

**Evaluation bei der Neuvergabe der
Konzeptförderung für die Jahre 2007-2010**

Gutachten

vorgelegt von

Dr. Thomas Irmer

Hartmut Krug

Dr. Dirk Scheper

Inhalt

Inhalt	2
Vorwort.....	3
Kurzfassung	4
Höhe der Förderempfehlungen 2007-2010	5
Grundsätzliche Vorbemerkungen.....	6
a) Zu aktuellen und grundsätzlichen Problemen der Konzeptförderung	6
b) Einschätzung der bisherigen Wirksamkeit der Konzeptförderung	8
c) Aktuelle Evaluierung.....	10
A) Bisher geförderte Institutionen	14
Kleines Theater am Südwestkorso	14
Neuköllner Oper	19
Renaissance Theater	22
Sophiensæle	26
theater im palais	30
theater 89	34
Tribüne	39
Vaganten Bühne.....	43
B) Neu zu fördernde Institutionen	47
NICO AND THE NAVIGATORS	47
theater strahl	50
Schlusswort.....	53
Anhang	56

Vorwort

Kultursenator Dr. Thomas Flierl berief mit Dr. Thomas Irmer, Hartmut Krug und Dr. Dirk Scheper eine dreiköpfige Expertenkommission, die gemäß der *Allgemeinen Anweisung zur Förderung von privatrechtlich organisierten Theatern und Theater-/ Tanzgruppen in Berlin* vom 30. Juni 1998 ein Gutachten über die Neuvergabe der Konzeptförderung für den Zeitraum von 2007 – 2010 erstellen soll.

Die Kommission wurde im Januar 2005 berufen, die Vorlage ihres Gutachtens wurde für den 31. Juli 2005 festgelegt.

Obwohl alle drei Sachverständige durch langjährige Beobachtung eine intensive Kenntnis der Berliner Theaterlandschaft besitzen, haben sie sich nur auf Grund des offensichtlichen Vertrauens der Berliner Kulturinstitutionen und Theater, von denen sie für die Kommission vorgeschlagen wurden, zur Übernahme dieser Arbeit bereit erklärt. Denn obwohl schon im Gutachten der letzten Sachverständigenkommission, die für ihre Arbeit selbst mehr Zeit zur Verfügung hatte, eindeutig ein längerer Zeitraum als unbedingt notwendig für die Arbeit der Gutachter genannt wurde, hat man die neue Kommission für den Zeitraum nur eines knappen halben Jahres bestellt.

Die Kommission empfiehlt eindringlich, bei künftigen Evaluierungen einen längeren Zeitraum vorzusehen.

Kurzfassung

Die Kommission zur Evaluierung der privatrechtlich organisierten Theater und Theater-/Tanzgruppen in Berlin schlägt folgendes vor:

- 1) Es werden in gleicher, erhöhter oder geringerer Höhe weiterhin gefördert:

Neuköllner Oper

Renaissance Theater

Sophiensæle

theater im palais

theater 89

Vaganten Bühne

- 2) Es werden nicht mehr gefördert:

Kleines Theater am Südwestkorso

Tribüne

- 3) Es werden neu in die Konzeptförderung aufgenommen:

NICO AND THE NAVIGATORS

theater strahl

Dr. Thomas Irmer, Hartmut Krug, Dr. Dirk Scheper

Berlin, 31. Juli 2005

Höhe der Förderempfehlungen 2007-2010

	<u>Empfohlen</u>		
	<u>2007-2010</u>	<u>Beantragt</u>	<u>2005/06</u>
Neuköllner Oper	903.500 €	1.053.500 €	903.500 €
NICO AND THE NAVIGATORS	100.000 €	180.000 €	*50.000 €
Renaissance Theater	2.000.000 €	2.400.000 €	2.061.900 €
Sophiensæle	700.000 €	900.000 €	500.000 €
theater im palais	200.000 €	325.000 €	176.700 €
theater 89	200.000 €	405.000 €	405.000 €
theater strahl	250.000 €	423.000 €	*150.000 €
Vaganten Bühne	322.200 €	322.200 €	322.200 €

* *bisher Basisförderung*

Summe	4.675.700 €	6.008.700 €
--------------	--------------------	--------------------

Keine weitere Förderung:

Kleines Theater am Südwestkorso		412.000 €	383.500 €
Tribüne		818.100 €	818.100 €
Summe	—	1.230.100 €	1.201.600 €

Grundsätzliche Vorbemerkungen

a) Zu aktuellen und grundsätzlichen Problemen der Konzeptförderung

Das vorliegende Gutachten enthält auftragsgemäß Vorschläge an den Auftraggeber, die Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, über die Vergabe der Konzeptförderung im Zeitraum von 2007 bis 2010.

Die Konzeptförderung ist Teil eines Fördersystems, das für alle freien Gruppen und die kleinen und mittleren privatrechtlich organisierten Theater seine Anwendung findet. Sie ist von der Struktur des aus Projektförderung, Basisförderung, Spielstättenförderung und Konzeptförderung bestehenden Fördersystems die Förderart, die größtmögliche Planungssicherheit und beste künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten versprechen soll. Gleichzeitig verlangt sie von den Antragstellern, dass sie hohe künstlerische Qualität und Produktivität, ein klares Konzept, einen unabdingbaren und eigenen Platz in der Berliner Theaterlandschaft sowie eine ausreichende Publikumsresonanz vorweisen können.

Um die Konzeptförderung für den Zeitraum von 2007 bis 2010 haben sich 31 Antragsteller mit einem finanziellen Gesamtvolumen von 12.984.200 € (für 2007) bzw. von 13.035.600 € (für 2008) beworben. Die geringste Antragssumme beläuft sich auf 54.000 €, die höchste auf 2.400.000 €.

Die bisher acht bis 2006 konzeptgeförderten Gruppen erhielten eine Gesamtsumme von 5.571.000 €. Die Antragssumme der bisher geförderten acht Gruppen beträgt für 2007 insgesamt 6.635.800 €.

Diesen Antragssummen stehen nur noch 4.571.000 € gegenüber, die für die Konzeptförderung vorgesehen sind. Obwohl alle Kultursenatoren stets aufs Neue die angemessene Finanzierung der Freien Szene verlangt und versprochen haben, ist die Summe für die die Freie Szene einschließende Konzeptförderung immer weiter reduziert worden. Von einst rd. 8.8 Mio. €

bei Einführung der Konzeptförderung sank sie ab 2003 auf 5.571.000 €, eine Summe, von der die Kommission ausging, bis sie auf den jetzt endgültigen (?) Betrag von 4.571.000 € abgesenkt wurde.

Bei einem Blick auf die angeführten Zahlen wird sofort klar, dass mit der jetzt zur Verfügung stehenden Summe die der Konzeptförderung zu Grunde liegenden kulturpolitischen Absichten in keiner Weise mehr erreicht werden können. Die aktuelle Fördersumme widerspricht dem Sinn der Konzeptförderung. So kann Theaterpolitik nicht mehr Entwicklungspolitik sein. Die Konzeptförderung sieht eigentlich vor, dass bei jeder Evaluierung auf künstlerische Entwicklungen reagiert werden kann. Indem es möglich ist, bisherige Fördersummen zu erhöhen, aber auch zu verringern. Vor allem sollte die Konzeptförderung Durchlässigkeit garantieren: dabei sollte den Aufstiegsmöglichkeiten von Theatern in die Konzeptförderung nicht unbedingt das Ausscheiden bisher Geförderter gegenüber stehen müssen. Entscheidend sollte immer die künstlerische Qualität und Produktivität sein.

Mit der jetzigen Fördersumme sind weder der Kommission wirkliche Gestaltungsmöglichkeiten noch den Theatern Entwicklungsmöglichkeiten geblieben. Da 1,0 Mio. € weniger zur Verfügung stehen als bei der letzten Evaluation, könnte die Kommission, wenn sie es denn wollte, noch nicht einmal die bisher geförderten acht Theater in der alten Weise unterstützen.

Trotz all dieser ihr vorher nicht bekannten Schwierigkeiten hat sich die Kommission entschieden, ihre Arbeit nicht abzubrechen. Doch der Versuch, sich fair und verantwortungsvoll gegenüber allen beantragenden Theatern zu verhalten, während man das finanzielle Streckkorsett zu beachten suchte, musste wegen der Rahmenbedingungen (Kürzen statt fördern!) gelegentlich zu einer Verschärfung bereits vorhandener Ungerechtigkeiten führen. Etliche Theater wiesen in ihren Anträgen in berechtigter Weise auf die Selbstaussbeutung ihrer Mitarbeiter hin und wünschten, mit geringfügig erhöhten Zuschüssen diese zu mindern. An Zuschusserhöhungen war aber wegen der geschilderten Situation kaum zu denken.

Ein Konstruktionsfehler des Fördermodells, das für jeden Bereich der Förderung voneinander unabhängige Jurys und Kommissionen vorsieht, erweist sich für konkrete und strukturelle Vorschläge als hinderlich. Die werden von der Kommission nämlich weder erwartet noch seitens der Kulturpolitik akzeptiert. Das führt dazu, dass die Evaluierungskommission ihre bei ihrer Arbeit erworbenen Kenntnisse über Bühnen, die sie zwar nicht (mehr) zur Konzeptförderung vorschlägt, die sie aber aus künstlerischen Gründen nicht ins Bodenlose einer Existenz ohne jede Förderung fallen lassen, sondern unbedingt mit Basis- oder Projektförderung bedenken möchte, nicht produktiv einsetzen kann. Denn ob ein nicht mehr mit Konzeptförderung bedachtes Theater anschließend mit Basis- oder Projektförderung bedacht werden soll, liegt weder im Beratungs-, Vorschlags- noch Entscheidungsrecht der Kommission. Weshalb die sich vor allem an künstlerischer Qualität und Publikumszuspruch orientierende Evaluierung sich bei der Entscheidung über Theater mit fester Spielstätte in einer doppelt schwierigen Lage befindet.

b) Einschätzung der bisherigen Wirksamkeit der Konzeptförderung

Das künstlerische Niveau der Theater hat sich seit der letzten Evaluierung im Jahre 2001 leider nur in seltenen Fällen verbessert. Weiterentwicklungen hat es kaum gegeben, allenfalls Fortsetzung des Bisherigen, also Stagnation. Verständlicherweise führte die erstmalige Planungssicherheit für vier Jahre zunächst zur Stabilisierung bestehender Strukturen, oftmals sogar zur festen Konstituierung der Organisation der Theaterunternehmen. Eine Entwicklung, für die die Konzeptförderung nicht zuständig sein kann, wenn sie nicht begleitet wird von einer künstlerischen Weiterentwicklung. Doch viele der begutachteten Aufführungen verrieten nichts mehr von der in den Anträgen einst formulierten und ursprünglich sicher auch vorhandenen Dringlichkeit eigenständiger künstlerischer Aussagen.

Die für die neue Evaluierung eingereichten Anträge sind meist von Pragmatismus, aber kaum von künstlerischen Visionen bestimmt. Selten

versprechen sie noch eine Ergänzung des Angebots der Staatlichen Bühnen, wie es die Konzeptförderung verlangt, sondern bieten deren Wiederholung mit naturgemäß geringeren Mitteln. Was, vor allem von Theatern jenseits von Mitte, mit einem angeblichen Kiezbezug schön geredet und begründet wird. Doch das Kiezpublikum, das „sein“ Stadtteiltheater liebt und regelmäßig besucht, das gibt es in unserer von einem großen kulturellen Angebot bestimmten Stadt nicht mehr in ausreichendem Maße. Selbst der um sich greifende verzweifelte Versuch mancher begutachteter Bühnen, verstärkt mit Unterhaltungs- und Boulevardtheater (s)ein Publikum anzuziehen, funktioniert nur gelegentlich. Zugleich wirft er allerdings die Frage auf, warum Konzeptförderung für reines Unterhaltungstheater eingesetzt werden sollte. Bei etlichen der geförderten oder beantragenden Theater war es der Kommission z.B. nicht einsichtig, warum diese Konzeptförderung erhalten sollten, während etwa die Kudamm-Bühnen keine bekommen. Wenn wie derzeit aus Angst vor Publikumsverlust keine künstlerischen Experimente mehr oder wenigstens statt reiner Unterhaltung niveauvolles, anderes Theater gewagt wird, dann geraten die freien Gruppen und Privattheater in Gefahr, die Berechtigung zur öffentlichen Förderung zu verlieren. Vergessen werden sollte bei der Wahrnehmung dieser unheilvollen Entwicklung allerdings nicht, dass an ihrem Anfang meist eine zu geringe öffentliche Förderung steht.

Die geschilderten negativen künstlerischen Entwicklungen haben ihre Ursache auch darin, dass bis auf die Kinder- und Jugendtheater die meisten freien Gruppen und privatrechtlich organisierten Theater unter ernsthaften Publikumsproblemen leiden. Die Landschaft der Berliner freien Gruppen und Privattheater hat sich in den letzten Jahren kräftig geändert. Viele der alten freien Gruppen aus dem Westteil der Stadt haben sich gegen den Publikumszug nach Berlin-Mitte nicht behaupten können, und junge Theatermacher müssen auf ihrem Weg zu den Stadt- und Staatstheatern nicht mehr den langen Weg durch die Freie Szene machen. Mit den Sophiensælen und dem künstlerischen Durchlauferhitzer der drei HAU-Bühnen sind außerdem zwei Spielorte vorhanden, die den eingesessenen Privattheatern längst vor allem das junge Publikum weggenommen haben.

Zudem ist der Einfluss der Besucherorganisationen zurückgegangen, und das Theater der Schulen beschickt keine Abendveranstaltungen der Theater mehr.

