TOI TOI TOI

DAS BÜHNENMAGAZIN

AUSGABE 0708-2026 / 4,50 €

DIE BÜHNE DER GEKRÄNKTEN MÄNNLICHKEIT

Frauenfeindlichkeit im Algorithmus

Darf Kunst alles?

Bühnengewerkschaft GDBA – Stage Union GDBA

EN Dear readers,

With Pride parades taking place across the country in recent weeks, the men at the centre of this issue would have reason to feel uncomfortable. Our cover feature explores the phenomenon of the "manosphere", a scene that exists primarily online. Characterised by anti-feminism, it ranges from subtle criticism of gender equality to outright misogyny. From page 12 onwards, YouTuber and podcaster Wolfgang M. Schmitt offers a pointed and provocative perspective on the pervasive culture of toxic masculinity, including within the theatre world.

MYKE is a digital theatre project tackling loneliness, violence and online radicalisation. Its creators have set up TikTok accounts designed to foster empathy and compassion. Johannes Lange spoke to the team for TOI TOI TOI (p. 20).

As author and journalist Veronika Kracher explains from page 24, opposition to feminism and gender diversity has long since become one of the central rallying points of the far right.

Recent events prompted us once again to revisit the question of artistic freedom: should art have any limits? The answer, from page 30 onwards, remains "almost".

We also report on the controversial quota introduced at the Berliner Theatertreffen (p. 48).

Finally, I would particularly like to draw your attention to the invitation to our Extraordinary Digital Cooperative Assembly on 21 September, which you will find on page 50.

Happy reading!

Jörg Rowohlt
Editor-in-Chief

Foto: Anna Spindelndreier

Liebe Leser*innen,

mit den in diesen Wochen allerorten präsenten CSD-Paraden haben jene Männer Probleme, die im Mittelpunkt dieses Heftes stehen. Unser Schwerpunkt beschäftigt sich mit dem Phänomen der vor allem im Internet beheimateten „Manosphere“. Die Szene ist stark von Antifeminismus geprägt und reicht von subtiler Kritik an der Gleichberechtigung bis hin zu extremem Frauenhass. Der Youtuber und Podcaster Wolfgang M. Schmitt entwickelt ab Seite 12 eine zugespitzte, streitbare Perspektive auf die allgegenwärtige toxische Männlichkeit auch im Theaterbetrieb.
MYKE ist ein digitales Theaterprojekt gegen Einsamkeit, Gewalt und Radikalisierung im Internet.
Die Macher*innen haben auf TikTok Accounts erstellt, die helfen sollen, Empathie und Mitgefühl zu entwickeln. Johannes Lange hat für TOI TOI TOI mit ihnen gesprochen (S. 20).
Dass der Kampf gegen Feminismus und geschlechtliche Vielfalt längst zu einem zentralen Mobilisierungsthema der extremen Rechten geworden ist, beschreibt die Autorin und Publizistin Veronika Kracher ab Seite 24.

Aus gegebenem Anlass fanden wir es mal wieder an der Zeit, die Frage nach der Kunstfreiheit zu stellen: Darf Kunst alles? Die Antwort ab Seite 30 ist immer noch „fast“.
Geschrieben haben wir auch über die umstrittene Quote beim Berliner Theatertreffen (Seite 48).

Hinweisen möchte ich besonders auf die Einladung zum außerordentlichen digitalen Genossenschaftstag am 21. September auf Seite 50.

Viel Spaß beim Lesen!

Jörg Rowohlt
Chefredakteur

COVER
Ausgabe / Issue
07-08 / 2026
Foto: Simon Hegenberg
Model: Maja Adler

INHALT

SCHWERPUNKT

BRANCHE

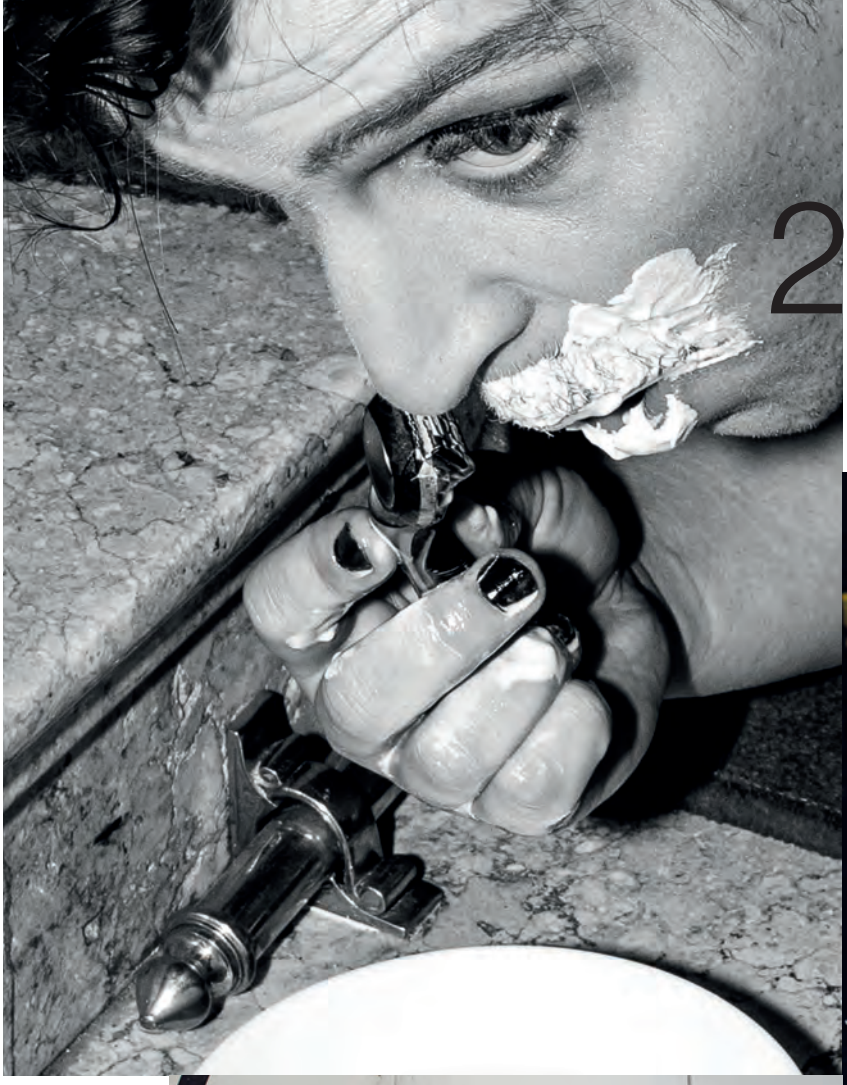
BACKSTAGE GEWERKSCHAFT

RUBRIKEN

STANDARDS

THE ENGLISH TRANSLATIONS CAN BE FOUND STARTING ON PAGE 57

Fotos: Simon Hegenberg, GDBA



AUTOR*INNEN

DIESER AUSGABE

WOLFGANG M. SCHMITT

JOURNALIST / JOURNALIST

(c) Robert Sakowski

Wolfgang M. Schmitt ist YouTuber und Podcaster. Seit 2011 betreibt er den ideologiekritischen YouTube-Kanal „Die Filmanalyse". Gemeinsam mit Stefan Schulz spricht er in „Die Neuen Zwanziger" zehn Jahre lang jeden Monat über das aktuelle Jahrzehnt.

Anhand von Sparpolitik, Kulturförderung, Diversitätsdebatten und Militarisierung entwickelt er ab Seite 10 eine zugespitzte, streitbare Perspektive auf toxische Männlichkeit.

Wolfgang M. Schmitt is a YouTuber and podcaster. Since 2011, he has run the ideological-critique YouTube channel Die Filmanalyse ("The Film Analysis"). Together with Stefan Schulz, he hosts Die Neuen Zwanziger ("The New Twenties"), in which they discuss the current decade every month for ten years.

Drawing on topics such as austerity policies, cultural funding, debates on diversity, and militarisation, he develops from page 10 onwards a provocative and polemical perspective on toxic masculinity.

(c) privat

VERONIKA KRACHER

AUTORIN / AUTHOR

Veronika Kracher ist Autorin, Publizistin und Bildungsreferentin. Sie arbeitet schwerpunktmäßig zu den Themenfeldern digitale Misogynie, Online-Radikalisierung und Rechtsextremismus. Neben zahlreichen Artikeln und Broschüren und Buchbeiträgen hat Kracher zwei Bücher veröffentlicht: „Incels – Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults" (2020) und „Bitch Hunt – Warum wir es lieben, Frauen zu hassen" (2026). Das Phänomen Manosphere sieht sie als Einfallstor nach rechts (Seite 24).

Veronika Kracher is an author, publicist and educational consultant. Her work focuses primarily on digital misogyny, online radicalisation and right-wing extremism. In addition to publishing articles, brochures and book chapters, Kracher has written two books: Incels – History, Language and Ideology of an Online Cult (2020) and Bitch Hunt – Why We Love to Hate Women (2026). She regards the manosphere phenomenon as a gateway to the political right (p. 24).

DAVID SIMON

SCHAUSPIELER / ACTOR

(c) Ilja Niederkirchner

David Simon ist Schauspieler, Autor und Theater-/ Filmschaffender. Geboren in Flensburg, studiert in Leipzig, engagiert an bisweilen acht Stadt- und Staatstheatern. Er ist Teil des Rumpel Pumpel Theaters sowie des Kollektivs „Das Manko". 2026 erscheint die gleichnamige von ihm mit entwickelte ZDF-Serie.

David Simon is an actor, writer, and theater and film artist. Born in Flensburg, he studied in Leipzig and has performed at as many as eight municipal and state theaters. He is a member of the Rumpel Pumpel Theater and the collective "Das Manko." In 2026, the ZDF series of the same name, which he co-developed, will premiere.

(c) Sinje Hasheider

OLIVER BEHRMANN

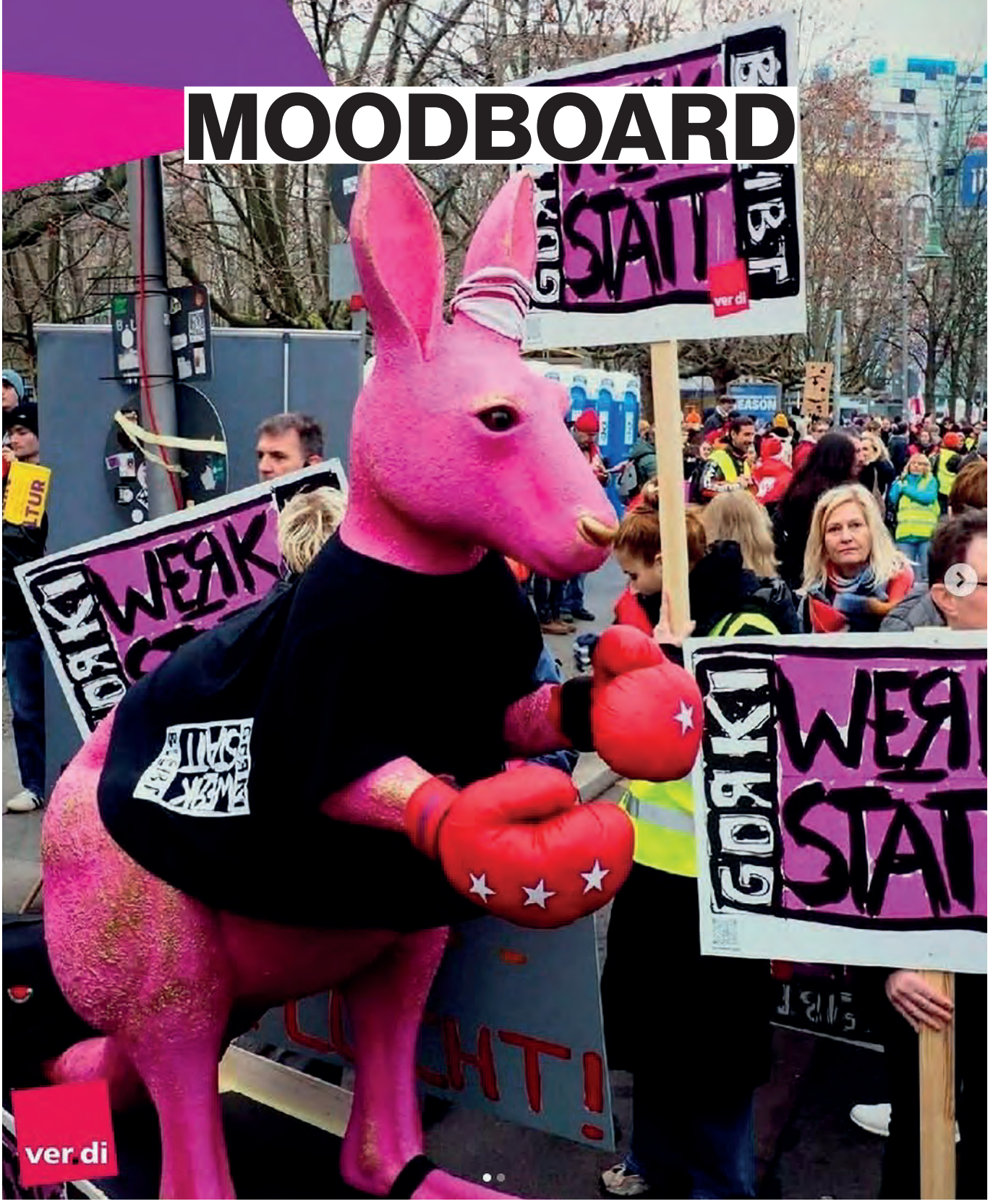
PETER LOHMANN

GRAFIK DESIGNER

Oliver Behrmann und Peter Lohmann, beide seit vielen Jahren als Grafik-Designer in vielen Bereichen tätig, sind die kreativen Köpfe in der Hauptgeschäftsstelle der GDBA in Hamburg. Seit Anfang des Jahres tüftelten sie an der Neuausrichtung der TOI TOI TOI zum Branchenmagazin und konnten dieses nun mit Erfolg in neuer frischer und moderner Optik präsentieren.

Oliver Behrmann and Peter Lohmann, both of whom have worked as graphic designers in a variety of fields for many years, are the creative minds behind the GDBA's headquarters in Hamburg. Since the beginning of the year, they have been working on repositioning *TOI TOI TOI* as an industry magazine and have now successfully launched it with a fresh, modern look.

MOODBOARD



Die Werkstätten müssen bleiben / *The workshops must stay*

MAXIM GORKI – Der Mietvertrag für die Werkstätten des Berliner Maxim Gorki Theaters ist zum Jahresende gekündigt worden. Die GDBA steht an der Seite der Beschäftigten des Maxim Gorki Theaters. Kommt es zu keiner Einigung, sind die Produktionsbedingungen künstlerisch und finanziell massiv eingeschränkt. Ohne eigene Werkstätten verliert das Theater seine künstlerische Autonomie. Zudem drohen den Mitarbeitenden Entlassungen sowie schlechtere Arbeitsbedingungen. Die Werkstätten sind kein optionaler, sondern ein integraler Bestandteil des Hauses.

MAXIM GORKI – The lease for the workshops of Berlin's Maxim Gorki Theatre has been terminated with effect from the end of the year. The GDBA stands in solidarity with the employees of the Maxim Gorki Theatre. If no agreement is reached, the theatre's production capacity will be severely restricted, both artistically and financially. Without its own workshops, the theatre will lose its artistic autonomy. In addition, staff redundancies and a deterioration in working conditions are likely. The workshops are not an optional extra; they are an integral part of the theatre.

MOODBOARD

So hätte die neue Oper aussehen sollen (Entwurf: "Snøhetta Oslo AS")

(c) Architektur c_H.-J. Wuthenow

Kein Neubau für Düsseldorf

No new Opera House for Düsseldorf

ABSAGE – Düsseldorf wird keinen Opernneubau bekommen. Das hat die Stadt Anfang Juni kurzfristig entschieden und mit Sparnotwendigkeiten begründet. Die bei einer Milliarde Euro gedeckelten Kosten seien nicht zu stemmen. Die 580 Beschäftigten der Oper am Rhein müssen sich nun damit abfinden, dass das stark sanierungsbedürftige bisherige Gebäude ertüchtigt werden soll, fürchten aber, damit seien nur die dringendsten Schäden gemeint. Das werde keinesfalls ausreichen, um den Spielbetrieb mittel- bis langfristig zu sichern.

CANCELLED – Düsseldorf will not be getting a new opera house after all. The city took the decision at short notice in early June, citing the need for budget cuts. The costs, capped at €1 billion, were deemed unaffordable. The 580 employees of Deutsche Oper am Rhein must now come to terms with the fact that the existing building, which is in urgent need of refurbishment, is to be upgraded instead. However, they fear that this will amount to little more than addressing the most pressing defects. In their view, this will by no means be sufficient to safeguard opera operations in the medium to long term.

15 Thesen / *15 theses*

... wurden anlässlich des Aktionstages „Zusammenhalt in Vielfalt“ am 21. Mai 15 Thesen veröffentlicht. Ein Bündnis aus Politik, Medien, Kirchen, Kunst und Verbänden hatte dazu aufgerufen. Dahinter stand die Initiative kulturelle Integration. Angekündigt waren etwa Konzerte, Lesungen und Diskussionen. Der Termin fiel zusammen mit dem jährlichen UNESCO-Welttag der kulturellen Vielfalt. Die Thesen finden sich unter diesem QR-Code:

... were published on the occasion of the “Unity in Diversity” Action Day on 21 May. The initiative was supported by a broad alliance of representatives from politics, the media, churches, the arts and civil society organisations. It was organised under the auspices of the Cultural Integration Initiative. Events announced for the day included concerts, readings and panel discussions. The date coincided with UNESCO’s annual World Day for Cultural Diversity. The theses can be accessed via the following QR code:

Tanzpreis 2027 vergeben

Dance Prize 2027 awarded

Choreografin Rafaële Giovanola

Die Schweizer Choreografin Rafaële Giovanola erhält den Deutschen Tanzpreis 2027. Das gab der Dachverband Tanz bekannt. Die Jury ehre die Preisträgerin „in Anerkennung von 25 Jahren außergewöhnlicher künstlerischer Leistungen und ihres wegweisenden Beitrags zum zeitgenössischen Tanz“. Nicht nur für ihr herausragendes Gesamtwerk werde Giovanola gewürdigt, sondern auch für ihren nachhaltigen Einfluss auf den zeitgenössischen Tanz. Ihr künstlerisches Vermächtnis inspiriere kommende Generationen und bereichere das Tanzschaffen durch Fantasie, Konsequenz und Originalität. Der Deutsche Tanzpreis wird im März 2027 bei einer Gala im Essener Aalto-Theater überreicht.

Swiss choreographer Rafaële Giovanola has been awarded the German Dance Prize 2027, the German Dance Association (Dachverband Tanz) has announced. The jury is honouring the recipient “in recognition of 25 years of exceptional artistic achievement and her pioneering contribution to contemporary dance”. Giovanola is being recognised not only for her outstanding body of work, but also for her lasting influence on contemporary dance. Her artistic legacy continues to inspire future generations and enrich the scene through its imagination, consistency and originality. The German Dance Award will be presented at a gala ceremony at Essen's Aalto Theatre in March 2027.

(c) Sabrina Weniger-Edit

MOODBOARD

Zukunft in Chemnitz

Future in Chemnitz

RETTUNG? – Am Städtischen Theater Chemnitz sollen nun doch alle Sparten und Spielstätten erhalten bleiben. Aus dem vom Bund aufgenommenen Sondervermögen „Infrastruktur und Klimaneutralität“ kommt dafür eine Finanzspritze von 40 Millionen Euro. Mit diesem Geld wären sowohl die Sanierung als auch ein Neubau des Schauspielhauses möglich. Allerdings hat der Stadtrat auch beschlossen, den Theater-Etat einzufrieren und einen Haustarifvertrag einzuführen. Alle NV Bühne-Gewerkschaften lehnen Verzichtshaustarifverräge ab, da ein strukturelles Defizit nicht durch einen Verzicht der Beschäftigten im künstlerischen Bereich ausgeglichen werden kann. Das Theater wäre dann nämlich langfristig nicht gerettet.

RESCUE? – All departments and venues at Chemnitz Municipal Theatre are now set to be retained after all. A €40 million funding injection will be provided from the Federal Government’s special infrastructure and climate neutrality fund. This funding would make it possible both to renovate the existing theatre and to construct a new playhouse.

However, the city council has also decided to freeze the theatre’s budget and introduce an in-house collective agreement. All trade unions representing employees covered by the NV Bühne collective agreement reject concessionary in-house agreements, arguing that a structural budget deficit cannot be resolved by requiring employees in the artistic sector to make financial sacrifices. Such measures would therefore not secure the theatre’s long-term future.

Kultur mit Konzept

Culture with a strategy

BERLIN – Eine „Förderung mit Konzept“ fordern 14 Berliner Kulturorte von einem neuen Senat. In einem Positionspapier anlässlich der Aktionswoche #DeineStimmeFuerKultur heißt es, das Berliner Fördersystem sei seit Jahren unterfinanziert. Daher sei ein Aufwuchs der Förderung zentral. Konkret aufgelistet werden unter anderem die Forderungen nach mehr künstlerischen Produktionsmitteln für freie Häuser und für freie Gruppen, der Koppelung aller Förderinstrumente an Kostensteigerungen, nachhaltigen und dauerhaft finanzierten strategischen Access-Programmen für mehr Diversität und Inklusion, zehn Millionen Euro mehr für den Hauptstadtkultufonds und dessen für die Freie Szene unerlässlichen Projektmittel sowie die Beibehaltung des Fachjury-Systems!

BERLIN – Fourteen cultural venues in Berlin are calling on a new Senate to adopt a “strategic approach to funding”. In a position paper published as part of the #YourVoteForCulture campaign week, they state that Berlin’s cultural funding system has been underresourced for years. An increase in funding is therefore regarded as essential. Among the specific demands listed are increased artistic production funding for independent venues and independent groups; the index-linking of all funding instruments to rising costs; sustainable, permanently funded strategic access programmes to promote greater diversity and inclusion; an additional €10 million for the Capital Cultural Fund (Hauptstadtkulturfonds) and its project funding and the retention of the expert jury system.

Desolate Finanzen / *Bleak finances*

KULTUR & KOMMUNEN – 32 Milliarden Euro beträgt laut einer Studie der Bertelsmannstiftung vom Juni das Rekorddefizit der Kommunen in Deutschland. Die Fehlbeträge erreichen historische Ausmaße, die Verschuldung steigt rasant und Investitionen werden zurückgestellt. Damit sei die Handlungsfähigkeit vieler Kommunen gefährdet, hatte zuvor auch Kay Ruge, Hauptgeschäftsführer des Deutschen Landkreistages, im ZDF gewarnt: „Wir können nicht ausreichend investieren, wir streichen all das, was das Leben vor Ort lebenswert macht!“ Als Beispiel nannte er Kultur, Jugendeinrichtungen und Sport. Mit einem Aktionstag „Kommunen am Limit“ haben die Spitzenverbände am 22. Juni auf das Problem hingewiesen.

CULTURE & LOCAL AUTHORITIES – According to a Bertelsmann Foundation study published in June, Germany's municipalities are facing a record deficit of €32 billion. Budget shortfalls have reached historic levels, debt is rising rapidly, and investment is being postponed. Earlier, Kay Ruge, Chief Executive of the German County Association (Deutscher Landkreistag), also warned on ZDF that the ability of many local authorities to function is at risk: "We are no longer able to invest adequately. We are cutting everything that makes life worth living in our communities." He cited culture, youth services and sport as examples. On 22 June, the umbrella organisations representing local government drew attention to the issue with a nationwide day of action entitled "Municipalities at Breaking Point" (Kommunen am Limit).

