# Mit offenen Räumen arbeiten

## Situation und Situiertheit von (Leipziger) Theatern

**Gesprächsrunde mit Dana Ersing (Figurentheaterzentrum Westflügel), Thomas Frank (Residenz des Schauspiel Leipzig), Anne-Cathrin Lessel (LOFFT – DAS THEATER), René Reinhardt (Schaubühne Lindenfels) und Winnie Karnofka (Theater der Jungen Welt), moderiert von Micha Braun und Veronika Darian**[1]

At the opening of the Congress of the German-Speaking Society for Theatre Studies in Leipzig in 2024, there was a panel discussion with the directors of five theatre institutions, representing both the local independent arts scene and the international performance section of the Leipzig theatre. The following text is a shortened transcript of the discussion, edited by Micha Braun and Veronika Darian, who also prepared and moderated the panel. Topics of discussion included the institutions' different profiles and their respective perspectives on the cultural context of a medium-sized city in Eastern Germany. As all five theatres are located in the former industrial area to the west of Leipzig, they provide an urban counterpoint to the city's more representative cultural institutions in the old town. Since the early 1990s, when after German re-unification the former industrial district was emptied and neglected, strong initiatives by independent ensembles have promoted urban development and cultural growth that at the same time created gentrification processes. Therefore, another topic of discussion was how they intend to maintain an atmosphere of 'openness' and freedom for diverse cultural activities under these circumstances, especially in times of political debate about the 'worth' of culture and cultural education.

**Veronika Darian:** Wir freuen uns sehr, dass ihr als künstlerische Leitungen von fünf Leipziger Theaterinstitutionen, das sind: LOFFT – DAS THEATER,

1 Der vorliegende Text bietet eine mit Einverständnis der Gesprächspartner:innen gekürzte Fassung der zur Eröffnung des Kongresses am 12.6.2024 in der Schaubühne Lindenfels veranstalteten Gesprächsrunde, an der auch die Bürgermeisterin und Beigeordnete für Kultur der Stadt Leipzig, Dr. Skadi Jennicke, beteiligt war.

Micha Braun/Veronika Darian: „Mit offenen Räumen arbeiten. Situation und Situiertheit von (Leipziger) Theatern", in: dies./Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 35–50. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26103 (CC BY-SA 4.0)

die Residenz des Schauspiel Leipzig, die Schaubühne Lindenfels, das Figurentheaterzentrum Westflügel und das Theater der Jungen Welt (TdJW), unserer Einladung zu diesem Eröffnungsgespräch gefolgt seid. Ihr vertretet mit euren Häusern spezifische künstlerische Profile und Arbeitsweisen, die auch über die lokalen Kontexte hinaus relevant sind – gerade in der ständigen Selbstbefragung der Offenheit eurer Arbeitsweisen und der anzubietenden Räume. Und ihr seid allesamt langjährige Kooperationspartner:innen unseres Instituts für Theaterwissenschaft und des Centre of Competence for Theatre der Universität Leipzig (CCT) – insbesondere auch für diesen Kongress.

**Micha Braun:** Eure Häuser verbindet, dass sie gerade nicht im Zentrum der Stadt angesiedelt sind, sondern im ehemals industriellen Westen der Stadt Leipzig. Ihr habt außerdem mit jeweils spezifischen Nachbarschaften zu tun, auf die ihr mit diversen Angeboten, Arbeitsweisen und Ästhetiken reagiert. Und nicht zuletzt gibt es vielfältige Formen der Kooperation und Zusammenarbeit zwischen euren Institutionen, was möglichen Schließungsplänen und Konkurrenzen ja grundsätzlich schon entgegensteuert. Wir würden im Folgenden zunächst gern mehr erfahren über die konkrete Ausgestaltung der ‚offenen Räume' an euren Häusern und dann den Blick weiten mit Bezug auf allgemeine soziokulturelle und kulturpolitische Herausforderungen für Theaterarbeit heute.

**Veronika Darian:** René, die Schaubühne Lindenfels steht – auch als Gastgeberin des heutigen Eröffnungsabends – sinnbildlich für unser Kongressthema „Offene Räume", schließlich kann sie auf eine bewegte Raumöffnungs- und -schließungsgeschichte zurückblicken.[2] Heute ist die Schaubühne nicht nur ein „Leipziger Produktions- und Aufführungsort mit einem interdisziplinären Gesamtkonzept",[3] wie es in eurer Selbstbeschreibung heißt. Ihr seid zugleich maßgeblicher Teil und Initiator einer Entwicklung, die die Ambivalenzen von Raumöffnungen zuspitzt, nämlich der kulturellen Aufwertung und Gentrifizierung des alten Industrie-Westens der Stadt. Inwiefern bedingen die Vorgeschichten des Ortes

2 Das Gebäude wurde 1876 erbaut als Gesellschaftshalle für Tanzveranstaltungen und in den Folgejahrzehnten baulich stetig erweitert. Anfang des letzten Jahrhunderts startet nach einer Zwangsversteigerung im Jahr 1904 der Kino- und Theaterbetrieb, in den letzten Jahren des zweiten Weltkriegs wird ein Teil des Lindenfels-Komplexes, der Westflügel, zur Ofenrohrfabrik, ab 1949 wird die heutige Schaubühne zum Volkseigenen Betrieb, dem „Lichtspieltheater Lindenfels", umgewandelt und dann 1987 wegen einer Heizungshavarie geschlossen. In der Nachwendezeit schließlich entdecken Schauspieler:innen des Theaterhauses Jena, unter ihnen auch der heutige künstlerische Leiter René Reinhardt, das brachliegende Gebäude und beginnen, die Vision eines offenen Raumes für „Internationale Theatererkundungen", wie der Verein damals hieß, zu realisieren. Nach der Gründung einer gemeinnützigen Aktiengesellschaft zum Kauf der Immobilie und als Trägerin des Produktionshauses im Jahr 2005 mit mittlerweile mehr als 1.200 Aktionär:innen ist die Schaubühne Lindenfels heute mit ihren 10 Vollzeitstellen, vielen freien Mitarbeiter:innen und dem eigenen, projektbezogen zusammenkommenden Schau-Ensemble ein wichtiger Leipziger Produktions- und Aufführungsort, der u.a. mit Eigenproduktionen, internationalen Kooperationen im und außerhalb des Theaters, viel auch im öffentlichen Raum, multimedial und genreübergreifend sichtbar wird.

3 Schaubühne Lindenfels: „Über uns", https://www.schaubuehne.com/ueber-uns (15.4.2026).

eure Arbeit heute, in eurem 30. Jubiläumsjahr, immer noch? Und wie geht ihr als Theaterhaus mit den, teils sogar von euch selbst angestoßenen, urbanen Entwicklungen um?