Zugleich haben die meisten Bühnen große Probleme, sich und ihr theatrales Angebot öffentlich zu propagieren. Was überall fehlt, ohne dass dies allein am fehlenden Geld liegt, ist eine geschickte Werbung. Von den Medien wird diese den Bühnen schon lange nicht mehr geliefert. Presseresonanz gibt es eher selten. Nur über wenige der von der Kommission zu begutachtenden Bühnen wurde überhaupt berichtet. Theaterkritiken, die von Recherchen und Kenntnissen geprägt sind, erlebt dieser Bereich der Berliner Theaterlandschaft praktisch nicht mehr. Auf der anderen Seite bleibt enttäuschend, mit wie wenig Ideen und Energie die Bühnen gegen diese Schwierigkeiten angehen.

c) Aktuelle Evaluierung

Die Kommission hat versucht, der schwierigen Situation mit Verantwortungsgefühl und Ernsthaftigkeit zu begegnen. Sie hat sich, wie schon ihre Vorgängerin, in keinem Fall von einer festen Meinung leiten lassen, wie Theater zu sein habe, sondern hat sich immer bemüht, jede Bühne so zu akzeptieren, wie es deren jeweils eigenen Absichten und ästhetischen Vorstellungen entspricht. Sie hat zur Lektüre der Anträge der Gruppen umfangreiches, auch statistisches Material der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur hinzu gezogen und sich auch mit den Mitgliedern der mit der Basis- und Projektförderung befassten *Jury für privatrechtlich organisierte Theater und Theater-/Tanzgruppen in Berlin* beraten. Sie hat zahlreiche Aufführungen nahezu aller Antragsteller besucht, oftmals als komplette Kommission, und mit etlichen neu beantragenden wie mit allen bisher geförderten Theatern Informationsgespräche geführt.

Die ihren Überlegungen und Empfehlungen zugrunde liegenden Kriterien entsprechen weitgehend denen, die im letzten Gutachten von 2001 (siehe Anhang) erläutert sind. Bei der jetzigen Evaluierung hat die Kommission

auch großen Wert gelegt auf die Berücksichtigung von Zahlen zur Auslastung, öffentlichen Resonanz und Wirtschaftlichkeit.

Zugleich hat die Kommission, um eine annähernde Vergleichbarkeit der Ansprüche und Absichten zu erreichen, die Antragsteller verschiedenen, sich manchmal überschneidenden Gruppen zugeordnet:

- Kinder- und Jugendtheater
- Figurentheater
- Tanztheater
- Musiktheater
- Unterhaltungstheater
- Avanciertes Unterhaltungstheater
- Experimente und Avantgarde

In keinem Augenblick hat die Kommission die Absicht gehabt, etwa einen Förderausgleich zwischen den unterschiedlichen Sparten und Genres oder zwischen dem Osten und Westen der Stadt zu versuchen. Die Unordnung und planlose Entwicklung der Berliner Theaterlandschaft erscheint ihr durchaus als eine Qualität. Natürlich wäre dennoch ein Theaterstruktur-Konzept nützlich, vor dem bisher noch jeder Kultursenat zurückgeschreckt ist. Damit wenigstens auch die großen Privattheater, wenn nicht sogar die Staatstheater, eine vergleichbare Überprüfung ihrer Konzepte und deren Umsetzung erführen.

Die ungenügende Ausstattung des Fördertopfes begrenzte die Vorschlagsmöglichkeiten der Kommission auf eine den Sinn ihrer Arbeit grundsätzlich in Frage stellende Weise.

So war es kaum möglich, über die kostenintensive Förderung von Freien Musiktheatern nachzudenken, die sich ohne eigene Spielstätte und mit geringer Aufführungsfrequenz präsentieren, auch wenn man in deren künstlerische Möglichkeiten bei entsprechender Förderung durchaus Hoffnung setzte.

Ähnliches gilt, um ein Beispiel für andere zu nennen, für das Schlossplatztheater, das mit großer künstlerischer Konsequenz in Köpenick, abseits des Zentrums, mit Mut und Phantasie experimentelles Musiktheater für Kinder und Jugendliche wagt.

Im Bereich des Tanztheaters böte sich bei anderer Finanzlage zukünftig eine verstärkte Förderung von Spielstätten an, die ein eigenes inhaltliches Profil vorweisen können. Spielstätten, die wie die Sophiensæle versprechen, neue künstlerische Prozesse anzustoßen und zugleich als Ausbildungsstätten dienen (Dock 11, Toulalimnaios/Die Halle, Tanzfabrik).

Im Vergleich zur Konzeptförderung des Zeitraums von 2003-2006 hat sich die jährlich zur Verfügung stehende Summe um 1 Million verringert.

Was diese Verringerung bedeutet, und welche grundsätzlichen, den Sinn einer Konzeptförderung in Frage stellenden Probleme sich daraus ergeben, ist in unserem Gutachten im Abschnitt „Grundsätzliche Vorbemerkungen“ unter Punkt a) „Zu aktuellen und grundsätzlichen Problemen der Konzeptförderung“ ausführlich und eindringlich dargelegt worden.

Die Kommission hat sich bei ihrer Arbeit von zwei Gesichtspunkten leiten lassen: von der künstlerischen Einschätzung der Bühnen und deren Anträgen, und von der vorgegebenen Fördersumme.

Beides war, trotz großer Bemühungen der Kommission, und obwohl diese keiner der von ihr zur Förderung vorgeschlagenen Bühnen eine wirklich ausreichende Summe zusprechen konnte, letztlich nicht zu vereinbaren. (Ob gleich die vorgeschlagenen Fördersummen in der Regel allenfalls helfen, den künstlerischen und organisatorischen Status quo der geförderten Bühnen zu halten, statt eine künstlerische Weiterentwicklung unterstützen zu können, wie es dem Sinn der Konzeptförderung entspricht.)

Die Kommission hatte sich bald einmütig auf die acht vorgeschlagenen Bühnen geeinigt. Dabei sah sie es als unabdingbar an, mit NICO AND THE NAVIGATORS und theater strahl zwei Bühnen neu in die Konzeptförderung aufzunehmen. Das Tableau von Bühnen, das entstand, ohne dass nach

Genres oder Ost-West-Herkunft entschieden wurde, empfindet die Kommission als der Berliner Theaterlandschaft sehr angemessen. Weil sie aber zugleich keine Möglichkeit mehr sah, bei den erneut zur Förderung vorgeschlagenen Gruppen die Fördersummen weiter zu kürzen, ohne dass dies an die Substanz des Fördersinns gegangen oder zur Nicht-Förderung einer der vorgeschlagenen Bühnen geführt hätte, sah sich die Kommission außerstande, mit der vorgegebenen Summe auszukommen. Sie schlägt deshalb eine geringfügige Erhöhung der Fördersumme auf 4.675.700 € vor.

Der Kommission ist bewusst, dass ihr Gutachten Empfehlungen ausspricht, die Bestehendes nicht einfach nur bestätigen. Dabei ist ihr wichtig, dass ihre Empfehlungen zur Förderung oder Nicht-Förderung als ein Gesamtkonzept gesehen werden. Nur in einem solchen finden die Vorschläge über das Versagen der Förderung bei zwei bisher geförderten Theatern ihre Berechtigung. Die Kulturpolitik hat nun zu entscheiden. Eine Kulturpolitik, die mit ihrer Entscheidung, das Fördermittel *Konzeptförderung* durch finanzielle Kürzung an den Rand der Wirkungsmöglichkeit zu bringen, den Gutachtern wenig Gestaltungsmöglichkeiten gelassen hat. Die Gutachter hoffen, dass der trotz aller Schwierigkeiten in ihren Vorschlägen enthaltene Fortschrittsimpuls respektiert wird und dass ihrem Gutachten das Schicksal des letzten erspart bleibt: dass also ihre Absichten auf dem Weg durch die politischen Gremien nicht ins Gegenteil verkehrt werden.

A) Bisher geförderte Institutionen

Kleines Theater am Südwestkorso

Das Kleine Theater ist seit seiner Gründung 1973 ein Ort literarischer Besonderheiten, an dem mit leichter Hand und musikalischer Beimischung anspruchsvolle Unterhaltung mit dezent belehrendem Charakter geboten wurde. Das Gutachten für die Förderungsperiode 2003-2006 hatte im Zusammenhang mit dem Kleinen Theater empfohlen, „die Stadt sollte sich solche ‚abseitigen‘ Kunstorte unter der Voraussetzung weiter leisten, dass die Theater alles ihnen zumutbare tun, um die Publikumszahlen zu vergrößern“. Das Kleine Theater hat das vergeblich versucht.

Durch den Tod seiner Gründerin und Prinzipalin Sabine Fromm, die quasi als Motor und Seele des Kleinen Theaters dieses gemeinsam mit dem Mitbegründer, ihrem Lebenspartner Pierre Badan, geleitet hatte, geriet das Kleine Theater im Herbst 2001 in eine doppelt schwierige Situation. Das Kleine Theater am Südwestkorso: das war letztlich vor allem Sabine Fromms Theater gewesen. Das kleine 99-Plätze-Theater mit der nur 6x6m großen Bühne im südwestlichen Randbezirk Friedenau war stark von dem organisatorischen Geschick, dem energischen Einsatzwillen und der klugen Spielplandisposition von Sabine Fromm durch die deutlich schwieriger werdenden Zeiten geführt worden. Was Pierre Badan an besonderen oder eigenartigen Stücken und Stoffen ausgrub, das hatte sie oft noch mit intelligenter Personalpolitik einem spärlicher werdenden Publikum vermitteln können. Doch nicht nur findet sich augenscheinlich inzwischen kaum noch ein Publikum für solch ein bildungsbürgerliches, im guten Sinne abseitiges oder besonderes Programm, auch hat die künstlerische Kraft des Theaters sichtbar abgenommen. Wer ein scheinbar so einfaches und zugleich so kompliziert konstruiertes Werk wie „Zwei Herren, die den Kopf verlieren“ nach George Feydeau auf den Spielplan setzt, der muss einen besonderen Regiezugriff und überdurchschnittliche Schauspieler vorweisen können, um im Wettbewerb der vielen kleinen Bühnen Berlins mithalten zu können. Beides hat, sicher auch, weil zur Sparsamkeit gezwungen, das

Kleine Theater nicht. Pierre Badan und seine kleine Equipe haben versucht, das Haus im alten Sinne weiterzuführen. Doch die Theaterlandschaft und das Publikumsverhalten und – bedürfnis haben sich verändert. Zwar sind nicht alle für 2003 bis 2006 vorgesehenen Planungen im Rahmen der Themenbereiche „Androgyne Metamorphosen“, „Deutsche Traumata“ und „Geld“ realisiert worden, doch eine Reaktion auf die Publikumsprobleme und die künstlerischen Schwächen waren nicht zu sehen.

Da sich Badan inzwischen zu einer gewissen Unverbindlichkeit seiner Themenansätze bekennt, die sich im praktischen Umgang nicht immer als umsetzbar erwiesen haben, sind die für 2007 bis 2010 angekündigten Themenkreise „Historische Themen mit aktueller Brisanz“, „Themen und Material aus dem Theaterarchiv der preußischen Zensur“ und das auf das aktuelle Friedenau bezogene „Maison de la Culture“ (einem „Crossover der Genres“) in der vorgesehenen Ausfüllung nicht unbedingt als das letzte Wort anzusehen. Es geht dabei – bunt gemischt - um Stücke bzw. Texte u.a. von Voltaire, dem Marquis de Sade, George Sand, Dinah Nelken und von Berliner Possenschreibern.

Das Kleine Theater plant inzwischen vermehrt Koproduktionen und Gastspiele, die den Etat nicht so belasten wie Eigenproduktionen, jedoch die strenge Linie seiner traditionellen Programmplanung mehr und mehr aufweichen zugunsten eines Angebots für den nur an Unterhaltung interessierten Teil des Publikums. Dabei ist ein gut angekommenes Gastspiel wie das von „Udo & Jürgen“ im Mai/Juni 2005 nur ein Scheinerfolg, wenn man das bedenkliche Niveau dieses „Schlager-Sehnsuchtsabends“ z.B. mit der Qualität von Badans seit 1998 gespielter sogenannter deutscher Wieder-vereinigungskomödie „Eine Nacht im Elysée“ in ihrer handwerklich seriös präsentierten satirischen Umdeutung politischer Ereignisse vergleicht. Die erwähnte, auf Szenen von George Feydeau aufbauende Kompilation „Zwei Herren, die den Kopf verlieren“ – eine von der Regisseurin Astrid Windorf verantwortete „Trouvaille“ von 2004 – folgt zwar den vom Kleinen Theater gewohnten literarischen

Ambitionen, fällt aber zu konstruiert und in Regie und Darstellung zu trocken aus, um an die Erfolge früherer großer Schlager wie dem koproduzierten Peanuts-Musical „Du bist in Ordnung, Charlie Brown“, dem Gastspiel von Michael Heissig mit „Irmgard Knef“ oder an den jahrelangen Dauerbrenner „Das Küssen macht so gut wie kein Geräusch“ anknüpfen zu können. Dass die wegen eines Gesundheitsproblems im Frühjahr 2005 gezwungenermaßen vor der Premiere abgebrochene „wahnwitzige Wagneriade COSIMO UND RICARDA“ – nunmehr von zwei Darstellerinnen gespielt – in der kommenden Spielzeit die Kasse füllen wird, nachdem ihr Ausfall größte Spielplanprobleme und erhebliche Extrakosten verursacht hatte, kann man dem Theater nur wünschen.

Die von Pierre Badan verpflichteten Schauspieler rekrutieren sich aus einem Kreis z.T. seit Jahren bewährter Akteure, der sich durch Angebote und persönliche Kontakte erweitert, aber auch durch die Verbindung mit der Universität der Künste und der Schule für Clown, Komik und Theater in Hannover, mit deren Studenten und Absolventen eine Nachwuchsreihe geplant ist. Bei der im Kleinen Theater gegebenen Nähe zum Publikum signalisieren die Darsteller ein „augenzwinkerndes“ Einverständnis mit dem Stoff und zwischen sich und dem Publikum. Zwar wirkt Badans notgedrungenes Motto, „Wenn man keine Stars beschäftigen kann, muss man welche darstellen“, einleuchtend. Doch auch die Darstellung von Stars verlangt vorzügliche Darsteller, die das Kleine Theater, sicher auch wegen seiner notgedrungen bescheidenen Gagen, im Vergleich zu anderen Bühnen nicht vorzuweisen hat.

