

Evaluation zur Neuvergabe der Konzeptförderung für die Jahre 2020 bis 2023

|
Gutachten
vorgelegt von

Ute Büsing
Frank Schmid
Sandra Umathum

Inhalt

Vorbemerkung	S. 3
Zusammenfassung der Vorschläge	S. 4
Höhe der Förderempfehlungen	S. 5
Grundsätzliche Bemerkungen der Kommission	S. 7
<u>A) Empfehlung zu Verbleib in der Konzeptförderung</u>	S. 15
Ballhaus Naunynstraße	S. 15
Cie. Toulalimnaios	S. 20
Constanza Macras / Dorky Park	S. 24
Kleines Theater am Südwestkorso	S. 28
Neuköllner Oper	S. 32
Sophiensaele	S. 36
Theaterdiscounter	S. 41
Theater im Palais	S. 45
Theater Strahl	S. 48
Vagantenbühne	S. 53
<u>B) Empfehlung zur Neuaufnahme in die Konzeptförderung</u>	S. 57
Atze Musiktheater	S. 57
Ballhaus Ost	S. 61
Dock 11	S. 66
Heimathafen Neukölln	S. 71
Tanzfabrik	S. 74
Theater Thikwa	S. 78
<u>C) Empfehlung zur Übernahme in die vierjährige Basisförderung</u>	S. 82
Gob Squad	S. 83
Nico and the Navigators	S. 86
Rimini Protokoll	S. 88
She She Pop	S. 91
Kriterienkatalog	S. 94

Vorbemerkung

Der Staatssekretär für Kultur, Dr. Torsten Wöhlert, hat Ute Büsing, Frank Schmid und Sandra Umathum als Sachverständige in die Kommission für die Neuvergabe der Konzeptförderung 2020 bis 2023 berufen. Diese Berufung erfolgt auf Grundlage der „Verwaltungsvorschriften zur Förderung von privatrechtlich organisierten Theatern und Produktionsorten, Gruppen sowie Einzelkünstlerinnen und -künstlern des Tanzes, der darstellenden und performativen Künste in Berlin“ vom 01. Juli 2018.

Die Kommission wurde zum 08. März 2018 berufen, als Abgabetermin für das zu erstellende Gutachten wurde der 01. Dezember 2018 festgelegt. Die Sachverständigen hatten demnach mehr Zeit als die Vorgänger-Kommissionen für die Begutachtung der Anträge, die Evaluierung der Antragsteller*innen und die Gespräche mit Theaterhäusern, Produktionsorten, Freien Gruppen und Compagnien. Diese Möglichkeit eines längeren Evaluierungszeitraums sollte für nachfolgende Expertengremien beibehalten werden. Zugleich erscheint es der Kommission sinnvoll, über eine Berufungspraxis nachzudenken, die eine kontinuierliche, vielleicht sogar mehrjährige Begleitung der Theater, Produktionsorte und Gruppen durch ein Sachverständigengremium ermöglicht.

Bei aller vorhandenen Expertise, Berufserfahrung und vieljähriger Kenntnis der Berliner Theaterlandschaft und Freien Szene stellt es eine enorme Herausforderung dar, in einem knapp bemessenen Zeitraum die Antragsteller*innen angemessen professionell, seriös und objektiv in ihren Arbeits- und Entwicklungsprozessen zu beobachten und zu evaluieren.

Das Evaluierungsverfahren im Jahr 2018 war wegen der Neuformulierung der Berliner Förderrichtlinien zum Juli 2018 von einigen Besonderheiten geprägt, auf die die Sachverständigen in ihren „Grundsätzlichen Bemerkungen“ gesondert eingehen.

Wir danken der Senatsverwaltung für Kultur und Europa für die hervorragende vertrauensvolle Zusammenarbeit und allen Gesprächspartner*innen der letzten Monate für ihr freundliches Entgegenkommen.

Zusammenfassung der Vorschläge

Die Kommission der Sachverständigen zur Evaluierung der privatrechtlich organisierten Theater und Produktionsorte des Tanzes, der darstellenden und performativen Künste aller Genres in Berlin im Rahmen der Konzeptförderung 2020 bis 2023 empfiehlt folgende Förderungsentscheidungen:

Empfehlung zu Verbleib in der Konzeptförderung

Ballhaus Naunynstraße
Cie. Toulia Limnaios
Constanza Macras / Dorky Park
Kleines Theater am Südwestkorso
Neuköllner Oper
Sophtensaele
Theaterdiscounter
Theater im Palais
Theater Strahl
Vagantenbühne

Empfehlung zur Neuaufnahme in die Konzeptförderung

Atze Musiktheater
Ballhaus Ost
Dock 11
Heimathafen Neukölln
Tanzfabrik
Theater Thikwa

Empfehlung zur Übernahme in die vierjährige Basisförderung

Gob Squad
Nico and the Navigators
Rimini Protokoll
She She Pop

Ute Büsing, Frank Schmid, Sandra Umathum

Berlin, den 30. November 2018

Höhe der Förderempfehlungen

Verbleib in der Konzeptförderung

<u>Institution</u>	<u>Mittel in 2018</u>	<u>Beantragt 2020</u>	<u>Empfehlung</u>
Ballhaus Naunynstr.	645.210	1.215.000	900.000
Cie. Toula Limnaios	543.000	927.767	900.000
Constanza Macras	508.900	750.000	670.000
Kleines Theater	230.950	250.000	250.000
Neuköllner Oper	1.661.360	2.874.800	2.500.000
Sophiensaele	1.368.440	2.469.733	2.100.000
Theaterdiscounter	315.430	734.000	700.000
Theater im Palais	361.290	400.000	380.000
Theater Strahl	836.570	1.213.125	1.100.000
Vagantenbühne	434.250	485.872	485.872

Neuaufnahme in die Konzeptförderung

<u>Institution</u>	<u>Mittel in 2018</u>	<u>Beantragt 2020</u>	<u>Empfehlung</u>
Atze Musiktheater	1.140.613	2.512.975	1.800.000
Ballhaus Ost	310.000	538.100	501.000
Dock 11	200.000	500.000	400.000
Heimathafen Neukölln	190.000	858.818	500.000
Theater Thikwa	170.000	515.360	500.000
Tanzfabrik	200.000	445.500	400.000
Gesamt:			14.086.872

Übernahme in die vierjährige Basisförderung

Institution	Mittel in 2018	Beantragt 2020	Empfehlung
Gob Squad	152.010	235.000	235.000
Nico and the Navigators	354.000	550.000	500.000
Rimini Protokoll	142.860	270.000	270.000
She She Pop	125.940	245.000	245.000
Gesamt:			1.300.000

Grundsätzliche Bemerkungen der Kommission

Die Konzeptförderung gehört zu den begehrtesten Förderinstrumenten der Stadt Berlin. Dies ist allein schon an der Antragslage zur Konzeptförderung 2020 bis 2023 und an den beantragten Fördersummen zu erkennen. Daran hat die Überarbeitung der Berliner Förderrichtlinien und somit der Ausschreibung zur Konzeptförderung, die im diesjährigen Evaluierungsverfahren zu einigen, noch zu erklärenden Besonderheiten und Problemstellungen geführt hat, nichts geändert. Im Gegenteil.

Insgesamt hatte die Kommission der Sachverständigen für die Vergabe der Konzeptförderung 2020 bis 2023 25 Anträge mit einem Gesamtvolumen von 19.418.007€ zu begutachten – eine mehr als deutliche Steigerung gegenüber dem Vergabeverfahren im Jahr 2013. Damals hatten sich 26 Antragsteller*innen beworben; das Antragsvolumen lag bei ca. 10 Mio. Euro. Eine ungefähr gleichbleibende Anzahl von Anträgen ging also mit einer Verdoppelung der Antragssumme einher, was den großen Förderungsbedarf in der Stadt signalisiert. Allein an dieser Zahl ist erkennbar, worum es den Theatern und Produktionsorten gegenwärtig geht: um Konsolidierung und Bestandssicherung, um eine deutlich verbesserte finanzielle Ausstattung, die vor allem den Beschäftigten, aber auch nachhaltigen Veränderungen und Entwicklungen zugute kommen soll. Wie im Nachfolgenden noch erläutert wird, stehen bei der Mehrzahl der Antragsteller*innen teils erhebliche Erneuerungen und Umgestaltungen sowohl in den Arbeitsstrukturen als auch bei den programmlichen Ausrichtungen bevor. Wie die Konzeptförderung selbst befinden sich auch die Antragsteller*innen in Reform- und Neuorientierungsprozessen. Diese in vernünftiger, ausgewogener und respektvoller Weise zu unterstützen und zu befördern, haben sich die Sachverständigen zur Aufgabe gemacht.

Besonderheiten des Evaluierungsverfahrens 2018

Durch die Neuformulierung und Neuausrichtung der „Verwaltungsvorschriften zur Förderung von privatrechtlich organisierten Theatern und Produktionsorten, Gruppen sowie Einzelkünstler*innen des Tanzes, der darstellenden und performativen Künste in Berlin“, gültig seit dem 01. Juli 2018, wurde das Berliner Fördersystem nicht nur justiert, sondern in Teilen auch umstrukturiert.

Die Konzeptförderung, die weiterhin für vier Jahre vergeben wird, richtet sich nun an Produktionsorte, die befristet institutionell gefördert werden sollen. Als Produktionsorte sind Theater, produzierende Aufführungsorte oder Spielstätten mit eigener Programmgestaltung zu verstehen sowie jene Orte, die der Produktion, Entwicklung und Recherche im Tanz und den darstellenden und performativen Künsten aller Genres dienen. Das bedeutet, so eine der wesentlichsten Veränderungen dieses neuen Fördersystems, dass sich Gruppen und Einzelkünstler*innen ohne eigenen Produktionsort nun für die vierjährige Basisförderung bewerben können bzw. müssen. Eine Veränderung, die das Evaluationsverfahren in diesem Jahr durchaus verkompliziert und zu Irritationen geführt hat.

Eine erfreuliche Besonderheit des diesjährigen Evaluierungsverfahrens ist wiederum die geplante Erhöhung des Fördertopfs der Konzeptförderung für die Jahre 2020 bis 2023. Für den Doppelhaushalt 2020/21 sind für die Konzeptförderung insgesamt 14.086.872€ vorgesehen. Vorausgesetzt, dass diese Summe in den noch ausstehenden Verhandlungen zum Doppelhaushalt 2020/21 tatsächlich zur Verfügung gestellt wird, würde dies dem deutlichen Aufwuchs entsprechen, den Vorgängerkommissionen immer wieder gefordert haben. Allerdings reicht auch diese Erhöhung bei weitem nicht aus. Die Theater und Produktionsorte, die nach Überzeugung der Sachverständigen die Konzeptförderung erhalten sollten, haben in der Mehrheit höhere Bedarfssummen angemeldet.

Wie in den vorhergehenden Evaluierungsverfahren stand auch die aktuelle Kommission vor der Frage, wie sie die im Verhältnis zum eigentlich Notwendigen noch zu geringen Fördermittel angemessen und schwerpunktesetzend verteilen kann. Immerhin waren die Gutachter*innen diesmal nicht aufgrund zu geringer Mittelausstattung gezwungen, Theater und Gruppen zur Entlassung aus der Konzeptförderung vorzuschlagen, wie es die Vorgängerkommission unternehmen musste. Ziel der Empfehlungen war es, die bereits konzeptgeförderten Theater und Produktionsorte besser auszustatten und Neuaufnahmen in die Konzeptförderung zu ermöglichen. Bedauerlicherweise waren der Kommission dabei finanzielle Grenzen gesetzt.

Belastungen des Evaluierungsverfahrens in 2018

Die Neuformulierung der „Verwaltungsvorschriften“ und die damit einhergehenden Veränderungen des Berliner Fördersystems sahen vor, auch jene Produktionsorte und Gruppen in den Evaluierungsprozess einzugliedern, die bislang über einen vom Berliner Abgeordnetenhaus vergebenen Haushaltstitel verfügten. Davon sind die Cia. Toula Limnaios und Nico and the Navigators im wahrsten Sinne des Wortes betroffen. Diese Änderung, im Vorfeld von der Senatsverwaltung vielleicht nicht mit aller dafür nötigen Geschicklichkeit kommuniziert, hat bei beiden Compagnien erhebliche Irritationen ausgelöst, die auch zu einer Belastung des Evaluierungsverfahrens und der Arbeit der Sachverständigen führten.

Unabhängig davon, ob man sich der Argumentation der betroffenen Gruppen anschließt, dass der Haushaltstitel im In- und Ausland als eine besondere Form der Anerkennung, der Förderung und Unterstützung durch das Land Berlin betrachtet wird, oder ob man ihnen darin folgt, dass ein Haushaltstitel jene Kontinuität der Förderung gewährleistet, die sie für ihre künstlerische und qualitative Entwicklung benötigen – in jedem Fall wurde die Auflösung des Haushaltstitels von der Cia. Toula Limnaios und Nico and the Navigators nur unter Protest zur Kenntnis genommen.

Auch jene Gruppen, die sich nach der Neuformulierung der „Verwaltungsvorschriften“ nicht mehr für die Konzeptförderung sondern für die vierjährige Basisförderung bewerben müssen, also She She Pop, Gob Squad und Rimini Protokoll, haben in einem gemeinsamen Brief von einer zu befürchtenden „Zurückstufung“ gesprochen. Auch diese Befürchtung hat die Arbeit der Kommission in diesem Jahr nicht gerade erleichtert. Ein weiteres Problem ergab sich nach Ansicht der Sachverständigen aus der laut Förderrichtlinien vorgesehenen Übergangsbestimmung, wonach Empfehlungen für bislang konzeptgeförderte Gruppen für die vierjährige Basisförderung zu erarbeiten waren. Dadurch war die Kommission gezwungen, in die Arbeit der zur Vergabe der zwei- und vierjährigen Basisförderung berufenen Jury einzugreifen und außerdem in erheblichem Maße über deren Förderetat zu verfügen.

Realistische Finanz- und Wirtschaftspläne

Zu Beginn ihrer Arbeit wurden die Sachverständigen aufgefordert, den realistischen Finanzbedarf der Theater und Produktionsorte zu ermitteln, die sie zur Konzeptförderung 2020 bis 2023 empfehlen. In den Gesprächen mit den Antragsteller*innen stellte sich jedoch heraus, dass fast alle Antragsteller*innen angesichts der Geschichte der Konzeptförderung und ihrer seit langem bestehenden Unterfinanzierung die Antragssummen bewusst niedrig gerechnet hatten. Die in den Anträgen eingereichten Wirtschaftspläne entsprachen also in den allermeisten Fällen nicht dem tatsächlichen Bedarf. Die Kommission hat daraufhin die Antragsteller*innen gebeten, am real nötigen Förderungsvolumen orientierte Wirtschaftspläne nachzureichen. Zwar konnten diese nicht als Grundlage der Entscheidungsfindung der Sachverständigen dienen, dafür jedoch als hilfreiche Information hinsichtlich ihrer Aufgabe, den jeweils aus Sicht der Einrichtungen bestehenden Bedarf zu ermitteln.

Die Kommission hat sich entschieden, diese nachgereichten Bedarfssummen in den entsprechenden Kapiteln dieses Gutachten zu veröffentlichen, damit die Diskrepanz zwischen dem eigentlich Benötigten und Beantragten und erst recht dem Empfohlenen, anschaulich wird. Obwohl die Sachverständigen nicht jede nachgereichte Bedarfssumme als realistisch und notwendig einschätzten, verdeutlichen die Diskrepanzen die Situation der Theater und Produktionsorte, die Situation der Künstler*innen und Gruppen, die allesamt weit davon entfernt sind, auskömmlich finanziert zu sein oder der „Prekariatsfalle“ zu entgehen.

Wie wir oben bereits formuliert haben: So erfreulich der geplante deutliche Aufwuchs des Finanztopfes der Konzeptförderung ist, er reicht bei weitem nicht aus. Daher mussten die Sachverständigen auch in diesem Evaluierungsverfahren Kürzungen bei den Fördersummen vornehmen.

Berlin, die Theater und Produktionsorte und die Standortfrage

Berlin befindet sich in einem tiefgreifenden Veränderungsprozess. Zwar sprudeln die Steuereinnahmen; die Existenzbedingungen der Theater und Produktionsorte, der Kulturschaffenden im Allgemeinen und der Künstler*innen im Besonderen haben sich in

den letzten Jahren jedoch deutlich verschärft. Die Gentrifizierung führt zu steigenden Mieten und Lebenshaltungskosten und zu Verdrängung. Die Situation ist ernst.

Bereits jetzt fehlen Proben-, Produktions- und Aufführungsorte, und die vorhandenen stehen oft unter derart großem ökonomischen Druck, dass die bei ihnen arbeitenden Künstler*innen und Gruppen den Erhalt der Spielstätten aus den eigentlich für künstlerische Zwecke vorgesehenen Produktionsetats mitfinanzieren müssen. Das betrifft vor allem jene Produktionsorte, die den Künstler*innen der Freien Szene zur Verfügung stehen. Einige, wie etwa das Ballhaus Ost, müssen hohe Mietzahlungen an private Immobilienbesitzer hinnehmen. Andere, wie der Theaterdiscounter und Constanza Macras / Dorky Park, müssen mit der Unsicherheit leben, dass ihre Standorte, in diesem Fall in der Klosterstraße in Berlin-Mitte, mittelfristig, aber nicht langfristig gesichert sind. Die Senatsverwaltung für Kultur und Europa unternimmt seit geraumer Zeit erhebliche Anstrengungen, um bestehende Orte für Kunst und Kultur zu sichern und zugleich neue zu finden. Die Entscheidungen der Sachverständigen sind, z. B. mit der Empfehlung der Neuaufnahme des Ballhaus Ost in die Konzeptförderung, ebenfalls vor diesem Hintergrund zu verstehen.

Die Theater und die Produktionsorte der Freien Szene Berlins stehen vor der Herausforderung, ihre Angestellten und Mitarbeiter*innen fair und angemessen zu bezahlen und die Honorare für die Künstler*innen deutlich zu erhöhen. Das hat sich an den jeweiligen Bedarfssummen gezeigt und in den Gesprächen mit den Antragstellern auf hin und wieder dramatische Weise erwiesen. Viel zu geringe Gagen für mehrwöchige Probenzeiten oder die Vorstellungen sind die Regel, nicht die Ausnahme. Dass künstlerische Leiter*innen im Abenddienst die Eintrittskarten kontrollieren oder gar die Toiletten putzen, wirkt vielleicht wie eine weit hergeholte Beispielgebung, ist jedoch Realität und für die Sachverständigen ein Zustand, dem Einhalt geboten werden muss.

Die Empfehlungen der Kommission zur deutlich besseren finanziellen Ausstattung der Theater und Produktionsorte folgen dem Wunsch, neue Stellen zu schaffen sowie Tarifvereinbarungen und Honoraruntergrenzen, orientiert an den Forderungen des LAFT bzw. des Deutschen Bühnenvereins, einzuhalten.

Aufbruchszeiten – Veränderungen, Entwicklungen, Notwendigkeiten

Die Konzeptförderung ist grundsätzlich zweierlei gewidmet: dem Erhalt und Ausbau des Bestehenden und der Unterstützung von Entwicklung und Innovation. So finden sich in der Konzeptförderung Theater, die vollkommen zu Recht an ihren langjährig entwickelten Profilen und Programmen festhalten und diese im Sinne ihres jeweiligen Stammpublikums erweitern oder reformieren wollen. Und es finden sich hier Produktionsorte, die ihrem Gründungsgedanken folgend, das Experimentelle betonen und in Performance oder Tanz, in Musik- oder Sprechtheater neuen Inhalte, Formaten und Ästhetiken Raum geben. Beides – von Vorgängerkommissionen oft mit dem eigentlich unmöglichen Vergleich von Äpfeln und Birnen beschrieben – hat seine Existenzberechtigung.

Umso erfreulicher ist es, dass trotz Sparzwang und Existenznöten bei der großen Mehrheit der Antragsteller*innen Aufbruchsstimmung herrscht. Ob Sprechtheater oder Opernhaus, ob Produktionsort für die Freie Szene, Musiktheater für Kinder oder Theater für Jugendliche – fast überall stehen Veränderungen bevor. In den künstlerischen Leitungen, bei den Programmschwerpunkten, bei den Standorten oder bei der Suche nach bislang noch nicht erreichten Zuschauer*innengruppen. Dies wird in den Gutachten zu den jeweiligen Antragsteller*innen deutlich. Diese Aufbruchsstimmung gilt es zu unterstützen – und auch das war ein zentrales Ziel der Kommissionsempfehlungen. Denn oft gehen diese Selbstveränderungsprozesse mit dem Wunsch nach Neustrukturierungen und dem Ausbau des Personals, vor allem aber nach eigenen Etats der Häuser für Produktionszwecke einher. Derartige Produktionsetats sind seit vielen Jahren eine Forderung der Künstler*innen und Interessenverbände der Freien Szene. Mit der zu geplanten Erhöhung der Konzeptförderung 2020 bis 2023 könnte es endlich möglich werden, diesen Forderungen nachzukommen, wenn auch nicht im von den Sachverständigen gewünschten Maß.

Nach vielen Gesprächen und auch kontroversen Diskussionen untereinander sowie mit allen Beteiligten, seien es Theaterleiter*innen oder -angestellte, seien es die Beschäftigten in den Spielstätten der Freien Szene jedweder Funktion und Aufgabe, hat sich die Kommission entschieden, sowohl den Wünschen der Antragsteller*innen nach besserer Finanzierung der erforderlichen Vollzeit- oder Teilzeitstellen als auch den Wünschen nach eigenen Produktionsetats im möglichen Rahmen zu folgen. Gehälter und Honorare

müssen erhöht werden, die Theater und Produktionsorte benötigen mehr Unabhängigkeit und Spielräume bei der eigenen Programmgestaltung und damit Profilbildung. Dies war einer der Leitgedanken der Kommission bei ihrer Arbeit in den letzten Monaten.

Neuaufnahmen in die Konzeptförderung

Ein weiterer Leitgedanke bestand darin, den zu erwartenden geplanten Aufwuchs des Förderetats der Konzeptförderung 2020 bis 2023 auch für Neuaufnahmen zu nutzen. Viele Vorgängerkommissionen mussten akzeptieren, dass dies kaum möglich war oder mussten, um Neuaufnahmen zu ermöglichen, bislang konzeptgeförderte Häuser und Gruppen zur Streichung empfehlen. Nun, da vielleicht nur für eine kurze Zeit die Stauungsvorgänge im System der kommunizierenden Röhren, wie das Berliner Förder-system immer wieder gern genannt wird, abgemildert sind, müssen Neuaufnahmen in die Konzeptförderung möglich gemacht werden. Somit haben sich die Sachverständigen entschieden, mit der Tanzfabrik und dem Dock 11, mit dem Theater Thikwa, dem Ballhaus Ost, dem Heimathafen Neukölln sowie dem Atze Musiktheater gleich sechs Institutionen für die Aufnahme in die Konzeptförderung 2020 bis 2023 zu empfehlen.

Fördertopf und Entscheidungen

Auch im diesjährigen Evaluierungsverfahren mussten die Sachverständigen Entscheidungen treffen, die für einige Theater und Produktionsorte schmerzhaft zu mutungen bedeuten werden. So konnten sie nicht allen Förderungswünschen entsprechen, sondern mussten in den Wirtschafts- und Finanzplänen Kürzungen vornehmen, die erforderliche und teilweise unerlässliche Entwicklungen etwa in den Stellenplänen oder bei den Programmmitteln nur unter erschwerten Bedingungen umsetzbar werden lassen.

Diese Kürzungen waren jedoch notwendig, um die bislang schon konzeptgeförderten Theater und Produktionsorte in Zukunft gleichermaßen besser auszustatten und zugleich Neuaufnahmen zu ermöglichen. Trotz der hoffentlich tatsächlich realisierbaren Erhöhung des Fördertopfs der Konzeptförderung 2020 bis 2023 bleibt einmal mehr festzuhalten, dass der tatsächliche Bedarf deutlich darüber liegt. Die Sachverständigen schätzen den zusätzlichen Bedarf in einer Höhe von wenigstens mindestens fünf Mio. Euro. Eine Summe, die zunächst hoch erscheinen mag, im Hinblick auf den noch immer zu geringen Anteil der Kulturförderung am gesamten Haushalt der Stadt Berlin und ins-

besondere im Hinblick auf den Anteil der sich etablierenden und zugleich weiter nachwachsenden Freien Szene, als sehr gering zu bezeichnen ist.

Die Gutachter*innen haben ihre Förderempfehlungen nach bestem Wissen und Gewissen ausgesprochen. Nun obliegt es der Kultur- und Haushaltspolitik des Landes Berlin, die hier zugrunde liegende bessere Ausstattung bereits konzeptgeförderter Theater und Produktionsorte und die Neuaufnahme schon lang dafür geeigneter Einrichtungen zu beschließen.

A) Empfehlung zu Verbleib in der Konzeptförderung

Ballhaus Naunynstraße

Seit 2006 widmet sich das Ballhaus Naunynstraße mit großem Erfolg der Setzung von Themen, Geschichten und Biografien, die vom Mainstream der deutschsprachigen Theaterlandschaft viel zu lang und zu hartnäckig ignoriert und übergangen worden sind. Dass dieses Haus seine Türen für postmigrantische Ansätze und – unter der Leitung von Wagner Carvalho – zunehmend für Schwarze Künstler*innen und Artists of Colour öffnet und sich außerdem entschieden in Debatten über deren Sichtbarkeit im und Teilhabe an den performativen Künsten einschaltet bzw. diese Debatten immer wieder mit Nachdruck forciert, macht das Ballhaus Naunynstraße zu einer Besonderheit, Bereicherung und einer unverzichtbaren Größe nicht nur in der Freien Szene Berlins.