**René Reinhardt:** Wir sind ja nur deswegen hier, weil hier kulturell gar nichts war. Hier war alles leer – das Haus sah auch nicht ganz so charmant aus wie jetzt, in den 1950er Jahren teilsaniert, im DDR-Stil ausgestaltet und trotzdem ein großer Raum. Das war eigentlich der Grund, warum wir uns das genommen haben, warum wir uns hier eingemietet haben – weil nichts funktionierte, weder die Elektrik noch die Heizung, auch das Dach war undicht. Wir haben es trotzdem gemacht, weil es als Space so cool war, um es mal neudeutsch zu sagen. Außerdem ging es uns damals um die Frage, ob es Theater ohne Guckkastenbühne geben kann. Das hier war eins – oder konnte eins werden. Das war eigentlich der entscheidende Impuls, wie zuvor schon am Theaterhaus Jena, dass man die Bühne auflöst, das ‚schöne Portal'. Der Ort war so zwingend, dass wir ihn unbedingt nutzen wollten. Es hat uns zwar damals ein paar Mal fast die Existenz gekostet. Aber das war auch das Coole daran.

Und das andere ist das Umfeld, das man sich jetzt auch nicht mehr vorstellen kann. Dass das einfach auch leer war, bis auf einige Jugendbanden, die hier ihre Nester gebaut haben. Aber draußen war keiner mehr jugendlich. Da waren tatsächlich Trinkerecken mit den Leuten, die noch hiergeblieben sind. Der Rest ist nach der Wende abgewandert, dahin, wo es Arbeit gab. Die Fabriken waren zu. Ein Verlust von 30.000 Industriearbeitsplätzen innerhalb von sechs Monaten allein in diesem Stadtviertel: Das ist ein Umbruch, wie man ihn nirgendwo stärker erleben konnte, auch nicht im Ruhrgebiet oder so. Das war natürlich auch mental für die Leute hier ein Ding. Das heißt einfach, die Depression war hier zu Hause, die Leere: Wenn man um diese Uhrzeit jetzt am frühen Abend auf die Straße ging, dann war niemand auf der Straße, wirklich niemand. Es gab nur ein Geschäft auf der ganzen Karl-Heine-Straße. Das war aber genau der Witz für uns, wenn ich das so brutal sagen darf – dass es hier noch was zu tun gab. Und deswegen kann ich mich natürlich jetzt, 30 Jahre später, nicht darüber beklagen, dass das erfolgreich gelungen ist. Das heißt, hier sind jetzt Menschen – sogar relativ diverse Gruppen, auch wenn das noch besser ginge. Es ist Arbeit da, auch im Kulturbereich. Da war vorher bis auf die Stadtteilbibliothek am Rande des Viertels nichts. Das heißt, alle, die jetzt hier auf der Bühne versammelt sind, waren zu dem Zeitpunkt, an diesem Ort, noch nicht da. Das ist im Grunde ein Hammer: dass wir jetzt hier sitzen und es gibt es sogar noch zwei, drei weitere Theater oder andere kulturelle Orte hier im Umfeld.

Deswegen ist dieser Begriff Gentrifizierung so schwierig: Was meint das? Wir sind hier ja nicht in Manhattan oder in Berlin Prenzlauer Berg, sondern in Plagwitz-Lindenau. Vor zehn Jahren habe ich noch gesagt, da kannst du gar nicht hinziehen. Insofern lass uns diese Erfolgswelle noch ein bisschen mitnehmen und auf der anderen Seite dafür sorgen, dass das eben nicht

passiert, was du sagst; dass es kein spießiges Viertel wird. Und dafür braucht es diese ganzen Institutionen und unsere Bereitschaft, rauszugehen. Weil ich aber hier angefangen habe, kann ich gar nicht anders, als diesen Ort behalten zu wollen. Inzwischen kommt natürlich viel mehr zurück: Jetzt sind da überall Menschen, die mit dir in Dialog treten wollen. Die wollen hierherkommen. Wir haben gerade das Kino in diesem Haus ja nicht nur aus Nostalgie oder weil ich selber gern sowas mache, sondern weil ein Filmangebot damals die einzige Chance war, überhaupt jemanden hier reinzulocken. Und weil man Theater unter den prekären Bedingungen hier nur alle zwei Wochen anbieten konnte. Was macht man also die anderen Tage? Da war das Kino unsere Antwort darauf und gleichzeitig natürlich ein Türöffner. Und das mussten wir immer auch in anderen Disziplinen suchen.

Es ist also ganz normal, dass wir rausgehen in die Stadt, auf die Straße und nicht nur „Theater" an unser Haus dranschreiben. Das ist für mich sowieso ein Thema: Wo fängt Theater an, wo hört es auf? Was ist eigentlich Theater? Wenn wir vorne am Felsenkeller ein Monument für die toten amerikanischen Soldaten errichten, die bei der Befreiung Leipzigs im zweiten Weltkrieg gestorben sind, oder das ‚Jahrtausendfeld'[4] bespielen und dafür Ideenwettbewerbe ausloben, dann ist das für mich Stadtdramaturgie. Und auch eine theatrale Intervention, mit einem Monument aus Stahl und einer leeren Wiese. So etwas konnte gerade aus dieser Kraft und dieser Melange hier an diesem Ort entstehen.

**Micha Braun:** Dana, du bist die Geschäftsführerin des internationalen Figurentheaterzentrums Westflügel, das als ein künstler:innengeleitetes Produktions- und Aufführungszentrum für internationales, zeitgenössisches Figurentheater seit seiner Gründung im Jahr 2003 für besondere Ästhetiken und Programme steht.[5] Als wir dich zum Vorgespräch in eurem Büro unterm Dach getroffen haben, ist mir ein Sticker auf einem der Bildschirme aufgefallen, auf dem stand: „Frauen in gehobenen Positionen". Und es

4 Das ‚Jahrtausendfeld' war zunächst ein großenteils asphaltiertes und kontaminiertes Fabrikgelände, das in Eigeninitiative mit dem Erdaushub des nahegelegenen Flughafens Halle/Leipzig bedeckt und bepflanzt wurde, seither ein begrüntes Brachfeld an der zunehmend belebten Karl-Heine-Straße, wo immer wieder kulturelle Aktivitäten stattfinden.

5 Das Figurentheaterzentrum Westflügel ist ein Produktions- und Aufführungszentrum für internationales, zeitgenössisches Figurentheater und produziert seit seiner Gründung im Jahr 2003 besondere Ästhetiken und Programme. Die beiden freien Leipziger Ensembles Wilde & Vogel sowie Lehmann und Wenzel, beide mehrfach preisgekrönt für ihre individuelle ästhetische Arbeit, sind eng mit dem Haus verbunden und zeigen hier ihre jeweiligen Neuproduktionen genauso wie Gastspiele und Koproduktionen mit und von europäischen Partnerensembles. Zugleich fördert der Westflügel mit Festival-Strukturen den nationalen wie internationalen Figurentheaternachwuchs und erforscht Grenzbereiche und Schnittstellen zu anderen Genres wie Tanz, Gesang und Musiktheater (vgl. https://www.westfluegel.de/haus/profil-geschichte/). Das um 1900 errichtete Jugendstilhaus umfasst neben dem für etwa 140 Vorstellungen pro Jahr genutzten Ballsaal auch die ehrenamtlich betriebene Kulturbar *froehlich & herrlich*, die selbst Ort und Gastgeber von Ausstellungen, Lesungen u.a. ist. Das Team des Westflügels besteht aktuell aus vier Teilzeit-Angestellten, darunter auch die Co-Geschäftsführerin Dana Ersing, und einer Vielzahl Ehrenamtlicher sowie Honorarkräfte. Neben dem Theater der Jungen Welt und dem LOFFT – DAS THEATER war auch das Figurentheaterzentrum Westflügel bereits Preisträger des ‚Theaterpreises des Bundes'.

ist ja durchaus nicht zufällig, dass dieses Podium heute mehr als paritätisch mit ebenso weiblich wie männlich gelesenen Personen besetzt ist, mit jüngeren wie mit lange Jahre im Kunst- und Kulturbereich Tätigen, die auch sehr unterschiedliche biografische Hintergründe aufweisen. Denkst du, es steckt – nicht nur in eurem Haus – eine spezifische Leitungsstruktur bzw. ein besonderes Verständnis von kooperativer Arbeit hinter dem Erfolg eurer Institutionen? Oder um es konkreter zu formulieren: Wie werden bei euch eigentlich Entscheidungen getroffen? Und wie verhaltet ihr euch damit zur umliegenden Szene, zur Nachbarschaft, aber auch zu politischen Anforderungen, die an euer Haus gestellt werden?