Die Mietverhältnisse des kleinen Erdgeschosstheaters am Südwestkorso sind derzeit problemlos, die Ausstattung des Vorderhausbereichs – gelegentlich durch Ausstellungen lokaler Künstler belebt – entspricht dem Stil der angebotenen Programme. Die Besucher kommen traditionell aus dem Bildungsbürgertum und stammen laut Aussage des Theaters etwa zur Hälfte aus dessen Umgebung. Das Kleine Theater steht auf den Programmen der Berlin Tourismus Marketing GmbH und der übrigen Besucherorganisationen. Auch durch den Ausfall der Beschickung durch

den Berliner Besucherring 2004 - ab Herbst 2005 soll sich das wieder ändern – ist die Auslastung von 58,2 % (ohne Freikarten) in 2003 (= 7.956 bezahlte Plätze) auf trostlose 44,1 % (= 6.232 bezahlte Plätze) abgerutscht. Auch in den ersten 5 Monaten dieses Jahres sank die Auslastung weiter auf durchschnittlich 34,8 % (= 1.618 bezahlte Plätze). 2004 wurde jeder angebotene Platz mit 27,13 € subventioniert und jeder bezahlte Platz mit 61,54 €. Anders als früher ist die Reaktion des Publikums auf die Angebote des Theaters nicht mehr vorhersehbar.

Die Mitarbeiterschaft (künstlerische Leitung, Verwaltung, Technik) besteht aus neun fest angestellten Personen und weiteren Teilzeitkräften.

Die Anzahl der Vorstellungen – 147 in 2003, 152 in 2004 und 50 in den ersten 5 Monaten von 2005 – kann zahlreicher nicht ausfallen, weil Proben und Umbauzeiten kein größeres Angebot zulassen. In der Öffentlichkeitsarbeit teilt das „Kleine Theater“ die Probleme der anderen entsprechenden Bühnen. Die Abhängigkeit von eher selten gewordenen Kritiken und – heute fast mehr noch – von Vorberichten in den Medien verlangt eine aufwendige Öffentlichkeitsarbeit mit unsicherem Erfolg, selbst wenn das Kleine Theater Programmprospekte versendet bzw. verteilt und das Internet nutzt. Zum anderen strahlt das Programm des Hauses nicht die Attraktivität aus, die Medien zur freiwilligen (Vor)Berichterstattung motiviert und ein Publikum aus fernerer Teile Berlins in größerer Zahl in das Kleine Theater locken würde.

Für den Förderungszeitraum 2007-2010 hat das Kleine Theater eine Erhöhung seiner Förderung von bisher 383.500 € auf 412.000 € beantragt. Das Fazit der Kommission aus der bisherigen Bilanz des Förderungszeitraums 2003-2006 lautet: Der künstlerische Schwung, den das Kleine Theater unter der Leitung von Sabine Fromm durchaus noch besaß, ist nicht mehr zu finden. Zugleich hat das Gesamtprogramm des Theaters wie die Qualität seiner Inszenierungen an Attraktivität verloren. Insgesamt kommt deutlich zu wenig Publikum. Da gegenwärtig eine generelle Erholung der allgemeinen finanziellen Lage und damit auch die der Kultur

nicht absehbar ist, erscheint die Fortsetzung der unter so schwierigen Umständen stattfindenden Arbeit des Kleinen Theaters stark gefährdet.

Die Kommission empfiehlt, dem Kleinen Theater am Südwestkorso keine weitere Konzeptförderung zu gewähren.

Neuköllner Oper

Die Neuköllner Oper ist das rare Beispiel eines Kieztheaters, das in die ganze Stadt hinausstrahlt und zugleich sogar überregional in Deutschland Beachtung erfährt. Die Neuköllner Oper ist außerdem ein rares Beispiel dafür, wie ein engagiertes Theater trotz nicht ausreichender Förderung ständig wachsen kann: in seiner Produktivität (rund zehn Premieren pro Saison!!), in seinen Aktivitäten und mit seinen künstlerischen Experimenten. Die Neuköllner Oper (NKO) ist als vierte Opernbühne der Stadt für diese wahrscheinlich unverzichtbarer als die eine oder andere der drei großen Opernbühnen.

Dass sich Peter Lund aus der verantwortlichen Leitung der Bühne zurück gezogen hat, hat einige Veränderungen für die NKO, aber nach kurzfristiger Verunsicherung keine nachhaltigen „Schäden“ verursacht. Mit dem Schauspiel- und Musiktheaterdramaturgen Bernhard Glocksinn ist ein Mann mit neuen, mit anderen Ideen gekommen, der zusammen mit Andreas Altenhof, Sebastian König und Winfried Radeke eine Fülle von neuen Projekten vorhat.

Die NKO ist weiterhin ein Uraufführungstheater. Selbst da, wo sie mehr oder minder bekannte Stücke wie Mozarts „Cosi fan tutte“ oder Verdis „Macbeth“ in eigener Fassung spielt. Ob die Vertonung von Dea Lohers „Licht“ (nach Motiven aus Hannelore Kohls Leben) als experimentelle Kammeroper oder die Auseinandersetzung mit gegenwärtiger Politik in der Zeitoper „Friendly Fire“, ob die west-östliche Neufassung der Operette „Die Rose von Stambul“, ob die Musiktheater-Collage nach Poes „Der Untergang des Hauses Usher“, oder ob im Musical „Erwin Kannes – Trost der Frauen“ das Paarungsverhalten erwachsener und heranwachsender Großstädter untersucht wird: stets erweist sich, dass die NKO mit aktuellen Themen alle Genres des Musiktheaters kompetent bedienen und beherrschen kann. Motto des Theaters ist dabei: „Wir wollen verstanden werden. Wir wollen uns in keinem Stil und keinem Mittel einschränken. Aber `rüberkommen` muss es immer.“

Selbst der Versuch, bei Bizets „Perlenfischer“ die konventionell überkommene Form aufzubrechen und in einer Art Bizetlounge das Material genauer zu befragen, zeigt, obwohl nur in Ansätzen gelungen, um wie viel mehr sich diese kleine Opernbühne um die Popularisierung von Musiktheater verdient macht als die drei großen Event-Opern der Stadt.

Im vergangenen Jahr hat die NKO 10 Produktionen herausgebracht. 5 von ihnen waren Uraufführungen. In Berlin wurden 257 Vorstellungen gegeben (41 von ihnen für Kinder und 20 mit dem neuen NKO-Kinderclub.) In Berlin wurden 22.030 Zuschauer bei einer Platzausnutzung von rd. 70,0 % erreicht (bei 180 bis 205 Plätzen im großen Saal).

Das einzige, was man der NKO vorwerfen kann, ist: sie will zu viel. Immerhin: das meiste erreicht sie auch. So ist beabsichtigt, auch die Große Oper in einem Opernlabor zu untersuchen (wie bei der Bizetlounge). Die Nachwuchsförderung soll durch ein Forum Musiktheater-Regie, durch ein Festival Junges Musik- und Sprechtheater sowie das Kooperationsmodell „Masterstudiengang Musiktheaterregie“ zwischen der Hochschule für Musik Hanns Eisler und der NKO vorangetrieben werden. Eine jährliche „Leuchtfeuer“- Produktion soll ein großes Musical oder eine Musiktheater-Ausgrabung aus dem Repertoire der DDR-Unterhaltung präsentieren, und in Ausgrabungen sollen so unbekannte wie spannende Werke wie die Kálmán-Operette „Miss Underground“ (im Paris der NS-Besatzung spielend) vorgestellt werden. Letzteres verlangt allerdings einen finanziellen Mehrbetrag, den die Kommission trotz großer Begeisterung leider nicht vorschlagen kann, - weil die vorhandene Fördersumme zu gering ist. Eine Autoren-Werkstatt für das Musiktheater, ein Komponistenforum sowie der Ausbau der Kooperation mit Berliner Hochschulen sind ebenfalls geplant. Neben all dem wird es natürlich noch die jährlich bis zu zehn Produktionen des Spielplans geben.

Diesem künstlerischen Elan hält die Entwicklung des Wirtschaftsplanes nicht stand. D.h., das Gagen- und Lohnniveau (für 14 Festangestellte und sechs feste Honorarkräfte) ist zu niedrig. Die Darsteller erhalten eine Einheitsentlohnung von 80 € pro Abend sowie eine Probenpauschale. Dies

wird von der Leitung als „menschenunwürdige“ Bezahlung bezeichnet und verhindert zugleich mögliche Koproduktionen mit großen Opernhäusern. Obwohl wegen der vielen Uraufführungen der Arbeitsaufwand für die Einstudierungen höher als üblich ist, müssen etliche Sänger in Nebenjobs Geld verdienen. Was die Laufzeit selbst stets ausverkaufter Inszenierungen unverhältnismäßig einschränkt.

Da bei einer moderaten Anhebung der Gagen und Löhne ebenso weitere Mittel benötigt werden wie für das Leuchtfener-Projekt und das Festival Junge Talente, erscheint der Kommission die von der NKO beantragte Fördererhöhung um 150.000 € angesichts von deren Erfolgsbilanz und künstlerischer Produktivität angemessen. Eigentlich selbstverständlich, und doch...: wegen des fehlenden Geldes im Fördertopf muss es bei der bisherigen Fördersumme bleiben.

Die Kommission verzichtet schweren Herzens auf die gebotene Empfehlung zu einer Fördererhöhung und schlägt vor, die Neuköllner Oper wie bisher mit 903.500 € zu fördern.

Renaissance Theater

Das Renaissance Theater stellt seit seiner Gründung 1922 durch Ferdinand Bruckner eine der traditionsreichsten Berliner Bühnen dar und ist zudem in einem der kulturgeschichtlich wertvollsten Theaterbauten der Hauptstadt zu Hause. Die Theaterentwicklung Berlins nach der Wiedervereinigung brachte für dieses Haus in besonderem Maße Herausforderungen, was das künstlerische Gesamtkonzept, Spielplangestaltung, Publikumsbindung und vor allem seine Finanzierung betrifft.

Seit 1995 von Horst-H. Filohn als Intendant und Geschäftsführer geleitet, repräsentiert das Renaissance Theater die Position des anspruchsvollen Unterhaltungstheaters mit well-made plays bedeutender Autoren der Gegenwart, darunter Erstaufführungen wie die weithin beachtete deutschsprachige Erstaufführung von Michael Frayns „Demokratie“ (Mai 2004). Die Attraktivität der Inszenierungen zeichnet sich vornehmlich durch die Besetzung von Hauptrollen mit aus Film und Fernsehen bekannten Schauspielern, mitunter sogar regelrechten Stars, aus – und weniger durch die künstlerische Interpretation seitens der Regie oder neuer dramaturgischer Ansätze. Diese Strategie, einen relativ schmalen Spielplan aus lediglich zwei bis drei hochkarätig besetzten Neuinszenierungen pro Spielzeit mit kalkulierbar erfolgreichen Wiederaufnahmen zu bereichern, mag man bei einer Platzauslastung von 68,0 % bezahlter Plätze in 2004 als in Maßen erfolgreich bezeichnen. Wobei hinzugefügt werden muss, dass eine Weiterentwicklung dieses Konzepts praktisch nicht vorstellbar ist. Weder ist es dem Renaissance Theater mit der von der Leitung festgelegten Strategie möglich, mehr Neuproduktionen herauszubringen, noch sein Angebot anders zu organisieren als in möglichst gut verkauften Aufführungsserien, deren Summe sich in der Regel auf maximal 40 Vorstellungen beläuft. Das Renaissance Theater hat sein Publikum in einem Spektrum bürgerlicher Schichten Berlins (mit Abonnenten-System) und Touristen. Ein schärfer definiertes Image wäre derzeit wohl verfehlt; der Trumpf der international renommierten Stücke, die anderswo in Berlin nicht zu sehen sind, wird allerdings nicht ausgespielt.

Die letzten Premieren der zurückliegenden Saison stellen zusammen mit den Wiederaufnahmen das Profil insgesamt dar: Jens Roselts hintergründige Boulevard-Komödie „Dreier“ wurde von Tina Engel mit Ben Becker als Zugpferd inszeniert, wobei die Doppelbödigkeit des Stücktexts zugunsten einer artifiziellen Glätte nahezu ungespielt blieb. Im Juni folgte die Berliner Premiere der Koproduktion mit dem Ernst Deutsch Theater Hamburg von Herb Gardners „Ich bin nicht Rappaport“, wohl als Versuch, einen Saison-Hit der späten Achtziger mit dem heute aktuellen Thema der im sozialen Abseits „gewitzten Alten“ wiederzuentdecken. Die Inszenierung baute allein auf Peter Striebeck als großen Protagonisten – die kleineren Rollen wurden aus Kostengründen mit Berliner Schauspielern umbesetzt, was die Mängel einer solchen Protagonisten-Inszenierung unübersehbar hervortreten ließ.

Die Verschiebung der Neuproduktion „Cloaca“ der niederländischen Autorin Maria Goos machte den rasch disponierten Zukauf des Kassenfüllers „Die Klimbim-Familie lebt“ für das Ende der Spielzeit notwendig. Wobei für diese erstmalige Sommerbespielung des Hauses bewusst klamottiges Unterhaltungstheater eingesetzt wurde. Bei den Wiederaufnahmen der letzten Spielzeit handelte es sich um die jeweils zweiten Aufführungsserien von Michael Frayns „Demokratie“ und Edward Albees „Ziege“ bzw. schon länger bewährten Magneten wie „Enigma“ von Eric-Emmanuel Schmitt (mit Mario Adorf), Terrence McNallys „Meisterklasse“ und Irmgard Keuns „Das kunstseidene Mädchen“ (mit mittlerweile mehr als 100 Vorstellungen auf der kleinen Bühne).

