TOI TOI TOI

DAS BÜHNENMAGAZIN

AUSGABE 11-12/2026 / 4,50 €



Dagegen sein reicht nicht

Gewerkschaftstag 2026: Mitten im Lauf

STREITKULTUR

Hier gibt es etwas zu sehen

Bühnengewerkschaft GDBA – Stage Union GDBA

EN Dear readers,

GDBA has a new president. Raphael Westermeier was elected by a large majority at the extraordinary online union conference on 21 September. We report on the successful event from page 24 onwards interview with Raphael Westermeier on page 28.
There was little disagreement at the conference. In society at large, however, there is plenty of arguing – and it feels as though there is more of it than ever. But are we arguing about the right things? In her essay, writer and dramaturge Hayat Erdoğan explores what makes a good argument. She distinguishes between the mere exchange of opposing opinions and disputes that challenge existing power structures. Theatre in particular can provide a space for such confrontations – not only on stage, but also behind the scenes. After all, what matters is not simply who is right, but also who gets heard and who is allowed to have a say in the first place.
A healthy culture of debate also requires us to recognise that simply being against something is not enough. Following the state elections in Saxony-Anhalt, Mecklenburg-Western Pomerania and Berlin, journalist Sebastian Friedrich asks why the constant appeals for social cohesion fall short. His argument is that anyone seeking to counter the shift to the right must call out social divisions and deal with conflict rather than merely invoke or conceal them.

Happy reading!

Jörg Rowohlt
Editor-in-Chief

Liebe Leser*innen,

die GDBA hat einen neuen Präsidenten. Beim außerordentlichen digitalen Gewerkschaftstag am 21. September wurde Raphael Westermeier mit großer Mehrheit gewählt. Den erfolgreichen Tag beschreiben wir ab Seite 24. Ein Interview mit Raphael Westermeier steht auf Seite 28.

Beim Gewerkschaftstag haben wir wenig gestritten. Ansonsten wird in der Gesellschaft viel gestritten – gefühlt immer mehr. Aber streiten wir auch über das Richtige? Die Autorin und Dramaturgin Hayat Erdoğan geht in ihrem Essay der Frage nach, was einen guten Streit ausmacht. Dabei unterscheidet sie zwischen dem bloßen Austausch gegensätzlicher Meinungen und einem Streit, der bestehende Machtverhältnisse infrage stellt. Gerade das Theater kann ein Ort solcher Auseinandersetzungen sein – nicht nur auf der Bühne, sondern auch hinter den Kulissen. Denn entscheidend ist nicht allein, wer recht hat, sondern auch, wer überhaupt gehört wird und mitreden darf.

Zur Streitkultur gehört auch die Erkenntnis: Dagegen sein allein reicht nicht. Nach den Landtagswahlen in Sachsen-Anhalt, Mecklenburg-Vorpommern und Berlin fragt der Journalist Sebastian Friedrich, warum die ständigen Appelle an den gesellschaftlichen Zusammenhalt zu kurz greifen. Seine These: Wer dem Rechtsruck etwas entgegensetzen will, muss soziale Gegensätze benennen und Konflikte austragen, statt sie zu beschwören oder zu verdecken.

Viel Spaß beim Lesen!

Jörg Rowohlt
Chefredakteur



Foto: Anna Spindelndreier



COVER
Ausgabe / Issue
11-12/2026
Foto: Simon Hegenberg
Model: Josefine Ristau

INHALT

SCHWERPUNKT

10 Hayat Erdoğan: Hier gibt es etwas zu sehen
18 Sebastian Friedrich: Dagegen sein reicht nicht

GDBA

24 Außerordentlicher Online-Gewerkschaftstag: Mitten im Lauf
28 Interview mit Raphael Westermeier: „Je klarer die Regeln, desto freier kann man künstlerisch arbeiten.“

BRANCHE

34 Axel Brüggemann: Das Geschäft mit der Hoffnung junger Stimmen

BACKSTAGE GEWERKSCHAFT

48 Streikkundgebungen in Münster und Düsseldorf: 15 Minuten für Veränderung / Bonn: Das Schauspiel steht auf dem Spiel / Hannah Walther neue GDBA-Vizepräsidentin / Sachsen braucht Kultur

RUBRIKEN

40 Foyer & Flamme: Dystupia
44 Theatermemes
46 Fug & Recht: Wie geht Streik am Theater?

STANDARDS

06 Autor*innen dieser Ausgabe
08 Moodboard
22 Panorama
55 Jubiläen und Nachrufe
56 Buchtipp / Impressum

57 ENGLISH TRANSLATIONS



10



40



34



28

Fotos: Simon Hegenberg

AUTOR*INNEN

DIESER AUSGABE

HAYAT ERDOĞAN

DRAMATURGIN & KOLUMNISTIN / DRAMATURGE & COLUMNIST



(c) SusanneTockanFoto-

Hayat Erdoğan ist Dramaturgin, Kuratorin und Kolumnistin. Sie studierte Germanistik, Anglistik und Dramaturgie, war Forschungsstipendiatin der James Joyce Stiftung in Zürich und Triest, Dozentin an der Zürcher Hochschule der Künste, und leitete künstlerische, forschende Projekte zwischen London und Hong Kong. Im Schwerpunkt ab Seite 12 denkt sie darüber nach, ob unsere Gesellschaft die Konfliktfähigkeit verloren hat. Was macht eigentlich Streit aus – und was nicht?

Hayat Erdoğan is a dramaturge, curator and columnist. She studied German and English literature and dramaturgy, was a research fellow at the James Joyce Foundation in Zurich and Trieste, taught at Zurich University of the Arts, and led artistic and research projects from London to Hong Kong. In our special feature, starting on page 12, she explores whether our society has lost the ability to engage in conflict. What actually constitutes a dispute – and what does not?

SEBASTIAN FRIEDRICH

JOURNALIST & PUBLIZIST/ JOURNALIST AND WRITER



(c) privat

Sebastian Friedrich schreibt Analysen, Essays und Bücher, macht Podcasts, Radiofeatures und Fernsehbeiträge, hält Vorträge und moderiert Diskussionen. Im Mittelpunkt seiner Arbeit steht die Neue Rechte und die AfD. Ab Seite 18 fragt er nach den Wahlen in Sachsen-Anhalt, Mecklenburg-Vorpommern und Berlin, wer Konflikte scheut und wem das nützt.

Sebastian Friedrich writes analyses, essays and books, produces podcasts, radio documentaries and television programmes, gives talks and chairs discussions. His work focuses on the New Right and the AfD. From page 20 onwards, he examines, in the wake of the elections in Saxony-Anhalt, Mecklenburg-Western Pomerania and Berlin, who shies away from conflict – and who benefits from it.

AXEL BRÜGGEMANN

AUTOR & REGISSEUR / AUTHOR & DIRECTOR



(c) privat

Neben seiner Arbeit als Autor und Regisseur betreibt Axel Brüggemann die Klassik-Seite www.backstageclassical.com. Vor einem Jahr inszenierte er in Neustrelitz Mozarts „Entführung". Ab Seite 34 thematisiert er die fragwürdige Praxis des *Vienna Opera Lab*, das von jungen Sänger*innen viel Geld verlangt.

Alongside his work as a writer and director, Axel Brüggemann runs the classical music website www.backstageclassical.com. A year ago, he directed Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* in Neustrelitz. Starting on page 34, he examihe questionable practices of the Vienna Opera Lab, which charges young singers substantial sums of money.

WOLFGANG SCHWANINGER

OPERNSÄNGER & RECHTSANWALT / OPERA SINGER & LAWYER



(c) Anna SpindelndreierI

Wolfgang Schwaninger, Tenor und Rechtsanwalt, steht als Sänger seit 31 Jahren auf der Bühne, davon elf Jahre Ensemblemitglied des Staatstheaters am Gärtnerplatz in München, danach freischaffend tätig.
Schwerpunkt als Anwalt: Arbeits-, Sozial- und Bühnenrecht, für die GDBA seit sechs Jahren dabei.
Aus gegebenem Anlass hat er ein Fug & Recht zum Streikrecht geschrieben (Seite 46).

Wolfgang Schwaninger, a tenor and lawyer, has been performing on stage for 31 years. He spent eleven years as an ensemble member at the Staatstheater am Gärtnerplatz in Munich before becoming a freelance tenor. As a lawyer, he specialises in employment law, social security law and theatre law, and has been working for the GDBA for six years. In light of recent events, he has written an article on the right to strike for the "Rights here, rights now" column (page 46).

MOODBOARD



DEUTLICHE WORTE

Strong words

HAUSHALT – Der Deutsche Kulturrat und sein Geschäftsführer Olaf Zimmermann sind eigentlich für diplomatische Zurückhaltung bekannt. Als aber Kulturstaatsminister Wolfram Weimer im September unter anderem die Privatisierung des ZDF und die Auflösung kleinerer ARD-Anstalten wie des Saarländischen Rundfunks und Radio Bremens ins Gespräch brachte, war damit Schluss: „Was soll das, Herr Kulturstaatsminister? Sie sind Staatsminister FÜR Kultur und Medien und nicht DAGEGEN!“

BUDGET – The German Cultural Council and its managing director, Olaf Zimmermann, are generally known for their diplomatic restraint. But when Minister of State for Culture and the Media Wolfram Weimer floated proposals in September that included privatising ZDF and dissolving smaller ARD broadcasters such as Saarländischer Rundfunk and Radio Bremen, they abandoned their reserve. “What on earth are you playing at, Minister? You are the Minister of State FOR Culture and the Media, not AGAINST them!”

MOODBOARD



MAGDEBURG – Hans-Thomas Tillschneider, kulturpolitischer Sprecher der AfD-Landtagsfraktion, ist zum stellvertretenden Landtagspräsidenten in Magdeburg gewählt worden. Er gilt als Rechtsextremer mit der Überzeugung, dass eine gesellschaftliche und politische Veränderung nur möglich wird durch eine Veränderung des kulturellen Raumes, durch Verschiebungen des Sag- und Denkbaren. Öffentlich geförderte Kultur solle sich zu einem deutschen Patriotismus im Sinne der AfD bekennen.

MAGDEBURG – Hans-Thomas Tillschneider, the AfD parliamentary group's spokesperson on cultural policy, has been elected Vice-President of the state parliament in Magdeburg. He is regarded as a far-right extremist who believes that social and political change can only be achieved by transforming the cultural sphere and shifting the boundaries of what can be said and thought. He argues that publicly funded cultural institutions should commit themselves to a form of German patriotism as defined by the AfD.

Kulturpolitik als Warnung für Sachsen-Anhalt?

A warning for Saxony-Anhalt's cultural policy?

GRAZ – Wie könnte Kulturpolitik unter einer AfD-geführten Landesregierung in Sachsen-Anhalt aussehen? Einen möglichen Vorgeschmack liefert die österreichische Steiermark. Dort regiert seit Ende 2024 die rechtsextreme FPÖ gemeinsam mit der konservativen ÖVP. Wie die *Süddeutsche Zeitung* berichtet, setzt die FPÖ auf die Förderung traditioneller „Volkskultur", während international ausgerichtete Kunst und die Freie Szene unter Druck geraten. So fordert die Partei eine Umverteilung der Kulturmittel zugunsten der Volkskultur. Zugleich wurden Fördergremien umbesetzt, geplante und bereits umgesetzte Kürzungen treffen insbesondere die Freie Szene. Kulturschaffende sprechen von einem Kulturkampf. Die Parallelen zu den kulturpolitischen Vorstellungen der AfD in Sachsen-Anhalt sind unübersehbar.

GRAZ – What might cultural policy look like under an AfD-led state government in Saxony-Anhalt? The Austrian state of Styria offers a possible foretaste. Since late 2024, the far-right FPÖ has governed there in coalition with the conservative ÖVP. As the Süddeutsche Zeitung reports, the FPÖ is focusing on promoting traditional 'folk culture', while internationally oriented arts and the independent arts scene are coming under pressure. The party is calling for cultural funding to be redistributed in favour of folk culture. At the same time, funding committees have been reshuffled, and both planned and already implemented cuts are hitting the independent arts scene particularly hard. Artists and cultural workers speak of a culture war. The parallels with the AfD's cultural policy agenda in Saxony-Anhalt are unmistakable

MOODBOARD



FESTGENOMMEN

Arrested

BUDAPEST – Der ehemalige ungarische Kulturminister Balázs Hankó ist festgenommen worden. Dem Politiker aus der Orbán-Ära wird die politisch gesteuerte Vergabe von Fördermitteln vorgeworfen. Es geht um Gelder des nationalen Kulturfonds im Wert von umgerechnet rund 47 Millionen Euro. Hankó sprach von einem Schauprozess. Das Parlament unter Premierminister Magyar hat eine neue Anti-Korruptionsbehörde in Ungarn ins Leben gerufen.

BUDAPEST – Former Hungarian Culture Minister Balázs Hankó has been arrested. The politician, who served under Viktor Orbán, is accused of politically manipulating the allocation of grants. The allegations concern funding worth approximately €47 million from the National Cultural Fund. Hankó described the proceedings as a show trial. Hungary's parliament, under Prime Minister Magyar, has established a



Skulptur „Der Flug" (1988) von Rainer Fetting auf dem Kleinen Haus

(c) Gruenschuh

STAATSTHEATER MAINZ VORN

Staatstheater Mainz comes out on top

MAINZ – Das Staatstheater Mainz ist in einer Kritiker-Umfrage der „Opernwelt" zum Opernhaus des Jahres gekürt worden. Laut Jury überzeugte das Haus mit einem „dramaturgisch bezwingenden, couragierten und politisch wachen Spielplan sowie mit eindrücklichen Regiehandschriften".

MAINZ – Staatstheater Mainz has been named Opera House of the Year in a critics' poll conducted by the magazine *Opernwelt*. According to the jury, the theatre impressed with its "dramaturgically compelling, bold and politically alert programme, as well as its striking directorial approaches".

FREIE KÜNSTE GEHEN LEER AUS

Independent Performing Arts Left Empty-Handed

HAUSHALT – Für die Freien Darstellenden Künste bleibt die erhoffte Unterstützung aus. Kulturstaatsminister Weimer setzt mit seinem Haushaltsentwurf den Sparkurs fort. Der Appell der Freien Szene, gestrichene Bundesmittel für wichtige Netzwerke und Programme wieder bereitzustellen, verhallt offenbar ungehört. Statt dringend benötigter finanzieller Entlastung drohen nun weitere empfindliche Kürzungen.

BUDGET – The independent performing arts sector is still waiting for the support it desperately needs. In his draft budget, Minister of State for Culture Wolfram Weimer is pressing ahead with spending cuts. The sector's appeal to restore federal funding for key networks and programmes appears to have fallen on deaf ears. Instead of urgently needed financial relief, the sector now faces the threat of further substantial cuts.



HIER GIBT ES ETWAS ZU SEHEN

VON HAYAT ERDOĞAN

Haben wir als Gesellschaft die Konfliktfähigkeit verloren? Die Autorin und Dramaturgin Hayat Erdoğan fragt, was einen guten Streit ausmacht – und was nicht. Müssen wir das Streiten wieder lernen?

Die Frage, ob wir wieder streiten lernen müssen, setzt voraus, dass wir wissen, was Streiten ist, und vielleicht liegt bereits darin ein Problem. Denn gestritten wird überall, in Parlamenten und Feuilletons, bei Markus Lanz, auf den Straßen, auf Social Media, an Universitäten und selbstverständlich auch im Theater, wo die Auseinandersetzungen der letzten Jahre über Machtmissbrauch, Arbeitsbedingungen, Repräsentation und Kunstfreiheit nicht gerade den Eindruck eines konfliktarmen Feldes hinterlassen haben.

Gleichzeitig wird in öffentlichen Debatten und Publikationen immer wieder ein Verlust von Streitkultur diagnostiziert. Beides widerspricht sich weniger, als man meinen könnte: Wir können sehr viel streiten und dennoch unfähig zum Streit sein, solange wir darunter nur seine banalste Form verstehen. Arbeitnehmer*in gegen Arbeitgeber*in, links gegen rechts, Kunstfreiheit gegen Cancel Culture, Identität gegen Universalismus; wir widersprechen einander, fallen einander ins Wort, hören einander vielleicht sogar manchmal zu, ohne die Anordnung zu berühren, in der schon festgelegt ist, wer hier als wer spricht, welche Positionen zur Auswahl stehen und was überhaupt Gegenstand des Streits sein kann. All das kann stattfinden, ohne dass Politik stattfindet.

Streit ist politisch

Ich möchte einen anderen Streitbegriff ins Feld des banalen Meinungsstreits einführen, einen emanzipatorischen, den der französische Philosoph Jacques Rancière anbietet und entlang seines Ästhetik- und Politikverständnisses formuliert. Zwar gehören Ästhetik und Politik je eigenen Handlungsfeldern mit eigenen Wirkungsmechanismen und -räumen an. Eine simpel erscheinende Einsicht aber gilt für beide: Emanzipation ist elementar und funktioniert von unten, indem wir beginnen, sie zu denken. Dazu gehört auch, dass wir verstehen, dass jedes dieser Felder aufgeteilt ist. Rancière nennt das die „Aufteilung des Sinnlichen“, partage du sensible. Damit beschreibt er eine Ordnung des Wahrnehmbaren, in der Körpern Orte, Tätigkeiten und Fähigkeiten zugewiesen werden, eine Ordnung also, in der bestimmt ist, wer sichtbar ist und wer nicht, wessen Äußerung als Rede zählt und wessen Stimme als Lärm, was eine öffentliche Angelegenheit ist und was als privat gilt.

Das Politische ist somit für Rancière „die Bühne einer Konfrontation von zwei Logiken“. Die eine nennt er police, Polizei, und meint damit nicht in erster Linie den Polizeiapparat, sondern eine Aufteilung, die restlos aufgeht: Jede*r hat einen Platz, eine Funktion und eine dazu passende Weise zu sprechen. Diese sprechen, jene werden vertreten; hier findet Politik statt, dort Arbeit, Kunst oder Privatleben. Eine solche Ordnung muss keineswegs repressiv sein. Sie kann liberal, pluralistisch und ausgesprochen tolerant gegenüber Meinungen daherkommen. Solange aber nur darüber gestritten wird, was in ihr zur Auswahl steht, bleibt die Ordnung selbst unangetastet.

Die andere Logik, die eigentliche Politik in Rancières Sinn, zählt den Anteil der Anteillosen mit, an dem die Rechnung nicht mehr aufgeht. Gemeint sind damit jene, die in einer gesellschaftlichen und politischen Ordnung keine Stimme besitzen und durch ihr Auftreten Gleichheit einfordern. Diesen Streit nennt Rancière Dissens oder mésentente, das Unvernehmen: Streit ist dann ein Konflikt zwischen unterschiedlichen Logiken, nach denen überhaupt gezählt wird, wer und was Teil einer Gemeinschaft ist. Warum eigentlich du und nicht ich? Warum soll deine Stimme mehr zählen als meine? Der Dissens beginnt dort, wo die Ordnung strittig wird. Es geht um die Fähigkeit, die „Vorhandenheit zweier Welten in einer“ sichtbar zu machen. Nicht zwei Meinungen über dieselbe Welt, sondern zwei Ordnungen dessen, was als Welt erscheint.

Zwei Welten in einem Probenraum

Das klingt komplizierter, als es ist, hat aber viel mit dem Theater zu tun. Ein Beispiel: Eine Theaterprobe dauert länger als vereinbart. Die eine Seite sagt: Wir müssen weiterarbeiten, die Szene funktioniert noch nicht, und ein künstlerischer Prozess lässt sich nicht um 22 Uhr einfach beenden. Die andere Seite sagt: Meine Arbeitszeit endet hier, Vereinbarungen müssen eingehalten werden.

Bis hierhin ist das ein Interessenkonflikt: Beide Sei- ▶







ten wissen, worüber sie streiten, und erkennen einander als Verhandlungspartner*innen an. Anders wird die Sache, sobald jemand sagt: Theater ist eben kein normaler Beruf. Das ist kein Argument im Streit, es ist ein Satz der Polizei: Er weist die Probe der Kunst zu und erklärt, dass es hier nichts zu verhandeln gibt. Wer jetzt noch auf die Uhr zeigt, wird nicht gehört: als jemand, der müde ist, sich beschwert, nicht genug brennt – mit Rancière gesprochen, wäre dies in der Logik der Polizei „Lärm".

Der Dissens aber entsteht, wo diese Zuweisung bestritten wird und die Probe als Arbeitsverhältnis erscheint, in dem eine Institution über die Zeit ihrer Beschäftigten verfügt. Und da ist es wieder: das „Vorhandensein zweier Welten in einer". Im selben Probenraum, zur selben Uhrzeit, existieren zwei Ordnungen dessen, was hier geschieht. Wer kann sagen: Diese Probe ist jetzt keine künstlerische Frage mehr, sondern eine Frage von Arbeit und Macht? Und was geschieht mit der Person, die diese Verschiebung vornimmt? Hat sie einen Konflikt benannt oder den künstlerischen Prozess gestört?

Der Streit geht darüber, wer auf einer gemeinsamen Bühne gegenwärtig ist: Spricht hier ein*e Künstler*in oder ein*e Beschäftigte*r? Geht es um einen kreativen Prozess oder um Arbeitszeit? Und ist die Probe überhaupt der Ort, an dem darüber gesprochen werden kann? Und so kann darüber gestritten werden, was eine Probe überhaupt ist und welche Ordnung von Kunst, Arbeit und Autorität sich darin ausdrückt. Der Dissens macht also Theater für einen Augenblick anders sichtbar.

Hier gibt es etwas zu sehen

Rancières eigenes Beispiel spielt auf einer Straße. Eine Demonstration findet statt, die Polizei interveniert. Ihre Logik: „Weiterfahren! Es gibt nichts zu sehen." Auf einer Straße, sagt diese Ordnung, gibt es nichts zu tun, als sich fortzubewegen. Die Demonstrierenden antworten darauf, indem sie stehenbleiben. Damit sagen sie: Doch, hier gibt es etwas zu sehen. Die Straße ist weiterhin dieselbe Straße, aber sie ist nicht mehr nur Verkehrsraum, sondern ein Versammlungsraum. Nicht zwei Meinungen über dieselbe Straße, sondern zwei Straßen in derselben Straße. Hier ist ein Raum, auf dem weiterzugehen ist, und hier ist ein Raum, auf dem Menschen stehen bleiben, weil es etwas zu sehen, zu hören und gemeinsam zu verhandeln gibt.

In diesem Stehenbleiben zeigt sich mehr als die Lust an der Konfrontation oder die Fähigkeit, die eigene Meinung möglichst entschieden gegen eine andere zu behaupten. Dieses Stehenbleiben ist die Unterbrechung einer Ordnung, die bis eben noch selbstverständlich erschien. Der politische Streit sagt nicht bloß: Ich sehe das anders. Er sagt: Da ist etwas, das du nicht siehst.

Wenn Streit also weder der Zusammenstoß von Meinungen noch die Störung um ihrer selbst willen ist, was wäre dann eine Praxis des Streits?

