

**Evaluation der Freien Theaterszene in Frankfurt
am Main**

Abschlussbericht der Perspektivkommission

**im Auftrag des Kulturamtes der Stadt Frankfurt
am Main**

März 2012

Perspektivkommission zur Evaluierung der Freien Theaterszene Frankfurts

Abschließender Bericht mit Handlungsempfehlungen

Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main im März 2012

I. Vorbemerkungen

1. Vorlauf / Begründung:

Frankfurt am Main verfügt über eine große und differenzierte Freie Theaterszene, welche in den vergangenen Jahrzehnten stets gewachsen ist. Die Rahmenbedingungen für die Entstehung und Etablierung dieser Theaterlandschaft werden dabei maßgeblich durch die Kulturpolitik der Stadt Frankfurt gestaltet. Insbesondere die Frankfurter Theaterförderung, mit den eigens auf die Frankfurter Situation zugeschnittenen Richtlinien und Formen, spielt dabei eine maßgebliche Rolle.

Sowohl die Theaterszene an sich, als auch die Situation vor Ort und somit die Produktionsbedingungen, sind stets im Wandel befunden, daher sollte auch die Theaterförderung immer weiterentwickelt werden, um adäquat zu bleiben. Insbesondere im Hinblick auf eine mögliche Stagnation der finanziellen Mittel bzw. einer eventuell möglichen Umverteilung der Ressourcen ist eine strategisch analytische Betrachtung der momentanen Situation notwendig. Im Blick auf eine langfristige Weiterentwicklung der Förderung von Freien Theatern in Frankfurt am Main hat der Magistrat eine Perspektivkommission ins Leben gerufen, die dem Kulturdezernat evaluierend, beratend und empfehend zur Seite stehen soll. Diese Berufung einer Perspektivkommission ist keineswegs mit der Einsetzung einer Fachjury zur Vergabe der Fördermittel zu verwechseln. Die Ergebnisse der evaluierenden Kommission sollen dazu dienen, das Frankfurter Modell der Theaterförderung ggf. zu verbessern.¹

Das vom Kulturdezernenten initiierte und zusammengesetzte Expertengremium bestand aus vier Theaterfachleuten aus verschiedenen Bereichen, beauftragt mit besonderen Schwerpunktsetzungen in der Evaluierung. Zur Spielzeit 2010/2011 haben sie ihre Tätigkeit aufgenommen. Ihr Auftrag war es, die dichte und vielseitige Szene der freien nichtstädtischen Theater zeitlich befristet zu beobachten und zu evaluieren. Dabei sollte neben der Betrachtung des bestehenden Angebotes in Frankfurt am Main sowohl individuell bezogen auf die

¹B 722, 31.08.2009

einzelnen Theaterinstitutionen als auch quer über alle geförderten Genres ein Aufzeigen von Qualitätspotentialen, aber auch von Wahrnehmung kultureller Grundversorgung in den verschiedenen Theaterbereichen erfolgen².

Ziel der Arbeit der Perspektivkommission war eine Beratung des Magistrats und via dessen Vermittlung ebenso der Stadtverordnetenversammlung, um eine Bewertung vornehmen und Zukunftspläne gestalten zu können.³ Dabei geht es zum einen um generelle Strukturanalysen als auch um die Formulierung durchführbarer Handlungsempfehlungen.

Im Zuge der Einsetzung und den Tätigkeiten der Perspektivkommission gab das Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main zusätzlich eine Studie in Auftrag, welche die kommunale Theaterförderung in der Stadt Frankfurt vergleichbaren Großstädten in Deutschland untersucht.⁴

2. Die Mitglieder der Perspektivkommission:

Brigitte Dethier, in der Perspektivkommission mit dem Schwerpunkt Kinder- und Jugendtheater, ist seit 2002 Intendantin des Jungen Ensemble Stuttgart (JES). Davor war sie u.a. Direktorin des Schnawwl, dem Kinder- und Jugendtheater am Nationaltheater Mannheim. Sie ist Regisseurin, stellvertretende Vorsitzende der deutschen ASSITEJ, der internationalen Vereinigung für das Kinder- und Jugendtheater, Mitglied des Kuratoriums für das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland und des Vorstands des Deutschen Bühnenvereins, Landesverband Baden-Württemberg.

Prof. Dr. Gerald Siegmund, in der Perspektivkommission mit dem Schwerpunkt Tanz, ist seit 2009 Professor für Choreographie und Performance am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft Gießen. Davor war er u.a. Assistenzprofessor am Institut für Theaterwissenschaft in Bern. Er hat lange für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften als Journalist und Kritiker vor allem im Bereich Tanz gearbeitet. Seine Schwerpunkte sind das Gegenwartstheater und der zeitgenössische Tanz, Theatertheorien, Performance, Intermedialität und die vielfältigen Grenzbereiche des Theaters zu den anderen Künsten.

Hans-Christoph Zimmermann, in der Perspektivkommission mit dem Schwerpunkt Schauspiel/Sprechtheater hat zehn Jahre als Dramaturg an verschiedenen Stadttheatern gearbeitet. Seit 2000 ist er als freier Journalist in Köln mit den Schwerpunkten Schauspiel (Stadttheater / Freies Theater) und Kulturpolitik tätig. Er arbeitet u.a. für die Neue Züricher

² Antwort auf Frage vom 09.11.2010, F 1700

³ Ebd.

⁴ Schneider, Philipp: „Kommunale Theaterförderung im Städtevergleich 2011. Eine Studie im Auftrag der Stadt Frankfurt am Main.“, 2011.

Zeitung, die Taz, Die Deutsche Bühne und den Bayerischen Rundfunk. Er ist Mitglied des Theaterbeirats der Stadt Köln, der Jury des Kölner Kurt-Hackenberg-Preises sowie ab 2013 im Kuratorium des Fonds Darstellende Künste.

Fanti Baum, in der Perspektivkommission mit dem Schwerpunkt Schauspiel/Sprechtheater: ihre Erfahrungen als Dramaturgin und Kuratorin lassen sich zwischen Freiem Theater, zeitgenössischer Dramatik und Bildender Kunst verorten. Im Anschluss an ein Studium der Kulturwissenschaften erhielt sie ein Projektstipendium vom Thalia Theater Halle und der Deutschen Bank Stiftung und arbeitete danach als Dramaturgin im Theater Winkelwiese in Zürich. Während ihrer Tätigkeit als Dramaturgin in Zürich begleitete sie als Promotorin den Nachwuchspreis für Tanz und Theater in der Schweiz, der jährlich von Migros Kulturproduzent vergeben wird. Zurzeit kuratiert sie für den Frankfurter Kunstverein das Ausstellungs- und Performance-Projekt „Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen“.

3. Arbeitsweise / Vorgehen:

Die Perspektivkommission hat im Sommer 2010 nach einem ersten konstituierenden Treffen mit den zuständigen Mitarbeitern des Kulturamtes der Stadt Frankfurt am Main und Kulturdezernent Prof. Dr. Felix Semmelroth ihre Arbeit aufgenommen. In dieser ersten Sitzung wurde die selbstständige Arbeitsweise der Kommission betont: Den Mitgliedern oblag in Eigenverantwortung die Auswahl und Planung der Theaterbesuche in Frankfurt am Main. Unterstützung haben sie dabei vom Kulturamt in organisatorischen Belangen wie Ticketreservierung, Spielplanbereitstellung u.ä. erhalten. Auf die jeweiligen Theaterbesuche hat weder das Kulturamt noch das Kulturdezernat auf jegliche Art und Weise Einfluss genommen, die Besuche wurden ohne Rücksprache und ohne Kontrolle oder Überprüfung seitens des Amtes durchgeführt. Aus den Notizen und verschriftlichten Erfahrungen und Einschätzungen ist dieser Abschlussbericht entstanden. In gemeinsamen Gesprächen wurden u.a. folgende Kriterien für eine mögliche Qualitätsbeurteilung der Theaterarbeit aufgelistet und von den Mitgliedern in ihren Einschätzungen als mit zu beachtender Punkt beschlossen: Profilbildung des Ensembles, Ästhetische Qualität/Schauspielerisches Können, inhaltliche Qualität, Professionalität, Innovationspotential, Gesellschaftliche Relevanz, Verhältnis Mitteleinsatz zu künstlerischem „Output“, Zielgruppen-Ansprache, Erreichen „kulturferner“ Bevölkerungsschichten oder Bevölkerungsgruppen mit Migrationshintergrund, überregionale Ausstrahlung, Differenzierung nach künstlerischer, bildungsvermittelnder oder gesellschaftspolitischer Zielrichtung des Theaterensembles.

4. Form des Abschlussberichts

Im nun folgenden Hauptteil sind die Ergebnisse, Betrachtungen und Empfehlungen der Perspektivkommission zusammengeführt. Da sich die Schlussfolgerungen zu weiten Teilen in allen Bereichen (Schauspiel/Sprechtheater, Tanz, Kinder- und Jugendtheater) decken, sind die drei Spartenberichte zusammengefasst worden. Der Schwerpunkt des Berichtes liegt auf Grund der Größe der Szene beim Schauspiel/Sprechtheater, Besonderheiten des Tanzes und des Kinder- und Jugendtheaters sind ggf. hervorgehoben.

Anhang I – parlamentarische Vorgänge:

F 1700_2010

§ 7232

B 884_2009

A 1047_2009

B 722_2009

II. Betrachtung und Evaluation der Frankfurter Freien Theaterszene **Gemeinsamer Abschlussbericht der Perspektivkommission**

Inhalt:	Seite:
Einleitung	7
1. Was heißt „Freie Szene“? – Stichworte zu einem Begriff	9
1.1. Ästhetik und Tradition	10
1.2. Produktionsstrukturen	12
1.3. Soziale Lage	14
2. Die Freie Theaterszene in Frankfurt	16
2.1 Räume	17
2.2 Arbeits- und Organisationsstrukturen	19
2.3 Spielpläne	21
2.4 Ästhetik	23
2.5 Ausbildung: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst	24
3. Empfehlungen für die Freie Szene in Frankfurt am Main	27

Einleitung

Nichts, was Theater einmal war, ist heute noch selbstverständlich. Theater befindet sich seit etwa vierzig Jahren in einem ständigen Umbruch, der mehr als je zuvor Strukturen, Produktionsbedingungen und Ästhetiken zur Disposition stellt. Mit der damals auf den Plan tretenden Freien Szene ist dem etablierten Stadttheater ein Konkurrent erwachsen, der ästhetischer Widerpart und Nachwuchs-Zulieferer zugleich ist. Die wichtigsten künstlerischen Impulse auf dem Theater der letzten Jahrzehnte sind ohne Zweifel RegisseurInnen und Ensembles der Freien Szene zu verdanken. Und auch auf der Seite der Produktionsstrukturen – Stichwort: Netzwerk, Internationalität, kollektive Stückentwicklung – kamen die Anregungen zuletzt bevorzugt von dort. Inzwischen ist die Freie Szene allerdings selbst in die Jahre gekommen und hat sich in unterschiedliche Strömungen ausdifferenziert. Erneuerungsdrang und Beharrungskräfte halten sich die Waage und stellen die Frage nach der Zukunft der Off-Szene im lokalen, nationalen, aber auch internationalen Kontext.

Vor diesem Hintergrund hat das Kulturdezernat der Stadt Frankfurt am Main vier Experten aus den Bereichen Tanz/Performance, Kinder- und Jugendtheater und Schauspiel/Sprechtheater beauftragt, die Frankfurter Freie Szene zu evaluieren und Stärken und Schwächen zu benennen.

Die Unterschiede in Erfahrungshintergrund, Arbeitsbiographie, Geschlecht und Alter der Gutachter gewährleisten einen ausdifferenzierten Blick auf die Materie. Die Herkunft aus Zürich, Köln, Gießen und Stuttgart sorgt zudem für einen unvoreingenommenen Blick auf die Frankfurter Off-Szene, der ungetrübt ist von persönlichen Verflechtungen. Die guten Kenntnisse der in Förderung, ästhetischer Relevanz und Umfang der unterschiedlichen freien Szenen in anderen Städten und Regionen bieten außerdem einen willkommenen Vergleichshintergrund.