Hervorzuheben ist, dass das Renaissance Theater nach wie vor auf eine gut organisierte Gastspieltätigkeit verweisen kann, die teilweise mit den Koproduktionen (Stadttheater Klagenfurt als ein beständiger Partner) verflochten ist. In der Spielzeit 2004/05 sind das immerhin 57 Vorstellungen, allein für den Herbst 2005 sind 64 Vorstellungen außerhalb Berlins geplant.

Das Renaissance Theater macht einen außerordentlich hohen Zuwendungsbedarf im Rahmen der Konzeptförderung geltend, der sich im einzelnen aus verschiedenen Problemfeldern erklärt. Die Jahrespacht für das Gebäude beträgt 140.000 € (festgeschrieben bis 2013); die Kosten der

Leistungsstruktur haben (wie schon im letzten Gutachten angemerkt) Staatstheaterniveau. Vor allem aber hat das Theater die Absenkung der Zuwendungen seit dem Stolzenberg-Gutachten (1998) – von 2,9 Mio. € 1998 auf 1,8 Mio. € 2002 – nicht in vollem Umfang abfangen können und bedrohliche Schulden gemacht, die zuletzt für das Wirtschaftsjahr 2003 mit einem Minus von 182.000 € ausgewiesen wurden. Einen schrittweisen Abbau der Schulden in Höhe um ca. 50.000 € jährlich gibt die Theaterleitung derzeit als realistisch an. Zugleich weist der Antrag des Renaissance Theaters eine dringende Erneuerung in den Bereichen Technik und Kartenverkauf aus, deren Kosten auf 350.000 € geschätzt werden. Nicht zuletzt wird aber auch eine ausdrücklich zu begrüßende Steigerung der Neuproduktionen auf vier bis fünf pro Spielzeit angestrebt, was allerdings einen anderen Einsatz der dafür im Gesamthaushalt vorhandenen wie auch für die Zukunft beantragten Gelder voraussetzen würde.

Das gleich als erstes vorgetragene Argument im Antrag des Renaissance Theaters handelt nicht von Zahlen oder Vorhaben, sondern vom Selbstverständnis des Theaters: *„Das Renaissance Theater ist nicht die größte unter den kleinen Bühnen, sondern das kleinste Theater unter den großen Bühnen der Stadt.“* Horst-H. Filohn erneuert damit seine Ansicht, das Renaissance Theater würde gar nicht in die Kategorie der hier zu bewertenden Theater gehören, sondern stehe in einer Reihe mit den größeren Privat- bzw. Gesellschaftertheatern Berlins wie Schaubühne und Berliner Ensemble. Belegt wird das durch die Kritikerauswertung von aktuellen Inszenierungen nach Punkten im Stadtmagazin Tip, in dem das Renaissance Theater zur Stammtabelle der dort behandelten Theater gehört.

Gleichwohl kann festgestellt werden, dass das Renaissance Theater von den konzeptgeförderten Theatern im Jahr 2004 nicht nur die mit Abstand höchste Zuwendung erhält, dafür aber auch in diesem Bereich das mit Abstand größte Platzangebot (ohne Zweifel wie die großen Theater) mit einer vergleichsweise unterdurchschnittlichen Einzelplatzsubventionierung (25,74 € pro bezahltem Platz) vorweist.

Künstlerisch sollte das Renaissance Theater sich noch stärker profilieren und gerade die Möglichkeiten dieses unbestritten wichtigen Theaters mit Gegenwartsdramatik im Gesamtzusammenhang der Berliner Theater weiter ausbauen. Der Zusammenhang zwischen prominenter Besetzung und Kassenverkauf – ein Konzept, mit dem das Deutsche Theater von Bernd Wilms innerhalb seines Riesenspielplans gerade punktet – ist sicher eine gute Grundlage und vielleicht trotzdem Anlass für mehr Mut, Regie nicht nur als Handwerk der Aufführung mit auf ihr Eigenes bedachten Stars aufzufassen und weniger bekannte Schauspieler darin einzupassen. Das Renaissance Theater würde wie zu seinen besten Zeiten für heute wirken.

Die Kommission empfiehlt hiermit eine Konzeptförderung in Höhe von 2.0 Mio. €.

Sophiensæle

Die Sophiensæle stellen in mehrfacher Hinsicht eine wertvolle Besonderheit der Berliner Theaterlandschaft dar. 1996 als Produktions- und Präsentationsort von einzelnen freien Gruppen, unter ihnen Sasha Waltz und Jo Fabian, im Flanierviertel von Mitte gegründet, entwickelten sich die Sophiensæle zu einer weit über Berlin bekannten Institution. Charakteristisch ist die Rolle der seit 2001 von Amelie Deuflhard als GmbH geführten Sophiensæle als Produzent, Koproduzent und Kurator freier Theaterarbeit in einem weit gespannten Netzwerk freier Gruppen, ähnlich gearteter Produktionshäuser in Deutschland und der Schweiz sowie Partnern in Stadt- und Staatstheatern und im Ausland.

Diese Philosophie der Netzwerk-Koproduktionen hat in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre die Freie Szene praktisch neu geordnet, ihr künstlerisches und materielles Niveau gehoben und die Möglichkeiten für diese Art von Theaterarbeit wesentlich erweitert. Von mehreren Produktionshäusern in verschiedenen Städten kofinanzierte Inszenierungen neuer Talente konnten einem insgesamt viel größeren Publikum in gleich mehreren Städten gezeigt werden, die Art der Finanzierung ermöglichte einen großzügigeren Rahmen der künstlerischen Arbeit, und dieser Betrieb verlangte nicht zuletzt ein hohes Maß an Professionalisierung, das es vorher für die Freie Szene so nicht gegeben hat. Es liegt auf der Hand, dass mit dieser gestiegenen Komplexität der Produktionsformen und ihrer Vermittlung auch völlig neue Aufgabenbereiche entstanden, in denen Produzenten eine zentrale Rolle zufällt: als zumeist koproduzierende Veranstalter, die mit einem die organisatorischen Belange einer einzelnen Produktion verantwortenden Anbieter zusammenarbeiten – wobei beide über die künstlerischen Aspekte der jeweiligen Produktion zusammenfinden müssen. Insofern bewegt sich dieser Teil der Freien Szene inzwischen viel stärker in der Dynamik des freien Markts, als das für die hoch subventionierten Stadt- und Staatstheater oder lokal gebundene und orientierte Gruppen gelten kann. Diese Netzwerk-Arbeit, die sich aus einem innovativ genutzten Bedingungsgefüge von Vor- und Nachteilen der freien Theater

entwickelt hat, lässt sich dennoch nicht mit dem Marketing kommerzieller Veranstaltungen wie Musical und Popkonzerten vergleichen. Es bleibt im Grunde freies, wenig subventioniertes Theater, das künstlerisch, organisatorisch und intentional neu gebündelt eine breitere Bekanntmachung seiner Kunst erreicht und damit auch in einen größeren Austausch von künstlerischer Arbeit im Wettbewerb um Anerkennung und weiterer Verbreitung tritt. Dafür braucht es geeignete Einrichtungen, die heute übrigens oft die Plattformen für internationale Karrieren mit noch nicht fest definierten Theaterformen sind – genannt seien Sasha Waltz und danach Constanza Macras als shooting stars aus der Sophienstraße.

Die Sophiensæle waren von Anfang an bemüht, in ihrem Spielplan einen hohen Anteil an eigen- oder koproduzierten Arbeiten zu zeigen, so dass das Profil des Hauses markant aus selbst mit entwickelten Positionen des gegenwärtigen experimentellen Sprech- und Tanztheaters sichtbar wurde und zu keinem Zeitpunkt einem in der Not des zu füllenden Spielplan-kalenders zusammengestellten absichtslosen Programms glich. Und das, ohne auf einen festen Produktionsetat zurückgreifen zu können! Ein Teil dieses nicht vorhandenen Kernetats wird durch eingeworbene Projektförderungen bestritten, einen anderen Teil bringen die einzelnen Gruppen selbst mit oder durch die Koproduktionsstruktur von anderswo ein. Die brüchige Formel dieses Geschäfts lautet: Know how künstlerischer Beratung und beachtete Präsenz an einem attraktiven Spielort für weitgehend ausfinanzierte Produktionen. Dass die für die Freie Szene bekannteste Institution Berlins für ihre erfolgreiche, dabei nicht risikofreie Förder- und Entwicklungsarbeit mit neuen Gruppen/Regisseuren dennoch den höchsten Ruf genießt, grenzt an ein Wunder.

Das umfangreiche Angebot von 121 im Jahr 2004 gezeigten Produktionen (334 Vorstellungen in den Sophiensæle, weitere 93 bei dem aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds geförderten Projekt „Volkspalast“) ist überdurchschnittlich, ebenso die Zahl der zahlenden Zuschauer im Vergleich zu anderen konzeptgeförderten Theatern (23.500 bei Veranstaltungen des eigenen Hauses, 31.000 dazu bei den „Volkspalast“ - Veranstaltungen).

Eine Platzauslastung von 63,7 % (mit einer Einzelplatzsubventionierung ohne „Volkspalast“ - Veranstaltungen von 21,27 € pro bezahltem Platz) kann bei diesem weit gefächerten Programm als solide eingeschätzt werden.

In den letzten beiden Jahren hat sich mit der Neueröffnung des HAU und dem Wegbrechen des Podewil die Situation für auf betreuende Spielstätten bzw. Koproduzenten angewiesene Gruppen in Berlin verändert. Das „Theaterkombinat“ am Halleschen Ufer setzt auf Festivalserien und ein anspruchsvolles deutsches und internationales Gastspielprogramm und trägt weniger zur Entwicklung junger Theaterkünstler bei, da das HAU in erster Linie auf eine Politik der Präsentation im Schnelldurchlauf setzt. Die Sophiensæle sehen dagegen ihre Stärke in der Förderung und im systematischen Aufbau von Künstlern, darüber hinaus – nicht allein für den „Kunden“ von morgen – in der Arbeit mit Jugendlichen unter dem Titel „Jugendbewegung“. Die enorme Konkurrenzsituation in der Stadt, was Publikum, mediale Aufmerksamkeit, „angesagte“ Orte und nicht zuletzt die Impulse auf die Theaterwelt insgesamt betrifft, verleitet die Sophiensæle nicht etwa dazu, die selbstgewisse Image-Karte auszuspielen oder auf bestimmten Positionen zu beharren. Vielmehr wird nach Kooperation trotz Konkurrenz gesucht, und man geht dabei *„temporäre strategische Bündnisse“* ein (Deuflhard). „Volkspalast“, das Festival „100 Grad“, Spielstättenkooperationen mit „Tanz im August“ oder dem Theatertreffen und spielzeiteuropa der Berliner Festspiele sind Beleg dafür, dass die Sophiensæle nicht Anhänger der Idee sind, das Theater in dieser Stadt in jeweils zu bewirtschaftende Nischen oder Ligen aufzuteilen. Dieses Verständnis und Selbstverständnis ist für die Berliner Theaterlandschaft als sehr begrüßenswert und nachhaltig progressiv einzuschätzen.

Die eklatante Unterfinanzierung der für Berlin und darüber hinaus so wichtigen Sophiensæle wurde im letzten Gutachten festgestellt. „Ein Produktionshaus braucht einen Produktionsetat.“ Immerhin wurden die Sophiensæle daraufhin in die Konzeptförderung aufgenommen, wenn auch nicht in dem Umfang der empfohlenen Fördersumme von 715.809 €. Dieser

Betrag in Höhe von 700.000 € wird hiermit für die weitere Förderung der Sophiensæle dringend empfohlen, wozu die Kommission nochmals zu ihrer Aufgabe des Wenigerverteilens anmerkt, dass die beantragte Zuwendung von 900.000 € ohne Einschränkung als angemessen zu bewerten wäre.

theater im palais

Trotz wirtschaftlicher Schwierigkeiten, die 2004 zu zeitweiliger Insolvenz führten, hat das theater im palais seine einzigartige Position in Berlin beibehalten können. Der Elan, mit dem die Probleme mit Hilfe des Fördervereins gemeistert wurden und eine Zukunft ohne solche Gefährdungen vorbereitet wird, spricht für eine erfolgreiche Fortsetzung der seit den Anfängen 1991 klar definierten Arbeit des Theaters. Entstanden als Gründung von Ensemblemitgliedern des nach der Wende geschlossenen Theaters im Palast (der Republik), bespielt das theater im palais eine 5x6m kleine Bühne vor 99 Zuschauerplätzen im ehemaligen Donnerschen Palais um die Ecke vom Maxim Gorki Theater.

Das gelegentlich von Mitgliedern des alten Ensembles als ständigen Gästen unterstützte festangestellte Kernensemble besteht aus Gabriele Streichhahn, gleichzeitig Intendantin, den Schauspielern Carl Martin Spengler und Volker Ranisch sowie als „Mitspielerin vor der Bühne“ der Pianistin und musikalischen Leiterin Ute Falkenau. Die Autorin und Regisseurin Barbara Abend firmiert als Künstlerische Leiterin und hütet den besonderen Stil eines sich an den Berliner Salons des 19. Jahrhunderts orientierenden publikumsnahen „Literarischen Kammertheaters mit Klavierbegleitung“.

Das theater im palais imponiert als Repertoire-Theater mit einem bis in die Anfangsjahre zurückreichenden großen Vorrat an Spielvorlagen für seinen ganz speziellen Interpretationsstil, *„einer Mischform aus Erzählen, Spielen, zitierendem Spiel, Entertainment und eigenständigem musikalischen Eingreifen“* (Antrag zur Konzeptförderung), was eine disziplinierte Virtuosität voraussetzt, über die das Ensemble mit beachtlicher Konstanz verfügt.