Zwei Positionen, weniger Bewegung

Eine Praxis des Streits im Sinne der emanzipatorischen Kraft wäre nicht jene Streitkultur, die auf Mäßigung zielt. Einander ausreden lassen, zuhören, nicht beleidigen, Kompromisse suchen – abgesehen davon, dass sich (insbesondere auf Machtpositionen) kaum jemand daran hält, sind das wichtige Voraussetzungen dafür, dass Menschen streiten können, ohne einander zu zerstören. Diese Regeln setzen voraus, was im Dissens erst auf dem Spiel steht, dass beide schon als Sprechende gelten und der Gegenstand schon ein gemeinsamer ist. Aber sie beantworten noch nicht die Frage, was ein Streit mit unserem Denken macht.

Wir können einander sehr aufmerksam zuhören und nachher genau dieselben sein wie zuvor. Wir können eine andere Meinung respektieren und sie gerade dadurch auf Distanz halten: Das ist eben deine Meinung, dies ist meine, und nun haben wir bewiesen, dass wir trotz unserer Differenzen zivilisiert miteinander umgehen können. Das wäre eine beachtliche soziale Leistung. Aber politischer Streit im Sinne Rancières wäre es noch nicht. ▶

> ***Streitfähigkeit besteht nicht allein darin, die Position eines anderen auszuhalten. Interessanter wäre, eine Position entschieden zu vertreten, ohne mit ihr identisch zu werden.***

Streitfähigkeit besteht nicht allein darin, die Position eines anderen auszuhalten. Aushalten kann ich etwas, ohne mich zu bewegen. Interessanter wäre die Fähigkeit, eine Position entschieden zu vertreten, ohne mit ihr identisch zu werden; sie einer Situation auszusetzen, in der nicht feststeht, was von ihr übrigbleibt. Bei Rancière beginnt der Dissens mit einer „Ent-Identifizierung", dem „Losreißen von einem natürlichen Platz". Die Aufforderung, Position zu beziehen, sich zu bekennen – und das alles möglichst eindeutig –, bewirkt das Gegenteil: Je dringlicher wir nach Positionen verlangen, desto unbeweglicher werden sie.

Wenn meine Position nicht etwas ist, das ich in einer Frage einnehme, sondern etwas, das meine Identität bezeugt, wird ein Angriff auf sie zum Angriff auf meine Person. Wir haben dann zwei Positionen und sehr wenig Bewegung. Wir alle kennen diesen Mechanismus. In Debatten über Repräsentation oder Kunstfreiheit beispielsweise wird schnell gefragt, auf welcher Seite jemand steht. Das ist verständlich, weil hier reale Machtverhältnisse und reale Verletzungen verhandelt werden. Aber die Geschwindigkeit, mit der eine Äußerung einer Position und eine Position einer Person zugerechnet wird, tut genau das, was die Polizei tut: Sie weist Plätze zu. Man weiß dann bereits, wer gut und wer böse ist, bevor man verstanden hat, was eigentlich strittig geworden ist. Der Streit hat seinen Sinn verloren.

Streit um das Gemeinsame

Gemeinschaft entsteht dort, wo über den Gehalt eines Gemeinsamen gestritten wird. Damit ist nicht gesagt, dass Streit Gemeinschaft herstellt – er kann sie ebenso zerstören. Das Gemeinsame ist nicht einfach schon da, so wie Gemeinschaft als Idee entzogen bleibt, es sie nur im Kommen gibt. Theater stellt so betrachtet zeitlich begrenzte Gemeinschaften her; es ist ein Übungsraum für das Gemeinsame – insbesondere, weil wir dort eine Aufteilung des Sinnlichen erleben: wie die Plätze verteilt sind, wer sie verteilt, wer gar nicht erst im Raum ist und weshalb das als selbstverständlich erscheint. Das Theater sowohl auf der Bühne als auch als Institution zeigt, dass seine Ordnung hergestellt ist, dass eine Stimme, die eben noch Lärm war, Rede werden kann, dass ein Raum anders gebraucht, ein Körper anders gesehen, eine Frage anders gestellt werden kann.

Wenn mit Streit also gemeint ist, dass in ihm etwas geschieht, das vorher nicht feststand, dann brauchen wir mehr Streit. Die Frage, die ich streitwürdig finde, lautet daher: Was ist hier eigentlich strittig geworden – und für wen? Verzichten können wir auf seinen Doppelgänger, der stets unter den Überschriften „Wer hat recht?" und „Wer kann eine Meinung möglichst laut in die Welt brüllen?" daherkommt.

In diesem Sinne: stehen bleiben, wenn es heißt, hier gäbe es nichts zu sehen, und gemeinsam herausfinden, was sichtbar wird, wenn wir nicht weitergehen – und wer im Namen eines Wir Anteil nimmt an etwas, woran ihm bislang kein Anteil zugedacht war. Dieses Wir, das es noch nicht gibt, ist das Wir einer ästhetischen Gemeinschaft, ist das Subjekt der Politik. ❖



(c) Susanne Tockan Fotografie

Hayat Erdoğan ist Autorin, Dramaturgin und Dozentin und lebt seit 2010 in Zürich. Bis 2025 war sie Co-Intendantin am Theater Neumarkt. Ihr Romandebüt „Hauptsache kein Zeitgeist" (Claassen Verlag) ist für den Schweizer Buchpreis 2026 nominiert.



Fotos: Simon Hegenberg

DAGEGEN

SEIN REICHT NICHT

Was, wenn die ständige Beschwörung des Zusammenhalts selbst Teil des Problems ist? Der Journalist und Autor Sebastian Friedrich fragt im Nachgang zu den Landtagswahlen in Sachsen-Anhalt, Mecklenburg-Vorpommern und Berlin, wer Konflikte scheut und wem das nützt.

VON SEBASTIAN FRIEDRICH

Wer möchte nicht mehr Zusammenhalt? Wer wünscht sich nicht weniger Spaltung? In diesem Herbst war wieder viel davon die Rede: Zum Tag der Deutschen Einheit predigte der Osnabrücker Bischof Dominicus Meier im offiziellen Einheitsgottesdienst, Einheit und Zusammenhalt gebe es nur dort, wo man sich gegen Spaltung und Polarisierung stelle. Mecklenburg-Vorpommerns Ministerpräsidentin Manuela Schwesig betonte kurz davor, die gesellschaftliche Spaltung in ihrem Bundesland überwinden zu wollen. Auch Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier warnte am Tag der Deutschen Einheit vor gesellschaftlicher Spaltung. Doch um welche Spaltung geht es eigentlich und welche gesellschaftlichen Gegensätze geraten durch solche Rede aus dem Blick?

Die Appelle sind wenige Wochen nach drei Landtagswahlen zu hören, die die politische Landschaft erschüttert und weite Teile der Gesellschaft aufgeschreckt haben.

ZUSAMMENHALT OHNE SACHTHEMEN?

In Sachsen-Anhalt und Mecklenburg-Vorpommern holte die Alternative für Deutschland (AfD) ihre beiden besten Wahlergebnisse aller Zeiten. Mit 43,8 Prozent in Sachsen-Anhalt will die AfD erstmals eine Landesregierung führen und mit Ulrich Siegmund den Ministerpräsidenten stellen. Ob sie dafür genügend Unterstützung findet, ist offen. Es wäre der erste Ministerpräsident einer offen rechtsradikalen Partei in Deutschland seit 1945. Theatern und Kulturvereinen, deren Arbeit den nationalistischen Vorgaben der AfD widerspricht, könnten Landesmittel entzogen werden.

In Mecklenburg-Vorpommern wird es wohl auf eine rot-rot-grüne Landesregierung hinauslaufen. Dann wäre die AfD aber die einzige im Landtag vertretene Oppositionspartei, auch weil die CDU erstmals bei einer Landtagswahl an der

Fünf-Prozent-Hürde gescheitert ist. In Berlin landete die AfD zwar nur auf dem dritten Rang, erzielte aber auch dort ihr bislang bestes Wahlergebnis.

Bemerkenswert ist nicht nur der Erfolg der AfD, sondern auch die deutlich gestiegene Wahlbeteiligung. In Sachsen-Anhalt stieg sie von 60,3 auf 77,8 Prozent. Dort und in Mecklenburg-Vorpommern mobilisierte vor allem die AfD frühere Nichtwähler*innen. Nachwahlbefragungen zeigen zudem, wie ausgeprägt unter AfD-Wähler*innen die Unzufriedenheit mit der Bundesregierung und die wirtschaftlichen Sorgen sind.

Dass die AfD als Staubsauger der Unzufriedenheit fungieren konnte, lag nicht allein an ihrer aufsehenerregenden Wahlkampagne. Die AfD profitierte davon, sich selbst permanent zum Gegenstand der Debatte zu machen. Das war besonders auffällig in Sachsen-Anhalt: Der Wahlkampf drehte sich weniger um Sachthemen als um die Frage, ob die AfD an die Macht käme oder ob es den anderen Parteien gelänge, ein Mehrheitsbündnis zu bilden, das wenig zusammenhält außer der Ablehnung der AfD.

KONFLIKTE KÖNNEN DEMOKRATIE FÖRDERN

Die Polarisierung zwischen AfD und Gegen-AfD zeigte sich auch in Befragungen: Während sich AfD-Wähler*innen fast geschlossen eine AfD-geführte Regierung wünschten, sprachen sich die Anhänger*innen von Linken, Grünen, SPD und CDU mit jeweils großer Mehrheit für eine CDU-geführte Regierung aus. Auch die Wähler*innenwanderung zugunsten jener Parteien, deren Einzug ins Parlament unsicher erschien, deutet auf die bestimmende Konfliktachse hin: AfD gegen den Rest. Dabei war es vielen derer, die nicht die AfD gewählt haben, offenbar wichtiger, ihre Stimme taktisch gegen die AfD einzusetzen, als die Partei zu wählen, die ihre Interessen oder Positionen am ehesten vertritt.

Auch in Mecklenburg-Vorpommern war diese Konfliktachse entscheidend. Manuela Schwesig konnte sie für sich nutzen – mit einem ebenso einfachen wie schlagkräftigen Wahlslogan: „Die Frau gegen Blau“.
Dass auch in Zeiten einer starken AfD eine andere Konfliktachse möglich ist, zeigt die Wahl in Berlin, wo die AfD zwar zulegen konnte, aber weit hinter dem Wahlsieger der Linken zurücklag. Der Linken gelang es, mit den Themen Wohnen, Mieten und Vergesellschaftung einen konkreten gesellschaftlichen Gegensatz sichtbar zu machen: die unterschiedlichen Interessen von Mieter*innen und Vermieter*innen, insbesondere großen Wohnungskonzernen. In einer Stadt, in der die große Mehrheit zur Miete wohnt, war das wirksam. Die Linke mobilisierte sogar mehr frühere Nichtwähler*innen als die AfD.

Die Vergleichbarkeit der drei Wahlen ist begrenzt: Sozialstruktur, Parteienlandschaft und politische Voraussetzungen unterscheiden sich. Der Erfolg der Linken in Berlin deutet trotzdem darauf hin, dass Polarisierung ein Mittel gegen rechtsradikale Parteien und Bewegungen sein kann. Sie kann eine demokratische Alternative sichtbar machen und Menschen dafür mobilisieren.

WER BETEUERT WELCHEN ZUSAMMENHALT

Die nun wieder zu hörenden Beteuerungen des gesellschaftlichen Zusammenhalts beschwören eine Einheit, die reale Gegensätze leicht verdeckt. Unzufriedenheit entsteht oft aus ganz konkreten Erfahrungen. Wer sich die Miete kaum mehr leisten kann, wer sich von Projekt zu Projekt hangelt, wessen Vollzeitlohn kaum reicht, um sich und Angehörige zu versorgen, wird durch Sonntagsreden über Zusammenhalt nicht entlastet. Ob aus solchen Erfahrungen die Forderung entsteht, Eingewanderte abzuschieben, Mieten zu deckeln oder Wohnungskonzerne zu enteignen, ist damit noch nicht entschieden.

Auch Erfahrungen von Demütigung und Deklassierung, Abstiegssorgen, Entrechtung im Alltag, Bevormundung und das Gefühl, zu kurz zu kommen, führen weder zwangsläufig zu rechtsradikalen noch zu fortschrittlichen Positionen. Politisch entscheidend ist, wie diese Erfahrungen ge-

„KUNSTFREIHEIT UND EINE AUF PRODUKTIVEN STREIT ANGELEGTE KULTUR BRAUCHEN VORAUSSETZUNGEN.“

deutet werden, wie Probleme definiert und erklärt werden, welche Verantwortlichkeiten sichtbar werden – und welche Möglichkeiten sich eröffnen, die Probleme zu bearbeiten oder zu lösen.
Die AfD bündelt solche Krisenerfahrungen zu einer gemeinsamen politischen Erklärung: Wirtschaftlicher Niedergang und gesellschaftlicher Kontrollverlust erscheinen als Ergebnis einer Politik, die nationale Interessen zugunsten von Klimaschutz, Migration und internationalen Verpflichtungen aufgegeben habe.

Was nützt es angesichts realer Krisenerfahrungen, vor allem den Zusammenhalt zu beschwören? Die Unzufriedenheiten speisen sich eben nicht nur aus dem Reich von Wahn und Albträumen. Was bringt es, gegen die Spaltung zu sprechen, wenn zwischen denjenigen, die sehr viel haben, und jenen, die praktisch nichts haben, eine ganz reale Spaltung besteht?

MEHR ALS APPELLE

Die bloßen Beteuerungen von Einheit und Zusammenhalt bleiben wohlklingende Floskeln. Eine demokratische Auseinandersetzung müsste dagegen die Ursachen von Unzufriedenheit und Spaltungen sichtbar machen, Interessen und Verantwortlichkeiten benennen und Handlungsmöglichkeiten eröffnen. Dafür müssen reale Spaltungen und Widersprüche allerdings erst einmal anerkannt werden.

Solche Auseinandersetzungen brauchen Räume. Den Bühnen kommt hier eine besondere Rolle zu, denn hier lassen sich gesellschaftliche Widersprüche offenlegen und andere Perspektiven erproben. Kunstfreiheit und eine vielfältige, auf produktiven Streit angelegte Kultur brauchen ihrerseits materielle Voraussetzungen: ausreichende Finanzierung, tragfähige Arbeitsbedingungen, Zugang zu Ressourcen und Mitbestimmung.

Dass die AfD die Kultur auf eine nationalistische Vorstellung von Gemeinschaft ausrichten möchte, verwundert daher nicht. In Sachsen-Anhalt will sie Kulturförderung an die Stärkung deutscher Identität knüpfen und als „antideutsch“ eingestufte Kunst von der Förderung ausschließen. Damit würde der Spielraum für Kunst, die diesem Anspruch widerspricht, enger. Auch die AfD beschwört Zusammenhalt, wobei ihre Vorstellung von Gemeinschaft auf der Ausgrenzung von Migrantinnen und Migranten, queeren Menschen und Linken beruht.

Wenn Beschäftigte, Intendanzen und Kulturschaffende in diesen Tagen um ihre demokratischen Freiheiten fürchten, ist das angesichts der Gefahren einer AfD an der Macht berechtigt. Um ihnen langfristig und substanziell zu begegnen, braucht es aber mehr als Appelle an Einheit und Zusammenhalt: Streit und Widerspruch.

Sebastian Friedrich ist freier Journalist aus Hamburg. Er arbeitet unter anderem für den NDR, das ARD-Politikmagazin „Panorama“, die Wochenzeitung „Der Freitag“ und überrechts.de.



(c) privat



(c) Simon Hegenberg


SAFE SPACE


logi
HD 1080p
AUDIO
AUDIO
GDBA
Antonia Marie Waßmund | LO...
Wolfgang Schwaninger
Jonas Fischer | Technik
Katrin Wolfle | Ltg. Hauptgesc...
1871
GDBA
DIE BÜHNENGEWERKSCHAFT
Kim-David Hammann | Moderation
Clara Fit...
Antonia...
Suche

MITTEN IM LAUF

Der digitale Gewerkschaftstag am 21. September 2026 mit seinem professionellen Ablauf, bei dem Raphael Westermeier als Präsident bis 2029 gewählt wurde, zeigte vor allem: Die GDBA setzt den eingeschlagenen Kurs fort.

VON JÖRG ROWOHLT

Die Held*innen des Tages waren eindeutig Maren Schäfer und Kim-David Hammann sowie Hannah Walter und Peter Elter, die sich gewohnt versiert in der Moderation und Sitzungsleitung des außerordentlichen Gewerkschaftstags abwechselten. Die vier waren zu einem Gutteil für die gelöste Stimmung und extrem professionelle und strukturierte Führung während der virtuellen Veranstaltung verantwortlich. Beigetragen hat wohl auch das reibungslose Funktionieren des Wahltools, das den Delegierten die digitale Stimmabgabe ermöglichte. Dass diese sich längst gut im digitalen Raum bewegen können, zumal, wenn die Hauptgeschäftsstelle den Gewerkschaftstag so perfekt vorbereitet, wurde auch deutlich bei der notwendigen Verständigung über die Formalia zu Beginn des Gewerkschaftstages, den Andreas Grötzinger für den Hauptvorstand eröffnete. Er erinnerte daran, dass Lisa Jopt, die als ehemalige Präsidentin ihr Amt zum 31. Mai 2026 niedergelegt hatte, als erste Frau an der Spitze der GDBA der Gewerkschaft „enormen Schwung“ verliehen habe. Sie habe sie moderner und sichtbarer gemacht: „Wir waren laut. Und wir waren erfolgreich.“

ZWISCHEN TRANSPARENZ UND VERSCHWIEGENHEIT

Auf der Grundlage von zwei Anträgen aus der Mitgliedschaft wurde über die Hintergründe ihrer Amtsniederlegung debattiert. Zwei Prinzipien trafen dabei aufeinander: der Anspruch einer mitgliedergetragenen Organisation auf Nachvollziehbarkeit ihrer Entscheidungen – und die Pflicht, eine Verschwiegenheitsvereinbarung einzuhalten. Nach ausführlicher und manchmal kontroverser Debatte wurden beide Anträge mit deutlichen Mehrheiten abgelehnt.

Zentraler Grund für den außerordentlichen Gewerkschaftstag war die Nachwahl einer geschäftsführenden Präsidentschaft. Vorab bekanntgemacht worden war die Kandidatur des bisherigen Vizepräsidenten Raphael Westermeier. Ein weiterer Kandidat präsentierte sich spontan: Paul Maximilian Pira, Schauspieler aus dem Basisverband Ost.

Paul Maximilian Pira plädierte in seiner Kandidaturrede dafür, den Prozess weiterzuführen, mit dem die Gewerk-



Die Freude ist groß, die Erleichterung auch: Raphael Westermeier ist neuer GDBA-Präsident

schaft angetreten ist. Dieser müsse für die Mitglieder weiterhin transparent, offen und kommunikativ gestaltet werden. Darüber hinaus wolle er als Präsident die Präsidentschaft und die Geschäftsführung trennen.

Raphael Westermeier kündigte in seiner Bewerbungsrede an, den in den vergangenen Jahren eingeschlagenen Kurs fortzusetzen und zugleich neue tarifpolitische Wege zu gehen (siehe Interview Seite 28).

Bei der anschließenden Wahl erhielt Raphael Westermeier 89,9 Prozent, für Paul Maximilian Pira wurden 10,04 Prozent der Stimmen abgegeben.

Eine eigene Erfahrung brachte Raphael Westermeier dazu, sich stärker gewerkschaftlich zu engagieren: Nachdem er eine höhere Gage ausgehandelt hatte, wurde er von späteren Tariferhöhungen ausgenommen. Er brachte das Problem in die gewerkschaftlichen Gremien ein. Beim nächsten Tarifabschluss wurde die Regelung abgeschafft. Für ihn wurde deutlich, dass sich auch bestehende Strukturen verändern lassen, wenn Beschäftigte gemeinsam dafür eintreten.

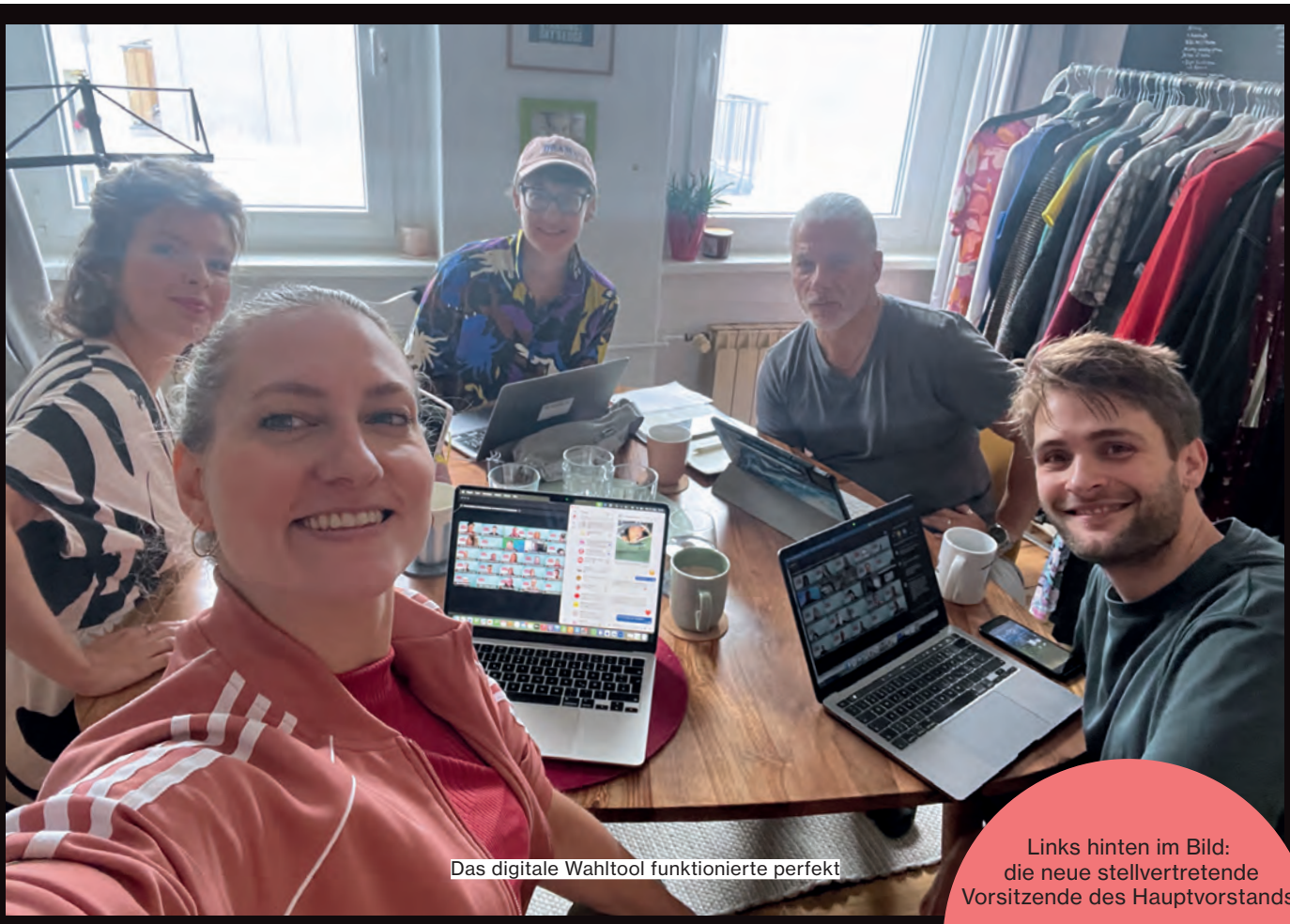
In den kommenden Monaten wird dieses Prinzip einem Belastungstest ausgesetzt. An mehreren tarifpolitischen Fronten gleichzeitig ist Verhandlungsgeschick gefragt und beim Nichtverlängerungsrecht soll ein Verfahren verändert werden, das für viele Bühnenbeschäftigte seit Jahrzehnten wie ein Damoklesschwert über ihrer beruflichen Existenz hängt. Das bisherige Nichtverlängerungsverfahren ist intransparent und vielfach demütigend. Künftig sollen nachvollziehbarere Verfahren, stärkerer Schutz und verbindliche Abfindungsregelungen an seine Stelle treten. Kurz: Im Zentrum steht die Forderung nach mehr Würde an den Bühnen.