Es wurden nahezu alle in dieser Spielzeit durch das Kulturstadamt geförderten Gruppen und Theater besucht. Um der Zufälligkeit, der in dem kurzen Beobachtungszeitraum einer Spielzeit liegt, weitmöglich zu entgehen, haben die Gutachter – soweit Spielpläne und kommunale Förderung dies zuließen – von allen Gruppen und Häusern jeweils mindestens zwei Produktionen besucht. Einige in der Vergangenheit geförderte Gruppen sind in der Spielzeit 2010/2011 nicht in Erscheinung getreten.

Kriterien für die Begutachtung waren: Ästhetische Innovation, Professionalität, schauspielerische Qualität, Vergleichbarkeit mit nationalen Standards, überregionale Ausstrahlung, gesellschaftliche Relevanz der Inhalte und Ausrichtung auf Zielgruppen. Das Gutachten liefert also keinen Längsschnitt durch die Frankfurter Freie Szene, sondern beschreibt einen Ist-Zustand. Ergänzend wurden Gespräche mit Theatermachern, mit der Hochschule der Künste und dem neuen Leiter des Mousonturm, Niels Ewerbeck, geführt.

Das Gutachten ist nicht als umfassende Studie zu Produktions- und Förderstrukturen, zu Arbeits- und Lebensverhältnisse der freien Theaterschaffenden in Frankfurt am Main zu verstehen. Dies konnte in dem kurzen Beobachtungszeitraum und mit den zur Verfügung stehenden Mitteln nicht geleistet werden. Genauso wenig ist das Gutachten als Steilvorlage für Einsparungen zu begreifen, die die sowieso schon unterfinanzierte Freie Szene noch enger ans Gängelband der Haushaltskonsolidierung legt. Der Bericht soll als Diskussionsgrundlage dienen, an dessen Ende strukturelle Verbesserungen stehen, die die Frankfurter Freie Szene national konkurrenzfähig machen sollen.

1. Was heißt „Freie Szene“? – Stichworte zu einem Begriff

Seit jeher zeichnet sich die Freie Szene durch einen Bezug zu politischen und sozialen Themen der Zeit aus und positioniert sich – zumindest in Deutschland – in Opposition zum System des Stadt- und Staatstheater. Und dies sowohl vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Produktionsbedingungen als auch mit Blick auf die ästhetischen Interessen und Ausrichtungen. Oftmals setzen Produktionen der Freien Szene unmittelbar bei Themen und Texten an, die sich mit zeitgenössischen Auseinandersetzungen und Diskursen beschäftigen und mit der Lebenswirklichkeit des Publikums etwas zu tun haben. Auf diese Weise erzeugen sie eine ganz eigene – eben durch das Zeitgenössische getragene – Komplexität oder lassen diese durch eine strukturelle Offenheit zumindest zu.

Begriffe wie Rolle, Text, Autor, Spielen, Bühne oder Repräsentation haben in den letzten vierzig Jahren eine grundlegende Veränderung erfahren. Was in den 1970er hierzulande begann und Vorläufer bis in die 1920er Jahre hat, wurde schließlich in dem Begriff vom postdramatischen Theater und seiner Infragestellung des dramatischen Textes gebündelt. In Folge dieses von Hans-Thies Lehmann postulierten Begriffs geriet das Theater in einen produktiven Strudel, dessen Ende bis heute nicht abzusehen ist. Die Freie Szene war lange Jahre Motor dieser Entwicklung, die längst auch das Stadttheater erfasst hat. Einer der grundlegenden Unterschiede zwischen Freier Szene und Stadttheater betrifft immer noch den Umgang mit dem Drama und seinem Repräsentationssystem. Für das avancierte Freie Theater ist das Drama nur noch eine Textsorte unter vielen, sind Narration, Kausalpsychologie und das „Als ob“ der Rolle fast zu No-goes des Theatralischen geworden. Reflexiver und kommunikativer Umgang mit Texten ersetzt deren Interpretation. So hat kürzlich die Gruppe She She Pop in „Testament“ William Shakespeares Drama „König Lear“ nur noch zum Anlass genommen, um in einem selbst geschriebenen Stück mit den eigenen Vätern über Erbe, Versorgung, Pflege und Generationengerechtigkeit performativ nachzudenken. Ein zweiter Hauptunterschied liegt in den Produktionsstrukturen der Freien Szene, die nicht nur außerhalb der traditionellen institutionalisierten Theater liegen, sondern sich explizit in Differenz zu deren Parametern definieren. Begriffe wie Ensembles, eigene Spielstätte, Abonnement, „Stadt“-Theater werden abgelöst durch kollektive Arbeitsformen, lose Ensemblestrukturen, Produktionshäuser, nationale und internationale Netzwerke oder frei gewählte Produktionszeiten. Ein weiterer, eher ex negativo wirkender Unterschied betrifft die verheerende soziale Lage der Theaterkünstler der Freien Szene, die der Fonds Darstellende Künste in seinem zweiten Report zur Lage der Freien Theater gerade erneut untersucht hat. Nicht zu Unrecht sprach die Kulturpolitische Gesellschaft in ihren „Kulturpolitischen Mitteilungen“ bereits 2009

von der Freien Szene als dem „Avantgarde des Prekariats“⁵.

Letztlich steckt das Freie Theater in einem fortwährenden Reflektionsprozess, der Kategorien wie Repräsentation und Spiel nicht mehr unhinterfragt hinnimmt, sondern Theater selbst als ereignishaftes Zusammentreffen von Publikum und Schauspielern begreift. Präsentation ersetzt Repräsentation, Theater *zeigt* keine andere Wirklichkeit, es ist selbst eine Wirklichkeit. Indem Theater sich als Akt sozialer und kultureller Praxis versteht, sucht es nach einer Neuverortung innerhalb der Gesellschaft. Im Folgenden sollen einige Beobachtungen den Ist-Zustand der Freien Theater umreißen, um so eine Folie zu gewinnen für eine Beurteilung der Frankfurter Freien Szene.

1.1 Ästhetik und Tradition

Die Ästhetik des Freien Theaters lässt sich bis heute mit dem, wenn auch etwas in die Jahre gekommenen Terminus des Postdramatischen beschreiben, den der Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann in die Diskussion geworfen hat. Hierunter fallen vor allem sich seit den Sechziger Jahren neu entwickelnde Theaterformen, die sich nicht mehr vorrangig mit dem literarischen Dramentext auseinandersetzen, sondern eine Ästhetik entwickeln, die die Bühnensituation, die Rolle des Schauspielers sowie des Publikums gleichermaßen hinterfragt. Die Reflektion von Theater und seiner Funktionsweise sowie die thematische Gegenwartsbezogenheit hinterlassen Spuren in Dramaturgie und Besetzung: Nicht-Lineares Erzählen und Collagieren, Medien und Technik, Schauspieler und Laien als Experten des Alltags sind nur einige Stichworte in diesem Zusammenhang.

Frei ist das Freie Theater zunächst einmal grundsätzlich in der Wahl seiner Mittel je nach künstlerischem Zweck. Diese Voraussetzungslosigkeit könnte man als den „Nullpunkt des Theaters“ bezeichnen, aus dem heraus das Freie Theater seine Darstellungsformen entwickelt und aus denen dann seine Rezeptionsformen abzuleiten wären. Anders als im Stadttheater spielt dabei die Literatur nur eine marginale Rolle, weit stärker rücken dabei unterschiedliche Textsorten, Diskurse, Theorie und Kommunikationsformen ins Zentrum. Insofern spielen **Spartengrenzen** für das Freie Theater keinerlei Rolle. Wo das Stadttheater zwischen Sprechtheater, Tanz, Musiktheater, Kinder- und Jugendtheater, Drama und Hörspiel Trennlinien zieht, sieht das Freie Theater Chancen und Möglichkeiten. Da spielen Kinder und Jugendliche für Erwachsene (Gob Squad: „Before your very Eyes“); da performen Tänzer und Schauspieler nebeneinander (Ginterdorfer/Klaßen), da wird der Zuschauer mit einem I-Phone, auf dem kleine Hördramen gespeichert sind, auf einen Parcours im Stadtraum geschickt (Hofmann&Lindholm) oder finden ganze Produktionen im öffentlichen Raum statt

⁵Kulturpolitische Mitteilungen, Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Nr. 125, II / 2009, S. 25ff.

(Claudia Bosse).

Frei ist das Freie Theater aber auch darin, dass es alle Künste in sich wie in einer „Meta-kunstform“ (Florian Malzacher) aufnehmen kann und die **Grenzen zu anderen Künsten** durchlässig macht. Musik und audiovisuelle Medien spielen schon länger eine wichtige Rolle. In den letzten Jahren hat sich das Freie Theater verstärkt auch die Darstellungsformen der Performance und der Kunstinstallation zunutze gemacht, um dem Repräsentationsgestus traditioneller Bühnendarstellung zu entkommen. Im Zuge der Hinterfragung von Begriffen wie Rolle und Spiel wurde aber auch die starre Unterscheidung zwischen Professionalität und Amateurstatus von Schauspielern abgeschafft. Ein Begriff wie „Experten des Alltags“, wie ihn die Gruppen Rimini Protokoll oder Hofmann&Lindholm benutzen, meint letztlich nichts anderes als den **Einsatz von Laien**. Das können Bibliothekare, Wahrsagerinnen oder türkische Müllmänner sein. Und das können schließlich auch Jugendliche und Kinder sein wie in „Shooting bourbaki“ von Rimini Protokoll oder „Before your very eyes“ von Gob Squad. In dem durchaus professionellen Einsatz von Laien auf der Bühne manifestiert sich ein Begriff des Spiels, der eher auf Wahrhaftigkeit, Authentizität und ästhetisch durchgeformte Selbstverkörperung aus ist, als auf die Darstellung einer Rolle.

Die Lösung vom dramatischen Text hat dem Freien Theater eine neue **Vielfalt an dramaturgischen Formen** eröffnet: Hier stehen dokumentarische Rechercheprojekte zu Jugendkultur, Migration, Kapitalismus, Alter und dem öffentlicher Raum in enger Verbindung zu lokalen Kontexten; hier werden diese Inhalte genauso möglich in einem Showformat, in einer Collage oder als Performance gezeigt, das site specific-Stück nutzt die dramatische Struktur des Stadtraums – und eben auch immer noch traditionelle Szenen mit Rollen. Dabei kommen oft **neue Raum- und Spielkonstellationen** zwischen Bühne und Publikum zum Einsatz, seien sie nun interaktiv oder konfrontativ, und treiben die Bewusstmachung theatraler Wahrnehmungsprozesse voran. Dass das Freie Theater dabei gelegentlich genüsslich in Selbstreferenzialität badet (z.B. bei René Pollesch), gehört auch dazu.

Damit einher geht auch, im besten Falle, ein **politisches Verständnis des Theaters**. Politisch nicht deshalb, weil das Freie Theater – was es durchaus auch tut – die Konfliktfelder der Polis im lokalen oder globalen Zusammenhang beackert. Angesichts der Ästhetisierung des Politischen und seinen medialen Ritualen steht mehr denn je die Frage im Mittelpunkt, wie öffentliche Darstellung und Wahrnehmung sich formatiert. Indem das Freie Theater sich von den Strukturen der dramatischen Literatur mit all ihren Implikationen befreit hat, gewinnt es die Kraft, diese Formatierungsprozesse sichtbar zu machen.

