Im Fokus: Freies Kinder- und Jugendtheater

Studien zur Situation 2017–2022

ASSITEJ Theater der Zeit

Über die ASSITEJ

Die ASSITEJ ist die Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche. Das Netzwerk der ASSITEJ erstreckt sich über rund 80 Länder auf allen Kontinenten.

Die ASSITEJ Deutschland ist der Interessensverband der Darstellenden Künste für junges Publikum und ein eingetragener und gemeinnütziger Verein mit etwa 480 Mitgliedern: Theater unterschiedlichster Organisationsformen, persönliche Mitglieder und andere Institutionen wie Hochschulen, Verbände und Verlage.

Die ASSITEJ Deutschland ist Rechtsträgerin des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland und verantwortet die Förderprogramme *Wege ins Theater*, *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* und *PERSPEKTIV:WECHSEL*.

Die ASSITEJ tritt für die Rechte von Kindern und Jugendlichen ein und will, dass sie an Kultur und Kunst teilhaben können. Sie ist weltweit tätig und vernetzt Menschen sowie Institutionen, die für Kinder, Jugendliche und Familien Theater machen. Hierbei werden auch Räume geschaffen, in denen Kinder und Jugendliche selbst Theater machen können. Die ASSITEJ setzt sich für die Anerkennung der Darstellenden Künste für junges Publikum ein. Dabei geht es um Geld, um Sichtbarkeit, um Förderung und um Unterstützung in der Kultur, in der Bildung und im Sozialen. Die Grundlage der gemeinsamen Arbeit ist das ASSITEJ Manifest.

Die ASSITEJ steht für begegnen, wissen, fördern und auszeichnen und hat dabei immer die Theater und Akteur*innen der Darstellenden Künste für junges Publikum sowie die kulturelle und künstlerische Teilhabe von Kindern und Jugendlichen im Blick.

www.jungespublikum.de/assitej

vorwort

von Brigitte Dethier

Die Jahre zwischen Frühjahr 2020 und Frühjahr 2023 waren maßgeblich geprägt durch die einschneidenden Auswirkungen der COVID-19-Pandemie. Der Lockdown von Kultureinrichtungen machte nicht nur im metaphorischen Sinn einen Neustart notwendig. Insbesondere Theater und Künstler*innen, die für ein junges Publikum tätig sind, sahen sich plötzlich in einer ernsten Krise, denn das Kernanliegen ihrer Arbeit war nicht mehr möglich: die Begegnung mit Kindern und Jugendlichen im Theater. Die Umstände führten auch dazu, dass Kinder und Jugendliche extreme Einschränkungen in ihrem Alltag hinnehmen und auf fast alles, was mit Begegnungen, Kultur, Freizeit und Spaß zu tun hat, verzichten mussten.

In diesem Kontext war die Initiierung des Programms *NEUSTART KULTUR* durch die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien von entscheidender Bedeutung. Im Rahmen dessen hat die ASSITEJ e.V. mit *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* eine Förderlinie entwickelt, die auf die spezifischen organisatorischen, inhaltlichen und wirtschaftlichen Herausforderungen der Theater für junges Publikum eingeht. Ziel der Förderung war es, die schwerwiegendsten Auswirkungen der Pandemie für Freie Kinder- und Jugendtheater abzumildern.

Die Darstellenden Künste für junges Publikum in Deutschland zeichnen sich durch eine große künstlerische und organisatorische Vielfalt aus. Um die Bedarfe dieser facettenreichen Landschaft – angefangen bei kleinen Ein-Personen-Theatern bis hin zu eigenständigen Kinder- und Jugendtheaterhäusern – besser darstellen zu können, war es unerlässlich, insbesondere die wirtschaftliche Lage der Freien Kinder- und Jugendtheater zu evaluieren. Die vorliegende Studie setzt sich mit der Situation vor und während der COVID-19-Pandemie auseinander und verdeutlicht zum Beispiel, was für eine enorme Anzahl an Aufführungen Freie Theater realisieren und welche Strecken sie zurücklegen, um Theater zu Kindern und Jugendlichen in Schulen, Kitas und Jugendfreizeiteinrichtungen zu bringen. Sie zeigt aber auch die prekären Bedingungen, unter denen viele Theaterakteur*innen für junges Publikum arbeiten, um jungen Menschen niedrigschwellig – das heißt auch zu geringen Eintrittspreisen – Theatererlebnisse zu ermöglichen.

Kinder haben ein Recht auf die Beteiligung am kulturellen und künstlerischen Leben. Theater für junges Publikum bieten ihnen die Möglichkeit, dieses Recht einzulösen. Der Zugang zu den Darstellenden Künsten sollte nicht davon abhängen, ob ein Kind auf dem Land oder in der Stadt aufwächst und ob seine Eltern arm oder wohlhabend sind. Menschen, die schon in ihrer Kindheit Zugänge zu den Künsten gefunden haben, profitieren oft ihr ganzes Leben davon. Deshalb brauchen wir eine kulturelle Grundversorgung mit Darstellenden Künsten für junge Menschen.

Die vorliegenden Studien stellen die bisher umfassendste Datenerfassung über Freie Kinder- und Jugendtheater dar und zeigen, zu welchen Bedingungen Theatermacher*innen für junges Publikum aktuell arbeiten. Sie werfen angesichts angespannter Wirtschafts- und Haushaltsdebatten viele Fragen über die Zukunft auf, die es gemeinsam zu beantworten gilt. Die ASSITEJ setzt sich dafür ein, Theater für junges Publikum zu stärken, weil Theater junge Menschen stärkt: Es eröffnet ihnen die Chance, Theater als Ausdrucksmittel, als Reflexionsraum und als Ort zum Sehen, Hören und Fühlen für sich zu entdecken. Theaterpraktische Gruppenprozesse schulen außerdem demokratisches Handeln und fördern das Beziehen von Haltungen – diese Fähigkeiten sind in einem Land, das gerade massive Angriffe auf die Demokratie erlebt, essenziell.

Brigitte Dethier
Vorsitzende ASSITEJ e.V. Deutschland

Brigitte Dethier ist erste Vorsitzende im Vorstand der ASSITEJ Deutschland und seit der Spielzeit 2022/2023 als Freie Regisseurin tätig. Zuvor war sie Intendantin des Jungen Ensemble Stuttgart.
Foto: Jan Merkle

inhalt

1 Vorwort

4 Einleitung

Quantitative Studie zur wirtschaftlichen Lage der Freien Kinder- und Jugendtheater in Deutschland zwischen 2017 und 2021

12 Kontext: Hintergrund, Ziele und Repräsentativität der Studie

13 Datenerhebung und Methodik

15 Struktur des Freien Kinder- und Jugendtheaters in Zahlen

21 Theater und ländliche Räume: Flächendeckende Grundversorgung jungen Publikums durch Freie Kinder- und Jugendtheater

27 Theater für alle vs. faire Bezahlung?

33 Programmauswertung: NEUSTART für die Freien Darstellenden Künste für junges Publikum

35 Fazit

Qualitative Studie zur Lage von Theaterakteur*innen in Freien Kinder- und Jugendtheatern in Deutschland 2022. Im Auftrag der ASSITEJ e.V. Deutschland, Institut für Sozialforschung und Gesellschaftspolitik, Berlin

42 Einleitung

43 Methodische Vorgehensweise

45 Bildungs- und Berufsbiographie

49 Künstlerische Verortung

57 Vernetzung

60 Wirtschaftliche Situation

67 Unterstützungsbedarf

69 Zusammenfassung und Fazit

74 Autor*innen

Anhang

76 Anhang 1 – Fördergrundsätze
81 Anhang 2 – Leitfaden für Interviews mit Theaterschaffenden
84 Anhang 3 – Tabellen

90 Abbildungsverzeichnis
91 Literatur- und Quellenverzeichnis
92 Impressum

UN-Kinderrechtskonvention Artikel 31

(1) Die Vertragsstaaten erkennen das Recht des Kindes auf Ruhe und Freizeit an, auf Spiel und altersgemäße aktive Erholung sowie auf freie Teilnahme am kulturellen und künstlerischen Leben.

(2) Die Vertragsstaaten achten und fördern das Recht des Kindes auf volle Beteiligung am kulturellen und künstlerischen Leben und fördern die Bereitstellung geeigneter und gleicher Möglichkeiten für die kulturelle und künstlerische Betätigung sowie für aktive Erholung und Freizeitbeschäftigung.

Geltendes Recht in Deutschland seit 1989

Einleitung

Jedes Jahr gibt der Deutsche Bühnenverein die Theaterstatistik mit zentralen Wirtschaftsdaten der öffentlich geförderten Theater, Orchester und Festspiele heraus. Hierin sind alle öffentlichen Theaterunternehmen, Spielstätten und Theaterfestivals mit unterschiedlichen Betriebskennzahlen wie Kartenverkäufe, Produktionen, gespielte Vorstellungen, etc. in vergleichbarer Weise gelistet. Diese Auswertung erscheint seit Jahrzehnten konstant und ist ein wichtiges Instrument der kulturpolitischen Lobbyarbeit. Die Freien Theater mit ihren fluiden und multidimensionalen Produktionszusammenschlüssen sind jedoch schwer zu erfassen, sodass es nur wenig repräsentatives Datenmaterial gibt. Der Fonds Darstellende Künste hat mit dem *Report Darstellende Künste – Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland* (2010) ein zentrales Kompendium über die wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theaterakteur*innen herausgebracht, das den Finger in die Wunde der prekären Arbeitsverhältnisse in der deutschen Theaterlandschaft legt. Der *Systemcheck* des Bundesverbands Freie Darstellende Künste schließt hier seit 2021 mit Fokus auf die Freie Theaterlandschaft und ihrer sozialen Absicherung an. Dies sind nur zwei Beispiele für empirische Erhebungen, die wesentlich dazu beitragen, die Interessen von Künstler*innen vor der Politik zu vertreten.

Einen dezidierten Blick auf das Theater für junges Publikum vermisst man darin jedoch und so ist die 2017 von der ASSITEJ herausgegebene Studie *Zur Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland* die erste Erhebung, die die Struktur und Arbeitsweisen dieser Theater untersucht. Der Fokus liegt dabei auf den grundsätzlichen Fragen: Wer, wo und wie ist das Kinder- und Jugendtheater in Deutschland? Dabei wurden öffentlich geförderte wie Freie Theater betrachtet und der Umriss eines heterogenen Arbeitsfeldes gezeichnet.

Im Fokus: Freies Kinder- und Jugendtheater. Studien zur Situation 2017–2022 ist nun ein weiterer Schritt hin zu einer vertieften Betrachtung der wirtschaftlichen und sozialen Lage der Freien Kinder- und Jugendtheater. Der vorliegende Sammelband gibt erstmals Einblick in die Betriebsstruktur vieler Theater und beleuchtet ein empfindliches System aus Theatern mit eigener Spielstätte, Tourneetheatern und Einzelunternehmer*innen, das wesentlich zur kulturellen Grundversorgung von Kindern und Jugendlichen, besonders in ländlichen Räumen, beiträgt. Die Studien in diesem Band sind erste Bausteine, um die Forschungslücke, die in diesem Bereich besteht, zu schließen, und geben an vielen Stellen Anlass für weiterführende und vor allem kontinuierliche Forschungen.

Die hier veröffentlichten Studien betrachten Indizien, die Aufschluss über die Situation der Freien Kinder- und Jugendtheater vor und während der COVID-19-Pandemie geben, und zeigen grundsätzliche Tendenzen der Produktionsbedingungen in diesen Theatern. Damit soll dieser Sammelband ein Beitrag für ein verbessertes Verständnis der sozioökonomischen Realität dieser Theater sein und kulturpolitische Akteur*innen damit in ihrem Engagement für die Anliegen der Freien Kinder- und Jugendtheater durch empirische Forschungsergebnisse unterstützen. Jedoch können aufgrund der Einschränkungen in den Datensätzen die Ergebnisse nicht ohne Weiteres verallgemeinert werden, sondern müssen unter Berücksichtigung des Forschungsdesigns betrachtet werden.

Auch wenn sich die vorliegenden Studien mit dem Freien Kinder- und Jugendtheater in Deutschland befassen, so sind die Ergebnisse dieser Untersuchungen für alle Theater, die für ein junges Publikum produzieren, relevant. Denn, und das wird in den nachfolgenden Studien deutlich, öffentlich subventionierte und Freie Kinder- und Jugendtheater müssen zusammen und nicht gegeneinander gedacht werden, wenn es um den Erhalt und den Ausbau der kulturellen Versorgung von Kindern und Jugendlichen geht. Herausforderungen wie Budgetknappheit, Aufgabenverdichtung, Zunahme administrativer und bürokratischer Arbeiten, Vereinbarkeit von Beruf und Familie, faire Bezahlung und soziale Absicherung sind Probleme, mit denen nicht nur Akteur*innen des Freien Kinder- und Jugendtheaters umzugehen haben. Vielmehr betreffen sie die Darstellenden Künste im Gesamten, unabhängig davon, ob in Freier oder öffentlicher Trägerschaft. Damit sind die vorliegenden Erkenntnisse zur wirtschaftlichen und sozialen Lage der Freien Kinder- und Jugendtheater auch für die Theaterlandschaft im Gesamten relevant. Auch wenn Kinder- und Jugendtheater programmatische wie strukturelle Besonderheiten im Vergleich zu Theatern für ein allgemeines Publikum aufweisen, sind die zu erarbeitenden Lösungen für die aktuellen Probleme produktions-, betriebs- und branchenübergreifend zu denken. Studien und Analysen helfen damit der gesamten Theaterlandschaft, da sie strukturelle Probleme, Leerstellen und mögliche Lösungen aufdecken.

Wie angemerkt, sind diese Studien jedoch erst der Anfang und so werfen sie an vielen Stellen mehr Fragen auf, als sie beantworten. Nicht nur deswegen werden die umfangreichen, anonymisierten Datengrundlagen der Studie *Quantitative Erhebung zur wirtschaftlichen Lage der Freien Kinder- und Jugendtheater in Deutschland zwischen 2017 und 2021* zur Verfügung gestellt, um weitere Forschungsarbeiten zu unterstützen. Umfassendere Tabellen sind im Anhang bzw.

online unter dem Link im Anhang nachzulesen, während kompaktere Übersichten im Fließtext abgebildet sind.

Basis der beiden nachfolgenden Studien sind die Daten der antragstellenden und geförderten Theater im Programm *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, das von Mai 2021 bis Juni 2024 von der ASSITEJ e.V. verantwortet wurde. Das Programm förderte insgesamt 260 Kinder- und Jugendtheater in Freier Trägerschaft und umfasste ein Budget von 23 Mio. Euro. Es war die erste Förderung auf Bundesebene, die sich ausschließlich an die Freien Darstellenden Künste für junges Publikum richtete. Mit der Förderung wurden die Freien Kinder- und Jugendtheater bei der Bewältigung der Folgen der COVID-19-Pandemie unterstützt und so eine Weiterentwicklung der Künste ermöglicht. *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* förderte in drei Modulen:[1]

- Modul A umfasste den Erhalt des Spielbetriebs für Theater mit eigener Spielstätte
- Modul B förderte Gastspiele beispielsweise von mobilen Theatern
- In Modul C wurden Projekte zur Publikumsgewinnung und -entwicklung gefördert.

Zur Abgrenzung, welche Theater für eine Förderung im Programm *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* antragsberechtigt sind, wurden von der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien und der ASSITEJ e.V. die folgenden Kriterien entwickelt. Nach diesen waren jene Theater antragsberechtigt, die:

- in Freier Trägerschaft und nicht überwiegend öffentlich finanziert sind, oder wenn überwiegend öffentlich finanziert, die Zuwendungen nicht ausreichen, um die regelmäßigen Personalkosten einschließlich der Honorarkosten für Gäste und Theaterpädagogik zu finanzieren. In diesen Fällen darf die Gesamtheit öffentlicher Förderung aber 70 Prozent des Gesamtetats nicht übersteigen.[2]
- ihren Sitz in Deutschland haben.
- professionell und kontinuierlich Produktionen für junges Publikum produzieren, zeigen und niedrigschwellig zugänglich machen.
- als juristische Personen oder Personengesellschaften organisiert sind (natürliche Personen im Sinne von Einzelunternehmer*innen mit eigenem Spielbetrieb waren ebenfalls antragsberechtigt).
- eine ordnungsgemäße Geschäftsführung gewährleisten und in der Lage sind, die Verwendung der Fördermittel bestimmungsgemäß nachzuweisen.
- ein klares Profil im Kinder- und Jugendtheater plausibel nachweisen können.

Theater, die sich bis zum Zeitpunkt der Antragstellung in einem Insolvenzverfahren befanden, konnten keinen Antrag stellen.

Diese Definition liegt folglich auch den nachfolgenden Studien sowie den darin evaluierten Daten zugrunde und schränkt das zu untersuchende Feld entsprechend ein. Für

	Beantragte Summe		Bewilligte Summe		Ausgereichte Mittel		Ø beantragte Summe	Ø ausgereichte Summe	Förder-quote
Modul		N		N		N			
Modul A (SAVE)	6 258 327,24 €	137	4 858 435,02 €	107	4 632 190,81 €	107	45 681,22 €	43 291,50 €	78%
Modul B (SHOW)	9 864 124,36 €	273	8 832 303,53 €	245	8 572 961,43 €	244	36 132,32 €	35 135,09 €	90%
Modul C (SUPPORT)	9 880 503,93 €	215	7 153 377,32 €	155	7 085 186,18 €	155	45 955,83 €	45 710,88 €	72%
Gesamt-ergebnis	**26 002 955,53 €**	**625**	**20 844 115,87 €**	**507**	**20 290 338,42 €**	**506**	**41 604,73 €**	**40 099,48 €**	**81%**

Abb. 1: Eckdaten des Förderprogramms *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum*
Die Abblidung zeigt eine Zusammenfassung der Gesamtbilanz des Förderprogramms. Im Positiven auffällig ist zunächst die geringe Ablehnungsquote. Das Programm hat folglich eine hohe Anzahl an Freien Theatern erreichen können.

weitere Forschungen wäre diese Definition zu überprüfen, da sie nicht an theaterwissenschaftlichen Parametern ausgerichtet ist, sondern der pragmatischen Prüflogik einer Förderung folgt. Weiterhin muss als Einschränkung beachtet werden, dass nur jene Theater in die Auswertung aufgenommen wurden, die bei *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* einen Antrag gestellt haben. Diese Einschränkungen wurden von den Autor*innen und Herausgebenden dieses Sammelbandes für die Auswertung der Daten berücksichtigt. Trotz dieser notwendigen Relativierung geben die Studien einen substanziellen Einblick in die Arbeitsrealität von Freien Kinder- und Jugendtheatern, ihren Herausforderungen sowie Potenzialen.

Konzipiert wurde der Sammelband von Valerie Eichmann, Geza Georg Adasz und Stefanie Fischer unter Mitwirkung eines Fachbeirats, der auch die Entstehung der beiden Studien begleitete. Der Fachbeirat bestand aus:

Skadi Konietzka, Leiterin des Theaters am Campus, Dozentin für Theaterpraxis/Theatervermittlung an der Hochschule Merseburg, Jurorin Modul C von *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum*

Mirrianne Mahn (bis Juli 2022) und Gabriela Mayungu (ab September 2022), Referentinnen für Diversitätsentwicklung im Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland

Helge-Björn Meyer, Dramaturg und Geschäftsführer des Bundesverbands Freie Darstellende Künste für die Bereiche Politik und Gremien

Dr. Thomas Renz, Kulturwissenschaftler, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturelle Teilhabeforschung in der Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung, Autor der ASSITEJ-Studie *Zur Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland – Erkenntnisse und Herausforderungen* (2017)

Prof. Dr. Wolfgang Schneider, Ehrenpräsident der ASSITEJ International, Vorsitzender des Fonds Darstellende Künste e.V., Gründer des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland

Dr. Aron Weigl, Geschäftsführer von EDUCULT mit dem Schwerpunkt auf Kulturpolitik und Kulturelle Bildung, Mitglied des wissenschaftlichen Beirats der Internationalen Konferenz für Kulturpolitikforschung (iccpr)

Die erste der beiden Studien in diesem Sammelband nähert sich mit einer quantitativen Methodik der ökonomischen Situation der Freien Darstellenden Künste für junges Publikum in den Jahren 2017–2022. Die Autor*innen Geza Georg Adazs, Valerie Eichmann und Stefanie Fischer beschreiben darin die strukturellen Charakteristika dieser Theater unter Berücksichtigung unterschiedlicher Faktoren wie beispielsweise der geografischen Verortung des Spielbetriebs, der Einnahmen- und Ausgabensituation, der Betriebsform sowie ihrer ästhetischen Selbstverortung.

Die zweite Studie wurde von Dr. Ulrike Kaden, Sabine Wellmer und Marco Puxi vom Institut für Sozialforschung und Gesellschaftspolitik (ISG) im Auftrag der ASSITEJ e.V. angefertigt. Sie bietet als leitfadengestützte Interviewbefragung einen qualitativen Forschungsansatz, der sich ebenfalls mit der sozioökonomischen Situation der Akteur*innen in den Freien Darstellenden Künsten befasst und diese durch Themenfelder wie Kooperationen, Diversität und die Vereinbarkeit von Beruf und Privatleben mit subjektiven Erfahrungen der Befragten erweitert.

Die Studien können sowohl singulär wie auch als sich gegenseitig ergänzende Arbeiten gelesen werden. Die Ergebnisse beider Studien wurden in einer weiterführenden Diskussion in der Schwerpunktausgabe des Fachmagazins *ixypsilonzett* unter dem Titel *Wie macht Ihr das?!* im Oktober 2023 veröffentlicht.

Da sich die vorliegende Publikation explizit mit den wirtschaftlichen Rahmenbedingungen der Produktion von Kunst beschäftigt, möchten wir an dieser Stelle betonen, dass die besondere Position von Kunst als meritorisches Gut in keinster Weise geschwächt wird, wenn der Fokus der Analyse der befragten Theater auf sozioökonomischen Gesichtspunkten liegt. Meritorische Güter wie Bildung, öffentlicher Nahverkehr und Kunst bieten einen Mehrwert sowohl für das Individuum als auch für die Gesellschaft, weshalb sie vom Staat gefördert und geschützt werden. Indem Kunst und Kultur zur Reflexion anregen, zum Perspektivwechsel einladen oder identitätsstiftend wirken können, sind sie wichtig für die Identifikation mit der Gesellschaft. Dadurch tragen sie auch zu einer Verbesserung des gesellschaftlichen Lebens und individuellen Daseins bei, was sie zum geschützten gesellschaftlichen Gut macht, das entsprechend durch öffentliche Gelder gefördert wird. Die Darstellenden Künste für junges Publikum richten sich in diesem Sinne speziell an Kinder und Jugendliche, um ihnen eine gleichberechtigte Teilhabe an Kunst und Kultur zu ermöglichen. Eine Aufgabe, die breiten gesellschaftlichen Zuspruch findet. So sehen beispielsweise 89 Prozent der Bevölkerung die Aufgabe der Stadt- und Staatstheater darin, ein Programm für Kinder- und Jugendliche anzubieten.[3] Freie Theater unterstützen diesen gesellschaftlichen Willen und fungieren als wichtiger Pfeiler für die kulturelle Grundversorgung in der Fläche neben den staatlich geförderten Theatern. Betriebswirtschaftliche Rentabilitätsansprüche können und sollten daher an die Freien Kinder- und Jugendtheater ebenso wenig angelegt werden, wie an öffentlich subventionierte Theater.

Dennoch ist es wichtig, die Struktur und den produktionsbezogenen Status Quo in den Freien Darstellenden Künsten empirisch zu erfassen, um eine möglichst transparente Grundlage für kulturpolitische Entscheidungen zu schaffen. Bis auf wenige allgemeine Zahlen, wie sie beispielsweise das Statistische Bundesamt im Spartenbericht Darstellende Kunst zusammenträgt, bleiben aber die Kennzahlen zu Aufführungen, Personalkosten, Einnahmen und Ausgaben der Freien Theater überwiegend ein privatrechtliches Geheimnis. Daraus folgt, dass sich die Kulturpolitik in einem Dilemma wiederfindet: Obwohl die Arbeit der Freien Theater wichtiger Bestandteil der kulturellen Infrastruktur ist, gibt es keine konsistente, vergleichbare quantitative Erhebung zum Betrieb aller Freien Theater in Deutschland, wie es beispielsweise die Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins ist. Für Freie Theater, ihre Künstler*innen und ihre Vertreter*innen ist es folglich schwerer, im Gespräch mit potenziellen Förderern ihre Bedarfe fundiert darzulegen, sodass die Entwicklung passgenauer Förderprogramme gut gelingt.

Wir möchten mit dieser Publikation und der ihr zugrunde liegenden empirischen Untersuchung zur kulturellen Daseinsvorsorge junger Menschen und einer Verbesserung der Produktionsbedingungen in den Freien Darstellenden Künsten für Kinder- und Jugendliche beitragen, indem wir mit den nachfolgenden Studien Vertreter*innen aus Politik und Verwaltung fundierte Argumente für den Erhalt und die Weiterentwicklung der Freien Darstellenden Künste für junges Publikum in Deutschland vorstellen.

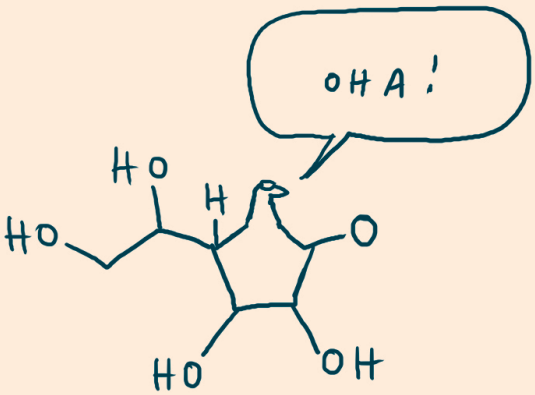
Adasz, Eichmann, Fischer, Frankfurt am Main, Februar 2024

1 Siehe ASSITEJ e.V.: Fördergrundsätze *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum*, letzter Zugriff am 19. Februar 2024, https://www.jungespublikum.de/wp-content/uploads/2022/10/Foerdergrundsaetze_ASSITEJ_nl_2022_10_13-1.pdf und Anhang 1.

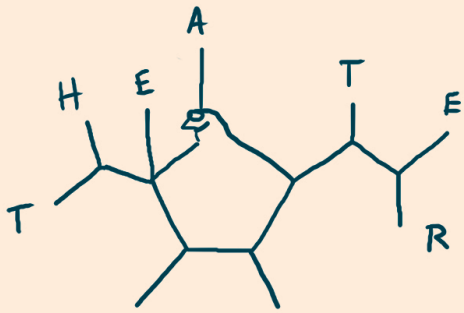
2 Die maximale Höhe der regelmäßigen öffentlichen Förderung lag im Programm *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* damit höher als in anderen Programmteilen von *NEUSTART KULTUR*. Diese Sonderregelung ist auf die deutlich niedrigeren Eintrittspreise im Kinder- und Jugendtheater zurückzuführen.

3 Birgit Mandel: *Theater in der Legitimitätskrise? Interesse, Nutzung und Einstellungen zu den staatlich geförderten Theatern in Deutschland – eine repräsentative Bevölkerungsbefragung*, Hildesheim, Universitätsverlag Hildesheim, https://doi.org/10.18442/077, 2020, S. 28.

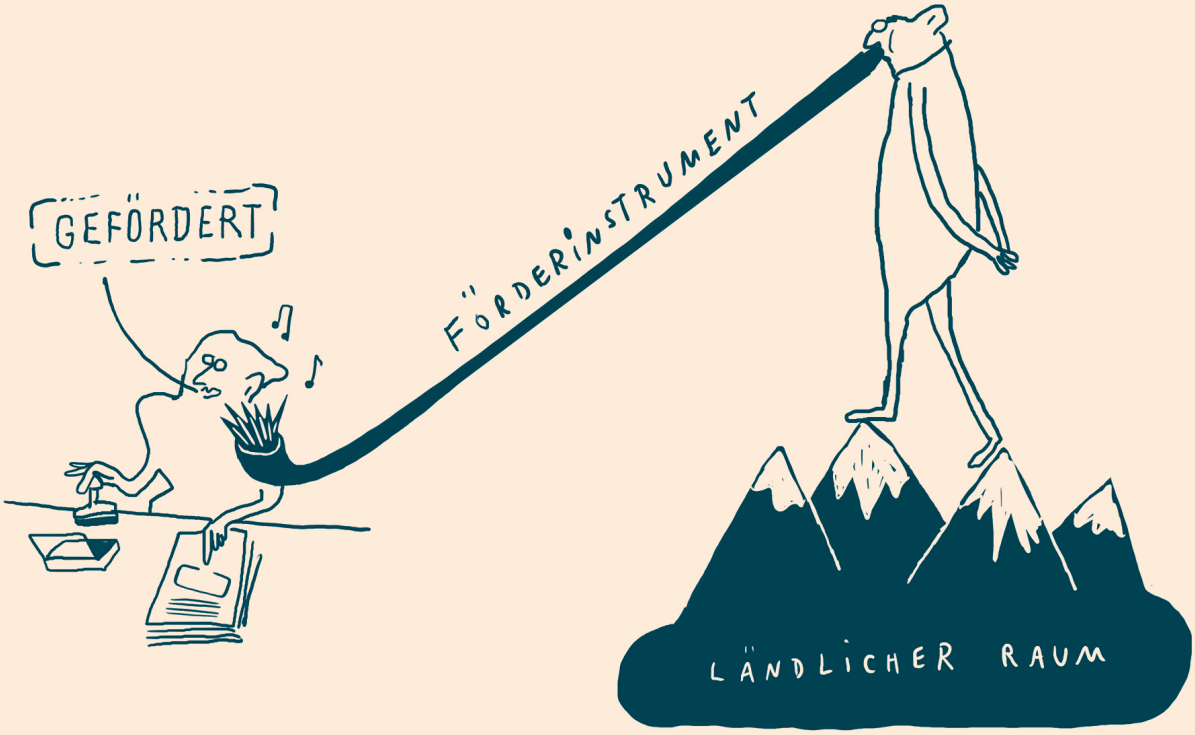
ALLE LANDSTRICHE SOLLEN GUT VERSORGT SEIN!



VITAMIN C



THEATER


GEFÖRDERT
FÖRDERINSTRUMENT
LÄNDLICHER RAUM


ALLTAGSKOSTEN
HONORAR
PRO VORSTELLUNG

Quantitative Studie

zur wirtschaftlichen Lage der Freien Kinder- und Jugendtheater in Deutschland zwischen 2017 und 2021

Kontext: Hintergrund, Ziele und Repräsentativität der Studie

„The largest subsidy for the arts comes not from governments, patrons or the private sector, but from artists themselves in the form of unpaid or underpaid labor.“[1]

Die dieser Studie zugrunde liegende quantitative Erhebung untersucht Freie Kinder- und Jugendtheater in Deutschland hinsichtlich ihrer geografischen, betriebswirtschaftlichen und ästhetisch-formalen Merkmale. Im Fokus steht dabei die Frage, in welchen betrieblichen Zusammenhängen Freie Kinder- und Jugendtheater produzieren und welche beeinflussenden Faktoren für den Spielbetrieb sich daraus ableiten lassen. Ziel der Erhebung ist es, einen vertieften Einblick in die Arbeitsrealität dieser Theater zu erhalten und so die Produktionsbedingungen von Kulturakteur*innen, die für junges Publikum tätig sind, genauer zu erfassen. Bis heute gibt es nur eine weitere Studie, die mit quantitativer Methodik explizit das Kinder- und Jugendtheater untersucht.[2] Es besteht folglich eine Leerstelle von empirischem Datenmaterial und dementsprechend ein Mangel an fundierten Zahlen für kulturpolitische Entscheidungen sowohl zum Kinder- und Jugendtheater an sich als auch zur kulturellen Infrastruktur von jungen Menschen in Deutschland, zu dem dieses gezählt werden kann.

Dieser Forschungslücke wird im Folgenden nachgegangen und an die o.g. Studie von Thomas Renz aus dem Jahr 2017 angeknüpft. Da die hier vorgestellten Daten im Rahmen des Förderprogramms *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* erhoben wurden, sind die Fördergrundsätze des Programms und die in diesem Zusammenhang genutzte Definition von Freiem Kinder- und Jugendtheater maßgeblich für die Auswahl der untersuchten Theater.[3] Die Analyse der hier betrachteten Theater bietet einen vertieften Einblick in ihre Struktur und durch die erstmalige Auswertung von Jahresabschlüssen und Gewinnermittlungen auch eine objektive Darstellung ihrer wirtschaftlichen Situation, die weniger von individuellen Einschätzungen beeinträchtigt ist. Obwohl der Auswertung mit 258 einzelnen Datensätzen zu unterschiedlichen Freien Kinder- und Jugendtheatern eine breite Materialbasis zugrunde liegt, muss einschränkend genannt werden, dass die Repräsentativität der Studie begrenzt ist, weswegen im Folgenden kein Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhoben wird.

Aufbau der Studie

Anschließend an die Darstellung des methodischen Vorgehens werden die Theater hinsichtlich ästhetischer und organisationsbezogener Parameter wie der Selbstzuordnung zu Sparten, Rechtsformen, ihrem Gründungsjahr und ihren Produktionskapazitäten betrachtet. Es folgt der Blick auf die Verteilung der befragten Theater in der Fläche der Bundesrepublik und auf ihre Mobilität sowie auf die Versorgungsdichte junger Menschen mit Darstellenden Künsten. Nach diesem strukturellen Umriss der Freien Kinder- und Jugendtheaterlandschaft wird gezielt der Frage nachgegangen, wie Vorstellungen und Produktionen realisiert werden. Im Fokus stehen dabei die Einnahmen und Ausgaben der Theaterbetriebe, die unter Berücksichtigung von Gesichtspunkten wie der Rechtsform oder der Ansässigkeit im ländlichen Raum analysiert werden. Abschließend werden die Auswirkungen des Förderprogramms *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* auf die Freien Kinder- und Jugendtheater betrachtet. Das finanzielle Volumen dieses Programms bot für viele der befragten Theater erstmals die Chance, öffentlich gefördert zu werden. Zu einer Zeit, als die Kulturwelt stillstand und niemand genau wusste, wie es weiter gehen würde, hat die Bundesregierung mit dem Hilfsprogramm *NEUSTART KULTUR* eine wichtige Maßnahme zur Existenzsicherung während der COVID-19-Pandemie für die Kreativwirtschaft bereitgestellt. Gleichzeitig wurden durch diese Gelder auch die finanziellen und infrastrukturellen Leerstellen sichtbar, die es bereits vor der Pandemie gab und die zu prekären Lebenssituationen unter den Freien Theaterakteur*innen führten.

Einige dieser Leerstellen werden in den nachfolgenden Zahlen sichtbar und als Ausgangspunkte genutzt, um Lösungswege zu erarbeiten, wie diese minimiert werden könnten, sodass die kulturelle Daseinsvorsorge für Kinder und Jugendliche zukünftig und vor allem auch sozialverträglich gesichert werden kann.

1 Garry Neil: *Culture & Working Conditions for Artists*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Paris, 2019, S. 6.

2 Siehe Thomas Renz: *Zur Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland. Erkenntnisse und Herausforderungen, (2017)*, hg. ASSITEJ e.V., letzter Zugriff am 05. Februar 2024, https://www.jungespublikum.de/wp-content/uploads/2022/10/2017_Assitej_Thomas_Renz_Studie_Zur_Lage_des_Kinder-_und_Jugendtheaters_online_2.pdf.

3 Fördergrundsätze des Programms siehe Anhang 1.

Datenerhebung und Methodik

Im folgenden Kapitel werden die Datenquellen, ihre Einordnung sowie selektive Datenschnitte der quantitativen Untersuchung vorgestellt.

Seit Mitte 2022 wurden auf Grundlage der eingereichten Anträge für die Förderung *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* Daten von 274 Freien Kinder- und Jugendtheatern erhoben. Für die Studie wurden anonymisierte Jahresabschlüsse und Steuerbescheide aus den Jahren 2017–2019 sowie die Kosten- und Finanzierungspläne von 563 Förderprojekten im Programm herangezogen. Weiterhin wurden die zum Zeitpunkt der Auswertung vorliegenden Verwendungsnachweise einschließlich Sachberichte ausgewertet. So lagen zum Abschluss der Datenerhebung 122 geprüfte Verwendungsnachweise aus bereits abgeschlossenen Förderungen der ersten Förderrunde vor, weitere 27 Verwendungsnachweise wurden zum Zeitpunkt der Datenerhebung noch nicht durch die Nachweisprüfung freigegeben und waren daher nur eingeschränkt verwertbar. Von den Datensätzen der 274 antragstellenden Theater waren 8 nicht verwertbar, da die in der Antragstellung eingereichten Unterlagen keine aussagekräftigen Daten enthielten. 8 weitere einzelunternehmerisch oder als GbR geführte Theater willigten nicht in die Verarbeitung ihrer personenbezogenen Daten ein. Die quantitative Studie in diesem Sammelband beruht daher auf den Angaben der verbleibenden 258 Theater und den 541 einzelnen Anträgen, die diese Theater eingereicht haben. Allerdings enthalten nicht alle Datensätze Informationen zu allen abgefragten Datenpunkten[1]. Beispielsweise sind, aufgrund der unterschiedlichen Arten von eingereichten Unterlagen zu Jahresumsätzen, die Ausgabearten einzelner Theater detaillierter aufzuschlüsseln als bei anderen. Daher beruhen nicht alle Teilanalysen auf derselben Datengrundlage. In jeder Tabelle ist deshalb der N-Wert angegeben, der aussagt, auf wie viele konsistente Datensätze sich die jeweiligen Auswertungen stützen. Aus diesem Grund kann es im Verlauf der gesamten Studie vorkommen, dass in derselben Kategorie (beispielsweise „Anteil von X am Gesamtumsatz“) in verschiedenen Tabellen innerhalb der Studie (die jeweils andere Datenkategorien miteinander in Verbindung setzen) unterschiedliche Ergebnisse aufgeführt sind, da sie auf unterschiedliche N-Werte zurückzuführen sind. Wenn innerhalb einer Gruppe nicht genügend konsistente Datensätze vorliegen, um daraus eine Aussage abzuleiten (beispielsweise, wenn N = 1), sind die Daten der Vollständigkeit halber zwar in der Tabelle aufgeführt, wurden aber durch graue Schriftfarbe optisch abgeschwächt.

Datenquellen der quantitativen Untersuchung im Detail

Aus der Antragstellung zum Förderprogramm *NEUSTART KULTUR – Junges* Publikum lagen 424 einzelne verwertbare Dokumente zum Nachweis der formellen Förderfähigkeit der antragstellenden Theater vor. Im Einzelnen handelt es sich dabei um 93 Einkommensteuerbescheide, 98 Einnahmenüberschussrechnungen, 108 Jahresabschlüsse und 125 Gewinnermittlungen. Diese Dokumente ermöglichen Rückschlüsse auf die Einnahmen- und Ausgabenstruktur der Theater und, je nach Art der Unterlagen, unterschiedlich tiefe Einblicke in die betrieblichen Strukturen. Aus den detailliertesten Dokumentationen konnten bspw. Anteile der Personal- und Sachkosten am Gesamtbudget oder Anteile der unterschiedlichen Einnahmearten am Etat ermittelt werden. Für jedes Theater wurden diese Informationen kategorisiert und in bis zu 93 Datenpunkte je Theater eingeordnet. Aus den ursprünglich 563 eingereichten Förderanträgen wurden je Theater weitere 75 Datenpunkttypen extrahiert. Bei diesen handelt es sich überwiegend um Informationen darüber, wie sich innerhalb der geförderten Projekte Ausgaben auf die geplanten personellen Positionen beziehungsweise Tätigkeiten verteilen. Hieraus konnten zum Beispiel Rückschlüsse auf Anzahl und Art der Mitarbeiter*innenverhältnisse je Inszenierung gezogen werden. Zuletzt wurden bei der Auswertung der eingereichten Verwendungsnachweise (zusätzlich zum Abgleich der geplanten mit den tatsächlich verwendeten Mitteln) Daten zu Art, Umfang und Umsetzungsformen der geförderten Vorhaben ausgewertet, sodass hieraus zusätzlich jeweils 142 Datenpunkte gewonnen werden konnten.

Zusammengenommen liegen somit in 310 erhobenen Datenkategorien 26 727 Datenpunkte vor (8 508 aus den eingereichten Geschäftsunterlagen, 11 480 aus Kosten- und Finanzierungsplänen und 6 739 aus Verwendungsnachweisen), die im Pivotverfahren[2] gruppiert wurden und so die Grundlage der quantitativen Untersuchung bilden.

Zusätzlich wurden die mit Antragstellung eingereichten Programmhefte, Gastspielpläne und, soweit vorhanden, namentlich genannte Spielstätten aus Abrechnungen und Sachberichten in den Verwendungsnachweisen ausgewertet. Darüber ließen sich aus der Zeit zwischen 2017 und 2019 insgesamt 4 674 Spielorte, sowie 1 507 Spielstätten zwischen 2021 und 2022 identifizieren, an denen die antragstellenden Theater mit Gastspielen aufgetreten sind. Um einen umfassenden Schutz der individuellen Daten zu gewährleisten und der Ableitung von Bewegungsprofilen vorzubeugen, wurde den Orten vor weiterer Verarbeitung die jeweils

entsprechende Postleitzahl zugeordnet. In den darauffolgenden Analysen zur Reisetätigkeit der Tourneetheater wurde dann lediglich mit der geografischen Mitte des jeweiligen Postleitzahlgebietes gearbeitet. Zur Einordnung und Auswertung wurden des Weiteren sozialräumliche Kennzahlen aus dem Bestand des Bundesinstituts für Bau-, Stadt und Raumforschung über das INKAR-Portal integriert. Die Einordnung der Spielstätten und Standorte nach den Kategorien städtischer Raum und ländlicher Raum erfolgte auf Grundlage der regionalstatistischen Raumtypologie (RegioStaR) des Bundesministeriums für Digitales und Verkehr.

Aufgrund der Art und des Ursprungs der erhobenen Daten muss daher noch einmal nachdrücklich und grundsätzlich betont werden, dass die Erkenntnisse und Schlussfolgerungen aus der Untersuchung nur Teilaspekte der Arbeitsrealität der Theater abbilden können: Unbeleuchtet bleiben im Zuge der hier diskutierten Erhebungen beispielsweise viele Fragen aus dem Gebiet der Besucher*innenforschung sowie soziale und biografische Aspekte, die jedoch in der zweiten Studie in diesem Band untersucht werden.

In den Tabellen und Abbildungen dieser Publikation bildet die Unterscheidung nach Betriebsform das am häufigsten angewandte Differenzierungskriterium. Dieses wurde gewählt, da die Betriebsform die organisatorischen Rahmenbedingungen eines Theaters widerspiegelt: So bedingt beispielsweise ein Verein einen Vorstand und damit eine gänzlich andere Einbindung von Menschen und Kommunikationsprozessen, als es bei dem Gewerbebetrieb eines*r Einzelunternehmer*in der Fall ist.

1 Ein einzelner Datenpunkt ist eine einzelne bestimmte Information innerhalb einer Sammlung von Daten. Datenpunkte können beliebige Inhaltstypen umfassen: Beispielsweise ist der Inhalt der Erklärung eines Begriffs als Text in einem Wörterbuch ein Datenpunkt, oder eine bestimmte Jahreszahl in der Aufzählung der Meisterschaftssiege einer Sportmannschaft. Über eine oder mehrere Dimensionen geordnet, entstehen aus Sammlungen von Datenpunkten Tabellen und mehrdimensionale Koordinatensysteme.

2 Das Pivotverfahren unterscheidet sich vom Ordnungssystem von Datenpunkten in Tabellen mit fest definierten Dimensionen dahingehend, dass die einzelnen Datenpunkte als Gruppen mit einem gemeinsamen Merkmal linear hintereinander angeordnet sind.
Das heißt, wenn in einer Tabelle mit Obstsorten in der x-Achse der Name eines Obstes (z.B. „Äpfel“ oder „Kirschen“) und in der y-Achse verschiedene Merkmale von Obst stehen (z.B. „durchschnittliches Gewicht“ oder „Farbe“), dann kann diese Tabelle in der entsprechenden Zelle Aufschluss darüber geben, dass Äpfel typischerweise 182 g wiegen, aber keine andersartigen Fragestellungen beantworten. In einer Pivottabelle sind die Datenpunkte zu zusammengehörigen Datengruppen zusammengefasst, die hintereinander aufgezählt werden. Mehrere Tabellen mit den Merkmalen von Obstsorten werden bei der sogenannten Pivotierung zu einer Aufzählung von Obstsorten und ihrer Merkmale: Datengruppe 1: „Apfel“, „182 g“, „rot“; Datengruppe 2: „Kirsche“, „20 g“, „rot“, usw. Durch dieses Verfahren wird die variable Ordnung der beiden Dimensionen in einer Tabelle ermöglicht: Wenn man also beispielsweise (abweichend vom Informationsgehalt der ersten Beispieltabelle) wissen wollte, welche rote Obstsorten das Kriterium erfüllen, 20 g zu wiegen, könnte man in der Pivottabelle bestimmen, dass in einer neu zu erstellenden Tabelle in der x-Achse Gewichtsgrößen und in der y-Achse Farben stehen. In der daraus entstandenen Tabelle würde an der Achse entlang der Spalten zum Beispiel „rot“, „grün“ und „gelb“ stehen und an der Achse entlang der Zeilen etwa „10“, „20“ und „182“. Wenn man in dieser Tabelle den Wert in der Zelle „rot“/„20“ ablesen würde, würde dann dort „Kirsche“ stehen. Auf diese Weise lassen sich aus ein und derselben Datensammlung Koordinatensysteme beliebiger Ordnung und mit beliebig vielen Dimensionen generieren, sodass komplexe Vergleiche und Analysen ermöglicht werden.

Struktur des Freien Kinder- und Jugendtheaters in Zahlen

Wie sind die Freien Kinder- und Jugendtheater in Deutschland organisiert? Wo spielen sie? Welche Art von Theater machen sie? In diesem Kapitel werden ausgewählte Aspekte der Produktion in den Freien Darstellenden Künsten für junges Publikum beleuchtet und zu einer Charakterisierung verdichtet. Dabei wird zunächst ein etwas weiter gefasster Überblick zur Gesamtdisposition der befragten Theater gegeben, der im späteren Teil vorrangig auf Basis der Betriebsform differenziert wird.

Die Freien Darstellenden Künste für junges Publikum sind eine heterogene Landschaft, die aus der gesamten Bandbreite theatraler Genres und Formsprachen schöpft. Sie sind so vielfältig wie das Theater selbst und die Übergänge zwischen einzelnen Sparten, beziehungsweise Genres verlaufen fließend.

Dies muss bei der nachfolgenden Einteilung nach Genres berücksichtigt werden. Sie basiert auf der Selbstbeschreibung der befragten Theater innerhalb der Antragsstellung für das Förderprogramm und zeigt, wie die Theater ihre Produktionen und Spielpläne innerhalb der Matrix theatraler Genres verorten (siehe Abb. 2).

Etablierung stattfand und welche Auswirkungen beispielsweise das Engagement von Initiativen wie der *AG Musiktheater* der ASSITEJ oder das Netzwerk *Junge Ohren* hatten, sollte an anderer Stelle weiterführend betrachtet werden. Auch Tanz und Performance nehmen einen festen Platz im ästhetischen Spektrum der hier befragten Theater ein.

Auffällig im Vergleich der Sparten nach Rechtsformen ist, dass sich besonders Einzelunternehmer*innen und gGmbHs dem Puppenspiel zuordnen, während sich besonders viele GmbHs und als andere Rechtsformen geführte Theater im Tanztheater verorten.

Wie bereits angemerkt, lassen sich bei Betrachtung der Rechtsformen der Theater Annahmen zur grundsätzlichen Betriebsstruktur ableiten. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass es sich hierbei um eine formale Eingruppierung handelt, die innerbetriebliche Strukturen wie Hierarchie- und Machtverhältnisse nicht direkt abbilden kann. Dennoch sind die Rechtsformen gute Indikatoren, um zu verstehen, wie die organisatorische Souveränität Freier Theater in der Praxis umgesetzt wird.

		(Mehrfachnennung möglich)							
	Schauspiel (Sprechtheater)	Musik-theater	Puppen-spiel	Objekt-theater	Tanz-theater	Erzähl-theater	Perfor-mance	Clownerie	N
andere Form	100%	50%	0%	0%	50%	0%	50%	0%	2
e.V.	84%	39%	21%	16%	31%	18%	21%	3%	61
Einzelunternehmer*in	51%	24%	44%	19%	15%	21%	12%	17%	84
GbR	68%	31%	26%	19%	15%	13%	22%	5%	78
gGmbH	70%	50%	40%	30%	20%	40%	20%	0%	10
GmbH	40%	100%	0%	0%	40%	40%	20%	0%	5
Gesamt	**66%**	**33%**	**31%**	**18%**	**20%**	**19%**	**18%**	**8%**	**240**

Abb. 2: Verortung der Theater in Sparten nach Rechtsformen
Zwecks objektiver Einordnung wurden hier relevante Aussagen und Nennungen von Schlüsselwörtern in den Selbstbeschreibungen der Theater aus der Antragstellung und in ihren eigenen Internetpräsenzen herangezogen.