(c) Kai-Bodo Schläfke

Kay Ruge


IHN SEIN DRAMA

Die un- und selbst-verschuldete Ohnmacht des Theaters

Matthäus-Prinzip

von Wolfgang M. Schmitt

Der Autor analysiert meinungsstark die Machtverhältnisse im Theaterbetrieb und kritisiert dessen politische Anpassung, ökonomische Abhängigkeiten und mangelnde Konfliktbereitschaft. Anhand von Sparpolitik, Kulturförderung, Diversitätsdebatten und Militarisierung entwickelt er eine zugespitzte, streitbare Perspektive auf die allgegenwärtige toxische Männlichkeit.

Machtfragen beantwortet man nicht, sondern kämpft sie aus. Nicht Kriterien wie gut oder böse, wahr oder falsch sind entscheidend, sondern wer Macht erlangt und wer nicht. Das meint keineswegs, dass es gar keine Regeln gibt und alle permanent in einer hobbesianischen Welt sich gegenüberstehen. Gewerkschaften beispielsweise arbeiten daran, ein rechtliches Rahmenwerk zu etablieren, das Sicherheit in vielerlei Hinsicht bietet. Dies zu erkämpfen ist jedoch wiederum keine Frage von wahr oder falsch, sondern von Macht. Es gibt keine herrschaftsfreien Räume, wo es Machtfragen gibt.

Generell ist festzuhalten: Private Theater müssen sich der Macht des Marktes unterwerfen – so erklärt sich zum Beispiel die Flut von Dramen und Musicals, die auf bereits etablierten Marken beruhen. Staatlich geförderte Theater sind davon nicht frei, aber etwas freier, dennoch befinden sie sich in einer schlechten Machtposition. Das zeigt sich an den Kürzungsorgien der vergangenen Jahre besonders, die gleichzeitig zu den bewilligten Hunderten Milliarden Euros für die Aufrüstung vollzogen werden. Zwar kann ein souveräner Staat sich viel stärker verschulden, als es etwa Deutschland tut, da durch das Ewigkeitsversprechen die Tilgung der Schulden immer weiter in die Zukunft vertagt werden kann und aus den Schuldenbergen eigentlich Vermögensberge in Form von öffentlicher Infrastruktur, Kulturinstitutionen, Kindergärten oder Schulen erwachsen, aber die Austeritätspropaganda, die auch der ÖRR ventiliert, verschleiert diese Wahrheit. So kommt es, dass angeblich gespart werden muss – und dies tut man dort, wo sich kaum jemand wehren kann: bei Frauenhäusern, Theatern oder Bürgergeldempfänger*innen.

Eigentlich geht es um Schikane

Die Einsparungen aber sind lediglich minimal. Würde man wirklich die Staatsschulden senken wollen, müsste man auf andere Ausgaben verzichten und Steuern für Reiche einführen. Folglich geht es eigentlich um Schikane. Die Lohnabhängigen sollen ja nicht auf die Idee kommen, dass der Sozialstaat sie auffängt. Diese Disziplinierung funktioniert ähnlich am Theater. Man setzt den Sparhammer an, um die Künstler*innen zu domestizieren. Nur kein falsches Wort, sonst kürzen wir noch mehr, lautet die immer präsente Drohung. Handzahmes Theater ist die Folge.

Das Theater kämpft deshalb selten gegen Wirtschaft, Regierung oder gar den Staat, stattdessen gibt man sich lustvoll internen Kämpfen hin. Geld ist knapp, Aufmerksamkeit auch; die aufgrund von systemischer Prekarität und algorithmischer Gewalt nach dem Matthäus-Prinzip sich intensivierende Selbstoptimierung führt zu einem Selbstzerfleischungsbetrieb, von dem keine Gefahr mehr für die ökonomische oder politische Macht ausgeht. Was nicht bedeutet, dass der Ton überall rauer geworden ist. Im Gegenteil, man ist ständig ganz lieb zueinander, sodass aus einer Floskel wie „voll spannend, da bin ich ganz bei dir“ möglicherweise die blanke Angst spricht, bald nicht mehr dazuzugehören. Oder man gibt sich konstruktiv. Alle wollen jetzt ständig die Demokratie retten. So gut wie nie erfährt man, was „die Demokratie“ dabei eigentlich meint.

Als Problem kommt hinzu, dass die Zuschauer*innen auch ohne das Theater auskommen. Peter Handke konnte das Publikum, das ein bürgerliches war, beschimpfen und sich sicher sein, dass es kommen wird, um beschimpft zu werden. Es gehörte so sehr zum bürgerlichen Selbstverständnis, ins Theater zu gehen, dass die Affronts und Provokationen zwar zu lautstarken Protesten führen konnten, aber dennoch kam das Publikum in der nächsten Woche wieder – weil es keine Alternative gab, bürgerliche Kultur zu zelebrieren. Schauspiel, Oper und Museen artikulierten zu einer Zeit radikale Institutionenkritik, als die Institutionen als solche gesichert waren. Dieses Publikum ist nahezu verschwunden. Der Habitus des Kulturbürgers wird zwar immer noch gern verlacht, allein, wo ist er noch anzutreffen? Wer heute dazugehören will, besucht Popspektakel von Beyonce oder Taylor Swift, hört Robert Habeck bei seiner Selbsttherapie zu oder sieht sich diese eine Netflix-Serie an, die man unbedingt gesehen haben muss.

> ***Aber wie ist es denn mit dem Patriarchat? Gewiss, es gibt im Zuge einer allgemeinen Liberalisierung Erfolge zu verzeichnen.***

Manchmal darf es auch Theater sein, am besten Eidinger und Schirach. Deshalb gibt es in vielen Häusern immer mehr Veranstaltungsreihen, in denen das übliche Fernseh- und Podcast-Programm auf der Bühne eine Fortsetzung erlebt.

Der Kampf gegen das Patriarchat ist kein Kampf gegen die Macht an sich

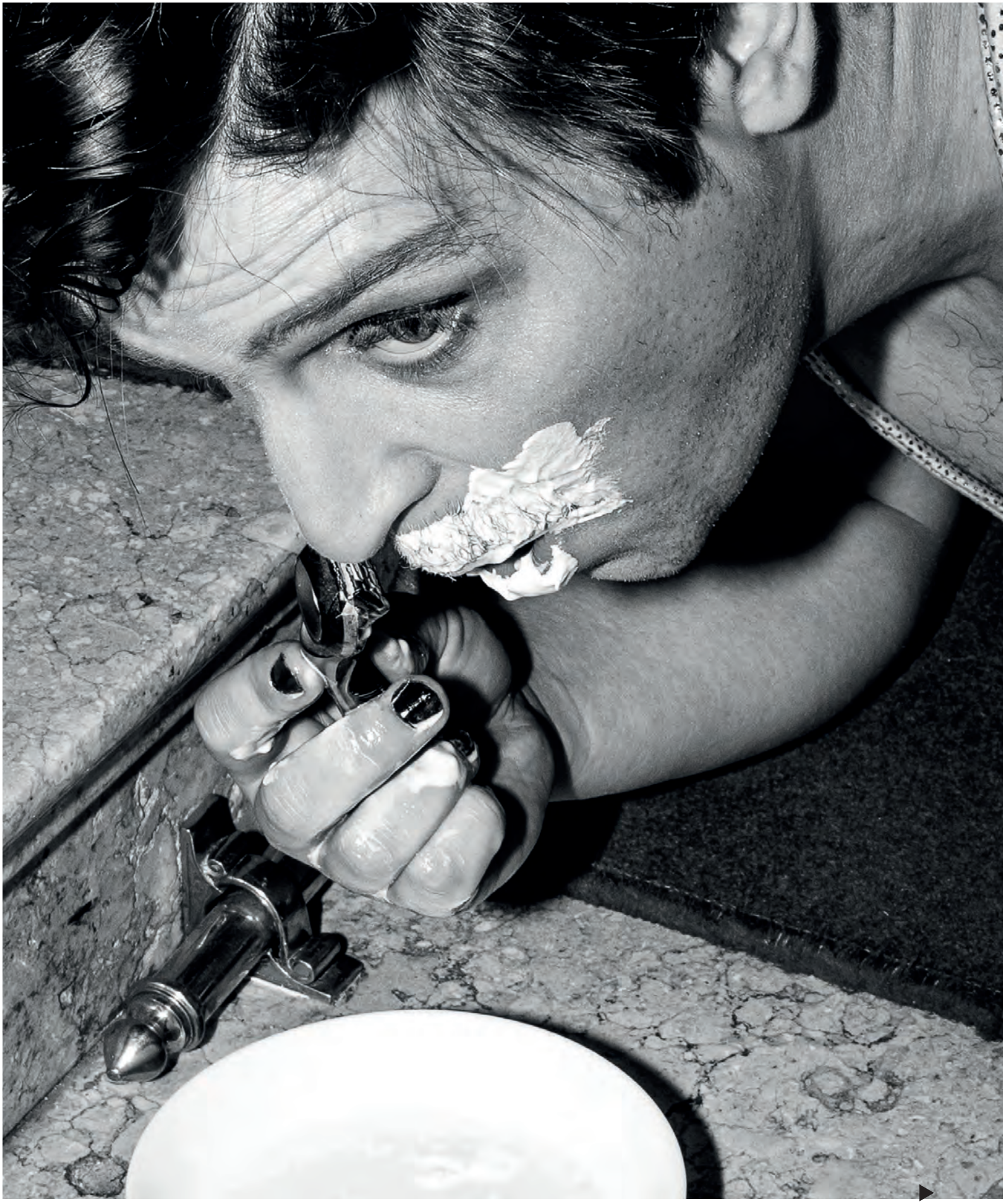
Aber wie ist es denn mit dem Patriarchat? Immerhin das wird doch auf deutschen Bühnen vor und hinter den Kulissen problematisiert. Gewiss, es gibt im Zuge einer allgemeinen Liberalisierung Erfolge zu verzeichnen. Dabei wird jedoch häufig so getan, als sei dieser Kampf gegen die männliche Herrschaft zugleich einer gegen den Kapitalismus oder gegen Macht an sich. Das ist falsch.

Zur Sphäre des Politischen muss nichts weiter gesagt werden als: Margaret Thatcher, Angela Merkel, Ursula von der Leyen sind Vertreterinnen des Neoliberalismus und der Austeritätspolitik. Alice Weidel und Marine Le Pen ebenfalls (plus rechtsradikale Positionen).

Wie sieht es in der Sphäre der Ökonomie aus? Lange Zeit beherrschten Männer die Wirtschaft und das Theater. Während es im Theater selbst zu patriarchalen Zeiten wirkmächtige Macherinnen gab – man denke an Ruth Berghaus oder Pina Bausch –, war dies in der Industrie (Kosmetik und Mode einmal ausgenommen) fast nirgends der Fall. Unterschieden werden muss jedoch zwischen Management und Eigentümern: Während die Top-Manager bis heute weitgehend männlich sind (nur 25 Prozent der DAX-Vorstände sind weiblich, lediglich vier der 40 Konzerne haben eine weibliche CEO), ist es auf der Kapitalseite anders und vor allem unübersichtlicher. Das Erbschaftsrecht kennt keine Geschlechterdiskriminierung. Kapital vererbt sich paritätisch – egal, ob man Susanne oder Stefan heißt. Zudem bildet die Heirat eine Möglichkeit, kapitalträchtig zu werden, wovon bislang eher eine Liz oder Friede profitiert, weil vermögende Frauen in der Regel keine armen Männer ehelichen. Unternehmens- und Vermögensanteile verteilen sich durch Erbschaften je nach Verwandtschaftsgrad auf die Angehörigen, die das Kapital häufig über Family Offices verwalten und vermehren lassen, wodurch eine geschlechtliche Zuschreibung nicht mehr möglich ist. Kapital und Männlichkeit gehören nicht mehr notwendig zusammen, wenngleich eine patriarchale Unternehmerkultur erstaunlich lange überdauert hat. Aus Gründen der Gleichberechtigung ist dies ein Skandal, ökonomisch ergibt es interessanterweise auch keinen Sinn: Da kein Geschlecht in unternehmerischen Qualitäten dem anderen überlegen ist, kann man aktuell davon ausgehen, dass immer noch Identität Leistung und Talent aussticht. Dies gilt auch für andere Diskriminierungen. Sie lohnen sich nicht, was übrigens auch neoliberale Denker wie Milton Friedman oder Gary S. Becker konstatierten. Ein diskriminierungsfreier Kapitalismus ist insofern denkbar, solange der Widerspruch zwischen Kapital und Arbeit bestehen bleibt. Das heißt, wenige haben Kapital, andere müssen ihre Arbeitskraft verkaufen und sind deshalb abhängig, genauer gesagt: lohnabhängig.

In Theatern konnte in relativ kurzer Zeit relativ viel Diversität erreicht werden

In öffentlich geförderten Theaterhäusern stellt sich die Situation anders dar. Hier kann ein strikteres Regelwerk etabliert werden, kurzum: die Politik kann sich einmischen. Hinzu kommen der Einfluss brancheninterner Diskurshegemonien und die Interessen des Publikums. Deshalb konnte in relativ kurzer Zeit relativ viel Diversität erreicht werden. Die Wirt-



Unterschätze nie den Opportunismus von Menschen, vor allem nicht den von Künstlerpersönlichkeiten, die noch mehr als andere geliebt werden wollen!

schaftswelt besteht hingegen aus vielen Diktaturen, das heißt Unternehmen, in denen privates Kapital das Hoheitsrecht hat. Zwar gibt es glücklicherweise Antidiskriminierungsgesetze, aber diese können nicht verhindern, wenn ein männlicher Vorstand auf den nächsten folgt oder das Unternehmen sich einem „männlichen Führungsstil“ verschreibt. Will man das ändern, muss man Unternehmen vergesellschaften.

Aber ehrlich gesagt, bin ich persönlich immer misstrauisch gewesen, wenn Theaterleute so getan haben, als sei der Kampf gegen toxische Männlichkeit ihre große Mission. Unterschätze nie den Opportunismus von Menschen, vor allem nicht den von Künstlerpersönlichkeiten, die noch mehr als andere geliebt werden wollen! Inzwischen hat sich herausgestellt, dass alles noch viel schlimmer ist. Seit dem Krieg in der Ukraine hat sich der Theaterbetrieb in Sachen NATO, Aufrüstung und Wehrpflicht nahezu selbst gleichgeschaltet (Sibylle Berg und Thomas Ostermeier bilden rühmliche Ausnahmen). Während man überall Awareness schuf für toxische Männlichkeit und Trigger-Warnungen anbrachte, fühlt man sich offenbar nicht getriggert, wenn ukrainische Männer nicht ausreisen dürfen und zwangsrekrutiert werden, um für die Interessen eines Staates zu sterben, der ihnen nicht einmal den Schutz des Lebens gewährt – weil er sie an die Front schickt, wo sie nicht länger geschützt sind. Auch sehe ich nirgends, dass Theaterleute sich den Demonstrationen von Schüler*innen gegen eine Wiedereinführung der Wehrpflicht anschließen. Lieber lassen sich die Künstler*innenpersönlichkeiten von Politiker*innen zum Essen einladen und mit Orden behängen. Wenn Männer systematisch zum Töten ausgebildet werden sollen, was ist das dann anderes als eine Ausbildung zu toxischer Männlichkeit?

Es bleibt übrigens auch dann toxisch, wenn die Wiedereinführung von Männern mit Nagellack, Podcast und ADHS gefordert wird. Der Militarismus kommt heute sehr bunt daher – und er ist natürlich antifaschistisch, wobei selten klar ist, was alles unter Faschismus rubriziert wird. Folglich hat es zwar Proteste gegen die Einladung des rechtsradikalen Investors Peter Thiel (dessen Firma Palantir in Deutschland mit grünen Landesregierungen zusammenarbeitet) zu den Wiener Festwochen gegeben, aber niemand störte sich daran, dass der Festivalleiter und Krisentourist Milo Rau für die Eröffnungsrede Anne Applebaum rekrutierte. Applebaum war schon eine begeisterte Anhängerin des Irakkriegs und nimmt es bis heute der SPD übel, dass diese den außenpolitischen Amoklauf nicht mitmachen wollte. Applebaum will nicht über Israels Verbrechen in Gaza sprechen. Applebaum teilt die Welt in Gut und Böse ein, das heißt demokratisch und autoritär, aber auch die Vereinigten Arabischen Emirate wie weitere Verbündete des Westens gehören natürlich zu den Guten. Sie ist ein gefährlicher Falke, wie so viele Männer UND Frauen aus geopolitischen Think-Tanks. Theaterleute schweigen zu diesem Theater. Vielleicht schreibt mal jemand ein Stück über diesen militaristischen Irrsinn und legt sich mit der herrschenden Macht (der Verfassungsschutz ist mitgemeint) an. Ich würde es gerne sehen.

(c) Robert Sakowski

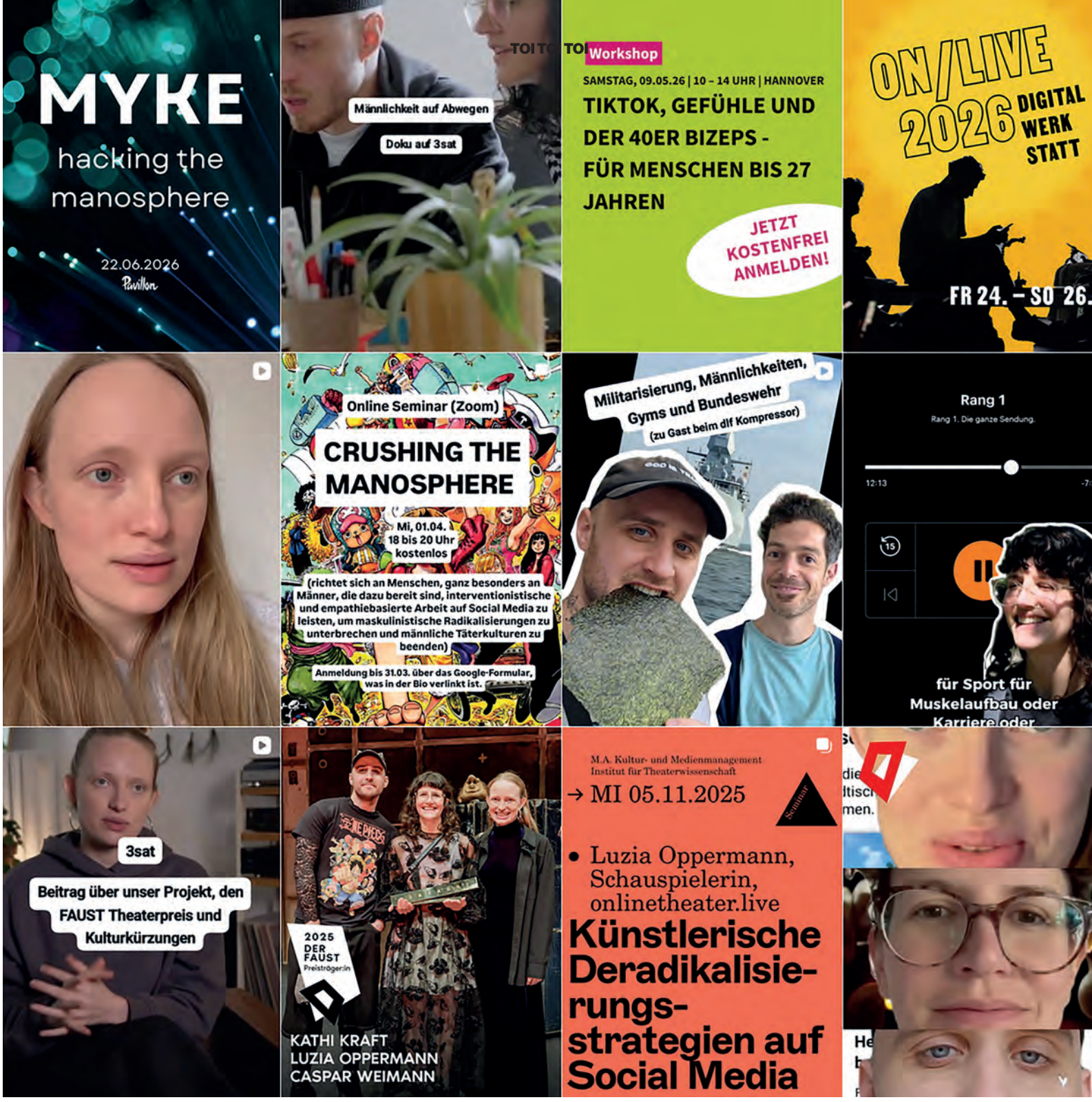
Wolfgang M. Schmitt ist YouTuber und Podcaster. Seit 2011 betreibt er den ideologiekritischen YouTube-Kanal „Die Filmanalyse“. Gemeinsam mit Stefan Schulz spricht er in „Die Neuen Zwanziger“ zehn Jahre lang jeden Monat über das aktuelle Jahrzehnt. Schmitt produziert außerdem zusammen mit Ole Nymoen den Wirtschaftspodcast „Wohlstand für Alle“.

(c) Simon Hegenberg

„BEGEGNUNG STATT FILTERBLASE“

Interview: Johannes Lange

MYKE ist ein digitales Theaterprojekt gegen Einsamkeit, Gewalt und Radikalisierung im Internet. Die Macher*innen haben auf TikTok Accounts erstellt, die helfen sollen, Empathie und Mitgefühl mit anderen und sich selbst zu entwickeln. Johannes Lange hat für TOI TOI TOI mit ihnen gesprochen.



TOI TOI TOI: **Wie würdet ihr eure gemeinsame Arbeit beschreiben?**

MYKE: Wir verstehen Social Media Plattformen als die größten Theater unserer Gegenwart und versuchen gemeinsam herauszufinden, wie wir aktive Gestaltungskräfte dieser Theater - und damit unserer Gegenwart - werden können. Das können wir nicht, indem wir immer wieder Theaterproduktionen nach den gleichen Logiken durchführen. Wir arbeiten deshalb experimentell, erforschen verschiedene Formate online und stellen dabei immer ein ganz bestimmtes Zielpublikum in das Zentrum unserer Arbeit. Wir fragen uns, wie wir Menschen erreichen können, die wir sonst im Theater nicht erreichen. Und diese Frage ist gerade im Kontext von Social Media Plattformen super relevant. Dort tauchen ja alle in ihre Filterblasen ab, man wird eigentlich nur mit den immer gleichen Erzählungen umgeben, mit den immer gleichen Perspektiven. Wir wollen das gerne überwinden und Wege finden, wie wir diese Filterblasen-Dynamik aufbrechen können, damit es zu einer echten und unmittelbaren Begegnung kommt. Deshalb arbeiten wir auch als Team aus drei Personen mit sehr unterschiedlichen künstlerischen Biografien eng und ▶

Wie sich Jungs und Männer in Sozialen Netzwerken in Gewaltspiralen begeben, löst ein Gefühl der Ohnmacht aus.

gleichberechtigt zusammen. Wir ergänzen uns, konkurrieren nicht darum, wer die beste Idee hat, sondern versuchen gemeinsam Lösungen und Ansätze zu finden, die uns helfen, diesem krassen Ohnmachtsgefühl, das wir haben, wenn wir der Macht von Tech-Giganten gegenüberstehen, etwas entgegenzusetzen.