**Dana Ersing:** Wir sind ein zum Teil von Künstler:innen geführtes Haus. Ich selbst und meine Kolleg:innen, also die Angestellten in der Organisation, sind auch Teil der künstlerischen Leitung. Ich glaube, der Unterschied zu den meisten anderen Häusern hier ist, dass es tatsächlich eine Runde gibt aus allen Mitarbeitenden und Honorarkräften, die alle wichtigen – etwa das Gebäude und das Programm betreffenden – Entscheidungen gemeinsam fällen. Das ist dennoch nicht hierarchiefrei, was, glaube ich, eine Illusion wäre – es gibt natürlich Altershierarchien oder Wissensungleichheiten, etwa wenn Gründungsmitglieder eines Hauses mit in der Runde sitzen oder einzelne besonderes Fachwissen haben. Aber trotzdem ist, glaube ich, das Besondere bei uns, dass da unterschiedliche Leute zusammensitzen – von der Buchhaltung über die Techniker:innen bis hin zu Menschen, die wie ich geschäftsführende Aufgaben haben, aber eben auch auf der Bühne Spielende – und wir alle gemeinsam Entscheidungen treffen. Natürlich gibt es Diskussionen, aber der Vorteil ist, dass eine Entscheidung, die in einer Runde gemeinsam gefällt wird, die vielleicht auch etwas länger braucht, dennoch einen großen Mehrwert hat, weil man eben gemeinsam die Verantwortung dafür trägt und auch gemeinsam damit voranschreitet.

Gerade was das künstlerische Programm bei uns angeht, werden Entscheidungen oft anhand der Anliegen getroffen, die Figuren-Spieler:innen aus der Szene an uns herantragen. Daraus werden dann beispielsweise Ideen für einen Programmschwerpunkt geboren. 2023 hatten wir mit *Twist it!* ein Festival zu Figurentheater und Tanz, weil wir gemerkt haben, dass uns derzeit viele Figurentheaterproduktionen angeboten werden, die den Austausch mit dem Tanz suchen. Daraus hat sich dann ein Schwerpunkt ergeben, zu dem wir auch mit dem LOFFT kooperieren konnten. 2024 war der *Twist it!*-Schwerpunkt dann zu ‚Figur und Gesang'. Das war weniger von uns erdacht, sondern hatte auch wieder mit Anfragen und Themen zu tun, die aus der Figurentheaterszene selbst kamen. Dazu hat sich dann die Schaubühne als Kooperationspartnerin gefunden. Und so sind wir in vielfältiger Weise mit der Leipziger Szene vernetzt.

**Veronika Darian:** „Offene Räume“ – das meint ja selten einen Status quo des bereits Erreichten, sondern spiegelt eher eine Forderung oder eine (utopische) Zielsetzung, die mal aus der Gesellschaft, mal von Förderern, mal von der Kulturpolitik an Theaterhäuser herangetragen wird. Diese „Offenen Räume“ richten sich entsprechend an unterschiedliche Akteur:innen und verschiedene Adressat:innen-Gruppen, sie beziehen mitunter die eigene Motivation aus gesellschaftlichen Prozessen oder bilden kultur- oder förderpolitische Konjunkturen ab. Winnie – das Theater der Jungen Welt, dem du als Intendantin vorstehst, trägt die Utopie bereits im Namen. Es ist das älteste professionelle Kinder- und Jugendtheater Deutschlands, als Gründungsdatum gilt der 7. November 1946.[6] Mit dem Spagat der „Offenen Räume“ ist das Haus auf vielen Ebenen konfrontiert, ob nun im Spannungsfeld zwischen den an euch herangetragenen Erwartungen von Kulturpolitik und Publikum oder in Gestalt der von dir im Vorgespräch hervorgehobenen notwendigen Öffnungsprozesse als Stadttheater, als ‚Dritter Ort‘ in einem spezifischen urbanen Umfeld. Wie kann die in eurem Namen enthaltene Utopie – angesichts oder auch jenseits der Alltagspragmatik – aufrechterhalten werden? Ist das überhaupt wünschenswert?

**Winnie Karnofka:** Ich glaube, eine solche Utopie ist immer wünschenswert. Das ist der grundsätzliche Antrieb für das Theater, das wir machen. Und der Raum hat bei uns immer etwas mit dem Publikum zu tun. Denn wir machen Theater für junge Menschen, wir spielen für Kinder von zwei bis 99 Jahren. Tatsächlich waren wir am Anfang eine eigene Sparte am Schauspielhaus, noch nicht so sehr für Jugendliche, sondern hauptsächlich für Kindertheater – das hat sich erst mit der Zeit gewandelt, sodass wir jetzt mittlerweile tatsächlich ein Mehrgenerationenhaus, ein Theater für alle sind, das aber immer den Fokus hat, aus der Perspektive einer jungen Generation zu denken, zu agieren und Theater zu machen. Die Utopie ist insofern immer da.

6 Das Theater der jungen Welt (TdJW) ist das älteste professionelle Kinder- und Jugendtheater Deutschlands, als Gründungsdatum gilt der 7.11.1946 mit der Erstaufführung von Erich Kästners *Emil und die Detektive*, existiert hat es wohl schon etwas früher. In der unmittelbaren Nachkriegszeit wurde es nach dem Vorbild sowjetischer Jugend- und Theaterarbeit konzipiert. Das TdJW war zunächst ab der Spielzeit 1950/51 als eine Sparte neben Schauspiel, Oper und Operette in die Städtischen Theater Leipzig eingegliedert. Nach der Auflösung dieses „Theaterkombinats“ 1990 wurde es zum Eigenbetrieb der Stadt Leipzig mit einem eigenen Intendanten und – nach einer Brandstiftung in der ersten Spielstätte in der Kongresshalle am Zoo – auch einem eigenen Ort, dem damaligen Haus der Volkskunst am Lindenauer Markt, wo es heute noch ansässig ist. Die von August 2020 bis Sommer 2025 amtierende Intendantin Winnie Karnofka beanspruchte für sich und ihr gesamtes Team ein Konzept der Öffnung und Partizipation für die gemeinsame Arbeit und versuchte, das Stadttheater mit seinen in der Spielzeit 2024/25 laufenden 44 Produktionen und 64 Festangestellten als „Dritten Ort“ in einem spezifischen urbanen Umfeld zu etablieren (siehe https://www.tdjw.de/ueber-uns/das-tdjw). Mit der Spielzeit 2025/26 hat Miriam Tscholl die Intendanz des Hauses übernommen.