Über die Hälfte der befragten Theater sieht ihre Produktionen dem Sprechtheater zugehörig. Eine Unterscheidung zwischen Stückentwicklung und Inszenierung von Theatertexten wurde hierbei nicht berücksichtigt. Das Musiktheater für junges Publikum ist mit einem fast gleich großen Anteil wie das Puppentheater verhältnismäßig stark vertreten. Dabei gilt das Musiktheater für junges Publikum als noch recht junges Genre.[1] Wann seine Entwicklung und

Die Heterogenität der Theatergenres spiegelt sich in der jeweiligen Häufigkeit verschiedener Rechtsformen wider: So sind 34,1 Prozent der befragten Theater Einzelunternehmer*innen, 31,4 Prozent GbRs, 26,7 Prozent eingetragene Vereine und rund 7 Prozent gGmbHs/GmbHs. 0,8 Prozent arbeiten in anderen Rechtsformen (siehe Abb. 2). Die Mehrheit ist demnach als Einzelunternehmer*innen oder Personengesellschaften organisiert. Von Vorteil bei diesen

Rechtsformen ist, dass sie bei der Gründung mit verhältnismäßig geringen bürokratischen Auflagen verbunden sind. So können sie beispielsweise ohne Kapital und bereits ab ein bis zwei Mitgliedern gegründet werden. Jedoch haften Gesellschafter*innen von GbRs und Einzelunternehmende mit ihrem Privatvermögen für den wirtschaftlichen Erfolg ihres Betriebs. Anders als bei einer GmbH ist im Fall einer Zahlungsunfähigkeit des Unternehmens somit auch das persönliche Vermögen, wie Ersparnisse oder Immobilien, bedroht.

GmbHs und gemeinnützige GmbHs (gGmbH) bilden ebenso wie eingetragene Vereine juristische Personen. Durch ihre Struktur agieren sie jedoch nach unterschiedlichen Prinzipien. Während im Verband die Mitgliederversammlung und der in der Regel ehrenamtliche Vorstand für grundlegende Entscheidungen zuständig sind, sind es in den GmbHs die geschäftsführenden Personen und Gesellschafter*innen. Die Beteiligung und das Mitspracherecht sind in Vereinen bereits rechtlich deutlich breiter und demokratischer angelegt als in GmbHs, die nach einer betrieblichen und oftmals hierarchischen Logik agieren, in welcher die Geschäftsführung (eine oder mehrere Personen) am meisten Verantwortung tragen, aber auch die größte Entscheidungsmacht haben.

Bei Betrachtung der Gründungsjahre ist auffällig, dass zwischen 1996 und 2009 die Anzahl von eingetragenen Vereinen gegenüber den Vorjahren deutlich einbricht (siehe Abb. 3). Gleichzeitig steigt die Anzahl an GbRs und Einzelunternehmen in dieser Zeit, besonders im Jahr 2000, stark an. Im Kontext der Sozialreformen und massiven Einsparungen in öffentlichen Haushalten nach der deutschen Wiedervereinigung betrachtet, kann dieser Umschwung in den Theatergründungen auch als Reaktion auf die neoliberale Wirtschaftspolitik jener Jahre gelesen werden, die direkte Auswirkungen auf die Theater als Arbeitsplatz hatte.

Daneben zeichnet sich ab, dass Theatergründungen in den sogenannten alten Bundesländern zwischen 1990 und 1995 sprunghaft ansteigen und um 2000 wieder deutlich abfallen, während sie in den sogenannten neuen Bundesländern weitestgehend konstant bleiben. Freie Kinder- und Jugendtheater, die vor 1980 gegründet wurden und 2021/22 noch bestehen, sind in dieser Erhebung eher die Ausnahme, was nahelegt, dass die Entstehung Freier Theater für junges Publikum nicht linear verläuft, sondern diskontinuierlich entlang gesellschaftlicher Entwicklungen. Dass nur ein geringer Anteil der befragten Freien Kinder- und Jugendtheater über 40 Jahre alt ist, zeigt aber auch, dass Generationenwechsel in diesen Betrieben nicht die Regel sind. In Anbetracht der bevorstehenden Pension von Gründer*innen jener Theater aus den 1980er und 1990er Jahren stellt sich die Frage, ob diese Theater, ihre Leitungen und mit ihnen über Jahrzehnte gesammeltes Wissen in den Ruhestand gehen oder ein Transfer von Wissen und Theatern an jüngere Generationen geschaffen wird.[2]

Bleibt eine nachfolgende Generation an Theaterakteur*innen aus oder entschließen sich deutlich weniger dafür, Theater für junges Publikum frei zu produzieren, könnte dies einen tragischen Einbruch der kulturellen Grundversorgungversorgung von Kindern und Jugendlichen bedeuten. Mit rund 22 000 Vorstellungen pro Jahr spielen die befragten

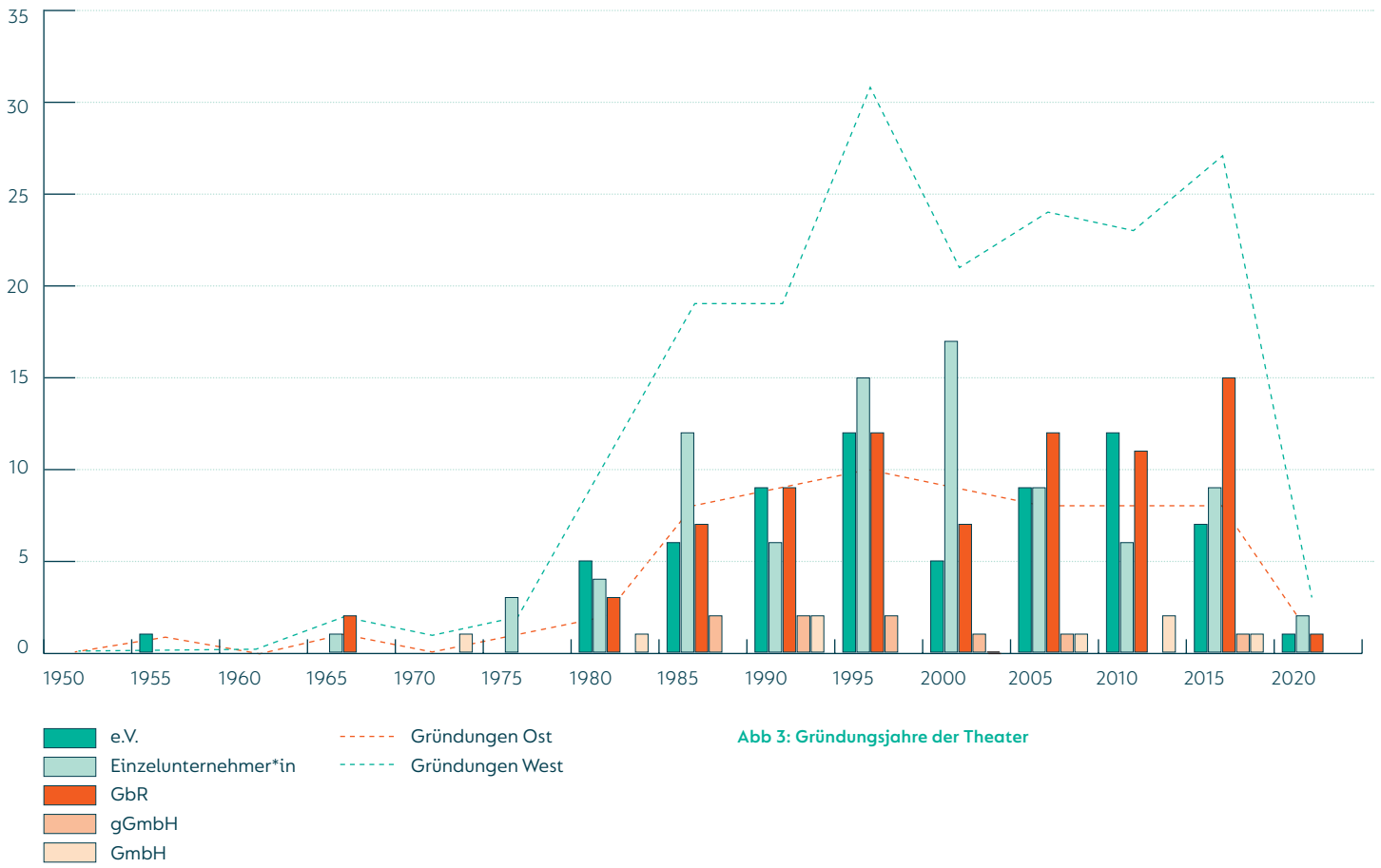


Abb 3: Gründungsjahre der Theater

	Aufführungen Gesamt pro Jahr	Ø Aufführungen pro Jahr		Neuproduktionen Gesamt pro Jahr	Ø Neuproduktionen pro Jahr	
Rechtsform		Anzahl	N		Anzahl	N
andere Form	128,50	64,25	2	5,50	2,75	2
Einzelunternehmer*in	6 575,00	83,23	79	105,50	1,49	71
e.V.	6 071,00	102,90	59	218,50	3,90	56
GbR	5 842,00	83,46	70	255,50	3,70	69
gGmbH	2 376,00	237,60	10	40,50	4,05	10
GmbH	998,00	199,60	5	14,50	2,90	5
Gesamt	**21 990,50**	**97,74**	**225**	**640,00**	**3,00**	**213**

Abb. 4: Neuproduktionen und Aufführungen nach Rechtsformen

	Aufführungen Gesamt pro Jahr	Ø Aufführungen pro Jahr		Neuproduktionen Gesamt pro Jahr	Ø Neuproduktionen pro Jahr	
Rechtsform	Anzahl	Anzahl	N	Anzahl	Anzahl	N
Personengesellschaften	12 417,00	83,34	149	361,00	2,58	140
institutionelle Theater	9 573,50	125,97	76	279,00	3,82	73
Gesamt	**21 990,50**	**97,74**	**225**	**640,00**	**3,00**	**213**

Abb. 5: Neuproduktionen und Aufführungen nach Personengesellschaften und institutionellen Theatern
In dieser Darstellung wurden die Theater, die in den Rechtsformen Einzelunternehmer*in oder GbR arbeiten als Personengesellschaften zusammengefasst, alle übrigen Theater, die als juristische Personen firmieren, als institutionelle Theater.

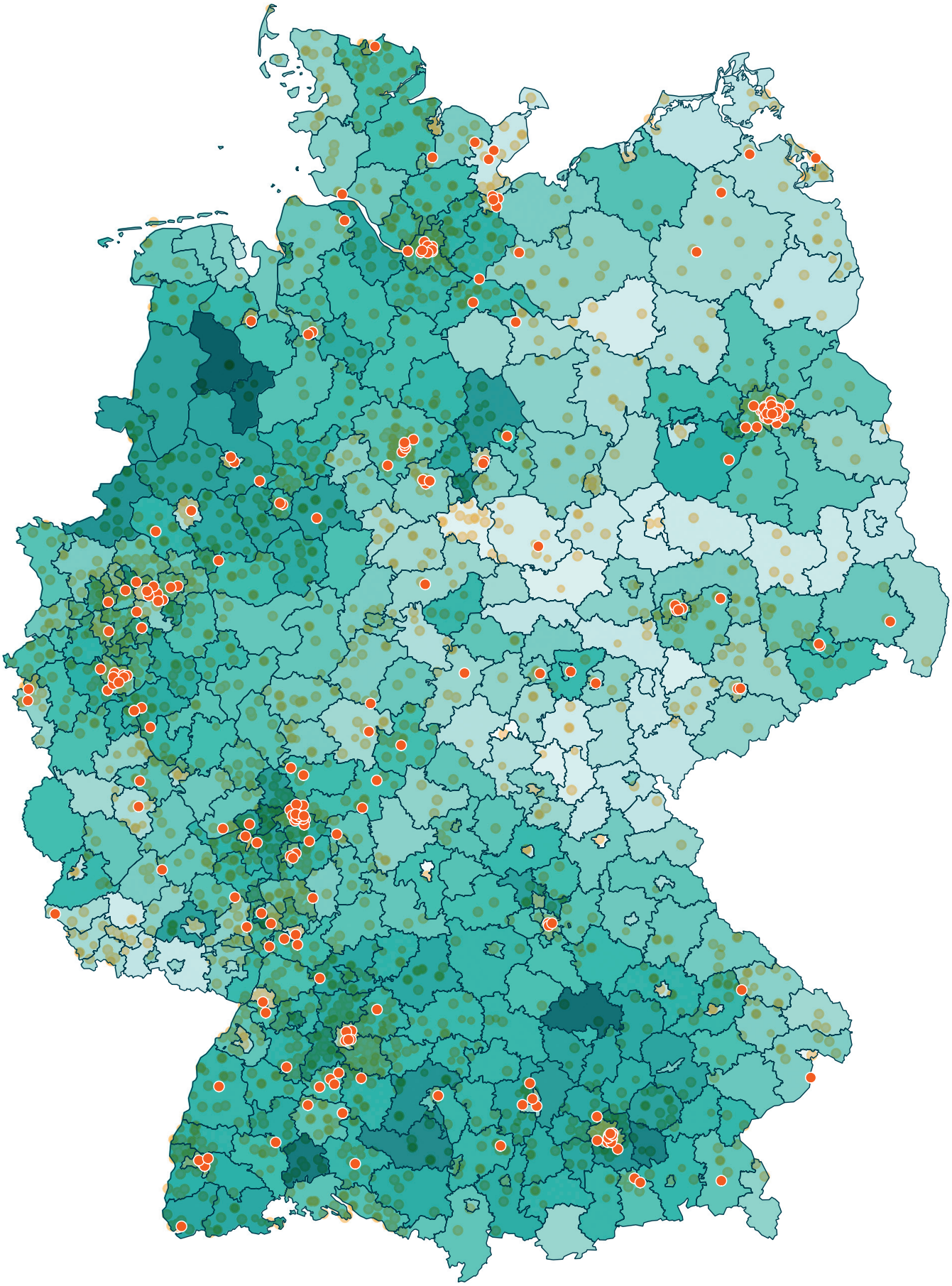
Freien Kinder- und Jugendtheater fast genauso häufig wie Sparten für junges Publikum an den Stadt- und Staatstheatern und stellen damit etwa die Hälfte des gesamten Theaterangebots für diese Zielgruppe.[3] Dies erreichen die hier untersuchten Freien Kinder- und Jugendtheater mit der Produktion von jährlich rund 640 Inszenierungen. Je Theater bedeutet das drei Produktionen pro Jahr, die zusätzlich zum Spielbetrieb erarbeitet und vor allem auch finanziert werden müssen.

Betrachtet man die Anzahl an Vorstellungen und Neuinszenierungen der befragten Theater in Zusammenhang mit der Betriebsform, so fällt auf, dass Personengesellschaften (Einzelunternehmer*innen, GbRs) im Schnitt 2,6 und institutionalisierte Freie Theater (e.V., gGmbH, GmbH) 3,8 Inszenierungen pro Jahr (siehe Abb. 4 und 5) produzieren. Auch im Vergleich der Aufführungszahlen haben institutionalisierte Freie Theater einen etwas höheren Output als Theater, die als Personengesellschaft organisiert sind. Dies ist jedoch nur der Vergleich der absoluten Zahlen, der die jeweiligen Produktionskapazitäten nicht berücksichtigt.

Bei Betrachtung der im Rahmen des Förderprogramms umgesetzten Inszenierungen, die zum Zeitpunkt der Datenerhebung bereits abgerechnet wurden, ergibt sich bei Differenzierung nach den von den Theatern genannten Altersempfehlungen eine deutliche Konzentration auf das Vorschulalter und Schulanfänger*innen. So wurden von den 748 geförderten Inszenierungen 53 Prozent mit der Altersempfehlung 4 bis 6 Jahre aufgeführt, Aufführungen für Kleinkinder mit der Altersempfehlung 0 bis 3 Jahre kamen immerhin noch auf 31 Prozent. Am wenigsten kamen Inszenierungen für 12- bis 15-Jährige (7 Prozent) und für über 16-Jährige mit nur 1 Prozent zur Aufführung.

Altersempfehlung			N=130
von	bis	Anzahl	Anteil
0	3	231	31%
4	6	394	53%
7	11	61	8%
12	15	55	7%
16+		7	1%

Abb. 6: Anteil der Stücke innerhalb einer Altersempfehlungsgruppe, die in der zweiten Jahreshälfte 2021 im Rahmen von *NEUSTART KULTUR* umgesetzt wurden



Theaterstandorte

Gastpielorte

Prozent an Einwohner*innen
unter 18 Jahren
von 12,3 Prozent bis 20,1 Prozent

Abb. 7: Anteil der Einwohner*innen unter 18 Jahre nach Landkreisen, Standorte der Theater und Gastspiele über den gesamten Erhebungszeitraum (Quelle Basiskarte: Bundesamt für Kartografie und Geodäsie)

	Antrag-stellende Theater (N)		davon mit eigener Spielstätte
Bundesland (alphabetisch)		in Prozent	in Zahlen
Baden-Württemberg	30	23%	7
Bayern	26	31%	8
Berlin	45	29%	13
Brandenburg	1	100%	1
Bremen	3	0%	0
Hamburg	10	10%	1
Hessen	31	23%	7
Mecklenburg-Vorpommern	5	20%	1
Niedersachsen	24	50%	12
Nordrhein-Westfalen	46	41%	19
Rheinland-Pfalz	10	30%	3
Saarland	1	0%	0
Sachsen	11	36%	4
Sachsen-Anhalt	1	0%	0
Schleswig-Holstein	10	20%	2
Thüringen	4	25%	1
Gesamtergebnis	**258**	**31%**	**79**

Abb. 8: Theater mit eigenen Spielstätten nach Bundesländern

Über die Produktionskapazitäten liegen keine konkreten Daten vor. Der Vergleich der Anteile der jeweiligen Betriebsform an der Gesamtzahl der Aufführungen bietet jedoch eine Annäherungsgröße, um die Produktionszahlen miteinander in Relation zu setzen. Hierbei zeigt sich, dass die 10 erfassten gGmbHs nur 4 Prozent aller Theater in der Studie bilden, sie aber mit 2 376 Aufführungen pro Jahr für 11 Prozent der verzeichneten Spieltermine verantwortlich sind, was ein überproportionales Verhältnis darstellt. Es liegt nahe, dass Theater mit einer größeren Struktur – wozu hier Vereine und GmbHs gezählt werden – mehr Aufführungen spielen können, da beispielsweise durch Arbeitsteilung eine höhere Produktivität erzielt werden kann. Weitere Faktoren wie der Standort oder die Saalgröße sind hierbei ausgeklammert.

Dieses Verhältnis lässt sich jedoch nicht auf die Anzahl an Inszenierungen übertragen: 32 Prozent der erfassten Theater sind als GbR tätig. Mit über 255 Neuinszenierungen stellen GbRs 40 Prozent der 640 Neuproduktionen, wodurch sich an dieser Stelle ein überproportionales Verhältnis ergibt. Ob dies eine Folge von Förderstrukturen ist, in denen GbRs hauptsächlich Einzelprojektförderungen erhalten oder welche anderen Gründe hierzu beitragen, kann an dieser Stelle nicht weiter betrachtet werden. Es sollte jedoch beachtet werden, dass durch die verhältnismäßig hohe Anzahl an Neuinszenierungen in den GbRs Kapazitäten für die Produktion gebunden werden, die in der Folge nicht für den Spielbetrieb zur Verfügung stehen, was eine Finanzierung des Theaters durch Eintritte zusätzlich erschwert.

Die Auswertung der Anschriften der Theater erzeugt eine Landkarte, auf der sich die Theater rund um die urbanen Ballungszentren ansammeln (Abb. 7). Grundsätzlich sind Freie Kinder- und Jugendtheater in der gesamten Bundesrepublik beheimatet. Größere Ansammlungen von Theatern befinden sich besonders im Westen und in Berlin. Es ist zu beachten, dass nur knapp ein Drittel (31 Prozent) dieser befragten Theater über eine eigene Spielstätte verfügt (Abb. 8), wozu hier auch Miet- und Pachtverhältnisse gezählt werden. In den gesamten Freien Darstellenden Künsten sind es hingegen 71 Prozent.[4] Bei Betrachtung der Verteilung von Theatern mit eigener Spielstätte zeichnet sich eine Kumulation in den Bundesländern Nordrhein-Westfalen, Niedersachsen und Berlin ab. Eine prozentuale Betrachtung der Verteilung ist an dieser Stelle nicht zielführend, da die Datenbasis zu gering ist.

Gastspiele und Tourneen bestimmen in der vorliegenden Auswertung den Großteil des Spiel- und Produktionsbetriebes und sind folglich als ein charakteristisches Strukturmerkmal zu betrachten. Daraus resultieren hohe Anforderungen an die Mobilität und Flexibilität der Theaterarbeit, da die Produktionen in unterschiedlichen Räumen von der Schulaula bis zur Turnhalle aufführbar sein müssen. Demnach muss das Bühnenbild transportabel und mit wenig Aufwand auf- und abbaubar sein, gerade wenn in Bildungseinrichtungen gespielt wird.

Die Entscheidung für oder gegen eine eigene Spielstätte ist nicht vordergründig als ein programmatischer Entschluss zu deuten, sondern muss auch im Kontext von räumlichen und finanziellen Ressourcen gesehen werden. Gerade in urbanen Zentren, die aufgrund der Bevölkerungsdichte potenziell mehr Publikum bieten und daher lukrativer als ländliche Räume erscheinen, sind oftmals nur kleine Probe- und Büroräume verfügbar, die kostenintensiv angemietet

	Standort in			N
Rechtsform	Stadt	Land	mit eigener Spielstätte	
andere Form	100%	0%	50%	2
e.V.	91%		24%	63
		9%	17%	6
Einzelunternehmer*in	82%		31%	72
		18%	38%	16
GbR	85%		38%	69
		15%	17%	12
gGmbH	90%		22%	9
		10%	0%	1
GmbH	75%		50%	6
		25%	50%	2
Gesamtergebnis	**86%**	**14%**	**31%**	**258**

Abb. 9: Theater nach Rechtsformen, die über eine eigene Spielstätte verfügen, nach ihrem Standort in den Raumtypen 1 (städtischer Raum) und 2 (ländlicher Raum)

werden müssen. Obendrein sind in Ballungszentren der Kreativwirtschaft wie Berlin jedoch auch diese rar und häufig nur temporär verfügbar.

Initiativen wie die *Proberaumplattform* vom Performing Arts Programm Berlin sind ein Versuch, dem Platzmangel in urbanen Räumen, der zunehmend zu einem strukturellen Problem für alle Bereiche der Darstellenden Künste wird, entgegenzuwirken. Perspektivisch ist es zur Entlastung der räumlichen Engpässe sinnvoll, die Theater dabei zu unterstützen, auch in peripheren Räumen arbeiten zu können, wodurch sich zudem das kulturelle Angebot in ländlichen Räumen verbessern würde.

Mit den Förderprogrammen *TRAFO* (Kulturstiftung des Bundes) und *Verbindungen Fördern* (Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V. mit Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien) wurden wichtige Impulse gesetzt, um informelle Netzwerke, die besonders in ländlichen Räumen auf strukturelle Leerstellen reagieren, zu fördern und zu verstetigen. Auf das Arbeiten und Wirken in ländlichen Räumen wird im nachfolgenden Kapitel weiterführend eingegangen. Beide genannten Programme fördern Synergien für kollegiale Beratung, den Ausbau von Netzwerken, gegenseitige Gastspiele oder unterstützen bei Vermittlungsangeboten. Grundsätzlich können Netzwerke als essenzielle Instrumente für die Arbeit in künstlerischen Berufen wahrgenommen werden.[5] Die Arbeit in diesen informellen Netzwerken wird jedoch nicht gesondert vergütet. Ebenso wird auch nicht die Kommunikation mit Lehrkräften zur Vorbereitung von Gastspielen vergütet oder angemessen in die Honorare und Gehälter eingerechnet, wie die Analyse der Einnahmen im Kapitel *Theater für alle vs. faire Bezahlung* nahelegt. Diese Aktivitäten in verschiedenen Netzwerken sind ein Charakteristikum der Freien Darstellenden Künste für junges Publikum, bilden aber gleichzeitig auch einen Faktor, der aktuell zur prekären Erwerbssituation der Beschäftigten in diesem Bereich beiträgt.

1 Siehe Dorothea Hartmann: „Zukunftsmusik heute – Die junge Sparte des zeitgenössischen Musiktheaters für Kinder und Jugendliche." In: *Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, Ausschuss für künstlerische Fragen, Referate, Nr. 4, hg. von Deutscher Bühnenverein, S. 39–45, 2012, S. 44.

2 Die Daten legen ebenfalls nahe, dass Theatergründungen der jüngeren Vergangenheit hauptsächlich in den Ballungsräumen stattfinden. Weiteres zur räumlichen Verteilung im Kapitel *Theater und ländliche Räume: Flächendeckende Grundversorgung jungen Publikums durch Freie Kinder- und Jugendtheater.*

3 Siehe Deutscher Bühnenverein, Hg.: *Theaterstatistik 2018/2019. Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele.* Bonn, Köllen Druck und Verlag GmbH, 2020, S. 254.

4 Sarah Weißmann: *Bildung und Kultur. Spartenbericht Darstellende Kunst 2021*, Hg. von Statistisches Bundesamt (November 2021), letzter Zugriff am 20. Juli 2023, https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/spartenbericht-darstellende-kunst-5216103219004.pdf?__blob=publicationFile, S. 60.

5 Ausführlich zu Netzwerken und Kooperationen in der qualitativen Studie im zweiten Teil des Sammelbandes.

Theater und ländliche Räume: Flächendeckende Grundversorgung jungen Publikums durch Freie Kinder- und Jugendtheater

Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits thematisiert, dass der Großteil der Freien Kinder- und Jugendtheater ohne eigene feste Spielstätte arbeitet. Somit spielt die Reisetätigkeit eine entscheidende Rolle für Freie Theater bei der Ausübung ihrer Arbeit. Sie sind dadurch auf Kooperationen mit Veranstaltungsorten sowie Bildungs- und Freizeiteinrichtungen angewiesen (Abb. 10).[1]

Sobald sich Freie Theater auf den Weg machen und Gastspiele in Kitas, Grundschulen oder Museen aufführen, tragen sie zu einem großen Teil zur flächendeckenden Grundversorgung von jungem Publikum mit kulturellen Bildungs- und Teilhabeangeboten bei. Gerade für Bildungseinrichtungen stellt die Anreise zu lokalen Theaterstandorten oft eine organisatorische und finanzielle Hürde dar, die durch die Aufführungen vor Ort umgangen wird.

Kooperationspartner nach Rechtsformen										
	Kitas	Kinder-gärten	Grund-schulen	Weiter-führende Schulen	Förder-schulen	Biblio-theken	Museum	Jugend-kunst-schule	Sonstige	N
andere Form	0%	0%	0%	100%	0%	100%	100%	0%	100%	1
e.V.	48%	61%	87%	35%	0%	6%	10%	0%	29%	31
Einzelunternehmer*in	70%	76%	74%	11%	4%	11%	6%	4%	39%	54
GbR	58%	55%	76%	24%	11%	18%	5%	0%	42%	38
gGmbH	25%	75%	75%	50%	0%	25%	0%	0%	50%	4
GmbH	57%	57%	86%	71%	0%	0%	14%	14%	29%	7
Gesamtergebnis	**59%**	**65%**	**78%**	**25%**	**4%**	**13%**	**7%**	**2%**	**38%**	**135**

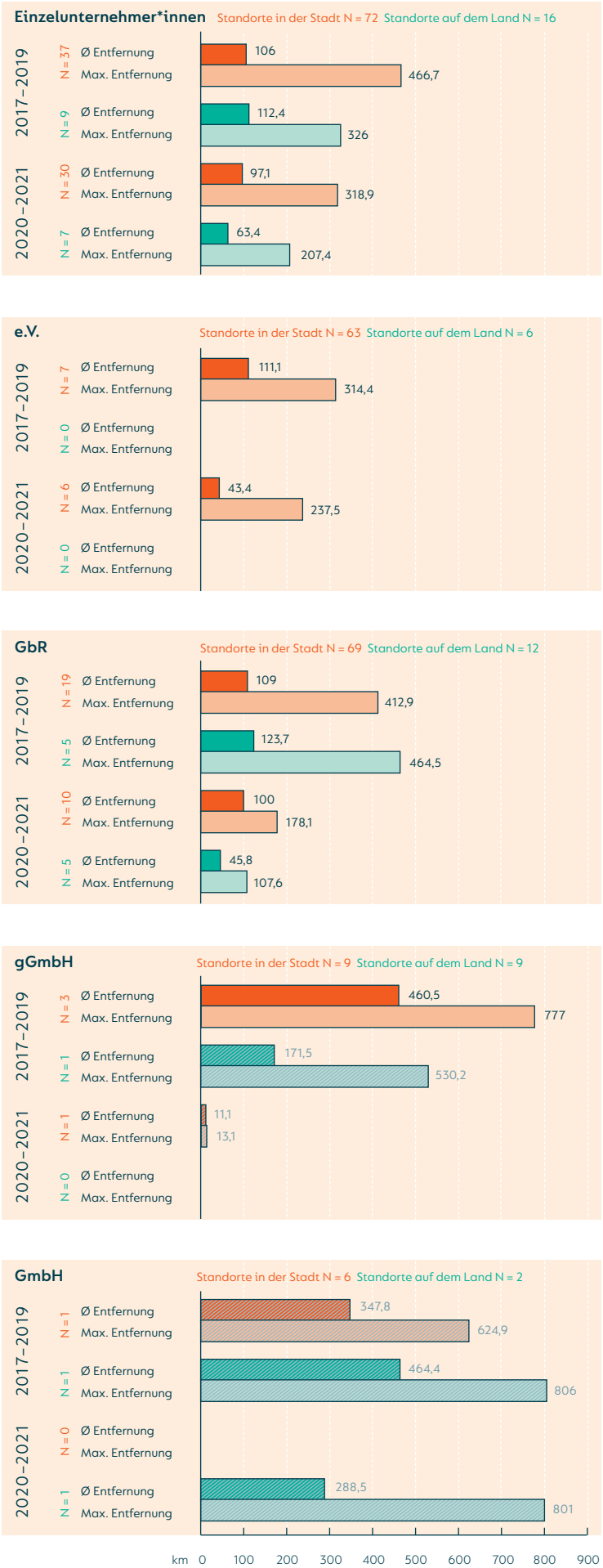
Abb. 10: Kooperationspartner nach Rechtsformen[2]

Dieses Kapitel konzentriert sich auf das Reiseverhalten Freier Theater für junges Publikum und liefert Informationen zu Distanzen, die für Gastspiele zurückgelegt werden, zur Versorgungsdichte von Kindern und Jugendlichen in städtischen sowie ländlichen Räumen und stellt abschließend die Relevanz von Kulturangeboten in ländlichen Räumen heraus.

Der Blick auf die Ergebnisse rund um die Entfernungen der Gastspielreisen (Abb. 11 und 12) zeigt, dass die Entfernungen zu den Spielorten eine erhebliche Spannbreite aufweisen, und die meisten Theater sowohl in ihrer unmittelbaren Umgebung als auch an weit entfernten Spielstätten auftreten. Im Zeitraum von 2017–2019 betrug der durchschnittliche Aktionsradius der Theater in Deutschland 139,9 Kilometer, wobei die am weitesten entfernten Ziele im Schnitt 441,3 Kilometer von ihrem Standort entfernt lagen. Nach 2020 reduzierte sich der Durchschnittsradius auf 85,8 Kilometer, mit einem durchschnittlichen Maximum von 254,5 Kilometern. Die Gesamtanzahl der erfassten Gastspielreisen mit identifizierbaren Zielorten verringerte sich im Jahresdurchschnitt von 2 336 auf 1 507 und war somit um 35,5 Prozent geringer als vor Ausbruch der COVID-19-Pandemie.[3]

Die Daten zur Gastspieltätigkeit zeigen, dass die untersuchten Freien Theater grundsätzlich das gesamte Bundesgebiet abdecken, wobei jedoch periphere Regionen weniger bespielt werden, sowohl räumlich als auch in Bezug auf die Häufigkeit der Auftritte.

Interessant ist dabei die differenzierte Betrachtung der Reiseziele von Theatern nach ihren Standorten – insbesondere in kombinierter Betrachtung mit den durchschnittlich zurückgelegten Distanzen. Freie Theater in ländlichen Regionen der Flächenländer treten tendenziell eher in näherer Umgebung zu ihrem Standort auf, während Theater aus städtischen Gebieten der Flächenländer im Durchschnitt eher weitere Reisen unternehmen (Abb. 12). Beispielhaft folgt ein Blick auf die erhobenen Daten (Zeitraum 2017–2019) der Theater in Baden-Württemberg und Bayern.[6] In den Jahren 2017–2019 legten Theater aus ländlichen Regionen in Baden-Württemberg eine durchschnittliche Entfernung von 82 Kilometer für Gastspielreisen zurück (Abb. 12). Diese Reisen ländlicher Theater führten zu 74 Prozent an ländliche Spielorte (Abb. 13). In Bayern wurden von Theatern mit Sitz in ländlichen Räumen Ziele angesteuert, die im Schnitt



In dieser spezifischen Betrachtung der Gastspiele nach Zielorten wurden nur die Aufführungen berücksichtigt, zu denen die Veranstaltungsorte ermittelbar waren – die tatsächliche Zahl liegt darüber.

In diesen Übersichten wurden die Theater der Rechtsform „andere Form“ ausgenommen, da sie keine Gastspiele durchführten.

Standorte des Theaters Stadt
Standorte des Theaters Land
N = 1

Abb. 11: Entfernung zu Gastspielen nach Betriebsform[4]

	Standorte der Theater		Gastspiele 2017–19			Gastspiele 2021–22		
Bundesland (alphabetisch)	Stadt	Land	Ø Entfernung km	Max. Entf. km	N	Ø Entfernung km	Max. Entf. km	N
Baden-Württemberg	23		141,01	502,43	13	64,90	256,10	8
		7	82,05	221,95	4	73,95	180,45	2
Bayern	22		213,31	575,97	7	72,34	241,34	5
		4	70,80	124,70	1	56,20	635,40	1
Berlin	45		145,67	460,59	15	142,30	329,09	10
		–	–	–	–	–	–	–
Brandenburg	1		–	–	–	–	–	–
		–	–	–	–	–	–	–
Bremen	3		–	–	–	–	–	–
		–	–	–	–	–	–	–
Hamburg	10		76,83	547,15	2	16,35	122,40	2
		–	–	–	–	–	–	–
Hessen	24		53,34	217,42	6	11,12	92,48	4
		7	128,18	360,58	4	40,53	83,10	3
Mecklenburg-Vorpommern	4		150,60	438,90	1	813,80	858,10	1
		1	135,70	740,50	1	62,00	120,00	1
Niedersachsen	22		89,84	427,62	5	75,35	273,95	4
		2	76,18	449,90	2	50,28	116,80	2
Nordrhein-Westfalen	45		112,55	458,95	11	65,49	260,30	9
		1	171,50	530,20	1	–	–	–
Rheinland-Pfalz	7		121,63	335,55	4	32,53	261,35	2
		3	464,35	806,00	1	288,50	801,00	1
Saarland	1		–	–	–	–	–	–
		–	–	–	–	–	–	–
Sachsen	8		14,90	476,40	1	7,05	21,90	1
		3	55,60	149,50	1	27,20	62,80	1
Sachsen-Anhalt	–		–	–	–	–	–	–
		1	–	–	–	–	–	–
Schleswig-Holstein	3		68,05	386,70	1	76,70	418,70	1
		7	249,30	738,20	2	94,25	120,60	2
Thüringen	3		–	–	–	–	–	–
		1	–	–	–	–	–	–
	221	37						
Gesamtergebnis	**258**		**129,91**	**441,26**	**83**	**86,64**	**254,51**	**60**

Abb. 12: Entfernung und Regionen zu Gastspielen nach Bundesländern[5]
Die Differenz im Gesamt N zu Abb. 9 mit Aufschlüsselung nach Rechtsformen liegt daran, dass dort die Theater der Rechtsform „andere Form“ ausgenommen wurden, da sie keine Gastspiele durchführten. Die Zeilen werden ausgegraut, wenn N <= 1 und damit zu wenige Datenpunkte vorliegen.

		Gastspiele in Städten (R1)		Gastspiele in ländlichen Regionen (R2)		N
		Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	
Theater in Städten	Baden-Württemberg	651	66,77%	324	33,23%	8
	Bayern	207	70,41%	87	29,59%	5
	Berlin	730	85,28%	126	14,72%	10
	Hamburg	64	68,09%	30	31,91%	2
	Hessen	187	84,62%	34	15,38%	4
	Mecklenburg-Vorpommern	11	64,71%	6	35,29%	1
	Niedersachsen	149	73,40%	54	26,60%	4
	Nordrhein-Westfalen	392	71,27%	158	28,73%	9
	Rheinland-Pfalz	96	62,34%	58	37,66%	2
	Sachsen	38	76,00%	12	24,00%	1
	Schleswig-Holstein	55	67,90%	26	32,10%	1
	Gesamt	**2580**	**73,82%**	**915**	**26,18%**	**47**
Theater in ländlichen Regionen	Baden-Württemberg	48	25,53%	140	74,47%	2
	Bayern	26	29,89%	61	70,11%	2
	Hessen	140	58,82%	98	41,18%	3
	Mecklenburg-Vorpommern	21	42,00%	29	58,00%	1
	Niedersachsen	38	63,33%	22	36,67%	2
	Nordrhein-Westfalen	118	59,00%	82	41,00%	1
	Rheinland-Pfalz	35	66,04%	18	33,96%	1
	Sachsen	48	59,26%	33	40,74%	1
	Schleswig-Holstein	57	55,88%	45	44,12%	2
	Gesamtergebnis	**531**	**50,14%**	**528**	**49,86%**	**15**

Abb. 13: Anzahl Gastspiele je Regionstyp nach Bundesland und Regionstypen

70 Kilometer entfernt waren (Abb. 12). Diese Ziele lagen zu 70 Prozent ebenfalls ländlich (Abb. 13). Währenddessen reisten die Baden-Württemberger Theater aus Städten zwar durchschnittlich 141 Kilometer weit (Abb. 12), aber nur zu 33 Prozent an Zielorte in ländlichen Regionen (Abb. 13). Die ausgewerteten bayerischen Theater reisten 213 Kilometer weit (Abb. 12) und nur zu 30 Prozent in periphere Gebiete (Abb. 13). Das heißt, dass Theater, die in ländlichen Regionen verortet sind, tendenziell stärker ländliche Regionen bespielen als Theater, die ihren Sitz in Städten haben. In Bundesländern mit einer höheren Bevölkerungsdichte zeigt sich ein entsprechend der Gegebenheit anderes Bild – die Theater spielten häufiger in urbanen Räumen: Beispielsweise reisten in Hessen Freie Theater aus den Städten im Schnitt nur 53 Kilometer zu Gastspielterminen (Abb. 12), und nur 15 Prozent davon kamen in ländlichen Regionen zur Aufführung (Abb. 13). Theater mit Sitz außerhalb der Großstädte legten durchschnittlich 128 Kilometer zurück und spielten zu 41 Prozent in ländlichen Gebieten (Abb. 12, 13).

In einer weiterführenden Studie müsste mit einem größeren Datenbestand die Reisetätigkeiten nach Rechtsformen untersucht werden. Die vorliegende Datenerhebung umfasst in einigen Kategorien nur eine geringe Anzahl von Theatern: In der Rechtsform gGmbH liegt N bei 3 und bei den GmbHs nur bei 1. Im Vergleich dieser zu Einzelunternehmer*innen, Vereinen oder Gesellschaften bürgerlichen Rechts, von denen mehr Informationen zu Reiseentfernungen vorliegen, ist festzustellen, dass größere Strukturen für Gastspiele weitere Strecken fahren als kleinere (Abb. 11). So legten die drei erfassten gGmbHs aus städtischen Räumen 2017–2019 durchschnittlich 460,5 Kilometer zurück und reisten maximal sogar 777 Kilometer zum Aufführungsort. Einzelunternehmer*innen aus Städten fuhren im gleichen Zeitraum maximal 466,7 Kilometer und durchschnittlich 106 Kilometer. Die durchschnittlichen Entfernungen der Vereine (111,1 Kilometer) und GbRs (109 Kilometer) sind vergleichbar.

Zur Versorgungsdichte der verschiedenen Regionen mit Freien Theatern für Kinder und Jugendliche lassen sich aufgrund der außergewöhnlich detaillierten Daten interessante Schlussfolgerungen ziehen. Bei der Betrachtung der Verteilung der 258 erfassten Freien Kinder- und Jugendtheater im Verhältnis zur Bevölkerung ergibt sich auf Bundesebene ein durchschnittlicher Wert von 1,9 Freien Theatern pro 100 000 Einwohner*innen unter 18 Jahren. Dies bedeutet theoretisch betrachtet, dass jedem erfassten Theater ein potenzielles Publikum von 50 000 jungen Menschen zukommen würde. Auch wenn wichtig zu beachten ist, dass

	Anteil Bevölkerung U18 in %	Theater je 100tsd U18	Gastspiele 2017–19	N
Bundesland (abfallend)				
Baden-Württemberg	16,98	1,59	1012	30
Hamburg	16,92	3,19	44	10
Nordrhein-Westfalen	16,84	1,52	502	46
Hessen	16,83	2,93	525	31
Niedersachsen	16,71	1,79	417	24
Berlin	16,65	7,35	461	45
Bayern	16,56	1,19	537	26
Bremen	16,48	2,69	12	3
Rheinland-Pfalz	16,36	1,49	212	10
Schleswig-Holstein	16,23	2,11	125	10
Brandenburg	15,93	0,25	129	1
Sachsen	15,93	1,71	160	11
Mecklenburg-Vorpommern	15,29	2,03	78	5
Thüringen	15,28	1,24	33	4
Saarland	14,87	0,68	34	1
Sachsen-Anhalt	14,79	0,31	75	1
Gesamtdurchschnitt	**16,53**	**1,88**		

Abb. 14: Anteil der unter 18-jährigen Bevölkerung je Bundesland, Dichte der befragten Freien Kinder- und Jugendtheater und Anzahl der Gastspiele in der Region. Die Farbintensität zeigt an, in welchem Bundesland die meisten Freien Kinder- und Jugendtheater je 100 000 unter 18-Jährigen bestehen.

diese Berechnung den realen Gegebenheiten nicht gerecht wird, da es Freie Theater gibt, die die *NEUSTART*-Förderung nicht beantragt haben, verdeutlicht sie doch einerseits den Bedarf an einer flächendeckenden Versorgung von Kindern und Jugendlichen mit Theaterangeboten und andererseits das erhebliche ungenutzte Potenzial, die Zielgruppe weitreichender zu versorgen.

Einige Regionen weichen von diesem Durchschnittswert von 1,9 Theatern pro 100 000 Einwohner*innen ab. Es zeigt sich eine Verbindung zwischen dem Bedarf, der Anzahl der ansässigen Freien Theater und der Gastspieltätigkeit. In Bundesländern, in denen diese Faktoren am stärksten voneinander abweichen, wurden zwischen 2017 und 2019 besonders viele Gastspiele durchgeführt, beispielsweise in Regionen von Baden-Württemberg, Bayern und Nordrhein-Westfalen (Abb. 7: Anteil der Einwohner*innen unter 18 Jahre nach Landkreisen, Standorte der Theater und Gastspiele über den ganzen Erhebungszeitraum (Landkarte)).

In diesem Zusammenhang sei betont, dass kulturelle Angebote insbesondere in ländlichen Regionen von großer Bedeutung sind. Kultur darf nicht nur als weicher Standortfaktor betrachtet werden, sondern muss als wesentlicher Bestandteil der regionalen Entwicklung und Daseinsvorsorge berücksichtigt werden, wie die Förderinitiative *TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel* der Kulturstiftung des Bundes, die sich explizit Modellprojekten in ländlichen Räumen widmet, betont.[7] *TRAFO* unterstreicht die Rolle der Kultur als treibende Kraft für die Entwicklung ländlicher Regionen und hebt die Bedeutung der Kulturarbeit hervor, die dazu beiträgt, Identität und Gemeinschaft zu stärken und die Demokratie zu fördern.[8] Dies gilt gleichermaßen für ein breites Publikum, für sowohl junge Menschen als auch Erwachsene. Die Schaffung attraktiver Lebensbedingungen und die Förderung der Beteiligung in ländlichen Gebieten sind entscheidend für die Sicherung ihrer Zukunft. Dies ist besonders wichtig in Bezug auf Angebote für Kinder und Jugendliche, da diese oft dazu neigen, in städtische Regionen abzuwandern.[9] Es ist somit ein Nachteil, dass in ländlichen Räumen kaum Netzwerke und stattdessen eine kleinteilige Akteur*innenlandschaft mit wenig Sichtbarkeit vorherrscht.[10] Freie Künstler*innen und Projekte der Soziokultur entwickeln zwar neue Formate, sie arbeiten jedoch vor allem allein an Ideen, da Netzwerke und zentrale Ansprechpersonen nicht vorhanden sind. Fehlende zeitliche und finanzielle Ressourcen für die Vermarktung und Vernetzung kommen als hemmende Faktoren hinzu.[11] *TRAFO* setzt deswegen auf eine regionale Kulturarbeit, die unter anderem dadurch gekennzeichnet ist, neben einer horizontalen Vernetzung

zwischen Vertreter*innen der lokalen Politik, Kultur und anderen gesellschaftlichen Bereichen auch eine vertikale Vernetzung auf der Landes- und Bundesebene zu erwirken.[12] Das Ziel ist, langfristig „Möglichkeiten für Beteiligung und Zusammenarbeit für viele Menschen [zu schaffen]".[13] Netzwerkarbeit in Förderungen zu berücksichtigen und, wie von *TRAFO* vorgeschlagen, Regionalmanager*innen einzusetzen, würde zur Stärkung der Theaterakteur*innen beitragen und begünstigen, dass diese noch weitreichender die kulturelle Grundversorgung jungen Publikums übernehmen.[14]

Auch wenn laut Auswertung nicht alle Landkreise in Deutschland von den erfassten Theatern erreicht werden, wird deutlich, dass Freie Kinder- und Jugendtheater eine bedeutende Rolle in der kulturellen Grundversorgung – nicht nur – in ländlichen Räumen spielen. Eine nachhaltige Verbesserung der Situation für Kinder und Jugendliche sowie für Akteur*innen im Theaterbereich ist nur durch gezielte Fördermaßnahmen möglich. Das Programm *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* ist vorbildlich in diesem Zusammenhang. Die vorliegenden Analysen legen dar, dass diese Förderung in hohem Maße dazu beigetragen hat, den Gastspielbetrieb für viele Kinder- und Jugendtheater und damit Momente des Kulturerlebens und -erfahrens für junge Menschen während der Lockdowns der COVID-19-Pandemie und darüber hinaus zu ermöglichen.

1 Ausführlich zu Kooperationen siehe Kapitel *Vernetzung* in der qualitativen Studie.
2 Siehe Anhang 3.5 für eine ausführlichere Darstellung der Kooperationspartner nach Rechtsformen und räumlicher Verortung.
3 Es sei angemerkt, dass die Zahl der Theater, deren Gastspielpläne in den Jahren 2017–2019 ausgewertet werden konnten, bei N = 83 lag, während sie in den Jahren 2021–2022 bei N = 60 lag. Dies erfordert Vorsicht bei einem direkten Vergleich der Ergebnisse zwischen diesen beiden Zeiträumen, da die Beobachtung des Reiseverhaltens nicht kongruent ist. Nichtsdestotrotz liefern diese Angaben wichtige, tendenzielle Beobachtungen zur Veränderung in diesem Bereich.
4 In dieser spezifischen Betrachtung der Gastspiele nach Zielorten wurden nur die Aufführungen berücksichtigt, zu denen die Veranstaltungsorte ermittelbar waren – die tatsächliche Zahl liegt darüber.
5 Die Differenz zu Gesamt N in Abb. 11 mit Aufschlüsselung nach Rechtsformen liegt daran, dass dort die Theater der Rechtsform „andere Form" ausgenommen wurden. Die Zeilen werden ausgegraut, wenn N < = 1 und damit zu wenige Datenpunkte vorliegen.
6 Die Daten in den Abbildungen 12 und 13 basieren auf unterschiedlichen N-Werten.
7 Siehe Samo Darian/Harriet Völker/Julia Diringer/Gudrun Kirchhoff: *Neue Ideen und Ansätze für die Regionale Kulturarbeit. Teil 1: Loslegen.* Hg. von TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel. Eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes, Berlin, 2022, 14.
8 Siehe ebd., S. 15.
9 Siehe ebd., S. 19.
10 Siehe ebd., S. 18.
11 Siehe ebd., S. 12.
12 Siehe ebd., S. 18.
13 Ebd., S. 16.
14 TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel. Eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes, Hg.: *Regionalmanager*in Kultur. Kulturarbeit in ländlichen Räumen. Handreichung zu einem neuen Aufgabenprofil.* (2021), letzter Zugriff am 25. Januar 2024, https://www.trafo-programm.de/downloads/210603_OAK_Handreichung_WEB_Einzelseiten.pdf.

