

**Evaluation bei der Neuvergabe der Konzeptförderung  
für die Jahre 2011 - 2014**

**Gutachten vorgelegt von**

**Ute Büsing**

**Eberhard Wagner**

**Patrick Wildermann**

## Inhalt

Inhalt	2
Vorbemerkung	3
Zusammenfassung der Vorschläge	4
Höhe der Förderempfehlungen 2011-2014	5
Grundsatzbemerkungen	6
1) Finanzieller Handlungsraum und Bedingungen der Konzeptförderung	6
2) Die Gegenwart der Konzeptförderung	9
3) Zum Vorgehen der Kommission	11
4) Sonderfälle der Evaluierung	13
5) Fazit	18
A) Bisher geförderte Institutionen	19
Neuköllner Oper	19
NICO AND THE NAVIGATORS	24
Sophiensaele	29
theater im palais	34
theater 89	37
theater strahl	41
Vaganten Bühne	45
B) Neu zu fördernde Institutionen	49
Constanza Macras/Dorky Park	49
Kleines Theater am Südwestkorso	53
kulturSPRÜNGE / Ballhaus Naunynstr.	56
Rimini Protokoll	60
Theaterdiscounter	66
Anhang	70

## Vorbemerkung

Der Staatssekretär für kulturelle Angelegenheiten, André Schmitz, berief mit Ute Büsing, Eberhard Wagner und Patrick Wildermann eine dreiköpfige Sachverständigenkommission, die gemäß der *Allgemeinen Anweisung zur Förderung von privatrechtlich organisierten Theatern und Theater-/Tanzgruppen in Berlin vom 1. Juni 2008* ein Gutachten über die Neuvergabe der Konzeptförderung für den Zeitraum von 2011 bis 2014 vorlegen sollte.

Die Kommission wurde am 26. März 2009 berufen, als Abgabetermin des Gutachtens wurde der 15. August 2009 festgelegt.

Sowohl die Vorgänger der Expertenkommission, als auch deren Vorgänger, haben einen längeren Evaluierungszeitraum dringend angemahnt. Stattdessen wurde die zur Verfügung stehende Zeit noch einmal verkürzt. Die Klage über diese prekäre Situation – im aktuellen Fall bedingt durch eine späte Benennung der Kommissionskandidaten seitens des Deutschen Bühnenvereins – droht jedenfalls zu einer misslichen Tradition zu werden. Eine Evaluierungs-Spanne von knapp fünf Monaten ist keinesfalls angemessen, um einem so bedeutenden Subventionsinstrument wie der Konzeptförderung gerecht zu werden.

Allein aufgrund der langjährigen, profunden Kenntnisse der Berliner Theaterlandschaft, die alle drei Sachverständigen besitzen, war die Arbeit unter diesen Umständen überhaupt möglich. So sehr die Kommission das Vertrauen der Berliner Theater und des Deutschen Bühnenvereins zu schätzen weiß, auf deren Vorschläge hin sie berufen wurde, so nachdrücklich empfiehlt sie an dieser Stelle noch einmal, künftigen Sachverständigen ein Jahr Zeit für die Evaluierung zu geben. Es läge im Interesse aller Seiten.

## **Zusammenfassung der Vorschläge**

Die Kommission zur Evaluierung der privatrechtlich organisierten Theater und Theater-/Tanzgruppen in Berlin spricht folgende Empfehlungen aus:

A) In gleicher oder größerer Höhe sind zu fördern:

Neuköllner Oper  
Sophiensaele  
theater im palais  
theater 89  
Vaganten Bühne  
Nico and the Navigators  
theater strahl

B) Neu in die Konzeptförderung sollen aufgenommen werden:

Constanza Macras / Dorky Park  
Kleines Theater am Südwestkorso  
kulturSPRÜNGE e.V. / Ballhaus Naunynstraße  
Rimini Protokoll  
Theaterdiscounter

C) Für eine einmalige Nothilfe im Jahr 2010 wird vorschlagen:

Komödie am Kurfürstendamm

Nicht mehr in der Konzeptförderung befindet sich das Renaissance Theater, für das ab dem Jahr 2010 ein eigener Haushaltstitel geschaffen werden soll.

Ute Büsing, Eberhard Wagner, Patrick Wildermann  
Berlin, 15. August 2009

## Höhe der Förderempfehlungen 2010 - 2014

<b>Institution</b>	<b>Empfehlung 2010</b>	<b>Empfehlung 2011-2014</b>	<b>Beantragt</b>	<b>2008/2009</b>
Neuköllner Oper	1.098.500	1.098.500	1.403.500	903.500
Nico and the Navigators	100.000	100.000	280.000	100.000
Sophiensaele	750.000	750.000	1.324.726	700.000
theater im palais	200.000	200.000	350.000	200.000
theater 89	200.000	200.000	347.000	200.000
theater strahl	300.000	275.000	535.000	250.000
Vaganten Bühne	322.200	322.200	350.000	322.200
	<b>Empfehlung 2010</b>	<b>Empfehlung 2011 - 2014</b>	<b>Beantragt</b>	<b>2008/2009</b>
Constanza Macras/ Dorky Park		120.000	120.000	90.000*
Kleines Theater am Südwestkorso		200.000	240.000	200.000*
kulturSPRÜNGE e.V. Ballhaus Naunynstr.		200.000	800.000	-
Rimini Protokoll		135.000	200.300	80.000*
Theaterdiscounter		150.000	200.000	80.000*
<i>*Bisher Basisförderung</i>				
	<b>Empfehlung 2010</b>		<b>Beantragt</b>	<b>2008/2009</b>
Komödie am Kudamm	330.000	-	490.400	-

## **Grundsatzbemerkungen**

### **1) Finanzieller Handlungsraum und Bedingungen der Konzeptförderung**

Das vorliegende Gutachten enthält vertragsgemäß Empfehlungen an den Auftraggeber, die Senatskanzlei - Kulturelle Angelegenheiten, über die Vergabe der Konzeptförderung im Zeitraum von 2011 bis 2014.

Unerwartet sah sich die Kommission mit einer veränderten Grundlage ihrer Arbeit konfrontiert, als im Juni 2009 durch die Senatsverwaltung bekannt gegeben wurde, dass gemäß Senatsbeschluss zum Haushaltsplanentwurf 2010/2011 zusätzliche Mittel in Höhe von 625.000 Euro in die Konzeptförderung fließen sollen, die schon ab dem Jahr 2010 zur Verfügung stehen könnten. Die Sachverständigen schlagen vor diesem Hintergrund vor, geplante Subventionserhöhungen für Institutionen, die sich bereits in der Konzeptförderung befinden, ab 2010 bereitzustellen; solche Institutionen hingegen, die neu in die Konzeptförderung aufgenommen werden sollen, wie ursprünglich vorgesehen, erst ab 2011 zu bedenken.

Einen Sonderfall stellt die einmalige Erhöhung der Förderungssumme 2010 für das theater strahl auf 300.000 Euro dar. Aus den zusätzlichen Mitteln soll die dringend gebotene Anschaffung eines Tourneebusses unterstützt werden.

Die als Differenz für 2010 verbleibende Summe in Höhe von 330.000 Euro soll der Komödie am Kurfürstendamm, die sich momentan in einer finanziell bedrohlichen Lage befindet (siehe „Sonderfälle der Evaluierung“) als einmalige Nothilfe zur Verfügung gestellt werden.

So begrüßenswert die Aufstockung der Konzeptförderung um 625.000 Euro auf den ersten Blick erscheinen mag – de facto hat sich der Etat deutlich verringert. Die Schaffung eines eigenen Haushaltstitels für das Renaissance Theater mit Beginn der Spielzeit 2009/2010 hätte dringend benötigten Handlungsraum schaffen und die chronische Unterfinanzierung der Konzeptförderung zumindest lindern können – würden nicht die zwei Millionen Euro, mit denen die Bühne an der Knesebeckstraße bis dato aus der Konzeptförderung subventioniert wurde, in voller Höhe aus dem Topf abgezogen. Eine in den Augen der Kommission völlig unverständliche Entscheidung.

Wenn dem Renaissance Theater von politischer Seite ein derartiger Rang zugesprochen wird, dann hätten Etat-Mittel aus anderer Quelle akquiriert werden müssen. So aber ändert sich an der Mangelverwaltung, die noch nahezu jede vom Kultursenat eingesetzte Kommission oder Jury beklagt hat, letztlich nichts.

Um die Konzeptförderung für den Zeitraum von 2011 bis 2014 haben sich 23 Antragsteller beworben. Das Gesamtvolumen der Anträge beläuft sich auf 9.810.829 Euro (2011), beziehungsweise 9.882.423 Euro (2012). Die höchste Antragssumme beträgt 1.403.500 Euro, die geringste 90.000 Euro. Die bis 2010 geförderten Theater und Gruppen erhielten eine Gesamtsumme von 4.675.000 Euro (inklusive Renaissance Theater; inzwischen obsolet geworden). Allein die Summe der von den bisherigen sieben Konzeptförderungsempfängern für 2011 bis 2014 eingereichten Anträge beläuft sich auf 6.990.226 Euro. Insgesamt finden sich unter den Anträgen indes nur wenige, deren Förderanliegen unrealistisch oder maßlos erscheint.

Zur Verfügung gestellt werden für die Konzeptförderung derzeit 3.300.700 Euro. Zusätzlich hatte die Kommission die Möglichkeit, Mittel zusätzlich zu disponieren, die vormals dem theater tribuene zugeflossen waren und die für den Zeitraum 2009/2010 bereits innerhalb der Basisförderung verteilt worden sind. In Teilen haben die Sachverständigen davon Gebrauch gemacht, um sich dringend benötigte Gestaltungsmöglichkeiten zu verschaffen. Freilich werden diese Gelder ersatzlos aus der Basisförderung abgezogen – was der einen Seite zugute kommt, reißt anderswo Löcher. Eine absurde Situation, die von fern an Heiner Müllers „Der Bau“ erinnert: Umgeschichtet wird zwischen verschiedenen Baustellen, ohne dass hier oder dort langfristig Tragfähiges entstünde.

Innerhalb des Fördersystems aus Basisförderung, Projektförderung, Spielstättenförderung und Konzeptförderung soll Durchlässigkeit bestehen – worunter in finanzieller Hinsicht stets auch zu verstehen war, dass Mittel zwischen den verschiedenen Fördertöpfen verschoben werden können. Intention war aber auch, dass bei Abgängen aus der Basis- oder Konzeptförderung die Zuschüsse der betreffenden Institutionen als Gestaltungsmittel disponibel bleiben – und nicht gestrichen werden.

Durchlässigkeit meint weiterhin, dass Theatern und Gruppen, die eine hohe künstlerische Qualität und Produktivität, einen markanten Platz innerhalb der Berliner Theaterlandschaft, sowie zählbare Publikumsresonanz vorweisen können, Aufstiegschancen garantiert sind, die nicht auf Kosten anderer Theater und Gruppen gehen. Zugleich sollte auch auf den gestiegenen finanziellen Bedarf derjenigen Institutionen reagiert werden können, die sich bereits in der Konzeptförderung befinden. Ihrem Wesen nach ist die Konzeptförderung dasjenige Förderinstrument, das innerhalb der Freien Szene größtmögliche Planungssicherheit und künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten verspricht. Ein Versprechen, das weitgehend nur noch auf dem Papier existiert.

Die Kommission hat im Rahmen ihrer begrenzten Möglichkeiten versucht, auf gegenwärtige künstlerische Entwicklungen zu reagieren. Unter den bereits konzeptgeförderten Institutionen sind nur schwerpunktmäßig Zuschusserhöhungen vorgesehen, statt nach dem Streuprinzip viele mit wenig zu bedenken. Damit soll Raum bleiben, um wenigstens einige Bewerber neu aufnehmen zu können – freilich nicht so viele, wie unter den Gesichtspunkten von Qualität und Relevanz in Frage kämen. Mit nun 3.300.700 Euro steht die niedrigste Summe seit Einführung der Konzeptförderung zur Verfügung, die ehemals mit rund 8.800.000 Euro ausgestattet war. Der finanzielle Handlungsraum bleibt kläglich begrenzt. Auf berechtigte Begehrllichkeiten vieler Theater und Gruppen, die seit langem unter selbstausbeuterischen Bedingungen arbeiten und vielfach nur Abendgagen in Höhe von 80 bis 100 Euro zu zahlen in der Lage sind, kann deshalb nicht eingegangen werden.

Nun ist es weder Aufgabe noch Intention der Sachverständigen, sich zu Anwälten vermeintlich entrechteter Hungerkünstler aufzuschwingen. Aus einigen der eingereichten Anträge spricht zudem die irriige Anspruchshaltung, der Staat müsse auf gewachsene Strukturen und Kosten von Privattheatern und freien Gruppen automatisch mit erhöhten Subventionen reagieren – ohne dass ein staatlicher Auftrag an diese Künstler ergangen wäre. Auf der anderen Seite aber lädt das bestehende Fördersystem Künstler dazu ein, sich in diese selbstausbeuterischen Strukturen zu begeben.

Nicht wenige Institutionen hängen heute – aufgrund der notorischen Mittelknappheit und von Fehlentscheidungen in der Vergangenheit – an einem Subventionstropf, der ihnen suggeriert, ihr Leben und Überleben sei von politischer Seite gewünscht, der sie aber finanziell nicht auf die Beine kommen lässt. Die Frage, wie viel der Stadt ihre Freie Szene wert ist, steht weiterhin im Raum. Mit der prosperierenden Theaterlandschaft aber schmückt man sich gern und gratis.

## **2) Die Gegenwart der Konzeptförderung**

In der Konzeptförderung findet zusammen, was nicht zusammen gehört. Gefördert werden Privattheater und privatrechtlich organisierte Gruppen der unterschiedlichsten Genres und Subgenres, von wesensverschiedener Struktur, Ästhetik und Ambition. Die derzeit konzeptgeförderten Institutionen sowie die Antragsteller lassen sich allenfalls in grober Einteilung folgenden übergreifenden Sparten zuordnen:

*Schauspiel* – wobei der Schwerpunkt von der kleinen literarischen Form über die neue Dramatik bis zum postmigrantischen Theater reicht

*Musiktheater* – was das freie Kammerensemble ebenso wie das Opernhaus einschließt

*Kinder-, Jugend- und Figurentheater* – wobei man es mit Häusern völlig unterschiedlicher Tradition und Zielgruppe zu tun hat

*Tanz* – sowohl durch freie Choreografinnen und ihre Kompanien wie durch Ausbildungs- und Aufführungshäuser repräsentiert

*Performance* – worunter das eigensinnige Bildertheater ebenso zu fassen wäre wie das verspielte Experiment oder die dokumentarische Recherche.

In positiver Sicht kann man diese gewagte Mischung für einen Spiegel der staunenswert disparaten Berliner Szene halten. Auch die Kommission war bemüht, im Zuge ihrer Evaluierung das gesamte Spektrum der begrüßenswerten Artenvielfalt zu berücksichtigen und ihre Empfehlungen nicht einseitig zugunsten bestimmter Gattungen ausfallen zu lassen. Auf der anderen Seite aber fordert die gegenwärtige Situation der Konzeptförderung unsinnige Vergleiche geradezu

heraus. Das meint nicht nur die Arbeit der Sachverständigen, die, nur beispielsweise, das künstlerische Profil eines theaters im palais in Relation zu dem von NICO AND THE NAVIGATORS zu setzen hat. Sondern vor allem wird durch die Vermengung einander fremder Institutionen das Lamento innerhalb der erbittert um Förderung konkurrierenden Szene befeuert. Programmiert ist, dass jene Bühnen und Gruppen, die sich nicht ausreichend gefördert sehen – und das werden, ob zu recht oder unrecht, die meisten sein – andere, vermeintlich besser gestellte Künstler zum Vergleich heranziehen, mit denen sie indes nicht messbar sind.

Was die Entwicklung innerhalb der Konzeptförderung seit dem vergangenen Evaluierungszeitraum betrifft, so gibt es wenig Anlass zur Euphorie. Die vielerorts spürbare künstlerische Stagnation, die bereits die Vorgänger der Kommission bemängelt haben, hat sich in den meisten Fällen nicht in ihr aufbruchsreiches Gegenteil verkehrt. Die Konzeptförderung verlangt ihrem Wesen nach aber das künstlerische Fortkommen, nicht die gepflegte Betriebsroutine. Die meisten Antragsteller formulieren die Fortsetzung des Bewährten, wobei sich nicht wenige – teils verständlicherweise – schwer damit tun, überhaupt inhaltlich konkrete und plausible Konzepte für den Zeitraum von 2011 bis 2014 vorzulegen. Des Öfteren mussten die Sachverständigen Präzisierungen der Anträge nachfordern.

Generell ist augenfällig, dass innerhalb der Freien Szene wenig drängende Bewegung herrscht – Häuser wie die Sophiensæle oder in Teilen auch das HAU drohen ihren Ruf als Durchlauferhitzer für Talente zu verlieren und verwalten stattdessen eine Künstlerkartei bereits etablierter Namen. Immer schwerer wird es für Privattheater und freie Gruppen, sich einen Namen zu machen und sich unverwechselbar zu profilieren. Der vormalige Ost-West-Gegensatz taugt längst nicht mehr als identitätsstiftendes Moment, auf ein treues Stammpublikum aus dem jeweiligen Heimat-Kiez kann sich kaum noch eine Bühne verlassen, und der Kampf um Zuschauer verlangt zudem ein Werbe-Budget, über das die meisten Institutionen nicht verfügen – ganz zu schweigen davon, dass in Zeiten schrumpfender Feuilletons die Aufmerksamkeit der Presse immer schwerer zu gewinnen ist.

Vor diesem Hintergrund sind von schmal budgetierten Bühnen und Gruppen nur bedingt künstlerische Wagnisse zu verlangen. Ganz abgesehen davon, dass auch bestimmte Berliner Staatstheater mit Etats in zweistelliger Millionenhöhe, die freilich nicht evaluiert werden, unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Innovation schlecht dastehen. Wie also soll man von einem Haus, das mit 200.000 Euro pro Jahr subventioniert wird, erwarten, dass es die einmal eingeschlagenen Pfade verlässt, die zumindest einen gewissen Zuspruch garantieren?