Ein offener Raum sein heißt ja auch, Fragen zu stellen: aus diesem Raum heraus in eine Gesellschaft, an eine junge Generation. Ein definierender Faktor unserer Arbeit ist, dass wir sehr nah am Publikum sind. Und ein junges Publikum ist ungefähr das härteste Publikum, das man sich vorstellen kann. Wenn wir die nicht kriegen, dann merken wir das direkt. Das bedingt natürlich immer ein sehr direktes Agieren, ein Befragen des künstlerischen Arbeitens selbst. Und da liegt auch die Utopie. Weil wir hier immer wieder fragen müssen: Was mache ich eigentlich für Theater? Was ist das Theater, was mich gerade interessiert? Also, *l'art pour l'art* wird bei uns nie funktionieren und hat in keinem Kinder- und Jugendtheater je funktioniert. Insofern ist es tatsächlich so, dass die Utopie bei unserem Publikum liegt, in der Vorstellung, die sich eine junge Generation macht. Aber je offener wir werden, je mehr Partizipation wir zulassen, umso kritischer wird, glaube ich, auch der Status dieses festen Theaters und seiner Struktur. Umso mehr kommen wir auch da in einen Aushandlungsprozess, offene Räume zu schaffen, uns in der tagtäglichen Arbeit auch immer wieder Experimentier-Räume zu bauen. Wir wollten beispielsweise in bestimmten Projekten High-End-Mitbestimmungs-Situationen schaffen, unter Profi-Bedingungen, bei denen Kinder und Jugendliche und ein professionelles Ensemble zusammenarbeiten. Da haben wir versucht, andere Mitbestimmungsmodelle im Probenprozess zu verhandeln. Und zugleich merken wir, dass wir da an Grenzen kommen und sehr genau überlegen müssen, was wir von dem Testfeld, das wir uns da konstruiert haben, mit in den Alltag nehmen. So befinden wir uns immer in einem utopischen Möglichkeitsraum, den wir für eine Zeit etablieren, aus dem wir dann aber auch Dinge mitnehmen in die andere Arbeit.

> **Micha Braun:** Du hast von Prozessen der Öffnung in Bezug auf Teamarbeit und auf partizipative Formate gesprochen. Und zugleich hast du Grenzen einer solchen Arbeit erwähnt. Gibt es Erfahrungen oder Formate, wo du sagen würdest, dass da Räume auch geschlossen werden müssen – damit man arbeiten und an einer solchen Utopie sozusagen weiter basteln kann?

**Winnie Karnofka:** Hier und da passiert das tatsächlich aus verschiedensten Gründen. Manchmal müssen Räume aus finanziellen Gründen geschlossen werden, weil wir uns die gerade einfach nicht leisten können. Manchmal aber werden Räume auch geschlossen, um zum Beispiel einen Safe Space zu bauen. Es gibt immer wieder so ein fluides Agieren zwischen diesen Öffnungs- und Schließungstendenzen, wobei ich das Wort ‚Schließen' selbst nicht mag. Ich halte nichts von einem hermetischen Abschließen oder von einem nur-exklusiven Sich-Identifizieren von Gruppen mit bestimmten Themen. Ich würde sagen, es sind eher Teilschließungen, die stets auch eine Verbindung nach außen haben. Ich denke, diesen Blick nach außen sollte man sich immer erhalten.

**Veronika Darian:** Thomas, wir werden mit unserem Kongress die nächsten zwei Tage auf dem Gelände der Baumwollspinnerei zu Gast sein. Als künstlerischer Leiter der seit 2013 dort angesiedelten Spielstätte Residenz des Schauspiel Leipzig hast du sicher auch einen Bezug zu der Vorgeschichte dieses Ortes.[7] Die Residenz – eine Produktionshausstruktur, die angebunden ist ans Stadttheater – stellt eine Besonderheit in der deutschen Theaterszene dar. Das bringt sicherlich eigene Logiken und Herausforderungen mit sich. Uns interessieren eure Strategien, mit den notwendigen ‚Öffnungen' eines Produktionshauses umzugehen, beispielsweise gegenüber internationalen Themen und Fragestellungen, aber auch im Zuge von ‚Öffnungen nach draußen', also außerhalb eines festen Ensembles. Wie sieht es aus mit eventueller Konkurrenz in der Stadt – das LOFFT als weiteres Produktionshaus liegt in unmittelbarer Nachbarschaft zu euch –, aber auch im Verhältnis zu eurem ‚Mutterhaus', dem Schauspiel Leipzig?

**Thomas Frank:** Ich würde mal bei der Konkurrenz anfangen, weil ich das schnell vom Tisch räumen kann. Ich bin heilfroh darüber, dass das LOFFT – wie auch das Leipziger Tanztheater und, zumindest mit drei Probebühnen, das TDJW – auch auf die Spinnerei gezogen ist. Theater belebt dieses Gelände, das stark geprägt ist von Galerien und Ateliers der hier ansässigen bildenden Künstler:innen. Wir sind gerade ganz gut dabei, das Gelände von zwei Seiten her mit Theater einzurahmen und zu vitalisieren. Das ist erstmal eine sehr schöne Nachbarschaft, in der wir intensiv miteinander kooperieren.

Zu den anderen Fragen: Das Modell Residenz ist im Spektrum deutscher Stadt- und Staatstheater relativ einmalig, insofern es tatsächlich wie eine eigene Sparte betrieben wird, mit einer eigenen Spielstätte. Das ist im Prinzip freies Produzieren innerhalb der Struktur eines Stadttheaters. Das Besondere daran ist also, dass wir keine Eigenproduktionen mit unserem Ensemble machen – im Gegensatz zu allen anderen Produktionen am Schauspiel Leipzig –, sondern, wie es in der Freien Szene üblich ist, Koproduktionen mit Künstler:innen und freien Gruppen, und das fast immer im Verbund mit anderen europäischen Koproduktionspartnern. Dazu kommt, dass die

7 Schon vor der dortigen Ansiedlung der Residenz auf dem Gelände der Leipziger Baumwollspinnerei gab es dort Spielclubs und das sogenannte „Spinnwerk", die theaterpädagogische Abteilung des Leipziger städtischen Theaters. 2013, unter der Intendanz von Enrico Lübbe, wurde diese ans Haupthaus zurückgeholt und machte so den Ort frei für die Residenz, eine Produktionshausstruktur, die angebunden ist ans städtische Schauspiel – eine Besonderheit in der deutschen Theaterszene. Das Schauspiel Leipzig, das als Schauspiel-Sparte ab 1957 im Theaterkombinat der Städtischen Theater Leipzig unter der Generalintendanz von Karl Kayser mit anderen Sparten zusammengefasst war, wurde – wie auch das TdJW – 1990 zu einem Eigenbetrieb der Stadt Leipzig mit eigener Intendanz. Es verfügte zum Zeitpunkt des Gesprächs insgesamt über 192 Mitarbeitende (davon 5 an der Residenz) und zeigt ca. 25 Neuproduktionen pro Jahr – die Residenz davon ca. 6–8 (vgl. https://www.schauspiel-leipzig.de/spielplan/das-haus/). Schon vor Gründung der Residenz, zum Beispiel unter dem Intendanten Sebastian Hartmann Mitte der 2000er Jahre, gab es Versuche, das Leipziger Stadttheater ‚aufzubrechen' und gegenüber anderen Akteur:innen, Publikumsschichten und Ästhetiken zu öffnen. Durch die für die Residenz gefundene Produktionshausstruktur und unter dem

Rechte an diesen Produktionen am Ende bei den Künstler:innen verbleiben und nicht beim Schauspiel Leipzig. Es gibt auch keinen weiteren Rückfluss in der Weiterverwertung der Arbeiten, die wir koproduzieren.