Wie kam es dann konkret zu MYKE?

Eins der Themen, die uns am meisten ein Gefühl der Ohnmacht gegeben haben, ist, wie sich Jungs und Männer in Sozialen Netzwerken in Gewaltspiralen begeben. Es gibt jährlich steigende Zahlen männlicher Gewalt und das hat uns Angst gemacht. Wir haben gemerkt, dass diese Angst und dieses Ohnmachtsgefühl aber keine guten Berater sind. Deshalb haben wir uns im Rahmen eines künstlerischen Forschungslabors da mal richtig tief reingekniet. Zusammen mit Sozialwissenschaftler*innen, Männlichkeitskritiker*innen, Psycholog*innen, Data Scienties und Social Media Marketing Professionals haben wir uns diese Bereiche auf Sozialen Netzwerken, in denen Jungs und Männer diese gewaltvollen und starren Männlichkeitskonstrukte lernen, mal sehr genau angeschaut – wir sind in die Manosphere abgetaucht. Und was wir da gefunden haben, hat uns zwei Sachen gezeigt: Einerseits suchen Jungs und Männer dort ein Gefühl der Zugehörigkeit, wollen mit ihrem Schmerz, mit ihren Anliegen gesehen werden, wollen herausfinden, wie sie sich gut verhalten können. Andererseits finden sie dort dann aber Antworten, die ihnen all das aber gar nicht geben, sondern die das Gefühl der Einsamkeit, der Unverbundenheit und sogar der Gewaltbereitschaft eher massiv vergrößern. Und genau deswegen haben wir dann den künstlerischen Ansatz des Hackings entwickelt: dass wir also die Ästhetik und die Rhetorik der Videos aus der Manosphere kopieren und sie mit Botschaften vollladen, die Jungs und Männern Empathiefähigkeit vermitteln und ihnen zeigen, wie wichtig es ist, einen achtsamen Umgang mit den eigenen Gefühlen und den Gefühlen anderer zu entwickeln. Und dafür haben wir dann noch mehr Projektgelder beantragt und waren glücklich und konnten dieses Projekt dann sehr erfolgreich durchführen.

Was war bei MYKE die größere Herausforderung: diese Codes zu verstehen, sie zu benutzen oder ihnen etwas entgegenzusetzen?

Alle drei Projekt-Mach*innen hatten ihre eigenen Herausforderungen. Es ging nicht nur darum, die Codes zu verstehen, sondern auch, sie immer wieder in einen Gegenwartskontext zu stellen. Sobald die größere Öffentlichkeit damals beispielsweise von den „Alpha Males“ gehört hatte, war der Trend der „Alpha Males“ schon lange abgelöst von den „Sigma Males“. Die sind jetzt auch wieder nicht mehr aktuell. Im letzten Jahr ging es an ganz vielen Stellen von Manosphere Bubbles ums Looksmaxxing und auch dieses Phänomen wird gerade schon wieder ein wenig schwächer, in dem Augenblick, in dem die Öffentlichkeit davon erfahren hat. Social Media Trends werden für die Gruppe, von der sie kommen, ja meistens dann unattraktiv, sobald sie zum Trend werden und eben keine gruppeninterne Nischen-Identität bilden. Das heißt, wir müssen für unsere Projekte einfach ständig in der absoluten Gegenwart forschen. Was gestern war, gilt nicht mehr und kann uns heute vom Diskurs entfremden.

Die Codes zu benutzen ist eine Kunst für sich. Wir mussten uns die ganze Zeit mit der Frage konfrontieren, an welcher Stelle wir in unserer Rhetorik und Ästhetik Gewaltsysteme reproduzieren und bis zu welchem Grad die Reproduktion notwendig ist, damit wir das Publikum überhaupt erreichen können. Zum Beispiel analysieren wir

Caspar Weimann, Kathi Kraft Luzia Oppermann (hier bei der Verleihung des Theaterpreises FAUST 2025)

es ganz klar als Problem, dass nur supermaskuline Männer in unseren Videos aufgetaucht sind. Wir wussten aber gleichzeitig, dass es ein Symptom des Problems ist, dass die meisten Jungs und jungen Männer, die wir erreichen wollen, nun mal einfach nicht auf Frauen oder „unmännliche“ Männer hören. Das mussten wir also reproduzieren, sonst wären wir niemals bei der Zielgruppe gelandet. Das haben wir dann aber inhaltlich kontrastiert und in den Videos immer wieder klar gemacht, wie wichtig es ist, Frauen gut zuzuhören, wenn sie von ihren Wünschen, Träumen, Sehnsüchten, Kämpfen, Herausforderungen und so weiter reden.

Und das Entgegensetzen selbst war relativ easy, weil wir dafür einfach super viel vorbereitet haben. Luzia hat ein mega langes Dokument erstellt mit Botschaften, die explizit an Jungs und junge Männer gerichtet werden müssen – und die inspiriert waren von alle den Perspektiven, auf die wir in unserer Recherche gestoßen sind. Und weil die Vorbereitung und die Planung sehr klar und genau waren, hat sich das Projekt sehr einfach auf TikTok übertragen lassen.

Begegnen euch die Dynamiken, auf die MYKE reagiert, nur „da draußen“ oder auch im Kulturbetrieb selbst?

Also patriarchale Strukturen haben wir ja überall. Das steckt sehr tief in unserem System – allein schon deshalb, weil es sich im Kapitalismus immer rechnen wird, dass die Carearbeit von Frauen als selbstverständlich angesehen und niemals gleichwertig entlohnt wird. Wir können natürlich hoffen und dafür Politik machen, dass sich das verändert, aber solange wir in einem System leben, dass die Leistung eines Menschen über den Menschen selbst stellt, wird sich die systematische Ausbeutung der Frau immer lohnen. Und das gilt es auf allen Ebenen zu bekämpfen. Und mit allen Ebenen meinen wir alle Ebenen. Wir reflektieren dieses Thema bis in unsere eigenen Teamstrukturen hinein. Und jede Institution muss das tun – ganz besonders auch Theater. Die Geschichten der mutigen Künstlerinnen, die an die Öffentlichkeit treten und von Übergriffserfahrungen im Berufsalltag am Theater berichten, sollten uns ein riesiges Warnsignal sein. Deshalb ist es so sinnvoll, wenn im Kulturbetrieb Macht geteilt wird.

Im Kulturbetrieb begegnet uns wie in der Manosphere und in jeder anderen Bubble auch stark das Phänomen, dass es hier eine ganz eigene Sprache, auch Codes, gibt, die oft für Menschen außerhalb weder zugänglich noch verständlich sind. Zum Beispiel für Menschen, die nicht an einer Kunstuni studiert haben oder deren erste Sprache nicht deutsch ist. Damit müssen wir uns als Kulturbetriebe konfrontieren.

Das onlinetheater.live, welches MYKE trägt, ist ein Zusammenschluss von Theater-, Medien- und Kunstschaffenden, das seit 2016 Projekte auf Sozialen Netzwerken, in Apps und auf selbst entwickelten Websites durchführt. Es erforscht, inwiefern das Internet das größte Theater unserer Wirklichkeit ist und sucht nach Mitteln und Wegen, sich dort als aktive Mitgestaltungskraft zu behaupten. Zuletzt hat es die Smartphone App „Loulu“ entwickelt, mit der man sich gegen rechte und antifeministische Online-Radikalisierung immunisieren kann.

Mehr zu MYKE:

Foto: Mo Wüstenhagen

MÄNNLICH ALS EINFALLS NACH RECHTS

KEIT TOR

Zwischen TikTok, Manosphere und AfD: Der Kampf gegen Feminismus und geschlechtliche Vielfalt ist längst zu einem zentralen Mobilisierungsthema der extremen Rechten geworden.

VON VERONIKA KRACHER

Positionen und Ideologien, die vor zehn Jahren noch berechtigterweise als „Rechtsaußen“ kritisiert wurden, finden sich heute zunehmend in der Mitte der Gesellschaft und genießen breite Akzeptanz – seien es Antisemitismus, Hass auf Geflüchtete, Sozialchauvinismus oder die Verachtung von geschlechtsmarginalisierten Menschen wie Frauen und die LGBTIQ-Community. Diese autoritäre Wende manifestiert sich auch in den Wahlergebnissen: die in Teilen vom Verfassungsschutz beobachtete und als „gesichert rechtsextrem“ eingestufte AfD verzeichnet in Umfragen bundesweit momentan 27 Prozent der Wähler*innenstimmen. Auffällig ist hier die Geschlechterverteilung: Laut der Bundeszentrale für politische Bildung gingen 25,6 Prozent der Stimmen bei der Bundestagswahl der zwischen 2000 und 2007 geborenen jungen Männer an die AfD, im Vergleich zu 16 Prozent der jungen Frauen – diese wählen primär links.

DOCH WOMIT IST DIESE GENDER-GAP IN WAHLERGEBNISSEN BEGRÜNDET?

Antifeminismus und der Kampf gegen geschlechtliche Vielfalt ist ein Kernpunkt im Wahlprogramm der AfD wie auch noch stärker rechts positionierten Parteien wie „Die Heimat“ oder „Der III. Weg“, als auch Neonazi-Gruppierungen wie „Jung und Stark“ und „Deutsche Jugend voran“. Diese Inhalte vermitteln sie primär in Sozialen Medien – und gerade für junge Menschen oft in ansprechenden Memes oder Kurzvideos auf TikTok und Instagram aufbereitet. Paradigmatisch hierfür steht der AfD-Bundestagsabgeordnete Maximilian Krah mit seinem Slogan „Echte Männer sind rechts“, der 2024 auf TikTok viral ging. Er ist jedoch nicht der einzige Akteur auf Social Media, der faschistische Männlichkeitsideale als ▶

Heilsversprechen gegen eine als „degeneriert“ und „verweichlicht“ markierte und immer jüdisch konnotierte Moderne propagiert. Antifeminismus, Queerfeindlichkeit und die Verhöhnung von Frauen sind in digitalen Räumen omnipräsent und oft ein lukratives Geschäftsmodell. Der Begriff für digital vernetzte Frauenhasser lautet „Manosphere“ – ein Konglomerat aus selbsternannten „Dating-“ und „Lifecoaches“, Incels, die Frauen und Feminismus für ihre Sexlosigkeit verantwortlich machen und deswegen misogyne Gewalt rechtfertigen, oder auch klassische Männerrechtler, die behaupten, wir würden in einer „Gynokratie“ leben, in der heterosexuelle und cisgeschlechtliche Männer systematisch unterdrückt werden. Gerade auf TikTok, einer Plattform, die von Gen Z und Gen Alpha am häufigsten frequentiert wird, dauert es laut Recherchen der Universität Dublin nicht einmal eine Stunde, bis Jungen mit frauenfeindlichem Content konfrontiert werden.

RHETORISCHE TRICKKISTE MANOSPHERE

Dieser tarnt sich auf den ersten Blick oft harmlos und spricht gängige Sorgen heterosexueller Jungen an – primär der Wunsch, adäquat hegemoniale Männlichkeit zu performen, da Abweichungen von diesen gesellschaftlich und kulturell vermittelten Idealbildern nach wie vor stark sanktioniert werden. Influencer wie „Coach Aaron“ oder der Finanz-Podcast „Hoss und Hopf“ (vor seiner Auflösung 2025 der beliebteste Podcast unter männlichen Zuhörern) erklären ihren Anhängern, wie diese sich selbst optimieren können. Die dort vermittelten Männlichkeitsbilder gehen jedoch immer mit einer vehementen Abwertung des Weiblichen und Queeren und auch einer brutalen Selbstzurichtung einher. Ausgehend von der Ideologie des „Neostoizismus“ muss ein Mann vor allem eins tun: stoisch und ohne zu klagen jede Widrigkeit einstecken und einfach weiter machen. Sie predigen eine reaktionäre „Alpha-Männlichkeit“, die sich durch absolute Autonomie, Dominanzverhalten, körperliche Fitness, und sexuellen wie finanziellen Erfolg auszeichnet. Libertär-kapitalistische und faschistische Männlichkeitsbilder gehen hier fließend ineinander über; es ist auch wenig verwunderlich, dass der „Finanzcoach“ Karl Ess inzwischen Werbung für die AfD macht und „Hoss und Hopf“ regelmäßig rassistische, frauenfeindliche und antisemitische Thesen vertreten.

Integraler Bestandteil der rhetorischen Trickkiste der Manosphere ist der Appell an narzisstische Kränkungen: der Mann sei durch eine vom Feminismus durchsetzte Gesellschaft verweichlicht und seiner natürlichen Männlichkeit beraubt worden; er hat keine Freundin wegen des Feminismus, Frauen nehmen ihm die Arbeitsplätze weg! Anstatt sich jedoch damit auseinanderzusetzen, dass heterosexuelle Frauen ein berechtigtes Interesse an egalitären Beziehungen mit einem Partner haben, der seine Freundin als Subjekt anerkennt, und dass weniger der Feminismus Schuld an der Arbeitsmarkt-Situation ist, sondern ein aus dem Ruder gelaufener Spätkapitalismus, werfen sich antifeministische Jungen und Männer dem Wunsch nach einer Welt in den Arm, in denen ihnen eine treusorgende „Tradwife“ (Internet-Slang für „Traditionelle Frau“) angeblich garantiert ist, und die nur durch rechte Parteien hergestellt werden kann. Dies liegt darin verwurzelt, dass gekränkte junge Männer Gewalt nicht ablehnen und überwinden wollen, sondern sich mit ihr identifizieren – sie wollen diejenigen sein, die sie ausüben und andere unterdrücken können. Sie sind keine als fremdgesteuerte „Nichtspielercharaktere“ oder „Normies“ titulierten Versager mehr, sondern echte Macher, die ihr Leben selbst im Griff haben, und von niemandem abhängig sind! Also: ein Versprechen an Autonomie, Macht und Unabhängigkeit, das jedoch nie eingelöst werden kann.

AUS DER NISCHE ZUM MAINSTREAM

Ausweg aus der Misere der Sexlosigkeit und Entmannung ist die sogenannte „Redpill“-Ideologie der Manosphere. Dieser Begriff stammt ironischerweise aus dem Film „Matrix“ – ein von zwei trans Frauen geschaffener Science Fiction-Klassiker, der von den Regisseurinnen als Allegorie auf eine Transition bezeichnet wird. Als der Proganist des Films Neo die ihm angebotene „Rote Pille“ schluckt, erkennt er, dass die von ihm real geglaubte Welt in Wirklichkeit eine Illusion ist. Ausgehend von diesem Film betrachten sich „Redpiller“ als erleuchtet: Sie haben erkannt, dass wir in Wahrheit in einer Gesellschaft leben, in der cis-Männer systematisch unterdrückt werden. Lösung ist die Rückeroberung der Männlichkeit. Diese basiert einerseits auf der Organisation in reaktionären Bewegungen, andererseits soll sie konkret im Zwischenmenschlichen ausgelebt werden. Der Mann soll in Beziehungen als uneingeschränkter Herrscher fungieren, die Frau ist ihm Untertan, queeren Menschen wird ▶


TRA
ZHR
Landjugend
MOORRIEM
duessel
hanf

Männerfeindlich ist es, den eigenen Anhängern jeglichen Zugang zu Gefühlen außer Wut und Häme zu verwehren.

die Existenz abgesprochen. Fand sich diese Ideologie vor zehn Jahren noch in den Nischen des Internets, ist sie heute vor allem durch den Erfolg des wegen Menschenhandels und Vergewaltigung angeklagten Influencers Andrew Tate längst im digitalen Mainstream angekommen und in den USA sogar im Weißen Haus institutionalisiert. Sämtliche Influencer der Manosphere verurteilen selbstbestimmte weibliche und queere Sexualität und legitimieren Beziehungsgewalt: Die ideale Frau ist sexuell unerfahren, devot und gänzlich auf die Erfüllung der Bedürfnisse des Mannes fokussiert. Generell sei die Unterwürfigkeit auch biologische Natur der Frau, lediglich der Feminismus hätte ihr den Floh der Emanzipation ins Ohr gesetzt. Der Kontakt zu einem dominanten Alpha-Mann würde aber auch die abgebrühteste Feministin wieder in eine devote Sexsklavin, fürsorgliche Hausfrau und fünffache Mutter verwandeln können. Praktischerweise bieten die Männlichkeits-Coaches im Internet den Weg zur Resouveränisierung als echter Alpha direkt auf ihren Profilen an – für eine gewisse Summe im Monat verwandeln sie ihre Akolythen von pickligen Waschlappen in harte Machertypen.

Antifeminismus fungiert regelmäßig als Türöffner in die radikale und extreme Rechte. Hinter dem Feminismus und queeren Emanzipationsbewegungen, als auch unter dem Begriff „Wokeness“ subsummierten Repräsentation marginalisierter Menschengruppen innerhalb von Popkultur wie Filmen und Videospielen, würde der sogenannte „Kulturmarxismus“ stecken – eine Chiffre für die jüdischen Kommunist:innen der Frankfurter Schule, die angeblich bis heute ihre Ideologie von Gleichberechtigung in Universitäten und Hollywood durchsetzen würden. Der Rechtsterrorist von Utoya, der 2011 über 70 sozialistische Jugendliche ermordet hat, verwendete diesen Begriff über 100-mal in seinem Manifest. Auch kontemporäre Rechtsterroristen wie die Attentäter von Halle, Hanau, Christchurch, Pittsburgh, Poway und El Paso und rechtsextreme Gruppierungen wie die „Atomwaffen Division“ oder die antisemitische QAnon-Bewegung beziehen sich auf das Narrativ des „Kulturmarxismus“. Dieses mündet regelmäßig in der rechtsextremen Erzählung des „Großen Austausch“ oder der „Umvolkung“: weiße Geburtenraten würden sinken, da sich Frauen dem Feminismus verschrieben hätten und Männer zu effeminiert geworden seien. Gleichzeitig würden jüdische Eliten – vor allem der Holocaustüberlebende Georg Soros – gezielt Geflüchtete nach Europa leiten. Der weiße Mann sei jedoch zu geschwächt, um sein Vaterland und seine Frau vor den als triebhaft, übergriffig und hyperpotent gezeichneten „Einwanderern“ zu schützen. Hier fallen also Antisemitismus, Rassismus und Antifeminismus zusammen.

Die Manosphere schadet jedoch nicht nur Frauen, Queers und konkret der Demokratie: sie schadet auch ihren Anhängern. Antifeministen behaupten gerne, der Feminismus sei „männerfeindlich“ – wesentlich männerfeindlicher ist es jedoch, von den eigenen Anhängern zu verlangen, jeglichen Zugang zu Gefühlen außer Wut und Häme abzustumpfen, sich ausschließlich Arbeit und Sport zu verschreiben und rohes Fleisch zu essen, sämtliche Beziehungen instrumentell nach dem Credo „Was nützt mir die andere Person“ zu betrachten. Viel wichtiger ist es, Jungen und Männern zu vermitteln, dass sie sich und anderen Zärtlichkeit, Empathie und Wohlwollen entgegenbringen und auch Frauen und nichtbinäre Menschen als gleichberechtigten Subjekten zu begegnen, mit denen sie kollektiv ein besseres Leben für alle gestalten können – frei von Zurichtung und Entfremdung durch das Kapital- und Geschlechterverhältnis. ✤

Veronika Kracher ist Autorin, Publizistin und Bildungsreferentin. Sie arbeitet seit 2015 schwerpunktmäßig zu den Themenfeldern digitale Misogynie, Online-Radikalisierung und Rechtsextremismus. Neben zahlreichen Artikeln und Broschüren und Buchbeiträgen hat Kracher zwei Bücher veröffentlicht: „Incels – Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults“ (2020) und „Bitch Hunt – Warum wir es lieben, Frauen zu hassen“ (2026).

Fotos: Simon Hegenberg, Blindtext

KUNST DARF

(FAST) ALLES

— der Satz ist komplizierter als vermutet

VON JÖRG ROWOHLT

Kunstfreiheit ist ein Schlüsselbegriff im Kulturbetrieb. Immer wieder herbeizitiert und immer wieder auch Gegenstand von Auseinandersetzungen. Und dabei jetzt womöglich aktueller denn je.

Es gibt Sätze mit erstaunlich langem Leben. „Kunst darf alles“ gehört dazu. Kaum entzündet sich Streit an einer Theaterinszenierung, einer Ausstellung oder einem Gedicht, ist die Formel wieder da. Sie dient den einen als Schutzschild gegen jede Kritik, den anderen als Reizwort, das vermeintliche Grenzüberschreitungen legitimiert. Doch gerade ihre Eingängigkeit verdeckt, wie komplex das Verhältnis von Kunst, Öffentlichkeit und Staat tatsächlich ist.

Der Satz selbst stammt von dem österreichischen Linksintellektuellen Ernst Fischer und wurde 1919 geschrieben. Populär wurde er Jahrzehnte später. Er ist zum kulturellen Gemeinplatz geworden – und zugleich ein Missverständnis. Denn juristisch gilt keineswegs, dass Kunst alles darf. Artikel 5 Absatz 3 des Grundgesetzes stellt die Kunst unter einen besonders weitreichenden Schutz. Anders als die Meinungsfreiheit steht die Kunstfreiheit nicht unter dem Vorbehalt der „allgemeinen Gesetze“. Sie genießt eine außergewöhnlich starke Stellung im Verfassungsgefüge. Aber sie ist nicht grenzenlos. Wo sie mit der Menschenwürde, Persönlichkeitsrechten oder anderen Verfassungsgütern kollidiert, beginnt die Abwägung.

Gerade diese Spannung macht den Wert der Kunstfreiheit aus. Kunst soll nicht nur gefallen. Sie darf verstören, provozieren, irritieren und Gewissheiten erschüttern. Eine Demokratie, die nur gefällige Kunst zulässt, hat den Sinn der Kunstfreiheit verfehlt. Zugleich wäre es ebenso verkürzt, jede Kritik an Kunst als Angriff auf die Freiheit zu denunzieren. Die Freiheit der Kunst lebt davon, dass über Kunst gestritten wird.

Kunst soll verstören, provozieren, irritieren und Gewissheiten erschüttern

Doch die Debatten der vergangenen Jahre – von der documenta fifteen bis zu Konflikten um Theaterprogramme oder Museumsausstellungen – haben eine weitere Frage aufgeworfen: Was bedeutet Kunstfreiheit eigentlich dort, wo der Staat die Kunst finanziert? Darf die öffentliche Hand Bedingungen stellen? Oder endet staatliche Verantwortung genau dort, wo das Programm einer Kulturinstitution beginnt?

Genau an diesem Punkt setzt das gerade erschienene Buch „Öffentliche Kunstfreiheit“ von Christoph Möllers und Nils Weinberg an. Es verschiebt die Perspektive weg von der simplen Formel „Kunst darf alles“ hin zu einer institutionellen Frage: Wie lässt sich öffentliche Kunst organisieren, ohne dass sie zum Spielball politischer Interessen wird?

Die Autoren erinnern daran, dass Museen, Theater oder Ausstellungshäuser zwar staatlich finanziert sein mögen, deshalb aber keineswegs bloße Behörden mit Durchgriffsrechten sind. Ihre Aufgabe besteht gerade darin, künstlerische Entscheidungen unabhängig von parteipolitischen Mehrheiten zu treffen. Wer öffentliche Kunstinstitutionen lediglich als verlängerten Arm der Kulturpolitik versteht, verkennt ihren verfassungsrechtlichen Status. Ihre Programmentscheidungen sind selbst Ausdruck der Kunstfreiheit.