Das als Repertoirebetrieb angelegte Haus beschreibt sein Selbstverständnis und seine Aufgaben im Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023 in drei Perspektiven: 1.) versteht es sich als „Ort des Empowerments“, an dem Schwarze Künstler*innen und Artists of Colour u. a. „die größtmögliche Hilfestellung bei der Entwicklung ihrer künstlerischen Sprache und ihrer eigenständigen politischen Erzählungen erhalten“. 2.) sieht sich das Ballhaus Naunynstraße als „Reflexionsort einer Gleichzeitigkeit und Vielfalt von gesellschaftlichen Realitäten“. Und 3.) als einen „Präsentationsort vielfältiger und kultureller Werte“. In der Tat spiegelt sich diese Agenda in dem allen Sparten und Genres gegenüber aufgeschlossenen Spielplan deutlich wider: in Inszenierungen, in denen Künstler*innen zu Erzähler*innen ihrer eigenen Geschichten werden (z. B. in *One day I went to *idl* von der akademie der autodidakten (2015)) in Formaten, die Begegnung und Austausch zwischen Vertreter*innen aus Theorie und Praxis ermöglichen (z. B. *intercultural processes & art / next level* (2017)), oder bei Festivals wie *Permanente Beunruhigung*, das einander fremde Künstler*innen aus verschiedenen Disziplinen nicht nur in einen gemeinsamen Präsentationskontext bringt, sondern auch in ein kurzfristiges Arbeitsverhältnis, dessen Ergebnisse dann vor Publikum aufgeführt werden.

Im Förderzeitraum 2020 bis 2023 möchte das Ballhaus Naunynstraße die eingeschlagene Richtung weiterverfolgen und die Profilbildung des Hauses vorantreiben. Die Auslastungszahlen geben diesem Vorhaben recht: 196 Vorstellungen im Jahr 2016 und 173

Vorstellungen im Jahr 2017 erreichten eine Platzauslastung von rund 70%. In Zukunft möchte man sich in Veranstaltungsreihen, Festivals und Performances u. a. mit diesen Themen auseinandersetzen: Dekolonisierung, die weltweiten nationalistischen Entwicklungen und der zunehmende Rechtspopulismus, Feminismus und Queerness aus Schwarzem Blickwinkel, der politische wie künstlerische Schwarze Widerstand in den USA des 20. Jahrhunderts und sein Nutzen für die Gegenwart und für morgen. 2020, zum 13. Geburtstag der „akademie der autodidakten“, die sich seit 2007 für die Förderung der Potenziale junger Postmigrant*innen einsetzt, soll außerdem ein Festival stattfinden, das deren Arbeit und Erfolge würdigt und gleichzeitig den Blick auf andere Akteur*innen mit diesem Schwerpunkt im Feld der kulturellen Bildung erweitert.

Wie es im Gespräch mit den Gutachter*innen heißt, sei es neben den konkreten Projekten jedoch vor allem wichtig, sich weiterhin in einer „nicht diskriminierenden und nicht rassistischen Sprache“ zu üben und somit die Arbeit an „Techniken einer Begegnung“ fortzusetzen, „die mit Verletzungen und Verletzbarkeiten sensibel und reflexiv umgeht“. Dem Selbstverständnis des Theaters entsprechend sollen auch neue Arbeitsbeziehungen entstehen, und zwar speziell mit Künstler*innen aus Communities, Regionen und Kulturen, die im Ballhaus Naunynstraße derzeit noch unterrepräsentiert sind. Ein Beispiel, das einen solchen Vorstoß in der Vergangenheit bereits unternommen hat, war im Rahmen des Asian Film Festivals die Kooperation mit „korientation e.V.“, dem Netzwerk für asiatisch-deutsche Perspektiven mit einem gesellschaftskritischen Blick auf Politik, Kultur, Film und Medien. Jedoch werde man auch die unmittelbare Kiezanbindung nicht vergessen. Im Gegenteil wolle man deren Erneuerung und Vertiefung in Angriff nehmen.

Die Realisation dieser Vorhaben sowie die Sicherung und Weiterentwicklung der bestehenden Qualität ist ohne eine Erhöhung der Förderzuwendung nicht denkbar. 2018 erhielt das Ballhaus Naunynstraße Konzeptförderung in Höhe von 645.210€, doch mit dieser Zuwendung steht der Repertoirebetrieb auf wackligen Beinen. Aktuell werden 27 Inszenierungen regelmäßig gespielt, fünf davon sind älteren Datums, aus dem Zeitraum 2011 bis 2014. Hinzu kommen fünf Produktionen der „akademie der autodidakten“. In der Spielzeit 2017/18 standen darüber hinaus elf Wiederaufnahmen auf dem Spielplan, ergänzt durch Sonderveranstaltungen, wie etwa Festivals. Für einen solchen

Repertoirebetrieb sei es natürlich kontraproduktiv, so die Leiterin des Künstlerischen Betriebsbüros Sylvia Erse Keller, dass viele Künstler*innen aus finanziellen Gründen „noch in anderen Zusammenhängen beschäftigt“, mitunter sogar „Ensemblemitglieder an anderen Theatern“ sind. Dies erschwere nicht bloß die Disposition. Es erfordere mitunter „komplizierte Umbesetzungen“. Im schlimmsten Fall seien Umbesetzungen ganz und gar unmöglich, was darin ende, dass „ein Stück für einen längeren Zeitraum oder überhaupt nicht mehr gespielt werden kann“.

Eine weitere, die Kapazitäten herausfordernde Spezifik des Theaters besteht darin, dass sämtliche Projekte, so der Dramaturg Fabian Larsson im Gespräch mit den Gutachter*innen, „kooperativ mit den Künstler*innen“ gedacht, entworfen und beantragt werden. Auf diese Weise wolle man „die Profilbildung des Hauses“ stärken und das „klare Bekenntnis zu Künstler*innen sowie zu deren künstlerisch-ästhetischen Positionen“ unterstreichen. Speziell für die Dramaturgie folge daraus allerdings „ein enormer zusätzlicher Arbeitsaufwand“. Die Entwicklung von Konzepten für Inszenierungen und Sonderformate sowie die Antragstellung nähmen viel Zeit in Anspruch. Hinzu kämen oft „unvorhersehbare Zwischenfälle“, wie z. B. diskriminierende Angriffe oder Abschiebungsdrohungen. „Gesellschaftspolitische Krisen“, sagt Fabian Larsson, „gehören hier zum festen Bestandteil.“ Die nicht selten spontan erforderliche Organisation und Durchführung von Interventionen, von Aufklärungsarbeit oder Aktionen gegen Diskriminierung und Rassismus sorgten für zusätzliche Überforderungen und zeitliche Belastungen. Mit bislang nur einer Stelle in dieser Abteilung sei dies alles kaum zu schaffen.

Bei der Technik sieht es nicht besser aus. Hier existieren drei Festanstellungen, je eine für Licht, für Audio/Video/Bühne sowie eine Vertretung für den Leiter der Technik Jens Schneider. Vormalig, berichtet Schneider, habe es in der Technik sechs Festanstellungen gegeben. Drei Kolleg*innen seien „aus finanziellen Gründen“ gegangen; die verbleibenden drei Festanstellungen müssten diese Lücken nun zusätzlich schließen. Den Freien Mitarbeiter*innen könne man außerdem nur einen geringen Stundenlohn zahlen, was in Konsequenz bedeute, dass sie noch in anderen Arbeitszusammenhängen tätig sein müssen und daher nicht immer im erforderlichen Maß einsetzbar seien. Mit der Kalkulation im Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023 sei, so Jens Schneider, der „Normal-

zustand“ wieder herstellbar. Für den „Idealzustand“ seien die auszahlbaren Löhne jedoch „immer noch zu niedrig“.

Dringend fehle auch eine „Fachkraft für Online-Marketing“, ergänzt die PR-Leiterin Kerstin Feldmayer, um besser in die Communities und in die Nachbarschaft, darüber hinaus aber auch in die ganze Stadt hineinwirken bzw. diese gezielter ansprechen und für das Ballhaus Naunynstraße interessieren zu können. Seit zwei Jahren ist Kerstin Feldmayer unter Vertrag, auch ihre Stelle sei unterfinanziert und sie überlastet. Eine spezielle Herausforderung für diese Abteilung resultiere vor allem aus der Sachlage, dass Premieren nur in unregelmäßigen Abständen stattfinden. Anders als bei einem Spielplan mit regelmäßiger Premieren-Programmierung sei es daher schwieriger, ein Stammpublikum einerseits aufzubauen, andererseits zu halten. Umso wichtiger sei der Ausbau der medialen Präsenz nicht nur in Form von Plakaten mit eigenem Corporate Design, die für Sichtbarkeit und Wiedererkennbarkeit im Stadtraum sorgen, sondern darüber hinaus ein verstärkter Auftritt in sozialen Netzwerken.

Wagner Carvalho zufolge benötigen die Idee und Struktur dieses Repertoiretheaters eine finanzielle Grundlage, die aktuell nur in Teilen gegeben sei. Die meisten Abteilungen seien in einem Maß „unterversorgt“, dass die Mitarbeiter*innen bei schlechtem Lohn die Arbeit von mehr als einer Person leisten und zudem ausgleichen müssten. Es bestehe großes Bemühen, wenigstens bei bestimmten Stellen eine „minimale Sicherheit“ zu gewähren, aber es fehle das Geld, um „für alle Verantwortung übernehmen“ zu können. Wie im Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023 steht, sei es das Ziel, mit dem gewünschten Aufwuchs „der prekären Bezahlung entgegenzuwirken und qualifizierte Mitarbeiter*innen noch länger zu binden sowie die erkannten Lücken im Betrieb nachhaltig zu schließen“. Zudem möchte man von dem Aufwuchs einen Produktionsetat für die Finanzierung weniger Eigenproduktionen, kleinerer, sogenannter Pocketformate und Reihen reservieren.

Die künstlerische, soziale und politische Bedeutsamkeit dieses Hauses für den Kreuzberger Kiez ebenso wie für die gesamte Freie Szene Berlins steht außer Zweifel. Das Ballhaus Naunynstraße erhält aktuell eine Konzeptförderung in Höhe von 645.210€ und hat für den Förderzeitraum 2020 bis 2023 eine Summe in Höhe von 1.215.000€

beantragt. Dass die Gutachter*innen diesem Wunsch nicht entsprechen können, ist der Begrenzung des Gesamtetats geschuldet. Sie empfehlen eine Förderung von 900.000€.

Cie. Toula Limnaios

Die Compagnie Toula Limnaios nimmt künstlerisch und strukturell eine Ausnahme-stellung in der Berliner Tanzszene ein. Sie verfügt seit 2003 mit der HALLE TANZBÜHNE BERLIN in der Eberswalderstraße über eine eigene Spielstätte, die zugleich Produktions- und Aufführungsort ist, und arbeitet mit derzeit sieben ganzjährig festangestellten Tänzer*innen, was in Berlin bedauerlicherweise einzigartig ist. Die Möglichkeit zu kontinuierlicher Zusammenarbeit und Weiterentwicklung aller Mitarbeiter*innen im künstlerischen wie im nicht-künstlerischen Bereich, die Möglichkeit einer Zusammenarbeit im Sinne eines Ensemble- oder Compagnie-Gedankens führt zu der ausnahmslos hohen künstlerischen Qualität der Choreografien von Toula Limnaios. Diese Chancen wären vielen Tanzkünstler*innen und Choreograf*innen Berlins zu wünschen.

Die Sachverständigen sind von der Notwendigkeit überzeugt, dass diese Form der Zusammenarbeit und die außerordentliche künstlerische Qualität auch für die Zukunft gesichert werden müssen und schlagen die Cie. Toula Limnaios daher für die Übernahme in die Konzeptförderung 2020 bis 2023 vor.

Dies entspricht allerdings nicht dem Ziel der Compagnie-Gründer*innen und -Leiter*innen Toula Limnaios und Ralf Ollertz, die sich einen Erhalt des 2014 vom Berliner Abgeordnetenhaus an sie vergebenen Haushaltstitels wünschen. Dessen Auflösung im Zuge der gegenwärtig durchgeführten Evaluierung aller institutionell geförderten Theater, Produktionsorte und Compagnien hat bei der Cie. Toula Limnaios zu erheblichen Irritationen geführt und war ein wiederkehrendes Thema in mehreren Gesprächen mit den Sachverständigen.

Die Cie. Toula Limnaios benötigt eine deutliche Aufstockung der bisherigen Förder-summe. Seit dem 01.05.2018 ist die Cie. Toula Limnaios bei der Bayerischen Versorgungskammer beitragspflichtig, eine Tarifangleichung für die künstlerischen Mitarbeiter*innen nach den Vorgaben des Deutschen Bühnenvereins ist geplant, zwei weitere neue Stellen für Tänzer*innen sind notwendig, um das Repertoire von mehr als 40 Choreografien kontinuierlich in Berlin und bei den vielen auch in Zukunft anstehenden Gastspielen im In- und Ausland präsentieren zu können.

Zudem plant die Compagnie, den derzeit als Café und Foyer genutzten Raum im ersten Stock der HALLE als Saal für Kammerspiele in kleiner Besetzung, für Konzerte sowie für Video- und Filmabende begleitend zu den jeweils aufgeführten Choreografien zu nutzen. Zusätzlich soll in Zukunft der große Saal der HALLE vermehrt als Gastspielort für Künstler*innen und Gruppen zur Verfügung gestellt werden und das zu möglichst günstigen Konditionen.

Auch für das bereits für 2019 geplanten „Utopia“-Projekt benötigt die Cie. Toula Limnaios finanzielle Unterstützung. „Utopia“ ist als europäisches Ensemblesnetzwerk für aktuellen Tanz geplant, als kontinuierliche Zusammenarbeit mehrerer europäischer Tanzcompagnien. „Dies ist ein Herzenswunsch“, so Toula Limnaios zu diesem Programm mit acht bis zehn Compagnien, die sich gegenseitig zu Gastspielen und möglicherweise Residenzen einladen, was, wenn möglich, Koproduktionen mit sich bringen wird. Dieses „Utopia“-Projekt sei gerade in Anbetracht stetig sinkender Kulturförderungen in anderen europäischen Ländern „extrem wichtig“, versichert Ralf Ollertz und bezeichnet diese Idee als „eine Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Idee Europa“.

Diese Pläne für die Zukunft der Cie. Toula Limnaios sind nach Einschätzung der Sachverständigen ebenso richtig wie notwendig, wie auch die konkreten thematisch-künstlerischen Projektvorhaben, die im Antrag zur Konzeptförderung 2020 bis 2023 ausführlich, präzise und in der Konzeption sehr weit fortgeschritten präsentiert werden.

So plant die Cie. Toula Limnaios acht Uraufführungen neuer und elf Wiederaufnahmen älterer Produktionen neben der regelmäßigen Präsentation der Repertoirestücke. Mit im Durchschnitt 46 Vorstellungen in Berlin und 20 außerhalb der Stadt werden ca. 37.000 Zuschauer*innen erreicht bei einer Platzauslastung der HALLE, die nach den Erfahrungen der letzten Jahre auch in Zukunft bei 90% liegen dürfte. Wie keine andere Tanzkünstler*in Berlins zieht Toula Limnaios ein äußerst vielschichtiges, heterogenes Publikum an. Die oftmals noch immer zu beklagenden Schwellenängste potenzieller Zuschauer*innen gegenüber der Kunstform Tanz scheinen bei Toula Limnaios vollständig aufgehoben zu sein.

Beim Blick auf einige der für 2020 bis 2023 geplanten neuen Choreografien zeigt sich eine vertiefende Weiterentwicklung der bisherigen Thematiken und eine Ausweitung der inhaltlichen Perspektiven sowie choreografischen Arbeitsansätze. Auf der Basis des zurückliegenden Werkzyklus, der sich mit „Lebensbildern und allgemeinen Parabeln“ der *Conditio Humana* beschäftigt hat und das in hervorragenden Choreografien wie *anderland* (2011), *every single day* (2011), *wut* (2012) bis hin zu *die einen, die anderen* (2017), Choreografien, die eine bemerkenswert positive, fast überschwängliche Resonanz in der Fachpresse erhalten haben, auf der Basis dieser Arbeiten wird sich die Cie. Toulia Limnaios Themen wie u. a. Menschenrechte, Orientierungslosigkeit des Einzelnen in einer scheinbar unübersichtlich gewordenen Welt sowie Trance-, Ekstase- wie Traumzuständen widmen. Sowohl die inhaltlichen Ansätze als auch die Umsetzungspläne, die ästhetischen Arbeitsansätze und choreografischen Ideen zur Realisierung dieser Projekte sind bemerkenswert klar definiert.

So will Toulia Limnaios in *Anhum. Faszination und Gewalt* (2020) das Thema Menschenrechte vor dem Hintergrund ihrer langjährigen Arbeit in Nürnberg angehen. Die einstmalige „Stadt der Reichsparteitage“, einer der bedeutendsten Orte der nationalsozialistischen Propaganda, und jener Ort, an dem die „Nürnberger Gesetze“ erlassen wurden und die Nürnberger Prozesse stattgefunden haben, nennt sich heute „Stadt der Menschenrechte“. Mit diesen historischen Realitäten will sich Toulia Limnaios in einer Choreografie „mit physisch wie psychisch lebendigen Symbolen des Inhumanen“, wie sie es nennt, beschäftigen. In *Windstärke 12. Normalität und Irrsinn* soll der Überforderung, Unsicherheit und Orientierungslosigkeit des Menschen der Gegenwart Raum gegeben werden. In *das monument* (2021) wiederum wird sich die Cie. Toulia Limnaios mit Verbindungen zwischen Sprechtheater und choreografischer Sprache beschäftigen. Grundlage dieser Choreografie wird das gleichnamige Theaterstück von Colleen Wagner sein, die darin einen Kriegsverbrecher und Serienvergewaltiger sowie Serienmörder mit seinen Opfern konfrontiert. Die naheliegenden Verbindungen zwischen Tanz und Trance-, wie Ekstasezuständen sollen in *Ekst.* (2021) sowohl als individuelle wie kollektive Erfahrungsräume erkundet werden und dies u. a. auch auf der Basis afrikanischer Trancerituale. Eine Idee, die auch entstanden ist durch die langjährigen Kontakte und die Zusammenarbeit mit dem Ensemble „Jant-Bi“ von Germaine Acogny, einer der bedeutendsten Choreografinnen Afrikas.

Diese wenigen Beispiele für die überzeugende Zukunftsprogrammatische machen deutlich, welchen Weg der Weiterentwicklung und Vertiefung Toula Limnaios und Ralf Ollertz mit ihrer Compagnie in den nächsten Jahren beschreiten wollen. Diesen Weg gilt es mit einer erhöhten Förderung im Rahmen der Konzeptförderung 2020 bis 2023 zu unterstützen.

Die Cie. Toula Limnaios erhält im Jahr 2019 eine Förderung von 550.00€ und hat für das Jahr 2020 eine Förderung in Höhe von 927.767€ beantragt. Die Sachverständigen empfehlen eine Übernahme der Cie. Toula Limnaios in die Konzeptförderung 2020 bis 2023 und eine Förderung in Höhe von 900.000€. Die Kürzung beruht lediglich auf der Tatsache der begrenzten Fördermittel.

Constanza Macras / Dorky Park

„Wir sind eine Repertoirecompagnie“, hat Constanza Macras im Gespräch mit den Sachverständigen betont und damit sowohl eine schwierige Gegenwart als auch eine Wunschperspektive für die Zukunft benannt. Etliche der älteren Choreografien von Constanza Macras werden regelmäßig für internationale Gastspiele angefragt, mit vielen ihrer Tänzer*innen arbeitet sie seit 12 Jahren zusammen. Eine kontinuierliche Berlin-Präsenz ihrer Produktionen für ein großes Ensemble (mit 10 bis 12 Tänzer*innen und zwei bis drei Musiker*innen) ist jedoch nur schwer zu erreichen, wie an der Odyssee der Compagnie in den letzten Jahren durch Schaubühne, Volksbühne, Gorki Theater, Theater am Kurfürstendamm, Hebbel am Ufer oder Akademie der Künste zu erkennen ist. Zudem fehlen im Produktionsbüro feste Stellen für Tourneemanagement, Produktionsleitung oder Geschäftsführung, und es fehlen Stellen für die Tänzer*innen. Und so hat der Wunsch nach Kontinuität und Stabilität im Gespräch mit den Sachverständigen eine ebenso prägende Rolle gespielt, wie der Wunsch nach einer großen Spielstätte als langjährigem, festem Koproduktions- und Kooperationspartner.

Trotz dieser schwierigen Bedingungen ist es Constanza Macras mit ihrer 2003 gegründeten Compagnie Dorki Park in den letzten Jahren gelungen, nicht nur ihren Status als eine der wichtigsten Kulturbotschafterinnen Berlins auszubauen, sondern sich auch künstlerisch und ästhetisch weiterzuentwickeln. Hier sind vor allem jene Produktionen zu nennen, die in enger Zusammenarbeit mit südafrikanischen Künstler*innen sowie Kindern und Jugendlichen entstanden sind. *On Fire* (2015), das furiose Spektakel, das tumultartige Fest aus Tanz, Theater, Live-Musik, Video und Fotografie mitsamt politischer Theorie und postkolonialen Diskursen. *Chatsworth* (2018), das musicalkritische Musical im Bollywoodstil über die indische Bevölkerungsminderheit im südafrikanischen Durban, eine Tragikomödie zu den Grundthemen von Constanza Macras: Migration, Integration, Assimilation sowie Rassismus und Kolonialismus und ihren Folgen. Oder *Hillbrowfication* (2018), dem Tanzstück mit Kindern und Jugendlichen aus dem Stadtteil Hillbrow im südafrikanischen Johannesburg zu politischem Afro-Futurismus, über Fantasien, Utopien und Visionen für ein anderes, ein besseres zukünftiges Leben.

Ausgangspunkt für die Produktionen, die mit wechselnden nationalen und internationalen Kooperationspartnern und Institutionen wie etwa dem Goethe Institut entstehen, ist

das „Verlin“, das frühere „Studio 44“ in der Klosterstraße in Berlin-Mitte. Es ist Probenstudio und Präsentationsort, Sitz des Künstlerischen Betriebsbüros und in Zukunft, so die Pläne von Constanza Macras, noch mehr als heute ein Gastspielort für viele Tanz- und Performance-Künstler*innen der Freien Szene Berlins. Zu möglichst geringen Mietkosten soll das „Verlin“ jungen Künstler*innen am Anfang ihrer künstlerischen Laufbahn zur Verfügung stehen, die dort neben Proben- und Aufführungsmöglichkeiten auch Unterstützung bei Produktion und Presse- und Öffentlichkeitsarbeit erhalten sollen. Das „Verlin“ soll ein Ort für interdisziplinäre künstlerische Experimente und für den Austausch und Dialog unterschiedlicher Disziplinen und Akteur*innen“ sein. Es soll eine Netzwerkfunktion übernehmen, Residenzort und Plattform für Forschungsarbeiten und Präsentationsort für Gastperformances und Showings werden.

Ein ebenso richtiges wie ehrgeiziges und notwendiges Ziel in Anbetracht der zunehmend fehlenden oder zu teuren Proben- und Aufführungsorte für Freie Künstler*innen in Berlin. Zugleich jedoch eine langfristig betrachtet vielleicht etwas unsichere Zukunftsperspektive. Denn ähnlich wie der Theaterdiscounter in demselben Gebäude muss auch Constanza Macras damit leben, dass das Haus privaten Investoren gehört und mitten im Stadtentwicklungsgebiet Molkenmarkt liegt und somit Teil der aktuell geführten Debatte um die mögliche Zukunft der „Neuen Berliner Mitte“ ist. Die Sachverständigen gehen davon aus, dass das „Verlin“ wie auch der Theaterdiscounter im Förderzeitraum 2020 bis 2023 in der Klosterstraße 44 verbleiben können und appellieren an alle Verantwortlichen, die Existenz von Kunst und Kultur und Freier Szene in der künftigen „Neuen Mitte Berlins“ zu sichern und keinesfalls in Frage zu stellen.

Als sehr dringlich erscheint es den Sachverständigen, die Organisations- und Arbeitsstruktur von Constanza Macras / Dorky Park und die Zukunft der Compagnie im möglichen Rahmen zu unterstützen. Bis zum Jahr 2023 wären, so Constanza Macras, bis zu elf Vollzeitstellen für die Tänzer*innen und sechs für die Mitarbeiter*innen im Produktionsbüro notwendig. Das entspräche einer deutlichen Steigerung gegenüber den vier Mitarbeiter*innen und einer Tänzerin im Jahr 2018, einer Steigerung, die von der Kommission jedoch als angemessen und notwendig betrachtet wird. Mit einer geringeren finanziellen und personellen Ausstattung wären das derzeitige Profil und Programm von

Constanza Macras / Dorky Park nicht aufrechtzuerhalten und eine Realisierung der Zukunftspläne nicht möglich.

Nach erfolgreichen künstlerischen Auseinandersetzungen mit Fragen der Identität, der Identitätsfindung und -konstruktion, mit den Themenkomplexen um Migration und Integration und die Minderheiten-Communities in Berlin und in anderen urbanen Zentren der Welt, will Constanza Macras diese in Zukunft intensiver aus politischer und sozialer Perspektive angehen. Noch konkreter als bislang will sie die „zur Schicksalsfrage geronnenen sozialen Problematiken der Migration“, die Frage, „was eigentlich als Bedrohung und was als Bereicherung gilt“ untersuchen. Die Programmschwerpunkte für die kommenden Jahre, etwa zu „Tanz und Politik“, gedacht als eine stetige kritische Auseinandersetzung mit Themen wie Gemeinschaft, Gender, Hautfarben, soziale Minderheiten und der Aussagekraft wie Aussagefähigkeit des Tanzes dazu, sind überzeugend formuliert und gesetzt.

Mit ein bis zwei Neuproduktionen und drei bis fünf Wiederaufführungen ihrer Repertoirestücke, mit den Aufführungen von koproduzierten Stücken und jenen der unterstützten jungen Künstler*innen, mit den geplanten Veranstaltungsreihen im Rahmen einer Laborplattform für Tanz und Politik, den geplanten öffentlichen Vorträgen und Podiumsdiskussionen, etwa in Zusammenarbeit mit Studierenden der Politikwissenschaften der Berliner Universitäten und des Hochschulübergreifenden Zentrums Tanz Berlin – mit all diesen bereits weitestgehend konkret entwickelten Zukunftsprojekten verortet sich Constanza Macras / Dorky Park politisch, künstlerisch und sozial als eine der bedeutenden Tanzcompagnien Berlins und das „Verlin“ als, wenn auch kleinen, so doch unbedingt notwendigen und erhaltenswerten Präsentations- und Produktionsort.

Constanza Macras / Dorky Park hat zuletzt eine Konzeptförderung in Höhe von 508.900€ erhalten und für den kommenden Förderzeitraum 2020 bis 2023 eine Förderung von 750.000€ beantragt. Ihren Bedarf gibt die Compagnie in Höhe von 1 Mio. Euro an. Die Kommission ist von der Notwendigkeit einer besseren Finanzierung der Arbeit der Compagnie im Sinne einer Zukunftssicherung überzeugt und empfiehlt eine Förderung von 670.000€. Der Kürzungsvorschlag ergibt sich lediglich aus der Tatsache, dass

die in Zukunft real zur Verfügung stehenden Mittel für die Konzeptförderung begrenzt sein werden.