Nichtsdestotrotz hatte es die Kommission nach ihrer Einschätzung in bestimmten Fällen mit Erblasten der Förderung von Institutionen zu tun, deren Werdegang sie zwar würdigt, deren aktuelle Produktion sie indes mit großer Skepsis betrachtet. Auch, um hier ein Gegengewicht zu schaffen, schlägt sie (bis auf eine Ausnahme) solche Künstler und Theater zur Neuaufnahme vor, die in ihrer jeweils eigenen Art die dringend gebotene und oft vermisste Innovation versprechen. In der Konzeptförderung wird es Zeit für einen Generationenwechsel.

### **3) Zum Vorgehen der Kommission**

Die Messlatte, eine Empfehlung zur Streichung der Konzeptförderung auszusprechen, muss in den Augen der Kommission hoch liegen. Zumal es ihr nach den Statuten nicht möglich ist, die fragliche Institution stattdessen bindend für die Basis-, Projekt- oder Spielstättenförderung vorzuschlagen. Mit Hinweis auf die desaströse Kassenlage Berlins oder auch die globale Wirtschaftskrise, sind Mittelstreichungen für Kultur zudem stets billig zu begründen. Die Gering-schätzung von Kultur in der öffentlichen Wahrnehmung macht sich allerorten bemerkbar. Der fatalen und falschen Argumentation, wonach Kultur Luxus sei und Steuergelder verschlinge, gilt es entgegen zu treten. Auch diese Überlegungen wirkten im Hinterkopf.

Die Sachverständigen haben ihren Auftrag nicht dahingehend begriffen, als Abwickler für Theater oder Gruppen bestellt zu sein, die bereits bei den Vorgängern als Wackelkandidaten der Förderung genannt wurden, denen aber bis dato niemand den finanziellen Todesstoß zu versetzen wagte. Trotz anfänglicher Überlegungen, bestimmte Subventionsempfänger zur Disposition

zu stellen, erschien den Sachverständigen zudem keine Bühne oder Gruppe künstlerisch derart schwach, dass sie nicht wenigstens ein entscheidungsrelevantes Qualitätsmerkmal für sich geltend machen konnte.

Freilich – das theater 89 sowie das theater im palais sollten die Fortführung ihrer Subvention in den Augen der Kommission als – womöglich letzte – Bewährungschance begreifen.

Die Kommission ist, trotz der nur knappen zur Verfügung stehenden Zeit, gewissenhaft und gründlich vorgegangen. Zusätzlich zur Lektüre der eingereichten Anträge hat sie ausführlich über die Bühnen und Gruppen recherchiert, hat sich mit den Kollegen der mit Basis-, Projekt- und Spielstättenförderung befassten *Jury für privatrechtlich organisierte Theater und Theater-/Tanzgruppen in Berlin* beraten und deren Vorschläge eingehend geprüft, sie hat, oft geschlossen, zahlreiche Aufführungen nahezu sämtlicher Antragsteller besucht und mit allen konzeptgeförderten Institutionen sowie vielen Antragstellern ausführliche Gespräche geführt.

Entscheidend für die Überlegungen der Kommission waren die gegenwärtige künstlerische Qualität der Antragsteller, die Solidität ihrer Anträge sowie die zählbare Resonanz auf deren Arbeit. Die der Evaluierung zugrunde liegenden Kriterien aus dem Gutachten von 2001, auf die bereits die Vorgänger zurückgegriffen haben und die weiterhin Gültigkeit besitzen, sind im Anhang aufgeführt. Selbstverständlich hat sich die Kommission jedoch bemüht – unabhängig von ihren eigenen ästhetischen Vorlieben – jede Bühne oder Gruppe für sich genommen, im Rahmen der ihr gegebenen Möglichkeiten und Vorhaben zu sehen.

Bekanntlich sind Kriterien dehnbar zu interpretieren. Was sich beispielsweise an der notwendigen Frage zeigt, ob und inwieweit eine Bühne das Angebot der Stadt- und Staatstheater ergänzt. So existieren mit dem theater im palais und dem theater 89 zwei durchaus wesensverschiedene künstlerische Soziotope, in denen ein Publikum, das von den Zumutungen der Moderne in Gestalt der Produktionen vieler Stadt- und Staatsbühnen verschont zu bleiben sucht, ein wärmendes Refugium fände – ein solches Angebot macht keine der großen Bühnen. Eine Nische zu bieten, ist aber noch kein Qualitätsausweis.

In allen Fällen kommt es also darauf an, die Kriterien flexibel anzuwenden und ein schlüssiges Gesamtbild aus dem Zusammenspiel vieler Perspektiven entstehen zu lassen.

#### **4) Sonderfälle der Evaluierung**

##### **A. Komödie am Kurfürstendamm**

Angesichts einer von Martin Woelffer, dem Künstlerischen Leiter des Theaters und der Komödie am Kurfürstendamm, dramatisch beschworenen, pressierenden Finanzsituation auf „*Leben und Theatertod*“ sieht sich die Kommission – unabhängig von der weiterhin ungeklärten Immobilienlage der beiden Traditionshäuser – veranlasst, den seit Jahrzehnten im Privatbesitz befindlichen Bühnen auf der Vorzeigemeile Kurfürstendamm eine einmalige Überbrückungshilfe in Höhe von 330.000 Euro für das Jahr 2010 zur Verfügung zu stellen. Diese Sondermittel sollen vornehmlich Bestandserhaltung und Konzeptsicherung der innovativeren der beiden Kudamm-Bühnen, der Komödie, zu gute kommen.

Diese Nothilfe ist indes nicht nur mit der überaus prekären Finanzlage der Kudamm-Bühnen zu rechtfertigen, die seit Jahren in einem ungleichen Wettbewerb mit dem staatlich subventionierten Renaissance Theater stehen. Sondern es können durchaus künstlerische Gründe geltend gemacht werden: Produktionen am Puls der Zeit, wie etwa die rasante Single-Dating-Komödie „Shoppen“, oder geplante Produktionen wie „4 nach 40“ und „Der Snob“ nach Carl Sternheim mit Devid Striesow in der Titelrolle, haben die Kommission davon überzeugt, dass am Kudamm modernes Unterhaltungstheater mindestens so gekonnt in Szene gesetzt wird wie am Renaissance Theater.

Vergleicht man die Produktionen des Renaissance Theaters sowie der Komödie und des Theaters am Kurfürstendamm, erschließt es sich jedenfalls nicht, weshalb das Renaissance Theater unter Mitnahme von zwei Millionen Euro Fördergeldern in den nicht mehr evaluierbaren Topf der Haupt- und Staatstheater abwandert, während die Woelffer-Bühnen weiterhin *ohne jede Subvention* ums Überleben kämpfen. Wäre der politische Wille dazu vorhanden, könnten beide Bühnen ohne weiteres gleichrangig geschätzt und entsprechend gefördert werden.

Bei zahlreichen Theaterbesuchen hat die Kommission sich davon überzeugt, dass die Kudamm-Bühnen, insbesondere die Komödie, unter ihrem Intendanten Martin Woelffer fünf bis sieben zeitgenössische Produktionen pro Jahr uraufführen, die eigenständig, zu Teilen auch künstlerisch mutig umgesetzt sind. Leichte Bühnenkunst mit Tiefgang, jenseits der klassischen Genregrenzen von *E* und *U*, Ernst und Unterhaltung, hat in bester angelsächsischer Tradition am Kudamm seit fünf Jahren ein neues Zuhause. Immer mehr Regisseure und Schauspieler aus dem so genannten Charakterfach finden ihren Weg dorthin, wie zum Beispiel Katharina Thalbach und Angelica Domröse.

Auch aufgefrischte Klassiker kommen an den von Max Reinhardt gegründeten Bühnen im Bau Oskar Kaufmanns gut zur Geltung. Sei es der Publikumserfolg „Wie es euch gefällt“, den Katharina Thalbach inszeniert hat, oder Ingolf Lücks Kriminalfarce „39 Stufen“, mit der die Ausweitung der Theaterkampfzone auf das Feld der Comedians gewagt wird – die Kurfürstendamm-Theater bemühen sich im dringend neuerungsbedürftigen Boulevard-Segment konsequent um Innovation und die Erschließung neuer Publikumsschichten. Nicht ohne Erfolg. Der Zuspruch aus bisher Kudamm-fernen Kreisen gibt den Theatern zusätzlichen Schub, die, aus eigener Kraft, zu den am besten ausgelasteten Bühnen Berlins zählen. Auch hier schlägt die Waage deutlich zugunsten der Komödie aus. Allerdings ändert diese erfreuliche Entwicklung, wie der Kommission glaubhaft nachgewiesen werden konnte, nichts an einem von Jahr zu Jahr verschleppten Defizit.

Darüber hinaus verunsichert die ungeklärte Standortfrage insbesondere das angestammte, ältere Publikum, das, wie Martin Woelffer erzählt, oft nicht sicher sei, ob am Kudamm überhaupt noch gespielt werde. Theater und Komödie am Kurfürstendamm spielen weiter – ohne Planungssicherheit, und auch in der Sommersaison, wenn die meisten anderen Bühnen sich in die Theaterferien verabschieden.

Obschon es wahrscheinlich ist, dass in Zukunft nur noch eine der beiden Kudamm-Bühnen – an welchem Ort auch immer – existieren wird, soll die Nothilfe in Höhe von 330.000 Euro in der Hoffnung gewährt werden, dass die Mittel sinnvoll zum Bestandserhalt und der künstlerischen Fortführung

des Traditionstheaters genutzt werden. Darüber hinaus sieht sich die Kommission aufgrund des begrenzten Konzeptförderungsbudgets nicht in der Lage, die Bühnen längerfristig zur Förderung zu empfehlen. Es ergeht der dringliche Appell an die Kulturpolitik, in allen Bereichen faire und gleiche Bedingungen zu schaffen. Die Evaluierungskommission ist sich sehr wohl bewusst, dass ihr Vorschlag – und sei die Förderung auch einmalig – den Unwillen der Freien Szene erregen dürfte. Sie ist aber der Überzeugung, dass mindestens ein Kurfürstendamm-Theater zu Berlin gehört.

## **B. Kinder- und Jugendtheater ATZE**

Das Jugend-Musik-Theater ATZE leistet seit dem Jahr 2007 im ehemaligen Max-Beckmann-Saal im Berliner Bezirk Wedding eine in Teilen durchaus bemerkenswerte musikpädagogische Aufbau- und Aufklärungsarbeit für Kinder und Jugendliche.

Nicht von ungefähr wurde die aufwändige Produktion „Bach – Das Leben eines Musikers“ mit dem „Ikarus“-Preis für Kinder- und Jugendtheater ausgezeichnet. Allerdings konnte sich die Kommission angesichts der künstlerischen Qualität zuletzt in Augenschein genommener Produktionen wie „Oh wie schön ist Panama“, „Die Bremer Stadtmusikanten“, oder „SMS von Wolken Sieben“ nicht entschließen, dem ATZE-Musiktheater das selbstbehauptete Alleinstellungsmerkmal und die geforderte Subvention von jährlich 600.000 Euro zuzuerkennen.

Im Vergleich zu vielen anderen Kinder- und Jugendtheaterproduktionen im Großraum Berlin, sind der künstlerischen Kraft und dem innovativen Potenzial von ATZE erkennbar Grenzen gesetzt. Die Kommission konnte wenig kreative Entwicklung bezüglich Schauspiel, Gesang, Bühnenbild oder Maske erkennen. Von der Lebenswirklichkeit der jungen Zuschauer sind die Geschichten nach Ansicht der Sachverständigen nicht selten weit entfernt. Oft bleibt sogar vage, wie alt eigentlich die auf der Bühne handelnden Figuren sein sollen – eine im Kinder- und Jugendtheaterbereich zur Identifikation dringend notwendige Verortung.

Auch die aufwändige, dem erfolgreichen „Bach“ nachempfundene Musiktheater-Produktion „Einstein – Genie, Mensch, Weltbürger“ vermochte als biografischer Bilderbogen nicht zu überzeugen.

Kommissionsmitglieder haben darüber hinaus bei gewöhnlichen Repertoire-Vorstellungen abseits des Premierentrubels beobachtet, dass Kinder und Jugendliche - im kleinen wie im großen Haus - nicht lange gebannt blieben, sich bald Aufmerksamkeitsdefizite und Unruhe bemerkbar machten.

Der Künstlerische Leiter Thomas Sutter fordert bereits seit Bezug des Max-Beckmann-Saales eine Aufstockung seiner bisherigen Förderung um 158.000 auf 600.000 Euro, die er als überlebensnotwendig bezeichnet. Die Kommission ist weder in der Lage noch willens, darauf zu reagieren. Sie sieht indes sehr wohl, dass ein großes Haus wie der Max-Beckmann-Saal in der Randlage Wedding nur mit gebündelten Kräften zu betreiben ist – traut aber den gegenwärtigen ATZE-Machern nur bedingt zu, den abseits der Publikumsströme gelegenen Standort mit Kinder- und Jugend-Musik-Theater auf Dauer für ein – wie es gewünscht ist - breit gefächertes Familien-Publikum zu beleben.

Dass ATZE als feste Jugend-Musik-Theater-Einrichtung im Max-Beckmann-Saal von kulturpolischer Seite gewollt war, entzieht sich der Kenntnis der Kommission nicht. Folgekosten für diese Entscheidung müssten jedoch, wie bisher auch, aus anderen Töpfen als dem der Konzeptförderung gewährt werden.

Offenbar hat die Politik verkannt, dass ein so großer Apparat wie ATZE, mit 480 Plätzen im großen Saal und 150 Plätzen im kleinen, mit den vorhandenen Förderinstrumenten nicht hinreichend zu subventionieren ist – weil Einzelprojekt-, Spielstätten-, Basis- und schließlich Konzeptförderung immer auch nach Abwägung konkurrierender Spielorte und Produktionen vergeben werden müssen. Mit Blick auf bewährte konzeptgeförderte Institutionen und Gruppen, sowie auf die Neuzugänge, für die sich die Kommission ausspricht, ist es ihr unmöglich, sich für die Belange des Theaters ATZE einzusetzen.

Trotz der genannten Einwände empfiehlt sie allerdings – wohl wissend, dass ihre Vorschläge nicht bindend sind – den Kollegen der *Jury für privatrechtlich organisierte Theater und Theater-/Tanzgruppen in Berlin*, ATZE weiterhin mit 442.000 Euro aus der Basisförderung zu bezuschussen.

## C. Tanz

Keine Frage – die Berliner Tanzszene floriert und bringt immer neue Kompanien hervor, die auch international Aufsehen erregen. Die Kommission versucht diesem Umstand Rechnung zu tragen, indem sie Constanza Makras/Dorky Park zur Übernahme von der Basisförderung in die Konzeptförderung vorschlägt.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt erscheint es den Gutachtern jedoch nicht angemessen, in der Sparte Tanz weitere Zeichen zu setzen und etwa die Toula Limnaios mit eigener Spielstätte in der HALLE TANZBÜHNE an der Eberswalder Straße von der Basis-, resp. Spielstättenförderung in die Konzeptförderung aufsteigen zu lassen – trotz ihrer unbestrittener Meriten und des internationalen Renommées.

Zwar ist die Kommission, die durchaus kontrovers über Toula Limnaios diskutiert hat, nach jüngster Inaugenscheinnahme von Produktionen wie „The Silencers“ und „Les possédés“ vom eigenwilligen Stil und der künstlerischen Qualität der Choreografin und ihrer Tänzer überzeugt und erkennt auch das nunmehr dreizehnjährige Wirken der Kompanie in Berlin an. Dennoch erscheinen die Arbeiten in ihrem assoziativen Tableau-Bau bisweilen auch enigmatisch. Im Vergleich ziehen zudem die narrativen, Produktionen einer Constanza Macras – auch über den naturgemäß begrenzten Kreis der Tanzliebhaber hinaus – ein weit größeres Publikum an. Auch angesichts des begrenzten Gesamtbudgets kommt eine Empfehlung von Toula Limnaios daher für die Kommission nicht in Betracht.

Ganz anders verhält es sich mit den Spielstätten Tanzfabrik und Dock 11:

Beide präsentieren sich der Kommission nach mehreren Besuchen und Gesprächen als eine Mischung aus Performance- und Workshop-Räumen, in denen Tänzer und artverwandte Künstler neue, häufig kleine Formate erproben können – und weniger als Aufführungsorte für größere Produktionen und Kompanien, wobei Ausnahmen die Regel bestätigen.

Wohlwollend geschätzt liegt bei beiden Orten das Verhältnis zwischen internen Workshops und solchen Vorführungen, die einer größeren Zahl an Zuschauern zugänglich sind, bei etwa 60 zu 40 Prozent.

Wenngleich die Tanzfabrik und das Dock 11 sich jeweils redlich um die Berliner Szene sowie internationale Verknüpfungen und Gastspiele bemühen, liegt der Schwerpunkt ihres Profils auf einer Art von tänzerischer Basis- und Theoriearbeit, die mit den Mitteln und Möglichkeiten der Konzeptförderung naturgemäß nicht erfasst und bedacht werden kann.

Dessen ungeachtet besteht in den Augen der Kommission kein Zweifel, dass die 20-jährige Aufbauarbeit der Tanzfabrik in einer ehemaligen Fabrik in der Möckernstraße im Westberliner Bezirk Kreuzberg ebenso nachhaltig gewürdigt und gefördert werden müsste, wie die vergleichsweise junge Basisarbeit des Dock 11 auf der Ostberliner Kastanienallee, das sich darüber hinaus mit vielversprechenden, aus Lotto-Mitteln geförderten Neubauten im Bezirk Pankow auszuweiten versucht.

## **5) Fazit**

Es ist weder Aufgabe noch Wille der Kommission, mit ihren Empfehlungen Kulturpolitik zu betreiben. Ihre Vorschläge, die durchweg einvernehmlich zustande kamen, will sie als Anstoß zu einer sanften Profilreform der Konzeptförderung verstanden wissen. Aus dem sich sowohl ergänzenden als auch bedingenden Gefüge der vorgeschlagenen Theater und Gruppen ergibt sich, wie die Gutachter glauben, ein stimmiges Abbild der Berliner Theaterlandschaft. Die Kommission hätte, wäre ihr finanzieller Handlungsraum großzügiger bemessen gewesen, für mehrere der bereits konzeptgeförderten Institutionen höhere Subventionen vorgeschlagen. Auch über weitere Neuaufnahmen, zumal aus dem Bereich Tanz, wäre nachzudenken gewesen. Doch genug des Irrealis. Die politische Seite ist nun gefordert. Die Kommission hofft, dass ihre Vorschläge und Mahnungen Gehör finden.

