich merke auch jetzt: Gehen und Bleiben ist ein Riesenthema. Das ist ein sich selbst verstärkendes Problem. Die jungen Menschen suchen andere junge Menschen und gehen dafür dann in die nächstgrößere Großstadt. Das setzt die, die noch geblieben sind, unter Druck, wiederum gehen zu müssen.

TS: Im Laufe der Arbeit an diesem Dossier ist mir des Öfteren das Wortpaar „Experimentierfeld Ostdeutschland" aufgefallen. Siehst du das auch so? Oder ist das gar nicht deine Denkrichtung und dein Blickwinkel?

LR: Das sind zwei Perspektiven: Wenn man den großstädtischen Blick einnimmt, ist alles drum herum immer leer und immer frei, zu bebauen und zu nutzen. Es ist ganz toll, dass man diese Freiräume hat und nutzen will. Wenn man durch Görlitz geht, denkt man: „Das hat ja unglaublich Potenzial; was man hier alles machen könnte…"

Wenn man dann aber vor Ort ist, merkt man erstmal: Freiräume zu nutzen unterliegt dem gleichen Wirtschaftssystem wie Freiräume nicht zu nutzen. Du brauchst Geld, um die Orte zu erschließen. Du brauchst Geld, um die Orte zu bebauen. Und Geld ist etwas, was in Görlitz zum Beispiel wenig vorhanden ist. Die Stadt ist chronisch klamm. Wir sind der Landkreis mit einem der schlechtesten Verdienste und Löhne.[1] Das hat Auswirkungen auf die Renten.

Und dann habe ich noch ganz persönliche Erfahrungen damit: Wir sind gerade dabei, eine Kunsthalle in Görlitz zu gründen und wir laufen durch die Stadt und denken: „Das ist Wahnsinn! Da ist alles frei. Gehen wir doch zu den Eigentümern und versuchen, die vom Projekt und vom Konzept zu überzeugen. Wir sagen: Ihr gebt uns den Raum und wir stellen ihn wieder her. Wir kümmern uns um die Anschlüsse, wir stecken Geld da rein."

Und dann geht es schon damit los, dass natürlich kein Görlitzer und keine Görlitzerin Eigentümer sind. Diese Stadt ist in großen Teilen wie ganz viele andere Städte im Osten nicht in der Hand ihrer Bürger*innen, sondern in der Hand amerikanischer oder Berliner oder israelischer Immobilienfirmen. Es steckt also jede Menge fremdes Kapital drin. Die Firmen wissen nicht einmal, dass diese Stadt existiert. Die sehen nur: „Hier haben wir einen tollen Investmentfonds. Da sind ein paar Häuser drin, kaufen wir mal." Das heißt, du kommst überhaupt nicht an die Leute ran, die diesen Leerstand besitzen, die auch gar kein Interesse haben zu investieren. Die warten lieber darauf, dass, wie das im Kapitalismus so ist, sowieso alles teurer wird. Und dann verkaufen sie das dann irgendwann wieder. Zum Beispiel haben wir ganz viele Häuser, die kürzlich ein neues Dach bekommen haben. Aber die Fenster und die Türen bleiben weiter verschlossen, damit es sich schön hermetisch abriegelt und nicht genutzt wird.

Ich glaube, das ist das Problem an diesem Freiraum. Der ist da, es sind auch Leute da, die ihn nutzen können. Aber solange die Fläche, sozusagen die Peripherie, als Investmentobjekt der Großstädter betrachtet wird, kann das Potenzial überhaupt nicht ausgeschöpft werden. Da sprechen wir noch gar nicht davon, wie schwer es ist, eine sehr alte, mitunter konservative Stadtbevölkerung und Stadtgesellschaft von den inhaltlichen Ideen zu überzeugen.

TS: Da schließt sich auch gleich meine nächste Frage an: Wie nimmst du die Stadtgesellschaft in Görlitz wahr? Einerseits in Bezug auf euer Projekt einer Kunsthalle, aber andererseits auch hinsichtlich des Theaters. Welche Rolle spielen Kunst, Kultur, Theater und Austausch für die Stadtgesellschaft? Wie ist deine Wahrnehmung?

LR: Ich glaube, Görlitz ist eine Art Sonderfall durch die schön erhaltene Stadtstruktur. Diese Stadt hat eine unglaubliche Anziehungskraft

1 Laut Statista war der Medianlohn im Jahr 2019 der Vollzeit-ArbeitnehmerInnen im Landkreis Görlitz im Vergleich zu den anderen Landkreisen bzw. kreisfreien Städten in Deutschland mit 2.380 Euro sogar am niedrigsten. ‹https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1135693/umfrage/landkreise-niedrigste-bruttoloehne/› (Anm. d. Red., zuletzt aufgerufen am 2.10.23).

für viele Menschen in Deutschland, vor allem für Rentner*innen. Die bringen ein bisschen ihren westdeutsch-bürgerlichen Lebensstil mit. Da gehört Theater ganz selbstverständlich dazu.

Aus der Perspektive der ostdeutschen Stadtgesellschaft heraus ist das jedoch eigenartigerweise immer auch noch ein bisschen mit dem „Diktat der Kunst" verbunden: Wir fahren als Betrieb zum Theater. Das hat eine didaktische Komponente und das steckt bei ganz vielen Leuten noch drin. Zum einen das Gefühl: Wir werden da belehrt, andererseits aber auch eine Berührungsangst von: „Ich verstehe das nicht! Was soll das eigentlich?" Aber die würden immer sagen: „Theater ist gut. Theater ist wichtig. Kunst ist wichtig."

Man sieht das jetzt auch in Görlitz. Wir hatten diesen riesigen, fatalen Wasserschaden im Stadttheater. Das hat eine unglaubliche Solidarität hervorgerufen auch von Leuten, die seit Jahren nicht mehr im Theater waren, die aber zumindest den Grundgedanken der Wichtigkeit und Zugehörigkeit des Theaters zur Stadt verstehen. In Görlitz tobt gerade einen Umverteilungskampf der städtischen finanziellen Mittel und natürlich merken es Kultur und Sport, also die freiwilligen Ausgaben, und Schulbauten sofort, wenn gekürzt werden muss. Es ist auch überhaupt nicht klar, wie dieses Theater saniert werden soll. Ich habe vor kurzem mit dem Chefdramaturgen gesprochen, da ich gerade etwas für das Theater ausarbeite. Der meinte nur: „Leider muss scheinbar erstmal so etwas Dramatisches passieren, damit die Leute sehen, dass wir noch da sind." Das Theater hatte vor Kurzem einen Intendantenwechsel, das neue Team hat sich viel vorgenommen für die Spielzeit. Ich glaube aber, das hat nicht im Ansatz so viel Nähe herstellen können wie jetzt dieses Unglück.

Das zeigt erstmal grundsätzlich: Ja, Kultur ist wichtig und wird in bestimmten Kreisen natürlich wichtiger bewertet als in anderen gesellschaftlichen Milieus. Das ist aber nichts Neues. Das sehen wir auch im Westen Deutschlands. Aber gerade in so einer kleinen, chronisch klammen Stadt ist es ein Luxus, ein Theater zu halten. Und sich damit immer wieder auseinanderzusetzen und sich selber begründen zu müssen, ist unglaublich ätzend.

Ich paraphrasiere hier eine Aussage des Intendanten[2], die ich ganz spannend finde. Er meinte: „Dieses Theater ist sowas von sanierungsfällig gewesen! Das war für alle klar. Dieser Wasserschaden hätte vor zehn Jahren schon passieren können. Und niemand hat Geld investiert."

Die Theaterleitung ist bettelnd von Landrat zu Landrat, von Stadtrat zu Stadtrat gegangen mit der Ansage: „Leute, wir brauchen Investition in dieses Rohrsystem. Das ist nicht mehr zeitgemäß." Alle wussten das. Aber eine Investition in Sanierung? Das liest sich nicht schön. Damit gewinnst du nichts. Es war eigentlich ein Unglück mit Ansage. Und jetzt stellen sich alle hin, auch unsere Bürgermeister, und sagen: „Dass wir jetzt Geld geben, ist so wichtig …" Dabei hätte das schon lange passieren müssen. Aber erst jetzt gibt es die Lorbeeren dafür.

TS: Du sprachst gerade davon, dass du für das Theater etwas ausarbeitest. Mich interessiert natürlich sehr die Themensetzung und der Spielplan des Theaters. Man hat auf der einen Seite ja immer das gutbürgerliche Bildungsbürgertum, das seinen *Faust* und seine *Zauberflöte* sehen will, und das hat selbstverständlich seine Berechtigung und bekommt seinen Platz im Spielplan, aber was ich viel spannender finde, sind Themen, die aus einer Stadtgesellschaft heraus entstehen, wo Stücke vielleicht sogar in einem partizipativen Prozess mitgestaltet werden. Werden innerhalb der Spielplanentwicklung auch Verbindungen zu ostdeutschen Themen gesucht oder wie kam die Zusammenarbeit mit dir zustande?

LR: Ich kann natürlich nicht detailliert benennen, was es genau wird, aber die Idee ist, den Bürgermeisterwahlkampf 2019 theatralisch aufzuarbeiten. Damals war die CDU gegen die AfD angetreten und die AfD konnte im ersten Wahlgang die meisten Stimmen holen. Es gab eine Wahlveranstaltung im Theater, die völlig eskaliert ist, weil der Moderator leider nicht in der Lage war, das Publikum und die verschiedenen Lager zu beruhigen.

Ich versuche, das aufzugreifen und es nochmal ins Theater zu holen. In diesem Fall versuche ich wirklich, regional geschichtlich und politisch zu arbeiten, weil mir völlig klar ist: Ich brauche mir nichts Großartiges auszudenken. Das würde in Leipzig oder Berlin überhaupt nicht funktionieren und das bringt mir auch kein Prestige. Ich verstehe das als eine reine, fast schon kulturpolitische Arbeit. Ich würde gern mal schauen, wofür dieses „Provinztheater" – allein dieser Begriff hat ja schon etwas Diffamierendes – eigentlich alles gut sein kann. Und ich finde, das muss dann ein regional-städtischer Stoff sein. Der funktioniert wahrscheinlich nicht mal in Zittau. Aber für Görlitz ist es okay. Für Görlitz ist es dann das Stück.

TS: Das ist großartig! Du sprichst oft von deinem Bedürfnis, aus Bubbles herauszukommen, also auch aus der Literatur-Bubble oder der Theater-Bubble. Vielleicht ist das ja ein Weg, genau solche Stoffe aufzugreifen und damit Leute ins Theater zu holen, die sonst gar nicht ins Theater gehen würden, weil sie jetzt merken: Da wird ein Stoff bearbeitet, der mich was angeht. Der hat etwas mit mir und meiner Stadt zu tun.

LR: Das hat natürlich auch ein gewisses provokantes Potenzial nach dem Motto: Warum spielt denn das Theater diesen Quatsch? Warum muss das denn da verhandelt werden? Ich kann mir ausmalen, wo die Kritik landen wird. Aber das ist völlig in Ordnung. Ich schätze diese Kraft des Regionalen extrem. Ich sehe, welches Potenzial da ist, diese utopische Kraft des leeren Raums.

Die von dir genannten Blasen haben wir auch, logisch. Aber sie sind anders, durchlässig. Du musst in so einer Kleinstadt anders miteinander umgehen. Du kannst den anderen nicht so aus dem Weg gehen, wie das in Großstädten der Fall ist.

Die Leute, die da sind, die machen großartige Arbeit, und auch die machen es oftmals nicht, weil sie an den großen Erfolg oder Prestige glauben, sondern weil sie für sich erkennen, dass das wichtige Basisarbeit für diese Gesellschaft ist.

2 Seit der Spielzeit 2021/2022 ist der Coburger Daniel Morgenroth Intendant des Gerhart-Hauptmann-Theaters Görlitz/Zittau (Anm. d. Red.).

Wir können nicht immer alle nach Berlin gehen und sagen: „Wir stehen auf den Brettern der Volksbühne und machen da ganz tolle Arbeit, haben einen Namen und sind auf dem DB-Mobil-Cover." Das ist nicht das Ziel. Das ist auch nicht mein Ziel, sondern in dieser Region für die Region zu arbeiten und zu wirken. Dafür ist ein Theater ein perfekter Ort, wenn die Intendanz erkennt, dass das ein Schlüssel sein kann, sich als Haus zu öffnen.

Die vorhergehende Intendanz hatte das nicht. Deren Ansage war: Wir machen das, was funktioniert. Wir machen *Faust*, wir machen die *Zauberflöte*. In diesem Fall musste erst ein neues westdeutsches Leitungsteam kommen, um das regionale Potenzial zu erkennen. Ich finde, das ist schon eine merkwürdige Story.

TS: Du hast gerade von der utopischen Kraft des leeren Raumes gesprochen. Welche utopische Kraft steckt für dich in Görlitz? Was wäre dein Zukunftstraum von dieser Grenzstadt?

LR: Idealerweise ein bisschen das rückgängig zu machen, was in den 1990er-Jahren durch den torpedierten Neoliberalismus schief gelaufen ist. Ich wünsche mir: Eine Stadt für ihre Bürger und Bürgerinnen. Nicht eine Stadt für das Kapital und als Investmentobjekt, sondern einen Raum, den man selber entwickeln kann, eine Stadt, in die sich jeder und jede irgendwie einbringen kann. Wir versuchen das mit der *Kunsthalle* bei der bildenden Kunst, wir wollen einen Ort schaffen, wo ausschließlich regionale Künstler und Künstlerinnen aus dem Dreiländereck eine Rolle spielen. Wir wollen einen Ort schaffen, an dem sich Leute treffen können, wo sie sich austauschen, sich vernetzen können und dadurch an Stärke gewinnen. Denn das ist uns ja auch allen klar:

> Einzelkämpfend schaffst du es nicht. Du musst dich verbünden und Netzwerke schaffen, um Reichweite und Aufmerksamkeit zu generieren. Das wünsche ich mir: diese Räume, die wir haben, anders zu nutzen, kollektiv zu nutzen.

TS: Eure *Kunsthalle* wird ein Ort für die bildenden Künste, aber ihr sucht auch die Vernetzung und Verzahnung mit dem Stadttheater, um interdisziplinäre Projekte anzustoßen?

LR: Aufgrund des Wasserschadens sucht das Theater jetzt zwangsläufig nach Räumen innerhalb der Stadtgesellschaft und der städtischen Strukturen. Im leerstehenden Kaufhaus wurden Weihnachtskonzerte aufgeführt und im Güterbahnhof fand ein immersives Theaterprojekt statt. Auch wir als Kunsthalle versuchen, Bündnisse zu schmieden, zum Beispiel knüpfen wir an die städtischen Kunstsammlungen an, die keine zeitgenössische Kunst zeigen können, weil sie die Räume nicht haben. Das versuchen wir zu ergänzen.

Mit der *Tanz-Company* am Theater suchen wir die Verknüpfung für unser Festival für zeitgenössischen Tanz und da kann man in eine eher performative Richtung denken. Wie gesagt, ohne diese Vernetzung und dieses Miteinander kann das alles in so einer kleinen Stadt gar nicht funktionieren.

TS: Wie experimentierfreudig erlebst du die Stadtgesellschaft? Wie reagieren die Menschen auf eure Bündnisse und Vorhaben oder auf experimentellere, zum Beispiel immersive Projekte? Wie reagieren sie auf alles, was jenseits von *Faust* und *Zauberflöte* ist?

LR: Das ist schwer. Ich kann natürlich jetzt nicht für alle Bereiche sprechen. Aber es gibt auf jeden Fall Menschen, die dieser Art von Kunst, auch neuen Wegen zeitgenössischer Kunst gegenüber sehr offen sind. Das sind dann oftmals auch die Jüngeren. Das ist aber schon eine sehr kleine Gruppe. Ein Großteil der Menschen ist da schon anders aufgestellt.

Alle zwei bis drei Jahre findet eine Initiative mit Dresdner Kunststudierenden statt, die Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Görlitz installieren. Die sind eigentlich nach zwei Wochen komplett vom Vandalismus zerstört. Das ist die Regel. Ich glaube aber, das ist nichts Görlitz-Typisches, dieses: „Was soll das?! Was ist das?!" Es scheint eine grundsätzliche Abneigung gegenüber Neuem oder gewissen zeitgenössischen Ideen zu geben.

Auch in politischer Hinsicht: Zum Beispiel beim Thema der Reduzierung von Autoverkehr in der Innenstadt oder der Windräder-Thematik – bei all diesen Themen und Prozessen, die auch so seltsam vermeintlich Grün besetzt sind, kommt eine Art trotziger Anti-Haltung zum Vorschein, dieses: „Ihr könnt euren Scheiß in Berlin machen. Aber wir hier, wir arbeiten mit dem ‚gesunden Menschenverstand'. Das ist ein Narrativ, das die AfD unglaublich gerne bedient. Das ist auch etwas, wofür sie in der Region Rückhalt hat. Das muss man sich vorstellen: Die AfD ist extrem erfolgreich bei den Wahlen. Sie haben mit Tino Chrupalla den Bundesvorsitzenden aus der Region Weißwasser. Eigentlich hatten auch alle damit gerechnet, dass diese Landratswahlen an die AfD gehen. Die hat dann überraschenderweise die CDU gewonnen, das kann sich irgendwie immer noch niemand so richtig erklären.

TS: Das ist ja leider nicht nur in Görlitz so.

LR: Total! Und so sehr mich das nervt: Am Ende ist die AfD, auch wenn sie mir nicht gefällt, eine Partei. Und mir ist es lieber, wenn Leute wählen gehen, als gar nicht und sich dann im Untergrund radikalisieren. Das zeigt mir zumindest: Es gibt irgendwie noch halbwegs Vertrauen in diese parlamentarische Demokratie, auch wenn sie erklärterweise abgeschafft werden soll. Das ist eine ganz schwierige Ambivalenz. Du kannst auch nicht in dieser Stadt leben, ohne mit den Leuten der AfD zu arbeiten. Es ist nicht möglich.

Auch dieser Stadtrat wird in vielen Teilen von der AfD dominiert. Die bringen Anträge rein, Gegenhaltungen und Gegenpositionen und sitzen mitunter auch in den Vorständen. Das ist zum Glück parlamentarisch geklärt. Ich glaube, dass sogar beim Theater ein AfD-Mann im Aufsichtsrat sitzt und natürlich komplett dagegen ist und alles scheiße findet. Aber du kannst in diesem gesellschaftlichen Umfeld nicht ohne diese Leute arbeiten. Das soll auch nicht so sein. Problematisch ist nur, wenn da Leute sitzen, die unsere Arbeit grundsätzlich ablehnen und torpedieren. Das erschwert einfach alles. Das ist eigentlich die größte Herausforderung, sich damit auseinanderzusetzen. Da ist eine politische Kraft, eine politische Macht. Und die haben eine Wählerschaft, die allem Neuen, das ja gar nicht so neu ist, ablehnend gegenüberstehen. Mit „neu" meine ich

Gegenwärtigkeit, zeitgenössische Ideen, thematische Auseinandersetzung mit Fragen wie: Wie könnte diese Stadt sein? Wie könnte eine Gesellschaft sein? Welche Probleme gibt es auf dieser Welt außerhalb von unseren? Das wird sofort abgetan mit Ressentiments von „Was soll denn das? So ein Scheiß! Und dafür wird Steuergeld ausgegeben …"

TS: Man kann also fast von einer Zweiteilung der Stadtgesellschaft sprechen? Auf der einen Seite Bürger*innen, die sehr progressiv versuchen, Bündnisse zu schmieden, innovativ, zeitgenössisch und lösungsorientiert zu denken, und die anderen, die versuchen, ihre Pfründe zu verteidigen und Ängste zu schüren?

LR: Ja, es ist eigentlich eine Geisteshaltung. Du hast die, die sagen: „Wir können hier etwas verändern, wir können hier etwas anpacken." Und dann hast du die, die mit verschränkten Armen an der Seitenlinie stehen und sagen: „Was soll das denn schon wieder?"

Diese nörgelige Antihaltung kann ein gesellschaftliches Klima komplett vergiften. Das regt mich selber so auf, wie man so gegen alles und jeden sein kann, ohne einen Funken von Offenheit zu haben, ohne Lust, sich auch mal auf was Neues einzulassen. Mit diesen Leuten zu arbeiten, macht keinen Spaß. Man muss sich auch selber ein bisschen davor schützen, um nicht auch in so eine Haltung zu kommen und um nicht selber irgendwann zu sagen: „Wenn das alles so schwer und voller Hürden ist, dann muss ich halt gehen." Das passiert leider auch ganz oft.

TS: Um nicht in Resignation zu verfallen, braucht es, wie du schon sagtest, gute Bündnisse. Empfindest du das Stadttheater als guten Bündnispartner?

LR: Absolut! Die wollen Themen setzen und irgendwie anders in diese Stadtgesellschaft reinkommen. Die haben zum Beispiel alle Theaterclubs wiederbelebt, auch um diesen sehr demokratischen Gedanken des gemeinsamen Spielens aufzunehmen. Es gibt endlich wieder einen Seniorenclub, einen Studierendenclub, einen Schüler*innen-Club, wo junge und alte Leute über das Theater, über das Spiel ins Gespräch kommen und einfach Spaß haben. Das macht was mit den Menschen, sich mit Stoffen und Themen auseinanderzusetzen, zu lernen und zu interagieren. Das ist eigentlich Gesellschaft auf der Bühne, die da stattfindet.

Es gibt in Görlitz und Zittau keine Off-Bühne, geschweige denn eine freie Szene, es gibt nicht mal kleine Bühnen für kleinere Theaterproduktionen. Es geht schon damit los, dass es nicht einmal eine richtige Probebühne gibt. Es gibt ein Haus in Görlitz in der Hospitalstraße, das *Apollo.* Das war zu DDR-Zeiten eine Kneipe, die wurde dann zu einem Kino- und Theaterort mit richtig schöner alter DDR-Neon-Typo, die immer leuchtete. Dieses Haus hat eigentlich einen schönen kleinen Saal, ein tolles kleines Foyer – eigentlich ist es perfekt ausgerichtet als Off-Bühne. Man könnte oben Theaterwohnungen einbauen, unten spielen, feiern. Momentan muss man sich immer bei der Stadt einmieten, dabei wäre es kostengünstiger, das Haus zu kaufen und zu sanieren. Es wäre eine tolle Perspektive für das Theater und die Stadtgesellschaft. Aber jetzt, und erst recht nach dem Wasserschaden, wird signalisiert, ist kein Geld mehr dafür da.

TS: Um noch einmal zu der *Kunsthalle* zurückzukommen – welche Projekte initiiert ihr?