Kleines Theater am Südwestkorso

Seit seiner Eröffnung im November 1973 ist das Kleine Theater am Südwestkorso zu einer fest verankerten Institution im Südwesten Berlins herangewachsen. 2018 feierte es sein 45-jähriges Bestehen, doch die Zuschauer*innen kommen nicht nur aus der unmittelbaren Nachbarschaft oder den angrenzenden Bezirken. Für einen Besuch in der Erst- und Uraufführungsbühne mit solidem, einem konventionellen Theaterverständnis verpflichteten Programm reisen sie auch aus Potsdam und Brandenburg an, teilweise sogar aus der ganzen Republik.

Die Auslastung bezahlter Plätze liegt im 93 Sitzplätze großen Publikumsraum kontinuierlich bei rund 65%. Obgleich sich nach wie vor hauptsächlich ältere Semester dort einfinden, hat sich das Publikum in den letzten Jahren nach Einschätzung der künstlerischen Leiterin und Geschäftsführerin Karin Bares „extremst verändert“. Unter anderem verdanke sich das den jungen Darsteller*innen, die „neue Besuchergruppen“ und „unterschiedliche Szenen anziehen“, sagt sie im Gespräch mit der Kommission.

Die inhaltliche Programmatik, die Bares seit 2006 unter dem Stichwort „Lebenswege / Lebensbrüche“ aufgebaut hat, soll auch in der Förderperiode 2020 bis 2023 als Gestaltungskriterium des Spielplans beibehalten werden. Die entsprechenden Stücke skizzieren entweder den Lebensweg herausragender Persönlichkeiten oder den Veränderungs- und Umbruchsprozess einer fiktiven Mittelpunktfigur und thematisieren somit zugleich die Zeiten, in denen diese sich bewegen. Darüber hinaus hat das Kleine Theater am Südwestkorso in den vergangenen Jahren begonnen, literarische Stoffe in einer kleinen Fassung, sozusagen in Form eines Extrakts zu erarbeiten (z. B. *Pique Dame* (2017) oder *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (2017)). Wie bei allen Produktionen wird auch bei ihnen das künstlerisch-ästhetische Rad nicht neu erfunden. Das Herz des Hauses hängt am klassischen Storytelling und an einem Schauspieltheater, das die Handlung aus den Figuren entwickelt und deshalb nicht die konzeptuellen Ideen der Regie, sondern das Leben und Erleben einer Figur ins Zentrum stellt.

Theaterhistorische Innovationen wird man an diesem Haus ebenso vergeblich suchen, wie bahnbrechende Interpretationen der textlichen Vorlagen. Die Abende im Kleinen Theater am Südwestkorso sind konservativ in doppelter Hinsicht: Sie halten an einer

traditionellen Idee von Theater fest und zugleich an ihrer eigenen, einmal etablierten Programmatik. Im Verhältnis zu den Häusern der Freien Szene nimmt diese Spielstätte eine klare Sonderposition ein. Die Aufführungen sollen „im besten Sinn anregend sein“, erklärt Karin Bares im Gespräch mit den Mitgliedern der Kommission. Zwar versuche man, „aktuelle Verhältnisse aufzugreifen und zu spiegeln“ und die Besucher*innen mit einem Gedanken nach Hause zu schicken, „der ihnen neu ist, den sie mitnehmen und verdauen müssen“ und „der sie umtreibt noch in den Tagen danach“. Intellektuelle Überanstrengungen muss hier jedoch niemand fürchten.

In der Förderperiode 2020 bis 2023 sollen weiterhin Stoffe auf dem Programm stehen, die der Intimität des nur 6m breiten und 6m tiefen Bühnenraums gerecht werden bzw. durch ihn ihre Wirkung optimal entfalten können: *Die Europäer* (nach dem Roman von Henry James), *Der Richter und sein Henker* (von Friedrich Dürrenmatt) oder *Die letzten Tage von Stefan Zweig* (von Laurent Sekzik). Der Agenda und inzwischen auch der Tradition des Hauses entsprechend sind dies alles Texte, die auf den Berliner Bühnen bislang nicht zur Aufführung gekommen sind. Dass es dem Kleinen Theater am Südwestkorso immer wieder gelingt, sich die Erst- oder Uraufführungsrechte zu sichern, ist beachtlich. So stehen für das Publikum exklusive Stücke und Stoffe im Angebot.

Einige Inszenierungen, darunter *Die Schachnovelle* (2012), *Felix Krull* (2014) oder *Dorian Gray* (2015), werden seit Jahren gespielt oder aufgrund hoher Nachfrage immer wieder aufgenommen. Auch in Zukunft sind im Repertoirebetrieb vier Neuinszenierungen pro Spielzeit vorgesehen, die durch mindestens eine Koproduktion bzw. eine Gastspielneuproduktion ergänzt werden sollen. Allerdings hat das Kleine Theater am Südwestkorso auch ein Kapazitätsproblem. Mit rund 160 gespielten Vorstellungen, wie in den Jahren 2016 und 2017, stößt es deutlich an die Grenzen der Machbarkeit. Jede zusätzliche Aufführung sorgt einerseits für logistische Schwierigkeiten (das Haus besitzt keine Probebühne, Proben müssen daher tagsüber auf der Bühne stattfinden, auf der abends gespielt wird; es besitzt auch keine Werkstatt oder Lagerfläche, was eine komplizierte Umbausituation bedingt) und andererseits für einen enormen Kostenanstieg u. a. beim Personal (es gibt keine Requisite, keine Garderobe, nicht einmal Reinigungspersonal). Der produktionsbezogene Abenddienst, erklärt Karin Bares der Kommission,

„macht das, was in anderen Theatern verschiedene Abteilungen machen“: Er trifft alle notwendigen Vorbereitungen, souffliert, übernimmt den Service an der Bar etc.).

Die einzigen drei Festanstellungen verteilen sich auf die künstlerische Leitung/Geschäftsführung, eine Bürokraft und eine Stelle bei der Technik. Alle anderen Mitarbeiter*innen sind auf Minijob-Basis beschäftigt. Trotz Mindestgagen herrschen auch bei den Künstler*innen prekäre Arbeitsbedingungen. Zwar konnte in der Vergangenheit die Probenpauschale soweit angehoben werden, dass Protagonist*innen heute bis zu 2000€ und die Darsteller*innen kleinerer Rollen zwischen 600 und 800€ erhalten. Die für alle gleiche Abendgage liegt jedoch seit Jahren bei 100€, und erst mit der beantragten Fördersumme könnte man sie endlich auf 120€ erhöhen.

Seit 2006 ist das Kleine Theater am Südwestkorso mit einer Fördersumme zwischen 200.000€ und 214.000€ ausgekommen. Für den Förderzeitraum 2020 bis 2023 werden nun 250.000€ beantragt, also ein Aufwuchs, den man angesichts der Arbeit, die dieses Theater mit seinem Repertoirebetrieb leistet, mehr als bescheiden nennen muss. Eine Erhöhung der Fördergelder würde daher auch weiterhin keine großen Sprünge ermöglichen. Finanziert werden könnte durch die geringfügige Anhebung der Fördermittel allenfalls das Nötigste und Überfällige, etwa die tariflich festgelegten Mindestgagen im NV-Solo und die genannte Anhebung der Abendgage. Die Summe, die für die Anpassung der Probenpauschale erforderlich wäre, wurde nicht beantragt. Wie manch andere Spielstätten hat auch dieses Theater so knapp und teils sogar unter dem eigentlichen Bedarf kalkuliert, dass für unvorhergesehene Belastungen kaum ein Spielraum bleibt.

Das Mietverhältnis ist sowohl für die Büroräume als auch die Spielstätte gesichert, es verlängert sich einmal im Jahr um jeweils zwölf Monate. Jedoch steht ab Januar 2019 für die Büroräume eine Mieterhöhung von 100€ monatlich ins Haus, die bei Antragstellung noch nicht bekannt war deshalb nicht budgettiert worden ist. Während Karin Bares im Gespräch mit den Gutachter*innen versichert, dass sie diese Mieterhöhung aus den neuen Fördergeldern trotzdem begleichen kann, sieht es bei den anfallenden Sachkosten anders aus. Man sei zwar in der Lage, kleinere Sanierungen vorzunehmen, jedoch nur wenn sie nicht den Finanzrahmen sprengen. Für Anschaffungen wie etwa einen neuen Computer oder ein optimales Tonsystem wird es bereits eng – ganz zu schweigen von

der dringend notwendigen Instandsetzung der Kühl- und Lüftungsanlage. Diese Anlage ist so alt wie das Theater selbst; sie wurde 1973 eingebaut und funktioniert seit längerem nicht mehr in ausreichendem Maß. In den heißen Monaten des vergangenen Sommers kaufte Karin Bares zur Sicherung des Spielbetriebs Kühlelemente bei ebay, die sie während der Vorstellungen im Saal aufstellte. Außerdem verteilte sie an die Besucher*innen einen halben Liter Wasser. Die Darsteller*innen spielten auf der Bühne jedoch bei 50 Grad Celsius.

Die Kommission empfiehlt, das Kleine Theater am Südwestkorso mit den gewünschten 250.000€ auszustatten, damit es ihm zumindest im geplanten Umfang gelingen kann, die überfällige Anpassung der Gagen zu realisieren. Darüber hinaus plädiert die Kommission für eine einmalige, infrastrukturelle Unterstützung von schätzungsweise 100.000€ zur Investition in eine neue Kühl- und Lüftungsanlage. Abgesehen davon, dass schon in der jetzigen Situation der reibungslose Ablauf des Spielbetriebs gefährdet ist, ist mit dem Komplettausfall der Anlage jederzeit zu rechnen. Eine Erneuerung des Kühlsystems beläuft sich auf eine Summe, die aus den beantragten Fördergeldern unmöglich zu bestreiten ist.

Neuköllner Oper

Mehr als 220 Ur- und Erstaufführungen in den 40 Jahren ihrer Existenz. Und dies vor dem Hintergrund seit Jahrzehnten anhaltender, erheblicher struktureller Probleme, die Bernhard Glocksin, den Künstlerischen Leiter der Neuköllner Oper im Gespräch mit den Sachverständigen zu dem Satz führen: „Wir segeln immer mit dem Rücken zur Wand.“ Das ist die Situation der Neuköllner Oper, die sich seit langem als viertes und für viele Zuschauer*innen zugänglichstes und für die Bezüge zur Gegenwart bedeutendstes Berliner Opernhaus etabliert hat. Und das mit einem sehr breit aufgefächerten Programm, das sich inhaltlich, stilistisch und ästhetisch an den gesellschaftlichen Themen der jüngeren Geschichte und der Gegenwart orientiert und die aktuellen künstlerischen Entwicklungen in den gesamten Darstellenden Künsten aufgreift und mitbestimmt.

Mit dem vergleichsweise kleinen Team von 16 festangestellten Mitarbeiter*innen realisiert die Neuköllner Oper, deren Mietsituation in der Karl-Marx-Straße die Leitung des Hauses als „für die nächsten 25 Jahren gesichert“ beschreibt, im Jahr bis zu zwölf eigenproduzierte Stücke und 190 bis 210 Vorstellungen und erreicht damit durchschnittlich 20.000 Zuschauer*innen. Das kleine Opernhaus, seit Jahrzehnten fest verankert im Bezirk Neukölln und mit Strahlkraft in die ganze Stadt, ist mit dem Saal und dem Studio zugleich Uraufführungstheater und Produktionshaus und zunehmend als Kooperationspartner für Freie Ensembles auch Ankerinstitution der Freien Musiktheaterszene Berlins. Es ist für die jungen Künstler*innen, die aus den Studiengängen der Berliner Hochschulen für Musik und Schauspiel hervorgehen, eine Art Startrampe und verlässliche Begleiterin in den ersten Jahren ihrer künstlerischen Werdegänge. Und es erreicht ein sehr vielschichtiges Publikum, jung und alt, aus allen Bevölkerungsgruppen, ob Musiktheater-Affine oder -Neueinsteiger und -Neugierige.

All das wird mit einer Förderung von derzeit 1,661 Mio. Euro bewältigt, im Vergleich zu den drei großen Opernhäusern der Stadt eine verschwindend geringe finanzielle Unterstützung. Der reale Bedarf liegt, so wurde es den Sachverständigen im Gespräch mit der Leitung des Hauses, Bernhard Glocksin, Andreas Altenhof und Laura Hörold nachvollziehbar begründet, bei 3,4 Mio. Euro. Die zur Konzeptförderung 2020 bis 2023 beantragte Summe von 2,874 Mio. Euro sei einem „pragmatischen Realismus“ entsprungen, so Bernhard Glocksin. Diese Summe bedeute zwar eine „Unterdeckung, die eigentlich

keinen Sinn macht“, aber die Neuköllner Oper habe sich damit an der Fördergeschichte der Konzeptförderung orientiert und sich bemüht, in einem „politisch realistischen Steigerungsbereich“ zu bleiben. Sie hätten sich schlichtweg „runtergerechnet“, so Laura Hörold, die Geschäftsführerin der Neuköllner Oper.

Die Sachverständigen sind davon überzeugt, dass der im Gespräch angegebene Bedarf von 3,4 Mio. Euro die angemessene Förderung für die Neuköllner Oper wäre. Im Antrag zur Konzeptförderung 2020 bis 2023 wird die Summe von 2,874 Mio. Euro gebunden, die von der Kommission jedoch aufgrund des begrenzten Etats nicht in Gänze empfohlen werden kann.

Die Neuköllner Oper will mit der beantragten Erhöhung der Förderung keine neuen Planstellen schaffen, sondern lediglich die Gehälter und Honorare in einem mehr als notwendigen und dennoch insgesamt noch zu geringem Maße erhöhen. So sollen in Zukunft die vom LAFT empfohlenen Honoraruntergrenzen für die Künstler*innen eingehalten und die Gehälter der festangestellten Mitarbeiter*innen auf ein vergleichbares Niveau kleinerer und mittlerer Stadttheater angehoben werden. Im Vergleich zu mittleren Stadttheatern würde dies einer Annäherung auf zwei Drittel des dortigen Niveaus entsprechen. Selbst mit diesen Gehältern und Honoraren, so Laura Hörold und Bernhard Glocksins im Gespräch mit den Sachverständigen, sei es schwierig, bestimmte Künstler*innen, Sängerdarsteller*innen, Regisseur*innen und Komponist*innen am Haus zu halten oder von einer Zusammenarbeit zu überzeugen.

„Wir wollen schlank und schnell und gesellschaftlich relevant produzieren, wollen ein Forum für junge Künstler und ihre Stimmen sein. Für uns stehen die Prozesse des Kreierens und die Frage, mit welchen künstlerischen Mitteln wir arbeiten wollen, im Mittelpunkt, das heißt vor allem kollektive Arbeitsformen“, beschreibt Bernhard Glocksins die Arbeitsweise der Neuköllner Oper.

Diese Arbeitsweise, orientiert an den jeweiligen konkreten Themen, Zielen und Ausdrucksformen der beteiligten Künstler*innen, ist ein Erfolgsmodell der Neuköllner Oper. So sind in den letzten Jahren und im aktuellen Evaluierungszeitraum hervorragende Produktionen entstanden, die auch in der Fachpresse für beeindruckend positiven Nach-

hall gesorgt haben. So etwa bei *Stella*, der biografisch orientierten Auseinandersetzung mit Stella Goldschlag, dem „blonden Gespenst vom Kurfürstendamm“, jener Frau, die von 1943 bis 1945 als sogenannte Greiferin versteckt in Berlin lebende Juden an die Gestapo verraten hat, eine zutiefst erschütternde Musiktheaterproduktion. So etwa bei *Wolfskinder*, der nicht minder beeindruckenden Beschäftigung mit jenen vermutlich tausenden Kindern, die zum Ende des Zweiten Weltkrieges als Waisen durch die Wälder Litauens gestreift sind. Gerade die Verschränkung mit Engelbert Humperdincks Märchenoper *Hänsel und Gretel* hat in dieser Produktion Assoziations- und Interpretationsräume erschlossen, die ein ganzes Jahrhundert deutscher Geschichte umfassen. So etwa auch bei *Der Schuss*, jener Opernproduktion, die nicht nur in den Juni 1967 und zum Tod von Benno Ohnesorg führt, sondern zugleich danach fragt, in welchem Maße und mit welcher Nachhaltigkeit sich die bundesrepublikanische Gesellschaft durch die Einflüsse der 68-er Bewegung verändert hat. Als Beispiel für die Auseinandersetzung mit gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Themen sei *Welcome to hell* genannt, das Stück, in dem mit klar gezeichnetem fiktivem Figurenpersonal überzeugend versucht wird, die Proteste beim G20-Gipfel in Hamburg sowie die Hintergründe der Ereignisse in einem Musicalformat aufzugreifen.

Diese Orientierung der Neuköllner Oper an lebensnahen, aktuellen Stoffen und zeitgenössischen Inszenierungstechniken, an den teils rasanten Entwicklungen in Musiktheater, Performance, Tanz und Videotechnik zeigt sich auch in den durchweg überzeugenden Plänen für die kommenden Jahre, auch wenn diese notwendigerweise, der aktuellen und prozessorientierten Arbeitsweise geschuldet, noch nicht bis ins letzte Detail ausgeführt werden konnten. Ein „Kernthema“ habe die Neuköllner Oper nicht, so Bernhard Glocksins, man wolle „nicht jedem Trend hinterher laufen“, aber eine Grundfrage der kommenden Jahre sei, „wie die neue, junge Künstler*innengeneration sich selbst künstlerisch neu formulieren wird“ und mit welchen Themen und Inhalten dies geschehen werde. So etwa in der Zusammenarbeit mit dem „Stegreif Orchester“, dem jungen Instrumentalistenensemble, das basisdemokratisch organisiert ist und das nach der Entwicklung seiner Konzert- und Orchesterformate nun gemeinsam mit der Neuköllner Oper das Feld der Oper betreten wird und mit Mozarts *Don Giovanni* einen Klassiker des Opernrepertoires aus der Perspektive des Neuen Musiktheaters befragen wird.

Trotz des Wunsches nach dynamischer Programmgestaltung und -Verwirklichung sowie der gewünschten „Offenheit für das Neue und Unerwartete“ gibt es bereits präzise ausformulierte Programmlinien, die in ihrer Setzung die Sachverständigen überzeugt haben. So sollen in künftigen Produktionen die Veränderungen der Gesellschaft seismografisch erfasst und gespiegelt werden. So sollen die Entwicklungen durch die digitale Revolution ebenso in den Blick genommen werden, wie die bisherigen und zukünftigen Migrationsbewegungen. Und auch das noch immer männerdominierte Musiktheater soll aus feministischer Perspektive hinterfragt werden, indem etwa die Zusammenarbeit mit Komponistinnen, Autorinnen und Regisseurinnen gesucht wird.

In Programmlinien wie „Next Generation: Musik-Ensembles“ sollen junge Künstler*innen ihren Platz finden, die an experimentellen Formaten, an der Abschaffung von hierarchischen Strukturen im Musiktheater oder an musikalischen Crossover-Projekten arbeiten. In „Kernschmelze“ soll der leider erschreckend kleine Kanon der in Deutschland meistgespielten Opern, mehr als 20 bis 25 sind es nicht, neu interpretiert und auf den Prüfstand gestellt werden. Produktionen zu Themen wie Open Source, Big Data oder Disabled Music Theatre sind in ersten Ansätzen formuliert, wohingegen die auch in Zukunft fest eingeplanten Musical-Uraufführungen von Peter Lund, dem früheren Leiter der Neuköllner Oper, derzeit noch offen bleiben müssen. Diese werden in der Kooperation mit der Universität der Künste und mit Studierenden kurzfristig und kollektiv erarbeitet und gehörten in den zurückliegenden Jahren zu den spannendsten und mitunter auch herausforderndsten Produktionen der Neuköllner Oper.

Die Gesamtkonzeption der Neuköllner Oper für die Jahre 2020 bis 2023, zusammenzufassen als Fortführung des Erfolgreichen der letzten Jahre und als weiterhin konsequente Veränderungsbereitschaft, hat die Sachverständigen überzeugt. Sie empfehlen die Fortsetzung der Konzeptförderung für die Neuköllner Oper in der Höhe von 2.500.000€. Was bei weitem nicht dem real benötigten Bedarf entspricht, dafür jedoch der Ausstattung des Fördertopfes.

Sophiensaele

Für die Sophiensaele ist es an der Zeit, einen entscheidenden Schritt zur Weiterentwicklung machen zu können. Die bedeutendste Institution für die Freie Szene Berlins, Produktions- und Präsentationsort für Performance und Tanz, Schauspiel und Musiktheater, benötigt nach Überzeugung der Sachverständigen eine verbesserte finanzielle Ausstattung sowohl in Bezug auf den Stellenplan als auch auf einen eigenen Produktionsetat, den das Haus seit langem fordert. Nur unter verbesserten Bedingungen können die Sophiensaele zu jenem werden, was die Künstler*innen und Gruppen der Freien Szene Berlins schon derzeit und erst recht in Zukunft dringend benötigen: ein tatsächliches Produktionszentrum für die Freie Darstellende Kunst, das also strukturell besser ausgestattet ist und über einen eigenen Produktionsetat verfügt.

Mit einem Team von derzeit 15 festangestellten Mitarbeiter*innen ermöglichen die Sophiensaele im Durchschnitt 80 Produktionen, zahlreiche Wiederaufnahmen, Reihen und vier Festivals. Mit 289 Vorstellungen im Jahr erreichen sie ca. 22.600 Zuschauer*innen. Der große Zuspruch für die vielen namhaften, teils seit Jahren anerkannten Künstler*innen und Gruppen, die große Neugier des Publikums auf all die Newcomer und Künstler*innen am Beginn ihrer Laufbahn, sprechen für sich. Hier einzelne herauszusuchen und hervorzuheben, erscheint unpassend und willkürlich. Ein Blick in das Jahresprogramm der Sophiensaele sollte genügen, um sich einen Eindruck von der Fülle der Ideen, Themen, Ansätze und Umsetzungen zu verschaffen.

Die Verwirklichung der Inszenierungen ist dabei immer an den Ideen und Zielsetzungen der Künstler*innen und Gruppen ausgerichtet, die von den Sophiensaele in ihren jeweiligen Entwicklungsprozessen unterstützt werden. Diese Arbeitsweise hat zu den großen künstlerischen Erfolgen der letzten Jahre beigetragen, ist nun allerdings an ihre Grenzen gekommen. Für eine Sicherung des Erreichten und die notwendige Weiterentwicklung der Sophiensaele als Ankerinstitution der Freien Szene und künftig notwendigerweise besser ausgestattetes Produktionszentrum benötigen sie einen deutlichen Stellenaufwuchs, eine angemessene Gehalts- und Honorarstruktur und einen eigenen Produktionsetat.

Die Sachverständigen sind davon überzeugt, dass der von den Sophiensaeelen gewünschte Stellenaufwuchs notwendig und realistisch ist. „Wir haben uns in unserem Antrag daran ausgerichtet, was von den Gruppen und Künstler*innen von uns erwartet wird“, hat Kerstin Müller, die Geschäftsführerin, im Gespräch mit den Sachverständigen erläutert. Die zusätzlich benötigten Stellen im Künstlerischen Betriebsbüro, bei der Künstlerischen Leitung, Geschäftsführung und Dramaturgie, bei Produktionsleitung und Technik, bei Vermittlungsarbeit und Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sind unabdingbar, um die Künstler*innen und Gruppen deutlich besser unterstützen und die Zukunft der Sophiensaele als Produktionszentrum sichern zu können, das sich an nationalen und internationalen Standards messen lassen kann. Bei der Bemessung der Gehälter und Honorare folgen die Sophiensaele den Empfehlungen der Fachverbände, etwa des LAFT und der Kulturpolitik des Berliner Senats in der jüngeren Vergangenheit, die darauf ausgerichtet sind, die „Prekariatsfalle“ der in der Freien Szene Beschäftigten wenigstens zu reduzieren.

Auch der künstlerische Produktionsetat, ein Wunsch der Sophiensaele seit vielen Jahren, findet die Unterstützung der Sachverständigen. Nur dann können die Sophiensaele die erhoffte Koproduktionspartnerin für die Künstler*innen und Gruppen und die lokalen, nationalen und internationalen Institutionen sein, mit denen das Haus seit Jahren schon, jedoch unter mangelhaften Bedingungen, zusammenarbeitet. Dieser Produktionsetat soll für programmliche Schwerpunktsetzungen sowie Kooperationen, Koproduktionen und Drittmittelakquise, für dringend notwendige und von der Freien Szene Berlins mit Nachdruck geforderte Wiederaufnahmen eingesetzt werden. Und auch für jene vielen Produktionen, die im Rahmen der Einstiegs- und Einzelprojektförderung aus unterschiedlichen Gründen nicht gefördert werden konnten, die aber das Vertrauen der künstlerischen Leitung der Sophiensaele genießen. Er würde dem Haus somit eine gewisse Unabhängigkeit von Förderentscheidungen und damit eine bessere programmliche und inhaltliche Spielplangestaltung ermöglichen sowie bisherige Unterfinanzierungen, wie etwa bei den „Tanztagen Berlin“, abmildern. Dieser Produktionsetat ist im Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023 mit 665.000€ angesetzt.

Zwar wissen die Sachverständigen um die Diskussionen in der Freien Szene Berlins, in denen eine bessere Förderung für Künstler*innen und Gruppen gefordert wird, in denen

bei einseitig verbesserter Finanzierung der Institutionen eine Abhängigkeit von diesen im Sinne der Einführung eines Intendant*innen- oder Kurator*innenprinzips befürchtet wird, wie auch eine Aushöhlung des Juryprinzips bei der Vergabe öffentlicher Mittel. Jedoch geht es nach Ansicht der Sachverständigen darum, den Sophiensaealen eine Zukunft als Produktionszentrum für die Freie Szene Berlins zu ermöglichen, das seine Kapazitäten in den Dienst der Künstler*innen und Gruppen und Zuschauer*innen stellt.