## **A) Bisher geförderte Institutionen**

### **Neuköllner Oper**

Die Neuköllner Oper in der Karl-Marx-Straße ist Berlins kreativstes Musiktheater. Sie strahlt weit über den Bezirk hinaus mit Volksopten, Opern-Ausgrabungen, satirischen Adaptionen, musikdramatischen Experimenten und lebensnahen aktuellen Musicals. Humorvoll, kreativ, und immer auf den Menschen bezogen, setzt sie neue musikalische und inhaltliche Maßstäbe.

Seit sie vor 33 Jahren gegründet wurde, hat die Neuköllner Oper sich immer wieder gehäutet, verändert, weiterentwickelt und sich dabei in den letzten Jahren zwischen Uraufführungen und gegenwartsbewusster Genrepflege ein Publikum quer durch alle gesellschaftlichen Schichten und Altersgruppen erobert. Sie ist dabei auch zur „Kultstätte einer deutschlandweit einzigartigen Form sozialkritischen Musicals“, geworden, wie Carsten Niemann im Tagesspiegel schrieb – einer Form, die sich wohltuend abhebt von der massenkonfektionierten Mainstreamware kommerzieller Musicalanbieter.

Das Direktionsteam um den Künstlerischen Leiter, Bernhard Glocksinn, macht indes wenig Wind um seine Sache. Beharrlich und konzentriert arbeitet man an der Profilschärfung des Hauses. Allerdings, soviel wurde im Gespräch mit der Kommission deutlich: Das Modell Neuköllner Oper lässt sich mit der gegenwärtigen Struktur in Qualität und Quantität nicht länger fortschreiben. Bislang werden mit vergleichsweise minimalen Mitteln von 903.500 Euro jährlich bis zu elf Produktionen gestemmt. Der Selbstausbeutungsfaktor dabei ist pressierend hoch.

Dabei wird die Geschichte prekärer künstlerischer Produktionsbedingungen mindestens schon fortgeschrieben, seit der Gründer der Neuköllner Oper, Winfried Radeke, 1996 Peter Lund an das Haus holte. Denn mit Lund hielt frischer Wind Einzug. Die Schlagzahl der Premieren wurde verdoppelt und doppelbödige Sozialsatiren mit ernstem Kern unter der unterhaltsamen Oberfläche begeisterten das Publikum.

Insenzierungen wie Lunds mit Niclas Ramdohr entwickelte Frauenpower-TV-Satire „Krötzes“ oder zuvor Bernd Mottls Hardcore-Musical aus dem Sozialhilfeempfänger-Milieu „Das Wunder von Neukölln“ sind längst Legende.

Bruchlos gestaltete sich der Übergang, als Peter Lund 2004 als Professor an die Universität der Künste wechselte und Bernhard Glocksins die Künstlerische Leitung übernahm. Jetzt eröffnete sich für die Musicalstudenten der UdK die Möglichkeit, ihr Können bei diversen Liederabenden und Musicals zu zeigen. Die jüngste Gemeinschaftsproduktion von Neuköllner Oper und UdK, „Leben ohne Chris“, in der Regie von Lund mit rockigen Songs von Wolfgang Böhmer, ist ein Paradebeispiel für eine zeitgenössische Musikkomödie, die Publikum aller Altersgruppen begeistert, gleichwohl sie im Kampf ums Erwachsenwerden junger Leute wurzelt.

Es geht um den arroganten coolen Gymnasiasten Chris, der Mädchen aufreißt, Graffiti sprayt, sich mit Kumpels ins Koma säuft und sich nach der Feier seines 18. Geburtstages auf der Vespa zu Tode fährt. In einer virtuosen Mischung aus Parallelszenen und Rückblenden wird nicht nur der Umgang mit dem jungen Tod verhandelt, sondern zentral die Perspektiven von Chris Halbwüchsigens-Clique auf ihre berufliche und Beziehungs-Zukunft. Das kleine Lehrstück aus dem Teenagermilieu bedient mühelos Slang und Identifikationsgebaren Jugendlicher von heute und versöhnt mit einem Happy End der Überlebenden im privaten Glück.

Nachdem auch Gründervater Radeke 2007 die Neuköllner Oper verließ, führte Glocksins das Konzept eines undogmatischen Autoren- und Uraufführungstheaters erfolgreich weiter – etwa in Gestalt von Produktionen wie der Zeitoper „Friendly Fire“ oder der Vertonung von Dea Lohers „Licht“ (nach Motiven aus Hannelore Kohls Leben).

Eine der erfolgreichsten Produktionen der letzten Spielzeit war „Piraten. Die BeBerlinette“ nach Gilbert & Sullivan, von Andreas Bisowski launig neu betextet und in einer Wagenburg im neuen, für die Reichen fit gelifteten Berlin angesiedelt – mit urkomischem viel beklatschtem Ausgang.

Mit ebenso großem Publikumszuspruch werden auch Klassiker des Musiktheaters neu befragt. Mit Produktionen wie „Ihre Bohème“, „BizetLounge: Perlenfischer“ oder „Orlando“ versucht die Neuköllner Oper das klassische Repertoire mit neuen zeitgemäßen Klangbildern für eine junge und dynamische Klientel zu erschließen. Diese Opernrecherchen im Fundus bzw. Entdeckungsreisen sollen im Konzeptförderungszeitraum etwa am Beispiel von Giovanni Pacini und lateinamerikanischen Komponisten fortgesetzt werden.

Auch die in Zusammenarbeit mit dem Ensemble leitundlause entstandene Deutschland-Trilogie („Geschichten aus dem Plänterwald“, 2006, „Referentinnen. Geschichten aus der zweiten Reihe“, 2008) soll sich verstetigen.

Längst gehen auch renommierte Darsteller und Komponisten Neuer Musik wie etwa Jan Müller-Wieland auf das Haus zu. Er brachte im August 2009 die in Neukölln spielende Oper „Fanny und Schraube“ heraus.

Die neapolitanische Chanson-Sängerin Etta Scollo will demnächst „Rigoletto Vaticano“ inszenieren.

Zwar verstehen die Macher die Neuköllner Oper als Musiktheater für populäre Avantgarde, doch dabei geraten ihnen brennende Alltagslebens Themen nicht aus dem Blick. Als bekennende Neuköllner richten sie ihre künstlerische Arbeit auf zentrale Fragen des Miteinanders in ihrem multikulturellen Umfeld. „Türkisch für Liebhaber“ etwa, ein Stück der jungen Deutschtürkinnen Dilek Güngör und Sinem Altan, verarbeitete die Lebenswirklichkeit eines Großteils der jungen Klientel, in deren Kiez die Neuköllner Oper angesiedelt ist. Es wurde ein unerwarteter Publikumsrenner, zu 95 Prozent ausgelastet, mit großem Zuspruch von Menschen mit migrantischem Hintergrund aus dem Viertel, an den man künftig anknüpfen will.

Etabliert werden soll ein in dieser Form noch nirgendwo in Deutschland existenter deutsch-türkischer Theaterdialog mit den Mitteln des Musiktheaters.

Sinem Altan, die als *Composer in Residence* an der Neuköllner Oper wirkt, wird ihn in Kooperation mit anderen Künstlern umsetzen.

„Türkisch für Liebhaber“ entstand bereits auf diesem neuen Gleis; weitere Produktionen werden in 2010 folgen und im Konzeptförderungszeitraum

2011 – 2014, dann z.B. „Der türkische Bruder – Donizetti in Istanbul“ oder Mozarts „Stein der Weisen“ als türkisches Singspiel. Um kleinere Produktionen wie „Türkisch für Liebhaber“ und „Ihre Bohème“ längerfristig spielen zu können und sie nicht trotz großen Publikumszuspruches absetzen zu müssen, wünscht sich das Leitungsteam einen zusätzlichen Spielort außerhalb des Hauses. Damit könnten, so wird argumentiert, 100 weitere Aufführungen angeboten werden.

Im Rahmen des neuen Fonds der Kulturellen Bildung gibt es bereits Kooperationen mit der Rütli Schule, an der im Juli 2009 die Produktion „Geheime Orte“ gezeigt wurde. Gemäß dem Motto der Bühne „Arbeit nah am Mann“ wird im Rahmen von TUSCH langfristig auch mit einer Schule am Hermannplatz kooperiert. Dem Direktionsteam wäre viel daran gelegen, eine feste Theaterpädagogin ans Haus zu holen.

Längst hat sich die Neuköllner Oper mit ihrem guten Ruf über die Stadt und Landesgrenzen hinaus europaweit vernetzt. Anfragen und Gastspieleinladungen aus dem Ausland häufen sich – „Türkisch für Anfänger“ wurde etwa zu einem Festival in Holland eingeladen. Ab 2010 ist geplant, mit beantragten Fördergeldern der Bundeskulturstiftung ein internationales Festival für vergleichbare Musiktheater-Modelle namens „OpenOP – Festival of small-scale-musictheatre“ zu veranstalten. Damit soll Berlin-Neukölln alle zwei Jahre zum Brennpunkt sozial engagierten europäischen Musiktheaters werden.

In den Jahren 2007 und 2008 hat die Neuköllner Oper neun, bzw. sieben Produktionen herausgebracht. Sieben bzw. fünf davon waren Uraufführungen. In Berlin zeigte sie in diesem Zeitraum 244 bzw. 233 Vorstellungen auf der Haupt- und Studiobühne. Die Anzahl der zahlenden Besucher erreicht pro Spielzeit rund 20.000. Die damit verbundenen Erlöse aus dem Kartenverkauf belaufen sich auf durchschnittlich 217.000 Euro. Zusammen mit den „Sonstigen Einnahmen“ in Höhe von rd. 130.000 Euro erreicht die Neuköllner Oper eine Eigenfinanzierungsquote von rd. 29 Prozent, die angesichts der Tatsache, dass es sich hier um ein (kleines) Musiktheater handelt, beachtlich ist.

Künstlerische Ideen und deren Umsetzung im Spielplan lassen sich jedoch im Wirtschaftsplan nicht kongruent wieder finden.

Das Gagen- und Lohnniveau für die 14 Festangestellten und die neun Honorarkräfte ist seit langem unangemessen niedrig. Probenpauschale und ein Einheitshonorar von 80 Euro pro Vorstellung bedingen, dass die Probenzeit verlängert werden muss, da viele Mitwirkende auf andere Weise ihren Lebensunterhalt dazuverdienen müssen. Erfolgreiche Produktionen können so nur sehr langfristig geplant wieder aufgenommen werden. Die Unterbezahlung trifft aber im ähnlichen Ausmaß auch auf die Gagen der Autoren und der Regisseure zu.

Längst ist die Neuköllner Oper mit den Mitteln der Konzeptförderung an eine „Schallgrenze“ gelangt und „dreht die Feder bis zum Anschlag“ wie das Leitungsteam den Gutachtern glaubhaft versichern konnte. Eine größere Personaldichte wäre dringend geboten, z.B. auch um die sieben Gastspiele (2010) zu organisieren und zu begleiten, ebenso wie ein Produktionsetat, der es erlaubt, die jährlich ca. zehn Produktionen im Haus entsprechend des Ranges ihrer Protagonisten auszustatten.

Eigentlich müsste die Neuköllner Oper als innovative vierte Kraft im großstädtischen Opernverbund aus den Mitteln der Konzeptförderung noch besser ausgestattet werden. Solange das nicht der Fall sein kann, empfehlen die Gutachter eine Anhebung auf 1.098.500 Euro.

## NICO AND THE NAVIGATORS

Die Gruppe NICO AND THE NAVIGATORS ist von den Vorgängern der Kommission mit klar formulierter Signalabsicht für die Konzeptförderung empfohlen worden. Die Gutachter wollten „ein Zeichen der Ermutigung setzen für experimentelle Off-Theatergruppen, deren Chancengleichheit bei der Förderung zumindest fragwürdig geworden ist.“ Obschon die gegenwärtige Evaluierungskommission anfänglich entschlossen war, NICO nicht für eine weitere Förderung vorzuschlagen – und zwar nicht aufgrund künstlerischer Erwägungen, sondern wegen der als mangelhaft empfundenen Berlin-Präsenz des Ensembles – ist sie nach einem ausführlichen, auch erhellenden Gespräch mit Nicola Hümpel und Oliver Proske sowie nach reiflicher Abwägung überein gekommen, für die Fortführung der Subvention zu votieren. Es wäre in ihren Augen im Gegenteil ein fatales Zeichen, die Entwicklung der Gruppe zum gegenwärtigen Zeitpunkt abzuwürgen.

Am Beispiel von NICO AND THE NAVIGATORS lassen sich grundsätzliche Fragen an Sinn und Wirksamkeit der Konzeptförderung stellen. Vor allem jene, ob ein Förderinstrument, das auch für die Off-Szene geschaffen wurde, in seinen Bedingungen nicht genau so flexibel und frei sein muss, wie die Szene selbst sich begreift. Das Ensemble NICO, das 1998 von der Regisseurin Nicola Hümpel und dem Bühnenbildner Oliver Proske am Bauhaus Dessau gegründet wurde und für ein außergewöhnliches Bildertheater steht, kann jedenfalls nur differenziert und im Rahmen der ihm eigenen Strukturen und Kapazitäten betrachtet und nicht in Vergleich zu gänzlich anders aufgestellten und ausgerichteten Gruppen und Theatern gesetzt werden.

Sicherlich ist die Zahl der Vorstellungen in Berlin überschaubar. Dass anno 2007 nur drei Mal hier gespielt wurde, war jedoch krankheitsbedingt und darf deshalb nicht ins Gewicht fallen. In 2008 wurden vierzehn Vorstellungen in der Hauptstadt gegeben, darunter die Berliner Premiere der Kampnagel-Uraufführung „Obwohl ich dich kenne“ sowie eine aktualisierte Wiederaufnahme der Produktion „Familienrat“. Auch das mag vergleichsweise wenig erscheinen, ist aber bedingt durch die Zwitterstatur, in welche die Gruppe gewachsen ist: Zu groß für die freie Szene, zu klein, um Institution mit eigenem Haus zu sein.

Grundsätzlich stehen NICO AND THE NAVIGATORS also vor einem Dilemma, das die Gruppe auch selbst kritisch reflektiert:

Die Musiktheaterproduktionen, die das Ensemble mittlerweile stemmt, sind mit früheren Arbeiten nicht mehr vergleichbar, was den Produktionsetat, die Kosten des Vorstellungsbetriebes und der Wiederaufnahmen betrifft. Eine Kalkulation, die sich an den Erfahrungen der Produktionen „Wo du nicht bist“ und „Obwohl ich dich kenne“ orientiert, mit denen NICO in die Sphäre des Musiktheaters stieß, weist Kosten in Höhe von 340.000 Euro auf. Was nur durch das Zusammenwirken dreier Koproduzenten, öffentlicher Projektzuschüsse sowie der Berliner Förderung zu finanzieren ist. Bekanntlich erwirbt jener Koproduzent, der die höchste Summe zuschießt, das Recht auf die Premiere sowie die nächsten Vorstellungen. Und das muss nicht Berlin sein. Wenn diese Produktion hier gastieren soll, fallen je nach Produktionsgröße Kosten von 15.000 bis 19.000 Euro pro Aufführung an. Summen, welche die bisherigen Partner in Berlin, in erster Linie die Sophiensaele und das Radialsystem, nicht zu tragen vermögen. Die künstlerische Leitung befindet sich deshalb auf der Suche nach Partnern unter den Staatstheatern.

Um dieser Unbeweglichkeit überhaupt entgegenzuwirken, plant Nicola Hümpel, einige ihrer früheren, kleineren Formate wieder aufzunehmen und auch neue Produktionen mit schmalerer Besetzung entstehen zu lassen. Wodurch sich die Möglichkeit ergäbe, viel unaufwändiger zu gastieren. Eine vermehrte Präsenz an der Heimatbasis Berlin wäre die Folge, der auch durch den Ruf Auftrieb gegeben würde, den NICO sich in über zehn Jahren mit bis dato neun Inszenierungen hier erworben hat – und der längst international, unter Berliner Flagge, Resonanz bei Presse und Publikum findet.

NICO AND THE NAVIGATORS sind neben dem künstlerischen Leitungsteam ein Pool freischaffender Künstler aus den Bereichen Tanz, Schauspiel, Bühnenbild, Musik, Gesang, Licht und Kostüm, Dramaturgie, Performance und Akrobatik. Bis heute tun sich Kritiker schwer damit, die Arbeiten der international besetzten Kompanie, für die NICO selbst die Bezeichnung *Bildertheater* gefunden hat, in Worte zu fassen.

Ein Journalist der französischen Zeitung *Le Monde* verglich deren Wirkung einmal mit sauren Drops, die im Geschmack oszillieren, die Zungenspitze kitzeln und schließlich wie ein schneidend scharf polierter Edelstein im Mund enden. „Es werden keine Geschichten erzählt, sondern spezifische Themenkomplexe in Form von Collagen behandelt. Hierbei entstehen Situationsbilder, die sich zu einer Art Kopfkino entwickeln und den Zuschauer auf nachdenkliche Weise in seine eigene Welt zurückführen“, heißt es in einer Eigendarstellung von NICO AND THE NAVIGATORS. Man nimmt sich in Theaterrecherchen allgemeine Begriffe wie Freundschaft, Familie oder Glück vor, und füllt sie mit ganz eigener Musik, Bewegung und Bedeutung. Gearbeitet wird nach einem instinktiven, auch malerischen Ansatz, wobei die Sprache in den improvisierten Bilder-Überblendungen der Gruppe nur eine Schicht von vielen ist. Nach ihrem Begriff des Sprechtheaters befragt, sagte Nicola Hümpel in einem Interview: „Im herkömmlichen Theater wird Sprache ins Bild umgesetzt, in Bewegung. Bei mir entsteht aus der Bewegung die Sprache.“ Ihre eigenwillige Arbeitsmethode, die sie mittlerweile an verschiedenen Instituten, darunter der Otto Falckenberg Schule in München unterrichtet, verzichtet auf Regieanweisungen und setzt stattdessen auf den intensiven Dialog zwischen Akteur und Beobachter. „Die Arbeitsmethode nennt sich und ist ‚angeleitete Improvisation‘: eine Gruppenfindung in bald mimischen Zeichen, bald in französischen, japanischen, holländischen, deutschen, englischen Sprechhandlungen, die wir nach und nach enträtseln“, beschrieb sie Ivan Nagel in einer Rede zur Eröffnung des Radial-systems. Ein körperlicher Ansatz, der dem Ensemble auch in seiner Arbeit mit Sängern zugute kommt, die ihre im gewöhnlichen Musiktheaterbetrieb nicht unbedingt geforderte individuelle Körpersprache erproben können.