Angesichts wachsender kommunaler Haushaltsprobleme und gekürzter Theateretats hat die GDBA erneute Verzichtshaustarifverträge abgelehnt, weil strukturelle Finanzierungsprobleme nicht auf dem Rücken der Beschäftigten gelöst werden dürfen. Stattdessen will sie gemeinsam mit den Schwestergewerkschaften BFFS & VdO und in Zusammenarbeit mit UNISONO und ver.di den politischen Druck für eine langfristige Theaterfinanzierung erhöhen und mit den Theatern möglichen Angriffen rechtspopulistischer Regierungen auf Gewerkschaftsarbeit und Kunstfreiheit entgegentreten.

EINE GEWERKSCHAFT IST NIEMALS FERTIG

Das alles verlangt eine Gewerkschaft, die nach außen konfliktfähig und nach innen diskussionsfähig bleibt. Darin lag die zweite wichtige Botschaft dieses Gewerkschaftstages.

Neben der Präsidentschaftswahl beschlossen die Delegier-



Fotos: GDBA

Das digitale Wahltool funktionierte perfekt

Links hinten im Bild:
die neue stellvertretende
Vorsitzende des Hauptvorstands

Hannah Walther

Vom Hauptvorstand gewählt
am 19. Oktober.
SEITE 50

ten mit 87,7 Prozent einen partizipativen Prozess zur Reform der Satzung. Diskutiert werden sollen grundsätzliche Fragen: Braucht es eine Begrenzung der Amtsdauer in Spitzenfunktionen? Sollten Präsidentschaft und Geschäftsführung getrennt werden? Wie transparent müssen Vergütungen und Aufwandsentschädigungen sein? Und wie lassen sich unterschiedliche Perspektiven innerhalb der GDBA angemessen vertreten?

Eine moderne Gewerkschaft muss zwei Dinge zugleich können: professioneller werden, ohne ihre Basis zu entmündigen. Sie braucht Menschen, die Verhandlungen führen, juristische Expertise aufbauen und die Hauptgeschäftsstelle zuverlässig leiten. Zugleich darf Gewerkschaftspolitik nicht allein Sache hauptamtlicher Spezialist*innen werden.

Darin liegt womöglich die wichtigste Kontinuität nach dem Führungswechsel. Die GDBA will den Weg der vergangenen Jahre mit Nachdruck fortsetzen. Sie will laut und tarifpolitisch ehrgeizig bleiben sowie Beschäftigte organisieren, die lange glaubten, ihre Arbeitsbedingungen allein aushandeln zu müssen.

„Wir sind mitten im Lauf“, sagte Raphael Westermeier. Das ist weniger ein optimistischer Slogan als eine ziemlich präzise Zustandsbeschreibung. Eine Gewerkschaft ist niemals fertig. Sie existiert dort, wo Menschen beschließen, ihre Arbeitsbedingungen nicht länger als Privatsache zu betrachten – und bereit sind, kollektiv darum zu kämpfen, wie sie verändert werden können.



Mancherorts wurde im wahren Leben angestoßen



„Je klarer die Regeln, desto freier kann man künstlerisch arbeiten.“

Raphael Westermeier ist neuer Präsident der GDBA. Im Gespräch erzählt er von seinem Weg vom Schauspiel zur Gewerkschaftsarbeit, erklärt seine tarifpolitischen Ziele und spricht über die Bedeutung öffentlich finanzierter Kultur und die Verantwortung von Gewerkschaften in einer zunehmend polarisierten Gesellschaft.

INTERVIEW & FOTOS: MESUT BAYRAKTAR

TOI TOI TOI: Du bist ausgebildeter Schauspieler und standest viele Jahre auf der Bühne und vor der Kamera. War das nicht aufregender als Gewerkschaftsarbeit?

Raphael Westermeier: Ich habe sehr gerne auf der Bühne gestanden und das wirklich geliebt. Wenn ich heute auf Betriebsversammlungen vor Belegschaften spreche, sage ich manchmal, dass ich zum zweiten Mal meine Liebe zum Beruf gefunden habe.
Irgendwann habe ich am Theater aber gemerkt, dass mich andere Dinge zunehmend interessieren. Ich hatte das Gefühl, dass ich trotz meiner Energie nicht wirklich weiterkomme und dass der Aufwand und das Ergebnis für mich nicht mehr im richtigen Verhältnis stehen. Gleichzeitig habe ich festgestellt, wie sehr mich die gewerkschaftliche Arbeit begeistert und dass ich darin eine echte Leidenschaft gefunden habe. Aus dieser Verbindung heraus habe ich mich schließlich entschieden, meinen Schwerpunkt auf die Gewerkschaftsarbeit zu legen.

Ist der Nervenkitzel dabei vergleichbar mit dem auf der Bühne?
Der Nervenkitzel und das Adrenalinlevel bleiben auf jeden Fall. Eine Verhandlung zu führen oder auf einer Betriebsversammlung zu sprechen, kann sehr aufregend sein. Natürlich gibt es auch Phasen, in denen Büroarbeit weniger anstrengend ist als eine Probe auf der Bühne. Aber die emotional intensiven Momente gibt es in der Gewerkschaftsarbeit genauso.

Wie bist du überhaupt Schauspieler geworden?
Der Anfang ist eigentlich ziemlich absurd. Ich bin in einem bildungsbürgerlichen, akademischen Elternhaus aufgewachsen. Anfang der 1990er-Jahre, ich war ungefähr zehn, waren wir nach der Wende in Weimar im Schiller-Museum. Dort gab es unter anderem Kostüme von der Uraufführung der „Räuber“. Ich habe damals gesagt: „Das will ich auch machen.“
Von diesem Moment an stand für mich irgendwie fest, ▶

dass ich Schauspieler werden wollte. Natürlich habe ich später auch bei Schultheaterprojekten mitgemacht und gerne auf der Bühne gestanden. Aber dieser Museumsbesuch war der entscheidende Moment, in dem ich beschlossen habe, das zu meinem Beruf zu machen.

Du bist während deiner Schauspielkarriere auch Vater von zwei Kindern geworden. Welche Auswirkungen hatte das auf dein Leben und deine Arbeit?

Eine entscheidende Erfahrung war, dass meine heutige Frau, damals meine Freundin und ebenfalls Schauspielerin, während ihrer Schwangerschaft nicht weiterbeschäftigt wurde. Ihr Vertrag wurde nicht verlängert. Eigentlich hatten wir geplant, dass wir beide eine Zeit lang zu Hause bleiben würden. Ich wurde ungeplant zum Alleinverdiener.
Anfangs fand ich die geteilten Probenzeiten am Theater für das Familienleben sehr hilfreich. Wir waren beide im Ensemble in Ulm, und ich konnte nachmittags häufig zu Hause sein. Das war ein großer Gewinn. Ich habe es außerdem als Schauspieler als Bereicherung erlebt, Vater zu werden. Die neuen Erfahrungen haben meinen Blick auf die Welt verändert und auch meine Arbeit auf der Bühne beeinflusst.
Mit zunehmendem Alter der Kinder wurde es allerdings schwieriger, Familie und Theater miteinander zu vereinbaren. Irgendwann geht es nicht mehr nur darum, tagsüber Betreuung zu organisieren, sondern auch darum, abends und am Wochenende Zeit miteinander zu verbringen. Genau darin liegt eine zentrale gesellschaftliche Herausforderung: Wie ermöglichen wir Theaterarbeit und schaffen gleichzeitig Bedingungen, unter denen sich Beruf und Familie vereinbaren lassen?

Was waren deine künstlerischen Highlights? Gab es eine Rolle, die dir besonders viel bedeutet hat?

Mich haben selten einzelne Figuren besonders interessiert. Wichtiger waren für mich die Arbeiten als Ganzes: die Kombination aus einer Rolle, dem Thema und dem, was während der gemeinsamen Arbeit im Ensemble entstanden ist. Ein eher unbekanntes Kinderstück namens „Plumpsack“ war eine meiner schönsten Arbeitserfahrungen, weil es mir eine ganz andere Form des künstlerischen Arbeitens eröffnet hat. Das war ein Aha-Moment dafür, was Theater alles sein kann.
Spannend fand ich auch die Auseinandersetzung mit den sogenannten Baseballschlägerjahren und den aufkommenden rechten Tendenzen der späten 1980er- und frühen 1990er-Jahre im Zusammenhang mit dem Niedergang der DDR. Das war künstlerisch und thematisch eine tolle Arbeit.
Generell haben mich Projekte besonders begeistert, in denen verschiedene Dinge zusammenkamen und wir gemeinsam etwas entwickeln konnten. Dabei war auch das Miteinander mit den Kolleg*innen entscheidend. Ich habe immer wieder gemerkt, wie abhängig meine eigene Arbeit davon ist, was im Team passiert. Gute Zusammenarbeit kann einen enorm nach vorne bringen. Wenn sie nicht funktioniert, kann sie einen dagegen ausbremsen. Das ist manchmal belastend, aber letztlich auch das Schöne an gemeinsamer künstlerischer Arbeit.

Was machst du in deiner Freizeit, wenn du nicht für die GDBA arbeitest?

Die Arbeit nimmt viel Raum in meinem Leben ein, und ich genieße das auch. Gleichzeitig gehe ich nach wie vor gerne ins Theater und ins Museum. Ich interessiere mich für bildende Kunst und Architektur, gehe gerne in Konzerte und bin gerne in der Natur.
Ich muss mir Ruhe und Momente des Innehaltens allerdings bewusst einplanen, weil ich sonst nicht unbedingt dazu neige. Einen Winterurlaub in der Einsamkeit, beim Wandern in den Bergen, finde ich deshalb großartig.
Ich mag es außerdem, mit offenen Augen durch die Welt zu gehen und Dinge wahrzunehmen, an denen andere vielleicht vorbeilaufen. In meinem Büro in Dortmund am Hafen habe ich beispielsweise einmal einen offenbar plattgefahrenen Schuh im Gleisbett entdeckt. Solche Beobachtungen fotografiere ich gerne. Man weiß nie, wofür man sie irgendwann gebrauchen kann. Auch Symmetrien und besondere architektonische Situationen faszinieren mich.

Wenn du eine Theateraufführung über Tarifverhandlungen inszenieren müsstest: Welches Stück würdest du wählen?

Wahrscheinlich würde ich eine Stückentwicklung machen – einschließlich des Risikos, damit zu scheitern.

Kommen wir von der Bühne zur Tarifarbeit. Du hast als Gewerkschaftssekretär im Tarifausschuss verhandelt. Was ist im Zweifel wichtiger: der Streit oder der Kompromiss?

Ich glaube sehr an den Kompromiss. Allerdings hat er oft einen schalen Beigeschmack, als sei er eine halbgare Lösung, bei der alle ein bisschen nachgeben mussten. Diese Haltung sollten wir überdenken.

Für mich bedeutet Kompromiss nicht, sich vorschnell auf eine unbefriedigende Lösung zu einigen. Vielmehr kann die richtige Lösung gerade darin bestehen, lange und intensiv um unterschiedliche Interessen zu streiten. Man setzt einige Punkte durch, muss bei anderen Zugeständnisse machen und findet schließlich einen gemeinsamen Weg.
Tarifarbeit ist kein Kampf, bei dem es ausschließlich um Sieg oder Niederlage geht. Es braucht langfristig tragfähige Lösungen. Dafür muss man hart und unnachgiebig streiten und darf sich nicht zu schnell in einen Kompromiss retten. Am Ende ist dieser aber oft notwendig, um eine Lösung zu erreichen, die Bestand hat. Gerade in unserer Branche, in der tarifliche Regeln für künstlerische Arbeit nicht selbstverständlich sind, ist das besonders wichtig.

Stehen Gewerkschaftsarbeit und Tarifverträge im Widerspruch zur Kunstfreiheit und künstlerischen Entwicklung?
Nein, überhaupt nicht. Es gibt zwar dieses Narrativ, aber ich halte es für falsch. Wenn man künstlerische Arbeit ausschließlich als ekstatischen, rauschhaften Moment versteht, könnte man meinen, dass Regeln dem entgegenstehen. Aber Kunst ist viel mehr als das.
Theater ist keine Solokunst, bei der ich allein entscheide, wann ich arbeite. Es bringt unterschiedliche Menschen zusammen, die sich miteinander verabreden müssen.
Ich glaube sogar, dass klare Regeln mehr Freiheit ermöglichen. Wenn alle wissen, in welchem Rahmen sie zusammenarbeiten und worauf sie sich verständigt haben, können sie sich darin freier bewegen. Die Freiheit der einen Person muss mit der Freiheit der anderen vereinbar sein. Dafür braucht es ein gemeinsames Setting. Tarifliche Regeln und künstlerische Freiheit sind deshalb kein Widerspruch.

Du warst viele Jahre Gewerkschaftssekretär und bist jetzt Präsident der GDBA. Was hat sich für dich verändert?
Der Übergang war relativ fließend, weil ich viele Aufgaben schon vorher übernommen hatte. Nachdem Lisa Jopt ihr Amt Ende Mai 2026 niedergelegt hatte, habe ich die Tätigkeit bereits eine Zeit lang ausgeübt.
Die größte Veränderung ist, dass ich jetzt letztlich für Entscheidungen verantwortlich bin. Auch wenn wir Dinge im Team und in den Gremien abstimmen, bin ich derjenige, der dafür den Kopf hinhalten muss. Das ist einerseits schön, weil ich stärker gestalten kann, andererseits aber auch eine Bürde.
Ich komme aus einer ausgeprägten Team- und Gremienarbeit. Ich glaube daran, unterschiedliche Stimmen einzubeziehen und abzuwägen. Eine meiner Aufgaben wird sein, den richtigen Moment zu erkennen, in dem aus dieser Vielstimmigkeit eine gemeinsame Position werden muss.

Du hast angekündigt, dich für einen tariflichen Schutz künstlerischer Teams einzusetzen. Was bedeutet das konkret?
Die GDBA vertritt auch Regieführende, Szenograf*innen, Choreograf*innen und Theatermusiker*innen. Diese Gruppen haben häufig nur wenig Schutz. Gleichzeitig führen höhere Mindestgagen im Normalvertrag Bühne (NV Bühne) und der zunehmende Druck auf die Kulturfinanzierung dazu, dass für diese selbstständig Tätigen immer geringere Honorare übrig bleiben sollen. Das ist ein wichtiger Anlass, hier aktiv zu werden.
Durch die europäische Rechtsprechung gibt es inzwischen Möglichkeiten, auch Tarifverträge für Selbstständige abzuschließen, sogenannte arbeitnehmerähnliche Personen. Diese sind allerdings an enge Voraussetzungen gebunden. Wir müssen deshalb genau prüfen, was möglich ist.
Unser Ziel ist es, verbindliche Standards zu schaffen, zunächst insbesondere bei Honoraruntergrenzen. Das kann auch den Theatern helfen: Wenn klar festgelegt ist, welche Honorare mindestens gezahlt werden müssen, sind diese nicht mehr bloß eine freiwillige Entscheidung, sondern eine verbindliche Grundlage für gute Arbeit.
Alle Menschen, die am Theater arbeiten, sollen unter guten Bedingungen arbeiten können – auch diejenigen, die nur vorübergehend engagiert sind oder als selbstständige künstlerische Teams tätig werden. Dazu gehört vor allem eine angemessene Bezahlung.

> ***Die richtige Lösung kann darin bestehen, lange und intensiv um unterschiedliche Interessen zu streiten.***

Auch die Satzung der GDBA soll reformiert werden. Was steckt dahinter?
Die GDBA ist mit ihrer mehr als 150-jährigen Geschichte eine der ältesten Gewerkschaften. Unsere Satzung bildet das Grundgerüst dafür, wie wir zusammenarbeiten und unsere Organisation gestalten.
In der Vergangenheit haben wir immer wieder einzelne Satzungsänderungen vorgenommen. Vor einigen Jahren gab es auch eine umfassendere Neufassung. Jetzt wollen wir die unterschiedlichen Erfahrungen und Bedürfnisse unserer Mitglieder, der Funktionär*innen und des Hauptvorstands

zusammenbringen und grundsätzlich prüfen, ob wir unsere Strukturen weiterentwickeln können.
Es geht darum, wiederkehrende Fragen nicht nur an einzelnen Stellschrauben zu bearbeiten, sondern sie gründlich zu diskutieren. Wo genau dieser Prozess hinführt, ist noch offen. Am Ende wollen wir ein tragfähiges Fundament schaffen, mit dem die GDBA auch in den kommenden 150 Jahren gut arbeiten kann.

Du bist im Rahmen einer Nachwahl bis 2029 Präsident. Welche tarifpolitischen Ziele haben für dich in dieser Zeit Priorität?
Ich sehe drei zentrale Schwerpunkte.
Erstens wollen wir den bereits angesprochenen Schutz für künstlerische Teams voranbringen und Regelungen für diese Beschäftigtengruppen entwickeln.
Zweitens möchte ich den TV Gast weiterentwickeln. Er ist in der ersten Amtszeit von Lisa Jopt entstanden und ist ein wichtiger Meilenstein. Allerdings regelt er bislang nur bestimmte Bereiche. Wir müssen deshalb weitere klare tarifliche Regelungen schaffen.
Drittens steht der NV Bühne im Mittelpunkt. Er ist gekündigt, und wir wollen unter anderem den Bereich der Nichtverlängerung reformieren. Außerdem brauchen wir Arbeitszeitregelungen, insbesondere für Beschäftigte in den Büros, aber auch für diejenigen auf der Bühne. Angesichts der Angriffe auf das Arbeitszeitgesetz ist ein verlässlicher Schutz besonders wichtig. Und natürlich bleibt auch die Bezahlung ein zentrales Thema.
Es geht also um viele bereits begonnene Projekte, die wir weiterführen wollen. Ich verstehe meine Präsidentschaft deshalb nicht als Kurswechsel, sondern als Fortsetzung der Arbeit, die Lisa Jopt erfolgreich begonnen hat.

Werfen wir noch einen Blick auf die gesellschaftspolitischen Herausforderungen. Welche Verantwortung trägt die GDBA angesichts von Kürzungen im Kulturbereich und geplanter Sozialreformen?
Unsere erste Verantwortung sehe ich darin, uns für eine verlässliche Finanzierung der Kultur stark zu machen. Das öffentliche Kulturangebot im darstellenden Bereich muss erhalten und perspektivisch ausgebaut werden. Im Moment geht es allerdings vor allem darum, das zu bewahren, was wir haben.
Öffentlich finanzierte Kultur ist ein unfassbar wichtiges demokratisches Gut. Sie schafft eine Grundlage, auf der künstlerische Arbeit möglich ist, ohne dass Menschen sich dafür ständig selbst ausbeuten müssen. Wir müssen deshalb auch die Standards sichern, die gute Arbeit ermöglichen.

Die radikale Rechte gewinnt in Parlamenten und staatlichen Institutionen an Einfluss und verbreitet menschenfeindliches Gedankengut. Was bedeutet das für Gewerkschaften?
Es ist eine enorme gesellschaftliche Herausforderung, dass sich Diskurse so verschieben und Dinge wieder sag- und denkbar werden, die ich mir früher kaum hätte vorstellen können. Umso wichtiger ist es, aufmerksam, wachsam und wehrhaft zu bleiben.
Gleichzeitig sollten wir diese Entwicklung auch als Anlass verstehen, uns stärker zusammenzuschließen. Gewerkschaften sind Teil eines demokratischen Selbstverständnisses. Wir können Arbeitnehmer*innen wieder stärker in den Mittelpunkt rücken und kollektive Interessenvertretung stärken.
Ich hoffe, dass auf die gesellschaftlichen Entwicklungen eine starke Gegenbewegung folgt. Wir müssen aus einer Kultur der neoliberalen Selbstoptimierung herauskommen und wieder stärker auf gemeinsames und solidarisches Handeln setzen. Arbeitnehmer*innen können ihre Interessen besser vertreten, wenn sie zusammenarbeiten und sich nicht auseinanderdividieren lassen.
Zwischen den Gewerkschaften beobachte ich bereits, dass die Zusammenarbeit zunimmt und man stärker zusammenrückt, statt nur die eigenen Interessen zu verfolgen. Ich hoffe, dass sich daraus auch gesellschaftlich eine solche Gegenbewegung entwickelt.

Zum Schluss möchte ich dich noch fragen: Gibt es eine Persönlichkeit, die dich besonders inspiriert oder motiviert?
Das sind immer die Fragen, bei denen ich erst einmal still werde. Ich stelle dabei immer wieder fest, dass ich keinen einzelnen Lieblingsmenschen habe. Vielleicht bin ich auch hier eher Team „Konsens und Vielstimmigkeit".

Vielen Dank!


Raiffeisen



(c) Simon Hegenberg

Das Geschäft mit der Hoffnung junger Stimmen

VON AXEL BRÜGGEMANN

1.099 Euro für Kontakte zur Opernwelt:
Das Vienna Opera Lab verkauft jungen Sängerinnen und Sängern den Zugang zu einem begehrten Netzwerk.
Nach Anfragen der Klassik-Seite *BackstageClassical* ziehen nun erste prominente Teilnehmer Konsequenzen
– und sagen ab.

Das Versprechen ist groß: Kontakte zu den „Movern und Shakern“ der Opernwelt, zu Casting-Direktor*innen, Agent*innen, designierten Intendant*innen – und am Ende ein Vorsingen. So wirbt das Vienna Opera Lab im Internet um junge Sänger*innen. Es verspricht explizit: „Einen direkten Zugang zur Opern-Industrie.“ Einziger Haken: Für das Sesam-Öffne-Dich müssen erst einmal 39 Euro Bewerbungsgebühren überwiesen werden. 35 Sänger*innen werden angenommen – bei ihnen wird der Betrag später mit den Gesamtkosten von 1.099 Euro verrechnet.