Ausschließlich aufgrund der zu geringen finanziellen Ausstattung der Konzeptförderung plädieren die Sachverständigen für eine Kürzung des Produktionsetats. Das allerdings mit schwerem Herzen, denn die Zukunftspläne der Sophiensaeale lassen tatsächlich jenen großen Entwicklungsschritt erhoffen, der für das Haus wie für die gesamte Freie Szene Berlins von immenser Bedeutung wäre. Demnach soll die Fortsetzung der teilweise schon vieljährigen Zusammenarbeit mit Künstler*innen und Gruppen ebenso Hauptschwerpunkt der Arbeit sein, wie die Unterstützung der nachwachsenden Künstler*innengeneration im Sinne einer Nachwuchs- und Innovationsförderung, die neue Zugriffe auf Themen und Inhalte und Präsentationsformate erwarten lässt. Zudem sollen spezielle Programmlinien v.a. interdisziplinäre, genreübergreifende Produktionen stärken und bündeln.

Die existierenden Nachwuchsfestivals, die Tanztage Berlin und das „Freischwimmer“-Festival, sollen weiterentwickelt werden. Ein neues Festival, das voraussichtlich „Performancetage Berlin“ heißen wird, soll im jährlichen Wechsel mit dem seit 2017 neu konzipierten „Freischwimmer“-Festival dem Nachwuchs im Performance-Bereich eine Plattform bieten, die zu besserer Sichtbarkeit und nationalen Tourneen führen soll. Beide Festivals müssen im Hausbudget der Sophiensaeale verankert werden. Auch für die Teilnahme am „Performing Arts Festival“, zu dessen Gastgeber*innen die Sophiensaeale von Beginn an gehören, benötigen die Sophiensaeale einen eigenen Etat, der Wiederaufnahmen erfolgreicher Produktionen im Rahmen des Festivals ermöglicht.

Jene Programmlinien, die von den Sophiensaealen in den letzten Jahren erfolgreich etabliert wurden, die sich etwa mit queeren, feministischen und postkolonialen Perspektiven befasst haben, sollen in Zukunft ausgebaut werden, wie auch jene, die man als gesellschaftspolitisch und gesellschaftskritisch bezeichnen könnte, in denen etwa nach

dem gegenwärtigen Zustand der Demokratie gefragt und nach Veränderungsmöglichkeiten gesucht wird. „Der urbane Wandel, Gentrifizierung und Ghettoisierung, die Privatisierung und Kommerzialisierung des öffentlichen Raums, die wachsende Kluft zwischen Arm und Reich“, listen die Sophiensaele als inhaltliche Schwerpunktsetzungen jener Künstler*innen und Gruppen auf, die in den kommenden Jahren am Haus arbeiten sollen. Im zeitgenössischen Tanz, seit Gründung der Sophiensaele eine der tragenden Säulen des Programms, in Schauspiel und zeitgenössischer Dramatik, in Performance und Musiktheater gilt der Fokus den experimentellen Arbeiten, in denen etwa Hybridformate gesucht werden.

Als ein Beispiel für eine der zentralen neuen Programmlinien soll hier das von den Sophiensaele definierte Themenfeld „Dritte Generation Ost. Ostdeutsche Perspektiven. Performancekunst in der DDR“ genannt sein. Nach Ansicht der künstlerischen Leiterin Franziska Werner sind dies Themen von „zunehmender gesellschaftlicher Relevanz“ Ziel hierbei sei eine „Auseinandersetzung mit der ostdeutschen, aber auch osteuropäischen Performance-Tradition“, an der „vor allem die junge Künstler*innengeneration interessiert“ sei, so Franziska Werner. Dazu streben die Sophiensaele eine intensiviertere Zusammenarbeit etwa mit dem „Europäischen Zentrum der Künste Hellerau“ und dem „Schauspiel Leipzig“ und den osteuropäischen Partner*innen der Sophiensaele an. So könnten etwa mit dem eigenen Produktionsetat auch Gastspiele aus Osteuropa eingeladen und Residenzen zur Verfügung gestellt werden. Die Möglichkeit, in Rahmen von Residenzaufenthalten an Produktionen arbeiten zu können, werde sehr häufig angefragt, so Kerstin Müller. Dafür werde seit April 2018 bereits eine Gästewohnung zur Verfügung gestellt.

In der Künstlerischen Leitung der Sophiensaele wird es in der Spielzeit 2021/22 voraussichtlich einen Wechsel geben. Dies haben die Sachverständigen erst kurz vor Ende der Evaluierungsphase erfahren. Die Kommission sieht die Gesellschafter*innen der Sophiensaele in der Verantwortung, dafür Sorge zu tragen, dass die im Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023 eingereichten Zukunftspläne für die Sophiensaele tatsächlich umgesetzt werden.

Die Sophiensaele stehen vor einem entscheidenden Schritt zur Weiterentwicklung. Im Rahmen der Möglichkeiten der Konzeptförderung sollte diese Entwicklung ermöglicht werden. Die Sophiensaele erhalten derzeit eine Konzeptförderung in Höhe von 1.368.440€ und haben für das Jahr 2020 eine Förderung in Höhe von 2.469.733€ beantragt. Aufgrund der begrenzten Ausstattung des Fördertopfes empfehlen die Sachverständigen eine Förderung von 2.100.000€.

|

Theaterdiscounter

„Textbasiertes Theater“ ist das Markenzeichen des Theaterdiscounters und zugleich ein Alleinstellungsmerkmal der Spielstätte im ehemaligen Postfernmeldeamt in der Klosterstraße 44 in Mitte, die längst zum Kreis der Ankerinstitutionen der Freien Szene Berlins gehört. Zentral für Anspruch und Aufführungspraxis ist zeitgenössisches Sprechtheater, bei dem die narrative Ebene und Darstellung eine zentrale Rolle spielt und häufig auch moderner Mediengebrauch gespiegelt wird.

Als im Frühjahr 2018 der 15. Geburtstag gefeiert wurde, zeigte sich einmal mehr, wie sehr das flexibel nutzbare, maximal 150 Plätze fassende Theater sich als Produktions- und Distributionsort mit kontinuierlichem Spielplan verstetigt und bewährt hat. Anders gesagt: Der Theaterdiscounter hat sich im Kanon Freier Spielstätten und im Zusammenspiel mit professionell produzierenden unabhängigen Kompagnien unentbehrlich gemacht.

Für die Erfolgsgeschichte stehen jährlich etwa 40 neue Inszenierungen und über 140 Aufführungen, darunter zahlreiche Eigenproduktionen, Koproduktionen und Festivals sowie überregionale und internationale Gastspiele. Im Schnitt kommen 6000 Besucher*innen pro Jahr. 2018 werden 6700 Besucher erwartet. Das entspricht einer Auslastung von 70%. Dessen ungeachtet bleiben die ökonomische und die Mitarbeiter*innensituation des Theaterdiscounters angespannt, um nicht zu sagen: prekär. Zwar hat erfreulicher Weise die Kultur- und Haushaltspolitik der Nominierung des Theaterdiscounters durch die Vorgängerkommission als Nachrücker in die Konzeptförderung 2015 bis 2018 mit einem Etat von ca. 300.000€ entsprochen. Aber diese immer noch knapp bemessene Fördersumme hat sich nicht als nachhaltig tragfähig für die langfristige, zukunftsorientierte Arbeit des Theaterdiscounters erwiesen.

Im Gespräch mit den Gutachter*innen beklagten der Künstlerische Leiter Georg Scharegg und der Koleiter und Dramaturg Michael Müller „eine komplette Überforderung der Struktur“ und eine „permanente persönliche Überforderung“ des gesamten Teams, die zu einem „langsamen Burnout“ führe. Zentrales Mittel der Abhilfe sei eine deutliche Erhöhung der Fördermittel auf 734.000€, die eine zumindest minimale Zahl von Fest- und Teilanstellungen ermögliche. Außerdem würde ein eigener Produktions-

etat (180.000€ in 2020) zur Profilschärfung und Konkurrenzfähigkeit beitragen. Damit könnten dann kleinere Eigenproduktionen auf den Weg gebracht und Koproduktionszuschüsse vergeben werden. Bisher seien Künstler*innen oder Gruppen gezwungen, mit minimalen Bühnenmitteln zu arbeiten, oder ihre „eigene Struktur“ (also Kostüme, Bühnenbild, Ausstattung) mitzubringen. Sie bekämen bislang lediglich 2000€ und „etwas von den Einnahmen“, so Michael Müller. Daraus resultiere der Zwang, „klein zu bleiben“.

Mit einem Produktionsetat könne im angestrebten dritten Konzeptförderungszeitraum seit Aufnahme des Theaterdiscounters vor allem „autonom kuratiert“ werden. Insgesamt sei eine Aufstockung der Fördermittel inzwischen zur „Überlebensfrage“ geworden. Ohne Erhöhung müsse aus Sicht des Leitungsteams die Anzahl der Produktionen wie auch der Vorstellungen deutlich heruntergefahren werden, etwa „auf eine Produktion pro Monat“, was der angestrebten Profilschärfung auch nach Meinung der Gutachter*innen widerspricht.

Im laufenden Förderzeitraum wurde diese Profilschärfung mit einer Fülle von Produktionen versucht, in denen der Theatertext-Begriff auf den digitalen Raum ausgeweitet wurde. Beispielhaft dafür steht etwa die Arbeit von Arne Vogelgesang und seiner Gruppe Internil in den mit „Doppelpass“-Mitteln geförderten Projekten *Gog/Magog* und *Staatenlos*. Darin wurde extremistisches Textmaterial, also die Selbstaussagen von Reichsbürgern, Neonazis und populistischen Wortführern, aus dem Netz einer spannenden und so andernorts in Berlin kaum zu sehenden theatralen und performativen Analyse unterzogen. Stark medial konnotiert sind auch die regelmäßigen Produktionen von Studierenden bzw. die Diplominszenierungen in Zusammenarbeit mit der Ernst Busch-Hochschule und der UdK, etwa *William Shakespeares Bladerunner 0.1*.

Zum textbasierten Arbeiten abseits des herkömmlichen Literaturbegriffs gehören weiterhin auch zeitgenössische Umdeutungen von Klassikern, zuletzt etwa *Bahnwärter Thiel*, *Der Weibsteufel*, *Othello* oder *Wurm und Kalb* nach Motiven von Schillers *Kabale und Liebe* und *Seuche* nach Albert Camus.

Derartige Produktionen sollen in der Förderperiode 2020 bis 2023 fortgesetzt werden. Als wichtiges Themenfeld wird „Alarmstufe Rot für den Planeten Erde“ benannt. Wie

kann Gegenwartstheater auf den Wendepunkt der Erdabnutzung und den dramatischen Klimawandel reagieren? Wie fängt es das Leben von Menschen ein, die zwischen Krisen, Konflikten und Kriegen leben müssen?

Ein anderes zukünftiges Arbeitsfeld ist eher struktureller Natur. Im Projekt „Ensemble auf Zeit“ soll mithilfe einer Kofinanzierung oder eines Festivalfonds die scheinbar starre Trennung zwischen dem Stadttheatersystem mit festem Ensemble und einer produktionsbezogenen Struktur mit Freien Schauspieler*innen untersucht werden. Bei dem für eine halbe Saison engagierten und bezahlten „Ensemble auf Zeit“ ginge es nicht um eine Nachahmung der Stadttheaterstruktur. Vielmehr suche man nach Möglichkeiten, für kollaborative Prozesse ein „drittes Modell“ zu entwickeln. Berlin sei das ideale Experimentierfeld dafür, da sich beide Arbeitssphären hier wie nirgendwo sonst in den Biografien vieler Künstler*innen durchdrängen.

Bei Eigenproduktionen setze man die „Hauslinie“ fort. Seit langem mit dem Theaterdiscounter verbundene, Profil mitprägende Künstler*innen wie etwa der Diskurs-theatermacher Malte Schlösser, die Regisseure Janette Mickan, Lucia Bihler, Fabian Gerhardt, Cornelius Schwalm und eben Arne Vogelgesang werden weiter eingebunden. Weiterhin soll im Rahmen des zweijährigen Monologfestivals die Kunst des Monologs untersucht und möglichst neu erfunden werden und auch das Festivalformat „Offshore“ wird weiterhin stattfinden – trotz der vom Leitungsteam Scharegg/Müller beklagten „besonderen Mehrfachbelastung“ durch Festivals.

Um dieser Mehrfachbelastung zukünftig entgegen zu wirken, sollen erstmals in der 15-jährigen Geschichte des Theaterdiscounters u. a. Vollzeitstellen für Künstlerische Leitung, Dramaturgie und Künstlerisches Betriebsbüro und zwei Dreiviertelstellen eingerichtet werden, um so die Haustechniker*innen besser binden zu können. Betont wird „die sehr präzise Rechnung“ der beantragten Fördermittel, um die Kosten „nicht zu hoch zu machen“.

Die Immobiliensituation am Standort des Theaterdiscounters im Planungsgebiet Molkenmarkt in der Klosterstraße 44 in Berlin-Mitte ist, wie in anderen ähnlich gelagerten Fällen, angespannt (überbezahlte Gewerbemiete) aber nicht hoffnungslos. Derzeit

ist die Zukunft des Theaterdiscounters dort im Förderzeitraum 2020 bis 23 gesichert. Zugleich muss der Theaterdiscounter wie auch das „Verlin“ von Constanza Macras / Dorky Park in demselben Gebäude mit der Situation zurechtkommen, dass das Haus im Besitz privater Investoren ist und zum Stadtentwicklungsgebiet Molkenmarkt gehört. Zu welchen Ergebnissen die aktuell geführte Debatte über eine mögliche Zukunft der „Neuen Mitte Berlins“ führen wird, ist derzeit unklar, wobei allen Verantwortlichen klar sein muss, dass die Existenz von Kunst und Kultur und Freier Szene in der künftigen „Neuen Mitte Berlins“ keinesfalls infrage gestellt werden dürfen. Örtlich und infrastrukturell ist der Theaterdiscounter nach eigenem Bekunden – und in Augenscheinnahme durch die Gutachter – bestens eingebunden.

Insofern kann hier nur ein klares Bekenntnis zum Erhalt dieser innovativen Ankerinstitution der Freien Szene stehen. Die Kommission empfiehlt die Weiterförderung des Theaterdiscounters in Höhe von 700.000€, was mehr als einer Verdopplung des bisherigen Etats entspricht.

Theater im Palais

Im März 2016 feierte das Theater im Palais sein 25-jähriges Bestehen. 1991 in Berlin Mitte gegründet, residiert es seither in den klassizistischen Räumlichkeiten des Palais am Festungsgraben und gestaltet im intimen Theatersaal mit seinen 99 Sitzplätzen und der lediglich fünf mal sechs Meter großen Bühne ein Programm, das die Zuschauer*innen in eine Theaterwelt entführt, die in Berlin ihresgleichen sucht. Nicht in der Erforschung neuer künstlerischer Erzähl- und Darstellungsformen besteht der Selbstauftrag des Repertoirebetriebs, sondern im Dienst am Wort, das, so heißt es im Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023, „unser Richtwert ist“. Gegenüber den ästhetischen und diskursiven Entwicklungen im Theater der letzten Jahrzehnte bleibt diese Sprechbühne mit ihren hohen musikalischen Anteilen resistent. In oft deklamatorischem Ton tragen die Schauspieler*innen ihre Texte ohne größere inszenatorische Eingriffe vor – als Mittler*innen, so der Förderantrag, „zwischen zeitlosem Dichterwort und augenblicklichem Zeit-Gefühl beim Publikum“. Ein Besuch im Theater im Palais kommt einer kleinen Zeitreise gleich, einem Ausflug zu einer eher musealen Form von Theater, die nichtsdestoweniger mit Liebe und viel Hingabe gemacht ist und ihr Publikum findet.

Das Leitungsteam, bestehend aus der Intendantin Gabriele Streichhahn, die zudem als Schauspielerin in mehreren Inszenierungen auftritt, der musikalischen Leiterin Ute Falkenau und dem technischen Leiter Frank Bihra, adressiert in erster Linie ein „traditionell-bürgerlich-konservatives Publikum der älteren Jahrgänge“, dem es mit seinem Angebot „eine sichere Heimstatt bieten“ möchte. Jedoch konnte sich die Kommission bei ihren Aufführungsbesuchen davon überzeugen, dass durchaus auch jüngere Zuschauer*innen hier gern zu Gast sind. Wie Gabriele Streichhahn im Gespräch mit den Gutachter*innen sagt, sei das Haus regelmäßig mit Führungen oder Lesungen beim Tag des offenen Denkmals vertreten; das bringe „nachwachsende Besuchergruppen und neue Interessenten“.

Für den Förderzeitraum 2020 bis 2023 plant das Theater im Palais fünf bis sechs Neuproduktionen pro Spielzeit, darunter je zwei Schauspielproduktionen und zwei bis drei literarisch-musikalische Programme. Gabriele Streichhahn zufolge soll es „heitere, aber auch nachdenkliche Abende“ geben, einerseits klassische Texte, andererseits „Leichtes mit Gesang“. Unbedingt erhalten bleiben die etablierten „Berliner Geschichten“, in deren

Rahmen auch eine Reihe mit szenischen Lesungen stattfindet. Hier verbindet sich Unterhaltung mit Informativem, Theater mit Stadtgeschichte, wie beispielsweise in *Der Budda vom Alexanderplatz* (2018), einem kurzweiligen Abend über den zur Legende gewordenen realen Kriminalkommissar Ernst Gennat und das Berlin der 1920er und 1930er Jahre, oder in *Der 35. Mai*, einer Veranstaltung in Anlehnung an Erich Kästners Kinderroman. Für eine der künftigen „Berliner Geschichten“ denke man u. a. an eine Arbeit über den Musiker, Komponisten und Dirigenten Friedrich Zelter; es wäre dies aus Perspektive des Theater im Palais auch eine gute Möglichkeit für eine Kooperation mit der Sing-Akademie zu Berlin.

Wie bereits in den Vorjahren möchte man bei der Spielplangestaltung weiterhin Geburtstage und Jubiläen ins Auge fassen. Allein im Jahr 2020 soll anlässlich des 250. Geburtstages von Friedrich Hölderlin eine *Hölderlin-Hommage* Premiere haben, zum 300. Geburtstag von Baron Münchhausen *Ein wahrer Abend über das Lügen*, zum 270. Geburtstag von Johann Sebastian Bach der *Monolog der Anna Magdalena Bach* oder zum 70. Todestag von Georg Bernhard Shaw dessen Stücke *Augustus tut, was er kann* und *Dämmernde Wirklichkeit*. Beim Publikum kommen diese Jubiläumsabende gut an, besser als u. a. zeitgenössische Dramatik, heißt es aus dem Leitungsteam. Damit habe das Theater im Palais weniger gute Erfahrungen gemacht. Das Publikum komme „offenbar wegen der klassischen Stücke“ oder wegen Inszenierungen wie dem hauseigenen Klassiker *Hinterm Ofen sitzt ne Maus*, der seit 1992 auf dem Spielplan steht. Obgleich sie nicht mehr so recht ins Programm passe, sei „die Maus“ immer noch „ein Riesenerfolg“, und die Schauspieler*innen „kommen unter zwei Zugaben nicht von der Bühne“.

Im Jahr 2016 wurden 213 Vorstellungen vor rund 10.300 zahlenden Besucher*innen gespielt; im Jahr 2017 waren es 204 Vorstellung mit rund 9.700 zahlenden Besucher*innen. Künftig möchte man ein größeres Augenmerk auf den Zugewinn neuem Zuschauer*innen legen. Eine Restrukturierung der Positionen Marketing und Öffentlichkeitsarbeit könnte dabei hilfreich sein. Derzeit ist nur die Stelle der Öffentlichkeitsarbeit voll besetzt; vielleicht wäre im nächsten Förderzeitraum hier eine Veränderung denkbar. Wie die anderen vergleichbaren Spielstätten ist auch das Theater im Palais deutlich unterfinanziert. Im Schauspiel gibt es nur eine einzige Festanstellung, alle anderen Darsteller*innen, darunter Publikumsliebliche wie Jens-Uwe Bogadtke, Axel Werner oder

Franziska Troegner, haben lediglich Gaststatus. Dennoch: Die Gäste arbeiten „hier gern“, sagt Gabriele Streichhahn im Gespräch mit den Gutachter*innen. Leider gebe es nur zu wenig Geld, um sie angemessen bezahlen zu können. Die einzige Dramaturgin am Haus sei ehrenamtlich beschäftigt und könne sich das „nur leisten, weil sie bereits berentet ist“.

Seit 1992 erhält das Theater im Palais kontinuierliche finanzielle Unterstützung von seinem Förderverein, der dem Haus auch künftig zur Seite stehen und ihm im bewährten Rahmen zu Hilfe kommen wird. Gerechnet wird außerdem mit Spenden von weiteren Seiten, auch wenn Spenden, wie im Förderantrag steht, „nicht planbar sind“. Insgesamt verzeichneten sie jedoch, so Gabriele Streichhahn, einen Spendenanstieg und zugleich eine Zunahme der sogenannten Inszenierungspatenschaften, die ihnen teils „bis zur Hälfte der Inszenierungskosten“ abnehmen. Auch die Spenden würden sie entweder für die Finanzierung der Produktionen verwenden oder für dringende Investitionen, wie gerade kürzlich für zwei neue Computer.

Der Mietvertrag ist ein unbefristeter Kulturmietvertrag, Vermieterin die Berliner Immobilienmanagement GmbH (BIM). Derzeit entscheidet sich, wer im Palais am Festungsgraben als neuer Mieter hinzukommen soll. Auf jeden Fall sei der neue Mieter an die Auflage gebunden, dass das Theater im Palais erhalten bleibe. Für die Zeit ab 2022, wenn das Haus saniert wird, suchten BIM und die Senatsverwaltung nach einem „Ausweichquartier“ für den Spielbetrieb. Idealerweise könnten sie, je nach Baustellen-situation, innerhalb des Hauses umziehen.

Im letzten Förderzeitraum hat das Theater im Palais eine Zuwendung in Höhe von 361.290€ (für 2018) und 369.090€ (für 2019) erhalten. Für den kommenden Förderzeitraum von 2020 bis 2023 hat es 400.000€ beantragt. Die Kommission plädiert für eine Erhöhung der Fördersumme auf 380.000€.

Theater Strahl

Es ist der Pionier unter den theatralen Pubertätshelfern: Seit 30 Jahren macht Theater Strahl Produktionen auf Augenhöhe für die Generation 12Plus. Dieses Markenzeichen war und ist Alleinstellungsmerkmal der Bühne, die neuerdings bereits einen von insgesamt zwei Theatersälen am lange geplanten Standort Halle Ostkreuz bespielt, aber den Theatersaal im Jugendzentrum „Weiße Rose“ in Schöneberg und die ebenfalls dort ansässige Prohebühne in der Kyffhäuserstraße beibehalten will. So sollen unterschiedliche Formate erhalten bleiben bzw. erst ermöglicht werden.

Drei Programmsäulen haben sich in Jahrzehnten der Spielpraxis als tragend herauskristallisiert: Sprechtheater, nonverbales Theater und interaktives Theater. Inhaltlich werden sie mit den für das angesprochene jugendliche Milieu spezifischen Themen gefüllt (Liebe und Sexualität, Selbst- und Fremdbestimmung, Drogen und Gewalt, Heimat und Migration). Die von den Hausautor*innen häufig in Zusammenarbeit mit Jugendlichen entwickelten theatralen Identifikationsangebote sollen gesellschaftlich relevant sein und kontinuierlich auch neue Formen des künstlerischen Ausdrucks erkunden bzw. integrieren.

Sinnfällig wurde die vom Leitungsteam um den Künstlerischen Leiter Wolfgang Stüßel im Gespräch mit den Gutachter*innen so beschriebene Arbeitsweise vor allem bei der im März 2018 in der Halle Ostkreuz uraufgeführten Produktion *#BerlinBerlin – Von Mauern und Menschen*. Auf Grundlage der Texte eines Autorenkollektivs mit sowohl West- wie auch Ost-Berliner Sozialisation, entstand ein von Livemusik vorangetriebener revuehafter Szenenreigen, in dessen Mittelpunkt ein im Jahr des Mauerbaus in Ost-Berlin geborener Junge steht, der ausgerechnet am Tag des Mauerfalls ganz legal in den Westen ausreisen darf, wo sein Vater mit neuer Familie schon lange lebt. Die für den IKARUS 2018 nominierte Aufführung spiegelt spielerisch Alltag und Flucht im geteilten Deutschland, Diktatur und Demokratie, Grenzen und deren Überwindung. „Im Spannungsfeld einer angeregten Wechselwirkung zwischen lustvoller Life-Rockmusik aus beiden Deutschlandhälften und schwungvoll gespielten Einzelszenen lernen wir glaubwürdige Personen kennen, die sich mit den unglaublichen Herausforderungen der Geschichte auseinander setzen müssen“, urteilte die IKARUS-Jury.

Immer wieder wird das Jugendtheater Strahl für den IKARUS nominiert – und gewinnt ihn auch (zuletzt 2015 für *The Working Dead* und 2013 für das Tanztheater *ROSES*). Es wird regelmäßig zum Deutschen Kinder- und Jugendtheatertreffen eingeladen und zu anderen nationalen und internationalen Festivals für junges Publikum. Die Auszeichnungen und Einladungen belegen, wie wandelbar und innovativ bei Strahl zeitgenössisches Theater gemacht wird.

Das geht in der Regel mit großen Publikumserfolgen einher. Zu den im Schnitt 200 Vorstellungen in Berlin kamen in den vergangenen zwei Jahren um die 17.000 Besucher. Die Auslastung wird mit etwa 70% angegeben. Im Jahr 2018 wird eine Auslastung bezahlter Plätze von über 73% erwartet, auch deshalb, weil allein *#BerlinBerlin* immer ausverkauft ist. Der Publikumszuspruch begründet sich zudem mit dem nach Meinung der Macher*innen gelungenen Versuch, unterschiedliche Ausdrucksformen wie Tanz (*Roses, The Basement*), Masken-Beatbox-Theater (*Klasse Klasse, Klasse Tour*), Objekttheater (*Krieg. Stell dir vor, er wäre hier*) und interaktives Theater (*Spaaaß*) ohne Verlust gesellschaftlicher Relevanz in den Kanon des Jugendtheaters aufzunehmen.