LR: Momentan vor allem Ausstellungen. Durch die Witterungsbedingungen – wir können nicht heizen – können wir nur im Sommer Programme machen. Im Juni geht es los mit einem Festival für zeitgenössische Künste. Das gibt es schon seit fast zwanzig Jahren. Die Idee war und ist, Leerstand sichtbar zu machen und zu beleben. Jährlich wechselnd gehen wir in neue Häuser, um dort mit Kunst die Räume zu öffnen und über diese Stadt ins Gespräch zu kommen. Das verändert sich jetzt, weil es diesen Leerstand immer weniger gibt. Aber die Thematik bleibt natürlich die gleiche. Danach kommen ganz viele Ausstellungen mit tollen Oberlausitzer Künstler*innen.

TS: Ihr bindet vor allem auch ostdeutsche Künstler*innen ein?

LR: Eigentlich nur, vor allem aber auch polnische und tschechische aus dem Dreiländereck, um das einfach ein bisschen sichtbar zu machen.

Es gibt ja auch dieses großartige Filmfestival, das *NFF: Neiße-Film-Festival.* Das ist das einzige trinationale und weltweit größte Filmfestival, das über Ländergrenzen hinweg funktioniert. Die touren auch durch die komplette Gegend. Die haben Kinos in Liberec und hinter der polnischen Grenze. Die sind viel im Zittauer Raum unterwegs. Die machen eine großartige Arbeit und sind eigentlich alle etwas positiv bekloppt. Und trotzdem haben sie leider nicht die Aufmerksamkeit, die sie eigentlich verdienen. Es gibt so viele solcher Sachen. Man hört einfach nichts davon, weil unsere Medienlandschaft anders funktioniert. Das ist alles adressiert an großstädtisches Publikum, wo die Kultur nun mal stattfindet, wo auch die meisten Leute diese Zeitungen abonnieren. Das ist die Krux an dieser Regionalität.

TS: Letztendlich heißt das ja: Es passieren so tolle Sachen im Osten und der sogenannten Provinz und trotzdem regen sich alle auf, dass in Ostdeutschland, wo eh fast alle nur nörgeln und Rechts wählen, nichts Signifikantes und Zukunftsweisendes geschieht … Es muss also noch viel mehr Aufmerksamkeit von politischer, aber auch von öffentlicher, medialer Seite kommen?

LR: Das ist auch, was mich an diesem ganzen Döpfner-Scheiß[3] genervt hat, selbst an dem Buch von Dirk Oschmann: Das sind für mich antiquierte Sachen. Ich sehe ja, was für tolle, großartige Projekte hier stattfinden. Die sind alle da und nicht erst seit einem Jahr, sondern seit teilweise zwanzig Jahren, und die Leute halten durch und die Fahne hoch. Das sieht niemand. Alles, was die Leute sehen, ist „der rechte Osten". Die sehen aber nicht die, die sich anstrengen und die ihr ganzes Herzblut reinstecken. Das ist superschade, dass man sich an diesen Vorurteilen und Klischees abarbeiten muss, obwohl man gerne in die Zukunft

3 Lukas Rietzschel spielt hier auf die Enthüllungen und die Debatte um Mathias Döpfner, dem Vorstandsvorsitzenden der Axel Springer SE, und seine Ansichten von Ostdeutschen an. (Anm. d. Red.).

schauen will, in Zusammenhalt und Wachstum. Ich glaube, das ist dieses ewige Problem der Provinz, irgendwie zu versuchen, einen Gegenpol darzustellen gegen all diese Narrative von Rückschrittlichkeit und Provinzialität.

TS: Es geht uns mit dem Dossier ja auch darum, Sichtbarkeit zu erhöhen und nach ostdeutschen Positionen zu fragen: Wo findet man sie? In welchen Theatern? Denn da geschehen spannende Sachen.

LR: Ich finde sogar, die eigentlich spannenden Sachen: Wie funktioniert eine Gesellschaft, wie funktioniert eine Wirtschaft, wenn alles weniger wird und wir im Gegenteil immer alles auf Wachstum ausrichten? Auch das sind Fragen, die in der Kunst und in Theatern verhandelt werden können und sollen. Da muss experimentiert, nachgeforscht und künstlerisch ausprobiert werden. Und wenn man davon einen Eindruck haben will, dann kommt man nicht drum herum, in die Provinz und in die Fläche zu gehen, weil: Da ist die Zukunft.

TS: Lieber Lukas, das waren wunderbare Schlussworte. Ich danke dir für das Gespräch!

.

Lukas Rietzschel, 1994 in Räckelwitz (Sachsen) geboren, beschäftigt sich als Schriftsteller und kulturpolitischer Akteur mit zeitaktuellen Fragen, die sich jenseits der Großstädte vor allem in der (ostdeutschen) Provinz stellen. Fragen nach den Transformationserfahrungen Ostdeutscher und den Verwerfungen nach der Wende durchziehen sein Werk: Wie schafft man es, ein gemeinschaftsstiftendes und zukunftsweisendes Lebensgefühl in ostdeutsche Kleinstädte zu bringen? Woher kommt im Gegensatz ein Gefühl von Perspektivlosigkeit, zunehmender Frustration und Radikalisierung? Mit seinem ersten Roman *Mit der Faust in die Welt schlagen* (2018) spürte er seismografisch dem Lebensgefühl zweier ostdeutscher Brüder nach und beobachtete deren schleichende Radikalisierung; der Roman *Raumfahrer* (2021) erzählt von entwurzelten Menschen in Zeiten des Umbruchs. In Görlitz engagiert er sich zivilgesellschaftlich und arbeitet mit der *Kunsthalle Görlitz*[4] an interdisziplinären und interkulturellen Begegnungen, Ausstellungen und Festivals.

4 https://kunsthalle-goerlitz.de (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

VOM VOLKSTHEATER ZUR VOLXKANTINE

BEGEGNUNGEN MIT DEN NOCH-NICHT-BESUCHER*INNEN

Bericht

Ralph Reichel, Intendant und Geschäftsführer *Volkstheater Rostock*

Ich bin gebeten worden, für dieses Dossier die unterschiedlichen Formate für „Noch-Nicht-Besucher*innen“ des *Volkstheaters Rostock* zu skizzieren und ich schreibe diesen Text[1] an einem Sonntagnachmittag direkt nach der ersten Ausgabe unseres neuen Festivals *Axis.* Zum Finale am Samstag[2] ab 22 Uhr stand die Berghain-Resident-DJane JakoJako mit Musiker Frank Wiedemann auf der großen Bühne und zu deren Sound bewegte sich die Berliner Performancegruppe *Infinitum* gemeinsam mit der *Tanzcompagnie* des *Volkstheaters Rostock.* Die Bilder der großformatigen Videoprojektion wurden von Norbert Bisky erstellt. Alle Beteiligten hatten nur eine knappe Woche Zeit, die verschiedenen Elemente zu einem Gesamtwerk zusammenzuführen.

Das Publikum des Abends kam aus unterschiedlichsten Kontexten und war zur Hälfte noch nicht im Theater, zum Teil auch vorher noch nie in Rostock gewesen. Nach der Show trafen sich alle in der seit einem Jahr für das Publikum von 10 bis 24 Uhr geöffneten *Volxkantine* im Theater. Die Terrasse quoll über von unterschiedlich jungen Menschen.

Ich ging früh nach Hause, da ich mir vorgenommen hatte, am nächsten Morgen beim Wagnerbrunch dabei zu sein, den unser Chefdirigent mit Mitgliedern der Philharmonie in einem zentral gelegenen Gastrobereich im Shopping-Center in der Innenstadt veranstaltet – eine inzwischen sehr liebgewonnene Tradition. Am Abend eröffnen wir dann die Reihe der philharmonischen Konzerte. Dieses erste

1 Mit einem Dank an die unterstützende Dramaturgie.

2 Am 16. September 2023.

Konzert der Saison wird nicht im Theater, sondern seit 2017 in der alten Schiffbauhalle der Neptunwerft aufgeführt.

Und ja, wir machen natürlich auch „klassisches Theater“ in Rostock. Aber wir suchen grundsätzlich immer auch nach anderen Formen und Orten.

Vielerlei Gründe beweg(t)en uns dazu, die ich im Folgenden ausführen möchte.

Als der Schweriner Intendant Joachim Kümmritz und ich im Juli 2016 mit einem Monat Vorbereitungszeit die Leitung des Rostocker Theaters übernahmen, galt es erstmal eine schnelle Bestandsaufnahme zu unternehmen. Mit der unvermeidlichen Eile in dieser auch zeitlichen Überforderung stellten wir schnell fest, wie groß die Unterschiede waren: Zwei Theater, zwei Städte, die weniger als hundert Kilometer voneinander entfernt sind. Rostock, die in der DDR zur wichtigen Industriestadt erwachsene Hafenstadt, erlebte nach dem politischen Umbruch den ostdeutschen Exodus der industriellen Arbeitsplätze ungleich härter als die großherzogliche Residenzstadt Schwerin, in der nach 1989 die Landeshauptstadt mit dem stabil finanzierten Verwaltungsapparat beheimatet wurde. In Schwerin existierten eine ungebrochene Theatertradition und eine bürgerliche Gesellschaft, die über die Zeitenwenden hinweg in ähnlichen Stadtvierteln lebte. In Schwerin gibt es immer noch eine knapp zwei Kilometer lange Schlossgartenallee, die wirklich so heißt und auch so aussieht. In Rostock hingegen gibt es viel weniger von diesen bürgerlich-kulturellen Milieus. Die Abwicklung der Neptunwerft, auf der fast jede* Rostocker*in einen Familienangehörigen hatte, gehört zur gemeinsamen Erfahrung der Menschen dieser Stadt. Wer sich damit intensiver beschäftigen möchte, lese das Buch *Lütten Klein. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft* des Soziologen Steffen Mau. Dieses 2019 erschienene Buch landete auf mehreren Sachbuchbestsellerlisten und hat mir inzwischen beim besseren Verständnis der Situation durchaus geholfen. Bestätigt fühlten wir uns, als wir beispielsweise in diesem Buch lasen, dass für Kinder aus den Plattenbauvierteln die Jugendklubs des Theaters ein wichtiger Baustein für den Lebensweg waren – stellten die Clubs doch auch Wege aus dem Viertel heraus dar.

So war auch die Arbeit für und mit Kindern und Jugendlichen für Joachim Kümmritz und mich eines der dringlichsten und auch nachhaltigsten Aufgaben, der wir uns seit 2016 verschrieben haben. Als Ausgangspunkt unserer Arbeit am *Volkstheater Rostock* stand zudem die Erstellung einer Bestandsaufnahme, um daraus konkrete Handlungsstrategien zu entwickeln. So hat Rostock beispielsweise kaum bürgerliches Publikum und verfügt auch über keinen zahlenmäßig relevanten Abonnentenkreis für das Theater. Die Zuschauerzahlen schmolzen im Jahre 2015 auf rund 80.000 ab. Im Jahr 2019, dem letzten Wirtschaftsjahr vor Corona, hatten wir dann über 120.000 Zuschauer*innen, was einer Steigerung von 50 Prozent in vier Jahren entspricht. Wir sehen hier also noch erhebliches Potential bei einem Zugewinn von neuem Publikum.

Seit 1989 hatte das *Volkstheater Rostock* 13 Intendant*innen und kommissarische Leitungen kommen und gehen sehen, was im Schnitt eine Amtszeit von zwei Jahren bedeutet. Alle zwei bis fünf Jahre eine neue Strategie – das kann für ein Stadttheater kaum gut ausgehen. Wir haben insofern von Anfang an versucht, in Belegschaft und Stadt hinein Zuverlässigkeit zu vermitteln.

2019 habe ich Joachim Kümmritz abgelöst und bin jetzt allein Intendant und Geschäftsführer. Die Wahl basiert auch auf einer Empfehlung des Aufsichtsrates, bei der alle Arbeitnehmervertreter*innen für mich votiert hatten.

Medial war das Theater in den letzten Jahren bis 2016 überwiegend präsent mit Finanz- und Personaldebatten. Und die Stadt nahm es vorwiegend als „Krisenort“ wahr. Wir haben in der Konsequenz dann über Jahre nur einmal jährlich über Geld mit den Medien gesprochen und auch Interviews verweigert, wenn es nicht zumindest primär um Kunst ging. Dies war sicherlich ein Teil eines erfolgreichen Imagewandels.

Grundsatz all unserer Planung ist, dass wir uns mit der Stadt verbünden, dass wir Partner*innen und Begegnung finden und organisieren müssen – und damit die Institution „Theater“ wieder bei den Rostockern mit positiven Assoziationen verbinden können. Bei allen Projekten ist uns sehr wichtig, dass sich nach anfänglicher Ablehnung in Teilen des Theaters die Wahrnehmung dahingehend verändert hat, dass ein Großteil der Belegschaft den Kulturwandel als hilfreich begreift. Sie erleben, dass sich das Image des Theaters verändert, und dass das Theater nicht mehr nur als „Kostenfaktor“ für den Stadthaushalt wahrgenommen wird, sondern wir vielmehr Partner in der Gestaltung des städtischen Lebensraumes geworden sind. Dies erlaubt unseren Angestellten, stolz auf ihr Haus und ihre Arbeit zu sein und dies positiv mit der Stadt zu teilen.

Aus diesem Grundsatz und Anspruch sind folgende Ziele und Initiativen entstanden:

- Kinder- und Jugendarbeit
- Partizipative und kollaborative Projekte
- Kooperationen mit unterschiedlichen Playern in Kultur und Bildung
- Stadtprojekte, die in die Räume gehen und sich mit der Historie beschäftigen
- Projekte im Haus, die unterschiedliche – auch kulturferne – Akteure ins Haus holen
- Sommertheater in der alten Schiffbauhalle der Neptunwerft mit leichter Muse, mit selbstentwickelten Musicals und Konzerten, für Leute, die nicht über die Theaterschwelle gehen, aber durchaus in die Werfthalle kommen
- barrierearme Projekte
- Festivals mit einem besonderen Fokus auf Kinder und Jugendliche, auf Studierende, um junge Menschen, die nicht mehr durch Eltern, Schule, Studium ins Theater geleitet werden, mit unserem Haus in Kontakt zu bringen und es für sie zu einem attraktiven Ort zu machen.

Bei diesen Zielen und Initiativen haben wir unterschiedliche Erfahrungen gemacht, sind unterschiedlich weit gekommen. Im Folgenden möchte ich konkrete ausgewählte Projekte skizzieren.

Einer der ersten Punkte auf unserer Agenda ist die Basisarbeit bei den Kindern und Jugendlichen – und ihren Eltern. Damit überschneidet sich der zweite Punkt, der über ein interessantes Angebot für Kinder und Jugendliche hinausgeht: die partizipativen Projekte, die Menschen der Stadt aktiver in die gemeinsame Entwicklung von Theater einbeziehen. Da Partizipation auch schon damals oft abgenutzt klang, haben wir als interne Überschrift *Kollaboration* gewählt.

KINDER UND JUGEND – PARTIZIPATION UND KOLLABORATION

Festivalformat Spielfeld Volkstheater

Im Mai dieses Jahres hatte die erste Ausgabe *Spielfeld Volkstheater* Bewährungsprobe. Als *Festival für junges Theater* wurde und wird in diesem Zeitraum ein Programmschwerpunkt für Theater für und mit jungem Publikum im Spielplan verankert.

Die erste Ausgabe wurde mit dem partizipativen Projekt *Herr der Fliegen* auf der großen Bühne eröffnet. An dem Projekt waren 21 junge Menschen auf der Bühne beteiligt. Zudem übernahmen in den verschiedenen Theaterabteilungen FSJler*innen eigenständig hinter der Bühne Verantwortung bei der Erarbeitung der Produktion. Wir haben dafür einen eigenen Spielclub gegründet und dafür gecastet. Über 20 junge Menschen waren am Anfang dabei und fast alle hielten bis zum Schluss durch.

Das ganze Haus unterstützte mit Expertise und dem nötigen Einfühlungsvermögen. So arbeiteten u.a. eine Theater- und Tanzpädagogin, ein Schauspielkapellmeister, ein Profi-Regisseur und ein Dramaturg mit den Jugendlichen. Von Requisite bis Kostüm, von Marketing bis Malsaal wurden die jungen Menschen, die bei uns ein Freiwilliges Soziales Jahr in der Kultur absolvieren, unterstützt und ermuntert, sich prägend, künstlerisch schaffend und eigenverantwortlich in die Produktion einzubringen.

Dies führte natürlich auch zu Reibung, zu Diskussionen und zu Lernprozessen auf beiden Seiten – und als Ergebnis auch zu einem außerordentlich stolzen jugendlichen Team, das diese besondere Erfahrung auch in die Stadt getragen hat.

Im Rahmen des Festivals präsentierten wir nicht nur die hauseigenen Clubs, sondern auch Gastspiele von studentischen Theatergruppen sowie von Schultheatern aus der Stadt und dem Landkreis. Den Abschluss bildete ein ganztägiges StreetArt-Event auf dem Theatervorplatz mit einem breiten Workshopangebot von Graffiti über Bewegungstheater bis BreakDance und öffentlichem DanceBattle und Grafitti-Jam und Contest. Man möge mir die denglische Sprache verzeihen, aber für die beteiligte Jugend wäre es sonst inakzeptabel, weil uncool. Das Festivalformat wird in der Saison 2023/24 fortgeführt und weiterentwickelt und soll so zu einem festen Bestandteil in der jährlichen Programmgestaltung des Volkstheaters werden. Den Auftakt wird 2024 die Produktion *Zauberflöte reloaded* darstellen, die Mozarts Klassiker mit BreakDance verbindet und sich an ein jugendliches Publikum richtet.

PROJEKTE MIT UND IN DER STADT

Geschichte von Stadt und Region

Im Rahmen des bundesweiten Theaterprojekts *Kein Schlussstrich*, das sich mit dem NSU-Komplex und der Perspektive der Betroffenen auseinandersetzte, begann 2021 die Zusammenarbeit mit Autor und Regisseur Dan Thy Nguyen sowie weiteren Partner*innen aus der Stadt.

Nguyens Theatertext *Sonnenblumenhaus* schildert die zuvor lange unsichtbar gebliebene Perspektive von ehemaligen vietnamesischen Vertragsarbeiter*innen zum Pogrom in Rostock-Lichtenhagen 1992.

Seit der ersten Aufführung des Textes in Rostock im November 2021 folgten in den Folgejahren weitere Aufführungen, die nun in enger und guter Zusammenarbeit mit lokalen Partnern begleitet wurden. Gemeinsam mit dem *Lichtenhagen-Archiv (Soziale Bildung e. V.)* und *Diên Hông – Gemeinsam unter einem Dach e. V.* wird der Text als Teil von Bildungstagen für Jugendliche erlebbar.

Einen ähnlichen thematischen Schwerpunkt auf Regionalem und jüngerer Vergangenheit und der Auseinandersetzung mit der eigenen/regionalen/lokalen Geschichte setzt die Inszenierung von Hendrik Bolz' Bestseller *Nullerjahre,* der vom Aufwachsen in Mecklenburg-Vorpommern in den 2000er-Jahren berichtet. Die Aufführung findet in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater statt.

Weiter in die Vergangenheit sind wir mit dem spartenübergreifenden Projekt *Gesänge aus der Gefangenschaft* gegangen, mit dem wir in der ehemaligen Stasi-Untersuchungshaftanstalt, die heute eine Gedenkstätte ist, sehr bedrückende Räume bespielen und gemeinsam mit den Zuschauern entdecken. Schauspiel, Tanz, Musiktheatersparte des Hauses und ein semiprofessioneller Chor aus unserer Stadt haben dort gemeinsam ein intensives Erlebnis erschaffen, das überaus gut nachgefragt wird. Die Zusammenarbeit mit dem Team der Gedenkstätte und der Bundeszentrale für politische Bildung eröffnete uns auch neue Impulse für weitere Projekte.

IN DER STADT UNTERWEGS – ZU DEN (POTENTIELLEN) THEATERBESUCHERN

Mit einer mobilen Bühne, also einem großen Autoanhänger mit wechselbaren Aufbauten, die in kürzester Zeit an den unterschiedlichsten Spielorten starten kann, bringen wir Kultur in die Regionen, egal ob Marktplatz, Gemeinschaftszentrum, Bauernhof oder Stadtpark. Mit dieser *mobilen Produktion* für die Region erreichen wir Menschen, die sonst aus ihrem Stadtviertel oder ihrer ländlichen Gemeinde nicht den Weg ins Theater fänden.

Wir bieten hier zum Beispiel selbsterklärende Kinder- und Familienstücke wie die *Kuh Rosemarie.* Wir haben aber auch ein zehntägiges Performance-Projekt mit der Gründung einer Partei, der Deutschen Biertrinkerinnenunion gestartet, das mit skurrilen und musikalischen

Events die Leute auf den Plätzen in Rostock verwirrte und interessierte.

Gelernt haben wir auch von Union Berlin, den Erfindern des gemeinsamen Weihnachtssingens im Stadion; ein Format, das es inzwischen in mehreren Städten gibt. Wir sind in Rostock zu Hansa gegangen und haben gemeinsam ein Format entwickelt, das von der Bevölkerung sehr gut angenommen wird. Kurz vor Weihnachten kommen über zehntausende Menschen ins Ostseestadion und singen mit dem Opernchor und den Musiker*innen des Volkstheaters unter Anleitung von Chordirektor und Schauspielkapellmeister die schönsten Weihnachtslieder. Wenn, wie letztes Jahr, zwölftausend Menschen gleichzeitig ein Lied singen und dazu dann auf einmal noch eine erste Schneeflocke fällt, entsteht ein faszinierendes Gemeinschaftserlebnis.

Seit 2017 spielen wir zudem jedes Jahr im Sommer in der alten Schiffbauhalle der Neptunwerft leichte Muse und Musical. Dort beobachten wir, dass die Zuschauer*innenzahlen steigen – trotz recht hoher Eintrittspreise. Für Rostocker*innen, die auf die alte Werft wollen, sich aber nicht über die hochkulturelle Theaterschwelle trauen, ist es ein guter erster Schritt. In der Halle spielen wir Musicals, die wir jedes Jahr hausintern schreiben (lassen). Diese spielen inzwischen zuverlässig im Erfahrungsraum unserer Zuschauer*innen. Die Musik wird aus der jüngeren Vergangenheit passend in die historische Phase der jeweiligen Story adaptiert. So entsteht Verbundenheit mit einem Format. Da wir jedes Jahr eine neue Produktion mit einem neuen unbekannten Titel rausbringen, kommen die Leute sehr offensichtlich nicht wegen des Titels, sondern wegen dieser besonderen Spielplanposition – die nicht vom Spielort zu trennen ist. Zumindest noch nicht.