Theater für alle vs. faire Bezahlung?

Die wirtschaftliche Dimension des Kinder- und Jugendtheaters

Dass der Betrieb Freier Theater für und mit Kindern und Jugendlichen überhaupt stattfinden kann, ist in hohem Maße abhängig vom Einsatz der Menschen, die diese Angebote umsetzen. Im Theater tätig zu sein, und ganz besonders im Kinder- und Jugendtheater, stellt für die meisten der vom Institut für Sozialforschung und Gesellschaftspolitik (ISG) befragten Theaterakteur*innen eine Herzensentscheidung dar.[1] Damit diese aber, im steuerrechtlichen Sinne nicht zur „Liebhaberei" wird, ist eine wirtschaftlich tragfähige Finanzierung notwendig. „Liebhaberei" bezeichnet im Steuerrecht Unternehmungen, die ohne ernsthaft erkennbare Absicht eines betrieblichen Gewinns betrieben werden. Stuft das Finanzamt ein angemeldetes Gewerbe als „Liebhaberei" ein, können die Betreiber*innen betriebliche Ausgaben aus diesem Unternehmen nicht als einkommensmindernde Aufwendungen in ihrer Steuererklärung ausweisen, was für die Betreiber*innen erhebliche Nachteile bedeutet: Sämtliche Kosten des Betriebes werden sozusagen als „Privatvergnügen" angesehen und alle Einnahmen müssen vollumfänglich als Gewinn versteuert werden.

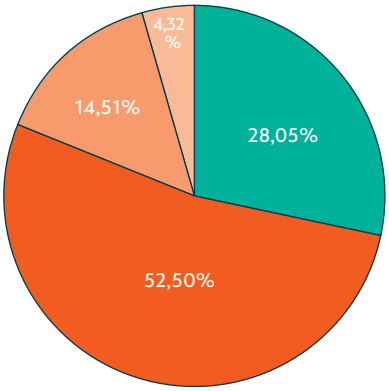
Die Analyse der Einkommensquellen der untersuchten Theater lässt auf eine Zweiteilung der Theaterlandschaft schließen: auf der einen Seite diejenigen mit einer diversifizierten Einnahmestruktur, auf der anderen Seite die Theaterbetriebe mit Konzentration auf eine einzelne Einnahmeform. Während die Umsätze der Theater, die in der Rechtsform einer GbR oder durch Einzelunternehmer*innen geführt werden, vorwiegend aus Kartenverkäufen beziehungsweise

		Eigenfinanzierungsanteil	öff. Förderungen und Zuschüsse
Rechtsform	N	Gesamt	Gesamt
Einzelunternehmer*in	28	89,76%	7,57%
e.V.	50	53,36%	46,64%
GbR	32	82,62%	17,38%
gGmbH	6	60,92%	39,08%
GmbH	5	88,10%	11,90%
Gesamtergebnis	**121**	**71,33%**	**28,05%**

Anm.: Die Summe des Eigenfinanzierungsanteils und der Zuschüsse bildet nicht alle Einnahmen der Einzelunternehmer*innen ab. Hier spielen verschiedene buchhalterische Einnahmen, wie bspw. Abschreibungen oder auch Privateinlagen eine Rolle, die nicht in die betriebliche Kategorie „sonstige Einnahmen" fallen.

	Eigenfinanzierungsanteil		
	Kartenverkauf und Honorare	Sonstige Einnahmen	Spenden und Privatförderung
Rechtsform	Anteil am EFZ	Anteil am EFZ	Anteil am EFZ
Einzelunternehmer*in	95,80%	4,20%	0,00%
e.V.	47,58%	38,51%	13,91%
GbR	85,52%	9,86%	4,62%
gGmbH	61,16%	30,84%	8,00%
GmbH	43,27%	56,63%	0,10%
Gesamtergebnis	**73,60%**	**20,34%**	**6,06%**

Anteile aller verschiedener Einnahmearten am Gesamtetat im rechnerischen Mittel für alle Rechtsformen



öffentliche Förderungen und Zuschüsse
Kartenverkauf und Honorare
Sonstige Einnahmen
Spenden und Privatförderung

Abb. 15: Zusammensetzung des Eigenfinanzierungsanteils am Etat nach Rechtsformen
Die Anteile der selbst erwirtschafteten Einnahmearten am Gesamtetat der Theater summieren sich auf die Eigenfinanzierungsquote. In der Regel wird der übrige Finanzierungsbedarf durch Zuschüsse und Förderungen gedeckt. Lediglich bei den selbstständigen Einzelunternehmer*innen summiert sich die Eigenfinanzierungsquote und die Förderquote nicht auf 100 Prozent: Die fehlenden 2,66 Prozent setzen sich in der Untersuchung aus den nicht gesondert kategorisierbaren buchhalterischen Einnahmen wie Abschreibungen, Einlagen etc. zusammen.

	Gesamt in Auswertung	davon öffentl. gefördert	
Rechtsform	N	Anzahl	Anteil
andere Form	2	1	50,00%
Einzelunternehmer*in	88	9	10,22%
e.V.	69	44	63,76%
GbR	81	15	18,51%
gGmbH	10	5	50,00%
GmbH	8	1	12,50%
Gesamtergebnis	**258**	**75**	**29,06%**

Abb. 16: Anteil der Theater, die in der Vergangenheit regelmäßig Zuwendungen empfangen haben

Einnahmen durch Honorare (beispielsweise für Gastspiele) stammen, sind die Einnahmen der Theater mit größeren Organisationsstrukturen für gewöhnlich breiter aufgestellt (Abb. 15). Weitere Einnahmequellen bilden häufig (ausgenommen die GmbHs und Einzelunternehmer*innen) Spenden, öffentliche Förderung und zu einem nicht unerheblichen Teil nicht näher definierte betriebliche Einnahmen (in Abb. 15 zusammengefasst als „Sonstige Einnahmen"), die sich beispielsweise aus dem Verkauf von Souvenirs, Tonträgern etc. oder auch dem Betrieb einer Theatergastronomie zusammensetzen. Akkumuliert bilden diese selbst erwirtschafteten Einnahmen und außerhalb öffentlicher Förderungen akquirierten Mittel die Eigenfinanzierungsquote, die im Gesamtdurchschnitt mit 71 Prozent durchgehend sehr hoch liegt. Zum Vergleich: Im *Spartenbericht Darstellende Kunst 2021* des Statistischen Bundesamtes werden 80,3 Prozent der Einnahmen der öffentlichen Theaterunternehmen als Zuweisungen und Zuschüsse ausgewiesen, die Betriebseinnahmen liegen dort bei 17,1 Prozent des Etats.[2]

Auf der anderen Seite beziehen durchschnittlich 29,06 Prozent der in der Auswertung berücksichtigten Freien Theater öffentliche Förderung (Abb. 16). Damit liegen sie deutlich unter dem im *Spartenbericht des Bundes* allgemein für die Freien Darstellenden Künste ermittelten Durchschnitt von 87 Prozent.[3] Differenziert nach der Betriebsform, weisen Theater mit kleineren Strukturen eine überdurchschnittlich hohe Eigenfinanzierungsquote zwischen 80 Prozent und 90 Prozent auf (Abb. 15, 16) – und nur knapp über 10 Prozent der Einzelunternehmer*innen erhalten überhaupt Förderungen, die dann wiederum auch nur 7,5 Prozent ihres Etats ausmachen. Unter den Theatern mit größeren Strukturen und dementsprechend personell größer ausgestatteter Verwaltung profitieren hingegen beispielsweise über 63 Prozent der Vereine und 50 Prozent aller gemeinnützigen GmbHs von Fördermitteln. In diesen beiden Gruppen beträgt Der durchschnittliche Anteil der Förderungen am Etat beträgt bei den gGmbHs 39 Prozent und bei eingetragenen Vereinen rund 46 Prozent (Abb. 15).

In der qualitativen Untersuchung nennen interviewte Personen aus kleineren Theaterstrukturen als Gründe für die geringe Förderquote den administrativen Aufwand für Förderanträge, der personell und finanziell kaum leistbar sei. Zumal diese organisatorische Arbeit im Vorhinein auf eigenes Risiko erfolgt: „Das ist eine Zeit- und Arbeitsressource, die da verbraucht wird, das ist unfassbar. Das können wir eigentlich nicht leisten."[4] In der quantitativen Auswertung der eingegangenen Kosten- und Finanzierungspläne für die Förderung des Spielbetriebes im Rahmen von *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* spiegelt sich dann auch der meist nicht kalkulierte Verwaltungsaufwand wider: Insgesamt berücksichtigen gerade einmal 8 Prozent aller Kalkulationen Ausgaben für allgemeine Verwaltungsaufgaben und nur 28 Prozent die Kostenposition eines künstlerischen Betriebsbüros, das die Umsetzung des Spielbetriebs koordiniert.

In diesem Zusammenhang ist auch zu beobachten, wie – mit Ausnahme der GmbHs – mit zunehmender Größe der Unternehmensstruktur parallel der Eigenfinanzierungsanteil sinkt und die Förderquote steigt, was als Bestätigung der vorhergehenden Beobachtungen aufgefasst werden kann: Die Etats eingetragener Vereine beinhalten in der Auswertung 46 Prozent Förderungen, die der gemeinnützigen GmbHs 39 Prozent und GbRs bestreiten immerhin über 17 Prozent ihrer Einnahmen aus verschiedenen Formen öffentlicher Zuwendungen, worin sich deutlich widerspiegelt, wie die erfolgreiche Einwerbung von Fördermitteln von den personellen Kapazitäten der Theater abhängen.

Die Erfahrungen der im Rahmen der qualitativen Untersuchung befragten Theater legen nahe, dass Kinder- und Jugendtheater häufig durch die engen Raster der Förderprogramme fallen, da viele Projekte zwischen Kultureller Bildung und Kunst zu verorten sind. Dies führt insbesondere bei den Theatern mit interdisziplinären Ansätzen durchaus zu einer zunehmenden Frustration, die sie vor weiteren Investitionen in Konzeption und Antragstellung zurückschrecken lässt.[5]

	Ø Aufführungen pro Jahr		Ø Neuproduktionen pro Jahr		Ø Preis Kinder		Ø Preis Jugendliche		Ø Preis Erwachsene		Ø Preis Gruppen	
Rechtsform	Anzahl	N	Anzahl	N	Höhe	N	Höhe	N	Höhe	N	Höhe	N
andere Form	64,25	2	2,75	2	8,00 €	1	10,00 €	1		0		0
Einzelunternehmer*in	83,23	79	1,49	71	5,11 €	62	6,12 €	49	6,00 €	1	5,50 €	3
e.V.	102,90	59	3,90	56	5,58 €	53	6,35 €	50	11,50 €	6	5,00 €	6
GbR	83,46	70	3,70	69	5,40 €	55	6,76 €	52	8,00 €	1	6,00 €	2
gGmbH	237,60	10	4,05	10	7,69 €	8	8,89 €	9		0	6,17 €	3
GmbH	199,60	5	2,90	5	6,13 €	4	6,38 €	4		0		0
Gesamtergebnis	**97,74**	**225**	**3,00**	**213**	**5,48 €**	**183**	**6,57 €**	**165**	**10,38 €**	**8**	**5,50 €**	**14**

Abb. 17: Durchschnittliche Aufführungs- und Neuproduktionszahl sowie Preisgestaltung der Theater nach Rechtsform

Die Freien Kinder- und Jugendtheater befinden sich paradoxerweise in ihren betrieblichen Kalkulationen trotz, beziehungsweise gerade aufgrund des hohen Anteils an Eigenfinanzierung in einer wirtschaftlich prekären Lage, wie besonders die Situation der Einzelunternehmer*innen verdeutlicht: Nach Ausgaben für Personal (dies schließt zunächst nicht die Ausschüttungen an die Einzelunternehmer*innen oder die Gesellschafter*innen der GbR ein, sondern nur Zahlungen an Dritte) von durchschnittlich 186,66 Euro pro Vorstellung sowie allen in den Gesamtkosten inkludierten betrieblichen Kosten beträgt der Rohertrag einer*s Einzelunternehmer*in aus Ticketeinnahmen oder Honoraren durchschnittlich nur 47,59 Euro je Aufführung. Diese rechnerische Größe ergibt sich aus den in den Abb. 18 und Abb. 19 aufgeführten Werten: Bei Einnahmen aus Tickets und Honoraren in Höhe von 47 994,87 Euro und betrieblichen Ausgaben von insgesamt jährlich 43 432,59 Euro bleibt den Einzelunternehmer*innen ein Rohertrag von 4 562,28 Euro, was bei durchschnittlich 95,85 Aufführungen jährlich dem genannten durchschnittlichen Rohertrag von 47,59 pro Aufführung Euro entspricht.

Je höher die Eigenfinanzierungsquote eines Theaters liegt, desto negativer wirken sich damit Ticketpreise, die nicht kostendeckend sind, auf die Wirtschaftlichkeit eines Theaterbetriebes und das Einkommen der Akteur*innen aus. Die niedrigschwelligen Eintrittspreise von rund 5,50 Euro pro Kind (Abb. 17) erweisen sich dabei einerseits aufgrund der geringen Spielräume in den Budgets der Veranstalter beziehungsweise der hohen Preissensibilität junger Familien als Notwendigkeit, sind aber andererseits der Grund für die nahezu unmögliche Finanzierung der Theaterarbeit aus eigener Kraft. Ein Großteil der Befragten gibt daher an, neben der Tätigkeit in ihren Theatern noch weitere Einnahmequellen erschließen zu müssen, wodurch die Aufführungen und Produktionen querfinanziert werden. Eine interviewte Person fasste die Situation zusammen mit der Feststellung: „Jede Aufführung ist eigentlich ein Defizit.“[6]

	Ø Aufführungen pro Jahr	Ø Einnahmen Ticket und Vorstellungshonorar	Ø Einnahmen gesamt	Ø Ausgaben Personal	Ø Ausgaben gesamt	
Rechtsform	Anzahl	Summe	Summe	Summe	Summe	N
Einzelunternehmer*in	95,85	47 994,87 €	66 474,74 €	17 891,62 €	43 432,59 €	17
e.V.	100,38	144 234,17 €	412 258,95 €	265 930,97 €	404 455,24 €	38
GbR	100,03	72 529,68 €	109 427,17 €	39 847,53 €	79 673,45 €	19
gGmbH	280,13	339 828,46 €	755 329,41 €	467 533,49 €	749 827,81 €	4
GmbH	251,83	369 757,94 €	682 645,58 €	347 546,33 €	641 984,90 €	3
Gesamtergebnis	**113,83**	**125 227,93 €**	**295 608,41 €**	**173 819,88 €**	**278 354,50 €**	**81**

Erhebungszeiträume: 2017–19, nur diejenigen Geförderten, von denen vollständige Datensätze zu den jeweiligen Datenpunkten vorlagen

Abb. 18: Durchschnittliche Aufführungszahlen, Einnahmen (aus Ticketverkäufen, Honorare und gesamt) und Ausgaben (Personal und gesamt) pro Jahr je Rechtsform
Bei den Einzelunternehmer*innen beziehen sich die Personalkosten nur auf Honorare für Dritte, das Honorar der Einzelunternehmer*innen bildet sich entsprechend der Einnahmenüberschussrechnung aus der Differenz von Einnahmen und Ausgaben. Die „Gesamtkosten je Aufführung“ beziehen alle Kosten, die im laufenden Betrieb anfallen, mit ein und legen sie auf eine Vorstellung um, damit ein vergleichbares Bild entsteht, wie hoch die finanziellen Aufwendungen sind, die ein Theater leisten muss, um seine Vorstellungen zu realisieren. Unbezahlte Arbeiten sind nicht erfasst.

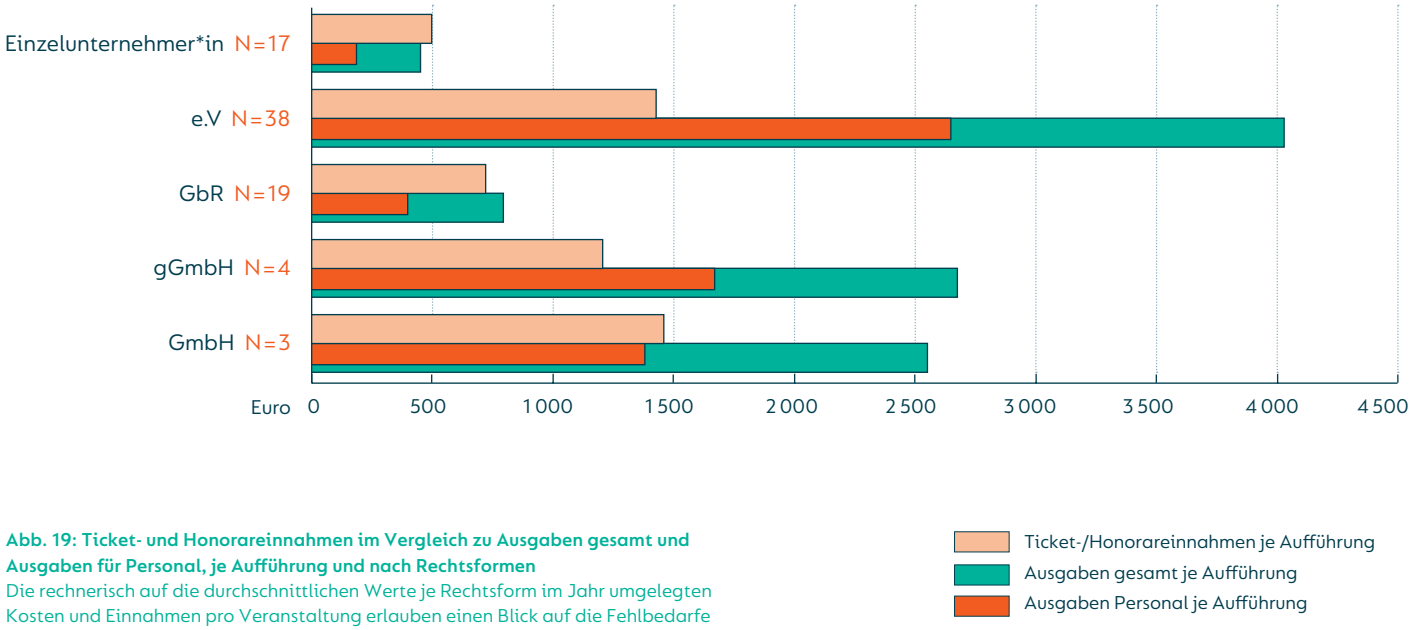


Abb. 19: Ticket- und Honorareinnahmen im Vergleich zu Ausgaben gesamt und Ausgaben für Personal, je Aufführung und nach Rechtsformen
Die rechnerisch auf die durchschnittlichen Werte je Rechtsform im Jahr umgelegten Kosten und Einnahmen pro Veranstaltung erlauben einen Blick auf die Fehlbedarfe je Aufführung. Sie zeigen, wie hoch die Kosten sind, die nicht durch Einnahmen aus Ticketverkäufen und Honoraren gedeckt werden.

Die Situation der Gesellschafter*innen einer GbR und die der Einzelunternehmer*innen muss dabei noch einmal detaillierter betrachtet werden, da diese in der Regel selbst Teil des Realisierungspersonals und nicht nur Unternehmenseigner*innen sind. Sie erhalten für gewöhnlich kein reguläres aufführungsbezogenes Honorar. Als Unternehmer*innen beziehungsweise Teilhaber*innen werden sie mit der Gewinnausschüttung des Theaterunternehmens entlohnt, ihre Saläre fließen also nicht in die laufende Kostenrechnung des Theaters ein. Zur Einordnung sei hier daher kurz der ermittelte statistische Wert aus den vorliegenden Jahresabschlüssen erwähnt, wonach die Ausschüttungen vor Steuern und Sozialversicherungsbeiträgen etc. im Erhebungszeitraum von 2017–2019 bei den Einzelunternehmer*innen im Schnitt bei rund 22 000 Euro lagen. Mitglieder einer GbR, die im Mittel aus 3,3 Gesellschafter*innen besteht, konnten im Erhebungszeitraum durchschnittlich mit einem Anteil am Bruttogewinn von knapp 12 000 Euro pro Person rechnen.

Diese Zahlen sind im negativen Sinn bemerkenswert, da selbstständige Theaterakteur*innen mit ihrer Kernaufgabe ohne Fördergelder oder Zuerwerb nur in den seltensten Fällen von ihrem Theaterbetrieb allein leben können. Als übliche weitere Tätigkeiten zur Überlebenssicherung nannten die befragten Theaterakteur*innen in den Gesprächen zur qualitativen Untersuchung unter anderem: selbstständige Honorarkraft in anderen Theaterprojekten, Yogaunterricht, Arbeit im musikalischen Bereich, sowie als Coaches, Rhetorik- oder Bewerbungstrainings an Schulen beziehungsweise als Veranstalter*innen von Workshops für Lehrer*innen und Erzieher*innen oder Arbeit als Dozent*innen. Diese weiteren Engagements machen laut Aussage der Interviewten ca. 3 -60 Prozent ihrer Einnahmen aus.[7]

Bei der Aufschlüsselung der Kostenseite zeigt sich noch einmal besonders deutlich die äußerst heterogene Beschaffenheit der Kinder- und Jugendtheaterlandschaft. Leider stand für eine detaillierte Analyse der Kostenstruktur im Rahmen der vorliegenden Datengrundlage keine ausreichend große Zahl konsistenter Datensätze zur Verfügung. Während die Unterscheidung der Personalkosten in der vorangegangenen Tabelle (Abb. 20) noch auf einer großen Datenbasis fußt (Gesamt N = 126), liegt die Zahl derjenigen Theater, für die vollständige Informationen zu allen Ausgabearten vorliegen, insgesamt nur bei 24 (für 3 von 5 Rechtsformen liegen sogar nur von jeweils einem Theater vollumfängliche Daten zu allen Ausgabearten vor). Die meisten konsistenten Datensätze liegen für Vereine vor (11 e.V.s ohne eigene Spielstätten und 2 mit eigenen Bühnen); zu weiteren 7 Einzelunternehmer*innen konnten ebenfalls vollständige Daten ausgewertet werden (davon 4 mit eigenen Spielstätten). Aufgrund dieser geringen Datenmenge wurde auf eine tabellarische Darstellung verzichtet. Dennoch sollen hier einige Kennzahlen Erwähnung finden, die Hinweise auf die typische Budgetgestaltung der Theater geben. Der Anteil der Ausgaben für Raummieten an den Gesamtausgaben lag bei den untersuchten Vereinen zwischen 7 Prozent und 15 Prozent, die Einzelunternehmer*innen gaben zwischen 5 Prozent und 8 Prozent ihres Etats für Räume aus. Die Kosten für Ausstattung lagen bei den Vereinen zwischen 7 Prozent und 11 Prozent und bei den Einzelunternehmer*innen zwischen 5 Prozent und 8 Prozent. Die eingetragenen Vereine investierten zwischen 2 Prozent und 4 Prozent ihrer Ausgaben in Werbung und die Einzelunternehmer*innen zwischen 2 Prozent und 7 Prozent. Kosten für Transporte lagen bei den Vereinen zwischen 3 Prozent und 4 Prozent, bei den Einzelunternehmer*innen zwischen 8 Prozent und 10 Prozent. Den höchsten Anteil für Verwaltungskosten erreichten Einzelunternehmer*innen mit eigener Spielstätte (13 Prozent; bei denjenigen ohne eigene Bühne 6 Prozent), die Vereine gaben lediglich 3 Prozent für Verwaltungsstrukturen aus.

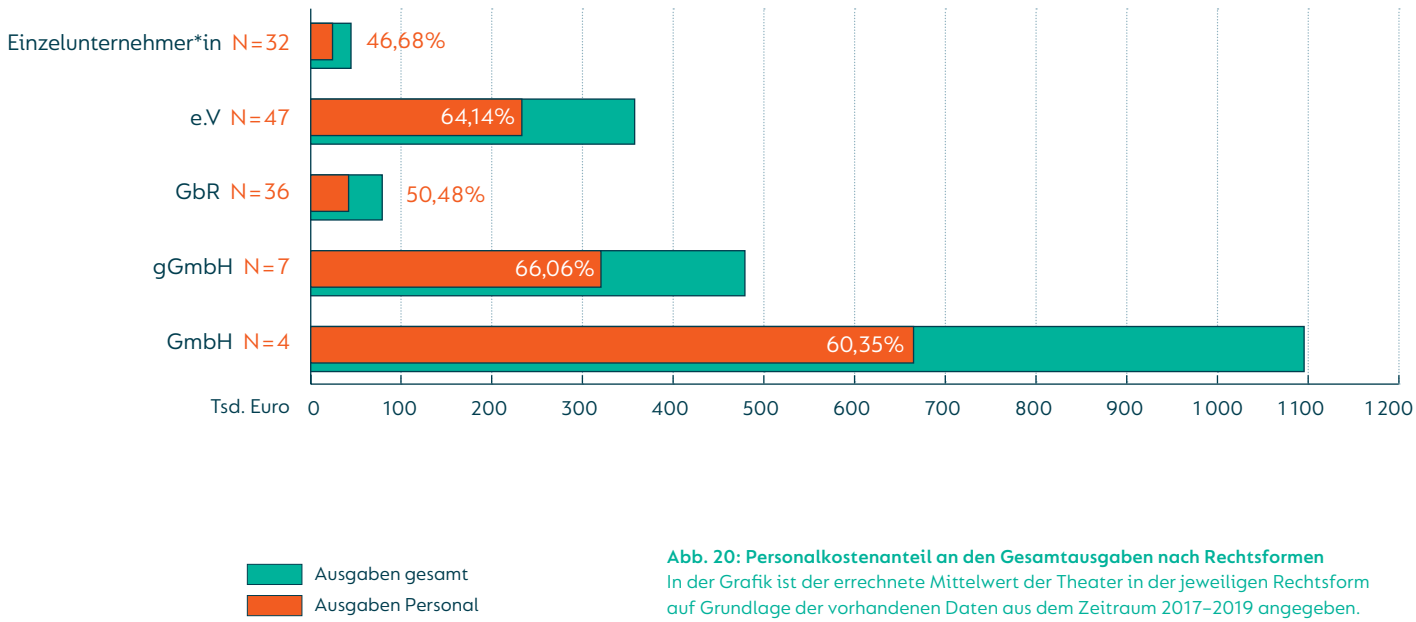


Abb. 20: Personalkostenanteil an den Gesamtausgaben nach Rechtsformen
In der Grafik ist der errechnete Mittelwert der Theater in der jeweiligen Rechtsform auf Grundlage der vorhandenen Daten aus dem Zeitraum 2017–2019 angegeben.

Den Personalkosten eines Theaterbetriebes kommt bei der analytischen Betrachtung der betriebswirtschaftlichen Kennzahlen besondere Bedeutung zu, da das Verhältnis zwischen den Ausgaben für Personal und allen übrigen Kosten (Sachkosten des Betriebes, Produktions- und Investitionskosten) auch implizit Rückschlüsse auf die infrastrukturelle Ausstattung eines Betriebes zulässt: Je höher der Anteil der Ausgaben für Sachmittel, die für die Umsetzung des Theaterbetriebes unverzichtbar sind (Raummieten, Technik oder Ausstattung etc.), umso geringer ist das Budget, das für Personalkosten zur Verfügung steht. In den Ergebnissen der Untersuchung fällt dabei auf, dass Einzelunternehmer*innen und GbRs im Vergleich zu den übrigen Rechtsformen verhältnismäßig niedrige Ausgaben für Personal aufwenden (Abb. 20). Es ist aber nicht davon auszugehen, dass in diesen Betriebsformen im Verhältnis zur Größe weniger Personalleistungen erbracht werden – vielmehr ist dieser Umstand als Indikator dafür zu lesen, dass in kleineren Theaterstrukturen unentgeltliche Arbeit einen wesentlichen Beitrag zu ausgeglichenen Jahresabschlüssen bildet.

Gerade die aufwändigen und außerhalb des regulären Spielbetriebes stattfindenden Konzeptionen neuer Spielreihen oder Stückentwicklungen über das Jahr hinweg stellen so manchen Theaterbetrieb vor betriebswirtschaftliche Herausforderungen: Die Konzeptions- und Produktionskosten werden häufig nicht in die kalkulatorischen Gesamtkosten je Aufführung einbezogen. Das hat zur Folge, dass kostenintensive Neuproduktionen entweder zum Gegenstand unbezahlter Überstunden werden oder ohne finanzielle Zuwendungen von außen gar nicht umsetzbar sind. Die angemessene Bezahlung der Theaterakteur*innen (etwa entsprechend dem Normalvertrag Bühne) stellt insbesondere während der Produktionsphasen ein generelles Problem für viele Theaterbetriebe dar, wie in den Interviews der qualitativen Untersuchung deutlich gemacht wird.[8] Auch eine generell ausgewogene Bilanz eines Theaterbetriebes scheint dabei keine Garantie dafür zu sein, dass Angestellte angemessen – also entsprechend geltender Tarife oder Honoraruntergrenzen – bezahlt werden.[9] Als typische Arbeitsbereiche, die häufig aus begrenzten Ressourcen und wirtschaftlichen Zwängen heraus ebenfalls kaum abgedeckt werden können, gelten dabei nicht nur Netzwerk- und Lobbyarbeit, sondern auch Anforderungen, die an moderne Betriebsführungstechniken gestellt werden, wie beispielsweise die Präsenz auf verschiedenen Social-Media-Kanälen oder die Pflege der Datenschutz Compliance.[10]

Unter diesen Voraussetzungen stellen Freie Theaterakteur*innen mit allgemein steigenden Kosten bei gleichbleibend niedrigen Einnahmeerwartungen immer wieder auch die Frage nach der generellen wirtschaftlichen Tragfähigkeit ihres Theaters, wie in den Interviews der qualitativen Untersuchung zuweilen berichtet wurde.[11] Gleichermaßen liegt aus Arbeitnehmer*innenperspektive auf der Hand, dass Personal ohne eine angemessene Bezahlung sowie gute Arbeitsbedingungen oder ohne Aussicht auf eine auskömmliche Altersvorsorge über kurz oder lang sowohl für die Freien Kinder- und Jugendtheater, als auch im schlimmsten Fall für die Darstellenden Künste generell, verloren geht. Allgemein sehen sich schon jetzt viele Menschen in den Freien Darstellenden Künsten von Altersarmut bedroht.[12]

Zugleich wird die Rolle des Freien Kinder- und Jugendtheaters als arbeitsmarktpolitische Akteurin tendenziell unterschätzt: Zwar konnten im Rahmen dieser Untersuchung keine repräsentativen Zahlen über die Größenverhältnisse der Mitarbeiter*innenstrukturen erhoben werden, die Analyse der im Rahmen der Antragstellung eingereichten Finanzierungspläne einzelner geförderter Gastspiel- und Aufführungsreihen lässt jedoch die Feststellung zu, dass in diesen und vergleichbaren Projekten 51 Prozent aller

Personalpositionen durch Honorarkräfte, 30 Prozent durch Angestellte, 8 Prozent durch Minijobber*innen und 11 Prozent durch die Einzelunternehmer*innen beziehungsweise Gesellschafter*innen der GbRs selbst besetzt werden.

Zusammenfassend ist also bei Betrachtung der wirtschaftlichen Verhältnisse Freier Kinder- und Jugendtheater festzustellen, dass die meisten Theater als Unternehmen stets am Rande der Rentabilität arbeiten. Genauso wie die schwierigen beruflichen Perspektiven der Theaterakteur*innen, die auf Engagements in Theatern angewiesen sind und selten in festen Anstellungsverhältnissen tätig sind, sind auch die Arbeitsbedingungen der Einzelunternehmer*innen und der als Personengesellschaften Agierenden in der Regel als prekär anzusehen.

Ein Phänomen, das sich sowohl bei größeren als uch kleineren Theatern zu manifestieren scheint, ist die hier bereits angedeutete (und in der Regel nicht buchhalterisch erfasste und daher nicht quantitativ darstellbare) übliche unentgeltliche Mehrarbeit: Um den Betrieb überhaupt aufrechterhalten (geschweige denn weiterentwickeln) zu können, scheint die Branche neben den bezahlten Arbeitsstunden auf die Bereitschaft der Beteiligten zu unvergüteter Mehrarbeit angewiesen zu sein. Diese, nicht erst in der jüngeren Vergangenheit übliche Praxis, ist in zweierlei Aspekten problematisch: Einerseits herrscht in den Betrieben eine institutionalisierte Kultur der „freiwilligen Selbstausbeutung“ – sowohl auf Arbeitnehmer*innen- als auch auf Arbeitgeber*innenseite. Andererseits lässt sich (besonders innerhalb kleinerer Strukturen) hierbei ein strukturelles Problem der betrieblichen Organisation in Kinder- und Jugendtheaterbetrieben identifizieren. Dergestalt, dass die individuellen Leistungen von GbR-Mitgliedern oder Einzelunternehmer*innen innerhalb der Betriebsstruktur häufig weder in Inhalt noch Umfang fest definiert werden, und in den seltensten Fällen innerhalb der GbR beispielsweise in Form von projektbezogenen Binnenverträgen fixiert werden. In der täglichen Praxis werden geleistete Arbeitsstunden erfahrungsgemäß oftmals nicht oder nicht genau erfasst, womit in diesen Fällen die Kalkulation der betrieblichen Aufwendungen durch Personalleistungen permanent verzerrt wird. Unter dieser Prämisse ist für diese Betriebe streng genommen keine realistische Betriebskalkulation möglich. Planungsmäßig navigieren Betriebe mit solchen Ungewissheiten also – bildlich gesprochen – stets durch eine Nebelwand, wodurch nicht zuletzt eine realistische Einschätzung des Förderbedarfs und damit eine nachhaltige kulturelle Daseinsvorsorge erschwert wird.

Dieser Umstand entbehrt nicht einer gewissen Tragik, da in der Arbeitsrealität das buchhalterisch unsichtbare Defizit gezwungenermaßen auch nicht dargestellt werden darf, sollten sich diese Betriebe künftig um öffentliche Zuschüsse bemühen wollen: Nach den Handreichungen des Bundesverwaltungsamtes sind mittelgebende Stellen angehalten, die wirtschaftlichen Verhältnisse der Antragsteller*innen über „eine Plausibilitätsprüfung der Jahresabschlüsse, eine Betrachtung der Entwicklung des Eigenkapitals sowie eine Betrachtung der Entwicklung von Gewinn und Verlust im Prüfzeitraum“ dahingehend zu prüfen, „ob Anzeichen eines (rapiden) Herunterwirtschaftens, für Zahlungsschwierigkeiten oder gar eine Überschuldung zu erkennen sind.“[14] Somit können betriebswirtschaftlich angeschlagene Betriebe entsprechend der Fördergrundsätze, wie sie beispielsweise auch bei *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* umgesetzt wurden, grundsätzlich nicht erwarten, Zuwendungen zu erhalten. Ihnen bleibt die Zuhilfenahme staatlicher Unterstützung verwehrt, und sie verharren gezwungenermaßen im Zustand der kontinuierlichen Ausbeutung ihrer personellen Ressourcen.

1 Siehe Kaden/Wellmer/Puxi 2022, S. 48: Die Fokussierung auf das Kinder- und Jugendtheater erfolgt in den seltensten Fällen aus wirtschaftlichen Überlegungen heraus.
2 Siehe Sarah Weißmann: *Bildung und Kultur. Spartenbericht Darstellende Kunst* 2021. Hg. von Statistisches Bundesamt (November 2021), letzter Zugriff am 20. Juli 2023, https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/spartenbericht-darstellende-kunst-5216103219004.pdf?__blob=publicationFile, S. 53.
3 Siehe ebd., S. 60.
4 Interviewte Person; Kaden/Wellmer/Puxi 2022, S. 35.
5 Siehe Interviewte Person; Kaden/Wellmer/Puxi 2022, S. 36.
6 Interviewte Person; Kaden/Wellmer/Puxi 2022, S. 34.
7 Kaden/Wellmer/Puxi 2022, S. 38.
8 Siehe Kaden/Wellmer/Puxi 2022, S. 37.
9 Siehe ebd.
10 Siehe ebd., S. 43.
11 Interviewte Person; Kaden/Wellmer/Puxi 2022, S. 34.
12 Ausführlich in: Henrik Adler/Wibke Behrens/Thomas Fabian Eder/Christian Grüner /Janet Merkel/ Sven Sappelt: *Zukunftsfähig und gerecht? Die soziale Absicherung von Freiberufler*innen, Selbstständigen, hybrid Erwerbstätigen und Kulturunternehmer*innen in den freien darstellenden Künsten.* In: Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V.: Themendossiers im Rahmen von Systemcheck, Berlin, 2022.
13 Bundesverwaltungsamt, Hg.: *Ordnungsgemäße Geschäftsführung von Zuwendungsempfängern. Prüfung und Beratung im Bereich Zuwendung*, Köln, 2023, letzter Zugriff am 15. Februar 2023, https://www.bva.bund.de/SharedDocs/Downloads/DE/Behoerden/Beratung/Orgportal/20131018_Broschuere_Ordnungsgemaesse_Geschaeftsfuehrung.pdf?__blob=publicationFile&v=10, S. 9.

Programmauswertung: NEUSTART für die Freien Darstellenden Künste für junges Publikum

Die vorangehenden Kapitel gehen auf die Struktur der analysierten Freien Kinder- und Jugendtheater anhand ihrer eingereichten Daten für das Förderprogramm *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* ein. Dieses Kapitel widmet sich abschließend dem Förderprogramm selbst. Im Zentrum steht dabei die Frage, welche Ableitungen aus den Summen von Antragsstellung und Bewilligung von Fördermitteln über die Freien Darstellenden Künste für junges Publikum sowie über die Effekte und Resultate des Programms gemacht werden können.

Die Förderung hatte zum Ziel, die Auswirkungen der Beschränkungen im Zuge der COVID-19-Pandemie für die Kultur abzufedern. Dafür stellte die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien dem Freien Kinder- und Jugendtheater ein Rettungsprogramm in Höhe von 23 Mio. Euro zur Verfügung. Die Förderungen wurden von der ASSITEJ e.V. an die Freien Kinder- und Jugendtheater weitergeleitet. In diesem ersten Bundesprogramm ausschließlich für das Kinder- und Jugendtheater wurden insgesamt 258 einzelne Theater und 507 Projekte gefördert. Da das Programm explizit nicht den Ausbau der Spieltätigkeit von Theatern förderte, durften die beantragten Fördergelder für künstlerisches Personal die durchschnittlichen Ausgaben der Theater in diesem Bereich nicht übersteigen. Anhand der in den Anträgen geplanten Vorstellungen und den daraus resultierenden Kosten lässt sich eine grobe Ableitung über die in diesem Bereich umzusetzenden Finanzmittel erstellen:[1]

Im Modul A wurden zum Stichtag dieser Erhebung am 30.06.2023 insgesamt 4,86 Mio. Euro für den Erhalt des Spielbetriebs von Kinder- und Jugendtheatern mit eigener Spielstätte bewilligt.

Das Modul B, in welchem Gastspiele gefördert wurden, umfasste zum genannten Stichtag eine Bewilligungssumme von 8,83 Mio. Euro. Diese Gelder beziehen sich ausschließlich auf Kosten für künstlerisches Personal[2] im Zusammenhang mit den beantragten Vorstellungen. Im Zeitraum Mai 2021 bis Juni 2023 (Zeitraum für die Durchführung der beantragten Projekte) wurden für diese Theater knapp 13,69 Mio. Euro allein für künstlerische Leistungen bewilligt. Sachkosten für Fahrten, Bühnenbild oder auch Leistungen von nicht-künstlerischem Personal sind hier nicht eingerechnet. Da die beantragten Vorstellungen gemäß den Fördergrundsätzen nicht mehr Vorstellungen planen und beantragen durften, als für sie im regulären Spielbetrieb üblich war, kann davon ausgegangen werden, dass dies auch der Betrag ist, den die Theater nur für die künstlerischen Personalkosten (und unter Beachtung der Mindest-Honorarempfehlungen des Bundesverbands Freie Darstellende Künste) regulär aufbringen müssten. Das bedeutet, dass mindestens 13,69 Mio. Euro, beziehungsweise mindestens 547 600 Euro pro Monat in den Freien Kinder- und Jugendtheatern umgesetzt werden. Dieser Ausschnitt aus dem Gesamtumsatz zeigt, dass Freies Kinder- und Jugendtheater nicht nur ein wichtiger Bestandteil des kulturellen Sektors ist, sondern auch als Arbeitgeber in der Kreativwirtschaft nicht zu unterschätzen ist. Voraussetzung ist jedoch, dass auskömmliche Löhne gezahlt werden. Im Förderprogramm wurde eine Untergrenze entsprechend der Empfehlung zu Honoraruntergrenzen des LAFT Berlin – Landesverband freie darstellende Künste Berlin e.V. von 2017 kommuniziert. Diese sind in Anbetracht der stark gestiegenen Inflation der letzten Jahre jedoch nicht mehr als angemessen zu betrachten.

Im Modul C wurden für Projekte zur Weiterentwicklung und zur Publikumsakquise 7,15 Mio. Euro bewilligt. Während im Modul B für die Durchführung von Gastspielen den GbRs mit 1,7 Mio. und Einzelunternehmer*innen mit 3,3 Mio. Euro die meisten Fördergelder bewilligt wurden, erhielten im Modul C Vereine mit 2,7 Mio. Euro und GbRs mit 2,4 Mio. Euro die meisten Fördergelder. Im Modul C stammen von 155 bewilligten Projekten 61 von GbRs und 49 von Vereinen. Dies verdeutlicht den Bedarf an struktureller Weiterentwicklung, der gerade in größeren und agilen Theaterbetrieben, die in komplexen Arbeitszusammenhängen tätig sind, vorherrscht.

Im Vergleich der bewilligten Fördersummen in den einzelnen Bundesländern zeichnet sich eine äquivalente Verteilung entsprechend der Häufigkeit von gestellten Förderanträgen im Programm ab (siehe auch Anhang 3.2). So ist die höchste Fördersumme mit insgesamt 6,63 Mio. Euro nach Nordrhein-Westfalen geflossen, gefolgt von Berlin mit 4,12 Mio. Euro und Hessen mit 2,60 Mio. Euro.[1] Mit Nordrhein-Westfalen und Berlin haben damit zwei Bundesländer die meisten Fördergelder des Programms gebunden, in denen auch Land und Kommunen die höchsten Aufwendungen für Theater (inkl. Musik) leisten. Diese betrugen gemäß dem Kulturfinanzbericht von 2022 (Abb. 21):

1 Die hier genannten Werte beziehen sich auf den letzten verfügbaren Stand zum Redaktionsschluss und korrespondieren daher nicht mit den Werten der Datengrundlage in den Anhängen 3, deren Stichtag am 13.6.2022 liegt.

Ausgaben der Länder für Theater und Musik 2020		
	Gesamt (in Mio. Euro)	pro Einwohner*in (in Euro)
Nordrhein-Westfalen	834,2	120
Bayern	664	143
Baden-Würtemberg	561	130
Berlin	449	249
Sachsen	373	243
Hamburg	190	225

Abb. 21: Auswahl der sechs Bundesländer mit den höchsten absoluten Förderungen von Theatern und Musik durch Land und Kommunen in absoluten Zahlen und pro Einwohner*in[3]

Da Nordrhein-Westfalen zu den bevölkerungsreichsten Bundesländern gehört, relativiert sich die Höhe der Fördergelder, die das Bundesland von Land und Kommunen sowie durch die Bundesförderung *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* erhalten hat.

Im Kontext der Zielsetzung des Programms als Rettungsschirm für bestehende Theater und ihren regulären Spielbetrieb ist es nicht verwunderlich, dass besonders Regionen, in denen es eine höhere Dichte an Freien Kinder- und Jugendtheatern gibt, auch eine höhere Förderquote haben. Da jedoch nicht nur der Erhalt des Spielbetriebs und Gastspiele gefördert wurden, sondern beispielsweise im Modul C auch Projekte zur Publikumsgewinnung und Zukunftsfähigkeit, werden Regionen mit einer schwächeren kulturellen Infrastruktur und weniger Theatern übervorteilt, da hier keine Gelder für die Weiterentwicklung der Theaterlandschaft aus dem Programm investiert werden, wodurch kulturell schwächere und stärkere Regionen langfristig weiter auseinanderdriften.

Mit Blick auf ländliche Räume wird diese Differenz in den absoluten Zahlen erkennbar, so wurden zum Stichtag 30.06.2023 rund 2,06 Mio. Euro für Theater in ländlichen Räumen bewilligt und knapp 17,4 Mio. Euro für Theater in urbanen Regionen (siehe Anhang 3.1). Dabei erhielten Theater in ländlichen Räumen mit eigener Spielstätte rund 290 000 Euro, Gastspieltheater knapp 1 Mio. Euro und für Projekte im Modul C (Publikumsakquise und Zukunftsfähigkeit) wurden 730 000 Euro eingesetzt. Dies entspricht lediglich etwa einem Zehntel des Gesamtbudgets des Modul C. Die ländlichen und kulturinfrastrukturell schwächeren Räume laufen Gefahr, zukünftig noch stärker im bundesweiten Vergleich der kulturellen Infrastrukturen abgehängt zu werden, wenn Förderungen sich auf etablierte Spielbetriebe fokussieren.

1 Siehe Abb. 1.

2 Zum künstlerischen Personal zählen alle Personen, die unter den Normalvertrag Bühne Solo des Deutschen Bühnenvereins fallen.

3 Lorenz Ade/Dr. Frédérik Blaeschke/Pia Brugger/Anna Grzesista:, *Kulturfinanzbericht 2022*, hg. von Statistische Ämter der Länder und des Bundes, Wiesbaden 2022, letzter Zugriff am 02. Mai 2023, https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002229004.pdf?__blob=publicationFile, S. 25 und 89.

Fazit

Ziel dieser quantitativen Erhebung war es, einen vertieften Einblick in die Produktionsbedingungen Freier Kinder- und Jugendtheater zu erhalten und dabei insbesondere Erkenntnisse zu betriebswirtschaftlichen Aspekten zu gewinnen.

Dazu wurden die Daten von 258 Freien Theater für junges Publikum in insgesamt 541 Förderanträgen des Rettungsprogramms *NEUSTART KULTUR - Junges Publikum* ausgewertet. Die Daten erfassen den Spielbetrieb sowie die Einnahmen und Ausgaben der Theater im Zeitraum 2017–2020 und betreffen somit den Zeitraum vor Ausbruch und während der COVID-19-Pandemie. Ihre konkreten Auswirkungen auf die Freien Darstellenden Künste für junges Publikum müssen gesondert erforscht werden.

Die Freien Kinder- und Jugendtheater bilden eine wichtige Säule für das flächendeckende kulturelle Theaterangebot für junge Menschen. So spielen sie bspw. mit rund 22 000 Vorstellungen pro Jahr, fast genauso viele Aufführungen, wie die öffentlichen Theater in den Kinder- und Jugendtheatersparten. Die Spielpläne konzentrieren sich vornehmlich auf Vorstellungen für Kinder im Vor- und Grundschulalter. So wurde für 53 Prozent der geförderten Inszenierungen eine Altersempfehlung von vier bis sechs Jahren gegeben. 31 Prozent der Inszenierungen haben sich an Kleinkinder bis drei Jahren gerichtet.

Die strukturelle Analyse hat gezeigt, dass die meisten der befragten Theater Einzelunternehmer*innen sind (34 Prozent). Weitere 32 Prozent sind als GbR organisiert, die insgesamt für 40 Prozent der produzierten Inszenierungen in den Jahren 2017–2019 verantwortlich waren. Sie nehmen hierbei einen überproportionalen Anteil ein, der unter anderem auf eine projektorientierte Kulturförderung in dieser Zeit zurückgeführt werden kann. Während gGmbHs nur 4 Prozent aller in der Studie erfassten Theater darstellen, erbringen sie 11 Prozent der verzeichneten jährlichen Spieltermine, was ein überdurchschnittliches Verhältnis darstellt. Dies zeigt zudem, dass größere Strukturen, welche auch häufiger über eine eigene Bühne verfügen, in der Lage sind, mehr Vorstellungen zu spielen und damit in der Regel höhere Einnahmen erzielen als beispielsweise GbRs, in denen zeitliche und personelle Ressourcen durch Probearbeiten für die verhältnismäßig höhere Anzahl von Neuinszenierungen gebunden werden.