Auch mit der Offenheit gegenüber neuen ästhetischen Formen und in der Art und Weise, wie sie einem jugendlichen Publikum nahe gebracht werden, ist das Theater Strahl Pionier. „Noch mehr Crossover zwischen den verschiedenen künstlerischen Formen“, so das erweiterte Leitungsteam um den Strahl-Gründer und Künstlerischen Leiter Wolfgang Stüßel im Gespräch mit den Gutachter*innen, solle auch die kommenden Spielzeiten prägen. Es müssten „Grenzen ausgelotet“ und offene partizipatorische Formen, besonders im Tanz, angeboten werden. Der neue, mithilfe der Lottostiftung gut ausgestattete Standort am Ostkreuz mit seinem zum Tanz geeigneten Holzboden biete viel mehr Spielräume. Man erhoffe sich einen „Schub“ von diesem „neuen Identifikationsort“ mit seinem „rohen Charme“ und den „flexiblen Nutzungsmöglichkeiten“.

Geplant sind künftig mindestens drei bis vier Neuproduktionen pro Jahr, die sich mit den Repertoireproduktionen zu einem ganzjährigen „attraktiven Spielplan“ von sieben bis zehn Stücken verbinden. Gastspiele, Ergebnisse von Kooperationen, partizipative Projekte und Experimente mit Nachwuchskünstler*innen sollen das Programm ergänzen. Konkret benannt werden im Antrag etwa das Masken-Beatbox-Theater *Zeltlichter*

auf Grundlage von Stücktextvorlagen zum Generationenkonflikt (Herbst 2020) und in Fortführung der Adaption klassischer Stoffe (*Nathan der Weise*) eine Bearbeitung von Shakespeares *Othello*, fokussiert auf Neid, Missgunst und Misstrauen (2020/21).

Außerdem soll die langfristige, erfolgreiche Kooperation mit der Compagnie De Dansers aus Utrecht (*ROSES, The Basement*) 2021 fortgesetzt werden. Ebenso soll die begonnene internationale Zusammenarbeit mit der Kompanie IYASA aus Simbabwe sich verstetigen. Besonders in der zeitgenössischen Dramatik will sich Strahl weiterhin mit Nachwuchskräften der Berliner Hochschulen zusammentun, wie etwa schon bei dem Genderstück *Hasen-Blues.Stopp*. Kulturelle Bildung und die Kooperation mit TUSCH Theater und Schule bleiben wichtige Konstanten. Den Jugendclub, „einen Beitrag zur Integration“ mit vielen nichtdeutschen Jugendlichen und solchen aus weniger bildungsaffinen Schichten wird es weiterhin geben. Als „Türöffnerprojekt“ wurde im Gespräch eine Kooperation mit dem Wirtschaftsrat des Fußballvereins Union Berlin unter dem Titel „Wir zeigen’s Euch“ hervorgehoben. Junge Geflüchtete mit Ausbildungsplätzen sollen in „Workshopmodulen die Theatersprache erlernen“ und dann einen Tag lang „das Ostkreuz übernehmen“.

Als „Strahl Vision ab 2020“ wurden im Gespräch „innovative Stücke ab 12 Jahre für alle Bereiche der Bevölkerung“ genannt. Differenzen und Grenzen müssten in emanzipatorischer und interaktiver und durchaus auch geschichtsbewusster Form überschritten werden, wie beispielhaft in *#BerlinBerlin* praktiziert – einem Publikumserfolg bei allen Altersgruppen. Das entspricht dem Wunsch der Macher*innen, die neuen Hallen am Ostkreuz tendenziell zu einem spannenden Ort für ein „plurales Publikum“ zu entwickeln, einem Ort mit Strahl-Kraft, der erstmals auch abends geöffnet sein wird. Die zwei Spielstätten in der ehemaligen Doppelturnhalle mit ca. 240 und ca. 180 Plätzen böten sich auch für Konzerte, Ausstellungen, Installationen, Filmscreenings und als Festivalort an (auch weil Unterbringungsmöglichkeiten im Haupthaus bestehen, das vom Deutschen Jugendherbergswerk als Jugendherberge betrieben wird). Insgesamt könnte, so die begründete Hoffnung, bereits ab 2019 in dem landeseigenen Objekt „explizit ein Haus der jungen Szene“ entstehen.

Ein regelrechtes „Kickoff“ und eine „logistische Erleichterung“ versprechen sich die Strahl-Macher*innen vom Umzug weiter Teile des Theaterbetriebes und der Verwaltung an den neuen Standort in Lichtenberg. Das Angebot an den angestammten, dem Stammpublikum vertrauten Schöneberger Orten „Weiße Rose“ und Probebühne Kyffhäuserstraße soll aufrechterhalten werden. Auch ausgelagerte Produktionen, wie etwa in der Stasi-Gedenkstätte Hohenschönhausen, soll es weiterhin projektbezogen geben.

Perspektivisch wurde im Gespräch mit den Gutachter*innen ein eigenes kleines Ensemble mit drei bis vier festangestellten Schauspieler*innen als „ideal“ bezeichnet. Momentan müsste ständig umbesetzt werden. Es sei schwer, junge Schauspieler*innen zu halten und zu binden, wenn man „nichts anbieten könne außer einem Stückvertrag“. Ebenfalls perspektivisch zeichnet sich ein Wechsel in der Künstlerischen Leitung zu 2020/21 ab, also im in Rede stehenden Förderungszeitraum. Der bisherige Künstlerische Leiter Wolfgang Stüßel wird im Alter von 65 Jahren ausscheiden. Die bereits begonnene Umstrukturierung und Verjüngung der Mitarbeiterschaft wird dann darin Ausdruck finden, dass die Regisseurin Anna-Vera Kalle als neue künstlerische Leiterin gemeinsam mit dem Schauspieler Matthias Kalle und einer Dramaturgin ein Leitungsgremium bildet. Die Kaufmännische Geschäftsführung liegt bereits weitgehend in den Händen von Karin Giese. Die genannten Personen bilden gemeinsam mit Wolfgang Stüßel auch die bereits neu strukturierte gGmbH.

Um alle hier genannten Ziele und Visionen erreichen zu können, beantragt das Theater Strahl eine Zuwendung in Höhe von 1.213.125€ in 2020. Eine Erhöhung der Subvention auf 836.570€ für 2018 und 846.450 für 2019 sind bereits eingestellt. Die jeweils ca. 250.000€ mehr flossen jedoch nicht in die künstlerische Produktion, sondern ausschließlich in Tarifmittel (Umwandlung der vorhandenen Stellen auf Honorarbasis in sozialversicherungspflichtige Stellen; sozialversicherungspflichtige Anmeldung der Schauspieler*innen in Stückverträgen). Auch in den beantragen 1,213 Mio. Euro für 2020 seien allein 1,144 Mio. Euro Personalkosten enthalten. Aufgestockt werden soll hauptsächlich im Bereich Dramaturgie, eine feste Stelle sei absolut notwendig, um eine*n der „wenigen jugendtheaterkompatiblen Dramaturgen zu binden“ und damit „die Hausmarke zu stärken“. Um das Vermittlungsangebot an Schulen zu verdichten und die

existierende Kooperation mit vier Schulen zu stärken, seien drei Theaterpädagog*innenstellen notwendig.

In vollem Umfang kann die Kommission dem Förderungswunsch nicht entsprechen, sie empfiehlt aber die Weiterförderung des Theater Strahl in Höhe von 1,1 Mio. Euro.

|

Vaganten Bühne

Die Repertoiremischung aus zeitgenössischer und gegenwartsbezogener Dramatik, literarisch-parodistischen Produktionen und Stückentwicklungen nach Recherchen lässt die 99 Plätze-Bühne wie ein kleines Stadttheater erscheinen. Ein Stadttheater, das kontinuierlich erfolgreiche Exkursionen ins Umfeld des städtischen Raums, sogenannte Parours, unternimmt. Die Vaganten Bühne in der Charlottenburger Kantstraße punktet mit anspruchsvoller Vielfalt, in der Regel in Gestalt von Kammerspielen auf Tuchfühlung mit dem Publikum. Im 70. Jahr ihres Bestehens erweist sie sich weiterhin als ein unverzichtbarer Player in der Berliner Theaterlandschaft. Zu durchschnittlich 200 Vorstellungen kamen zuletzt um die 13.000 Zuschauer*innen pro Jahr.

Jährlich vier Eigenproduktionen stehen im Mittelpunkt des Programms. Sechs zusätzliche Ko- und Gastproduktionen ermöglichen einen flexiblen Spielplan. Es ist ein besonderes Verdienst des vergleichsweise kleinen Hauses, sich trotz großer, in jeder Hinsicht besser ausgestatteter Konkurrenz, immer wieder gegenwartsbezogenen Stoffen von zeitgenössischen Autor*innen zu widmen. Beispiele dafür waren zuletzt David Greigs *Gelber Mond*, die Ausreißergeschichte eines vernachlässigten Jugendlichen und eines muslimischen Mädchens, oder Philipp Löhles „Gutmenschen“-Persiflage *Wir sind keine Barbaren*, in der Durchschnittsbürger*innen einen geheimnisvollen Flüchtling aufnehmen. Viele Produktionen der jüngsten Vergangenheit fokussierten auf Themen wie Diskriminierung, Unterdrückung und die Folgen von Flucht und Migration.

Vor diesem Hintergrund prägten Macht-, Gewalt- und Glaubensfragen auch die sehenswerten Kammerspiele *Sweet Home Europa*, eine Satire über den sogenannten Kampf der Kulturen von Davide Carnevali, die Bühnenadaption des Films *Zeit der Kannibalen* oder *The Who and the What* des Erfolgsautors Ayad Akhtar (*Geächtet*). Mit derartigen Produktionen stellt die Vaganten Bühne immer wieder unter Beweis, dass sie so schnell wie sensibel auf die Zeitläufe reagiert.

Traditionell gehören auch Romanadaptionen zum Programm. Für *Muschelessen* nach Birgit Vanderbeke, *Moby Dick* nach Hermann Melville und *Amerika* nach Franz Kafka zeichnete zuletzt der Regisseur Lars Georg Vogel verantwortlich. Als mutig darf die nach zähen Rechteverhandlungen gelungene Adaption von Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi*

& der Friseur als intensives konfrontatives Zweipersonenstück anlässlich des 70. Jahrestages der Staatsgründung Israels gewertet werden. Darin nimmt ein SS-Massenmörder die Identität seines ermordeten jüdischen Jugendfreundes an, mit dem er gemeinsam in die Friseurlehre ging. Er geriert sich als verfolgter Jude und hilft als Untergrundkämpfer in Palästina beim Aufbau des Staates Israel. Spät hadert er mit der historischen und persönlichen Schuld. In Hajo Försters Regie bekommt Hilsenraths Grotteske etwas plakativ Lehrstückhaftes. Dennoch gelingt eine sehenswerte Annäherung an den im Roman breit aufgefächerten Stoff um Judenverfolgung und Ermordung in Nazi-Deutschland und den Aufbau des Staates Israel.

Ein außerordentlicher anhaltender Publikumserfolg gelang der Vaganten Bühne mit dem Parcours *Menschen im Hotel* nach dem gleichnamigen Film in den Räumen des angrenzenden Savoy Hotels. Ähnlich erfolgreich gestaltet sich der von Lars Georg Vogel aus *Der Untertan* von Heinrich Mann generierte Theater-Parcours zwischen Delphi und Ludwig-Erhard-Haus und dem Foyer des Theater des Westens.

Die leichte Muse in ironisch-parodistischer Form wird weiterhin mit Dauerbrennern wie *Shakespeares Sämtliche Werke (leicht gekürzt)* mit bald 5000 Vorstellungen, mit *Tour de Farce* und *Das Geheimnis der Irma Vep* bedient. Allein die „modernen Klassiker“, jahrzehntelange feste Größen bei den Vaganten, sind kaum noch präsent. Allerdings steht *Drei Mal Leben* von Yasmina Reza in der Regie von Barbara Rehm seit vier Spielzeiten auf dem Programm – und ist damit fast schon ein moderner Klassiker.

Inhaltlich-projektorientierte Produktionen, neu für die Vaganten, wie *4 Boat People* und *Drüberleben* von Frank Oberhäußer (vom Performance-Kollektiv Turbo Pascal) liegen schon länger zurück. Es scheinen über die erneut angestrebte Zusammenarbeit mit Frank Oberhäußer im Jahr 2020 zum Thema Umgangs- und Verhaltensformen hinaus zunächst auch keine weiteren derartigen Stückentwicklungen geplant zu sein.

Auf der Agenda stehen im Förderzeitraum 2020 bis 2023 weiterhin vier eigene Neuproduktionen im Stil der oben beschriebenen Gegenwartsdramatik. Weil die Verlage die Bühnenrechte in der Regel nicht mit zwei oder drei Jahren Vorlauf vergeben, so Jens-Peter Behrend, können noch keine konkreten Titel genannt werden. „Die geben sie na-

türlich lieber großen Theatern“, sagte er den Gutachter*innen. Mark Ravenhills *Candide* würde man sich gern sichern. Es läge aber noch keine Übersetzung vor. Deshalb konzentriere man sich einstweilen auf Machbares, etwa die Bühnenadaptionen des Daniel Kehlmann-Romans *Ruhm*, des Josef Haderer-Films *Indien* und des irischen Straßenmusiker-Milieufilms *Once*, dessen Titelsong 2008 einen Oscar erhielt. Zum 70. Geburtstag im Frühjahr 2019 ist eine Revue zur Geschichte Berlins und damit auch zur Geschichte der Vaganten Bühne geplant, die Nina Hagens Song *Du hast den Farbfilm vergessen* als Arbeitstitel belehnt.

Die Zusammenarbeit mit bewährten Regisseur*innen wie Bettina Rehm, Stefan Lochau, Andrea Katzenberger und Joanna Praml soll auf jeden Fall fortgesetzt werden. Unbedingt auch die mit Lars Georg Vogel, der in Kleists *Michael Kohlhaas* die Geschichte des Pferdehändlers mit dem Leben Heinrich von Kleists in der Umbruchzeit des 19. Jahrhunderts verknüpfen will. Außerdem soll Vogel einen weiteren Heinrich-Mann-Roman, *Professor Unrat* oder *Der Blaue Engel*, für einen Parcours außerhalb der Räume der Vaganten Bühne adaptieren.

Lars Georg Vogel ist auch der Mann für die Zukunft der Vaganten Bühne. Er soll zum 1. Januar 2020 die Künstlerische Leitung übernehmen. Bereits die Spielzeit 2019/2020 werde mit ihm gemeinsam geplant, heißt es. Vor allem mit Vogels Amtsübernahme wird der geforderte Aufwuchs in der Förderung begründet. Denn Jens-Peter Behrend arbeitete bisher weitgehend ehrenamtlich. Sein Nachfolger soll angemessen vergütet werden. Ein Zuwachs für Lohnerhöhungen wurde bereits in 2017 von der Berliner Kulturpolitik gewährt. Mit dem vorliegenden Antrag könnten die Honoraruntergrenzen, wie etwa vom LAFT gefordert, für das künstlerische Personal eingehalten werden.

Immer wieder betont Jens-Peter Behrend im Gespräch mit den Gutachter*innen die „extrem sparsame Haushaltsführung“, die dazu führe, „dass das künstlerische Personal weit unter den Ansätzen liegt, die für vergleichbare Leistungen an anderen Theatern bereitgestellt werden“. Auch der vorliegende Konzeptförderungsantrag ist nach Ansicht der Kommission erneut zu bescheiden kalkuliert. Die Einrichtung einer auch als Probenraum nutzbaren kleinen Werkstatt bzw. eines Lagerraumes wird mit 19.200€ kalkuliert. Tatsächlich würden zwei neue Räume gebraucht, stellte sich auf Nachfrage heraus.

Im Vergleich zu anderen subventionierten Häusern fühlt sich die Vaganten Bühne – wie vom Künstlerischen Leiter und Geschäftsführer Jens-Peter Behrend schon gegenüber der Vorgängerkommission moniert – „ungerecht behandelt“. Sie werde „nicht genügend gefördert“, betont er im Gespräch mit den Gutachter*innen erneut. Die Zuschusshöhe pro Besucher*innenplatz liege lediglich bei 25,68€. Bei anderen Einrichtungen liegt sie deutlich höher, wie er nach Meinung der Gutachter*innen zu Recht anmerkt.

Es hat auch mit der andauernden Finanzknappheit der Vaganten Bühne zu tun, dass es zurzeit keine feste Stelle für Theaterpädagogik gibt, stattdessen bei Bedarf projektbezogen mit Theaterpädagog*innen gearbeitet wird, und dass der junge Theaterclub „Die EXTRA-Vaganten“ seine Arbeit vorübergehend eingestellt hat. Auch die Kooperation mit Schulen über TUSCH Theater und Schule ist nahezu zum Erliegen gekommen. Nach wie vor sei das Interesse von Klassenreisenden am Angebot der Vaganten dagegen groß, so Jens-Peter Behrend.

Der Verlust der eigenen Theaterpädagog*innen und des hauseigenen Jugendclubs, der Rückgang der Nachfrage durch Schülergruppen (auch von anderen Theatern beklagt) stimmt die Kommission nachdenklich, schließlich ist es eines der Hauptanliegen der Vaganten Bühne, „junge Theaterbesucher an die Bühnenkunst heranzuführen“. Dass sie sich dafür exzellent eignet, hat sie auch im zurückliegenden Konzeptförderungszeitraum bewiesen.

Wünschenswert wäre perspektivisch eine grundlegende finanzielle Besserstellung der Vaganten Bühne. Einstweilen folgt die Kommission dem Antrag und empfiehlt die Weiterförderung der Vaganten Bühne in Höhe der beantragten 485.872€.

B) Empfehlung zur Neuaufnahme in die Konzeptförderung

Atze Musiktheater

Von der Musikband für Kinder Mitte der 1980er Jahre bis hin zur Gegenwart als Deutschlands größtes Musiktheater für Kinder im Vorschul- und Grundschulalter – das Atze Musiktheater hat einen weiten Weg hinter sich. Und es rüstet sich derzeit sehr engagiert für weitere Entwicklungsschritte, die das Haus programmatisch, inhaltlich und strukturell neu aufstellen sollen. Von einem „perspektivisch-visionären Wohlgefühl“, von einer Aufbruchphase hat der Theaterleiter Thomas Sutter im Gespräch mit den Sachverständigen berichtet. „Es tut sich so viel. Es brodelt in uns. Wir wollen mehr“, so Sutter und er setzt fort: „Wir fragen uns ständig: wo sind die nächsten Wege, was können wir noch machen?“

Die Sachverständigen sind überzeugt von den Zukunftsplänen des Atze Musiktheaters und empfehlen es daher zur Neuaufnahme in die Konzeptförderung 2020 bis 2023 mit deutlich erhöhter Förderung, wenngleich diese nicht in dem vom Haus gewünschten Umfang möglich ist.

Die Herkunft des Atze Musiktheaters aus Musik- und Liederprogrammen für Kinder, die Herkunft aus der 1985 von Thomas Sutter gegründeten Musikband „Atze“, zeigt sich in der Gegenwart in den Musiktheaterinszenierungen, die vom Haus als „moderne Form des zeitgenössischen Singspiels“ bezeichnet werden. Seit 2013 arbeiten die Künstlerische Leitung, die insgesamt 26 Mitarbeiter*innen in Verwaltung und Technik und die mehr als 80 am Haus beschäftigten Freien Musiker*innen und Schauspieler*innen an der Schärfung dieses Profils, mit dem sich das Atze Musiktheater ein Alleinstellungsmerkmal nicht nur in Berlin erarbeitet hat.

Zu verstehen ist diese Form des zeitgenössischen Singspiels für Kinder als ein genreübergreifendes Inszenieren, bei dem Text, Musik, Gesang und Bewegung ineinandergreifen. Bei der Entwicklung neuer Inszenierungen wird von Beginn an Text und Musik als Einheit gedacht, das eine soll organisch aus dem anderen entstehen. Die Schau-

spieler*innen sind auch Sänger*innen und umgekehrt und auch die Musiker*innen greifen, in das Bühnengeschehen ein. Die Lieder gehen aus den gesprochenen Texten hervor und umgekehrt. „Wir glauben an die Verflechtung von Schauspiel und Musik“, sagt Thomas Sutter. „Diese Form des Theaters ist unser Weg.“

Ein Weg, zu dem auch gehört, dass in der Regieführung darauf geachtet wird, die Musiker*innen als Figuren im Stück zu inszenieren und ihre Bewegungen, das Spiel der Instrumente, in die Inszenierung einfließen zu lassen. „Alle Instrumentalisten müssen auch ihre Körper als Instrument mitbringen, dürfen sich nicht hinter ihren Notenständern verstecken“, beschreibt Sinem Altan dieses Arbeitsprinzip. Die Komponistin Sinem Altan, 2015 mit dem Europäischen Komponistenpreis ausgezeichnet, gehört seit einigen Jahren als Freie Mitarbeiterin zum Künstlerischen Leitungsteam des Atze Musiktheaters und soll in Zukunft die neu zu schaffende Stelle der Musikalischen Leitung des Hauses übernehmen.

Vom Erfolg des bisherigen Konzeptes künden die fast 80.000 Zuschauer*innen, die das Atze Musiktheater bei 414 Vorstellungen im Jahr erreicht; die Vorstellungen außerhalb Berlins und die Gastspiele am Haus sind hier nicht einberechnet. Vom Erfolg dieses Konzepts konnten sich auch die Sachverständigen bei ihren Vorstellungsbesuchen überzeugen. Wie auch die Jury des Kinder- und Jugendtheaterpreises IKARUS überzeugt war, die dem Atze Musiktheater für die „Hühneroper“ den IKARUS 2018 zuerkannt hat: „Die Hühneroper ist politisches Theater für die Kleinen. Deutet auf Missstände hin. Klärt auf. Sie beleuchtet verschiedene Perspektiven. Macht Lösungsvorschläge. Was will Theater mehr“, so die Jury in ihrer Preisbegründung.

Selbst die aufgeregtesten und unruhigsten Kinder werden in Inszenierungen wie *Oh wie schön ist Panama*, fast schon ein Klassiker des Atze Musiktheater, in die Handlung nach der Kindergeschichte von Janosch hineingezogen. Die Inszenierungen derartiger Kinderbuchklassiker, zu denen auch *Ronja Räubertochter*, *Die Weihnachtsgans Auguste*, *Eine Woche voller Samstage* oder *Emil und die Detektive* gehören, stehen neben Inszenierungen mit Bearbeitungen bekannter Märchen wie *Frau Holle*, *Hans im Glück* oder *Rotkäppchen* – wobei die bekannten Handlungen jeweils kindgerecht adaptiert, in die Gegenwart übertragen werden. So hat Goldmarie Probleme mit ihrer durch zu viel Arbeit gestress-

ten Mutter, Hans erlebt Glück und Unglück und schließlich Freiheitsgefühle in einer auf Geschäftsinteressen ausgerichteten Welt und Rotkäppchen, inszeniert auf der Basis des Märchens und des Kinderbuches von Mario Ramos, erlebt einen gar nicht so furchteinflößenden Wolf, der sich im Nachthemd der Großmutter versehentlich in deren Haus eingesperrt hat.

Auch an für Kinder schwer zu erfassende Themen, wie etwa das Sterben und der Tod, wagt sich das Atze Musiktheater. In *Die besten Beerdigungen der Welt*, dem das Kinderbuch von Ulf Nilsson zugrunde liegt, wird das Abschiednehmen als zugleich traurigtragisches und komisches Geschehen illustriert, eine die Kinder herausfordernde Inszenierung, gilt es doch hier den Abschied von den liebgewonnenen Tieren Maus, Hamster und Hase zu bewältigen.

In Stückentwicklungen und Inszenierung wie *Alle da!* (2015), *Die Ministerpräsidentin* (2016), *Die Hühneroper* (2017) oder *Malala* (2018) hat sich das Atze Musiktheater erfolgreich auch auf das Feld aktueller politischer und gesellschaftlicher Themen gewagt, hat sich mit Krieg, Flucht und Migration, mit der Teilhabe von Kindern an politischen Prozessen, mit Massentierhaltung oder der Lebensgeschichte der jungen Friedensnobelpreisträgerin Malala Yousafzai beschäftigt.

Auf der Basis dieser Musiktheaterproduktionen für Kinder und der musikalischen Lesungen im Rahmen der „Vorlesesafari“, der Mitsingkonzerte für Schulklassen, des Kinderchores, der im Jahr 2017 gegründet wurde sowie der Konzerte und musikalischen Erzählungen in der 2018 eröffneten Zeltbühne will das Atze Musiktheater im Förderzeitraum 2020 bis 2023 weitere Entwicklungsschritte gehen.

So sollen bei den Inszenierungen sowohl größere Ensembles als auch Kammerorchester eingesetzt werden, sollen die Gesangsfähigkeiten, etwa das chorische Singen der Sänger-Darsteller*innen, weiter verbessert und die Arbeit mit neuen Video- und Filmtechniken intensiviert werden. Zugleich ist geplant, auch das Themenspektrum zu erweitern. Klimawandel, Medienkonsum und für das Atze Musiktheater neue Genres wie Science Fiction und Fantasy sollen in den Blick genommen werden. Mit dem für 2020 geplanten „Mendelssohn“-Stück soll z. B. die Programmlinie der biografisch orientierten Theater-

stücke weiter entwickelt werden, in *Somniavero*, geplant für 2021, soll multimedial eine Science-Fiction-Geschichte inszeniert werden und mit einem Stück über Mobbing in der Schule sollen Alltagserlebnisse der Kinder aufgegriffen werden. Für die Verwirklichung all dieser Pläne und Ideen benötigt das Atze Musiktheater eine höhere finanzielle Unterstützung und längere Planungssicherheit als bislang im Rahmen der zweijährigen Basisförderung.

Geplant ist ein Ausbau der künstlerischen Leitung auf Vollzeitstellen für Intendanz, Musikalische Leitung und Schauspielleitung, die zugleich Dramaturgie und Abendregie leisten sollen, und für die bislang unbesetzte Stelle der Geschäftsführung, eine Arbeit, die Thomas Sutter derzeit quasi nebenbei bewältigt. Das eigentliche Ziel der gewünschten höheren Förderung hat Thomas Sutter im Gespräch mit den Sachverständigen so beschrieben: „Unser Hauptanliegen sind die Löhne für die Mitarbeiter, Schauspieler und Musiker.“ Deren Honorare liegen derzeit noch weit unter denjenigen vergleichbarer Theaterhäuser Berlins wie etwa dem Grips Theater oder dem Theater an der Parkaue. „Sie werden derzeit unter Wert bezahlt“, sagt Thomas Sutter und formuliert den Wunsch, die Honorare der Schauspieler*innen und Musiker*innen an den Honorarsätzen des Deutschen Bühnenvereins auszurichten. Zugleich müsse die Theaterpädagogik, die 2015 weitestgehend eingestellt werden musste, und im Januar 2018 mit zwei Teilzeitstellen wieder aufgenommen werden konnte, deutlich besser ausgestattet werden. Ziel sei hierfür drei Vollzeitstellen einzurichten.