Jetzige und zukünftige Autoren sind Fontane und andere mit Berlin verbundene Schriftsteller aus dem 19. Jahrhundert, Berliner Leben von einst bis jetzt, klassische und nachklassische Literatur, Grusel- und Krimistoffe, aber auch Weltliteratur wie Shakespeare („Macbeth“) und als eine der jüngsten Premierien Molière sowie eine Bühnenfassung von Schillers

Romanfragment „Der Geisterseher“. Es versteht sich, dass bislang unentdeckte bzw. selten gespielte Stücke in Bearbeitungen zur Aufführung kommen. Ein Stück wie Lion Feuchtwangers „Jud Süß“ ist in diesem Zusammenhang eher eine Ausnahme, die auf aktuelle gesellschaftspolitische Erscheinungen reagiert. Das theater im palais zeigt keine „fertigen“ Theaterstücke, sondern nimmt sie oder andere literarische Vorlagen zum Anlass für textliche Expeditionen, die die dramaturgische Basis der Theaterarbeit widerspiegeln. Die Aufführungen verstehen sich nämlich als „Unterhaltung mit der Gegenwart“. Sie in ihrer hochproblematischen Bedingtheit einzubeziehen bzw. auszudrücken, ist die in dem klassizistischen Ambiente des theaters im palais nicht von vorneherein zu erwartende Praxis. Nicht in allen Fällen ist der Zeitbezug so deutlich wie in dem um das Thema Geld kreisenden Stück „Geiz“ nach Molières „Der Geizige“, verfasst und einstudiert in der Phase der Insolvenz des Theaters.

In Verbindung mit den Stücken im Spielplan auftauchende Stichworte wie Europa, Multikulti, Leitkultur, Globalisierung sowie der bewusste Umgang mit deutschen Kulturtraditionen markieren die hintergründige Nachdenklichkeit und den Eigensinn der Arbeit des theaters im palais. Für 2007 sind u.a. eine Bearbeitung von Hebbels „Nibelungen“ und „Berliner Familiengeschichten“ vorgesehen. Weiter geplant werden Lesungen stadtbekannter Schauspieler und musikalisch-literarische Programme zu Weihnachten, Silvester, dem Geburtstag des theaters im palais, ein Sommerprogramm und eines zur Langen Nacht der Museen (zusammen mit dem Museum Mitte) ergänzen den jährlichen Spielplan, der neben Repertoireaufführungen zwei eigene Premieren und eine mit Gastregie und/oder Gastschauspielern vorsieht. Hinzu kommen stilistisch passende Gastspiele einzelner Künstler und von Gruppen. Das theater im palais ist mit 298 Aufführungen auf seiner Bühne im Jahr 2003, 255 in 2004 und bisher 118 in den ersten 5 Monaten in 2005 beispielhaft aktiv und will diesen Standard auch im kommenden Förderungszeitraum halten. Es absolviert jährlich Gastspiele außerhalb Berlins (13 im Jahr 2004, 15 voraussichtlich 2005), wobei eine Aufführungsserie beim Förderverein „Deutsches Theater in Brüssel“ seit 1991 Tradition hat.

2003 hatte das theater im palais eine Platzausnutzung (ohne Freikarten und Gastspiele) von 70,5 %, was 16.303 bezahlten Plätzen entspricht. 2004, im Jahr der Insolvenz, mit ruhendem Spielbetrieb im Juli und August und allmählichem Wiederbeginn im September, betrug die Platzausnutzung 63,6 % (= 13.941 bezahlte Plätze), in den ersten Monaten von 2005 57,8 % = 6.320 bezahlte Plätze. 2004 wurde jeder bezahlte Platz mit nur 12,56 € subventioniert.

Das theater im palais hat ein bei Neuinszenierungen die ersten sieben Vorstellungen füllendes Stammpublikum aus meist älteren Menschen. Sie genießen einen nahezu familiären Service und dürfen sich im wahrsten Sinn des Wortes zu Gast fühlen und interessieren vielleicht auch deshalb Kinder und Enkel zunehmend für das Theater und sein Programm. Die Regie bemüht sich, mit an Videoclips orientierten szenischen Schnitttechniken den Sehgewohnheiten eines jüngeren Publikums entgegenzukommen.

Die Zusammenarbeit mit den Besucherorganisationen funktioniert, ebenso die mit den Partnern für Berlin, während der für die Gewinnung eines touristischen Publikums wichtige Kontakt zur Berlin Tourismus Marketing GmbH bisher nicht zustande gekommen ist. Die Presseresonanz fällt bescheiden aus. Dem Theater fehlt durch die angespannte Personalsituation eine professionelle Öffentlichkeitsarbeit. Aufgrund der abgewendeten Insolvenz hat die Verwaltung anstelle von bisher zehn festen und vier Teilzeitmitarbeitern nur mehr sieben feste Mitarbeiter sowie ehrenamtlich tätige Kräfte mit begrenzter Einsatzmöglichkeit.

Unumgänglich wird so bald wie möglich die Verpflichtung einer jüngeren Schauspielerin sein, die Gabriele Streichhahn davon entbindet, nicht nur Intendantin zu sein, sondern daneben Frauenrollen jeden Alters spielen zu müssen. Die Künstlerische Leiterin, Regisseurin und Autorin Barbara Abend und die Dramaturgin Birgid Gysi beabsichtigen, ihre Aktivitäten aus Altersgründen mehr und mehr einzuschränken. Diese sich anbahnenden Veränderungen werden auch wirtschaftliche Konsequenzen haben. Der in der Geldbeschaffung aktive Förderverein theater im palais e.V. ist als

Träger des Theaters Arbeitgeber der Angestellten und stellt zumindest bis 2006 die kaufmännische Leitung des Theaters im Palais.

Trotz des nachgewiesenen Mehrbedarfs in Höhe von 148.300 € sieht die Kommission bei der Begrenztheit der für die Konzeptförderung vorhandenen Mittel keine Möglichkeit für eine nachhaltige Steigerung des augenblicklichen Förderungsbetrags in Höhe von 176.700 €. Die Kommission schlägt vor, mit einer Erhöhung auf 200.000 € die finanzielle Basis zu sichern.

theater 89

Das theater 89 hat sich in der Vergangenheit mit einem Spielplan neuester deutscher und internationaler Dramatik den Ruf eines Autoren- und Uraufführungstheaters unter den kleineren Berliner Bühnen (und in der Berliner Theaterlandschaft insgesamt) erworben. Stücke von Oliver Bukowski, Dea Loher, Christoph Hein, Melanie Gieschen sowie Michael Frayn, Martin McDonagh und jüngst Alexander Galin prägten das Profil dieses Theaters, mit neuen Texten auch mehr oder weniger unmittelbar neue Gegenwarten zu behandeln, wobei inszenatorisch zumeist eine handfest realistische Spielweise gewählt wurde, die sozialkritischen, auch politischen Impulse des jeweiligen Stücks – allerdings leider mitunter sehr plakativ – offen zulegen. Eine Würdigung dieser Arbeit, die auch aus der Sicht der Kommission einen Höhepunkt der Entwicklung des theater 89 darstellte, war der Friedrich-Luft-Preis des Jahres 2000 für die Inszenierung von Oliver Bukowskis „Gäste“ durch den Theatergründer und –leiter Hans-Joachim Frank.

In den letzten Jahren und in der zurückliegenden Spielzeit – für diese Sichtung waren also vor allem die „Medea“ des Euripides in der Fassung von Lothar Trolle, das Berliner Nachspiel von Alexander Galins „Casting in Kursk“ und die Wiederentdeckung von Carl Sternheims „Tabula rasa“ zu bewerten – gab es keine Inszenierung, die in gleicher Qualität und Intensität mit der Selbstdefinition von *„Theaterarbeit als Forum gesellschaftlicher Auseinandersetzungen“* in Deckung zu bringen ist noch die Einzigartigkeit eines Uraufführungstheaters belegt hat. Das theater 89 beantragt eine erneute Konzeptförderung in Höhe von 405.000 € ab 2007 *„mit dem Ziel, die kontinuierliche Arbeit in Anspruch und Qualität fortsetzen zu können.“* Ausdrücklich mit dem Vorhaben, das Jahr 2006 als *„ein Jahr der Uraufführungen“* mit neuen Stücken von Oliver Bukowski und dem bislang ungespielten Ralf-G. Krolkiewicz zu gestalten und gewissermaßen zu seinen besten Ansprüchen zurückzukehren, die Berliner Theaterlandschaft mit neuer Dramatik zu bereichern.

Dieses ohne Einschränkung zu begrüßende Vorhaben kann allerdings kaum verdecken, dass das theater 89 in den letzten Jahren sowohl in der selbst gesetzten künstlerischen Positionierung innerhalb der Berliner Theaterszene als auch in deren insgesamt hier einzuschätzenden Entwicklung für die Vergabe von Fördermitteln im beantragten Umfang einen schwierigen Fall darstellt, zu dem im letzten Gutachten bereits die Aufforderung formuliert wurde, der „künstlerischen Stagnation“ zu entkommen.

Da sich in den letzten Jahren nicht nur etliche größere Berliner Theater, und dabei keineswegs nur auf ihren kleinen Spielstätten, intensiv neuer Dramatik gewidmet haben (Maxim Gorki Theater, Deutsches Theater, Schaubühne), sondern auch etliche kleine und freie Theater und Spielstätten (z.B. Vaganten Bühne, Sophiensæle und, mit einem Programm moderner Formen und neuer Fragen, der Theaterdiscounter), ist das Urauführungsprogramm des theater 89 in diesem neuen Zusammenhang kritisch zu betrachten und zu bewerten.

Hierbei soll nicht verschwiegen werden, dass das theater 89 mit einem Konvolut von ab Februar 2005 verfassten Befürwortungsschreiben in einer Art vorwegnehmendem Protest an die Gutachter herangetreten ist. Diese Briefe stammen u.a. von den im theater 89 erfolgreich gespielten Autoren Oliver Bukowski und Christoph Hein bzw. deren Verlagen henschel schauspiel und Gustav Kiepenheuer. Den Gutachtern steht es nicht zu, darauf näher einzugehen oder sie im Kontext ihrer Aufgaben zu würdigen. Die Aussagen sind weitgehend schon bekannt, aber diese vom Theater 89 selbst initiierte Fürsprache in eigener Sache vermittelt den Eindruck, das Theater erachte für seinen Antrag auf Konzeptförderung diese Unterstützung als besonders nötig.

Probleme finden sich indes auf einem anderen Feld. Das theater 89 mit seinen inzwischen zwei Stammhäusern in Berlin-Mitte und im südlichen Brandenburg erhält Zuwendungen aus zwei Bundesländern für Spielorte völlig verschiedener Natur – in der Torstraße einerseits, für DAS HAUS in Niedergörsdorf andererseits – und bringt Produktionen heraus, die praktisch in beiden Spielstätten publikumssoziologisch „kompatibel“ sein

müssen und dabei wohl unterschiedliche Herausforderungen darstellen, was als „Forum gesellschaftlicher Auseinandersetzungen“ im Theater funktioniert. Für die Berliner Mitte – im doppelten oder sogar dreifachen Sinn – ist das Terrain neuer Stücke inzwischen (mit durchaus auch verfehlenden Ansprüchen bei den großen wie den kleinen Theatern) wohl ganz anders bestellt als in der brandenburgischen Provinz, wo das theater 89 in einer kulturell unterversorgten Region wichtige Basisaufgaben (inzwischen auch in der Arbeit mit Schulen und Laien) übernommen hat. Die aktuelle Wiederaufnahme der ausgesprochen DDR-folkloristischen Inszenierung von Oliver Bukowskis „It works!“ (2001) auf dem Flughafengelände Altes Lager zeugt von dem großen Engagement in Brandenburg – und zugleich von großer Distanz zum heutigen Berlin. Denn „It works!“ ließe sich nicht nur deshalb nicht nach Berlin übersetzen, weil es sich um eine großflächige Freiluftauführung mit vielen Fahrzeugen und sogar einem Flugzeug handelt, sondern weil Botschaft und Kontext dieser Nachwende-Satire hier kaum noch den Nerv des Publikums treffen dürften.

Andererseits lässt sich anführen, dass der von Herbert Sand gespielte Wilhelm Ständer in „Tabula rasa“ zwar beinahe eine aktuelle Vorwegnahme des Skandals um Peter Hartz war – nur hat das fast niemand außerhalb des gut angestammten Publikums bemerken können, weil – und das sind weitere Probleme – erstens, die Inszenierung in den Theater ins Gespräch bringenden Kreisen kaum von sich reden machte, zweitens, die Öffentlichkeitsarbeit des theater 89 wie seit Jahren recht wenig dafür getan hat, und drittens diese eigentlich gut durchdachte Inszenierung von Rudolf Koloc keine echte Schärfe gewann, was die regielich-gestalterischen Mittel betraf. Sie steht in ihrer Biederkeit harmlos neben ihrem real-aggressiven Gegenstand. Das „Forum gesellschaftlicher Auseinandersetzungen“ fällt selbst bei dieser Thematik des korrupten Sozialreformers bescheiden aus und verharrt in der Bestätigung bekannter Vereinfachungen im Einklang mit der bereits benannten Plakativität. Vieles im theater 89 dreht sich – und das ist die Beobachtung in Mitte – im Zirkel einverständiger Sozialkritik zwischen 89-gesetzter Pfosten des Aufbruchs und ihrer ästhetisch-sentimentalen Umrankung des Scheiterns. Das theater 89 hat dafür ein

Publikum, zum großen Teil eines, das die Schauspieler sehr kenntnisreich mit ihren DDR-Berufsbiographien versteht und das jeweilige Stück – wie etwa „Casting in Kursk“ – vor allem in diesem Kontext erlebt. Als Beispiel mag der noch alle seine ideologischen wie künstlerischen Umbrüche des Berliner Ensembles insgeheim immer mitspielende Ekkehard Schall stehen, dessen Rolle als Niels Bohr in Michael Frayns „Kopenhagen“ (2003) der Kritiker Martin Linzer in der Fachzeitschrift Theater der Zeit nur im Vergleich zu Schalls früherem Galilei am BE zu erklären vermag. Das meint als Publikum ein weitgehend mit sich selbst verkehrendes, in seinem Austausch untereinander trotz allem wichtiges Theatersoziotop um das Theater 89 in Mitte.