1.099 Euro! Das ist für junge Künstler*innen eine Stange Geld. Und das Geschäftsmodell wird scharf kritisiert: Wir wurden auf das Opera Lab aufmerksam, nachdem mehrere junge Sänger*innen *BackstageClassical* davon berichtet hatten. Nach unserem Text über die schwierigen Arbeitsbedingungen an der Metropolitan Opera schrieben sie uns: „Die Ausbeutung beginnt nicht erst auf der Bühne, sondern schon vor unseren Karrieren!“

Tatsächlich geht es hier um ein grundsätzliches Problem des heutigen Opernbetriebes: Der Zugang zu Opernhäusern wird immer schwerer. Er ist zu einem Geschäftsmodell geworden. Früher wurden Hoffnungsträger*innen gefördert, junge Stimmen waren für Agenturen eine Investition: Man hat Geld in den hoffnungsvollen Nachwuchs investiert, um danach gemeinsam mit ihm zu verdienen. Auch die Opernhäuser haben ihre Besetzungsexpert*innen durch die Welt geschickt, um hoffnungsvolle Stimmen zu entdecken und zu verpflichten. Heute läuft das anders: Das wirtschaftliche Risiko einer Karriere wird zunehmend auf diejenigen abgewälzt, die noch vor ihrer Karriere stehen. Auf junge Menschen, die davon träumen, Oper zu singen. Es ist ein fragwürdiges Geschäft mit der Hoffnung.

Junge Sänger*innen investieren viel Zeit und Geld in ihre Ausbildung. Dazu kommen Sprachunterricht, Coaches, Fotos, Videos, Reisen und Übernachtungen für Vorsingen. Und wenn man dann auf einer Bühne steht, beträgt die Monatsgage an einem Stadttheater gerade einmal 3.000 Euro; wer freiberuflich arbeitet, kassiert nach NV Bühne nur 309,50 Euro für einen Abend.

Der Anfang unserer Recherche

Das Vienna Opera Lab ist ein Paradebeispiel für einen aus den Fugen geratenen Markt. *BackstageClassical* hat sich deshalb auf eine kleine Recherchereise begeben. Und so viel sei bereits verraten: Unsere Anfragen hatten Folgen. Mindestens zwei angekündigte Teilnehmer*innen aus der Opernwelt haben ihre Teilnahme am Vienna Opera Lab inzwischen abgesagt.

Der entscheidende Teil des Opera-Lab-Angebots ist – neben den Masterclasses, die man überall bekommt – der Zugang zum Netzwerk. Das Lab wirbt mit Namen aus der Opernbranche und mit Vertreter*innen bekannter Häuser. Aufgelistet werden das Staatstheater am Gärtnerplatz, das Badische Staatstheater Karlsruhe, die Opéra National de Lyon, die Opéra National de Montpellier und die Anwesenheit einzelner Vertreter wie Florian Köfler aus La Monnaie, Evamaria Wieser von den Salzburger Festspielen, Sebastian Schwarz von der Mailänder Scala oder Boris Ignatov von der Staatsoper Stuttgart. Eine stattliche Liste. Hinter dem Vienna Opera Lab steht Samantha Farber. Sie ist Gründerin der Künstleragentur Sono Artists. Und da wird es interessant.

Bezahlen, damit die Agentur hinschaut

Sono Artists gehört zu jenen Agenturen, die bereits für die Sichtung einer Bewerbung 25 Euro berechnen. Das klingt nach einem kleinen Betrag. Aber das Prinzip ist bemerkenswert: Das klassische Geschäftsmodell von Agenturen war es einmal, Zeit, Arbeit und Kontakte in ihre Künstler*innen zu investieren und ein gewisses Risiko zu tragen. Bei einem kostenpflichtigen Bewerbungsverfahren verschiebt sich dieses Verhältnis. Junge Künstler*innen bezahlen bereits dafür, dass die Agentur überhaupt entscheidet, ob sie ihnen zuhören möchte.

Das Vienna Opera Lab verfolgt dieses Modell nun in anderer Form. Hier bezahlen Sängerinnen und Sänger dafür, mit Menschen aus Agenturen und Opernhäusern zusammenzukom-

I don't earn money

men und ihnen vorsingen zu können. Explizit ohne Garantie, dass daraus irgendetwas entsteht. Die schwierige Situation der Künstler*innen am Anfang ihrer Karriere – der Mangel an Vorsingen, der Kampf um Aufmerksamkeit, die Sehnsucht nach Kontakten – wird plötzlich zum Teil eines Geschäftsmodells.

„I don't earn money"

In einem Telefonat widerspricht Samantha Farber dem Eindruck, sie würde sich persönlich am Vienna Opera Lab bereichern, und erklärt gegenüber BackstageClassical: „I don't earn money."

Die Einnahmen würden für Saal, Organisation und Durchführung der Veranstaltung gebraucht. Das Lab sei aus ihrem Netzwerk entstanden und solle jungen Sängerinnen und Sängern helfen. Scholarships finanziere sie teilweise aus eigener Tasche. Den heutigen Opernmarkt bezeichnet sie als „brutal".

Daniela Spering ist ebenfalls für das Opera Lab tätig. Sie wirbt mit ihrer Ausbildung als Heilpraktikerin und präsentiert sich auf Instagram sehr präsent als „Karriere- und Auftrittscoach". Gegenüber *BackstageClassical* erklärt sie, dass gut ausgebildete Sänger*innen zunehmend Schwierigkeiten hätten, gesehen zu werden. Das Vienna Opera Lab wolle dagegen etwas tun. Statt für einzelne Vorsingen durch Europa zu reisen und jedes Mal Fahrt, Flug und Hotel zu bezahlen, könnten Sänger*innen hier innerhalb weniger Tage gleich mehreren Menschen aus der Branche begegnen.

So nachvollziehbar das Argument erscheint, beantwortet es die Ausgangsfrage nicht: Wann ist das System gekippt? Warum sollen heute ausgerechnet die Sänger*innen dafür bezahlen, dass sie gesehen werden? In anderen Branchen ist es die Aufgabe zukünftiger Arbeitgeber, junge Talente aufzuspüren und mit attraktiven Angeboten zu locken.

Die wichtigste Frage aber ist: Warum beteiligen sich staatlich bezuschusste Opernhäuser beziehungsweise ihre Vertreter*innen an derartigen Geschäftsmodellen? Häuser, deren Kernaufgabe es ist, junge Stimmen zu entdecken und zu fördern.

Was wussten die Opernhäuser?

BackstageClassical hat nachgefragt. Und die Antworten haben uns überrascht. Die Casting-Beraterin der Salzburger Festspiele, Evamaria Wieser, erklärte, dass ihr die Höhe der Teilnahmegebühr zum Zeitpunkt ihrer Zusage nicht bekannt gewesen sei. Ihre Aufgabe beim Lab sei es, Sänger*innen anzuhören und einzuschätzen und an einem Round Table teilzunehmen. Dafür würde sie weder Spesen noch Honorar bekommen. Auch Boris Ignatov von der Staatsoper Stuttgart erklärte, bei seiner Zusage im April nichts von der Höhe der Gebühr gewusst zu haben. Er bekommt allerdings die Reisekosten erstattet und für Einzelworkshops mit den teilnehmenden Sänger*innen eine „Aufwandsentschädigung". Gleichzeitig betonte er, dass eine Teilnahme am Vienna Opera Lab „selbstverständlich keine Voraussetzung für ein Engagement in Stuttgart" sei. Und auch dem Castingchef der Salzburger Osterfestspiele, Dominik Licht, wurde die Höhe der Teilnahmegebühren nicht kommuniziert – ihm werden für seine Anwesenheit die Reisekosten von Seiten des Opera Labs erstattet.
Was erstaunt, ist, dass keiner der von uns angeschriebenen Teilnehmer*innen von Opernseite über die Kosten für die Teilnehmer*innen informiert wurde – und offensichtlich hat auch niemand nachgefragt. Das ist zumindest erstaunlich für Casting-Direktoren, die an staatlich finanzierten Häusern arbeiten, und zu deren Aufgaben es gehört – im Auftrag ihrer Häuser – Stimmen zu finden.

Erste Absagen nach unseren Anfragen

Aber es gab auch andere Reaktionen. Peter Heilker, der vom Theater an der Wien als Intendant an die Oper Leipzig wechselt, war bereits im April 2026 gebeten worden, beim ▶

Vienna Opera Lab eine Keynote zu halten. Nach unserer Anfrage teilte sein Leipziger Büro mit, Heilker habe sich mit Blick auf seine zukünftige Intendantentätigkeit entschieden, die geplante Rede nicht zu halten und seine externen Verpflichtungen entsprechend zu fokussieren. Er habe seine Teilnahme inzwischen abgesagt, und tatsächlich ist sein Name nach unserer Anfrage von der Seite des Opera Lab verschwunden. Malte Puls, Operndirektor der Volksoper Wien, sollte am 9. November an einem 45-minütigen Diskussionspanel zum Thema „Casting and the opera scene in Vienna“ teilnehmen. Einen solchen Austausch hält er grundsätzlich für sinnvoll. Es liege im Interesse der Opern- und Musiktheaterschaffenden, miteinander darüber zu sprechen, wie sich die Gemeinschaft organisiere und kommuniziere. Auf unsere Anfrage antwortete er allerdings auch: „Die Teilnahmegebühr für Bewerber*nnen war mir nicht bekannt, danke, dass Sie mich darauf hinweisen.“ Als Konsequenz hat Puls seine Teilnahme am Opera Lab inzwischen ebenfalls zurückgezogen. Es sei ihm sehr wichtig, deutlich zu machen, „dass weder ich noch die Volksoper irgendeine Art von Zugang zu Engagements oder Möglichkeiten zu Vorsingen über externe oder gewerbliche Kanäle gewähren“.
Und hier liegt der Knackpunkt in der Werbung des Opera Lab: Es geht nicht nur darum, ob tatsächlich Engagements vermittelt werden, es geht auch um den Anschein, Zugang zu denen „kaufen“ zu können, die Engagements vergeben.

Talent gesucht – nicht die Kreditkarte

Nun ist es nicht verboten, den Zugang zu Netzwerken gegen Geld zu öffnen. Niemand behauptet, dass die Zahlung von 1.099 Euro anschließend zu einer Rolle an der Volksoper, in Stuttgart oder in Salzburg führt. Auf der Seite des Opera Lab wird das explizit erklärt. Und natürlich hat ein privater Veranstalter das Recht, für ein aufwendiges Seminar Geld zu verlangen. Räume, Organisation, Coachings, Technik und Material kosten Geld. Aber all das ist nicht das Problem.

Und natürlich gibt es auch ganz andere Möglichkeiten für junge Sänger*innen, mit der Welt der Oper in Kontakt zu kommen – ganz ohne Gebühr. Etwa bei Wettbewerben wie Neue Stimmen von der Bertelsmann-Stiftung.
Wenn Vertreter*innen staatlich finanzierter Opernhäuser Teil der Prinzip-Umkehr werden, muss man fragen, ob hier nicht etwas grundsätzlich aus den Fugen gerät. Denn wenn die Oper eine Zukunft haben soll, müssen junge Sänger*innen ihr vertrauen können. Ihren Hochschulen. Ihren Theatern. Und ihren Agenturen. Sie müssen darauf vertrauen können, dass diese Institutionen Talente suchen, fördern und in sie investieren. Vielleicht müssen wir das Geschäftsmodell einfach wieder vom Kopf auf die Füße stellen: Theater müssen Sänger*innen suchen. Agenturen müssen in Künstler*innen investieren. Nicht umgekehrt.
Schließlich sollen Talente gesucht werden – nicht ihre Kreditkarten.



(c) privat

Axel Brüggemann arbeitet als Autor, Regisseur und Moderator. Er war als Kulturredakteur und Textchef bei der *Welt am Sonntag* tätig und schrieb danach für die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung.* Heute veröffentlicht er unter anderem im *Tagesspiegel,* im *Freitag*, der *Jüdischen Allgemeinen* oder in der *Luzerner Zeitung.* Er arbeitet für Radiosender wie den *Deutschlandfunk,* den *WDR* oder den *HR.* Seine Fernsehsendungen und Dokumentationen (für *ARD, ZDF, arte* oder *SKY*) wurden für den Grimmepreis nominiert und mit dem Bayerischen Fernsehpreis ausgezeichnet. Brüggemann schrieb zahlreiche Bücher unter andrem für Bärenreiter, Rowohlt, Beltz & Gelberg oder FAZ Buch.

Dieser Text drucken wir mit freundlicher Genehmigung von BackstageClassical nach.



(c) Simon Hegenberg



DYSTU-TOPIA

FOYER & FLAMME

VON TIM TONNDORF

In seiner finalen Kolumne blickt der Autor zurück auf ein ereignisreiches Jahr in seiner Heimatstadt

März. In einem zumindest semi-transparenten Vorgang schließt der durch den Kanzler vom Villen-Nachbar zum Kulturstaatsminister hochgekumpelte Unternehmer Wolfram Weimer drei linke Buchläden vom Deutschen Buchhandlungspreis aus. Für die als Begründung aufgeführten „verfassungsschutzrelevanten Erkenntnisse“ gibt es bis dato keine umfassenden Belege jenseits einer „offensichtlich politischen [Anm. d. Red.: linken] Ausrichtung“. Betroffen ist unter anderem der Laden *„Zur schwankenden Weltkugel“* in Berlin.

Die Berliner Theater solidarisieren sich umgehend! Parkaue, Grips, Atze und Strahl benennen sich für den Rest der Spielzeit um in „Die schwankende Parkaue“, „Der schwankende Grips“, etc. BE, DT und Gorki organisieren Lesungen für Kinder in der Buchhandlung. Die Schaubühne veranstaltet eine Sonderwoche mit Projekten, Panels und Workshops unter dem Titel *„History. Left. Ahead. Linke Theorie und Praxis jenseits bürgerlicher Beißreflexe“*. In den Folgemonaten verabschieden alle Berliner Theater geschlossen das Konzept zum sogenannten „Berliner Weg“, einer Selbstverpflichtung zu stärkerem Zusammenhalt, Zusammenarbeit, zu Organisation und kollektiver Reaktion auf öffentliche Debatten.

August. Im Zuge einer Privilegien-induzierten Wahlkampf-Psychose zieht eine herz-konservative Social-Media-Influencerin in aller Öffentlichkeit ihr ohnehin schlechtsitzendes Christdemokratinnen-Kostüm aus und verhindert im Namen der Nächstenliebe einige Stunden sicheren Schwimmspaßes für Schwarze Kinder und Jugendliche vor der Volksbühne.

Die Berliner Theater solidarisieren sich umgehend! Parkaue, Grips, Atze und Strahl vergeben Freikarten an den Verein Each One Teach One sowie ähnliche Organisationen. BE, DT und Gorki mieten für einen Tag das Sommerbad Pankow, damit die betroffenen Kinder, ihre Freun-

deskreise und Familien den Schwimmtag nachholen können. Die Schaubühne veranstaltet die Sonderwoche *„I get it now: I don't get it. Rassismus und Anti-Rassismus als System und Arbeit".* Das Konzept „Berliner Weg" wird erweitert durch ein Quoten-System, welches die Arbeit, Repräsentation und Sichtbarkeit von Schwarzen Menschen an den Berliner Theatern sicherstellen soll.

September. Im Rahmen eines Kunstfestivals in der ufa-Fabrik zeigt der Performance-Künstler und Tänzer Felix Baumann seine Performance „ha ha ha hi!", die sich sehr körperlich mit Humor, Slapstick, Absurdität, Peinlichkeit und Clownerie auseinandersetzt. Teil der Aufführung ist ein ostentativ unbeholfener und alberner Tanz in Unterhose. Ein kurzer Ausschnitt dieses Tanzes wird ohne Kontext auf Social Media verbreitet und binnen weniger Stunden vom rechten Mob gekapert. In der klassischen Vorhersehbarkeit rechter Kampagnen wird aus der Formel Kinder+Mann+Haut+Tanzen=Pädophilie ein Shitstorm, in dem von der Jungen Freiheit und dem Dritten Weg über NIUS bis AfD alles fleißig mitrührt. Neben Drohungen gegen den Performer und die Veranstaltenden dominieren vor allem Rufe nach Kürzung bzw. Abschaffung der Kulturförderung die Hatz.

Die Berliner Theater solidarisieren sich umgehend! Parkaue, Grips, Atze und Strahl organisieren ein Festival mit Produktionen, die sich dezidiert mit Körperlichkeit, Nacktheit, Sexualität und Liebe auseinandersetzen. BE, DT und Gorki bieten Felix Baumann sowie weiteren Performance-Künstler*innen aus der Freien Szene je eine einjährige Residenz an ihren Häusern. Die Schaubühne veranstaltet die Sonderwoche *„Das Feigenblatt. Vermeintlicher Kinderschutz als Pipeline und Instrument der Alten wie Neuen Rechten".* Das Konzept „Berliner Weg" wird erweitert, in dem die fünf großen Berliner Häuser sich verpflichten, jährlich mindestens 50 Prozent ihres Etats aufzuwenden, um mindestens 50 Prozent ihres Spielplans auf Kinder und Jugendliche auszurichten.

Oktober. Der politische wie mediale Ausnahmezustand in Reaktion auf den Wahlsieg der Linken in Berlin nimmt kein Ende. Die gesamte Partei sowie einzelne Mitglieder werden derart hochfrequent mit Dreck beworfen, dass das Overton-Fenster als Kollateralschaden in Scherben liegt: Das Bereitstellen von Rechtsbeistand durch einen Verein wird als „links-extremistisch" etikettiert, während das in weiten Teilen autoritäre und repressive Regierungsprogramm des womöglich bald ersten rechten Ministerpräsidenten der BRD kaum ein mediales Achselzucken wert ist. Sozialpolitik jenseits des austeritären Markt-Diktats wird als Ende der Zivilisation verschrien, während zeitgleich lupenreine Demokraten wie der bayerische Food-Influencer im Ministerpräsidenten-Tarnanzug und der bereits erwähnte Blut-und-Boden-Beauftragte für Kultur postwendend (und wider die Verfassung) vom Zudrehen verschiedener Geldhähne tönen.

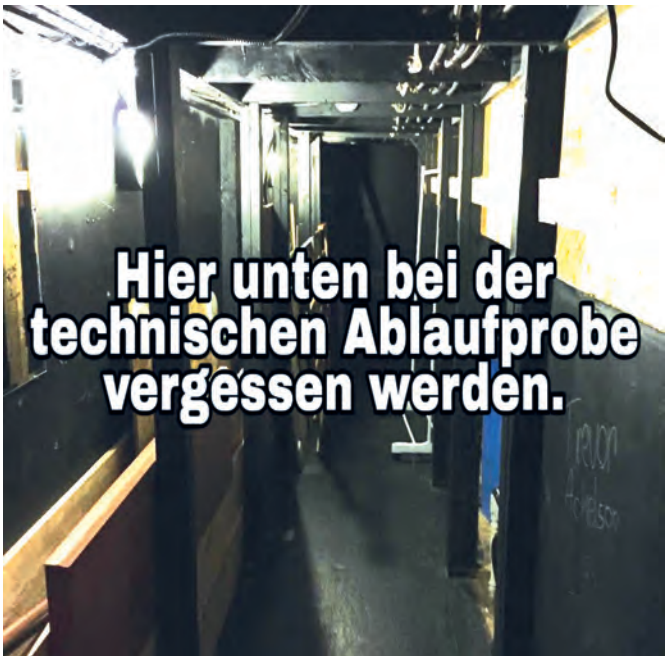
Die Berliner Theater solidarisieren sich umgehend! Parkaue, Grips, Atze und Strahl rufen die „Kriminellen Wochen" aus – gezeigt werden Produktion mit Clan-Bezug wie „Die drei Räuber", „Der Räuber Hotzenplotz", „Ronja Räubertochter", „Räuber Grapsch", „Robin Hood" sowie die Stückentwicklung „**B**rumm **M**achen **W**ir – Kraftfahren muss Freude bereiten!" über die Geschichte der Familie Quandt. BE, DT und Gorki konzipieren BINA* | בינה | بينا , den Berliner-Bühnen-Bus, mit dem die Häuser in die Randbezirke fahren und dort Theater auf Straßen und Plätzen spielen. Die Volksbühne errichtet eine Schlittschuhbahn auf dem Rosa-Luxemburg-Platz. Freitags von 12:00 bis 18:00 ist „Christian Solidarity Day" – exklusiv für CDU-Mitglieder. Beanspruchen keine CDU-Mitglieder den Slot, wird er für Vereine geöffnet, der sich für marginalisierte Kinder und Jugendliche einsetzen. Die Schaubühne veranstaltet die Sonderwoche „Civitas – quo vadis, wa? Alternative Stadtplanung von, durch und für die Menschen". Das Quoten-System im „Berliner Weg" wird erweitert, sodass der Diversität der Stadt sowohl strukturell als auch inhaltlich entsprochen wird. Hamburg und das Ruhrgebiet melden Interesse an dem Konzept an.

Alles auf dem Weg.

Und das war sie, meine letzte Kolumne. Es war mir stets ein inneres Blumenpflücken – vielen Dank für's Lesen!
♥

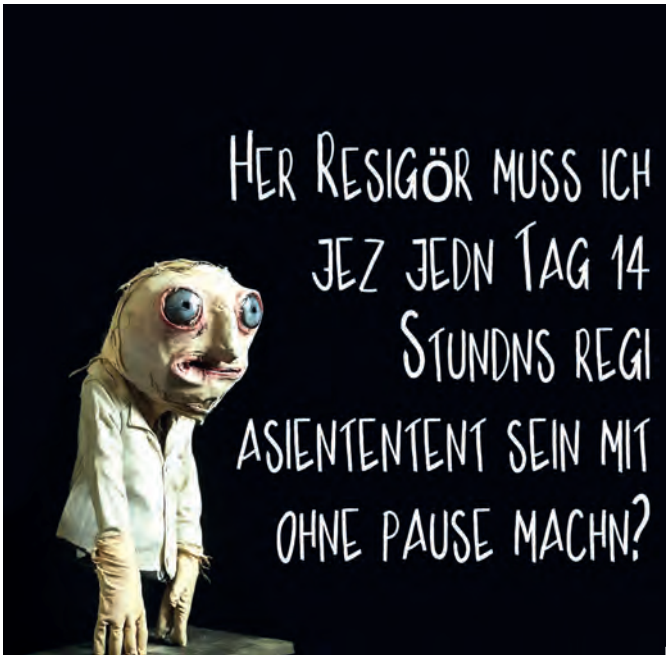






THEATER MEMES

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.