Diese Überlegung gewinnt gerade deshalb an Gewicht, weil politische Einflussnahmen subtiler geworden sind. Kaum jemand fordert heute noch offen Zensur. Stattdessen wird über Förderrichtlinien, Gremienbesetzungen oder politische Loyalität Einfluss auf die kulturelle Praxis genommen. Ein aktuelles Beispiel lieferte im Juni die AfD-Fraktion im Landtag von Sachsen-Anhalt. Sie beantragte, staatliche Kulturförderung künftig nur noch Einrichtungen zu gewähren, die ein ausdrückliches Bekenntnis zur „deutschen Kultur“ und zur Loyalität gegenüber Staat und Nation ablegen. Kunst sollte zwar nicht verboten, wohl aber über die Vergabe öffentlicher Mittel ideologisch sortiert werden. AfD-Sprecher Tilschneider: „In der deutschen Kunst wird erfahrbar, was es bedeutet, deutsch zu sein.“

Die Wirklichkeit der Kunstfreiheit ist anspruchsvoll

Das ist die eigentliche Pointe: Die Formel „Kunst darf alles“ suggeriert eine grenzenlose Freiheit des einzelnen Kunstwerks. Die Wirklichkeit demokratischer Kunstfreiheit ist anspruchsvoller. Sie besteht weniger in der Abwesenheit von Konflikten als in der Existenz unabhängiger Institutionen, die Konflikte aushalten können. Kunstfreiheit ist deshalb nicht nur ein individuelles Abwehrrecht gegen staatliche Eingriffe. Sie ist eine institutionelle Errungenschaft, die täglich neu gesichert werden muss.

Vielleicht müsste der berühmte Satz daher heute anders lauten: Kunst darf fast alles. Aber vor allem braucht sie Räume, in denen sie fast alles wagen kann. Nicht weil jede Provokation gelungen wäre oder jedes Werk Zustimmung verdiente. Sondern weil eine Demokratie nur dann offen bleibt, wenn sie den Mut besitzt, sich von der Kunst irritieren zu lassen – und zugleich darauf verzichtet, sie politisch zu domestizieren.

Die eigentliche Frage lautet deshalb nicht, ob Kunst alles darf. Sondern ob wir bereit sind, die Freiheit ihrer Institutionen ebenso entschlossen zu verteidigen wie die Freiheit ihrer Künstler*innen. Denn wo öffentliche Kunst nur noch das zeigt, was politisch erwünscht oder gesellschaftlich risikolos erscheint, verliert nicht allein die Kunst ihre Freiheit. Die Demokratie verliert einen ihrer wichtigsten Orte der Selbstbefragung.

Christoph Möllers, Nils Weinberg: „Öffentliche Kunstfreiheit“ Suhrkamp, Berlin 2026, 172 S., 20 Euro

(c) Simon Hegenberg

Das GDBA-Team auf dem Genossenschaftstag 2025

DANKE, LISA!

Lisa Jopt hat ihr Amt zum 31. Mai 2026 niedergelegt und wird sich beruflich neuen Aufgaben zuwenden. Damit endet eine Präsidentschaft, die die Bühnengewerkschaft in vielerlei Hinsicht geprägt hat.

VON JÖRG ROWOHLT

Manchmal lässt sich die Geschichte einer Organisation an Zahlen erzählen. An steigenden Mitgliederzahlen, erfolgreichen Tarifabschlüssen oder soliden Jahresergebnissen. Manchmal lässt sich das aber auch an einem veränderten Selbstverständnis festmachen. An einer neuen Haltung. An der Art, wie eine Institution über sich selbst spricht und von anderen wahrgenommen wird. Die Bilanz der Präsidentschaft von Lisa Jopt umfasst beides.

Als Lisa Jopt 2021 antrat, verband sie ihre Kandidatur mit dem Anspruch einer umfassenden Modernisierung. Fünf Jahre später lässt sich feststellen: Aus dem Anspruch ist Wirklichkeit geworden. Die GDBA hat in dieser Zeit die wohl erfolgreichste Phase ihrer jüngeren Geschichte erlebt. Als erste Frau an der Spitze des mehr als 150 Jahre alten Verbandes hat Lisa Jopt die Organisation nicht nur verwaltet, sondern verändert. Kraft ihrer Persönlichkeit, die von nahezu jederfrau und -man als aktiv, anpackend und kreativ empfunden wurde, gelang ihr das mit Leichtigkeit.

Die Veränderungen waren sichtbar und messbar. Die Mitgliederzahl wuchs um mehr als die Hälfte, neue Lokal- und Basisverbände entstanden, die hauptamtlichen ▶

Strukturen wurden gestärkt und die finanzielle Grundlage der Gewerkschaft nachhaltig verbessert. Aus einer traditionsreichen Organisation wurde eine Organisation im Aufbruch.

Doch der eigentliche Wandel erschöpft sich nicht in Organisationsdiagrammen und Jahresabschlüssen. Er zeigt sich in einer gewachsenen gewerkschaftlichen Selbstgewissheit. Die GDBA hat in den vergangenen Jahren gelernt, ihre Interessen offensiver zu vertreten, Bündnisse zu schmieden und ihre Anliegen öffentlich sichtbar zu machen.

AMBITIONIERTE FORDERUNGEN WURDEN ÜBERTROFFEN

Besonders deutlich wurde dies in der Tarifpolitik. Anfangs reiste Lisa Jopt mit Baby quer durch die Republik für Tarifverhandlungen. Gelohnt hat es sich – die Mindestgage stieg während ihrer Amtszeit um insgesamt 65 Prozent. Was im Wahlkampf 2021 noch als ambitionierte Forderung nach einer Mindestgage von 3.000 Euro erschien, wurde bereits im Frühjahr 2024 übertroffen. Hinzu kamen tarifpolitische Erfolge, die lange als schwer erreichbar galten. Der Tarifvertrag für abhängig beschäftigte Gäste, im Juni 2025 abgeschlossen, verwirklichte eine Forderung, die über Jahrzehnte immer wieder erhoben, aber nie umgesetzt worden war.

Auch in anderer Hinsicht betrat die GDBA Neuland. Im März 2025 wurden erstmals bundesweit und flächendeckend Theater bestreikt. Der Arbeitskampf markierte eine tarifpolitische Zäsur in der Geschichte der Bühnengewerkschaften und führte zu Verbesserungen bei Arbeitszeiten, Ruhephasen und Planbarkeit des Berufsalltags. Definierte Ruhezeiten, verbindliche Wochenpläne, freie Wochenenden und die Einführung der 39-Stunden-Woche im Bereich Bühnentechnik waren konkrete Ergebnisse eines Konflikts, der zeigte, dass gewerkschaftliche Durchsetzungskraft nicht allein am Verhandlungstisch entsteht.

Vorausgegangen war die Kampagne #StoppNVFlatrate, die erstmals die drei Schwestergewerkschaften BFFS, GDBA und VdO zu einer gemeinsamen Initiative zusammenführte. Zahllose Mitglieder engagierten sich bundesweit für bessere Arbeitsbedingungen an den Theatern. Es war eine Kampagne, die nicht nur Forderungen formulierte, sondern Öffentlichkeit herstellte – und damit politische Wirksamkeit.

Während der Präsidentschaft Lisa Jopts öffnete sich die GDBA zugleich stärker nach außen. Die Kommunikation wurde konsequent zweisprachig ausgebaut, die Verbandszeitung entwickelte sich zum internationalen Branchenmagazin TOI TOI TOI, Website und Soziale Medien wurden neu aufgestellt. Aus der Redaktion entstand eine Kommunikationsabteilung. Fotoshootings für das Magazin, an dem beständig weitergefeilt wurde, machten Mitglieder sichtbar. Dass ein großer Teil der Mitglieder englischsprachig ist, wurde nicht länger als Randnotiz behandelt, sondern als Realität einer vielfältigen Theaterlandschaft anerkannt.

MITGLIEDER NICHT BLOß VERTRETEN, SONDERN EINBINDEN

Parallel dazu wurde die ehrenamtliche Arbeit gestärkt. Schulungsprogramme wie „Lobbying für Ehrenamtliche“ oder das Bildungsangebot „Face It“ schufen neue Möglichkeiten der Beteiligung. Die Mitglieder sollten nicht bloß vertreten, sondern aktiv eingebunden werden. Dieser Gedanke durchzieht die gesamte Amtszeit von Lisa Jopt wie ein roter Faden.

Die Gremienarbeit ist in den vergangenen fünf Jahren effizienter geworden, Sitzungsfrequenzen wurden erhöht und Strukturen professionalisiert. Mitgewachsen ist auch die Hauptgeschäftsstelle, Mitgliederbetreuung und Rechtsberatung wurden entsprechend der aufgrund höherer Mitgliederzahlen gestiegenen Nachfrage ausgebaut.

Als Lisa Jopt im Mai 2025 auf dem Gewerkschaftstag in Chemnitz wiedergewählt wurde, konnte sie auf eine Reihe bemerkenswerter Erfolge verweisen. Heute, über ein Jahr später, ist die Liste noch länger geworden. Die erneute Kündigung des NV Bühne Ende 2025 und die Bemühungen um eine grundlegende Reform des Nichtverlängerungsrechts

von links oben: Tarifpolitik mit Baby, immer mehr neue Mitglieder, #StoppNVFlate für Enlastung und Planbarkeit / Fotos: *Archiv*

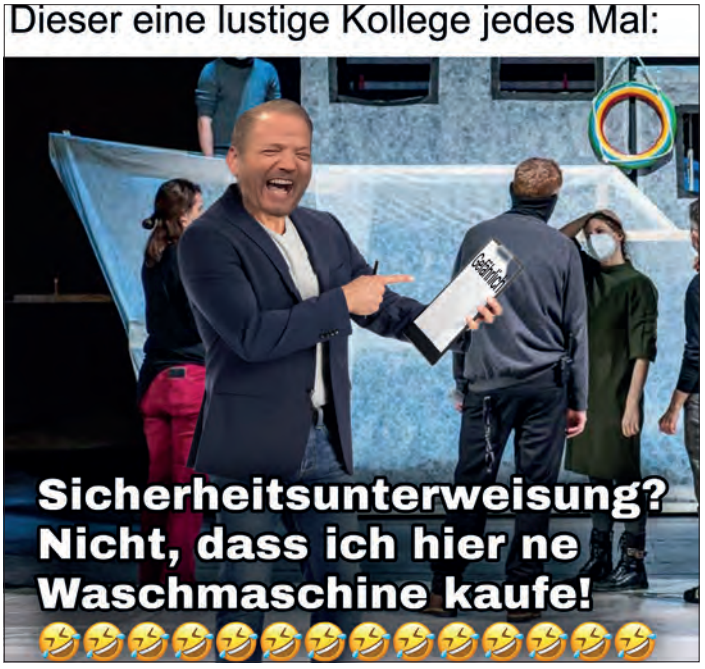
zeigen, dass die tarifpolitischen Auseinandersetzungen noch nicht abgeschlossen sind. Der eingeschlagene Reformkurs bleibt aktuell.

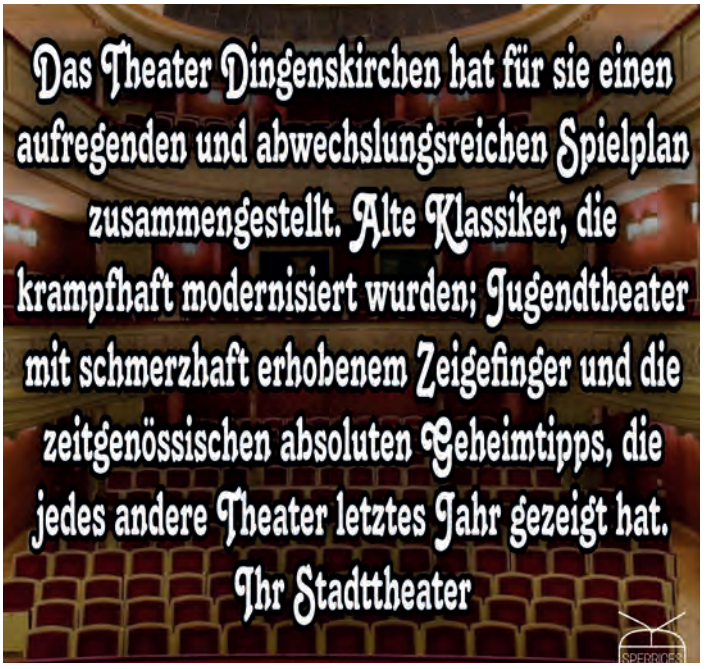
All dies sind gemeinsame Erfolge. Sie wurden von vielen Ehrenamtlichen, Beschäftigten und Mitgliedern getragen. Doch sie sind untrennbar mit dem Namen Lisa Jopt verbunden. Sie hat die GDBA in einer Zeit tiefgreifender Veränderungen geführt, neue Impulse gesetzt und die Organisation auf einen Weg gebracht, der weit über ihre Amtszeit hinausreichen wird.

Der Hauptvorstand dankt Lisa Jopt für ihr außerordentliches Engagement, ihre Beharrlichkeit und ihre visionäre Kraft. Die GDBA wird den eingeschlagenen Reformkurs fortsetzen und sich weiterhin mit Nachdruck für bessere Arbeitsbedingungen an den Bühnen einsetzen.

Die laufenden Geschäfte werden kommissarisch vom Vizepräsidenten Raphael Westermeier geführt. Im Herbst wird auf einem digitalen Gewerkschaftstag die Nachwahl eine*r geschäftsführenden Präsident*in aus den Reihen der Mitgliedschaft stattfinden.

Die Ära Lisa Jopt ist beendet.
Ihre Spuren in der Geschichte der GDBA bleiben.

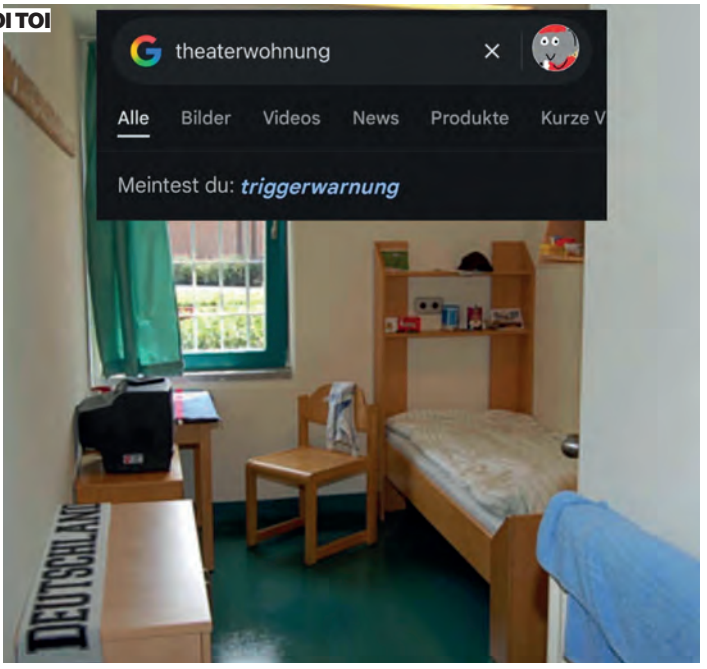




THEATER MEMES

Wir zeigen euch die schrägsten Theater-Memes. Einziges Auswahlkriterium: Wo haben wir am lautesten gelacht? Wieder am Start: @Schwedentrunk3.0 mit seiner Mischung aus Insidern und Humor für alle.


Theater ohne passende Snacks ist kein richtiges Theater.
Takis
DREISTERN
Boeuf Stroganoff Gulasch


theaterwohnung
Alle
Bilder
Videos
News
Produkte
Kurze V
Meintest du: triggerwarnung
DEUTSCHLAND


Liebes Publikum, eine kleine Ansage vor der Vorstellung: Denken sie bitte daran, bei den ersten Regentropfen panisch nach Jacken zu kramen. Gern gesehen sind auch Regenschirme.


Theater, wenn Absturzkante
DGUV Vorschrift 17/18


Feuerwehrleute bei Märchen Doppelvorstellung


Eingang
Pippi
Scheiß Weihnachtsmärchen. Was ist an Pippi Langstrumpf so krass, dass mir die Blagen alle ins Foyer kotzen?


PUMPEL
PUMPEL

Die Kunst, indirekt zu wirken: Was Umwegrentabilität für Theater und Kultur bedeutet

VON JÖRG ROWOHLT

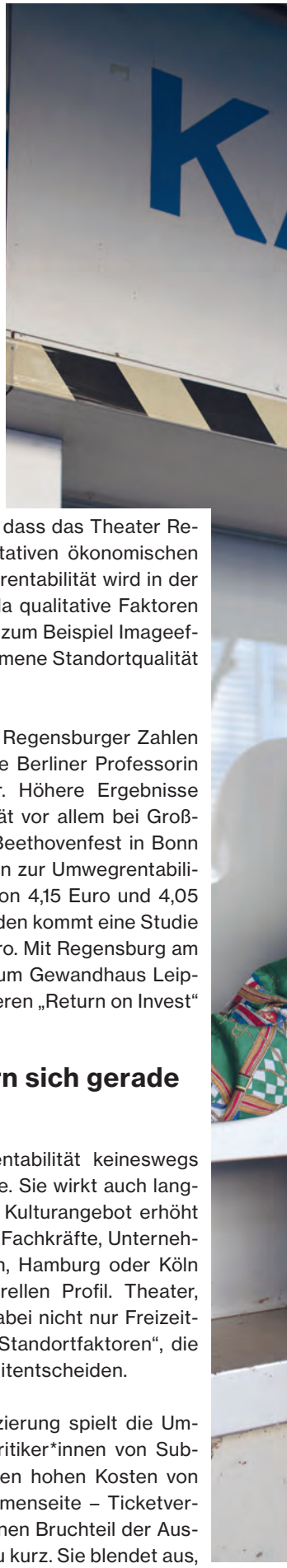
**Der versteckte Gewinn der Bühnen – was bringen Theaterbesucher*innen wirtschaftlich?
Kultur schafft mehr als Image und Renommee, sondern auch greifbare Finanzen für die Stadt: eine Argumentation mit Blick nicht nur auf gegenwärtige Spardebatten.**

Nach einer mitreißenden Premiere in einem Theater unserer Wahl sitzen wir noch mit Freund*innen in einem nahen Café, bestellen ein zweites Glas Wein und übernachten anschließend im Hotel um die Ecke. Am nächsten Morgen kaufen wir in der Innenstadt ein Souvenir. Was wie ein ganz normaler Abend aussieht, ist in Wirklichkeit ein winziger Baustein eines großen volkswirtschaftlichen Effekts: der Umwegrentabilität. Der Begriff klingt trocken, beschreibt aber eines der stärksten Argumente für die öffentliche Förderung von Theatern, Opern und Festspielen.

Kultur kostet vordergründig Geld – und spült auf Umwegen mehr zurück, als sie verbraucht. Theater haben einen Kultur- und Bildungsauftrag; sie unterhalten und inspirieren, bieten Raum für Debatten, erweitern den Horizont, öffnen Räume für Kreativität und prägen die Lebensqualität einer Stadt. Das ist unbezweifelbar, beeindruckt aber städtische Finanzpolitiker*innen in Zeiten knapper Kassen nur wenig. Eher schon kann das Argument wirken, dass sich das Theater auch wirtschaftlich für die Stadt lohnen kann.

Was genau ist Umwegrentabilität?

Der Begriff stammt aus der Regional- und Kulturökonomie und bezeichnet die indirekten wirtschaftlichen Effekte öffentlicher Kulturausgaben. Will sagen: Jeder Euro, den eine ▶



Kommune in ihr Stadttheater oder in die Freie Szene steckt, fließt mehrfach in die Stadt zurück.

Anders als die direkte Rentabilität eines Unternehmens misst die Umwegrentabilität, was außerhalb der Bühne passiert. Besucher*innen geben nicht nur Eintrittsgeld aus, sondern haben zusätzliche Ausgaben für Übernachtung, Gastronomie, Transport, Souvenirs und Einzelhandel. Die Theater selbst beauftragen unter Umständen regionale Handwerker*innen für Bühnenbilder, Kostüme oder Technik. Die dadurch entstehenden Einkommen fließen weiter. Beschäftigte geben das Geld wieder aus, Steuern fließen in die Kassen von Stadt und Land.

Schließlich gibt es noch Multiplikatoren-Effekte, wenn das zusätzlich erzielte Einkommen erneut konsumiert wird. Für diese Kettenreaktion haben Kulturökonom*innen Berechnungsmodelle entwickelt. Interessant ist aber vor allem das Ergebnis: Ein Theaterstück generiert nicht nur Einnahmen an der Abendkasse, sondern auch bei Gastronomie, Hotellerie oder Einzelhandel – ein „umwegrentabler“ Effekt. Der wirtschaftliche Nutzen entsteht gewissermaßen über Bande. Ein Umweg halt.

Beispiel Regensburg

Diese Auswirkung lässt sich manchmal sogar beziffern. Eine Studie der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) aus dem vergangenen Jahr liefert klare Zahlen für das Theater Regensburg. Für jeden Euro Zuschuss flossen der Stadt 1,60 Euro zurück – allein durch den Theaterbesuch entstanden mindestens 25 Millionen Euro zusätzliche ökonomische Effekte pro Jahr, zusätzlich zum Kartenverkauf. Ein Euro Investment mit 60% Gewinn. Die Studie fußt auf der Spielzeit 2023/24 mit über 170.000 Besucher*innen.

Matthias Schloderer, kaufmännischer Direktor des Theaters, hebt hervor, das Haus sei „nicht nur kulturell, sondern auch wirtschaftlich ein Treiber“. Prof. Dr. Manfred Schwaiger, Institutsdirektor an der LMU: „Selbst in einem konservativen Szenario ergeben die vorliegenden Daten, dass das Theater Regensburg einen beträchtlichen quantitativen ökonomischen Effekt für Regensburg hat. Die Umwegrentabilität wird in der Realität sogar noch höher ausfallen, da qualitative Faktoren noch gar nicht berücksichtigt sind, wie zum Beispiel Imageeffekte des Theaters auf die wahrgenommene Standortqualität Regensburgs.“

Verallgemeinern lassen sich die guten Regensburger Zahlen aber nicht, sagen Expert*innen wie die Berliner Professorin für Kulturmanagement, Julia Glesner. Höhere Ergebnisse erzielten Studien zur Umwegrentabilität vor allem bei Großereignissen. Beispiele sind etwa das Beethovenfest in Bonn oder der Heidelberger Frühling. Studien zur Umwegrentabilität kamen dort auf höhere Faktoren von 4,15 Euro und 4,05 Euro. Auch für die Semperoper in Dresden kommt eine Studie auf einen Multiplikator von fast vier Euro. Mit Regensburg am ehesten vergleichbar ist eine Studie zum Gewandhaus Leipzig, die mit rund 1,15 Euro einen niedrigeren „Return on Invest“ ausweist.

Kluge Kommunen kümmern sich gerade jetzt um Kultur

Allerdings beschränkt sich Umwegrentabilität keineswegs auf unmittelbare wirtschaftliche Effekte. Sie wirkt auch langfristig und immateriell. Ein lebendiges Kulturangebot erhöht die Attraktivität eines Standortes – für Fachkräfte, Unternehmen und Tourismus. Städte wie Berlin, Hamburg oder Köln profitieren erheblich von ihrem kulturellen Profil. Theater, Opernhäuser und freie Bühnen sind dabei nicht nur Freizeitangebote, sondern Teil der „weichen Standortfaktoren“, die über Ansiedlungen und Investitionen mitentscheiden.