Was zugleich aber bedeutet, dass es im Programm des theater 89 weniger um die Untersuchung von „richtigem“ oder falschem Bewusstsein zu gehen scheint, wie das Theater in seiner Spielplanvorschau für die zweite Hälfte 2005 betont, sondern eher um die Ausstellung von „fertigem“ Bewusstsein. Was das theater 89 sicherlich als seine Qualität betrachtet, nämlich sich mit fertiger ästhetischer Haltung und klarer Meinung an die aufgeführten Texte zu machen, scheint zugleich seine Schwäche. Statt offen fragend auf die alten wie neuen Probleme unserer Gesellschaft zuzugehen, wird eine Art von Einverständnis theater gepflegt. Bereits das vorherige Gutachten kritisierte, „dass sich die Art, Stoffe zu behandeln und darzustellen, auf der Stelle bewegt.“ Was die Wahrnehmung des theater 89 in Berlin auf den oben charakterisierten soziotopischen Zuschauerkreis beschränkt. (Wobei deutlich kritisch angemerkt werden muss, dass die ungenügende Presse- und Öffentlichkeitsarbeit einer so ordentlich geförderten Bühne nicht angemessen erscheint.)

Und es scheint, mit der gesicherten Außenstelle in Brandenburg, wird das theater 89 mental wie künstlerisch für Berlin nicht viel anderes mehr wollen. Denn in Niedergörsdorf ist das theater 89 inzwischen mehr zu Hause als in den neuen Berliner (Theater-)Realitäten angekommen. Ästhetisch wollte man der festgestellten Stagnation gar nichts entgegensetzen und die Auffassung vom sozialkritischen Volkstheater – wie sie mit „Gäste“ einst

gelang – so unbeeinflussbar wie uninspiriert weiter als eine Haltung behaupten, die inzwischen Manfred Wekwerths Berliner Ensemble der späten DDR ähnelt (von dem sich das theater 89 mit seiner Gründung absetzte).

So muss leider an der Kritik des letzten Gutachtens festgehalten werden: „Brechts epischer Theatergestus wird so ungebrochen und bedeutungsschwer zelebriert, dass er fast verstaubt anmutet. Des Meisters Witz und Unterhaltungstalent hingegen scheinen nicht als Inspirationsquelle zu dienen.“ Weniger das kritische „Selberdenken“ des Zuschauers scheint beim theater 89 gefragt als die Übermittlung von fertigen Meinungen.

Das Problem ist aber nicht allein ein Theater zwischen zwei Förderorten und den von ihm genauer zu erkundenden Möglichkeiten seiner künstlerischen Arbeit in diesem Verhältnis. Mit gerundet 63 € Zuzahlung pro verkauftem Platz im Jahr 2004 (nur das Kleine Theater in Friedenau ist hier vergleichbar) hält das theater 89 die Spitze in der Einzelplatzsubvention der kleinen Theater Berlins. In einer Situation, da das theater 89 bei - im Vergleich zu anderen konzeptgeförderten Bühnen - wenigen Vorstellungen in Berlin mit geringer Auslastung schon halb in Brandenburg ist und erst wieder seine Tugenden für Berlin herausstellen möchte, sieht sich die auch hier gewissenhaft abwägende Kommission entschlossen, für das theater 89 eine Absenkung der bisherigen Förderung (405.000 €) vorzuschlagen. Dabei weist die Kommission noch einmal auf das vorhergehende Gutachten mit dessen „dringender Aufforderung“ hin, der künstlerischen Stagnation auch mit einer stärkeren Präsenz in Berlin zu begegnen.

Die Kommission empfiehlt, dem theater 89 eine Konzeptförderung in Höhe von 200.000 € zuzusprechen.

Tribüne

Die 1919 gegründete Tribüne hat als Unterhaltungstheater der etwas anspruchsvolleren Art eine respektable Vergangenheit. Seit 1972 von Ingrid Keller (Geschäftsführerin) sowie von Rainer Behrend (Direktor) als Privattheater in der Form einer Gemeinnützigen Theater GmbH geleitet, erhält sie ebenfalls seit 1972 öffentliche Förderung. Ihr Profil ist vor allem vom realistischen Erzähltheater oft angelsächsischer oder amerikanischer Provenienz geprägt.

Vor der Schließung des benachbarten Schiller-Theaters hat die Bühne von der großen Konkurrenz eher profitiert. Doch seit der Wende leidet die Tribüne unter deutlichem Besucherschwund. Die in der Nähe des Ernst-Reuter-Platzes in der Otto-Suhr-Allee jenseits des bürgerlichen Westens von Berlin im Niemandsland gelegene Tribüne kann weder auf Lauf- noch auf touristische Kundschaft hoffen. Da auch ein urbanes Viertel als Hinterland fehlt, müsste sich die Tribüne ihr Publikum mit einem Zielprogramm und einer zielgerichteten Werbung direkt ins Haus holen. Das aber macht ihr deutlich enorme konzeptionelle und werbetechnische Probleme. Das meist etwas ältere, vor allem aus Berlin und da wiederum anscheinend vor allem aus dem Westteil der Stadt stammende Publikum ist mehrheitlich als gutbürgerlich konservativ zu bezeichnen. Eine Ausstrahlung auf das gesamte Berlin gibt es nicht, der Bekanntheitsgrad der Tribüne erstreckt sich kaum über Charlottenburg-Wilmersdorf hinaus. Auch auf die Studenten der nahen Technischen Universität vermochte die Tribüne bisher keine Anziehungskraft auszuüben. Das liegt zum einen an einer langjährigen Tradition Berliner Volksstücke, die trotz eines bunten Spielplans zeitgenössischer Komödien mit gesellschaftskritischen Fragestellungen teilweise das Bild des Hauses noch immer prägt. Und an einem Spielplan sowie an einer handwerklich guten Spielweise, die allenfalls als solide und gepflegt zu bezeichnen sind.

An der Tribüne haben in den letzten Jahren keinerlei ästhetische oder inhaltliche Experimente stattgefunden. Zum anderen hat es die Tribüne in

den letzten Jahren auch nie verstanden, sich ein klares Profil zu verschaffen. Mal wurde eine Reihe amerikanischer Stücke gespielt, die den Traum vom „American way of life“ untersuchten, dann wieder wurde ein moderner Klassiker von einem Boulevardstück abgelöst. Meist wird dabei der Unterhaltungscharakter des Spielplans betont, ohne dass die Unterhaltbarkeit der Inszenierungen kräftigere Formen annähme. (So wird die kommende Spielzeit mit „Doppeltüren“ von Alan Ayckbourn eröffnet, einem Autor, der nicht zum ersten Mal auf dem Spielplan der Tribüne steht und von vielen Bühnen eingesetzt wird, wenn mit einer well-made-comedy ein größeres Publikum angelockt werden soll.)

Was der Tribüne ebenfalls fehlt, sind Schauspieler, derentwegen ein Publikum extra ins Theater kommen würde. Die mit Stückverträgen engagierten Schauspieler rekrutieren sich meist aus dem immer gleichen Pool freiberuflicher Darsteller. So hat sich das Theater in den letzten Jahren auf einer unaufgeregten, braven Mittellage der gepflegten Langeweile eingepegelt. Ohne Flops, aber auch ohne wirkliche Tops.

Der Spielplan überschneidet sich thematisch wie ästhetisch nicht selten mit dem benachbarter Unterhaltungstheater wie dem Renaissance Theater und der Vagantenbühne, sogar mit dem der Komödie und des Theaters am Kurfürstendamm. Insgesamt vermag das Haus in seinem jetzigen Zustand seit längerem nicht nachzuweisen, dass es eine Ergänzung für die Berliner Theaterlandschaft darstellt, für diese unverzichtbar ist und einen ganz eigenen Stil pflegt. Weshalb schon das Gutachten von 1998 einen (nicht erfolgten) Fortfall öffentlicher Förderung vorschlug.

Der Versuch, in der abgelaufenen Spielzeit mit szenischen Versionen von Kinofilmen ein größeres Publikum anzulocken, überzeugte weder von der Publikumsresonanz noch vom künstlerischen Ergebnis her. Trotz einer piffig-lebendigen Regie Lutz konnte Bernd Mottls Inszenierung von Colin Higgins „Harold & Maude“ gegenüber dem filmischen Vorbild kein überzeugendes Bühneneigenleben entfalten. Und Christopher Hamptons „Gefährliche Liebschaften“ war in der unentschiedenen Regie des auch an anderen Bühnen der Stadt inszenierenden Folke Braband ein Beispiel

dafür, wie ein mehrschichtiges, intellektuelles und spannendes Redestück durch eine heterogene Besetzung, ein absichtsvolles, aber die Bühnenaktion behinderndes Bühnenbild und ein unklares dramaturgisches Konzept in die Langeweile inszeniert werden kann. Publikum fand sich für diese Inszenierung kaum. Wohl wegen der Publikumsprobleme wurden zum Spielzeitende zwei alte Erfolge der Tribüne wieder aufgenommen. „Ladies Night“ und Pam Gems „Piaf“ sind Stücke, die an vielen Theatern gezeigt werden und der Tribüne zwar Publikum, aber alles andere als ein eigenes, unverwechselbares Profil zu geben vermögen. Folke Brabands Inszenierung von Stephen Sinclairs und Anthony McCartens sozialkritischer Komödie „Ladies Night“, im Jahr 2000 von den Mitgliedern der Berliner Theatergemeinde zum Stück des Jahres gewählt, war bei ihrer 300. Vorstellung so abgespielt, dass sich die Schauspieler zum Gaudium der schenkelklopfenden Zuschauer(innen) nur noch „auf die Pointen setzten“.

Die Tribüne hat bei einem Platzangebot von bis zu 300 Plätzen pro Vorstellung seit 2000 kontinuierlich an Publikum verloren. Gab es im Jahr 2000 (wohl durch den Erfolg mit „Ladies Night“) bei 207 Vorstellungen immerhin eine Auslastung von 62,5 % (Zahlen immer ohne Freikarten), was 36.936 Zuschauern entsprach, so sahen die Zahlen 2002 schon erheblich schlechter aus: hier wurden bei 206 Vorstellungen nur eine Auslastung von 45,3 % = 26.582 Zuschauer erreicht. Im Jahr 2003 sahen 26.225 = 42,7 % die diesmal 210 Vorstellungen, und im Jahr 2004 rutschte die Auslastung auf 42,2 % = 23.840 Zuschauer bei 197 Vorstellungen. Diese Entwicklung setzte sich Anfang 2005 dramatisch fort: sie sank, trotz neuerlicher Ansetzung der alten Erfolgsinszenierung „Ladies Night“ im Mai, für die Monate Januar bis Juni auf durchschnittlich 36,9 % = 12.189 zahlenden Zuschauer. Was die Gutachter gelegentlich Vorstellungen mit kaum 50 Zuschauern erleben ließ, wenn nicht gerade „Ladies Night“ gespielt wurde. Immerhin bewegte sich der Zuschuss pro bezahltem Platz im Jahr 2004 mit 34,31 € (bei durchaus angemessenen Personalkosten für die 24 festangestellten Mitarbeiter) im vertretbaren mittleren Bereich.

Die Tribüne wollte für den Zeitraum der Konzeptförderung von 2007 bis 2010 mit einem neuen Leitungsteam antreten, bestehend aus erfahrenen Mitarbeitern des Hauses und dem Regisseur Folke Braband. Diese Konstellation kommt nun nicht zustande. Dennoch will die bisherige Theaterleitung daran festhalten, sich zugunsten jüngerer Nachfolger zurückzuziehen. Im Förderantrag wird eine Konzeption vorgestellt, die behutsam alte Spielplanlinien fortzuführen versucht, aber auch neue Ideen entwickelt. Doch um damit zu beginnen, wäre in den ablaufenden Jahren der Konzeptförderung für die Tribüne Zeit genug gewesen.

Die bisherige unentschiedene und vergebliche Suche nach einer klaren, publikumsfreundlichen, auf das Publikum des heutigen Berlin abgestimmten dramaturgischen Konzeption lässt es nicht als selbstverständlich erscheinen, dass das neue Konzept, von wem auch immer, erfolgreich umgesetzt wird. Da für die Konzeptförderung insgesamt viel zu wenig Geld zur Verfügung steht, sieht sich die Kommission außerstande, vor dem Hintergrund der geschilderten künstlerischen Stagnation und der Publikumsentwicklung der Tribüne zu empfehlen, dieser quasi in Option auf neue künstlerische Absichten weiterhin Konzeptförderung zuzubilligen.

Die Kommission schlägt deshalb vor, der Tribüne keine weitere Konzeptförderung zu gewähren.

Vaganten Bühne

Die Vaganten Bühne ist ein kleines Theater mit klarem Konzept und großer Tradition. Seit 1949 zunächst als christlich geprägte Wanderbühne aktiv, sind die Vaganten ab 1956 unter dem Delphi-Kino neben dem Theater des Westens im Brennpunkt West-Berlins zuhause. Dort repräsentieren sie den damals entstehenden und heute kaum mehr vorhandenen Typ des Kellertheaters. Ohne wesentliche künstlerische Umbrüche pflegen sie ein Theater mit deutlichem Bezug zur Gegenwart und ihren Problemen, die sie in einem überwiegend realistischen Spielstil widerspiegeln, wobei sie bevorzugt auf ein junges Publikum zugehen. Gezeigt werden vor allem personenarme Stücke, die sich den Bedingungen anzupassen haben, die durch eine Spielfläche von 6.46 m Breite, 7 m Tiefe und 2.40 m Höhe vor 99 Zuschauerplätzen diktiert werden.