Grundsätzlich sind Freie Kinder- und Jugendtheater in der gesamten Bundesrepublik angesiedelt. Räumliche Konzentrationen befinden sich im Westen des Landes und in Berlin. Nur etwa ein Drittel der befragten Theater verfügt über eine eigene Spielstätte, Miet- und Pachtverhältnisse eingeschlossen. In den gesamten Freien Darstellenden Künsten sind es hingegen knapp 71 Prozent. Folglich sind Tourneen und Gastspiele als wesentliches Strukturmerkmal der betrachteten Theater anzuerkennen. Sie schaffen damit maßgeblich eine kulturelle Infrastruktur, damit junge Menschen Theater oder allgemeiner Kultur erleben können. In der Auswertung wird ein Zusammenhang zwischen der Gastspieltätigkeit, der Anzahl Freier Kinder- und Jugendtheater in der Region sowie der dortigen Bevölkerungsdichte von Einwohner*innen unter 18 Jahren deutlich. In Bundesländern, in denen diese Faktoren am stärksten voneinander abweichen, so beispielsweise in Baden-Württemberg, Bayern und Nordrhein-Westfalen, wurden zwischen 2017 und 2019 besonders viele Gastspiele durchgeführt. Während Theater in den ländlichen Regionen der Flächenländer tendenziell eher in näherer Umgebung um ihren Standort auftreten, nehmen Theater aus städtischen Gebieten im Durchschnitt eher weitere Reisen für Gastspiele auf sich und spielen dabei vorwiegend in städtischen Regionen. Die Auswertung zeigte weiterhin, dass noch nicht alle Landkreise in Deutschland erreicht werden, was die wichtige Rolle von Gastspielen gerade in ländlichen Räumen für die kulturelle Grundversorgung betont. Denn Kultur darf nicht nur als weicher Standortfaktor betrachtet werden, sondern muss als wesentlicher Bestandteil der regionalen Entwicklung und Daseinsvorsorge berücksichtigt werden.

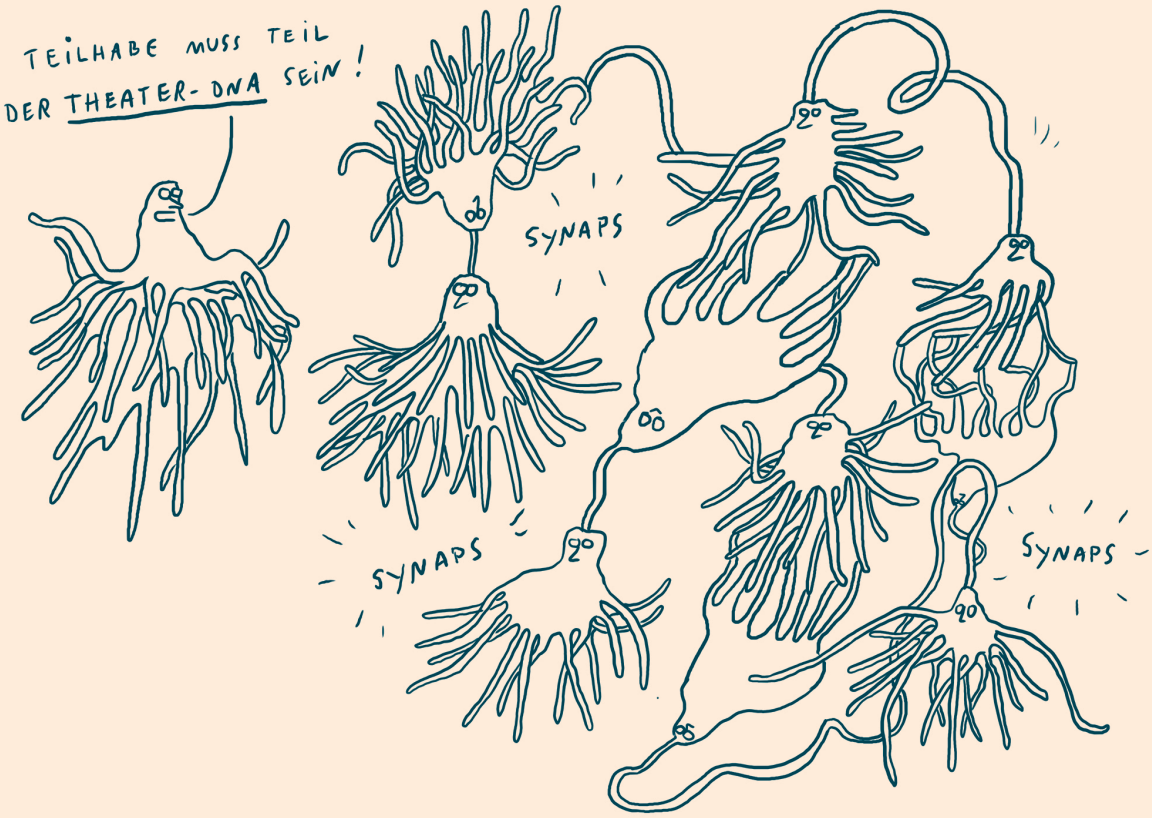
Die in Ansätzen umgesetzte Bedarfsanalyse für Kinder- und Jugendtheater hat gezeigt, dass im Bundesdurchschnitt nur 1,9 Freie Theater für junges Publikum pro 100 000 Einwohner*innen unter 18 Jahren zur Verfügung stehen. Somit würde jedem der betrachteten Theater ein potenzielles Publikum von rund 50 000 jungen Menschen zur Verfügung stehen, Begleitpersonen nicht eingerechnet. Der Markt bietet hier folglich ein erhebliches Potenzial.

Die betriebswirtschaftliche Lage der Freien Kinder- und Jugendtheater zeigt eine hohe Eigenfinanzierungsquote von durchschnittlich 71 Prozent, wobei kleinere Strukturen mit 80 – 90 Prozent hier überdurchschnittlich hohe Anteile aufweisen. Der Zugang zu Fördermitteln variiert je nach Größe und Rechtsform der Theater. Die Auswertung verdeutlicht, dass besonders Theater mit größeren Strukturen Zugang zu Fördermitteln haben. Der durchschnittliche Anteil von Fördergeldern am Gesamtetat beträgt bei gGmbHs 39 Prozent und bei Vereinen knapp 46 Prozent. Weiterhin ist die betriebswirtschaftliche Lage der Theater durch niedrige Eintrittspreise von durchschnittlich 5,50 Euro pro Kind geprägt. Durch die hohe Eigenfinanzierungsquote gerade bei Einzelunternehmer*innen wurde ein alarmierend niedriger durchschnittlicher Rohertrag aus Ticketeinnahmen beziehungsweise Honorarzahlungen von 47,59 Euro je Aufführung errechnet. Im jährlichen Durchschnitt beträgt der

Bruttogewinn von Einzelunternehmer*innen rund 22 000 Euro und 12 000 Euro pro Gesellschafter*in in einer GbR. Diese niedrigen Gewinnspannen machen eine Querfinanzierung der künstlerischen Arbeit durch andere Erwerbsbereiche notwendig. Besonders Einzelunternehmer*innen und GbRs wanden im Vergleich zu den übrigen Rechtsformen in der Untersuchung verhältnismäßig niedrige Ausgaben für Personal auf, was als Indikator für unentgeltliche Arbeit gedeutet wird. Solche nicht vergüteten Tätigkeiten spielen besonders in kleineren Theaterstrukturen eine wesentliche Rolle für den Erhalt des Spielbetriebs und ausgeglichene Jahresabschlüsse. Verbunden ist dies ebenfalls mit einer inkonsistenten und intransparenten Erfassung von Arbeitsstunden, wodurch ein belastbares Ressourcenmanagement erschwert wird. Die wirtschaftliche Tragfähigkeit der Freien Kinder- und Jugendtheater ist daher in vielen Fällen nicht ausreichend gesichert und der Erhalt der Theater mit prekären Arbeitsbedingungen und unbezahlter Arbeit verbunden.

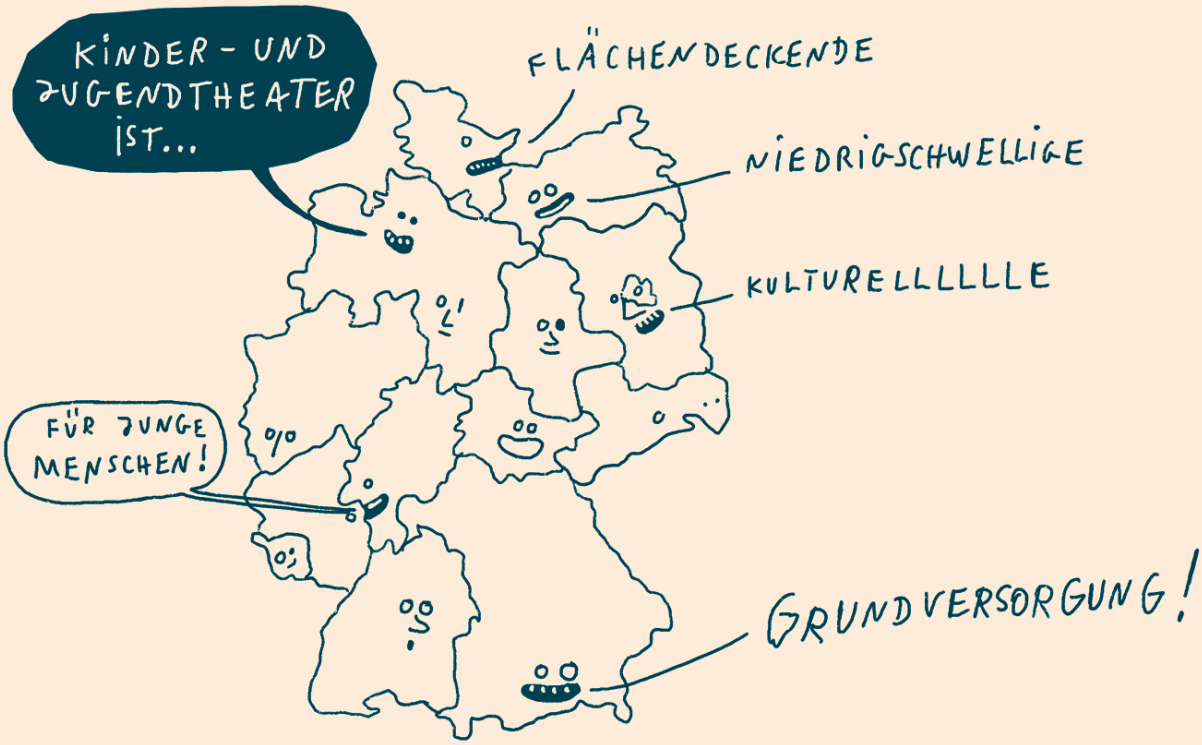
Die Auswertung des Förderprogramms *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* verdeutlicht, dass es einen erheblichen Bedarf an struktureller Weiterentwicklung gibt und finanzielle Defizite vorherrschen. Die Fördermittel in Höhe von 23 Mio. Euro für den Zeitraum Mai 2021 bis Juni 2023 waren eine existenzielle Maßnahme für den Erhalt der Freien Kinder- und Jugendtheater und gegen die negativen Auswirkungen der COVID-19-Pandemie. Mit dem Modul C des Förderprogramms wurden neue Impulse im Bereich der Publikumsakquise gesetzt. Die umfangreiche Datenbasis, die aus der Antragstellung hervorgeht, konnte gleichzeitig erfolgreich genutzt werden, um empirisch und faktisch den desolaten Zustand der Produktionsbedingungen vieler Freier Theater für junges Publikum aufzuzeigen. Ein nächster Schritt ist nun, da die strukturellen Defizite und Leerstellen der Kinder- und Jugendtheaterlandschaft offengelegt wurden, darauf zu reagieren und langfristige Unterstützungsmöglichkeiten zu entwickeln.

Die Studie stellt die wichtige Rolle der Freien Kinder- und Jugendtheater bei der kulturellen Grundversorgung junger Menschen heraus. Eingangs wurde auf die Studie von Birgit Mandel aus dem Jahr 2020 verwiesen, in der 89 Prozent der Befragten ein Programm für junges Publikum von Stadt- und Staatstheatern erwarten. Und obwohl Kinder- und Jugendtheater als meritorisches Gut anerkannt ist, arbeiten zahlreiche Freie Theaterschaffende in den Darstellenden Künsten für junges Publikum unter prekären Bedingungen und sehen sich mit betriebswirtschaftlichen Herausforderungen konfrontiert, die eine nachhaltige Entwicklung und Existenzsicherung erschweren. Es besteht eine massive Diskrepanz zwischen ideeller und materieller Wertschätzung. Eine nachhaltige Kulturförderung für die Freien Darstellenden Künste für junges Publikum muss die speziellen Bedürfnisse der Freien Kinder- und Jugendtheater berücksichtigen und für eine nachhaltige Wirkung auch die Struktur der Theaterlandschaft, wie Verbände und Vernetzungsaktivitäten fördern. Mit einem starken Rückhalt können Theaterakteur*innen zu angemessenen sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen Kunst für junge Menschen konzipieren, produzieren und zur Aufführung bringen. Dies stellt die Grundlage dafür dar, dass Kinder und Jugendliche an Kultur, an den Darstellenden Künsten, teilhaben und sie aktiv mitgestalten können.


TEILHABE MUSS TEIL
DER THEATER-DNA SEIN!
SYNAPS
SYNAPS
SYNAPS


TEILHABÜHNE
TEIL
HABE


DIE STUDIE


KINDER- UND JUGENDTHEATER IST...
FLÄCHENDECKENDE
NIEDRIGSCHWELLIGE
KULTURELLLLLLE
FÜR JUNGE MENSCHEN!
GRUNDVERSORGUNG!

Qualitative Studie

zur Lage von Theaterakteur*innen in Freien Kinder- und Jugendtheatern in Deutschland 2022

Im Auftrag der ASSITEJ e.V. Deutschland, Institut für Sozialforschung und Gesellschaftspolitik, Berlin

Einleitung

Im Rahmen des Förderprogramms *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* fand eine Bestandsaufnahme zur finanziellen und strukturellen Situation des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland 2022 statt. Mit dem vorliegenden Studienbericht werden die Ergebnisse der von Juli bis Dezember 2022 durchgeführten qualitativen (Teil-)Untersuchung vorgestellt, die sich eingehend mit der Lage von Theaterakteur*innen in den Darstellenden Künsten für junges Publikum befasst. Diese im Auftrag der ASSITEJ e. V. durchgeführte Untersuchung stellt eine vertiefende Analyse der Lage der Theaterakteur*innen in den Kinder- und Jugendtheatern in Deutschland dar. Die pseudonymisierten Untersuchungsergebnisse basieren auf problemzentrierten Interviews mit Theaterakteur*innen aus dem gesamten Bundesgebiet und sind in Ergänzung zu den quantitativen Analysen der ASSITEJ e. V. zu betrachten.

Mit der qualitativen Untersuchung wird das Ziel verfolgt, ein umfangreicheres Verständnis der Kinder- und Jugendtheaterlandschaft zu erlangen. Eine Besonderheit ist die Berücksichtigung individueller biografischer, künstlerischer und beruflicher Entwicklungsprozesse, wodurch ein vertiefender Einblick in die Akteur*innenlandschaft sowie die spezifischen Arbeits- und Lebensbedingungen der Theaterakteur*innen ermöglicht wird. Im Fokus der Untersuchung steht die wirtschaftliche Situation der Theaterbetriebe und der einzelnen Interviewpersonen, die inhaltlich-künstlerische Positionierung einschließlich der Vernetzung innerhalb der Theaterlandschaft sowie die Identifikation von Förderungs- und Unterstützungsbedarfen. Hierbei werden auch die Auswirkungen der COVID-19-Pandemie in der Ergebnisdarstellung berücksichtigt.

Die Studie gliedert sich wie folgt: Für die Einordnung von Datenbasis und Untersuchungsergebnissen wird zunächst das methodische Vorgehen erläutert und die Gruppe der interviewten Theaterakteur*innen anhand individual-statistischer und beruflicher Merkmale vorgestellt. Die anschließende Ergebnisdarstellung fokussiert sich auf fünf Themenblöcke: 1) Soziale Herkunft und Bildungsbiografie, 2) künstlerisch-berufliche Verortung, 3) Identifikation und Kategorisierung wichtiger Kooperationspartner, 4) wirtschaftliche Situation und Arbeitsbedingungen sowie 5) grundsätzliche und spezifische Unterstützungs- und Förderungsbedarfe der Theaterakteur*innen. Abschließend werden die Ergebnisse zusammenfassend dargestellt.

Methodische Vorgehensweise

Im Rahmen der Untersuchung wurden 15 erzählorientierte Interviews mit Theaterakteur*innen geführt, um die Strukturen und Herausforderungen, die den Arbeitsalltag in der Kinder- und Jugendtheaterlandschaft prägen, vertiefend zu analysieren. Aufgrund der Zielsetzung wurde ein narrativ-offenes Vorgehen gewählt, das sich am problemzentrierten Interview nach Witzel (1982, 1985)[1] orientiert. Beim problemzentrierten Interview steht zwar ähnlich wie beim narrativen Interview das Erzählprinzip im Vordergrund, allerdings nehmen die Interviewer*innen eine stärker strukturierende Rolle ein und ermöglichen somit eine Fokussierung der Erzählung auf die zugrunde liegende(n) Problemstellung(en). Somit wurde eine halbstrukturierte Befragung ermöglicht, die sowohl auf die individuell-subjektiven Erfahrungen, als auch auf die Erklärungen, Argumentationen und Beurteilungen der Interviewpersonen abzielte. Mit dieser methodischen Vorgehensweise wurde schließlich eine Kombination aus Narrationsphasen, beziehungsweise biografischer Erzählung, und thematischer Fokussierung auf ausgewählte Interviewthemen angestrebt. Bei der Ergebnisdarstellung wurde eine Pseudonymisierung vorgenommen. Die Auswahl der Interviewpersonen erfolgte anhand ausgewählter Merkmale wie Geschlecht, Unternehmensform, Umsatzgröße, Förderungsart und Region beziehungsweise Raumtyp (Stadt/Land). Als Grundlage für die Auswahl diente die Förderdatenbank der ASSITEJ e. V., die Daten der Förderungsempfänger*innen[2] enthält. Bei der Auswahl wurde eine breite Streuung hinsichtlich der aufgeführten Merkmale ermöglicht. Die Kontaktaufnahme mit den Interviewpersonen und die Abstimmung der Interviewtermine erfolgten telefonisch; eine Erläuterung der datenschutzrechtlichen Aspekte wurde im Vorfeld beziehungsweise bei Beginn des Interviews durchgeführt. Die insgesamt 15 Interviews mit einer durchschnittlichen Dauer von 60 Minuten fanden in Abstimmung mit den Interviewpersonen vorwiegend im Online-Format statt, insgesamt zwei Interviews wurden im Rahmen von Vorort-Terminen in Präsenz realisiert.

Die thematische Fokussierung der Interviews erfolgte anhand eines Leitfadens.[3] Somit konnten zentrale Fragestellungen und Themen des Untersuchungsvorhabens im Interviewverlauf platziert und – entsprechend der Interviewdynamik – gezielte Nachfragen zur Bedeutung einzelner Aspekte gestellt werden. Letztere wurden im Leitfaden als „Merkposten“ gekennzeichnet, die den Interviewer*innen als interne Hinweise bei der Moderation des Gesprächs dienten. Die Interviews wurden aufgezeichnet, vollständig transkribiert und anhand eines induktiv-deduktiv entwickelten Codierrasters themenorientiert ausgewertet. Hierfür wurden interviewübergreifende, zentrale Themen herausgearbeitet und hinsichtlich zu beobachtender Ähnlichkeiten und Kontrastierungen eingeordnet. Neben dem Leitfaden und der Tonträgeraufzeichnung wurde auch das Instrument des Kurzfragebogens (siehe Witzel 2000[4]) zur Erhebung von Sozialdaten wie z. B. Geburtsjahr, Berufe der Eltern, Staatsangehörigkeit und Familienstand genutzt. Die Abfrage dieser Daten erfolgte zum Abschluss des Interviews; sie ermöglichte im Rahmen des Auswertungsprozesses ein verbessertes Verständnis der spezifischen Charakteristika der interviewten Gruppe und somit auch eine fundierte Einordnung der Untersuchungsergebnisse.

Die Gruppe der interviewten Theaterakteur*innen setzt sich wie folgt zusammen (siehe auch Tabelle 1): Insgesamt wurden 11 Frauen und 4 Männer interviewt, die zwischen 1958 und 1990 geboren wurden. Bei den interviewten Theaterakteur*innen handelt es sich durchgängig um deutsche Staatsbürger*innen, in drei Fällen ist der familiäre Hintergrund durch Migration beziehungsweise Flucht gekennzeichnet. Befragt wurden Theaterakteur*innen mit unterschiedlichen Familienständen und -konstellationen, um die damit einhergehenden diversen Lebenssituationen und Vereinbarkeitsfragen abzubilden.

Die Befragten sind in der Regel hauptamtlich als Theaterschaffende innerhalb unterschiedlicher unternehmerischer Theaterstrukturen tätig. Berücksichtigt wurden verschiedene Betriebsformen; so sind 5 Theaterschaffende als Einzelunternehmer*innen aktiv, teils mit eigenem oder externem Personal. Weitere 5 der interviewten Theaterakteur*innen arbeiten in der Betriebsform gemeinnütziger, eingetragener Verein (e. V.), 2 Theaterakteur*innen im Rahmen einer gemeinnützigen Gesellschaft mit beschränkter Haftung (gGmbh) und 3 Theaterakteur*innen in der Betriebsform Gesellschaft bürgerlichen Rechts (GbR). Hinsichtlich der Umsatzgröße der berücksichtigten Unternehmensformen zeigt sich, dass insgesamt sieben der Befragten in einem Unternehmen mit einem Umsatz von weniger als 100 000 Euro pro Jahr. arbeiten. Bei 5 der befragten Theaterakteur*innen liegt die Umsatzgröße des Unternehmens zwischen 100 000 und 500 000 Euro pro Jahr weitere 3 Theaterschaffende arbeiten in einem Unternehmen mit einer Umsatzgröße von mehr als 500 000 Euro pro Jahr. Ein weiteres, für die Auswertung relevantes Merkmal des Samplings sind die unterschiedlichen Raumbezüge der berücksichtigten Theaterarbeit: Insgesamt sind 8 Befragte im städtischen Raum und 3 Befragte im ländlichen Raum tätig, bei 4 befragten Theaterakteur*innen findet die Theaterarbeit sowohl im ländlichen als auch im städtischen Raum statt.

Die durch das Sampling abgebildete Heterogenität innerhalb der Gruppe der interviewten Theaterakteur*innen

	männlich	weiblich	Gesamt
Merkmale			
Einzelunternehmer*in	1	1	2
Einzelunternehmer*in (mit eigenem Personal)	1	0	1
Einzelunternehmer*in (mit externem Personal)	1	1	2
gGmbH	0	2	2
GbR	0	3	3
> 500 000 €	3	2	5
> 100 000 €	1	6	7
< 100 000 €	1	6	7
Stadt	3	5	8
Land	0	3	3
Stadt und Land	1	3	4

Abb. 22: Merkmale des Samplings der qualitativen Studie

wird in der nun anschließenden themenfokussierten Auswertung durchgehend berücksichtigt. Die qualitative Forschungsperspektive ermöglicht vor diesem Hintergrund eine eingehende Betrachtung unterschiedlicher individueller Erfahrungshorizonte sowie vertiefende Einblicke in die Verflechtung von biografischen, künstlerischen und beruflichen Rahmenbedingungen.

1 Andreas Witzel (1982): *Verfahren der qualitativen Sozialforschung. Überblick und Alternativen*, Frankfurt a. M., Campus; Andreas Witzel (1985) „Das problemzentrierte Interview“, in Gerd Jüttemann (Hg.), *Qualitative Forschung in der Psychologie. Grundfragen, Verfahrensweisen, Anwendungsfelder*, Heidelberg, Asanger, S. 227–256.

2 Die Fördergrundsätze sind im Anhang zu finden (Anhang 1). Die Förderbedingungen lassen sich auch folgender Homepage entnehmen, letzter Zugriff am 26. Januar 2024, https://www.jungespublikum.de/wp-content/uploads/2022/10/NEUSTART_KULTUR_FAQs_2022-10-13_nl.pdf.

3 Der Leitfaden befindet sich im Anhang (Anhang 2).

4 Andreas Witzel (2000): *Das problemzentrierte Interview. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 1(1), Art. 22, letzter Zugriff am 16. Februar 2024, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0001228.

Bildungs- und Berufsbiografie

„Das war alles in meinem Lebensweg vorher gar nicht vorgezeichnet, weil ich aus einem kleinbürgerlichen Haushalt kam, in dem Theater keine Rolle gespielt hat, und erst über das Studium ist dieses Interesse entstanden." (Interviewperson A)

„Also Kinder als Publikum sind super ehrlich einfach. Die spüren sofort, wenn die Spannung im Raum irgendwie weggeht. Die bleiben nicht dabeisitzen, nur weil es jetzt vielleicht angemessen wäre, noch zuzuhören." (Interviewperson D)

Die Theaterakteur*innen, die im Rahmen dieser Studie interviewt wurden, weisen höchst heterogene biografische Hintergründe auf. Dies betrifft sowohl die familiäre Herkunft als auch den spezifischen Bildungsverlauf und die – oftmals bereits mit dem Prozess der Ausbildung verwobenen – beruflichen Stationen. Im Folgenden werden die biografischen und beruflichen Hintergründe der Interviewpersonen näher beleuchtet, wobei insbesondere auch die Motivation für die Berufswahl des*der Theaterakteur*in und die Fokussierung auf die Darstellenden Künste für junges Publikum betrachtet werden.

Familiäre Herkunft und erste Berührungspunkte mit Theater

Die Theaterakteur*innen lassen sich, wird der Blick auf die familiäre Herkunft und die ersten Berührungspunkte mit den Darstellenden Künsten gerichtet, grob in zwei Gruppen einteilen. Die Theaterakteur*innen der ersten Gruppe sind überwiegend in akademischen Elternhäusern im städtischen Raum aufgewachsen und kamen bereits früh mit künstlerischen Inhalten in Kontakt. Dies beinhaltete die alltägliche Wahrnehmung von Kunst- und Kulturangeboten, wozu auch regelmäßige Theaterbesuche zählten (Interviewperson B, C, I). Teils wurde auf künstlerisch tätige Familienmitglieder und die dadurch entstandene Vertrautheit mit dem Theatermilieu hingewiesen: „Also mein Opa war Regisseur, von daher hatte ich da schon irgendwie früh eine Begegnung mit" (Interviewperson D). Dennoch steht bei dieser Gruppe weniger die künstlerische Tätigkeit einzelner Familienmitglieder als allgemein der akademische Bildungshintergrund und die damit einhergehende Selbstverständlichkeit des Theaterbesuchs im Vordergrund: „Meine Eltern haben uns zu künstlerisch offenen Menschen erzogen. Wir sind in das Theater, sowie in Museen gegangen und haben Instrumente gelernt. Aber das war jetzt keine Theaterfamilie, gar keiner aus meiner Verwandtschaft hatte mit Theater zu tun" (Interviewperson C). Der Besitz eines Theaterabonnements gehörte in diesem sozialen Milieu jedoch „zum guten Ton" (Interviewperson I), und sorgte für eine Bindung an Kunst- und Kulturinstitutionen. Im Zusammenhang mit den eigenen Sozialisationserfahrungen wurde in den Interviews neben dem Elternhaus auch die Rolle der Schulen hinsichtlich der Förderung des Theaterbesuchs thematisiert. Positiv hervorgehoben wurden Kooperationen zwischen Theatern und Schulen, die Lehrer*innen und (interessierten) Schüler*innen einen Zugang zu vergünstigten Theater-Eintrittskarten ermöglichten. Diese Kooperationen hätten den regelmäßigen Theaterbesuch von Schüler*innengruppen in den großen städtischen Häusern erleichtert (Interviewperson I).

Theaterakteur*innen, die sich der zweiten Gruppe zuordnen lassen, sind überwiegend in nicht-akademischen Haushalten und/oder in ländlichen Regionen aufgewachsen. In den Interviews wurde deutlich, dass die Distanz zwischen dem Herkunftsmilieu einerseits und der Kunst- und Kulturszene andererseits betont wurde. So wurde der eigene Berufsweg in die Theaterwelt als „gar nicht vorgeschrieben" reflektiert, sofern das Theater in der Kindheit „keine Rolle gespielt" (Interviewperson A) hat. Teils wird sogar die Teilnahme an schulischen Theaterprojekten als „nicht so prägend" (Interviewperson H) für die spätere Berufswahl eingeordnet. Der ländliche Raum spielt in diesem Zusammenhang ebenfalls eine wichtige Rolle. So wird die geringe bis fehlende Präsenz des Theaters beziehungsweise des Theaterbesuchs im ländlichen Alltag beschrieben und resümiert, dass „Kunst und Kultur für mich eigentlich in den Bereich der Großstadt" (Interviewperson N) gehören. Eine nachhaltige Berührung mit dem Theatermilieu habe sich häufig erst im späteren Lauf der Sozialisation ergeben, beispielsweise während des Studiums. Der Weg in die Theaterwelt wird vor diesem Hintergrund wiederholt als „rein zufällig" (Interviewperson H, N) beschrieben; „ländlicher Raum" und „Theater" erscheinen in den biografischen Erzählungen als gegensätzliche Erfahrungsräume.

Verflechtung von Bildungs- und Berufsbiografie

Ungeachtet der unterschiedlichen Sozialisationserfahrungen verdeutlichen die Interviews eine für die Gesamtgruppe charakteristische Einschätzung: Die Bildungs- und Berufswege der Theaterakteur*innen sowie ihre Fokussierung auf die Kinder- und Jugendtheaterarbeit gestalteten sich wenig linear. Wiederholt wurde von frühen Berufseinstiegen mittels Hospitanzen, Schul- und Studienabbrüchen, Quereinstiegen einschließlich berufsbegleitender Ausbildung beziehungsweise Studium, aber auch Richtungswechseln

innerhalb der eigenen Theaterarbeit erzählt. So berichtete eine Interviewperson beispielsweise, ihre konkrete berufliche Entwicklung in der Theaterszene habe sich trotz früher Konzentration auf künstlerische Berufsfelder „mehr oder weniger so ergeben“ (Interviewperson D).

Tatsächlich berichteten nur einige der Interviewpersonen von einer frühen Fokussierung auf eine künstlerische Ausbildung, z. B. eine Artist*innenausbildung oder ein Figuren-, Musik- beziehungsweise Schauspielstudium (Interviewperson M, J, D, E). Weitere Befragte haben zunächst ein Lehramts-, Sozial-, Sonderpädagogik- oder auch Theaterwissenschaftsstudium gewählt, die Berührung mit Theaterarbeit fand hier entweder über Studienschwerpunkte (z. B. szenisches Spiel) und/oder Mitarbeit in studentischen Theaterprojekten statt (Interviewperson L, A, H). Die sich als neue Disziplin entwickelnde Theaterpädagogikausbildung spielte insbesondere bei den Quereinsteiger*innen eine wichtige Rolle und wurde berufsbegleitend, parallel zu Hospitanzen oder Projektmitarbeiten, in Form einer Theaterfortbildung oder eines Aufbaustudiums realisiert (Interviewperson G, N). Unter den Interviewpersonen finden sich aber auch Theaterakteur*innen, die sich als Quereinsteiger*innen – nach Ausbildungs- und/oder Studienabschluss sowie mehrjähriger Tätigkeit in anderen Berufsfeldern – für eine künstlerische Vollzeitausbildung entschieden haben (Interviewperson K, F).

Bei allen interviewten Theaterakteur*innen spielt die berufsbegleitende Weiterentwicklung der künstlerischen und teils auch theaterpädagogischen Arbeit durch Fortbildungen und Seminare eine hervorgehobene Rolle. Eine Interviewperson betonte, wie gut sich die (im weiteren Berufsverlauf erfolgte) theaterpädagogische Ausbildung mit dem Schauspielstudium ergänzt habe (Interviewperson C). Das angeeignete „pädagogische Handwerkszeug“ stelle eine wichtige Erweiterung der zunächst künstlerisch fokussierten Ausbildung dar und ermögliche, dass sowohl künstlerisches als auch theaterpädagogisches Schaffen „immer weiter professionalisiert werden“ können (Interviewperson C). Auch der finanzielle Aspekt spiele in diesem Zusammenhang eine Rolle, da der pädagogische Abschluss an einigen Instituten beziehungsweise Häusern die Voraussetzung für eine deutlich bessere Entlohnung sei (zur generellen Entlohnung der Theaterakteur*innen siehe auch Kapitel *Wirtschaftliche Situation*).

In der Darstellung der Bildungswege deutet sich bereits eine Verflechtung von Bildungs- und Berufsbiografien an. Die Mitarbeit in Theaterprojekten, die Durchführung von Hospitanzen, die Gründung von Theaterkollektiven, aber auch der Aufbau des eigenen Theaterbetriebs fanden bei den interviewten Theaterakteur*innen nicht zeitlich separat von Ausbildung und Studium, sondern überwiegend parallel zu diesen statt (Interviewperson G). Teils erfolgten Ausbildung und/oder Studium nicht direkt im Anschluss an die Schulausbildung, sondern erst nach einer mehrjährigen Phase der Mitarbeit in z. B. Theaterkollektiven und Figuren- oder Puppentheatern, einschließlich organisatorischer und unterstützender Tätigkeiten wie Beleuchtungsstatist*in, Regieassistent*in oder Souffleur*Souffleuse. Eine Interviewperson berichtete, wie sie sich zeitgleich zum Studium mit einem*r Partner*in einen eigenen Theaterbetrieb mit einer wachsenden Anzahl von Vorstellungen aufgebaut habe (Interviewperson H). Nach dem Studienabschluss lag hier also bereits eine etablierte Selbstständigkeit vor, die weiter ausgebaut werden konnte. Eine andere Interviewperson berichtet von ihrer Weiterbildung und Mitarbeit in einer Theaterwerkstatt begleitend zum Schulbesuch der Sekundarstufe II (Interviewperson C). Diese in verschiedenen Fächern wie Schauspiel, Dramaturgie, Ausstattung und Improvisation durchgeführte Weiterbildung habe die anschließende Durchführung kleinerer Inszenierungsprojekte sowie die Leitung eigener Theaterjugendgruppen ermöglicht. Beim späteren Studienbeginn hätten somit bereits umfangreiche Praxiserfahrungen vorgelegen, die eine informierte Studienwahl im künstlerischen Bereich ermöglichten. Ein*e weitere*r Theaterakteur*in berichtete von seinem*ihrem langjährigen Tourneealltag, der schon während der Ausbildung mittels Projektbeteiligung begonnen habe (Interviewperson F).

Berufliche Stationen

Die beruflichen Laufbahnen der interviewten Theaterakteur*innen sind gekennzeichnet durch hohe Mobilität und Flexibilität. Der häufige Wechsel zwischen verschiedenen beruflichen Stationen beziehungsweise die parallele Tätigkeit in unterschiedlichen Projekten ist dabei zunächst durch das Bestreben gekennzeichnet, verschiedene Inhalte und Formate auszuprobieren und sich auf diesem Weg beruflich weiterzuentwickeln. Verschiedene Interviewpersonen berichteten von ihrem Bedürfnis, mit innovativen Ansätzen zu arbeiten: „Ich habe irgendwann [...] dann gemerkt, irgendwie das Traditionelle ist nicht meins. Das ist zu eng“ (Interviewperson H). Auch werde das Kinder- und Jugendtheater an manchen Häusern eher wie ein „Anhängsel“ behandelt und „inhaltlich künstlerisch viel zu wenig ernst genommen“ (Interviewperson A). Vor diesem Hintergrund entstehe der Wunsch, an Institutionen zu wechseln, „die auf der Suche [...] nach neuen Formaten“ (Interviewperson B) seien.

Theaterakteur*innen, die sich frühzeitig auf eine künstlerische Ausbildung und Berufsrichtung fokussiert haben,

blicken dabei auf eine überwiegend freischaffende Tätigkeit zurück (Interviewperson O, B, D). Dies schließt auch langjährige Erfahrungen im Tourneebetrieb mit intensiven Reisetätigkeiten ein (Interviewperson F, N). Diese Reisetätigkeiten werden hinsichtlich der beruflichen Weiterentwicklung und (internationalen) Vernetzung teils als „Privileg" bezeichnet: „Das hat mich ganz maßgeblich positiv beeinflusst, weil ich dann auch so viele tolle Arbeiten gesehen habe" (Interviewperson N). Tätigkeiten im Angestelltenverhältnis sind in diesen Berufsbiografien ebenfalls zu finden, u. a. in den Feldern Theaterleitung, -pädagogik und -verwaltung. Auch Kombinationen aus freischaffender und abhängiger Beschäftigung finden sich in den beruflichen Werdegängen, beispielsweise aufgrund gleichzeitiger theater- und sozialpädagogischer Tätigkeiten (Interviewperson I). Insbesondere künstlerische Tätigkeiten finden jedoch kaum oder nur vorübergehend in abhängiger Beschäftigung statt. Der Wechsel in die Selbstständigkeit wird hierbei als gezielte, an alternativen Inhalten orientierte Entscheidung dargestellt (Interviewperson A, N, F).

Bei Quereinsteiger*innen zeigen sich demgegenüber Berufsbiografien, die teils stärker von deutlichen Brüchen gekennzeichnet sind. Der berufliche Wechsel in die Theaterwelt ist hier u. a. durch längere Übergangsphasen aufgrund von Aus- und Weiterbildung sowie Aushilfs- und Nebenjobs gekennzeichnet: „Dann habe ich mir gedacht, ich setzte mir so 10 Jahre als Ziel. Wenn ich in 10 Jahren nicht davon leben kann, dann muss ich halt wieder zurück [...]. Oder irgendetwas anderes machen" (Interviewperson K). Teilweise wird der berufliche Wechsel auch durch Altersobergrenzen für ausgewählte (staatliche) Ausbildungs- und Studiengänge erschwert und der Besuch von Privatschulen stellt eine besonders für Quereinsteiger*innen signifikante finanzielle Hürde dar (Interviewperson G). Der Quereinstieg kann sich jedoch auch als Prozess, weniger als Bruch gestalten: Eine Interviewperson berichtete, wie sich bereits im Lehramtsstudium und später in der ersten Berufsphase als Lehrer*in eine zunehmend stärkere Fokussierung auf das Interessenfeld Kinder- und Jugendtheater abzeichnete. Dieses Interesse habe – unterstützt durch begleitenden, privaten Schauspielunterricht und Schulprojekte – zunächst auch in den Berufsalltag integriert werden zu können, bevor schließlich der Wechsel zur Berufstätigkeit der*des Theaterakteur*innen stattgefunden hat (Interviewperson L).

Hinsichtlich der Begleitung und Unterstützung der Theaterakteur*innen spielen zudem auch Mentor*innen eine wichtige Rolle. So wird die Wahl beruflicher Stationen teils durch den Wunsch, bei einem*einer ausgewählten Mentor*in die Ausbildung zu gehen, beeinflusst (Interviewperson B). Auch für Quereinsteiger*innen erweisen sich Mentor*innen als Schlüsselfiguren für den Weg in die Theaterwelt und/oder die berufliche Spezialisierung. So verdeutlichte eine Interviewperson, wie bedeutend die Ermutigung durch seine*ihre Mentor*in für seine*ihre berufliche Entwicklung gewesen ist: „Das war auch nochmal total entscheidend, zu wissen: Okay, das ist jetzt auch gar nicht mal schlecht, was ich mache. [...] Ich hatte immer ein sehr, sehr kleines Selbstvertrauen, weil ich eben nicht sagen konnte, ich habe eine Schauspielausbildung gemacht" (Interviewperson L). Auffallend ist jedoch, dass die interviewten Quereinsteiger*innen ihren Mentor*innen nicht zielgerichtet begegnet sind. Vielmehr zeichnen sich eher zufällige Begegnungen im Verlauf von Ausbildung und Berufseinstieg ab, hier nahmen beispielsweise (Theater-)Leitungspositionen proaktiv eine Mentor*innen-Rolle gegenüber den Quereinsteiger*innen ein (Interviewperson G).

Ein weiterer Aspekt, der die berufliche Entwicklung der Theaterakteur*innen entscheidend prägt, ist die Vernetzung innerhalb der (Kinder- und Jugend-) Theaterszene (siehe hierzu auch Kapitel *Vernetzung*). So erfolgt der Wechsel zwischen beruflichen Stationen entlang von Kontakten und mittels Empfehlungen von Kolleg*innen und Mentor*innen (Interviewperson I). Eine produktive Vernetzung kann sich dabei jedoch als Herausforderung darstellen. So berichtete ein*e Theaterschaffende*r, dass er*sie aufgrund seiner*ihrer Tourneetätigkeit zwar international sehr gut vernetzt sei und regelmäßig viele Einladungen zu Auftritten im europäischen Ausland erfolgen würden, sich die lokale berufliche Vernetzung am Wohnort jedoch problematisch gestalte: „Das ist einfach auch mein Zuhause. Und ich hatte ja auch immer die Idee: Da, wo ich wohne, möchte ich eigentlich auch gern arbeiten können" (Interviewperson N).

Vor dem Hintergrund dieser Erfahrung zeichnet sich bereits ab, dass der Wechsel zwischen verschiedenen beruflichen Stationen für die Theaterakteur*innen nicht nur inhaltlich-thematisch im Verständnis eines Weiterentwicklungsbedarfs begründet ist, sondern auch durch sich ändernde oder problematische Rahmenbedingungen. Ein Beispiel hierfür ist der mit Uneinigkeiten oder Spannungen einhergehende Wechsel von Intendant*innen, der in einigen Fällen den Anstoß zur Gründung eines eigenen Theaterbetriebs gab (Interviewperson D, G). Schwierige Arbeitsbedingungen stellen ebenfalls einen wichtigen Grund für den Wechsel zu selbstständiger Theaterarbeit beziehungsweise der Gründung eigener Theaterbetriebe dar. Hierzu zählen umfangreiche Mehrarbeit und Tourneealltag, was insbesondere für Theaterakteur*innen mit Kind(ern) und/oder Pflegeaufgaben zu Vereinbarkeitsproblemen im Verlauf der Berufsbiografie führt (zur Vereinbarkeit von Berufs- und Privatleben

siehe auch Kapitel *Wirtschaftliche Situation*). Aber auch hierarchische Strukturen und Machtmissbrauch, einschließlich Diskriminierungen aufgrund des Geschlechts, stellen Auslöser für den Arbeitsplatz- und Wohnortwechsel sowie die Entscheidung für eine Betriebsgründung dar. Nicht zuletzt bilden auch die Lebenshaltungskosten einen wichtigen Faktor bei der Entscheidung für den Wohnort und die damit im Zusammenhang stehenden Möglichkeiten für die Entwicklung von Theaterbetrieb und -format (Interviewperson A, B, H, C, O).

Fokussierung auf Kinder- und Jugendtheaterarbeit

Kinder und Jugendliche stellen bei den befragten Theaterakteur*innen die Hauptzielgruppe dar, allerdings zeigen sich unterschiedlich gelagerte Motivationen für diesen beruflichen Fokus. So werden Kinder als unvoreingenommen beschrieben, „weil sie keine Sehgewohnheiten mitbringen“ und „noch nicht in den Sachzwängen stecken“ (Interviewperson A). Kinder und Jugendliche stünden „ganz weit unten in der Machthierarchie und spür[t]en alle Widersprüche einer Gesellschaft und müssen die aushalten“, weshalb diese Zielgruppe eine besondere Aufmerksamkeit verdiene (Interviewperson A). Auch gäbe es „eine ganz andere Chance, [...] die vierte Wand zu öffnen und in eine Interaktion zu gehen“ (Interviewperson E). Dem Kinder- und Jugendtheater wird in diesem Verständnis ein besonderes Potenzial zugetraut, gerade auch hinsichtlich der Entwicklung experimenteller Ansätze. Eine weitere Interviewperson berichtete, dass sie das Gefühl habe, dass das Kinder- und Jugendtheater „ein bisschen offener ist für interdisziplinäre Arbeit“ und „man eigentlich alle Sachen, alle Themen, die einen vielleicht im Erwachsenen-Theater interessieren würden, die kann man auch mit Kindern verhandeln“ (Interviewperson D).

Eine weitere, etwas anders gelagerte Argumentationslinie zielt auf die spezifische Berücksichtigung des Publikums. Der Kinder- und Jugendtheaterbereich sei besonders vielversprechend, hier gäbe es – im Unterschied zum Erwachsenentheater – eine besondere Auseinandersetzung mit der Frage: „Für wen spielt man welche Themen?“ (Interviewperson B) Auch sei es im Kinder- und Jugendtheater möglich, Menschen unterschiedlicher sozialer und kultureller Herkunft zu erreichen. Beim Erwachsenentheater sei dies kaum der Fall: „Das sind Menschen, die sich mit den Themen, die da auf der Bühne verhandelt werden, sowieso schon auseinandersetzen“ (Interviewperson I). Bei jüngerem Publikum stehe demgegenüber die Chance, „dass die wirklich auch dieses Erlebnis Theater für sich mitnehmen und auch als einzigartig betrachten“ (Interviewperson E). Hier stehe zudem das Ziel im Vordergrund, Kindern und Jugendlichen das Theater als eigene Kunstform nahezubringen. Der Theaterbesuch solle z. B. neben dem Kinobesuch einen eigenen Stellenwert in der Wahrnehmung der Kinder erhalten. Dazu gehöre auch, Kinder und Jugendliche als Zielgruppe ernst zu nehmen und ihnen inhaltlich-thematisch etwas zuzutrauen (Interviewperson A). In diesem Zusammenhang berichtete ein*e Theaterakteur*in von der Notwendigkeit, insbesondere auch Kinder und Jugendliche mit Migrationshintergrund als (Teil-)Zielgruppe zu adressieren und einzubeziehen (Interviewperson G). Aufgrund der Benachteiligung dieser Zielgruppe im Schulsystem käme interkulturellem Theater und theaterpädagogischer Arbeit eine vielversprechende Rolle zu. In diesem Verständnis wird auch auf das eigene Bedürfnis hingewiesen, „mit Kunst etwas zu bewirken“ – dies sei bei der Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen wahrscheinlicher als bei Erwachsenen (Interviewperson I).

Ein weiteres Motiv für die Fokussierung auf Kinder- und Jugendtheaterarbeit liegt in der Schwerpunktsetzung des Ausbildungsprogramms. So beschrieb eine Interviewperson, wie sie durch ihre Dozent*innen, bei denen es sich überwiegend um Kinder- und Jugendtheaterschaffende gehandelt habe, geprägt worden sei: „Im Grunde bin ich so ganz naiv dann zu dieser Arbeit gekommen. Und rückblickend kann ich sagen, hatte das eigentlich ziemlich gepasst, weil es auch da sehr um das Berühren geht“ (Interviewperson F). Aber auch finanzielle Aspekte können ein wichtiges Motiv für den Fokus auf Kinder- und Jugendtheaterarbeit sein. „Wir hatten das Gefühl“, beschrieb ein*e weitere*r Theaterschaffende*r, dass „freie Gruppen [...] fast nur noch im Kindertheaterbereich überleben“ (Interviewperson A) – und zwar aufgrund der Anzahl der Spielmöglichkeiten. Einige Befragte wiesen allerdings darauf hin, dass ihre Zielgruppe nicht auf das jüngere Publikum begrenzt sei. Eine klare Differenzierung zwischen Kinder- und Jugendtheater einerseits und Erwachsenentheater andererseits sei beispielsweise im ländlichen Raum kaum durchführbar und auch nicht unbedingt erstrebenswert: „Das, was wir hier [im ländlichen Raum] machen, ist eigentlich Theater für alle. Und hier ist immer die Frage: Welche Themen sind hier interessant? Weil die Leute sind es hier nicht so gewohnt, Theater schauen zu gehen und da ist es sowieso wichtig, ein möglichst breites Publikum anzusprechen“ (Interviewperson B). Die Theaterakteur*innen im ländlichen Raum müssten sich demnach besonders flexibel auf ein heterogenes und wechselndes Publikum einstellen und häufig altersübergreifende Theaterarbeit leisten.

Künstlerische Verortung

„Ich habe eine fragmentarische, ästhetische Gestaltung auf der Bühne, teilweise auch eine fragmentarische Gestaltung der Figuren, also beispielsweise nur ein Kopf und eine Hand oder ein Tuch – und den Rest vervollständigt die Fantasie.“ (Interviewperson J)

„Dann sitzt man auf einmal im Kinder- und Jugendtheater und steht auf der Bühne. Und vor einem sitzt ein Publikum, was genauso bunt, genauso gemischt, genauso interessiert oder nicht interessiert und genauso kulturell beflissen oder nicht beflissen ist, wie das die Gesellschaft ist. Und da hatte ich das erste Mal das Gefühl: Das macht ja Sinn, was ich hier tue.“ (Interviewperson K)

Die Darstellenden Künste für junges Publikum sind durch vielfältige künstlerische Herangehensweisen und häufig auch durch theaterpädagogisches Engagement geprägt. Ungeachtet der Unterschiede in Theaterform, Aktionsraum und Repertoire steht jedoch – vielleicht als wichtigstes Merkmal – der reflektierte, wertschätzende Umgang mit Kindern und Jugendlichen im Vordergrund der Theaterarbeit. Nachfolgend werden neben strukturellen Charakteristika der Theaterarbeit insbesondere die Zielsetzungen und Genre-Einordnungen der Theaterakteur*innen näher betrachtet, wodurch die verschiedenen, oftmals ineinandergreifenden Themen der Kinder- und Jugendtheaterarbeit aufgezeigt werden können. Daran schließt sich eine Darstellung der Verständnisse von Theatervermittlung, Kultureller Teilhabe und inklusiver Angebotsgestaltung an.