Um diese Pläne verwirklichen zu können, hat das Atze Musiktheater für die Konzeptförderung 2020 bis 2023 eine Aufstockung der bisherigen Förderung von 1.164.953€ in 2019 auf 2.512.975€ in 2020 beantragt. Die Sachverständigen erkennen den notwendigen Bedarf des Hauses, unterstützen die Pläne zu seiner Weiterentwicklung und empfehlen eine Förderung in der Höhe von 1.800.000€. Eine deutlichere Steigerung ist im Rahmen der Konzeptförderung 2020 bis 2023 nicht möglich.

Ballhaus Ost

2006 gegründet, hat sich das im Prenzlauer Berg beheimatete Ballhaus Ost in den vergangenen zwölf Jahren zu einem bedeutsamen Produktionsort und einer unverzichtbaren Spielstätte entwickelt. Nach Ansicht der Gutachter*innen ist es dringend an der Zeit, dieses Haus in die Konzeptförderung aufzunehmen und mit einem angemessenen Etat auszustatten.

Tina Pfurr und Daniel Schrader bilden das künstlerische Leitungsteam, dem es maßgeblich zu verdanken ist, dass das Ballhaus Ost in den vergangenen Jahren zu einer wichtigen Ankerinstitution für die Freien Darstellenden Künste Berlins herangewachsen ist und dabei zugleich ein eigenständiges Profil entwickelt hat. Thematische Vorgaben gibt es hier nicht, auch keine Spielzeitmotti o.ä. Dennoch ist eine klare Linie erkennbar, die das Leitungsteam im Gespräch mit den Gutachter*innen als den Versuch beschreibt, „Theatersituationen neu zu denken“ und „Theaterräume anders zu nutzen“. Und in der Tat ist die intensive Beschäftigung mit den Gesetzmäßigkeiten einer Aufführungssituation und somit auch der unentwegte Umgang mit Raum und Räumen zweifellos ein Alleinstellungsmerkmal dieser Spielstätte. Jeder Besuch im Ballhaus Ost gleicht einer Überraschung, sofern sich erst mit dem Öffnen der Türen zeigt, in welchem Setting eine Vorstellung stattfindet und in welchen Konfigurationen die Zuschauer*innen den Spielenden begegnen.

Im alten, ebenerdigen Ballsaal, ebenso wie auf den Bühnen, die in den oberen Stockwerken einerseits für Proben, andererseits für die Präsentation kleinformatiger Projekte sowie experimenteller theatraler Installationen genutzt werden, ist das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum ständiger Gegenstand der künstlerischen Untersuchung und Bearbeitung. Das *Hotel Berlin* (2016) von Recherchepraxis Nolte | Feindel | Brodowsky, die für eine Auseinandersetzung mit der Mietsituation im durchgentrifizierten Bezirk Prenzlauer Berg die gesamte Immobilie „zweckentfremdeten“ und darin 75, über das Internet buchbare Schlafplätze einrichteten, ist in den letzten Jahren eins der prominentesten Beispiele nicht nur für die komplette Umgestaltung des Ballhaus Ost gewesen, sondern auch für eine Kunsterfahrung jenseits der konventionellen Anordnung von Akteur*innen und Zuschauer*innen.

Obgleich bislang nur mit einem kleinen Etat ausgestattet, bemühen sich Tina Pfurr und Daniel Schrader, vergleichsweise aufwendigen partizipativen oder immersiven Theaterpraktiken ein Zuhause zu geben. Auf jeden Fall, sagt Daniel Schrader den Gutachter*innen, seien sie an „hybriden Formen“ interessiert. Es gebe da einen Trend zum noch nicht Ausformulierten, den sie unterstützen möchten. Ohne Übertreibung kann man sagen, dass sich zuletzt kein anderes Theater der Freien Szene Berlins so vorbehaltlos, neugierig und abenteuerlustig wie das Ballhaus Ost auf künstlerische Formen und Formate eingelassen hat, bei denen sich erst während der Vorstellung erweist, ob und in welchem Maß sie sich bewähren. Arbeitsweisen und Produktionen mit unvorhersehbaren Abläufen und unplanbaren Ergebnissen sind fester Bestandteil dieses Hauses – genauso wie die Freude am Wagnis und die Bereitschaft zum Risiko, von denen Kunst lebt und die sie für ihre Existenz notwendig braucht.

Der Mut zu Innovationen, zu Fragilem und noch nicht ganz Ausgereiftem macht sich auch bei der konsequenten Förderung des sogenannten Nachwuchses und der Etablierung neuer Gruppen in Berlin bemerkbar. Künstler*innen wie Milo Rau, Signa oder Markus Öhrn, die heute sogar international gefragte Größen sind, haben im Ballhaus Ost ihre frühen Arbeiten gezeigt, bevor sie weitergezogen sind und oft weiterziehen mussten – zu Theatern, die ihnen aufgrund einer besseren Ausstattung auch bessere Produktionsbedingungen und Entwicklungschancen bieten konnten. Andere, darunter Das Helmi, Christoph Winkler oder das Hildesheimer Performance-Kollektiv vorschlag:hammer, sind dem Haus treu geblieben, nachdem sie hier nach dem Ende ihres Studiums die Gelegenheit erhielten, ihre ersten Produktionen verwirklichen zu dürfen. Die Karriere zahlreicher Künstler*innenpersönlichkeiten der Freien Szene, die ihre Inszenierungen mittlerweile in Spielstätten oder auf Festivals auch außerhalb der Stadt präsentieren, hat ihren Anfang in dem Produktionsort an der Pappelallee genommen. Bestimmte Gruppen und Künstler*innen hätten, wie es im Gespräch mit den Gutachter*innen heißt, ein „gewisses Stammpublikum“, das extra für deren Inszenierungen hierherkommt.

Die Mischung aus Etabliertem und Nachwuchs bildet sich im Spielplan ebenso ab, wie die grundlegende Offenheit des Hauses gegenüber allen Sparten und Genres. Auf dem Programm stehen Schauspiel und Sprechtheater neben Performance, Tanz, Musik und Musiktheater oder Puppentheater. Prinzipiell ist alles willkommen. Man denke nur eben,

so das Leitungsteam, „stark von der Form und Ästhetik aus“ und suche daher die Zusammenarbeit mit Künstler*innen, die mit den eigenen Vorstellungen korrespondieren. Drittmittelanträge für Projektgelder werden dann in der Regel gemeinsam gestellt.

In den nächsten Jahren soll die bisherige Richtung weiter verfolgt werden. In *Global Family – Tales of Gerontological Colonialism* (2020) plant die Costa Compagnie, ein Performance-Kollektiv, das bereits am Ballhaus Ost zu Gast war, die Beschäftigung mit den neokolonialen Strukturen ausgelagerter Altenpflege in den globalen Süden. Die mit einer 360°-Kamera gefilmten Rechercheergebnisse sollen im Bühnenraum eine immersive Situation erzeugen, in der die Zuschauer*innen mit den Performer*innen interagieren. Prinzip Gonzo wiederum, ein Performance-Kollektiv, das mit dem Haus durch die „Doppelpass“-Förderung in den Jahren 2016/17 verbunden ist, möchte mit *Bash at the Wall oder kalte Fehden* (2020) einen Abend inszenieren, der den Kalten Krieg im Format eines Wrestlingkampfes erzählt. Und virtuelletheater, bestehend u. a. aus ehemaligen Studierenden der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, hat vor, mit *ATLANTIS – How to build your own religion* (2021) eine dreiwöchige performative Dauerinstallation einzurichten, in der in wechselnden theatralen Settings eine neue Religion zur Disposition gestellt werden soll.

2017 standen im Ballhaus Ost 241 Vorstellungen auf dem Spielplan, 2018 waren es 230. Die Auslastungszahl lag in beiden Jahren bei 9.000 Zuschauer*innen und die Platzausnutzung bei 70%. Bislang musste das Ballhaus Ost in der Basisförderung mit 310.000€ auskommen. Mit der Aufnahme in die Konzeptförderung wäre ein Aufwuchs möglich, der nicht nur die personale, technische, organisatorische und kommunikative Infrastruktur stärken, sondern so zugleich die Produktionsbedingungen für die hier arbeitenden Künstler*innen deutlich verbessern würde. Müssen sie derzeit z. B. von ihren Projektgeldern die Miete für die Nutzung der Räume bezahlen, damit die Gesamtfinanzierung der Spielstätte einigermaßen gesichert bleibt, könnten mit der beantragten Fördersumme in Höhe von 538.100€ künftig, wie es im Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023 heißt, die „Aufführungsräume allen am Haus spielenden Produktionen mietfrei zur Verfügung gestellt werden“. Dieses Ziel zu erreichen, ist der erklärte Wunsch des Leitungsteams – allein schon, damit die Künstler*innen nicht Mittel verlieren, die eigentlich für ihre künstlerische Arbeit vorgesehen sind.

Aktuell gibt es im Ballhaus Ost neun Mitarbeiter*innen in den Bereichen Technische Leitung, Theater-, Haus- und Veranstaltungstechnik, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sowie Bar/Service. Die einzigen drei Vollzeitstellen entfallen auf die beiden künstlerischen Leiter*innen und auf die Technische Leitung. Alle anderen sind nur in Teilzeit angestellt oder werden auf Minijob-Basis entlohnt. Der beantragte Aufwuchs ist größtenteils für Personalaufwendungen gedacht. Zum einen möchte man davon die derzeit viel zu gering bemessenen Gehälter der Festangestellten anheben; zum anderen möchte man davon Festanstellungen für Mitarbeiter*innen ermöglichen, die bislang nur auf Honorarbasis für das Ballhaus Ost gearbeitet haben. Von dem beantragten Aufwuchs könne man, so der Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023, außerdem die Öffentlichkeitsarbeit verbessern und die Produktionen am Haus stärker bewerben.

Für Koproduktionen und Gastspiele hat das Ballhaus des weiteren einen kleinen Produktionsetat in Höhe von überschaubaren 40.000€ einkalkuliert. Im Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023 heißt es: „So könnten wir eigene Projektvorhaben und Formate anschieben, uns an der Finanzierung von bei uns gezeigten Gastspielen und Wiederaufnahmen erfolgreicher Produktionen beteiligen oder Residenzprogramme für künstlerische Forschung und die Entwicklung von Projekten aufsetzen.“

Getragen wird das Theater durch den gemeinnützigen Ballhaus Ost e.V., der von dem ehrenamtlichen Vorstand Lars Zühlke geleitet wird. Der viel zu hoch angesetzte und bereits von verschiedenen Jurys problematisierte Staffelmietvertrag mit dem Eigentümer der Immobilie wurde im Februar 2018 für die Dauer von vier Jahren ab dem 01. Januar 2020 verlängert. Damit wäre die Mietsituation im gesamten Förderzeitraum 2020 bis 2023 gesichert; anschließend verlängert sich das Mietverhältnis automatisch um jeweils zwei Jahre. An den Instandsetzungen, die im Ballhaus Ost in den nächsten Jahren durchgeführt werden müssen (Fußboden und Stromversorgung im großen Saal, sanitäre Anlagen etc.), damit die technischen und baulichen Rahmenbedingungen mit der zunehmenden Professionalität der Produktionsabläufe Schritt halten kann, will sich der Vermieter (mit einer allerdings nur sehr geringfügigen) Summe beteiligen.

Es ist keine Frage, dass das Ballhaus Ost in der zweijährigen Spielstättenförderung längst nicht mehr adäquat aufgehoben ist. Als unverzichtbare Ankerinstitution der

Freien Szene Berlins muss es endlich besser ausgestattet werden, um seine Arbeit auf einem stabileren Fundament als bisher fortsetzen, aber auch weiterentwickeln zu können. Die Sachverständigen empfehlen eine Neuafnahme in die Konzeptförderung für die Jahre 2020 bis 2023 sowie eine Förderung in Höhe von 501.000€.

Dock 11

Ein Besuch im Dock 11 gleicht dem Öffnen einer Wundertüte. Unabhängig davon, ob oder wie gut man die Choreograph*innen, die hier oft ihre ersten Produktionen zeigen, bereits kennt, Überraschungen sind eher die Regel als die Ausnahme. Und auch wenn ein Abend nicht vollständig gelungen gewesen sein sollte, eines steht für viele Zuschauer*innen ganz offensichtlich fest: der nächste Besuch im Dock 11. Davon konnten sich die Gutachter*innen beim Besuch von zahlreichen Vorstellungen in den letzten Jahren überzeugen.

Dass es das Dock 11 in der Kastanienallee 79 in seiner heutigen Form mit Theaterhalle, Studios und Café und in seiner künstlerischen Ausrichtung mit Schwerpunkt Tanz und Performance überhaupt gibt, gleicht, um im Bild zu bleiben, einem Wunder. Nur dank privater Initiative und Risikoübernahme, dank Privatdarlehen und Privatkrediten, ist es gelungen, das historische Wohn- und Fabrikensemble für die kulturelle Nutzung zu sichern und damit dem gerade in Berlin-Mitte überhitzten Immobilienmarkt zu entziehen.

Seit 2015 ist die Dock 11 GbR Eigentümerin der 911m² im zweiten Hinterhof der Kastanienallee und Vermieterin an die Dock 11 gGmbH. Der Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023 bezieht sich ausschließlich auf den Betrieb der Theaterhalle, nicht auf die Räumlichkeiten des „EDEN“ in Berlin-Pankow, dem zweiten Standort von „Dock 11 / EDEN“. Dort finden in der Regel seltener Aufführungen statt, das „EDEN“ ist vor allem Residenz- und Probenort und bietet Gästezimmer, die kostenlos oder zu sehr geringen Mietkosten den in der Theaterhalle des Dock 11 arbeitenden Künstler*innen zur Verfügung gestellt werden.

Die langfristige Sicherung des Standortes in der Kastanienallee für kulturelle Nutzung, insbesondere für den Tanz, sei das Hauptanliegen für die Übernahme privater Risiken und finanzieller Unsicherheiten gewesen, so die Dock 11-Mitbegründerin und -Mitleiterin Kirsten Seeligmüller im Gespräch mit den Sachverständigen: „Der Ort muss erhalten bleiben, auch wenn wir die Fackel irgendwann an die nächste Generation übergeben.“ Die Existenzsicherung des Dock 11, die Stabilisierung der Arbeitsbedingungen, der Ausbau der bereits jetzt erfolgreichen künstlerischen Arbeit und die Erweiterung des überzeugenden künstlerischen Angebots sind für die Sachverständigen die entscheidenden

Gründe für die Empfehlung zur Neuaufnahme des Dock 11 in die Konzeptförderung 2020 bis 2023 als einem v.a. für die jüngere Künstler*innen-Generation unverzichtbaren Produktions- und Präsentationsort, den man in dieser Hinsicht sogar als eine Art Ausbildungs- bzw. Weiterbildungsstätte bezeichnen könnte.

Die bisherige Basisförderung des Dock 11 in Höhe von 200.000€ reicht dafür bei weitem nicht mehr aus. Bereits jetzt ist es dem kleinen, äußerst engagierten Team von derzeit nur vier festangestellten Mitarbeiter*innen kaum mehr möglich, die bis zu 300 Vorstellungen im Jahr und die von ihnen und den Künstler*innen gewünschte intensive Betreuung der Produktionen zu gewährleisten, die oft von der Antragstellung bis zur Realisierung der jeweiligen Projekte oder der Hilfe bei der Suche nach nationalen wie internationalen Gastspielmöglichkeiten reicht. Die langfristige Unterstützung der Künstler*innen durch Infrastruktur und persönliche Beratung, die Begleitung des gesamten Produktionsprozesses und die Ausrichtung dieser Unterstützung an den jeweiligen konkreten Zielen und Wünschen ist es, was zum Erfolgskonzept des Dock 11 gehört und von den Künstler*innen besonders wertgeschätzt wird.

Der Erfolg dieser Arbeit spricht für sich: Viele der Künstler*innen, die im Dock 11 ihre ersten Stücke gezeigt haben, sind mittlerweile national wie international erfolgreich und fördern den Ruf Berlins als einer der wichtigsten europäischen Metropolen für den Tanz. „Unser Erfolg ist dann gegeben, wenn die Künstler uns wieder verlassen“, beschreibt Kirsten Seeligmüller den Leitgedanken ihrer Arbeit, das Dock 11 als eine Art Inkubator zu sehen, als einen Gründungshelfer und Ermöglicher, als Startpunkt für viele heute erfolgreiche Künstler*innen und Gruppen. Neben der Präsentation von Künstler*innen am Anfang ihrer künstlerischen Laufbahn, gehört auch die von bereits namhaften Künstler*innen zum Programm des Dock 11, das sich als „Produktionsbasis für die hybride internationale Tanzszene Berlins“ versteht.

Zu den zahlreichen Tanzkünstler*innen, die in der Vergangenheit im Dock 11 ihre ersten Produktionen entwickelt und gezeigt haben, gehören heute prominent gewordene wie Isabelle Schad, Felix Ruckert oder Nir de Volf, Hermann Heisig oder Yui Kawaguchi. Die Liste ließe sich noch lange fortsetzen, wie auch die Liste der namhaften und national wie international gastierenden Tanzkünstler*innen, die nach wie vor dem Dock 11 die Treue

halten und hier immer wieder ihre Choreografien zeigen, wie etwa die Tanzcompagnie Rubato, Jo Fabian, Clebio Oliveira, Zufit Simon, Tian Rotteveel oder Claire Vivianne Sobottke. Allein bei dieser kurzen Liste zeigt sich die enorm große Bandbreite der künstlerischen Handschriften jener Tanzschaffenden, die das Dock 11 einlädt und die das Haus als eine Art Basis ihres Schaffens sehen. „Stilpluralistisch“ nennt das Dock 11 sein Programm zu recht.

Die Auswahl der Künstler*innen und Gruppen obliegt dabei einem Verbund von Choreograf*innen, Veranstalter*innen, Festivalleiter*innen, Kurator*innen und Künstler*innen. „Invisible Curators“ nennt Kirsten Seeligmüller dieses Team von Tanzspezialist*innen, die ebenso in Berlin wie national und international tätig sind. Die beiden künstlerischen Leiterinnen Wibke Janssen und Kirsten Seeligmüller verstehen sich in diesem Auswahlprozess als „Koordinatorinnen“.

Neben der Präsentation ausgewählter Künstler*innen und Gruppen gehört eine umfangreiche Festivalsparte zum Programm des Dock 11, die in Zukunft weiter ausgebaut werden soll. Auch eine intensiviertere internationale Vernetzung, ein verstärkt transkultureller und multiperspektivischer Blick auf Tanz und Performance und die Zusammenarbeit mit von jeweiligen externen Tanzschaffenden eigenständig kuratierten Festivals etwa zu länderspezifischen oder kulturraumspezifischen Schwerpunkten sind Bestandteile des überzeugenden Zukunftsprogrammes. Die politischen Realitäten und deren konkrete Auswirkungen auf die Darstellende Kunst etwa in Ländern wie Polen, Ungarn, Israel oder dem Baltikum sind hier als Beispiele zu nennen: das „Un-/ Polished“-Festival mit polnischen Künstlern, das „MASH dance Berlin“-Festival in Zusammenarbeit mit dem Machol Shalem Dance House Jerusalem, das „Ungarische Tanzfestival“ oder „Litauen tanzt“, die Plattform für zeitgenössischen Tanz aus dem Baltikum sowie das ab 2020 geplante „Plataforma Berlin“-Festival als Plattform für Künstler*innen aus Iberoamerika.

Bei alledem gilt immer das spartenoffene Arbeitsprinzip des Dock 11, wobei Tanz und Performance die Schwerpunkte des Programms sind und auch bleiben sollen. Die grundsätzliche Offenheit der Kunstform Tanz gegenüber allen Genres der Darstellenden Kunst, aber auch der Bildenden Kunst, gegenüber Musik-, Video- und Filmkunst sowie der Literatur, spiegelt sich auch im Programm des Dock 11. Mit seinem ganzjährigen

Spielbetrieb von 300 Vorstellungen, bei ca. 65 Hausproduktionen, ca. 10 Festivals und ca. 100 Künstler*innen und Gruppen erreicht das Dock 11 im Jahr 2018 bei einer Platzausnutzung von wenigstens 90% ca. 10.000 Zuschauer*innen. Beeindruckende Ergebnisse, die mit den Mitteln der Konzeptförderung 2020 bis 2023 sogar noch ausgebaut werden könnten. Dazu benötigt das Dock 11 dringend eine bessere Personalausstattung, wobei Kirsten Seeligmüller im Gespräch mit den Sachverständigen betont, auch in Zukunft mit einem „kleinen und effektiven Team“ arbeiten zu wollen. Derzeit verfügt das Dock 11 über vier festangestellte Mitarbeiter*innen, die jedoch nicht als Vollzeitstellen finanziert sind.

Zu seiner Programmlinie als einer Art Ausbildungsstätte zählt das Dock 11 auch seine „DOCKeleven“-Compagnie, ca. 500 Kinder im Alter von vier bis 12 Jahren und ca. 400 Jugendliche ab 12 Jahren. Sie alle sind Teil der Jugendcompagnie, die angeleitet von erfahrenen Tanzpädagog*innen eigene Stücke entwickeln, die im Dock 11 präsentiert werden. Diese Arbeit soll in Zukunft mit der Konzeptförderung 2020 bis 2023 stabilisiert und ausgebaut werden, indem Honorare für die Dozent*innen möglich werden, die bislang von den Eltern der Kinder und Jugendlichen getragen werden.

Auch für die „DOCKeleven“-Compagnie benötigt das Dock 11, so Kirstin Seeligmüller, einen eigenen Produktionsetat, der ebenso dafür eingesetzt werden soll, jene Künstler*innen und Gruppen zu unterstützen, die im Rahmen der Fördermaßnahmen der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa oder des Hauptstadtkulturfonds keine Förderung erhalten haben. Kirsten Seeligmüller bezeichnet dies als eine Art „Feuerwehrtopf für die gesamte Tanzszene Berlins“. Aus diesem Produktionsetat sollen zugleich Koproduktionsmittel für Künstler*innen und Gruppen zur Verfügung gestellt, die Festivals kofinanziert und Residenzen und Gastspiele ermöglicht werden.

Das Dock 11 erhält derzeit eine Basisförderung in Höhe von 200.000€. Den realen Finanzbedarf beziffern Wibke Janssen und Kirsten Seeligmüller auf 750.000€, beantragt haben sie für die Konzeptförderung 2020 bis 2023 die Fördersumme von 500.000€. Auch das Dock 11 gehört zu jenen Antragstellern, die aufgrund der Geschichte der Konzeptförderung ihre Förderungswünsche bewusst niedrig gerechnet eingereicht und nicht am realen Bedarf orientiert haben. Die Förderung soll vor allem für die Verbesse-

rung der personellen Infrastruktur genutzt werden, eine nach Einschätzung der Sachverständigen dringend notwendige Maßnahme. Da auch der Förderetat für die Konzeptförderung 2020 bis 2023 begrenzt ist, empfehlen die Sachverständigen eine Neuaufnahme des Dock 11 in die Konzeptförderung mit einer Fördersumme von 400.000€.

Heimathafen Neukölln

„Wir haben etwas aufgebaut: Infrastruktur, Haus, Namen, Bekanntheit. Jetzt muss es weitergehen!“, sagen die Macherinnen des Heimathafen Neukölln um die Künstlerische Leiterin Julia von Schacky und Geschäftsführerin Nicole Hasenjäger. Bislang erhalten sie 190.000€ aus der zweijährigen Basisförderung. Ihr Antrag auf Konzeptförderung 2020 bis 2023 beläuft sich auf 870.000€. Die Kommission empfiehlt das kreative Volkstheaterzentrum an der Karl-Marx-Straße im Herzen Neuköllns, das längst den kulturellen Takt des Bezirks mitbestimmt, zur Neuaufnahme in die Konzeptförderung.

„Wir sind Volkstheater“ – unter diesem Motto nahm der Heimathafen Neukölln 2009 seinen Spielbetrieb im ehemaligen bezirkseigenen Saalbau Neukölln auf. Aus privater Initiative und zunächst ausschließlich mit privaten Mitteln bearbeitete und inszenierte das rein weibliche Gründerinnenteam von Anfang an lokale Geschichten für das Studio (69 bis 87 Plätze) und seltener auch für den flexibel nutzbaren großen Saal (150 bis 800 Plätze). In aufsehenerregenden und preisgekrönten Produktionen wie *Arabboy* und *Arabqueen* wurde die Situation der Migrant*innen im Kiez thematisiert und problematisiert. Zuletzt wurde in *Djihadista* die Radikalisierung und gezielte Verführung von Teilen migrantischer Communities kritisch und zugleich doch poetisch beleuchtet. In solchen Produktionen stehen Darsteller*innen mit Migrationshintergrund bevorzugt auf der Bühne.

So wenig der Heimathafen Neukölln davor zurückschreckt, heiße Eisen anzupacken, so sehr setzt er auch auf Unterhaltung. Stellvertretend dafür stehen die „Rixdorfer Perlen“, ein weibliches Musikkabarett, das die Ballsaaltradition des historischen Ortes mit zeitgemäßem „Amüsemang“ verbindet. Damit wird im kulturell nicht gerade üppig versorgten Bezirk Neukölln ein breites Publikum aus allen Schichten erreicht. Durchschnittlich kamen zu vier Premieren und insgesamt 126 Theatervorstellungen 10.000 Besucher*innen im Jahr.

Nur mit einem Mischkonzept aus kultureller und kommerzieller Nutzung, aus Theaterbetrieb, Varieté-Shows, Konzerten und Lesungen war der Heimathafen bislang finanzierbar. Die Macherinnen haben den Wunsch, den Theaterbereich, vor allem die Saalbespielung, auszubauen. Bisher verursachten allerdings die Produktionen dort ein

Defizit – und das unabhängig vom Publikumserfolg, weil die Produktionskosten nicht wieder eingespielt werden konnten. Unter anderem daraus leitet sich der Wunsch nach „deutlich mehr finanzieller Unterstützung des Spielbetriebs“ ab, wie im Gespräch mit den Gutachter*innen erläutert wurde.