Mit der jüngsten Produktion „Anaesthesia“, die während des Evaluierungszeitraums nicht in Berlin zu sehen war, von Kommissionsmitgliedern aber in der Orangerie der Herrenhäuser Gärten in Hannover besucht wurde, erweitert sich der künstlerische Radius von NICO AND THE NAVIGATORS in die Welt der Oper. Das Projekt wurde, typisch für die Gruppenstrukturen, mit den Händelfestspielen Halle, dem Neuen Theater Halle sowie den Bregenzer Festspielen produziert und vom Grand Théâtre Luxembourg sowie den Festwochen Herrenhausen koproduziert. Eine „Pasticcio-Oper zum 250. Todestag von Georg Friedrich Händel“ nennt sich der Abend im Untertitel.

Man bedient sich dabei einer Methode, die der Komponist selbst angewandt haben soll: „Wann immer das in der laufenden Spielzeit angesetzte Stück nicht mehr genügend Zuschauer anlockte, orderte Händel Partituren erfolgreicher Produktionen aus anderen Musikzentren und amalgamierte die Hits daraus mit eigenen Erfolgsstücken zu einer neuen musikalischen Folge, die der Librettist im Nachhinein mit seinen Versen in Einklang bringen musste“, heißt es in einer Erläuterung des Programmheftes. Freilich entsteht aus diesem Prinzip im Verständnis von NICO AND THE NAVIGATORS keine bloße Nummernfolge, sondern man nutzt die Händel-Hits zu einer vielschichtig-verspielten Hinterfragung des Barock-Zeitalters. Auch musikalisch auf höchstem Niveau: die österreichische Musicbanda Franui, mit der die Kompanie bereits zuvor zusammengearbeitet hatte, mischt Hackbrett und Saxophon in die Oratorien und Opern und öffnet damit auf durchaus organische Weise den Barock für den Jazz; und mit dem jungen Countertenor Terry Wey, der aus dem Sängereensemble hervorsticht, ist ein Sensationstalent gewonnen worden, das eine große Karriere vor sich haben dürfte. Inhaltlich wiederum wird nach fundierter Recherche der Dekadenz des Barock nachgespürt, werden Parallelen zum Heute entdeckt im Übergang von der Renaissance zum Barock, einer Epoche, die sich mit Ornamenten und Zuckerästhetik zu betäuben suchte und damit nicht weit vom eskapistischen Wellness- und Entspannungs-Dogma der Gegenwart entfernt ist. Im homogenen Zusammenspiel der Tänzer, Schauspieler und Sänger entstehen flüchtige und fragile Bilder eines Oberflächenrausches aus Lebensangst. Es sind, einmal mehr, tableaux vivants von bestechender Geistesklarheit und lustvoll-luzidem Phantasieichtum. Eine Produktion wie diese ist im zeitgenössischen Theater ein Solitär.

Für den Zeitraum der Jahre 2011 bis 2014 planen NICO AND THE NAVIGATORS eine Fortsetzung ihrer musikalischen Reisen unter dem Titel „4 Songs to a wild face“. Konkrete Stückvorhaben werden noch nicht benannt, als Schlagworte aber werden Auseinandersetzungen mit Themen wie Musik und Rebellion oder Musik im deutschen Alltag genannt, wobei das *wild face* auf die Euridyke verweist, auch Agriope genannt, „die mit dem wilden Gesicht“.

Trotz fehlender Präzisierung der Planungen – auch dies ist der Arbeitsweise der Gruppe geschuldet – hat die Kommission keine Zweifel, dass nach den bereichernden Auseinandersetzungen mit Schubert („Wo du nicht bist“) und Händel das Feld der Musik, auch der Oper, noch manch Fruchtbare für die Kompanie bereithält.

Nicola Hümpel und Oliver Proske könnten, was angesichts der Reputation von NICO AND THE NAVIGATORS nicht erstaunt, längst auch hoch dotierte Angebote von Stadt- und Staatstheatern annehmen – freilich nur, wenn sie bereit wären, ohne ihre angestammte Kompanie zu arbeiten. Beide betonen, den mit NICO eingeschlagenen Weg fortführen zu wollen.

Die ab 2011 skizzierte Theaterarbeit basiert dabei auf einer Erhöhung der Zuwendungen aus der Konzeptförderung auf 280.000 Euro pro Jahr (derzeit 100.000 Euro), sowie auf Erlösen aus Koproduktionen, Stiftungen, Gastspielüberschüssen etc. in Höhe von 130.000 Euro.

Die Kommission sieht sich zwar nicht in der Lage, für eine Erhöhung der Subvention zu plädieren, empfiehlt jedoch, die Kompanie aus den genannten Gründen weiterhin mit 100.000 Euro zu fördern. Damit ist ein Großteil der Grundförderung gesichert, damit die künstlerische Leitung dieses wichtige Ensemble von Berlin aus in die Zukunft steuern kann.

## Sophiensaele

Die Sophiensaele leben heute von einem guten Ruf, der in der Vergangenheit erworben wurde. Das 1996 von Sasha Waltz und Jochen Sandig gemeinsam mit Jo Fabian und Dirk Cieslak gegründete Theater im ehemaligen Handwerkervereinshaus in Mitte konnte sich auf Anhieb als wichtiger Produktions- und Präsentations-Ort der Freien Szene etablieren. Zwei Vorgänger-Gutachten fanden geradezu überschwänglich lobende Worte für die Spielstätte an der Sophienstraße, die ab 2001 von der heutigen Mitgesellschafterin der Sophiensaele GmbH, Amelie Deuflhard, geleitet wurde – und mahnten die eklatante Unterfinanzierung des Hauses an, das derzeit 700.000 Euro aus der Konzeptförderung erhält. Der Tenor: Ein Produktionshaus von derartigem Rang benötige auch einen adäquaten Produktionsetat – der aber fehle. „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“, befand die letzte Evaluierungskommission. Ein Urteil, dem die Sachverständigen sich nicht anschließen mögen.

Keine Frage, die Sophiensaele haben für die Freie Szene unschätzbare Pionierarbeit geleistet und zur Professionalisierung ihrer Strukturen entscheidend beigetragen. Das Konzept, als Produzent, Koproduzent und Kurator freier Theaterarbeit in einem Netzwerk verwandter Produktionshäuser unter anderem in Deutschland, den Niederlanden und der Schweiz zu agieren und somit kofinanzierten Inszenierungen ein breitestmögliches Publikum in verschiedenen Städten zu verschaffen, war wegweisend. Auch das Prinzip der *Artists in Residence*, das Künstlern in enger Bindung an das Theater die Möglichkeit kontinuierlicher Entwicklung abseits der auf schnellen Erfolg bedachten Stadttheater-Strukturen bieten sollte, wurde hier vorbildlich gelebt und gepflegt. Die Betonung liegt allerdings auf der Vergangenheitsform.

Gegenwärtig befinden sich die Sophiensaele sowohl wirtschaftlich als auch künstlerisch in einer Umbruchsituation. Seit im Juli 2007 die vormalige Leipziger Gastspieldramaturgin und Festivalkuratorin Heike Albrecht zur Künstlerischen Leiterin des Hauses berufen wurde, hat das Profil der Sophiensaele in den Augen der Kommission an Kontur verloren.

Auch interne Querelen wurden öffentlich, als es Anfang 2008 zum Bruch mit dem Gründungsmitglied Dirk Cieslak kam, der mit seiner Gruppe Lubricat zum Ballhaus Ost abwanderte und befand: „Mit der von den Gesellschaftern der Sophiensaele GmbH eingesetzten neuen künstlerischen Leitung sehen wir den Bruch mit der Gründungsidee des Hauses vollzogen“ – womit die Idee einer gleichberechtigten Beziehung zwischen autonomen Gruppen und Künstlern sowie der Spielstätte gemeint war. Querelen, zu denen man nicht Stellung beziehen muss, die aber das Image des Theaters nachhaltig beschädigt haben.

Eine klare künstlerische Ausrichtung lassen die Sophiensaele, die sich in der Eigendarstellung an der Schnittstelle zwischen Theater, Tanz, Performance, Musik, Literatur und Bildender Kunst verorten, unter der amtierenden Leitung nach Ansicht der Sachverständigen vermissen. Besonders das experimentelle Schauspiel, für das die Sophiensaele vormals standen, findet praktisch nicht mehr statt. Eine Leuchtturm-Produktion wie der prominent besetzte Tschechow-Abend „Onkel Wanja“ von Torsten Lensing und Jan Hein – überdies von streitbarer Qualität – ändert nichts am Gesamtbild.

Mit der vermeintlichen Übermacht des weit besser budgetierten HAU, mit dem sich viele freie Produzenten der Berliner Szene in Konkurrenz wähen, ist diese Entwicklung allein nicht zu erklären. Zumal auch die Produktionen im Tanz- und Performance-Bereich die Kommission zuletzt nicht zu überzeugen vermochten. Allein im jüngsten Evaluierungszeitraum sahen sie in Serie Produktionen, die den bereits zuvor gewonnenen Eindruck von Beliebigkeit und Abgehobenheit verstärkten. Die von Christine Groß und Ute Schall inszenierte Film-Theater-Farce „Pierre und die anderen“, die von einer Aktionstheater-Truppe erzählt, die für den Dokumentarfilm einer authentizitätsversessenen Regisseurin Hartz-IV-Empfänger spielen, ließ in den Augen der Sachverständigen die gebotene satirische Schärfe vermissen und führte stattdessen ungewollt die Selbstbespielungstendenzen einer Künstler-Community aus dem weiteren Umfeld der Volksbühne vor.

Die Produktion „Der innere Innenminister“ von Till Müller-Klug und Bernadette La Hengst überzeugte allenfalls in technischer Hinsicht – aus Verlautbarungen Wolfgang Schäubles wurde eine O-Ton-Collage montiert, die den Dialog zwischen dem Innenminister und einer von seiner Stimme verfolgten Musikerin vortäuscht.

Die behauptete, ironisch-kritische Hinterfragung von begründeten oder unbegründeten Phobien vor Überwachungsstaatstendenzen aber findet nicht statt, sondern es wird in erster Linie der Musikerin Bernadette La Hengst die Bühne bereitet, die live einige ihrer Lieder vorträgt. Ein Theater, das sich mit dem Etikett des Politischen schmückt, dabei aber unpolitisch agiert, wird zum Ärgernis.

Auch das Tanzstück „Logobi 03“ von Monika Gintersdorfer und Knut Klauen ließ die Kommission ratlos zurück. Der französische Regisseur Laurent Chétouane, der sonst an großen Häusern wie dem Hamburger Schauspielhaus oder den Münchner Kammerspielen inszeniert hat, trifft auf den Tänzer Franck Edmond Yao. Die im Presstext formulierten Fragen: „Wie kann Tanz übersetzt werden?“, „Was machen die Wörter mit den Bewegungen“, beantworten sich nicht. Vielmehr sieht man dem Amateur-Choreografen und -Tänzer Chétouane bei dem Versuch zu, Sprachlosigkeit zu kommunizieren. Allein der Jargon, mit dem auch Chétouanes „Tanzstück #3: Doppel/Solo/ Ein Abend“ beworben wurde – die Rede ist von „utopielosen Utopien“ und dergleichen mehr – untermauerte den Eindruck der Sachverständigen, dass an den Sophiensaealen mittlerweile eine zunehmend entrückte Künstlerszene mit sich selbst kommuniziert. Das vormals in jeder Hinsicht offene Haus kapselt sich ab.

Die Sophiensaele verweisen gern darauf, dass dort Künstler wie Sasha Waltz, Constanza Macras oder NICO AND THE NAVIGATORS ihren Durchbruch erlebt und ihre Reputation begründet hätten. „Heute sind es Künstler wie Laurent Chétouane oder Monika Gintersdorfer, welche neben dem Sophiensaele-Publikum auch für ein nationales und internationales Stadttheater- und Festival-Publikum interessant sind“, heißt es im Förderantrag. Ein fragwürdiger Vergleich. Tatsächlich hat das Produktionshaus nach Meinung der Kommission seit Jahren keine Künstler von Rang mehr hervorgebracht.

Erschwerend kommt hinzu, dass die künstlerische Leitung nicht, oder nur bedingt in der Lage war, konkrete Planungen für den Zeitraum 2011 bis 2014 vorzulegen. Verlässlich ist, dass weiterhin verschiedene Festivals in der Sophienstraße stattfinden werden, darunter Institutionen wie die „Tanztage“, oder die Nachwuchsfestivals „Freischwimmer- Plattform für junges Theater“ und „100° Berlin – Das lange Wochenende des freien Theaters“. Was darüber hinaus geplant ist, geht aus dem Antrag nicht hervor.

Stattdessen wird auf einen Pool assoziierter Künstler verwiesen – in erster Linie Laurent Chétouane, Monika Gintersdorfer, Knut Klauen sowie der Regisseur und Musiker David Marton – denen man größtmögliche Gestaltungsfreiheit einzuräumen gedenkt. Es kann jedoch nicht Aufgabe einer Konzeptförderung sein, Freibriefe für vage Versprechen auf künstlerischen Gehalt auszustellen – erst Recht nicht auf Grundlage des Gesehenen.

Sicher – produktiv sind die Sophiensaele nach wie vor. Allerdings bei sinkendem Zuspruch. Für 2007 sind 76 Produktionen genannt, 120 waren es in 2008. Gezählt wurden 17.523, bzw. 19.813 Zuschauer bei einer Platzausnutzung von 55 bzw. 62 Prozent. Gegenüber 2004 ist das ein Rückgang um rund 20 Prozent. Die Summe der eigenerwirtschafteten Erlöse betrug 2007 432.000 Euro und in 2008 471.000 Euro. Die Eigenfinanzierungsquote schwankt mit der Höhe der Zuschüsse. Je höher die Zuschüsse – und damit auch der Aufwand –, umso geringer ist die Quote: 26,2 Prozent in 2007, 35,3 Prozent in 2008. Gleiches gilt auch für den Zuschuss pro zahlendem Besucher: im Jahr 2007 waren es 69,20 Euro, anno 2008 43,80 Euro pro Kopf. Der Zuschuss hat sich damit gegenüber 2004 verdreifacht, bzw. verdoppelt.

Vor diesem Hintergrund beantragen die Sophiensaele eine jährliche Förder-summe in Höhe von 1.324.726 Euro. Damit gedenkt man, den Personalstand aufzustocken, der zu Jahresbeginn 2009 zwanzig fest angestellte Mitarbeiter sowie fünfzehn Honorarkräfte umfasst, und neue Stellen zu schaffen, wofür Mehrkosten in Höhe von 259.000 Euro veranschlagt werden. Außerdem ist eine enorme Steigerung der Sachkosten vorgesehen – ein Plus von 386.300 Euro gegenüber 2009 –, die verschiedene Produktionsetats einschließt. Die Kommission hält diese Forderungen indes zum gegenwärtigen Zeitpunkt für überzogen.

Die Geschäftsführung der Sophiensaele sieht sich derzeit zudem mit der existenzbedingenden Aufgabe konfrontiert, den Standort des Theaters langfristig zu sichern. Über einen neuen Mietvertrag mit fünfzehnjähriger Laufzeit haben sich die Gesellschafter mit dem Vermieter nach eigener Auskunft prinzipiell geeinigt. Der Vertrag soll nach langen Verhandlungen jetzt unterschrieben werden.

Verschiedene Probleme im Zusammenhang mit der Renovierung des Theaters, welche die Stiftung der Deutschen Klassenlotterie mit einem Betrag von 2.283.000 Euro ermöglichen will, sowie mit Umbauarbeiten des Gebäudes, die der Vermieter leisten wird, können nun abschließend gelöst werden. Auf jeden Fall wird es zu einer Jahresmieterhöhung von rund 50.000 Euro bereits ab September 2009 kommen.

Mitten in die Überlegungen der Kommission, wie mit dem Antrag der Sophiensaele zu verfahren sei, fielen neue Planungen, die den Gutachtern seitens der Sophiensaele-Gesellschafter Jochen Sandig und Amelie Deuflhard sowie von Folkert Uhde, Gesellschafter der Radialsystem V GmbH, in zwei ausführlichen Gesprächen präsentiert wurden.

Demnach soll ein „Tandem Sophiensaele – Radialsystem“ geschaffen werden. Ein Modell der erhofften Synergieeffekte, das unter anderem vorsieht, dass das Radialsystem – deren Gesellschafter Jochen Sandig ebenfalls ist – fortan auf die Ausgründung einer eigenen Veranstaltungs-GmbH für künstlerische Projekte verzichtet, und stattdessen die Sophiensaele GmbH die Durchführung der künstlerischen Projekte im Radialsystem übernimmt. Auch wurden, zudem mit Hinweis auf eine neue, indes noch nicht benannte künstlerische Leitung der Sophiensaele ab 2011, Programmvorstellungen umrissen und weitere Künstler und Gruppen ins Feld geführt, mit denen man zusammenzuarbeiten plant.

Nach den Statuten hätte die Kommission diese neuen Entwicklungen durchaus berücksichtigen dürfen. Es sind jedoch Pläne, die weiterer Ausarbeitung bedürfen. In Anbetracht der vielen Ungewissheiten rät die Kommission, alles Notwendige zu unternehmen, um die Sophiensaele wieder zu jenem besonderen Produktions- und Präsentationsort mit einem umfangreichen Netzwerk freier Produzenten zu machen, die sie seit Mitte der 90er Jahre waren. Zur Bestandssicherung wird empfohlen, die Mieterhöhung in die Konzeptförderung in Höhe von 750.000 Euro aufzunehmen.

## **theater im palais**

Wie das theater 89 an der Torstraße in Ostberlin oder die Vaganten Bühne und das Kleine Theater in Westberlin, ist auch die 1991 begründete Salon-Bühne theater im palais für 99 Zuschauer im ehemaligen Donnerschen Palais, einem Soziotop gleich, in einer Nische angesiedelt.