Gerade im Kontext öffentlicher Finanzierung spielt die Umwegrentabilität eine wichtige Rolle. Kritiker*innen von Subventionen argumentieren häufig mit den hohen Kosten von Kulturinstitutionen. Die direkte Einnahmenseite – Ticketverkäufe, Sponsoring – deckt meist nur einen Bruchteil der Ausgaben. Doch diese Perspektive greift zu kurz. Sie blendet aus,

Fotos: Simon Hegenberg

dass Kulturinvestitionen gesellschaftliche und wirtschaftliche Renditen erzeugen, die sich nicht unmittelbar in der Bilanz eines Hauses abbilden.

Ein Beispiel aus der Praxis: Ein Theaterfestival zieht internationales Publikum an. Die Auslastung der Hotels steigt, Taxibetriebe verzeichnen mehr Fahrten, Restaurants sind ausgebucht. Gleichzeitig wird die Stadt medial sichtbar, gewinnt an kulturellem Prestige und zieht künftig vielleicht weitere Veranstaltungen oder Besucher*innen an. Der eigentliche „Gewinn“ des Festivals liegt also nicht allein in den verkauften Tickets, sondern in einem komplexen Geflecht von Folgeeffekten.

Auch auf individueller Ebene lässt sich Umwegrentabilität beobachten. Kulturelle Bildung, etwa durch Theaterarbeit mit Jugendlichen, hat langfristige Auswirkungen auf Kompetenzen wie Empathie, Ausdrucksfähigkeit und Teamarbeit. Diese Fähigkeiten sind schwer zu beziffern, tragen aber wesentlich zur gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung bei. Unternehmen profitieren von kreativen, reflektierten Mitarbeiter*innen.

Warum das für die Bühnen wichtig ist

Für Intendant*innen, Dramaturg*innen und Ensemblemitglieder geht es nicht primär um Bilanzen. Dennoch lohnt der Blick auf die Umwegrentabilität. Sie liefert Argumente gegenüber Kommunalpolitiker*innen und Haushaltsausschüssen, die oft nur die direkten Zuschüsse sehen. Sie unterstreicht, dass jede ausverkaufte Vorstellung, jedes Gastspiel, jede Kooperation mit der lokalen Wirtschaft ein Beitrag zum Gemeinwohl ist – kulturell und ökonomisch.

Am Ende bleibt die Erkenntnis einfach: Wenn das Licht im Zuschauer*innenraum ausgeht und die Menschen nach Hause oder ins Restaurant gehen, beginnt die eigentliche Wertschöpfung erst richtig. Die Bühne ist nicht nur Ort der Kunst. Sie ist – auf Umwegen – auch ein Motor der lokalen Wirtschaft. Und das macht sie rentabel. Nicht trotz, sondern wegen ihrer Umwege.

Die Agentur für Arbeit: Wie gehe ich mit einem nachteiligen Bescheid um? Was kann die GDBA in solchen Fällen für mich tun? Was kann ich im Vorfeld tun, um eine positive Entscheidung zu begünstigen?

Die meisten von uns kennen das: Das Berufsbild eines Bühnenbeschäftigten bringt es mit sich, dass man häufig mit der Bundesagentur für Arbeit zu tun bekommt.

Leider läuft dort nicht immer alles so glatt wie man möchte. Man erreicht nicht immer das Ergebnis, das man angestrebt oder erhofft hat. Entscheidungen der Agentur für Arbeit sind manchmal nicht so klar und transparent, dass sie ohne weiteres nachvollziehbar sind. Warum hat die Behörde so oder so entschieden? Ob eine gute, kooperative Zusammenarbeit mit der Behörde gelingt, ist leider auch vom Sachbearbeiter oder der Sachbearbeiterin abhängig. Zuletzt ist es (leider) so, dass es menschlich ist, auch mal Fehler zu machen.

RECHTSANWALT HENNING C. BEHRENS
Rechtsabteilung der GDBA

Die GDBA-Rechtsabteilung hilft euch, wenn es darum geht, die Bescheide der Agentur für Arbeit richtig zu verstehen und auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen. Die GDBA hilft insbesondere, wenn es darum geht, ein Widerspruchsverfahren oder eine Klage anzustrengen und gewährt in Einzelfällen für ein Klageverfahren Rechtsschutz.

Es lohnt sich, einen langen Atem zu haben. Denn nicht immer führt schon das Widerspruchsverfahren zu dem erwünschten Erfolg - selbst wenn es gut und mit Unterstützung einer rechtskundigen Person geführt wird.

Dass es sich lohnt, seine Bescheide prüfen zu lassen und die Hilfe der Gewerkschaft in Anspruch zu nehmen, lässt sich gut an zwei Beratungsfällen der jüngeren Vergangenheit darstellen.

In beiden Fällen ging es „eigentlich“ um einfach gelagerte Fälle – sowohl vom Sachverhalt als auch von der rechtlichen Bewertung. Trotzdem war in einem Fall die Durchführung eines Widerspruchsverfahrens, in dem anderen Verfahren sogar die Erhebung einer Klage erforderlich, um die Behörde von ihrer unrichtigen Entscheidung abzubringen:

1. Fall „Die Freiberuflerin“

Eine freiberufliche Sängerin bezog in den Zeiträumen ohne Tätigkeit Arbeitslosengeld und meldete ihre Einsätze ordnungsgemäß im Voraus bei der Agentur für Arbeit an. Dabei handelte es sich branchentypisch häufig auch um Engagements an einzelnen Tagen.

In einem Änderungsbescheid setzte die Agentur für Arbeit nicht nur fest, dass für den Tag eines Einsatzes (zutreffend) kein Arbeitslosengeld gezahlt wird, sondern kürzte (unzutreffend) die Anspruchsdauer für das Arbeitslosengeld um einen Tag.

Unser Mitglied bat die Rechtsabteilung der GDBA um Hilfe, die daraufhin für das Mitglied einen Widerspruch einlegte. Erst im Rahmen des Widerspruchsverfahrens erkannte die Behörde ihren Fehler und korrigierte den entsprechenden

Bescheid zugunsten des Mitglieds.

Das Problem war hier insbesondere, dass sich aus dem Änderungsbescheid für einen juristischen Laien nicht eindeutig ableiten ließ, dass die Behörde auch die Anspruchsdauer verkürzte, und warum.

2. Fall „Wechsel des Festengagements“

Im zweiten Fall wechselte ein Bühnenbeschäftigter von einem Theater aus einer Festbeschäftigung zu einem anderen Theater in ein neues Festengagement. Der Künstler schloss mit seinem alten Theater einen Auflösungsvertrag zum 31.07. des Jahres, um ihm den Wechsel in das neue Engagement zu ermöglichen. Das Engagement beim neuen Theater begann aber erst am 01.09. des Jahres. Für den Monat August beantragte unser Mitglied Arbeitslosengeld.

Die Behörde verhängte allerdings für den Zeitraum August eine Sperrzeit und wollte kein Arbeitslosengeld zahlen. Eine sachliche Begründung blieb die Behörde schuldig.

Dem gegen diesen Bescheid erhobenen Widerspruch wurde nicht stattgegeben.

Selbst nach Klageerhebung legte die Behörde nicht nach, sondern verwies zunächst lapidar auf das Vorverfahren. Erst nach Austausch weiterer Schriftsätze lenkte die Behörde ein: mit dem Ergebnis, dass unser Mitglied für den einen Monat zwischen seinen Festengagements Arbeitslosengeld erhalten konnte.

Was gilt es noch zu beachten, um solche Vorgänge möglichst zu verhindern:

Grundsätzlich haben beide Mitglieder in den oben geschilderten Fällen alles richtig gemacht. Sie haben rechtzeitig, umfassend und kooperativ mit der Behörde zusammengearbeitet, kritisch auf ihre Bescheide geschaut und wegen ihrer offenen Fragen Hilfe gesucht.

Gerade bei einem Wechsel des Festengagements von einem Theater zum anderen kommt es häufig zu Unterbrechungen bei der Beschäftigung. Daher hilft es, folgendes zu beachten:

➜ Die **Arbeitssuchendmeldung** muss spätestens drei Monate vor dem Ende der Beschäftigung erfolgen.

Merke! Diese Frist sollte nicht ausgeschöpft werden. Es lohnt sich, so früh wie möglich Kontakt mit der Behörde aufzunehmen, um auf die Besonderheiten bei der Beschäftigung eines Künstlers an einem Theater aufmerksam zu machen. Dazu gehört insbesondere: regelmäßig befristete Beschäftigung, keine reguläre Kündigungsmöglichkeit, typischerweise Spielzeitpause im Sommer für alle Theater. Daraus folgt regelmäßig, dass die kurze Unterbrechung der Beschäftigung unvermeidbar ist.

➜ **Arbeitslosmeldung** frühestens drei Monate vor Ende des Beschäftigungsverhältnisses, spätestens am ersten Tag der Arbeitslosigkeit.

➜ Eine **Sperrzeit** kommt in Betracht, wenn der Arbeitnehmer
- objektiv für die Arbeitsaufgabe verantwortlich ist.
  - Dies ist z.B. der Fall, wenn der Arbeitnehmer einen Auflösungsvertrag unterzeichnet.
- subjektiv für die Arbeitslosigkeit verantwortlich ist.
  - Z.B. hätte der Arbeitnehmer seine Beschäftigung nicht aufgeben müssen oder sich eine neue Stelle suchen können, die zu einem früheren Zeitpunkt beginnt.
- keinen wichtigen Grund hat.
  - Typische wichtige Gründe, die gegen eine Verhängung einer Sperrzeit sprechen, sind z.B.:
    - gesundheitliche Probleme im Zusammenhang mit der Arbeit.
    - Zusammenzug mit der Familie/dem Partner/der Partnerin.

Es empfiehlt sich auch, der Behörde die Perspektiven aufzuzeigen, die sich mit dem Arbeitsplatzwechsel verbinden: Das können neben den künstlerischen Aspekten auch bessere Verdienstmöglichkeiten sein.

Wichtig bleibt, der Behörde klarzumachen, dass die kurze Unterbrechung in der Sommerpause zwangsläufig ist. Lasst euch dabei von eurem Theater unterstützen. Ein kurzes Schreiben, das diese theaterspezifischen Besonderheiten bestätigt, kann mehr bewirken als eine sorgfältig ausgefüllte Arbeitsbescheinigung.

BINGO BONGO

Diese Rubrik soll Geschichten und Anekdoten aufstöbern, aus den Absurditäten und Zumutungen unseres Berufsalltags Unterhaltsames machen: Das Terrain zwischen Scheitern als Chance und einfach gute Geschichten, wie man sie sich in der Kantine erzählen würde.

VON DAVID SIMON

2013 war wild. Auf allen Ebenen. Edward Snowden enthüllt Massenüberwachung durch die NSA, Papst Benedikt XVI tritt zurück, die CDU kratzt auf Bundesebene an der absoluten Mehrheit, in der Ukraine beginnen die Euromaidan Proteste, Shermin Langhoff übernimmt das Gorki und ich? - War wohnungslos. Ich hatte mein gesamtes Hab und Gut in einer Lagerhalle in Leipzig eingemottet. Wie es sich für einen jungen und vermeintlich aufstrebenden Schauspieler gehörte, sollte es perspektivisch nach Berlin gehen (was für eine Schnapsidee!). Da aber zunächst zwei Produktionen am Schauspiel Essen anstanden, sparte ich mir die Miete. Sternzeichen Fuchs! Zwischen der Premiere der ersten Produktion und Probenstart der zweiten lagen etwa sechs Wochen. Also quasi eine Freirunde. Ich bat darum, in dieser Brückenzeit weiterhin in der Gästewohnung weilen zu dürfen. Im Nebengebäude des Schauspiel Essen befinden sich die großzügige Kantine, zwei Probebühnen, Verwaltung, Intendanz, Dramaturgie und MITTENDRIN: Der Gäst*innen-Flur. Tür an Tür gibt es dort acht kleine Wohnungen, die meistens durchgehend belegt sind. Acht Künstler*innen Tür an Tür, alle sechs Wochen Bettenwechsel. Was ein Wahnsinns-Konzept. Nach meiner ersten Premiere checkten alle Beteiligten der Produktion aus. Außer ich. Urlaub in Essen. Sechs Wochen bis zum Probenstart. Es hätten vermutlich die mit Abstand besten sechs Wochen meines Lebens werden können. Hätte hätte Operette. Zu meiner Überraschung zog in das Zimmer nebenan eine alte Freundin und ehemalige Kommilitonin. Sehr herzliche Begrüßung. Gemeinsames Schauspielstudium verbindet. Lebenslänglich. Plötzlich zeigte sie mir ansatzlos und unaufgefordert ihren Arbeitsvertrag. Der Standard-Gastvertrag war mehr rot als schwarz. Auf der Zugfahrt nach Essen habe sie ihn überarbeitet - mit diversen „Verbesserungen". Ich grinste. Mir war sofort klar, dass der Intendant sich auf NICHTS davon einlassen würde. Aber jut. Soll sie mal machen... Die nächsten Tage genoss ich meinen Essen-Urlaub in vollen Zügen. Früh am Morgen stand ich auf, warf mein Handtuch auf einen begehrten Platz in der Kantine - und legte mich nochmal zwei Stunden hin. Ich machte Ausflüge und aß Unmengen an Fritten. Essen ist ja für zwei Sachen bekannt: Krupp und Fritten. Eines Tages sollte es in die Grugatherme gehen. Ich hatte gerade in der Kantine meinen persönlichen Aufgussplan verkündet, da kam meine Zimmernachbarin rein. Süffisant fragte ich sie, wie die Verhandlungen liefen. „Super!", sagte sie, „Hab alle Forderungen durchbekommen!" Mein überhebliches Grinsen fror abrupt ein, bevor es mir komplett aus dem Gesicht krachte. What?! The?! Fuck?!? Auf dem Weg zum Wellness ließ mich das nicht los. Wie zur Hölle war das möglich?! Warum sie?! Warum hab ich diesen popeligen Standard-Vertrag?! Das Hadern mit mir und meiner Umwelt wurde auch im Grugabad nicht besser. Auf einmal hasste ich alles um mich herum. Warum ist das denn so heiß hier?! Lavendel-Aufguss?! Sind wir hier in der Provence oder was?! Acht Saunen! Völlig übertrieben! ALLES Scheiße hier! Lieber zurück aufs Zimmer.

Gesagt, getan. Ich legte mich ins Bett und starrte an die Decke. Plötzlich Gemurmel von nebenan. Die Zimmernachbarin mit dem Supervertrag telefoniert! Es ist 19 Uhr - kann hier bitte mal die Nachtruhe eingehalten werden?! Natürlich wollte ich trotzdem GENAU wissen, was da nebenan geschnattert wird. „Sag mal - wie ist das denn bei euch am Theater? Probt Ihr samstags? Verhandlung lief übrigens super, hab alle Änderungen durchgekriegt! Bingobongo! Haha!" In dem Moment traf ich die Entscheidung, nachzuverhandeln, dass es nur so kracht! Was die kann, kann ich doch schon lange! Am nächsten Morgen machte ich mich in aller Herrgottsfrühe um elf Uhr auf den Weg in die Intendanz. Fünfzehn Minuten später kam ich wieder raus. Mit fettem Grinsen im Gesicht! An meinem Vertrag war nichts zu machen. Dafür hatte ich unterm Arm: einen Schauspiel-Essen-Kugelschreiber, drei Schauspiel-Essen-Luftballons, einen Schauspiel-Essen-Spiralblock und einen Schauspiel-Essen-Beutel! Richtig gemolken hab ich den Typen!! Gewinner einfach!

Die Zimmernachbarin war übrigens Lisa Jopt. Vor ziemlich genau zehn Jahren gründete sie gemeinsam mit Johanna Lucke an einem Küchentisch in Oldenburg das ensemblenetzwerk. Der Rest ist Geschichte. Auch wenn Lisa mir widersprechen wird und der Oldenburger Küchentisch inzwischen Legendenstatus hat - ich bin davon überzeugt, dass im wilden Jahr 2013 im Zimmer 203 des Gäst*nnenflurs des Schauspiel Essen eine Reise begonnen hat, von der wir bis heute alle profitieren.

Rückblickend war es also vielleicht doch der beste Urlaub aller Zeiten. Danke, Lisa!

David Simon ist Schauspieler, Autor und Theater-/ Filmschaffender. Geboren in Flensburg, studiert in Leipzig, engagiert an bisweilen acht Stadt- und Staatstheatern. Er ist Teil des Rumpel Pumpel Theaters sowie des Kollektivs „Das Manko". 2026 erscheint die gleichnamige von ihm mit entwickelte ZDF-Serie.
(c) *Ilja Niederkirchner*


WARUM?

Das Berliner Theatertreffen will die Frauenquote vorläufig aussetzen. Darüber gibt es Diskussionen.

VON JÖRG ROWOHLT

Als 2019 die 50-Prozent-Frauenquote beim Theatertreffen eingeführt wurde, gab es viel Kritik. Die eingeladenen Regisseurinnen sahen sich mit dem Generalverdacht konfrontiert, dass sie es nur aufgrund der Quote „geschafft" haben. Andererseits: Kann es einzig an der künstlerischen Kompetenz liegen, wenn in den 56 Festival-Jahren zuvor nur 27 eingeladene Frauen 193 Männern gegenüberstanden?

Die aktuelle Jury, die für die Veranstaltungen 2027 und 2028 ohne Quote einladen will, findet offenbar, dass Gleichberechtigung auch ohne Quote zu erreichen ist. Bisher galt, dass mindestens 50 Prozent der zehn zum renommierten Berliner Theatertreffen eingeladenen Inszenierungen von Frauen oder weiblich dominierten Kollektiven kommen mussten. Christine Wahl, Kritikerin und Jurymitglied, schrieb auf dem Theaterportal *Nachtkritik* über die Gründe für die Aussetzung: Die Theaterwelt habe sich verändert, man wolle sich von außerkünstlerischen Kriterien befreien und sich auf die Ästhetik konzentrieren. Sie weist auch darauf hin, dass eine Quote immer auch den Wunsch nach anderen Quoten nach sich ziehe: Was ist mit Menschen mit Migrationshintergrund? Mit dem von der Jury stets vernachlässigten Provinztheater?

Tatsächlich hat sich inzwischen einiges verändert. „Nicht nur zum Besseren, aber auch zum Besseren", wie die *Süddeutsche Zeitung* schrieb. So ist der Statistik des Deutschen Bühnenvereins zu entnehmen, dass in der Saison 2024/25 immerhin 38 Prozent der Inszenierungen von Frauen, 61 von Männern verantwortet wurden (der Rest von Kollektiven). Zehn Jahre zuvor kamen 27,7 Prozent aller Neuinszenierungen im Schauspiel von Regisseurinnen, 70 Prozent von Männern. Das spiegelte sich so oder so ähnlich auch jahrelang in der Auswahl der Jury des Theatertreffens wider. Genderparität ist also auch heute noch längst nicht erreicht, aber immerhin ist ein Prozess im Gang.

Gegen die Aussetzung der Frauenquote haben über 300 Theaterschaffende einen Offenen Brief formuliert. Es handele sich um „eine fatale Entscheidung", heißt es. Und weiter: „Die strukturelle Benachteiligung von Frauen im Theaterbetrieb besteht weiterhin. Fortschritte der vergangenen Jahre geraten angesichts gesellschaftlicher und politischer Backlash-Tendenzen zunehmend wieder unter Druck." Der Offene Brief solidarisiert sich ausdrücklich mit den Forderungen des Vereins Pro Quote Bühne, der mit einem eigenen Brief an die Öffentlichkeit getreten war und in der Juryentscheidung ein „besorgniserregendes Signal in Zeiten zunehmenden Rechtsrucks" sah sowie die Beibehaltung der Quote forderte. Dass eine geschlechtsbinäre Quote der Vielfalt des Geschlechterspektrums nur bedingt gerecht werden kann, sei zwar eine wichtige Feststellung. „Jedoch sollte sie konsequenterweise zu einer Weiterentwicklung der Quote und nicht zu ihrer Rücknahme führen – auch mit Blick auf das Thema der Intersektionalität, um bspw. weitere marginalisierte Gruppen, wie BIPoC oder Menschen mit Behinderungen, Perspektiven der Arbeiter*innenklasse und aus Ost-Deutschland stärker zu berücksichtigen."

Das Treffen drückt sich nicht um strukturelle Missstände

Die Einführung der Frauenquote beim Theatertreffen sei ein entscheidender Schritt gewesen, um strukturelle Ungleichheiten zu adressieren. „Die Quote hat nicht nur die Sichtbarkeit von Regisseur*innen erhöht, sondern auch die Vielfalt und Qualität der präsentierten Werke bereichert. Die Vorstellung, dass sich Qualität und Quote gegenseitig ausschließen, ist ein überholtes und patriarchal geprägtes Narrativ, welchem wir entschieden widersprechen."

Die Jury drückt sich nicht um strukturelle Missstände, die es im Theaterbetrieb nach wie vor gibt. Sie nimmt jene in die Verantwortung, die tatsächlich Entscheidungen über diese Probleme und nicht zuletzt über die Kunst treffen: Intendant*innen, Dramaturg*innen, Regisseur*innen, Kurator*innen. Deren Namen finden sich in nicht unerheblicher Zahl unter dem Offenen Brief: Matthias Lilienthal etwa, bald Intendant der Volksbühne. Pınar Karabulut (Intendantin Schauspielhaus Zürich) oder Claus Caesar (Intendant des Badischen Staatstheaters Karlsruhe). Verantwortliche des Schauspiel Erlangens, des Thalia Theaters, des Staatsschauspiels Dresden und des Theaters Magdeburg, um einige zu nennen. Diese Briefunterzeichner:innen sitzen am Schalthebel und prägen zu großen Teilen, was wie und von wem inszeniert wird. Und dann eventuell nach Berlin eingeladen wird.

BEKANNTMACHUNG

Ausserordentlicher Genossenschaftstag

am 21. September 2026

Der Hauptvorstand und der Beirat der GDBA haben beschlossen, einen außerordentlichen Gewerkschaftstag zur Nachwahl der Präsidentschaft einzuberufen. Die Nachwahl erfolgt für den Rest der laufenden Amtszeit.

Der außerordentliche Online-Genossenschaftstag findet statt

am 21. September 2026

ab 10 bis 18 Uhr per Zoom

Vorläufige Tagesordnung:

1. Konstituierung

3. Nachwahl des*der hauptamtlichen Vorsitzenden (Präsident*in)

4. Verschiedenes

Antragsschluss ist der 07. September 2026.

Der Hauptvorstand der GDBA

Wer kann teilnehmen?
Stimmberechtigte Mitglieder des Gewerkschaftstags sind **die Delegierten der Lokal- und Basisverbände**. Delegierte haben laut § 39 Abs. 5 NV Bühne Anspruch auf Arbeitsbefreiung „sofern nicht dringende dienstliche oder betriebliche Interessen entgegenstehen“.

Die Mitglieder des Hauptvorstands und des Beirates sowie die Ehrenmitglieder und je ein*e Vertreter*in der Räte, Arbeitsgemeinschaften und Departments nehmen am Gewerkschaftstag mit Rederecht teil.

