

Esther Holland-Merten

## Manfred Brauneck und das ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen-Ästhetik-Kulturpolitik

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15530>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Holland-Merten, Esther: Manfred Brauneck und das ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen-Ästhetik-Kulturpolitik. In: *[rezens.tfm]* (2017), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15530>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r363>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

# Manfred Brauneck und das ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen-Ästhetik- Kulturpolitik.

Bielefeld: transcript 2016. ISBN

978-3-8376-3242-2. 648 S. Preis: € 39,99.

von **Esther Holland-Merten**

Der Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck erhielt 2010 den Balzan-Preis für seine umfassenden Forschungen zur Geschichte des Theaters in all seinen Ausdrucksformen. Gemäß den Statuten stiftete er die Hälfte des Preisgeldes einem Forschungsprojekt für Nachwuchswissenschaftler\_innen und realisierte so zusammen mit dem ITI-Zentrum ein groß angelegtes Projekt, das sich mit der Rolle des freien Theaters im europäischen Theater der Gegenwart befasste. Das daraus entstandene Buch stellt Studien vor, die sich zum einen auf inhaltliche Schwerpunkte beziehen (Osteuropa, Migration, Postmoderne) und zum anderen theatrale Ausdrucksformen in den Blick nehmen (Tanz und Performance, Musiktheater, Kinder- und Jugendtheater).

In seinem Vorwort legt Manfred Brauneck die Basis für alle in der Publikation angesiedelten Studien, indem er neben einer Einführung in die Begriffsproblematik 'Freies Theater' auch einen Überblick über Formen und Entstehung des freien Theaters seit den 1960er-Jahren gibt. Er widmet sich darin ebenso den bekanntesten Avantgardegrößen des 20. Jahrhunderts, die sich selbst noch nicht als Akteur\_innen des freien Theaters bezeichneten, aber aufgrund ihrer nicht-institutionalisierten Produktions- und Arbeitsweisen dazuzurechnen sind.



In der ersten Studie *Für eine Topologie der Praktiken* widmet sich die Choreographin und Philosophin Petra Sabisch vor allem statistisch gestützten Untersuchungen zur sozioökonomischen Arbeits- und Lebenssituation freier Künstler\_innen im Bereich der experimentellen Tanz- und Performancekunst und deren kulturpolitischen Rahmenbedingungen. Ihre Bestandsaufnahme macht auf gravierende Missstände aufmerksam: Allgemein verzeichnen Kunstschaffende einen Einkommensverlust von 30 bis 40 Prozent im Vergleich zu den Vorjahren und Frauen verdienen noch einmal 30 bis 40 Prozent weniger als ihre männlichen Kollegen. Ein solches Ungleichgewicht ist nicht nur in der Theaterarbeit zu verzeichnen, sondern auch in der vorliegenden Publikation, da viele Beiträge entweder gar nicht oder nur sporadisch gendern. Nach einer sehr umfangreichen und detaillierten Auflistung aller Studien, Materialien

und Beiträge, die es zum Thema gibt, kommt Sabisch auf die künstlerischen Praktiken zu sprechen, auf die sich ihre Untersuchung bezieht. Doch es bleibt unklar, was diese Praktiken nun bedeuten, auch wenn sie sehr anschaulich beschrieben sind. Selbst in den vorangestellten Erklärungen zur Methodik der Studie findet sich keine klare Verortung.

Andrea Hensels Untersuchung *Das Freie Theater in den postsozialistischen Staaten Osteuropas* beschäftigt sich anhand exemplarischer Produktionen mit der Entwicklung des Theaters jenseits institutioneller Einrichtungen sowie mit den Rahmenbedingungen der freien Theaterarbeit. Zunächst nimmt Hensel eine geopolitische Unterscheidung zwischen den ehemaligen sozialistischen Volksrepubliken, den postjugoslawischen und den postsowjetischen Staaten vor. Es folgt ein Exkurs in den Bereich des Tanzes. Dabei konstatiert die Autorin, dass trotz ähnlicher politischer Entwicklungen seit dem Umbruch von 1989 sehr unterschiedliche Entwicklungen in der jeweiligen länderspezifischen Theaterszene zu verzeichnen sind. Zum Beispiel gab es durch die Sonderstellung Ungarns in den sozialistischen Republiken schon seit den 1960er-Jahren einen internationalen Austausch der Theaterszene sowie unabhängige Festivals. Seit 2010 hat der derzeitige Ministerpräsident Victor Orbán diesen Entwicklungen erfolgreich entgegengearbeitet, hat massive Budgetkürzungen im freien Sektor vorgenommen und ausschließlich 'staatliche' (staatstreue) Intendanten an die Spitze von Theatereinrichtungen gesetzt. In Rumänien sah die Entwicklung anders aus, da unter der staatlichen Repression keine freie Theaterszene entstehen konnte und es erst seit den 1990er-Jahren langsam zur Formierung freier Künstler\_innen und Kollektive kam. Auch innerhalb der postjugoslawischen Staaten beobachtet Hensel ganz unterschiedlichen Entstehungsprozesse der freien Szene.