Unter der Intendanz von Gabriele Streichhahn, die gleichzeitig als Schauspielerin in allen relevanten Eigenproduktionen vertreten ist, der Künstlerischen Leitung von Barbara Abend, die auch als Regisseurin fungiert, und der musikalischen Leitung von Ute Falkenau, die zugleich als Pianistin wirkt, wird literarisch-musikalisches Traditions-Theater gepflegt für Menschen, die sich und ihren Theatergeschmack in den Hervorbringungen der großen hauptstädtischen Theater und der Freien Szene in keiner Weise mehr gespiegelt sehen.

Konstruktionen und Dekonstruktionen entsprechend des zeitgenössischen Theaterdiskurses finden im Palais am Festungsgraben nämlich nicht statt. Im klassisch-verspielten Wohlfühl-Ambiente kommen alle die auf ihre Kosten, denen an verständlich dargebotenen, eins-zu-eins umgesetzten Klassikern liegt. Die Kommission konnte sich beim Besuch diverser Vorstellungen davon überzeugen, dass bildungsnahes Publikum aller Altersgruppen aus allen Teilen der Stadt Berlin, aus Brandenburg und anderen neuen wie alten Bundesländern kommt, um sich an Theaterliteratur pur zu erfreuen.

Einen vergleichbaren Theaterort gibt es in Berlin so sonst nicht mehr – und allein aus diesem Grunde erscheint er der Kommission – eben als Soziotop – zunächst erhaltenswert. Allerdings nur auf „Bewährungsfrist“, die im Einzelnen noch zu begründen sein wird, denn die behauptete Auseinandersetzung mit der Zeit und mit der Stadt findet kaum statt.

Der im theater im palais gepflegte, ganz spezielle Interpretationsstil, „eine Mischform aus Erzählen, Spielen, zitierendem Spiel, Entertainment und musikalischem Eingreifen“ – so das Leitungstrio – auf der fünf mal sechs Meter kleinen Bühne, ist bewusst den Theatertraditionen des 19. Jahrhunderts verhaftet.

Prägend sind diesem Credo zufolge literarisch-musikalische Adaptionen der Werke von Fontane, Molière, Bruckner, Brecht. „In alten Texten wird nach dem heute noch Gültigen gesucht“, wie die Theaterleitung weiter betont.

Indes konnte die Kommission bei den ihr eigens empfohlenen Aufführungen im drastisch befristeten Evaluierungszeitraum nicht erkennen, wie sich die behauptete „Unterhaltung mit Gegenwart“ in der konkreten Theaterarbeit des kleinen, erkennbar aufeinander eingespielten Ensembles auflädt. Denn sowohl Molières „Der eingebildete Kranke“ als auch Feuchtwangers hochproblematischer, weil von den Nazis zu einem Propagandafilm missbrauchter „Jud Süß“, als auch die Bearbeitung von Fontanes Kriminalnovelle „Unterm Birnbaum“, hinterließen nur den faden Nachgeschmack des ewig Gleichförmigen und Gestrigen. „Eigenständige Entdeckungen“, „Expeditionsgeist“ und „Spiellaune“ – wie im Konzeptförderungsantrag behauptet –, konnten ebenso wenig erkannt werden, wie „hintergründige Nachdenklichkeit“.

Die Kommission sah wiedererkennbare Schauspieler in wiedererkennbaren Bühnenbildern stets in ähnlicher Weise zu dick auftragen, überinterpretieren. Diese Vorhersehbarkeit machte die Besuche der Kommission eben so zum Missvergnügen, wie allzu ausführliche Erläuterungen vor dem Stück und während der Pause. Theater, das sich nicht aus sich selbst heraus erklärt, ist kein Theater. Dem freien Assoziationspiel des Publikums sollte schon überlassen bleiben, wie es Stoffe für sich interpretiert. Die Attitüde der erklärenden persönlichen Ansprache mag ja etwas liebevoll Altmodisches und das Publikum Einbindendes haben, was zum insgesamt charmanten Charakter in Anmutung und Aufstellung des Palais beiträgt; sie richtet sich nach Meinung der Kommission aber gegen die vorgestellten Stücke. Umso mehr diese, wie es der Tradition des Palais entspricht, vom Blatt herunter gespielt, d.h. wörtlich genommen werden.

Regelmäßig widmet sich das Theater im Palais in der im Frühjahr 2007 begonnenen Reihe „Berliner Geschichten“ auch zu Unrecht „vergessenen“ Künstlern wie Bettina von Arnim und Georg Herrmann und es bestückt gut die Hälfte des Spielplans mit Lesungen bekannter Berliner Schauspieler oder Song/Chanson-Programmen in literarisch-musikalischer Tradition. Diese Schienen des Palais-Programms wahrzunehmen, hatte die Kommission in der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit keine Gelegenheit.

Zu dem ständigen Repertoire des Theaters im Palais von ca. 20 Stücken kommen pro Spielzeit fünf bis sechs neue Produktionen.

Deren genaue Inhalte für den Konzeptförderungszeitraum 2011 bis 2014 konnten der Kommission wegen kurzfristiger Planungsperspektiven allerdings nicht erläutert werden. Der Mietvertrag der Bühne ist bis 2016 gesichert. Im Durchschnitt der Jahre 2007 und 2008 spielten im theater im palais 245 Vorstellungen. Die Anzahl der eigenen Vorstellungen lag bei 172. Die Auslastung der bezahlten Plätze betrug fast 61 Prozent bei über 14.000 Besuchern. Aus Kartenverkäufen konnten 227.000 Euro pro Spielzeit Erlöst werden, die sich nach Einschätzung der Theaterleitung in den Folgejahren auf bis zu 250.000 Euro steigern ließen. Fünfzehn auswärtige Gastspiele mit einem Bruttoerlös von fast 32.000 Euro trugen zur finanziellen Stabilität bei.

Erlöse aus Kartenverkäufen und sonstige betriebliche Erträge beliefen sich auf rd. 336.000 Euro und verhalfen so dem das Theater im Palais tragenden eingetragenen Theaterverein zu einer guten Eigenfinanzierungsquote von fast 63 Prozent und einem Zuschuss von 14,10 Euro pro zahlenden Besucher.

Über öffentliche Drittmittel verfügt das Theater nicht.

Der aktive Förderverein theater im palais e.V. ist als Träger des Theaters Arbeitgeber der Angestellten. Zur Zeit sind das elf fest angestellte Mitarbeiter und drei geringfügig Beschäftigte. Der von der Theaterleitung geltend gemachte Mehrbedarf im Personalaufwand (fünf neue Stellen) erscheint zwar aus Sicht des Theaters wünschenswert aber – im Abgleich zu anderen hier verhandelten Spielstätten – überdimensioniert.

Schon im Vorgängergutachten wurde angemerkt, dass möglichst eine neue junge Schauspielerin verpflichtet werden sollte, um Gabriele Streichhahn davon zu entbinden, gleichzeitig Intendantin zu sein und daneben auch noch Frauenrollen jeden Alters zu spielen. Ebenfalls klang bereits an, dass die Künstlerische Leiterin und Haus-Regisseurin, Barbara Abend, sich aus Altersgründen gerne zunehmend aus dem Bühnenbetrieb zurückziehen würde. Der jetzigen Kommission gegenüber wurde Ähnliches geäußert. Nachwuchs scheint indes nicht in Sicht. Seit dem Abgang der Dramaturgin Birgid Gysi fehlt darüber hinaus eine neue dramaturgische Kraft.

Aus den geschilderten Gründen sieht sich die Kommission nicht in der Lage, sich für eine Erhöhung der Förderung auszusprechen und empfiehlt, den bisherigen Betrag von 200.000 Euro beizubehalten.

## theater 89

Das theater 89 an der Torstraße feierte im Mai 2009 sein zwanzigjähriges Bestehen. Wobei die kleine Bühne in Berlins Mitte, durchaus gemäß der hier verhandelten Sujets, die überwiegend um gesellschaftliche Verlierer und Randständige kreisen, nicht auf eine bruchlose Erfolgsgeschichte zurückblickt. Das theater 89, das kurz vor der Wende von Hans-Joachim Frank gegründet wurde, der bis heute die künstlerischen Geschicke des Hauses leitet und prägt, definiert sich seit jeher als Autoren- und Uraufführungs-Theater, findet als solches aber seit Jahren immer weniger Resonanz bei Publikum und Presse.

Das theater 89 besitzt, zumindest unter den bisherigen Gutachtern, einen Ruf als anachronistisches Ost-Soziotop, in dem Brechts epischer Gestus unter Staubschichten fortleben darf und ein sozialrealistischer Stil gepflegt wird, der sich einen naiven Glauben an politischen Auftrag und Wirkmacht des Theaters bewahren will. Bereits zwei Vorgänger-Kommissionen warfen dem Haus vor, es trete künstlerisch auf der Stelle, die letzte Kommission kritisierte zudem grundsätzlich die Voreingenommenheit seiner ästhetischen Haltung: „Statt offen fragend auf die alten wie neuen Probleme unserer Gesellschaft zuzugehen, wird eine Art von Einverständnis theater gepflegt.“ Freilich, es gibt auch die positive Sicht auf den Geist des Hauses: „Die theatralische Erforschung der Gegenwart, die Veränderung im Verhalten der Menschen im gesellschaftlichen Prozess, der Wandel der Werte und Wertvorstellungen, das ist erklärtes Programm. Das theater 89 ist im guten brechtschen Sinn ein Laboratorium sozialer Phantasie, war nie ein Spielplatz für (schreibende oder inszenierende) Theaterneuerfinder“, befand der Kritiker Martin Linzer im Fachblatt Theater der Zeit anlässlich des zwanzigsten Jubiläums der Bühne.

Zweifellos verfolgt das theater 89 unbeirrt und konsequent seinen Anspruch, Autoren zu entdecken und vor allem zu pflegen. Mit Oliver Bukowski wird dort ein Hausautor der ersten Stunde weiterhin gespielt, zuletzt im Jahr 2008 dessen bittere Farce „Steinkes Rettung“ über den Ausstieg eines überforderten Managers. Mit der Einladung von Hans-Joachim Franks Bukowski-Inszenierung „Gäste“ zu den Mülheimer Theatertagen „stücke 99“ und deren Auszeichnung mit

dem Dramatikerpreis sowie später auch dem Friedrich-Luft-Preis, schmückt sich das Theater, obwohl es zehn Jahre her ist, allerdings bis heute gern – vergleichbare Ehrungen gab es seitdem nicht. Neben Bukowski prägten zuletzt viele weitere Namen wie Ralf G. Kolkiewicz, Alexander Galin, Egon Monk, Colin Pink und, als jüngste Berlin-Entdeckung, Dirk Laucke, teils in Ur- oder Erstaufführung, das Autorenprofil des Hauses. Angesichts der bekannten Schwierigkeiten, ein Repertoire überhaupt mit neuer Dramatik zu bestücken – mit denen auch hoch budgetierte Stadt- und Staatstheater kämpfen – eine nicht zu unterschätzende Leistung, die auch Franks Arbeitsbeziehung zum Studiengang Szenisches Schreiben an der UdK zu verdanken ist.

Der in Ostdeutschland geborene Dramatiker Dirk Laucke schreibt Verliererballaden, die bestens zum selbstformulierten Anspruch des theaters 89 passen, der Suche nach Stoffen, Themen und Autoren verpflichtet zu sein, „die aus einem Blick von unten die Welt betrachten und beschreiben“. Das Stück „alter ford escort dunkelblau“ verfolgt die planlose Reise eines überforderten Vaters mit Sohn und Kumpanen Richtung Legoland. In „Wir sind immer oben“ wird die diffuse Geschäftsidee eines jungen Mannes geschildert, in einer Laube am Rande der Plattenbausiedlung einen CD-Handel aufzuziehen. Es sind von absurder Komik befeuerte, melancholische grundierte Aufsteigerträume, die Laucke mit Sympathie für seine gescheiterten Figuren aus dem prekären Milieu platzen lässt. Und wenngleich etwa Franks „ford escort“-Inszenierung nicht immer zeitgemäß in ihren Mitteln wirkt – wenn der schwere, holzgezimmerte Ford über die Bühne geruckelt wird wie der Bollerwagen der Courage –, so beweisen seine mit Studenten des siebten Semesters der berliner schule für schauspiel entstandenen Laucke-Arbeiten insgesamt doch ein Gefühl für die eigenwillige Poesie des Autors.

In Zusammenarbeit mit Schauspielschülern ist auch Franks Egon-Monk-Adaption „Industriellandschaft mit Einzelhändlern“ entstanden, eine Inszenierung, die in vielfacher Hinsicht symptomatisch für die Vorzüge und Nachteile des theaters 89 erscheint. Monk, ein Brecht-Schüler, schrieb im Jahr 1970 diese auch verfilmte Erzählung über einen braven Drogisten, der trotz seiner Tüchtigkeit im 21. Jahr des Geschäftsbestehens unverschuldet Schiffbruch erleidet, weil er mit den rasanten wirtschaftlichen Entwicklungen nicht Schritt zu halten vermag. Fast meint man, einen ironischen Kommentar zur eigenen Lage zu lesen.

Regisseur Frank indes macht daraus eine lehrstückhafte, chorische Parabel, die in heiligem Ernst ihre Konsum-, Kapitalismus- und Globalisierungskritik vorträgt und sich damit zumindest einigen Wind aus den Segeln nimmt. Auf der anderen Seite ist hier einmal mehr ein grundsätzlich spannender Text gefunden worden, aus dem sich durchaus präzise Fragen an die Gegenwart lesen lassen.

Generell offenbart sich ein Zwiespalt: Dass man sich am theater 89 auch nach zwanzig Jahren an den Folgen der Wiedervereinigung und schmerzhaften Wendeerfahrungen abarbeitet, mag erst einmal rückwärtsgewandt erscheinen. Andererseits lässt sich mit Blick auf die gesamtdeutsche gesellschaftliche Realität nicht behaupten, das Thema habe sich erledigt und bedürfe keiner weiteren, auch künstlerischen Auseinandersetzung mehr. Und angesichts der Geschwindigkeit, mit der die Spuren der DDR-Vergangenheit in Berlin aus dem Stadtbild getilgt wurden, hat ein theater 89, das seine Ost-Herkunft und -Tradition stolz behauptet, durchaus auch als Nische seine Berechtigung. Freilich müsste es dem Haus dabei durchweg gelingen, in der Kunst nicht museal zu erscheinen.

Auch besteht, zumal, wenn man die drei jüngsten Regiearbeiten Franks im Zusammenhang sieht – in dem Einheitsbühnenbild einer Abbruchhalde, in dem sie sämtlich angesiedelt sind – der Eindruck von Monokultur. Wenngleich im Förderantrag weitere, dem Haus verbundene Regisseurinnen und Regisseure aufgeführt sind, unter ihnen Gabriele Heinz, Rudolf Koloc, Johanna Schall, ist es doch Hans-Joachim Frank, der dem theater 89 seinen künstlerischen Stempel aufdrückt.

Für die nähere Zukunft setzt man im theater 89 inhaltlich auf Bewährtes und beantragt dafür eine Fördersumme in Höhe von jährlich 347.000 Euro (derzeit: 200.000 Euro). Mit Oliver Bukowskis Stück „Kritische Masse“ will man sich 2010 auseinandersetzen, für 2011 stehen weitere Texte des produktiven Dirk Laucke zur Debatte, etwa „Papis Kerosin“ und „Der kalte Kuss von warmem Bier“. In 2012 könnte, wie es im Antrag heißt, mit Anne Rabe eine junge Autorin aus dem Talentpool der UdK im Mittelpunkt stehen. Auch die Arbeit des Jugendklubs des Hauses, die im Rahmen des Projektes TUSCH (Theater und Schule) Premiere feiern, soll fortgeführt werden. Die nicht eben konkreten Planungen begründet man mit dem Hinweis auf die stetige Suche nach neuer Dramatik im In- und Ausland, die Flexibilität erfordere.

Obschon die Kommission dem theater 89 durchaus zutraut, einen angemessenen Spielplan zusammenzustellen, bleibt doch das Problem der mangelnden Präsenz des Theaters in Berlin bestehen, das bereits die Vorgänger anmahnten und das neben anderen Aspekten zu einer Absenkung der Förderung von 405.000 auf 200.000 Euro führte. Die Anzahl der in Berlin gespielten Vorstellungen ist mit 77 im Jahr 2007 und 58 anno 2008 weiterhin zu gering. Dementsprechend sind auch die Besucherzahlen und, damit verbunden, die Erlöse aus Kartenverkäufen unzureichend. Die Beträge belaufen sich auf 30.000 bis 34.000 Euro und können damit dem Etat keine Deckungsbeiträge liefern. Entsprechend ist die Eigenfinanzierungsquote mit 16,7 Prozent sehr gering und der Zuschuss pro zahlendem Berliner Besucher mit 62,80 Euro sehr hoch.

Die vorherigen Gutachter sahen das theater 89 bereits räumlich und gedanklich nach Brandenburg abwandern. Im Kulturzentrum DAS HAUS in Altes Lager, Gemeinde Niedergörsdorf, wo man vor bis zu 300 Zuschauern spielen kann (statt vor bis zu 99 in Berlin), gastiert das Ensemble seit längerem zweimal pro Jahr, anlässlich des Theatersommers Altes Lager sowie zur Niedergörsdorfer Weihnacht. Freilich kommt man so auf die nicht eben exorbitante Zahl von 15 bis 20 Gastspielen, die zudem mit 95.000 Euro durch das Land Brandenburg gefördert werden, wie die künstlerische Leitung erklärte. Man kann dem theater 89 also nicht vorwerfen, es verwende seine Berliner Subventionen unzweckmäßig, sondern sollte im Gegenteil die wichtige Aufbauarbeit in einer Kulturdiaspora würdigen. Der Einwand allerdings, wonach die Inszenierungen des Hauses stets auf zwei wesensverschiedene Spielorte zugeschnitten werden, bleibt bestehen.