Die hier beschriebenen Aspekte sollen nur einige markante Entwicklungslinien des aktuellen avancierten Freien Theaters markieren. Das Gesamtangebot, das Städte wie Frankfurt, Köln, Hannover oder Stuttgart bereithalten, ist ästhetisch viel breiter aufgestellt. Vom klassischen

Literaturtheater über Kneipentheater, kabarettähnliche Formen, kritisches Volkstheater usw. lässt sich alles finden. Die Pluralität der Stile, Ästhetiken und Konzeptionen muss Teil einer Bestandsaufnahme des Off-Theaters sein. Vor diesem Hintergrund wäre das der Freien Szene zugeschriebene Image ständiger Innovation, ästhetischen Fortschritts oder des Impulsgebers des Stadttheaters zu überdenken.

Während die avancierten Tendenzen des Freien Theater nur von einem Teil seiner Protagonisten wahr- und aufgenommen werden, erneuert sich das Stadttheater regelmäßig und ist geradezu gefräßig in seiner Gier nach Neuem – nur dass es oft nicht in der Lage ist, dieses Neue selbst hervorzubringen. Die alte strikte Trennlinie zwischen Stadttheater und Freier Szene funktioniert allerdings kaum noch, erfolgreiche Theatermacher entscheiden sich – sofern sie es sich leisten können – je nach Bedarf ihres theatralen Projekts für die jeweilige Organisationsstruktur. Zumindest als anzustrebendes Ideal des Freien Theaters gilt wohl noch immer, was die interessantesten unter den freien Theatern auszeichnet:

„die Lust am Risiko, mit der sie die eigene Praxis in Frage stellen; die Neugier auf fremde Formen und Praxen – nicht um sie in bestehende Strukturen zu integrieren, sondern als permanente Herausforderung zur Überprüfung und Weiterentwicklung der eigenen Kunst; und nicht zuletzt die programmatische Abkehr von der Repräsentation.“ (Jörn J. Burmeister)

1.2 Produktionsstrukturen

Der Blick auf die Produktionsbedingungen und Ressourcen des Freien Theaters zeigt immer noch und wohl am deutlichsten den Unterschied zwischen Freier Szene und Stadt- und Staatstheatern. So stellt Matthias von Hartz⁶ in seinem Nachdenken über die Zukunftsfähigkeit des Theaters im aktuellen Arbeitsbuch von Theater der Zeit (vgl. 2011: 30ff) unumwunden fest, dass im Vergleich zu den öffentlichen Geldern, die für Stadt- und Staatstheater ausgegeben werden, alles, was in Tanz, internationales Theater, freie Produktionsstätten und Gruppen oder andere Formen darstellender Kunst fließt, geradezu vernachlässigbar sei. Matthias von Hartz rechnet etwas vereinfacht und durchaus auch polemisch vor, dass die Mittelvergabe in einem genau umgekehrten Verhältnis zur Entstehung von Impulsen und Innovation stünde. Könnten auf der einen Seite die Stadt- und Staatstheater auf ein Fördervolumen von neunzig Prozent setzen, ist es auf der anderen Seite eben die Freie Szene die neunzig Prozent der wichtigsten Impulse als auch strukturelle und ästhetische Innovationen für sich verbuchen konnte. Die Schlussfolgerung liegt da quasi auf der Hand, denn dies, so

⁶Matthias von Hartz leitete zusammen mit Tom Stromberg von 2007-20011 Impulse, das derzeit wichtigste Festival für Freies Theater. Zudem ist er künstlerischer Leiter des Sommerfestivals auf Kampnagel.

betont von Hartz, sei nicht nur ungerecht, sondern auch zukunftsfeindlich.

Dennoch ist es falsch und überholt, die Freie Szene gegen die Hochkultur der Stadttheater auszuspielen und ihnen als ständigen Impulsgebern zu versichern, sie würden auch bald etwas vom großen Etat abbekommen. Vielmehr müsste Kulturförderung dies als Konstrukt im Ganzen betrachten, wie die Freie Szene auf ihren ersten Bundeskongress im Januar 2011 betonte. Es gehe nicht mehr länger darum, die Nische theatraler Innovation zu behaupten – dies sei der Arbeit des Off-Theaters immanent – sondern Freies Theater als gesellschaftlich notwendig und relevant in der Kulturförderung zu verankern.

Diese strukturellen Unterschiede haben in der Vergangenheit dafür gesorgt, dass vielfältige und grundsätzlich unterschiedliche Produktionsweisen in der Freien Szene entstanden sind. Denn trotz oder gerade wegen der Mittelknappheit sind Arbeitsprozesse anders angelegt, Recherchephasen und gemeinsame Proben nehmen oftmals deutlich mehr Zeit in Anspruch. Ein weiteres wichtiges Merkmal Freien Theaters sind kollektive Arbeitsweisen, die ganz bewusst andere Wege suchen als in den noch immer hierarchisch geprägten Stadttheatern. Über Themen- und Stückentwicklung, Besetzung, Probenvorgänge, Bühnenbild und Musik wird in der Regel gemeinsam entschieden. Arbeitsweisen, an die sich Produktionshäuser wie Kampnagel, Sophiensäle oder das Forum Freies Theater mit ihren schlanken Organisations- und Verwaltungsstrukturen angepasst haben. Viele dieser Häuser sind in Netzwerken verbunden. Heute finden sich junge Gruppen zusammen und produzieren über internationale Koproduktionsschienen wie Hamburg-Wien-Zürich-Berlin-Düsseldorf oder arbeiten lokal gleich in mehreren Gruppen, mit unterschiedlichen Regisseuren und an immer wieder wechselnden Häusern. Diese Art der Zusammenarbeit unterscheidet sich deutlich von den Anfängen des Freien Theaters, als sich eigene Ensembles mit eigenen Spielstätten als Gegenmodell zum Stadttheater bildeten. Die Entstehung und Entwicklung dieser *neuen* kollektiven Zusammenarbeit geht auf die Herausbildung neuer Studiengänge in Gießen oder Hildesheim zurück. Vor allem das von Andrzej Wirth 1982 in Leben gerufene Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen hat mit der so genannten „Gießener Schule“ für die Sauerstoffzufuhr des Freien Theater gesorgt, die man sich prägender kaum vorstellen kann. René Pollesch, Helena Waldmann, Showcase Beat Le Mot, She She Pop, Rimini Protokoll, Gob Squad, Hoffmann&Lindholm und zuletzt Boris Nikitin haben als Künstler und Gruppen den Begriff des Theaters immer wieder neu verschoben und gehören so zu den wichtigsten Vertretern der Freien Szene. Diese Produktionsstrukturen fasst Jörn Burmester (2010:19) folgendermaßen zusammen:

„Zwar überspringen auch sie lässig die Grenze zwischen Off und etabliertem Theater in beide Richtungen, doch haben sie in ihrer Mehrzahl spezifische ästhetische und organisatorische Formate entwickelt, die über den Betrieb der großen Bühnen hinaus

reichen. Gruppen wie Gob Squad, She She Pop oder Showcase Beat Le Mot produzieren seit weit über zehn Jahren kollektiv. Sie kommen dabei ohne künstlerischen Leiter oder Regisseur aus. Ihre Mitglieder und sporadischen Mitarbeiter sind zwar durchaus durch gemeinsame Ziele, ästhetische Programme und auch geteilte soziale Praxen über den jeweiligen Projekthorizont verbunden, ihr Selbstverständnis orientiert sich aber am Freelancer des 21. Jahrhunderts.“

Kommunale Förderstrukturen gliedern sich mutatis mutandis in einem Dreisäulenmodell von mehrjähriger Konzeptionsförderung, Gewährung von Projektfördermitteln und Abspiel- und/oder Gastspielförderung. Weitere Mittel der Länder bzw. des Bundes ergänzen die Förderlandschaft. Viele Kommunen machen Komplementärförderung der Gruppen zur Bedingung, was allerdings durch die unterschiedlichen Antragsfristen der Förderer oft erschwert wird. In vielen Städten führt die Unterfinanzierung des Freien Theater oft paradoxerweise zu einer Überproduktion. Viele Gruppen sind gezwungen, aufgrund geringer und projektbezogener Förderung möglichst viel zu produzieren, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Der reine Überlebenstrieb zwingt zur Massenproduktion, Stücke können oft nicht weiter gespielt werden, weil Zeit und Geld für Repertoirepflege nicht vorhanden ist und auch keine Kapazitäten, um Bühnenbilder etc. zu lagern. Andererseits macht die lose Ensemblestruktur, die Schauspieler nach dem Abspiel einer Produktion in alle Winde zerstreut, Wiederaufnahmen bzw. Repertoire nur schwer organisierbar.

Das merken längst auch die inzwischen zahlreichen Festivals des Freien Theaters wie Impulse, Theaterformen, Theaterzwang, reich & berühmt, Spielart etc., die oft Schwierigkeiten haben, wenn die ausgewählten Gruppen nach einem Jahr eine Produktion wiederaufnehmen sollen. Dass die Freie Szene aber nicht nur als Transfusionstropf des Stadttheaters fungiert, das sich dann selbst die Lorbeeren der ästhetischen Avantgarde ansteckt, zeigen zunehmend auch die etablierten Festivals, die bisher den Freien weitgehend verschlossen waren. So ging der Mühlheimer Dramatikerpreis 2010 an Rimini Protokoll und ihr Stück *Das Kapital*. Und 2011 war die Freie Szene erstmals mit zwei von zehn Produktionen – „Verrücktes Blut“ von Nurkan Erpulat und Jens Hillje und „Testament“ von She She Pop beim legendären Berliner Theatertreffen eingeladen.

1.3 Soziale Lage

Zu einem weiteren „Alleinstellungsmerkmal“ der Freien Szene gehört die flächendeckende Prekarisierung ihrer Arbeitsverhältnisse. Das durchschnittliche jährliche Gesamteinkommen bei den freien Theater- und Tanzschaffenden liegt laut des *Reports Darstellende Künste* bei etwa 40 Prozent des Medianeinkommens eines Arbeitnehmers in Deutschland. Der durchschnittliche Jahresverdienst liegt somit zwischen 11.000 und 13.500 Euro. Soziale Absiche-

rung ist Luxus, der Rentenanspruch erbärmlich, ohne die Künstlersozialkasse geht nichts, Festanstellung gibt es nicht, Zweit- und Drittjobs sind die Regel. Dass die meisten Theater-schaffenden eine akademische Ausbildung vorzuweisen haben, weckt zudem Zweifel an der Aussage vom gesellschaftlichen Erfolg über Bildung. Die Theaterschaffenden kompensieren und rechtfertigen diese Prekarisierung vor sich selbst mit der Aussicht auf künstlerische Eigenverantwortung, dem Lockruf einer vermeintlichen Autonomie und der imaginären Selbstverortung des Künstlers in der gesellschaftlichen Mitte. Die zitierte Formulierung von den Kreativen als der „Avantgarde des Prekariats“ hat ihre Berechtigung auch darin, dass das, was das Freie Theater seit den 1970er Jahre vorexerziert, im Zuge der neoliberalen Umstrukturierung der Gesellschaft seit den 1990er Jahren auch gesamtgesellschaftlich Platz greift. Stichwort: Eigenverantwortlichkeit des Individuums als Akteur am Markt. Insofern ist das Freie Theater auch – ob unfreiwillig, naiv hoffnungsvoll oder aus schierer Dummheit – die Speerspitze dieser Entwicklung gewesen. Eine Entwicklung, die verbrämend flankiert wurde mit einem inflationären Gebrauch der Begriffe des Kreativen und Kulturellen (siehe „Kreativindustrie“, „kulturelle Bildung“ etc.)

Im Freien Theater hat sich inzwischen eine Zweiklassengesellschaft herausgebildet. Es gibt die Crème der Avantgarde wie Rimini Protokoll, René Pollesch, She She Pop, die sich die Angebote aussuchen können, fast nur noch in Koproduktion mit dem Stadttheater nach eigenen Bedingungen arbeiten und zu Dauergästen der großen nationalen und internationalen Festivals geworden sind. Der Rest bleibt als Bodensatz im oben beschriebenen Sinn des Prekären auf die Förderung durch die jeweilige Heimatkommune angewiesen und schleppt sich, sofern er nicht mit längerfristiger Konzeptionsförderung profitiert, von Projektantrag zu Projektantrag.