Und dann gibt es noch ein paar Besonderheiten, die das Arbeiten bei uns, finde ich, sehr interessant machen. Das Wichtigste ist Raum, nämlich viel davon, und Zeit. Wir machen etwa sechs bis acht Koproduktionen pro Spielzeit. Das ist im Verhältnis zu einem freien Theaterhaus sehr wenig. So sind wir über die meiste Zeit im Jahr, gezählt an Tagen, kein offener Raum, sondern ein geschlossener – weil Künstler:innen bei uns sehr lange proben und produzieren können und wir in der Zeit nichts anderes machen. Der Raum steht ausschließlich der künstlerischen Produktion zur Verfügung, wie eine echte Residenz. Dann machen wir vier Wochen später die Türen auf und sagen, jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, zu zeigen, was wir da realisiert haben, meistens in einer Serie von fünf bis acht Aufführungen. Auch das ist relativ viel und ich erkläre den Künstler:innen auch immer, dass wir diese langen Aufführungsserien als Teil des Produktionsprozesses selbst verstehen können. Denn ich finde, dass genau diese Ressourcen, nämlich diese viele Zeit und den Raum zur Verfügung zu haben, ein enormes Plus sind, das man woanders so nicht bekommt. Das kann aber nur auf dem Rücken eines Hauses stattfinden, das auf allen möglichen anderen Ebenen erstmal anders funktioniert. Auf der großen Bühne des Schauspiels sind jeden Abend 660 Plätze zu füllen – und es gibt auch noch die Diskothek, die sich um neue Dramatik kümmert und die auch einen Repertoirebetrieb hat. Die Residenz ist die kleinste, aber durchaus feine Sparte in diesem Spektrum. Ich finde, dass es durchaus Modellcharakter haben könnte, wie im Rahmen dieser Strukturen in Kooperation mit freien Gruppen gearbeitet werden kann. Denn bei uns wird die Eigengeschwindigkeit dieser Produktionsform erstmal anerkannt und wir versuchen gerade nicht, freies Produzieren in die Arbeitsrhythmen des hochgradig strukturierten Produktionsablaufs eines Repertoirebetriebs reinzukisteln.

**Micha Braun:** Wenn wir noch einmal zurück zur Geschichte kommen, können wir feststellen, dass die Nachwendeerfahrung im lokalen Umfeld auch zu sehr eigenwilligen Institutionalisierungsprozessen geführt hat. So kann man das LOFFT als spezifische lokale Gründung ansehen.[8] Anne-Cathrin als dessen künstlerische

von der Spielzeit 2016/17 bis Oktober 2025 amtierenden künstlerischen Leiter Thomas Frank gelang dies auch durch internationale Vernetzung in einem neuen und anhaltenden Maß.

8 LOFFT – DAS THEATER ist 1997 durch einen Dachverein für mehrere Leipziger freie Ensembles, Studierenden- und Off-Bühnen gegründet worden – darunter unter anderem das bereits seit den 1970er Jahren existierende Poetische Theater der vormaligen Karl-Marx-Universität und sein Nachfolgeverein. Schnell wurde es zu einer sich zunehmend professionalisierenden Produktions- und Förderstruktur und einem Haus, das an verschiedenen Orten in der Stadt seine Heimat fand, bis es schließlich 2019 auf dem Gelände der Baumwollspinnerei einen echten Theaterneubau bzw. -umbau einer ehemaligen Industriestruktur bezogen hat. Am LOFFT haben seit seiner Gründung viele, inzwischen auch international arbeitende Künstler:innen den Start in die Freie Szene gewagt und das Haus fungiert immer wieder auch als Koproduktionspartner oder Eigenproduzent von innova-

Leiterin: Bei aller Wechselhaftigkeit der ökonomischen wie ästhetischen Entwicklungen der vergangenen 25 Jahre habt ihr euch immer zugleich als einen mehr oder weniger offenen Raum für die lokale Szene verstanden, der sich aber zunehmend internationalisiert, professionalisiert und diversifiziert hat. Was sind aus deiner Sicht die Ambivalenzen einer solchen Entwicklung bzw. bringt ein solcher Prozess nicht auch per se Abschließungstendenzen mit sich?

**Anne-Cathrin Lessel:** Ist das nicht sowieso eine Utopie? Also ganz ‚offene' Räume? Du hast gerade schon die Geschichte angesprochen: Fünf freie Theatervereine haben das LOFFT gegründet und bereits ab dem ersten Institutionalisierungsprozess – seit wir Ausschreibungen für Ko-Produktionen vorgenommen haben, auf die man sich auf nationaler Ebene bewerben musste – haben sich auch die fünf Gründungsvereine in eine Wettbewerbssituation begeben. Da gab es also die Erfahrung, dass diese Räume plötzlich nicht mehr so offen waren, wie vielleicht vor einigen Jahren. Das war der erste Schritt – anzuerkennen, dass ein gemeinsamer offener Raum natürlich auch eine Art von Fokussierung braucht.

Auch heute noch müssen wir als Kulturinstitution feststellen, dass wir de facto nicht so offen sind, zumindest nicht komplett. Allein das Thema Teilhabe: Wir erreichen nicht alle Menschen. Unsere FORWARD DANCE COMPANY, eine professionelle Tanzcompany, in der Menschen mit verschiedensten nicht-normierbaren Körperlichkeiten zusammen künstlerisch arbeiten, wurde mitten in der Corona-Epidemie gegründet und für drei Jahre durch das Bundesförderprogramm ‚Tanzpakt Stadt Land Bund' gefördert. Diese Förderung endet in diesem Jahr und damit schließt sich dann auch erstmal wieder ein geöffneter Raum. Aber auch jenseits von finanziellen Fragen gelangen wir mit dieser inklusiven Company-Arbeit sehr schnell an Grenzen von offenen Räumen. Das beginnt mit der Barrierefreiheit von gebauten Räumen, geht aber auch weiter mit der Zugänglichkeit von Arbeitsweisen – denn Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten und Beeinträchtigungen können vielleicht einfach nicht acht Stunden am Tag gemeinsam arbeiten. Was heißt das dann aber für künstlerische Prozesse? Also wie offen ist man, das auch zuzulassen? Weil es einerseits mehr Zeit bräuchte, man aber andererseits auch anderen Gruppen die Räume geben möchte. Man kommt so immer

tiven Tanz-, Performance- und freien Theaterproduktionen. Daneben initiiert und organisiert das LOFFT unter der Künstlerischen Leitung von Anne-Cathrin Lessel mit seiner heutigen Personalstruktur von etwas mehr als zehn festangestellten Mitarbeiter:innen und weiteren projektbasierten Stellen eine Vielzahl von Festivals, ist Initiator mehrerer regelmäßiger Preisverleihungen für Tanz, Bewegungskunst und Performance-Nachwuchs und ist inzwischen auch die Homebase für das erste professionelle mixed-abled Tanzensemble in Sachsen, die FORWARD DANCE COMPANY (siehe www.lofft.de/haus/profil). Neben diesen Professionalisierungsschritten versteht sich das LOFFT jedoch nach wie vor als Hub, Produktionsbüro und Impulsgeber für junge Künstler:innen aus der Region für ihren Start in die freie Theaterarbeit.