ZURÜCK INS HAUS, AB IN DIE KANTINE

Seit September 2022 verfügen wir über einen neuen Gastronomen, den wir im Prozess einer Ausschreibung für eine offene Kantine gefunden haben. Den Zuschlag hat ein junges Team aus der Stadt erhalten, dessen Hostel mit Tourismuspreisen ausgezeichnet wurde, dessen Sommerstrandbar zum Loungeeventraum gewachsen ist und das auch eine Szenekneipe im Studentenviertel betreibt. Dessen junges Personal rotiert durch die Bars und Kneipen und unsere Kantine. In der wir jetzt nicht nur spartenübergreifend streiten, sondern gänzlich andere Perspektiven von Menschen hören, die vielleicht gar nicht ins Theater gehen, aber unsere Terrasse cool finden, oder die Bartruppe, oder die Late Night Formate, die Musik oder solche Festivalerlebnisse wie bei *Axis.*

> Ich genieße diese Begegnungen. Es macht mir keine Angst, wenn junge Menschen ohne Theater sozialisiert wurden.

Es würde mir nur Angst machen, wenn wir ihnen keine Angebote mehr machen würden. Dies kann man vom *Volkstheater Rostock* gewiss nicht sagen. Und darüber bin ich froh.

WIR BRAUCHEN WIEDER ETWAS VOM GEIST DER 89’ER-UTOPIE

Gespräch

Carena Schlewitt, Intendantin *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste* &
Therese Schmidt, Regisseurin

Therese Schmidt (TS): Gleich zu Beginn möchte ich Ihnen eine kurze Zusammenfassung unserer Ergebnisse aus der Studie zu ostdeutscher Repräsentation bei den künstlerischen Intendanzen vorstellen: Von 161 erfassten Intendant*innen sind 25 Intendant*innen ostdeutscher Herkunft (das entspricht 15,5 Prozent), je größer Haus und Stadt, um so weniger Ostdeutsche finden sich in der Leitungsebene (bis hin zu 3,1 Prozent ostdeutscher Intendant*innen an großen Häusern); in fünf der elf alten Bundesländer beträgt die ostdeutsche Repräsentation in Theaterleitungen null Prozent. Überraschen Sie diese Zahlen und Fakten?

Carena Schlewitt (CS): Nein, sie überraschen mich nicht. Und ich würde sagen: Das hängt mit den Neunzigerjahren und der unmittelbaren Umbruchszeit nach 1989 zusammen. Es gab eine ziemlich radikale Umstrukturierung von Positionen und Strukturen; eine westdeutsche Freundin aus dem Theaterbereich sagte damals zu mir: „Jetzt kriegt Ihr unsere B- und C-Garnituren.“ Also nein: Die Ergebnisse erstaunen mich nicht und trotzdem ist man immer wieder neu überrascht bis geschockt.

TS: Was glauben Sie, woran die mangelnde Repräsentation liegt? An fehlenden Netzwerken? Am fehlenden symbolischen oder ökonomischen Kapital? Einzelne Kulturpolitiker*innen und Intendant*innen meinen, dass es nicht genug Ostdeutsche gibt, die ein größeres Haus leiten können.

CS: Gegen die Aussage, man findet niemanden, steht natürlich auch die Frage, wie aufmerksam man Entwicklungen in Ostdeutschland gegenüber ist, wie man mit Menschen, die in Ostdeutschland Theater machen, ins Gespräch kommt und wie die Findungsprozesse ablaufen. Bisher war es oft so, dass dezidiert Leute angesprochen und aufgefordert wurden, sich zu bewerben. Und da wurden natürlich nicht die Leute angesprochen, die man nicht kennt oder die nicht Teil eines Netzwerkes sind. Natürlich gab und gibt es Findungskommissionen und einiges ändert sich ja montan glücklicherweise auch. Aber es sind auch genug Fälle bekannt, bei denen aus einem bestimmten Netzwerk heraus einfach weiter nachbesetzt wurde. Diese leider immer noch gängige Praxis birgt natürlich die große Gefahr eines engen Korridors der immer gleichen Leute.

TS: In Berlin gibt es nach dem Ende der Leitung von Franziska Werner an den *Sophiensælen* kein ostdeutsch geleitetes Haus mehr. Lediglich das *Theater an der Parkaue* wird von einer zu 50 Prozent ostdeutsch geleiteten Doppelspitze geführt, darüber hinaus gibt es noch das *Chamäleon-Theater für zeitgenössischen Zirkus* …

CS: Am *HAU* könnte man noch Aenne Quiñones als stellvertretende künstlerische Leiterin nennen, aber ja, insgesamt sieht es dünn aus. Und es gibt natürlich mittlerweile auch noch ganz andere berechtigte Forderungen: nach mehr Frauen in Leitungspositionen, auch Postmigrant*innen, nach Menschen mit internationaler Geschichte sowie unterschiedlichen kulturellen und sozialen Prägungen, Herkünften usw.

TS: In all diesen Fällen geht es um Sichtbarkeit und Repräsentation. Glauben Sie, dass die geringe Repräsentation Ostdeutscher in Leitungspositionen auch Auswirkungen auf eine geringere Repräsentation ostdeutscher Künstler*innen hat? Finden sich in einem ostdeutsch geleiteten Haus auch eher ostdeutsche Themen wieder?

CS: Das lässt sich schwer verallgemeinern. Als ich nach Dresden gegangen bin, war es für mich sehr wichtig zu fragen: „Wo befinde ich mich hier? Was sind die Themen, die für ein Publikum, aber auch für die Künstler*innen vor Ort wichtig sind?" Gerade mit meiner Biografie war es mir wichtig, diese Verbindung herzustellen. Auch während meiner Zeit an der *Kaserne* in Basel wollte ich Ost-Themen setzen – auch, wenn das dort eher exotisch war. In Dresden weiß man, dass sowohl Künstler*innen als auch das Publikum sich per Biografie mit diesen Themen auseinandersetzen oder bestimmte Künstler*innen kennen. Auf der anderen Seite geht es aber auch immer darum, viele Verknüpfungen darüber hinaus herzustellen. In *HELLERAU* haben wir kein reines „Ost-Programm". Das würde ich für falsch halten. Es geht eher um die Verknüpfung verschiedener Perspektiven. Natürlich ist der Ausgangspunkt in Dresden ein anderer als in Köln, Hamburg oder München.

Aber das Wichtigste ist meiner Meinung nach, Beziehungen zwischen Ost, West, Nord und Süd herzustellen – auch und gerade über das Land hinaus. Momentan ist es ja leider oft so, dass „der Osten" am Rand vorkommt: „Ach ja, den Osten gibt es ja auch noch. Da muss man auch noch etwas tun." Ostdeutsche Themen und Perspektiven müssten aber selbstverständlich vorkommen, weil es eben auch Themen und Perspektiven dieses Landes sind. Wenn am Ende immer nur die AfD als Warnsignal zur Beschäftigung mit Ostdeutschland dient, dann wird es problematisch. Die Trennung in Ost und West ist leider immer noch stark zu spüren, auch viel Unwissen und Abschottung. Und wenn man den Blick auf Osteuropa richtet, ist es nicht anders. Durch den russischen Angriffskrieg in der Ukraine ist uns Osteuropa wieder näher gerückt, aber davor wurden Themen, Fragen und Perspektiven aus dem Osten zu wenig wahrgenommen und die Notwendigkeit nicht gesehen, sich damit auseinanderzusetzen.

TS: Bevor wir zu Ihrer Arbeit in *HELLERAU* kommen, interessiert mich Ihre Perspektive auf die Schweiz. Für unser Dossier haben wir unter anderem zwei Schweizer interviewt, die in Ostdeutschland Leitungspositionen innehaben.

Sie haben zehn Jahre die *Kaserne* in Basel geleitet, ein Zentrum für die freie zeitgenössische Theater-, Tanz- und Performanceszene. Was ist ihrer Meinung nach der größte Unterschied im Arbeiten in Basel und in Dresden, beziehungsweise in der Schweiz und in Ostdeutschland?

CS: Ganz grundsätzlich: Man begreift in der Schweiz sehr stark das politische System der direkten Demokratie, auch in so einem Instrument wie den Volksabstimmungen.

Dieses Prinzip der direkten Demokratie kriegen die Schweizer*innen von klein auf vermittelt, und es zieht sich durch alle Strukturen. An erster Stelle steht da das Prinzip der Kollegialität, was bedeutet, dass man so weit wie möglich immer alle mitnehmen sollte, da man sonst nicht zu Ergebnissen kommt. Das kann dann auch schon mal dauern, bis man zu einem Ergebnis kommt. Und bei den Volksabstimmungen müssen die Bürger*innen dann auch mit Ergebnissen von 51 oder 49 Prozent umgehen, also mit knappen Siegen oder Verlusten – selbst wenn die Stimmbeteiligung sehr schwach war. Ich habe das als eine interessante Erfahrung mitgenommen, bei Entscheidungen möglichst viele zu beteiligen.

Für die freie Szene hat das auch bedeutet, dass es große gemeinsame Aktivitäten gab; als 2008/09 die Kaserne Basel „am seidenen Faden" hing, haben sich genreübergreifend Künstler*innen mit uns solidarisiert und einzelne Politiker*innen zu Gesprächen getroffen. Zu der Zeit waren solche Aktionen in der freien Szene in Deutschland noch nicht so ausgeprägt wie jetzt. Natürlich gibt es auch in der Schweiz Hierarchien und feste oder starre Strukturen, aber es gibt einen anderen Umgang miteinander und die Rückbindung an verschiedene Formate direkter Demokratie und eines direkten Zusammenkommens.

TS: Könnte dieses Talent zur direkten Demokratie und zu Verbindlichkeit und Diplomatie ein Grund dafür sein, warum es so viele Schweizer*innen in deutschen Theaterleitungen gibt?

CS (lacht): Das weiß ich nicht, umgekehrt gibt es ja auch viele Deutsche in der Schweiz. Als ich 2008 nach Basel gegangen bin, war in der Gesellschaft teilweise eine gewisse Deutschenfeindlichkeit zu spüren – nicht nur im Theaterbereich, sondern auch im universitären oder medizinischen Bereich. Ich habe dann manchmal von Schweizer*innen gehört: „Wir kommen eigentlich mit den Ostdeutschen besser aus als mit den Westdeutschen,

weil: Die Westdeutschen wissen immer schon, wie es geht. Ihr Ostdeutschen seid irgendwie anders drauf …"

TS: Das ist mir auch bei meinen Interviews mit Julien Chavaz *(Theater Magdeburg)* und Andris Plucis *(Theater Eisenach)* aufgefallen: deren hohe Meinung über die „ostdeutsche Mentalität", das – ostdeutsche? – Talent zu Bodenhaftung und Direktheit.

CS: Das habe ich auch oft gehört. Manche sprechen sogar von der Schweiz als einer „besseren DDR". Das stammt nicht von mir, sondern von Schweizer*innen, die u.a. den – auch sehr wohlhabenden – Insel-Status der Schweiz damit betonen wollten.

TS: Seit 2018 leiten Sie das Festspielhaus *HELLERAU* in Dresden, das ganz bewusst den Titel *Europäisches Zentrum der Künste* trägt. Ihr Spielplan umfasst unterschiedlichste Kooperationen, Festivals und interdisziplinäre Projekte. Setzen Sie dabei bewusst auf Ostdeutschland und Osteuropa?

CS: Ja. Aber erstmal noch eine Erklärung zur Bezeichnung *Europäisches Zentrum der Künste,* die natürlich auch irritiert, denn wir zeigen ja nicht nur Projekte europäischer Künstler*innen. Der Name hängt mit der Gründung der Europäischen Werkstatt 1990 zusammen und mit dem damaligen Förderverein, der das Festspielhaus Hellerau für die Künste zurückerobert hat. Nach dem Fall der Mauer ging es um Öffnung und darum, zu zeigen, dass wir Europa sind. Später hat die Stadt Dresden den Namen verstetigt, man hätte auch sagen können: Internationales Zentrum der Künste. Wir begreifen diesen Namen nicht als Aufruf zu einer eurozentrischen Ausrichtung.

Zu Ihrer Frage: Ja, die Ausrichtung auf Ostdeutschland und Osteuropa war auch Teil meiner Bewerbung. Mein Ansatz war, einerseits das Haus in den Genres noch weiter zu öffnen und interdisziplinärer zu machen, die zeitgenössische Musik wieder stärker ans Haus zu binden und interdisziplinäre Projekte zwischen Theater, Tanz, Performance, Musik und Medienkunst anzustoßen. Ich wollte *HELLERAU* aber auch stärker für lokale und regionale Künstler*innen öffnen. Vorher gab es bestimmte Formate, wie zum Beispiel die Linie 8, bei der sich regionale Künstler*innen mit Kurzstücken präsentieren konnten. Wir wollten darüber hinausgehen und lokale Künstler*innen mit ihren Produktionen voll umfänglich präsentieren und sie dabei unterstützen.

Des Weiteren war es mir wichtig, Fragen der Transformationsentwicklung in den letzten 30 Jahren zu beleuchten und aus einer heutigen Perspektive zu betrachten: „Wo stehen wir?" Die Fragestellung erfolgt jedoch nicht nur aus unserer deutschen Perspektive; es war und ist uns wichtig, Nachbar*innen einzuladen und durch die zeitgenössischen Bühnenkünste einen Dialog jenseits der Tagespolitik anzuregen.

2018 haben wir mit dem Festival *Polski-Transfer* einen Austausch künstlerischer Positionen des polnischen aktuellen Theaters bei uns gehabt, mit dem Format *89/90* haben wir einen Schwerpunkt zum 30. Jahr des Mauerfalls gesetzt, 2020 haben wir das Festival *Karussell* mit vielen unabhängigen russischen Künstler*innen ausgerichtet, von denen nun die meisten das Land verlassen haben. Und neu haben wir die Reihe *nebenan* gegründet, in der wir uns Ländern und Regionen widmen, in denen unabhängige Künstler*innen unter schwierigen politischen oder gesellschaftlichen Bedingungen arbeiten: 2022 stand Belarus im Fokus, 2023 die Ukraine, 2024 wollen wir uns vertieft mit der ungarischen freien Szene beschäftigen.

Die Festivals oder Schwerpunktsetzungen sind meistens so ausgerichtet, dass wir entweder im Vorfeld oder danach, über Gastspiele hinaus, Kooperationen durchführen. Dafür haben wir glücklicherweise unser Residenzprogramm und damit die Möglichkeit, mit den Künstler*innen weiterzuarbeiten und die Projekte weiterzuentwickeln. Mittlerweile sind wir auch als Residenzort stark angefragt und müssten das Residenzprogramm eigentlich noch weiter ausbauen und stabilisieren. Die Künstler*innen arbeiten alle sehr gerne in *HELLERAU,* es gibt einmalige Arbeitsmöglichkeiten: Wir sind ein bisschen ab vom Schuss, im Grünen, man kann sich also sehr gut konzentrieren und wenn man will, hat man die Verknüpfung zum internationalen Programm im Haus, zu anderen Residenzkünstler*innen oder zur lokalen Szene und ist in 15 Minuten in der Neustadt.

TS: Ihnen geht es um nachhaltige Bündnisse und weniger um kurzfristige Kooperationen. Ist der Zusammenschluss gerade in Zeiten notwendiger Umbrüche und Transformationen wichtig?

CS: Wenn man länger an einem Haus ist, ist es wichtig, die Balance zwischen der Kontinuität mit langfristigen Bündnissen zu halten und trotzdem neue Stimmen aufzunehmen oder auf Themen zu reagieren, die in der Luft liegen. Wichtig ist für uns die Kooperation mit anderen Häusern. Im Bündnis der internationalen Produktionshäuser sind wir übrigens das einzige Haus in Ostdeutschland. Aber wir verknüpfen uns auch regional mit dem *LOFFT* in Leipzig oder der *Schaubühne Lindenfels*. Ein besonderes Netzwerk ist das Programm *Explore Dance,* Tanz für junges Publikum. Die Projektpartner in Potsdam, Hamburg und München arbeiten bereits seit fünf Jahren erfolgreich in diesem Format und haben uns vor zwei Jahren gefragt, ob wir dazu kommen. Hier liegt der Fokus auf der Entwicklung des jungen Publikums für zeitgenössischen Tanz. Ich finde es wichtig, sich da, wo es passt, zu verbinden und zu verknüpfen; insofern sind es einerseits zuerst künstlerische Arbeitslinien, Formate und dann Netzwerke, die auf unterschiedlichen Ebenen agieren. Unser Hauptaugenmerk liegt aber immer auf der oder dem einzelne*n Künstler*in, der Gruppe und natürlich auf dem Publikum, klar!

TS: Apropos Publikum: Sie initiieren auch Projekte im Stadtraum und arbeiten mit der Stadtgesellschaft Dresdens. Gerade sind die Umfragewerte für die AfD so hoch wie noch nie, in Sachsen liegt sie in Umfragen bei 32 Prozent. In vielen Interviews wurde von einer spürbaren

Polarisierung und Teilung der Stadtgesellschaft gesprochen – merken auch Sie eine Polarisierung innerhalb der Stadtgesellschaft und wie nehmen Dresdner Bürger*innen partizipative, interdisziplinäre, interkulturelle Projekte wahr und an?

CS: Zunächst zur AfD: Das *Festspielhaus Hellerau* wurde schon 2019 explizit ins Wahlprogramm der AfD mit der Aussage aufgenommen, die Förderung für dieses Profil im Falle eines AfD-Sieges zu streichen. In dem Zusammenhang gab es damals gehäuft Anfragen von verschiedenen Medien an uns, wie wir darauf reagieren. Die Antwort darauf liegt in unserem Programm – und das kontinuierlich – und ich finde dann diese kurzfristige Aufmerksamkeit auf den Osten, mit Blick auf die AfD sehr unbefriedigend. Mindestens bräuchte es eine intensive und umfangreiche Berichterstattung über das, was die Kulturorte im Osten machen. Da kann man eine deutliche Abgrenzung von der AfD sehen und auch andere Stimmen hören. Das würde uns nützen, auch bundesweit Aufmerksamkeit zu kriegen und würde andere Bilder kreieren.

Zur Publikumsfrage: Nach dem harten Corona-Einschnitt kommt nun das Publikum wieder, ich kann glücklicherweise sagen: Wir waren die letzten Wochen fast immer ausverkauft und unser Publikum ist sehr heterogen. Das mag auch an unserem sehr heterogenen Programm liegen. Durch unseren Schwerpunkt auf zeitgenössische Musik können wir eine große Bandbreite internationaler Musiker*innen abbilden, aber auch Uraufführungen von Werken ostdeutscher Komponist*innen zeigen. Die Bandbreite des zeitgenössischen Tanzes ist enorm und *HELLERAU* ist bekannt als Ort des Tanzes. In Gesprächen mit dem Publikum höre ich manchmal: „Wenn es *HELLERAU* nicht gäbe, dann wäre ich nicht mehr in Dresden" oder: „Bei euch hat man das Gefühl, dass etwas aufgeht – in den Begegnungen mit den Künsten und Künstler*innen, aber auch im offenen Umgang mit Konventionen …"

Aber man redet ja immer über die, die kommen, und rätselt über die, die nicht kommen.

Bei unserem EU-Projekt *Moving Borders*, das im Sommer 2021 an der Elbe stattgefunden hat, haben wir gemerkt, wie wertvoll der Schritt in den Stadtraum ist. Wir sind auf großes Interesse bei vorbeischlendernden Passant*innen gestoßen, und auch migrantische Familien haben sich an diesem offenen Ort, der eben nicht der Theaterraum war, sehr wohl gefühlt.

Nach Corona haben wir im Team mehrere Workshops zum Thema Publikumsansprache durchgeführt: „Wie formulieren wir Texte? Sind die verständlich? Wen wollen wir erreichen?"

Es ist uns sehr wichtig, ein heterogenes Publikum anzusprechen – natürlich gibt es immer Leute, die sich nichts unter freier Szene oder internationalem, interdisziplinärem Theater vorstellen können, die ein klassische Konzert, ein Ballett oder auch einen Museumsbesuch für sich als die Kultur definieren. Aber auch wenn Dresden eine eher konservative Stadt ist, finde ich die Reibungsfläche zwischen klassischer Kultur und freien, interdisziplinären Projekten inspirierend. *HELLERAU* ist mit seinen zeitgenössischen Kunstformen viel eher an unterschiedlichen Realitäten der Gegenwart dran, auch in der Begegnung mit anderen Kulturen.

TS: Wir leben in Zeiten großer Umbrüche und Transformationen. Können die Transformationserfahrungen, die Ostdeutsche vor dreißig Jahren gemacht haben, vielleicht auch produktiv für die heutige Zeit genutzt werden? Und wie könnte Theater das aufgreifen?

CS: Die Erfahrungen eines gesellschaftlichen und auch historischen Scheiterns, die die Menschen der ehemaligen DDR qua Biografie gemacht haben, haben sich sehr eingeschrieben. So wie der Schauspieler Michael Gwisdek einst in einem Interview sagte: „Passiert einem ja nicht alle Tage, dass einem das Land unterm Arsch weggezogen wird …"

Heute findet auch ein grundlegender gesellschaftlicher Wandel statt, aber nicht so wie 1989 mit der Auflösung der Eigentumsverhältnisse, der Öffnung der Grenzen, des Wegbrechens aller Sicherheiten und Strukturen … Darüber hinaus war jeder und jede mit einer komplett anderen Gesellschaft konfrontiert: mit einem neuen Bildungssystem, neuen Sozialsystemen, neuen Gesetzgebungen … Ich glaube, viele Westdeutsche können sich nicht vorstellen, was das heißt. Die große Frage des heutigen gesellschaftlichen Wandels ist ja eher, wie man die Notwendigkeit der Transformation erfahrbar macht. Die Wendezeit 1989 hatte eine ganz andere Markierung und unmittelbare Erfahrung; der Klimawandel zum Beispiel ist dagegen schwerer zu begreifen.

In Verbindung mit Ostdeutschland gibt es immer noch große Themen, die unter heutiger Perspektive noch zu wenig öffentlich und auch künstlerisch aufgearbeitet wurden, zum Beispiel das Beziehungsgeflecht zwischen der ehemaligen DDR und den afrikanischen oder südamerikanischen Ländern, in denen Befreiungsbewegungen stattgefunden haben.

> Die DDR und der Ostblock hatten enge Beziehungen zu diesen Ländern und es ist an der Zeit, diese Geschichten auf die Bühne zu bringen, in all ihrer Ambivalenz: „Was war das eigentlich? Wie haben wir uns da positioniert und was hat das mit uns gemacht?"

Ich weiß noch, wie wir als Kinder Geld für Angela Davis gesammelt, gegen den Vietnam-Krieg demonstriert, Friedenstauben gebastelt haben … Ich glaube, die Thematisierung kann nur über sehr spezifische künstlerische Zugänge an so einem Haus wie *HELLERAU* funktionieren; sobald man reine Aufklärungsarbeit betreibt, hat die Kunst verloren.