Der Heimathafen Neukölln betreibt auch den, laut Selbstaussage, einzigen Jugendtheaterclub im Bezirk, in dem sich derzeit 30 Kinder und Jugendliche engagieren. Nach sieben Jahren stünde dieser aber, so die Leiterinnen, „auf wackeligen Beinen, weil diverse Fördermodelle ausgelaufen sind“. Bisher seien zehn Vorstellungen pro Jahr in diesem „Schutzraum vor allem für Kinder mit Migrationshintergrund“ entstanden. Für diesen Jugendclub müssten Stellen in der Theaterpädagogik gefördert werden, heißt es.

Im Gegensatz zu den meisten Häusern der Freien Szene hat der Heimathafen Neukölln ein Repertoire an Inszenierungen aufgebaut und will dieses künftig weiter ausbauen. Die im Antrag zur Konzeptförderung 2020 bis 2023 genannten Vorhaben klingen alle sehr vielversprechend. Weiterhin sollen „Stücke für Neukölln“ im Mittelpunkt stehen. Zusammengearbeitet wird überwiegend wieder mit Heimathafen-erprobten Kräften wie Güner Balci (Ideengeberin und Autorin literarischer Vorlagen) und den Regisseurinnen Nicole Oder, Constanze Behrends und Inka Löwendorf.

Konkret benannt werden z. B. die musikalische Farce *Occupy Neukölln*, der Multi-Media-Doku-Abend um arabische Clans *Der Pate – In den Straßen von Neukölln* oder *Der Barbier von Neukölln* auf Grundlage der unterschiedlichen Erfolgsgeschichten von zwei Brüdern, von denen einer einen Frisiersalon für Hipster und der andere einen orientalischen Treffpunkt betreibt. Bei „Passion Neukölln“ soll in einer theatralen Ortsbegehung dem Mythos der Karl-Marx-Straße nachgespürt werden. Die „Rixdorfer Perlen“ sollen auch weiterhin alle zwei Jahre eine neue Musikkabarettproduktion herausbringen.

Mit der Erhöhung der Zuwendung will das Team vom Heimathafen Neukölln die Zahl der festangestellten Mitarbeiter*innen von 15 auf 19 anheben, u. a. zwei Stellen für die Künstlerische Leitung einrichten, einen festen Hausmeister engagieren und das Gehalt des Technischer Leiters an den vorgesehenen Tarif angleichen. Das gilt für alle bislang

gezahlten Gehälter. Auch eine Anhebung der Abendgage für die Darsteller*innen von derzeit 120€ wäre dann möglich.

Ein langfristiger Mietvertrag mit dem Bezirk Neukölln über das Jahr 2023 hinaus ist gesichert, wie das Leitungsteam den Gutachter*innen sagte. Unklar seien allerdings noch die konkreten Konditionen.

Als ein deutliches Signal zur Stärkung der kulturellen Aktivitäten in Berlin-Neukölln und eine verdiente Anerkennung für die Beharrlichkeit der Leiterinnen und die künstlerische Qualität ihrer Arbeit, soll auch diese weit über den Kiez hinaus strahlende Institution in die Konzeptförderung aufgenommen werden. Für die Konzeptförderung 2020 bis 2023 hat der Heimathafen Neukölln eine Fördersumme in Höhe von 858.818€ beantragt. Die Gutachter*innen empfehlen eine Neuaufnahme in die Konzeptförderung mit einer Summe von 500.000€.

Tanzfabrik

Geschichte und Gegenwart des zeitgenössischen Tanzes in Berlin sind ohne die Tanzfabrik Berlin nicht denkbar und nicht erzählbar. Nach Ansicht der Sachverständigen soll dies unter notwendigerweise verbesserten Bedingungen auch für die Zukunft gelten. Deswegen schlagen wir die Tanzfabrik Berlin zur Neuaufnahme in die Konzeptförderung für die Jahre 2020 bis 2023 vor.

Mithilfe der Tanzfabrik Berlin, die 2018 ihr 40-jähriges Bestehen feierte, haben etliche Generationen von Tanzkünstler*innen ihre erfolgreichen lokalen, nationalen und internationalen Karrieren begonnen. Die Tanzfabrik Berlin war dabei ihrem Selbstverständnis nach immer eine ermöglichende Institution. „Es geht uns um die Ideen der Künstler*innen, darum diese zu begleiten und sie zusammen zu bringen. Die Freiheit der Ideen der Künstler*innen ist entscheidend“, so Vorstandsmitglied Gisela Müller im Gespräch mit den Sachverständigen.

Die Begleitung, Unterstützung und Förderung von Tanzkünstler*innen bei Recherche, Entwicklung, Produktion und Präsentation ihrer Choreografien in einem für Forschung, Experimente und Wagnisse offenen Raum war und ist die Schwerpunktsetzung der Tanzfabrik Berlin, wozu auch die Vermittlung der Arbeits- und Forschungsideen sowie der jeweiligen Ergebnisse in eine breite Öffentlichkeit gehört. Dazu zählen etwa die als Biennale ausgetragene „Tanznacht Berlin“, die mittlerweile auf drei Termine im Jahr herangereifte Festivalplattform „Open Spaces“ und die regelmäßigen Präsentationen von Choreografien in den zwei Standorten der Tanzfabrik Berlin, den Studios in der Kreuzberger Möckernstraße und den Weddingener Uferstudios.

Selbst die Nennung weniger Namen, selbst ein kurzer Überblick über all jene Tanzkünstler*innen, die in den letzten Jahrzehnten und so auch in der Gegenwart mithilfe der Tanzfabrik Berlin ihre künstlerischen Karrieren begonnen und weiterentwickelt haben, würde den Rahmen dieses Gutachtens sprengen. Dies wurde auch bei den Feiern zum 40. Geburtstag der Tanzfabrik Berlin im Jahr 2018 deutlich und kann in der vor kurzem erschienenen Jubiläumspublikation *Remembering the Future. 40 Jahre Tanzfabrik Berlin* nachgelesen werden. Allein in den Jahren 2016 und 2017 haben jeweils mehr als 60 Künstler*innen, von Newcomern bis zu Etablierten, in Kooperationen mit der Tanz-

fabrik Berlin gearbeitet, haben mit deren Unterstützung neue Choreografien entwickelt und diese oft auch in den Studios der Tanzfabrik Berlin präsentiert.

Mit ihrem Programm erreicht die Tanzfabrik Berlin derzeit bei jährlich 15 Premieren und 110 Vorstellungen in Berlin etwa 7.000 Zuschauer*innen; die Platzausnutzung liegt bei ca. 90%. Die Anzahl der Zuschauer*innen, die jene von der Tanzfabrik unterstützten Künstler*innen und Gruppen bei ihren ca. 60 Vorstellungen im Rahmen internationaler Gastspiele erreichen, ist hier nicht mit einberechnet.

Diese Programmarbeit soll in den kommenden Jahren intensiviert werden, wofür ein Zukunftskonzept unter dem Titel „Verankern, Verbreiten, Vernetzen“ entwickelt wurde. Demnach wird die Tanzfabrik Berlin ihre Bedeutung als Produktions-, Präsentations- und Residenzort ausbauen und die Produktionsbedingungen für Künstler*innen etwa in Hinsicht auf technische und dramaturgische Betreuung und Beratung verbessern. Durch die Entwicklung neuer Präsentationsformate, etwa durch Einbezug des Publikums bereits in die Entstehungsphasen neuer Choreografien, wird die Tanzfabrik Berlin eine größere Sichtbarkeit erreichen, so auch mit der Steigerung der Anzahl von Vorstellungstagen und der Organisation von Wiederaufnahmen, einem der dringlichsten Wünsche der Tanzszene Berlins seit Jahren.

Zu diesen Prozessen des „Verankerns“ und „Verbreitens“ gehört unabdingbar die bessere „Vernetzung“, die Weiterentwicklung von bereits existierenden lokalen, nationalen wie internationalen Kooperationen, etwa in der Zusammenarbeit mit dem Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin oder mit nationalen und internationalen Tanzinstitutionen, wie dem europäischen Netzwerk APAP, dem die Tanzfabrik Berlin seit 2005 angehört. Wenn im Jahr 2020 das gegenwärtige APAP-Programm „Performing Europe 2020“ endet, in dem insgesamt zwölf Partnerinstitutionen 40 Künstler*innen und Gruppen unterschiedlicher Generationen Kooperations- und Aufführungsmöglichkeiten, Koproduktionen und Gastspiele in ganz Europa ermöglichen, wird die Tanzfabrik Berlin Hauptakteur und Koordinator des künftigen APAP-Programms ab 2021 sein.

Als Beispiel für eine richtige wie notwendige Weiterentwicklung der Tanzfabrik Berlin als Ort der Präsentation und Vermittlung sei hier das „Carte Blanche Programm“ er-

wähnt. Hierfür sollen etablierte internationale Tanzkünstler*innen für mehrere Wochen nach Berlin eingeladen werden, um nicht nur wie sonst üblich in Gastspielen an drei bis vier Tagen ihre aktuellen Produktionen zu präsentieren und danach im Tourneebetrieb weiterzureisen, sondern um eigenverantwortlich ein mehrwöchiges oder mehrtägiges Programm zu entwickeln. Dies soll bei freier Themenwahl und Schwerpunktsetzung jedoch in enger Zusammenarbeit mit der Tanzfabrik Berlin und den Berliner Künstler*innen geschehen.

Um all diese überzeugenden Zukunftspläne umsetzen zu können, benötigt die Tanzfabrik Berlin eine deutlich bessere Arbeitsgrundlage und damit eine Erhöhung des Gesamtbudgets. Derzeit arbeiten Künstlerische Geschäftsführung, Produktionsleitung und die Leitung der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit auf der Basis von Honorarverträgen, die Mitarbeiter*innen der Verwaltung in Teilzeitarbeitsverhältnissen in Festanstellung. Ein Zustand, der „unter den derzeit gegebenen Bedingungen nicht fortgeführt werden kann“, wie die Tanzfabrik Berlin in ihrem Antrag auf Konzeptförderung zutreffend schreibt.

Benötigt werden fünf Vollzeitstellen für Künstlerische Leitung, Geschäftsführung und Dramaturgie, für Produktionsleitung, Öffentlichkeitsarbeit und Buchhaltung und vier Teilzeitstellen für Produktionsassistenten und Technik sowie finanzielle Mittel für Honoraraufträge wie etwa Übersetzungen, Aufführungsassistenten und Technik. Dies entspricht der Mindestausstattung einer Produktions- und Spielstätte von der Bedeutung, wie sie die Tanzfabrik Berlin zweifellos hat. Zu Recht haben der Künstlerische Geschäftsführer Ludger Orlok und der Dramaturg Jacopo Lanteri im Gespräch mit den Sachverständigen darauf verwiesen, dass die Tanzfabrik Berlin inhaltlich vergleichbar ist mit Produktionszentren wie PACT Zollverein Essen, dem Kunstenzentrum BUDA in Belgien oder dem italienischen Centrale Fies. Diese werden mit Summen zwischen 500.000€ bis 1 Mio. Euro gefördert.

Die Tanzfabrik Berlin erhält derzeit im Rahmen der Basisförderung 200.000€ und hat Konzeptförderung in Höhe von 445.500€ für 2020 und 492.290€ für 2023 beantragt. Die Sachverständigen empfehlen die Neuaufnahme der Tanzfabrik Berlin in die Konzeptförderung 2020 bis 2023 und eine Fördersumme in Höhe von 400.000€. Zwar ent-

spricht dies bei weitem nicht dem aus Sicht der Einrichtung bestehenden Bedarf, den die Tanzfabrik Berlin mit 634.000€ in 2020 und 704.046€ in 2023 angegeben hat – auch die Tanzfabrik Berlin gehört zu jenen Antragssteller*innen, die ihren Finanzierungsbedarf möglichst gering angegeben haben –, aber der begrenzte Etat der Konzeptförderung 2020 bis 2023 lässt eine deutlichere Steigerung der Fördersumme bedauerlicherweise nicht zu.

Theater Thikwa

Seit 27 Jahren verbinden sich mit Thikwa lustvolles poetisches Theater des ungezähmten Spiels und der Mut zum künstlerischen Experiment. Inzwischen 44 professionelle Performer*innen mit kognitiver Behinderung begeistern mit ihrer ganz eigenen Präsenz in unterschiedlichen Spielformen zwischen Theater, Tanz, Performance, Dada und Happening. Sie sind Charaktertypen mit ausgeprägtem Ensemblegeist, die immer wieder auch Gastkünstler*innen aus der Freien Szene Berlins, als Regisseur*innen und Choreograf*innen anziehen.

Ob Thikwa als integratives, inklusives, diverses oder Theater der besonderen Fähigkeiten gelabelt wird, spielt für die Macher*innen letztlich keine Rolle. „Wir sind nicht inklusiv, wir sind mittendrin“, formuliert eine der beiden Künstlerischen Leiter*innen, Nicole Hummel, in ihrer Dankesrede zur Verleihung des Martin-Linzer-Theaterpreises 2018, ausgelobt von Theater der Zeit. „Es ist einfach nur Theater!“, ergänzt der andere Künstlerische Leiter, Gerd Hartmann, im Gespräch mit den Gutachter*innen.

Es ist also höchste Zeit, die anspruchsvolle, immer wieder überraschende innovative Ensemblearbeit von Thikwa endlich angemessen zu würdigen und dieses Theater im Rahmen der Konzeptförderung mit einem Etat auszustatten, der es in die Lage versetzt, solide betriebliche Strukturen zu schaffen und seine Zukunft langfristig zu sichern. Längst hat Thikwa nämlich mit zwischen 60 bis 80 Vorstellungen von rund sechs Premierenproduktionen, einschließlich drei bis fünf Wiederaufnahmen pro Jahr, das Produktionsvolumen eines mittleren Stadttheaters erreicht. Hinzu kommen Gastspiele anderer Gruppen und eigene Produktionen auf Tourneen im In- und Ausland. Die Berliner Spielstätte F40 in der Fidicinstraße 40 in Kreuzberg erreicht im Jahr im Schnitt 2600 Zuschauer*innen. Dem steht bislang nur eine minimale Basisförderung von 170.000€ gegenüber. „Megaprekär“ nennen die Macher*innen diese Situation. Ihr erstmaliger Antrag auf Konzeptförderung in Höhe von 515.360€ soll nun verdeutlichen, „dass wir nicht mehr am Resteessen interessiert sind“, wie es Gerd Hartmann im Gespräch mit den Gutachter*innen formuliert. Die Zahlen sprächen für sich. Es gebe im Antrag „keine Polsterposten“. Das eigentlich notwendige Idealbudget liege bei 700.000€. Und die in rühmlicher Ausführlichkeit beschriebenen Projekte für die Jahre 2020 bis 23 sollten nun mit dazu beitragen, „diverses Theater hip zu machen“, so Hartmann weiter.

Konkret beantragt werden die Finanzierung eines Künstlerischen Betriebsbüros, das den Spielplan und die Tourneen koordiniert, eine Dramaturgiestelle, die angemessene Bezahlung des Technischen Leiters und der Bühnentechniker und erstmals auch die Stelle für Theaterpädagogik, um den Inklusionsgedanken an die nächste Generation weiterzutragen und Vermittlungsarbeit an Schulen leisten zu können. Zur verbesserten Sichtbarmachung von Theater Thikwa sollen außerdem Presse- und Öffentlichkeitsarbeit verstärkt werden. Das Finanzkonzept beinhaltet auch eine Anhebung der Abendhonorare externer Schauspieler*innen und Tänzer*innen von derzeit 100€ auf 150€.

Was Theater Thikwa jetzt schon alles kann und wagt, womit es ein im wahren Sinne diverses Publikum begeistert, beweist ein Blick auf aktuelle Produktionen und solche der jüngeren Vergangenheit. In *Möchten Sie noch? Nein Danke!* bewiesen Martin Clausen und Ensemble im Setting eines vornehmen Restaurants, live begleitet von dem Musiker Santiago Blaum, dass auch Menschen mit Behinderung nicht frei von gesellschaftlichen Konventionen sind bzw. sich zwangsläufig von ähnlichen Strukturen „nähren“ wie alle anderen auch. Dass ein Stück, in dem zwei Rollstuhlfahrer in Turbulenzen geraten, ungeheuer komisch sein kann (und darf!), wurde zur Freude des Publikums unter Beweis gestellt.

Ein Ereignis in jeder Hinsicht war die große Jubiläumsproduktion zum 25. Geburtstag *In den Zelten*. In abgetrennten Zelträumen demonstrierten alle Ensemblemitglieder in kleinen spielerischen Einheiten zwischen Theater und Tanz, Märchen und Zeitdiagnosestück, Horror und Science Fiction sowie im unmittelbaren Kontakt mit den Zuschauer*innen ihre besonderen Fähigkeiten. Dabei wurde der mit Mitteln der Lotto-stiftung barrierefrei ausgebaute Theatersaal in der gemeinsam mit dem English Theatre Berlin genutzten Spielstätte F40 rundum bespielt. Für kleinere Produktionen steht Thikwa am selben Ort das Studio zur Verfügung.

Immer wieder sehenswert wird es auch, wenn die Schauspielerin Anne Tismer mit wenigen Darsteller*innen oder aber mit großem Ensemble zarte Szenenfolgen erarbeitet (*Zwillinge* mit Corinna Heidepriem, *Der diskrete Schwarm der Bourgeoisie*), wenn den Biografien der Darsteller*innen in Nahaufnahmen nachgespürt und Rechnung getragen wird (*Subway to Heaven* mit Torsten Holzapfel und Martin Clausen) oder wenn das

Performance-Kollektiv Monster Truck Darsteller*innen mit Down-Syndrom Themen wie Authentizität und Verantwortung verhandeln lässt (*Dschingis Khan, Regie*). Auch die regelmäßigen Zusammenarbeiten des Ensembles mit Choreograf*innen wie Modjgan Hashemian, Yuko Kaseki und vielen anderen sind oft aufsehenerregend. Das neue Showcase-Format „Tanzabend“ mit Choreograf*innen der Freien Szene, wie Martin Nachbar oder Angela Schubot, zieht außerdem neue Interessent*innen an. Die Tanzszene sei offener geworden, das Tanzpublikum auch, und die „Auseinandersetzung mit Körpern“ stehe „gerade hoch im Kurs“, so Hummel und Hartmann im Gespräch mit den Gutachter*innen. Aber: „Wir kämpfen insgesamt noch immer mit dem Klischee der Behinderung und damit gegen Marginalisierung.“

Ähnlich dem „Tanzabend“ sollen demnächst als „Face to Face“ benannte Begegnungen zwischen je einem Performer, Schauspieler oder Tänzerin mit einem oder einer Thikwa-Darsteller*in kurzfristig verwirklicht werden. Im Gespräch sei man dazu u. a. mit Shai Faran, Frank Rogowski und Wanja Mues. Im Dezember 2018 wird die nächste größere Produktion, eine Zusammenarbeit des Ensembles mit der Performerin und Sängerin Cora Frost in der Regie von Gerd Hartmann, Premiere haben. Zuletzt sorgte das ironische Singspiel *Die Sieben Todsünden* mit Songs der Musikerin und Sängerin Susanne Betancor für Furore.

Von den, wie gesagt, lobenswert ausführlich beschriebenen Projekten für den Konzeptförderzeitraum 2020 bis 2023, die paradigmatisch unter den Leitthemen „Beziehungsweisen“ und „Grenzverschiebung“ stehen, seien nur einige stellvertretend genannt: *Liturgia – Ein Versuch über den Glauben* sucht nach dem Ursprung des Theaters im religiösen Ritual und nimmt die wachsende Bedeutung von Religion für die Identitätsbestimmung in den Fokus (Regie: Dominik Bender, 2020). Bei der interaktiven Tanzinstallation *Move out loud* sollen sieben Tänzer*innen in sieben, dem Publikum zugänglichen kleinen Räumen jeweils nur ein Körperteil zeigen. Dazu werden berühmte Reden, wie Martin Luther Kings „I have a dream“, spielerisch in Beziehung gesetzt (Choreografie: Modjgan Hashemian, 2020). *Guten Appetit* (2021) nennt Martin Clausen eine „verzehrende Verzehrperformance“ in Anknüpfung an sein Projekt *Möchten Sie noch*, und in der Stückentwicklung *Andrea Berg ist ein Künstlername* greift Antje Siebers mit dem Ensemble „Idole der heutigen Vorbilderverwirrung“ auf und an. Reihen wie die

„Nahaufnahme“ und „Tanzabend“ werden fortgesetzt. Und mit Monster Truck entsteht *Bravo* mit zehn bis 15 Thikwa-Performer*innen.

Thikwa strahlt auch überregional aus und will seine In- und Auslandsaktivitäten als „Kulturbotschafter“ eines aufregenden Berliner Theaters in Zukunft fortsetzen und verstetigen. In den letzten Jahren reisten Thikwa-Performer*innen zu Gastspielen, Zusammenarbeiten oder Festivalauftritten in verschiedene deutsche Städte. Darüber hinaus nach Japan (Zusammenarbeit mit DanceBox Kobe, gemeinsamer Auftritt beim Kyoto Experiment Festival), Südkorea (KIADA-Festival, Seoul) und nach Russland.

Die langjährige Zusammenarbeit mit dem Theaterstudio Kroog II., Moskau seit 2001 trug besondere Früchte. Beim von Gerd Hartmann realisierten Performance-Projekt *Entfernte Nähe* stand erstmals in Russland ein Ensemble aus professionellen, nicht behinderten Schauspieler*innen und Tänzer*innen und behinderten russischen Künstler*innen gemeinsam auf der Bühne eines staatlichen Theaters. Das Stück löste eine anhaltende Debatte über Kunst und Behinderung aus und gewann neben anderen Preisen 2014 die renommierte „Goldene Maske“, den wichtigsten Theaterpreis Russlands.

Aktuell arbeitet Thikwa bereits an einer Kooperation mit dem australischen Back to Back Theatre, das regelmäßig beim zweijährigen „No Limits“-Festival inklusiven Theaters in Berlin zu Gast ist. Für 2019 ist erstmals eine gemeinsame interdisziplinäre Werkstatt in Australien geplant. Die Auslandsaktivitäten des Thikwa-Ensembles werden in der Regel vom Goethe-Institut gefördert.

Alle genannten Aktivitäten und Erfolge untermauern, dass Theater Thikwa nach zehn Jahren in der Basisförderung dieser längst entwachsen ist. Für die Gutachter*innen ist es eine überfällige Notwendigkeit, das Theater Thikwa zur Neuaufnahme in die Konzeptförderung 2020 bis 2023 mit einer Fördersumme von 500.000€ zu empfehlen.

C) Empfehlung zur Übernahme in die vierjährige Basisförderung

Wie die Kommission in ihren einleitenden Bemerkungen zur Neuformulierung der „Verwaltungsvorschriften“, gültig seit dem 01.07.2018, und der damit einhergehenden Neuausrichtung der Förderstrukturen der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa bereits erläutert hat, können sich Einzelkünstler*innen und Gruppen ohne eigenen Produktionsort nicht mehr für die Konzeptförderung bewerben. Sie können nun eine Förderung im Rahmen der vierjährigen Basisförderung beantragen.

Zu den Besonderheiten des Evaluierungsverfahrens zur Konzeptförderung 2020 bis 2023 gehört, dass die Sachverständigen aufgefordert waren, die bislang konzeptgeförderten Gruppen auf ihre Eignung für die vierjährige Basisförderung hin zu überprüfen. Sie sind zu dem Schluss gekommen, dass Gob Squad, She She Pop und Rimini Protokoll fraglos und uneingeschränkt für die Aufnahme in die vierjährige Basisförderung zu empfehlen sind.

Auch Nico and the Navigators, bislang vom Berliner Abgeordnetenhaus mit einem Haushaltstitel bedacht, empfehlen die Sachverständigen zur Aufnahme in die vierjährige Basisförderung, auch wenn dies nicht dem Wunsch von Nico and the Navigators entspricht, die sich um einen Erhalt oder eine Neuvergabe eines Haushaltstitels bemühen dürften. Die Sachverständigen haben sich zu diesem Schritt entschieden, um der Gruppe eine Förderung für die Jahre 2020 bis 2023 zu sichern und sie in ihrer Existenz nicht zu gefährden.

Die Sachverständigen geben erneut zu bedenken, dass ihre Empfehlungen notgedrungen in die Kompetenzen der Jury eingreifen, die u. a. für die Vergabe der Basisförderung berufen ist, und deren Etat erheblich belasten.

Gob Squad

1994 in Nottingham gegründet, hat das Gob Squad in den fast 25 Jahren, die seither vergangen sind, eine Erfolgsgeschichte geschrieben, die sonst nur wenigen Performance-Gruppen gelungen ist. Im Jahr 2017 verbucht das englisch-deutsche Künstler*innenkollektiv eine Gesamtzahl von 10.600 Zuschauer*innen, zählt im Repertoire 14 Gastspielproduktionen, spielt 82 Vorstellungen, schickt 6337 Requisiten, Kostüme und technische Gegenstände auf Tour und beschäftigt elf Mitarbeiter*innen, die ihren Lebensunterhalt bei Gob Squad verdienen, sowie 33 weitere Teilzeitarbeiter*innen.

Seit 1999 leben und arbeiten Johanna Freiburg, Sean Patten, Sharon Smith, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Simon Will in Berlin. Die zahlreichen ungewöhnlichen Begegnungen, die sie mit ihren Versuchsanordnungen stiften – zwischen Performenden und Zuschauenden (*Gob Squad's Kitchen – You never had it so good* (2007)), zwischen Theaterinnen- und Theateraußenraum (*Revolution Now!* (2010)), zwischen Live-Film und Bühnenshow (*King Kong Club* (2005) oder zwischen Vergangenheit und Gegenwart (*Western Society* (2013)) –, haben Berühmtheit nicht nur innerhalb der Freien Szene Berlins erlangt. Das Künstler*innenkollektiv ist weit über die Stadtgrenzen hinaus und auch international gefragt. Sogar Opernhäuser wie die Komische Oper Berlin (2015) oder Stadttheater, wie zuletzt die Münchner Kammerspiele (2016), öffnen ihm gern die Tür. Aber, so betont Gob Squad in seinem Förderantrag für die Jahre 2020 bis 2023: „Wir haben uns als Berliner Institution etabliert und möchten eine bleiben.“

Über die Jahre, so heißt es im Förderantrag weiter, sei das HAU Hebbel am Ufer „zum elementaren Spiel- und Standort der Gruppe“ geworden und zugleich „zu einem verbindlichen Koproduktionspartner und einem künstlerischen Zuhause“. Der Tradition und dem Selbstverständnis von Gob Squad entsprechend, besteht dennoch auch für die Zukunft der Wunsch, „mit unterschiedlichen Projekten in verschiedenen Kontexten und Spielorten“ präsent zu sein. Wesentlich hat dieser Wunsch mit einer Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln und Einflüsse zu tun, die insbesondere durch die Stadttheatererfahrungen 2016 motiviert wurden. Ihre Arbeit habe immer, so erzählen sie im Gespräch mit den Gutachter*innen, „von Aktionen im Stadtraum“ gelebt, vom „Episodischen“, „von Provokation“, vom „schnellen Wechsel zwischen Deutsch und Englisch“, „von improvisatorischen Anteilen“ oder „popkulturellen Bezügen“ sowie von einer

kollektiven und dehierarchisierten Form des Arbeitens. All das sei charakteristisch für Gob Squad „und nicht verhandelbar“, mit den Gesetzmäßigkeiten eines Stadttheaterbetriebs aber nicht immer vereinbar.