Ähnlich verhält es sich mit den postsozialistischen Staaten, wobei die Autorin hier auf die interessante Erschaffung des Novaya Drama eingeht, eine Art Theater, das sich als Mischform zwischen dem deutschen Dokumentartheater der 1960er-Jahre und dem britischen In-Yer-Face-Theatre versteht, indem es

dokumentarisches Material sammelt, künstlerisch bearbeitet, zerschneidet und neu zusammensetzt. Eine Gruppe, die diese Ästhetik praktiziert, ist u. a. das regimekritische teatr.doc, das jedoch zunehmend Repressionen durch das derzeitige politische System in Russland erfährt. Das Produzieren in einem freien Kontext gestaltet sich in den untersuchten Ländern ebenfalls sehr unterschiedlich, aber allen ist gleich, dass die Produktions- und Präsentationsbedingungen der freien Gruppen und Künstler\_innen prekär bleiben. Sie arbeiten überwiegend ohne eigene Spielstätte, müssen einen hohen administrativen Aufwand betreiben und sind immer noch oder erneut mit staatlicher Repression und ökonomischen Restriktionen konfrontiert.

Der Dramaturg und Kulturforscher Hennig Fülle konzentriert sich in seinem Beitrag *Theater für die Postmoderne in den Theaterlandschaften Westeuropas* vor allem auf die verschiedenen Dimensionen postmoderner Theaterkunst und bezieht sich dafür auf die programmatische Publikationsreihe *Theaterschrift*, die von 1992 bis 1998 in 13 Ausgaben von einem Netzwerk europäischer Produktions- und Koproduktionsnetzwerke herausgegeben wurde. Mit "independent theatre" (das er dem Begriff des "Freien Theaters" vorzieht) bezeichnet Fülle die seit den 1960er/70er-Jahren forschende Theaterkunst für ein heutiges Publikum, die auf ihre Zeit und den Zeitgeist bezogen ist und immer die gegenwärtige Wahrnehmung von Welt behandelt. Er beschreibt neue Ansätze in der Szenografie, in der Musik, zitiert Marianne van Kerkhovens Aufsatz über den Dramaturgen des neuen Theaters und beschreibt das Konzept des neuen Schauspielers, von dem nun mehr als nur die bis dato benötigte technische Qualifikation gewünscht wird. Dabei benennt Fülle zwei Ansätze bzw. Strömungen, die aus einem Impuls zur zeitgenössischen Erneuerung des Theaters entstanden sind: Zum einen beschreibt er Künstler\_innen, die auf gesellschaftliche, politische oder kulturelle Entwicklungen reagieren und zum anderen Ansätze einer "kunstimmanenten" ästhetischen Forschung. Im Sinne einer immerwährenden Suche nach sich verändernden künstlerischen Haltungen gibt er mit Bei-

spielen von SIGNA oder machinaEx einen Einblick in die Gegenwart von Kunstformen, die über den Kanon des postmodernen Theaters als kritische Kunst der Wahrnehmung hinausweisen.

In ihrer Studie *Theater und Migration* versammelt Azadeh Sharifi neben einer Untersuchung darüber, wie artists of color allgemein in den künstlerischen Szenen der europäischen Länder eingebunden und repräsentiert sind, Gruppen, Künstler\_innen und Projekte, die in diesem Sinne positiven Einfluss auf den Theaterdiskurs genommen haben, wie u. a. das Ballhaus Naunynstraße, Nurkan Erpulats *Verrücktes Blut*, Jonas Hassen Khemiris dramatisches Schreiben, God's Entertainments Interventionen im öffentlichen Raum oder auch das WUK Wien und die ehemalige Garage X in Wien. Sharifi untersucht anhand von Beispielen wie dem Roma-Theater, dem deutsch-sorbischen Volkstheater oder dem Jüdischen Theater Berlin, das Selbstrepräsentation ermöglichende Theater für Minderheiten, in Abgrenzung zu einem migrantischem Theater, dessen Thema vielmehr die Differenz in der Gesellschaft ist. Insgesamt liest sich die Studie schon etwas veraltet, weil es inzwischen – und das nicht nur durch die Besetzung Shermin Langhoffs als Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters – zahlreiche Entwicklungen in der deutschen Theaterlandschaft gibt, die den defizitären Beschäftigungsverhältnissen migrantischer Künstler\_innen durch Arbeitverträge an staatlich subventionierten Häusern entgegenzuwirken versuchen.