Wer kann kandidieren?
Jedes Mitglied nach sechs Monaten Mitgliedschaft, also auch du – vorausgesetzt **du** bist mindestens seit März 2026 GDBA-Mitglied. Wenn du dich für die Kandidatur als Präsident*in interessierst, schreib an gt26@gdba.de oder wende dich an das Hauptvorstands-Mitglied deines Vertrauens.

Was macht der*die Präsident*in?
Als demokratisch gewählte*r Vorsitzende*r des Hauptvorstands und des Tarifausschusses prägt und verfolgt er*sie gemeinsam mit den ehrenamtlichen Funktionsträger*innen der gewählten Gremien und den hauptamtlichen Mitarbeitenden der Geschäftsstelle die politische Agenda der Gewerkschaft. Gleichzeitig ist der*die Präsident*in hauptamtliche*r Geschäftsführer*in der GDBA und der Bühnenschriften GmbH. Die Aufgaben reichen also von der Tarif- und Gremienarbeit über Öffentlichkeitsarbeit und politische Vernetzung bis hin zur Verantwortung für das Personal der Geschäftsstelle und die Finanzen der Organisation.

Kann man zum außerordentlichen Gewerkschaftstag Anträge stellen?
Auch wenn der Anlass und zentrale Inhalt des außerordentlichen Gewerkschaftstags die Nachwahl der Präsidentschaft ist, sind **Anträge** zum TOP „Verschiedenes“ **grundsätzlich zugelassen**.

Bitte bedenkt, dass alle Fristen gegenüber einem ordentlichen Gewerkschaftstag deutlich verkürzt sind – und damit auch die Vorbereitungszeit für die Antragstellenden, den Antragsausschuss und die Delegierten. Daher empfehlen wir, sich auf Anträge mit besonderer Dringlichkeit zu konzentrieren.

Weitere Infos zum Gewerkschaftstag, zur Kandidatur und Antragstellung findest du im Mitgliederbereich auf **https://www.gdba.de/gewerkschaftstag-2026/**
Wenn du Fragen hast, schreib an **gt26@gdba.de**.

ANNOUNCEMENT

Extraordinary Cooperative Day

on September 21, 2026

The Executive Board and the Advisory Board of the GDBA have decided to convene an extraordinary union convention to hold a by-election for the presidency.

The extraordinary online union convention will take place

on September 21, 2026

vom 10 p.m. to 6 p.m. via Zoom

Vorläufige Tagesordnung:

1. Opening of the meeting

3. By-election of the full-time Chairperson (President)

4. Other business

The deadline for submitting motions is September 7, 2026.

The GDBA Executive Board

Who can participate?
Members of the Union Convention who are eligible to vote are **the delegates from the local and grassroots associations**. According to § 39(5) of the NV Bühne, delegates are entitled to time off from work "unless urgent official or operational interests prevent it."

Members of the Executive Board and the Advisory Board, as well as honorary members and one representative each from the councils, working groups, and departments, participate in the Union Congress with the right to speak.

Who can run for office?
Any member after six months of membership – including **you** – provided you have been a GDBA member since at least March 2026. If you are interested in running for president, write to gt26@gdba.de or contact the Executive Board member you trust.

What does the President do?
As the democratically elected chair of the Executive Board and the Collective Bargaining Committee, the President shapes and pursues the union's political agenda together with the volunteer officers of the elected bodies and the full-time staff of the executive office. At the same time, the President serves as the full-time Executive Director of the GDBA and Bühnenschriften GmbH. Responsibilities thus range from collective bargaining and committee work to public relations and political networking, as well as oversight of the staff at the executive office and the organization's finances.

Can motions be submitted to the extraordinary union convention?
Even though the purpose and main focus of the extraordinary union convention is the special election for the presidency, **motions** under the agenda item "Miscellaneous" are **generally permitted.**

Please keep in mind that all deadlines are significantly shorter than those for a regular union convention – and thus the preparation time for proposers, the motions committee, and the delegates is also shorter. We therefore recommend focusing on motions of particular urgency.

For more information about the union convention, candidacy, and submitting motions, visit the members-only section at
https://www.gdba.de/gewerkschaftstag-2026/
If you have any questions, please email **gt26@gdba.de**.

Department Musical:

WAS IST DIE DIGITALE KANTINE? (english text page 66)

Die digitale Kantine bietet allen Musicalschaffenden einen offenen Raum für unkomplizierten und spontanen Austausch.
Immer am ersten Montag im Monat von 15-16 Uhr.

Hier ist Platz für:
- Fragen und Feedback
- gegenseitige Unterstützung
- Themen, die nicht immer öffentlich besprochen werden
- einfach gemeinsames Kaffeetrinken

Termine 2026:
07. September
05. Oktober
02. November
07. Dezember

Anmeldung nicht nötig, aber schreib uns doch kurz eine Nachricht an **musical@gdba.de** dann schicken wir Dir den generellen Meeting-Link für alle kommenden Termine.

Wir freuen uns auf Dich!

EUROFIA IN BELGIEN (english text page 66)

Anfang Juni war die GDBA drei Tage zu Gast bei unserer belgischen Schwestergewerkschaft IRW-CGSP in Namur beim Treffen der EuroFIA.
Im Mittelpunkt standen wichtige Themen wie erste Tarifverträge für Selbständige, der zunehmende Rechtsruck in Europa sowie die Frage, wie KI die Arbeit von Künstler*innen verändert und welche Rolle Gewerkschaften dabei einnehmen können. Darüber hinaus berichteten die teilnehmenden Organisationen über aktuelle Verhandlungen und Entwicklungen in ihren jeweiligen Ländern.

Für die GDBA nahmen Vizepräsident Raphael Westermeier und Joyce Diedrich vom Freischaffendenrat teil. Aus Deutschland waren außerdem unsere Schwesterorganisationen BFFS und VdO sowie Vertreter*innen von ver.di Kultur vertreten. Besonders gefreut haben wir uns über das Wiedersehen mit Paul W. Fleming, Generalsekretär der britischen Equity und einer der Vizepräsidenten der FIA.
Der Austausch hat einmal mehr gezeigt, wie wichtig die internationale Vernetzung von Künstler*innengewerkschaften ist – denn viele Herausforderungen kennen keine Landesgrenzen.

We are thrilled to share the English version of our ABC of Rights: TV GAST!

Created by the GDBA Department Musical and our legal team, this guide breaks down the collective agreement for guest artists—making it easy to understand without any legal jargon.
Tip: Save it directly to your phone to have your rights ready at hand!
Sharing is caring! Pass this on to your colleagues and friends in the industry.

For feedback or questions, drop a comment or email us at **musical@gdba.de**

FREE DOWNLOAD
even for non-members

SCAN ME

You also can access the PDF via the link:
https://www.gdba.de/wp-content/uploads/2026/05/English-ABC-TV-GAST-Jan-2026.pdf

EHRUNGEN
der Mitglieder

vom 1. Juli bis zum 31. Dezember 2026

DAS SILBERNE EHRENZEICHEN ERHALTEN:

Beate Bucher-Heller
Heike Susanne Daum
Kornelia Eng-Huniar
Christoph Gosepath
Nicole Janze
Michael Kern
Judith König
Lars Krückeberg
Johanna Lekar
Heinrich Maas
Christiane Mudra
Sophia Neelsen
Katja Pieweck
Joachim Rathke
Bettina Rösel
Heike Schmitz

DAS GOLDENE EHRENZEICHEN ERHALTEN:

Kammersänger Clemens Bieber
Victoria Bröcker

Claus-Peter Damitz
Michael Eichler
Florian Giertzuch
Hannele Järvinen
Mark Robert Kempinski
Joachim Gabriel Maaß
Dagmar Melchers Aldana
Claudia Mertin
Frank Naumann
Ursula Pages
Gitta Pamin-Jensen
Guenter Reschke
Karoly Szilagyi

DAS GROSSE GOLDENE EHRENZEICHEN ERHALTEN:

Michael Eccarius
Heidi Giese-Schönhofen
Hans-Dieter Hausmann
Helga Krauss
Harald Pfeiffer
Monica Pick-Hieronimi
Gerald Schneider
Rainer Sinell
Thomas Thiel
Stephan Wald

NACHRUFE / EHRUNGEN

NACHRUF

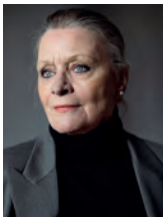
MARKANT UND DOPPELGESICHTIG

(c) Jüprghen Otzyk

Alexander Held, GDBA-Mitglied seit 1982, ist am 12. Mai verstorben. Im Oktober 1958 geboren, absolvierte er seine Schauspielausbildung an der Otto-Falckenberg-Schule in München. 1980 erhielt er sein erstes Engagement an den Münchner Kammerspielen. Weitere Engagements am Staatsschauspiel Hannover, der Freien Volksbühne Berlin, dem Theater Basel und den Salzburger Festspielen folgten. Seit 1981 stand Alexander Held für über 160 Film- und Fernsehproduktionen vor der Kamera. In Erinnerung bleiben vor allem seine Auftritte in Kinofilmen wie *Sophie Scholl – Die letzten Tage, Der Untergang, Die Päpstin* und *Napola*. Zudem verkörperte er den Generalbundesanwalt Siegfried Buback. Auch aufgrund der Fähigkeit, seinen Figuren eine Doppelgesichtigkeit zu geben, die eine gefährliche Unberechenbarkeit ausstrahlte, verkörperte Held mehrmals NS-Funktionäre.
Die GDBA wird Alexander Held ein ehrendes Angedenken bewahren.

GEBURTSTAGE

AUF VIELEN BÜHNEN ZUHAUSE



(c) Thomas Rabsch

Unser Mitglied **Manuela Alphons** kann am 5. August den 80. Geburtstag begehen. Sie studierte an der Schauspielschule Bochum und erhielt ihr erstes Engagement 1968 am Deutschen Theater Göttingen. Weitere Stationen waren unter anderem das Schauspiel Köln, das Deutsche Schauspielhaus Hamburg, das Schauspiel Frankfurt und das Düsseldorfer Schauspielhaus. Darüber hinaus war sie an den Wuppertaler Bühnen bei Pina Bausch, am Theater Oberhausen, am Theater Bonn sowie von 2005 bis 2011 als festes Ensemblemitglied am Schauspielhaus Bochum zu sehen. Manuela Alphons wurde für ihre schauspielerischen Leistungen vielfach ausgezeichnet.

Bekannt wurde sie außerdem durch die Verkörperung der Barbara von Sterneck in der ARD-Soap *Verbotene Liebe*, die sie vier Jahre lang spielte. Seit Mitte der 1970er Jahre war sie immer wieder in Fernsehproduktionen zu sehen.

THEATER ALS BEGEGNUNG

(c) CTK

Den 85. Geburtstag feiert am 13. August der Regisseur, Schauspieler, Dramatiker und Übersetzer **Dušan Robert Pařízek**. Seine Theaterkarriere begann 1961 in der damaligen Tschechoslowakei. Nachdem er 1966 an das Staatstheater Brünn engagiert wurde, unterzeichnete er zwei Jahre später das regimekritische 2000-Wörter-Manifest. Nach dem Prager Frühling ging er ins Exil. Er arbeitete fortan an zahlreichen Theatern in den Niederlanden, in Belgien, Österreich, der Schweiz und Deutschland. In Graz, Stuttgart und Mannheim arbeitete er als Schauspiellehrer.

Zur Unterstützung der Charta 77 gründete Pařízek die Initiative „Erbe und Zukunft“ in München, die bis heute kulturelle und politische Aktivitäten entwickelt. Nach-Wende-Präsident Vaclav Havel dankte diesem deutsch-tschechischen Kulturprojekt „für die maßgebliche Hilfe bei der Überwindung des gegenseitigen Misstrauens zwischen den beiden Nationen“.

70. GEBURTSTAG FEIERN:

Dramaturgin **Anja Eisner**, Nordhausen, am 23. August

Opernsängerin **Ariane Arcoja**, Hamburg, am 21. Juli

Schauspielerin **Doina Weber**, Wien, am 22. August

Choreographin **Iris Tenge**, Berlin, am 29. August

Schauspielerin **Katharina Schütz**, Hamburg, am 25. Juli

Schauspieler **Mohammad-Ali Behboudi**, Köln, am 23. August

75. GEBURTSTAG FEIERN:

Dramaturgin **Barbara Meyer**, Weiltingen, am 28. Juli

Schauspielerin **Jutta Schröder**, Berlin, am 1. August

Souffleuse **Rena Prozesky**, Hamburg, am 1. Juli

80. GEBURTSTAG FEIERT:

Tänzer **Harald Greef**, Hamburg, am 24. August

85. GEBURTSTAG FEIERN:

Schauspieler **Achim Hall,** Esslingen, am 4. August

Schauspielerin **Antje Holtz**, Hamburg, am 17. Juli

Maskenbildnerin **Rose-Marie Kurek**, Staudach-Egerndach, am 12. August

90. GEBURTSTAG FEIERN:

Kammerschauspieler **Dieter Baehre**, Oldenburg, am 19. Juli

Schauspielerin **Karin Hoffmeister**, Gerlingen, am 26. August

Opernsänger **Karlheinz Koch**, Dresden, am 16. August

Kammersängerin **Marie-Luise Gilles**, Hannover, am 7. Juli

95. GEBURTSTAG FEIERN:

Dramaturgin **Carla-Maria Glaeser**, Oberursel, am 1. Juli

Korrektur:
In die vorige Ausgabe hat sich ein Fehler eingeschlichen, für den wir uns entschuldigen. Seinen 75. Geburtstag feierte am 11. Juni der **Opernsänger Sigurd Karnetzki** in Berlin.

PRINT ODER DIGITAL?

GDBA-Mitglieder können TOI TOI TOI entweder gedruckt oder digital (oder beides) bekommen. Kurze Nachricht reicht: redaktion@gdba.de


Foto:Meik Gräf

Queere Zugänge ins Theater

Reflexionen und Strategien für eine gendersensible und queerfreundliche Arbeit in den Darstellenden Künsten

11.09. – 13.09.2026

Die Kunst der Demokratie und der Gewaltfreien Kommunikation

Demokratische(re) und wertschätzende(re) Praxen für Dich und die Kultur

07.12. – 08.12.2026

20 % Ermäßigung für GDBA Mitglieder

ba · Wolfenbüttel

BUCHTIPP

Künstlerkolonie Berlin:
Der Rote Block

Die noch heute existierende Künstlerkolonie Berlin ist eines der ruhigsten und geschichtsträchtigsten Viertel der Hauptstadt. Gleichzeitig ist es dem breiten Publikum eher unbekannt. Gelegen in Wilmersdorf, wurde die Künstlerkolonie von 1927 bis 1930 erbaut und finanziert auf Initiative der GDBA und des Schutzverbands deutscher Schriftsteller. Mit der Künstlerkolonie sollte für die oft in prekären Verhältnissen lebenden Künstler*innen Berlins bezahlbarer Wohnraum geschaffen werden. Vom Volksmund erhielt sie deswegen auch bald den Spitznamen Hungerburg. Von den Hunderten Bewohner*innen der Künstlerkolonie sind viele Namen nicht bekannt. Andere prominente jedoch sehr wohl: Ernst Busch, Alfred Kantorowicz, Walter Hasencleve, Steffi Spira oder Ernst Bloch. Die katalonische Autorin Anna Tortajada hat sich des Künstlerviertels neu angenommen. Wohl recherchiert und mit politischem und sozialem Biss erzählt sie in ihrem neuen Werk *Der Rote Block* entlang der Lebenswege bekannter Künstler*innen die fiktive Geschichte eines jungen Liebespaares in Berlin. In der Begegnung von Else und Fritz wie auch in den Leben der Bewohner*innen der Künstlerkolonie stoßen der Wunsch nach finanzieller, künstlerischer und weiblicher Unabhängigkeit immer stärker auf die sich wandelnden politischen Verhältnisse. Der dokumentarisch-szenische Roman entfaltet sich dabei vor den Augen der Leserschaft wie ein Filmdrehbuch über das Leben und Überleben von der Weimarer Republik hinein in den Nationalsozialismus – und über sein Ende hinaus in die neue Freiheit. ***jr***

EN – The Berlin Artists' Colony, which still exists today, is one of the quietest and most historically significant quarters of the German capital. At the same time, it remains largely unknown to the wider public. Situated in Wilmersdorf, the Artists' Colony was built between 1927 and 1930 and financed at the initiative of the GDBA and the Association for the Protection of German Writers. Its purpose was to provide affordable housing for Berlin's artists, many of whom lived in precarious circumstances. For this reason, it soon acquired the nickname Hungerburg ("Hunger Castle") among locals. Of the hundreds of residents who lived in the Artists' Colony, many names have been forgotten. Others, however, remain well known: Ernst Busch, Alfred Kantorowicz, Walter Hasenclever, Steffi Spira and Ernst Bloch, among them. The Catalan author Anna Tortajada has now turned her attention anew to this artists' quarter. Thoroughly researched and marked by political and social acuity, her new work The Red Block tells the fictional story of a young couple in Berlin alongside the life paths of well-known artists. In the encounters between Else and Fritz, as well as in the lives of the colony's residents, the desire for financial, artistic and female independence increasingly collides with the changing political realities of the time. The documentary-style novel unfolds before the reader like a film script about life and survival from the Weimar Republic into the years of National Socialism – and beyond its downfall into a new-found freedom. ***jr***

Anna Tortajada: Der Rote Block, 300 S., Paperback, 18,88 Euro

Impressum

TOI TOI TOI
Magazin der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger

Redaktion und Verlagsanschrift:
Bühnenschriften-Vertriebsgesellschaft mbH
Heinrichstr. 23-25, 22769 Hamburg
Tel: 040 4328244-0
E-Mail: redaktion@gdba.de
Internet: www.gdba.de
www.instagram.com/gdba.union
Registergericht: Amtsgericht Hamburg,
Handelsregister Abt. B, Nr. 7555

Geschäftsführung: N. N.
Chefredaktion: Jörg Rowohlt (V.i.S.d.P.)
Redaktion: Mesut Bayraktar
Mitarbeit Redaktion: Johannes Lange
Magazin-Gestaltung: Peter Lohmann,
Oliver Behrmann
Titelfoto: Simon Hegenberg
Mitarbeit: Henning Behrens, Veronika Kracher, Wolfgang M. Schmitt, David Simon

Beiträge in der TOI TOI TOI geben nicht in jedem Fall die Auffassung der GDBA wieder.

Lektorat: Laura Dittmann
Englisches Lektorat: WortSchatz, München
Druck: Print Media Group GmbH, Hamm

Einzelpreis 4,50 €
Jahresabonnement 25 € inkl. MwSt.
ISSN 0007-3083

ENGLISH SECTION

Here you'll find all our stories in English. (See page numbers for German)

P. 12 -19 – COVER STORY


Die un- und selbstverschuldete Ohnmacht des Theaters

Matthäus-Prinzip

BY WOLFGANG M. SCHMITT

The theatre's undeserved and self-inflicted powerlessness

The author offers a strongly opinionated analysis of power relations within the theatre sector, criticising its political conformity, economic dependencies and lack of willingness to engage in conflict. Drawing on austerity policies, cultural funding, debates on diversity and militarisation, he develops a provocative and combative perspective on the omnipresence of toxic masculinity

Questions of power are not answered; they are fought out. What matters is not criteria such as good or evil, true or false, but who gains power and who doesn't. This does not mean that there are no rules and that everyone permanently confronts one another in a Hobbesian world. Trade unions, for example, work to establish legal frameworks that provide security in many respects. Yet achieving this is itself not a question of right or wrong, but of power. There are no power-free spaces wherever questions of power arise.

Generally speaking, private theatres must submit to the power of the market – which helps explain, for instance, the flood of dramas and musicals based on already established brands. State-funded theatres are not free from this influence, but they are somewhat freer. Nevertheless, they occupy a weak position in terms of power. This is evident in the waves of budget cuts of recent years, implemented at the same time as hundreds of billions of euros were approved for rearmament. A sovereign state can, in fact, take on far more debt than Germany does, because the promise of permanence allows repayment to be pushed ever further into the future, and what appear as mountains of debt can in reality become mountains of assets in the form of public infrastructure, cultural institutions, nurseries or schools. Yet the austerity propaganda promoted even by public broadcasters obscures this reality. As a result, we are told that savings must be made – and these savings are imposed where there is little resistance: women's shelters, theatres and welfare recipients.

It Is Really About Harassment

The cuts themselves are minimal. If the genuine aim were to reduce public debt, different expenditures would have to be curtailed and taxes on the wealthy introduced. Consequently, this is really about harassment. Wage earners should not get the idea that the welfare state will support them. This form of discipline functions in a similar way in the theatre. Budget cuts are used to domesticate artists. "Watch what you say, or we'll cut even more" is the ever-present threat. The result is a tame theatre.

For this reason, theatre rarely fights against business, government or the state itself. Instead, it indulges in internal struggles. Money is scarce, attention is scarce; and the self-optimisation intensified by systemic precarity and algorithmic violence according to the Matthew principle has produced an industry of self-destruction from which no threat to economic or political power can emerge. This does not mean that discourse has become harsher everywhere. On the contrary, everyone is constantly exceedingly nice to one another, so that a phrase such as "really fascinating, I'm completely with you on that" may actually express a naked fear of soon no longer belonging. Or people present themselves as constructive. Everyone now wants to save democracy. Yet one almost never learns what exactly is meant by "democracy".

Another problem is that audiences can manage perfectly well without theatre. Peter Handke could insult his audience – a bourgeois audience – and be certain they would return to be insulted again. Going to the theatre was such an integral part of bourgeois self-understanding that affronts and provocations could provoke loud protests, yet the audience would return the following week because there was no alternative way of celebrating bourgeois culture. Drama, opera and museums articulated radical institutional criticism at a time when the institutions themselves were secure.

That audience has almost disappeared. The habitus of the cultured citizen is still frequently mocked, but where is it actually to be found today? Those who wish to belong now attend pop spectacles by Beyoncé or Taylor Swift, listen to Robert Habeck's exercises in self-therapy, or watch the one Netflix series everyone supposedly has to see. Sometimes theatre is included too – ideally featuring Lars Eidinger or Ferdinand von Schirach. This is why many theatres increasingly host event series in which familiar television and podcast formats simply continue on stage.

The Struggle Against Patriarchy Is Not a Struggle Against Power Itself

But what about patriarchy? Surely that is at least being challenged on German stages and behind the scenes. Certainly, the broader process of liberalisation has produced successes. Yet it is often assumed that the struggle against male domination is simultaneously a struggle against capitalism or against power itself. That is incorrect.

As far as politics is concerned, little more needs to be said: Margaret Thatcher, Angela Merkel and Ursula von der Leyen are representatives of neoliberalism and austerity politics. Alice Weidel and Marine Le Pen likewise represent these tendencies, in addition to far-right positions.

What does the situation look like in the economic sphere? For a long time, men dominated both business and theatre. While theatre, even during patriarchal eras, produced influential female figures such as Ruth Berghaus and Pina Bausch, industry – with the exception of cosmetics and fashion – offered very few comparable examples.

A distinction must be made, however, between management and ownership. While top management remains overwhelmingly male today (only 25 per cent of DAX executive board members are women, and only four of the forty major corporations have a female CEO), the situation is different and far less transparent on the ownership side. Inheritance law does not discriminate by gender. Capital is inherited equally, regardless of whether one is called Susanne or Stephen.