2.0 Die Situation in Frankfurt

Frankfurt zeichnet sich durch eine zwar ästhetisch vielfältige, aber personell überalterte und etablierte Szene aus, der eine eher unsichtbare, flüchtige, weit verstreute Szene junger Theaterschaffender gegenüber steht. Das Potential der Ausbildungsstätten (Hochschule für Musik und Darstellender Kunst, Theater- und Dramaturgiestudiengang an der Goethe-Universität, Studiengang der Angewandten Theaterwissenschaften Gießen) und der im bundesweiten Vergleich sehr gut ausgestatteten Kulturförderung der Stadt Frankfurt scheint mit Blick auf die freie Szene und im Vergleich auf die nationale und internationale Spitze verkannt und ungenutzt.

Die Gründergeneration vieler freier Gruppen und Off-Bühnen aus den 1970er und 1980er Jahren hat inzwischen das Rentenalter erreicht, ist aber aus sozialen, psychologischen oder persönlichen Gründen, nicht bereit oder in der Lage abzutreten. Mit den Theatermachern ist auch ihre Ästhetik gealtert und entspricht häufig nicht mehr dem aktuellen Stand. Viele freie Theater imitieren zudem die Spielplankonzeption des Stadttheaters, scheitern aber häufig schon an der schauspielerischen Umsetzung. So ist das Freie Theater in Frankfurt oft auch Bollwerk der Tradition, in dem sich abgelegte Ästhetiken und Stile museal konserviert haben. Kommunale Kulturpolitik gerät hier in ein mehrfaches Dilemma. Einerseits will sich niemand bei verdienten lokalen Theatergrößen den Vorwurf der sozialen Kälte, die wiederum ein Produkt jahrelanger Unterfinanzierung ist, einhandeln. Andererseits sind Theatergründer in der Regel so gut mit Repräsentanten von Politik (oft in den Trägervereinen) und/oder Verwaltung vernetzt, dass das Wort vom Lobbyismus euphemistisch wirkt. Die damit auf Dauer gebundenen Fördermittel machen es einer aktivierenden Kulturpolitik schwer, jungen Theatermachern überhaupt Eintritts-, geschweige Entwicklungsmöglichkeiten in der lokalen Theaterszene zu bieten. Zu den Paradoxa gehört, dass das Frankfurter Schauspiel aufgrund seiner Leitungsstruktur (nicht seiner Organisationsstruktur) mit vertraglich begrenzten Intendanten sich hier oft als wandlungsfähiger erweist.

Zudem lässt sich strukturell ein Ungleichgewicht zwischen den institutionell geförderten Theatergruppen mit festen Häusern und der projektorientierten Theaterförderung freier Gruppen ohne eigene Spielstätte feststellen. Ein Großteil der beachtlichen 4,5 Millionen Euro, die für Theaterförderung zur Verfügung stehen, wird in die Hände Weniger gegeben, deren ästhetische und gesellschaftliche Relevanz fragwürdig erscheint. Gleichzeitig – und hierin liegt ein Paradox – wird mit dem Geld, das für freie Gruppen zur Verfügung steht (2010: 550.000 Euro) versucht, eine Vielfalt zu erzeugen, die den freien Akteuren aufgrund minimaler Förderbeträge jegliche Handlungsbasis entzieht. Mit durchschnittlich 6.000 Euro Projektförderungsgeldern bei einer gleichzeitigen Förderung beinahe aller Antragsteller (2009: 88 Einzelmaßnahmen, 4 Ablehnungen) kann keine der freien Gruppen professionell Theater machen. Diese Gleich-

behandlung führt zu einer Egalisierung auf niedrigstem Niveau.

In der Gesamtbetrachtung liegt hierin ein weiteres kulturpolitische Dilemma: Frankfurt verfügt zwar über ein hohes Gesamtbudget für die Freien Szene sowie über qualitativ hochwertige Ausbildungsstätten, die Förderstruktur benachteiligt allerdings durch das Gießkannenprinzip und die Bevorzugung der Theaterhäuser das Entwicklungspotential der freien Gruppen ohne eigene Spielstätte – und verhindert so die Entwicklung einer Freien Szene, die national und international konkurrenzfähig wäre. Natürlich gilt es eine ästhetische Vielfalt zu erhalten, diese muss sich aber deutlich zugunsten jüngerer, überregionaler, internationaler Positionen und Koproduktionen verschieben und eben daraus ein Profil entwickeln.

Die Situation der Freien Tanzes im Frankfurt ist dahingehend gesondert zu bewerten, dass, im Gegensatz zum Theater kein nennenswerter Bestandschutz zu betreiben ist. Die Stadt kann systematisch aufbauen und fördern, da keine differenzierte, zu erhaltende Szene existiert. Dies gilt insbesondere für die Stärkung professioneller Tanz-Arbeit. Einzelne freie Tanz-Projekte in Frankfurt erscheinen oft – und dies ist unabhängig von der Qualität der einzelnen Stücke zu betrachten – als Freizeitbeschäftigung, die die Künstler und Künstlerinnen neben ihrer hauptberuflichen Tätigkeit z.B. als Pädagogen aus einem kreativen Impuls heraus miterledigen. Jüngere Choreographen schienen kaum nachzuwachsen. Zudem gibt es in Frankfurt im Gegensatz etwa zu Berlin keinen Markt für freie Tänzer, der ihnen regelmäßig Arbeitsmöglichkeiten böte.

2.1 Räume

Die Freie Szene in Frankfurt verfügt über eine Vielzahl an hochwertigen Spielstätten. Ob das Gallus Theater, die Naxoshallen, die Exzesshalle, das Titania, die Landungsbrücken mit Einschränkungen, in der Regel sind die Häuser gut ausgestattet. Die meisten Bühnen ermöglichen vielfältige Spielsituationen. Variable Konstruktionen der Zuschauertribünen ermöglichen Guckkastensituationen, Arenabühnensituationen, aber auch vollkommen offene Spielsituationen. Vor allem in den Landungsbrücken lässt sich das Spiel mit unterschiedlichen Bühnensituationen je nach Stückanlage und -bedarf gut beobachten. Allerdings nutzen viele Bühnen aufgrund ihrer Spielpläne die Möglichkeiten ihrer Bühnenräume zu selten, sondern ziehen sich auf die traditionelle Guckkastensituationen zurück.

Auch die technische Ausstattung ist in den meisten Bühnen hochwertig, Anzahl und Qualität der Scheinwerfer und Tonanlagen überzeugen und lassen auf der Bühne gute bis sehr gute szenische Lösungen zu. Nur selten stellt sich der Eindruck ästhetischen Versagens aufgrund fehlenden technischen Equipments ein. Überkommen und rückständig wirken dagegen Häuser wie das Internationale Theater oder das Volkstheater mit ihren hochgelegenen Bühnen oder die Katakombe mit den stufenförmigen Zuschauerreihen und ihrer Miniaturspielfläche.

Eher ambivalent stellt sich die Situation bei der Gestaltung der Foyerbereiche dar. Eindrücklich die vom Empfangsfoyer bis in die Toiletten auf hohem Niveau durchsanierten und -gestalteten Räume der Naxoshalle. Dagegen erwartet den Besucher im schmalen Vorraum des Titania-Theaters die technisch-funktionale Ausstattung eines evangelischen Studienhauses der frühen 80er Jahre. Dieser Retrochic begegnet dem Besucher in vielen Foyers: in der Exzesshalle, die ohne Foyer auskommt, ist es ein antiquierter graffititrächtiger Antifa-Chic, der bis in die Toiletten reicht; das Kellertheater wird seinem Namen mit der heimeliger Atmosphäre geweißten Tonnengewölbes, das mit roten Samtstoffbahnen drapiert sind, unangenehm gerecht; der schlauchartige Eingang der Landungsbrücken sieht nach Wohngemeinschaft aus, danach landet man in einer holzgezimmerten Bar mit Palmenstämmen (Achtung: Ironie); die Katakomben dokumentiert mit Produktionsfotos aus den 1960er und 1970er Jahren ihre eigene, längst vergangene Geschichte. Und selbst das Foyer im Gallus Theater strahlt mit wechselnder Gebrauchskunst an den Wänden, billigen Tischen und Stühlen sowie kühlen Lichtverhältnissen eher eine Wartesaal- oder Volkshochschul-Atmosphäre aus, in der man auf den baldmöglichsten Beginn der Vorstellung hofft.

Die meisten Foyerbereiche wirken eher wie Durchgangsbereiche, ihre Aufenthaltsqualität ist gering und auch nach der Vorstellung sucht man (Ausnahme: Stalburg Theater, Naxoshalle, Brotfabrik, zum Teil auch Landungsbrücken) schnell das Weite. Die meisten Bühnen liegen äußerst zentral, der anschließende Kneipenbesuch um die Ecke ist kein Problem. An keinen dieser Orte trifft man allerdings auf ein Konzept, das positive Rückschlüsse auf die Programmatik des Hauses oder auch nur auf den Ort Theater zuließe.

Im Bereich des Tanzes stellt sich die Situation differenzierter dar, weil der Tanz in Frankfurt kein eigenes Haus besitzt: Der Mousonturm muss und, so der neue Leiter Niels Ewerbeck im Gespräch, wird auch weiterhin zentrale Anlaufstelle für Aufführungen, mögliche Probenräume oder Koproduktionen bleiben. Gleichzeitig kann das Haus weder alle freien Tanzprojekte (ko-)finanzieren noch im Mousonturm auftreten lassen. Das Frankfurt LAB hat sich für größere Gastspiele und Produktionen als zusätzliche Spielstätte für den Mousonturm oder die Forsythe Company, aber auch für kleinere Produktionen als erheblicher Gewinn für die Szene erwiesen. Daneben gibt es, vor allem für den Studiengang Zeitgenössischer und Klassischer Tanz, Auftrittsmöglichkeiten im Gallus Theater. Hier werden die meisten freien Produktionen aufgeführt. Die Landungsbrücken sind prinzipiell ein interessanter Ort für Tanz. Das Theater ist aber technisch so schlecht ausgestattet, dass sogar der Tanzboden von den Künstlern selbst organisiert werden muss. Dies ist auf Dauer kein tragbarer Zustand.

Für das Kinder- und Jugendtheater ist das Gallus Theater eine wichtige Spielstätte mit guten strukturellen Rahmenbedingungen: Das Foyer bietet ausreichend Platz für viele Kinder(gruppen) und der variable Bühnenraum bietet Möglichkeiten für verschiedene Formate. Das Theaterhaus ist keine Abspielstätte, sondern Produktionsort für Freie Gruppen, aber zu-

nächst seinen Haus- und Gesellschafterensembles vorbehalten.

Für eine lebendige freie Szene und deren Produktivität sind Probenmöglichkeiten unerlässlich. Hier herrscht in Frankfurt spartenübergreifend ein Defizit. Es sollte darüber nachgedacht werden, ein Probenzentrum einzurichten, in dem die Szene nicht nur arbeiten, sondern sich auch treffen und austauschen kann. Hier scheint der neue Kulturcampus in Bockenheim aufgrund seiner Nähe zur HfMDK und anderen kulturellen Aktivitäten eine gute Möglichkeit zu sein. Im dortigen Studierendenhaus finden jetzt schon Tanzaufführungen statt, einzelne Räume, die allerdings über keinerlei Ausstattung verfügen, werden für Proben zur Verfügung gestellt.