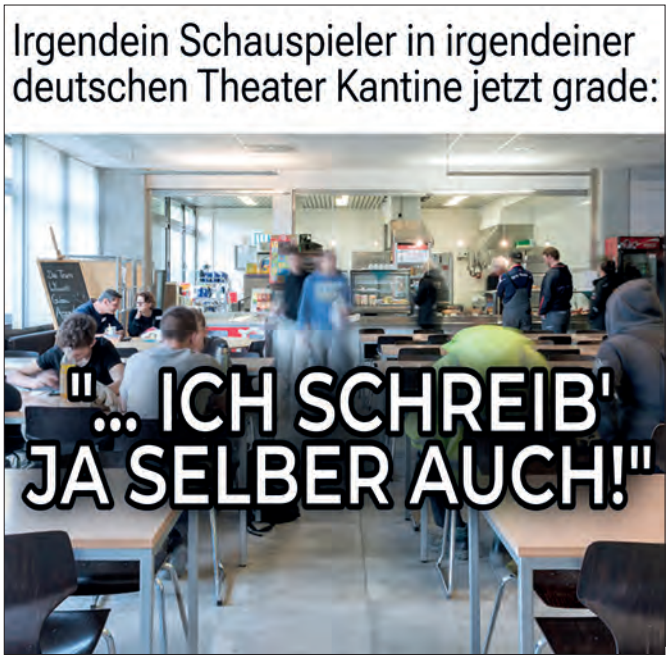



Das
"kleine Kunstblutbeutelchen"


Was los Digger?
AMA


POV: Erste Reihe bei
"diesem modernen Stück"


Was ist los mit ihm?
Er hat sich fürs 'Toi Toi Toi' bedankt.


Irgendein Schauspieler in irgendeiner deutschen Theater Kantine jetzt grade:
"... ICH SCHREIB' JA SELBER AUCH!"


1 Schauspieler:in darf nie ohne Licht fahren!

Wenn der Vorhang unten bleibt:

Wie geht Streik am Theater?

Streik ist ein herausragendes Grundrecht. Art. 9 Abs. 3 Grundgesetz schützt nicht nur die Bildung von Gewerkschaften, sondern auch den Arbeitskampf. Für NV Bühne-Beschäftigte bedeutet das: Auch Vorstellungen, Proben und andere betriebliche Abläufe können Gegenstand eines rechtmäßigen Streiks sein. Ein allgemeines deutsches „Streikgesetz" gibt es nicht. Die Regeln des Arbeitskampfrechts sind vielmehr wesentlich durch die Rechtsprechung, insbesondere des Bundesarbeitsgerichts, entwickelt worden.

Wann ist ein Streik rechtmäßig?



Rechtsanwalt
WOLFGANG SCHWANINGER
Rechtsabteilung der GDBA

Ein rechtmäßiger Streik muss auf ein tariflich regelbares Ziel gerichtet und von einer Gewerkschaft organisiert und ausgerufen sein. Außerdem darf keine einschlägige Friedenspflicht – etwa ein laufender Tarifvertrag – entgegenstehen. Arbeitskampfmaßnahmen müssen dem Grundsatz der Verhältnismäßigkeit entsprechen, wobei diese Hürde durch das BAG immer niedriger gesetzt wird, das können Gewerkschaften nun fast selbst entscheiden.

Tarifverhandlungen müssen nicht förmlich für gescheitert erklärt werden, es genügt, wenn aus Sicht der Gewerkschaft die Verhandlungsmöglichkeiten ausgeschöpft sind und weitere Gespräche keinen Erfolg versprechen. Für kurze sogenannte Warnstreiks gelten insoweit zwar grundsätzlich keine geringeren Anforderungen als für längere Arbeitskämpfe, das hat das BAG bereits mit Urteil vom 21. Juni 1988 – 1 AZR 651/86 – klargestellt, aber zur Unterstützung von laufenden Verhandlungen sind diese allgemein anerkannt.

Ein Streikaufruf wird von der oder den zuständigen Gewerkschaften ausgesprochen. Er richtet sich meist auch an Beschäftigte, die nicht Mitglied dieser Gewerkschaften sind. Alle im Geltungsbereich dürfen streiken. Welche konkreten Aktionen stattfinden, entscheidet die streikführende Gewerkschaft beziehungsweise ihre Streikleitung.

Während des Streiks: keine Arbeit – kein Arbeitsentgelt

Mit der Teilnahme am Streik werden die gegenseitigen Hauptleistungspflichten des Arbeitsvertrags für die Dauer der Streikteilnahme suspendiert. Die Beschäftigten müssen nicht arbeiten; der Arbeitgeber muss für diese Zeit aber auch kein Arbeitsentgelt zahlen. Das BAG beschreibt diesen Grundsatz ausdrücklich so: Streikende sind von ihrer Arbeitspflicht befreit, verlieren für die Dauer der Arbeitsniederlegung aber gleichzeitig ihren Vergütungsanspruch. Ein Entgeltabzug darf allerdings nur für die tatsächliche Streikteilnahme vorgenommen werden. Der Arbeitgeber muss deshalb feststellen, wer wann am Streik beteiligt war, er darf dieses Feststellen nicht an Nicht-Leitungs-Mitglieder delegieren und man muss auch keine Streiklisten herausgeben. Eine pauschale Behandlung der Streikzeit für alle Arbeitnehmer*innen wäre unzulässig.

GDBA-Mitglieder können nach Maßgabe der Streikordnung Streikunterstützung erhalten. Diese soll den durch den Arbeitskampf entstehenden Verdienstausfall zumindest teil-

weise ausgleichen, auch betroffene Gäste können Ersatz erhalten, auch wenn sie nicht selbst gestreikt haben.

Krankheit und Streik

Krankheit und Streik müssen auseinandergehalten werden. Wer arbeitsunfähig erkrankt ist und sich nicht am Streik beteiligt, verliert seinen Anspruch auf Entgeltfortzahlung nicht allein deshalb, weil im Betrieb gestreikt wird. Beteiligt sich ein krankgeschriebener Beschäftigter dagegen tatsächlich am Arbeitskampf – etwa als Streikposten –, kann für die entsprechende Zeit die streikbedingte Suspendierung des Entgeltanspruchs maßgeblich werden.

Auch wenn die Arbeitsunfähigkeit während einer Streikteilnahme beginnt, besteht für die Streikzeit nicht automatisch ein Entgeltanspruch. Nach Beendigung der Streikteilnahme ist dagegen erneut zu prüfen, welche Ansprüche wegen der fortbestehenden Arbeitsunfähigkeit bestehen. Entscheidend ist daher stets, aus welchem Grund die Arbeitsleistung konkret ausgefallen ist. Vgl. zum Verhältnis von Arbeitskampf und Entgeltfortzahlung BAG, Urteil vom 13. Dezember 2011 – 1 AZR 495/10.

Keine Sanktionen wegen rechtmäßiger Streikteilnahme

Die Teilnahme an einem rechtmäßigen Streik darf nicht zum Anlass für arbeitsrechtliche Sanktionen gemacht werden. § 612a BGB verbietet eine Benachteiligung, weil Beschäftigte in zulässiger Weise ihre Rechte ausüben. Das ist gerade im Theaterbereich auch bei Nichtverlängerungsentscheidungen bedeutsam: Wäre die rechtmäßige Streikteilnahme der tragende Beweggrund für eine Nichtverlängerung, wäre dies rechtlich angreifbar. Allerdings muss der oder die Beschäftigte grundsätzlich Tatsachen darlegen und beweisen, aus denen sich der Zusammenhang zwischen der Rechtsausübung und der benachteiligenden Maßnahme ergibt. Eine Abmahnung allein wegen der Teilnahme an einem rechtmäßigen Streik ist ebenfalls nicht zulässig. Nach der BAG-Rechtsprechung muss die zulässige Rechtsausübung das wesentliche Motiv der Maßnahme gewesen sein um sie rechtlich anzugreifen, ein bloßer zeitlicher Zusammenhang genügt als Beweis nicht.

Vorstellungen sind kein „Notdienst“

Auch eine Vorstellung kann grundsätzlich bestreikt werden. Reguläre Theateraufführungen sind kein Notdienst im arbeitskampfrechtlichen Sinn. Notdienste dienen vor allem dazu, Gefahren für Leben und Gesundheit abzuwenden, die Versorgung der Bevölkerung mit lebensnotwendigen Leistungen sicherzustellen oder unaufschiebbare Erhaltungsarbeiten durchzuführen. Ein allgemeines Recht des Theaters, eine Vorstellung zum „Notdienst“ zu erklären und damit dem Streik zu entziehen, besteht nicht.

Welche einzelnen Tätigkeiten im Ausnahmefall zwingend aufrechterhalten werden müssen, muss gegebenenfalls zwischen den Arbeitskampfparteien geklärt werden.

Flashmob, Hausrecht, Zuschauerkontakt

Auch kreative Arbeitskampfformen unterhalb der Streikschwelle können von Art. 9 Abs. 3 GG geschützt sein. Das BAG hat sogenannte Flashmob-Aktionen mit Urteil vom 22. September 2009 – 1 AZR 972/08 – nicht generell für unzulässig erklärt. Entscheidend bleibt jedoch die Verhältnismäßigkeit. Das Urteil ist deshalb kein Freibrief für jede Betriebsstörung. Insbesondere muss ein Arbeitgeber die unmittelbare Nutzung seines Eigentums zur gezielten Herbeiführung von Betriebsstörungen nicht grenzenlos dulden. Vorstellungsunterbrechungen als Streikmaßnahme und eine direkte Ansprache an das Publikum sowie das Verteilen von Flugblättern ist durch die Rechtsprechung gedeckt. (LAG Köln 03.03.1995 – 12 Sa1073/94 hier sogar für reine Werbeaktionen einer Gewerkschaft außerhalb von Streiks)

Betriebs- und Personalräte

Betriebs- und Personalräte müssen als Organe ihre besondere arbeitskampfrechtliche Stellung beachten und dürfen einen Streik nicht einfach als Gremium organisieren oder Betriebsmittel dafür nutzen (zum Beispiel Drucker). Das bedeutet aber nicht, dass das einzelne Betriebs- oder Personalratsmitglied seine persönlichen gewerkschaftlichen Rechte verliert. In seiner Eigenschaft als Arbeitnehmer kann auch ein Betriebsratsmitglied streiken.

Die betriebsverfassungsrechtlichen Strukturen verschwinden während eines Arbeitskampfs ebenfalls nicht. Erforderliche Betriebsratstätigkeit kann weiterhin stattfinden.

Streik ist damit auch im Theater kein rechtsfreier Ausnahmezustand. Beschäftigte dürfen ihre Arbeit im Rahmen eines rechtmäßigen gewerkschaftlichen Arbeitskampfs niederlegen. Wer die Regeln kennt, kann sein Streikrecht wirksam wahrnehmen, ohne vermeidbare rechtliche Risiken einzugehen.





ZEIT FÜR WÜRDE
AN DEUTSCHEN BÜHNEN

VERHANDELN OHNE FRIEDENSPFLICHT: DIE KÜNDIGUNG DES NV BÜHNE IST WIRKSAM GEWORDEN.

Am 22. September wurden gemeinsam mit den Schwestergewerkschaften die Manteltarifverhandlungen in der neuen Spielzeit wieder aufgenommen. Der Bühnenverein und die Gewerkschaften wurden von Gewerkschaftsmitgliedern und Beschäftigten lautstark am Verhandlungsort des Berliner Ensemble begrüßt. Im Mittelpunkt steht für uns die grundlegende Reform des Nichtverlängerungsrechts. Denn ein moderner Tarifvertrag braucht verlässliche Beschäftigungsverhältnisse und wirksamen Schutz für die Beschäftigten.

In der letzten Septemberwoche ging es mit den Verhandlungen zum TV Gast weiter. Hier setzen wir uns insbesondere für eine Angleichung an die Standards des NV Bühne ein, unter anderem bei Gagen, Berufserfahrung, Proben und Ruhezeiten. Die TV Gast-Verhandlungen wurden am 21. Oktober in Hannover fortgesetzt. Auch hier ein ein ähnliches Bild: Auf einem Schild forderte ein Demonstrant mit Bezug auf Gäst*innen: „Weg mit der Zweiklassen-Gesellschaft!“. Ein anderer stellte ernüchtert fest: „Gast ist Bittsteller“.

Auch bei den Manteltarifverhandlungen ging es Schlag auf Schlag weiter: Am 13. Oktober trafen sich die Verhandlungskommissionen des Deutschen Bühnenvereins und der Gewerkschaften BFFS, GDBA & VdO im Düsseldorfer Ballettzentrum am Rhein. Auch hier gab es eine Begrüßung durch engagierte Mitglieder: „Schluss mit Kahlschlägen!“, „Gestern im Rampenlicht, heute nichtverlängert“ und „Schutz in der Elternzeit“ stand auf den Plakaten zu lesen, die die Demonstranten hochhielten.

Die Zahl der Verhandlungsrunden macht deutlich, wieviel Gesprächsbedarf besteht: Die umfänglichen Forderungen



Das digitale Wahltool funktionierte perfekt

der Gewerkschaften liegen auf dem Tisch. Die Beschäftigten haben diesen mit Streikkundgebungen in Münster und Düsseldorf (siehe nächste Seite) nochmals Nachdruck verliehen.

Die GDBA fordert deshalb seit Langem eine grundlegende **Reform des Nichtverlängerungsrechts**.
Ein Wechsel an der Spitze eines Theaters soll künftig für sich genommen kein ausreichender Grund mehr sein, Arbeitsverhältnisse zu beenden.
Zudem verlangt die Gewerkschaft im Falle eines Leitungswechsels **Begrenzungen für die Zahl der Nichtverlängerungen**, einen stärkeren Schutz besonders gefährdeter Beschäftigtengruppen und **Abfindungen bei jeder Nichtverlängerung**.
Insgesamt soll der **Schutz vor Nichtverlängerungen** früher greifen, etwa ab acht Jahren statt bisher 15.
Insgesamt sollen künftigen **Nichtverlängerungen Tatsachen zugrunde liegen**.



HANNAH WALTHER IST NEUE STELLVERTRETERIN

Die Führungsriege der GDBA ist wieder komplett: Der Hauptvorstand hat am 19. Oktober Hannah Walther als stellvertretende Vorsitzende berufen.

Geboren 1991 in Berlin und aufgewachsen im Straßentheater ihrer Eltern in der Uckermark, arbeitete sie nach dem Abitur zunächst als Regie- und Produktionsassistentin. 2016 absolvierte sie ihr Schauspielstudium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Ihr Erstengagement führte sie ans Mainfrankentheater nach Würzburg. Zur Spielzeit 2018/19 wechselte sie an die Städtischen Bühnen Osnabrück. Außerdem drehte sie als Ensemblehauptrolle die Serie „Der letzte Wille“. In den letzten Jahren leitete sie die Abteilung der Astrid-Lindgren-Bühne im FEZ Berlin, war als Moderatorin tätig, begleitete für das Berliner Modellprojekt FAIRSTAGE das Beteiligungsverfahren zum Leitfaden für Leitungsfindungsprozesse und organisierte für die Initiative #BerlinistKultur verschiedene Demonstrationen und Veranstaltungen. Herzlichen Glückwunsch!



15 MINUTEN VERÄNDERUNG

Protest gegen Kahlschläge: Am Theater Münster ...

Mit ungewöhnlichen Streikaktionen an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf und am Theater Münster hat die GDBA auf das untragbare Nichtverlängerungsrecht aufmerksam gemacht. Der Protest vor den Vorstellungen Mitte Oktober richtete sich gegen die bestehenden Tarifregelungen – und vor allem gegen die Praxis, bei Intendanzwechseln große Teile der Ensembles auszutauschen.

Eigentlich sollte am 11. Oktober im Theater Münster das Tanzstück „Die Schwäne“ zu sehen sein. Und in der Düsseldorfer Oper am Rhein sollte es am 18. Oktober „La Traviata“ geben. Doch bevor die Vorstellungen beginnen konnten, betraten Künstler*innen in GDBA-Westen die Bühne. Sie trugen Transparente mit Aufschriften wie „Würde“ und „Sicherheit“. „Wir wollen Würde!“ ist unser aktuelles Kampagnenmotto und tatsächlich mangelt es daran an deutschen Theatern. Für 15 Minuten legten die Beschäftigten ihre Arbeit nieder. Statt einer Tanzaufführung erlebte das Publikum zunächst einen Warnstreik.

Dieser Streik richtete sich ebenso wie der in Düsseldorf nicht gegen das einzelne Theater oder die Kommune und schon gar nicht gegen das Publikum, sondern gegen den Bühnenverein und insbesondere gegen die geltenden Regelungen des NV Bühne, die es Theaterleitungen ermöglichen, befristete Arbeitsverhältnisse aus nicht näher definierten künstlerischen Gründen oder bei einer neuen Intendanz nicht zu verlängern. Anlass waren die umfangreichen Nichtverlängerungen, die zum Beispiel am Theater Münster im Zusammenhang mit dem bevorstehenden Intendanzwechsel drohen. Zum Beginn der Spielzeit 2027/28 übernimmt Neil Barry Moss die Generalintendanz. Auch an der Oper am Rhein in Düsseldorf hat ein Intendanzwechsel dramatische Folgen für zahlreiche Beschäftigte. Ein Kahlschlag droht hier ebenfalls: Knapp zwei Drittel der Ensemblemitglieder, die keinen besonderen Schutz genießen, sollen ihre Arbeitsplätze verlieren.

Fast das gesamte Tanzensemble betroffen

Die Zahlen aus Münster verdeutlichen das Ausmaß: Im Tanz sollen elf von zwölf Ensemblemitgliedern, also rund 92 Prozent, ihre Arbeitsplätze verlieren. Im Musiktheater sind vier von sechs Sänger*innen betroffen, im Schauspiel sieben von 15 Beschäftigten. Auch das gesamte Ensemble des Jungen Theaters soll nicht weiterbeschäftigt werden. Hinzu kommen weitere Beschäftigte hinter der Bühne.

Welche Folgen dies für die Betroffenen hat, schilderten



... ebenso wie an der Deutschen Oper am Rhein

die Tänzerin Nadja Simchen und GDBA-Lokalverbandsvorsitzender Christian Bo Salle in ihrer gemeinsamen sehr leidenschaftlichen Ansprache. Sie berichteten von Beschäftigten mit kleinen Kindern, von einer Kollegin kurz vor dem Ruhestand und von Familien, die sich in Münster eine Existenz aufgebaut haben. Eine junge Familie mit einem einjährigen Kind etwa könnte ihre Existenzgrundlage verlieren, weil beide Eltern am Theater arbeiten und ihre Verträge nicht verlängert werden sollen – und das ist kein Einzelfall. Kritisiert wurde neben den drohenden Stellenverlusten auch der bisherige Umgang mit Beschäftigten. Gesprächstermine mit der künftigen Spartenleitung wurden erst zu-, dann wieder abgesagt und Schreiben über mögliche Nichtverlängerungen teilweise vor Kolleg*innen übergeben.

Ein bundesweites Problem

Für die GDBA sind die Vorgänge in Münster und Düsseldorf Ausdruck eines grundlegenden Missstands im deutschen Theatersystem. Damit muss Schluss sein. Die Gewerkschaften fordern klare Grenzen für Nichtverlängerungen, einen besseren Schutz besonders gefährdeter Beschäftigter und Abfindungen bei jeder Nichtverlängerung. Seit Herbst 2025 verhandeln die Gewerkschaften darüber mit dem Deutschen Bühnenverein. Die nächste Runde ist für Dezember in Leipzig angesetzt. In Düsseldorf und Münster wurde aus diesen Forderungen ein sichtbarer Arbeitskampf. Nicht vor dem Theater, sondern mitten auf der Bühne, dort, wo die Künstler*innen sonst Abend für Abend für ihr Publikum spielen. Die Botschaft war unmissverständlich: Auch Künstler*innen können streiken. Und sie sind bereit, dieses Recht zu nutzen. Zu den Forderungen gehören Übergangszeiten, in denen neue Intendanzen zunächst mit den bestehenden Ensembles arbeiten müssen, verbindliche Vorgespräche und eine Begrenzung der Nichtverlängerungen. Nach 15 Minuten war der Streik beendet. Das Publikum reagierte mit lang anhaltendem Applaus, erst dann begann die Vorstellung. In Düsseldorf erhoben sich die Zuschauer*innen sogar von ihren Plätzen: Standing Ovations für die Beschäftigten, die zuvor mit eindringlichen Worten ihre Existenzängste und Forderungen auf die Bühne gebracht hatten.

Beide Aktionen zeigen: Der Widerstand gegen massenhafte Nichtverlängerungen wächst. Was lange als unvermeidlicher Bestandteil des Theaterbetriebs hingenommen wurde, wird zunehmend offen infrage gestellt. Und aus der Bedrohung des des Arbeitsplatzes wird gemeinsamer Protest.

DAS SCHAUSPIEL STEHT AUF DEM SPIEL

Bonn ist die Stadt Beethovens. Das schützt offenbar die Oper, nicht aber das Schauspiel.

Während die Bundesstadt nach Wegen aus ihrer Haushaltskrise sucht, gerät eine ganze Theatersparte ins Visier der Sparpolitik. Die Verwaltung lässt prüfen, ob das Schauspiel am Theater Bonn vollständig aufgegeben werden kann. Was bislang undenkbar schien, steht plötzlich zur Debatte: eine Stadt ohne eigenes Schauspielensemble.

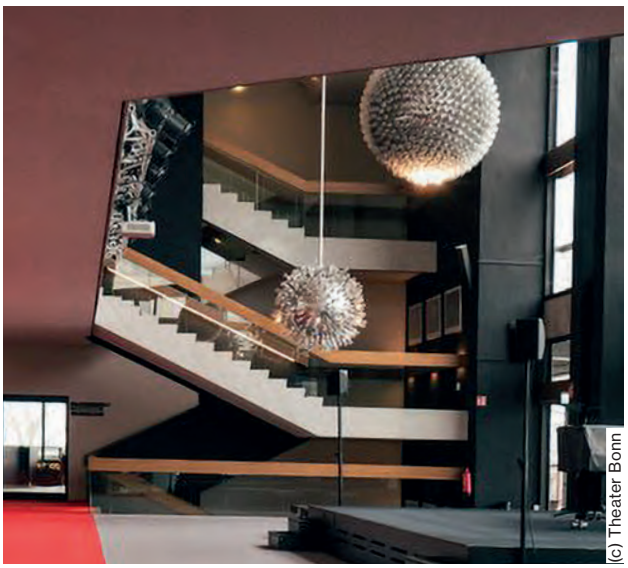
Die finanzielle Lage ist dramatisch. Trotz bereits vereinbarter Einsparungen in zweistelliger Millionenhöhe reicht das Geld nicht für einen genehmigungsfähigen Haushalt. Gespart werden soll beim Nahverkehr, bei der Kinderbetreuung, beim Klimaschutz und bei der Kultur. Bis 2031 sollen zudem rund 400 Stellen verschwinden.

Beim Theater fällt die Antwort unterschiedlich aus. Das Musiktheater mit Oper, Tanz und Musical soll erhalten bleiben. Schließlich wirken dort das Beethoven Orchester Bonn und die Marke Beethoven ist kulturpolitisch wertvolle. Für das Schauspiel lässt sich offenbar kein vergleichbar zugkräftiges Etikett finden.

Ein Theater ist kein Luxus

Der Widerstand ließ nicht lange auf sich warten. Schon am 3. Oktober stellte sich Generalintendant Bernhard Helmich gegen die Pläne. „Mit mir als Intendant wird es eine Schließung des Schauspiels nicht geben“, erklärte er unter dem Beifall des Publikums. Sein Vertrag war erst wenige Tage zuvor bis 2030 verlängert worden – mit der Zusage, sämtliche Sparten zu erhalten.