Sobald wir uns als Kulturakteur*innen anmaßen, Bescheid zu wissen und die Richtung von Falsch und Richtig vorzugeben, wird es riskant.

TS: Vielleicht brauchen wir mehr Mut, uns gemeinsam mit dem Publikum in offene Räume zu begeben, Fragen zu stellen und nicht die Antwort zu behaupten.

CS: Ja, genau. Ich denke da an die Neunzigerjahre, da war ich noch in Berlin am *Podewil* und habe – zusammen mit Kathrin Tiedemann und Aenne Quinones – das Festival *reich und berühmt*[1] gegründet. Das war alles sehr spielerisch,

1 Das interdisziplinäre Festival *reich und berühmt* für Performance, Film, Installation, Live Art, Gesprächen und Musik fand von 1996-2003 in Berlin statt.

trotz der wichtigen und komplexen Themen, die behandelt wurden. Manchmal denke ich: Wir müssen aufpassen, dass wir uns diese Freiräume erhalten und uns nicht selber beschneiden, indem wir zu viele Regularien einführen und die künstlerischen Sprachen zurückstutzen.

TS: Wie bewerten Sie die kulturpolitischen Entwicklungen, auch nach dem Wegfall der Neustart-Kultur-Gelder und was bedeutet das für die freie Szene in Dresden und Sachsen?

CS: Sachsen schrumpft. Die Bevölkerung wird älter, junge Leute fehlen, auch in der Kunst. Aber was tut man für die jungen Künstler*innen, um sie zu halten?

Es gibt in Sachsen fünf Kunsthochschulen und gleichzeitig eine Generation von Künstler*innen, die seit zehn, fünfzehn Jahren ums Überleben kämpfen. Die Pioniere aus den Neunzigerjahren machen inzwischen etwas anderes oder haben aufgehört. Insofern finde ich es problematisch, wenn jetzt gesagt wird: „Die fetten Jahre für die Kunst sind vorbei." Für die freie Szene in Dresden hat es keine fetten Jahre gegeben. Seit ich da bin, versuchen wir, mit kulturpolitischen Veranstaltungen ein Verständnis für die Situation der freien Kunstschaffenden zu erzeugen, aber es gelingt nicht wirklich. Dresden und Sachsen haben hohe Kulturausgaben. Aber wenn man sich dann anschaut, was bei der freien Szene landet, muss man ganz schön schlucken. Das Ergebnis kann ja nicht sein, dass wir am Ende nur noch mit drei Gruppen zusammenarbeiten. Ich glaube, dass Kulturförderung so nicht weitergehen kann und man über ganz neue Formen der Verteilung und Beteiligung nachdenken muss.

Es gibt aber noch einen anderen Punkt, über den ich nachdenke: eine breite künstlerische Bildungsstrategie für die Schulen, eine Möglichkeit, mit Künstler*innen zu arbeiten, die projektbasiert Arbeiten mit Schüler*innen entwickeln. Diese Art der Bildung in den Schulen muss meines Erachtens gleichwertig zu Mathematik und den Naturwissenschaften sein. Alle reden von Digitalisierung. Ja, auch! Aber gleichwertig dazu brauchen wir künstlerische Möglichkeiten der Persönlichkeitsbildung und der kreativen Auseinandersetzung mit Themen unserer Zeit.

TS: Was sind Ihre Wünsche für das *Festspielhaus HELLERAU*?

CS: Für *HELLERAU* ist mein Wunsch, dass das Potenzial dieses Hauses und des Areals anerkannt wird. Natürlich geht es nicht nur ums Geld, aber eben auch: Es geht darum, so ein Haus nicht kaputt zu sparen, sondern darum, zu fragen: Was braucht es eigentlich für ein Produktionshaus? Welche Arbeitsbedingungen brauchen Künstler*innen? Wie können wir das Haus für unsere Besucher*innen und neues Publikum weiterentwickeln?

Wir wollen auch ein Begegnungsort sein, wir wollen Zeit haben, Formate zu entwickeln; die wiederkehrend sein können, wir wollen uns noch mehr in der Stadt vernetzen. Im letzten Jahr hatten wir 80 Prozent des Programmetats aus Drittmitteln, in diesem Jahr sind es 70 Prozent. Das heißt, man rotiert eigentlich dauernd, um irgendwie Gelder für das Programm zusammenzukriegen. Das kenne ich zwar aus der freien Szene, aber die Gewichtung stimmt so nicht. Wir brauchen ein Basisbudget für unser Programm und für die Künstler*innen. Und für die besonderen Projekte wie Festivals oder Themenschwerpunkte kümmert man sich dann um Drittmittel. Das würde unsere Arbeit anders strukturieren und im Sinne der Nachhaltigkeit anders gestalten.

Wir wollen aus der Kurzatmigkeit heraus und in eine mittelfristige Planung hineinkommen, auch, um das Areal rund um das Festspielhaus weiterzuentwickeln. Dafür braucht es aber ein volles Bekenntnis zum Haus mit seiner besonderen Umgebung. Dresden und Sachsen haben mit dem *Festspielhaus HELLERAU* ein wirklich einzigartiges Kulturdenkmal, das auch noch zeitgenössisch künstlerisch bespielt wird und international renommiert ist.

TS: Und Ihr Wunsch für uns als (ostdeutsche) Gesellschaft?

CS: Ich würde mir wünschen, dass wir wieder etwas vom Geist des kurzen Moments des Aufbruchs nach '89, dieses kurzen Moments der Utopie, spüren – auch wenn wir gleichzeitig mit den großen Problemen konfrontiert waren. „Und jetzt Europa! Die Grenzen verschwinden! Wir tauschen uns aus und entdecken die Welt!" Natürlich haben wir jetzt eine ganz andere Zeit. Aber wir können verschiedene Entdeckungen auch vor Ort machen, weil unsere Gesellschaften internationaler, diverser werden. Das anzunehmen und als unglaublichen Vorzug einer Gesellschaft zu sehen, wäre mein Wunsch.

TS: Vielleicht brauchen wir mehr Neugier und Lust auf das Entdecken von bisher Unbekanntem?

CS: Genau. Aber auch die Anerkennung dessen, was wir in diesem Land haben. Auch in Bezug auf *HELLERAU* ist mir eine positive Grundstimmung wichtig. Ja, wir können noch arbeiten. Wir haben dieses Haus. Wir werden unterstützt. Die Stadt Dresden hat sich generell zu *HELLERAU* bekannt. Wenn ich das mit der derzeitigen Situation unserer Partner in Polen oder Ungarn (und vielen anderen Ländern) vergleiche, dann haben wir eine gute Arbeitssituation. Wichtig ist also, die Ausgewogenheit der Verhältnisse zu betrachten: „Wem geht's wirklich schlecht? Wie kann man weitermachen?" Solidarität zu zeigen, finde ich wichtig für die Zukunft …

TS: Mut zu Neugier und Solidarität sowie Offenheit gegenüber neuen Stimmen und Perspektiven.

CS: Ja, genau! Und Mut zu Komplexität gehört dazu, die Offenheit, verschiedene Argumente anzuhören und abzuwägen, Ambivalenzen anzuerkennen und die Affektreaktionen zurückzufahren.

Wir müssen wieder zu einem normaleren Maß von Gesprächen kommen, die Erregungskurven runterfahren und unsere Erwartungshaltungen, wie schnell die Leute bestimmte Veränderungen aufnehmen können, sollen und müssen, anpassen. Aber ich glaube an die Kraft von Begegnungen, Prozessen und Gesprächen.

TS: In diesem Sinne: Herzlichen Dank für dieses Gespräch.

Carena Schlewitt, 1961 in Leipzig geboren, leitet seit 2018 *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste* in Dresden. Sie studierte Theaterwissenschaft an der *Humboldt Universität Berlin*, arbeitete von 1985 bis 1993 an der *Akademie der Künste* in Ost-Berlin und wirkte als Dramaturgin und Kuratorin an verschiedenen freien Produktionshäusern und bei internationalen Festivals. Von 2008 bis 2018 leitete sie mit der *Kaserne in Basel* das größte Zentrum für die freie zeitgenössische Theater-, Tanz- und Performanceszene in der Nordwestschweiz. Schwerpunkte ihrer Arbeit sind unter anderem die Entwicklung der freien Darstellenden Künste im deutschsprachigen Raum, die internationale Performance- und Tanzszene sowie Transformationsprozesse in Ostdeutschland, Osteuropa und China.

IN MAGDEBURG GIBT ES EINEN LUFT-SOG NACH OBEN

Gespräch

Julien Chavaz, Generalintendant *Theater Magdeburg* & **Therese Schmidt**, Regisseurin

Therese Schmidt (TS): Lieber Herr Chavaz, Sie sind seit dieser Spielzeit Generalintendant in Magdeburg. Wie kamen Sie als Schweizer an ein ostdeutsches Theater?

Julien Chavaz (JC): Nachdem ich sechs Jahre die *Neue Oper Fribourg* in der Schweiz geleitet habe, bei der ich sehr auf internationale Kooperationen und unübliche Musikformate orientiert war, habe ich mich für Magdeburg beworben und wurde von der Findungskommission mit dem Wunsch gewählt, dieses Theater noch mehr zu internationalisieren. Magdeburg hatte sich damals als europäische Kulturhauptstadt beworben und es ging vor allem auch darum, ein neues Netzwerk zu schaffen und die künstlerische Leitung in allen Sparten in die Zukunft zu orientieren.

TS: Wie war denn Ihr Ankommen in Magdeburg?

JC: Theaterintern war das wunderbar. Es gibt immer Krisen bei einem Intendantenwechsel, aber hier war das gar nicht der Fall. Ich wurde intern sehr unterstützt von der Verwaltungsdirektion. Meine Vorgängerin Karen Stone hatte die perfekte Balance zwischen Interesse an einer guten Übergabe und dem Loslassen von „ihrem" Haus. Ich glaube, um einen guten künstlerischen Übergang hinzubekommen, muss man die Belegschaft auf seiner Seite haben. Das heißt, sie müssen vom künstlerischen Projekt überzeugt werden. Wir haben hier 450 Mitarbeiter*innen. Es gibt vielleicht die eine oder den anderen, der meint, dass es Blödsinn ist, was wir machen. Aber ich glaube, grundsätzlich gibt es seit dem Anfang bis heute wirklich eine grundpositive Mentalität, was die Arbeit in allen Sparten anbelangt. Das macht mein Ankommen einfacher.

Der andere Punkt ist die gute Zusammenarbeit mit der Politik. In unserem Stadttheatersystem ist eine saubere, gut ausbalancierte Arbeit mit der Stadtpolitik extrem relevant. Und das ist in Magdeburg vorhanden, wir haben eine tolle Beziehung mit unserer Beigeordneten, zuständig für Kultur, auch mit dem Land haben wir ein sehr gutes Verhältnis.

TS: Was halten Sie denn vom „Experimentierfeld Ostdeutschland"? In Interviews sprachen Sie immer wieder vom unglaublich großen Potenzial der Stadt Magdeburg – beziehen Sie das vor allem auf Räume und Flächen oder ist auch die Mentalität der Menschen anders als in der Schweiz?

JC: Das betrifft zuerst einmal den Raum und die Wiederaufbaukultur in vielen Teilen Ostdeutschlands. Es gibt Räume in der Stadt, in der noch die alten Industriebauten stehen, wo man das Gefühl hat, dass noch viel zu tun und alles möglich ist. Und man spürt, es wird bestimmt gleich eine Revolution geben wie in Berlin vor dreißig Jahren. Es gibt eine erste gentrifizierte Straße in Magdeburg. Der Raum dieser Stadt ist ein großes Zeichen für diese Zukunft.

Und dann das Thema Wiederaufbau: Magdeburg wurde zweimal zerstört, dazu kommt die Wende und der große demografische Wandel, der Verlust hunderttausender junger, gut ausgebildeter Menschen. Die Wiederaufbau-Mentalität der Stadt hilft sehr, künstlerische Projekte voranzubringen. Wenn man in Magdeburg die Initiative ergreift, trifft man auf Interesse und eine positive Einstellung.

TS: Das heißt, Ihr Impuls ist: Raus aus dem Haus und rein ins Brachland, in Industriebauten, in die Stadtgesellschaft?

JC: Es geht natürlich auch um Menschen und Gruppen. Es gibt verschiedene Gesellschaftsschichten, die – bis jetzt zumindest – vom Theater nicht berücksichtigt wurden. Das versuchen wir zu ändern. Bei uns hat sich zum Beispiel ein Frauenchor von geflüchteten ukrainischen Sängerinnen gegründet. Unser gemeinsames künstlerisches Projekt war einen Riesenerfolg, weil es einerseits für uns spannend ist und uns sehr bewegt, was sie künstlerisch machen; andererseits kommen durch die Angehörigen der Sängerinnen auch Menschen ins Theater, die bisher nicht berücksichtigt wurden. Oder unsere Kooperation mit den *Pfeifferschen Stiftungen* und dem Ansatz, Menschen mit Behinderung eine Bühne zu geben. Es geht also zuerst um die Menschen.

Dann geht es um den Raum. Ich habe zum Beispiel Anfang der Spielzeit ein Projekt mit dem 1. FC Magdeburg und seinen Anhänger*innen initiiert, auch um zu zeigen: Wir machen zwar hohe Kunst und sind alle hochgebildete Künstler*innen, aber am Schluss geht es nicht um: „Hey, wir sind geil. Schaut uns bitte an",

sondern um zu zeigen:
„Wir können Theater mit allen Mitteln und mit allen machen. Die Bühne soll auch eure Bühne sein."

Ab der nächsten Spielzeit werden wir auch neue Orte bespielen: Wir gehen in Museen, am Schauspielhaus wollen wir den Friedensplatz integrieren.

TS: Seitens des Theaters gibt es also Interesse am Dialog mit der Stadtgesellschaft. Wie wird das Theater in der Stadtgesellschaft aufgenommen?

JC: Ich glaube, man entwickelt mit einem Theater eine andere Beziehung als zum Beispiel mit Netflix. Ins Theater zu gehen bedeutet, eine komplexere Beziehung einzugehen, als ein, zwei Klicks auf dem Sofa im Pyjama zu machen. Wir etablieren unterschiedliche Formate: Partys, kleine Konzerte, Impro-Abende. Wir wollen zeigen, dass ein Theater nicht nur eine Ansammlung von Theaterabenden ist, sondern wirklich ein Ort, an den man im Idealfall auch tagsüber gehen und mitmachen kann, wie zum Beispiel in Museen, die gerade eine wunderbare Revolution dahingehend gemacht haben. Die Museen wurden zu Stadtzentren, wo man arbeitet, wo man sich unterhält, wo man forscht. Es lässt sich nicht alles in einem Augenblick machen, wir gehen Schritt für Schritt vor.

TS: Sie sprachen vom expliziten Wunsch der Findungskommission, europäische und internationale Kooperationen anzustoßen. Wie sehen Ihre Vorhaben aus?

JC: Die Stadt Magdeburg befindet sich in einem Internationalisierungsverfahren, die Kunst soll dieses Verfahren nicht nur begleiten, sondern auch bespielen und sichtbar machen. Die Stadt Magdeburg erkennt die Bedeutung von Kunst und Kultur als Barometer, um die Marke und Ausstrahlung einer Stadt zu präzisieren.

Mein Credo, und das habe ich auch in meiner vorherigen Station immer als Hauptziel meines künstlerischen Schaffens gesehen, sind internationale Kooperationen. Man arbeitet zwar für das lokale und regionale Publikum. Aber wir haben die Pflicht, für so viele Inszenierungen wie möglich nach Kooperationen zu fragen: Bekomme ich für diese Oper und diese Inszenierung eine Koproduktion in Frankreich oder Italien? *Woyzeck* am Schauspielhaus wurde jetzt zum radikal jung-Festival nach München eingeladen, *Eugen Onegin* war in Palermo, ist übernächstes Jahr in Frankreich. Also, es geht ziemlich schnell. Für Theater, die Inhalte haben, die die internationale Szene interessieren, gibt es die Möglichkeit, sich schnell aus der Provinz zu erheben.

TS: Gibt es denn abseits der Klassiker auch andere Themen, die für Sie in der inhaltlichen Auseinandersetzung oder als Material für eine Stückentwicklung interessant sind?

JC: Ja. Besonders in der Schauspielsparte haben wir Projekte entwickelt, die für eine Stadt relevant sind, wir versuchen Inszenierungen zu erarbeiten, die einen Bezug zur Stadt oder Stadtgeschichte haben. Zum Beispiel haben wir *Gas* von Georg Kaiser gespielt, einem gebürtigen Magdeburger und expressionistischem Autor, und wir haben mit *Meister Röckle*[1] eine Inszenierung auf die Bühne gebracht, in der beim Publikum aus der ehemaligen DDR Kopfkino ausgelöst wird. Wir versuchen, dem Publikum das Gefühl zu geben: Wären wir in Cottbus oder in Braunschweig, wäre der Spielplan nicht der gleiche. Da gibt es schon Schwerpunkte, die mit der Stadt und ihrer Geschichte zu tun haben.

1 Meister Röckle. Ein Märchen nach Karl Marx. Stückentwicklung von les dramaturx, UA: 1.4.2023.

TS: Im Vorfeld unseres Gespräches haben Sie betont, dass Sie als Schweizer nicht die Wende- und Transformationserfahrung Ostdeutscher teilen oder selbige bewerten können. Hatten Sie trotzdem oder gerade deswegen ein bestimmtes Bild von Ostdeutschland? Und wenn ja, ist das deckungsgleich mit dem, was Sie hier vorgefunden haben, oder gab es große Überraschungen?

JC: Alles, was man sich im Vorfeld vorstellt, stimmt dann natürlich nicht. Das ist ja auch das Schöne am Leben. Was ich allerdings spüre, ist, dass wir immer noch auf der „Überholspur" sind. Dadurch, dass Städte wie Magdeburg bisher weniger international aufgestellt waren als Düsseldorf oder Hamburg, gibt es hier jetzt einen großen Luftsog nach oben oder eine Bewegung nach vorn. Diese Bewegung existiert in manchen deutschen Städten nicht mehr, weil man schon alles geprüft und gemacht hat. In der Schweiz ist es genau das gleiche, es ist alles eng bebaut und abgeschlossen. Hier gibt es jedoch diesen Drive nach vorne. Das habe ich in dieser Größe nicht so geahnt.

> Das zweite, was mich überrascht hat, ist die enge Beziehung der Menschen zu ihrem eigenen Theater. Sie sind stolz auf das Ensemble. Sie sind stolz, dass man es mit der Schule schon besucht hat.

Man besucht es dann wieder als Eltern und kauft Karten für das Weihnachtsmärchen. Diese sehr enge, fast familiäre Beziehung mit dem Theater der Stadt finde ich in Deutschland, und vor allem in Ostdeutschland, ausgeprägt und schön.

TS: Das ist interessant: Die Identifikation einer Stadtgesellschaft mit einem Theaterhaus in Ostdeutschland ist ihrer Erfahrung nach größer als in westdeutschen oder Schweizer Städten …

JC: Viel größer! Und in Magdeburg noch größer, weil wir hier nur eine sehr kleine Freie Szene haben, so dass dem Theater ein großer Kulturschwerpunkt zufällt. Das ist ein bisschen beängstigend, aber es ist so. Das hat auch mit der Ensemble-Kultur zu tun, die es in der Schweiz, zumindest in der Westschweiz, und in Frankreich und eigentlich sonst überall auf der Welt, nicht mehr gibt. Die Identifikation mit dieser Ensemble-Kultur ist einmalig. Das Repertoiresystem hat seine negativen Aspekte und Probleme, aber es hat Identifikationspotenzial.

TS: Das heißt, Sie wurden positiv überrascht?

JC: Ja! Also nicht, dass ich mit einer negativen Einstellung gekommen bin. Aber ich habe mir viele Fragen gestellt. Die deutschen Repertoire-Theater sind unglaublich raffinierte, gut funktionierende Maschinen. Wir haben hier die Möglichkeit, etwas zu produzieren. Die Werkstätten, die wir hier in Magdeburg haben, gibt es in Frankreich nur in Paris, Lyon und Straßburg. Dort wird alles ausgesourct, wir dagegen haben eine Schneiderei, Malerei, Schlosserei … Diesen Produktionsapparat gibt es nur hier und das ist einmalig.

TS: Das ist vielleicht eine Linie, die sich aus dem Theatersystem der DDR fortgesetzt hat: der Kollektiv- und Ensemblegeist sowie die Einheit von Produktion und Aufführung. Wie schön, dass Sie gerade diese Aspekte als so wertvoll betrachten.

Sie sprachen vorhin davon, dass die Kommunikation zwischen Ihrem Haus und der Politik sehr gut ist. Das heißt, es gibt seitens der Politik und auch der Verwaltung keine Verhinderungsräume oder Momente, an denen man denkt: Wir haben großartige Ideen und große Pläne, aber der Etat ist einfach viel zu klein, oder da sitzen Politiker*innen, die uns Steine in den Weg werfen. Wie ich Sie verstanden habe, werden Ihnen im Gegenteil viele Möglichkeitsräume eröffnet?

JC: Genau. Die Politik braucht überall auf der Welt gute Überschriften. Das heißt, die Politik schaut unsere Auslastung an, schaut, ob und wie wir mit anderen Kultureinrichtungen der Stadt kooperieren, schaut, dass wir ein großes und ambitioniertes Programm für Jugendliche im Kiez haben. Aber wenn diese Überschriften, und die decken sich dann mit unseren Intentionen und Zielsetzungen, getroffen sind, dann gibt es nur Neugier und positive Einstellungen. Ich fühle mich zum Beispiel in der Gestaltung des Spielplans nicht beeinträchtigt. Manchmal können wir aus Kapazitätsgründen nicht mehr produzieren, weil unsere Werkstätten und die Anzahl unserer Mitarbeiter*innen nicht unendlich sind. Aber ich fühle mich komplett uneingeschränkt.

TS: Sie haben sich auch als Leitungsteam ganz neu aufgestellt. Aus welchem Impuls heraus ist dieses neue, nicht so stark hierarchisierte Intendanzmodell entstanden? Verfolgen Sie einen Kollektivgedanken oder gibt es ganz klar einen Intendanten, der ein Team um sich hat?

JC: Die Antwort ist komplex. Zum ersten bin ich der Meinung, dass am Ende die Auffassung der Menschen mehr zählt als die Struktur. Es wäre nicht richtig zu argumentieren: Jetzt funktioniert die eine Struktur, die man überall anwenden kann. Das ist falsch. Es funktioniert, wenn die richtigen Menschen die richtige Struktur gefunden haben. Wir sind auch eine neue Generation und wir haben andere Gewohnheiten. Es gab nicht die Entscheidung: Wir sollten jetzt weniger hierarchisch arbeiten. Die Schauspielleitung ist aus der gleichen Generation wie ich, wir brauchen das nicht als Programm zu formulieren.