2.2 Arbeits- und Organisationsstrukturen

Die Stadt besitzt in ihrem Bestreben, Bühnen gut auszustatten, ein enormes Potential, das aber nicht angemessen genutzt wird. So zahlreich die Spielstätten, so eingeschränkt präsentiert sich das Nutzungsprofil der Frankfurter Theaterhäuser. Viele Theater werden nur von einer einzigen Gruppe bespielt! So residierte das Theater Willy Praml in den Naxoshallen, die Dramatische Bühne in der Exzeshalle, Marcel Schilb in der Katakombe, Reinhard Hinzpeter im Titania, das er seit kurzem immerhin mit Alexander Brill teilt. Man hat „seinen“ Spielort, der mit den einzelnen Theatergruppen verbunden wird. Das unterstützt die Identitätsbildung und die Verortung vieler Ensembles, eröffnet durch entsprechende Lagerkapazitäten auch Möglichkeit zur Repertoirebildung (z.B. bei der Dramatischen Bühne auch im Zuschauerraum sichtbar), sichert den „Hausbesitzern“ Probenmöglichkeiten, lässt ein vielgestaltiges Programm auch mit kleinen Formaten zu.

Die Konsequenzen sind allerdings fatal: Es entstehen Stadttheatermodelle im Kleinen. Obwohl die Nutzungsverträge zeitlich begrenzt sind, haben sich Gruppen und Theatermacher ganz offenbar ein Gewohnheitsrecht auf bestimmte Häuser erworben, die einer unbefristeten Residenz, oder soll man sagen „Intendanz“, nahe kommen. Je länger diese Residenzen dauern, desto schwieriger scheint es, für einen Wechsel zu sorgen. Manche Theaterleiter verhalten sich deshalb wie Patriarchen mit entsprechendem Anspruchsdenken, die die Gäste in „ihrem“ Haus allabendlich persönlich begrüßen. Für junge Nachwuchsgruppen ist es deshalb schwierig, in Frankfurt Fuß zu fassen. Da viele Prinzipale der Freien Szene „ihr Haus“ nicht für andere Gruppen öffnen bzw. die Spielflächen völlig auf eigene Produktionen zugeschnitten haben, bleiben jungen Theatermachern viele attraktive Bühnen versperrt. Verhindert wird damit auch die Fluktuation zwischen den Gruppen; man schottet sich ab, kocht sein eigenes Süppchen. Das hat aber auch die ganz praktische Folge, dass das Angebot an Proberäumen eher gering ist oder durch hohe finanzielle Forderungen erschwert wird.

Die Konzentration vieler Theatermacher aufs eigene Haus geht einher mit einer grundsätz-

lich lokalen Ausrichtung. Die Frankfurter Freie Szene ist, sieht man von Ausnahmen wie dem künftigen Mousonturm ab, kaum in nationale, geschweige internationale Netzwerke eingebunden. Was Häuser wie die Berliner Sophiensäle, das Pumpenhaus in Münster oder das Forum Freies Theater in Düsseldorf an Koproduktionen und Gastspielen auf die Beine stellen, davon ist man am Main weit entfernt. Die Möglichkeiten einer Kofinanzierung durch Erschließen von Fördergeldern in anderen Kommunen oder schlicht der Austausch mit anderen Gruppen werden dabei in den Wind geschlagen. Selbst die durch Bundes- und Landesmitteln unterstützten Kooperationen zwischen Freier Szene und Stadttheater oder die im Rahmen des von der Bundeskulturstiftung aufgelegten Heimspielfonds sind an Frankfurt weitgehend vorbeigelaufen bzw. werden – auch wegen akutem Mangel an jungen und interessanten Positionen in Frankfurt – vom Schauspielhaus vorzugsweise mit auswärtigen Theatermachern realisiert.

Nicht weiter verwunderlich, dass das hiesige Freie Theater in den 1990er Jahren noch einigermaßen regelmäßig beim Festival Impulse, dem nationalen Bestentreffen der Freien Szene, vertreten war, u.a. mit Brigitta Linde, Reinhard Hinzpeter oder Helena Waldmann, dass aber danach kaum noch etwas aus Frankfurt nachkam. Umgekehrt lassen sich trotz vorhandener Raumkapazität kaum Gastspiele (Ausnahme: Mousonturm und Landungsbrücken) auf den Spielplänen finden und es ist zu befürchten, dass die nationale und internationale Entwicklung im Freien Theater an Frankfurt vorbeiläuft.

Dies ist besonders beim Freien Tanz im nationalen Vergleich sehr deutlich: Mit Ausnahme von Antony Rizzi und Mamaza (Fabrice Mazliah/Ianis Mandafounis/May Zarhy) ist die Frankfurter freie Tanzszene überregional und international nicht existent. Viele künstlerische Entwicklungen der vergangenen Jahre sind aufgrund der Konzentration nach innen an Frankfurt vorbeigegangen. Es gab von außen wenige Impulse in die Szene. Da für viele Künstler Frankfurt „off the map“ ist, so eine internationale renommierte Choreographin, gab es keine inhaltlichen Diskussionen. Was in den Tanzszenen von Berlin bis Wien, von Paris bis Brüssel an neuen Ästhetiken, Formen und Inhalten diskutiert wurde (politische Themen, kritische Reflexion der Bewegungsrecherchen, konzeptionelle Auseinandersetzungen mit medial veränderten Rezeptions- und Wahrnehmungsweisen, institutionellen Rahmungen und Produktionsweisen), findet in Frankfurt keinerlei Anschluss, weil Partner fehlen. Es gab keine Koproduktionen mehr, an denen Frankfurt beteiligt war, was zur Folge hat, dass Veranstalternetzwerke weitgehend ohne Frankfurter Beteiligung funktionieren. Kein nationaler oder internationaler Veranstalter kommt mehr nach Frankfurt, um sich hier die Premiere einer freien Tanzproduktion anzuschauen. Die aufkeimende junge Tanzszene, die sich hier gerade zu formieren beginnt, ist tänzerisch wesentlich besser ausgebildet als ihre Vorgängergeneration. Doch ohne Reibung bleiben auch deren Stücke „zeitgenössisch konventionell“: d.h. sehr gut getanzt, aber wenig gedacht.

Die Situation im Kinder- und Jugendtheater ist vergleichbar, jedoch aufgrund struktureller Spartenunterschiede nicht so extrem. Das Theaterhaus ist Produktions- und Spielstätte nicht nur für die Haus- bzw. Gesellschaftsensembles, sondern auch für andere Frankfurter Freie Gruppen und Gastspiele. Prinzipiell ähneln die Strukturen der etablierten Frankfurter Ensembles wie so oft in diesem Bereich kleinen Familienbetrieben – mit all den damit verbundenen Vor- und Nachteilen. Beim Papageno Musiktheater und dem Kinder- und Jugendtheater Frankfurt im Titusforum ist es tatsächlich so, dass kein Austausch oder Vernetzung über Gastkünstler oder Koproduktionen erfolgt. Im Gegensatz hierzu sind sowohl das Theater-GrueneSosse als auch das Theaterhaus Ensemble positiv zu erwähnen: Sie nehmen aktiv, wenn auch nicht federführend, teil am internationalen und nationalen Austausch.

2.3. Spielpläne

Die Spielpläne der Freien Theater in Frankfurt am Main im betrachteten Zeitraum 2010/11 haben die Gutachter insofern überrascht, weil sie mit der beschriebenen aktuellen Entwicklung der Freien Szene kaum in Übereinstimmung zu bringen sind. Es dominieren in alter Stadttheatermanier traditionelle Autoren und Stücke, die durchweg dem gängigen Kanon entstammen. Ob im Titania, in den Naxoshallen, in den Landungsbrücken, ob die Dramatische Bühne, das theaterperipherie oder die Gruppe E9N – Stoffe und Stücke bedienen – unbenommen des ästhetischen Zugriffs – ein weitgehend traditionelles Repertoire. Selbst wenn man dies so akzeptiert, überrascht dann doch der Mangel an jungen AutorInnen in den Spielplänen. Namen wie Philipp Löhle, Ewald Palmeshofer, Katharina Schlender, Oliver Kluck, Kevin Rittberger finden offenbar genauso wenig das Interesse der Frankfurter Theatermacher wie etablierte Dramatiker wie Lukas Bärfuss, Elfriede Jelinek, Roland Schimmelpfennig oder Marius von Mayenburg – und da ist an erfolgreiche fremdsprachige Autoren wie Simon Stephens oder Dennis Kelly noch nicht einmal gedacht. Ob sich dahinter ein Zugangsproblem, schieres Desinteresse oder finanzielles Kalkül verbirgt – die Freie Szene verzichtet damit auf aktuelle Themen und Sichtweisen, die gerade junge AutorInnen auf die Gesellschaft wie auf das Theater entwickeln. Die Häuser und Gruppen verzichten damit aber auch auf neue Schreibweisen und neue Dramaturgien sowie zeitgenössische ästhetische Sprachen. Ausnahmen wie Felicia Zellers „Kaspar Häuser Meer“ am Freien Schauspiel Ensemble oder Dirk Lauckes „alter ford escort dunkelblau“ in den Landungsbrücken bestätigen hier eher die Regel.

Verblüffend ist auch der Mangel an dokumentarischen Stücken. Das Dokumentartheater hat in den letzten Jahren einen völlig neuen Formenreichtum vom kunstvollen Reenactment bis zur dramaturgischen Verarbeitung historischer Dokumente entwickelt. Zugleich bieten sich mit der dokumentarischen Form zahlreiche Möglichkeiten, Stadtgeschichte in vielfältiger Form zu verarbeiten und auf die Bühne zu bringen, wie dieses Jahr bei „Heimspiel 2011“ –

dem Abschlussfestival des Heimspielfonds der Kulturstiftung des Bundes mit seinen politischen und gesellschaftsrelevanten Inhalten eindrucksvoll zu sehen war. Chancen, die die Frankfurter Szene nicht nutzt. Vermisst haben die Gutachter auch die für die Freie Szene signifikanten sitespecific-Stücke und Interventionen im öffentlichen Raum, wie sie Gruppen und Künstler wie Christoph Schlingensief, Ligna, Stefan Kaegi, Gob Squad oder Hofmann&Lindholm in den letzten Jahren gezeigt haben. Solche Projekte lassen sich in Frankfurt eher beim Schauspielhaus oder ggf. in den Ausbildungseinrichtungen finden. Ohne allzu sehr ins Klischee zu verfallen, die Frankfurter Stadtopographie ist reich an vielfältigsten signifikanten Reibungen mit theatralem Potential, die den Interessierten regelrecht anspringen – die aber die Freie Szene offenbar nicht wahrnimmt. Gleichzeitig muss man in diesem Punkt den freien Gruppen ohne festes Haus zumindest zu Gute halten, dass sich Arbeiten im öffentlichen Raum mit durchschnittlichen Projektfördergeldern von 6.000 schlicht und einfach nicht realisieren lassen. Und auch recherchebasierte Stückentwicklungen sind in den Spielplänen eher spärlich gesät. Immerhin hat das theaterperipherie mit seinem Zyklus „legal/illegal“ ein Stück entwickelt, das auf Recherchen unter Illegalen beruht und von jugendlichen Migranten gespielt wird. Auch wenn es dem Text an dramaturgischer Schärfung und rhythmischer Variation mangelt, die gesellschaftliche Relevanz springt dem Zuschauer regelrecht ins Gesicht. Das gilt auch für Heike Scharpffs „Ameisenreport“ im Mousonturm. Der Abend basiert auf Recherchen am aktuellen Arbeitsmarkt und stellt unterschiedliche Sozialbiographien vor. Untersucht werden allerdings nicht nur die Auswirkungen von Arbeitslosigkeit, sondern auch die Folgen möglicher Lohnerhöhungen oder einem Grundlohn. Dieser visionäre Blick hat zwar mehr den Charakter eines fiktiven Lehrstücks als eines Recherche an konkreten Fällen, nichtsdestotrotz wird hier ein Zugriff auf ein Thema gewagt, das so in der konventionellen Einfühlungsdramaturgie des Kanons nicht zu haben ist. Ähnliches gilt für die WeltenWendenMenschen Trilogie des Wu Wei Theaters und mit erheblichen künstlerischen Abstrichen auch noch für das Spielvogel-Projekt mit Arbeitslosen.