Strukturelle Charakteristika der Theaterarbeit

Die personelle Ausgestaltung der Theaterarbeit unterscheidet sich zwischen den Theaterakteur*innen. Einige Interviewpersonen suchen gezielt die engere Zusammenarbeit mit Freund*innen, (ehemaligen) Kommiliton*innen und Wegbegleiter*innen, um nicht auf sich allein gestellt zu sein und sich gegenseitig z. B. bei den organisatorischen und verwaltungstechnischen Vorgängen zu unterstützen (Interviewperson C). Dies gelte insbesondere hinsichtlich der notwendigen Beantragung von Fördermitteln, sofern die regulär erzielten Einnahmen als unzureichend für die Existenzsicherung beschrieben werden (Interviewperson C; siehe hierzu auch Kapitel *Vernetzung*). Durch die Zusammenarbeit und den Austausch im Team werde aber auch die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Sprache gefördert sowie ein erweitertes Angebotsspektrum inklusive theaterpädagogischer Angebote ermöglicht.

Grundsätzlich zeigen sich unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit, die von jahrzehntelanger, enger Kollaboration (Interviewperson K) bis hin zu eher „fluiden Formaten“ (Interviewperson D) reichen. Deutlich wird jedoch, dass sich vorrangig freischaffende Honorarkräfte beziehungsweise Einzelunternehmer*innen durch ihre Ausbildung und/oder berufliche Stationen kennenlernen, und schließlich für die gemeinsame Theaterarbeit im Rahmen von Freien Ensembles oder Freier Theater zusammenfinden. Auch der Einbezug von Familienmitgliedern kommt zur Sprache, wobei diese vorrangig in Hinblick auf nebenberufliche und unterstützende Tätigkeiten im Theaterbetrieb beschrieben werden (Interviewperson L, O). Die freischaffende Tätigkeit wird dabei in Abgrenzung zur Theaterarbeit an den etablierten Häusern beschrieben: „Also da besteht auch immer noch, glaube ich, so ein Gefälle in der Anerkennung, in der Wahrnehmung. Also da sind wir halt die kleine[n], Freie[n] mobile[n] Sumpfdotterblumen-Bühnen. Also was natürlich nicht stimmt, weil wir einfach anders unterwegs sind und anders professionalisiert sind“ (Interviewperson L). Insbesondere die freischaffende Tätigkeit in kleineren Gruppierungen dient den Theaterakteur*innen als bewusste Abkehr von den Arbeitsstrukturen und Abläufen an etablierten Häusern. Die Interviewpersonen beschreiben, dass mit der Gründung des eigenen Theaterbetriebes der Bedarf nach einer höheren Entscheidungsfreiheit einhergegangen sei. So sei es z. B. möglich, deutlich umfangreichere Recherchezeiten einzuplanen, auch wenn diese das zur Verfügung stehende Budget deutlich belasteten (Interviewperson A). Dennoch gestalte sich die Zusammenarbeit mit Kolleg*innen nicht immer konfliktfrei. So wurde von Gruppentrennungen aufgrund unterschiedlicher Bedürfnisse und Arbeitsweisen berichtet (Interviewperson G, F). Diese negativen Erfahrungen mündeten teils in der Fortsetzung der Theaterarbeit als Einzelunternehmer*in, teils in der projektbezogenen Zusammenarbeit mit wechselnden Kolleg*innen.

Neben der personellen Ausgestaltung stellt auch die Standortfrage, also die räumliche Verortung der Theaterbetriebe, eine wichtige Dimension der Theaterarbeit dar. Der Zugriff auf eine eigene Spielstätte erweist sich hierbei als zentraler Faktor für die Ausgestaltung der künstlerischen Arbeit. Durch die eigene Spielstätte, so berichtet eine befragte Person, könne der nachbarschaftliche Bezug hergestellt und Kiezarbeit geleistet werden (Interviewperson I). Darüber hinaus sei auch die Bedeutung der Spielstätte für die Erzeugung einer bestimmten Atmosphäre während des Theaterbesuchs nicht zu unterschätzen: „Ich erlebe jetzt gerade in dem Moment etwas, was auf der Bühne stattfindet [...]. Ich erlebe das jetzt gerade in dem Moment und verhalte mich mit all den Menschen im Raum dazu in irgendeiner Weise. Ich mache das nicht alleine, sondern da sind noch

30–150 andere Menschen mit mir im Raum. Und wir machen gemeinsam eine Erfahrung – und trotzdem mache ich individuell nochmal eine ganz eigene“ (Interviewperson I).

Unter den interviewten Theaterakteur*innen finden sich einige Akteur*innen, deren Theaterarbeit durch die Standortübernahme einer etablierten Spielstätte geprägt ist. So berichtete eine Interviewperson von ihrer langjährigen Tätigkeit als Gastspieler*in an einem Freien Theater, bevor er*sie schließlich die Theaterleitung übernommen habe (Interviewperson J). Durch die Gastspieltätigkeit habe er*sie sich dem Theater langsam „künstlerisch annähern“ können, was er*sie als Voraussetzung für die Weiterführung des Hauses empfunden habe. Ein*e weitere Theaterakteur*in beschreibt eine auf Umwegen gelungene Übernahme eines traditionellen Figurentheaters (Interviewperson N). Aufgrund eines Eigentümerwechsels sei der Theaterstandort zunächst gefährdet gewesen, konnte jedoch durch nachbarschaftliches Engagement gesichert werden. Die Standortübernahme sei mittels Neugründung und einem Bruch mit der künstlerischen Tradition an diesem Ort erfolgt. Dieser Bruch gestalte sich als Prozess, orientiere sich an der nachbarschaftlichen Umgebung und durch das Ausloten der Frage: „Was braucht dieser Ort?“ (Interviewperson N).

Das Vorhandensein einer eigenen Spielstätte ist bei den Kinder- und Jugendtheatern jedoch keine Selbstverständlichkeit. Der Verzicht auf eine eigene Spielstätte basiert dabei sowohl auf programmatischen als auch auf ökonomischen Entscheidungen. Oftmals sind ausschließlich Probe- und Büroräume verfügbar. Die Theaterarbeit ist in diesen Fällen durch eine hohe Mobilität und oftmals auch ein umfangreiches Repertoire gekennzeichnet, wobei sich der Aktionsraum je nach Theaterbetrieb von der regionalen über die Landes- bis hin zur Bundesebene erstreckt (Interviewperson H, O). Entsprechend flexibel erfolgt die Anpassung an unterschiedliche Auftrittsorte: „Wir spielen letztlich überall, wo wir gebucht werden“ (Interviewperson M). Mit den unterschiedlichen, teils durch Improvisation gekennzeichneten Rahmenbedingungen gehen eigene Herausforderungen an die Theaterarbeit einher: „Wir kommen gut ausgestattet an Orte und zaubern dort ein kleines Theater hinein in eine Turnhalle“ (Interviewperson L). Hierbei sind die Theaterakteur*innen auf einen respektvollen Umgang und eine entsprechende Vorbereitung durch die lokalen Akteur*innen, z. B. Erzieher*innen und Lehrer*innen angewiesen, um gute Theaterarbeit zu leisten.

Da die zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten für Probe, Auftritt und Verwaltung eine zentrale Rolle für die künstlerische Arbeit darstellen, entscheiden sich einige Theaterakteur*innen für die Verlagerung ihres Wohn- und Arbeitsortes in den ländlichen Raum. Insbesondere Probe- und Büroräume seien hier besser zugänglich und finanzierbar, aber auch für den Aufbau einer eigenen Spielstätte gebe es größere Handlungsspielräume als in den städtischen Ballungszentren (Interviewperson A, B). Zeitgleich würden periphere Räume auch einen ganz eigenen Anreiz für die Theaterarbeit bieten: „Wir sind früher schon ganz viel in die Außenräume gegangen. Aber hier im Ländlichen bietet sich das an [...]. Und das verändert die Aufmerksamkeit, das verändert für uns ganz viel, weil wir viel weniger disziplinieren müssen als in Räumen. Wir können einfach da sein“ (Interviewperson A). Eine Neuverortung im ländlichen Raum kann in diesem Verständnis also auch als Chance für die künstlerische Weiterentwicklung betrachtet werden. Dennoch sind viele Theaterschaffende in der Kinder- und Jugendtheaterszene gerade auf die urbanen Zentren und die damit einhergehende Nachfrage nach spezifischen Kulturangeboten für die Zielgruppe angewiesen. Damit einher geht das kontinuierliche Bemühen, die räumliche Situation des Theaterbetriebs zu verbessern und – für einige der Akteur*innen – zumindest langfristig eine eigene Spielstätte anzustreben. Hierbei erweist sich die lokale Vernetzung sowohl unter Künstler*innen als auch mit nachbarschaftlichen Initiativen von großer Bedeutung, sofern auf diesem Wege Räumlichkeiten zur vorübergehenden Nutzung zur Verfügung gestellt und auch temporäre Spielstätten ermöglicht werden können (Interviewperson L).

Genres und Theaterformen

Nach dem Genre ihrer Theaterarbeit befragt, reagierten die interviewten Theaterakteur*innen überwiegend zurückhaltend. Eine eindeutige Zuordnung der eigenen Tätigkeit wird kaum angestrebt, vielmehr wurde die Bedeutung und Integration verschiedener Genre-Elemente erläutert. Hier ist zunächst das „im Grenzbereich zwischen darstellerischer und bildnerischer Kunst“ (Interviewperson C) verortete Figurentheater präsent, das von den Theaterakteur*innen in ganz unterschiedlichen Formen umgesetzt wird, z. B. mittels Handpuppen, Stabfiguren oder Schattenspiel. Auch das damit einhergehende Handwerk ist in der Darstellung der künstlerischen Arbeit sehr präsent, „vom Schnitzen über [das] Modellieren zum Gestalten. Und auch diese Objekte oder diese Wesen ins Leben zu bringen“ (Interviewperson C). Dieser Entwicklungsprozess, der die Produktion im Figurentheater begleitet, wird als willkommene Herausforderung eingeordnet: „Ich merke, ich brauche den Reiz, dass ich persönlich etwas lerne, das kann manchmal inhaltlich sein, manchmal

handwerklich“ (Interviewperson H). So wird von mehreren Theaterakteur*innen die eigene Stück- und Textentwicklung als wichtige Dimension der Theaterarbeit beschrieben; jede Inszenierung zeichne sich zudem durch neue Konzeptionen, Bühnen und Figuren aus (Interviewperson G, H).

Eine Mischform bildet die Kombination von Figurentheater und Schauspiel. Diese Integration wird als Ergebnis eines künstlerischen Entwicklungsprozesses beschrieben: „Weil ich es spannend fand, mich nicht mehr hinter der Figur zu verstecken. [...] Man hat diese Möglichkeit, wenn ich eine Schauspielrolle habe (...), auf das Publikum zu reagieren, ohne, dass ich dieses Stück zerbreche“ (Interviewperson F). Dies sei nicht mit einem Mitmachtheater zu vergleichen. Das Ziel sei vielmehr, die spontanen Rückmeldungen des Publikums ernst zu nehmen. In einem ähnlichen Verständnis betont eine weitere Interviewperson die Abgrenzung zum Kasperletheater: „Was mir wichtig ist, ist, dass wir den Prozess der Belebung offenlegen. [...] Der Spieler ist sichtbar, die Spielerinnen sind sichtbar und der Prozess der Verlebendigung sozusagen findet sichtbar statt und trotzdem ungebrochen magisch, das ist das Schöne“ (Interviewperson J). Eine experimentelle Herangehensweise im Figurentheater, etwa durch die fragmentarische Gestaltung von Bühne und/oder Figuren, fördere aufgrund der Notwendigkeit, das Dargestellte kontinuierlich zu vervollständigen, zudem die Fantasie der Zielgruppe.

Neben den verschiedenen Formen des Figurentheaters finden sich weitere künstlerische Ansätze, die für die Kinder- und Jugendtheaterarbeit charakteristisch sind. Dazu zählen partizipative und performative Spielpraktiken, die die Trennung zwischen Spielenden und Zuschauenden aufheben und eine direkte Interaktion zwischen diesen ermöglichen. Diese Herangehensweise wird auf unterschiedliche Weise eingeordnet und umgesetzt. „In jedem Stück“, so erzählt ein*e Befragte*r, „gibt es mindestens eine Rolle, die die vierte Wand durchbricht und mit dem Publikum interagiert“ (Interviewperson E). Eine andere Interviewperson beschreibt die Auswirkungen einer partizipativ-performativen Herangehensweise auf den Verlauf der Inszenierung: „Natürlich haben wir unsere Geschichten, die wir erzählen. Aber dadurch, dass wir den Kindern Platz geben zum Mitagieren, verändert sich auch die Geschichte ein bisschen.“ (Interviewperson M) Das – teils als publikumsnah – bezeichnete Spiel würde die unerwarteten Einwürfe der Kinder ernst nehmen; eine Reaktion von Seiten der Spielenden „kann und sollte“ (Interviewperson M) stattfinden. Ein*e weitere*r Theaterakteur*in betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Kinder- und Jugendtheaters gerade auch für die künstlerische Entwicklung des Erwachsenentheaters. Die Darstellenden Künste für junges Publikum hätten hier viele Anstöße gegeben, die in ihrer Bedeutung unterschätzt würden: „Der Umgang mit dem Publikum, performative Formen, gab es im Kinder- und Jugendtheater schon lange bevor das sozusagen im post-dramatischen, großen Theater ankam. Das heißt, ein Zurücktreten eines Schauspielers aus der Rolle und ein [...] sehr performatives auf-der-Bühne-Sein, [...] damit haben Kinder- und Jugendtheater immer schon gearbeitet, weil das junge Publikum halt nie nur still dasaß und konsumiert hat“ (Interviewperson K). Im Kinder- und Jugendtheater verberge sich daher eine „unglaubliche Innovationskraft“ (Interviewperson K), die zukünftig bewusster reflektiert und anerkannt werden sollte.

Auch das Erzähltheater hat in der Kinder- und Jugendtheaterarbeit den Interviewaussagen zufolge einen hohen Stellenwert. Hier stehen die Förderung von Konzentration und Fantasie sowie eine zurückhaltende Bühnengestaltung im Vordergrund. Im Rahmen des Theaterbesuchs sollen die Zuschauenden ihre eigenen Figuren und Geschichten im Kopf entwickeln, in einigen Fällen unterstützt durch musikalische Elemente: „Also, mir wird das nur erzählt, die Szene, dann höre ich Musik dazu. Und dieses Fantasie-Anregen halte ich für ganz, ganz wichtig“ (Interviewperson D). Von einigen Theaterakteur*innen würden auch artistische Mittel benutzt, um die Fantasie des Publikums anzuregen (Interviewperson M). Deutlich wird jedoch, dass bei der Arbeit mit dem Erzähltheater – unabhängig von der Verwendung weiterer Elemente – die Erzählfigur und der Prosa-Text im Vordergrund stehen. In diesem Verständnis betonen einige Theaterakteur*innen ihr Bedürfnis, „klassisches Sprechtheater“ (Interviewperson E) beziehungsweise „relativ lineares Erzähltheater“ (Interviewperson L) mittels eigener Stückentwicklung zu produzieren, um gesellschaftlich relevante Themen zu verhandeln – ohne jedoch das Bühnenbild mit modernen Elementen wie z. B. Videoprojektionen zu überlasten.

Grundsätzlich zeigt sich, dass genreübergreifende und interdisziplinäre Ansätze unter den interviewten Theaterakteur*innen weit verbreitet sind. Der Fokus auf die zeitgenössischen Künste mittels Integration von Musik, Performance und Tanz (Interviewperson N, A, K) wird oftmals durch Gastspieler*innen wie Choreograf*innen, Tänzer*innen oder Artist*innen ermöglicht. Eine Interviewperson beschreibt, wie sich ihr Theater auf zeitgenössische Künste und Künstler*innen fokussiere, die nicht originär aus dem Kinder- und Jugendtheater kämen, letzteres aber als Experimentierfeld für sich entdeckt hätten (Interviewperson N). Die genreübergreifende Arbeit wird schließlich auch damit erklärt, dass unterschiedliche Arbeitsthemen unterschiedliche Formate benötigten. Die Entscheidung für z. B. poetisches, absurdes

oder politisches Theater erfolge dann anhand der Überlegung: „Welche Form transportiert eigentlich am ehesten das, was ich fragen will?“ (Interviewperson A).

Künstlerischer Anspruch und Zielsetzungen

Übergreifend lassen sich eine Reihe von Zielsetzungen identifizieren, die die Arbeit der Theaterakteur*innen inspirieren und begleiten. Diese Zielsetzungen sind weniger einzelnen Theaterakteur*innen und/oder Theaterbetrieben zuzuordnen, sondern finden sich in unterschiedlichen Priorisierungen bei jeweils mehreren Befragten wieder. Besonders sticht hierbei das Anliegen hervor, mit einem als traditionell bezeichneten Verständnis des Kinder- und Jugendtheaters zu brechen. So sei die Inszenierung einer „extrem heilen Welt“ (Interviewperson H) mit niedlichen Darstellungen als problematisch einzustufen. Ein solcher Ansatz gehe von der Annahme aus, dass man Kinder und Jugendliche nicht fordern und mit schwierigen Themen konfrontieren dürfe. Die Erfahrung sei jedoch, dass sich herausfordernde Inszenierungen besonders eigneten, „um die Erlebniswelt der Kinder zu berühren und mit denen wirklich sehr intensiv und tief in Gespräche einzusteigen“ (Interviewperson H). Eine weitere befragte Person berichtet von seinem*ihrem hohen Kunstanspruch und zeigt sich „tief beeindruckt, dass dieser Kunstanspruch auch für junges Publikum möglich ist“ (Interviewperson M). Die Kinder- und Jugendtheaterszene habe jedoch ein sehr enges Verständnis dessen, was experimentell möglich sei. Ziel sei es daher, Konventionen infrage zu stellen, Entwicklungen anzustoßen und alternative Ansätze in der Kinder- und Jugendtheaterarbeit zu etablieren.

Vor dem Hintergrund dieser Einschätzung werden verschiedene Hürden thematisiert, die die Weiterentwicklung des Kinder- und Jugendtheaters aus Sicht der Interviewpersonen erschweren: Der Anspruch, Kinder ernst zu nehmen und herausfordernde Themen zu verhandeln, stehe den etablierten „Kassenschlagern“ des Kinder- und Jugendtheaters gegenüber (Interviewperson A, H). So berichteten einige Theaterakteur*innen von der Herausforderung, ein interessiertes Publikum für anspruchsvolle Produktionen zu gewinnen, Klischees zu überwinden und gleichzeitig ökonomisch zu arbeiten. Problematisch sei darüber hinaus das mangelnde Wissen in den Bildungsinstitutionen, wodurch Kooperationen erschwert würden (siehe hierzu Kapitel *Vernetzung*). Der Versuch, Anspruch und Ernsthaftigkeit stärker in den Darstellenden Künsten für junges Publikum zu etablieren, scheitere teils jedoch auch an dem Verständnis der Künstler*innen. „Für Kinder“, so reflektiert es eine Interviewperson, „muss mindestens doppelt so gut und doppelt so ehrlich gearbeitet werden“ (Interviewperson O); das Kinder- und Jugendtheater sei keine abgestufte Form des Erwachsentheaters.

Aus dem Anliegen, Kindern und Jugendlichen aufrichtig und ernsthaft zu begegnen, leitet sich eine weitere Zielsetzung ab. Diese beinhaltet, die Zielgruppe mittels Theaterarbeit zur Selbstermächtigung und Selbstwahrnehmung anzuregen. Hierin verberge sich der Wunsch, Unmittelbarkeit herzustellen: „Wir wollen sie bekommen, wir wollen sie mit unserem Team erreichen“ (Interviewperson I). Mit dem Theater kann Kindern und Jugendlichen ein prägendes Erlebnis ermöglicht werden, „was sie formt, natürlich auch als Mensch. Was ermutigt, was ermächtigt“ (Interviewperson C). Langjährige Erfahrungen aus der Jugendtheaterarbeit zeigten, dass diese Prozesse des Erfahrens das große Potenzial bergen, sich nachhaltig auf die biografische Entwicklung auszuwirken (Interviewperson L). Dazu zähle auch, den Zugang zu klassischer Hochkultur zu ermöglichen und die Zielgruppe für die Kunstform Theater zu begeistern (Interviewperson O).

Ein unter den Theaterakteur*innen ebenfalls verbreitetes Anliegen ist es, gesellschaftlich relevante Arbeit zu produzieren. Ein Beispiel hierfür ist der Versuch, die Theaterarbeit in einen nachbarschaftlichen Bezug zu stellen und/oder gezielt Kinder und Jugendliche unterschiedlicher sozialer Herkunft zu berücksichtigen. Ziel sei eine stärkere Berücksichtigung des konkreten sozialräumlichen Gefüges, in dem sich das Theater befinde, um „gute Kunst mit und für Kinder und [die] Nachbarschaft zu machen“ (Interviewperson N). Auch von fokussierter Theaterarbeit in Stadtvierteln mit geringer Kultureller Teilhabe wird berichtet. So beschrieb eine Interviewperson, wie sie bewusst Auftritte in Nachbarschaften plane, in denen die Kulturelle Teilhabe gering und der Theaterbesuch unwahrscheinlich sei (Interviewperson J, G). Einige Befragte beleuchteten die Frage gesellschaftlicher Relevanz aus einer weiteren Perspektive. So bestehe die Gefahr, dass das Theater als Kunstform an Bedeutung verliere, wenn es sich nicht intensiver mit der jungen Generation und deren Themen beschäftige (Interviewperson K). Künstlerische Darstellungsformen benötigten zudem einen größeren Stellenwert an den Bildungsinstitutionen, hierbei handele es sich um ein wichtiges Kulturgut (Interviewperson O). Vor diesem Hintergrund wurde auf die Notwendigkeit einer guten Nachwuchsförderung hingewiesen; eine starke Lobbyarbeit und Residenzprogramme seien notwendig, um junge Künstler*innen stärker zu unterstützen (Interviewperson N).

Auch die Rolle der Theaterarbeit im ländlichen Raum wurde in Hinblick auf ihre gesellschaftliche Bedeutung

hervorgehoben. So sei das Theater als Raum der Begegnung nicht zu unterschätzen: „Es gibt hier [...] kein Geschäft, es gibt keine Kneipe, es gibt keinen öffentlichen Ort, an dem man sich treffen kann. Das war so Wunsch, [...] Orte oder Veranstaltungen zu schaffen, wo man sich wieder begegnet und wo es einen Anlass gibt, darüber zu sprechen“ (Interviewperson B). Gleichzeitig müssen jedoch auch die Stimmen der Theaterakteur*innen berücksichtigt werden, die sich ob der gesellschaftlichen Relevanz ihrer Arbeit als desillusioniert zeigten. So beschreibt eine Interviewperson ihr Ziel, heute „im besten Falle“ (Interviewperson F) das Publikum zu unterhalten und dieses nachhaltig zu berühren. Das Theater solle in erster Linie ein freudiges Ereignis sein und – im Kontrast zum zurückgezogenen, individuellen Konsum von (sozialen) Medien – ein gemeinsames Erlebnis sein, das auch die begleitenden Erwachsenen als Zielgruppe berücksichtige (Interviewperson E, N).

Diversitätsansatz

Bei den Theaterbetrieben lassen sich – stark unterschiedlich ausgeprägte – Diversitätsorientierungen in den Bereichen Publikum, Programm und Personal beobachten. Bei der Frage, welches Publikum erreicht werden *soll* und auch erreicht werden *kann*, spielt zunächst die oben bereits thematisierte sozialräumliche Verortung des Theaterbetriebs eine zentrale Rolle. So berichteten Interviewpersonen großstädtischer Theater von dem Wunsch, Theater für die als divers beschriebene Stadtbewohner*innenschaft zu machen, und sich dabei nicht auf die unmittelbare Nachbarschaft der Spielstätte zu beschränken: „Ich glaube, das Bemühen muss immer da sein und wir werden das auch nie perfekt umsetzen können. [...] Zumindest am jetzigen Zeitpunkt habe ich das Gefühl, das ist ein großer Prozess“ (Interviewperson K). Hierfür sei es auch notwendig, das Publikum jenseits der eigenen Nachbarschaft in den Blick zu nehmen und z. B. finanzielle Hürden abzubauen. Um nicht nur das „wohlsituierte Wochenendpublikum“ (Interviewperson J) aus dem Quartier, sondern auch Kitas, Kindergärten und Schulen aus dem erweiterten Stadtgebiet zu erreichen, erzählt eine befragte Person, würden die Eintrittspreise unter der Woche bewusst niedrig gehalten. Eine gute Erreichbarkeit des Theaters mit öffentlichen Verkehrsmitteln stelle dafür eine wichtige Grundvoraussetzung dar. Teils würden mit dem Theaterprogramm auch explizit als „schwierig“ geltende Schulklassen beziehungsweise Schüler*innen adressiert, die zuvor kaum oder gar keinen Zugang zu einem Theaterbesuch hätten (Interviewperson I). Hierbei zeigen sich eine hohe Motivation und Bereitschaft, gerade auch mit Kindern „aus wirklich prekären Verhältnissen“ (Interviewperson C) zu arbeiten.

Vereinzelt erfolgt die gezielte Adressierung von Kindern mit Migrationshintergrund. In diesem Zusammenhang wird auch von der Gründung einer interkulturellen Kindertheatergruppe (Interviewperson G) berichtet. Diese Arbeit wird nicht nur hinsichtlich der individuellen Persönlichkeitsentwicklung, sondern auch für die gesamtgesellschaftliche Entwicklung als bedeutsam eingestuft – da Kinder mit Migrationshintergrund von besonderer Benachteiligung im Schulsystem betroffen sind.

In deutlichem Kontrast dazu zeigt sich die Situation im ländlichen Raum. Hier beschreibt ein*e Theaterakteur*in, dass Förderungen für Theaterproduktionen, die auf eine abgegrenzte Zielgruppe ausgerichtet seien, in der Regel nicht funktionieren würden (Interviewperson B). Im außerschulischen Bereich bestehe „eine wahnsinnig große Hürde, mit Menschen migrantischen Ursprungs überhaupt zusammenzufinden, mit ihnen ein [...] Spiel zu machen, einen Alltag zu begehen“ (Interviewperson A). Aufgrund der ländlichen Bevölkerungsstruktur sei es wichtig, bewusst offen gestaltete Angebote zu entwickeln. Mit diesen würden dann erstaunlich diverse Zielgruppen erreicht, darunter viele Kinder mit Fluchthintergrund oder „diejenigen, die anderswo keinen Anschluss finden, die nicht in einem Verein organisiert sind, die, die schwer in die, ja, angestammten Dorfgesellschaften reinkommen“ (Interviewperson A).

Ein diverses Publikum zu erreichen, so zeigt sich sowohl im Hinblick auf den städtischen als auch ländlichen Raum, bedarf eines ausgeprägten Bewusstseins aufseiten der Theaterbetriebe und stellt sich den Interviewaussagen zufolge als kontinuierliche Herausforderung dar. Während der COVID-19-Pandemie, so ein*e Theaterakteur*in, sei dies noch einmal besonders deutlich geworden: „Das muss man leider schon sagen, dass das nicht alle Kinder erreicht. Sowieso jetzt während der Corona-Zeit sehr wenig Kinder generell erreicht hat. Und dann auch nur die, die mit ihren Eltern ins Theater gehen“ (Interviewperson D). Grundsätzlich zeigt sich, dass eine gezieltere und engere Zusammenarbeit z. B. mit Kindern aus bildungsfernen Familien, mit Migrations- und Fluchthintergrund beziehungsweise mit Behinderung sowohl im städtischen als auch ländlichen Raum eher im Rahmen theaterpädagogischer Angebote stattfindet.

Eine Diversitätsorientierung findet sich ebenfalls in Beispielen für eine inklusive Programmgestaltung. Da die Inszenierungen oftmals auf Texten beruhen, die im Haus entwickelt oder stark angepasst werden, werden z. B. nicht-binäre Figuren in die Stücke integriert (Interviewperson K). Nicht

immer wird diese Figurenentwicklung explizit thematisiert: „Dadurch, dass wir sehr ungeschlechtliche Figuren haben, dass auch immer schon und auch länger schon, das ein bisschen wechselt, wer was spielt und [...] wir auch sprachlich uns schon damit beschäftigen: Sagen wir jetzt sie, er, was? Wie drücken wir das aus? Aber wir machen es sozusagen nicht nochmal so extra zum Thema“ (Interviewperson D). Teils besteht auch der Wunsch, eine diverse Figuren- oder auch Themengestaltung nicht zu sehr in den Mittelpunkt zu rücken, sondern diese immer als selbstverständlich zu zeigen und „einfach mit dem großen Kontext laufen zu lassen“ (Interviewperson E, vgl. auch H).

Auch in Hinblick auf die personelle Gestaltung des Theaterbetriebs zeigen sich Bestrebungen, diverse Teams zu etablieren. Ein*e Theaterakteur*in berichtete von einem hinsichtlich Herkunft und Religionszugehörigkeit bereits sehr diversen Team, das sich trotz wechselnder Konstellationen durch große Vielfältigkeit auszeichne. Die Auswahl erfolge jedoch nach künstlerischen und räumlichen Gesichtspunkten, die Herkunft der Künstler*innen spiele dabei keine Rolle (Interviewperson J). Die Diversifizierung des Teams, so eine weitere Interviewperson, sei in ihrem Betrieb ein großes Thema mit ganz eigenen Herausforderungen (Interviewperson K). So seien Theaterschaffende häufig auf finanzielle Unterstützung durch Familienmitglieder beziehungsweise Partner*innen als Hauptverdiener*innen angewiesen (siehe hierzu Kapitel *Wirtschaftliche Situation*). Ähnliches berichtet eine weitere Person, die ihr „ziemlich *weißes*“ Team reflektiert: „Wir waren, was die Repräsentation auf der Bühne stattfindet, schon einmal wesentlich diverser, als wir es jetzt sind. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass die Schauspieler*innen, die bei uns waren, tatsächlich Angebote von anderen Theatern und Film und Fernsehen bekommen haben, mit denen wir nicht mithalten konnten finanziell“ (Interviewperson I). Ganz langsam sei jedoch nach Einschätzung einer Interviewperson ein Trend erkennbar, dem zufolge sich das Stadttheatersystem mit den dortigen Arbeitsbedingungen für junge Schauspieler*innen als weniger attraktiv erweise und eine „Bewegung zurück“ (Interviewperson I) an die Kinder- und Jugendtheater stattfinden könnte. Das Bestreben, die Theaterbetriebe stärker zu diversifizieren, bezieht vereinzelt auch Theaterschaffende und/oder Akteur*innen mit Behinderung ein (Interviewperson N). So berichtet eine Interviewperson von der regelmäßigen Zurverfügungstellung ihrer Räumlichkeiten für diese Zielgruppe (Interviewperson K); weitere Theaterkünstler*innen berichten von ihren Aktivitäten bezüglich der Entwicklung barrierefreier Digitalangebote (Interviewperson L) und Räumlichkeiten (Interviewperson I).

Hinsichtlich der Gestaltung der Betriebsstrukturen zeigten sich noch weitere Herausforderungen. Dazu zählen strikte Hierarchien und Machtmissbrauch mit teils nachhaltigem Einfluss auf die berufliche Entwicklung der Theaterakteur*innen. Dies schließt auch geschlechtsspezifische Diskriminierungserfahrungen ein, die teils im Rückzug in die Selbstständigkeit sowie der Suche nach künstlerischen und sozialräumlichen Nischen mündeten (Interviewperson A). Deutlich wird in diesem Zusammenhang der Widerspruch, der sich aus einer Aufführung emanzipatorischer Theaterstücke bei gleichzeitiger Produktion derselben im Rahmen missbräuchlicher Strukturen darstellt. Auch grundsätzlich kann beobachtet werden, dass Fragen struktureller Ungleichheit noch stärker berücksichtigt werden müssen. Finanziell prekäre Rahmenbedingungen, hartnäckige Machtstrukturen in den Theaterbetrieben und Bildungsungleichheiten innerhalb der Zielgruppe stellen hierbei drei wichtige Problemfelder dar, die die Arbeit der Theaterakteur*innen in der Kinder- und Jugendtheaterszene stark beeinflussen und sich negativ auf die Diversitätsbemühungen auswirken.

Kulturelle Bildung, theaterpädagogisches Engagement und Vermittlung

Der Begriff beziehungsweise das Konzept „Kulturelle Bildung“ wird von den Theaterakteur*innen höchst unterschiedlich verstanden. Kunst sei immer als Kulturelle Bildung zu verstehen, so eine Interviewperson (Interviewperson K). In Hinblick auf die Darstellenden Künste für junges Publikum sei es jedoch lange ein Problem gewesen, dass diese nicht als Kunst, sondern als Mischung aus pädagogischer Arbeit und Kultureller Bildung betrachtet worden seien (Interviewperson K). Kulturelle Bildung sei jedoch, so eine weitere Interviewperson, „jeder Kontakt mit künstlerischen Formen“ (Interviewperson A) und die dadurch ermöglichte Resonanz. Problematisch sei, dass das Kinder- und Jugendtheater häufig mit einem pädagogischen Anspruch verbunden werde: „Im Grunde findet ein Austausch statt zwischen den Menschen, die die Kunst hergestellt haben und denen, die sie wahrnehmen. Und wenn ich mit Menschen in Kontakt bin, [...] dann muss ich nicht belehren“ (Interviewperson A). Dieses Verständnis Kultureller Bildung, das sich von kognitivem beziehungsweise schulischem Lernen abgrenzt, legt den Fokus somit auf das sinnliche Erleben einer Inszenierung: „Kulturelle Bildung ist eine Bildung der Sinne, in allererster Linie. Hören, sehen, fühlen, emphatisches Miteinander, Verständnis für andere Sichtweisen, andere Lebensweisen“ (Interviewperson C).

Kulturelle Bildung stelle innerhalb dieser Perspektive auch eine wichtige Chance dar, um Kulturelle Teilhabe zu ermöglichen (Interviewperson L).

Weitere Theaterkünstler*innen verstehen Kulturelle Bildung stärker im Sinne eines gesellschaftlichen Bildungsauftrages. Darunter wird insbesondere die Thematisierung aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen und das Aufgreifen politischer Themen wie Demokratieentwicklung, Migration und Flucht in der partizipativen Theaterarbeit an Schulen verstanden (Interviewperson N, G). Kulturelle Bildung sei wichtig, um das Theater als künstlerische Form zu erhalten, aber auch für die Vermittlung von Werten: „Wo wir auch immer darauf achten, dass es eben neben all der Unterhaltung, dem ganzen Spaß, den die Kinder in den Vorstellungen haben müssen und sollen, auch irgendwo einen Wert gibt, der dabei vermittelt wird“ (Interviewperson E). Auch in diesem Zusammenhang wird die Vermittlung von anderen Denkweisen als eine wichtige Dimension Kultureller Bildung durch Theaterarbeit beschrieben (Interviewperson B). Vereinzelt kritisierten Befragte, dass sich Kulturelle Bildung als wenig reflektierter Trend entwickelt habe. An den Schulen sei das Thema Kulturelle Bildung durch Theaterarbeit plötzlich sehr präsent geworden; hier seien Theaterschaffende aufgerufen worden, für ein geringes Entgelt in die Bildungsinstitutionen zu kommen (Interviewperson H). Diese Erfahrungen der Theaterakteur*innen führten auch dazu, dass Kulturelle Bildung als Konzept als überladen empfunden und nur noch zurückhaltend verwendet werde (Interviewperson F).

Aus den Überlegungen zu Kultureller Bildung lassen sich direkt auch Fragen zur Gestaltung und Vermittlung von theaterpädagogischem Handeln ableiten. Hierfür sei zunächst eine nähere Auseinandersetzung mit dem Rezeptionsverhalten des jungen Publikums notwendig. Verschiedene Sozialisationserfahrungen bedeuteten, dass die Zielgruppe nur teils mit Vorerfahrungen ins Theater komme: „Wie bringt man Kindern und Jugendlichen bei, wie sie rezipieren? [...] Das kriegen manche zu Hause beigebracht, weil sie mit den Eltern ins Theater gehen oder [...] ins Konzert gehen oder ins Museum. Aber andere halt nicht“ (Interviewperson K). Die Theaterakteur*innen beschäftigen sich intensiv mit Fragen der Vor- und Nachbereitung der Auftritte, dem Angebot theaterpädagogischer Workshops und Schulprojektwochen sowie längerfristiger Projekte z. B. mit Kindergartenkindern. Dass theaterpädagogische Arbeit „nur“ in die Stückentwicklung einfließe oder in der weiteren Theaterarbeit eher im Hintergrund stehe, wurde nur vereinzelt berichtet (Interviewperson E, F) und auch auf mangelnde personelle Kapazitäten zurückgeführt (Interviewperson D).

Die theaterpädagogische Arbeit der Theaterakteur*innen sei teils durch eigene theaterpädagogische Aus- beziehungsweise Weiterbildungen, teils durch pädagogisch ausgebildete Kolleg*innen inspiriert. Theaterpädagogische Projekte würden sowohl für Kindergarten- und Grundschulkinder (Interviewperson B, J, O) als auch für Jugendliche (Interviewperson I, H, L) sowie für soziale Einrichtungen (Interviewperson G) angeboten. Hierbei stehe das Vermitteln von Theaterformen, das gemeinsame Erarbeiten und Reflektieren von Themen ohne feste Zielsetzung sowie das Stärken der Zielgruppe im Vordergrund. Für die theaterpädagogische Arbeit würden eigene Materialien entwickelt, die oftmals in Zusammenhang mit den Produktionen stünden. Teils würden den Kindern auch Materialsammlungen für die weitere künstlerische Bearbeitung zu Hause übergeben (Interviewperson J, O); teils würden Materialien direkt für Erzieher*innen und Lehrer*innen im Rahmen von Fortbildungsangeboten entwickelt, um diese bei theaterpädagogischen Bildungsprojekten zu unterstützen (Interviewperson H). Bei der Materialentwicklung werde darauf geachtet, dass dieses ergebnisoffene Prozesse ermöglichen – nicht das Produkt stehe im Vordergrund, sondern der künstlerische Entwicklungsprozess (Interviewperson B, I).

Trotz der prozessorientierten Gestaltung der theaterpädagogischen Arbeit lassen sich in einigen Fällen konkrete Anliegen identifizieren, die die Theaterakteur*innen mit ihren Begleitprogrammen verbinden. Eine Interviewperson versteht die theaterpädagogische Arbeit als Mittel, um junge Menschen zu empowern und in ihrer Persönlichkeitsentwicklung zu stärken: „Also die individuellen Jugendlichen dann eben wirklich stärken, [...] die Jugendlichen, die vorher sehr schüchtern sind, [...] auf der Bühne plötzlich aufblühen und da [...] eine ganz neue Erfahrung machen, sich selbst ganz neu wahrnehmen“ (Interviewperson I). Eine andere Interviewperson reflektierte den kommunikativen Charakter der Workshops und deren Einfluss auf die Sinneswahrnehmungen; Schüler*innen könnten hier „noch mal ganz anders mit Darstellenden in Kontakt kommen und [...] mit denen nochmal das vertiefen. Können vielleicht auch irgendwie also anders mit dem Körper die Dinge begreifen“ (Interviewperson L). Bei Inszenierungen, die sich mit anspruchsvollen gesellschaftspolitischen Themen auseinandersetzen, z. B. dem Holocaust, wurde der theaterpädagogischen Begleitung ein besonderer Stellenwert zugeschrieben (Interviewperson H). In einigen Fällen wird die Zusammenarbeit mit Kooperationspartnern angestrebt, z. B. mit Präventionsvereinen beim Thema Missbrauch (Interviewperson H). Aber auch bei der Vermittlung einer Theaterform, die beim Publikum möglicherweise viele Fragezeichen erzeuge, spiele

die theaterpädagogische Begleitung eine wichtige Rolle. Ein Publikum, das traditionelles Figurentheater gewohnt sei, reagiere auf ein Performance-Stück möglicherweise irritiert – in diesem Zusammenhang sei viel Kommunikationsarbeit notwendig (Interviewperson N). Letztlich stelle theaterpädagogische Arbeit ein nicht zu unterschätzendes Mittel dar, um zur Zielgruppe, insbesondere Jugendlichen, tatsächlich durchzudringen: „Okay, wenn wir euch mit dem Stück jetzt gerade nicht gekriegt haben aus irgendeinem Grund, welche andere Möglichkeit gibt es dann, dass wir in Kontakt kommen?“ (Interviewperson I).

Einige Theaterakteur*innen streben eine stärkere Verknüpfung von Produktion und Theaterpädagogik an, verstehen diese also nicht als unterschiedliche Stränge innerhalb ihres Theaterbetriebs. Der Dialog zwischen Künstler*innen und Zuschauenden sei von Anfang an mitgedacht, so eine Interviewperson. Aus diesem Grund erfolge auch keine begleitende oder nachträgliche Vermittlung der Kunstproduktion (Interviewperson N). Hierfür gebe es ein Residenzprogramm, zu dem Künstler*innen und Kinder zusammenkämen. Letztere würden als Expert*innen betrachtet und mittels „sprechen, spielen, interviewen und tanzen“ (Interviewperson N) in den Produktionsprozess einbezogen. Dies verändere Künstler*innen wie partizipierende Kinder gleichermaßen. Von einem*r anderen Theaterakteur*in wurde das Konzept der Patenklassen vorgestellt. Theaterpädagog*innen veranstalteten Workshops in den Schulen und bearbeiteten die Themen der Produktion; diese flössen anschließend in die Inszenierung ein, welche wiederum von den Schüler*innen besucht würden. Hierbei handele es sich um einen sehr spannenden, ergebnisoffenen Prozess (Interviewperson K). Durch den engen Dialog würden auch die Wünsche und Bedürfnisse der Zielgruppe klarer erkennbar. Letztere stünden durchaus in Kontrast zu den Ideen der Künstler*innen, insbesondere hinsichtlich der Wahl der Theaterform – so wünschten Jugendliche wieder vermehrt linear durcherzählte Geschichten (Interviewperson K).

Obwohl theaterpädagogische Arbeit ein wichtiges Instrument in der Kinder- und Jugendtheaterarbeit darstellt, wiesen einige Theaterschaffende auch auf die damit einhergehenden Herausforderungen hin. Bei der Zusammenarbeit mit sehr diversen Gruppen oder auch in jenen Fällen, wenn Kinder und Jugendliche im Rahmen von Schulveranstaltungen unfreiwillig an Theaterprojekten teilnehmen müssten, sei die theaterpädagogische Ausbildung eine wichtige Grundvoraussetzung: „Einfach das Handwerkszeug zu haben und stabil zu sein, in den Momenten, die schwierig sind. Oder wo man nicht mehr weiterweiß, weil da zum Teil so krasse Lebensumstände die Kids verhindern, offen zu sein, zu spielen, ihren Körper zu zeigen, ihre Stimme zu fühlen. Oder dass, wenn man damit arbeitet, ja auch Momente auslöst, die auch aufgefangen werden wollen und müssen“ (Interviewperson C). Hier wird auf die Bedeutung kontinuierlicher Weiterbildung sowie den Austausch mit anderen Theaterpädagog*innen hingewiesen, um das zur Verfügung stehende Spektrum an theaterpädagogischen Mitteln zu erweitern und den Zielgruppen adäquat begegnen zu können. Theaterpädagogik berge das Potenzial, so eine weitere Interviewperson, die Perspektiven der Kinder und Jugendlichen in die Kunst zu tragen und fülle hierbei eine Mittlerrolle aus (Interviewperson I). Aus diesem Grund seien mittlerweile auch viele Theaterpädagog*innen in den Leitungspositionen der Theaterbetriebe zu finden. Zu beobachten sei in einigen Fällen allerdings auch eine oberflächlich-strategische Verwendung des theaterpädagogischen Ansatzes gegenüber Schulen, um gute Auslastungszahlen zu erreichen. Hier gelte es, die mit der theaterpädagogischen Arbeit verbundenen Chancen und Verantwortungen zu respektieren – und dieses nicht als „Teil des Marketings“ (Interviewperson I) sowie „Pflaster oder Lückenfüller“ (Interviewperson C) zu zweckentfremden.

Vernetzung

„Und ich baue dadurch jetzt Kontakte zu diesen Vereinen natürlich auf. Wissen Sie, auf (vertrauter) Basis laufen Geschäfte auch besser. Wenn man mich kennt [...] dann sind sie eher dafür geneigt zu sagen: ‚Ah, ja. Okay, [...].' Also ich telefoniere jeden Tag mit fünf, sechs Leuten, die mich nicht kennen, durch Empfehlung. Aber ich denke –. Ich komme mir vor, wie wenn ich [um] Geld betteln würde. Dabei will ich nur mein Stück –, dass sie mein Stück organisieren." (Interviewperson G)

„Also wir haben sehr, sehr viele unterschiedliche Netzwerke. Und dann ist es tatsächlich auch so –. Auch diese Netzwerkarbeit, was ich vorhin schon kurz angedacht hatte, auch im Verband und politischen Bereich, hat mir im Laufe der Jahre auch gezeigt, dass man auch bestimmte Entwicklungen prägen kann. Wenn man sich sozusagen zusammenschließt und für etwas einsetzt. Es dauert manchmal ein bisschen. Aber wir haben im Laufe der Jahre auch viele Sachen auf den Weg bringen können, ändern können." (Interviewperson H)

In diesem Kapitel wird dargestellt, mit wem die Interviewpersonen beziehungsweise deren Theater vernetzt sind. Dabei wird zwischen der Zusammenarbeit mit anderen Theaterkünstler*innen, Akteur*innen im Bereich Bildung und weiteren Kooperationspartnern differenziert. In Bezug auf die jeweilige Akteur*innengruppe wird dargestellt, zu welchen Gruppen konkret Kontakt besteht, wer diesen initiiert, was das Ziel der Kooperation ist, und welche Probleme möglicherweise bei der Zusammenarbeit bestehen.

Vernetzung mit anderen Theaterakteur*innen

Wie auch bei den anderen im Rahmen dieses Berichts behandelten Aspekten zeigt sich in Bezug auf die Vernetzung der befragten Interviewpersonen ein breites Spektrum. Ein paar Befragte gaben an, dass sie nicht beziehungsweise wenig mit Kolleg*innen kooperieren beziehungsweise sich mit diesen austauschen oder in formelle Netzwerke eingebunden sind (Interviewperson F, M). Als Grund hierfür wird Zeitmangel angegeben (Interviewperson F, E), aber auch, dass sich andere Künstler*innen stilistisch in anderen Bereichen bewegten (Interviewperson M). Am anderen Ende des Spektrums stehen Akteur*innen, die formellen Netzwerken teils selbst vorstehen oder Sprecher*innenposten besetzen und eng mit der Politik zusammenarbeiten (Interviewperson B, K, I, H).

In Bezug auf die Vernetzung ist darüber hinaus zwischen informellen und formellen Netzwerken zu differenzieren. Als informelle Netzwerke werden Kooperationen mit Kolleg*innen eingestuft, die nicht über einen Verband oder ein Projekt erfolgen. Die Mehrheit der Interviewpersonen berichtet von der Nutzung solcher informellen Netzwerke (Interviewperson A, D, E, F, H, J, L, O, C). Teilweise bestehen diese Netzwerke noch aus Studienkontakten (Interviewperson D, J), teilweise ergeben sie sich aus einer thematischen Nähe zueinander (Interviewperson A). In vielen Fällen ergibt sich die Vernetzung jedoch aus dem lokalen/regionalen Kontext (Interviewperson E, D, F, K, L, J). In einem Fall wurde von einem Kulturstammtisch für Akteur*innen aus der kulturellen Szene berichtet (Interviewperson C). Bei der Kooperation geht es den Interviewpersonen zufolge häufig um künstlerische Zusammenarbeit, etwa in Form von Gastspielen (Interviewperson E), gemeinsamer Durchführung von Projekten (Interviewperson L) beziehungsweise Stücken oder Stückentwicklungen (Interviewperson F), gegenseitiger Vertretung bei Auftritten (Interviewperson E), gegenseitiger Vermittlung von Vorstellungen (Interviewperson O, J) oder Bereitstellung von Kostümen/Bühnentechnik oder Proberäumen (Interviewperson E, J). Eine Interviewperson berichtete zudem von einem informellen Netzwerk eines Bundeslandes, in dem sich im Zuge der Pandemie über die jeweiligen Verordnungen und finanzielle Schwierigkeiten ausgetauscht wurde (Interviewperson J).