Im Spielplan mischen sich jetzt und in der Planung für den kommenden Förderungszeitraum zeitgenössische Dramatik mit ausdrücklichem Gegenwartsbezug und sozialkritischem Einschlag – häufig aus England in deutschen Erstaufführungen – mit Stücken sogenannter moderner Klassik von Sartre über Beckett bis Kroetz sowie mit Spielvorlagen des literarisch-parodistischen Genres, für das seit Jahren „Shakespeares sämtliche Werke (in 90 Minuten)“ steht, das auch ein theaterfremdes Publikum anlockt. Sartres „Geschlossene Gesellschaft“ ist seit Jahrzehnten DER „Klassiker“ im Spielplan, der auch in französischer Sprache gespielt wird.

Unter den aktuellen Gegenwartsstücken steht „Cherry Docs“ vom kanadischen Autor David Gow (2005) für eine intensive Beschäftigung mit den Themen Antisemitismus und Jugendgewalt. Die bohrende Auseinandersetzung eines zum Mörder gewordenen jungen Skinheads und Neonazis mit seinem jüdischen Pflichtverteidiger entlarvt Klischees und entwickelt in der zutreffend besetzten Inszenierung von Andreas Schmidt das langsame Wachsen einer hoffnungsvoll stimmenden Verständigung. Becketts „Endspiel“ soll im September 2005 in der Regie des früheren Hausherrn Rainer Behrend herauskommen, die deutsche Erstaufführung

von Conor McPhersons „Shining City“ ist vorgesehen, an eine türkische Fassung von „Shakespeares sämtliche Werke (in 90 Minuten)“ wird gedacht.

Reines Unterhaltungs-, Boulevard- und Zielgruppentheater liegen nicht im Interesse der Vaganten, wohl aber suchen sie gegenwärtig entstehende politische und gesellschaftspolitische Dramatik, die – vor allem jungen Zuschauern gegenüber – den Zeitbezug von Theater demonstrieren und die Auseinandersetzung damit anregen soll. Langfristige Festlegung des Spielplans wird gescheut zugunsten der Möglichkeit flexibler Reaktion auf Angebote und auf sich aktuell ergebende Notwendigkeiten.

Nach wie vor folgt die Vaganten Bühne ihrer satzungsgemäßen Verpflichtung, junge und entwicklungsfähige Theatermacher zu fördern. Auffällig im Vergleich zu anderen konzeptgeförderten Bühnen ist, dass man hier immer wieder junge, hochtalentiertere Schauspieler am Beginn ihres Erfolgsweges erleben kann. Regisseure wie Rainer Behrend, Folke Braband, Andreas Schmidt sind dem Theater über Jahre treu geblieben; neue, wie der Filmregisseur Daniel Krauss und demnächst Gabriele Gysi mit einer „Penthesilea“, kommen dazu.

Diese Kleist-Inszenierung gehört zu einer Reihe „Frauenbilder“, zu der u.a. Jean Anouilhs „Antigone“ (2003) und Henrik Ibsens „Nora“ (2002) - jeweils in der Regie von Folke Braband – beitragen. „Nora“, eine knappe und genaue Inszenierung, die den Dichter ernst nimmt, ist mit bisher an die 80 Aufführungen das derzeit am längsten gespielte Stück auf dem Spielplan, die übrigen werden zwischen 20 und 40 mal gezeigt.

Junge Schauspieler – darunter durchaus schon namhafte – lassen sich durch die bescheidene Abendgage von 100,00 € nicht abschrecken, die sie nur durch andere Engagements bzw. Fernsehauftritte ausgleichen können. Für ein Repertoiretheater wie die Vaganten ergeben sich daraus häufig Probleme mit der Spielplangestaltung. Feste Verbindungen mit bestimmten Schauspielschulen bestehen nicht.

Seit jeher leisten sich die Vaganten eine intensive Jugendarbeit, die durch den direkten Kontakt zu Schulen über die Organisation TUSCH und durch die Einstellung einer Theaterpädagogin noch besonders gefördert wird. Sie kümmert sich auch um theaterinteressierte Besuchergruppen. Die Anwesenheit von Schulklassen, nicht nur aus Berlin, in fast jeder Vorstellung spricht für den Erfolg dieser Bemühungen. Bei Universitäten und Hochschulen dauerhaftes Interesse zu wecken, ist dagegen noch nicht gelungen – hier sind die großen Theater eindeutig im Vorteil.

Außer neuen Eigenproduktionen – pro Jahr sind drei vorgesehen – und den Stücken im Repertoire zeigen die Vaganten vergleichsweise wenige Koproduktionen und Gastspiele. Der Austausch von Produktionen mit dem Hamburger Theater „Komödie extra“ im Winterhuder Fährhaus, begonnen mit „Abigails Party“ von Mike Leigh, seit 2001 ein Erfolgsstück der Vaganten, fortgesetzt mit der Koproduktion der „Zwillingsbrut“ von Nicky Silver, hat Zukunft und entlastet den Etat.

Ein besonderer Programmpunkt ist das seit 2001 jährlich im Frühjahr veranstaltete Berliner Internationale Improvisationsfestival. Die Vaganten beteiligen sich an der Organisation des Treffens und stellen eine der fünf Spielstätten.

Bühnen wie die Vaganten können nicht mit zufälligen Besuchern rechnen. Wer kommt, weiß im Voraus Bescheid. Publikum zu gewinnen ist in erster Linie eine Frage der Mundpropaganda geworden. Aus dem begrenzten Werbeetat finanziert, werden Prospekte gemeinsam mit der verwandtschaftlich verbundenen Tribüne hergestellt. Pressekritiken und Vorberichte sind selten geworden im Vergleich zu früher, als unter dem Gründervater Horst Behrend in den 70er Jahren noch zehn Eigenproduktionen im jährlichen Angebot standen. Das mangelhafte Presseecho beeinträchtigt auch die Verhandlungen mit Theaterverlagen, die wegen zu erwartender geringer Resonanz öfter Stücke zurückhalten, die für die Vaganten passend gewesen wären und von ihnen gewünscht wurden.

Die Auslastung bei 99 (manchmal nur 90) Plätzen betrug 2003 ohne Freikarten 74,6 % (das entspricht 15.290 bezahlten Plätzen, davon 7.842 für Schüler und Studenten), 2004 waren es 70,7 % (= 14.017 bezahlte Plätze, davon 8.218 für Schüler und Studenten). Von Januar bis Mai 2005 wurden 70,9 % = 7.108 Plätze genutzt. 2004 wurde jeder angebotene Platz mit 16,25 € subventioniert und jeder bezahlte Platz mit 22,99 €. Die einschlägigen Berliner Besucherorganisationen beschicken das Theater, zu den Tourismusorganisationen gibt es aber keinen Kontakt. Die Anzahl der Vorstellungen betrug 217 in 2003 und 209 in 2004. 2005 haben bis inklusive Mai 108 Vorstellungen stattgefunden. Da Proben nur auf der Bühne stattfinden können, ist das ein guter Schnitt.

Das von Jens-Peter Behrend als Intendant und Dramaturg geleitete Theater hat fünf feste Mitarbeiter.

Die beantragte Förderung entspricht jährlich mit 322.200 € dem für 2003 - 2006 gezahlten Betrag. Man kann davon ausgehen, dass die Vaganten Bühne ihr künstlerisches und wirtschaftliches Niveau auch in der Förderungsperiode 2007 - 2010 halten wird.

Die Kommission empfiehlt eine weitere Subventionierung in der gewünschten Höhe von 322.200 €.

B) Neu zu fördernde Institutionen

NICO AND THE NAVIGATORS

Mit der Aufnahme von NICO AND THE NAVIGATORS in die Konzeptförderung für die kleinen und mittleren Privattheater und freie Gruppen hat sich die Kommission zu einem in der augenblicklichen Förderungssituation überraschenden, aber um so notwendigeren Schritt in Richtung Zukunft entschlossen. Sie will ein Zeichen der Ermutigung setzen für experimentelle Off-Theatergruppen, deren Chancengleichheit bei der Förderung zumindest zweifelhaft geworden ist.

Von Berlin ausgehend öffnet ihre Arbeit NICO AND THE NAVIGATORS einen weit über Berlin hinausreichenden Horizont. Sie steht für eine wohl-durchdachte künstlerische Aktivität, die nicht an eine feste Spielstätte gebunden ist, sondern sich erfolgreich national und international dort zeigt, wo tätiges Interesse an den Hervorbringungen der Theateravantgarde besteht. Nicht von ungefähr sind die Sophiensæle seit 1999 der Berliner Pate und regelmäßig der Ort von Aufführungsserien ihrer bislang sieben zwischen 1998 und 2004 entstandenen Stücke, an deren Zustandekommen sich Berlin mit einer Basisförderung für die Jahre 2003/2004 und 2005/2006 beteiligt. Die übrigen Etatmittel sind über Koproduzenten und Gastspieleinnahmen zusammengekommen, wobei die eigenen Beiträge der Gruppe zu den Produktionskosten häufig denen der Koproduzenten nicht entsprochen haben und die Produktion neuer Stücke von Sponsoren- bzw. Stiftungsgeldern abhängig wurde, die bislang eingeworben werden konnten, ohne dass dafür eine Garantie besteht.

Das Besondere an NICO AND THE NAVIGATORS ist der von Beginn an durch eine gemeinsame Kunstauffassung verbundene Kern des Ensembles, das 2004 eine personelle Ergänzung durch internationale Künstler erfahren hat, so dass die von der Regisseurin Nicola Hümpel und dem Bühnenbildner Oliver Proske geleitete Gruppe jetzt aus 20 Mitgliedern besteht. Das Ensemble ist gekennzeichnet durch eine entsagungsvolle, die Grenzen der Selbstaubeutung streifende Disziplin und durch hohe

Professionalität. Trotz ungenügender Entlohnung sind die Gruppenmitglieder so sehr von ihrer künstlerischen Arbeit überzeugt, dass sie ihrem Theater über das gesamte Jahr zur Verfügung stehen. NICO AND THE NAVIGATORS haben eine ganz eigene Theatersprache aus Bewegung, Mimik, Sprache und Musik, die sich in den jeweils als „Denkraum“ aufgefassten Bühneninstallationen von Oliver Proske als durch Abstraktion geprägtes Bildertheater entfaltet.

Zum Konzept und zu der Methode, der die Entstehung einer Produktion folgt, heißt es im Antrag für die Konzeptförderung: *„Alle Stücke entstehen durch angeleitete Improvisation. Wir erzählen keine konkreten Geschichten, sondern behandeln spezifische Themen und Fragenkomplexe in Form von Collagen. So entstehen Situations-Bilder, die sich zu einer Art Kopf-Kino entwickeln und den Zuschauer auf nachdenkliche Weise in seine eigene Welt zurückführen.“*

NICO AND THE NAVIGATORS sind seit ihrem 1998 auf Initiative der Stiftung Bauhaus Dessau im Dessauer Arbeitsamt von Walter Gropius erfolgten Start in vielen deutschen Städten und international in Holland, Frankreich, Italien, Spanien, Belgien, Ungarn, Russland und Österreich aufgetreten und werden 2006 in den USA und Kanada gastieren. Publikumsinteresse und Presseresonanz sind kontinuierlich gewachsen. Ganz offenbar findet ihr Stil, der die Darstellung von Lebenspartikeln mit hartnäckiger Absurdität mischt, überall ein sensibles, assoziationsfreudiges Publikum. NICO AND THE NAVIGATORS stellen mit ihren Auftritten eine Werbung für Kultur in Berlin dar, wie sie der Stadt wohl ansteht.

Für den Förderungszeitraum 2007-2010 planen NICO AND THE NAVIGATORS den Projektzyklus „Falsche Walzer“ mit jährlich einer Produktion, die jeweils in den Sophiensælen uraufgeführt werden soll. Thematisch kreisen die beabsichtigten Stücke *„um die alltägliche Qual und die Unfähigkeit, Erkenntnisse und Entscheidungen in die Tat umzusetzen“* (Antrag zur Konzeptförderung).

NICO AND THE NAVIGATORS halten – auch aus wirtschaftlichen Gründen – sechs ihrer bisher sieben Produktionen im Repertoire, um bei Gastspielen mit mehr als einem Stück im Angebot auftreten zu können. Dies erfordert einen erheblichen Mehraufwand an Geld und Einsatz durch Wiederholungsproben sowie Lagerung und Pflege der voluminösen Bühnenbilder. Außerdem erfordert die für den Fortbestand der Gruppe unerlässliche Gastspieltätigkeit eine perfekt funktionierende Infrastruktur, die derzeit nur von vier festangestellten Mitgliedern der Gruppe und bis zu zwölf aus den Projekten bezahlten administrativen und bühnentechnischen Mitarbeitern aufrechterhalten wird. Ab 2007 sind jährlich drei Wiederaufnahmen für je sechs Aufführungen vorgesehen und außerdem ein Workshop, der in die Arbeitsmethoden und die Theatersprache der Gruppe einführt.

Mit beeindruckender Energie verfolgen NICO AND THE NAVIGATORS ihre künstlerischen Ziele in einer Kontinuität, die untypisch für die Freie Szene ist. In der Regel streben drangvoll beginnende Off-Theatergruppen danach, das bislang Erreichte zu erhalten, was sie häufig in Routine erstarren oder von der Bildfläche verschwinden lässt. Off-Gruppen, die sich wie NICO AND THE NAVIGATORS alternativ dazu verhalten und so die Gewähr erfolgreichen Fortbestands bieten, verdienen verstärkte Förderung, um ihren Weg mit etwas weniger Selbstausschöpfung weitergehen zu können und – als Nebenwirkung – den Ruf der Berliner Förderpolitik auch international hervorzuheben.