Noch deutlicher wird das Schauspielensemble. In einer Erklärung kritisieren die Beschäftigten, dass sie erst aus der Presse von dem Prüfauftrag erfahren hätten. Doch ihnen geht es um weit mehr als die eigenen Arbeitsplätze. In einer Zeit, in der die Demokratie durch den Rechtsextremismus unter Druck gerät, sei die Überlegung, einen Ort gesellschaftlicher Auseinandersetzung abzuschaffen, ein fatales Signal. Eine Schließung würde bedeuten, „einen Ort zu zerstören, an dem die Stadtgesellschaft sich trifft, diskutiert, lacht und streitet“, schreibt das Ensemble. Theater ist eben nicht nur Unterhaltung. Hier werden Gewissheiten infrage gestellt, Konflikte ausgetragen und neue Perspektiven erprobt. Diese Arbeit sei „kein verzichtbarer Luxus“, sondern Bestandteil eines offenen und kritischen Gemeinwesens.



(c) Theater Bonn

Plan F: Rettung durch weniger Neubau?

Die Kommunalpolitik sucht nach anderen Auswegen. Am 6. Oktober beschloss der Kulturausschuss auf Antrag von CDU, SPD und FDP, eine weitere Variante für die bauliche Zukunft der Bonner Bühnen prüfen zu lassen. „Plan F“ setzt auf den Erhalt der bisherigen Standorte von Oper und Schauspielhaus.

Für das Schauspielhaus in Bad Godesberg sieht er eine zeitnahe „kleine Sanierung“ vor. Auf kostspielige Interimsbauten und eine umfassende Erneuerung der Bühnentechnik soll verzichtet werden. Unter dem Arbeitstitel „Theater Bonn to go“ ist zudem ein dezentrales Spielstättenkonzept vorgesehen. So laufen in Bonn zwei widersprüchliche Prüfprozesse nebeneinander: Während die Verwaltung die Schließung des Schauspiels erwägt, sucht der Kulturausschuss nach Wegen, dessen Spielstätte zu erhalten. Doch ein preiswerteres Gebäude allein rettet noch kein Theater. Ein Schauspielhaus ohne Schauspiel wäre kaum mehr als eine sanierte Hülle.

Noch ist nichts entschieden. Doch die Debatte zeigt, wie schnell Kultur zum vermeintlich verzichtbaren Kostenfaktor wird. Die Lokalpresse spottet bereits über die „Bundeshauptstadt des Stillstands“. Dabei wäre ein Rückzug aus der eigenen kulturellen Verantwortung schlimmer als jeder Stillstand.

EINMISCHEN FÜR DIE KULTUR

Lobbyismus ist böse?



Interessenvertretung ist gerade im Kulturbereich unerlässlich. Denn in wirtschaftlichen Krisenzeiten steht öffentlich geförderte Kultur ziemlich weit oben auf der Streichliste. Umso wichtiger ist es, politische Entscheidungsträger*innen von ihrer gesellschaftlichen Bedeutung zu überzeugen und frühzeitig Einfluss auf kulturpolitische Entscheidungen zu nehmen.

Das Schulungskonzept „Lobbying für Ehrenamtliche“ hat unsere ehemalige Präsidentin Lisa Jopt gemeinsam mit Christian H. Schuster von der Agentur Adverb entwickelt. Es vermittelt praktische Kenntnisse darüber, wie politische Kontakte geknüpft, Gespräche vorbereitet und kulturpolitische Forderungen wirksam vertreten werden können.

In Leipzig fand Anfang September eine Schlung für Funktionär*innen aus den Landesverbänden Ost, Berlin und Nord statt.
Gerade lokal und auf Landesebene werden Menschen gebraucht, die sich für Kultur einsetzen und Lust haben, bei der Politik für Kultur zu kämpfen. Mit dem Landtagsabgeordneten Ingolf Huhn aus Dresden, im früheren Leben Intendant, konnten die Teilnehmer*innen Lobbyismus einüben – hat allen Beteiligten Spaß gemacht.

STETER TROPFEN HÖHLT DEN STEIN

GDBA setzt Gespräche in Wiesbaden fort

Am 25. August waren Vertreterinnen des GDBA-Landesverbands Herpsl im Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur zu Gast bei Staatssekretär Christoph Degen. Nach längerer Pause wurde der Gesprächsfaden wieder aufgenommen – mit einem gut gefüllten Korb an Themen aus den Theatern und der freien Szene.

Ziel des Gesprächs: präsent sein, Probleme benennen und die GDBA als kompetente Ansprechpartnerin sichtbar machen.

Ein zentraler Punkt: Tarifsteigerungen müssen von den Trägern vollständig finanziert werden. Werden Mehrkosten innerhalb der Häuser aufgefangen, geht das schnell zulasten der künstlerischen Etats – und damit der Freien, Werkverträgler*innen und Gäste. Auch die konsequente Anwendung des NV Gast und die Reformbedürftigkeit mancher Werkvertragsstrukturen waren Thema.



Ursula Hering, Irina M. Ries, Christoph Degen (SPD), Sophie Pompe (nicht im Bild Sabine Rehberg, Referat für Theater und Musik)

Aus der freien Szene haben die GDBA-Vertreterinnen die schwierige Förderlage angesprochen: ungünstige Fristen, mangelnde Planungssicherheit und Förderungen nach dem „Gießkannenprinzip“, die nicht selten zu Selbstausbeutung führen. Hoffnung macht, dass der Haushalt 2027 bereits in die erste Lesung geht und Bescheide künftig wieder früher kommen könnten.

Und natürlich ging es um die aktuellen Tarifverhandlungen zum NV Bühne: Die Friedenspflicht ist beendet. Im Mittelpunkt steht jetzt das große Thema Nichtverlängerung – nicht die nächste Gagenerhöhung.
Der Gesprächsfaden ist wieder aufgenommen.
Jetzt gilt es, dranzubleiben.
Irina M. Ries

KULTUR BRAUCHT ZUKUNFT – SACHSEN BRAUCHT KULTUR!



Am 5. Oktober haben GDBA, BFFS, VdO, UNISONO und ver.di in Dresden für die verlässliche Finanzierung von Sachsens Theatern und Orchestern demonstriert. Anlass waren die Beratungen über den Doppelhaushalt 2027/28 im Landtag. Etwa 1000 Teilnehmer*innen verlangten, die geplanten Kürzungen zurückzunehmen. Kultur braucht eine verlässliche Finanzierung für Sachsens Theater und Orchester! Der Haushaltsentwurf muss entsprechend nachgebessert werden! Tarifsteigerungen, angemessene Gagen und reale Kostensteigerungen dürfen nicht gegen Arbeitsplätze, Besetzungsstärken und kulturelle Vielfalt ausgespielt werden. Denn Kultur ist auch ein Wirtschaftsfaktor: Investitionen in Theater und Orchester stärken Gastronomie, Hotellerie, Tourismus und regionale Wirtschaftskreisläufe.
Sachsen braucht eine Kulturfinanzierung, die dauerhaft trägt – in den Städten und in der Fläche.

GEBURTSTAGE

VIELFALT NICHT NUR IN ULM


(c) Theaterei Herrlingen

Das Theater Ulm war für den Schauspieler **Karl-Heinz Glaser** jahrzehntelange Heimstatt. Von 1994 bis 2012 war er dort festes Ensemblemitglied und spielte in zahlreichen großen Rollen, wie etwa als Lopachin in Tschechows „Der Kirschgarten“ oder als Frosch in „Die Fledermaus“.

Seit 1971 spielte Karl-Heinz Glaser an verschiedenen Bühnen in Deutschland, Österreich und der Schweiz, darunter an den Wuppertaler Bühnen, am Schauspielhaus Bochum und am Theater Würzburg. Wichtige Rollen waren unter anderem: Lloyd Dallas in Michael Frayns „Der nackte Wahnsinn“, Orgon in Molieres „Tartuffe“, Astrow in Tschechows „Onkel Wanja“, Philip Gellburg in „Scherben“ von Arthur Miller, Malvolio in „Was ihr wollt“ von Shakespeare, der Außerirdische im Musical „The Black Rider“, die Rolle des Ben in Pinters „Der stumme Diener“ oder Justin in Labiches Komödie „Die Affäre Rue de Lourcine“.

Schon 1971 ist Karl-Heinz Glaser der Gewerkschaft beigetreten. Wir gratulieren sehr herzlich zum Geburtstag!

SCHAUSPIEL AUS LEIDENSCHAFT


(c) PicturePeople Bochum

Am 2. Dezember feiert die Schauspielerin **Ursula Pages** in Hamburg ihren 90. Geburtstag. Nach der Schulzeit und der Ausbildung im Schauspielseminar Eva Fiebig (ebenfalls Hamburg) folgte ein erstes Engagement im Stadttheater Regensburg für das Rollenfach der Jugendlichen Liebhaberin bzw. der Munteren Naiven. Dem schlossen sich Stationen in Gelsenkirchen, bei den Karl-May-Festspielen und den Hamburger Kammerspielen an. Nach Heirat und Geburt der Kinder folgte 1984 der Wiedereinstieg in den Beruf mit Engagements unter anderem am Hamburger Ernst-Deutsch-Theater und dem Tourneetheater Landgraf.

Daneben arbeitete Ursula Pages als Synchron- und Hörspielsprecherin. Außerdem trat sie im Fernsehen auf (unter anderen „Diese Drombuschs“).

Der GDBA, die herzlich zum Festtag gratuliert, gehört sie seit 1986 an – motiviert vom Großvater, der ebenfalls Mitglied der Künstlergewerkschaft war.

NACHRUF

ALLE NANNTEN IHN PAT


(c) privat

1960 trat **Peter Schenk** in die GDBA ein. Damals war er als Balletttänzer gerade an das Staatstheater Kassel gewechselt. Vorangegangen waren Ausbildung und Engagement am Badischen Staatstheater Karlsruhe. In Kassel dann tanzte er noch weitere sechs Jahre im Ballett, bevor er 1966 zwar ans Inspizientenpult wechselte, aber noch in etlichen Produktionen weiter als Tänzer arbeitete. Später kamen kleinere Rollen mit Gesang und Text dazu.

Als Inspizient war sein Leitspruch zu jeder Vorstellung: „Bitte Ruhe, die Kunst beginnt!“ Das war über die Sprechanlage im ganzen Haus zu hören.

Als er im Jahr 2000 in Rente ging, verabschiedete er sich nicht komplett: Peter Schenk sprang gerne als Inspizient ein, wenn jemand erkrankte und spielte weiterhin mit großer Freude kleine Rollen in etlichen Produktionen. Die letzte im 80. Lebensjahr.

Bereits am 18. Dezember 2025 ist Peter Schenk verstorben. Die GDBA trauert.

70. GEBURTSTAG FEIERT:

Regisseurin **Nora Bauer**,
Köln, am 21. Dezember

75. GEBURTSTAG FEIERN:

Opernsängerin **Maria Husmann**,
Havelberg, am 8. Dezember

Opernsänger **Michael Hamlett**,
Koblenz, am 15. November

Dramaturg **Dr. Peter Schmitt**,
Wiesenttal, am 5. November

80. GEBURTSTAG FEIERN:

Gewandmeisterin **Eveline Wilke**,
Berlin, am 16. November

Kammersänger **Franz Mayer**,
Bad Homburg, am 28. Dezember

Schauspielerin **Juliane Meyerhoff**,
Berlin, am 9. November

Schauspielerin **Sabine Baruth-Beck**,
Berlin, am 5. Dezember

Opernsängerin **Yvette Simons**,
Sinzig, am 14. November

85. GEBURTSTAG FEIERN:

Opernsänger **Berthold Gronwald**,
Regensburg, am 26. Dezember

Regisseur **Horst Vladar**,
Augsburg, am 28. Dezember

90. GEBURTSTAG FEIERN:

Staatsschauspielerin **Christine Ostermayer**, München, am 15. Dezember

Schauspielerin **Iwe Noller**,
Köln, am 21. Dezember

BUCHTIPP



Intimitätskoordination: Was ist das eigentlich?

Erklärung: So wie ein*e Stuntkoordinator*in eine Kampfszene vorbereitet, genau so erarbeitet ein*e Intimitätskoordinator*in intime Situationen innerhalb einer Szene.

Nachdem sich dieser neue Beruf im Film- und Theaterbereich immer mehr etabliert, war ein Ratgeber, der diese Tätigkeit erklärt, fast überfällig.

Saskia Oidtmann, selber zertifizierte Intimitätskoordinatorin, gibt diesen heraus und trägt darin verschiedene Beiträge von Kolleg*innen und anderen Expert*innen aus der Branche zusammen.

So erfahren wir, wie und warum dieses Berufsfeld entstanden ist, wie genau es funktioniert, intime Szenen professionell, geschützt und wiederholbar durchzuchoreografieren und was es an Vorbereitungen und Handwerkszeug dafür braucht.

Ergänzt und abgerundet wird es mit einem Praxisteil, der verschiedene Übungen, Erklärungen, Adressen sowie weiterführende Literatur enthält.

Das Vorwort und die Einführungen schrieben die Filmregisseurin Sherry Hormann und der Theaterregisseur Falk Richter. Es ist ganz wunderbar zu lesen, dass der würdevolle Umgang mit Szenen dieser Art auch Unterstützung aus der Leitungsebene erfährt.

Insgesamt ein abwechslungsreiches, gut verständliches Werk, dass absolut lesenswert ist und in keiner künstlerischen Ausbildung fehlen sollte. Besonders der Sparte Regie sei es wärmstens empfohlen. *Julia Klawonn*

EN – To explain: Just as a stunt coordinator prepares a fight scene, an intimacy coordinator works out intimate situations within a scene.
As this new profession is becoming increasingly established in film and theatre, a practical guide explaining the work was almost overdue.
Saskia Oidtmann, herself a certified intimacy coordinator, has edited such a volume, bringing together contributions from colleagues and other experts from across the industry.
It explains how and why this profession emerged, exactly how it works, how intimate scenes can be choreographed professionally, safely and in a way that can be reliably repeated, and what preparation, techniques and practical tools are required.
The book is complemented and rounded off by a practical section containing various exercises, explanations, useful contacts and suggestions for further reading.
The foreword and introductory texts were written by film director Sherry Hormann and theatre director Falk Richter. It is wonderful to read that a respectful and dignified approach to scenes of this kind is also supported at management level.
All in all, this is a varied and accessible book that is thoroughly worth reading and should have a place in every artistic training programme. It is particularly warmly recommended for anyone studying or working in directing. *Julia Klawonn*

Intimitätskoordination. Intimität im Film und auf der Bühne inszenieren. Saskia Oidtmann (Hrsg.) Henschel Verlag, 176 S., 24,95 €, nur auf Deutsch

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: Raphael Westermeier
Chefredaktion: Jörg Rowohlt (V.i.S.d.P.)
Redaktion: Mesut Bayraktar
Magazin-Gestaltung:
Oliver Behrmann, Peter Lohmann
Titelfoto: Simon Hegenberg
Mitarbeit: Axel Brüggemann, Hayat Erdoğan, Sebastian Friedrich, Julia Klawonn, Irina M. Ries, Wolfgang Schwaninger, Tim Tonndorf, Schwedentrunk 3.0

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

GDBA
GENOSSENSCHAFT DEUTSCHER BÜHNEN-ANGEHÖRIGER

ENGLISH SECTION

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

P. 10 -17 – COVER STORY



There Is Something to See Here

BY HAYAT ERDOĞAN

Have we, as a society, lost the ability to engage in conflict? The writer and dramaturg Hayat Erdoğan asks what makes a good argument – and what does not. Do we need to learn how to argue again?

The question of whether we need to learn how to argue again presupposes that we know what arguing actually means, and perhaps that is already part of the problem. After all, arguments take place everywhere: in parliaments and the arts pages, on Markus Lanz's talk show, in the streets, on social media, at universities and, of course, in the theatre, where the disputes of recent years over abuses of power, working conditions, representation and artistic freedom have hardly left the impression of a field free from conflict.

At the same time, public debates and publications repeatedly diagnose a decline in the culture of debate. These two observations are less contradictory than they might seem: we can argue a great deal and still be incapable of engaging in genuine disagreement, as long as we understand argument only in its most banal form. Employee versus employer, left versus right, artistic freedom versus cancel culture, identity versus universalism; we contradict one another, interrupt one another, perhaps even occasionally listen to one another, without ever challenging the arrangement that has already determined who is speaking in what capacity, which positions are available to take and what can be the subject of dispute in the first place. All this can happen without politics actually taking place.

Conflict Is Political

I would like to introduce a different understanding of conflict into the realm of banal disagreements over opinion: an emancipatory one, offered by the French philosopher Jacques Rancière and formulated through his understanding of aesthetics and politics. Aesthetics and politics may belong to distinct fields of action, each with its own mechanisms and spheres of influence. Yet one seemingly simple insight applies to both: emancipation is fundamental and works from the bottom up, beginning with our ability to conceive of it. This also involves recognising that each of these fields is divided up. Rancière calls this the 'distribution of the sensible', partage du sensible. By this he means an order of the perceptible in which bodies are assigned places, activities and capacities; an order that determines who is visible and who is not, whose utterances count as speech and whose voices are dismissed as noise, what constitutes a public matter and what is regarded as private.

For Rancière, the political is therefore 'the stage for the confrontation of two logics'. One he calls police, or policing, by which he does not primarily mean the police apparatus, but rather a distribution in which everything fits neatly into place: everyone has a position, a function and an appropriate way of speaking. Some speak, others are represented; politics takes place here, work, art or private life over there. Such an order need not be repressive. It can be liberal, pluralistic and remarkably tolerant of differing opinions. But as long as disputes concern only the options available within it, the order itself remains untouched.

The other logic, politics proper in Rancière's sense, takes account of the share of those who have no share, at which point the calculation no longer adds up. This refers to those who have no voice within a social and political order and who, by making themselves heard, demand equality. Rancière calls this form of conflict dissensus, or mésentente, disagreement: conflict is then a clash between different logics according to which it is determined who and what belongs to a community in the first place. Why you and not me? Why should your voice count for more than mine? Dissensus begins where the order itself becomes a matter of dispute. It is about the capacity to make visible the 'presence of two worlds in one'. Not two opinions about the same world, but two different orders of what appears as the world.

Two Worlds in One Rehearsal Room

This sounds more complicated than it is, but it has a great deal to do with theatre. Take an example: a theatre rehearsal runs longer than agreed. One side says: We have to carry on working, the scene still isn't right, and you cannot simply bring an artistic process to an end at 10 pm. The other side says: My working hours end here, and agreements must be respected.

So far, this is a conflict of interests: both sides know what they are arguing about and recognise one another as negotiating partners. But things change as soon as someone says: Theatre is simply not an ordinary job. That is not an argument within the dispute; it is a statement of the policing order. It assigns the rehearsal to the realm of art and declares that there is nothing to negotiate. Anyone who now points to the clock is no longer heard: they are perceived as someone who is tired, who complains, who lacks sufficient passion – in Rancière's terms, within the logic of policing, this would be 'noise'.

Dissensus, however, arises when this assignment is challenged and the rehearsal becomes visible as an employment relationship in which an institution exercises control over its employees' time. And there it is again: the 'presence of two worlds in one'. In the same rehearsal room, at the same time, two different orders exist as to what is happening there. Who can say: This rehearsal is no longer an artistic matter, but a question of labour and power? And what happens to the person who brings about this shift? Have they identified a conflict or disrupted the artistic process?

The dispute concerns who is present on a shared stage: is the person speaking here an artist or an employee? Is this about a creative process or working hours? And is the rehearsal even the place where such questions can be discussed? Thus, what a rehearsal actually is, and what order of art, labour and authority it expresses, can itself become a matter of dispute. For a moment, then, dissensus makes theatre visible in a different light.

There Is Something to See Here

Rancière's own example takes place on a street. A demonstration is taking place and the police intervene. Their logic is: 'Move along! There is nothing to see here.' According to this order, there is nothing to do on a street except move along it. The demonstrators respond by standing still. In doing so, they say: On the contrary, there is something to see here. The street remains the same street, but it is no longer merely a space for traffic; it becomes

a space for assembly. Not two opinions about the same street, but two streets within the same street. Here is a space where people are expected to keep moving, and here is a space where people stop because there is something to see, to hear and to negotiate together.

This act of standing still reveals more than a taste for confrontation or the ability to assert one's own opinion as forcefully as possible against another. It is the interruption of an order that, until that moment, had seemed self-evident. Political conflict does not merely say: I see things differently. It says: There is something here that you do not see.

If, then, conflict is neither a clash of opinions nor disruption for its own sake, what might a practice of conflict look like?

Two Positions, Little Movement

A practice of conflict grounded in its emancipatory potential would not be the kind of culture of debate that aims at moderation. Allowing one another to finish speaking, listening, refraining from insults, seeking compromises – quite apart from the fact that hardly anyone adheres to these principles, particularly those in positions of power – are important prerequisites for people to argue without destroying one another. Yet these rules presuppose precisely what is at stake in dissensus: that both parties are already recognised as speakers and that the subject of the dispute is already shared. They do not, however, answer the question of what an argument does to our thinking.

We can listen to one another very attentively and afterwards remain exactly the same people we were before. We can respect a different opinion and, in doing so, keep it at arm's length: that is your opinion, this is mine, and now we have demonstrated that, despite our differences, we can treat one another in a civilised manner. That would certainly be a considerable social achievement. But it would not yet amount to political conflict in Rancière's sense.

The capacity for conflict does not consist solely in tolerating someone else's position. I can tolerate something without budging. More interesting would be the ability to defend a position firmly without becoming identical with it; to expose it to a situation in which it is not clear what will remain of it. For Rancière, dissensus begins with 'disidentification', with 'tearing oneself away from a natural place'. The demand to take a position, to declare one's allegiance – and to do so as unequivocally as possible – has the opposite effect: the more insistently we demand positions, the more immovable they become.

If my position is no longer something I adopt on a particular question, but something that testifies to my identity, an attack on that position becomes an attack on me personally. We are then left with two positions and very little movement. We are all familiar with this mechanism. In debates about representation or artistic freedom, for example, the question of which side someone is on quickly arises. This is understandable, because real power relations and real injuries are at stake. But the speed with which an utterance is attributed to a position, and a position to a person, does precisely what the policing order does: it assigns people their places. We then already know who is good and who is bad before we have understood what has actually become contentious. The argument has lost its meaning.

Disputing What We Share

Community emerges where the substance of what is shared becomes a matter of dispute. This is not to say that conflict creates community – it can just as easily destroy it. What is shared is not simply already there, just as community itself remains an elusive idea, something that exists only in its coming into being. Viewed in this way, theatre creates temporary communities; it is a space in which we can practise what it means to share something – particularly because it allows us to experience a distribution of the sensible: how places are allocated, who allocates them, who is not even in the room and why this appears self-evident. Theatre, both on stage and as an institution, shows that its order is constructed; that a voice which was previously dismissed as noise can become speech; that a space can be used differently, a body perceived differently, a question posed differently.