Auf der Suche nach Crossover-Projekten, die den Austausch zwischen Theater, Bildender Kunst, Tanz, Performance, Musik erproben, stößt man lediglich auf das Ensemble E9N oder (unter Vorbehalt) die Dramatische Bühne. Keine der beiden Gruppen dockt allerdings an aktuelle Entwicklungen an, sondern frönt in den gesehenen Produktionen einer Haltung des selbstgenügsamen l'art pour l'art. Kunst wird hier auf einen individuellen ästhetischen Ausdruck oder Stil heruntergebrochen und nicht als Diskursform verstanden, die spezifische Haltungen zu Stoffen, Themen und Ästhetiken nach sich zieht. Was im Angebot der Theater schließlich völlig fehlt, sind beispielsweise Veranstaltungen an den Grenzlinien zwischen Wissenschaft und Theater wie lecture performances.

Grundsätzlich: Die Frankfurter Szene hat sich von zeitgenössischen Dramaturgien des

Freien Theaters weitgehend abgekoppelt. Die für die Offszene spezifischen Formen vom Recherche- über das Dokumentarstück bis zur Stückentwicklung oder lecture performances sind nur in Spurenelementen zu finden. Und selbst eher konventionelle junge Autoren stehen kaum auf dem Spielplan, es dominiert der klassische Stadttheaterkanon. Den Spielplänen und Stücken der Frankfurter Freien Szene fehlt es damit an zeitgenössischen Dramaturgien, Sprachen, Textformen oder Formaten, die das Verhältnis zwischen Akteuren und Publikum befragen und damit letztlich auch an ästhetischer und gesellschaftlicher Relevanz. Die Freie Szene liefert das literarisch geprägte Theater für die Restbestände des Bildungsbürgertums, das nicht mehr ins Stadttheater geht. Erfreute sich diese Rückzugshaltung zu Zeiten von Elisabeth Schweeger im konservativen Bildungsbürgertum noch einer bestimmten Beliebtheit, ist diese Positionierung mit der Intendanz von Oliver Reese, obsoleter als jemals zuvor.

Die Kinder- und Jugendtheater in Frankfurt bespielen eine Bandbreite spartenspezifischer Stoffe. Im nationalen Vergleich ist der stadtweite Spielplan jedoch nicht mit den zeitgemäßen Thematiken und Umsetzungsformen anderer großer Kinder- und Jugendtheater gleichzusetzen. Neben den sich den klassischen Stücken verschriebenen Theater bieten einige Freie Gruppen abwechslungsreiche Eigenentwicklungen. An dieser Stelle positiv herauszustellen sind auch bei diesem Aspekt der Spielplangestaltung wiederum das Ensemble des Theaterhauses und das TheaterGrueneSosse.

2.4 Ästhetik

Auf die Ambivalenz des Begriffs von der „Vielfalt“ des Freien Theaters wurde bereits hingewiesen. Dessen ästhetische Ausdifferenzierung, die auch etwas mit dem Altern der Protagonisten zu tun hat, erschöpft sich nicht im Rubrizieren von Defiziten. Freies Theater in einer Stadt wie Frankfurt am Main kann nicht *ausschließlich* nach Kategorien der Innovation und Avantgarde gemessen werden – es muss sich aber gefallen lassen, wo es auf traditionellere ästhetische Formen zurückgreift, dann auch mit dem Stadttheater verglichen zu werden. Nichtsdestotrotz: Ist bei einer Bestandsaufnahme der Frankfurter Freien Szene von Vielfalt die Rede, muss auch nach der Relevanz für die Stadt Frankfurt am Main gefragt werden.

Das ästhetische Spektrum der Frankfurter Szene wirkt auf den ersten Blick erstaunlich ausdifferenziert. Es gibt Kneipentheater, Volkstheater, Boulevard, Literaturtheater, musikalisches Theater, Migrantentheater, fremdsprachiges Theater – jedes theatrale Bedürfnis scheint befriedigt zu werden. Anders gesagt: In diesem zunächst positiven Befund steckt zugleich eine Gefahr. Jede Gruppe hat ihre stilistische Nische gefunden; niemand kommt dem anderen ins Gehege, niemand lässt sich allerdings auch in seinem ästhetischen Biotop stören. Konkurrenz gibt es so gut wie nicht, es scheint oft, als ob jede Gruppe ihre eigene Klientel besitzt. In der scheinbaren ästhetischen Vielfalt steckt hier das Gegenteil einer lebendigen Freien

Szene; einer Szene, die ihr eigentliches Entwicklungspotential verloren hat und stattdessen hinter der ästhetischen Entwicklung der Stadttheater zu Beginn der neunziger Jahre stehen geblieben ist. Diese in der Vergangenheit verortete Ästhetik zeichnet auch zum Großteil die Tanz-Produktionen aus. Für die Freien Kinder- und Jugendtheater, die in Frankfurt ohne die Parallelentwicklung eines Stadttheaters mit Schwerpunkt auf diese Zielgruppe wachsen konnten, gilt das Phänomen der Nischenbildung in ähnlicher Weise. Die Nische der Weihnachtsmärchen wird jedoch auch von „Erwachsenen“-Theatern besetzt, welche damit ihrerseits ihr Stamm-Klientel bedienen. Auch scheint größtenteils die Ästhetik der Theaterkunst für und mit jungen Menschen in den vergangenen Jahrzehnten stehen geblieben zu sein. Erneut bilden an dieser Stelle die beiden führenden Kinder- und Jugendtheater, das TheaterGrueneSosse und das Theaterhaus Ensemble, die Ausnahme. Diese beiden Ensembles versuchen, Neuerungen und ästhetische Impulse aufzunehmen und umzusetzen, stoßen dabei jedoch immer an die zu engen Grenzen ihrer Möglichkeiten.

2.5 Ausbildung: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst

Die Stadt besitzt merkwürdigerweise als Theaterstandort kaum Attraktivität für junge Theaterschaffende, obwohl sie mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, dem BA/MA Theater-, Film- und Medienwissenschaft und dem MA Dramaturgie der Goethe Universität Frankfurt sowie dem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen im nationalen Vergleich ein Überangebot an Ausbildungsstätten zu bieten hat.

Im Gespräch mit Marion Tiedke und Hans Ulrich Becker vom Studiengang Schauspiel an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt zeigen sich die Gründe für diesen Widerspruch. Das Problem der Hochschule besteht darin, so die Leiter, dass man bisher über keinen geeigneten eigenen Spielort verfügte und deshalb immer wieder auf der Suche nach Koproduktionspartnern für Produktionen, aber auch nach Spielorten für kleine Formate wie Liederabende, Slams oder Rezitationen angewiesen war. „Wir wünschen uns Bühnen, um unsere Produktionen zeigen zu können“, sagt Marion Tiedke. Doch gerade bei der Freien Szene stößt man hier auf Widerstand. So geht es offenbar vielen angesprochenen Häusern und ihren Leitern mehr um die Sichtung der Schauspielerjahrgänge als um das Entdecken neuer Regiehandschriften. Bei dem Versuch, die „Möwe“-Interpretationen des vergangenen Studenten-Jahrgangs unterzubringen, handelten sich Tiedtke/Becker mehrere Absagen ein, bis die Landungsbrücken als Gastspielort gefunden wurden. Wenn das von Linus König geleitete Haus schließlich die Produktionen ins Programm nahm, bestätigt sich auf fatale Weise die Aussage Beckers, dass die Frankfurter Szene aufgrund ihres ästhetischen Traditionalismus für die Studenten kaum von Interesse ist: „Es gibt wenig Anstoß für Studenten aus der Freien Szene“. Insofern spielt die Frankfurter Freie Szene auch keine Rolle, wenn die Studenten ihre Diplomin szenierung abliefern müssen: Man sucht die Kooperation mit den HTA-

Bühnen von Kassel bis Darmstadt und produziert mit der Hochschule in Offenbach gemeinsam.

Die Frankfurter Hochschule hofft auf Räume auf dem Campus in Bockenheim, die umso notwendiger sind, als man einen Masterstudiengang für Theaterschaffende mit zwei Jahren Berufspraxis einrichtet, der innovative Formate und interdisziplinäre Projekte entwickeln soll. Dass die Hochschule als Schnittstellen einzig die Landungsbrücken, die Box bei Oliver Reese am Schauspiel Frankfurt und das LAB-Studio findet, dass die Frankfurter Freie Szene offenbar kaum Interesse an den Hochschul-Abgängern hat, dass die Chancen und das Potential auch von Seiten der Kulturpolitik völlig ungenutzt bleibt, erscheint den Gutachtern geradezu fahrlässig. Um es mit einem Bild aus dem Fußball zu veranschaulichen: Eintracht Frankfurt bildet ständig brillante Nachwuchsfußballer aus, gibt sie dann aber kostenlos an andere Vereine ab und kickt mit Altstars weiter – in der zweiten Liga, versteht sich.

Was für die Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst gilt, gilt umso mehr für den Studiengang der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen, der seine Struktur immer stärker den Produktionsbedingungen der Freien Szene anpasst. Das verdeutlicht eine Stellungnahme des Leiters Heiner Goebbels:

„Stattdessen sollten wir clevere junge Künstler ausbilden, die auch dazu in der Lage sind, ihre eigene Ästhetik zu entwickeln. Und wir müssen nicht so tun, als wüssten wir Lehrende, wie sie aussieht. Wir wissen es nicht. Die Zukunft der darstellenden Künste ist – hoffentlich – nicht vorhersehbar; und um die Studierenden für die komplexe Wirklichkeit vorzubereiten, müssen wir sie in unsere Forschung einbeziehen und sie in die Lage versetzen, ihre eigenen Experimente zu betreiben....Die künstlerische Entwicklung, die Herausbildung von Geschmack und ästhetischen Kriterien können nicht auf drei bis vier Jahre gestaucht werden. Statt einer Spezialisierung, die zu früh kommt, müsste Zeit sein, einen eignen, zeitgenössisch erweiterten Begriff von den darstellenden Künsten zu entwickeln, *bevor* man sich entscheiden muss, Schauspieler oder Bühnenbildner oder Regisseur zu werden. Vielleicht steht sogar die strikte Trennung in diversen Disziplinen überhaupt infrage: die Trennung von Regisseur und Darsteller, Techniker und Bühnenbildner. Wenn man auf Arbeitsweisen vorbereiten möchte, die weniger hierarchisch sind, sollte man Studierende weder mit einem großen Ego ausstatten, noch sie in einer Arbeitsteilung einüben, wie wir sie von den großen Institutionen gelernt und in die Ausbildungsinstitutionen hineinkopiert haben. Sondern man sollte ihnen soziale Kompetenzen in Teamarbeit vermitteln, mit der Fähigkeit zu Kollaborationen und reifer Selbstverantwortung. Wichtige Regie- und Performancekollektive bilden hierzu ja bereits eine weithin sichtbare Alternative.“

Es wäre an der Stadt Frankfurt und ihren kulturpolitischen Akteuren, nicht nur Arbeitsmöglichkeiten für junge Künstler, sondern auch eine künstlerisch spannende Atmosphäre sowie entsprechende organisatorische Voraussetzungen zu schaffen, die es Abgängern von den Hochschulen unmöglich macht, aus Frankfurt wegzugehen. Ganz besonders gelten diese Ausführungen auch für das Kinder- und Jugendtheater. Dort ist das Desiderat neuer junger professioneller Künstler bzw. Absolventen prägnant.

Frankfurt ist in der privilegierten Lage, dass Stadt und Region auch im Bereich Tanz über eine hohe Dichte an Ausbildungsinstitutionen und Studiengängen verfügt, die ein riesiges Potential an jungen KünstlerInnen mit neuen Ideen, Ansätzen und Formen darstellen. Zu nennen sind hier der umgestaltete, dem zeitgenössischen Tanz verpflichtete Studiengang „Zeitgenössischer und Klassischer Tanz“ an der HfMDK Frankfurt, der neue Studiengang „Zeitgenössische Tanzpädagogik“ an der HFMDK sowie der neue Studiengang „Choreographie und Performance“ an der JLU Gießen.