Ab 2010 wird das theater 89 erstmalig für die in der Torstraße genutzten Räume rund 60.000 Euro Miete entrichten müssen. Da dies angesichts der bestehenden wirtschaftlichen Verhältnisse nicht möglich sein wird, bemüht sich die Theaterleitung, ihre Kontakte auszunutzen, um möglichst schnell eine neue Spielstätte zu finden. Vielleicht hilft ein Umzug auch, das Profil des Theaters zu schärfen, um in Berlin nach dem 20. Geburtstag wieder präsenter zu sein. Des Weiteren muss die Leitung überlegen, wie der Spagat zwischen dem Theater in einer Großstadt und dem Theater im ländlichen Niedergörsdorf effektiver gelingen kann.

Die Kommission spricht sich für eine Fortführung der Förderung in Höhe von 200.000 Euro aus.

### **theater strahl**

Das theater strahl hat sich als eigene Stimme unter den Berliner Kinder- und Jugendtheatern nicht nur längst etabliert, sondern nachgerade unverzichtbar gemacht. Mit seinem Anspruch, Geschichten für ein Publikum von Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu erzählen, ergänzt es inhalt-ästhetisch auf sehr eigene Weise das Programm von Häusern wie dem Grips Theater oder dem Theater an der Parkaue. Die Stücke, die das Haus meist in enger Zusammenarbeit mit Autoren entwickelt, greifen Konflikte auf, die fundiert recherchiert und verständlich aufbereitet werden. Der Anspruch, der im Kinder- und Jugendtheater-Genre oft Behauptung bleibt – nämlich nah an der Lebenswirklichkeit und Interessensphäre der Zielgruppe zu erzählen – löst sich hier zumeist bemerkenswert ein. Der Gestus des theaters strahl, das 1987 als „Theaterproduktion Strahl“ in der Tradition des emanzipatorischen Berliner Kinder- und Jugendtheaters gegründet wurde, ist dabei nie ein didaktischer. Probleme werden auf Augenhöhe mit den Jugendlichen verhandelt. Themen wie Liebe und Sexualität in all ihren Facetten, die hier von Anfang an im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen standen, werden genau so unverkrampft für die Bühne adaptiert, wie Konflikte mit Drogen oder Gewalt.

Sämtliche der im Evaluierungszeitraum zu sehenden, teils schon älteren Produktionen des Theaters, das von Wolfgang Stübel geleitet wird, konnten die Gutachter künstlerisch überzeugen. Ein Stück wie „Unter Strom“, das in der Regie von Johann Jakob Wurster von dem Wortführer einer Clique erzählt, der Stimmen zu hören beginnt, widmet sich in realistischen, hart rhythmisierten Sequenzen dem Phänomen der (nicht nur) drogeninduzierten Psychose. Ohne simple Antworten auf die Frage nach der Entstehung von psychischen Störungen bieten zu wollen, wird ein Krankheitsbild nebst seiner gesellschaftlichen Implikationen in den Blick genommen, das eine immer größere Zahl junger Menschen betrifft. Als zusätzliches pädagogisches Angebot, zumal an Schulklassen, sind nach der Vorstellung Gespräche mit Psychologen des Früherkennungs- und Therapiezentrums für beginnende Psychosen (FETZ) der Charité vereinbar.

Mit dem biografischen Drama „Akte R“, das für den IKARUS-Theaterpreis 2009 nominiert ist, erweitert das theater strahl noch einmal seinen thematischen Radius und bringt ein politisches Schicksal auf die Bühne, in dem sich die jüngere deutsche Geschichte spiegelt. Auf Grundlage tatsächlicher Begebenheiten erzählt das Stück, das Mirko Böttcher verfasst und inszeniert hat, von dem jungen Mario Röllig, der in den letzten DDR-Jahren wegen einer Westliebschaft ins Visier der Staatssicherheit gerät und schließlich im Stasi-Gefängnis Hohenschönhausen einsitzen muss – weswegen er auch Jahre später noch unter posttraumatischem Stress leidet. Nicht nur gefällt die Ernsthaftigkeit, mit der das Thema DDR und Staatssicherheit hier angegangen wird, die Inszenierung ist zudem, bei größtmöglicher Transparenz und Schlichtheit ihrer Mittel, für ein junges, auch unvorgebildetes Publikum fesselnd geraten, wie die Kommission feststellen konnte. Teilweise finden die Vorstellungen in der Gedenkstätte Hohenschönhausen statt, auch steht nach Absprache Mario Röllig für nachbereitende Diskussionen zur Verfügung.

Nicht zuletzt besitzt auch eine Erfolgsproduktion wie die sehr viel verspieltere, komödiantischere Inszenierung „Klasse Klasse“ ihren Reiz, die als „Masken-Beatbox-Theater“ neue künstlerische Wege beschreitet. In Kooperation mit dem Puppentheater der Familie Flöz sowie einem Deutschen Meister im „Beatboxen“, der HipHop-ähnlichen Beat-Lautmalerei allein mit dem Mund, entsteht ein amüsanter Genremix, der nahezu wortlos und gewitzt mit Schulklassenklischees und Stereotypen vom Streber bis zur Schulschönheit spielt.

Zudem leistet das theater strahl, das sich erst seit 2007 in der Konzeptförderung befindet, trotz seiner bescheidenen Mittel weiterhin wichtige Nachwuchsarbeit: Die Jugendtheaterwerkstätten, Inszenierungen begleitende Workshops, öffentliche Proben sowie Kooperationen mit Schulen wurden in 2008 und 2009 weiter intensiviert, die mit Schülern der Neuköllner Helmholtz-Schule erarbeitete „Helmholtz-Oper“ wurde 2008 mit dem Preis „Kinder zum Olymp“ ausgezeichnet.

Problematisch erscheint gegenwärtig allein die Standortfrage. Das Stammhaus des theaters strahl, das Kulturzentrum „Weiße Rose“ in Schöneberg, wird in vielerlei Hinsicht nicht mehr als adäquat empfunden. Das Haus ist renovierungs-

bedürftig, man konkurriert dort mit anderen Veranstaltungen und kann den Spielplan nicht wie gewünscht disponieren.

Auch berichtet Theaterleiter Wolfgang Stübel von zunehmend enttäuschten Reaktionen seiner jugendlichen Zuschauer auf den Saal: wo früher die nüchterne Zweckbau-Atmosphäre oft als begrüßenswert, weil nicht einschüchternd-elitär empfunden worden wäre, wünschten sich heute die meisten Jugendlichen ein Theaterambiente, in das sie „eintauchen“, das sie als fremde, sich verwandelnde Welt erleben könnten.

Freilich begegnet das theater strahl diesem Problem mit Kreativität. Nicht nur bespielt man zusätzlich eine Open-Air-Bühne im Theatergarten am Wartburgplatz, eine Probebühne im Kulturhaus Schöneberg, sowie, in jüngster Zeit mit „Klasse Klasse“ das Studio des Admiralspalastes. Sondern man erschließt auch Spielstätten an eigentlich theaterfremden Orten – das Stück „Unter Strom“ etwa wird, passend zum Sujet und mit viel positiver Resonanz, im Club „Maria am Ostbahnhof“ aufgeführt. Trotz allem wäre es für das theater strahl zweifelsohne von Vorteil, eine Hauptspielstätte zu besitzen, mit der es klar identifizierbar ist. Derzeit sucht man nach einer Alternative zur „Weißen Rose“.

Der finanzielle Spielraum bleibt dabei mit 250.000 Euro Subvention gering – die Verhältnisse, unter denen das theater strahl arbeitet, haben sich durch die Aufnahme in die Konzeptförderung nicht grundsätzlich verbessert und erlauben weiterhin nur die Einstellung eines festen Mitarbeiters. Einige ABM-Stellen sind zudem nicht verlängert worden, gerade im technischen Bereich kann das theater strahl nicht das Fachpersonal rekrutieren, das sein kontinuierlicher Spielbetrieb erfordern würde. Auch die Schauspieler sind – mit Abendgagen zwischen 90 und 120 Euro – so gering entlohnt, wie es bei einem Berliner Haus dieses Profils leider Standard ist.

Die wirtschaftliche Lage verschärft sich auch dadurch, dass das theater strahl, wie nahezu alle Berliner Kinder- und Jugendtheater, dem anhaltenden Trend sinkender Besucherzahlen zuletzt nicht entgegenwirken können. Dass im August 2009 die Zuschüsse für Lehrerfreikarten durch den JugendKulturService auslaufen, verbessert die Lage nicht. Im Gegensatz zu einem Staatstheater wie dem Theater an der Parkaue sieht sich das theater strahl vor diesem Hintergrund nicht mehr in Lage, Freikarten für Lehrer anbieten zu können, was einen nicht zu unterschätzenden Wettbewerbsnachteil

darstellt, da Pädagogen mit ihren Klassen oft nur solche Theater besuchen, die ihnen kostenlosen Eintritt gewähren.

Als Gegenmaßnahme setzt man vermehrt auf touristische Akquisen – bei manchen Reise-Veranstaltern hat man nach eigenem Bekunden bereits der „Blue Man Group“ den Rang abgelaufen – sowie auf vermehrte Gastspielreisen. Trotz aller Widrigkeiten konnte das theater strahl die Zahl seiner Vorstellungen zuletzt sogar steigern: 153 waren es im Jahr 2007 (plus zwölf auswärtige Gastspiele), 184 Vorstellungen anno 2008, plus 28 Gastspiele. Im Durchschnitt der zwei Beobachtungsjahre kamen immerhin noch rund 17.000 zahlende Zuschauer. Die Erträge verdoppelten sich im Jahre 2008 auf 260.000 Euro. Der Zuschuss pro zahlendem Besucher lag bei bemerkenswert niedrigen 16,30 Euro.

Mittlerweile reist das theater strahl dabei europaweit, unter anderem eröffnete es Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Barcelona, Olesa und Palma di Mallorca, war zu den Duisburger „Akzenten“ eingeladen und tourte überhaupt durch ganz Deutschland – unter anderem auf einem MDR-Sommerfestival in mehreren Städten. Die Theaterleitung will diesen erfolgreichen Weg fortsetzen, spürt aber bereits jetzt eine größere Zurückhaltung bei den Gastspielorten, was den Abschluss von Gastspielverträgen angeht.

Das theater strahl hat eine Konzeptförderung in Höhe von 535.000 Euro pro Jahr beantragt. Dies ist aus den für die Konzeptförderung zur Verfügung stehenden Mitteln nicht zu leisten. Um wenigstens eine geringe Verbesserung der finanziellen Situation zu ermöglichen, empfiehlt die Kommission, das theater strahl ab 2011 mit 275.00 Euro zu fördern. In 2010 erfolgt einmalig eine Aufstockung auf 300.000 Euro, um die dringend benötigte Neuanschaffung eines LKWs für Transporte und Gastspielreisen realisieren zu können.

## Vaganten Bühne

Die Vaganten Bühne unter dem Delphi Kino in der Charlottenburger Kantstrasse profiliert sich im 60. Jubiläumsjahr weiterhin mit zeitgemäßen Klassiker-Bearbeitungen und zeitgenössischer Dramatik vor allem für junge Zuschauer und ein jung gebliebenes Publikum. Wie schon die Vorgängerkommission feststellte, liegen „reines Unterhaltungs-, Boulevard- und Zielgruppentheater nicht im Interesse der Vaganten“, dafür folgt die 99-Plätze-Keller-Bühne auch weiterhin „ihrer satzungsgemäßen Verpflichtung, junge und entwicklungsfähige Theatermacher zu fördern“.

Immer wieder entdecken das Leitungsteam um die Behrend-Brüder (den im Frühjahr 2009 plötzlich verstorbenen Rainer Behrend und seinen Bruder Jens-Peter) und Haus-Regisseure wie Folke Braband, Frank-Lorenz Engel und Andreas Schmidt junge hochtalentierte Schauspieler – im Frühjahr 2008 etwa in Lutz Hübners viel beachtetem Ehrenmord-Drama „Ehrensache“ in Brabands Regie mit um die 20-jährigen Laiendarstellern aus dem multi-ethnischen Milieu. Stark und mit ungeschützter Nachdrücklichkeit wird die Lebenswirklichkeit von Migranten nachgezeichnet, die mit ihren tradierten Wertvorstellungen nicht in der westlichen Gesellschaft, in der sie leben, angekommen sind. „Siebzig Minuten dauert diese knallhart gelungene Aufführung, die das Theater als Diskussionsforum anbietet - für alle“, wie Irene Bazinger in der Berliner Zeitung schrieb.

Mit dieser Aufführung knüpften die Vaganten an den Erfolg des viel gespielten Nigel Williams Sozialdramas „KlassenFeind“, ebenfalls in Brabands Regie, an. Als ähnlich nah am Puls der Zeit erwies sich im Frühjahr 2009 die von Andreas Schmidt mit vier Schauspielerinnen in Improvisationen gemeinsam entwickelte Produktion „Zebtramütter“. Darin gehen Mütter aus unterschiedlichen Herkunftsmilieus am Kottbusser Tor auf Streife, um ihre Kinder vor den Anfechtungen des Dealer- und Junkie-Milieus zu bewahren. Die Bürgerwehr-Story traf den Nerv einer aktuellen Diskussion um Anwohnerproteste gegen Fixerstuben und probates Quartiersmanagement im Bezirk Kreuzberg. Auch damit leisteten die Vaganten ein Stück unverkrampftes Debatten-Theater – ohne erhobenen Zeigefinger und im Alltäglichen verankert.

Die Ästhetik der mit 6,46 Meter Breite, sieben Meter Tiefe und 2,40 Meter Höhe rein räumlich begrenzten Kellerbühne ist stets von einfachsten, aber deshalb nicht minder effektiven Ausdrucksmitteln geprägt.

Fast ohne aufwändiges Interieur kam auch Rainer Behrends Fontane-Inszenierung „Effi Briest“ zum 60. Geburtstag der Spielstätte ebenfalls im Frühjahr 2009 aus. Im abgedunkelten Raum genügen vier Gartenstühle und eine Schaukel um das Ringen der Figuren zwischen Konvention, Standesehre, Auf- und Ausbruch als heutige Geschichte von gestern zu erzählen. In der Lesart der Vaganten ist „Effi Briest“ als historisches Pendant zu „Ehrensache“ zu sehen, spielt doch in beiden Stücken die Tötung eines Menschen aus verletztem Ehrgefühl eine Rolle.

Im Förderungszeitrum 2011 bis 2014 sollen nach Auskunft von künstlerischer Leitung und Geschäftsführung sowohl die Linie der Klassiker-Adaptionen als auch die der sozialrealistischen Dramatik fortgesetzt werden. Letzteres zum Beispiel mit der geplanten deutschsprachigen Erstaufführung von Sam Holcrofts „Cockroaches“, einem Stück über vernachlässigte Schüler in einer Kriegssituation.

Folke Braband will den „Medea“-Stoff in einer eigenen Bearbeitung auf die Bühne bringen. Zum Repertoire werden weiterhin Dramen etwa von Pinter und Williams gehören.

Weil bei den Vaganten unter anderem aus Gründen der Freistellung viel beschäftigter Film- undFernsehchauspieler für die Bühne, der Spielplan in relativ kurzen Zeiträumen festgelegt werden muss, lassen sich die Projekte für den Förderungszeitrum noch nicht im einzelnen benennen. Die Sachverständigen vertrauen aber darauf, dass die Vaganten ihre Linien in bewährter Manier weiter verfolgen werden.

Der finanzielle Spielraum erlaubt dem Haus drei bis vier Neuproduktionen im Jahr. Fortgesetzt werden soll auch die Einnahmen stärkende Reihe literarisch-parodistischen Unterhaltungstheaters. Vorzeigebispiel der Vaganten dafür ist die seit zehn Jahren meist vor ausverkauftem Haus laufende Vorstellung von „Shakespeares sämtliche Werke – leicht gekürzt“, die bereits mehr als 1000 Mal aufgeführt wurde.

Nicht besonders geglückt erschien der Kommission indes die Inszenierung von O'Caseys „Das Ende vom Anfang“, weil das humoristische Potential des Stückes in einer behäbigen Inszenierung nicht ausgeschöpft wurde.

Unstrittig ist jedoch, dass die leicht musischen Produktionen dem Theater auch Publikumskreise zuführen, die sich sonst eher Theater-desinteressiert verhalten.

Die an der Vaganten Bühne fest verankerte Nachwuchsförderung schlägt sich auch in der engen Zusammenarbeit mit Theater und Schule, TUSCH, nieder (bisher etwa 70 Workshops in Schulen bzw. für Schülergruppen). An etwa 40 Abenden im Jahr gibt es im Anschluss an die Vorstellungen Diskussionen, die von der auf einer Halbtagsstelle beschäftigten Theaterpädagogin geleitet werden. Der Jugendclub der Vaganten Bühne „ExtraVaganten“ bringt einmal im Jahr eine Produktion heraus. So wird der Bühne, die nach eigenen Angaben zu 60 Prozent auf jugendliches Publikum baut, weiterer Nachwuchs herangeführt.

Die Vaganten repräsentieren ein Stück in weiten Teilen untergegangener West-berliner Theatergeschichte (Schiller Theater, Theater der Freien Volksbühne, tribuene) – und von ihrem seit 1956 eingenommenen Standort (ab 1949 existierten sie zunächst als christlich geprägtes Wandertheater) sind sie nicht wegzudenken.

Unter der künstlerischen Leitung und Geschäftsführung der Behrend-Brüder hat sich darüber hinaus in den letzten Jahren die beschriebene behutsame Erneuerung hin zu Gegenwartsstoffen und gegenwärtig aufbereiteten Klassikern abgezeichnet, die für nicht nachlassenden Zustrom sowohl von heimischem als auch touristischem Schulklassenpublikum sorgt, wie auch neue Schichten bei älteren und jüngeren Berliner Theatergängern erschließt.

Gewiss, die Vaganten agieren in einer Nische. Aber sie tun dies erfolgreich mit einem Mix ernster Unterhaltung für ein aufgeschlossenes bildungsnahes Publikum – das eher zu den Kudamm-Bühnen ginge, als in die Sophiensaele.

Auch nach dem Tod von Rainer Behrend will das Haus seinen Kurs konsolidieren und fortsetzen. Joosten Mindrup, der 2008 Dorfmans Diktatur-Drama „Der Tod und das Mädchen“ inszenierte, soll künftig verstärkt als künstlerischer Berater hinzugezogen werden.

Für 2010 hofft die Theaterleitung, Mittel für den Umbau und für den Schutz des Hauses gegen starke Regenfälle bei der Stiftung Deutsche Klassenlotterie einzuwerben. Der geplante Umbau im Zuschauerraum wird dann die täglichen Proben wesentlich erleichtern, da das Haus über keine eigene Probenbühne verfügt.