In den Interviews wurden darüber hinaus eine Vielzahl formeller Netzwerke genannt, in denen die Theaterakteur*innen organisiert sind. Diese bestehen auch auf lokaler (Interviewperson I, H, K) und Bundesebene (Interviewperson C, H, K, L), die Interviewpersonen sind aber größtenteils in landesweiten Netzwerken organisiert (Interviewperson B, C, D, E, H, I, H, O).[1] Dabei handelt es sich um Verbände für Freie Theater, die Freie Szene im Allgemeinen, Freie Darstellende Künste, Puppentheater, Tanz für junges Publikum sowie ASSITEJ (Interviewperson B, E, N, O, H, J, C, K, I, L). Darüber hinaus findet Vernetzung im Rahmen von Festivals beziehungsweise Theatertreffen statt (Interviewperson J, D, H), die auch einen internationalen Austausch ermöglichen. Schließlich wurde von Zusammenarbeit mit Kolleg*innen im Rahmen von Recherche- beziehungsweise Forschungsprojekten berichtet (Interviewperson E, L, N). Hierbei handelte es sich z. B. um ein Netzwerk zur Forschung im Bereich Kinder- und Jugendtheater oder ein Rechercheprojekt zur Sichtbarkeit Freier Theater im ländlichen Raum (Interviewperson N, E). Hinsichtlich der Vernetzungsmöglichkeiten im ländlichen Raum gaben Interviewpersonen zu bedenken, dass diese aufgrund längerer Fahrtwege erschwert seien (Interviewperson C). Durch die COVID-19-Pandemie habe sich aber der Austausch vermehrt, beispielsweise über Zoom-Konferenzen (Interviewperson C, J). Diese formellen Netzwerke fungierten als Ansprechpartner*innen für die Politik und

Verwaltung, etwa für Senate oder Kulturbehörden (Interviewperson H, I). Auf diese Weise könnten beispielsweise Konzeptionen für sinnvolle Fördermöglichkeiten von Kinder- und Jugendtheatern eingereicht und entsprechende Etats aufgebaut werden (Interviewperson H).

Austausch mit Kolleg*innen auf internationaler Ebene spielt nur für wenige der befragten Interviewpersonen eine Rolle (Interviewperson B, D, N), etwa für eine Theaterkünstler*in in einer Grenzregion Deutschlands (Interviewperson B) oder für eine*n Theaterschaffende*n mit eigener internationaler Arbeitserfahrung, der*die die Kontakte in den Theaterbetrieb einbringt, um ein globales Netzwerk für das Theater zu knüpfen (Interviewperson N).

Kooperationspartner im Bereich Bildung

Die Kooperationspartner der Theater der Interviewpersonen im Bereich Bildung sind Kitas, Kindergärten (Interviewperson B, C, F, H, J, M, O, N) und Schulen verschiedener Schulformen, darunter Grund-, Förder- und weiterführende Schulen (Interviewperson A, B, C, F, H, O, C, G, L, M, I, L). Dabei werden sowohl Gastspiele bei den Kooperationspartnern getätigt als auch Besuche der Kindergärten oder Schulen in den Theatern praktiziert. Dabei müsse das Publikum nicht erst generiert werden, sondern sei bereits vor Ort. Gastspiele erleichterten die Zusammenarbeit, da die Einrichtungen keine Fahrten organisieren müssten (Interviewperson B, H). Dies sei insbesondere im ländlichen Raum ein Vorteil, da stationäre Theater nur schwer zu erreichen seien (Interviewperson H). Eine Interviewperson wand diesbezüglich jedoch ein, dass sich Gastspiele aufgrund von Bühnenbildtransport, Reisekosten oder den geringen Budgets der Schulen finanziell nicht lohnten (Interviewperson E). Aus Gastspielkooperationen entwickelten sich nachhaltige, langfristige Zusammenarbeiten (Interviewperson B). In Bezug auf die Anzahl der kooperierenden Kitas, Kindergärten und Schulen wurden bis zu 70 pro Theaterbetrieb genannt (Interviewperson F). In einem Fall wurde darüber hinaus angeführt, dass Synergien erzeugt würden, wie etwa die Bespielung von Kitas und Altenheimen, wenn diese räumlich nah beieinander lägen (Interviewperson B).

Der Kontaktaufbau zu den Kooperationspartnern gelingt in wenigen Fällen über persönliche Kontakte der Interviewpersonen (Interviewperson B, G), darunter über das Netzwerk durch frühere Tourneetätigkeit (Interviewperson J). In ein paar Fällen nehmen die Interviewpersonen selbst Kontakt auf per Post oder Fax (Interviewperson F, I) – das Vorgehen der „Kaltakquise“ wird jedoch als sehr aufwendig eingestuft (Interviewperson L). In wenigen Fällen treten die Kitas, Kindergärten beziehungsweise Schulen selbst an die Theater heran (Interviewperson H, L, J). Vielversprechender scheint die Ansprache über den Zugriff auf Netzwerke zwischen Bildungseinrichtungen und Theatern zu sein, in denen meist mehrere Theater vertreten sind (Interviewperson D, I, J, K) beziehungsweise über Projekte, die Kontakte zu einer Vielzahl von Schulen herstellen (Interviewperson K, N, A, C). Die Netzwerke werden dabei teilweise über Kommunen beziehungsweise Bundesländer gefördert (Interviewperson I, K, C). Bei den Theaterprojekten gehe es z. B. darum, dass die Schüler*innen die Theater erkunden könnten sowie Workshops und Projektwochen mit ihnen veranstaltet würden (Interviewperson K). In einem Fall wird vom „Kulturagenten“-Projekt berichtet, bei dem Kulturagenten als Mittler*innen zu Schulen aufträten und sich dort um kulturelle Entwicklung bemühen (Interviewperson N). Die Projektarbeit wurde von einer Interviewperson als eine „Win-win-Situation“ beschrieben, da die Schulen Zugang zu Kunst und Kultur von den Theatern bekämen und die Theater im Gegenzug Kontakt zur Zielgruppe (Interviewperson K). Solche Projekte könnten als „Initialzündung“ der Verbindung von Theatern und Schulen fungieren und unterstützten damit langjährige Verbindungen (Interviewperson C).

Aspekte, die die Zusammenarbeit mit Kitas, Kindergärten und Schulen erschwerten, seien, dass keine Räumlichkeiten zur Aufführung der Stücke zur Verfügung gestellt werden könnten (Interviewperson G), aber auch, dass in den Einrichtungen das Wissen in Bezug auf die Beantragung von Fördergeldern zur Subventionierung der Auftritte fehle (Interviewperson B). Mehrfach genannt wurde zudem, dass die personellen Ressourcen nicht ausreichten, um die Kooperation mit den Theatern abzustimmen (Interviewperson B, O, L). Aber auch ein Theater gab an, keine Ressourcen zur Pflege der Partnerschaften mit Schulen zu besitzen (Interviewperson D). Einige Interviewpersonen wiesen zudem darauf hin, dass die Zusammenarbeit während der COVID-19-Pandemie deutlich erschwert gewesen sei aufgrund von Maßnahmen zur Kontaktreduzierung (Interviewperson N, G, A).

Andere Kooperationspartner

Fast alle Interviewpersonen nannten darüber hinaus eine Reihe von Kooperationspartnern, die nicht dem Bereich Bildung zuzuordnen sind. Zu den Kooperationspartnern gehören neben naheliegenden Akteur*innen wie Kultureinrichtungen und Veranstaltungsorte (Interviewperson A, C, H, J),

Einrichtungen von Politik und Verwaltung, wie etwa Kultur- und Integrationsbüros oder Stadtteilkoordinator*innen, (Interviewperson F, G, L), Soziokulturelle Zentren (Interviewperson B, G, I, J, L) und Einrichtungen der Kinder- und Jugendarbeit (Interviewperson D, F, I, G, K, M) auch soziale (Interviewperson G, I, K) und kirchliche Einrichtungen (Interviewperson K, L) sowie lokale Vereine (Interviewperson B, K, L), darunter Vereine zur Inklusion, Migrant*innenvereine (F, G, K) oder die Freiwillige Feuerwehr. Weitere in den Interviews genannte Kooperationspartner, die sich keiner der vorgenannten Kategorien zuordnen lassen, sind Unverpackt-Läden, ein Repaircafé (Interviewperson A), Altenheime (Interviewperson B, D), Aktion Mensch, Banken (Interviewperson C, B), ein Nachbarschaftshaus (Interviewperson D); NGOs (Interviewperson L), lokales Handwerk (Bühnenbildhauer) (Interviewperson L) und schließlich Zusammenschlüsse auf bezirklicher Ebene im Bereich Kinder- und Jugendbildung (Interviewperson N).

Die Kooperationspartner werden dabei für verschiedenste Zwecke genutzt. Manche der Akteur*innen, darunter Altersheime, Kinder- und Jugendzentren sowie Einrichtungen aus dem Bereich Migrations- und Integrationsarbeit und andere soziale Institutionen (Interviewperson D, F, L, M, G), fungieren als Kund*innen, indem sie die Künstler*innen für Auftritte oder theaterpädagogische Workshops engagieren. Andere Einrichtungen wie soziokulturelle Zentren oder Kirchengemeinden (Interviewperson G, L) stehen als Veranstaltungsorte für Proben oder Auftritte zur Verfügung. Manche der genannten Akteur*innen dienen zudem als Partner*innen bei der Realisierung von bestimmten Projektformaten (Interviewperson A, D, G, I, C). So wurden beispielsweise Unverpackt-Läden und Repair-Cafés für ein Ressourcenschonungsprojekt (Interviewperson A) oder die örtliche Sparkasse und Feuerwehr für Projekte zu Berufsbildern (Interviewperson B) eingebunden. Ein Inklusionsverein wurde überdies zur eigenen Weiterbildung zu dem Thema genutzt (Interviewperson L).

Des Weiteren arbeiteten die Theaterakteur*innen mit ihren Kooperationspartnern zusammen, um sich zu bestimmten Themen auszutauschen, wie etwa mit Akteur*innen auf bezirklicher Ebene zur Situation von Kindern und Jugendlichen (Interviewperson N) oder mit Mitgliedern eines Kulturverbandes (darunter Museen und Literaturzentren), um Möglichkeiten der gegenseitigen Unterstützung im Kulturbereich auszuloten (Interviewperson H). Ein letztes Ziel der Zusammenarbeit mit Kooperationspartnern ist die (politische) Einflussnahme auf Kulturarbeit durch Vernetzung mit Multiplikator*innen im Bereich Kinder/Jugend/Kiezarbeit, mit lokalen Playern, sozialen Organisationen, Jugendeinrichtungen oder auch dem regionalen Kulturbüro (Interviewperson B, I, F).

Als Problem bei der Zusammenarbeit mit soziokulturellen Organisationen wurde von einer Interviewperson die fehlende Verzahnung von Kultur und Soziokultur in der Förderlandschaft – insbesondere für junges Publikum – bemängelt (Interviewperson K). In einem konkreten Projekt habe zudem Kontakt zu vielen Jugendzentren bestanden, aufgrund des Auslaufs der Förderung hätten die Kontakte jedoch nicht mehr gepflegt werden können und seien deswegen abgerissen.

Mangelnde Vernetzung

Nach fehlenden Netzwerken beziehungsweise Erfahrungsaustausch gefragt, gaben nur wenige Interviewpersonen an, keinen Bedarf nach einer Erweiterung ihres Netzwerks zu haben (Interviewperson F, N). Dagegen drückte ein Großteil der Befragten sowohl den Wunsch nach einer stärkeren Vernetzung mit Kolleg*innen (Interviewperson J, D, E, L, K) als auch mit anderen Kooperationspartnern (Interviewperson B, C, I, K) aus. Als relevante Kooperationspartner wurden hierbei von jeweils einer Interviewperson die umliegende Gemeinde (Interviewperson B), ein*e Kulturbeauftragte*r (Interviewperson C), Stadtteilzentren (Interviewperson I) und Jugendzentren (Interviewperson K) angeführt. In Bezug auf Kolleg*innen wurde konkret eine bessere überregionale Vernetzung sowie ein Austausch mit Kolleg*innen, die selbst den Generationenwechsel einer Spielstätte durchlaufen hätten, angestrebt. Als konkrete Themen, in denen sich mehr Austausch gewünscht wird, wurden von einer Interviewperson die Beantragung von Fördergeldern und der Umgang mit Pressekontakten genannt (Interviewperson E). In den Interviews wurden verschiedene Gründe für die mangelnde Vernetzung thematisiert. Am häufigsten wurden jedoch fehlende zeitliche Ressourcen angeführt (Interviewperson H, L, M, O). Darüber hinaus koche jede*r „sein eigenes Süppchen“ (Interviewperson E) beziehungsweise seien andere Kolleg*innen nicht an Austausch interessiert (Interviewperson J). Der Grund dafür sei, dass die Theater zueinander in Konkurrenz stünden und sich entsprechend voneinander abgrenzen wollten (Interviewperson K, J). In einem Fall wurde schließlich erklärt, dass das Ensemble nicht am Arbeitsort wohne, was die Vernetzung am Ort der Spielstätte erschwere (Interviewperson E).

1 In einem Fall wurde auch ein bundeslandübergreifendes Netzwerk ostdeutscher Theaterakteur*innen genannt (Interviewperson I).

Wirtschaftliche Situation

„Und dann kam also auch so ein Punkt, wo ein großer, großer Frust sich in mir breitgemacht hat, weil ich gemerkt habe: Ich kann einfach von dem Kindertheater nicht leben. Ich kann davon einfach nicht leben.“ (Interviewperson L)

„Und ich brenne eigentlich gerade total aus, weil ich halt auch die Kosten, die entstehen, nicht wirklich decken kann.“ (Interviewperson M)

In diesem Kapitel werden die wirtschaftliche Situation und Arbeitsbedingungen der befragten Theaterakteur*innen und der ihnen zugehörigen Betriebe dargestellt. Dabei wird auf Betriebsformen und Finanzierungsmodelle, die Rolle von Förderungen, die wirtschaftliche Lage der Betriebe und Soloselbstständigen – jeweils vor und nach der COVID-19-Pandemie –, auf Coronahilfen und Förderangebote während der Pandemie, die Bezahlung und weitere Einnahmequellen der Theaterakteur*innen sowie deren generellen Arbeitsbedingungen eingegangen.

Betriebsformen und Finanzierungsmodelle der Theaterbetriebe

Wie im zweiten Kapitel bereits herausgestellt wurde, weisen die Theaterbetriebe der ausgewählten Interviewpersonen unterschiedliche Betriebsformen – von eingetragenen Vereinen über GbR bis hin zu gGmbHs – aus. Ähnlich vielfältig sind auch die Finanzierungmodelle der Theaterbetriebe ausgestaltet. Generell spielen bei den meisten Theaterbetrieben der Interviewpersonen Gastspiele beziehungsweise Gastspieltourneen eine Rolle als wirtschaftliches Standbein (Interviewperson E, O, H, F, G, A, B, D, C, J, M, L). Viele der Theater verfügen, wie im Kapitel zur künstlerischen Verortung angedeutet, sogar über keine eigene Spielstätte und führen dementsprechend ausschließlich Gastspiele durch (Interviewperson A, O, I, L, M, G, B, D, H). Der Radius dieser Gastspiele reicht hierbei von nur auf eine Stadt begrenzte Spielstätten (Interviewperson I) bis hin zu bundesweiten Auftritten (Interviewperson O). Einige der Theaterbetriebe finanzieren sich dabei zu einem großen Teil über Auftritte in Kindertagesstätten, Kindergärten und/oder Schulen (Interviewperson O, F, B, M, H, L). Ein paar der Interviewpersonen wiesen hingegen darauf hin, dass die Eintrittspreise, die Bildungspartner*innen (zu Kooperationspartner*innen im Bereich Bildung siehe Kapitel *Vernetzung*) zu zahlen bereit wären (im Rahmen von 5–10 Euro pro Kind) beziehungsweise die allgemein im Kinder- und Jugendtheater erzielt werden könnten, in der Regel unwirtschaftlich seien: „Jede Aufführung ist eigentlich ein Defizit“ (Interviewperson N). Mit den Einnahmen ließen sich teilweise nicht einmal die Mietausgaben decken (Interviewperson F) beziehungsweise würden diese nicht zur Zahlung von „anständigen Künstlergagen“ (Interviewperson O) ausreichen. Aus diesem Grund bietet ein Betrieb, der keine eigene Spielstätte besitzt, ausschließlich Gastspiele in anderen Theatern an (Interviewperson E).

Neben diesen Auftritten haben manche der Betriebe noch andere Angebote in ihrem Repertoire (siehe hierzu auch Kapitel *Künstlerische Verortung*): Ein Theater stellt Schulen Unterrichtsmaterial zur Verfügung (Interviewperson O), andere führen theaterpädagogische Workshops (Interviewperson B, C, G, I, K), beziehungsweise (theaterpädagogische) Projekttage oder -wochen durch (Interviewperson C, J, K, N). Ein paar Interviewpersonen erzählten zudem, dass sie Fortbildungen für Lehrkräfte beziehungsweise Erzieher*innen anboten (Interviewperson I, J). Ein Theater macht zudem nach eigener Einschätzung „soziale Arbeit“, wofür eigentlich Stadttheater zuständig wären. Mit dieser Arbeit werde jedoch kein Geld eingenommen (Interviewperson K).

Rolle von Förderungen

Für die Durchführung der geschilderten Angebote können manche der Theater auf Förderungen zurückgreifen. Eine Interviewperson sagt, dass der eigene Betrieb komplett öffentlich gefördert sei und ohne öffentliche Förderung gar nicht bestehen könne (Interviewperson N). Folglich sei er auf das kontinuierliche Schreiben von Förderanträgen und entsprechenden positiven Bescheiden angewiesen (Interviewperson N). Die bürokratische Abwicklung von Förderungen stelle eine große Herausforderung für einige der Theaterbetriebe dar (Interviewperson F, O, N, K): „Das ist an der Zeit und Arbeitsressource, die da verbraucht wird, das ist unfassbar. Das können wir eigentlich nicht leisten“ (Interviewperson N). Darüber hinaus überschnitten sich teilweise die Abrechnungsphase mit der Probenphase oder Phasen anderer künstlerischer Arbeit, was zu „Überlastungszeiten“ der Theaterakteur*innen führe (Interviewperson C). Nur wenige der Theater erhalten eine Art Grundfinanzierung in Form von quasi-institutionelle Förderung von regionalen Strukturen (Interviewperson L, O, G, J, N, I) beziehungsweise in einem Fall auch von einem Bundesland[1] (Interviewperson K), die sich im Rahmen von wenigen 100 Euro bis zu einem Betrag in Höhe von über 70 000 Euro monatlich bewegt. Ohne eine dauerhafte Förderung sei es nach Aussage einer

Interviewperson nicht möglich, ein eigenes Theater mit fester Spielstätte zu betreiben, weil das finanzielle Risiko zu groß sei (Interviewperson M). Insgesamt zeigte sich über einige Interviews hinweg die Notwendigkeit, auf Förderungen zurückzugreifen, etwa weil die gezahlten Gagen[2] beziehungsweise die realisierbaren Eintrittsgelder, wie oben dargestellt, zu niedrig seien (Interviewperson F, O, F, N, A). Oder mit den Worten einer Interviewperson: Ohne Förderung „ist es eigentlich Unfug" (Interviewperson F).

Es werden allerdings, wie bereits angedeutet, nicht alle Theater in diesem Sample bei Förderungen berücksichtigt. Es fällt auf, dass drei in hohem Maße geförderte Betriebe gleichzeitig gut vernetzt sind (Interviewperson N, G, K) (zur Vernetzung der Theater siehe auch Kapitel *Vernetzung*). Eine Interviewperson weist auch selbst darauf hin, dass sie durch ihre gute Vernetzung und die Bekanntheit ihres Theaters mitbekomme, wo man sich auf Fördergelder bewerben könne (Interviewperson G). Zudem erklärten einige Interviewpersonen, dass die Theaterarbeit in eine bestimmte Richtung gehen müsse, um förderfähig zu sein („Es gibt Leute, die fallen immer raus aus den Rastern"; Interviewperson A). So seien die Anträge der Interviewpersonen teilweise nicht „fancy" (Interviewperson L) beziehungsweise nicht „innovativ" oder „integrativ" (Interviewperson O) genug, um positive Bescheide zu bekommen. Mit klassischen beziehungsweise nicht-experimentellen Konzepten komme man nicht weiter (Interviewperson O). Gleichzeitig gebe es „manchmal so ein Dünkel in der Szene von einigen Menschen im Kinder- und Jugendtheaterbereich, aber wir machen doch Kunst und keine Bildung" (Interviewperson I). Ein paar Interviewpersonen schilderten diesbezüglich das Problem, dass das Konzept ihrer Theater weder in die Sparte „Kulturelle Bildung" noch in die Sparte „Kunst" passe und somit auch keinen Zugriff auf die entsprechenden Fördertöpfe habe (Interviewperson O, N).[3] Kritisiert wurde darüber hinaus, dass vor allem „feste Häuser" (Interviewperson O) und etablierte Künstler*innen aus Ballungsräumen gefördert würden (Interviewperson A), während die Freie Szene und im ländlichen Raum ansässige Künstler*innen zu wenig berücksichtigt würden (Interviewperson O, A). Weiterhin könnten manche der Förderbedingungen, etwa die Produktion von einem neuen Stück pro Jahr, von den Theaterakteur*innen nicht erfüllt werden (Interviewperson F). Aus den genannten Gründen sind auch Theater im Sample vertreten, die auf gar keine oder nur eine sehr geringe Förderung (Interviewperson O) zurückgreifen können. Allerdings wiesen Interviewpersonen darauf hin, dass etwa die Entwicklung von Spielreihen (Interviewperson M) oder neuen Stücken (Interviewperson E) nur mit finanzieller Unterstützung möglich sei. Insbesondere Miete und Organisationskosten sollten übernommen werden (Interviewperson M). Wenn dagegen Stücke weiter aufgeführt würden, die zuvor gefördert wurden, gingen selbstständige Künstler*innen ein finanzielles Risiko ein: „Wenn man blöde Termine erwischt, geht halt jeder mit 70 Euro nach Hause" (Interviewperson E).

Generelle wirtschaftliche Lage der Theaterbetriebe (vor der COVID-19-Pandemie)

Insgesamt zeigt sich, dass es manchen Betrieben vor der COVID-19-Pandemie grundsätzlich wirtschaftlich gut (Interviewperson I, K, H) ging beziehungsweise diese sich als „aufstrebend" (Interviewperson M) bezeichneten. Unter diesen befinden sich sowohl große Häuser (gGmbHs) als auch eine GbR und ein*e Einzelunternehmer*in – alle jeweils mit externem Personal. Einige der Interviewpersonen beschrieben die wirtschaftliche Lage ihres Theaterbetriebs jedoch als „prekär" (Interviewperson F) und „unterfinanziert" (Interviewperson N) beziehungsweise kämpften mit ihrem Betrieb um das „Überleben" (Interviewperson A). Bei einer Interviewperson habe sich irgendwann daher die Erkenntnis durchgesetzt, dass sie vom Kindertheater nicht leben könne (Interviewperson L).

Ein häufiges Problem der Theaterbetriebe in diesem Zusammenhang ist den Interviews zufolge, dass (mehr) Personal benötigt werde, etwa für die Bereiche Sachbearbeitung, Buchhaltung, Projektmanagement, Technik oder Werbung/Öffentlichkeitsarbeit, aber nicht genügend finanzielle Ressourcen hierzu zur Verfügung stünden (Interviewperson C, K, M, F, G, C).

Finanzielle Lage der Theaterakteur*innen

Insgesamt stellt den Interviewpersonen zufolge die angemessene Bezahlung der Theaterakteur*innen (etwa entsprechend dem Normalvertrag Bühne des Deutschen Bühnenvereins) ein generelles Problem vieler Theaterbetriebe dar. So werde beispielsweise auch am Honorar als erstes gespart, wenn etwa eine Neuproduktion „gestemmt" (Interviewperson E) werden müsse. Und auch wenn ein Theaterbetrieb selbst generell wirtschaftlich gut dasteht, sei dies keine Garantie dafür, dass Angestellte entsprechend dem Tarif bezahlt werden (Interviewperson I). Vielmehr scheint es so zu sein, dass ein solcher Betrieb nur deswegen keine Verluste macht, *weil* keine höheren Löhne gezahlt werden. Eine Interviewperson bezeichnete die Bezahlung – genauso wie

von einer anderen Interviewperson bereits die Lage eines Theaterbetriebs beschrieben wurde – als „prekär“ (Interviewperson K), und schilderte, dass das Einstiegsgehalt zwar bei ca. 2 500 Euro brutto liege, es aber im Laufe der Jahre nicht weiter ansteige, weshalb sie viele Mitarbeitende damit „in die Altersarmut schicken“ und diese nicht ohne staatliche Unterstützung auskommen würden (Interviewperson K). Die Problematik einer vergleichsweise niedrigen Rente aufgrund niedriger Gagen wurde auch von zwei anderen Interviewpersonen (Interviewperson F, A) thematisiert. Eine Interviewperson fasste die Situation vieler Theaterschaffender im Bereich Kinder- und Jugendtheater zusammen: „Theater an sich, aber noch mehr Theater für junges Publikum, war und ist auch zum Teil immer noch ein Luxus-Job. Weil man sich den leisten können muss“ (Interviewperson K). Die Arbeit werde etwa möglich durch Partner*innen, die mehr verdienten (Interviewperson L, K), oder indem die Theaterakteur*innen von eigenen Eltern finanziell unterstützt würden (Interviewperson K) beziehungsweise im Haus der Eltern wohnten und deshalb keine Miete zahlen müssten (Interviewperson B). Schließlich werde die Arbeit am Theater auch über weitere Erwerbstätigkeiten querfinanziert (Interviewperson K).

Weitere Einnahmequellen der Theaterakteur*innen

Die Mehrheit der befragten Interviewpersonen gab an, dass sie neben ihrer (Haupt-)Tätigkeit an den ausgewählten Theatern weitere Einnahmequellen hätten und begründeten dies häufig damit, dass sie davon allein nicht leben könnten. Die Interviewpersonen arbeiten etwa als Selbstständige in anderen Theaterprojekten (Interviewperson E, G), unterrichten Yoga (Interviewperson C), arbeiten im musikalischen Bereich (Interviewperson D, O) sowie als Coaches (Interviewperson O, L), geben Rhetorik- oder Bewerbungstraining an Schulen (Interviewperson L) beziehungsweise veranstalteten Workshops für Lehrer*innen und Erzieher*innen (Interviewperson H) oder arbeiten als Dozent*innen (Interviewperson N, G). Diese weiteren Engagements machen ca. 3-60 Prozent ihrer Einnahmen aus (Interviewperson C, E, G, D, O). Andere Interviewpersonen, die keinen Nebentätigkeiten nachgingen (Interviewperson H, B, I, F), begründeten dies teils damit, dass sich die Theaterarbeit nicht mit anderen Tätigkeiten vereinbaren ließe, etwa aufgrund des Tourneealltags (Interviewperson A).

Wirtschaftliche Lage der Theaterbetriebe während der COVID-19-Pandemie

Der Beginn der COVID-19-Pandemie im März 2020 wird von den meisten Interviewpersonen als eine sehr schwierige Phase beschrieben (Interviewperson A, L, O, J, M, G, F, B, N). Laut einer befragten Person „brach wirklich alles zusammen“ (Interviewperson L). Von einem auf den anderen Tag habe z. B. das Ordnungsamt – noch vor dem ersten Lockdown – Aufführungen abgesagt (Interviewperson O), und die Theater hätten teilweise eine sehr lange Zeit keine Auftritte mehr durchführen können (Interviewperson O G, J), sodass der Betrieb „quasi stillgelegt“ (Interviewperson A) gewesen sei. Auch nachdem Theaterbesuche (unter Auflagen) wieder erlaubt waren, seien Familien, aber auch Kindergärten und Schulen, aus Angst vor Ansteckung bspw. auch in den öffentlichen Verkehrsmitteln auf dem Weg zur Vorstellung nicht in die Theater gekommen (Interviewperson M, F, G, B, J). Daher habe für Betriebe mit eigener Spielstätte aufgrund ausfallender Einkünfte das Risiko bestanden, angemietete Räumlichkeiten nicht bezahlen zu können (Interviewperson M). Gleichzeitig musste entschieden werden, ob Karten zurückgegeben werden und Ausfallhonorare gezahlt werden konnten (Interviewperson J). Zudem mussten Betriebe mit festen Angestellten diese teilweise entlassen oder in Kurzarbeit schicken (Interviewperson O, J). Vorteile in der Krise hatten den Interviews zufolge dagegen Betriebe ohne feste Spielstätte (Interviewperson E) und ohne festangestelltes Personal oder Ensemble (Interviewperson E, G) beziehungsweise mit selbstständigen Künstler*innen (Interviewperson K). Denn ohne diese laufenden Kosten seien den Betrieben kaum Ausgaben entstanden (Interviewperson G). Allerdings hatte dies für die einzelnen, meist selbstständig tätigen Theaterakteur*innen negative Konsequenzen: „Natürlich hatte eben jeder einzelne für sich die Arschkarte, wenn ich das mal so salopp sagen darf und muss eben zusehen, wie er Corona übersteht“ (Interviewperson E), wie weiter unten im Detail beschrieben wird. Aufgrund von sich kurzfristig ändernden Verordnungen hätten die Theaterbetriebe überdies ständig neu entscheiden müssen, wie mit der aktuellen Situation umgegangen werde, was wiederum einen organisatorischen Mehraufwand bedeutete (Interviewperson J). Dies stellte für viele Theaterbetriebe daher eine Zeit der wirtschaftlichen Unsicherheit dar (Interviewperson M, K). Eine Interviewperson betonte, dass sie damals „finanziell sehr an der Wand“ gestanden hätte (Interviewperson K). Aufgrund dieser unsicheren Situation habe eine Interviewperson sich dagegen entschieden, eigene Räumlichkeiten zu mieten (Interviewperson M). Als Reaktion auf die beschriebenen

Gegebenheiten haben die Theaterbetriebe jedoch teils auch sehr kreativ reagiert. Da Ausflüge der Schulen und Kindergärten nicht erlaubt waren, wurde etwa von einem Betrieb ein Lastenrad als mobile Bühne genutzt (Interviewperson J). Andere Betriebe haben Workshops für zuhause entwickelt, da theaterpädagogische Projekte in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr durchführbar waren (Interviewperson J), oder haben ihre Arbeit in den digitalen Raum verlagert (Interviewperson A). Die Pandemie habe insgesamt die Digitalisierung auch im Theaterbereich vorangetrieben (Interviewperson K). Wieder ein anderes Theater sei auf Solo- beziehungsweise Zwei-Personen-Stücke umgestiegen (Interviewperson H). Diesbezüglich wurde der Vorteil eines kleinen Hauses beziehungsweise Freien Theaters betont, flexibler auf die widrigen Umstände reagieren zu können, und auf diese Weise Publikum zu bespielen, welches sonst eventuell große Theaterhäuser besucht hätte (Interviewperson H).

Coronahilfen und Förderangebote während der COVID-19-Pandemie

Mit der Zeit sind seitens der Bundesregierung Coronahilfen und Förderprogramme, darunter auch *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum*, initiiert worden, um von der COVID-19-Pandemie betroffenen Betrieben zu helfen und den Spielbetrieb wieder zu ermöglichen. Mit diesen Hilfen waren u. a. Ausgleichszahlungen für ausfallende Vorstellungen verbunden. Daraus hat sich die paradoxe Situation ergeben, dass für die Theater die Zeit ohne Spielbetrieb teils lukrativer war als das sonst laufende Geschäft, das zu Zeiten nur wenige Zuschauer*innen erlaubte (Interviewperson J). Bei der Entwicklung von Hilfsfonds und -programmen sind, wenn auch vergleichsweise spät, ebenfalls Soloselbstständige berücksichtigt worden. Nach Einschätzung einer Interviewperson habe die Pandemie somit den Blick auf die prekär arbeitenden Theaterakteur*innen in der Szene gelenkt (Interviewperson A). Viele der Interviewpersonen berichten davon, dass im Verlauf der Pandemie so viele Fördermittel zur Verfügung standen wie nie zuvor (Interviewperson D, I) – sogar so viele, dass sie die Antragstellung teils gar nicht bewältigen konnten (Interviewperson F). Ein*e Theaterschaffende*r bringt dies folgendermaßen auf den Punkt: „Da waren auf einmal Mittel, von denen man sich fragt, wo waren die denn vorher?“ (Interviewperson I). Aufgrund der vielfältigen Fördermöglichkeiten habe sich die wirtschaftliche Situation mancher Theater in dieser Zeit sogar deutlich verbessert (Interviewperson B, F, I, C) beziehungsweise seien zumindest gut durch die Pandemie gekommen (Interviewperson N). Ein*e andere*r Theaterschaffende drückte seine*ihre Erleichterung über die Förderung folgendermaßen aus:

„Und wir –, ich kann einfach nur sagen, die letzten drei, vier Jahre war es unsere Rettung und es war ein Zufall, unsere Rettung, dass wir Projektfördergelder hatten und nicht mehr auf Tournee unser Geld so stark erwirtschaften [mussten], weil wir dadurch ein, ja etwas hatten, womit wir überleben können“ (Interviewperson A).

Hilfreich sei hierbei u. a. die *NEUSTART KULTUR*-Förderung gewesen, um Kosten zu decken, die durch ausfallende Eintrittsgelder nicht eingenommen werden konnten, indem ein Grundbetrag für die jeweilige Aufführung gezahlt wurde (Interviewperson O, F).

Die Förderung aus dieser Phase habe zudem teilweise sogar eine nachhaltige Wirkung. Zwei Interviewpersonen betonen, dass die Förderung während der Pandemie ihnen ermöglicht habe, ein kostengünstiges Angebot anzubieten.[4] Dadurch hätten sie „wahnsinnig viel gespielt“, bundesweit Bekanntheit erlangt und könnten nun viele Tourneen (Interviewperson M) beziehungsweise viel mehr Gastspiele (Interviewperson G) durchführen, was wiederum die Abhängigkeit von Spielreihen vor Ort verringere (Interviewperson M). Die Schulen seien mittelfristig auch bereit, einen höheren Preis zu bezahlen, wenn sie das Theater bereits kennen würden, weshalb sie aktuell von den geförderten Vorstellungen während der Pandemie profitieren könnten (Interviewperson M). Außerdem hätten die Theaterbetriebe mithilfe der Förderungen Investitionen tätigen können (Interviewperson K), etwa in Fahrzeuge und Theateranhänger oder (Computer-) Technik (Interviewperson C), was ihnen zuvor in der Form nicht möglich war. Eine Interviewperson betonte zudem, durch die Förderung nun Inszenierungsprojekte realisieren zu können (Interviewperson C) beziehungsweise Zeit gehabt zu haben, sich auch inhaltlich weiterzuentwickeln und eigene Formate auszuarbeiten. Ein*e weitere*r Theaterschaffende*r berichtete, dass auch Recherche oder Entwicklung förderfähig geworden wären, für die sonst kein Geld zur Verfügung gestanden habe (Interviewperson B). Ein anderer Betrieb nutzt die *NEUSTART KULTUR*-Mittel, um ein neues Konzept für das eigene Theater zu finden und den Tourneebetrieb in der Region ressourcenschonend umzustellen (Interviewperson A).

Wirtschaftliche Situation von einzelnen Theaterakteur*innen während der COVID-19-Pandemie

Während die Theaterbetriebe die COVID-19-Pandemie, wie geschildert, meist gut überstanden haben, hatte die Phase häufig negative Konsequenzen für die einzelnen Mitarbeiter*innen, wenn diese selbstständig tätig beziehungsweise nicht angestellt waren und somit kein Kurzarbeitergeld beziehen konnten (Interviewperson E). Das erste Jahr der Pandemie sei für Soloselbstständige am schwierigsten gewesen, da es erst spät Coronahilfen für diese Gruppen gab (Interviewperson E, M). Aufgrund der Kontaktbeschränkungen sind Auftritte direkt ausgefallen, wodurch sie keine Einnahmen mehr bezogen haben und es den Selbstständigen zunächst „den Boden weggezogen" hat (Interviewperson O). Ohne entsprechende finanzielle Reserven konnten Künstler*innen von Theaterbetrieben zudem keine Ausfallgagen gezahlt werden. „Und das ist natürlich eine wirtschaftliche Situation, die ich äußerst schrecklich fand, weil man ja auch in der Verantwortung steht als Veranstalter und dieser Verantwortung konnte ich einfach nicht gerecht werden, weil ich selber nicht wusste, ob ich meine Miete zahlen kann" (Interviewperson J), beschrieb diesbezüglich ein*e Inhaber*in. Eine andere selbstständig tätige Interviewperson habe im ersten Jahr der Pandemie 15 000 Euro Verlust gemacht (Interviewperson G). Gerade für junge Leute, die am Anfang ihrer Karriere standen, sei die Situation eine „Katastrophe" gewesen, da ihnen aufgrund von fehlenden beziehungsweise wenigen beruflichen Referenzen keine Stipendien[5] zugesprochen wurden (Interviewperson N). Eine Interviewperson gab hingegen an, freiwillig in die Arbeitslosenversicherung eingezahlt und entsprechend im ersten Jahr seit Beginn der Pandemie Arbeitslosengeld I bezogen zu haben (Interviewperson E). Andere mussten aufgrund der geschilderten Situation umdisponieren und andere Betätigungsfelder finden. So haben zwei Interviewpersonen die Zeit genutzt, um eine Coachingausbildung zu absolvieren (Interviewperson O, L). Manche Mitarbeiter*innen hätten die Situation aber auch zum Anlass genommen, permanent die Branche zu wechseln und seien nun bspw. in der IT oder Logopädie tätig (Interviewperson O).

Die pandemische Situation mit Phasen ohne Beschäftigung und wirtschaftlicher Unsicherheit wurde von einigen Interviewpersonen auch als eine Zeit beschrieben, die von starker psychischer Belastung geprägt war. Ein*e Theaterschaffende*r berichtete, dass er*sie während der Arbeitslosigkeit eine „Sinnlosigkeit des Seins" (Interviewperson E) empfunden habe, und auch „nicht mehr Lust gehabt [habe], [...] Theater zu machen" (Interviewperson E). Andere Interviewpersonen gaben an, nur mit vielen Ängsten durch die Pandemie gekommen zu sein (Interviewperson C), beziehungsweise gar eine Psychotherapie in Anspruch genommen zu haben (Interviewperson A). Andere Theaterschaffende erzählten von psychischen Problemen unter ihren Kolleg*innen (Interviewperson K, N), aber auch in Bezug auf die Jugendlichen, mit denen sie arbeiteten (Interviewperson K).

Aktuelle wirtschaftliche Situation der Theaterbetriebe

Zur aktuellen wirtschaftlichen Situation gibt es seitens der Interviewpersonen verschiedene Aussagen. Einige Interviewpersonen berichteten, dass seit Beginn der Pandemie die Besucher*innen ausbleiben würden. Auch zum Zeitpunkt der Interviews habe sich die Besucher*innenanzahl noch nicht wieder normalisiert (Interviewperson M, F). Eine Interviewperson merkt diesbezüglich an, dass sich die Zielgruppe wohl an digitale Angebote wie Netflix gewöhnt hätte (Interviewperson M). Andere Theaterbetriebe merken hingegen an, dass sie sich aktuell „vor Anfragen [der Schulen] nicht mehr retten" könnten (Interviewperson O) beziehungsweise sogar mehr Zuschauer*innen als vor der Pandemie ins Theater kämen (Interviewperson E). Eine Interviewperson beschreibt dies folgendermaßen: „Allerdings muss ich auch sagen, dass jetzt in der Pandemie oder danach, das war für mich so, es könnten jetzt zwei Szenarien passieren. Das erste ist, die Leute denken, Kunst und Kultur ist nicht wichtig. Wir brauchen das nicht mehr. Oder sie sagen: sofort wieder. Und das unbedingt. Und das zweite ist passiert" (Interviewperson O). Auch würden aktuell viele der angestoßenen Förderungen und somit Zusatzprojekte umgesetzt (Interviewperson J), sodass einige Mitarbeitende nun zu „150 Prozent" (Interviewperson K) arbeiten würden und zur Überforderung neigten. Allerdings blickten manche der befragten Interviewpersonen mit Sorge in die Zukunft, etwa aufgrund steigender Energiepreise (Interviewperson I), mit Blick auf die Frage, ob der Zuschauer*innenzuspruch weiter anhalte (Interviewperson E), oder auch aufgrund des Kulturgesetzes in NRW, das steigende Honorare zur Folge habe und für den Betrieb daher nicht leistbar wäre (Interviewperson K).

Arbeitsbedingungen der Theaterakteur*innen

Bei der Beschreibung ihres Alltags beziehungsweise der Arbeitsbedingungen am Theater fällt auf, dass viele keine geregelten Arbeitszeiten haben (Interviewperson D, H) beziehungsweise große Flexibilität von den Theaterakteur*innen gefordert wird. Einen klassischen Tagesablauf gibt es in der Regel nicht. Zudem unterscheidet sich der Tagesablauf je nach Phase (Tournee, Probe). So beschreibt eine Interviewperson, dass der Sommer „extrem voll" sei aufgrund von Auftritten in Freilichttheatern, sodass in dieser Phase keine Zeit zum Schreiben von Förderanträgen bleibe (Interviewperson E). Auch unterscheide sich der Tagesablauf abhängig von weiteren Engagements (Interviewperson E, D). Die Vereinbarkeit dieser zeitlich festgelegten, unterschiedlichen Verpflichtungen stellt eine größere Herausforderung für manche Interviewpersonen dar (Interviewperson E, D, L). Häufig arbeiten die Theaterakteur*innen auch am Wochenende, weil an diesen Tagen Auftritte stattfinden (Interviewperson F, G). Die wöchentliche Arbeitszeit der Interviewpersonen geht mit 50–70 Stunden (Interviewperson L, M, N) teils deutlich über eine reguläre Vollzeitwoche hinaus. Dementsprechend berichten einige Interviewpersonen von einer Arbeitsbelastung, die „einfach Wahnsinn" (Interviewperson N) sei, und beschreiben unter anderem einen anhaltenden Überforderungszustand (Interviewperson F, G, L, K). Eine Ballung von Arbeitsbelastung ergebe sich dabei auch durch die Verschiebung von Projekten aufgrund der COVID-19-Pandemie (Interviewperson K). Insbesondere 2 Soloselbstständige betonen, dass sie am eigenen Limit arbeiteten. Grund dafür sei, dass sie selbst „an 1 000 Fronten" (Interviewperson M) gleichzeitig gebraucht würden, da sie von der Akquise über Lichtprogrammierung, Plakatgestaltung, Anträge und Abrechnungen bis hin zur Aufführung vieles eigenständig umsetzen müssten (Interviewperson F). Aus wirtschaftlichen Gründen könnten die Aufgaben jedoch nicht an andere abgegeben werden (Interviewperson F). Nicht nur bei den Soloselbstständigen, sondern auch bei anderen Interviewpersonen spielt die Büroarbeit eine zentrale Rolle im Arbeitsalltag. Insbesondere die Bearbeitung von Förderanträgen nehme dabei viel Zeit in Anspruch (Interviewperson F, O): „Das ist etwas, wo ich denke: Wahnsinn! Wir haben elf verschiedene Fördertöpfe im Moment. Was das an Administration heißt! Bei der personellen Ausstattung, die wir haben! Das steht in keinem Verhältnis" (Interviewperson N). Gleichzeitig leide unter der administrativen auch die künstlerische Arbeit; daher wünschte sich eine Interviewperson, dass „einfach akzeptiert [wird], dass wir Künstler sind und nicht für Bürokratie geboren" (Interviewperson E).

Aufgrund dieser teils starken Beanspruchung der Künstler*innen fänden sie keine Zeit, sich mit Zusatzaufgaben wie Social Media, Datenschutz (Interviewperson F) oder Lobbyarbeit (Interviewperson N) auseinanderzusetzen. Auch bleibe der Austausch mit Kolleg*innen, etwa in Form von Theatertreffen oder anderen Netzwerken dabei auf der Strecke (Interviewperson E, F, M, O, N) (zur Vernetzung der Theaterakteur*innen siehe Kapitel *Vernetzung*).

Weiterhin sei der Alltag mancher Interviewpersonen, die Auftritte an verschiedenen Orten absolvieren beziehungsweise Tourneen durchführen, auch durch das Reisen geprägt (Interviewperson E, M, O). Dabei werde nicht nur die eigene Region bereist, sondern teilweise in ganz Deutschland Gastspiele aufgeführt (Interviewperson O, M). Eine Interviewperson berichtete beispielsweise davon, im Sommer 6 von 8 Wochen unterwegs zu sein (Interviewperson M). Aufgrund der umfangreichen Reisetätigkeit blieben nur geringe zeitliche Ressourcen für Verwaltungsarbeiten wie z. B. das Beantragen von Fördermitteln.

Vereinbarkeit von Berufs- und Privatleben

Der Tourneealltag, aber auch die Theaterarbeit an sich erschweren einen „klassischen" (Interviewperson H) Tagesablauf – und somit auch eine gute Vereinbarkeit von Berufs- und Privatleben, wie einige der Theaterakteur*innen beschrieben haben (Interviewperson E, L, O). Ein Job am Theater sei nach Einschätzung einer Interviewperson aufgrund der Arbeitszeiten „einfach nicht gut familienkompatibel" (Interviewperson O). Manche der Interviewpersonen haben jedoch Wege gefunden, um eine bessere Vereinbarkeit zu gewährleisten (Interviewperson L, I). Ein*e Theaterschaffende*r habe beispielsweise mit Geburt der eigenen Kinder die darstellerische Arbeit zugunsten des organisatorischen Tagesgeschäfts verschoben, um nachmittags, an Wochenenden und Feiertagen in der Regel frei zu haben (Interviewperson O). Andere Interviewpersonen berichteten davon, in Teilzeit oder projektbezogen gearbeitet zu haben, als ihre Kinder kleiner gewesen seien (Interviewperson I, L). Teilweise kümmerten sich auch die Partner*innen vermehrt um die Kinder (Interviewperson C, J, I). Zudem wurde betont, dass das private und familiäre Umfeld viel Verständnis für die Arbeitszeiten und „chaotische[n] Arbeitsbedingungen" (Interviewperson H) aufbringen müssten (Interviewperson N) beziehungsweise hierbei Schwierigkeiten bestünden (Interviewperson E). Es gab aber auch ein paar Theaterschaffende, die die Vereinbarkeit der Elternrolle als weniger problematisch beziehungsweise als „sportliche Herausforderung"

(Interviewperson B) ansehen und hierbei von einem guten privaten Netzwerk, einer guten Infrastruktur und verfügbaren Babysitter*innen profitierten (Interviewperson B, H).

In den Interviews wurde zudem betont, dass Familienplanung, gerade für Frauen, schwierig sei, weil man dann zeitweise „auch so ein bisschen weg vom Fenster“ sei (Interviewperson D). Eine Interviewperson gab sogar an, mit dem*der Partner*in aus finanziellen Gründen eine bewusste Entscheidung gegen Kinder getroffen zu haben (Interviewperson A). Aber auch einige Personen ohne Kinder beschreiben, dass ihr Privatleben unter der Arbeit leide (Interviewperson M, F, E): „Wenn ich meine Frau wäre, würde ich mich verlassen“ (Interviewperson G).

1 Voraussetzung für die Förderung über den Bund beziehungsweise ein Bundesland ist aufgrund des Subsidiaritätsprinzips eine Förderung auf regionaler/kommunaler Ebene.
2 Hierbei verwies eine Interviewperson auf das für 2023 geplante Kulturgesetz des Landes NRW, welches einen Anstieg der Gagen zur Folge habe, für deren Zahlung dem Theater jedoch die Mittel fehlten (Interviewperson K).
3 Diesbezüglich wurde von einer Interviewperson hingewiesen, dass die Bildungspolitik, etwa in Form von Kultusminister*innen, den Besuch von Kulturveranstaltungen besser unterstützen könnte (Interviewperson I).
4 So müssten die Vereine statt 1 000 Euro nur noch 140 oder 200 Euro für einen Auftritt zahlen (Interviewperson G).
5 Die Bundesregierung hat beispielsweise über *NEUSTART KULTUR*-Mittel 90 Mio. Euro für Stipendien für Künstler*innen zur Verfügung gestellt, über deren Vergabe „unabhängige Jurys“ entschieden haben, letzter Zugriff am 26. Januar 2024, https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/stipendien-fuer-kuenstler-und-kreative-1771146.