Unter dem Dach der Hessischen Theaterakademie (HTA) gibt es bereits zahlreiche und regelmäßige Kooperationen zwischen Absolventen und Theatern der Region, die oft auch Studierende der Hochschule für Gestaltung Offenbach oder der drei theaterwissenschaftlichen Studiengängen in Frankfurt und Gießen einbeziehen. Das Potential der Vernetzung wird durch die Aktivitäten der Forsythe Company wie z.B. das „Motion Bank“ Projekt erheblich erweitert. Die Forsythe Company spielt nicht nur was ihre künstlerische Produktion und ihre „Ableger“ (Antony Rizzi, Fabrice Mazliah und Janis Mandafounis) betrifft, sondern gerade durch ihre in den Ausbildungsbereich hineinragenden kleineren Projekte eine nach wie vor zentrale Rolle für den Tanz in Frankfurt. Als ein Glücksfall für den Tanz in Frankfurt darf auch das durch den Tanzplan Deutschland ins Leben gerufene Tanzlabor_21/Rhein-Main bezeichnet werden. Die Fortsetzung der Initiative u.a. durch Stiftungen ist absolut begrüßenswert. Durch das Tanzlabor hat der Tanz in allen Bereichen eine größere Sichtbarkeit in der Region erhalten. Aktivitäten werden angestoßen und gebündelt vom Profitraining für TänzerInnen über Schulprojekte bis hin zu künstlerischen Projekten mit den Projektensemble (PET) Produktionen. Zusammen mit allen anderen Initiativen entsteht so ein Netzwerk für TänzerInnen, das es ihnen erleichtert, in der Stadt zu bleiben und zu arbeiten. Der Zusammenschluss von jungen TänzerInnen zu ID_Frankfurt ist hierfür ein erstes, positives Signal.

3. Empfehlungen für die Freie Szene in Frankfurt am Main

Anschließend an die Einschätzung der Gesamtsituation der Freien Szene Frankfurts sollen an dieser Stelle Empfehlungen für strukturelle Veränderungen gegeben werden. Um den Anschluss an nationale und internationale Entwicklungen der Freien Szene wieder herzustellen, muss die bisherige Förderpolitik radikal überdacht werden und entscheidende Weichenstellungen zugunsten zeitgenössischer Produktionsstrukturen vorgenommen werden. Kurz seien hier noch einmal die wichtigsten Ergebnisse der Evaluierung in Erinnerung gerufen.

- Die Frankfurter Freie Szene ist geprägt durch eine starke Alterung ihrer Protagonisten wie auch ihres Publikums. Dies gilt grundsätzlich zunächst für alle Sparten.
- Eine Kulturpolitik, die die meisten Ensembles des Freien Theaters in Strukturen mit eigenen festen Häusern überführt hat, bindet auf fatale Weise den Großteil der städtischen Theaterförderung. In diesen Häusern mit ihren jeweiligen Prinzipalen haben sich Strukturen ausgebildet, die eher an repertoirefähige Schauspielhäuser en miniature erinnern, anstatt auf die Produktions- und Arbeitsbedürfnisse der Freien Szene zu reagieren. Dieses Phänomen ist im Kinder- und Jugendtheater aufgrund feinteiliger struktureller Unterschiede nicht in gleicher Weise ausgeprägt, in vergleichbaren Ansätzen jedoch ebenso vorhanden.
- Die etablierten Häuser mit ihren festen Ensembles bedienen weitgehend den Kanon des Stadttheaters und haben sich von zeitgenössischen Dramaturgien, Recherche- und Stückentwicklungen des Freien Theaters abgekoppelt. Ästhetisch ist die Freie Szene Frankfurts zu großen Teilen spartenübergreifend hinter den Entwicklungen der neunziger Jahre stehen geblieben. Die Frage nach ästhetischer und gesellschaftlicher Relevanz muss hier dringend gestellt werden.
- Nationale oder internationale Entwicklungen, Kontakte oder gar Koproduktionen zur nationalen oder internationalen Freien Szene sind quasi nicht vorhanden. Frankfurt produziert aus sich selbst heraus, in dessen Prozess jede bereichernde Konkurrenzsituation zugunsten gegenseitiger abgesteckter Zuständigkeitsbereiche aufgehoben scheint. Ausnahmen sind hier – wenn auch längst nicht bei allen Theatern – im Kinder- und Jugendtheater zu konstatieren.
- Es fehlen bis auf wenige Ausnahmen junge Theatermacher, die an zeitgenössische ästhetische Tendenzen andocken, bzw. diese selbst entwickeln.
- Das Potential an künstlerischem Nachwuchs, der an den Ausbildungsstätten in Frankfurt (und Gießen) herangezogen wird ist, ist eine Chance, die die Freie Szene bis auf wenige Ausnahmen völlig ungenutzt lässt.
- Strukturell lässt sich ein gravierendes Ungleichgewicht zwischen den institutionell ge-

förderten Theatergruppen mit festen Häusern und freien Gruppen ohne eigene Spielstätte feststellen. Ein Großteil der Fördersumme (rd. 4,5 Mio. Euro) fließt in die institutionelle Förderung fester Häuser, nur rd. 550.000 Euro stehen an Projektmitteln für Gruppen ohne Haus zur Verfügung. Da fast alle beantragten Projekte gefördert wurden (2009: 88 Einzelmaßnahmen, 4 Ablehnungen), blieben für die einzelnen Gruppen durchschnittlich 6.000 Euro pro Produktion. Damit lässt sich weder unter ästhetischen, noch sozialen Gesichtspunkten professionelles Freies Theater machen.

- In der Gesamtbetrachtung liegt genau hierin das kulturpolitische Dilemma, denn grundsätzlich ist Frankfurt in der Situation über ein hohes Gesamtbudget für Theaterförderung zu verfügen und gleichzeitig ist dieses Geld so verteilt, dass nicht weiter verwunderlich ist, dass hier eine freie Szene im oben beschriebenen Verständnis nicht vorzufinden ist. Die Zusammenschau aus den hohen institutionellen Förderungen für immer weitere kleine Schauspielhäuser und dem Gießkannenprinzip in der Vergabe der allgemeiner Mittel an tatsächlich freie Gruppen ist das Gegenteil einer aktiven und Einfluss nehmenden Kulturpolitik.

Wichtigstes Ziel bei der Veränderung der Strukturen der Freien Szene in Frankfurt müssen offene Rahmenbedingungen sein, die es erlauben, Projekte zu realisieren, die anderswo nicht möglich sind – sei es thematisch, sei es in der Art und Weise, wie oder an welchem Ort eine Aufführung entstehen soll. Denn nach wie vor – und erst recht in einer Stadt wie Frankfurt – ist es Aufgabe des Freien Theaters, Produktionen zu realisieren, die sich grundlegend von dem unterscheiden, was das Stadttheater auf die Bühne bringt. Die Stichworte dazu sind: Zeitgenössische Lesarten, gesellschaftliche Relevanz, prozessorientiertes Arbeiten, Erprobung neuer Formen und Formate. Diese Aufgaben hat die Freie Szene in Frankfurt allzu lange vernachlässigt. Die Gründe dafür liegen sowohl im Ästhetischen, in der Struktur der Freien Szene wie in der Förderpolitik. Dabei geht es nicht um die völlige Umkämpfung der Frankfurter Freien Szene, es geht auch nicht um die völlige Neuausrichtung der Off-Theater und es geht genauso wenig einfach nur um eine Erhöhung des Kulturetats. Wir schlagen neue Prioritäten in der Förderung, Strukturveränderungen, neue Leitungsmodelle, Nachwuchspflege u.ä. vor. Nur so kann es gelingen, in der Freien Szene in Frankfurt neben etablierten Kräften endlich auch wieder Positionen zeitgenössischer Ästhetik zu etablieren und ihr so neue Strahlkraft zu verleihen, die weit über den lokalen Rahmen hinausreicht.

1. Schaffung eines neuen Produktionshauses

Schaffung eines neuen Produktionshauses für die Förderung regionaler Gruppen, bestehend aus drei unterschiedlichen Spielorten. Dieses **Produktionshaus** (hier der Einfachheit halber **Theater 1, 2, 3** nach entsprechendem Berliner Vorbild genannt) setzt sich im Idealfall aus der Struktur dreier bestehender Häuser (z.B. Naxoshallen, Titania-Palast oder Gallus Theater und einer kleineren Spielstätte) zusammen und schafft damit ein flexibles Raumangebot für die unterschiedlichen Bedürfnisse des freien zeitgenössischen Theaters. Mit neuem Leitungsteam setzt es entscheidende Impulse in der Entwicklung zeitgenössischen Theaters. **Theater 1, 2, 3** ist ein hochprofessioneller Produktionsort ohne eigenes Ensemble, kein Gehäuse für ein Sammelsurium von Gastspielangeboten (auch wenn Frankfurt einen weiteren Gastspielort neben dem Mousonturm braucht), sondern eine Art Existenzgründerzentrum für die lokale, regionale und nationale freie Szene. Es dient als Schnittstelle für junge Gruppen, als Schnittstelle zwischen den Künsten, als Labor einer Polyphonie der Produktionsformen. Es verfügt über ausreichende strukturelle Förderung (laufende Betriebskosten inklusive Leitung, Technik und Öffentlichkeitsarbeit, Probe- und Produktionsräume, die insbesondere auch den Ansprüchen des Tanzes zu Genüge reichen müssen, Koproduktion- und Gastspieletat), hat eine befristete Intendanz, ist in Netzwerke integriert. Mit dem **Theater 1, 2, 3** wird in Frankfurt ein attraktiver Ort geschaffen, der durch die Stärkung der freien Gruppen an Kontur gewinnt, der Kontakt zu den Hochschulen auf- und auszubauen sollte und der sicherlich auch zur Verjüngung des Publikums beitragen wird.

1.1. Schaffung eines neuen Kinder- und Jugend-Kultur-Hauses

Besonders im Bereich Kinder- und Jugendtheater ist die Schaffung eines neuen Produktionsortes zu prüfen. Das Kinder- und Jugendtheater spielt für die viel diskutierte Kulturelle Bildung eine zentrale Rolle: Ästhetische Erfahrungen können Heranwachsende im Theater auf zweierlei Arten sammeln: durch die Schule des Spielens und die Schule des Sehens. Also durch die künstlerisch-eigenkreative Praxis und durch die künstlerische Rezeption. In diesem Sinne ist die Erweiterung der Kinder- und Jugendtheater zu kulturellen Theaterzentren, die die Schule des Sehens und die Schule des Spielens miteinander vernetzen, wünschenswert. Nach der Beobachtung der Szene über den Zeitraum von anderthalb Jahren kann folgende Einschätzung getroffen werden: Frankfurt fehlt ein Haus in angemessener Größe, mit angemessener finanzieller und räumlicher Ausstattung, mit einem sehr guten Ensemble, mit einem interdisziplinären Kunstprogramm für Kinder und Jugendliche. Ein neues Haus wäre wünschenswert, von der Größe und Ausstattung her dem Mousonturm entsprechend, das schwerpunktmäßig Sprechtheater, Musiktheater und Tanz für ein junges Publikum anbieten würde. Dieser neue Ort sollte Möglichkeiten bieten, interdisziplinär zeitgemäße Stoffe adä-

quat umsetzen zu können und eine breite kultur- und theaterpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen anbieten und ermöglichen. Dieses neue Haus soll sowohl Produktions- als auch Spielort sein, eingebettet in das internationale Kinder- und Jugendtheaternetzwerk. Von der kompletten Eingliederung eines solchen speziell auf junge Menschen ausgerichteten Hauses in ein allgemeines neues Produktionshaus ist aufgrund der damit drohenden Gefahr einer eventuellen Marginalisierung der Theaterkunst für junges Publikum abzuraten. Daher ist diese Empfehlung von der o.g. abgesetzt. Die Möglichkeit, als ein Ort im Modell „Theater 1,2,3“ zu fungieren, ist konzeptabhängig.