In ihrer Untersuchung *Freies Kindertheater in Europa seit 1990* unternimmt die Autorin Tine Koch den Versuch, Entwicklungen, Potentiale und Perspektiven innerhalb des zeitgenössischen europäischen Kindertheaters nachzuzeichnen. Darin beschreibt sie zum einen, dass die Grenzen zwischen dem Erwachsenen-, Kinder- und Jugendtheater verwischen und die Generationenräume fließender werden, dass es vermehrt Tendenzen zu genre- und disziplinübergreifenden Arbeiten gibt, Kinder zunehmend als Partner in künstlerischen Produktionen aktiv werden und die Allerkleinsten als Zielgruppe im Kindertheater entdeckt wurden. Sie unterscheidet nach Carmen Mörsch zwischen einem affirmativen Ansatz

des Kindertheaters, der als Generierung der zukünftigen Zuschauer\_innengeneration im Stadttheater anzutreffen ist und dem kritisch-dekonstruktiven und transformativen Ansatz der freien Kindertheaterszene, der die gesellschaftliche Emanzipation fördert. Sehr interessant lesen sich ihre Ausführungen über die sogenannte "arts education", die unterschieden wird in "education through the art" (extrinsisch, Bildung durch das Kunstanschauen) und "education in the arts" (intrinsisch, ästhetische Erfahrung). Dabei ist ihre Conclusio, dass zunehmend Wert auf "education through the arts" gelegt wird, nämlich den Erwerb von Schlüsselkompetenzen durch kulturelle Bildung, um das Zielpublikum auf zukünftige gesellschaftliche Erwartungen (u. a. am Arbeitsmarkt) vorzubereiten. Die Erfahrungen, die Kinder nur für sich innerhalb eines Kunsterlebens machen können und sollen, geraten zunehmend in den Hintergrund. Die durch die UNESCO festgelegten Qualitätsparameter für kulturelle Bildungsprozesse (Teamwork, lokaler Kontext, prozessorientiertes Arbeiten auf Basis künstlerisch-kreativer Recherchen) sind aufgrund der zunehmenden finanziellen Unterversorgung des freien Kindertheaters nicht mehr sicherzustellen.

Mit *Spielarten des freien Musiktheaters in Europa* beschäftigt sich Mattias Rebstock, der die nur unzulängliche Sichtbarkeit der freien Musiktheaterszene damit erklärt, dass bisher keine Studien dazu existieren, es keine empirischen Untersuchungen zu Akteur\_innen oder Publikum gibt, keine Verbandstätigkeit vorliegt und allenfalls eine sporadische internationale Vernetzung zu verzeichnen ist. Dieser Bereich muss als zusammenhängendes Forschungsfeld erst erschlossen werden. In seinem Beitrag versucht Rebstock Ansätze zu formulieren, wie man das Feld des freien Musiktheaters in Europa kartographieren könnte. U. a. bezieht er sich dabei auf Diskurse wie die small scale operas, Opernbearbeitungen, neue Oper/neues Musiktheater, das musikalisierte Theater und das szenisch/inszenierte Konzert.

Insgesamt verschafft die vorliegende Publikation einen sehr umfassenden Einblick in die Entwicklung

des freien Theaters vor dem Hintergrund der sich seit Beginn der 1990er-Jahre vollziehenden Strukturveränderungen der Theaterlandschaft in Europa. Und es ist ein großer Verdienst der Herausge-

ber\_innen und Autor\_innen, dass darin den unterschiedlichen Spielarten zeitgenössischer künstlerischer Ausdrucksformen in gleichem Maße Aufmerksamkeit geschenkt wird.

## Autor/innen-Biografie

### Esther Holland-Merten

Nach ihrem Studium der Theaterwissenschaft, Kulturwissenschaft und Französisistik an der Universität Leipzig, an der Freien Universität Berlin, an der Humboldt-Universität Berlin und an der Universität Sorbonne III in Paris arbeitete Esther Holland-Merten für Performancefestivals am Podewil Berlin, auf Kampnagel Hamburg und an der Académie Expérimentale des Théâtres in Paris und koordinierte das 23. NRW-Theatertreffen. Die letzte Station ihrer Arbeit als Spielstättenleiterin, Kuratorin und Dramaturgin war das Schauspiel Leipzig, wo sie als Künstlerische Leiterin ein Artists-In-Residence-Programm für performative Künstler\_innen ins Leben rief. Sie programmierte verschiedene Spielstätten für Gegenwartsdramatik, zeichnete als künstlerische Leiterin für Festivals wie u.a. "Chemnitz – schönste Blume des Ostens!" und "4+1 – ein treffen junger autorInnen" verantwortlich und war in zahlreichen Jurys tätig, u. a. den Retzhofer Dramapreis, den Kleist-Flörderpreis und für die euro-scene Leipzig. Seit 2013 lebt und arbeitet sie in Wien und ist u. a. als Dozentin an der Universität Wien und als Dramaturgin in der freien Wiener Szene tätig. Ab Herbst 2017 wird sie die Künstlerische Leitung von WUK performing arts in Wien übernehmen.