wieder auf die Frage: Wenn ich den Raum für eine Sache öffne, schließe ich ihn dann nicht für eine andere?

Wir haben immer versucht, diesen Spagat zu praktizieren, dass nämlich neben den Ideen, die man selbst als Leitung, als Haus oder als Programmabteilung hat, stets auch eine Erwartungshaltung an das Haus von außen herangetragen wird – von der Politik, von Förderern, von Kunstschaffenden selbst. Als wir 2019 auf die Spinnerei gezogen sind und seitdem hier mehr Räume, auch einen dezidierten Proberaum haben, gab es schon sehr stark die Erwartungshaltung von Leipziger Kunstschaffenden, dass sie jetzt alle dort arbeiten können. Dann aber Entscheidungen zu treffen, war notwendig. Dieser Spagat zwischen einerseits einer Profilbildung und Qualitätssicherung und andererseits der Offenheit für verschiedene Arten von Kunstschaffen ist für uns wichtig. Für künstlerische Qualität ist es eben auch wesentlich, dass man deutlich sagt, dass nicht alles auf einer geförderten Bühne stattfinden kann.

In unserem Programmportfolio verstehen wir uns vor allem als Möglichmacher:innen von Kunst. Das umfasst ausdrücklich auch die lokale Nachwuchsförderung, die bei uns der Werkstattmacher e.V. betreibt, ein Nachfolgeverein einer der Gründungsgruppen, der sehr stark auch aus Studierenden der Theaterwissenschaft gespeist wird. Ich selbst habe dort angefangen zu arbeiten, bevor ich die Leitung des LOFFT übernommen habe. Dort werden erste ästhetische Experimente und Produktionserfahrungen möglich gemacht in einem geschützten Raum. Wir supporten sie, indem wir Ressourcen und unsere langjährige Erfahrung in der Kuration und im Veranstaltungsmanagement zur Verfügung stellen. Auch in einem weiteren Bereich – wir nennen ihn Plattform – stehen wir Leipziger Produktionen mit unserer Infrastruktur zur Seite. Auch wenn wir da kein direktes Produktionsbudget reingeben, unterstützen wir sie doch sehr und lassen da zugleich einen offenen Raum, weil wir auch nicht vorgeben, wie die Produktion am Ende aussieht.

Für unser regionales und nationales Ko-Produktionsmodell wählt ein Beirat die zu fördernden Projekte aus. Wir öffnen quasi dieses Herzstück unseres Programms und überlassen das nicht der Hausleitung zur Entscheidung, sondern geben das nach draußen. Vergangenes Jahr war der Beirat zehnköpfig, mit Künstler:innen aus vielen Bereichen und auch mit verschiedenen marginalisierten Perspektiven – BIPoC, queere Positionen, etc. Ich als Leiterin des LOFFT habe also nicht den Anspruch, allein über die Sachen zu entscheiden, die uns dort als Projekte vorgeschlagen werden.

Nicht zuletzt gibt es aber den von uns kuratierten Festivalbereich, wo wir unser eigenes inhaltliches Interesse und eine inhaltliche Vision für das Haus in die Kuration mit einbringen und selbst Stücke und Projektvorhaben gezielt auswählen und zusammenstellen. Ich glaube, es ist einfach wichtig, dass man die verschiedenen Entscheidungsprozesse im Haus auch nach außen transparent machen muss. Das wird überall in den Produktionshäusern in Deutschland unterschiedlich praktiziert. Ich glaube aber, dass die Idee,

dass alle überall mitbestimmen können und alles offen ist, wirklich eine Utopie ist. Man muss vor allem transparent kommunizieren, welche Räume wo und unter welchen Bedingungen offen sind. Und wo es auch sinnvoll ist, erst einmal Räume geschlossen zu halten, denn das, was Winnie vorhin zur Arbeit mit marginalisierten Gruppen sagte, wird uns auch oft in unserer täglichen Arbeit gespiegelt: Wir müssen auch geschützte Räume für die künstlerische Arbeit am Haus bieten. Beispielsweise für eine BIPoC-Produktion, die Publikumsgespräche explizit und ausschließlich für eine Schwarze Community anbieten möchte, um in einem solchen geschützten Raum anders ins Gespräch kommen zu können.

**Micha Braun:** Eure Statements zur Arbeit und lokalen Verortung eurer Häuser und Arbeitsweisen zeigen, dass freie wie städtisch angebundene Theaterarbeit oft auf ihre lokalen Umgebungen bezogen sind, denen sie jedoch aus widersprüchlichen Erwartungshaltungen heraus nach und nach entwachsen – man soll Theater für eine Stadtgesellschaft machen, dabei aber den nationalen wie internationalen Stand der Kunst widerspiegeln, möglichst effektiv und umsatzstark produzieren, zugleich aber nachhaltig und demokratiebildend arbeiten, um nur einige Beispiele zu nennen. Unser Kongress liegt zeitlich zwischen verschiedenen Kommunal-, drei Landtags- und den Europawahlen. Die politische und soziale Welt brennt und Theater befinden sich mittendrin. Wie reagieren eure Häuser auf diese Situation, welche Strategie ist hier angemessen?

**Veronika Darian:** Um da gleich anzuschließen: Anne-Cathrin und Thomas – ihr habt vor Kurzem die vom Fonds Darstellende Künste initiierte Reihe „Die Kunst, viele zu bleiben“ zu Gast gehabt, welche Foren zu Kunst, Freiheit und Demokratie in acht unterschiedlich großen Städten zwischen Metropole und Peripherie organisiert. Was waren eure Eindrücke davon, wo es tatsächlich gerade brennt? Wo und mit welcher Wirkung kann Theater hier wirkliche Offenheit produzieren oder zumindest repräsentieren?