Marriage also provides a route to acquiring wealth, one that has traditionally benefited women more often than men, since wealthy women generally do not marry poor men.
Company shares and assets are distributed through inheritance according to degrees of kinship, often managed and expanded through family offices, making gender attribution increasingly impossible. Capital and masculinity are no longer necessarily linked, even though patriarchal business cultures have survived remarkably long. From the perspective of equality this is scandalous; economically it is also irrational. Since no gender possesses inherently superior entrepreneurial abilities, one can assume that identity still outweighs performance and talent. The same applies to other forms of discrimination. They are not economically beneficial, a point noted even by neoliberal thinkers such as Milton Friedman and Gary S. Becker.

A capitalism free from discrimination is therefore conceivable, so long as the contradiction between capital and labour remains. In other words, a few possess capital, while others must sell their labour power and are therefore dependent – more precisely, dependent on wages.

Theatres Have Achieved Considerable Diversity in a Relatively Short Time

In publicly funded theatres, the situation is different. Here, stricter rules can be established; in short, politics can intervene. Added to this are the influence of dominant discourses within the sector and the interests of audiences. As a result, considerable diversity has been achieved in a relatively short period.

The corporate world, by contrast, consists largely of dictatorships – companies in which private capital holds sovereign authority. Anti-discrimination laws fortunately exist, but they cannot prevent one male executive board from succeeding another, nor can they stop a company from embracing a "masculine leadership style". If one wishes to change that, companies must be nationalised.

To be honest, I have always been suspicious when theatre people present the fight against toxic masculinity as their great mission. Never underestimate human opportunism, especially not that of artistic personalities who, perhaps more than anyone else, want to be loved!

Meanwhile, it has become apparent that matters are far worse. Since the war in Ukraine, the theatre sector has almost completely fallen into line regarding NATO, rearmament and military conscription (Sibylle Berg and Thomas Ostermeier being honourable exceptions). While awareness campaigns about toxic masculinity proliferated and trigger warnings were carefully displayed, apparently nobody feels triggered by the fact that Ukrainian men are forbidden to leave the country and are forcibly conscripted to die for the interests of a state that cannot even guarantee the protection of their lives – because it sends them to the front, where they are no longer protected.

Nor do I see theatre professionals joining student demonstrations against the reintroduction of conscription. Instead, artistic personalities prefer accepting dinner invitations from politicians and being decorated with honours. If men are systematically trained to kill, what is that if not training in toxic masculinity?

It remains toxic, incidentally, even when rearmament is advocated by men wearing nail varnish, hosting podcasts and discussing ADHD. Militarism today presents itself in colourful forms – and naturally as anti-fascist, although it is seldom clear what is actually categorised as fascism.

There were protests against the invitation extended to the far-right investor Peter Thiel – whose company Palantir cooperates with Green-led state governments in Germany – to the Vienna Festival. Yet nobody objected when festival director and crisis tourist Milo Rau recruited Anne Applebaum to deliver the opening address. Applebaum enthusiastically supported the Iraq War and still resents the German Social Democratic Party for refusing to participate in that foreign-policy recklessness. She does not wish to discuss Israel's actions in Gaza. Applebaum divides the world into good and evil, democratic and authoritarian, while the United Arab Emirates and other Western allies naturally belong among the good.

She is a dangerous hawk, like so many men and women from geopolitical think tanks. Theatre people remain silent about these dramatics. Perhaps someone will one day write a play about this militaristic madness and confront those who currently hold power – including the domestic intelligence services. I would very much like to see it. ✤

—

Wolfgang M. Schmitt is a YouTuber and podcaster. Since 2011, he has been running the ideology-critical YouTube channel "Die Filmanalyse." Together with Stefan Schulz, he has been discussing the current decade every month for ten years on the show "Die Neuen Zwanziger." Schmitt also co-produces the economics podcast "Wohlstand für Alle" with Ole Nymoen.

P. 20 - 23 – INTERVIEW


„BEGEGNUNG STATT FILTERBLASE"

BY JOHANNES LANGE

"Encounter Instead of Echo Chambers"

MYKE is a digital theatre project tackling loneliness, violence and online radicalisation. Its creators have set up TikTok accounts designed to foster empathy and compassion for others as well as oneself. Johannes Lange spoke to them for TOI TOI TOI. and author Peggy Mädler.

TOI TOI TOI: How would you describe your work together?
MYKE: We see social media platforms as the largest theatres of our time and are exploring how we can become active creators within these theatres – and, by extension, within our contemporary reality. We cannot achieve that by continuing to produce theatre in the same old ways. Instead, we work experimentally, exploring different online formats while always placing a very specific target audience at the heart of what we do. We ask ourselves how we can reach people who would never normally come to the theatre. That question is particularly relevant in the context of social media platforms, where people retreat into their own echo chambers, surrounded by the same narratives and the same perspectives over and over again. We want to break through that dynamic and find ways of disrupting these echo chambers so that genuine, direct encounters can take place.

That is also why the three of us, each with very different artistic backgrounds, work closely together as equals. We complement one another rather than competing over whose idea is best. Instead, we try to develop solutions and approaches together that help us counter the overwhelming sense of powerlessness we feel when confronted with the immense influence of the tech giants.

How did MYKE come about?

One of the issues that made us feel most powerless was seeing how boys and men become caught up in cycles of violence on

social media. Every year, the figures for male violence continue to rise, and that frightened us. At the same time, we realised that fear and helplessness are not good guides. So, as part of an artistic research lab, we decided to immerse ourselves in the subject.

Together with social scientists, masculinity researchers, psychologists, data scientists and social media marketing professionals, we closely examined those corners of social media where boys and men learn rigid and violent models of masculinity – in other words, we immersed ourselves in the manosphere.

What we found revealed two things. On the one hand, boys and men go there looking for a sense of belonging. They want their pain and concerns to be acknowledged, and they want to understand how to behave well. On the other hand, the answers they encounter fail to provide any of that. Instead, they intensify feelings of loneliness, disconnection and even a willingness to resort to violence.

That insight led us to develop our artistic approach of hacking: we imitate the visual style and rhetoric of manosphere videos while filling them with messages that encourage empathy and show boys and men how important it is to develop a mindful relationship with both their own emotions and those of others. We then secured further funding and were delighted to be able to realise the project so successfully.

What was the greatest challenge in MYKE: understanding these codes, using them, or challenging them?

Each of those posed its own challenges. It wasn't simply about understanding the codes, but about constantly placing them within the context of the present. By the time the wider public had heard of "alpha males", for example, that trend had already been replaced by "sigma males". Those, too, have since faded. Last year, much of the manosphere revolved around looksmaxxing, and even that phenomenon is already losing momentum now that it has entered mainstream awareness. Trends on social media often become unattractive to the communities that created them as soon as they become mainstream, because they no longer function as niche markers of group identity. That means we have to conduct our research in the absolute present. What was relevant yesterday may already be obsolete today and can leave us disconnected from the current discourse.

Using these codes is an art in itself. We constantly had to ask ourselves at what point our rhetoric and aesthetics might reproduce systems of violence, and to what extent such reproduction was necessary if we wanted to reach our audience at all. For example, we clearly regard it as problematic that only highly masculine men appeared in our videos. At the same time, we knew this reflected part of the problem itself: many of the boys and young men we wanted to reach simply would not listen to women or to men they perceived as "unmanly". We therefore had to reproduce that dynamic, because otherwise our content would never have reached the target audience. We then counterbalanced it through the content itself, repeatedly emphasising in the videos how important it is to listen carefully to women when they talk about their wishes, dreams, hopes, struggles, challenges and experiences.

Challenging these narratives, by contrast, turned out to be relatively straightforward because we had prepared so thoroughly. Luzia compiled an extensive document containing messages specifically aimed at boys and young men, inspired by everything we had learned during our research. Because our preparation and planning were so clear and detailed, the project translated remarkably smoothly onto TikTok.

Are the dynamics that MYKE responds to something you encounter only "out there", or also within the cultural sector itself?

Patriarchal structures exist everywhere. They are deeply embedded in our society, not least because capitalism continues to profit from treating women's care work as something natural rather than something that deserves equal recognition and pay. Of course, we can campaign politically for change, but as long as we live in a system that values people's productivity more than people themselves, the systematic exploitation of women will continue to be economically advantageous. That is something we have to challenge at every level – and by every level, we really do mean every level.

We examine these issues right down to the structures within our own team. Every institution needs to do the same – theatres especially. The stories of courageous women artists speaking publicly about their experiences of abuse and misconduct in the theatre workplace should serve as a major warning signal. That is precisely why it is so important to share power within cultural institutions.

Within the cultural sector, just as in the manosphere and in every other bubble, we also encounter highly specialised languages and codes that are often inaccessible or incomprehensible to outsiders. This is particularly true for people who have not studied at an art school or whose first language is not German. Cultural institutions need to confront that reality as well.

–

onlinetheater.live, operating under the name MYKE, is a collective of theatre-makers, media practitioners and artists that has been creating projects on social media, in apps and on self-developed websites since 2016. Its work explores the extent to which the internet is the largest theatre of our reality, seeking ways to establish an active presence and shape it from within. Most recently, the collective developed the smartphone app Loulu, designed to help users build resilience against far-right and anti-feminist online radicalisation.

P. 24- 29 – COVER

BY VERONIKA KRACHER

Masculinity as a Gateway to the Far Right

Between TikTok, the manosphere and the AfD, the fight against feminism and gender diversity has long since become a central mobilisation issue for the far right.

Positions and ideologies that ten years ago were rightly criticised as being on the far-right fringe are increasingly finding their way into the mainstream and enjoying broad acceptance today – whether antisemitism, hostility towards refugees, social chauvinism, or contempt for gender-marginalised people such as women and the LGBTQ+ community. This authoritarian shift is also reflected in election results: the AfD, parts of which are monitored by Germany's domestic intelligence service and classified as a "confirmed right-wing extremist" organisation, is currently polling at around 27 per cent nationwide. Particularly striking is the gender distribution of its support: according to Germany's Federal Agency for Civic Education, 25.6 per cent of men born between 2000 and 2007 voted for the AfD in the federal election, compared with 16 per cent of women in the same age group, who predominantly voted for left-wing parties.

But what explains this gender gap in voting behaviour

Opposition to feminism and gender diversity

is a core element of the AfD's platform, as well as that of parties positioned even further to the right, such as Die Heimat and Der III. Weg, and neo-Nazi groups like Jung und Stark and Deutsche Jugend Voran. These actors primarily communicate such messages through social media, often packaging them for young audiences in appealing memes and short-form videos on TikTok and Instagram. A prominent example is AfD MP Maximilian Krah, whose slogan "Real men are right-wing" went viral on TikTok in 2024. Yet he is far from the only figure on social media promoting fascist ideals of masculinity as a promise of salvation against a modern world portrayed as "degenerate" and "soft" – and invariably coded as Jewish. Antifeminism, anti-queer hostility and the ridicule of women are omnipresent in digital spaces and frequently constitute a lucrative business model.

The term for this digitally networked misogynistic ecosystem is the manosphere – a loose conglomerate of self-styled dating and life coaches, incels who blame women and feminism for their lack of sexual success and therefore justify misogynistic violence, and traditional men's rights activists who claim that we live in a "gynocracy" in which heterosexual, cisgender men are systematically oppressed. On TikTok in particular – a platform most frequently used by Generation Z and Generation Alpha – research by Dublin University has found that it takes less than an hour for boys to be exposed to misogynistic content.

Rhetorical Toolkit of the Manosphere

At first glance, such content often appears harmless and addresses common concerns among heterosexual boys, particularly the desire to perform hegemonic masculinity adequately, as deviations from these socially and culturally prescribed ideals continue to be heavily sanctioned. Influencers such as "Coach Aaron" or the finance podcast Hoss and Hopf (before its dissolution in 2025, the most popular podcast among male listeners) explain to their followers how to optimise themselves. Yet the forms of masculinity they promote are always accompanied by a vehement devaluation of femininity and queerness, as well as a harsh disciplining of the self.

Rooted in the ideology of "neo-Stoicism", a man is expected above all to be stoic: to endure every hardship without complaint and simply carry on. These influencers preach a reactionary model of "alpha masculinity", characterised by absolute autonomy, dominance, physical fitness, and sexual and financial success. Libertarian-capitalist and fascist ideals of masculinity merge seamlessly here. It is therefore hardly surprising that the "financial coach" Karl Ess now openly campaigns for the AfD, while Hoss and Hopf regularly propagated racist, misogynistic and antisemitic views.

An integral part of the manosphere's rhetorical toolkit is its appeal to narcissistic grievances. Men, it argues, have been softened and stripped of their natural masculinity by a society permeated by feminism. They cannot find girlfriends because of feminism; women are taking away their jobs. Rather than confronting the reality that heterosexual women have a legitimate interest in egalitarian relationships with partners who recognise them as autonomous individuals, and that the problems of the labour market are rooted less in feminism than in the excesses of late capitalism, antifeminist boys and men embrace fantasies of a world in which a devoted "tradwife" (internet slang for "traditional wife") is supposedly guaranteed to them – and one that can allegedly only be brought about by right-wing parties.

This outlook is rooted in the fact that aggrieved young men do not seek to reject or overcome violence; they seek to identify with it. They want to be the ones who wield power and dominate others. No longer failures derided as "NPCs" or "normies", they can imagine themselves as decisive, self-made men fully in control of their lives and dependent on no one. It is a promise of autonomy, power and independence that can never truly be fulfilled.

The manosphere's proposed escape from the crises of sexual frustration and perceived emasculation is the so-called red pill ideology. Ironically, the term originates from The Matrix, a science-fiction classic created by two trans women and later described by its directors as an allegory of gender transition. In the film, when the protagonist Neo swallows the red pill, he realises that the world he believed to be real is actually an illusion.

Drawing on this narrative, "red-pillers" regard themselves as enlightened. They believe they have discovered that society systematically oppresses cisgender men. The solution, they argue, is the reclamation of masculinity. This is to be achieved both through participation in reactionary movements and through the enactment of patriarchal power in everyday relationships. Men should function as unquestioned rulers within relationships, women as their subordinates, while queer people are denied legitimacy alltogether.

From Niche to Mainstream

A decade ago, this ideology largely existed in the darker corners of the internet. Today, thanks in particular to the success of influencer Andrew Tate – who has been charged with human trafficking and rape – it has entered the digital mainstream and, in the United States, has even found institutional expression within the White House. Across the manosphere, influencers condemn female and queer sexual autonomy and legitimise relationship abuse. The ideal woman is portrayed as sexually inexperienced, submissive and entirely focused on fulfilling male needs. Female submissiveness, they claim, is biologically natural; only feminism has planted the idea of emancipation in women's minds. Contact with a dominant alpha male, they suggest, could transform even the most hardened feminist into a submissive sexual servant, devoted housewife and mother of five.

Conveniently, the internet's masculinity coaches also offer a path to this supposed restoration of male sovereignty directly through their platforms. For a monthly fee, they promise to transform their followers from awkward weaklings into hard-driving alpha males.

Antifeminism regularly serves as a gateway into the radical and extreme right. Behind feminism, queer emancipation movements, and what is disparagingly labelled "wokeness" – including the representation of marginalised groups in popular culture, films and video games – lurks, according to this worldview, "cultural Marxism". This term functions as a code for the supposedly Jewish communists of the Frankfurt School, who are alleged to have spent decades imposing an ideology of equality through universities and Hollywood.

The terrorist responsible for the 2011 Utøya massacre, in which more than 70 socialist youths were murdered, used the term "cultural Marxism" more than one hundred times in his manifesto. Contemporary right-wing terrorists – including the perpetrators of the attacks in Halle, Hanau, Christchurch, Pittsburgh, Poway and El Paso – as well as extremist groups such as Atomwaffen Division and the antisemitic QAnon movement, likewise invoke the narrative of cultural Marxism.

This narrative frequently culminates in the far-right conspiracy theories of the "Great Replacement" or "population replacement". According to these beliefs, declining white birth rates are the result of women embracing feminism and men becoming feminised. At the same time, Jewish elites – especially Holocaust survivor George Soros – are accused of deliberately directing refugees into Europe. The white man, they claim, has become too weakened to protect his homeland and his women from immigrants, who are stereotyped as hypersexual, predatory and aggressive. In this way, antisemitism, racism and antifeminism converge.

Yet the manosphere harms not only wom-

en, queer people and democracy itself; it also harms its own followers. Antifeminists often claim that feminism is “anti-male”. In reality, far more damaging to men is the demand that they suppress every emotion except anger and contempt, devote themselves exclusively to work and physical training, consume raw meat, and view all relationships instrumentally through the lens of personal utility.

What is far more important is to teach boys and men that they can show tenderness, empathy and goodwill towards themselves and others, and that women and non-binary people are equal human beings with whom they can work collectively to build a better life for everyone – free from the distortions and alienation produced by both capitalism and rigid gender hierarchies. ✤

–

Veronika Kracher is an author, publicist and educational consultant. Since 2015, her work has focused on digital misogyny, online radicalisation and right-wing extremism. In addition to numerous articles, pamphlets and book chapters, she has published two books: Incels: History, Language and Ideology of an Online Cult (2020) and Bitch Hunt: Why We Love to Hate Women (2026).

P. 30-33 – BRANCHE

BY JÖRG ROWOHLT

ART CAN DO (ALMOST) ANYTHING – but that statement is more complicated than it seems

Kunstfreiheit ist ein Schlüsselbegriff im Kulturbetrieb. Immer wieder herbeizitiert und immer wieder auch Gegenstand von Auseinandersetzungen. Und dabei jetzt womöglich aktueller denn je.

There are phrases that have an astonishingly long shelf life. “Art can do anything” is one of them. As soon as a controversy flares up over a theater production, an exhibition, or a poem, the phrase resurfaces. For some, it serves as a shield against any criticism; for others, it’s a provocative phrase that legitimizes supposed transgressions. Yet it is precisely its catchiness that obscures just how complex the relationship between art, the public, and the state actually is. The statement itself originates from the Austrian left-wing intellectual Ernst Fischer and was written in 1919. It became popular decades later. It has become a cultural cliché – and at the same time, it is a misunderstanding. For legally speaking, it is by no means the case that art can do anything. Article 5, Paragraph 3 of the Basic Law grants art particularly far-reaching protection. Unlike freedom of expression, artistic freedom is not subject to the proviso of “general laws.” It enjoys an exceptionally strong position within the constitutional framework. But it is not boundless. Where it conflicts with human dignity, personal rights, or other constitutional values, a balancing of interests begins.

It is precisely this tension that defines the value of artistic freedom. Art is not meant merely to please. It may unsettle, provoke, irritate, and shake people’s certainties. A democracy that allows only art that pleases has missed the point of artistic freedom. At the same time, it would be equally shortsighted to denounce every criticism of art as an attack on freedom. Artistic freedom thrives on debate about art.

Art is meant to unsettle, provoke, confuse, and shake people's certainties

But the debates of recent years – from documenta fifteen to conflicts over theater programs or museum exhibitions – have raised another question: What does artistic freedom actually mean when the state funds art? Can the government impose conditions? Or does the state’s responsibility end precisely where a cultural institution’s program begins?

This is precisely the point addressed by the recently published book *Öffentliche Kunstfreiheit* (Public Artistic Freedom) by Christoph Möllers and Nils Weinberg. It shifts the perspective away from the simplistic notion that “art can do anything” toward an institutional question: How can public art be organized without becoming a pawn of political interests?

The authors point out that while museums, theaters, and exhibition venues may be publicly funded, this does not mean they are merely government agencies with the power to intervene. Their very purpose is to make artistic decisions independently of partisan political majorities. Anyone who views public art institutions merely as an extension of cultural policy fails to recognize their constitutional status. Their programming decisions are themselves an expression of artistic freedom.

This consideration takes on even greater significance precisely because political influence has become more subtle. Hardly anyone openly calls for censorship today. Instead, influence is exerted on cultural practice through funding guidelines, committee appointments, or political loyalty. A recent example was provided in June by the AfD faction in the state parliament of Saxony-Anhalt. It proposed that, in the future, state cultural funding be granted only to institutions that make an explicit commitment to “German culture” and to loyalty toward the state and the nation. Art should not be banned, but it should be ideologically sorted through the allocation of public funds. AfD spokesperson Tilschneider stated: “German art allows us to experience what it means to be German.”

The reality of artistic freedom is challenging

That is the real point: The phrase “art can do anything” suggests that individual works of art enjoy boundless freedom. The reality of democratic artistic freedom, however, is more complex. It consists less in the absence of conflicts than in the existence of independent institutions capable of withstanding them. Artistic freedom is therefore not merely an individual right to defend against state interference. It is an institutional achievement that must be secured anew every day.

Perhaps, then, the famous phrase should be rephrased today: Art can do almost anything. But above all, it needs spaces where it can dare to do almost anything. Not because every provocation would be successful or every work deserves approval, but because a democracy remains open only if it has the courage to let art unsettle it – while at the same time refraining from politically domesticating it.

The real question, therefore, is not whether art can do anything. Rather, it is whether we are prepared to defend the freedom of its institutions just as resolutely as we defend the freedom of its artists. For when public art shows only what is politically desirable or appears socially risk-free, it is not just art that loses its freedom. Democracy loses one of its most important spaces for self-reflection. ✤

Christoph Möllers, Nils Weinberg: „Öffentliche Kunstfreiheit“ Suhrkamp, Berlin 2026, 172 S., 20 Euro

P. 34-37 – GDBA


DANKE, LISA!

BY JÖRG ROWOHLT

THANK YOU, LISA!

Lisa Jopt stepped down from office on 31 May 2026 and will be pursuing new professional opportunities. With her departure, a presidency comes to an end that has shaped the Stage Workers' Union (GDBA) in many ways.

Sometimes the history of an organisation can be told through numbers: growing membership figures, successful collective bargaining agreements, or solid annual results. Sometimes, however, it is reflected in a transformed sense of identity, a new attitude, and the way an institution speaks about itself and is perceived by others. The record of Lisa Jopt's presidency encompasses both.

When Lisa Jopt took office in 2021, she coupled her candidacy with a commitment to comprehensive modernisation. Five years later, it is clear that this ambition became reality. During this period, the GDBA experienced arguably the most successful phase in its recent history. As the first woman to lead the organisation in its more than 150-year history, Lisa Jopt did not merely administer the union – she transformed it. Driven by a personality widely regarded as energetic, hands-on, and creative, she achieved this with remarkable ease.

The changes were both visible and measurable. Membership increased by more than fifty per cent, new local and grassroots branches were established, the professional staff structure was strengthened, and the union's financial foundations were sustainably improved. A long-established organisation became an organisation in motion.

Yet the real transformation cannot be measured solely in organisational charts and annual accounts. It is reflected in a growing confidence as a trade union. In recent years, the GDBA has learned to represent its interests more assertively, forge alliances, and bring its concerns into the public spotlight.

Ambitious Targets were exceeded

This was particularly evident in collective bargaining policy. Initially, Lisa Jopt travelled across the country with her baby to take part in collective bargaining negotiations. It paid off – the minimum wage rose by a total of 65 per cent during her term of office. What had still seemed an ambitious demand for a minimum wage of 3,000 euros during the 2021 election campaign was already exceeded by spring 2024. Added to this were successes in collective bargaining that had long been considered difficult to achieve. The collective agreement for salaried performers, concluded in June 2025, realised a demand that had been raised time and again over decades but had never been implemented.