Das Leitungsmodell ist jedoch nicht nur flacher geworden, es ist auch spartenübergreifender. Das heißt, ich gehe zu den Hauptproben im Schauspiel oder beim Ballett, und sie kommen auch, um meine Hauptproben zu sehen. Wir äußern Kritik.

> Es gibt die schöne, fast utopische Idee, dass alles, was im Theater Magdeburg entsteht, aus unserer kollektiven, zumindest geteilten Begeisterung entsteht.

TS: Welche Pläne und Visionen haben Sie für das Theater, sowie für die Stadt und die Stadtgesellschaft?

JC: Ich möchte das Theater ein bisschen „festivalisieren". Das heißt, ich möchte vermehrt Programmakzente setzen. Am Wochenende zum Beispiel hatten wir unser *Klub-Kultur-Festival*: An einem Wochenende zeigen wir alle unsere Theaterclub-Vorstellungen. Und ich möchte das gleiche für die Musiktheaterformate entwickeln. Momentan spielen wir zum Beispiel neunmal über die Spielzeit verteilt *Die Hochzeit des Figaro,* einmal im Februar, einmal im März. Das ist zwar schön, aber wir wollen Spielzeitakzente setzen. Das ist das eine.

Die zweite Idee ist es, spartenübergreifende Projekte zu fördern. Die Schauspieldirektorin wird in anderthalb Jahren hier ihre erste Oper inszenieren: Keine Kinderoper, sondern etwas auf der großen Bühne, ich habe mich entschieden, in dieser Spielzeit mit den Schauspieler*innen musikalisch zu arbeiten. Wirklich beseitigen werden wir damit die Barriere zwischen den Sparten noch nicht, aber es geht vor allem auch um Kooperationen. Wir ernten jetzt die ersten Früchte mit der Einladung zum Festival *radikal jung*, wir wollen aber noch mehr. Auch im Hinblick auf die die Positionierung auf dem internationalen oder nationalen Markt. Das ist mir sehr wichtig.

TS: Haben Sie auch vor, explizit mit ostdeutschen Künstler*innen zusammenzuarbeiten?

JC: Ja, also diese Thematik wird besonders in der Schauspielsparte einen Platz einnehmen, wo wir Stücke wie *Meister Röckle* oder *Im Menschen muss alles herrlich sein*[2] im Spielplan haben. Wir haben bereits Akzente gesetzt, aber nicht, um zu sagen: Wir sind eine ostdeutsche Stadt und wir müssen uns jetzt dazu verpflichten. Es sind einfach Stücke, die uns gefallen.

Das nächste ist: Es ist für mich wichtig, auch mit der Stadt und deren Geschichte zu arbeiten, und zwar nicht aus einer musealen Perspektive, sondern aus einer Zukunftsperspektive heraus, zum Beispiel werden wir wieder ein Projekt mit dem Fußballverein machen. Es gibt einzelne Projekte, für mich ist das aber kein Programm.

TS: Würden Sie wieder nach Ostdeutschland gehen?

JC: Ja.

TS: Und liegt das auch daran, dass hier Ihrer Meinung und Erfahrung nach noch mehr möglich ist?

JC: Der Osten hat mehr Potenzial. Die Stadt ist in Bewegung. Der Fluss fließt. Und man weiß, in dieser Stadt fließt er in die Zukunft. In Zürich zum Beispiel, einer sehr reichen, kulturell fantastischen Stadt, wird mehr verwaltet, was man hat, als dass man transformiert.

TS: Unser Dossier beschäftigt sich unter anderem mit der Repräsentation Ostdeutscher in Theaterleitungen. 30 Jahre lang lief der „Eliten-Transfer" ja zu größten Teilen in nur eine Richtung. Was wäre denn Ihr Tipp, wie man die Bewegung nun umkehren kann? Wie wird zum Beispiel eine ostdeutsche Frau Intendantin in der Schweiz?

JC: Also, ich glaube, in der Schweiz ist das problemlos, man weiß dort nicht, dass Hannover Westdeutschland ist und Leipzig Ostdeutschland. Man merkt es nicht! In der Schweiz muss man erst eine Karte öffnen, um zu wissen: Ah, du bist aus Ostdeutschland! Von der Wende kennt man den Mauerfall, man weiß vielleicht noch, dass Dresden im Osten liegt und Bonn im Westen. Aber alles dazwischen ist egal. Ich rede

2 Bühnenadaption des Romans von Sasha Marianna Salzmann von Alice Buddeberg und Viktoria Göke, UA: 26.11.2022.

jetzt über meine Generation der Vierzigjährigen. Die jüngere Generation weiß noch weniger.

TS: In bundesweiten Umfragen liegt die AfD momentan bei 20 Prozent, in Sachsen-Anhalt sogar bei 29 Prozent.[3] Nehmen Sie diesen Trend innerhalb der Stadtgesellschaft wahr und kann Theater Ihrer Meinung nach diese Stimmungen aufgreifen, thematisieren und vielleicht sogar beeinflussen?

JC: Ich glaube, kein Land ist vor der neuen rechten Politik sicher. In der Schweiz haben wir die SVP, in Frankreich gibt es den *Rassemblement National* und so weiter … Ich glaube, solche Parteien zu wählen, hat immer mit Angst zu tun. In Regionen oder Städten, die eine große Transformation erleben, gibt es immer diese 20 Prozent, die Angst davor haben, etwas zu verlieren: Ich habe jetzt weniger Geld, weil die Ausländer mein Geld klauen oder meine Arbeit klauen, ich habe Angst, meine deutsche Kultur zu verlieren, weil sich die Kultur mit anderen Kulturen vermischt … Theater soll meines Erachtens etwas anbieten, was die Gesellschaft nicht mehr bieten kann: Die Möglichkeit, neue Perspektiven auf bestimmte Themen zu bekommen. Theater ermöglicht einen Perspektivwechsel auf gesellschaftliche Themen, auf einen Krieg, auf die *#MeToo*-Debatte, auf den Klimawandel. Es ermöglicht den „Scheinwerfer von hinten." Plötzlich sieht man die Dinge komplexer. Wir arbeiten nicht mit dem Zeigefinger oder wollen die Menschen polarisieren oder direkt politisch bewegen, sondern nehmen unsere Verantwortung, den Menschen Perspektiven zu eröffnen, sehr ernst.

TS: Ist Theater innerhalb der anstehenden Transformationsprozesse ein wesentlicher Partner, um mit einer Stadtgesellschaft in die Zukunft zu gehen und nicht im Angstraum stecken zu bleiben?

JC: Genau, auch um zu zeigen, dass es die Utopie gibt. Die Leute gehen nicht mehr zur Kirche, sondern zu Kaufland. Es gibt nicht mehr viele Orte, an denen sich die Leute versammeln. Da gibt es das Fußballstadion und das Theater. Man braucht diese Möglichkeit, sich auszutauschen. Ich denke nicht, dass die Theaterkultur zum Opfer der Streaming-Dienste wird, denn Netflix schafft nicht das, was wir schaffen: Menschen zusammenzubringen. Umso wichtiger ist es, dass wir andere Gruppen gewinnen, die bisher nicht ins Theater gehen, um die Utopie des Gemeinsamen zu leben.

Die Gesellschaft braucht Orte, wo Austausch möglich, geschützt und gefördert wird.

TS: Das waren in die Zukunft weisende Schlussworte; ich freue mich über ihr positives Bild von Ostdeutschland und danke Ihnen sehr für das Gespräch.

JC: Ich danke.

Julien Chavaz, 1982 in Bern geboren, ist Opernregisseur und leitete von 2018 bis 2022 die *Nouvel Opéra Fribourg – Neue Oper Freiburg (NOF)* in der Schweiz, wo er sich unter anderem für neue Musikformate und Musiktheaterformen engagierte. Seit der Spielzeit 2022/23 ist er Generalintendant am *Theater Magdeburg*.

3 Vgl auch INSA Umfrage Juni 2023, ‹https://dawum.de/Sachsen-Anhalt/› https://dawum.de/AfD/ https://www.wahlrecht.de/umfragen/ (beide zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

FRAGEN DER HERKUNFT SOLLTEN KEINE ROLLE MEHR SPIELEN

Gespräch

Andris Plucis, künstlerische Leitung und Ballett, *Theater Eisenach*, & **Therese Schmidt**, Regisseurin

Therese Schmidt (TS): Lieber Herr Plucis, nach vielen Stationen als Choreograf und Ballettdirektor an mittleren und großen Häusern in Westdeutschland; angefangen von Ihrer ersten Stelle in Gießen, über Würzburg, Darmstadt, Frankfurt, Coburg und Ulm, sind Sie seit 2009 künstlerischer Leiter, Ballettdirektor und Choreograph am *Landestheater Eisenach* in Thüringen. Warum Ostdeutschland?

Andris Plucis (AP): Das hat zunächst einen ganz einfachen Grund: Ich hatte mit Ansgar Haag in Ulm eine sehr erfolgreiche Zeit. Wir haben dort zwölf Jahre zusammengearbeitet und als er Intendant in Meiningen wurde, suchte er einen neuen Ballettdirektor und kam auf mich zu. Die *Eisenacher Ballettkompanie* war und ist sehr attraktiv. Sie ist eine ziemlich große Kompanie im Verhältnis zur Größe der Stadt, und außerdem haben wir quasi so etwas wie unser eigenes Haus. Es gibt zwar noch ein kleines Schauspiel, ein Kinder- und Jugendtheater mit sechs Leuten, aber wir sind hier die Hauptsparte. Wir können sehr viele Produktionen machen und ich habe einen großen Freiraum. Außerdem bespielen wir auch das Theater in Meiningen, so dass wir insgesamt – Meiningen hat zwei Bühnen – drei Bühnen haben.

TS: Inwiefern unterscheidet sich denn das Arbeiten und Wirken in Theatern in westdeutschen Städten vom Wirken und Arbeiten in Ostdeutschland?

AP: Als ich hierher kam, habe ich meinen Bruder in England angerufen und zu ihm gesagt: *I like it here, because the people are down-to-earth!* Manchmal geht es gerade im Kunstbereich sehr viel um *Imaging,* darum, wie man sich präsentiert. Was Ostdeutschland oder eben

Eisenach auszeichnet: Hier mag man es nicht, wenn irgendein Boss über einem steht, es gibt viel mehr Gleichheit untereinander. An einem so kleinen Theater wie Eisenach, da kann man entweder miteinander oder es klappt nicht. So einfach ist es. Die Gewerke sind sehr klein besetzt, das heißt, dass man sich zusammenraufen muss und jeder dem anderen hilft. Politisch bin ich eher links angesiedelt und genau dieser Geist ist es, der mich umtreibt: Gemeinschaftssinn und Füreinander – und das treffe ich hier an.

Als ich hier anfing, haben die Leute erstmal abgewartet und gesagt: Schauen wir mal, was er macht! Das hat mir gefallen, dass nicht erwartet wurde, dass ich komme und sage: Ich bin ganz großartig! Ich mache alles toll und neu und werde hier der Allergrößte … Denn dann ist das, was man macht, das größte Argument und nicht der behauptete Schein. Das ist vielleicht der Unterschied zu einem westdeutschen Theater, wo immer noch größerer Wert auf Verkaufen oder auf das *Imaging* oder auf, ich sage immer, „das Getue" gelegt wird.

TS: Sie haben gerade von Ihrer politischen Verortung gesprochen. Nun sind die Zahlen für die AfD, gerade in Thüringen, momentan wieder sehr hoch. Merken Sie innerhalb der Stadtgesellschaft eine Polarisierung oder gibt es sogar Verwerfungen innerhalb der Stadt?

AP: Inzwischen ist ja Eisenach bundesweit für seine rechtsextremen Zellen bekannt. Hier hat sogar die NPD einen genau so hohen Stimmenanteil wie die AfD. Das liegt an einem bekannten Politiker der Stadt: Patrick Wieschke, der sehr populistisch und „bürgernah" daherkommt. Das ist durchaus ein extremes Problem. Gleichwohl, und das ist es, was ein Großteil der Bürgerschaft in Eisenach will, starten die Bürger*innen viele progressive Projekte in Eisenach, denn die Menschen wollen nicht auf Eisenach als die Stadt der Nazis reduziert werden. Und die Bürgerschaft setzt sich für das Theater ein. Wir sind eine Kompanie von 16 Tänzer*innen aus zwölf verschiedenen Nationen. Der Internationalismus, der damit gezeigt wird und auch die Kunstform Tanz sind ja schon ein Statement an sich. Es gibt sehr viele engagierte Menschen in dieser sehr schönen Stadt. Ich persönlich hatte hier nie eine Konfrontation mit Rechtsextremen – außer im Stadtrat mit der NPD. Aber das läuft noch halbwegs zivilisiert ab. Ich will es überhaupt nicht leugnen und nehme es absolut wahr. Es ist ein Riesenproblem, auch in Bezug auf die Wahlresultate.

> Man will es nicht schönreden, gleichzeitig kann ich aber auch nicht sagen: Hier ist es furchtbar, hier kann ich wegen all den Rechtsextremen nicht bleiben. Man muss bleiben, das ist ganz klar.

Man muss bleiben! Man muss die Konfrontation suchen. Man darf denen nicht das Feld überlassen und muss klar kommunizieren: Bis hierher und nicht weiter.

TS: Das heißt, man kann auf der einen Seite von einer sehr engagierten Stadtgesellschaft sprechen, die sich mit dem Theater identifiziert und großes Engagement zeigt, und auf der anderen Seite gibt es Gruppen von Bürger*innen, die die NPD oder AfD wählen und die gar keinen Kontakt mit dem Theater suchen?

AP: Da gibt es null Berührungspunkte. Die AfD und die NPD gehen nicht ins Theater. Die bürgerliche Gesellschaft engagiert sich in Eisenach. Sie sagt ganz klar: Das ist unsere Stadt. Natürlich ist die zunehmende Radikalisierung einzelner ein großes Problem, aber man muss etwas Positives dagegensetzen – und da kommt in meiner Vorstellungswelt natürlich das Theater ins Spiel. Wenn das Publikum bei einer Vorstellung so begeistert ist, dass es aufsteht und klatscht, dann hat man viel erreicht, denn Kunst und Kultur sind weltoffen. Wir sind unglaublich international aufgestellt und tun das Gegenteil vom Ideal deutschnationaler NPD-Kultur.

TS: Ich würde gerne über Verhinderungs- oder Möglichkeitsräume seitens von Verwaltung oder Politik sprechen. Gibt es Spielräume, die Ihnen ermöglicht werden oder haben Sie vielmehr das Gefühl, öfter gegen Wände zu rennen, weil Sie sehen: Wir haben so viele Ideen und Projekte und dann werden Dinge verhindert oder nicht möglich gemacht oder ausgesessen?

AP: Nein. Hier ist es so, dass wir sehr engen Kontakt zu allen demokratischen Parteien außer der AfD und NPD haben. Wir sind untereinander sehr vernetzt, einerseits in der Stadt, aber auch im Wartburgkreis. Wir haben einen direkten Draht zum Landrat, zum Oberbürgermeister und zum Minister für Kultur, Benjamin-Immanuel Hoff. Das erlebe ich als extrem positiv. Wenn es ein Problem gibt, dann greift man zum Hörer und redet. Punkt. Genauso ist es auch im Stadtrat: Alle Parteien jenseits der Rechten reden miteinander. Auch zwischen der Theaterleitung und den Politiker*innen gibt es eine sehr direkte und enge Kommunikation: Die Vorsitzende des Theatervereins ist bei der SPD, ich bin bei den Linken, wir haben Verbindungen zur CDU und sind als Haus bunt und direkt bei den demokratischen Parteien vertreten. Deswegen können wir auch die Anliegen direkt vortragen und das wird sehr geschätzt.

TS: Wie sieht es mit den finanziellen Spielräumen aus? Die sind ja überschaubarer als an westdeutschen Theatern. Engt das ein oder kann man damit gut arbeiten?

AP: Sie sind sicherlich sehr viel überschaubarer. Andererseits wurde endlich der Mindestlohn für die Tänzer*innen angehoben. Der lag vorher bei 1.800 brutto und auf Dauer war es schwierig, Künstler*innen bei so einem mageren Gehalt zu halten.

Kunst ist dann am besten, wenn sich die Fantasie entwickeln kann. Und die Fantasie ist nicht nur gebunden an Geld. Natürlich spielt es eine Rolle. Aber gute Ideen zu haben ist oft wichtiger als viel Geld zu haben. Die Freiheit und die Zeit, sich hier künstlerisch zu entwickeln, sind gut. Ein Vorteil dieser Ballettkompanie ist es, dass wir keine Oper bedienen müssen, sondern unsere eigenen Abende gestalten können. Oft ist es an kleineren Theatern so, dass das Ballett bei zwei Operetten und drei Musicals mitmachen muss, und dann „nebenbei" einen oder zwei Ballettabende machen darf. Das ist hier nicht der Fall, wir konzentrieren uns fast 100 Prozent auf unsere Ballettproduktionen. Das ist ein Luxus, den gar nicht so viele Kompanien haben.

TS: Welche Themen interessieren Sie für Ihre Ballettabende? Entwickeln Sie Themen und Stoffe aus der Stadtgesellschaft heraus, und wie europäisch denken Sie Ihre Ballettkompanie?

AP: Ich habe in meiner beruflichen Laufbahn immer machen können, was ich wollte. Das ist auch hier nicht anders. Wir denken automatisch europäisch und international. Aufgrund des Brexits bin ich jetzt auch deutscher Staatsbürger geworden und habe beide Pässe, aber vor allem bin ich Europäer. Meine Eltern sind aus Lettland, ich bin in Zürich geboren, in Wien aufgewachsen, in England zur Schule gegangen. Dieses internationale Denken ist für mich ganz normal. Und so ist es auch bei vielen Tänzer*innen hier. Die kommen von überall aus der Welt. Man trifft sich im Ballettsaal und redet Englisch. So kommt man zusammen.

Wenn ich hier einen Spielplan gestalte, habe ich absolute Freiheit. Es ist mir aber genauso wichtig, Brücken zu bauen und das Publikum mitzunehmen auf die Reise. Letzte Spielzeit haben wir einen Abend mit dem Titel *Übersitzung* mit zwei Schauspielern und zwei Tänzern gemacht.[1] Ich war einer der Tänzer, so als alter Mann. Thematisch an das Bibelübersetzungsjahr angelehnt, ging es um eine Begegnung zwischen Lucian Freud und Martin Luther. Das war schon sehr, sehr schräg. Da wissen wir von Anfang an: Da wird es nicht das große Publikum geben. Das ist aber auch nicht das Problem. Wir planen das mit ein. Wenn wir *Nussknacker* oder *Giselle* ansetzen, ist die Vorstellung ausverkauft. Die muss man natürlich auch gut machen, aber damit erreichen wir viel Publikum. Das ist ja bei jedem Theater so. Ich sage immer: Die Mischung macht's! Man muss versuchen, das Publikum mitzunehmen, indem man miteinander im Gespräch bleibt, mit einer *Matinee* zum Beispiel. Über einen längeren Zeitraum bildet sich dann so etwas wie eine Ballett-Affinität beim Publikum.

In der nächsten Spielzeit wird es eine Uraufführung mit Musik von Gabriel Prokofjew, dem Enkel von Sergej Prokofjew, geben. Das ist ein Projekt, in dem es um künstliche Intelligenz und unser Bewusstsein, also recht komplexe philosophische Fragen, geht. Das wird kein „Kassenschlager" werden, aber ein paar Wochen vorher werden wir *Giselle* wiederaufnehmen, und da ist die Bude voll.

TS: Sie sprachen von Ihrer international sehr heterogenen Kompanie: Haben Sie das Gefühl, dass ein kleineres Theater in Ostdeutschland eher als Sprungbrett oder als Sackgasse wahrgenommen wird?

AP: Weder noch. Der Punkt ist:

> Hier werden die Tänzer*innen sehr stark gefordert und gefördert. Wir haben alle denselben Vertrag, es gibt keine Solist*innen, sondern jede*r muss irgendwie alles können. Das bedeutet aber auch, dass es hier große Entwicklungschancen gibt.

Wenn man nach Eisenach kommt, dann möchte ich, dass kein*e Tänzer*in hier weggeht und sagt: „I wasted my time", sondern sagt: „Toll! Ich habe mich als Künstler*in hier entwickelt, mein künstlerisches Bewusstsein ist gewachsen." Das ist bei vielen Tänzer*innen der Fall gewesen, die zum Teil dann nach München oder Wiesbaden gewechselt haben. Aber das ist der normale Gang der Dinge, das wäre bei vielen Tänzer*innen sowieso passiert, egal, wo sie sind. Als Tänzer*in muss ich mich fragen: Gibt es noch eine Kompanie, die mich interessiert? Gibt es noch einen Schritt, der gut für mich ist? Was ich auf jeden Fall feststelle, ist, dass die Tänzer*innen heutzutage zu einem sehr frühen Zeitpunkt sehr realistische Überlegungen zu ihrer weiteren Arbeitsbiografie anstellen. Wir haben zum Beispiel eine Tänzerin, die ist mit 28 Jahren in Eisenach zur Polizei gegangen, ihr Mann, ein Japaner, ist hier Koch geworden. Das ist ganz anders als früher. Früher ist man geblieben, solange man konnte und hat mit Mitte 40 plötzlich festgestellt, dass die Tänzer*innen-Laufbahn beendet ist und hat sich erst dann gefragt, was man noch machen könnte. Das hat sich stark geändert.

TS: Es ist schön zu hören, dass Ostdeutschland nicht als Zwischenstation begriffen wird, sondern dass es eher um persönliche Lebensentwürfe und Arbeitsbiografien und weniger um regionale Zuordnungen geht.

AP: Auf jeden Fall. Eisenach hat ja sehr vieles für sich. Eisenach liegt im Zentrum der Bundesrepublik, wir haben einen ICE-Anschluss. Ein weiterer Vorteil ist diese wunderschöne Natur und die schöne Stadt. Diese Natur, dieser Wald, der spielt überraschenderweise für einige Tänzer*innen eine große Rolle. Das sind wirklich Qualitäten, die nicht zu unterschätzen sind.

Auf Dauer werden sich diese jungen Menschen – unsere Tänzer*innen sind Anfang 20, Anfang 30 – natürlich immer überlegen, wo ihre Lebensentwürfe sie hinziehen, aber das würden sie auch tun, wenn sie in Wiesbaden wären. Die kommen aus Städten wie Barcelona und dann ist Wiesbaden auch nicht das Maß der Dinge.

In dem Alter ist eine neue Stadt immer attraktiv. Ich bin ja das Paradebeispiel. Ich habe mich immer auf eine neue Stadt gefreut; es gibt nichts Schöneres, als an ein neues Theater zu kommen, neue Leute kennen zu lernen und neu inspiriert zu werden. Das ist wirklich unabhängig von Ost- oder Westdeutschland.