Im 25. Jahr seines Bestehens möchten sich die Künstler*innen nun auf eine „Selbstbefragungsreise“ begeben. Wie es im Förderantrag für die Jahre 2020 bis 2023 heißt, wollen sie dabei verstärkt ihre „Position und Verantwortung als Kunstschaffende reflektieren und herausfordern“, und zwar indem sie „neue Impulse und fremde Arbeits- und Denkansätze“ in ihre Arbeit hineinlassen. In *Back to School* soll von unterschiedlichen Künstler*innen und deren Methoden gelernt werden und zudem eine Auseinandersetzung mit dem Lernprozess als solchem stattfinden: mit Aspekten wie Erinnerung, Prägung oder Momenten der Veränderung. Jede Lernphase beginnt und endet mit öffentlichen Präsentationen. Neben diesem, sich über den gesamten vierjährigen Förderzeitraum erstreckenden Langzeitprojekt stehen drei Inszenierungen auf dem Plan, darunter *Communist Casino*, eine Produktion, die an ältere Arbeiten anknüpft, mit denen Gob Squad das Theater verlassen hat, um, wie sie sagen, „die eigene Komfortzone“ zu verlassen, alternative Orte aufzusuchen und somit zugleich Zuschauer*innen erreichen, die den Weg in die üblichen Spielstätten nicht finden. Im Format klassischer Casino-Spiele, die von Kiez zu Kiez wandern, wird Gob Squad nicht nur zum gemeinsamen Spiel einladen, sondern auch zur Verteilung des Gewinns, an dem hier alle partizipieren sollen, sowie zur Verhandlung von Fragen u. a. nach Gerechtigkeit, Bedarf, Reichtum und Armut.

Die rechtliche Umstellung auf eine GmbH hat in den letzten Jahren eine Festanstellung aller Künstler*innen und „zumindest 1,5 unserer engsten Mitarbeiter“ ermöglicht. Einher gingen damit eine höhere finanzielle Sicherheit, Kranken- und Altersvorsorge, die jedoch immer noch nicht ausreichend ist. Ein „großer Stamm von Leuten“, ungefähr 30, die „regelmäßig für Gob Squad arbeiten, sagen sie im Gespräch mit den Gutachter*innen, sei davon ausgeschlossen. Jahrelang habe man prekäre Arbeitsbedingungen akzeptiert. Nach 25 Jahren möchte man nicht aber nur die eigene prekäre Situation verbessern, sondern endlich auch der Verantwortung für die Mitarbeiter*innen im gebotenen Maß nachkommen.

2018 erhielt Gob Squad eine Fördersumme in Höhe von 152.000€; für den Förderzeitraum 2020 bis 2023 hat es einen Aufwuchs von etwa 83.000€ beantragt. Mithilfe dieses Aufwuchses sollen zusätzliche Anstellungsverhältnisse eingerichtet sowie die Stundenlöhne und Honorare der freischaffenden Mitarbeiter*innen erhöht werden. „Von dem Geld, das wir beantragen, ist noch keine Kunst gemacht!“, wird im Gespräch mit den Gutachter*innen betont. Die Fördersumme diene lediglich der Sicherung der künstlerischen wie administrativen Grundstruktur; die Kosten für Neuproduktionen, die Probenarbeit oder die Gagen für Gastspiele werde man weiterhin selbst finanzieren.

Der eigentliche Bedarf liegt nach Angaben des Künstler*innenkollektivs bei 591.825€. Gemessen am eigentlichen Bedarf ist die beantragte Summe in Höhe von 235.000€ mehr als bescheiden. Die Kommission empfiehlt Gob Squad in die vierjährige Basisförderung zu übernehmen und in voller Höhe zu fördern.

Nico and the Navigators

Seit 20 Jahren leistet die international besetzte Berliner Compagnie um Regisseurin Nicola Hümpel und Bühnenbildner Oliver Proske eine beispielhafte, im deutschsprachigen Raum und zugleich weltweit anerkannte und gefragte Ensemblearbeit, die 2016 mit dem renommierten Konrad-Wolf-Preis ausgezeichnet worden ist. Obgleich sie ihre Inszenierungen in verschiedenen kulturellen wie institutionellen Kontexten produziert und präsentiert, zählt die Compagnie zu den wichtigsten Protagonist*innen der Freien Szene Berlins. Anlässlich des 20-jährigen Bestehens, das sie im Herbst 2018 in den Sophiensaeln feierte, ließ sich ein Blick auf jene Erfolgsgeschichte werfen, die sie mit ihrer außergewöhnlichen Verschränkung von Musiktheater, Tanz, Schauspiel und Performance sowie der unverwechselbaren Ästhetik ihrer poetischen wie humorvollen Bildsprache geschrieben hat.

Im Jahr 2016 spielten Nico and the Navigators in Berlin 15 Vorstellungen bei einer Platzauslastung von 96%, im Jahr 2017 waren es 13 Vorstellungen bei einer Platzauslastung von 85%. Für 2018 standen 23 Vorstellungen in Planung. Für die Gutachter*innen steht außer Frage, dass der Fortbestand der Compagnie, die künstlerische Qualität ihrer Arbeiten, die Präsenz ihrer Produktionen in Berlin sowie die Möglichkeiten ihrer Weiterentwicklung nur durch eine angemessene Förderung zu sichern sind. 2018 hat die Compagnie im Rahmen ihres Haushaltstitels eine Fördersumme in Höhe von 354.000€ erhalten und für den Förderzeitraum 2020 bis 2023 einen Aufwuchs von ca. 200.000€ beantragt. Die gewünschten 550.000€ seien „realistisch“, so Oliver Proske im Gespräch mit den Gutachter*innen, wenn man zusätzlich Projektanträge stelle. Es sei das, „was „wir brauchen“ und aus „der jetzigen Struktur heraus leisten können“.

Mehrfach betonen Nicola Hümpel und Oliver Proske im Gespräch mit den Gutachter*innen, dass jedoch vor allem der Wunsch bestehe, den 2014 vom Berliner Abgeordnetenhaus zuerkannten Haushaltstitel nicht zu verlieren.

Neben mehreren Wiederaufnahmen wird die Compagnie im Förderzeitraum 2020 bis 2023 ihre Arbeit an und mit Musiktheater- und Konzertformaten fortsetzen, die, wie es im Förderantrag heißt, „über eine zeitgemäße Ästhetik sowie sinnliche Zugänge eine individuelle, tiefgreifende Auseinandersetzung mit aktuellen, politischen Themen an-

regen.“ Auch weiterhin werden dabei Musiktheater, Tanz, Schauspiel und Performance in ein gleichberechtigtes Verhältnis gesetzt, Originalwerke musikalisch erweitert und die Diskrepanzen zwischen „Hochkultur und Alltagsrealität“ ausgelotet.

Stellvertretend seien zwei der geplanten Projekte genannt: *Changes* (2020), der zweite Teil des „Diptychons UM BRUCH“, der in einer Kooperation von Konzerthaus Berlin und Bozar, dem Palais des Beaux-Arts in Brüssel, realisiert werden soll. Während sich der erste Teil des Diptychons (*Niemand stirbt in der Mitte seines Lebens* (2019)) genreübergreifend mit dem Tod, der Vergänglichkeit des Lebens und der Geschichte des Totentanzes beschäftigt, möchte sich *Changes* mit der Wirkkraft musikalischer Werke beschäftigen, die, wie es im Förderantrag heißt, „in Zeiten großer gesellschaftlicher Umbrüche komponiert wurden“. Geplant ist diese Produktion für acht Sänger*innen und Darsteller*innen, einen Pianisten, einen E-Gitarristen und die gesamte Besetzung des Konzerthausorchesters. In einer weiteren Inszenierung für die Oper Freiburg, die wenig später ihre Berlin-Premiere im Radialsystem feiern soll, möchten sich Nico and the Navigators dem Liebesthema von Tristan und Isolde zuwenden, wie es Frank Martin 1942 als Gegenentwurf zu Wagners *Tristan und Isolde* in seinem weltlichen Oratorium *Le vin herbé* entwickelt hat.

Die Gutachter*innen empfehlen eine Übernahme von Nico and the Navigators in die vierjährige Basisförderung 2020 bis 2023. Dass sie der beantragten Wunschsumme nicht in voller Höhe entsprechen können, ist der Begrenzung des Förderetats geschuldet. Sie empfehlen eine Förderung von 500.000€.

Rimini Protokoll

Aus dem lokalen, nationalen und zunehmend auch internationalen Kontext des Performance-Theaters ist Rimini Protokoll (seit 2002 unter diesem Namen) gar nicht mehr wegzudenken. Seit 20 Jahren (16 davon wahlbeheimatet am Berliner HAU Hebbel am Ufer) zeigt das Kollektiv, „dass Theater mehr kann, als sein Publikum passiv im dunklen Zuschauerraum zu verstecken“, wie es im Antrag zur Förderung 2020 bis 2023 heißt. Entstanden sind eine Vielzahl von partizipativen Theaterformaten für große Bühnen, gern mit so genannten Experten des Alltags, die Rimini Protokoll in den Theaterbetrieb eingeführt hat, szenischen Ausstellungen in Kunsträumen und spielerischen Versuchsanordnungen im Stadtraum wie in privaten Räumen.

Das aus dem Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft hervorgegangene Kollektiv (heute bestehend aus Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel) setzte im letzten Konzeptförderungszeitraum mit großem Erfolg etwa *Situation Rooms* um, einen bedrückenden interaktiven Parcours in der Begegnung mit 20 Menschen aus mehreren Kontinenten, deren Biografien von Waffen mitgeschrieben wurden. Neben anderen Auszeichnungen wurde die herausragende multiperspektive Produktion 2013 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Der Monolog einer Querschnittsgelähmten, *Qualitätskontrolle* (2014) wurde für den Mülheimer Dramatikerpreis nominiert und gewann den dortigen Publikumspreis. Die in Berlin entstandenen, für den internationalen Tourneebetrieb weiterentwickelten Formate *100% Stadt*, *Remote X* und *Hausbesuch X* wirkten und wirken besonders nachhaltig in autoritäre Gesellschaften hinein (Iran, China, Russland) und ernteten dort Preise.

Nachhall bei Publikum und Presse fand vor allem die groß angelegte, aufwändige Projektreihe mit diversen Koproduzent*innen zum *Staat 1-4* über Phänomene der Postdemokratie (mit Themenschwerpunkten wie Geheimdienste, Großbaustellen, Mauerfall und Internet, Weltwirtschaftsforum). In Berlin war sie im Haus der Kulturen der Welt und im Neuen Museum zu sehen. Die begehbare Installation *Nachlass* über Sterberäume wurde im Rahmen des dortigen Immersionsschwerpunkts im Haus der Berliner Festspiele gezeigt. 7.750 Zuschauer*innen kamen im Jahr 2017 zu 121 Vorstellungen in Berlin. Weltweit wurden im selben Jahr bei 850 Vorstellungen mehr als 70.300 Zuschauer*innen erreicht.

Dennoch werde es immer schwieriger, Koproduzent*innen auch für Touringmodelle (wie *100% Stadt* oder *Hausbesuch X*) zu finden, wie Helgard Haug und Juliane Männel im Gespräch mit den Gutachter*innen betonten. „Wir segeln in Überlastung“. Gemessen daran ist die beantragte Fördersumme von 270.000€ wie bei allen Performance-Kollektiven, die hier in Rede stehen, aus Vorsicht und Erfahrung mit der bisherigen Förderpraxis am realen Bedarf vorbeikalkuliert. Der liege, so wurde versichert, bei immer noch bescheiden wirkenden 360.000€ (bisherige Förderung: lediglich 145.030€). Ein eigener kleiner Produktionsetat würde geplante Projekte absichern und es erleichtern, Koproduktionspartner*innen zu finden. Seit 2018 habe man fünf feste Stellen, davon aber lediglich zwei volle. Man bräuchte allerdings noch zwei weitere Vollzeitstellen.

Von den im Zeitraum 2020 bis 2023 geplanten sechs, im Antrag und im Gespräch mit den Gutachter*innen ausführlich ausgeführten Projekten seien hier beispielhaft drei erwähnt. In der Jubiläumsproduktion *100% Berlin 12 Jahre danach* soll der, seit der Uraufführung „total veränderten Stadt“ der Spiegel vorgehalten werden. Wiederum werden 100 „Experten des Alltags“ sich selbst und die Verbindung zu ihrer Stadt repräsentieren (2020, HAU). Mit der Faszination des Verschwindens von Menschen will sich „Disconnect“ auseinandersetzen (2021, HAU). Schließlich sollen „Orthodoxe Priester“ im gleichnamigen Stück über sich selbst und ihren Alltag in Kirchen und Klöstern in Moskau und St. Petersburg Auskunft geben, ähnlich wie es spektakulär ägyptische Gebetsrufer bei *Radio Muezzin* (2009) vormachten. Die Uraufführung soll 2022 in Berlin stattfinden. Aufführungsort und Koproduzenten dafür werden noch gesucht.

Bereits in der laufenden Spielzeit 2018/19 sollen noch *1.440 Szenen für eine Stadt wie Berlin*, *Play Europeras 1 & 2* in angestrebter Zusammenarbeit mit der Komischen Oper Berlin bzw. Maerzmusik und *Cuba Emprande: Ein Familienunternehmen. Oder das Museum der Revolution im Zeitalter seiner Privatisierung* am Berliner Gorki Theater verwirklicht werden. Auch für die Zukunft verortet sich Rimini Protokoll mit spannenden, ungewöhnlichen Projekten, die gesellschaftliche Umwälzungen, ihre ausführenden Organe wie davon betroffene Bevölkerungsgruppen lokal, national und international in den Mittelpunkt stellen.

Die Kommission empfiehlt, Rimini Protokoll daher uneingeschränkt zur Übernahme in die vierjährige Basisförderung, und zwar in Höhe der beantragten 270.000€.

She She Pop

She She Pop gehört nicht nur in der Freien Szene Berlins zu den Leuchttürmen unter den Performance-Kollektiven, sondern in der gesamten deutschsprachigen Theaterlandschaft. Im Herbst 2018 feierten Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou und Berit Stumpf im HAU Hebbel am Ufer ihr 25-jähriges Bühnenjubiläum. Das mehrtägige Programm mit dem wunderbar klugen Erfolgsstück *Testament* (2010), der herausragenden aktuellen Arbeit *Oratorium*, der Geburtstagsgala *Shame, Shame, Shame* (die im Titel ein Grundthema des Kollektivs zitiert) und einer Präsentation der ersten Buchpublikation von und über She She Pop umriss zwar nur in groben Zügen, dennoch aber deutlich erkennbar die beeindruckende künstlerische Leistung der sieben Performer*innen.

In den 1990er Jahren während des Studiums am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft gegründet, hat She She Pop in mittlerweile rund 30 Inszenierungen vorgeführt, was Theater alles (sein) kann, wenn es die Pfade vorgefertigter und linearer Erzählformen verlässt oder den Theaterraum als Ort öffentlicher Verhandlung ernst nimmt. Vieles, was sich als ästhetisches Kennzeichen der Freien Szene durchgesetzt hat, ist durch die Arbeiten von She She Pop wesentlich mitgeprägt worden. Als Vertreter*innen des postdramatischen Theaters und Mitinitiator*innen des so genannten Performance-Theaters haben sie zu einer veränderten Idee von Theater beigetragen, dabei jedoch nie aufgehört, sich und ihre Arbeitsweisen, aber auch ihre Produktionsstrukturen kritisch im Auge zu behalten und weiterzuentwickeln.

Thematisch möchten sie sich im Förderzeitraum 2020 bis 2023 mit Momenten des Übergangs beschäftigen: mit Übergangs- oder Passagenriten, die für sie, wie es im Antragstext heißt, „eng mit dem Ritual als szenischer Aufführungsform verbunden“ sind. In diesem Zusammenhang sollen Aspekte zurückliegender Inszenierungen aufgegriffen und weitergeführt werden. Aufbauend auf *Schubladen* (2012) möchten sie sich noch einmal den deutsch-deutschen Verhältnissen widmen und nun danach fragen, welchen Einfluss die unterschiedlichen Sozialisierungen auf das Leben der Performer*innen um die 50 nehmen und zugleich die gesamtdeutsche Situation der Gegenwart bestimmen. Vor dem Hintergrund der Erfahrungen bei *Frühlingsoper* (2014) soll wiederum die Ikonografie des (weiblichen) Alterns bzw. der alten Frau im Mittelpunkt stehen, dieses

Mal aber nicht in Gestalt der Mütter. Sie selbst werden als alte bzw. alternde Performer*innen auf der Bühne zu sehen sein, um sich mit der für sie typischen feministisch grundierten Hartnäckigkeit den Raum zu nehmen, der gerade Performerinnen und Schauspielerinnen höheren Alters bis heute im Theater nicht zugestanden wird. Eine Inszenierung zu Trauerritualen bildet den Abschluss dieser dreiteiligen Reihe zu verschiedenen Übergangsriten, in der das Kollektiv einmal mehr seine Neugierde und Offenheit gegenüber neuen Inhalten und Formaten demonstrieren will, zugleich aber auch seine Treue zu schambesetzten Themen und Darstellungen, wie die Nacktheit alternder Körper oder das öffentliche Sprechen über Erbschaften und Einkommensverhältnisse, sowie zur Hervorbringung von Situationen, in denen sich sämtliche Dimensionen von Scham und Schamgefühl Bahn brechen können.

She She Pop hat in Zusammenarbeit mit dem HAU Hebbel am Ufer ein Repertoire von derzeit fünf Produktionen aufgebaut, gastiert in Stadttheatern und tourt mit seinen Stücken weltweit, allein in den Jahren 2015 bis 2017 waren ihre Produktionen in 16 verschiedenen Ländern zu sehen. Die Nachfrage und der Erfolg bedingten in der Vergangenheit bereits eine Restrukturierung des administrativen Apparats u. a. mit neuen Mitarbeiter*innen in den Bereichen Tourmanagement und Öffentlichkeitsarbeit. Für den Förderzeitraum 2020 bis 2023 möchte She She Pop nun die Einrichtung von drei sozialversicherungspflichtigen Stellen im Produktionsbüro mit Gehältern in Anlehnung an den Tarifvertrag für den Öffentlichen Dienst einrichten. In Planung ist außerdem bis 2020 ein Wechsel der Gesellschaftsform von der GbR zur GmbH und die Anstellung aller sieben Kollektivmitglieder als geschäftsführende Gesellschafter*innen.

Beantragt hat das Performance-Kollektiv eine Fördersumme in Höhe von 245.000€. Im Verhältnis zum jetzigen Etat bedeutet dies eine Erhöhung von 120.000€, für die sich die Kommission mit Nachdruck ausspricht. Die beantragten 245.000€ liegen nämlich immer noch weit unter den 580.000€, die das Kollektiv nach eigener Auffassung bräuchte, um seinen Bedarf an Personal- und Produktionsmitteln zu decken, um die Qualität seiner Arbeit zu sichern und seine Produktionsbedingungen zu stabilisieren. Obgleich She She Pop zu den erfolgreichsten Performance-Kollektiven zählt, ist die finanzielle Situation weiterhin prekär. Ziehen etwa, wie in den letzten Jahren häufig geschehen, Kofinanzierungspartner*innen im In- und Ausland aus politischen und/oder wirtschaftlichen

Gründen eine Zusage zurück, geht dies unmittelbar zu Lasten der Honorarzahlungen. Um dem Kollektiv eine ihrem Verdienst und ihren Leistungen entsprechende Grundlage zu ermöglichen, empfiehlt die Kommission die Übernahme von She She Pop in die vierjährige Basisförderung und eine Förderung in Höhe der beantragten 245.000€.

Kriterienkatalog

(übernommen aus dem Gutachten zur Konzeptförderung für die Jahre 2003 bis 2006 von Dr. Carola Friedrichs, Renate Klett und Dr. Dirk Scheper)

Die Kommission hat für ihre Arbeit den bis heute gültigen folgenden Katalog von möglichen Bewertungskriterien flexibel je nach Antragsteller*in diskutiert.

Wie definiert sich ein Theater/ eine Gruppe/ eine Spielstätte (im Folgenden Institution genannt)?

- Sind ihre Ansprüche an der Wirklichkeit gemessen?
- Stimmt die Relation zwischen dem, was man sich vornimmt, und dem, was man wirklich leisten kann?
- Kann man auf eine mehrjährige, erfolgreiche Arbeit zurückblicken?
- Bleibt die Qualität des Gezeigten konstant oder ist sie schwankend?
- Handelt es sich bei dieser Arbeit um eine individuell ausgeprägte?
- Welche längerfristige Perspektive der künstlerischen Arbeit lässt sich aus dem bisher Gezeigten und dem in Planung Befindlichen ablesen?
- Welche Entwicklung nehmen die Künstler*innen in der Arbeit der Institution?
- Dreht sich die Arbeit im Kreis, tritt sie auf der Stelle, und spielt die Institution daher für den immer gleichen erweiterten Freundeskreis, mit anderen Worten schmort sie im eigenen Saft?

Ergänzt die Institution das Angebot der Stadt- und Staatstheater?

- Imitiert die Institution das an Stadt- und Staatstheatern Gezeigte, nur mit bescheideneren künstlerischen und materiellen Mitteln?
- Welchen Stellenwert nimmt die Institution innerhalb der Berliner Theaterlandschaft ein?
- Welche Themen bestimmen das Programm?

- Aktuelle, gesellschaftsbezogene, zeitgenössische Themen; solche der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung und Vergangenheitsbewältigung (DDR, deutsche Geschichte); historische, literarische Stoffe; experimentelles Literaturtheater; kabarettistisch-literarische Stoffe; Revuen; Kinostoffe; Berliner Stoffe; intelligente, anspruchsvolle Unterhaltung; Volkstheater.

Welche Schwerpunkte bestimmen das Programm?

- Ist die Institution ein Autor*innentheater, ein Ort für Uraufführungen, ein Ort für Unentdecktes, selten Gespieltes?
- Gibt es einen neuen Blick auf den alten Bestand, also neue Interpretationen des Traditionellen?
- Ist man innovativ innerhalb des Genres, das heißt ist man auf der Suche nach neuer Ästhetik, neuer Sprache, neuem Körperausdruck, neuen Formen der künstlerischen Arbeit? Wird wirklich Neues, Experimentelles ausprobiert, oder handelt es sich um opportunistisches Nachbuchstabieren des gerade Ange-sagten?
- Werden neue Räume entdeckt und ausprobiert?
- Zeichnet sich die Institution durch genreübergreifende Arbeit aus?
- Zeigt die künstlerische Arbeit die Dringlichkeit, von der sie bewegt wird?

Welche Formen künstlerischen Austauschs und künstlerischer Zusammenarbeit leistet die Institution?

- Tritt die Institution als Koproduzent in Erscheinung, ist sie Teil eines oder mehrerer Netzwerke?
- Gibt es Einladungen zu Gastspielen, nationalen und internationalen Festivals?
- Ist die Institution auf nationaler und/ oder internationaler Ebene ein künstlerischer Botschafter der Stadt Berlin?
- Kümmert sich die Institution um die Nachwuchs- und Talentförderung von Autor*innen, Komponist*innen, Musiker*innen, Schauspieler*innen, Tänzer*innen, hat sie artists in residence?

- Nimmt die Institution als Partner*in teil am Berliner Projekt TUSCH Theater und Schulen oder ähnlichen Projekten?

Resonanz auf die Institution

- Die Auslastungszahlen allein sind kein eindeutiges Indiz für die Qualität, die Wichtigkeit oder Richtigkeit dessen, was gezeigt wird. Aber sie sind dennoch wichtig und geben Aufschluss darüber, ob eine Institution ihr Publikum findet.
- Wie setzt sich das Publikum zusammen?
- Spricht die Institution eine spezielle Altersgruppe oder Schicht an, spielt sie für einen bestimmten Bezirk, das Berliner Umland, die Berlin-Besucher*innen? Führt die Institution ein junges und/oder neues Publikum ans Theater heran?
- Wie wird die Arbeit von der Presse wahrgenommen?

Infrastruktur der Institution

Bei der Vergabe von Geldern ist es wichtig zu wissen, wozu diese von den Antragsteller*innen eingesetzt werden können und müssen. In diesem Zusammenhang stellen sich Fragen nach der Produktivität, der Personalstruktur, der wirtschaftlichen Planung und dem Zustand der Einrichtungen.

- Wie viele Premieren werden pro Saison herausgebracht? (Mindestens sollte man von zwei bis vier Premieren ausgehen können.)
- Wie viele Vorstellungen werden den Zuschauer*innen angeboten?
- Werden Gastspiele eingeladen?
- Wie leistungsfähig ist das Team?
- Welche Qualifikation bringen die festen Mitarbeiter*innen mit?
- In welchem Maße gelingt es den Abteilungen Presse und Marketing (so es sie gibt) die Arbeit in die Öffentlichkeit zu tragen?
- In welchem Verhältnis stehen Einnahmen und Ausgaben?
- Bewegen sich die Gehälter im Rahmen der zu leistenden Aufgabe?

- Sind die Mitarbeiter*innen sozial ausreichend abgesichert?
- Mit wie vielen ABM- oder SAM-Stellen wird die Institution derzeit bewegt? Wird diese Unterstützung weiter garantiert? Kann dies ein Dauerzustand sein?
- Stützt sich die Institution ausschließlich auf staatliche Förderung oder gelingt es darüber hinaus, Sponsoren und Drittmittel zu akquirieren?
- Wie viel Fördergelder fließen nicht der Kunst, sondern der Immobilie zu?
- In welchem baulichen und technischen Zustand befindet sich das Theatergebäude?
- Wie sehr zielen Stil und Einrichtung auf das Publikum ab?