So if by conflict we mean something in which an unforeseen development becomes possible, then we need more of it. The question I consider worth arguing about is therefore: What exactly has become contentious here – and for whom? What we can do without is its double, which invariably appears under the headings 'Who is right?' and 'Who can shout their opinion to the world the loudest?'

In this spirit: stand still when we are told there is nothing to see here, and discover together what becomes visible when we refuse to move on – and who, in the name of a collective 'we', claims a share in something from which they have hitherto been excluded. This 'we', which does not yet exist, is the 'we' of an aesthetic community; it is the subject of politics.

–

Hayat Erdoğan is a writer, dramaturg and lecturer who has lived in Zurich since 2010. Until 2025, she was co-artistic director of Theater Neumarkt. Her debut novel, Hauptsache kein Zeitgeist (Claassen Verlag), has been nominated for the 2026 Swiss Book Prize.

P. 18 - 21 – COVER STORY



Being Against It Is Not Enough

BY SEBASTIAN FRIEDRICH

What if the constant appeals for social cohesion are themselves part of the problem? In the wake of the state elections in Saxony-Anhalt, Mecklenburg-Western Pomerania and Berlin, journalist and author Sebastian Friedrich asks who shies away from conflict – and who benefits from it.

Who wouldn't want greater social cohesion? Who wouldn't wish for less division? There has been plenty of talk about both this autumn. On German Unity Day, the Bishop of Osnabrück, Dominicus Meier, preached at the official church service that unity and cohesion could only exist where people stood up against division and polarisation. Shortly beforehand, Mecklenburg-Western Pomerania's Minister-President, Manuela Schwesig, had stressed her desire to overcome social divisions in her state. Federal President Frank-Walter Steinmeier also warned against social division on German Unity Day. But what divisions are we actually talking about, and which social conflicts are obscured by such rhetoric?

These appeals come just weeks after three state elections that shook the political landscape and alarmed large sections of society.

Cohesion Without Substantive Issues?

In Saxony-Anhalt and Mecklenburg-Western Pomerania, Alternative for Germany (AfD) achieved its two best election results ever. Having won 43.8 per cent of the vote in Saxony-Anhalt, the AfD now hopes to lead a state government for the first time, with Ulrich Siegmund as Minister-President. Whether it can secure sufficient support remains unclear. He would be Germany's first Minister-President from an openly far-right extremist party since 1945. Theatres and cultural organisations whose work conflicts with the AfD's nationalist agenda could lose their state funding.

In Mecklenburg-Western Pomerania, a coalition government comprising the Social Democrats, the Left Party and the Greens now seems likely. This would, however, leave the AfD as the only opposition party represented in the state parliament, partly because the

Christian Democrats (CDU) failed to clear the five per cent electoral threshold in a state election for the first time. In Berlin, the AfD finished only third, but nevertheless achieved its best result there to date.

What is striking is not only the AfD's success but also the significant increase in voter turnout. In Saxony-Anhalt, turnout rose from 60.3 to 77.8 per cent. There and in Mecklenburg-Western Pomerania, it was primarily the AfD that mobilised people who had previously abstained from voting. Post-election surveys also reveal the extent of dissatisfaction with the federal government and economic concerns among AfD voters.

The AfD's ability to hoover up discontent was not solely the result of its high-profile election campaign. It benefited from constantly making itself the subject of political debate. This was particularly evident in Saxony-Anhalt, where the campaign revolved less around substantive policy issues than around whether the AfD would come to power or whether the other parties could forge a majority coalition united by little more than their opposition to the AfD.

Conflict Can Strengthen Democracy

The polarisation between the AfD and its opponents was also reflected in opinion polls. While AfD voters were almost unanimous in wanting an AfD-led government, large majorities of supporters of the Left Party, the Greens, the SPD and the CDU favoured a CDU-led government. The movement of voters towards parties whose prospects of entering parliament were uncertain also illustrates the dominant dividing line: the AfD versus everyone else. For many who did not vote for the AfD, it was evidently more important to use their vote tactically against the party than to support the party that most closely represented their own interests or political positions.

This dividing line was also decisive in Mecklenburg-Western Pomerania. Manuela Schwesig was able to turn it to her advantage with an election slogan that was as simple as it was effective: “The Woman Against the Blue” – a reference to the AfD's party colour.

The Berlin election demonstrates that a different dividing line is possible, even at a time when the AfD is strong. Although the AfD made gains, it finished well behind the election-winning Left Party. By focusing on housing, rents and bringing property into public ownership, the Left Party succeeded in highlighting a concrete social conflict: the competing interests of tenants and landlords, particularly large property companies. In a city where the vast majority of residents rent their homes, this proved effective. The Left Party even mobilised more previous non-voters than the AfD.

Comparisons between the three elections have their limitations, since their social structures, party systems and political circumstances differ. Nevertheless, the Left Party's success in Berlin suggests that polarisation can be a means of countering far-right extremist parties and movements. It can make a democratic alternative visible and mobilise people to support it.

Who Is Calling for What Kind of Cohesion?

The renewed assurances of social cohesion invoke a sense of unity that can easily conceal real conflicts of interest. Dissatisfaction often arises from very real experiences. Those who can barely afford their rent, who struggle from one project to the next, or whose full-time wages are scarcely enough to support themselves and their families will find little relief in lofty speeches about social cohesion. So, whether such experiences lead people to demand the deportation of immigrants, rent controls or the expropriation of large property companies is still up in the air.

Experiences of humiliation and downward social mobility, fears of losing one's social standing, the denial of rights in everyday life, being patronised and feeling deprived of one's fair share do not inevitably lead to either far-right extremist or progressive political positions. What matters politically is how these experiences are interpreted, how problems are defined and explained, whose responsibility becomes apparent – and what opportunities emerge to address or resolve those problems.

The AfD brings such experiences of crisis together into a single political narrative: economic decline and the loss of social control are presented as the consequences of policies that have sacrificed national interests in favour of climate protection, migration and international commitments.

In the face of genuine experiences of crisis, what good does it do to invoke social cohesion above all else? After all, dissatisfaction does not arise solely from a world of delusions and nightmares. What is the point of speaking out against division when there is a very real divide between those who possess a great deal and those who have practically nothing?

More Than Appeals

Mere declarations of unity and cohesion remain fine-sounding platitudes. A democratic debate, by contrast, would need to expose the causes of dissatisfaction and division, identify competing interests and responsibilities, and open up possibilities for action. But this requires acknowledging real divisions and contradictions in the first place.

Such debates need spaces in which they can take place. Theatres have a particular role to play here, as places where social contradictions can be exposed and alternative perspectives explored. Artistic freedom and a diverse cultural landscape built around constructive disagreement themselves depend on material conditions: adequate funding, sustainable working conditions, access to resources and participation in decision-making.

It is therefore hardly surprising that the AfD wants to align culture with a nationalist conception of community. In Saxony-Anhalt, it wants to make cultural funding conditional on strengthening German identity and to exclude art deemed ‘anti-German’ from public funding. This would restrict the scope for artistic work that challenges such expectations. The AfD, too, invokes social cohesion, but its vision of community rests on the exclusion of migrants, queer people and those on the political left.

If theatre employees, artistic directors and cultural workers are currently fearful for their democratic freedoms, those fears are justified given the dangers posed by an AfD government. But confronting these dangers in a lasting and meaningful way requires more than appeals for unity and cohesion. It requires debate, disagreement and dissent.

P. 24-27 – TOI TOI TOI



In Full Stride

BY JÖRG ROWOHLT

The online trade union conference on 21 September 2026, with its professionally organised proceedings and the election of Raphael Westermeier as president until 2029, demonstrated one thing above all: the GDBA is staying the course.

The heroes of the day were undoubtedly Maren Schäfer and Kim-David Hammann, along with Hannah Walter and Peter Elter, who took turns chairing the extraordinary conference with their customary expertise. The four were largely responsible for the relaxed atmosphere throughout the virtual event. The smooth operation of the voting system, which enabled delegates to cast their votes electronically, probably helped too. It also became clear that the delegates were by now thoroughly at ease in the digital environment, particularly when the GDBA’s head office had prepared the Conference so impeccably. This was evident

from the discussion of the necessary formalities at the start of the Congress, which Andreas Grötzinger opened on behalf of the Executive Board. He recalled that Lisa Jopt, who had stepped down as President on 31 May 2026, had brought "enormous momentum" to the union as the first woman to lead the GDBA. She had made it more modern and more visible: "We were vocal. And we were successful."

Between transparency and confidentiality

Two motions submitted by members prompted a debate about the circumstances surrounding her resignation. Two principles came into conflict: the right of a member-led organisation to understand the reasons behind its decisions, and the obligation to honour a confidentiality agreement. Following a lengthy and at times contentious debate, both motions were rejected by clear majorities.

The main reason for convening the extraordinary trade union conference was to elect a new executive president. The candidacy of the incumbent vice-president, Raphael Westermeier, had been announced in advance. A second candidate put himself forward at short notice: Paul Maximilian Pira, an actor from the Eastern regional branch.

In his candidacy speech, Pira argued that the union should continue the process of change on which it had embarked. This process, he said, must remain transparent, open and communicative for members. He also wanted to separate the roles of president and managing director.

In his own speech, Raphael Westermeier pledged to continue the course pursued over recent years while also exploring new approaches to collective bargaining (see interview on page 28).

In the subsequent election, Raphael Westermeier received 89.9 per cent of the vote, while Paul Maximilian Pira secured 10.04 per cent.

A personal experience had prompted Raphael Westermeier to become more actively involved in the union. After negotiating a higher fee for himself, he was excluded from subsequent collectively agreed pay rises. He raised the issue within the union's committees, and the provision was abolished in the next collective agreement. The experience showed him that even established structures can be changed when employees act together.

In the coming months, this principle will be put to the test. Negotiating skills will be needed on several collective bargaining fronts simultaneously, while the union also aims to reform a procedure governing the non-renewal of contracts that has hung over the livelihoods of many theatre workers like the sword of Damocles for decades. The current non-renewal procedure is opaque and often humiliating. It is to be replaced by more transparent procedures, stronger protections and binding severance pay provisions. In short, the central demand is for greater dignity in the theatre workplace.

Against a backdrop of mounting financial difficulties for local authorities and cuts to theatre budgets, the GDBA has rejected further company-level collective agreements requiring employees to make concessions, arguing that structural funding problems must not be resolved at their expense. Instead, together with its sister unions BFFS and VdO, and in cooperation with UNISONO and ver.di, it intends to increase political pressure for secure, long-term theatre funding. It also aims to work alongside theatres to resist potential attacks by right-wing populist governments on trade union activity and artistic freedom.

A union is never finished

All this requires a union that remains capable of standing its ground in external conflicts while fostering open debate internally. This was the second important message to emerge from the conference.

Alongside the presidential election, delegates voted by 87.7 per cent to launch a participatory process to reform the union's constitution. Fundamental questions are to be discussed: Should there be limits on the length of time individuals can hold senior office? Should the roles of president and managing director be separated? How transparent should salaries and expense allowances be? And how can different perspectives within the GDBA be adequately represented?

A modern trade union must be able to do two things at once: become more professional without disempowering its grassroots membership. It needs people who can conduct negotiations, develop legal expertise and ensure that the head office is run reliably. At the same time, trade union policy must not become the exclusive preserve of full-time professionals.

This may be the most important element of continuity following the change in leadership. The GDBA intends to press ahead with the course it has pursued in recent years. It wants to remain outspoken and ambitious in collective bargaining, while organising workers who have long believed they had to negotiate their working conditions on their own.

"We are in full stride", said Raphael Westermeier. This is less an optimistic slogan than a remarkably accurate description of the current situation. A trade union is never finished. It exists wherever people decide that their working conditions are no longer merely a private matter – and are prepared to fight collectively to change them.

P. 28-33 – INTERVIEW



"The clearer the rules, the greater the freedom to work."

INTERVIEW: MESUT BAYRAKTAR

Raphael Westermeier is the new president of the GDBA. In this interview, he talks about his journey from acting to trade union work, outlines his collective bargaining priorities and discusses the importance of publicly funded culture and the responsibility of trade unions in an increasingly polarised society.

TTT: You trained as an actor and spent many years on stage and in front of the camera. Wasn't that more exciting than trade union work?

Raphael Westermeier: I really enjoyed being on stage and absolutely loved it. When I address staff at works meetings these days, I sometimes say that I've fallen in love with my profession for a second time.

But at some point during my time in theatre, I realised that other things were increasingly capturing my interest. I felt that, despite all the energy I was putting in, I wasn't really making progress and that the effort involved was no longer proportionate to what I was getting out of it. At the same time, I discovered just how much I enjoyed trade union work and that I had found a real passion for it. Ultimately, it was this combination that led me to decide to focus on trade union work.

Is the thrill comparable to being on stage?
The thrill and the adrenaline are definitely still there. Conducting negotiations or speaking at a works meeting can be very exciting. Of course, there are also periods when office work is less demanding than rehearsing on stage. But trade union work has its emotionally intense moments too.

How did you become an actor in the first place?
The beginning is actually quite absurd. I grew up in an educated, middle-class academic family. In the early 1990s, when I was about ten, we visited the Schiller Museum in Weimar after reunification. Among other things, they had costumes from the original production of

The Robbers. I remember saying: “That's what I want to do too.”

From that moment on, I somehow knew I wanted to become an actor. Of course, I later took part in school theatre projects and enjoyed being on stage. But that museum visit was the decisive moment when I decided to make acting my profession.

You also became the father of two children during your acting career. How did that affect your life and work?

One defining experience was when my wife, who was my girlfriend at the time and also an actress, was not kept on during her pregnancy. Her contract wasn't renewed. We had actually planned for both of us to spend some time at home. Instead, I unexpectedly became the sole breadwinner.

At first, I found the split rehearsal schedules at the theatre very helpful for family life. We were both members of the ensemble in Ulm, and I could often be at home in the afternoons. That was a huge benefit. I also found becoming a father enriching as an actor. Those new experiences changed the way I saw the world and influenced my work on stage.

As the children grew older, however, combining family life with working in theatre became increasingly difficult. At some point, it's no longer just about arranging childcare during the day, but also about spending time together in the evenings and at weekends. And that is one of the central challenges we face as a society: how can we make theatre work possible while also creating conditions that allow people to combine their professional and family lives?

What were your artistic highlights? Was there a particular role that meant a great deal to you?

I was rarely particularly interested in individual characters. What mattered more to me was the production as a whole: the combination of a role, the subject matter and what emerged from working together as an ensemble.

A relatively little-known children's play called Plumpsack was one of my most rewarding experiences because it introduced me to a completely different way of working creatively. It was a real eye-opener in terms of what theatre could be.

I also found it fascinating to explore the so-called *Baseballschlägerjahre* – the “baseball bat years” – and the emergence of far-right tendencies in the late 1980s and early 1990s in the context of the collapse of East Germany. It was a wonderful production, both artistically and in terms of its subject matter.

In general, I was particularly enthusiastic about projects that brought different elements together and allowed us to develop something collectively. Working with my colleagues was crucial to that. I kept realising just how dependent my own work was on what happened within the team. Good collaboration can take you an enormous distance. But when it doesn't work, it can hold you back. That can sometimes be difficult, but ultimately it's also what makes collaborative artistic work so rewarding.

What do you do in your spare time when you're not working for the GDBA?

Work takes up a lot of space in my life, and I enjoy that. At the same time, I still love going to the theatre and visiting museums. I'm interested in visual art and architecture, I enjoy concerts and I love spending time in nature.

I do, however, have to make a conscious effort to schedule time for rest and reflection, because otherwise I'm not naturally inclined to do so. That's why I love taking a winter holiday somewhere remote and going hiking in the mountains.

I also like walking through the world with my eyes open and noticing things that other people might simply pass by. For example, near my office in Dortmund harbour, I once spotted a shoe lying on the railway tracks that had apparently been run over. I enjoy photographing observations like that. You never know when they might come in useful. I'm also fascinated by symmetry and unusual architectural situations.

If you had to stage a theatrical production about collective bargaining negotiations, which play would you choose?

I'd probably devise a piece from scratch – including the risk that it might fail.

Let's move from the stage to collective bargaining. As a trade union secretary, you took part in negotiations on the collective bargaining committee. When it comes down to it, which matters more: conflict or compromise?

I'm a great believer in compromise. However, it often has a slightly unpleasant connotation, as though it were a half-baked solution in which everyone had to give a little ground. I think we should reconsider that attitude.

For me, compromise doesn't mean rushing into an unsatisfactory solution. On the contrary, finding the right solution may depend precisely on arguing long and hard over conflicting interests. You win some points, have to make concessions on others and eventually find a way forward together.

Collective bargaining isn't a battle that's solely about winning or losing. We need solutions that are sustainable in the long term. That means arguing hard and refusing to give ground too readily, rather than retreating into compromise too quickly. In the end, however, compromise is often necessary to achieve a lasting solution. This is particularly important in our sector, where collective agreements governing artistic work cannot be taken for granted.

Are trade union work and collective agreements at odds with artistic freedom and artistic development?

No, not at all. That narrative certainly exists, but I think it's wrong. If you see artistic work exclusively as an ecstatic, intoxicating experience, you might assume that rules would get in the way. But art is much more than that.

Theatre isn't a solo art form in which I alone decide when I work. It brings together different people who have to coordinate their work with one another.

In fact, I believe clear rules create greater freedom. When everyone knows the framework within which they are working together and what they have agreed upon, they can operate more freely within it. One person's freedom has to be compatible with another person's freedom. That requires a shared framework. Collective agreements and artistic freedom are therefore not contradictory.

You spent many years as a trade union secretary and are now president of the GDBA. What's changed for you?

The transition was relatively seamless because I had already taken on many of the responsibilities. After Lisa Jopt stepped down at the end of May 2026, I had already been performing the role for some time.

The biggest change is that I'm now ultimately responsible for decisions. Even though we discuss and agree things as a team and within our committees, I'm the one who has to take responsibility for them. On the one hand, that's rewarding because I have greater scope to shape things, but on the other, it's also a burden.

I come from a background of working closely with teams and committees. I believe in involving different voices and weighing up different perspectives. One of my tasks will be recognising the right moment when those many voices need to come together around a common position.

You've announced that you want to establish collective agreement protections for artistic teams. What exactly does that mean?

The GDBA also represents directors, set designers, choreographers and theatre musicians. These groups often have very little protection. At the same time, higher minimum salaries under the Normalvertrag Bühne (NV Bühne) collective agreement and increasing pressure on cultural funding mean that these self-employed professionals are expected to make do with ever lower fees. That's an important reason for us to take action.

European case law now provides opportunities to conclude collective agreements for certain self-employed workers, known in German law as arbeitnehmerähnliche Personen – people in a position similar to that of employees. However, these possibilities are subject to strict conditions. We therefore need to examine carefully what is feasible.

Our aim is to establish binding standards, initially focusing in particular on minimum fees. This could also help theatres: if minimum fees are clearly defined, paying them is no longer simply a voluntary decision but a binding basis for good working conditions.

Everyone who works in theatre should be able to do so under good conditions – including those who are only engaged temporarily or work as part of self-employed artistic teams. Above all, that means fair pay.

The GDBA's constitution is also due to be reformed. What's behind that?
With a history spanning more than 150 years, the GDBA is one of the oldest trade unions. Our constitution provides the basic framework for how we work together and organise ourselves.

Over the years, we've repeatedly made individual amendments to the constitution. A few years ago, there was also a more comprehensive revision. Now we want to bring together the different experiences and needs of our members, elected representatives and Executive Board, and fundamentally examine whether we can develop our structures further.

The idea is not simply to make minor adjustments whenever recurring questions arise, but to discuss them thoroughly. Where exactly this process will lead is still to be seen. Ultimately, we want to create a solid foundation that will enable the GDBA to work effectively for the next 150 years.

You've been elected president in a by-election and will serve until 2029. Which collective bargaining objectives are your priorities during this period?
I see three main priorities.

First, we want to increase the protections for artistic teams that we've already discussed and develop provisions for these groups of workers.

Second, I want to develop the TV Gast collective agreement further. It was introduced during Lisa Jopt's first term in office and represents an important milestone. However, it currently covers only certain areas. We therefore need to establish further clear provisions through collective bargaining.

Third, the NV Bühne is a central priority. The agreement has been terminated, and among other things, we want to reform the rules governing non-renewal of contracts. We also need working time regulations, particularly for office-based staff, but also for those working on stage. Given the attacks on the Working Time Act, reliable protection is especially important. And, of course, pay remains a central issue.

So there are many projects already under way that we want to continue. I therefore don't see my presidency as a change of direction, but as a continuation of the work that Lisa Jopt successfully began.

Let's also look at the wider political and social challenges. What responsibility does the GDBA bear in the face of cuts to cultural funding and planned social welfare reforms?

I see our primary responsibility as campaigning for reliable cultural funding. Publicly funded performing arts provision must be preserved and, in the longer term, expanded. At the moment, however, the main priority is to protect what we already have.

Publicly funded culture is an immensely important democratic asset. It provides a foundation for artistic work to take place without people constantly having to exploit themselves in the process. That is why we must also safeguard the standards that make good working conditions possible.

The far right is gaining influence in parliaments and state institutions and spreading misanthropic ideas. What does that mean for trade unions?
It's an enormous challenge for society that public discourse is shifting in this way and that things are once again becoming thinkable and sayable which, in the past, I could scarcely have imagined. That makes it all the more important to remain attentive, vigilant and ready to stand up for our values.

At the same time, we should see these developments as a reason to join forces more closely. Trade unions are part of our democratic identity. We can bring workers back into sharper focus and strengthen collective representation of their interests.

I hope these developments in society will be met by a strong counter-movement. We need to move away from a culture of neoliberal self-optimisation and place greater emphasis once again on collective action and solidarity. Workers are better able to defend their interests when they work together and refuse to be divided.

I'm already seeing closer cooperation between trade unions, with organisations increasingly coming together rather than focusing exclusively on their own interests. I hope this will also develop into a broader counter-movement across society.

Finally, I'd like to ask you one more question: is there a particular person who inspires or motivates you?
Those are always the questions that make me pause for a moment. I keep realising that I don't have one particular favourite person. Perhaps I'm part of the consensus-and-many-voices camp here too.

Thank you very much!

P. 34-39 – INDUSTRY



The Business of Selling Hope to Young Voices

BY AXEL BRÜGGEMANN

€1,099 for access to the world of opera: the Vienna Opera Lab sells young singers access to a coveted network. Following enquiries by BackstageClassical, the first prominent participants have now drawn conclusions – and pulled out.

The promise is a big one: contacts with the "movers and shakers" of the opera world, with casting directors, agents and incoming artistic directors – and, ultimately, an audition. That is how the Vienna Opera Lab advertises itself online to young singers. It explicitly promises "direct access to the opera industry". The only catch: first, applicants have to pay a €39 application fee. Thirty-five singers are accepted; for those who are chosen, the amount is later deducted from the total fee of €1,099.

€1,099! That's a hefty sum for young artists. And the business model has come in for sharp criticism. We first became aware of the Opera Lab after several young singers contacted BackstageClassical. Following our article about difficult working conditions at the Metropolitan Opera, they wrote to us: "The exploitation doesn't start on stage – it starts before our careers even begin!"