An dieser Stelle liest **Therese Schmidt Andris Plucis** ein paar Zahlen aus der Erhebung vor und stellt ihm die Frage nach seinen Erklärungsansätzen für die Tatsache, dass es kein Opernhaus und keine eigenständige Ballettkompanie gibt, die ostdeutsch geleitet wird und warum im Gegenteil so viele Schweizer*innen und Österreicher*innen (ost-)deutsche Theater leiten.

AP: Das ist ein schwierige Frage. Ich bin sehr gut mit Hasko Weber befreundet, einem ostdeutschen Intendanten, der für mich ein wunderbares und positives Beispiel eines Intendanten ist, der Dinge anpackt und dabei offen für Neues ist. Im Gegenzug gibt es den Schweizer Guy Montavon, den Intendanten von Erfurt, der als Schweizer Honorarkonsul neben seinem Büro das Schweizer Konsulat hat. Man geht ins Theater rein und sieht als erstes eine große Schweizer Flagge. Ein ganz anderer Typus Intendant.

Was mich aber vielmehr beschäftigt, ist die Frage, ob es nicht vielleicht eine neue Art von Normalität geben sollte, in der Fragen von Herkunft keine Rolle mehr spielen. Ich habe das Gefühl, in der DNA des Tänzers liegt viel eher die Internationalität, wir sehen das viel, viel breiter. Uns Tänzern kommt es eher seltsam vor, dass man zwischen Nord, Ost, Süd und West unterscheidet. Natürlich

1 „Übersitzung". Martin Luther und Lucian Freud – eine Begegnung. Ballett/ Schauspiel, Regie im Kollektiv, Landestheater Eisenach, UA: 4.6.2022.

nehme ich das Ungleichgewicht wahr und will es nicht nivellieren und ich nehme auch eine spezifische ostdeutsche Mentalität wahr mit allem Positiven und Negativen. Aber ich sage trotzdem ganz klar: Ich lebe hier sehr, sehr gerne und werde hier bleiben, wenn ich aufhöre zu arbeiten – ich werde in Eisenach alt. Mir gefällt es hier. In der täglichen Arbeit wird man hier in erster Linie als Künstler*in, als Tänzer*in wahrgenommen, der oder die jeden Tag im Ballettsaal an der Stange steht und gemeinsam mit uns schwitzt.

TS: Was ist Ihr Zukunftstraum vom (ost-)deutschen Theater und der (ost-)deutschen Gesellschaft?

AP: Es ist die alte Vision einer offenen, demokratischen Gesellschaft, zu der wir mit Kunst und Theater beitragen können.

Es hat sich eine Schwere, ein grauer Schleier über die Menschen gelegt – nicht nur wegen des Krieges in der Ukraine, sondern auch wegen des immer stärker spürbaren Klimawandels und natürlich hat auch die Pandemie ihre Spuren hinterlassen. Das Gegenbeispiel zu alldem ist tatsächlich: Die Kunst! Dann kann der Gang ins Theater die Menschen sehr glücklich machen. Wenn man für zwei Stunden ins Theater und nicht an sein Handy geht und es uns gelingt, gute Kunst zu zeigen, dann ist das etwas sehr Sinnvolles. So gesehen ist Theater, das zum Glück nicht ganz so viel Ressourcen verbraucht und die Umwelt zerstört, gar kein so schlechtes Ding.

TS: Ich danke Ihnen für das schöne Schlusswort und das interessante Gespräch!

Andris Plucis, 1959 in Zürich geboren, Sohn lettischer Eltern, ist künstlerischer Leiter, seit 2009 Choreograf und Leiter des Balletts des *Landestheaters Eisenach*. Er arbeitete zunächst als Tänzer an der *Oper Bonn* und an den *Städtischen Bühnen Frankfurt*, seit 1985 ist er Choreograph und Ballettdirektor verschiedener Kompanien. Als Ballettdirektor prägt er wesentlich die Ausstrahlung des *Landestheaters Eisenach*.

V. AUSBLICKE

KOLLEKTIVES LEITEN IN OSTDEUTSCHLAND
NEUE FORMEN DES MITEINANDERS AM THEATERHAUS JENA[1]

Anna Volkland, Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin

Im Januar 1992 blickt man im (westdeutschen) Theatermagazin *Theater Heute* kritisch-besorgt auf den Theaterabbau in den neuen Bundesländern:

„Wieso haben sich an keinem Ort mal ein oder zwei Regisseure, ein Dutzend Schauspieler, ein Bühnenbildner und ein paar Bühnenarbeiter zusammengefunden, um das Modell einer (teil-) subventionierten freieren Theaterinstitution vorzuschlagen? Es ist, als hätte es Vorbilder wie das *Théâtre du Soleil* oder Roberto Ciullis Mülheimer *Theater an der Ruhr* überhaupt nie gegeben... (...) Die Vorschläge jedenfalls müssten von den Theaterleuten selber kommen. Offensiv. Statt weiter zu warten bis die Sparkommissare der Politik den Tatort des Gebrechens besetzen – um dann nur wieder gegen den ‚Theatertod' zu lamentieren."[2]

Zu diesem Zeitpunkt hat das *Theaterhaus Jena,* das seit 1990 vom Jenaer Kulturdezernenten Klaus Hattenbach mit einer hochmotivierten Gruppe junger Theaterschaffender aus Ostberlin vorbereitet wurde, die lange Eröffnungsnacht *WüsteGegenZeit* bereits hinter sich: Sie fand am 29. November 1991 vor vollem Haus statt. Von *Theater Heute* noch bis 1994[3] unbemerkt, beginnt im neuen kleinen Bundesland Thüringen – nicht nur der Heimat des avantgardistischen *Bauhaus Weimar*, sondern auch der bis 1998 in Jena lebenden und aktiven NSU-Haupttäter*innen – ein Theaterorganisationsexperiment, das in dieser Form immer noch einzigartig ist: wegen seines gelebten Anspruchs auf möglichst große Mitbestimmungsmöglichkeiten aller Mitarbeiter*innen. Es ist die Alternative zum Monointendanzmodell, die die permanente Reflexion der eigenen Wünsche, Ideale und Arbeitsbedingungen von den Theaterschaffenden verlangt – und die stetige Veränderung der eigenen Strukturen.

Anders als im seit 1980 von Roberto Ciulli und Kolleg*innen möglichst unbürokratisch und als gGmbH organisierten *Theater an der Ruhr* in Mülheim (NRW), das den jungen Theatermacher*innen 1992/93 in der Tat als strukturelles Vorbild für einen Weg zwischen freier Szene und Stadttheater, öffentlicher und privater Finanzierung galt, wechselt Jenas kollektive künstlerische Leitung regelmäßig. Gegenwärtig ist mit der interimistischen künstlerischen Leitung aus Lizzy Timmers und Maarten van Otterdijk (beide vom niederländischen *Kollektiv Wunderbaum*, das 2018/19 bis 2021/22 das Theaterhaus leitete) in Zusammenarbeit mit dem neu konstituierten Ensemble-Rat das sechste Leitungsteam im Haus, es wird 2024/25 von einer neuen fünfköpfigen Gruppe[4] abgelöst.

Einzigartig an der Jenaer Konstruktion der gemeinnützigen GmbH ist auch, dass seit 1993 eine sukzessive ihre Mitglieder austauschende Gruppe von (aktuell neun) Gesellschafter*innen[5] für die Kontinuität und Weiterentwicklung der ursprünglichen programmatischen Idee des Theaterhauses sorgt: experimentell und selbstreflektiert zu arbeiten, möglichst offen und dennoch sozial verantwortungsvoll, sowohl im Künstlerischen als auch an den eigenen Organisationsstrukturen. Die Gesellschafter*innen-Versammlung wählt unter anderem die jeweils neue künstlerische Leitung, die somit nicht über die Köpfe der Mitarbeiter*innen hinweg von Politiker*innen oder den diese beratenden Intendant*innen anderer Theater ausgesucht wird – wie es sonst an öffentlich finanzierten Theatern üblich ist.

Das *Theaterhaus Jena* begann also nicht erst im Zuge der spätestens ab 2019 öffentlich laut gewordenen Machtmissbrauchsdebatten durch mitunter unkontrolliert herrschende Einzelintendant*innen[6], sondern schon vor über 30 Jahren nach Wegen zwischen künstlerischer Freiheit und gemeinschaftlicher Zusammenarbeit zu suchen. Seitdem hat es Generationen von meist jungen Theatermacher*innen angezogen – aus Ost- und Westdeutschland und darüber hinaus. Jena ist vielen, die mit Theaterarbeit immer noch die Hoffnung eines gesellschaftlich anderen, vielleicht auch utopischen Raums verbinden, ein Begriff – und trotzdem lief das Theaterhaus lange Zeit unterhalb des Radars der gesamtdeutschen Aufmerksamkeit.

1 Die Autorin dankt insbesondere der Dramaturgin Hannah Baumann, der Schauspielerin Henrike Commichau und der Künstlerischen Leiterin Lizzy Timmers (Mitglieder des Ensemble-Rats) sowie allen anderen Mitarbeiter*innen herzlich für ihre Bereitschaft zu ausführlicheren Gesprächen und Hintergrundinformationen zur momentanen Entwicklung möglichst demokratischer Organisationsstrukturen und künstlerischer Mitbestimmung am Theaterhaus Jena.

2 Peter von Becker: Ab jetzt! Veränderung tut not und gut – im (ost)deutschen Theater, in: Theater Heute, Januar 1992, S. 1.

3 Erste Erwähnung: Erika Stephan: Der große Mut zum langen Aufstieg. Erika Stephan zur Theatersituation in Thüringen und Sachsen, in: Theater Heute – Jahrbuch 1994, S. 82–87.

4 Das sind: die Regisseurin Azeret Koua, die Inspizientin Céline Karow, der Regisseur Daniele Szeredy, der Schauspieldramaturg Josef Bäcker und der Regisseur und Spielstättenleiter Lukas Pergande. Ihre Leitung ist bis 2027 mit der Option einer Verlängerung auf sieben Jahre festgelegt.

5 Die Gesellschafter*innengruppe besteht aus jeweils am Haus angestellten Mitarbeiter*innen möglichst verschiedener Abteilungen sowie früheren Mitarbeiter*innen, die Erfahrungswissen weitergeben können. Ihre Namen sind jeweils online zu finden: ‹https://www.theaterhaus-jena.de/mitarbeiterinnen.html› (zuletzt aufgerufen am 3.10.2023).

6 Vgl. etwa Thomas Schmidt: Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht, Wiesbaden 2019.

WAS NUN WÄRE HEUTE VON JENA ZU LERNEN?

Könnte das kleine Haus mit seinen insgesamt höchstens 45 Mitarbeiter*innen – Künstler*innen und „Kunstermöglicher*innen" genannt – ein Vorbild für andere, in der Regel (sehr viel) größere öffentlich finanzierte Theater sein? Und spielt es heute noch eine Rolle, dass die Entstehung des Theaterhauses so eng mit dem Systembruch, der „Wende" 1989/90 und der frühen, teils anarchischen Transformationszeit im Ostdeutschland der 1990er-Jahre verflochten ist?

Betont wird in allen Erzählungen zur Geschichte des Theaterhauses, wie besonders und speziell die Ausgangsbedingungen dieser „institutionalisierte[n] Thüringer Insel des freien Theaters" gewesen seien, wie etwa auch Michael Helbing 2011 feststellte: Inmitten kultureller Provinzialität sei Jena die Stadt der politisch interessierten, künstlerisch aufgeschlossenen Studierenden und einstigen DDR-Oppositionellen mit frisch gewählten, unkonventionell denkenden Kulturpolitiker*innen gewesen. Dazu kam die unerwartete Auferstehung eines (noch zu DDR-Zeiten abgeschafften) festen Ensembles, dank der Finanzierung durch die damals in Ostdeutschland weit verbreiteten Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen[7] (1991 – 1993). Und – um nur ein einziges weiteres Beispiel zu nennen – auch die eigenwillige architektonische Restkonstruktion des schon 1987 halb abgerissenen früheren Jenaer Stadttheaters wurde immer wieder als künstlerisch äußerst produktiv wirkend erklärt:

„(…) deshalb konnte später das alte Bühnenhaus zum neuen leeren Raum für unmittelbares Theater werden. Das architektonische Umfeld des Rumpfbaus begünstigte die andere Ästhetik, das Experiment, die neue Begegnung von Spielern und Zuschauern."[8]

Dennoch beschreibt das alles vor allem die Gründe für den Mut, etwas gänzlich Neues zu probieren – es handelt sich nicht per se um Gelingensbedingungen eines im Vergleich mit bestehenden öffentlichen Stadttheaterbetrieben neu und selbst organisierten Theaters. Und das Theaterhaus entstand zwar in einer ganz spezifischen gesellschaftlichen Umbruchssituation und Konstellation von Akteur*innen und Strukturbedingungen, entwickelte sich dann aber über die Jahre immer weiter. Sollten anfangs vor allem Kunst, Arbeit und Leben der Theaterschaffenden ganz ineinander aufgehen, steht heute die Verbindung von Leben und Kunst innerhalb der Theaterarbeiten im Vordergrund: durch Recherchen und Auseinandersetzungen mit dem Ort und mit den Menschen vor Ort. Vor allem die Jenær Anfangsjahre wurden an anderen Stellen schon eindringlich und mehrperspektivisch beschrieben und klug analysiert[9], was hier nicht wiederholt werden soll.

Interessant für die Gegenwart ist vielmehr, dass es inzwischen an der Zeit zu sein scheint, auch in überregionalen Theatertransformationsdiskursen auf die Jenaer Organisationsstrukturen und Leitungsideen zu schauen. So fand etwa im Dezember 2022 die Podiumsdiskussion zum Thema „Leitungsstrukturen und kollektive Theaterarbeit am Theaterhaus Jena" statt.[10] Direkt im Anschluss teilten Vertreter*innen des nun unter anderem den Spielplan mitbestimmenden Ensemble-Rats[11] ihr derzeitiges Erfahrungswissen im Programm des *ensemble-netzwerks*.[12] Und auch Forschende vor allem aus dem Bereich Kulturmanagement interessieren sich für die Jenaer Organisationsstrukturen.[13] Das ist erwähnenswert, weil man sich in Jena – weit weg von den westdeutschen Theatermetropolen – lange Zeit nicht bewusst war, dass die eigene Geschichte sowie die aktuell darauf aufbauenden Erfahrungen (samt der Irrtümer) wertvoll für andere Theater(schaffende) sein können. Nicht wenige wollen heute ebenfalls weniger intendanz- und regiezentralisiert arbeiten.

Was in Jena gelernt wurde nach den wilden Anfangsjahren des gemeinsamen Wohnens und Arbeitens, der Kollektivduschen und endlosen Diskussionen, die irgendwann für einige (vor allem für die Frauen) weniger entgrenzt-romantisch Kunst und Leben verbanden, sondern – wie schon in den siebziger Jahren am *Schauspiel Frankfurt* oder an der Westberliner *Schaubühne* – überaus anstrengend wurden.[14]

7 Zwischen 1990 bis 1995 wurden 57 Prozent der Erwerbsbevölkerung – viele auch mehrfach – in Arbeitsbeschaffungs- und Qualifizierungsmaßnahmen (sogenannte ABM-Stellen) beschäftigt, noch Ende der 1990er-Jahre war die offene und verdeckte Arbeitslosigkeit in Ostdeutschland mit etwa 25 Prozent mehr als doppelt so hoch wie in Westdeutschland. Bis zur vor der Wiederabschaffung bewahrenden gGmbH-Gründung 1993 wurden alle Mitarbeiter*innen am TH Jena ebenfalls als befristete ABM-Stellen finanziert.

8 Michael Helbing: WEITES LAND SUCHT LEERE RÄUME, in: Christin Bahnert und Armin Kerber (Hg.): Einfachheit & Lust & Freiheit. Theater zwischen freier Wildbahn und städtischer Institution, Berlin 2011, S. 76-81, hier: S. 79.

9 Siehe neben Porträtartikeln (ab 3/1992 in Theater der Zeit, ab 9/1996 in Theater Heute, 1994 im TH-Arbeitsbuch) Publikationen wie: Horst-J. Lonius (Hg.): DER ZORNIGE ENGEL. Theaterhaus Jena 1991 – 2001, Arbeitsbuch Theater der Zeit, Berlin 2001, aber auch: Christin Bahnert / Armin Kerber (Hg.), Einfachheit 2011 und Franziska Schößler: Mitbestimmung, Postfordismus und der Ost-West-Diskurs. Das Theaterhaus Jena, in: dies.: Drama und Theater nach 1989. Prekär, interkulturell, intermedial, Erlangen 2013.

10 Ankündigungstext und Videoaufzeichnung der Podiumsdiskussion online: ‹https://www.theaterhaus-jena.de/ensemble-rat/podiumsdiskussion-leitungsstrukturen-und-kollektive-theaterarbeit.html›. (zuletzt aufgerufen am 3.10.2023).

11 Der Ensemble-Rat hat erstmals den Spielplan für 2022/23 gemeinsam erarbeitet. Der Rat besteht momentan aus den festen Schauspieler*innen (ca. 7), der Dramaturgin, der künstlerischen Leitung, und diskussionsberechtigt der Regie- und der Ausstattungsassistentin. Am 28.2.2023 wurde online ein Kurztext zum „Ensemble-Rat-Modell" veröffentlicht: ‹https://www.theaterhaus-jena.de/ensemble-rat.html› (zuletzt aufgerufen am 3.10.2023).

12 Das *ensemble-netzwerk* engagiert sich seit etwa 2015 als Initiative für Theaterschaffende (vor allem, aber nicht nur Ensembleschauspieler*innen), die gemeinsam die eigenen Arbeitsbedingungen und institutionellen Strukturen innerhalb der öffentlich finanzierten Theaterlandschaft verändern wollen.

13 Vgl. etwa Katharina John: KÖNIG ODER COUNCIL. Welche Auswirkungen haben Modelle geteilter Führung am Hessischen Landestheater Marburg und am Theaterhaus Jena auf die Institution Theater und die Situation der dort Beschäftigten, und welche Erkenntnisse aus ihrer Praxis können für die Weiterentwicklung der Strukturen von Theatern gewonnen werden?, unveröffentlichte Abschlussarbeit im Weiterbildungsstudiengang „Executive Master in Arts Administration", eingereicht am 31.01.2023, Universität Zürich.

14 Siehe auch die Podiumsdiskussion „Leitungsstrukturen und kollektive Theaterarbeit" am 9.12.2022 im Theaterhaus Jena mit Lizzy Timmers (Performerin und Teil des Leitungsteams), Henrike Commichau (Schauspielerin und Teil des Ensemble-Rats) und Angela Hausheer (bildende Künstlerin, Performerin sowie Schauspielerin am TH Jena von 1993 bis 1997) sowie der Autorin dieses Essays; Moderation: Christin Bahnert (Künstlerische Co-Leiterin am TH Jena von 2007 bis 2011 und seit 2010 TH Jena-Gesellschafterin), Link zur Dokumentation online. Siehe für die neunziger Jahre am TH Jena auch die filmische Installation „Ich war eine Schauspielerin" von Angela Hausheer in Zusammenarbeit mit Jürgen Salzmann (2022): ‹https://www.theaterhaus-jena.de/ich-war-eine-schauspielerin-filmische-installation.html› (zuletzt aufgerufen am 3.10.2023).

Alle brauchen Pausen, auch Distanz ist produktiv. Eine Entscheidungs- und Verantwortungshierarchie zur Entlastung aller Mitarbeitenden sollte nicht vollständig aufgegeben werden. Daher machen in Jena nicht – wie es das kaum zu erreichende Ideal egalitärer Kollektivarbeit vorsieht – alle alles. Es wird anerkannt, dass nicht jede*r Mitarbeiter*in gleichermaßen in alle Fragen des Hauses involviert sein möchte oder kann.[15] Denn – so ein aktuelles Leitungsmitglied des *Theaterhauses Jena* – „kollektive Entscheidungsprozesse sind zeitaufwändig", sodass es ein wichtiges Ziel sei, sie „effizienter [zu] gestalten und den Kommunikationsfluss in alle Bereiche der Organisation [zu] lenken.[16] Erklärt wird auch:

„Es ist der explizite Wunsch der Theaterleitung, die Grenzen der Beschäftigten in ihrem Arbeitsbereich zu akzeptieren. Das praktizierte Mitwirkungsmodell erfordert vom Einzelnen ein größeres Engagement an Zeit und Energie in neu erschlossenen Bereichen. Dadurch werden wieder neue Grenzen erreicht."[17]

Die Betonung des Wissens um Belastungsgrenzen der einzelnen Mitarbeiter*innen klingt modisch-zeitgenössisch, beruht aber auf Erfahrungen seit den 1990er-Jahren: Aus zeitlich flexibleren, in höherem Maße auf Selbstorganisation sowie permanenten Absprachen beruhenden, „agilen" Arbeitsweisen resultieren nicht nur Freiheiten, die die künstlerische Arbeit beflügeln. Flexibleres Arbeiten stellt auch sehr hohe Anforderungen an die Fähigkeiten der Einzelnen zum Selbstschutz vor Burn-out. Um sich nicht idealistisch engagiert im „Utopieraum Theater" in letztlich neoliberalen Selbstausbeutungs- und Prekarisierungsverhältnissen zu verbrennen, muss dieser Selbstschutz auch strukturell unterstützt werden, braucht es also doch auch Regelungen und Kontrolle.

So wurden und werden in Jena möglichst effiziente Kommunikationswege angestrebt:

Nicht jede*r Mitarbeiter*in muss in jeder Sitzung und jeder der vielen kleinen fluiden Arbeitsgruppen (etwa für „Arbeits- und Strukturgespräche") dabei sein wollen und grundsätzlich finden Besprechungen (für alle Hausmitarbeiter*innen etwa auch zu Probenzwischenständen), Weiterbildungen et cetera innerhalb der Arbeitszeit statt. Wobei Arbeitszeiten angesichts der mitunter aus nur einer Person bestehenden Abteilungen, die dann Chef*in und ihre Mitarbeiter*innen zugleich ist, dennoch schwer eingrenzbar bleiben. Immerhin haben sich die Mitarbeiter*innen darauf verständigt, dass der Sonntag grundsätzlich für alle ein arbeitsfreier Tag ist, das Theater bleibt also geschlossen – eine mutige und seltene Entscheidung.