The GDBA also broke new ground in other respects. In March 2025, a nationwide, comprehensive theatre strike took place for the first time. The industrial action marked a turning point in collective bargaining in the history of theatre unions and led to improvements in working hours, rest periods and the predictability of day-to-day working life. Defined rest periods, binding weekly schedules, weekends off and the introduction of the 39-hour week in the stage technology sector were concrete outcomes of a dispute that demonstrated that a trade union's ability to achieve results does not arise solely at the negotiating table.

This was preceded by the #StoppNVFlatrate campaign, which brought together the three sister unions – BFFS, GDBA and VdO – for the first time in a joint initiative. Countless members across the country campaigned for better working conditions in theatres. It was a campaign that not only set out demands but also raised public awareness – and thus had a political impact.

During Lisa Jopt's presidency, the GDBA also opened up more to the outside world. Communication was consistently expanded to be bilingual, the union's newspaper evolved into the international industry magazine TOI TOI TOI, and the website and social media were revamped. The editorial team was transformed into a communications department. Photo shoots for the magazine, which was constantly being refined, raised the profile of members. The fact that a large proportion of the membership is English-speaking was no longer treated as a footnote, but recognised as a reality of a diverse theatre landscape.

Not just representing Members but involving them

At the same time, voluntary engagement within the union was strengthened. Training programmes such as Lobbying for Volunteers and the educational initiative Face It created new opportunities for participation. Members were not merely to be represented; they were to be actively involved. This principle runs through Lisa Jopt's entire term of office like a common thread.

The work of the union's governing bodies has become more efficient over the past five years, meeting frequencies have increased, and organisational structures have been professionalised. The head office has grown accordingly, while member services and legal support have been expanded in response to increased demand resulting from higher membership numbers.

When Lisa Jopt was re-elected at the Union Congress in Chemnitz in May 2025, she could already point to a remarkable list of achievements. Today, more than a year later, that list has grown even longer. The renewed termination of the NV Bühne agreement at the end of 2025 and the ongoing efforts to fundamentally reform non-renewal regulations demonstrate that collective bargaining disputes are far from over. The reform agenda remains highly relevant.

All of these achievements are collective successes. They were made possible by the commitment of countless volunteers, employees, and members. Yet they are inseparably linked to the name Lisa Jopt. She led the GDBA through a period of profound change, introduced new momentum, and set the organisation on a path that will extend far beyond her term of office.

The Executive Board thanks Lisa Jopt for her extraordinary commitment, perseverance, and visionary leadership. The GDBA will continue along the reform path she helped establish and will remain steadfast in its commitment to securing better working conditions across the performing arts sector.

Day-to-day affairs are currently being managed on an interim basis by Vice-President Raphael Westermeier. In the autumn, a digital Union Congress will elect a new Executive President from among the membership.

The Lisa Jopt era has come to an end. Her mark on the history of the GDBA will remain.

Thank You, Lisa!

P. 40-43 – BUSINESS CLASS


Die Kunst, indirekt zu wirken: Was Umwegrentabilität für Theater und Kultur bedeutet

BY JÖRG ROWOHLT

The art of having an indirect impact: What indirect profitability means for theatre and culture

The hidden benefit of theatres – what economic value do theatregoers bring? Culture creates more than just image and prestige; it also generates tangible financial benefits for the city: an argument that looks beyond current debates on austerity.

After a thrilling premiere at a theatre of our choice, we sit with friends in a nearby café, order a second glass of wine and then spend the night at the hotel just round the corner. The next morning, we buy a souvenir in the city centre. What looks like a perfectly ordinary evening is, in reality, a tiny building block of a major economic effect: indirect profitability. The term may sound dry, but it describes one of the strongest arguments in favour of public funding for theatres, opera houses and festivals.

On the face of it, culture costs money – yet, indirectly, it brings back more than it consumes. Theatres have a cultural and educational mission; they entertain and inspire, provide a forum for debate, broaden horizons, open up spaces for creativity and shape a city's quality of life. This is beyond doubt, but it does little to impress local finance policymakers in times of tight budgets. The argument that the theatre can also be economically beneficial for the city is far more likely to carry weight.

What exactly is indirect profitability?

The term originates from regional and cultural economics and refers to the indirect economic effects of public spending on culture. In other words: every euro that a local authority invests in its municipal theatre or the independent theatre scene flows back into the town many times over.

Unlike the direct profitability of a business, indirect profitability measures what happens off stage. Audience members not only spend money on admission tickets, but also incur additional expenditure on accommodation, food and drink, transport, souvenirs and retail. The theatres themselves may commission regional craftspeople to create set designs, costumes or technical equipment. The income generated in this way circulates further. Employees spend the money again, and taxes flow into the coffers of the city and the state.

Finally, there are multiplier effects when this additional income is spent again. Cultural economists have developed calculation models for this chain reaction. What is particularly interesting, however, is the result: a theatre production generates revenue not only at the box office, but also in the catering, hospitality and retail sectors – an 'indirectly profitable' effect. The economic benefit arises, so to speak, indirectly. A roundabout way, in other words.

Example: Rendsburg

This impact can sometimes even be quantified. A study carried out last year by Ludwig Maximilian University of Munich (LMU) provides clear figures for Regensburg Theatre. For every euro of funding, the city received 1.60 euros in return – theatre attendance alone generated at least 25 million euros in additional economic benefits per year, on top of ticket sales. A one-euro investment yielding a 60 per cent return. The study is based on the 2023/24 season, which attracted over 170,000 visitors.

Matthias Schloderer, the theatre's commercial director, emphasises that the theatre is "a driving force not only culturally, but also economically". Prof. Dr Manfred Schwaiger, Director of the Institute at LMU: "Even in a conservative scenario, the available data show that Regensburg Theatre has a considerable quantitative economic impact on Regensburg. The indirect economic return will in reality be even higher, as qualitative factors have not yet been taken into account at all, such as the theatre's impact on the perceived quality of Regensburg as a location."

However, experts such as Julia Glesner, a professor of cultural management in Berlin, say that Regensburg's positive figures cannot be generalised. Studies on indirect economic returns have yielded higher results, particularly for major events. Examples include the Beethovenfest in Bonn and the Heidelberg Spring. Studies on indirect economic returns for these events arrived at higher figures of 4.15 euros and 4.05 euros respectively. A study on the Semperoper in Dresden also arrives at a multiplier of almost four euros. The study most comparable to that of Regensburg is one on the Gewandhaus in Leipzig, which shows a lower 'return on investment' of around 1.15 euros..

Smart local authorities are prioritising culture, especially at this time

However, indirect economic returns are by no means limited to immediate economic effects. They also have a long-term and intangible impact. A vibrant cultural scene enhances a location's appeal – for skilled workers, businesses and tourism. Cities such as Berlin, Hamburg and Cologne benefit significantly from their cultural profile. Theatres, opera houses and independent stages are not merely leisure facilities, but form part of the 'soft location factors' that influence decisions on business relocation and investment.

Indirect returns play a particularly important role in the context of public funding. Critics of subsidies often cite the high costs of cultural institutions. Direct revenue – ticket sales, sponsorship – usually covers only a fraction of expenditure. Yet this perspective falls short. It overlooks the fact that investment in culture generates social and economic returns that are not immediately reflected in an institution's balance sheet.

A real-life example: a theatre festival attracts an international audience. Hotel occupancy rates rise, taxi companies record more journeys, and restaurants are fully booked. At the same time, the city gains media exposure, increases its cultural prestige and may well attract further events or visitors in the future. The festival's actual 'profit' therefore lies not solely in the tickets sold, but in a complex web of knock-on effects.

Indirect returns can also be observed at an individual level. Cultural education, for example through theatre work with young people, has long-term effects on skills such as empathy, expressiveness and teamwork. These skills are difficult to quantify, but contribute significantly to social and economic development. Businesses benefit from creative, reflective employees.

Why this is important for the stage

For artistic directors, dramaturgs and ensemble members, it is not primarily about the bottom line. Nevertheless, it is worth taking a look at indirect returns. This provides arguments for use with local politicians and budget committees, who often focus solely on direct subsidies. It emphasises that every sold-out performance, every guest performance and every collaboration with the local business community contributes to the common good – both culturally and economically.

Ultimately, the realisation is simple: when the lights go out in the auditorium and people head home or to a restaurant, that is when the real value creation truly begins. The

stage is not merely a place for art. It is – in an indirect way – also a driving force behind the local economy. And that is what makes it profitable. Not in spite of, but because of its indirect contributions. ❖

P. 44-45 – RIGHTS HERE, RIGHTS NOW

SOLICITOR HENNING C. BEHRENS
LEGAL DEPARTMENT OF THE GDBA

The Employment Agency: How should I deal with an unfavourable decision? What can the GDBA do for me in such cases? What can I do in advance to improve the chances of a favourable decision?

Most of us are familiar with this: the nature of a stage worker's job means that one often has to deal with the Federal Employment Agency. Unfortunately, things there do not always run as smoothly as one would like. One does not always achieve the outcome one had aimed for or hoped for. Decisions made by the Employment Agency are sometimes not clear or transparent enough to be readily understood. Why did the agency decide one way or the other? Whether you manage to establish a good, cooperative relationship with the agency also depends, unfortunately, on the case worker. Finally, it is (unfortunately) only human to make mistakes from time to time.

The GDBA's legal department can help you to properly understand the Employment Agency's decisions and check that they are correct. In particular, the GDBA assists with initiating an appeal or legal proceedings and, in individual cases, provides legal aid for court proceedings.

It pays to be patient. This is because the appeal process does not always lead to the desired outcome – even when it is handled well and with the support of a legal expert. Two recent advisory cases clearly illustrate why it is worth having your decisions checked and seeking the union's assistance.

Another important element is the so-called "strike time" (Abrüstzeit) for performing members: after a performance or a final dress rehearsal in costume and make-up, a flat 30 minutes is allocated. The actual rest period only begins thereafter.

In both cases, the matters at issue were 'in fact' straightforward – both in terms of the facts and the legal assessment. Nevertheless, in one case it was necessary to conduct an appeal procedure, and in the other it was even necessary to bring legal proceedings in order to persuade the authority to reverse its incorrect decision:

1. CASE: "THE FREELANCE PERFORMER"

A freelance singer received unemployment benefit during periods without engagements and properly notified the Employment Agency in advance of all her engagements. As is common in the industry, these often consisted of single-day engagements.

In an amended decision notice, the Employment Agency not only determined that no unemployment benefit would be paid for the day on which an engagement took place (correctly), but also reduced the duration of her entitlement to unemployment benefit by one day (incorrectly).

Our member sought assistance from the GDBA Legal Department, which lodged an objection on her behalf. Only during the objection procedure did the authority recognise its error and amend the decision in the member's favour.

A particular problem in this case was that, for a layperson without legal training, it was not apparent from the amended decision notice that the authority had also reduced the overall entitlement period, nor why it had done so.

2. CASE: "CHANGING PERMANENT ENGAGEMENTS"

In the second case, a theatre professional moved from one permanent engagement at a theatre to a new permanent engagement at another theatre. In order to facilitate the move, the artist entered into a termination agreement with the former theatre, ending the employment relationship on 31 July. However, the new engagement did not commence until 1 September. Our member therefore applied for unemployment benefit for the month of August.

The authority imposed a disqualification period (Sperrzeit) for August and refused to pay unemployment benefit. No substantive justification was provided.

An objection lodged against this decision was rejected.

Even after legal proceedings had been initiated, the authority initially failed to provide any further reasoning and merely referred, in a cursory manner, to the earlier administrative proceedings. Only after further exchanges of written submissions did the authority finally concede the point. As a result, our member received unemployment benefit for the month between the two permanent engagements.

What else should be considered in order to avoid such situations wherever possible?

Fundamentally, both members described above did everything correctly. They cooperated with the authority in a timely, comprehensive and constructive manner, reviewed their decisions critically and sought assistance when questions arose.

Particularly when moving from one theatre engagement to another, interruptions in employment are common. The following points should therefore be observed:

➜ You must **register as a jobseeker** no later than three months before the end of your employment.

Please note! You should not wait until the very last minute to do this. It is worth contacting the relevant authority as early as possible to draw their attention to the specific circumstances surrounding the employment of an artist at a theatre. These include, in particular: regular fixed-term contracts, no standard notice period, and a typical summer break for all theatres. As a result, a brief interruption in employment is often unavoidable.

➜ You must **register as unemployed** no earlier than three months before the end of your employment and no later than the first day of unemployment.

A **waiting period** may apply if the employee is

- objectively responsible for leaving their job.
  - This is the case, for example, if the employee signs a termination agreement.
- subjectively responsible for their unemployment.
  - For example, the employee might not have had to give up their job or could have looked for a new position starting at an earlier date .
- has no valid reason.
  - Typical valid reasons that argue against the imposition of a waiting period include, for example:
    - health problems related to work.
    - moving in with family or a partner.

It is also advisable to highlight to the authorities the opportunities associated with the change of job: in addition to the artistic aspects, these may also include better earning potential.

It remains important to make it clear to the

authorities that the brief interruption during the summer break is unavoidable. Ask your theatre to support you in this. A brief letter confirming these theatre-specific circumstances can be more effective than a carefully completed certificate of employment.

P. 46-47 – GEWINNE, GEWINNE, GEWINNE

This section aims to unearth stories and anecdotes, turning the absurdities and unreasonable demands of our everyday working lives into something entertaining: the space between seeing failure as an opportunity and simply good stories, the sort you'd tell each other in the canteen.

Bingo Bongo

BY DAVID SIMON

2013 was a wild year. On every level. Edward Snowden exposed mass surveillance by the NSA, Pope Benedict XVI resigned, the CDU narrowly missed out on an absolute majority at federal level, the Euromaidan protests began in Ukraine, Shermin Langhoff took over the Gorki Theatre, and me? – I was homeless. I'd stashed all my belongings away in a warehouse in Leipzig. As befitted a young and supposedly up-and-coming actor, the plan was to move to Berlin in the long run (what a daft idea!). But as I had two productions lined up at the Schauspiel Essen first, I saved myself the rent. Zodiac sign: Fox! There were about six weeks between the premiere of the first production and the start of rehearsals for the second. So, effectively, a break. I asked if I could continue to stay in the guest flat during this transitional period. In the annexe of the Schauspiel Essen are the spacious canteen, two rehearsal stages, the administration offices, the artistic director's office, the dramaturgy department and, RIGHT IN THE MIDDLE: the guests' corridor. There are eight small flats side by side, which are usually fully occupied. Eight artists side by side, with a change of tenants every six weeks. What an incredible concept. After my first premiere Everyone involved in the production had left. Except me. On holiday in Essen. Six weeks until rehearsals began. It could probably have been by far the best six weeks of my life. If only... An operetta. To my surprise, an old friend and former fellow student moved into the room next door. A very warm welcome. Studying drama together creates a bond. For life. Suddenly, out of the blue and without being asked, she showed me her employment contract. The standard guest contract was more red than black. She'd revised it on the train journey to Essen – with various 'improvements'. I grinned. It was immediately clear to me that the artistic director wouldn't go along with ANY of it. But never mind. Let her get on with it... Over the next few days, I enjoyed my holiday in Essen to the full. I got up early in the morning, threw my towel onto a coveted spot in the canteen – and lay down for another two hours. I went on excursions and ate vast quantities of chips. After all, Essen is famous for two things: Krupp and chips. One day, I was due to go to the Grugatherme. I'd just announced my personal steam session schedule in the canteen when my room-mate walked in. Smugly, I asked her how the Negotiations were underway. "Great!" she said. "I've got all my demands through!" My smug grin froze abruptly before it completely fell off my face. What?! The?! Fuck?!? On the way to the spa, I couldn't get it out of my head. How on earth was that possible?! Why her?! Why do I have this lousy standard contract?! My inner turmoil didn't get any better at the Grugabad either. All of a sudden, I hated everything around me. Why on earth is it so hot in here?! Lavender infusion?! Are we in Provence or something?! Eight saunas! Completely over the top! EVERYTHING here is rubbish! I'd rather go back to my room.

No sooner said than done. I lay down on the bed and stared at the ceiling. Suddenly, there was a murmur from next door. The woman in the room next door with the brilliant contract was on the phone! It's 7 pm – can we please observe the quiet hours here?! Of course, I still wanted to know EXACTLY what was being chattered about next door. "Tell me – what's it like at your theatre? Do you rehearse on Saturdays? By the way, the negotiations went brilliantly, I managed to get all the changes through! Bingobongo! Haha!" At that very moment, I made the decision to renegotiate – and I'll go all out!

'What she can do, I've been able to do for ages!' The next morning, I set off for the theatre management office at the crack of dawn – at eleven o'clock. Fifteen minutes later, I came back out. With a huge grin on my face! There was nothing to be done about my contract. But I did have the following tucked under my arm: A 'Schauspiel-Essen' ballpoint pen, three 'Schauspiel-Essen' balloons, a 'Schauspiel-Essen' spiral-bound notebook and a 'Schauspiel-Essen' goody bag! I really milked that bloke for all he was worth!! A total winner!

My room neighbour, by the way, was Lisa Jopt. Almost exactly ten years ago, she and Johanna Lucke founded the Ensemble Netzwerk at a kitchen table in Oldenburg. The rest is history. Even though Lisa will disagree with me, and that kitchen table in Oldenburg has since achieved legendary status – I'm convinced that back in that wild year of 2013, in room 203 of the Schauspiel Essen's guest wing, a journey began from which we're all still benefiting today.

Looking back, it was perhaps the best holiday ever after all. Thank you, Lisa!

—

David Simon is an actor, writer and theatre and film producer. Born in Flensburg, he studied in Leipzig and has worked at up to eight municipal and state theatres. He is a member of the Rumpel Pumpel Theatre and the collective "Das Manko". The ZDF series of the same name, which he co-developed, is due to be released in 2026.

P. 40-43 – BUSINESS CLASS

BY JÖRG ROWOHLT

WHY?

The Berlin Theatertreffen intends to suspend its gender quota for the time being. The decision has sparked debate.

When the Theatertreffen introduced a 50 per cent quota for women in 2019, it was met with considerable criticism. Female directors whose productions were selected found themselves under the general suspicion that they had only "made it" because of the quota. On the other hand, can artistic merit alone

explain the fact that, during the festival's previous 56 editions, only 27 women were invited, compared with 193 men?

The current jury, which intends to select productions for the 2027 and 2028 festivals without applying a quota, apparently believes that gender equality can now be achieved without one. Until now, at least half of the ten productions invited to the prestigious Berlin Theatertreffen had to be directed by women or female-led collectives. Christine Wahl, theatre critic and member of the jury, outlined the reasons for suspending the quota on the theatre website nachtkritik.de. The theatre landscape, she argued, had changed; the jury wished to free itself from non-artistic criteria and concentrate on aesthetics. She also pointed out that introducing one quota inevitably prompts calls for others: what about people with migrant backgrounds? Or regional theatres, which the jury has consistently overlooked?

Indeed, much has changed in recent years. "Not only for the better, but also for the better," as Süddeutsche Zeitung put it. According to statistics from the German Stage Association (Deutscher Bühnenverein), women directed 38 per cent of productions during the 2024/25 season, while men accounted for 61 per cent (the remainder being collective productions). Ten years earlier, women had directed just 27.7 per cent of all new drama productions, compared with around 70 per cent by men. For many years, the Theatertreffen jury's selections reflected these proportions more or less exactly. Gender parity is therefore still a long way off, but at least the figures suggest that change is under way.

More than 300 theatre professionals have signed an open letter opposing the suspension of the women's quota. The decision, they argue, is "a fatal mistake". The letter continues: "The structural discrimination faced by women in the theatre sector persists. The progress made in recent years is increasingly under pressure in the face of social and political backlash." The signatories explicitly align themselves with the demands of the advocacy group Pro Quote Bühne, which had previously issued its own public statement. The organisation described the jury's decision as "a deeply worrying signal at a time of increasing right-wing political drift" and called for the quota to remain in place. While acknowledging that a binary gender quota can only partially reflect the diversity of the gender spectrum, the group argues that this should lead to the quota being developed further rather than abolished. This should also take account of intersectionality by giving greater consideration to other marginalised groups, including Black people, Indigenous people and People of Colour (BIPoC), people with disabilities, those from working-class backgrounds and people from eastern Germany.

The meeting does not shy away from addressing structural problems

According to the open letter, the introduction of the quota at the Theatertreffen marked a crucial step towards addressing structural inequalities. "The quota has not only increased the visibility of women directors; it has also enriched both the diversity and the quality of the works presented. The notion that artistic quality and quotas are mutually exclusive is an outdated, patriarchal narrative, and one we firmly reject."

The jury is not ignoring the structural problems that continue to exist within the theatre world. Rather, it places responsibility where decisions about these issues – and, ultimately, about artistic programming – are actually made: with artistic directors, dramaturgs, directors and curators. A considerable number of these decision-makers are themselves among the signatories of the open letter: Matthias Lilienthal, soon to become artistic director of Berlin's Volksbühne; Pınar Karabulut, artistic director of Schauspielhaus Zürich; and Claus Caesar, artistic director of the Badisches Staatstheater Karlsruhe. Representatives of Schauspiel Erlangen, Hamburg's Thalia Theatre, Staatsschauspiel Dresden and Theatre Magdeburg, to name but a few, have also signed. These are precisely the people who occupy the levers of power and who largely determine what is staged, how it is staged, and by whom – and, ultimately, what may end up being invited to Berlin.

P. 50-53 – BACKSTAGE

Department Musical

WHAT IS THE DIGITAL KANTINE?

The Digital Cafeteria offers all musical theater professionals an open space for casual and spontaneous interaction.
It takes place on the first Monday of every month from 3:00 to 4:00 p.m.

Here's a space for:
- Questions and feedback
- Mutual support
- Topics that aren't always discussed publicly
- Just getting together for coffee

Dates for 2026:
September 7
October 5
November 2
December 7

No registration required, but feel free to send us a quick message at **musical@gdba.de** and we'll send you the general meeting link for all upcoming dates.

We look forward to seeing you!

EUROFIA IN BELGIUM

In early June, the GDBA spent three days visiting our Belgian sister union, IRW-CG-SP, in Namur for the EuroFIA meeting. The focus was on important issues such as the first collective bargaining agreements for self-employed workers, the growing shift to the right in Europe, and the question of how AI is changing the work of artists and what role unions can play in this context. In addition, the participating organizations reported on current negotiations and developments in their respective countries.

Representing the GDBA were Vice President Raphael Westermeier and Joyce Diedrich from the Freelancers' Council. Also present from Germany were our sister organizations BFFS and VdO, as well as representatives from ver.di Kultur. We were particularly pleased to see Paul W. Fleming again, General Secretary of the British Equity and one of the vice presidents of the FIA.

The exchange demonstrated once again how important international networking among artists' unions is – because many challenges know no national borders.

Werde Mitglied!
Join us!

Wir bieten

Rechtsberatung
Rechtsschutz
Ein offenes Ohr bei schwierigen beruflichen Fragen.

Und:

Das TOI TOI TOI - Magazin kommt kostenlos per Post/Mail bequem zu Dir nach Hause.

Wir sprechen englisch, italienisch, französisch & spanisch.
Wir helfen Dir. GDBA.

We offer

Legal advice
Legal protection
An open ear for difficult professional questions.

And:

TOI TOI TOI-Magazine comes for free to your doorstep or digital device.

We speak English, Italian, French and Spanish.
We‘re here to help. GDBA

1871

GDBA

DIE BÜHNENGEWERKSCHAFT

www.gdba.de