Pro Spielzeit gibt es vier Premieren; das zum Teil langfristig angelegte Repertoire besteht derzeit aus acht Produktionen. Die Leistungszahlen der Vagantenbühne weisen eine relative Konstanz aus. So liegt die Anzahl der Vorstellungen bei rd. 230 und die Platzausnutzung erreicht wieder den Wert von 71 Prozent von durchschnittlich angebotenen 95 Plätzen pro Aufführung. Der Zuschuss pro zahlendem Besucher hat sich leicht erhöht und beträgt im Jahr 2008 nun 24,10 Euro. Die Erträge aus dem Verkauf von Eintrittskarten erreichen pro Jahr 132.000 Euro. Diese stabilen Werte geben dem Theater die Sicherheit, dass der langfristig eingeschlagene Weg weiterhin der richtige ist. Die Kommission empfiehlt, den bisherigen Konzeptförderungs-Betrag von 322.200 Euro beizubehalten.

## **B) Neu zu fördernde Institutionen**

### **Constanza Macras/Dorky Park**

Die internationale Tanz-Kompanie Constanza Macras/Dorky Park mit Sitz in Berlin besteht seit dem Jahr 2003. Die Choreografin Constanza Macras, die in der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires geboren wurde und später in New York am Merce Cunningham Studio sowie in Amsterdam Tanz studierte, zog 1995 nach Berlin und gründete 1997 in der Hauptstadt ihre erste eigene Kompanie, Tamagotchi Y2K. Die abendfüllende Debüt-Produktion dieser Truppe, „Wild Switzerland“, feierte Premiere im damaligen Theater am Halleschen Ufer. Die heutige Kompanie Dorky Park ging aus der Trilogie „MIR – A Love Story“, die zwischen 2001 und 2002 an den Sophiensaelen entstand, hervor, aus der Arbeit „MIR 3: Endurance“. Die Gruppe, die mit der Dramaturgin Carmen Mehnert zu kooperieren begann, arbeitet mit einem Stamm an Tänzern, die teils bereits seit „Tamagotchi“-Zeiten assoziiert sind, sowie mit wechselnden Gästen, was nicht nur professionelle Tänzer meint, sondern je nach Sujet auch Neuköllner Hauptschüler oder Teilnehmer eines Rentner-Tanzkurses sein können. Eine feste Spielstätte besitzt die Kompanie nicht, Macras' Arbeiten wurden und werden in Berlin in den Sophiensaelen, dem HAU, dem Prater der Volksbühne sowie an der Schaubühne am Lehniner Platz gezeigt, was für die ästhetisch-inhaltliche Offenheit spricht. Eine Produktion wie „Back to the Present“ aus dem Jahr 2003, die der Choreografin den internationalen Durchbruch bescherte und die Zusammenarbeit mit der Schaubühne begründete, entstand als *Site-Specific-Project* in den Räumen des ehemaligen Kaufhauses Jahnstraße und fand dort, mehrere Stunden lang, im gesamten Haus statt.

„Aus Lärm, Trash und Pop hat Constanza Macras ihr eigenes, witziges, böses und intelligentes Theater geformt“, schrieb die Tanzkritikerin Michaela Schlagenwerth in einem Porträt für das Internetportal des Goethe-Instituts über den Stil der Choreografin: „Die Mitglieder von Constanza Macras' Berliner Compagnie Dorky Park sind Experten für hyperaktive Crash-Tests mit der Wirklichkeit, bei denen an jedem und an allem so lange und so heftig gerüttelt wird, bis von der Oberfläche nicht mehr viel bleibt.“

Besonders markant ist von Beginn an tatsächlich der Rekurs auf (pop)kulturelle Einflüsse aller Art, eine Ästhetik, die sich bei „Stummfilm, Slapstick, Horrormovie, MTV, Reality-TV und den Klassikern des modernen Tanztheaters“ bediene, wie der KulturSpiegel anlässlich einer Wiederaufnahme von „Back to the Present“ befand. Zudem bringen die Beteiligten, wenngleich künstlerisch verdichtet, stets ihre eigene Biographie in diesen Mix der Kunstwelten mit ein. Von Constanza Macras selbst heißt es dazu in einem früheren Text: „Der Wunsch, voll und ganz in der Gegenwart zu sein, bedeutet auch, auf dem Gipfel des Abfalls von gestern zu leben.“ Wobei das daraus resultierende „Trash-Theater“ erstens immer nur die schrill collagierte Einladung zu einer Entdeckung tieferer Ebenen war. Und zweitens in den vergangenen Jahren eine Entwicklung der Arbeit hin zu einem offensichtlicheren Grundernst spürbar wird: „Ein feiner, leiser, schwebender Ton, eine freundlich den Abgründen zugewandte Entspanntheit“ (Schlagenwerth).

Macras' Inszenierungen heben sich von den oft hermetischen, enigmatischen Tanzabenden anderer Choreografen dabei weiterhin dadurch ab, dass sie auch dem ansonsten wenig tanzaffinen Zuschauer jede Berührungsangst mit dieser sich nicht selten in entrückte Diskurssphären schraubenden Kunstform nehmen. Jeder kann, nach den ihm gegebenen intellektuellen Möglichkeiten, daran anknüpfen.

Zu den Höhepunkten in Macras' Schaffen zählen in den Augen der Kommission ihre Arbeiten mit Jugendlichen. In der Produktion „Scratch Neukölln“, mit der Macras/Dorky Park 2003 an das frisch gegründete HAU unter Matthias Lilienthal andockte, ließ die Choreografin ihre Tänzer mit Neuköllner Jugendlichen migrantischer Herkunft zusammentreffen, mit Kids zwischen sechs und sechzehn Jahren, deren Eltern aus dem Libanon, aus Serbien oder Polen stammen und die ihre auf der Straße erlernten Breakdance- und HipHop-Künste ins Theater trugen – und damit für eine elektrisierende Reibung verschiedener sozialer Realitäten sorgten.

Eine Fortsetzung fand dieses Projekt anno 2008 mit der Erfolgsproduktion „Hell on Earth“. Fast sämtliche der dreizehn Laien, die bei „Scratch Neukölln“ auftraten, waren wieder versammelt: Diesmal ging es, entsprechend der fortgeschrittenen Zeit, um Adoleszenz-Ängste und Pubertäts-Wirren, um diffuse Berufsvorstellungen und sexuelle Orientierung.

Allein die Kontinuität dieser Arbeit zeigt, dass Macras eben nicht daran gelegen ist, die Jugendlichen um der Konfrontation verschiedener Kulturen willen als Fremde auszustellen, sondern dass sie die Kinder, und später die jungen Erwachsenen, in ihrer Lebenswelt ernst zu nehmen und kennen zu lernen sucht. Das Engagement der Choreografin geht dabei über die Bühne hinaus: Als Familien von Jugendlichen, die an „Scratch Neukölln“ beteiligt waren, die Abschiebung drohte, organisierte sie eine Solidaritätsveranstaltung.

Ein weiteres kontinuierlich verfolgtes, erkenntnisleitendes Interesse der Künstlerin Macras ist die Erforschung der Lebensbedingungen in urbanen Räumen, zumeist Megacitys. „Big in Bombay“, die erste an der Schaubühne als Uraufführung entstandene Produktion, der Zweiteiler „I am not the only one“ an der Volksbühne, oder auch die Schaubühnen-Arbeit „Bricklands“ untersuchten hier die Bedingungen großstädtischer Sozialfliehkräfte, kreisten um extreme Gegensätze von Arm und Reich, um Migration und Heimatverlust, bzw. um so genannte *Gated Communities*, bewachte Siedlungen, wie man sie aus den USA und Südamerika kennt.

Für den Zeitraum der Konzeptförderung 2011 bis 2014 benennt der Antrag die Fortführung dieses grundlegenden künstlerischen Projekts der Kompanie, das die Beziehung zwischen Subjekt und Raum thematisiert. Eine Produktion mit dem Arbeitstitel „Agoraphobia“ soll Bedrohungsgefühlen nachspüren, die von einer modernen Megalopolis ausgehen können. Ein weiteres Projekt soll sich – in zwei Teilen – mit der heterogenen Stadt Berlin und ihrer politisch aufgeladenen Topografie und Architektur auseinandersetzen und dabei an Erfahrungen aus früheren Arbeiten anknüpfen. Dazu ist eine thematische Begleitung, zugeschnitten auf die jeweilige Zielgruppe, etwa mittels Workshops angedacht.

Generell will man sich, laut Förderantrag, stärker noch als bisher als Berliner Kompanie etablieren – denn in Berlin betreibt Macras ihr Produktionsbüro. Zwar ist die Tanzszene ihrem Wesen nach international ausgerichtet – auch Constanza Macras/Dorky Park kooperieren und koproduzieren unter anderem mit dem Teatro Comunale di Ferrara, der Fondazione Musica per Roma, dem Schauspielhaus Wien, Le Maillon Strasbourg und dem Théâtre de la Place Liège.

Aber der Anspruch, die „Sichtbarkeit der Arbeit innerhalb Berlins zu erhöhen“, erscheint schon deshalb unterstützenswert, weil mit dem Label „Berliner Kompanie“ die internationale Strahlkraft von Constanza Macras' Arbeiten auf die Kulturszene der Stadt zurückfällt. Im Jahr 2007 wurden 17 Vorstellungen in Berlin gespielt, zudem 27 auswärtige Gastspiele, im Jahr 2008 waren es 22 Vorstellungen in Berlin und 26 Gastspiele, die das Ensemble in zahlreiche europäische Länder, nach Südamerika und Asien führten. Die Berliner Aufführungen sahen in diesem Zeitraum über 11.000 Zuschauer. Die Aufführungen der Produktion „Ein Sommernachtstraum“, die in Zusammenarbeit mit der Schaubühne entstand, sind dabei noch gar nicht berücksichtigt.

Constanza Macras/Dorky Park wird seit 2008 als GmbH betrieben. Kein Mitarbeiter ist bislang fest angestellt – was sich in Zukunft mit dem Festengagement einer Produktionsleiterin, eines Tourmanagers und einer Buchhalterin ändern soll.

Constanza Macras/Dorky Park ist in den letzten Jahren vom Hauptstadtkulturfonds und der Kulturstiftung des Bundes gefördert worden. Die Basisförderung beträgt zurzeit 90.000 Euro pro Jahr. Pro Spielzeit werden ein bis zwei neue Tanzabende erarbeitet. Durch den Verkauf von Gastspielen und die genannte Reihe an Koproduktionen mit vielen in- und ausländischen Partnern werden beachtliche Erträge von rund 400.000 Euro erwirtschaftet. Die Eigenfinanzierungsquote beträgt über 70 Prozent. Der Antrag für die Jahre ab 2011 liefert in dieser Hinsicht indes keine Prognosen. Genannt wird nur ein Betrag von 77.000 Euro, der die Aufrechterhaltung des Büros und die Pflege des Repertoires sichert. Man gibt sich jedoch zuversichtlich, dass auch in Zukunft ähnlich positive Zahlen zu verzeichnen sein werden.

Die internationale Vernetzung und die Kooperationen auch mit Berliner Häusern sichern die Kompanie indes nicht vollständig finanziell ab. Um ihr den Handlungsspielraum zu geben, sich weiter als eine der wichtigsten Stimmen der internationalen und der Berliner Tanzszene etablieren und ihre Berlin-Präsenz ausbauen zu können, empfiehlt die Kommission, dem Förderantrag über 120.000 Euro pro Jahr in voller Höhe zu entsprechen.

## **Kleines Theater am Südwestkorso**

Obwohl die Vorgängerkommission die Spielstätte aufgrund „mangelnden künstlerischen Schwungs“ nicht zur weiteren Konzeptförderung vorgeschlagen hatte, wurde das Kleine Theater am Südwestkorso auf Initiative des Abgeordnetenhauses dennoch für die Jahre 2007/2008 in die Basisförderung aufgenommen. Weil die für Basisförderung zuständige Jury – anders als bei der tribüne am Ernst-Reuter-Platz – bereits deutliche neue Signale erkannte, gewährte sie eine Fortsetzung der Basisförderung für die Jahre 2009/2010 in Höhe von 200.000 Euro. Mit dieser vergleichsweise hohen Summe hat die Bühne nach Einschätzung der Kommission keine längerfristige Überlebenschance in der Basisförderung.

Die sollte der inzwischen zur Berliner Erstaufführungs- und Uraufführungsstätte herangereiften Bühne im Großraum Berliner Südwesten, die 1973 als „Kleinod“ literarisch-musikalischer Unterhaltung begründet wurde, allerdings gewährt werden.

In dem 90-Plätze-Theater im gutbürgerlichen bildungsnahen Kiez Friedenau werden schon lange nicht mehr, wie noch von der Vorgängerkommission moniert, krachlederne Lachnummern zur Aufführung gebracht, sondern konsequent kleine psychologische Kammerspiele und biografische Revuen präsentiert, die sowohl dem Geschmack des seit Jahrzehnten mit dem Haus verbundenen älteren Publikums entsprechen, als auch immer wieder Besucher von weit außerhalb anziehen.

Mit kluger Programmpolitik und entschlackender Geschäftsführung ist es der Künstlerischen Leiterin und Geschäftsführerin Karin Bares – oft in Zusammenarbeit mit James Lyons, der für die meisten musikalischen Revuen verantwortlich zeichnet – in den letzten knapp vier Jahren gelungen, das Profil des Kleinen Theaters als „besondere“ Spielstätte zu schärfen. „Brüche“ in berühmten und weniger berühmten Biografien von Marlene Dietrich über Johnny Cash bis zu Manuela werden liebevoll theatralisiert.

Produktionen wie „Johnny Cash – The Beast in me“, „Billie Holiday – Lady sings the Blues“, „Marlene Dietrich – der Graue Engel“ oder „Manuela – Vom Wedding nach Las Vegas“ brachten Stars als Menschen zum Anfassen nahe, ohne in platter Karaoke-Manier deren größte Hits nachzuspielen.

Bei den musikalischen Revuen aus der Feder von James Lyons und seinen Arbeiten mit dem Komponisten Paul Graham Brown handelt es sich zumeist um Uraufführungen. Zugleich wird am Kleinen Theater, meist in der Regie der Hausherrin, die Tradition gut bebauter *well-made-plays* aus dem Amerikanischen oder anderen Sprachen in Form von Erstaufführungen ins Deutsche gebracht. Es ist erstaunlich genug, dass es Karin Bares immer wieder gelingt, sich bei den Theaterverlagen Stoffe zu sichern, auf die auch größere besser ausgestattete Häuser ein begehrlisches Auge geworfen haben.

Produktionen wie „Der Beweis“, „Venedig im Schnee“ oder „Ein Winter unterm Tisch“, in denen fiktive Figuren und ihre Biographien im Mittelpunkt standen, wiesen nach Meinung der Kommission über das jeweils Individuelle hinaus und nahmen Kultur- oder Zeitgeschichte mit in den kritischen Blick. Durch die Konzentration auf eine „Mittelpunktsfigur“, wie die Künstlerische Leitung ihr dramaturgisches Verfahren nennt, entsteht regelmäßig ein hohes Identifikationspotential für das Publikum, das durch die Intimität des Bühnen- und Theater- raumes noch gesteigert wird.

Diese programmatische Linie „Biographie – Lebenswege/Lebensbrüche“ soll auch im Konzeptförderungszeitraum 2011 – 2014 fortgesetzt werden. Geplant sind etwa weitere tragikomische psychologische Kammerspiele wie die deutsche Erstaufführung des amerikanischen Stückes „Morphic Resonance“ um Globalisierung, Gentechnologie und Umweltzerstörung. Als weiteres Projekt soll die Geschichte des Dynamits zu einem „explosiven Musical“ verarbeitet werden.

Pro Spielzeit sind drei Neuinszenierungen geplant, die aus Kostengründen durch zwei Koproduktionen ergänzt werden, die allerdings auf der Linie des inzwischen bewährten Profils des Hauses liegen, also in der Regel auch etwas mit der (musikalischen) Bearbeitung biographischer Stoffe zu tun haben.

Das Kleine Theater am Südwestkorso hat sich unter der neuen Leitung ein Repertoire erarbeitet, das vermutlich mittelfristig auch wirtschaftlich zur weiteren Stabilisierung beiträgt. Bei allen Leistungszahlen muss nämlich beachtet werden,

dass für den Proben- und Spielbetrieb seit dem Jahr 2007 nur noch knapp die Hälfte der ursprünglichen Konzeptfördersumme von 383.500 Euro zur Verfügung standen. Durch kluges Wirtschaften konnte kostendeckend gearbeitet werden, wengleich der Selbstausbeutungsfaktor wie bei anderen hier in Rede stehenden Bühnen und Kompanien für Regie/Bühnenbildner und insbesondere die Schauspieler bei einer Probenpauschale von rund 500 Euro und einer garantierten Abendgage von 100 Euro hoch ist. Das Theater hat zurzeit drei fest angestellte- und fünf Mitarbeiter auf 400 Euro-Basis.

Auch die Besucherzahlen haben sich gegenüber der vorherigen Direktion verbessert. Rund die Hälfte des Publikums kommt aus dem unmittelbaren Einzugsbereich des Theaters. Die Auslastung beträgt im Durchschnitt der Jahre 2007 und 2008 67 Prozent (ohne Freikarten) und entspricht 8.216 zahlenden Besuchern. In der ersten Jahreshälfte 2009 konnten diese Zahlen nach Aussage der Geschäftsführerin noch verbessert werden. Die Anzahl der gespielten Vorstellungen liegt bei über 130 pro Spielzeit. Aufgrund der sehr eingeschränkten Probenmöglichkeiten und schwieriger technischer Umbauten zwischen den Produktionen ist diese Vorstellungszahl kaum zu erhöhen.

Dem Besuch entsprechend sind die Erlöse aus Kartenverkäufen stabil (2007: 123.216 Euro).

Aufgrund kaufmännischer Vorsicht geht die Theaterleitung bei der Prognose über 2011 hinaus von einer um rund 30.000 Euro geringeren Summe aus.

Das Verhältnis öffentlicher Förderung zu zahlenden Zuschauern beläuft sich auf 23,37 Euro und ist nach Ansicht der Kommission zu vertreten. Die Eigenfinanzierungsquote beträgt wegen der geringeren öffentlichen Förderung den akzeptablen Wert von 39,8 Prozent.