Unterstützungsbedarf

„Bei uns ist es so, dass wir Konzeptionsarbeit, dokumentarische Arbeit, Abrechnungsarbeit, all diese Dinge und oft auch sogar unsere künstlerische Arbeit nicht bezahlt kriegen. Das ist im Grunde genommen absurd, aber wir können uns immer wieder neue Scheinwerfer kaufen, ob wir sie brauchen oder nicht. Also Deutschland fördert lieber Material als Menschen, gerade was den freien Bereich angeht, und das –, ja –, das ist, glaube ich, mal wieder die nächste Baustelle, auf der ich unterwegs bin, dass ich sag', das mache ich nicht mehr mit, das ist Quatsch, es ist bescheuert." (Interviewperson A)

In diesem Kapitel geht es um die Vorstellungen und Wünsche der Theaterakteur*innen in Bezug auf förderungswürdige Bereiche, die Gestaltung der Förderprogramme sowie nicht-finanzielle Unterstützungsmöglichkeiten. Darüber hinaus wird auf den Fortbildungsbedarf der Interviewpersonen sowie politische Rahmenbedingungen eingegangen.

Förderungswürdige Bereiche

Wie bereits oben geschildert (siehe hierzu Kapitel *Wirtschaftliche Situation*), spielt die öffentliche Förderung für einige Theater eine wichtige wirtschaftliche Rolle. In den Interviews wurden die Theaterakteur*innen auch danach befragt, in welchen Bereichen Förderung besonders benötigt werde. Von mehreren Interviewpersonen wurde hervorgehoben, dass eine Förderung von Auftritten in Kindergärten, Kitas und Schulen notwendig sei, da sich diese Auftritte für die Theaterakteur*innen, wie zuvor dargestellt, nicht lohnten (Interviewperson H, E, F). Diesbezüglich wurde hervorgehoben, dass dies insbesondere für Kinder aus ökonomisch schlechter gestellten Familien wichtig sei, die beziehungsweise deren Eltern sich höhere Eintrittsgelder nicht leisten könnten (Interviewperson O, C). Gleiches gelte für Workshop-Angebote für Kinder (Interviewperson C).
Ein*e Theaterschaffende*r plädierte zudem dafür, Theater, die an zeitgemäßen Themen arbeiteten und Experimente wagten, zu unterstützen („Klassiker muss man nicht subventionieren"; Interviewperson H). Diesbezüglich sind sich die Interviewpersonen nicht ganz einig, da andere wiederum argumentierten, dass es schwierig sei, mit konventionellerem Theater an Förderungen zu kommen, da häufig experimentelle Inszenierungen bevorzugt würden (siehe Schilderungen weiter oben). Ohne Förderung seien zudem Neuproduktionen nicht finanzierbar, da Arbeit in Probenprozessen oder für die Erstellung des Bühnen- und Kostümbildes kein Geld einbrächten (Interviewperson E). Ein weiterer Punkt, der von mehreren Theaterakteur*innen angesprochen wurde, ist die Förderung von Kooperationen, etwa mit Jugendzentren, mit Kolleg*innen, die man z. B. bei Festivals treffen könnte, sowie mit Laien vor Ort, um regional relevante Themen zu identifizieren (Interviewperson K, L, B). Der örtliche Bezug wurde auch in Forderungen nach Unterstützung von ländlichen beziehungsweise infrastrukturschwachen Regionen aufgegriffen, in denen es aktuell erst wenige Fördermöglichkeiten sowie politische Vertreter*innen gebe, die sich mit dem Thema Theater befassten (Interviewperson A, B). Es könne bspw. die Dauer der Ansässigkeit an einem Ort als Förderkriterium herangezogen werden, um den regionalen Bezug der Künstler*innen sicherzustellen (Interviewperson A).

Art der Förderung

Auch hinsichtlich der Art, wie gefördert werden soll, haben die Interviewpersonen Präferenzen geäußert. Die im Rahmen der Pandemie häufig praktizierte Aufstockungsförderung hat sich nach Einschätzung einiger Interviewpersonen bewährt und sollte zukünftig fortgesetzt werden (Interviewperson E, J, F). In einigen Interviews wurde für eine Grundförderung/Betriebsförderung (Interviewperson F, I, G, M, A) beziehungsweise Strukturförderung plädiert (Interviewperson K, L, C). Von diesen Geldern könnten Kosten für künstlerische Tätigkeiten, die häufig querfinanziert werden müssten, z. B. Recherche, Konzeption und Weiterentwicklung von Stücken beziehungsweise Spielreihen gedeckt werden (Interviewperson L, D, A, C, M). Darüber hinaus können über eine derart ausgestaltete Förderung auch Kosten, die nicht unmittelbar mit den Aufführungen zusammenhingen, aber regelmäßig entstehen würden, bezahlt werden, und müssten somit nicht mehr auf die Veranstaltungen umgelegt werden (Interviewperson G, L). Dies umfasst Mietkosten, aber auch „Hintergrundarbeiten" (Interviewperson G) wie etwa die Abrechnung von Projekten, die Verfassung von Sachberichten, Steuererklärungen, ebenso wie Werbung, Bühnenbild und Kostüme (Interviewperson G, L, A, C, E). Damit könnte zu einer Entlastung der Theaterakteur*innen beigetragen werden und würde diesen ermöglichen, stärker künstlerisch tätig zu sein.
Zudem könnten personelle Ressourcen für die Pflege von Kooperationen genutzt werden: „Und deswegen sage ich, auch wenn das oft bei Politik oder bei Fördergebern immer so klingt wie ja, die wollen ja immer nur mehr Geld. Aber letzten Endes sind finanzielle Ressourcen für uns die Möglichkeit, Partnerschaften zu pflegen. Und mittelfristig machen die das Ganze billiger. Weil wir nicht immer wieder

von vorne anfangen“ (Interviewperson K). Diesbezüglich sei es wichtig, dass es sich um langfristige Förderung (z. B. mehrjährig) handele, die nicht – wie bei projektbezogener Förderung – nach einem bestimmten Zeitraum abreiße und somit etwa die Pflege von Partnerschaften, aber auch die künstlerische Weiterentwicklung verhindere (Interviewperson K, A). Gleichzeitig würde sich dadurch eine langfristige Planbarkeit für die Theaterakteur*innen ergeben (Interviewperson C). Um eine ständige Neubeantragung von Mitteln zu vermeiden, wurde zudem eine Art strukturelle Unterstützung der Bildungspartner vorgeschlagen, indem Schulen beziehungsweise Kitas regelmäßig, z. B. einmal jährlich, ein Theaterangebot erhalten sollten, wodurch eine konkrete Anzahl an Auftritten festgeschrieben werde (Interviewperson H). Wie bereits weiter oben dargestellt, wurde von einigen Theaterakteur*innen die mit der Förderung einhergehende Bürokratie bemängelt. Eine Interviewperson betonte entsprechend, dass die administrativen Aufwände in keinem Verhältnis zur personellen Ausstattung ihres Theaters stünden und plädiert daher für eine Vereinfachung und Reduzierung der Administration (Interviewperson N).
Neben der finanziellen Förderung wurden auch andere Unterstützungsbedarfe geäußert, so etwa die Beratung zu Steuerangelegenheiten beziehungsweise Förderanträgen (Interviewperson D), ein Theatershuttle, um Kinder (im ländlichen Raum) zu Spielstätten zu bringen (Interviewperson J, D), die Bereitstellung von adäquaten Aufführungsräumen (Interviewperson D) sowie ein Netzwerk, das Kontakt zu Bildungspartnern aufnehme (Interviewperson D).

Fortbildungsbedarf

Nach konkret bestehendem Fortbildungsbedarf gefragt, formulierten die Interviewpersonen eine Reihe an Themen von inhaltlich-künstlerischen bis hin zu verwaltungstechnischen Aspekten, in denen sie ihre Fähigkeiten und ihr Wissen gerne noch ausweiten würden. So wünschte sich jeweils eine Interviewperson eine Fortbildung zu Stimmbildung (Interviewperson L) und zu inklusivem Theater beziehungsweise eine Vielfältigkeitsschulung, um dies bei Themenauswahl, Konzeption und Aufführung berücksichtigen zu können (Interviewperson D), sowie einen Improvisationsworkshop (Interviewperson E). Ein Fortbildungsbereich, der von vielen Interviewpersonen angesprochen wurde, ist Verwaltung/Administration. Die Theaterakteur*innen würden sich gerne zu steuerlichen und rechtlichen Angelegenheiten (z. B. zur DSGVO), aber auch in der Arbeit mit Excel sowie im Umgang mit der Presse weiterqualifizieren (Interviewperson C, E, F, O, G, I). Auch wurde von einigen Akteur*innen Unterstützungsbedarf hinsichtlich der Antragstellung für Förderungen geäußert (Interviewperson B, H, C). Darüber hinaus wurde der Bereich Kooperation genannt in Bezug auf Verbesserung der Zusammenarbeit mit anderen Theaterakteur*innen, aber auch hinsichtlich eines inhaltlichen Austauschs (Interviewperson K, L).

Politische Rahmenbedingungen

Änderungsbedarf hinsichtlich politischer Rahmenbedingungen von Vertragsverhältnissen äußerte konkret nur eine Interviewperson. Diese beschrieb, dass sie aktuell ein rechtliches Verfahren mit der Rentenversicherung durchlaufe, da diese die Ansicht vertrete, dass die bei ihrem Betrieb tätigen Künstler*innen angestellt sein müssten, aktuell aber selbstständig tätig sind. Dies sei auch insofern problematisch, als viele Künstler*innen gar nicht angestellt tätig sein wollten, um mehr Flexibilität hinsichtlich ihrer Engagements zu haben (Interviewperson O). Eine andere Interviewperson berichtete, dass, wenn sie mit Kolleg*innen zusammenarbeite, von mehreren Parteien Beträge an die Künstlersozialkasse (KSK) abgeführt werden müssten (Interviewperson F). Ansonsten wurde generell angemerkt, dass die Politik die Zusammenarbeit von Kultur und Bildung stärken sollte, damit mehr Schüler*innen Zugang zum Theater hätten (Interviewperson I). Es wurde von ein paar Interviewpersonen jedoch auch auf die Problematik verwiesen, dass „völlig falsche Standards“ (Interviewperson J) gesetzt würden, wenn Einrichtungen nur wenig Geld für Kultur ausgeben müssten und Eltern bei kostenfreiem Eintritt die Veranstaltungen nicht schätzen würden: „Wenn es so für umsonst ist, dann ist es halt auch nichts wert manchmal“ (Interviewperson C); (Interviewperson L).

Zusammenfassung und Fazit

Mit der vorliegenden, von ASSITEJ e. V. beauftragten qualitativen Analyse der künstlerischen, sozialen und ökonomischen Situation von Theaterakteur*innen an Kinder- und Jugendtheatern wurde das Ziel verfolgt, ein vertieftes Verständnis der Arbeitsbedingungen in den Darstellenden Künsten für junges Publikum zu erlangen. Hierfür wurden 15 erzählorientierte Interviews mit Theaterakteur*innen geführt, die im Rahmen des Bundesprogramms *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* eine Förderung erhalten haben. Befragt wurden Theaterschaffende, die nach den Kriterien Geschlecht, Unternehmensform, Umsatzgröße, Förderungsart, Region und Raumtyp (Stadt/Land) ausgewählt wurden. Als methodische Herangehensweise wurde das Konzept des problemzentrierten Interviews angewendet, das eine halbstrukturierte, themenfokussierte Befragung mit narrativen Erzählphasen kombiniert. Die individuell-subjektiven Erfahrungshorizonte der Theaterakteur*innen standen somit im Zentrum der Analyse, die zwischen Juli und Dezember 2022 durchgeführt und abgeschlossen wurde.

Bei der Betrachtung der biografischen Hintergründe der Befragten fällt zunächst auf, dass sich diese hinsichtlich ihrer Sozialisationserfahrungen grob in zwei Gruppen einteilen lassen: Zur ersten Gruppe zählen Theaterakteur*innen, die überwiegend in akademischen Elternhäusern im städtischen Raum aufgewachsen sind und bereits frühzeitig mit kulturellen Angeboten in Kontakt kamen. Demgegenüber sind Theaterschaffende, die sich zur zweiten Gruppe zählen lassen, überwiegend in nicht-akademischen Haushalten und oftmals in ländlichen Räumen sozialisiert worden. Stärkere Berührungspunkte mit künstlerischen Angeboten und die „Entdeckung" des Theaters erfolgte bei dieser Gruppe häufig erst im jungen Erwachsenenalter; insbesondere die Erfahrungswelt eines ländlichen Raums wird hier teils in deutlichem Kontrast zur Theaterwelt skizziert. Die Bildungs- und Berufswege der Befragten verlaufen allerdings übergreifend wenig linear; Verflechtungen von Ausbildungsabschnitten und beruflichen Stationen sind häufig zu beobachten, wobei Hospitanzen, Projektmitarbeiten und frühzeitige Berufseinstiege eine wichtige Rolle für den Weg in die Theaterszene darstellen. Theaterschaffende, die sich zunächst nicht für eine künstlerische Ausbildung wie z. B. ein Figuren-, Musik- beziehungsweise Schauspielstudium entschieden haben, konnten sich meist im Rahmen ihres Lehramts-, Sozial- oder Sonderpädagogikstudiums an die Theaterarbeit annähern, z. B. über Studienschwerpunkte oder Projektmitarbeiten. Spätere Quereinsteiger*innen finden über berufsbegleitende Theaterfortbildungen oder Aufbaustudien den Weg ans Theater. Auffallend ist das verbreitete Vorliegen theaterpädagogischer Fort- und Weiterbildungsabschlüsse in der Gesamtgruppe der Befragten. Auch wenn sich die Berufsbiografien der Befragten höchst unterschiedlich gestalten, sind diese dennoch in der Regel durch hohe Mobilität und Flexibilität gekennzeichnet. Dies spiegelt sich in der parallelen Tätigkeit in verschiedenen Theaterprojekten, dem häufigen Wechsel zwischen beruflichen Stationen und/oder dem Berufsalltag mit einem mobilen Theater wider. Berufliche Wechsel sind dabei einerseits durch das Bedürfnis nach künstlerischer Weiterentwicklung, andererseits aber auch durch schwierige Arbeitsbedingungen geprägt, z. B. umfangreiche Mehrarbeit, Tourneealltag, hierarchische Arbeitsstrukturen und/oder die Herausforderung, berufliche Anforderungen mit Fürsorgearbeit zu vereinbaren. Für die konkrete Fokussierung auf die Darstellenden Künste für junges Publikum zeigen sich ganz unterschiedlich gelagerte Motivationen. So wird der Kinder- und Jugendtheaterarbeit hinsichtlich experimenteller und interdisziplinärer Ansätze ein besonderes Entwicklungspotenzial zugetraut und die Arbeit mit performativen Theaterformen für dieses Publikum als besonders reizvoll dargestellt. Auch ermögliche das Kinder- und Jugendtheater den Austausch mit einer soziokulturell divers zusammengesetzten Zielgruppe, welche in Abgrenzung zu dem als homogen und kulturaffin beschriebenen Publikum des Erwachsenentheaters skizziert wird.

In Hinblick auf die künstlerische Verortung der Befragten zeigt sich, dass eine klare Zuordnung der Theaterarbeit von den Befragten oftmals nicht gewünscht war oder auch nicht möglich ist. Vielmehr kamen verschiedene Genre-Elemente zur Sprache, auf die, abhängig von Inszenierung und/oder thematischem Schwerpunkt, in unterschiedlichen Kombinationen zurückgegriffen wird. Dazu zählen Figurentheater, Schauspiel, performatives Theater, Erzähltheater, Musik- und Tanzelemente, poetisches, absurdes, politisches oder auch biografisches Theater. Die befragten Theaterakteur*innen streben überwiegend eine eigene Stück-, Text- beziehungsweise Figurenentwicklung oder eine Weiterentwicklung etablierter Kinder- und Jugendtheaterstücke an, experimentelle und innovative Ansätze spielen eine übergeordnete Rolle. Zu den wichtigsten Zielsetzungen zählt in diesem Verständnis auch der Bruch mit dem traditionellen, als „niedlich" beschriebenen Kinder- und Jugendtheater, welches die Zielgruppe weder hinsichtlich der angebotenen Theaterformen noch der Themensetzungen ernst nehme und herausfordere. Gleichzeitig sehen sich die Theaterakteur*innen jedoch mit dem Problem konfrontiert, experimentelle Ansätze in der Kinder- und Jugendtheaterszene zu etablieren und das dafür notwendige Publikum zu generieren, ohne aus ökonomischen Gründen auf sogenannte „Kassenschlager" zurückzufallen. Zu den weiteren

Zielsetzungen zählen das Fördern von Selbstermächtigung und Selbstwahrnehmung der Zielgruppe, um diese in ihrer Persönlichkeitsentwicklung zu stärken, aber auch das Bedürfnis, gesellschaftlich relevante Arbeit zu produzieren, z. B. durch Quartiersarbeit. In ländlichen Räumen gehen mit der Theaterarbeit teils eigene Zielsetzungen einher, darunter das Schaffen von Begegnungs- und Kommunikationsräumen oder der Erhalt künstlerischer Angebote in peripheren Regionen.

Diversitätsorientierungen zeigen sich je nach Theaterbetrieb mit unterschiedlichen Schwerpunkten in den Bereichen Publikum, Programm und Personal. Hinsichtlich der Publikumsansprache gibt es umfangreiche Bemühungen, Kinder und/oder Jugendliche unterschiedlicher sozialer Herkunft und/oder mit Migrations- beziehungsweise Fluchthintergrund als Zielgruppe zu gewinnen. Der Weg zu einem diversen Publikum wird als Prozess verstanden, der aktives Bemühen z. B. durch Ansprache, Preispolitik und Quartiersarbeit aufseiten der Theaterbetriebe voraussetzt. Theaterpädagogische Angebote werden als selbstverständliches Instrument zur Vor- und Nachbereitung von Inszenierungen eingesetzt, teils wird die Zielgruppe aber auch bereits in den Produktionsprozess eingebunden. Eine theaterpädagogische Ausbildung wird insbesondere von Theaterakteur*innen, die mit anspruchsvollen und diversen Zielgruppen zusammenarbeiten, als wichtige Voraussetzung für die Kinder- und Jugendtheaterarbeit erachtet.

Die befragten Theaterakteur*innen sind mit einer Reihe von Akteur*innen vernetzt, darunter mit Kolleg*innen, Bildungspartnern wie Kindergärten, Kitas und/oder Schulen sowie weiteren Kooperationspartnern. Auch hinsichtlich der Vernetzung zeigt sich unter den Interviewpersonen ein breites Spektrum, das von aufgrund fehlender zeitlicher beziehungsweise personeller Ressourcen wenigen Kontakten bis hin zu einer starken Vernetzung, die durch früher in der Karriere gesammelte Beziehungen begünstigt wird, und bis hin zur Besetzung von Gremienposten reicht.

Die Kooperationen haben unterschiedlichste Zielsetzungen. Die Vernetzung mit Kolleg*innen dient einer informellen, meist bilateralen künstlerischen Zusammenarbeit sowie dem Austausch über Rahmenbedingungen, aber auch der Einflussnahme auf Politik und Verwaltung mithilfe formeller Netzwerke. Dabei ist vornehmlich der regionale beziehungsweise landesweite Bezug relevant. Internationale Netzwerke spielen bei den befragten Theaterakteur*innen eher eine untergeordnete Rolle. Die Kooperationspartner im Bereich Bildung sind Kitas, Kindergärten und Schulen verschiedener Schulformen und nehmen eine zentrale Rolle für viele Künstler*innen ein, da Auftritte in diesen Einrichtungen beziehungsweise Besuche von diesen an eigenen Spielstätten und die Veranstaltungen von Projekten und Workshops mit dieser Zielgruppe ein bedeutsames wirtschaftliches Standbein für viele der befragten Theaterakteur*innen sind. Der Kontakt zu Kooperationspartnern im Bereich Bildung wurde durch die COVID-19-Pandemie und die damit verbundenen Maßnahmen stark beeinträchtigt.

Weitere Kooperationspartner der Theaterakteur*innen sind Kultureinrichtungen, Einrichtungen der Politik und Verwaltung, Soziokulturelle Zentren, Einrichtungen der Kinder- und Jugendarbeit, soziale und kirchliche Einrichtungen sowie lokale Vereine, die als Veranstaltungsorte genutzt werden, selbst Auftritte buchen und/oder als Partner bei der Realisierung von Projektformaten fungieren. Die Zusammenarbeit mit soziokulturellen Organisationen könnte durch eine bessere Verzahnung von Kultur und Soziokultur in der Förderlandschaft ausgebaut werden. Mit einigen Partnern bestehen darüber hinaus Austauschformate oder mit diesen wird zum Zweck der Kulturarbeit kooperiert. Grundsätzlich würden die befragten Theaterakteur*innen gerne ihre Netzwerke noch weiter ausbauen, teilweise fehlten jedoch sowohl bei den Theatern als auch aufseiten der Partner die notwendigen personellen Ressourcen, um die – teils langjährig bestehenden – Partnerschaften zu pflegen beziehungsweise um neue Kontakte aufzubauen. Gleichzeitig wurde die Konkurrenzsituation der Theater im Kinder- und Jugendbereich als Hindernis identifiziert, die eine Abgrenzung zu Kolleg*innen fördere und somit die Vernetzung miteinander erschwere.

Die wirtschaftliche Situation der Theater stellt sich vielfältig dar. Während es manchen Theaterbetrieben grundsätzlich wirtschaftlich gut geht, wird die Situation vieler anderer Betriebe als prekär beschrieben. Dabei sind im Sample der Untersuchung unterschiedliche Betriebsformen und Finanzierungsmodelle vertreten: Die meisten untersuchten Theaterbetriebe verfügen über keine eigene Spielstätte, weswegen Gastspiele eine wichtige Rolle bei der Finanzierung einnehmen. Die Auftritte in Kindergärten, Kitas und Schulen seien jedoch nicht gut vergütet. Dies verweist auf das grundsätzliche Problem, dass im Kinder- und Jugendtheater nur relativ geringe Gagen beziehungsweise Eintrittsgelder erzielt werden können, wenn man sie mit dem Erwachsenentheater vergleicht. Daher werde häufig am Honorar der Theaterakteur*innen gespart. Aber auch wenn ein Theaterbetrieb selbst generell wirtschaftlich vergleichsweise gut aufgestellt ist, ist dies keine Garantie für eine tarifliche Bezahlung der Angestellten beziehungsweise der auf Honorarbasis Beschäftigten. Langfristig ergibt sich daraus das Problem einer geringen Rente und möglichen

Altersarmut, wenn die Theaterakteur*innen nicht weitere Einnahmequellen besitzen oder finanzielle Unterstützung der Lebenspartner*innen beziehungsweise Familien genießen. Entsprechend gehen viele der Interviewpersonen weiteren (Neben-)Tätigkeit nach.

Aufgrund der geringen Vergütung im Kinder- und Jugendtheater gebe es die Notwendigkeit zur öffentlichen Förderung. Allerdings können nicht alle untersuchten Theaterbetriebe auf eine solche zurückgreifen. Diesbezüglich wurde deutlich, dass manche Theater mit ihren Konzepten nicht den vorliegenden Förderkonzepten entsprechen. Insbesondere das Problem der Passung in Bezug auf Förderungen im Bereich Kulturelle Bildung und der Sparte Kunst wurde bemängelt. Zudem würden die Freie Szene und in ländlichen Räumen ansässige Künstler*innen zu wenig berücksichtigt werden.

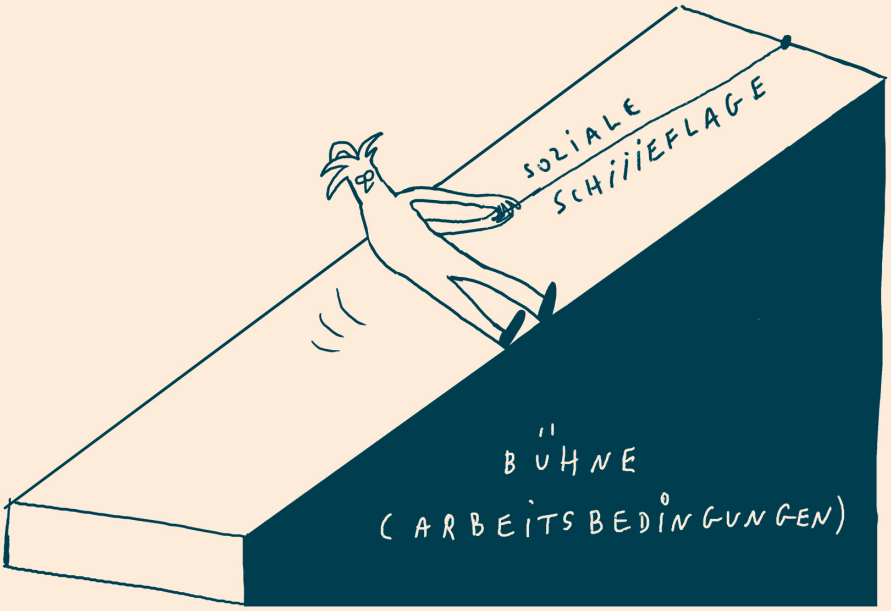
Als Bereich, der verstärkt durch Förderungen unterstützt werden sollte, wurden – aufgrund geringer Gagen meist unrentable – Auftritte bei Bildungspartnern identifiziert. Aber auch „Hintergrundarbeiten", die in der Regel querfinanziert werden müssten, wie die Vorbereitung von Neuproduktionen inkl. Recherche, Konzeptionsarbeiten, Verwaltung, Werbung etc., müssen aus Sicht einiger Interviewpersonen finanziell unterstützt werden. Darüber hinaus wurde die Kooperation mit Kolleg*innen und Jugendzentren sowie allgemein Theaterarbeit in ländlichen Räumen als förderungswürdig identifiziert. Als gewünschte Förderarten wurde eine Aufstockungsförderung, aber auch die Möglichkeit einer Grundförderung beziehungsweise Strukturförderung angeführt, um alle, darunter auch die oben skizzierten, anfallenden Kosten abzudecken. Wichtig sei insbesondere in Hinblick auf künstlerische Weiterentwicklung und die Pflege von Partnerschaften im Rahmen geförderter Projekte, dass eine Langfristigkeit der Förderung (mindestens mehrjährig) gewährt werden kann. Aber auch nicht-finanzielle Hilfen wie z. B. ein Theatershuttle oder steuerliche Beratungen wurden von einigen Interviewpersonen als Unterstützungsmöglichkeiten genannt. Gleichzeitig wurde die Notwendigkeit eines Abbaus der Bürokratie rund um die Abwicklung von Förderungen betont, um mehr Zeit für künstlerische Arbeiten zu haben. Das Gros der Interviewpersonen begrüßte zudem Hilfestellungen durch Fortbildungen. Hierbei wurde eine Reihe von Themen genannt, sowohl im fachlichen Bereich (z. B. Improvisationsworkshop) als auch in Bezug auf Verwaltung und Administration sowie die Beantragung von Fördermitteln.

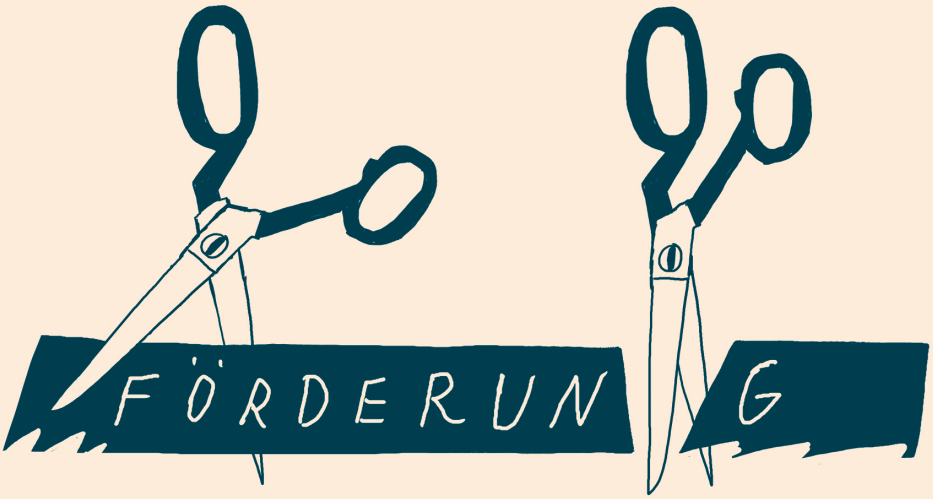
In Bezug auf die Änderung politischer Rahmenbedingungen wurden im Rahmen der Interviews nur von wenigen Theaterakteur*innen konkrete Wünsche geäußert. Es wurde vereinzelt der Zahlungsmodus bzgl. der Künstlersozialkasse hinterfragt sowie die Unterstützung einer engeren Zusammenarbeit von Kultur und Bildung gefordert.

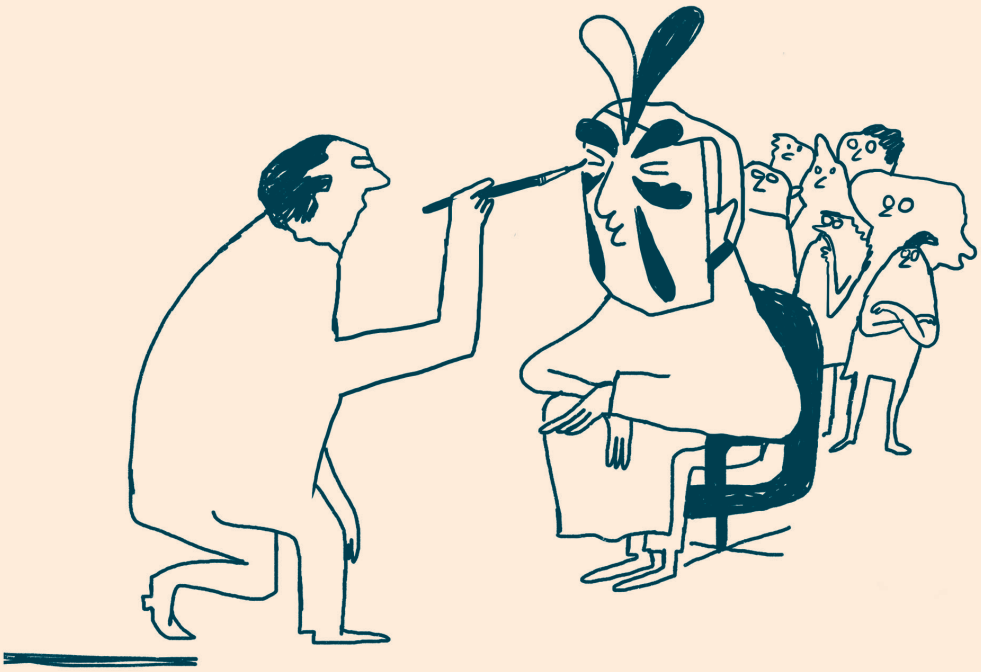
Die COVID-19-Pandemie war für die Theaterakteur*innen eine einschneidende Ausnahmesituation, die zunächst aufgrund der Absage von Auftritten starke negative Konsequenzen hatte, mittelfristig für die Theaterbetriebe jedoch aufgrund von Coronahilfen und weiteren Förderungsmöglichkeiten – darunter über *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* – teils mit einer deutlich verbesserten wirtschaftlichen Situation einherging. Die zahlreich entstandenen Fördermöglichkeiten wurden von den Interviewpersonen begrüßt und eine Verstetigung mancher Ansätze gefordert. In einer schlechteren Position im Vergleich zu den Betrieben selbst waren die in diesen tätigen selbstständigen Theaterakteur*innen, die in Phasen, in denen Auftritte wegfielen, keine Ausfallgagen bezahlt bekamen und sich in teils sehr kreativer Weise Beschäftigungen in anderen Bereichen suchten, um ein Einkommen zu generieren. Hinsichtlich der aktuellen wirtschaftlichen Situation wurden sowohl Nachholeffekte als auch weiterhin zurückhaltende Buchungen seitens der Bildungspartner beschrieben.

Ungeachtet der heterogenen Zusammensetzung der Befragten lassen sich auf Grundlage der Studie somit einige übergreifende Entwicklungen und Handlungsfelder identifizieren: Die befragten Theaterakteur*innen engagieren sich überwiegend für die Etablierung anspruchsvoller und experimenteller Theaterformen, dabei werden teils auch gesellschaftspolitisch herausfordernde Themen bearbeitet. Hierbei zeichnet sich ein Bruch mit traditionellen Konzeptionen von Kinder- und Jugendtheater ab. Diversitätsansätze und theaterpädagogische Angebote werden von der Mehrheit der Befragten selbstverständlich in die Theaterarbeit integriert, nur sehr vereinzelt werden in diesem Zusammenhang indifferente Haltungen deutlich. Als wichtigste Problem- beziehungsweise Handlungsfelder werden die oftmals finanziell prekären Arbeitsbedingungen – einschließlich einer fehlenden Grundförderung einiger Theaterbetriebe – und Erfahrungen mit hierarchischen Betriebsstrukturen in etablierten Theaterbetrieben, aber auch die traditionellen Sehgewohnheiten und die mangelnden Ressourcen und Bemühungen aufseiten der Bildungsinstitutionen als wichtige Kooperationspartner ersichtlich.

RESILIENTES PRODUZIEREN ERMÖGLICHEN!







ZUGÄNGE ZU PROFESSIONELLEN
DARSTELLENDEN KÜNSTEN !

Autor*innen

Geza Georg Adasz war nach dem Magister in Kunstpädagogik an der Frankfurter Goethe-Universität sowohl in kleinen Off-Ausstellungsräumen als auch großen Museen und soziokulturellen Zentren tätig. 2012 wurde der RAW-tempel e.V. in Berlin während seiner Tätigkeit als geschäftsführender Vorstand durch den Rat für Nachhaltige Entwicklung ausgezeichnet. Er arbeitet für die ASSITEJ e.V. im Team von *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* und leitet dort seit 2022 das Teilprojekt „Evaluation und Datenanalyse". *Foto: privat*

Valerie Eichmann ist Kulturmanagerin und Kulturpädagogin. Sie arbeitet für die ASSITEJ e.V. als Referentin für Vernetzung und Fortbildung im Förderprogramm *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* sowie für den Arbeitsbereich Kinder- und Jugendbeteiligung im Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Bevor sie den Masterstudiengang Kulturpädagogik und Kulturmanagement an der Hochschule Niederrhein abgeschlossen hat, arbeitete sie in der Theatervermittlung des Staatstheater Mainz. *Foto: privat*

Stefanie Fischer ist Kulturproduzentin und Dramaturgin. Seit 2021 ist sie für die ASSITEJ e.V. als Projektleitung des Förderprogramms *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum* tätig. Nach einem Engagement am Staatstheater Braunschweig als Dramaturgin für Kinder- und Jugendtheater betreute sie die Kinder- und Jugendtheaterfestivals Hart am Wind 2020 und AUGENBLICK MAL! 2021 als Produktionsleitung. Sie ist außerdem als Projektleiterin für Freie Tanz- und Theaterproduktionen tätig.
Foto: Christian Küster

Ulrike Kaden, Dr. phil., ist Soziologin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sozialforschung und Gesellschaftspolitik (ISG). Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen Forschungsprojekte und Evaluationen in den Themenfeldern Arbeitsmarkt-, Bildungs- und Kulturpolitik sowie Migration. Ihr besonderes Interesse gilt qualitativ-rekonstruktiven und ethnografischen Forschungsansätzen der empirischen Sozialwissenschaft.
Foto: privat

Marco Puxi, Diplom-Volkswirt, war ab 1992 zunächst Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Forschungs- und Evaluierungsprojekte in den Bereichen Arbeitsmarkt- und Sozialpolitik. Seit 2006 leitet er das Berliner Büro des ISG mit Fokus auf regionalen, nationalen und europäischen arbeitsmarktpolitischen Themen, der Bildungspolitik – v. a. im Bereich der beruflichen Integration benachteiligter junger Menschen – sowie der Gleichstellungspolitik.
Foto: Fotostudio Helle Kammer, Köln

Sabine Wellmer (M.A.) ist Sozialwissenschaftlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am ISG. Dort ist sie im Bereich Arbeitsmarktpolitik mit qualitativem Methodenschwerpunkt tätig. Ein besonderes Forschungsinteresse gilt dabei der Arbeitsmarktintegration benachteiligter Gruppen.
Foto: Fotostudio Helle Kammer, Köln

Anhang

Anhang 1
Fördergrundsätze im Rahmen von *NEUSTART KULTUR* für das Hilfsprogramm Kinder- und Jugendtheater – hier: Projekte der ASSITEJ e.V. *(Stand 12.09.2022)*

Vorbemerkung: Hintergrund und Ziele

Der Ausbruch der COVID-19-Pandemie in Deutschland hat ab dem Frühjahr 2020 das öffentliche Leben in kürzester Zeit tief erschüttert. Gerade Kunst und Kultur – und hier vor allem die performativen Künste – haben ihr gewohntes Arbeitsfeld vor Publikum radikal bis hin zum völligen Verstummen einschränken müssen. Das Programm *NEUSTART KULTUR* der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien soll die Auswirkungen der Corona-Pandemie im Kulturbereich mildern, den Wiederbeginn des kulturellen Lebens in Deutschland unterstützen und durch Weichenstellung für die Zukunft zugleich neue Perspektiven für die Weiterentwicklung der Künste ermöglichen. *NEUSTART KULTUR* untergliedert sich in einzelne Teilprogramme, die unter Beachtung der spezifischen Erfordernisse einer Branche oder Sparte und in Abgrenzung zu anderen Hilfsangeboten des Bundes entwickelt wurden.
Kinder- und Jugendtheater richten sich mit einer eigenständigen Ästhetik und künstlerischen Sprache samt eigens entwickelten Vermittlungsformaten exklusiv an junges Publikum. Sie bieten nicht nur Aufführungen an, sondern suchen ihr Publikum z.B. an Schulen und weiteren Bildungseinrichtungen direkt auf, geben Gastspiele an unterschiedlichen Orten, um ihr Publikum da zu erreichen, wo es sich aufhält. Die darstellenden Künste für junges Publikum ermöglichen die Rezeption einer großen Bandbreite der performativen Künste (Tanz, Schauspiel, Musiktheater, Figuren- und Objekttheater, Performance etc.). Sie gestalten darüber hinaus ganz selbstverständlich Übungs- und Experimentierfelder für Kinder und Jugendliche unter Betreuung von Theaterpädagoginnen und -pädagogen, in der Begegnung mit Künstlerinnen und Künstlern, im Spiel und in der Betrachtung, im Austausch von Erfahrungen, in der Reflexion von Wirklichkeit und Utopie.
Auch nach der Aufhebung der pandemiebedingten Schul- und Kitaschließungen sind außerschulische Aktivitäten nach wie vor nicht oder nur sehr eingeschränkt möglich, das bedeutet für die Kinder- und Jugendtheater, dass ein Großteil des Publikums derzeit nicht ins Theater kommt. Die Einnahmeeinbußen werden also auch durch die Wiederaufnahme des Betriebes in der aktuellen Spielzeit nicht aufgefangen und die vielgestaltige Szene der professionell arbeitenden Kinder- und Jugendtheater ist durch diese (bislang beispiellose) Krise wie die gegenwärtige als eigenständige Kunstform ernsthaft gefährdet. Ziel dieses Förderprogramms ist es, eigenständiges Kinder- und Jugendtheater in der Breite und als eigenständige Kunstform zu erhalten.

Um den Neustart zu ermöglichen, fördert die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) als Vorhaben der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, im Folgenden ASSITEJ) im Jahr 2022 das vorliegende dreiteilige Maßnahmenpaket.

1. Rechtsgrundlagen

Zuwendungen werden nach Maßgabe dieser Fördergrundsätze, der §§ 23 und 44 Bundeshaushaltsordnung (BHO) und den hierzu erlassenen Verwaltungsvorschriften (VV-BHO) im Rahmen der verfügbaren Haushaltsmittel bewilligt.
Für die ggf. erforderliche Aufhebung und die Rückforderung der gewährten Förderung gelten analog die §§ 48 bis 49a des Verwaltungsverfahrensgesetzes (VwVfG).

2. Antragsberechtigte

Antragsberechtigt sind grundsätzlich alle nicht überwiegend öffentlich finanzierten Kinder- und Jugendtheater mit Sitz in Deutschland, die professionell und kontinuierlich Produktionen für junges Publikum produzieren, zeigen und niedrigschwellig zugänglich machen. Davon abweichend sind auch überwiegend öffentlich finanzierte Kinder- und Jugendtheater in Freier Trägerschaft antragsberechtigt, wenn die öffentlichen Zuwendungen nicht ausreichen, um ihre regelmäßigen Personalkosten einschließlich der Honorarkosten für Gäste und Theaterpädagogik zu finanzieren. In diesen Fällen darf die Gesamtheit öffentlicher Förderung aber 70 Prozent des Gesamtetats nicht übersteigen.
Die Antragsberechtigten können als juristische Personen oder Personengesellschaften organisiert sein. Natürliche Personen sind ebenfalls antragsberechtigt. Die Antragsteller müssen eine ordnungsgemäße Geschäftsführung gewährleisten und in der Lage sein, die Verwendung der Fördermittel bestimmungsgemäß nachzuweisen. Alle Antragsberechtigten müssen ein klares Profil im Kinder- und Jugendtheater plausibel nachweisen.

Kinder- und Jugendtheater, die sich bis zum Zeitpunkt der Antragstellung in einem Insolvenzverfahren befanden, können keinen Antrag stellen.

3. Fördergegenstand – Fördermodule, Umfang der Förderung

Gefördert werden Maßnahmen, die den Erhalt des Spielbetriebes, die Weiterentwicklung von künstlerischen Formaten, die Rückgewinnung des Publikums und die Ansprache neuer junger Publikumsgruppen ermöglichen.
Die geförderten Projekte sind im Inland durchzuführen.

3.1. Modul A2: Realisierung aktueller Spielbetrieb (save)

Fördergegenstand:
Mit diesem Modul sollen reguläre Spielpläne auch unter den einschränkenden Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie realisiert und umgesetzt werden. Diese Förderung soll dazu beitragen, Kinder- und Jugendtheater als Kulturorte zu erhalten. Sie richtet sich vor allem an Theater mit eigener Spielstätte.

Umfang der Förderung:
Der Zuschuss wird für die Kalenderjahre 2022 und 2023 gewährt. Für die Bemessung der Höhe des Zuschusses werden die geplanten Ausgaben für das interne und externe künstlerische Personal, Ausgaben für festangestelltes künstlerisches Personal sowie projektbezogene Eigenentnahmen (Honorarzahlungen bei Soloselbständigen/GbRs im Rahmen des Projektes, kein pauschaler Unternehmerlohn), im Projektzeitraum herangezogen. Die Förderung ist für einen festen Zeitraum von 60 Kalendertagen zu beantragen und umfasst alle zuvor genannten Ausgaben in diesem Zeitraum.
Es können je Einrichtung maximal Fördermittel bis zu einem Förderhöchstbetrag von grundsätzlich bis zu 200 000 Euro beantragt werden. Durch die geförderten Projekte sollen sich positive Effekte für die Kinder- und Jugendtheaterszene insgesamt ergeben. Daher muss die Förderhöhe für das eingereichte Projekt mindestens einen Umfang von 5 000 Euro haben.

3.2. Modul B2: Gastspielrealisierung (show)

Fördergegenstand:
Ziel ist, Gastspiele zu ermöglichen und das Theater auch im Rahmen einer aktiven Publikumsgewinnung an neue Orte zu bringen. Mobile Kinder- und Jugendtheater werden so als zentraler Teil der Kulturlandschaft sichtbar und Theatervermittlung und Begegnungen mit Kunst finden in Bildungseinrichtungen, an öffentlichen Orten und in ländlichen Räumen statt.

Umfang der Förderung:
Der Zuschuss wird für die Kalenderjahre 2022 und 2023 gewährt. Für die Bemessung der Höhe des Zuschusses werden die Ausgaben für das interne und externe künstlerische Personal, inkl. Ausgaben für festangestelltes künstlerisches Personal sowie projektbezogene Eigenentnahmen (Honorarzahlungen bei Soloselbstständigen/GbRs im Rahmen des Projektes, kein pauschaler Unternehmerlohn), im Projektzeitraum herangezogen.
Es können je Einrichtung maximal Fördermittel bis zu einem Förderhöchstbetrag von grundsätzlich bis zu 200 000 Euro beantragt werden. Durch die geförderten Projekte sollen sich positive Effekte für die Kinder- und Jugendtheaterszene insgesamt ergeben. Daher muss die Förderhöhe für das eingereichte Projekt mindestens einen Umfang von 5 000 Euro haben.

3.3. Modul C2: Die Zukunft jetzt gestalten: Publikumsgewinnung und -entwicklung in den Darstellenden Künsten für junges Publikum (support)

Fördergegenstand:
Gefördert werden Projekte, die die Entwicklung neuer Strategien in der Theaterarbeit und Theatervermittlung für ein junges Publikum unter veränderten Bedingungen in den Fokus setzen und das Kinder- und Jugendtheater befähigen, auch in Zukunft professionell zu produzieren und aktuelle Diskurse ästhetisch zu vermitteln. Dazu werden Projekte der Weiterbildung, Qualifizierung, Vernetzung und des Generationenaustauschs gefördert, um das Kinder- und Jugendtheater strukturell und nachhaltig in einer progressiven Publikumsgewinnung und zukunftsorientierten Ausrichtung zu fördern. Die Förderung berücksichtigt drei Schwerpunkte:

1. Fortbildung, Weiterbildung, Qualifizierung
Es werden Maßnahmen zur Organisationsentwicklung, Diversifizierung, Inklusion, Medienkompetenz, Marketingstrategien, Buchhaltung, des Coachings, des Generationenwechsels, Barriereabbaus, der Vernetzung, Publikumsakquise u. Ä. gefördert. Wünschenswert ist die Einbindung von Expert*innen der jeweiligen Bereiche und Communities. Formen hierfür können Schulungen, Tagungen, Teilnahme an Festivals, Vernetzungstreffen o.Ä. sein.

2. Next Generation und das Theater der Zukunft
Was können unterschiedliche Generationen von Theaterschaffenden für junges Publikum voneinander lernen, wenn es darum geht, auch nach Corona das Publikum zu

erreichen? Welche Räume denken sie für das Theater? Für das Publikum? Wie kann Begegnung und Vermittlung vor dem Hintergrund der Pandemie und der Digitalisierung heute und auch in Zukunft stattfinden?

Gefördert werden Tandems, bestehend aus mindestens:

A. zwei Absolvent*innen der Jahre 2018–2021 eines Studiengangs mit Schwerpunkt Darstellende Kunst ODER zwei Quereinsteiger*innen aus anderen oder verwandten Berufsfeldern

und

B. einem Theater für junges Publikum

Gefördert werden künstlerische Recherchen unterschiedlicher Generationen von Theaterschaffenden. Verpflichtend ist eine Reflexion der Ergebnisse in Form eines Essays; optional ist eine Präsentation vor Publikum.

3. Labore, Thinktanks und Vernetzung

Gefördert werden:

- Projekte für die Entwicklung innovativer Veranstaltungs- und Vermittlungsformate im Kontakt mit Kindern, Jugendlichen, Familien, Bildungseinrichtungen, Künstler*innen und ggf. weiteren Institutionen. Wünschenswert ist die Zusammenarbeit mit Theaterpädagog*innen und Expert*innen der anzusprechenden Communities.
- Klausurtagungen für Spielplankonzeptionen unter veränderten Bedingungen (ggf. mit externer Beratung).
- Produktionsunabhängige Recherchen zur Generierung von Inhalten und zukünftigen Konzeptentwicklungen mit Fokus auf ein junges Publikum (z.B. Zusammenarbeit zwischen Theatern und Autor*innen, internationalen Partnern)
- Thinktanks mit anderen Akteur*innen des Kinder- und Jugendtheaters zur Vernetzung und der Weiterbildung über aktuelle Diskurse im Kontext von künstlerischer Produktion für junges Publikum in (post)pandemischen Zeiten.

Umfang der Förderung:

Der Zuschuss wird für die Kalenderjahre 2022 und 2023 gewährt. Durch die geförderten Projekte sollen sich positive Effekte für die Kinder- und Jugendtheaterszene insgesamt ergeben. Daher muss die Förderhöhe für das eingereichte Projekt mindestens einen Umfang von 15 000 Euro haben. Die Höchstsumme beträgt bis zu 200 000 Euro.

Förderfähige Kosten:

Projektbezogene Personalkosten, inkl. anteilige projektbezogene Ausgaben für festangestelltes künstlerisches Personal sowie projektbezogene Eigenentnahmen (Honorarzahlungen bei Soloselbständigen/GbRs im Rahmen des Projektes, kein pauschaler Unternehmerlohn), und Sachkosten inkl. Reisekosten nach BRKG. Die Förderung sämtlicher nicht projektbezogener, d.h. laufender und anderweitiger Personal- und Sachkosten sowie ein Anteil von investiven Maßnahmen von mehr als 30 Prozent sind ausgeschlossen.

4. Finanzierung, Eigenleistung

Die Bundesmittel stehen in den Haushaltsjahren 2022 und 2023 zur Verfügung. Die Förderung wird als einmalige Projektförderung und als nicht rückzahlbarer Zuschuss in Form der Festbetragsförderung gewährt.