Zwar wird NICO AND THE NAVIGATORS mit jährlich einer neuen Produktion im kommenden Förderungszeitraum weniger als die anderen geförderten Theater realisieren, betreibt aber mit der beabsichtigten Wiederaufnahme von jährlich drei ihrer aufwendigen Produktionen und mit deren Präsentation auf Gastspielreisen einen vergleichbaren Aufwand.

Die Kommission empfiehlt, NICO AND THE NAVIGATORS mit einer jährlichen Förderung in Höhe von 100.000 € (statt der beantragten 180.000 €) in die Konzeptförderung aufzunehmen, der Gruppe dadurch zu mehr Planungssicherheit zu verhelfen und ihr die dringende Gründung einer GmbH zu ermöglichen.

theater strahl

Das theater strahl steht in der Tradition des in Berlin geborenen emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters, hat dabei aber seinen ganz eigenen thematisch-ästhetischen Weg gefunden. In seinem Gründungsjahr 1987 entwickelte theater strahl (zunächst unter dem Namen TheaterProduktion Strahl) nach umfassenden Recherchen zum Thema Aids sein erstes Stück „Dreck am Stecken“. Bis heute schreibt das Theater seine Stücke zu aktuellen Problemen und Themen als Uraufführungsbühne für Jugendliche ab 12 Jahren meist selbst oder in Zusammenarbeit mit den Autoren. Dabei werden die Themen aus dem Blickwinkel der Jugendlichen untersucht. Es geht um die Lebensumstände und Probleme, um Ängste, Hoffnungen und Wünsche von Jugendlichen.

Der Spielstil des Theaters ist von klarem Realismus geprägt, Sprache und Problembehandlung atmen Humor, Direktheit und Optimismus. Stets gehören von den Darstellern live gesungene Lieder zu den Aufführungen. Immer wieder geht es um Liebe und Sexualität: ob in „Volltreffer“, in „Heißes Eisen“, in „Unkaputtbar“ oder in „Black out“ nach Shakespeares „Othello“. Verschiedenste Aspekte auch gleichgeschlechtlicher Liebe werden pubertierenden Jugendlichen in diesen Stücken nahegebracht. Weil theater strahl seine Zuschauer ernst nimmt und ihnen bei den Stückrecherchen in die Seele und „aufs Maul“ schaut, wirken seine Stücke authentisch und sind äußerst haltbar. Viele Stücke, so das 1996 herausgekommene „Wilder Panther, Keks“, das von Gefühlen und Suchtgefahren handelt und bereits mehr als 300 Vorstellungen erreicht hat, werden noch heute gespielt oder erleben, wie das 1992 herausgekommene „Volltreffer“, nach wenigen Jahren eine Neuinszenierung. Andere, wie die „Romeo X Julia“ - Fassung, werden in zwei Versionen erarbeitet, für den Saal und für die Freilichtbühne. Das thematische Spektrum des Theaters hat sich in den letzten Jahren stark erweitert. Dafür stehen in diesem Jahr Stücke mit Musik wie „Stones“ und „Warum trägt John Lennon einen Rock“ auf der einen und „Wenn Götter zu sehr lieben“, ein Erzählstück nach den Metamorphosen des Ovid, auf der anderen Seite.

1990 erhält theater strahl erstmals und dann ab 1993 regelmäßig Projektförderung vom Senat, seit 1996 gibt es Zuschüsse aus der Options- und Basisförderung für freie Theater. Das Jugendtheater erfährt zahlreiche Einladungen zu deutschen Festivals und wird vom Goethe Institut ins Ausland (nach Frankreich, Israel, Palästina und Tschechien) geschickt. Sein Projekt „Garuma“ wurde als offizieller Beitrag zum Kulturprogramm der WM 2006 ausgewählt.

Alleinige Berliner Spielstätte war 11 Jahre lang für theater strahl das Kulturhaus „Weiße Rose“ in Schöneberg. Der enge und nüchterne Raum war für Theater nur bedingt tauglich und zwang das Ensemble zu einem überdeutlichen, demonstrativen Spiel. Später hat sich das Theater eine auch als Spielstätte nutzbare Probebühne im Kulturhaus Schöneberg erschlossen, in dem es 2001 in Eigenregie eine denkmalgeschützte Turnhalle zu einem Theater umbaute. Im Jahr 2004 wurde ein verlassenes Gartengelände hinter der Weißen Rose in eine Freilichtbühne für 300 Zuschauer verwandelt.

theater strahl hat sich nie allein auf staatliche Förderung verlassen, sondern mit Engagement und Ideenreichtum seine organisatorische Basis und seine künstlerische Leistung verbessert. Es kooperierte mehrfach mit dem Potsdamer Theater Havarie, für sein enorm erfolgreiches „Rio Reiser“-Projekt mit der bremer shakespeare company und für „Die Einzigartigen“, einem weiterhin gespielten Stück über die Sehn-Sucht nach Anerkennung, erschloss es sich mit den Artistinnen des französischen Cirque Gosh ein völlig neues, eigenes Genre. Mit einem französischen sowie einem spanischen Theater arbeitet theater strahl derzeit an einem gemeinsamen Projekt. In den letzten Jahren hat sich das ehemalige Mitglied des Theaters Rote Grütze, Günter Jankowiak, zu einem wichtigen Autor und Regisseur des Theaters entwickelt.

Die theaterpädagogischen Aktivitäten des Jugendtheaters, bei denen drei wöchentliche Jugendtheaterwerkstätten an Theaterstücken zu Themen wie Gewalt, Liebe und Lebensperspektiven arbeiten, werden im Zusammen-

hang mit zwei Schulen und dem von der Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Sport geförderten TUSCH-Projekt voran getrieben.

Mit den Senatszuschüssen und mit ABM-Stellen konnte das Theater bis 2003 einen kontinuierlichen, ganzjährigen Repertoirebetrieb aufbauen. Mit dem Auslaufen der arbeitsmarktpolitischen Maßnahmen und der Kürzung der Zuschüsse für junge Zuschauer der JugendKulturService gGmbH sind für das theater strahl Schwierigkeiten entstanden. Die Produktionsweise mit eigener Stückentwicklung und langer Recherche verlangt ebenso wie der regelmäßige Theaterbetrieb - theater strahl bringt in der Regel jährlich zwei neue Inszenierungen heraus und erreicht in 180 Vorstellungen etwa 25.000 Zuschauer – eine höhere und langfristig garantierte Förderung. Mit 150.000 € bekommt theater strahl derzeit die höchste Förderung aus dem Topf für Projekte. Das Theater selbst, aber auch die Jury für diesen Topf meinen, dass theater strahl mit seiner künstlerischen Qualität und Produktivität sowie seinen vielfältigen Aktivitäten unbedingt in die Konzeptförderung gehört. Dass der gewachsene Spielbetrieb eine professionelle Infrastruktur verlangt, leuchtet der Kommission ein. Auch die Einrichtung von vier festen Schauspielerpositionen für das praktizierte Ensembletheater scheint notwendig.

Die vom theater strahl beantragten 423.000 € sind wegen des fehlenden Geldes im Konzeptförder-Topf allerdings nicht zu leisten.

Die Kommission schlägt deshalb eine Konzeptförderung für das theater strahl von 250.000 € vor.

Schlusswort

Die Kommission hat sich bei ihren Vorschlägen zur „Förderungswürdigkeit“ von Theatern in der vierjährigen Konzeptförderung ausschließlich, wie es ihrem Auftrag entsprach, an die „Beurteilung der künstlerischen Leistung und wirtschaftlichen Effizienz“ der einzelnen Antragsteller gehalten. Sie hat in keinem Augenblick versucht, mit formalen und inhaltlichen Kriterien auf die Struktur der Theaterlandschaft Einfluss zu nehmen. Obwohl es im sich immer mehr vergrößernden Bereich des Unterhaltungstheaters durchaus von kulturpolitischem Sinn wäre. Das war nicht ihre, sondern wird in Zukunft die dringliche Aufgabe der Kulturpolitik sein. Sie hat auch nicht versucht, rein formal alle Genres zu bedenken.

Der Vorschlag dieser Kommission umfasst wiederum, wie der der vorhergehenden, ein breites Spektrum von ganz unterschiedlichen Theatern. Gerade die Vielfalt der Formen, Konzepte, Spiel- und Erscheinungsweisen ihrer Bühnen ist eine Qualität der Theaterstadt Berlin, die durch das Gutachten noch einmal herausgehoben und betont wird.

Dass die Kommission von drei Gutachtern gebildet wurde, die mit verschiedenen Temperamenten und teilweise durchaus unterschiedlichen ästhetischen und inhaltlichen Vorstellungen an ihre Arbeit gingen, betrachten wir als Vorteil. Weil immer wieder versucht wurde, jedes Theater ausschließlich an seinen eigenen Ansprüchen zu messen und nicht etwa irgendwelche „grundsätzlichen“ ästhetischen oder konzeptionellen Kriterien zum Maßstab zu nehmen. Das gilt auch und gerade für die bisher geförderten Theater, die die Kommission nicht mehr zur Förderung vorschlägt.

Die extrem unterschiedliche Größe der sich um den Fördertopf Konzeptförderung bewerbenden Theater betrachtet die Kommission allerdings als ein Problem. Wenn eine Bühne wie das Renaissance Theater in ihrem Antrag fast die Hälfte der vorhandenen Fördermittel für sich beansprucht und auch nicht viel weniger zugesprochen bekommt, gerät die Notwendigkeit, ein breites Spektrum von Theater zu fördern, in Gefahr.

Dass, wie die Kommission meint, durch die Konzeptförderung 2003-2006 sich nur wenige Bühnen künstlerisch weiter entwickelt haben, dass Innovationen und Experimente meist auf Kosten von mit künstlerischer Stagnation verbundener organisatorischer Stabilisierung gingen, vermag die Kommission nicht allein den Bühnen vorzuwerfen. Da kaum ein Theater nach seinen tatsächlichen Bedürfnissen gefördert wurde, hat die Konzeptförderung eines ihrer Ziele, nämlich künstlerische Weiterentwicklung zu befördern, oftmals verfehlt.

Durch die Reduzierung des Fördertopfes auf die nach unserer Meinung kulturpolitisch nicht mehr zu rechtfertigende Summe von nur noch 4.571.000 Mio. € sah sich die Kommission in die Zwangssituation versetzt, für praktisch alle Bühnen Fördersummen vorzuschlagen, die deren tatsächlichen Bedarf bei weitem nicht decken. Die meisten Theaterkünstler werden somit weiterhin zur Selbstaussbeutung gezwungen. Wenn sich hier nichts ändert, verliert die Konzeptförderung jeden Sinn.

Die zu begutachtenden Theater sind in besonderem Maße von einem Publikumsschwund betroffen, der einerseits durch die Konkurrenz eines breiten Berliner Kulturangebots, andererseits durch die finanziellen Schwierigkeiten der Theater bestimmt ist, eine Werbung zu betreiben, die sie überhaupt erst in den Fokus öffentlicher Wahrnehmung geraten lässt. Anders als z.B. in einer Stadt wie London, die in gewisser Weise eine vergleichbar große Zahl von freien und privaten Theatern anbietet, gibt es in Berlin keine ernst zu nehmende Presse mehr, die regelmäßig über das Angebot dieser Bühnen berichtet. Da zugleich der Einfluss der Besucherorganisationen zurück gegangen ist, das Theater der Schulen Abendvorstellungen nicht mehr beschickt und auch die Berlin Tourismus Marketing GmbH sich kaum für die freien und Privattheater einsetzt, sind die meisten konzeptgeförderten Theater, auch durch die „Eventisierung“ der Kultur in Berlin, noch stärker in Publikumsschwierigkeiten geraten. Erschwerend für die Bühnen jenseits von Berlin-Mitte macht sich auch bemerkbar, dass mittlerweile der von der vorherigen Kommission noch zu Recht sehr einlässlich beachtete „Kiezgedanke“ das Berliner Großstadt-

publikum in seinen Entscheidungen kaum noch bewegt. Die Bühnen vermögen also aus ihrem regionalen Umfeld in der Regel nicht mehr ausreichend Publikum anzuziehen.

Auch hier scheint uns die Kulturpolitik gefragt, den Theatern aus ihren Schwierigkeiten zu helfen. Sie allein können mit ihren spärlichen ökonomischen und personellen Möglichkeiten dieses Problem nicht lösen.

Die Kommission hat unter den Antragstellern etliche unterstützenswerte gefunden, die allerdings nach ihrer Meinung (noch) nicht die Voraussetzungen für eine institutionelle Förderung erfüllen. Dass es aber so zahlreiche spannende freie Theater gibt, lässt sie abschließend noch einmal darauf hinweisen: damit eine Durchlässigkeit im Fördersystem erreicht werden kann, damit immer wieder Theater in die Konzeptförderung aufsteigen können, darf dieser Fördertopf nicht immer weiter seiner finanziellen Inhalte beraubt werden. Schon jetzt ist sein konzeptioneller Gehalt extrem gefährdet.

Es ist ein Anliegen der Kommission, dies der Kulturpolitik in aller Deutlichkeit zu vermitteln.

Anhang

Kriterienkatalog 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 folgenden Katalog von möglichen Bewertungskriterien zusammengestellt und flexibel je nach Antragsteller 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 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 Literatur-Theater; kabarettistisch-

literarische Stoffe; Revuen; Kinostoffe; Berliner Stoffe; intelligente, anspruchsvolle Unterhaltung; Volkstheater.

Welche Schwerpunkte bestimmen das Programm?

- Ist die Institution ein Autorentheater, 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, d.h. 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 Angesagten?
- 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 Autoren, Komponisten, Musikern, Schauspielern, Tänzern, hat sie artists in residence?.
- Nimmt die Institution als Partner 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, den Berlin-Besucher? 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 vom Antragsteller 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 Zuschauern angeboten?
- Werden Gastspiele eingeladen?
- Wie leistungsfähig ist das Team?
- Welche Qualifikation bringen die festen Mitarbeiter 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 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?“