Konsequent ist auch, dass in Jena von Anfang an die Suche nach weniger hierarchischen Arbeitsformen zu einer Vervielfachung der Autor*innenrolle führte und immer seltener ein von einem oder einer Dramatiker*in geschriebener Theatertext die Grundlage der Probenarbeit bildete. Stattdessen wurden und werden Themen und Stoffe in der gemeinsamen Auseinandersetzung der Spieler*innen mit einer gestaltenden Regieposition gesucht und gefunden. In den letzten Jahren verhandelten das niederländische Kollektiv *Wunderbaum* und die noch bis 2024 nachfolgenden Kolleg*innen in der künstlerischen Leitung etwa immer wieder Ideen von Heimat und Identität mit Lokalbezug. Es entstanden jedem nationalen Leitkulturgedanken kritisch gegenüberstehende Arbeiten wie *Bleiben – Deutschkurs II. Turntable-Theater mit Lizzy Timmers & DJ Légères übers Deutsch lernen* und *Bleiben* (2022), *Miniathüringen. Ein Kleingartenspektakel* mit echten Gartenzwergen (2022) oder das szenische Kneipenportrait *Zur Wartburg* (2020). Wobei die Bandbreite der Jenaer Dramaturgie überaus vielfältig ist; von Anfang an umfasste sie verschiedenste Ästhetiken und Kooperationen mit internationalen Theaterschaffenden.

In seiner Knappheit treffend formuliert ist diese Programmatik in dem Anfang Juli 2023 veröffentlichten *Manifest für Jena*, das mit den neu zu gewinnenden und bisherigen Kolleg*innen weiterentwickelt werden soll. Hier heißt es einleitend, das eigentlich noch zu findende Wir bereits vorwegnehmend: „Wir machen Theater mit dem Grundsatz, dass Struktur und Ästhetik untrennbar miteinander verbunden sind."[18]

Dieser Verweis auf Struktur und Ästhetik innerhalb von Theaterproduktionsprozessen wurzelt – ob den Verfasser*innen bewusst oder nicht – in theaterhistorischen, kunsttheoretischen, philosophischen und politischen Diskursen seit den 1920er-Jahren: Er erscheint etwa als Echo einer „marxistischen Materialästhetik", die in der DDR beschrieben wurde mit Bezug auf unter anderem Brechts Forderungen nach einem „Funktionswechsel des Theaters als gesellschaftliche Einrichtung" oder Walter Benjamins Feststellung, es müsse zuerst gefragt werden, wie die Kunstwerke innerhalb der Produktionsverhältnisse stünden.[19] Auch in der BRD um und nach 1968 wurden die neuen Versuche eines möglichst gleichberechtigten, „kollektiven" Zusammenarbeitens innerhalb der Theaterorganisationen und im Kontext gesamtgesellschaftlicher Demokratisierungsforderungen mit dem Hinweis begründet, dass „jede Reorganisation der Theaterarbeit (...) die Erwartung ein[schließe], es werde am Resultat wahrzunehmen sein, unter welchen Umständen es entstanden ist".[20]

Tatsächlich kommen am *Theaterhaus Jena* seit Anfang der 1990er-Jahre Impulse ost- wie westdeutscher Theater(ideen)geschichte zu-

15 Diese und andere Beschreibungen verdanke ich Gesprächen mit Mitgliedern des Theaterhauses Jena vor allem im Dezember 2022 und im April 2023, insbesondere mit Hannah Baumann, Henrieke Commichau und Lizzy Timmers.

16 Zit. N. John, König oder Konzil, 2023, S. 83. (Es handelt sich hier u. i. F. um die Aussage des seit 2022/23 neuen Geschäftsführers.)

17 Ebd., S. 61.

18 Verfasser*innen von *Manifest für Jena* sind die Mitglieder der neuen künstlerischen Leitung ab 2024/25, es umfasst jeweils 2 Seiten auf Deutsch und auf Englisch und wurde veröffentlicht auf der Seite des Theaterhauses Jena im Zuge der Suche nach neuen Spieler*innen ab 2024/25: ‹https://wolke.theaterhaus-jena.de/s/L7mGPnaE2357kTq› (zuletzt aufgerufen am 1.10.2023).

19 Vgl. Werner Mittenzwei: Brecht und die Schicksale der Materialästhetik. Illusion oder versäumte Entwicklung einer Kunstrichtung?, in: ders.: Kampf der Richtungen. Strömungen und Tendenzen der internationalen Dramatik, Leipzig 1978, S. 7-59, hier: S.10f.

20 Peter Iden: Die Schaubühne am Halleschen Ufer (1970-1979), München, Wien 1979, S. 31.

21 Siehe auch das Gespräch mit Sven Schlötcke in diesem Dossier.

sammen[21]: nämlich die gesamtdeutsch in den (späten) 1960er-Jahren begonnene und in den 1980er-Jahren besonders im DDR-Theater verstärkte „Pluralisierung der ästhetischen Formen" und die gleichzeitige „Suche nach demokratischen Strukturen".[22]

Wurden die „demokratischen Strukturen" in der DDR zwar von Anfang an – nicht nur im Theater – offiziell versprochen und behauptet, waren sie praktisch nur in (widerständigen) Selbstversuchen möglich[23] und schließlich zu ihrem Ende ab 1989 bis maximal 1992 zur „schöne[n] Zeit des Interregnums, als der Staat weitgehend mit sich selbst beschäftigt war".[24] Eben diese Jahre waren auch die der „wilden Mitbestimmung" in den ostdeutschen Theatern, wie Torben Ibs zeigen konnte.[25] Was staatssozialistisch versprochen, aber kaum je eingelöst wurde, sollte jetzt, im erhofft freieren Osten auf ganz eigene Art möglich werden ... Nicht nur an der *Volksbühne* am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin dachte man so.

Dass in Jena die damals begonnene Suche nach funktionierenden nicht-autoritären Strukturen und neuen theatralen Formen nie beendet wurde, dass sie explizit zum Auftrag des Hauses gehört, könnte als Vorbild auch für andere Theater gelten.

Die eigene gesellschaftliche Relevanz und Finanzierungswürdigkeit muss hier nicht qua Publikums- und Auslastungszahlen zu beweisen versucht werden, stattdessen werden die – durchaus nicht hohen – finanziellen Ressourcen für öffentlich geteilte künstlerische Experimente im Kontext der Produktions- und Lebensbedingungen in Jena eingesetzt.

„Utopie auf dem Prüfstand", wie *Theater der Zeit* schon 1996 zum Theaterhaus titelte, blieb und bleibt hier hoffentlich auch zukünftig das Prinzip für nie abgeschlossenes Lernen!

22 Franziska Schößler, Mitbestimmung, 2013, a.a.O., S. 202-215, hier: S. 202.

23 Benno Bessons Versuche, Theaterarbeit vor und in den Proben und während der Aufführungen kollektiver und demokratischer zu gestalten – 1969 bis 1977 als künstlerischer Leiter und später Intendant der Volksbühne in Ostberlin – wären hier nur ein Beispiel.

24 Vgl. Rainer Land: Ostdeutschland – fragmentierte Entwicklung, in: Berliner Debatte Initial, Sozial- und geisteswissenschaftliches Journal, Berlin 6(2003), S. 76-128, hier: S. 77.

25 Vgl. Torben Ibs: Theaterhaus Jena, in: Umbrüche und Aufbrüche. Transformationen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995, Recherchen 128, Berlin 2016, S. 142-144.

DAS THEATER MUSS SICH DER STADTGESELLSCHAFT ÖFFNEN

Gespräch

Jessica Weisskirchen, Regisseurin und Vorstand *ensemble-netzwerk*, **Peggy Mädler**, Autorin und Dramaturgin & **Therese Schmidt**, Regisseurin

Peggy Mädler (PM): Das vorliegende Dossier beschäftigt sich in erster Linie mit Fragen zur Repräsentation von Ostdeutschen in den Intendanzen des Theaterbetriebs. Das ist der Fokus der Daten und Interviews. Wenn wir nun aber über Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten sprechen, ist es wichtig, den Blick zu öffnen, denn strukturell bedingte Hürden und Ausschlüsse in den darstellenden Künsten betreffen auch Frauen, Menschen mit Migrationshintergrund, *people of color,* Menschen mit Behinderungen. Einen wesentlichen Einfluss, unter anderem auch auf die Werdegänge ostdeutscher Theatermacher*innen, haben sozioökonomische Hintergründe, die dazu oft intersektional verschränkt sind: Viele ostdeutsche Theatermacher*innen berichten von einem biografischen Milieuwechsel; nach der Wende hatten sie kaum Netzwerke oder Geld, um ins Ausland zu gehen oder netzwerkfördernde Praktika zu absolvieren, dazu kamen und kommen in spezifischen Fällen die strukturellen Hürden, als junge Frau in ein männerdominiertes System hineinzukommen.

Jessica, du hast als Regieassistentin am *Theater und Orchester Heidelberg* angefangen, dann warst du am *Nationaltheater Mannheim,* inzwischen arbeitest du bundesweit als freie Regisseurin. Im Oktober hat deine aktuelle Inszenierung am *Deutschen Theater* in Berlin Premiere. Wie hast du als junge Frau und *person of color* Zugänge oder Ausschlüsse im System der Darstellenden Künste erlebt?

Jessica Weisskirchen (JW): Ich bin in einem wohlbehüteten Akademiker*innenhaushalt in einer westdeutschen Kleinstadt aufgewachsen. Rassismus und Diskriminierung haben mich Zeit meines Lebens begleitet, nachdem ich jedoch nicht mehr die einzige Schwarze Person

auf dem Gymnasium und später im Studium war, kamen andere Erfahrungen dazu. Meine Theaterlaufbahn als Regisseurin begann zeitgleich mit dem Aufkommen und Engagement von Communities, die nicht zur weißen Hetero-Normalität zählen. Ich profitiere sehr von der politischen Arbeit, die diese Bewegungen leisten und dem damit verbundenen Interesse der Kulturbetriebe. Menschen wollen wissen, was ich denke und wie die Welt aus meiner Perspektive funktioniert. Wenn ich nun in diesem Interview für mich spreche, dann spreche ich aus einer privilegierten, weiß-sozialisierten und zugleich diskriminierungserfahrenen Position heraus. Das macht es mir manchmal schwer, Rassismus auf Anhieb zu erkennen. Ich checke Rassismus oft erst nachträglich zu Hause; in dem Moment, in dem er mir passiert oder ich auf diskriminierende Strukturen treffe, ist es oftmals nicht leicht für mich, die Mechanismen direkt zu durchschauen.

Tatsächlich habe ich innerhalb des Theaterbetriebs seltener aufgrund meiner Hautfarbe oder meines Geschlechts Diskriminierung erfahren, sondern vielmehr aufgrund meiner beruflichen Stellung als Regieassistentin. Das ist eine äußerst prekäre Position innerhalb eines zeitlich und in Bezug auf Kapazitäten immer sehr angespannten Betriebs. Es gibt kein Jobprofil, keinen klaren Aufgabenbereich für Assistent*innen. Wenn aber nicht klar ist, was ihre Rechte und Pflichten sind, dann müssen sie im Notfall und unter Zeitdruck alles erledigen. Dazu kommt das oftmals noch immer sehr stark ausgeprägte Machtgefälle innerhalb der Theaterhäuser, innerhalb dessen die Assistent*innen Anweisungen an Gewerke und Produktionsabteilungen geben müssen, zugleich aber selbst komplett abhängig von Regie- und Leitungsentscheidungen sind.

Aus diesen Erfahrungen heraus habe ich das *assistierenden-netzwerk* gegründet, das mittlerweile ein Geschwisternetzwerk des *ensemble-netzwerk e.V.* ist, und letztlich war das auch der Impuls für meine Mitgliedschaft in der GDBA und für die Vorstandsarbeit im *ensemble-netzwerk.*

Therese Schmidt (TS): Das *assistierenden-netzwerk* gibt es seit 2019, was sind eure konkreten arbeits- und kulturpolitischen Ziele?

JW: In erster Linie beschäftigen uns die genannten Arbeitsbedingungen, wir thematisieren die Arbeitsbelastung, kämpfen für eine Klärung der Rechte und Pflichten, für eine bessere Honorierung und für Weiterbildungsmöglichkeiten während der Assistenzzeit. Zusammengefasst geht es um Arbeitszeiten, Geld, Ausbildungschancen und eine Definition des Berufsprofils.

PM: Was meinst du mit Weiterbildungschancen während der Assistenzzeit? Die meisten Assistierenden kommen aus künstlerischen oder kunstnahen Studiengängen, oder?

JW: Nein, kommen sie nicht – und das ist sehr interessant. Ich habe im Master Theater- und Orchestermanagement in Frankfurt/Main studiert und für meine Abschlussarbeit eine Umfrage mit über 500 Proband*innen durchgeführt und ausgewertet. Dabei kam unter anderem heraus, dass die meisten Assistent*innen, die an der Erhebung teilgenommen haben, kein abgeschlossenes künstlerisches Studium hatten, sondern über eine Hospitanz in den Theaterbetrieb „reingerutscht" sind oder ein anderweitiges Studium nachweisen konnten. Das ist spannend, weil dieser Zugang niedrigschwellig scheint und zunächst mehr Diversität verspricht. Auf der anderen Seite zeigt die Realität, dass Assistent*innen in diesem höchst verantwortungsvollen Job oft nicht weiterkommen, sprich: wenig Qualifikations- und Aufstiegsmöglichkeiten haben. Am Ende einer Regieassistenz steht ja nicht automatisch eine eigene Inszenierung oder eine eigene Produktionsleitung, was ein wichtiger Schritt wäre, um im Stadt- und Staatstheaterkontext wirklich Fuß fassen zu können. In vielen Fällen läuft der Assistenzvertrag nach zwei Jahren einfach aus und danach musst du wieder von vorn anfangen.

PM: Und dann stellt sich natürlich die Frage: Wie lange kann man sich diese befristeten Arbeitsverträge und prekären Arbeitsbedingungen leisten?

JW: Und: Kann man sich diesen Weg überhaupt leisten? Es ist ja immer noch so: Um eine Assistenz zu bekommen, müssen die meisten jungen Menschen zunächst hospitieren. Das bedeutet, du musst für einen Zeitraum von sechs bis acht Wochen ein unbezahltes Praktikum machen. Schon da spielt der finanzielle Background, also das Elternhaus, eine Rolle. So wird man in dieses System hineinsozialisiert und wenn sich diese Hürden dann bis in die Leitungsebenen fortsetzen, setzt oft eine seltsame Gewöhnung an diese Bedingungen und Strukturen ein. Mitunter sind diese Erfahrungen dann so verinnerlicht, dass Mitglieder einer Leitungsrunde, die vielleicht ebenfalls über die Assistenzarbeit in ihre Position gekommen sind, sich nicht mehr davon emanzipieren können oder sogar im Gegenteil sagen: „Da muss man halt durch! Ich musste da ja auch durch." Das ist ein absurder Selbsterhalt des Systems. Deshalb finde ich es wichtig, die Einstiegschancen zu prüfen und über ein Qualifizierungsprogramm den Assistent*innen einfachere Zugänge und Aufstiegschancen bis ganz nach oben in die Leitungsebenen zu schaffen.

TS: Du meinst, die heutigen Assistent*innen können die Intendant*innen von morgen sein?

JW: Ja, ich sehe ein großes Potenzial für zukünftige Leitungspositionen im Berufsfeld der Assistenz, weil Assistent*innen eine Schnittstelle im Theater sind und im Idealfall eine „Rundumausbildung" in diesem Betrieb bekommen könnten:

eine theaterpolitische Ausbildung, eine betriebswirtschaftliche Ausbildung und eine künstlerische Ausbildung. Meine Umfrage hat ergeben, dass Assistierende und junge Theatermacher*innen bereit sind, noch mehr zu leisten, wenn sie im Gegenzug auch mehr Verantwortung übernehmen können. Ich glaube, wenn man an dieser Ressource ansetzt und

Assistierende nachhaltig im Sinne des Betriebes ausbildet und fördert, könnten grundlegende Strukturen verändert und direktere Zugänge in die Theater hinein geschaffen werden.

In meiner Masterarbeit habe ich das Modell einer Vierjahresausbildung entwickelt. Im ersten Jahr werden die Assistent*innen in den Beruf, das Haus und die Praxis integriert, im zweiten Jahr können sie eigenständig größere Produktionen betreuen, im dritten und vierten Jahr arbeiten sie den einzelnen Bereichen wie dem KBB oder der Marketing-Abteilung nicht mehr nur zu, sondern gestalten einzelne Bereiche eigenständig mit, am Ende der vier Jahre übernehmen sie eine eigene Produktionsleitung oder die Regie einer Inszenierung.

Wenn ein Haus auf diese Weise über vier Jahre Zeit, Erfahrung und Geld investiert, will es anschließend die gut ausgebildeten Menschen auch eher halten: als feste Produktionsleiter*innen, als Abteilungsleiter*innen, als Regisseur*innen und künftige potenzielle Intendant*innen …

TS: Du beschreibst damit ein nachhaltiges System und gleichzeitig eine Art praktische Ausbildung für künftige Theaterleiter*innen.

JW: Genau. Das Interessante am Berufsfeld der Assistent*innen ist ja, dass sie mit allen Gewerken am Theater in Kontakt kommen. Dieser permanente Perspektivwechsel, das Erlernen der verschiedenen Sprachen, die unterschiedlichen kommunikativen, diplomatischen, künstlerischen und organisatorischen Aufgaben einer Assistenz würden doch auch auf die Jobbeschreibung einer Intendanz passen, oder?

TS/PM (lachen)**:** Das ist ein guter Vergleich und eine schöne Jobbeschreibung!

TS: Unter dem Dach des *ensemble-netzwerk* ist auch das *dramaturgie-netzwerk* angesiedelt, das zwischen 2020 bis 2022 eine *Handreichung zur Intendanzfindung* erarbeitet hat, in der Auswahlprozesse, Ausschreibungskriterien, Leitungsstrukturen und Beteiligungsverfahren diskutiert und Impulse zu möglichen Veränderungen aufgezeigt werden. Auch wenn du nicht dezidiert Teil dieser Arbeitsgruppe warst, kennst du als Vorstandsmitglied des *ensemble-netzwerks* die Handreichung gut. Wie lassen sich auch die Findungsverfahren fluider als bisher gestalten?

JW: Die Handreichung enthält konkrete Vorschläge, wie man das System der Intendanzfindung, das ja in weiten Teilen sehr intransparent abläuft, reguliert bzw. transparenter gestalten kann.

Ein grundlegender Schritt wäre es, freie Leitungspositionen generell auszuschreiben. Bisher ist das ja nicht immer der Fall. Von einigen Leitungswechseln – vor allem an größeren Theatern – erfährt man überhaupt erst aus der Presse. Dabei sind sowohl eine öffentliche Ausschreibung als auch ein transparenter Findungsprozess eigentlich tolle Chancen für die Städte und Gemeinden, ihr Theaterhaus auf die Bedarfe der Stadt auszurichten und eine Stadtgesellschaft einzubeziehen, die eng mit dem Theater verwoben ist.

Im Rahmen eines Findungsprozesses stellen sich ja viele Fragen: Wie wird die Ausschreibung konzipiert, wen will man erreichen? Wer koordiniert wie das Bewerbungsverfahren? Welche Stakeholder*innen sind von dem Wechsel der Theaterleitung betroffen? Wie könnte ein mögliches Evaluationsverfahren im Nachgang aussehen? Eine entscheidende Frage ist auch die Besetzung der Findungskommission: Wer sitzt in den Gremien? Könnten das zum Beispiel auch Ensemblemitglieder sein? Oder Zuschauer*innen? Oder Akteur*innen der Stadtgesellschaft? Veränderung muss ja nicht immer mit Radikalität verbunden sein, sondern kann auch Perspektivwechsel, mehr Transparenz und Teilhabe und darauf aufbauend langfristige und damit nachhaltige Transformation bedeuten.

PM: Transformation ist in Teilen von Ostdeutschland nicht automatisch ein positiv besetzter Begriff. Die Transformationsprozesse der 1990er-Jahre waren hier ziemlich radikal, die Versprechen vielleicht zu groß, die Teilhabe zu gering. Spielt das Ost-West-Thema für dich eine Rolle?

JW: Ich würde selbst nicht von mir sagen: „Ich bin westdeutsch sozialisiert." Aber ich würde sagen, dass ich aufgrund meiner Hautfarbe in einige ostdeutsche Städte nicht ohne Bedenken reisen kann. Damit einher geht das Gefühl, dass mir, obwohl ich Deutsche bin, ein Teil von Deutschland vorenthalten wird. Tatsächlich habe ich in dieser Weise lange Zeit Ostdeutschland definiert. Erst im Gespräch mit Euch beiden ist mir klar geworden, dass man da viel stärker differenzieren muss. Aber tatsächlich habe ich immer ein ungutes Gefühl, wenn ich in ostdeutsche Städte fahre, weil ich nicht weiß, wie ich dort gesehen und gelesen werde. Vor ein paar Jahren habe ich beim Kunstfest in Weimar gearbeitet und das war theaterlike, genauso produktiv und chaotisch wie überall. Tolle Menschen, wir haben unglaublich viel geschafft. Aber ich habe auch Leute in der Stadt gesehen, bei denen ich dachte: Um die mache ich einen Bogen. Ich konnte mich nicht frei bewegen. Toll war der große Platz vor dem *Nationaltheater,* auf dem wirklich alle abhingen, das war eine bunte Mischung unterschiedlichster Menschen: Rentner*innen und Tourist*innen, Skater-Kids, Leute, die von der Nacht davor übriggeblieben sind, Obdachlose, Akademiker*innen, Künstler*innen … Und ich dachte: Eigentlich müssen jetzt nur noch die Türen des Theaters aufgehen und über einen Sog all diese unterschiedlichen Menschen ins Theater geholt werden. Und zugleich habe ich auch gesehen, dass es hauptsächlich weiße Menschen und auch im Theater ein weißes Ensemble war. Ich weiß nicht, wie es jetzt ist.

PM: Uns schmerzt die Tatsache, dass ostdeutsche Räume für viele Menschen Angsträume sind. Das treibt uns wirklich um. Das Bild einer diversen respektvollen ostdeutschen Stadtgesellschaft ist unser Sehnsuchtsbild. Sind die offenen Türen mit Sogwirkung wiederum dein Sehnsuchtsbild für das Theater der Zukunft?

JW: Ich wünsche mir, dass sich die Gesellschaft den Theaterraum zurückerobert; in dem Sinne, dass die Menschen ihr Theater viel mehr mitgestalten.

Ich wünsche mir Modelle, die die „heiligen Hallen des Theaters" neu denken, in denen die Stadtgesellschaft diese öffentlichen Räume mit nutzen kann – als Proberaum für Bands, als Bibliotheken, als Räume für kreatives Denken und Arbeiten. Wir haben Bühnen, die stehen den ganzen Vormittag einfach leer, wir haben Probebühnen, die am Nachmittag leer stehen. Diese Vision schmerzt mich einerseits, weil ich das Theater als eine Art *Tempels der Hochkultur* irgendwie auch faszinierend finde, aber ich glaube, dass sich das Theater in der Zukunft umbauen muss, um nicht noch mehr an Relevanz zu verlieren. Vielleicht definiert es sich dann anders oder wir erschaffen etwas Neues, das gar nicht mehr Theater ist.