**Anne-Cathrin Lessel:** Angesichts der Ergebnisse der gerade am Wochenende stattgefundenen Stadtratswahl in Leipzig sehe ich auch uns Theaterschaffende in der Pflicht. In den letzten Monaten haben wir immer wieder versucht, durch verschiedene kulturelle Kampagnen präsent zu sein und Menschen dazu zu bewegen, Parteien der demokratischen Mitte zu wählen. Aktuell sind wir mit dieser gemeinsam mit dem Fonds Darstellende Künste veranstalteten Foren-Reihe „Die Kunst, viele zu bleiben“ größtenteils im Osten Deutschlands unterwegs, ganz bewusst hier vor Ort und in einer sehr engen Taktung von Juni bis Ende August in Bezug auf die anstehenden Landtagswahlen in Brandenburg, Sachsen und Thüringen. Die ausgewählten Orte haben sehr verschiedene künstlerische und kulturelle Szenen. Diese sind je

nach Ort unterschiedlichen Mechanismen ausgesetzt, vor allem, wo politische Gremien teils sehr viel Druck ausüben und es dadurch viel schwieriger ist zu arbeiten. Ich glaube, Theater und insbesondere Freie Theater waren per se immer schon politisch und sind in den letzten Jahren weiterhin politisch gewesen, auch wenn wir das nicht aktionistisch nach außen getragen haben. Vielleicht hätten wir das stärker tun müssen. Freies Theater verhandelt immer auch gesellschaftliche Themen, die in künstlerischen Prozessen reflektiert werden. Die Frage ist nur, wie wir das gemeinsam schaffen, nicht nur freie Kulturinstitutionen, sondern alle Kulturinstitutionen einer Stadt, einer Region zusammen. Denn das gesellschaftliche Miteinander zu erhalten oder auch wieder neu zu entdecken, das ist für mich die größte Sorge und Aufgabe. Mit den eben genannten Foren haben wir versucht, einen ersten Aufschlag zu machen. Wir haben uns Regionen und Länder angeschaut, wo gesellschaftliche Entfremdung und Rechtsruck bereits passiert sind, und haben uns die Frage gestellt, wie man sich dort gewappnet und welche Strategien man entwickelt hat, um Kunstschaffen trotzdem weiterhin möglich zu machen, auch wenn der politische Druck stärker wird. Denn das werden wir auch weiter und immer stärker spüren. Im ländlichen Raum Sachsens merkt man es auch schon.

**Thomas Frank:** Ich bin mir gar nicht so sicher, ob die Prämisse deiner Frage so richtig ist, also ob das ein Problem der ländlichen Region und der Peripherie ist und dass in den Städten und Metropolen alles besser ist. Tatsächlich hat ja gerade die Diskussion im Rahmen von „Die Vielen“ gezeigt, dass in unserem kulturellen Zentrum Berlin die Debattenkultur innerhalb der Blasen derart überhitzt ist, dass die gar nicht mehr miteinander reden können, dass da eine Streitkultur überhaupt nicht mehr möglich ist. Dagegen scheinen sich Menschen im ländlichen Raum ganz gut miteinander zu verstehen, auch wenn es konträre Meinungen gibt und wenn es möglicherweise mir nicht so gefällt, was die da sagen. Ich wäre da vorsichtig mit dieser Art von Polarisierung. Wir hatten für das Forum ja gerade auch dieses Thema gesetzt: Debattenkultur, Streitkultur. Hier in Leipzig sind wir eigentlich in einer recht komfortablen Situation, wir können auch noch recht unterschiedliche Positionen und Meinungen aushalten und zusammentragen. Das ist in größeren Metropolen in diesem Land schwieriger. Ich würde meine vornehmliche Aufgabe darin verstehen, künstlerische Produktion zu realisieren. Aber ein Programm zu machen, heißt für mich immer auch, Öffentlichkeit zu organisieren. Und da ist die zentrale Frage, was für Erfahrungsräume und welche Möglichkeiten, sich zu artikulieren, biete ich im Rahmen meines öffentlichen Forums dazu an. Das ist eine sehr zentrale Frage für die kuratorische Arbeit.

**Dana Ersing:** Ich habe vorgestern Abend auf der Demonstration in der Innenstadt eine junge Frau sprechen hören, die im ländlichen Raum aufgewachsen ist und die erzählt hat, dass dort offene Räume quasi kaum noch vorhanden sind. Dort ist das schon Realität, wovor wir jetzt Angst haben nach den Wahlergebnissen im Leipziger Stadtrat. Von daher möchte ich

jetzt doch nochmal betonen, was es da für Kulturinstitutionen und kleinere Vereine gibt, die im ländlichen sächsischen Raum oder in Kleinstädten in Sachsen Kulturarbeit machen, und dass man die unterstützen sollte.

**René Reinhardt:** Diese Relationen zwischen der Existenz von Kulturinstitutionen und dem Wahlergebnis sind ja erstmal nur ein statistischer Wert. Aber haben wir als Kulturschaffende wirklich die Aufgabe, zu verhindern, dass die Reaktionären an die Macht kommen? Das haben in der Vergangenheit ja schon andere versucht, doch hat es nichts geholfen. Trotzdem sehe ich die Relation zu dem, was Dana sagt, denn wenn es gar kein Angebot gibt, dann ist die Chance natürlich wesentlich kleiner, etwas daran zu ändern. Aber die weitergehende Frage ist ja: Warum gibt es an vielen Orten keine Bahnhöfe, keine Schulen, keine Bürgermeister:innen mehr, warum hat man das alles zusammengelegt? Die Verwaltungsreform in Sachsen hat beispielsweise dazu geführt, dass die Leute eben keine Ansprechpartner:innen mehr haben, geschweige denn Theater – wenn die zusammengelegt oder abgeschafft wurden. Das ist alles ökonomisch irgendwie nachvollziehbar. Aber dann wandern die Leute eben ab ins nächste größere Zentrum, Subzentrum oder Mittelzentrum. Eine Antwort wäre jetzt natürlich: Setzt überall Theater hin. Den Versuch wäre es wert. Vielleicht könnten alle Theaterwissenschaftler:innen, die im nächsten Jahr fertig werden, dann Pat:innen einer neuen rhizomatischen Theatergründung sein, dann hätten wir noch eine Chance. Wir als Kunstschaffende müssen uns tatsächlich fragen, wie wir das schaffen, die Dinge nicht ganz da oben hinzuhängen, wie man in der bildenden Kunst sagt, sondern sie gewissermaßen tiefer zu hängen bzw. dahin zu gehen, wo wir Leute vermuten, die noch nie hier waren.

> **Micha Braun:** Wie kann man gleichzeitig in einem größeren urbanen Kontext eine Möglichkeit aufrechterhalten, auch für lokale Nachbarschaften durchlässig zu sein? Die Schaubühne und der Westflügel sind hier an der Karl-Heine-Straße an einer der Herzadern des Neu-Leipziger Westens angesiedelt und in dieser Nachbarschaft auch verankert. Gibt es in eurer Arbeit eine Durchlässigkeit für die Stadt, für die Bevölkerung und wo hat das vielleicht auch Grenzen? Was sind Möglichkeiten und Strategien, die ihr da verfolgt?

**Dana Ersing:** Für den Westflügel kann ich nur sagen: Natürlich ist Figurentheater, leider, für viele Menschen immer noch ein totales Nischen-Genre am Theater. Ein großer Vorteil unseres Programms im Hinblick auf Durchlässigkeit ist, dass viele unserer Stücke mit wenig oder ganz ohne Sprache auskommen. Daran kann auch eine immer internationalere Leipziger Stadtgesellschaft andocken. Dennoch ist es natürlich so, dass wir lange nicht so offen sind, wie wir sein wollen, und nicht alle erreichen.