Eigenleistung:

Die Förderung setzt grundsätzlich eine angemessene Eigenleistung voraus, die bei der Finanzierung in Höhe von mindestens 10 v.H. der Gesamtausgaben als solche auszuweisen sind.

Die Eigenleistungen können durch zweckgebundene Zuwendungen Dritter (Länderförderung oder kommunale Förderungen sowie auch Sponsoring, Spenden) und durch Eigenmittel/unbare Eigenleistungen erbracht werden. Dazu zählen auch Einnahmen aus allen Formen von Bezahlangeboten und Teilnehmergebühren sowie Personalkosten[1], sofern sie in nachvollziehbarer Weise dem Projekt zuzuordnen sind. Komplementärmittel von anderen öffentlichen Zuwendungsgebern sind ebenso zulässig.

Das Programm tritt nicht für Leistungen ein, die im Rahmen der staatlichen Hilfsmaßnahmen des Bundes und der Länder zur Bewältigung der COVID-19-Pandemie in Anspruch genommen werden können. Soweit ein Theater neben der beantragten Förderung aus den Mitteln der BKM auch Fördermittel aus anderen Förderprogrammen des Bundes in Anspruch nehmen will, muss sichergestellt sein, dass die Förderungen unterschiedlichen Zwecken dienen und voneinander abgrenzbar sind.

Die nach § 15 des Umsatzsteuergesetzes (UStG) als Vorsteuer abziehbare Umsatzsteuer ist nicht zuwendungsfähig.

5. Verfahren, Antragsunterlagen

Die BKM fördert dieses Projekt der ASSITEJ. Die Förderung der Antragsteller nach diesen Fördergrundsätzen, insbesondere die Prüfung, Bewilligung und Auszahlung erfol-

gen über die ASSITEJ e.V. Die Zuwendung wird durch die ASSITEJ e.V. durch privatrechtlichen Zuwendungsvertrag gewährt.
Der Förderantrag steht ab Ausschreibungsbeginn auf der Webseite der ASSITEJ e.V. www.assitej.de zur Verfügung.
Ein Antrag gilt jeweils für ein Modul. Jeder Antragsteller kann einen Antrag pro Modul, also maximal drei Anträge im Programm *Neustart Kultur – Junges Publikum 2* stellen. Antragsteller, die bereits in der ersten Auflage von *Neustart Kultur – Junges Publikum 1* eine Förderung erhalten haben, sind erneut antragsberechtigt.

Der Antrag ist ausschließlich online über das Antragsformular unter www.assitej.de[2] einzureichen.
Es besteht kein Anspruch auf Gewährung einer Zuwendung. Die bewilligende Stelle entscheidet aufgrund pflichtgemäßen Ermessens im Rahmen der verfügbaren Haushaltsmittel und auf der Grundlage dieser Fördergrundsätze über die Verteilung der Mittel.
Anträge gelten erst dann als formal ordnungsgemäß gestellt, wenn sämtliche antragsbegründende Unterlagen zur Prüfung vorliegen.
Dem Antrag sind die im Antragsformular näher bezeichneten Unterlagen beizufügen, die die Legitimation der Antragstellenden und die Richtigkeit der Angaben belegen.
Folgende Unterlagen (pdf-Dateien) sind beizufügen:

- Förderantrag. Das ausgefüllte Antragsformular mit rechtsverbindlicher Unterschrift enthält u.a. folgende Angaben:
  - Selbstdarstellung des Antragstellers
  - Planung des Spielbetriebs (Modul A), Gastspielbetriebs (Modul B), Projektbeschreibung (Modul C)
  - Kosten- und Finanzierungsplan
  - Erklärung zur kontinuierlichen öffentlichen Förderung
  - Erklärung zu weiteren Leistungen aus anderen coronabedingten Zuschussprogrammen des Bundes, der Länder und Kommunen und zur Abgrenzung von der beantragten Maßnahme
  - Kurzvita der künstlerischen Leitungspersonen bzw. des*der Einzelunternehmer*innen
  - Angabe der Ticketpreise für Gruppen
- Vereins- oder Handelsregisterauszug mit Nennung der Vertretungsberechtigten
- Eigenerklärung zur ordnungsgemäßen Geschäftsführung (inkl. Erklärung, dass kein Insolvenzverfahren läuft)
- Ggf. schriftliche Bestätigungen oder Absichtserklärungen anderer Förderer
- Nachweise über das einschlägige Profil im Kinder- und Jugendtheater und in Modul A 2 über den regelmäßigen Spielbetrieb (in der Regel mind. 50 Aufführungen für junges Publikum pro Spielzeit) in den Jahren 2017–2021 (Darstellung anhand von zwei Jahren oder Spielzeiten innerhalb des genannten Zeitraums anhand von Materialien z.B. Spielzeitheft, Liste der Gastspiele inkl. Ort/Datum)

Der Förderzeitraum endet für die Module A2, B2 und C2 spätestens am 30.06.2023. Verwendungsnachweise müssen spätestens zwei Monate nach Abschluss der geförderten Maßnahme vorgelegt werden.

5.1. Besonderheiten Modul A2 (save) UND B2 (show)

Die form- und fristgerecht eingegangenen Anträge werden in der Reihenfolge ihres Eingangs bearbeitet und bewilligt.

Fristen für Modul A2

1. Runde
   Frist Antragstellung: 14. März – 04. April 2022
2. Runde
   Frist Antragstellung: 01.–20. Mai 2022
3. Runde
   Frist Antragstellung: 17. Oktober – 01. November 2022

Fristen Modul B2

1. Runde
   Frist Antragstellung: 01.–20. April 2022
2. Runde
   Frist Antragstellung: 17. Oktober – 01. November 2022

Zusätzlich gilt:

a) Anträge von Antragstellenden, die bisher noch keine Förderung durch das *NEUSTART KULTUR*-Programm für Kinder- und Jugendtheater erhalten haben, werden vorrangig und entsprechend der Reihenfolge ihres Eingangs bearbeitet und beschieden.
b) Nachrangig werden Anträge von den übrigen Antragstellenden entsprechend der Reihenfolge ihres Eingangs bearbeitet und beschieden.
   Grundsätzlich gelten Anträge erst dann als formal ordnungsgemäß gestellt, wenn sämtliche antragsbegründende Unterlagen zur Prüfung vorliegen.
c) Sollten nach Ablauf der jeweiligen Antragsfrist noch Mittel vorhanden sein, kann in einem ggf. erneuten Verfahren ein weiterer Antrag für eine neue Fördermaßnahme gestellt werden. In diesem Fall werden die Anträge ausschließlich nach der Reihenfolge ihres vollständigen Eingangs bearbeitet und beschieden.

5.2. Besonderheiten Modul C (support)

Die Förderentscheidung erfolgt durch die ASSITEJ e.V. auf Grundlage des Votums einer Fachjury. Alle Projekte setzen die künstlerische Arbeit für ein junges Publikum in den Fokus und werden nachfolgenden Kriterien beurteilt:
- Niedrigschwellige Ansprache von Kindern, Jugendlichen, Familien und Bildungseinrichtungen
- Plausibilität des Profils im Kinder- und Jugendtheater
- Entwicklung von innovativen Strategien im Umgang mit den veränderten Bedingungen durch die Corona-Pandemie
- Erprobung neuer Kommunikationsstrategien (Marketing, Kommunikation, Vertrauensbildung) der Theater mit ihren Partnern (Schulen, Kitas, Veranstalter).
- Umsetzung partizipativer Projekte (z.B. Beteiligung von Kindern und Jugendlichen an der Entwicklung neuer Veranstaltungsformate)
- Eröffnen von Räumen für Begegnungen und intergenerationalen Austausch
- Reflexion eines Theaters der Zukunft in (post)pandemischen Zeiten
- Methodik und Ziele zur Stärkung des Kinder- und Jugendtheaters für die zukünftige Publikumsgewinnung
- Art der Antragsstellung (erstmalig/wiederholt)

Frist Antragstellung: 14. März – 04. April 2022
Frühester Projektbeginn: 01. Juni 2022
Projektende: bis spätestens 30. Juni 2023
Die Fachjury entscheidet anhand der o.g. Kriterien über die Vergabe der Mittel

6. Sonstige Zuwendungsbestimmungen

Mit den zu fördernden Vorhaben darf vor Antragstellung und bis zum Abschluss des Zuwendungsvertrags grundsätzlich nicht begonnen worden sein. Als Vorhabenbeginn ist grundsätzlich der Abschluss eines der Ausführung zuzurechnenden Lieferungs- oder Leistungsvertrages zu werten. Sofern für eine pandemiebedingt abgesagte Produktion Verträge verlängert oder angepasst wurden, gilt dies nicht als Beginn der Maßnahme in diesem Sinne. Bei Produktionen, die ab dem 15. März 2020 (Beginn Lockdown) geplant und konzipiert wurden und für die bereits Lieferungs- und Leistungsverträge abgeschlossen worden sind und die bislang aufgrund der Bestimmungen nicht umgesetzt werden konnten, gilt dies ebenfalls nicht als Beginn der Maßnahme in diesem Sinne. Der Förderantrag kann mit einem Antrag auf einen förderunschädlichen vorzeitigen Vorhabenbeginn verbunden werden.

Die Antragsberatung, Prüfung, Gewährung und Auszahlung der Fördermittel erfolgen durch die zuständige mittelausreichende Stelle. Grundlage für die Bewilligung, Auszahlung und Abrechnung der Mittel ist ein privatrechtlicher Zuwendungsvertrag i.S. von Nr. 12.5 der Verwaltungsvorschriften zu § 44 der Bundeshaushaltsordnung (BHO). Die „Allgemeinen Nebenbestimmungen für Zuwendungen zur Projektförderung des Bundes“ werden Bestandteil des Zuwendungsvertrages.

Die Zuwendungen erfolgen als Beihilfen gemäß Art. 53 der Verordnung (EU) Nr. 651/2014 der Kommission vom 17. Juni 2014 zur Feststellung der Vereinbarkeit bestimmter Gruppen von Beihilfen mit dem Binnenmarkt in Anwendung der Artikel 107 und 108 des Vertrags über die Arbeitsweise der Europäischen Union (Allgemeine Gruppenfreistellungsverordnung – AGVO; Abl. EU L 187 vom 26. Juni 2014, S. 1), zuletzt geändert durch Verordnung (EU) 2020/972 vom 2. Juli 2020 (Abl. EU L 215 vom 7. Juli 2020, S. 3).
Einem Antragsteller, der einer Rückforderungsanordnung aufgrund eines früheren Beschlusses der Kommission zur Feststellung der Unzulässigkeit einer von demselben Mitgliedstaat gewährten Beihilfe und ihrer Unvereinbarkeit mit dem Binnenmarkt nicht nachgekommen ist, darf keine Förderung nach diesen Fördergrundsätzen gewährt werden.

Der Bundesrechnungshof ist gemäß §§ 91, 100 BHO zur Prüfung berechtigt.

7. Geltungsdauer

Diese Fördergrundsätze treten am Tag nach ihrer Veröffentlichung in Kraft und gelten bis zum 30. Juni 2024.

Nähere Informationen finden Sie auf der Homepage der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) sowie auf der Internetpräsenz der ASSITEJ https://www.assitej.de

1 Pro geleistete Arbeitsstunde (60 Minuten) pauschal 15 Euro, maximal jedoch 5 v.H. der zuwendungsfähigen Gesamtausgaben bis zu einem Höchstsatz von 10 000 Euro. Dabei werden nur die tatsächlich geleisteten und nachgewiesenen Arbeitsstunden (unterschriebene Stundenzettel) berücksichtigt.
2 Die ASSITEJ hat im Jahr 2022 ihre Internetpräsenz auf *www.jungespublikum.de* umgestellt. Der im Text genannte Link leitet zur neuen Website weiter.

Anhang 2
Leitfaden für Interviews mit Theaterschaffenden

Einführung in das Interview

Eingangs wird den Interviewpersonen – nach Vorstellung der eigenen Person – erläutert, was das Ziel des Projekts ist, wie es sich insgesamt in die Analysen von ASSITEJ e.V. einbettet und welcher konkrete Sinn und Zweck mit diesen Interviews verfolgt wird:

Ziel des Projekts ist es, ergänzend zu den quantitativen Analysen von ASSITEJ e.V. vertiefende Kenntnisse zur Situation von Theaterschaffenden in Kinder- und Jugendtheatern in Deutschland im Rahmen narrativer Interviews zu erheben. Hierbei interessieren sowohl die berufliche und künstlerische Biografie der Theaterschaffenden als auch die inhaltliche und künstlerische Ausrichtung ihres Theaterschaffens, die Anbindung an bestehende Strukturen und Netzwerke, die Organisation ihrer Tätigkeit als Theaterschaffende, die wirtschaftlichen Entwicklungen und Perspektiven sowie die Auswirkungen der COVID-19-Pandemie auf die Tätigkeit von Theaterschaffenden in den Darstellenden Künsten für junges Publikum.

Den Interviewpersonen werden vor Beginn des Interviews außerdem die datenschutzrechtlichen Aspekte erläutert, falls dies nicht bereits im Vorfeld bei der Kontaktanbahnung bzw. der Abstimmung des Interviewtermins erfolgt ist.

Insgesamt werden 15 Interviews mit einer durchschnittlichen Dauer von 60 Minuten durchgeführt. Das Interviewkonzept sieht grundsätzlich ein narrativ-offenes Vorgehen bei der Interviewführung vor. Gleichzeitig sollen jedoch aus Sicht von ASSITEJ e.V. zu einer Vielzahl von Themenfeldern Informationen erhoben werden. Hieraus ergibt sich der Konflikt zwischen weitgehender Offenheit in der Interviewführung einerseits (wie dies in narrativen Interviews i. d. R. der Fall sein sollte) und möglichst umfassender Abdeckung der von ASSITEJ e.V. vorgegebenen Interviewthemen andererseits, die einem bewusst offen gehaltenen Verlauf entgegensteht.

Um beides zu kombinieren, wurde hier ein Verfahren gewählt, in dem die Offenheit eines narrativen Interviews durch erzählgenerierende Impulse zunächst erhalten bleibt, die Interviewer*innen jedoch im Rahmen der zur Verfügung stehenden Interviewzeit entsprechend der Interviewdynamik gezielt nach der Bedeutung einzelner Aspekte nachfassen können. Mögliche Aspekte, zu denen konkrete Nachfragen gestellt werden können, werden im Leitfaden als „Merkposten“ gekennzeichnet, die den Interviewer*innen als interne Hinweise bei der Moderation des Gesprächs dienen können.

1. Einstiegsfrage

Erkenntnis-interesse	Verständnis für Motive und Faktoren, die zur Tätigkeit als Theaterschaffende*r geführt haben sowie den hierfür entscheidenden Meilensteinen im Leben der Interviewperson
Zeitliche Orientierung	Etwa 10 bis 15 Minuten
Erzählanreiz	Bitte beschreiben Sie die wichtigsten Entwicklungen, die dazu geführt haben, Theaterschaffende*r im Kinder- und Jugendtheater zu werden. Wie sind Sie dazu gekommen, was hat Sie besonders motiviert, und welches waren die entscheidenden Momente für Sie?

Merkposten für mögliche Rückfragen zu 1. „Einstiegsfrage“
❒ (1) Gründe für den Fokus auf Kinder- und Jugendtheater/Darstellende Künste für junges Publikum
❒ (2) Charakteristika der Interviewperson, z. B. Generation, Herkunft (Stadt/Land, Beruf der Eltern, Ost/West, Hochschulbildung, Milieu, Sprachen, Ausbildung, ggf. Migrationsgeschichte)
❒ (3) Wichtige Wendepunkte/Brüche/Inspiration im Leben und Auswirkungen auf die Tätigkeit als Theaterschaffende*r
❒ (ggf. weglassen) Art des Theaterbetriebs, ggf. Veränderungen im Zeitverlauf und hierfür ausschlaggebende Motive

2. Verortung der Kunst

Erkenntnis-interesse	Inhaltliche und künstlerische Ausrichtung der Theaterarbeit, Verortung in der Kulturellen Bildung und theaterpädagogischer Ansatz
Zeitliche Orientierung	Etwa 15 bis 20 Minuten
Erzählanreize	Bitte beschreiben Sie das Besondere an Ihrer Theaterarbeit. Was zeichnet Sie und Ihre Theaterästhetik oder -struktur besonders aus? Welche Ziele verfolgen Sie mit Ihrer Art der Theaterarbeit?

Merkposten für mögliche Rückfragen zu 2. „Verortung der Kunst“
❒ Verortung in der Theaterlandschaft und Charakteristika der eigenen Theaterarbeit: Zuordnung zu einem Genre (Theater, Tanz, Schauspiel, Figuren-/Puppen-/Objekttheater, Musiktheater, Performance etc.) Wie lässt sich die Theaterarbeit beschreiben? (eher partizipativ, eigene Stückentwicklungen, Adaptionen, Zusammenarbeit mit Autor*innen, interdisziplinär, experimentell, avantgarde, performativ?) *Hinweis: Wichtig ist: Welche Begriffe verwenden die Interviewpartner*innen selbst, wenn sie ihre Arbeit beschreiben?*
❒ Vermittlungspraxis: Welche Rolle spielt Vermittlung/Theaterpädagogik in Ihrer Theaterarbeit?
❒ Verständnis Kulturelle Bildung: Wie verstehen Sie Kulturelle Bildung und wie verorten Sie Ihre Arbeit im Feld Kultureller Bildung?
❒ Inwiefern spielt Diversität für Ihren Theaterbetrieb eine Rolle?

3. Arbeitsbedingungen an Kinder- und Jugendtheatern – soziale und ökonomische Situation

Erkenntnis-interesse	Verständnis für die wirtschaftliche Situation und die Arbeitsbedingungen des/der interviewten Theaterschaffenden
Zeitliche Orientierung	Etwa 15 bis 20 Minuten
Erzählanreiz	Können Sie beschreiben, wie sich Ihre wirtschaftliche Situation in den letzten drei Jahren entwickelt hat und wie Ihr Tagesablauf derzeit konkret aussieht?

Merkposten für mögliche Rückfragen zu 3. „Arbeitsbedingungen an Kinder- und Jugendtheatern – soziale und ökonomische Situation“
❒ Tagesorganisation und -ablauf/Schwierigkeiten im Arbeitsalltag
❒ Vereinbarkeit von Familie/Partnerschaft/Privatleben und Beruf
❒ Sozioökonomische Lage (Einnahmen/Ausgaben – gibt es persönliche Besonderheiten oder Veränderungen in den letzten Jahren)/Gibt es andere Einnahmequellen/Erwerbstätigkeiten neben der künstlerischen Arbeit/dem Theater?

4. Netzwerke und Kooperationen (regional und überregional)

Erkenntnis-interesse	Verständnis zur Bedeutung von regionalen und überregionalen Netzwerken und Kooperationen für Theaterschaffende
Zeitliche Orientierung	Etwa 10 Minuten
Erzählanreiz	Kinder- und Jugendtheater werden häufig als Räume der Begegnung bezeichnet. Auch Netzwerke spielen hier eine wichtige Rolle: In welcher Weise sind Sie/Ihr Theater in formelle und informelle Arbeitsnetzwerke eingebunden? Mit welchen Akteur*innen kooperieren Sie und wodurch zeichnet sich die Zusammenarbeit aus?

Merkposten für mögliche Rückfragen zu 4. „Netzwerke und Kooperationen“
❒ (1) Austausch und Vernetzung mit lokalen, regionalen, bundesweiten und ggf. europäischen Akteur*innen (Rolle informeller Netzwerke u.a. mit Kolleg*innen, Bedeutung lokaler und regionaler Vernetzung: Wie ist die Vernetzung ausgestaltet, in welcher Weise unterstützen Sie sich gegenseitig (z. B. bei der Beantragung von Fördermitteln, in der Ansprache von Schulen usw.)?
❒ (2) Außerschulische Orte: Bedeutung lokaler soziokultureller Zentren/außerschulischer Orte als Kooperationspartner
❒ (3) Formale Bildungskontexte: Austausch und Vernetzung mit lokalen Akteur*innen im Bereich Bildung (Schulen, Kitas) und Kennzeichen der Zusammenarbeit
❒ (4) Problematik mangelnde Vernetzung: Fehlen Netzwerke? Fehlt Erfahrungsaustausch und falls zutreffend, auf welcher Ebene und/oder zu welchen Themen?

5. Unterstützungsbedarf

Erkenntnis-interesse	Verständnis für den Unterstützungsbedarf von Theaterschaffenden im Bereich von Kinder- und Jugendtheatern
Zeitliche Orientierung	Etwa 10 Minuten
Erzählanreiz	Können Sie uns sagen, wo Sie aktuell für sich – aber auch für Theaterschaffende im Kinder- und Jugendbereich insgesamt – den wichtigsten Unterstützungsbedarf sehen? Was benötigen Sie am meisten, was könnte das Feld nachhaltig weiterbringen?

Merkposten für mögliche Rückfragen zu 5. „Unterstützungsbedarf“
❒ Förderbedarf aus öffentlichen Mitteln (Wofür, wann, wie lange, in welcher Form?)
❒ Fortbildungen/Qualifizierung (zu welchen Themen, durch wen angeboten, wie?)
❒ Politische Rahmenbedingungen bzgl. der Gestaltung von Arbeits- und Vertragsverhältnissen
❒ Gestaltung von Förderprogrammen: Welche Art von Förderung braucht es für den Theaterbesuch? (Fokus auf Förderung der Künstler*innen oder Förderung des Publikums (in Form von Gutscheinen, kostenlosem Eintritt ...)?

Anhang 3

Anhang 3.1

Bewilligte Summen in Euro									
	andere Form			e.V.			Einzelunternehmer*in		
	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**
Baden-Württemberg	0	0	**0**	539.763,36	305.098,20	**844.861,56**	424.726,80	194.729,00	**619.455,80**
Bayern	0	0	**0**	631.157,05	0	**631.157,05**	47.028,00	83.838,60	**130.866,60**
Berlin	0	0	**0**	1.182.837,62	0	**1.182.837,62**	1.233.081,79	0	**1.233.081,79**
Brandenburg	0	0	**0**	0	0	**0**	10.296,00	0	**10.296,00**
Bremen	0	0	**0**	0	0	**0**	80.024,90	0	**80.024,90**
Hamburg	25.280,00	0	**25.280,00**	21.950,00	0	**21.950,00**	37.780,00	0	**37.780,00**
Hessen	18.126,00	0	**18.126,00**	314.535,60	0	**314.535,60**	546.639,80	30.566,48	**577.206,28**
Mecklenburg-Vorpommern	0	0	**0**	0	0	**0**	11.500,00	0	**11.500,00**
Niedersachsen	0	0	**0**	316.664,03	0	**316.664,03**	249.642,46	33.000,00	**282.642,46**
Nordrhein-Westfalen	0	0	**0**	2.403.378,02	0	**2.403.378,02**	1.339.680,98	0	**1.339.680,98**
Rheinland-Pfalz	0	0	**0**	247.274,63	0	**247.274,63**	40.559,98	50.740,00	**91.299,98**
Saarland	0	0	**0**	0	0	**0**	46.790,00	0	**46.790,00**
Sachsen	0	0	**0**	22.200,00	45.891,60	**68.091,60**	197.496,50	16.868,00	**214.364,50**
Sachsen-Anhalt	0	0	**0**	0	135.964,00	**135.964,00**	0	0	**0**
Schleswig-Holstein	0	0	**0**	82.700,00	0	**82.700,00**	229.403,00	231.158,45	**460.561,45**
Thüringen	0	0	**0**	140.075,00	23.890,00	**163.965,00**	0	0	**0**
Gesamt	**43.406,00**	**0**	**43.406,00**	**5.902.535,31**	**510.843,80**	**6.413.379,11**	**4.494.650,21**	**640.900,53**	**5.135.550,74**

Bewilligte Summen im Förderprogramm *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum*, nach Bundesländern, Rechtsformen und räumlicher Verortung
(bis Onlineeingang Antrag 13.6.2022)

Anhang 3.2

Anzahl bewilligter Anträge									
	andere Form			e.V.			Einzelunternehmer*in		
	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**
Baden-Württemberg	0	0	**0**	15	5	**20**	19	7	**26**
Bayern	0	0	**0**	15	0	**15**	4	5	**9**
Berlin	0	0	**0**	25	0	**25**	35	0	**35**
Brandenburg	0	0	**0**	0	0	**0**	1	0	**1**
Bremen	0	0	**0**	0	0	**0**	1	0	**1**
Hamburg	1	0	**1**	1	0	**1**	2	0	**2**
Hessen	1	0	**1**	11	0	**11**	8	2	**10**
Mecklenburg-Vorpommern	0	0	**0**	0	0	**0**	1	0	**1**
Niedersachsen	0	0	**0**	7	0	**7**	9	2	**11**
Nordrhein-Westfalen	0	0	**0**	29	0	**29**	24	0	**24**
Rheinland-Pfalz	0	0	**0**	4	0	**4**	4	2	**6**
Saarland	0	0	**0**	0	0	**0**	1	0	**1**
Sachsen	0	0	**0**	1	1	**2**	9	2	**11**
Sachsen-Anhalt	0	0	**0**	0	1	**1**	0	0	**0**
Schleswig-Holstein	0	0	**0**	2	0	**2**	7	6	**13**
Thüringen	0	0	**0**	1	1	**2**	0	0	**0**
Gesamt	**2**	**0**	**2**	**111**	**8**	**119**	**125**	**26**	**151**

Anzahl bewilligter Anträge im Förderprogramm *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum*, nach Bundesländern, Rechtsformen und räumlicher Verortung
(bis Onlineeingang Antrag 13.6.2022)

	GbR			gGmbH			GmbH			Gesamtergebnis		
	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**
	275.839,80	64.600,00	**340.439,80**	0	0	**0**	0	0	**0**	1.240.329,96	564.427,20	**1.804.757,16**
	319.850,30	7.600,00	**327.450,30**	446.639,00	0	**446.639,00**	0	0	**0**	1.444.674,35	91.438,60	**1.536.112,95**
	999.457,47	0	**999.457,47**	637.305,97	0	**637.305,97**	70.342,03	0	**70.342,03**	4.123.024,88	0	**4.123.024,88**
	0	0	**0**	0	0	**0**	0	0	**0**	10.296,00	0	**10.296,00**
	0	0	**0**	0	0	**0**	0	0	**0**	80.024,90	0	**80.024,90**
	208.705,82	0	**208.705,82**	0	0	**0**	0	0	**0**	293.715,82	0	**293.715,82**
	884.166,93	279.463,50	**1.163.630,43**	86.050,00	0	**86.050,00**	443.164,40	0	**443.164,40**	2.292.682,73	310.029,98	**2.602.712,71**
	9.600,00	10.319,99	**19.919,99**	0	0	**0**	0	0	**0**	21.100,00	10.319,99	**31.419,99**
	204.237,30	168.649,00	**372.886,30**	26.325,00	0	**26.325,00**	13.644,44	0	**13.644,44**	810.513,23	201.649,00	**1.012.162,23**
	1.208.258,16	0	**1.208.258,16**	630.143,08	0	**630.143,08**	53.445,19	0	**53.445,19**	5.634.905,43	0	**5.634.905,43**
	205.516,00	15.580,00	**221.096,00**	0	0	**0**	0	253.780,00	**253.780,00**	493.350,61	320.100,00	**813.450,61**
	0	0	**0**	0	0	**0**	0	0	**0**	46.790,00	0	**46.790,00**
	232.909,00	0	**232.909,00**	0	0	**0**	0	0	**0**	452.605,50	62.759,60	**515.365,10**
	0	0	**0**	0	0	**0**	0	0	**0**	0	135.964,00	**135.964,00**
	0	92.112,00	**92.112,00**	0	0	**0**	0	19.999,00	**19.999,00**	312.103,00	343.269,45	**655.372,45**
	0	0	**0**	0	0	**0**	0	0	**0**	140.075,00	23.890,00	**163.965,00**
	4.548.540,78	**638.324,49**	**5.186.865,27**	**1.826.463,05**	**0**	**1.826.463,05**	**580.596,06**	**273.779,00**	**854.375,06**	**17.396.191,41**	**2.063.847,82**	**19.460.039,23**

	GbR			gGmbH			GmbH			Gesamtergebnis		
	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**	R1 (Stadt)	R2 (Land)	**Gesamt**
	7	3	**10**	0	0	**0**	0	0	**0**	41	15	**56**
	9	1	**10**	5	0	**5**	0	0	**0**	33	6	**39**
	22	0	**22**	11	0	**11**	1	0	**1**	94	0	**94**
	0	0	**0**	0	0	**0**	0	0	**0**	1	0	**1**
	0	0	**0**	0	0	**0**	0	0	**0**	1	0	**1**
	8	0	**8**	0	0	**0**	0	0	**0**	12	0	**12**
	24	12	**36**	1	0	**1**	5	0	**5**	50	14	**64**
	1	1	**2**	0	0	**0**	0	0	**0**	2	1	**3**
	12	4	**16**	1	0	**1**	1	0	**1**	30	6	**36**
	33	0	**33**	6	0	**6**	1	0	**1**	93	0	**93**
	7	1	**8**	0	0	**0**	0	3	**3**	15	6	**21**
	0	0	**0**	0	0	**0**	0	0	**0**	1	0	**1**
	6	0	**6**	0	0	**0**	0	0	**0**	16	3	**19**
	0	0	**0**	0	0	**0**	0	0	**0**	0	1	**1**
	0	3	**3**	0	0	**0**	0	1	**1**	9	10	**19**
	0	0	**0**	0	0	**0**	0	0	**0**	1	1	**2**
	129	**25**	**154**	**24**	**0**	**24**	**8**	**4**	**12**	**399**	**63**	**462**

Anhang 3.3

Summe bewilligter Mittel nach KFPs (Projekte) in Euro			
	Modul A (SAVE)		
	N21	N22	**Gesamt**
andere Form (gesamt)	25.280,00		**25.280,00**
RegioStaR 1 (Stadt)			
e.V. (gesamt)	757.196,06	1.245.351,32	**2.002.547,38**
RegioStaR 1 (Stadt)	697.846,06	1.157.251,32	**1.855.097,38**
RegioStaR 2 (Land)	59.350,00	88.100,00	**147.450,00**
Einzelunternehmer*in	96.160,86	413.870,17	**510.031,03**
RegioStaR 1 (Stadt)	87.716,86	413.870,17	**501.587,03**
RegioStaR 2 (Land)	8.444,00		**8.444,00**
GbR (gesamt)	438.857,39	527.673,37	**966.530,76**
RegioStaR 1 (Stadt)	387.457,39	463.623,37	**851.080,76**
RegioStaR 2 (Land)	51.400,00	64.050,00	**115.450,00**
gGmbH (gesamt)	226.420,00	608.027,86	**834.447,86**
RegioStaR 1 (Stadt)	226.420,00	608.027,86	**834.447,86**
RegioStaR 2 (Land)			
GmbH (gesamt)	179.600,63	70.342,03	**249.942,66**
RegioStaR 1 (Stadt)	159.601,63	70.342,03	**229.943,66**
RegioStaR 2 (Land)	19.999,00		**19.999,00**
Gesamtergebnis	**1.723.514,94**	**2.865.264,75**	**4.588.779,69**

Summe bewilligter Mittel nach Kostenfinanzierungsplänen (Projekte) im Förderprogramm *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum*, nach Rechtsformen und räumlicher Verortung, Modularten und Förderrunden (bis Onlineeingang Antrag 13.6.2022)

Anhang 3.4

Anzahl bewilligter Anträge (Projekte)			
	Modul A (SAVE)		
	N21	N22	**Gesamt**
andere Form (gesamt)	1	0	**1**
RegioStaR 1 (Stadt)	1	0	**1**
e.V. (gesamt)	20	19	**39**
RegioStaR 1 (Stadt)	19	18	**37**
RegioStaR 2 (Land)	1	1	**2**
Einzelunternehmer*in	6	8	**14**
RegioStaR 1 (Stadt)	5	8	**13**
RegioStaR 2 (Land)	1	0	**1**
GbR (gesamt)	13	17	**30**
RegioStaR 1 (Stadt)	11	14	**25**
RegioStaR 2 (Land)	2	3	**5**
gGmbH (gesamt)	2	6	**8**
RegioStaR 1 (Stadt)	2	6	**8**
RegioStaR 2 (Land)	0	0	**0**
GmbH (gesamt)	4	1	**5**
RegioStaR 1 (Stadt)	3	1	**4**
RegioStaR 2 (Land)	1	0	**1**
Gesamtergebnis	**46**	**51**	**97**

Anzahl von bewilligten Anträgen nach Kostenfinanzierungsplänen (Projekte) im Förderprogramm *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum*, nach Rechtsformen und räumlicher Verortung, Modularten und Förderrunden (bis Onlineeingang Antrag 13.6.2022)

	Modul B (SHOW)			Modul C (Support)			Gesamtergebnis
	N21	N22	**Gesamt**	N21	N22	**Gesamt**	
				18.126,00		**18.126,00**	**43.406,00**
				18.126,00		**18.126,00**	**18.126,00**
	468.142,04	1.155.931,82	**1.624.073,86**	1.680.740,36	1.106.017,51	**2.786.757,87**	**6.413.379,11**
	468.142,04	1.110.040,22	**1.578.182,26**	1.465.001,36	1.004.254,31	**2.469.255,67**	**5.902.535,31**
		45.891,60	**45.891,60**	215.739,00	101.763,20	**317.502,20**	**510.843,80**
	1.217.505,75	2.137.706,96	**3.355.212,71**	775.963,84	494.343,16	**1.270.307,00**	**5.135.550,74**
	1.047.998,37	1.795.932,56	**2.843.930,93**	738.624,84	410.507,41	**1.149.132,25**	**4.494.650,21**
	169.507,38	341.774,40	**511.281,78**	37.339,00	83.835,75	**121.174,75**	**640.900,53**
	538.854,17	1.245.524,89	**1.784.379,06**	1.129.187,10	1.306.768,35	**2.435.955,45**	**5.186.865,27**
	418.549,18	1.103.658,89	**1.522.208,07**	1.051.932,10	1.123.319,85	**2.175.251,95**	**4.548.540,78**
	120.304,99	141.866,00	**262.170,99**	77.255,00	183.448,50	**260.703,50**	**638.324,49**
	251.143,00	340.482,09	**591.625,09**	165.622,90	234.767,20	**400.390,10**	**1.826.463,05**
	251.143,00	340.482,09	**591.625,09**	165.622,90	234.767,20	**400.390,10**	**1.826.463,05**
	179.904,80	182.686,70	**362.591,50**	118.340,10	123.500,80	**241.840,90**	**854.375,06**
	95.204,80	48.006,70	**143.211,50**	118.340,10	89.100,80	**207.440,90**	**580.596,06**
	84.700,00	134.680,00	**219.380,00**		34.400,00	**34.400,00**	**273.779,00**
	2.655.549,76	**5.062.332,46**	**7.717.882,22**	**3.887.980,30**	**3.265.397,02**	**7.153.377,32**	**19.460.039,23**

	Modul B (SHOW)			Modul C (Support)			Gesamtergebnis
	N21	N22	**Gesamt**	N21	N22	**Gesamt**	
	0	0	**0**	1	0	**1**	**2**
	0	0	**0**	1	0	**1**	**2**
	14	17	**31**	27	22	**49**	**119**
	14	16	**30**	24	20	**44**	**111**
	0	1	**1**	3	2	**5**	**8**
	53	50	**103**	22	12	**34**	**151**
	41	41	**82**	20	10	**30**	**125**
	12	9	**21**	2	2	**4**	**26**
	27	36	**63**	32	29	**61**	**154**
	20	31	**51**	29	24	**53**	**129**
	7	5	**12**	3	5	**8**	**25**
	4	5	**9**	4	3	**7**	**24**
	4	5	**9**	4	3	**7**	**24**
	0	0	**0**	0	0	**0**	**0**
	2	2	**4**	1	2	**3**	**12**
	1	1	**2**	1	1	**2**	**8**
	1	1	**2**	0	1	**1**	**4**
	100	**110**	**210**	**87**	**68**	**155**	**462**

Anhang 3.5

	Kitas	Kinder-gärten	Grund-schulen	Weiter-führende Schulen	Förder-schulen	Biblio-theken	Museum	Jugend-kunst-schule	Sonstige	N
andere Form										
eigene Spielstätte	0%	0%	100%	0%	100%	100%	0%	100%	100%	1
e.V.										
ohne eigene Spielstätte	54%	85%	38%	0%	4%	12%	0%	31%	27%	26
mit eigener Spielstätte	100%	100%	20%	0%	20%	0%	0%	20%	40%	5
Einzelunternehmer*in										
ohne eigene Spielstätte	68%	71%	13%	3%	13%	8%	5%	39%	39%	38
mit eigener Spielstätte	94%	81%	6%	6%	6%	0%	0%	38%	38%	16
GbR										
ohne eigene Spielstätte	55%	86%	23%	14%	18%	0%	0%	41%	64%	22
mit eigener Spielstätte	56%	63%	25%	6%	19%	13%	0%	44%	13%	16
gGmbH										
ohne eigene Spielstätte	75%	75%	50%	0%	25%	0%	0%	50%	50%	4
GmbH										
ohne eigene Spielstätte	67%	100%	100%	0%	0%	0%	0%	0%	67%	3
mit eigener Spielstätte	50%	75%	50%	0%	0%	25%	25%	50%	0%	4
Gesamtergebnis	**59%**	**65%**	**78%**	**25%**	**4%**	**13%**	**7%**	**2%**	**38%**	**135**

Kooperationspartner nach Rechtsformen und räumlicher Verortung

Daten Online

Im Interesse der vollständigen Nachvollziehbarkeit der in diesem Band dargestellten quantitativen Analysen sind unter dem angegebenen Link alle zugrundeliegenden Rohdaten in anonymisierter Form abrufbar.

https://www.jungespublikum.de/ASSITEJStudie2017-2022

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Eckdaten des Förderprogramms *NEUSTART KULTUR – Junges Publikum*, Stand 1. Juli 2023

Abb. 2: Verortung der Theater in Sparten nach Rechtsformen

Abb. 3: Gründungsjahre der Theater

Abb. 4: Neuproduktionen und Aufführungen nach Rechtsformen

Abb. 5: Neuproduktionen und Aufführungen nach Personengesellschaften und institutionellen Theatern

Abb. 6. Anteil der Stücke innerhalb einer Altersempfehlungsgruppe, die in der zweiten Jahreshälfte 2021 im Rahmen von *NEUSTART KULTUR* umgesetzt wurden

Abb. 7: Anteil der Einwohner*innen unter 18 Jahre nach Landkreisen, Standorte der Theater und Gastspiele über den ganzen Erhebungszeitraum

Abb. 8: Theater mit eigenen Spielstätten nach Bundesländern

Abb. 9: Theater nach Rechtsformen, die über eine eigene Spielstätte verfügen, nach ihrem Standort in den Raumtypen 1 (städtischer Raum) und 2 (ländlicher Raum)

Abb. 10 Kooperationspartner nach Rechtsformen

Abb. 11 Entfernungen zu Gastspielen nach Betriebsformen

Abb. 12: Entfernung und Regionen zu Gastspielen nach Bundesländern

Abb. 13: Anzahl Gastspiele je Regionstyp nach Bundesland und Regionstypen

Abb. 14: Anteil der unter 18-jährigen Bevölkerung je Bundesland, Dichte der befragten Freien Kinder- und Jugendtheater und Anzahl der Gastspiele in der Region

Abb. 15: Zusammensetzung des Eigenfinanzierungsanteils am Etat nach Rechtsformen

Abb. 16: Anteil der Theater, die in der Vergangenheit regelmäßig Zuwendungen empfangen haben

Abb. 17: Durchschnittliche Aufführungs- und Neuproduktionszahl sowie Preisgestaltung der Theater

Abb. 18: Durchschnittliche Aufführungszahlen, Einnahmen (aus Ticketverkäufen, Honorare und gesamt) und Ausgaben (Personal und gesamt) pro Jahr je Rechtsform

Abb. 19: Ticket- und Honorareinnahmen im Vergleich zu Ausgaben gesamt und Ausgaben für Personal, je Aufführung und nach Rechtsformen

Abb. 20: Personalkostenanteil an den Gesamtausgaben nach Rechtsformen

Abb. 21: Auswahl der sechs Bundesländer mit den höchsten absoluten Förderungen von Theatern und Musik durch Land und Kommunen in absoluten Zahlen und pro Einwohner*in

Abb. 22: Merkmale des Samplings der qualitativen Studie

Literaturverzeichnis

Ade, Lorenz/Blaeschke, Dr. Frédéric/Brugger, Pia/Grzesista, Anna, „Kulturfinanzbericht 2022“, hg. von Statistische Ämter der Länder und des Bundes, Wiesbaden 2022, letzter Zugriff am 02. Mai 2023, https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002229004.pdf?__blob=publicationFile.

Adler, Henrik/Behrens, Wibke/Eder, Fabian/Grüner, Christian/Merkel, Janet/Sappelt, Sven: „Zukunftsfähig und gerecht? Die soziale Absicherung von Freiberufler*innen, Selbstständigen, hybrid Erwerbstätigen und Kulturunternehmer*innen in den freien darstellenden Künsten.“ In *Themendossiers im Rahmen von Systemcheck*, hg. von Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V., Berlin, 2022.

Bundesverwaltungsamt, Hg.: „Ordnungsgemäße Geschäftsführung von Zuwendungsempfängern. Prüfung und Beratung im Bereich Zuwendung“, Köln, 2023, letzter Zugriff am 15. Februar 2023, https://www.bva.bund.de/SharedDocs/Downloads/DE/Behoerden/Beratung/Orgportal/20131018_Broschuere_Ordnungsgemaesse_Geschaeftsfuehrung.pdf?__blob=publicationFile&v=10.

Darian, Samo/Völker, Harriet/Diringer, Julia/Kirchhoff, Gudrun: *Neue Ideen und Ansätze für die Regionale Kulturarbeit. Teil 1: Loslegen*. Hg. von TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel. Eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes, Berlin, 2022.

Deutscher Bühnenverein, Hg.: *Theaterstatistik 2018/2019. Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele*. Bonn, Köllen Druck und Verlag GmbH, 2020.

Hartmann, Dorothea: „Zukunftsmusik heute – Die junge Sparte des zeitgenössischen Musiktheaters für Kinder und Jugendliche.“ In *Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, Ausschuss für künstlerische Fragen, Referate, Nr. 4, hg. Deutscher Bühnenverein, 2012.

Mandel, Birgit: Theater in der Legitimitätskrise? Interesse, Nutzung und Einstellungen zu den staatlich geförderten Theatern in Deutschland – eine repräsentative Bevölkerungsbefragung. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, https://doi.org/10.18442/077, 2020.

Neil, Garry: *Culture & Working Conditions for Artists*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Paris, 2019.

Renz, Thomas: *Zur Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland. Erkenntnisse und Herausforderungen*, hg. ASSITEJ e.V., 2017, letzter Zugriff am 05. Februar 2024, https://www.jungespublikum.de/wp-content/uploads/2022/10/2017_Assitej_Thomas_Renz_Studie_Zur_Lage_des_Kinder-_und_Jugendtheaters_online_2.pdf.

TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel. Eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes, Hg.: „Regionalmanager* in Kultur. Kulturarbeit in ländlichen Räumen. Handreichung zu einem neuen Aufgabenprofil“, 2021, letzter Zugriff am 25. Januar 2024, https://www.trafo-programm.de/downloads/210603_OAK_Handreichung_WEB_Einzelseiten.pdf.

Weißmann, Sarah: *Bildung und Kultur. Spartenbericht Darstellende Kunst 2021*, hg. von Statistisches Bundesamt, November 2021, letzter Zugriff am 20. Juli 2023, https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/spartenbericht-darstellende-kunst-5216103219004.pdf?__blob=publicationFile.

Witzel, Andreas: *Verfahren der qualitativen Sozialforschung. Überblick und Alternativen*, Frankfurt a. M., Campus, 1982

Witzel, Andreas: „Das problemzentrierte Interview“, in Gerd Jüttemann (Hg.), *Qualitative Forschung in der Psychologie. Grundfragen, Verfahrensweisen, Anwendungsfelder*. Heidelberg, Asanger, 1985.

Witzel, Andreas: *Das problemzentrierte Interview. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 1(1), Art. 22, 2020, letzter Zugriff am 16. Februar 2024, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0001228.

Im Fokus: Freies Kinder- und Jugendtheater
Studien zur Situation 2017–2022

Herausgegeben von ASSITEJ e. V.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter Harald Müller
Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany
www.tdz.de

Lektorat: Nathalie Eckstein
Gestaltung und Informationsgrafiken: Kerstin Bigalke
Zeichnungen: Johanna Benz
graphicrecording.org

Printed in Germany

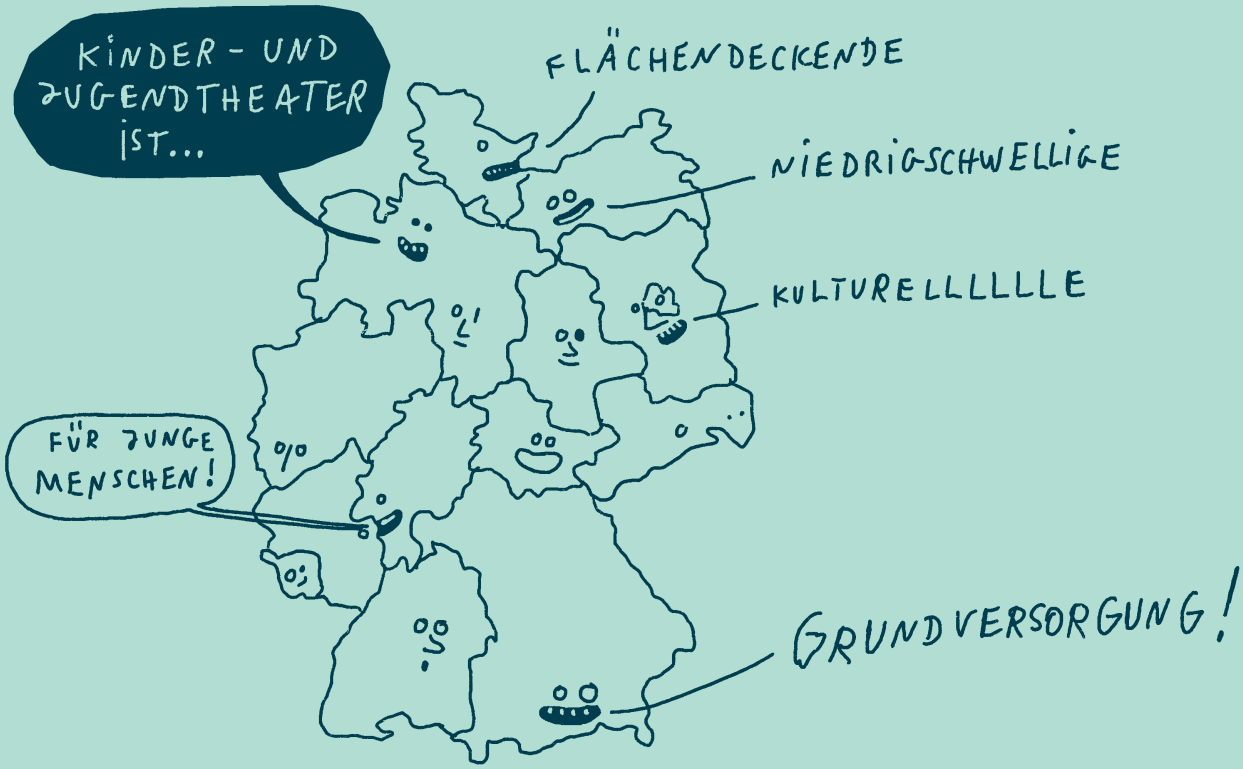
978-3-95749-517-4 (Open Access)

Gefördert durch:

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages

NEU START KULTUR



Freie Darstellende Künste für Junges Publikum: Wie viele Vorstellungen spielen sie im Jahr? Wie hoch ist ihr Umsatz? Was bedeutet es, als Künstler*in für junges Publikum tätig zu sein? Der Sammelband gibt in zwei Studien Einblick in die Welt der Freien Darstellenden Künste, zu der es bisher kaum statistisches Material gibt. In Zusammenarbeit mit dem Institut für Sozialforschung und Gesellschaftspolitik werden die spezifischen Arbeits- und Lebensbedingungen der Akteur*innen im Kinder- und Jugendtheater sowie ihre biografischen und beruflichen Entwicklungsprozesse in den Blick genommen. Dabei bildet ihre wirtschaftliche Situation einen besonderen Schwerpunkt.
Vertieft wird die ökonomische Perspektive durch eine quantitative Studie, die die Jahresabschlüsse von über 250 Freien Kinder- und Jugendtheatern auswertet und eine betriebswirtschaftliche Bestandsaufnahme dieser Kulturbetriebe bietet.

Mit Beiträgen von Geza Adasz, Valerie Eichmann, Stefanie Fischer
Dr. Ulrike Kaden, Marco Puxi und Sabine Wellmer