In fact, this points to a fundamental problem in today's opera world: gaining access to opera houses is becoming increasingly difficult. And that access has itself become a business model. In the past, promising young artists were supported; for agencies, young voices were an investment. They invested money in talented newcomers in the hope of earning money together with them later on. Opera houses, too, sent casting specialists around the world to discover promising voices and offer them engagements. Today, things work differently: the financial risk of pursuing a career is increasingly being shifted onto those who have not even begun one yet – young people who dream of singing opera. It is a questionable business built on hope.

Young singers invest a great deal of time and money in their training. On top of that come language lessons, coaches, photographs, videos, travel and accommodation for

auditions. And once they finally make it onto a stage, the monthly salary at a municipal theatre is only around €3,000; freelancers receive just €309.50 per performance under the NV Bühne collective agreement.

The beginning of our investigation

The Vienna Opera Lab is a prime example of a market that has become badly distorted. BackstageClassical therefore embarked on a small investigation. And one thing can already be revealed: our enquiries had consequences. At least two announced participants from the opera world have since withdrawn from the Vienna Opera Lab.

The crucial part of the Opera Lab's offer – alongside the masterclasses, which are available everywhere – is access to its network. The Lab advertises using names from the opera industry and representatives of well-known houses. Those listed include the Staatstheater am Gärtnerplatz, the Badisches Staatstheater Karlsruhe, the Opéra national de Lyon and the Opéra National de Montpellier, as well as individual representatives such as Florian Köfler of La Monnaie, Evamaria Wieser of the Salzburg Festival, Sebastian Schwarz of La Scala in Milan and Boris Ignatov of Stuttgart State Opera. An impressive list. The woman behind the Vienna Opera Lab is Samantha Farber. She is the founder of the artists' agency Sono Artists. And that is where things become interesting.

Paying just to get an agency to listen

Sono Artists is one of the agencies that already charges €25 simply to review an application. That may sound like a small amount. But the principle is striking: the traditional agency business model was once to invest time, work and contacts in its artists and to shoulder a certain amount of risk. With a paid application process, that relationship is reversed. Young artists are already paying simply for an agency to decide whether it wants to listen to them.

The Vienna Opera Lab now follows this model in a different form. Here, singers pay to meet people from agencies and opera houses and to audition for them – explicitly with no guarantee that anything will come of it. The difficult position of artists at the beginning of their careers – the shortage of auditions, the struggle for attention, the longing for contacts – suddenly becomes part of a business model.

"I don't earn money"

In a telephone conversation, Samantha Farber rejects the impression that she personally profits from the Vienna Opera Lab and tells BackstageClassical: "I don't earn money."

She says the income is needed to pay for the venue, organisation and running of the event. The Lab grew out of her network, she says, and is intended to help young singers. She partly finances scholarships out of her own pocket and she describes today's opera market as "brutal".

Daniela Spering also works for the Opera Lab. She advertises her training as a Heilpraktikerin – a German non-medical practitioner qualification – and has a highly visible Instagram presence as a "career and performance coach". Speaking to BackstageClassical, she explains that even well-trained singers are finding it increasingly difficult to get noticed. The Vienna Opera Lab, she says, aims to address this problem. Instead of travelling across Europe for individual auditions and repeatedly paying for travel, flights and hotels, singers can meet several people from the industry within the space of just a few days.

However understandable that argument may appear, it does not answer the fundamental question: when did the system tip over? Why are singers now expected to pay simply in order to be seen? In other industries, it is the job of prospective employers to seek out young talent and attract it with appealing offers.

The most important question, however, is this: why are publicly subsidised opera houses – or their representatives – taking part in such business models? These are institutions whose core task is to discover and nurture young voices.

What did the opera houses know?

BackstageClassical made enquiries. And the answers surprised us. Evamaria Wieser, casting consultant at the Salzburg Festival, explained that she had not known the amount of the participation fee when she agreed to take part. Her role at the Lab was to listen to and assess singers and to participate in a round-table discussion. She would receive neither expenses nor a fee. Boris Ignatov of Stuttgart State Opera likewise said that when he agreed to participate in April, he had not known how high the fee was. His travel expenses are, however, reimbursed, and he receives an "expense allowance" for individual workshops with participating singers. At the same time, he stressed that participating in the Vienna Opera Lab was "of course not a prerequisite for an engagement in Stuttgart". Dominik Licht, head of casting at the Salzburg Easter Festival, was likewise not informed of the level of the participation fees; the Opera Lab reimburses his travel expenses for attending.

What is surprising is that none of the opera representatives we contacted had been informed about the cost to participants – and apparently no one had asked. That is remarkable, to say the least, in the case of casting directors who work for publicly funded institutions and whose job includes finding voices on behalf of those institutions.

First withdrawals following our enquiries

There were, however, other reactions. Peter Heilker, who is moving from Theater an der Wien to become Artistic Director of Oper Leipzig, had already been asked in April 2026 to give a keynote speech at the Vienna Opera Lab. Following our enquiry, his Leipzig office told us that, in view of his future role as Artistic Director, Heilker had decided not to give the planned speech and to focus his external commitments accordingly. He has since withdrawn from the event – and, indeed, following our enquiry, his name disappeared from the Opera Lab website.

Malte Puls, Opera Director of the Volksoper Wien, was due to take part in a 45-minute panel discussion on 9 November entitled "Casting and the opera scene in Vienna". In principle, he considers this kind of exchange worthwhile. It is in the interests of people working in opera and music theatre, he says, to discuss how the community organises and communicates. In response to our enquiry, however, he also said: "I was not aware of the participation fee for applicants; thank you for bringing it to my attention." Puls has subsequently withdrawn from the Opera Lab as well. He said it was very important to him to make clear "that neither I nor the Volksoper grant any kind of access to engagements or audition opportunities through external or commercial channels".

And this is the crux of the Opera Lab's advertising: the issue is not simply whether engagements are actually arranged. It is also the impression that people can "buy" access to those who award those engagements.

Look for talent – not credit cards

There is, of course, nothing illegal about charging money for access to networks. Nobody claims that paying €1,099 will subsequently lead to a role at the Volksoper, in Stuttgart or in Salzburg. The Opera Lab website explicitly states that it does not. And of course a private organiser is entitled to charge money for an elaborate seminar. Venues, organisation, coaching, technology and materials all cost money. But none of that is the problem.

And, of course, there are entirely different ways for young singers to make contact with the opera world – without paying a fee at all. Competitions such as the Bertelsmann Foundation's Neue Stimmen are one example.

When representatives of publicly funded opera houses become part of this reversal of principle, however, we have to ask whether something fundamental has not gone badly wrong. Because if opera is to have a future, young singers need to be able to trust it. They need to trust their conservatoires, their theatres and their agencies. They need to be able to trust these institutions to seek out talent, nurture it and invest in it. Perhaps we simply need to turn the business model the right way round again: theatres must look for singers. Agencies must invest in artists. Not the other way round.

After all, it is talent they should be looking for – not credit cards.

Axel Brüggemann works as an author, director and presenter. He was arts editor and chief sub-editor at Welt am Sonntag before going on to write for the Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. Today, his work appears in publications including Der Tagesspiegel, der Freitag, the Jüdische Allgemeine and the Luzerner Zeitung. He works for radio stations including Deutschlandfunk, WDR and HR. His television programmes and documentaries for ARD, ZDF, arte and Sky have been nominated for the Grimme Award and have received the Bavarian Television Award. Brüggemann has written numerous books for publishers including Bärenreiter, Rowohlt, Beltz & Gelberg and FAZ Buch.

We are reprinting this article with the kind permission of BackstageClassical.

P. 46-47 – RIGHTS HERE, RIGHTS NOW



SOLICITOR WOLFGANG SCHWANINGER
GDBA Legal Department

Strike action at the theatre – law and practice (to be reformulated as a question)

The right to strike is a fundamental right of particular importance. Article 9(3) of Germany's Constitution protects not only the right to form trade unions but also the right to take industrial action. For employees covered by the NV Bühne collective agreement, this means that performances, rehearsals and other operational activities may also be affected by lawful strike action. Germany does not have a general "strike law". Instead, the rules governing industrial action have largely been developed through case law, in particular by the Federal Labour Court (Bundesarbeitsgericht, BAG).

When is a strike lawful?

For a strike to be lawful, it must pursue an objective that can be regulated by collective agreement and must be organised and called by a trade union. In addition, there must be no strike ban obligation in force, for example under an existing collective agreement. Industrial action must also comply with the principle of proportionality, although the Federal Labour Court has increasingly lowered this threshold, giving trade unions considerable discretion in deciding what action is appropriate.

Collective bargaining does not have to be formally declared to have failed. It is sufficient if, from the trade union's point of view, the possibilities for negotiation have been exhausted and further talks are unlikely to succeed. In principle, short so-called warning strikes are subject to the same requirements as longer industrial disputes. The Federal Labour Court made this clear in its judgement of 21 June 1988 – 1 AZR 651/86. However, warning strikes in support of ongoing negotiations are generally recognised as lawful.

A call for a strike is issued by the relevant trade union(s). It will usually also be addressed to employees who are not members of those unions. All employees who fall within the scope of the dispute are entitled to take part in the strike. The specific forms of action are determined by the trade union conducting the strike or by its strike leadership.

During a strike: no work – no pay

Participation in a strike suspends the principal reciprocal obligations under the employment contract for the duration of the employee's involvement in the strike. Employees do not have to work, but the employer is likewise not required to pay them for that period. The Federal Labour Court expressly describes the principle in these terms: employees taking strike action are released from their obligation to work, but at the same time lose their entitlement to remuneration for the duration of the work stoppage.

However, pay may only be deducted for the employee's actual participation in the strike. The employer must therefore establish who took part in the strike and when. This task may not be delegated to employees who do not hold managerial responsibility, nor are trade unions required to hand over lists of strikers. It would be unlawful to make a blanket deduction covering strike periods for all employees.

GDBA members may receive strike pay in accordance with the union's strike regulations. This is intended to compensate, at least in part, for loss of earnings resulting from the industrial dispute. Affected guest artists may also receive compensation even if they have not themselves taken strike action.

Sickness and strike action

Sickness and strike action must be treated separately. An employee who is unfit for work because of illness and does not take part in the strike does not lose their entitlement to continued payment of wages simply because industrial action is taking place at their workplace. If, on the other hand, an employee who is signed off sick actually takes part in industrial action – for example, as a picket – the suspension of the right to remuneration resulting from the strike may apply for the relevant period.

Nor does an employee automatically become entitled to pay if their incapacity for work begins while they are already taking part in strike action. Once their participation in the strike has ended, however, it must be assessed afresh what entitlement they may have as a result of their continuing incapacity for work. The decisive question is therefore always why the employee was unable to perform their work in the specific circumstances. Cf. the relationship between industrial action and continued remuneration during illness, Federal Labour Court judgement of 13 December 2011 – 1 AZR 495/10.

No sanctions for taking part in a lawful strike

Participation in a lawful strike must not be used as grounds for employment-related sanctions. Section 612a of the German Civil Code (BGB) prohibits employees from being disadvantaged because they lawfully exercise their rights.

This is particularly significant in the theatre sector when decisions are made not to renew contracts. If lawful participation in a strike were the decisive reason for a non-renewal, that decision could be challenged in law. As a general rule, however, the employee must present and prove facts demonstrating a connection between the exercise of their rights and the disadvantageous measure.

Nor is a formal warning permissible solely because an employee has taken part in a lawful strike. According to Federal Labour Court case law, the lawful exercise of rights must have been the essential motive behind the employer's action for that action to be successfully challenged. A mere temporal connection is not sufficient evidence.

Performances are not an "emergency service"

A performance may, in principle, also be affected by strike action. Regular theatre performances do not constitute an emergency service in the sense used in industrial relations law. Emergency services are primarily intended to avert dangers to life and health, ensure the provision of essential services to the population or carry out urgent maintenance work that cannot be postponed.

A theatre therefore has no general right simply to classify a performance as an "emergency service" and thereby exempt it from strike action.

Which individual activities, if any, must exceptionally be maintained may need to be agreed between the parties to the industrial dispute.

Flash mobs, management rights over premises and contact with audiences

Creative forms of industrial action that fall short of a conventional strike may also be pro-

tected by Article 9(3) of the Constitution. In its judgement of 22 September 2009 – 1 AZR 972/08 – the Federal Labour Court did not rule so-called flash mob actions to be unlawful as a matter of principle. The decisive criterion nevertheless remains proportionality.

The judgement therefore does not provide carte blanche for every form of disruption to business operations. In particular, an employer cannot be required without limit to tolerate the direct use of their property for the deliberate purpose of disrupting operations. Interrupting a performance as a form of industrial action, addressing the audience directly and distributing leaflets are, however, supported by case law. See Cologne Regional Labour Court, 3 March 1995 – 12 Sa 1073/94, in that case even in relation to purely promotional trade union activity outside a strike.

Works councils and staff councils

Works councils and staff councils must respect their particular position under industrial relations law and may not simply organise a strike in their capacity as representative bodies or use the employer's resources for this purpose – for example, printers.

This does not mean, however, that an individual member of a works council or staff council loses their personal trade union rights. In their capacity as an employee, a member of a works council may also take part in a strike.

The structures of employee representation do not disappear during industrial action either. Necessary works council activities may continue to be carried out.

Strike action at the theatre is therefore not a legal vacuum or an exceptional situation outside the law. Employees are entitled to withdraw their labour as part of lawful trade union-led industrial action. Those who know the rules can exercise their right to strike effectively while avoiding unnecessary legal risks.

P. 48-54 – BACKSTAGE



Negotiations without a peace obligation: Termination of the NV Bühne collective agreement has taken effect

On 22 September, we resumed negotiations on the framework collective agreement for the new theatre season, together with our fellow unions. Representatives of the German Stage Association and the trade unions were given a loud reception by union members and employees at the Berliner Ensemble, where the negotiations took place.

Our central concern is a fundamental reform of the rules governing non-renewal of contracts. A modern collective agreement must provide secure employment and effective protection for employees.

Negotiations on the TV Gast collective agreement continued in the final week of September. Here, our main objective is to bring working conditions for guest artists into line with the standards of the NV Bühne, particularly with regard to fees, recognition of professional experience, rehearsals and rest periods. The TV Gast negotiations resumed on 21 October in Hanover. The scene was similar here: referring to guest artists, one demonstrator held up a placard demanding: "End the two-tier system!" Another offered a sobering assessment: "Guest artists are reduced to begging." Negotiations on the framework collective agreement also continued at a rapid pace. On 13 October, the negotiating teams of the German Stage Association and the BFFS, GDBA and VdO unions met at the Ballettzentrum am Rhein in Düsseldorf. Once again, committed union members were there to greet them. Their placards proclaimed: "No more mass dismissals!", "In the spotlight yesterday, denied a contract renewal today" and "Protection during parental leave". The sheer number of negotiating rounds demonstrates just how much there is to discuss. The unions have tabled their comprehensive demands, and employees have reinforced them with strike actions in Münster and Düsseldorf (see next page). The GDBA has therefore long been calling for a fundamental reform of the rules governing non-renewal of contracts. A change of theatre management should no longer, in itself, be sufficient grounds for terminating employment. The union is also demanding limits on the number of contracts that can be left unrenewed following a change of management, stronger protection for particularly vulnerable groups of employees and severance payments in every case of non-renewal.

Overall, protection against non-renewal should take effect earlier, after eight years of service rather than the current 15. In future, all decisions not to renew contracts should be based on demonstrable facts.

Hannah Walther appointed Deputy President

The GDBA's leadership team is complete once again: on 19 October, the union's Executive Board appointed Hannah Walther as Deputy President.

Born in Berlin in 1991 and raised in her parents' street theatre company in the Uckermark region, she initially worked as an assistant director and production assistant after leaving school. In 2016, she completed her acting studies at the Hamburg University of Music and Theatre. Her first professional engagement took her to the Mainfrankentheater in Würzburg. In the 2018/19 season, she moved to the Städtische Bühnen Osnabrück. She also played a leading ensemble role in the television series Der letzte Wille. In recent years, she has headed the Astrid Lindgren Stage department at FEZ Berlin, worked as a presenter, supported the participatory process for developing guidelines on the appointment of theatre management teams as part of Berlin's FAIRSTAGE pilot project, and organised various demonstrations and events for the #BerlinistKultur initiative. Congratulations!

15 minutes that make a difference

With unusual strike actions at the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf and Theater Münster, the GDBA has drawn attention to the unacceptable rules governing non-renewal of contracts. The protests before performances in mid-October were directed against the existing collective agreement provisions – and, above all, against the practice of replacing large parts of theatre ensembles whenever a new artistic director takes over.

On 11 October, audiences at Theater Münster were expecting to see the dance production Die Schwäne. A week later, on 18 October, La Traviata was due to be performed at the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf. But before either performance could begin, artists wearing GDBA vests took to the stage. They carried banners bearing slogans such as "Dignity" and "Security". "We demand dignity!" is the motto of our current campaign – and dignity is precisely what is lacking in German theatres. For 15 minutes, employees stopped work. Instead of a dance performance, the audience first witnessed a warning strike.

Neither the strike in Münster nor the one in

Düsseldorf was directed against the individual theatre or the local authority, and certainly not against the audience. The target was the German Stage Association and, in particular, the current provisions of the NV Bühne collective agreement, which allow theatre managements to decline to renew fixed-term contracts on vaguely defined artistic grounds or following a change of artistic director.

The immediate cause was the large-scale non-renewal of contracts threatened at theatres such as Theater Münster in connection with the forthcoming change of management. Neil Barry Moss is due to take over as General Artistic Director at the beginning of the 2027/28 season. At the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf, too, a change of artistic director is having dramatic consequences for numerous employees. Another sweeping clear-out threatens: almost two-thirds of ensemble members who do not enjoy special protection are set to lose their jobs.

Almost the entire dance ensemble affected

The figures from Münster reveal the scale of the problem. In the dance department, eleven of the twelve ensemble members – around 92 per cent – are set to lose their jobs. In music theatre, four of the six singers are affected, as are seven of the 15 employees in the drama department. The entire Young Theatre ensemble is also facing non-renewal of its contracts. Further employees working behind the scenes are affected as well.

Dancer Nadja Simchen and Christian Bo Salle, chair of the GDBA's local branch, described the consequences for those affected in a joint and deeply passionate address. They spoke of employees with young children, a colleague approaching retirement and families who have built their lives in Münster.

One young family with a one-year-old child, for example, could lose its entire livelihood because both parents work at the theatre and neither is expected to have their contract renewed. And this is no isolated case. Alongside the threatened job losses, the speakers criticised the way employees have been treated so far. Meetings with the future departmental management were arranged only to be cancelled again, while letters concerning possible non-renewals were, in some cases, handed to employees in front of their colleagues.

A nationwide problem

For the GDBA, events in Münster and Düsseldorf are symptomatic of a fundamental failing in the German theatre system. This must end. The unions are demanding clear limits on non-renewals, better protection for particularly vulnerable employees and severance payments whenever contracts are not renewed. The unions have been negotiating these changes with the German Stage Association since autumn 2025. The next round of negotiations is scheduled for December in Leipzig.

In Düsseldorf and Münster, these demands became a visible industrial dispute. Not outside the theatre, but right on stage, where the artists normally perform for their audiences night after night. The message could not have been clearer: artists can strike too. And they are prepared to exercise that right.

The demands include transitional periods during which incoming artistic directors must initially work with the existing ensembles, mandatory preliminary discussions and limits on the number of non-renewals. After 15 minutes, the strike ended. The audience responded with sustained applause, and only then did the performance begin.

In Düsseldorf, audience members even rose to their feet: a standing ovation for the employees who had just taken to the stage to speak so powerfully about their fears for their livelihoods and their demands. Both actions demonstrate that resistance to mass non-renewals is growing. What was long accepted as an inevitable part of theatre life is increasingly being challenged openly. And the threat of losing one's job is turning into collective protest.

Page 53

Standing Up for Culture Is lobbying a bad thing?

Advocating for one's interests is essential, particularly in the cultural sector. After all, in times of economic crisis, publicly funded culture is often among the first to face cuts. This makes it all the more important to convince political decision-makers of its importance to society and to influence cultural policy decisions at an early stage.

We developed the training programme ‘Lobbying for Volunteers’ together with Christian H. Schuster from the agency Adverb. It provides practical guidance on how to establish political contacts, prepare for meetings and effectively advocate for cultural policy demands.

At the beginning of September, a training session was held in Leipzig for representatives from the GDBA's Eastern, Berlin and Northern regional associations.

At local and state level in particular, we need people who are committed to culture and willing to fight for it in the political arena. Participants had the opportunity to practise their lobbying skills with Ingolf Huhn, a member of the Saxon State Parliament for the BSW from Dresden, who is also a theatre director by profession – an experience enjoyed by everyone involved.

Constant Dripping Wears Away the Stone

GDBA Continues Talks in Wiesbaden

On 25 August, representatives of the GDBA's Hesse regional association visited State Secretary Christoph Degen at the Hessian Ministry of Science and Research, Arts and Culture. After a lengthy break, dialogue resumed – with a substantial list of issues affecting theatres and the independent arts scene.

The aim of the meeting was to maintain a presence, highlight problems and establish the GDBA as a knowledgeable and reliable point of contact.

One key issue was that collectively agreed pay increases must be fully funded by the bodies responsible for financing theatres. If theatres are forced to absorb the additional costs themselves, artistic budgets can quickly suffer – and with them freelancers, independent contractors and guest artists. The consistent application of the NV Gast agreement and the need to reform certain structures involving contracts for services were also discussed.

The GDBA representatives also raised the difficult funding situation facing the independent arts scene: unfavourable deadlines, a lack of planning security and funding distributed according to the ‘watering-can principle’, spreading resources thinly rather than allocating them according to need. All too often, this leads to self-exploitation. There is some cause for optimism, however, as the 2027 budget is already approaching its first reading and funding decisions could once again be issued earlier.

And, of course, the current collective bargaining negotiations on the NV Bühne were also on the agenda. The peace obligation, which prohibits industrial action while a collective agreement is in force, has ended. The main focus now is the major issue of non-renewal of contracts – not the next pay rise. The dialogue has resumed. Now it is important to keep up the pressure.

Irina M. Ries

Seite 54

Culture Needs a Future – Saxony Needs Culture!

On 5 October, GDBA, BFFS, VdO, UNISONO and ver.di demonstrated in Dresden to demand secure funding for Saxony’s theatres and orchestras. The protest was prompted by parliamentary deliberations on the 2027/28 biennial budget. Around 1,000 demonstrators called for the planned cuts to be reversed. Saxony’s theatres and orchestras need reliable funding! The draft budget must be revised accordingly! Pay rises agreed through collective bargaining, fair remuneration and rising costs must not come at the expense of jobs, staffing levels or cultural diversity. After all, culture is also an economic driver: investment in theatres and orchestras benefits restaurants, hotels, tourism and regional economies.

Saxony needs sustainable, long-term cultural funding – both in its cities and across rural areas.



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.

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.

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

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

1871

GDBA

DIE BÜHNENGEWERKSCHAFT

www.gdba.de