TS/PM: Uns ist über die vielen Interviews, die wir für dieses Dossier geführt haben, aufgefallen: Der Gestaltungswille und die Ideen sind eigentlich längst da.

JW: Und diese Gestaltungslust gilt es nun zu nutzen. Ich würde zum Beispiel gern als Teil eines Leitungsteams Transformationsprozesse im Theater vorantreiben. Ich habe eine große Leidenschaft für Personalentwicklung – wie man schon an meiner Masterarbeit sehen kann. Betriebe haben eine große Verantwortung für ihre Mitarbeiter*innen, aber in puncto Verantwortung liegt im momentanen Theaterbetrieb noch vieles brach. Das empfinde ich auch als eine Chance, weil man auf einer Brache noch alles neu gestalten kann. Und zugleich braucht es Mut. Diesen Mut zum Aufbruch und zur Neugestaltung wünsche ich mir und der Theaterlandschaft Deutschlands.

TS: Das heißt, du siehst dich als künftige Intendantin beziehungsweise als Teil eines Leitungsteams am Theater?

JW: Unbedingt! Ich würde gern in einem Leitungsteam arbeiten und versuche alles Grundwissen und Erfahrungen, die es dafür braucht, zu bekommen. Das ist mein Ansporn. Wir werden sehen, ob ich es wirklich in die Leitungsebene schaffe.

PM: Wir hoffen es! Und haben noch eine letzte Frage: Macht es aus deiner Perspektive Sinn, ostdeutsche Herkunft und Sozialisation stärker als Teil des Diversitätsdiskurses zu denken – oder gibt es Gründe, die vielleicht dagegensprechen?

JW: Generell denke ich, dass es sinnvoll ist, strukturell allumfassend an mehr Diversität zu arbeiten. Das umfasst die ostdeutsche Frau genauso wie die muslimische Transperson, die person of color, aber auch den alten weißen, von Klassismus betroffenen Mann. Ich glaube, die größte Herausforderung wird sein, Diversität nicht durch Ausschluss zu schaffen. Bündnisse statt Konkurrenz zu schaffen. Ich finde es sehr wichtig, dass sich die Communities nicht gegenseitig den Rang ablaufen. Es wird absurd, wenn man fragt: Ist eine Gruppe diskriminierter als die andere und wer hat mehr Privilegien? Im Moment habe ich das Gefühl, wir halten uns an einer Utopie fest: Mit mehr Diversität wird die Gesellschaft besser und die Zukunft schöner. Das ist auch richtig und wichtig. Und zugleich müssen wir uns darüber Gedanken machen, was passiert, wenn Widerstände oder Hürden größer werden oder Diversität nicht für alles die Problemlösung ist.

PM & TS: Wir bedanken uns für dieses schöne und zukunftsweisende Interview.

Jessica Samantha Starr Weisskirchen, 1985 in Heidelberg geboren, arbeitet seit 2013 als Regieassistentin, Produktions-und Festivalleiterin und seit 2020 als Regisseurin. Sie ist Gründerin des *assistierenden-netzwerks*, Vorstandsmitglied des *ensemble-netzwerks* und Initiatorin des *SUMMER UP-Festivals*. 2021 initiierte sie eine Umfrage über die Arbeitsbedingungen von Assistierenden in der deutschsprachigen Theaterlandschaft und veröffentlichte die Ergebnisse im Rahmen ihrer Masterarbeit im Bereich Theater-und Orchestermanagement (HfmdK, Frankfurt am Main). In diesem Jahr veröffentlicht die Kulturpolitische Gesellschaft den Sammelband *Systemkritik! Essays für eine Kulturpolitik der Transformation* mit ihrem Artikel *Nur die Bretter, die die Welt bedeuten*. Sie ist Jurymitglied beim Fonds Darstellende Künste und Jurymitglied für den Theaterpreis des Bundes 2023.

Der Beauftragte der Bundesregierung für Ostdeutschland, Carsten Schneider: Ostdeutschland. Ein neuer Blick, Berlin 2022, ‹https://www.ostbeauftragter.de/resource/blob/2038516/2137170/0f1b286c3e0757e7fa64d83d98ac560f/download-bericht-zur-deutschen-einheit-2022-data.pdf› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Der Beauftragte der Bundesregierung für Ostdeutschland, Carsten Schneider: Jahresbericht zum Stand der Deutschen Einheit 2023, https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/bericht-stand-der-einheit-2023-2225844 (zuletzt aufgerufen am 3.10. 2023).

Siegfried Behrendt, René Bormann et al.: Mobilitätsdienstleistungen gestalten. Beschäftigung, Verteilungsgerechtigkeit, Zugangschancen sichern.

Volker Best, Frank Decker, Sandra Fischer, Anne Küppers: Demokratievertrauen in Krisenzeiten. Wie blicken die Menschen in Deutschland auf Politik, Institutionen und Gesellschaft, Herausgegeben für die Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin 2023, ‹https://library.fes.de/pdf-files/pbud/20287-20230505.pdf› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Matthias Brachert, Everhard Holtmann, Tobias Jaeck: Einflüsse des Lebensumfelds auf politische Einstellungen und Wahlverhalten. Eine vergleichende Analyse der Landtagswahlen 2019 in drei ostdeutschen Bundesländern, in: Forum Berlin, Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin 2020, ‹http://library.fes.de/pdf-files/dialog/16760.pdf› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Volker Brandy, Raj Kollmorgen, Astrid Lorenz, Linus Paeth, Jan Schaller und Lars Vogel: Elitenmonitor – Personelle Unterrepräsentation der Ostdeutschen in zentralen Führungspositionen. laufendes Forschungsprojekt an der Universität Jena (2022-2025).

Kerstin Brückweh: Wissen über die Transformation, Wohnraum und Eigentum in der langen Geschichte der „Wende", in: Zeithistorische Forschungen 1/2019, ‹https://zeithistorische-forschungen.de/1-2019/5677› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Reinhold Dellmann, Werner Faber et al.: Mit oder ohne Corona: Mobilitätswen¬de – weiter geht's! Friedrich-Ebert-Stiftung Abteilung Wirtschafts- und Sozialpolitik, in: WISO Diskurs 11/2020. ‹http://library.fes.de/pdf-files/wiso/16237.pdf› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Deutsche Gesellschaft (Hg): Ostdeutsche Eliten. Träume, Wirklichkeiten, Perspektiven, 2017, ‹www.deutsche-gesellschaft-ev.de/publikation/online-publikationen/711-2017-ostdeutsche-eliten-online-broschuere.html› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Deutscher Kulturrat: Yes, we can. Frauen in Führung, Berlin 2022, https://www.kulturrat.de/publikationen/frauen-in-fuehrung, (zuletzt aufgerufen am 2.10.2023).

Deutscher Kulturrat: Frauen in Kultur und Medien, Berlin 2017, https://www.kulturrat.de/thema/frauen-in-kultur-medien (zuletzt aufgerufen am 2.10.2023).

Antje Dietze: Ambivalenzen des Übergangs. Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin in den neunziger Jahren, Göttingen 2015.

Christoph Döbele, Jan Niklas Engels, Roberto Heinrich, Nicole Loew, Catrina Schläger, Anja Miriam Simon und Anne-Kathrin Vitt: Krisenerwachsen. Wie blicken junge Wähler*innen auf Politik, Parteien und Gesellschaft?, Berlin 2023, ‹https://www.fes.de/studie-jungwaehler-und-ihr-blick-auf-politik› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Stefanie Elies, Franziska Richter: Transformationspotentiale Ostdeutschlands: Transformation koordiniert, Ressourcen- und Beteiligungsorientiert gestalten, Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin 2023, ‹https://library.fes.de/pdf-files/pbud/20299.pdf› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Naika Foroutan, Daniela Kubiak: Ausschluss und Abwertung: Was Muslime und Ostdeutsche verbindet, in: Blätter für deutsche und internationale Politik, 2021, S. 9-102.

Gesprächskreis „Soziale Demokratie" der Abteilung „Politische Bildung und Dialog", Friedrich-Ebert-Stiftung: Wann, wenn nicht jetzt? Wo, wenn nicht hier? Workbook zur Veranstaltungsreihe „Ideen für ein starkes Ostdeutschland, Berlin 2019, ‹http://library.fes.de/pdf-files/dialog/15371.pdf› (zuletzt aufgerufen am13.09.2023).

Vera Gohla, Martin Hennicke: Ungleiches Deutschland. Sozioökonomischer Disparitätenbericht, Berlin 2023, https://library.fes.de/pdf-files/a-p-b/20534-20230908.pdf (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Hanna Haag, Raj Kollmorgen: Demokratie braucht Demokratinnen! Barrieren der politischen Kultur für Frauenkarrieren in Politik und Gewerkschaften – und Ansätze für ihre Veränderung. Friedrich-Ebert-Stiftung Forum Politik und Gesellschaft, Berlin 2020 ‹http://library.fes.de/pdf-files/dialog/17072.pdf› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Matthias Hartl, Jana Faus: Auf der Suche nach dem verlorenen Dialog. Erkenntnisse einer qualitativen Studie über die fragmentierte Gesellschaft in Deutschland, Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin 2021, ‹http://library.fes.de/pdf-files/dialog/16260-20200616.pdf› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Matthias Hartl, Jana Faus: 30 Jahre deutsche Einheit. Gesellschaftlicher Zusammenhalt im vereinten Deutschland. Bertelsmann Stiftung, Gütersloh 2020, ‹www.bertelsmann-stiftung.de/fileadmin/files/BSt/Publikationen/GrauePublikationen/ST_LW-Studie_30_Jahre_deutsche_Einheit_V03_2020-09-01.pdf› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Christa Hasche / Traute Schölling et al. (Hg.): Theater in der DDR. Chronik und Positionen, Berlin 1994.

Torben Ibs: Umbrüche und Aufbrüche. Die Transformation des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995, Berlin 2015.

Torben Ibs: „Das Mitbringen von Plakaten ist erwünscht!", in: Theater heute 11/2014.

Skadi Jennicke: Theater als soziale Praxis. Ostdeutsches Theater nach dem Systemumbruch, Berlin 2011.

Raj Kollmorgen, Sabine Zajak: Ferne Eliten. Die Unterrepräsentation von Ostdeutschen und Menschen mit Migrationshintergrund, Wiesbaden 2023.

Raj Kollmorgen: Außenseiter der Macht. Ostdeutsche in den bundesdeutschen Eliten. In: Ulrich Busch, Michael Thomas (Hg.): Ein Vierteljahrhundert Deutsche Einheit. Facetten einer unvollendeten Integration. Berlin 2015, S. 189-220.

Raj Kollmorgen: Elite ohne Ostdeutsche oder: Wer beherrscht das Land?, in: Dresdner Hefte 133, Beiträge zur Kulturgeschichte, 1/2018, S. 29.

Raj Kollmorgen: Ein anhaltendes Defizit? Ostdeutsche in den Eliten als Problem und Aufgabe, Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2021, ‹https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/344487/ein-anhaltendes-defizit/› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Birgit Mandel, Birgit Wolf: Staatsauftrag „Kultur für alle". Ziele, Programme und Wirkungen kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung in der DDR, Bielefeld 2020.

Steffen Mau, Thomas Lux, Linus Westheuser: Triggerpunkte. Konsens und Konflikt in der Gegenwartsgesellschaft, Berlin 2023.

Steffen Mau: Lütten Klein. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft, Berlin 2019.

Ostdeutscher Bankenverband: Wirtschaftsstandort Ostdeutschland nach der Corona-Pandemie, Berlin 2021, ‹https://ostbv.de/wp-content/uploads/2021/06/TrendOst_Wirtschaftsstandort-2021.pdf› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Florian Ranft, Paulina Fröhlich: Die Übergangenen – Strukturschwach & Erfahrungsstark. Eine Studie zur Bedeutung regionaler Perspektiven für die Große Transformation, Herausgegeben von der Friedrich-Ebert-Stiftung und dem Progressiven Zentrum, Berlin 2020, ‹https://library.fes.de/pdf-files/a-p-b/18522.pdf› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Franziska Richter (Hg.): TRAUMaLAND: Wer wir sind und sein könnten. Identität & Zusammenhalt in Ost und West. Herausgegeben für dieFriedrich-Ebert-Stiftung, Berlin/Bonn 2021.

Franziska Richter (Hg): Echoräume des Schocks. Wie uns die Corona-Zeit verändert. Reflexionen Kulturschaffender und Kreativer. Herausgegeben für die Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin/Bonn 2020.

Hans Rübesame (Hg): Antrag auf Demonstration. Die Protestversammlung im Deutschen Theater am 15. Oktober 1989, Berlin 2010.

Michael Schönherr, Olaf Jacobs: Ostfrauen – Wege zur Macht. Ostdeutsche Frauen in den Eliten und Frauenquoten in Ostdeutschland, Hoferichter & Jacobs, Berlin 2019.

Michael Schönherr, Julia Antusch, Olaf Jacobs: Der Lange Weg nach Oben. Wie es Ostdeutsche in die Eliten schaffen. Repräsentation und Karrierewege – Entwicklungen nach drei Jahrzehnten deutscher Einheit. Eine Datenerhebung des gleichnamigen MDR-Projektes, Hoferichter & Jacobs Berlin 2022.

Leander Scholz (Hg.): Zusammenhalt in Vielfalt. Herausgegeben für die Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin 2023, https://library.fes.de/pdf-files/pbud/20552.pdf› (zuletzt aufgerufen am13.09.2023.

Petra Stuber: Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater, Berlin 1998.

Juliane Stückrad: Die Unmutigen, Die Mutigen. Feldforschungen in der Mitte Deutschlands, Berlin 2022.

Lars Vogel, Sabrina Zajak: Teilhabe ohne Teilnahme? Wie Ostdeutsche und Menschen mit Migrationshintergrund in der bundesdeutschen Elite vertreten sind, in: DeZIM Research Notes, Berlin 2020.

Katharina Warda: Der Ort, aus dem ich komme, heißt Dunkeldeutschland, Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2020, ‹https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/318394/der-ort-aus-dem-ich-komme-heisst-dunkeldeutschland/› (zuletzt aufgerufen am 13.09.2023).

Nicole Zepter: Wer lacht noch über Zonengaby? Ein Vorschlag zur Versöhnung, Stuttgart 2022.

Florian Zerzawy, Fabian Liss, Lea Paoli: Umdenken! Industrieausnahmen reformieren, Innovationen fördern, Klimaneutralität ermöglichen. Friedrich-Ebert-Stiftung Abteilung Wirtschafts- und Sozialpolitik, in: WISO Diskurs 11/2020, ‹http://library.fes.de/pdf-files/wiso/16511.pdf› (zuletzt aufgerufen am13.09.2023).

Andreas Zick; Beate Küpper: Die geforderte Mitte. Rechtsextreme und demokratiegefährdende Einstellungen in Deutschland 2020/21. Herausgegeben von Franziska Schröter für die Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin/Bonn 2021.

Andreas Zick, Beate Küpper, Nico Mokros (Hg.) Die distanzierte Mitte. Rechtsextreme und demokratiegefährdende Einstellungen in Deutschland 2022/23, Herausgegeben von Franziska Schröter für die Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin/Bonn 2023.

Daniel Blochwitz ist freier Kurator, Dozent und Berater für Fotografie. Er studierte in den USA Fotografie und arbeitet seit 2005 für verschiedene Galerien, anfänglich in New York und später als Leiter der auf Fotografie spezialisierten *Galerie Edwynn Houk Gallery* in Zürich.

Annica Happich ist Festivalkuratorin, kulturpolitische Akteurin und Schauspielerin, die an öffentlich geförderten Theatern und in der freien Szene tätig ist. Sie engagiert sich im Spannungsfeld der künstlerischen Praxis und bildungspolitischen Arbeit, wie u.a. beim *ensemble-netzwerk*, *FAIRSTAGE* und *SYSTEMCHECK.*

Dr. Torben Ibs ist freier Theater- und Tanzjournalist und arbeitet als Redakteur bei *tanznetz.de* und als Weiterbildungsmanager bei der *Universitätsmedizin Halle.* Er beschäftigt sich vertieft mit dem Struktur- und Diskurswandel der Theater in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995.

Laura Kiehne ist Dramaturgin und Schauspielerin auf vielfältigen Bühnen und auch im Fernsehen (Ilse Ritter in *Babylon*). Sie engagiert sich zudem kulturpolitisch. Von 2016 bis 2021 war sie im Vorstand des *ensemble-netzwerks* tätig, wo sie sich auch weiterhin engagiert, so zuletzt im *SYSTEMCHECK.*

Dr. Peggy Mädler ist Autorin und Dramaturgin. Für ihren zweiten Roman *Wohin wir gehen* erhielt sie den Fontane-Literaturpreis der Stadt Neuruppin und des Landes Brandenburg. Als freie Dramaturgin arbeitet sie mit verschiedenen Häusern und Theaterkünstler*innen zusammen (u. a. mit *She She Pop in Schubladen, ORATORIUM* und *Mauern*).

Ralph Reichel ist seit Beginn der Spielzeit 2019/2020 Intendant und Geschäftsführer des *Theaters Rostock.* Er begann seine Theaterlaufbahn als Assistent u. a. bei Frank Castorf an der *Volksbühne* und am *Deutschen Theater Berlin,* ging dann als Dramaturg ans *Nationaltheater Weimar,* bevor er zum Studium an die *Leipziger Theaterhochschule* wechselte.

Franziska Richter ist Referentin für Kultur & Politik und Politik in Ostdeutschland der *Friedrich-Ebert-Stiftung.* Sie bearbeitet beide Themen in vielfältigen Formaten der Politischen Bildungsarbeit. 2021 gab sie das Buch *TRAUMaLAND. Wer wir sind und sein könnten. Identität & Zusammenhalt* heraus.

Therese Schmidt ist Regisseurin. Sie inszeniert an Stadt- und Staatstheatern, sowie der Freien Szene, zuletzt die Klimatrilogie *The Present rettet die Welt-Tränen, Training und Triumph* für die *Neuköllner Oper.* Sie engagiert sich zudem an der Entwicklung des historischen Stadtbades in Brandenburg zu einem interdisziplinären und partizipativen Kulturort.

Claudia Schmitz ist seit 2022 geschäftsführende Direktorin des *Deutschen Bühnenvereins.* Zuvor war sie u.a. als kaufmännische Geschäftsführerin am *Düsseldorfer Schauspielhaus* und als stellv. Generalintendantin am *Staatstheater Braunschweig* tätig.

Carsten Schneider ist seit 2021 Staatsminister beim Bundeskanzler und Beauftragter der Bundesregierung für Ostdeutschland. Seit 1998 ist er Mitglied im Deutschen Bundestag. Schneider ist direkt gewählter Abgeordneter für den Wahlkreis Erfurt – Weimar – Weimarer Land. Von 2017 bis 2021 war er Erster Parlamentarischer Geschäftsführer der SPD-Bundestagsfraktion.

Anna Volkland ist Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin. Sie war bis Anfang 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte des Theaters an der *Universität der Künste Berlin,* wo sie ab 2014 über *Institutionskritik im deutschen Stadttheater seit den späten 1960er-Jahren* zu forschen begann.

ISBN: 978-3-98628-421-3
2023 by Friedrich-Ebert-Stiftung

Herausgeberin:
Friedrich-Ebert-Stiftung e.V.
Godesberger Allee 149 • D-53175 Bonn
E-Mail: info@fes.de

Herausgebende Abteilung:
Politische Bildung & Dialog • Referat Demokratie, Gesellschaft & Innovation

Inhaltliche Verantwortung und Redaktion:
Franziska Richter, Fachreferentin Kultur & Politik,
Politik in Ostdeutschland • www.fes.de/dgi

Kontakt/Bestellung: dgi@fes.de

Redaktionsteam:
Dr. Peggy Mädler, Autorin und Dramaturgin
Therese Schmidt, Regisseurin
Franziska Richter, Friedrich-Ebert-Stiftung

Lektorat: Annett Gröschner
Beratung: Wenke Seemann, Sozialwissenschaftlerin
Gestaltung und Satz: Andrea Schmidt • Typografie/im/Kontext
Druck: Druckerei Brandt Bonn

Bildnachweis:
Vorderseite, Coverbild: Jörg Brüggemann/OSTKREUZ, Dreigroschenoper im BE von Bertolt Brecht (Text) und Kurt Weil (Musik) unter Mitarbeit von Elisabeth Hauptmann, inszeniert von Barrie Kosky, 2021
S. 4/5: Brüggemann, Holtgreve, Kruse/OSTKREUZ, Schauspielhaus Bochum, Spielzeit 2018/2019
S. 20/21: Tanzgruppe Infinitum mit Tanzcompany des Volkstheaters Rostock, Axis Festival, mit Videoprojektion von Norbert Bisky, 2023
S. 64/65: Dorit Grätje, Herr der Fliegen, Volkstheater Rostock, 2023
S. 114/115: Andreas Hartmann/Historisches Archiv der Sächsischen Staatstheater, Der Fall aus dem All von Uli Jäckle, Premiere, Reinhardtsdorf-Schöna, 4.5.2013
S. 154/155: Sybille Bergemann/OSTKREUZ, Meret Becker, Schauspielerin, 2009

Nähere Informationen zum Dossier & zum kostenfreien Download auch hier:
https://www.fes.de/referat-demokratie-gesellschaft-und-innovation/kultur-und-politik/zukunft-erproben

Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Germany in 2023

Die Friedrich-Ebert-Stiftung beleuchtet mit diesem Dossier die verschiedenen Aspekte der Theaterarbeit in Ostdeutschland. Die Theater sind Folie für aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen und Widersprüche, stehen aber auch für großes Engagement und Gestaltungsräume in unserer Gesellschaft. Längst denken die kulturpolitischen Akteur*innen über ein Theater der Zukunft nach. Wir fragen:

- Wo stehen wir bundesweit eigentlich in puncto Repräsentation von Ostdeutschen in der künstlerischen Leitung von Theaterhäusern mehr als 30 Jahre nach der Wiedervereinigung?
- Wo genau sind (noch) Hürden, wo fängt die „gläserne Decke" für Ostdeutsche an?
- Und wie blicken Intendant*innen auf die Zukunft der Theater und der politischen Öffentlichkeit in (Ost-)Deutschland, was können künftige Funktionen, Strukturen und Rollen der Theaterhäuser – gerade in ländlichen Räumen – sein?

Ausgangspunkt des Dossiers bildet eine Datensichtung zum Thema Repräsentation von Ostdeutschen in den künstlerischen Intendanzen der Darstellenden Künste in der Spielzeit 2023/2024, die Hürden konkret benennen und lokalisieren kann.