**Winnie Karnofka:** Als Antwort auf Renés Vorschlag wäre vielleicht ein guter Anfang: jedem Dorf und jedem Ort erst einmal seine Theaterschule

oder seine Kunst- und Kulturschule. Ich glaube, dieser Bereich von Vermittlung, gerade auch in den ländlichen Räumen, das ist der Anfang. Gerade da ist Kunst, Kultur, die Auseinandersetzung mit Politik sehr wichtig. Als eine städtische Institution sind wir ein kleiner Tanker, mit all den Strukturen, Hierarchien, Lasten und vielleicht auch Erwartungen und Überzeugungen, die man mit sich rumträgt und an denen man schwer arbeitet. Wenn du jetzt die Bude aufmachst, wie wir es seit dem Ukrainekrieg jeden Donnerstag mit unserem offenen Foyer gemacht haben, und quasi einen Dritten Ort eröffnest, dann fangen die Leute an, das zu gestalten. Und trotzdem werden wir ständig mit der Frage konfrontiert: Was hat das mit Theater zu tun? Für mich ist das tatsächlich der Punkt, wo wir immer wieder anfangen – im Kern ist immer Theater. Aber drumherum ist so viel Veränderung, da ist auch Theater viel stärker Bestandteil und Ort politischer Diskussionen geworden. Ein Theaterstück kann dabei das *rabbit hole* in ein Thema hinein sein, gerade für junge Menschen. Wir haben gerade ein Projekt mit einer Gruppe von Kindern über 35 Jahre Friedliche Revolution. Die sind zwischen neun und fünfzehn Jahren alt, eine sehr kleine, diverse Gruppe, und die befragen wir: Was ist Widerstand, was ist Freiheit und was sind für euch Orte der Freiheit? Und ein Kind hat gesagt: „Das TDJW ist für mich ein Ort der Freiheit." Ich war natürlich verwirrt in dem Moment und habe gefragt, warum ist das denn so? „Ja, wenn ich zu euch reinkomme, dann kann ich alles sagen, was ich will, ich kann alles verhandeln, auch wenn es manchmal wehtut und kritisch ist – aber ich kann mich das trauen." Das weiter zu verbreiten, auch in den Geschichten, die wir vielleicht noch nicht erzählen, und mit Personen, die wir vielleicht noch nicht erreichen, das können und müssen wir sukzessive und mit Ehrlichkeit und Offenheit und in einem Team leisten. Daneben gibt es immer auch Schwerpunkte, die wir setzen, wie Inklusion oder Nachhaltigkeit oder rassismuskritische Arbeit. Das ist alles sehr wichtig, aber mit so einem Team von 62 Leuten, da kann ich ja auch nicht alles auf einmal machen. Da muss ich auch irgendwann die Räume schließen und sagen, das ist jetzt einfach das Thema, auf das wir uns fokussieren, und das andere lassen wir eher unterschwellig mitlaufen.

> **Veronika Darian:** Auch wir als Theaterwissenschaftler:innen müssen uns, so wie hier jetzt gerade alle versucht haben, sich ehrlich zu machen, immer wieder selbst befragen, was eigentlich unsere Motivation ist und unsere Relevanz? Deswegen eine letzte Frage an euch: Was braucht und erwartet ihr von uns? Was können wir als Akademiker:innen mitnehmen, auch als Arbeitsauftrag für diesen Kongress zum Thema „Offene Räume"?

**Anne-Cathrin Lessel:** Einerseits braucht Theater immer auch kritischen Input, insbesondere von außen, sonst wird es selbstreferentiell. Es ist wichtig, diesen kritischen Blick zu haben, wissenschaftlich wie auch theaterpraktisch, gerade in der Verzahnung, wie es hier in der Theaterwissenschaft

praktiziert wird. Natürlich brauchen wir alle die jungen Menschen als Publikum, weil ein Theater auch von den jungen Perspektiven lebt und von den offenen, jungen Sichtweisen und noch nicht so vorgefestigten Meinungen. Was ich mir wünschen würde von der Theaterwissenschaft und auch von den Studierenden, ist Mut, sich Räume zu erobern, sie für sich zu beanspruchen, auf uns Kulturinstitutionen zuzukommen und das auch einzufordern. Nur so entstehen Austausch und Momente von Gemeinschaft.

**Dana Ersing:** Wir freuen uns immer über Diskurs zu unseren Veranstaltungen. Aktuell sind die Presselandschaft und die Kulturberichterstattung hier vor Ort leider nicht der bunteste Blumenstrauß. Deswegen laden wir euch dazu ein, Diskursformate zu Veranstaltungen bei uns anzubieten. Das ist wichtig, nicht nur für uns und die Künstler:innen auf unseren Bühnen, sondern auch für unser Publikum, das gerne auch einen Diskurs nach den Stücken hat und da oft alleine zurückgelassen wird nach den Vorstellungen und nicht mal mehr in der Zeitung darüber Gedanken lesen kann.

**Winnie Karnofka:** Auch wir sind immer auf der Suche nach neuen Formen von Kritik. Gerade als Theatermacherin im Jugendtheaterbereich freue ich mich darüber, wenn sich Wissenschaft auch mit diesem Bereich auseinandersetzt. Ich selbst komme aus dem Erwachsenen-Theater oder aus dem experimentellen Theater, aber Kinder- und Jugendtheater ist die experimentellste Form von Theater, die man sich vorstellen kann, also nur Mut.

**Thomas Frank:** Also erst einmal finde ich, dass wir ja schon eine Menge haben, weil wir relativ regelmäßigen Austausch pflegen mit euch. Und dann ist es ja so, dass ich das auch mal studiert habe und das Tollste daran fand, mit Hilfe dieser Wissens- und Forschungswerkzeuge, die man an die Hand bekommen hat, eine Sprache zu entwickeln und über die Zeit zu verfeinern, um darüber zu sprechen, was da im Theater eigentlich so gemacht wird, ganz egal, ob in Form von fiktiven Geschichten oder eigenen künstlerischen Artikulationen. Das ist ja erstmal an der Stelle auch noch offen in einem Studium. Aber mein Anspruch wäre einfach, diese Chancen zu ergreifen.

**René Reinhardt:** Wenn ich darüber nachdenke, denke ich als erstes an den Chor eures Instituts, der vor diesem Panel hier aufgetreten ist. Der Chor hat ja eine mehrfache Bedeutung, die ihr sicher besser kennt als ich. Das Zweite ist – und darüber sind wir uns sicher einig –, dass Theater das älteste Medium ist. Ich fände es wichtig, sich im eigenen Medium dem Mediendiskurs anzunähern und sich nicht dem Digitalen hintanzustellen – das man natürlich ernst nehmen sollte. Aber wir sind das älteste Medium. Und warum das so ist, das müssen dann die Arbeitsgruppen rausfinden. Über eine dritte Aufgabe haben wir ja vorhin schon gesprochen: die ländlichen Räume. Egal, in welcher Form, wenn jeder eine Patenschaft übernimmt, wird das vielleicht was.

**Micha Braun** und **Veronika Darian:** Wir danken euch sehr herzlich für das Gespräch!