2. Schaffung eines professionellen postmigrantischen Theaters

Laut Mikrozensus von 2005 beträgt der Anteil der Bevölkerung mit Migrationshintergrund in Frankfurt 37,6 Prozent und ist damit der zweithöchste republikweit. Bei den unter Fünfjährigen liegt er sogar bei 64,6 Prozent. Bundesweit allerdings spiegeln sich solche Zahlenverhältnisse noch längst nicht in der Zusammensetzung der Theaterensembles, der Schauspielschulen, theaternahen Ausbildungsstätten oder auch des Publikums wieder. Frankfurt stünde ein professionelles postmigrantisches Theater gut zu Gesicht, umso mehr als die bekannten Frankfurter Häuser und Gruppen bis auf ganz wenige Ausnahmen sich diesen Themen nicht widmen. Vorbild könnte hier das Berliner Ballhaus Naunynstraße sein, das ohne eigenes Ensemble auskommt und ein stabiles Netzwerk aufgebaut hat, aus dem heraus Eigen- und Koproduktionen entstehen. Zugleich wurde eine „Akademie der Autodidakten“ eingerichtet, die einerseits junge migrantenstämmige Künstler verschiedener Genres vom Theater über Film bis Musik unterstützt, andererseits mit Workshops, Projekten und Produktionen Jugendliche in Kontakt mit der Kunst bringen. Stichwort: Kulturelle Bildung. In Frankfurt bietet sich schon aufgrund seiner Lage dazu beispielsweise das Gallus Theater an. Aufgrund des jeweiligen Migrationsanteils in den Klassen und Gruppen ist jede Vorstellung im Kinder- und Jugendtheater interkulturelle Arbeit und somit sollte diese Sparte besonders im Zusammenhang mit migrantischen Formen mitbeachtet werden.

3. Neue Leitungsmodelle an etablierten Theaterhäusern

Der Gedanke, dass jede Gruppe ihr eigenes Haus bespielt, muss revidiert werden, weil er zu Erstarrung und zu einer Überforderung des Kulturretats führt. Bei Verträgen mit Trägervereinen sollte weit stärker als bisher auf Fluktuation geachtet werden. Kein Verlängerungsautomatismus, klare Zielvereinbarungen, Beharren auf der Weiterentwicklung von Spielplan-Konzepten, auf Öffnung der Häuser bestehen, regelmäßig Neu-Ausschreibung der Leitungs-

positionen. Nur so haben auch junge Theatermacher und Gruppen eine Chance, nur so lässt sich die regelmäßige Selbsterneuerung der Szene gewährleisten. Dieser Punkt ist unbedingt im Zusammenhang mit der Schaffung eines neuen Produktionshauses zu beachten.

4. Stärkere Förderung freier Gruppen ohne feste Spielstätte

Um zeitgenössische Produktionsstrukturen besser zu stützen, müssen die Mittel für die Projekt- und Konzeptförderung freier Gruppen deutlich angehoben werden. Hier sollte eine Verdoppelung der bisherigen Mittel auf ein Gesamtvolumen von mindestens 1,1 Millionen Euro angestrebt werden. Gleichzeitig sollte die Zahl der geförderten Gruppen deutlich verringert werden, d.h. wenige Gruppen substantiell zu fördern. Angestrebt werden sollten Fördersummen zwischen 15.000 und 50.000 Euro. Freie Gruppen ohne festes Haus sind in Zukunft damit so gut ausgestattet, dass sie in Verhandlung mit den Häusern über mögliche Spielorte treten können. Auch für das neue Produktionshaus (Theater 1, 2, 3) bedeutet dies, dass die Gruppen einen wichtigen Teil für eine mögliche Koproduktion mitbringen. Von dem Modell der Fehlbedarfsfinanzierung wäre im Sinne der freien Theatermacher abzuraten. Das Kulturamt sollte außerdem die Zusammenschlüsse von Gruppen unterstützen, die gemeinsam einen Technikpool bilden, ihre PR koordinieren, Proberäume organisieren und sich dafür eigene organisatorische Plattformen schaffen.

Vor allem die Tanz-Szene könnte stärker gestützt, gefördert und ausgebaut werden, wenn es Probenmöglichkeiten gäbe. Zu überlegen wäre, ob auf dem geplanten Kulturcampus Bockenheim Probenräume eingerichtet werden können. Mittlerweile ist ein Konzept von ID-Frankfurt und dem Dachverband freier Theater Hessen öffentlich geworden, welches ernst genommen und geprüft werden sollte, zumal es im Prinzip nicht an einen bestimmten Ort gebunden ist, sondern überall realisiert werden könnte, sollte z.B. das Studierendenhaus in Bockenheim nicht zur Verfügung stehen.

Zusätzlich ließe sich hier überlegen, ob die Vergabe von Stipendien zur Recherche, Projekt- und Stückentwicklung eingeführt werden, die in öffentlichen Try-Outs oder Lecture Performance gezeigt werden. Ebenfalls könnten Werk-Stipendien aufgrund von künstlerischer Leistung, Ateliers im In- oder Ausland vergeben werden.

Jüngeren KünstlerInnen muss auch durch die finanziellen Zuschüsse der öffentlichen Hand ein Anreiz geboten werden, in der Stadt bleiben und arbeiten zu wollen. Die Konzeptförderung ist hierzu ein Schritt in die richtige Richtung. Darüber hinaus kann die Stadt im Bereich des Tanzes die Förderung der Freien Szene nicht ganz einzelnen Produktionshäusern wie etwa dem Mousonturm überlassen. Es sollte möglich sein, eine Art Ko-Finanzierung von Projekten durch die Stadt und einzelne Veranstalter (Mousonturm in Frankfurt, aber auch andere Häuser wie HAU Berlin oder Kampnagel Hamburg etc.) zu erhalten. D.h. Gruppen stellen

sowohl bei Veranstaltern als auch bei der Stadt einen Antrag über eine Fördersumme, die es den Künstlern tatsächlich ermöglicht, zu arbeiten. Diese Ko-Finanzierung bringt automatisch Tourneemöglichkeiten mit sich, was die überregionale Sichtbarkeit einzelner von der Stadt Frankfurt mitfinanzierter Projekte erheblich erhöht. Zu überlegen ist dann, welche Premierensregelung gefunden werden kann (etwa: Höhe der Fördersumme, Anbindung an ein Haus). Für das Kinder- und Jugendtheater wäre zur Unterstützung Freier Gruppen ohne festes Haus zudem ein kuratiertes Kleinformat denkbar. In einem zu installierendem Beispielort könnte ein neues Profil für ein „Kindertheater/Jugendtheater des Monats/der Woche“ geschaffen werden. Zur Auswahl könnten zum Austausch und als künstlerischer Impulsgeber neben Frankfurter Freien Gruppen auch nationale und internationale Gäste stehen und geladen werden.

5. Einrichtung einer Theaterkommission

Frankfurt braucht eine Theaterkommission für Sprechtheater/Schauspiel, die ein wichtiges Instrument der Umstrukturierung darstellt. Sie verteilt transparent die zur Verfügung stehenden Projektmittel an regional verortete freie Gruppen. Die Fördermittelvergabe erfolgt zweimal jährlich und schließt somit an die Vergabepolitik kommunaler, landesweiter und nationaler Förderung (Fonds Darstellende Künste, Kulturstiftung des Bundes, Hauptstadtkulturfond, NPN) an. Nur mit feststehenden Antragsterminen lässt sich eine Vergleichbarkeit zwischen den einzelnen Theatermachern herstellen. Die Theaterkommission sollte sich aus fünf Mitgliedern zusammensetzen (ein Vertreter aus dem Kulturred, vier Experten). Die Jurorentätigkeit in der Theaterkommission ist zeitlich begrenzt und könnte über ein rotierendes Modell zugleich Veränderung der Blickweisen als auch das Wissen über die einzelnen Theatergruppen bewahren.

Aus Sicht der Experten in den Bereichen Kinder- und Jugendtheater und Tanz hat sich diese Frage einer Veränderung der Fördermittelvergabe nicht bzw. noch nicht konkret gestellt, da vor einer eventuellen Änderung des Vergabeverfahrens für Projektfördermittel zunächst grundlegende Entscheidungen getroffen und umgesetzt werden müssen. Zurzeit ist z.B. die Situation in der Freien Tanzszene noch so, dass es nur wenige Anträge gibt. Perspektivisch sollte die Tanzförderung aber in ein Jury-Modell integriert werden.

6. Kontakt zu Ausbildungsstätten

Frankfurt ist in einer privilegierten Lage mit Ausbildungsstätten wie der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, dem Studiengang Theaterwissenschaft an der Universität, dem Studiengang Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen sowie der oben genannten Tanz-

Studiengänge. Das Potential an künstlerischem Nachwuchs, der hier ausgebildet wird, ist eine Chance, die die Stadt zu wenig nutzt. Hier sollte das Kulturamt eine Anlaufstelle schaffen, die bei der Antragstellung hilft, die Kontakte vermittelt, die Produktionshilfe leistet. Es wäre auch über einen speziellen Nachwuchsfonds nachzudenken, der eine bestimmte Fördersumme ausschließlich für TheatermacherInnen reserviert, die gerade ihre Ausbildung abgeschlossen haben. Alternativ lässt sich über eine Prämierung des besten Hochschulabgängers mit einem Produktionsetat für ein neues Stück in Frankfurt nachdenken.

Im Rahmen der Erschaffung eines neuen Produktionshauses sollten von Beginn an Kontakte zu den Ausbildungsstätten und den Absolventen geknüpft werden. Ggf. wäre die Möglichkeit eines räumlichen Zusammenschlusses, z.B. bei der Errichtung eines neuen Kinder- und Jugendkulturhauses, zu überlegen.

7. Festival

Festivals entwickeln sich immer stärker zur Abspielmöglichkeit für Freie Gruppen. So wäre ein eigenes Frankfurter Festival denkbar, wie es Städte wie München, Hamburg oder Berlin seit Jahren praktizieren. Zugleich wird damit der Konkurrenzgedanke zwischen den Ensembles geschärft, der in Frankfurt eher schwach entwickelt ist. Sollte es ein Festival mit regionalem oder nationalem Einzugsbereich sein, könnte die Frankfurter Freie Szene damit auch regelmäßigen Anschauungsunterricht in Sachen zeitgenössischer Ästhetik erhalten. Aus pragmatischen Gründen wäre ein Andocken an bestehende Reisefestivals wie die Nachwuchsplattform Freischwimmer denkbar; oder ob das Festival-Format Impulse nicht auch einen Abstecher in südlichen Teil Deutschlands verkraften könnte.

Gerade auch im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters ist ein Festival eine wichtige Möglichkeit, um den lebendigen Austausch national und international zu stärken und zu fördern. Die gut vernetzte Kinder- und Jugendtheaterszene Deutschlands lässt sich stark durch europäische Einflüsse antreiben und die Frankfurter Szene würde von einer Beteiligung an einem internationalen Format profitieren.

8. Überdenken bisheriger institutioneller Förderungen

Grundsätzlich ist darüber nachzudenken, inwieweit ästhetisch eher fragwürdige und strukturell schlecht ausgestattete Häuser weiter institutionell gefördert werden sollten. Dies gilt insbesondere für Theater wie die Katakomben, das Kellertheater und das Internationale Theater. Frankfurt braucht zudem auch ein Haus, das nach neuen Modellen des Volkstheaters sucht, das auch junge Zuschauer ans Haus zu binden weiß, das Heimat, Volk und Sprache/Dialekt den interkulturellen Gegebenheiten der Stadt anpasst. Das Gleiche gilt für das Internationale

Theater, das weder mit dem English Theatre konkurrieren kann, noch berücksichtigt, dass Internationalität im zeitgenössischen Freien Theater sich heute völlig anders herstellt. Ebenso gilt es spartenübergreifend zu überlegen, welche der Häuser und Gruppen ohne die städtischen Zuschüsse sich selbst finanzieren können, da ihre Ästhetik breite Schichten zahlenden Publikums erfolgreich anspricht.