Die Mietverhältnisse des kleinen Erdgeschoss theaters am Südwestkorso und weiterer Räumlichkeiten auf der gegenüberliegenden Straßenseite für Büro und Fundus sind langfristig gesichert.

Die Kommission empfiehlt daher, das Kleine Theater am Südwestkorso erneut in die Konzeptförderung aufzunehmen, und zwar in Höhe der Basisfördersumme von 200.000 Euro.

## KulturSPRÜNGE e.V. / Ballhaus Naunynstraße

Das Ballhaus Naunynstraße, getragen vom Verein kulturSPRÜNGE, besteht in seiner heutigen Form als Kreuzberger Kieztheater für migrantische Geschichten erst seit einer Saison. Mit Hilfe von Lottomitteln wurde das Haus, ein typischer Berliner Ballsaal aus dem 19. Jahrhundert, im vergangenen Sommer neuerlich umgebaut und renoviert und am 7. November 2008, im Europäischen Jahr des interkulturellen Dialogs, unter der Künstlerischen Leitung von Shermin Langhoff wiedereröffnet. Die Kommission ist sich sehr wohl bewusst, dass es einen ungewöhnlichen Vorgang darstellt, ein derart junges Haus, das sich allein zeitlich noch nicht nachhaltig künstlerisch bewähren konnte, für die Konzeptförderung vorzuschlagen. Anliegen und Profil der Bühne aber erscheinen ihr derart relevant, dass eine auch wirtschaftliche Etablierung des Ballhauses Naunynstraße ihr dringend geboten scheint. Das Vorschussvertrauen auf die künftige Strahlkraft sollte die Stadt sich leisten.

Noch zu Beginn des Jahrtausends fanden die Belange einer zweiten und dritten Einwanderergeneration kaum ihren Platz in den Spielplänen der bundesrepublikanischen Bühnen, allenfalls kamen Migranten als problematisierte Minderheit vor, über die aus Sicht deutscher Dramatiker geschrieben und gesprochen wurde. Shermin Langhoff, die am HAU eine der Ausgaben des von Matthias Lilienthal ins Leben gerufenen *Site-Specific*-Formats „X-Wohnungen“ kuratierte, sowie die Festivalreihe „Beyond Belonging – Jenseits von Herkunft“ mitentwickelte, trug nicht unwesentlich dazu bei, eine migrantische Community auf der Bühne selbst zu Wort kommen zu lassen – wofür auch bis dato theaterferne Künstler wie Neco Çelik oder Ayşe Polat gewonnen werden konnten. Heute hat sich die Entwicklung, parallel zu sehen mit den Filmerfolgen eines Fatih Akin oder einer Buket Alakus, auf fast absurde Weise in ihr Gegenteil verkehrt: Etliche Theater und Festivals haben das kulturelle Kapital in erster Linie der deutsch-türkischen Künstlerszene entdeckt und buhlen um die wenigen prominenten Namen, darunter Feridun Zaimoglu oder Nuran David Calis. Überhaupt gilt: Wer etwas auf sich hält, setzt das Thema Migration auf die Agenda. Dieser Trend bedeutet freilich noch lange nicht, dass damit die gesellschaftliche Realität eines Einwanderungslandes wie Deutschland wirksam gespiegelt wäre.

Um so wichtiger erscheint es den Gutachtern, dass mit dem Ballhaus Naunynstraße nun ein Theater existiert, das sich als „inter- und transkulturelle Spielstätte“ in einem ethnisch gemischten Kiez begreift und die vorhandenen künstlerischen Kräfte in einem weit verzweigten Netzwerk bündelt; wobei nicht nur Schauspieler, Autoren und Regisseure aus der deutsch-türkischen Community den Spielplan bestimmen (wenngleich sie am stärksten repräsentiert sind, schlicht, weil sie die größte hier lebende Gruppe stellen), sondern migrantische, entgrenzte Geschichten aller Art erzählt werden.

Um begriffliche Unschärfen zu irritieren, spielte Shermin Langhoff dabei von Beginn an mit dem Label des „postmigrantischen Theaters“. Migrant, das soll am Ballhaus Naunynstraße keine Vokabel aus dem Problemfeld von Fremd- und Selbstethnifizierung bleiben, weil schließlich der Homo Sapiens schon immer ein Wanderer war. Und Migration will man als kulturellen Motor verstanden wissen, ohne den kein Mafia-Genre, kein Western, kein europäisches Arthouse-Kino und so fort existieren würde. Auch ein Begriff wie „Integration“ wird hier der Hoheits- und Verwaltungssphäre der Integrationsbeauftragten entrissen und ad absurdum geführt: Integrieren lässt sich nur, was nicht dazugehört. Eines der Projekte des Eröffnungsfestivals „Dogland“, der Theaterparcours „Kahvehane – Turkish Delight, German Fright?“ – der 2010 im Rahmen der Kulturhauptstadt Europa in Kooperation mit dem Goethe-Institut auch in Istanbul stattfinden soll –, spielte auf bestechend intelligente Weise mit den Perspektiven von Fremdheit und Nichtzugehörigkeit. Der Besucher wurde durch einige jener anatolischen Männercafés in Kreuzberg und Neukölln geführt, die normalerweise kein deutscher Gast betritt – und dort, angestoßen durch ganz unterschiedliche Installationen und Performances, zuallererst mit den eigenen Projektionen konfrontiert.

Insgesamt hatte die erste Saison am Ballhaus Naunynstraße in künstlerischer Hinsicht indes ihre Höhen und Tiefen, was von der Leitung selbst so gesehen und kritisch reflektiert wird – und bei einer Theaterneugründung nicht anders zu erwarten ist. Zu Teilen wurde das Programm mit Wiederaufnahmen von Erfolgsproduktionen besetzt, die bereits am HAU von sich reden machten – unter anderem mit den Muslima-Monologen „Schwarze Jungfrauen“ von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, der biografischen Collage „Klassentreffen – die 2. Generation“ von Lukas Langhoff sowie dem Recherche-Projekt

„Jenseits – Bist du schwul oder bist du Türke?“ von Nurkan Erpulat. Zum anderen wurden Kooperationen mit freien Gruppen wie Balkan Black Box oder Conflict Zone Arts Asylum begründet, zu sehen im Rahmen des „diyalog Theaterfestes“. Außerdem versuchte man sich mit neuen Eigenproduktionen aus den Sparten Tanz, Revue und Schauspiel zu profilieren, unter denen etwa das surreale Drama „Der Besuch“ von Hakan Savaş Mican herausragte.

Ein potenzielles Prestigeprojekt wie die Lessing-Bearbeitung „Nathan Messias“ von Zaimoglu/Senkel, die als zeitgenössische Parabel-Version den Unfrieden der Religionen verhandelte, vermochte die Kommission hingegen nicht nachdrücklich zu überzeugen. Geglückt wiederum fand sie das Jugendtheaterprojekt „Ferienlager – die 3. Generation“, das junge, in Berlin geborene Deutschtürken über ihr Leben in Kreuzberg sinnieren lässt – und, wovon die Kommission sich überzeugen konnte, enormen Zuspruch eines überwiegend jugendlichen Publikums ganz unterschiedlicher Herkunft fand. Dass das Programm des Ballhauses Naunynstraße eben nicht nur die migrantische Community selbst ansprechen soll, ist erklärtes Ziel.

Bis zum Spielzeitende konnten über 10.000 Zuschauer gezählt werden, die 136 Vorstellungen von Eigen- und Koproduktionen gesehen haben. Die Erlöse aus Kartenverkäufen beliefen sich auf 66.150 Euro. Darüber hinaus gab es 50 Vorstellungen zusätzlicher Programme mit rund 8000 Besuchern.

Dank ihrer Kontakte hat Shermin Langhoff bereits jetzt ein bemerkenswertes Netzwerk von Künstlern wie Fatih Akin, Miraz Bezar, Nuran David Calis, Neco Çelik, Kadir Memiş, Mehdi Moinzadeh, Idil Üner und vielen weiteren an das Haus gebunden. Das Theater fand eine staunenswerte Resonanz auch in der Presse des In- und Auslands, eine Gastspielreise mit sechs Produktionen nach Istanbul im Sommer 2009 machte im Rahmen des Film- und Theater-Festivals „Beyond Belonging III - Almanci“ die Kreuzberger auch dort populär. Wobei das Theater, das einen bellenden schwarzen Hund als Logo und Wappentier führt, wiederum mit selbstbewusst-ironischer Underdog-Attitüde auftrat: Almanci, das ist ursprünglich eine türkische Spottvokabel für nach Deutschland ausgewanderte Arbeitsemigranten.

Konkrete Zukunftsplanungen liegen derzeit nur für die kommende Saison 2009/2010 vor. In der fortgeführten Reihe „Dogland“ sollen Erst- und Zweitinszenierungen junger Regisseure gezeigt werden, eröffnet im Herbst

mit einer Arbeit des Filmemachers Miraz Bezar, der frei nach Edgar Hilsenraths „Das Märchen vom letzten Gedanken“ vom Völkermord an den armenischen Bürgern im Osmanischen Reich 1915/16 erzählen wird. Neben vielen weiteren Formaten und Festivals stehen als große Projekte für 2010 eine Adaption von Orhan Pamuks „Das Museum der Unschuld“ in der Regie von Hakan Savas Mican an, zudem eine Neuinszenierung von „Le Bal“, die Nurkan Erpulat vornehmen wird.

Wirtschaftlich ist das Theater – freilich nur für den Moment – gut aufgestellt. Derzeit erhält das Ballhaus Naunynstraße eine Unterstützung des Landes Berlin aus dem Bereich der Interkulturellen Fördermaßnahmen in Höhe von jährlich 223.000 Euro für die Jahre 2008 bis 2010, das Gebäude wird dem Verein kulturSPRÜNGE zudem vom Bezirk Friedrichshain-Kreuzberg mietfrei zur Verfügung gestellt. Für die Spielzeiten 2008/2009 sowie 2009/2010 ist es dem Verein zudem gelungen, zusätzlich über 920.000 Euro vom Land Berlin, dem Bezirk und diversen Stiftungen anzuwerben. Auch daran lässt sich die Bedeutung und auch die Wertschätzung dieses Projektes ablesen, zumal namhafte Einrichtungen wie die Kulturstiftung des Bundes und der Hauptstadtkulturfonds als Projektförderer mehrfach vertreten sind.

Die künstlerische und organisatorische Leistung des Ballhauses sowie seine Akzeptanz sind also bereits nach einer Spielzeit deutlich erkennbar. Als gesichert darf aber angenommen werden, dass nicht jedes Jahr ein solches Volumen an eingeworbenen Mitteln erreicht wird. Der Verein kulturSPRÜNGE beantragt deshalb, mit einer Summe von 800.000 Euro pro Jahr in die Konzeptförderung aufgenommen zu werden, um die personelle und räumliche Infrastruktur, einen Produktionsetat sowie die Aufwendungen für Werbung vollständig zu sichern. Eine Summe, die nicht überzogen erscheint, allerdings die Möglichkeiten der Konzeptförderung übersteigt.

Die Kommission unterstützt das Anliegen des Vereins und empfiehlt eine Förderung in Höhe von 200.000 Euro pro Jahr. Basierend auf der Bedingung, dass die Theaterarbeit weiterhin zusätzlich mit Mitteln in Höhe von 223.000 Euro aus dem Bereich der Interkulturellen Förderungsmaßnahmen des Landes Berlin finanziell unterstützt wird.

## Rimini Protokoll

Das Theaterkollektiv Rimini Protokoll, das diesen Namen seit 2002 führt, ist hervorgegangen aus dem von Andrzej Wirth gegründeten Gießener Institut für Theaterwissenschaften: der bedeutendsten Kaderschmiede des gegenwärtigen performativen Theaters, die auch Künstler und Gruppen wie René Pollesch, She She Pop, Showcase Beat Le Mot und in Teilen Gob Squad hervorgebracht hat und die für den von Hans-Thies Lehmann populär gemachten Begriff eines „postdramatischen Theaters“ steht. Helgard Haug, Daniel Wetzler und Stefan Kaegi, die heute die Gruppe Rimini Protokoll bilden, arbeiteten zu Gießener Zeiten noch teils getrennt voneinander (mit den Formationen „Hygiene Heute“ sowie „Ungunstraum“), bis ein Projekt über ein Seniorenstift am Frankfurter Mousonturm sie im Jahr 2000 zusammenführte. Mit der Erprobung durchaus geistesverwandter Reality-Formate waren die drei dabei schon jeweils langjährig befasst. Als Matthias Lilienthal die Künstler Haug, Kaegi und Wetzler (sowie, damals noch mit im Bunde, Bernd Ernst) zu dem von ihm kuratierten Festival Theater der Welt 2002 mit dem Projekt „Deutschland 2“ einlud, verlangte er, dass die Formation sich einen Namen geben müsse. Über den Vorschlag eines beauftragten Kneipendichters („Herforder Quittung“) gelangte man assoziativ zum Namen Rimini Protokoll. „Die saloppe Pragmatik der Namensfindung ist symptomatisch für das Selbstverständnis der Gruppe bis heute. Als einem, bei aller Freundschaft und Freude an der Zusammenarbeit, unideologischen, fast nüchternen Zusammenschluss. Ein Markenname, um die Kommunikation zu vereinfachen“, schrieb Florian Malzacher in einem Portrait in der Fachzeitschrift *Theater Heute*.

Die Arbeit „Deutschland 2“ jedenfalls verschaffte Rimini Protokoll sogleich Aufmerksamkeit, nicht zuletzt dank des damaligen Bundestagspräsidenten Wolfgang Thierse. Im verlassenen Plenarsaal des Deutschen Bundestages in Bonn wollte Rimini Protokoll die Berliner Bundestagsdebatte vom 27. Juni 2002 von gewöhnlichen Bürgern zeitgleich nachsprechen lassen. Thierse verbot diese Aktion unter Hinweis auf die „Würde des Hauses“. So fand „Deutschland 2“ in der Theater-Halle in Bonn Beuel statt, wo der Text der Berliner Abgeordneten direkt in die Kopfhörer der Bonner Bürger übertragen wurde, die ihn möglichst simultan wiederzugeben versuchten.

Populär geworden ist die Gruppe Rimini Protokoll seitdem mit Produktionen, in denen sie so genannte „Experten des Alltags“ mit ihrer eigenen Lebenswirklichkeit auf der Bühne zu Wort kommen lässt. Entweder geschieht dies in einer radikalen Neuerfassung klassischer Theaterstoffe („Wallenstein“), Neubearbeitungen politökonomischer Grundlagentexte bzw. deren alltagspraktischer Anwendung auf die globale Weltwirtschaftskrise der Jetztzeit („Karl Marx: Das Kapital, Erster Band“) oder in Produktionen, für die das Kollektiv den Begriff „parasitär“ prägte, in denen, wie es heißt, „an vorhandenen Strukturen angedockt wird, bzw. zwei eigenständige Apparate miteinander interagieren“ („Hauptversammlung“).

Das gigantische Projekt „Hauptversammlung“ im Frühjahr 2009, bei dem eine handverlesene Auswahl von Theatergängern als Aktionäre in die im Berliner ICC tagende Jahreshauptversammlung des Daimler-Konzerns eingeschleust wurde, zeigte einerseits die Möglichkeiten, andererseits aber auch die Grenzen „parasitärer“ Produktionen auf. Denn in den 10.000 regulären Daimler-Anteilseignern und deren hinterfragenden Diskursen mit Geschäftsführung und Vorstand des Automobilkonzerns, gingen die 200 von Rimini Protokoll entsandten Vertreter mehr oder weniger unter. Ein vom Theaterkollektiv gesteuerter theatraler Akt wurde, so fanden die dabei anwesenden Gutachter, an keinem Punkt des ganztägigen Marathons klar erkennbar. Stattdessen gaben die Konzernspitze in ihren Rechenschaftsberichten und wahltaktischen Manövern und die Lobbyisten und Gegenredner aus Anteilseignerorganisationen mit den ihnen eigenen rituellen Handlungen den Ton an. Beim eigenständigen Theater der Daimler-Akteure blieben die von Rimini Protokoll entsandten Kurzzeit-Aktionäre staunende Zuschauer. Auch die begleitenden, so genannten „Expertenrunden“ auf den Fluren des ICC gewannen keine theatrale Kraft – weil alle Räume des Kongresszentrums, einschließlich der Toiletten und der Dachterrasse, rund um die Uhr so total mit den Reden im großen Auditorium beschallt waren, dass es dagegen kein Ankommen gab und die „Experten“, die bereits am Vorabend der Jahreshauptversammlung bei einer Aufklärungs- und Einleitungsveranstaltung im HAU 1 die Kurzzeitaktionäre auf Börsenkurs getrimmt hatten, nicht viel mehr Neues zu sagen vermochten.

Überzeugender und publikumsfreundlicher, weil für viele Zuschauer wiederholbar, erschien der Kommission die Koproduktion mit ägyptischen Muezzins im HAU 2 im Frühsommer 2009. „Radio Muezzin“ gehört für sie unstrittig zu den einfühlsamsten und erkenntnisreichsten Theaterereignissen der letzten Spielzeit in Berlin. Darin berichteten vier mit wunderschönen Stimmen gesegnete Muezzins aus der ägyptischen Hauptstadt Kairo, zugleich Moscheen-Metropole der Welt, aus ihrem Alltag als Koranvers-Vorsänger. Durch die geschickte Vorauswahl der Akteure gelange es Rimini Protokoll gewissermaßen gleichnishaft einen Querschnitt durch die ägyptische Gegenwartsgesellschaft, deren gesellschaftliche, soziale, politische und religiöse Probleme darzustellen. Zum Beispiel trat ein Muezzin aus der Unterschicht auf, der, um sich und seine Familie über die Runden zu bringen, parallel als Bäcker schuften muss und ein mehrfach preisgekrönter und weltweit herumgereicherter Muezzin aus der Oberschicht, der auf geplanten Bahnen wie ein Sonny Boy durchs Leben gleitet. Alle vier Akteure sind indes von der Abschaffung der Muezzin-Vielfalt durch die zentrale Religionsbehörde bedroht, die in einer Art Gleichschaltungsmaßnahme nur noch die Gebetsgesänge ausgewählter Muezzins über Tonband in den Moscheen abspielen will. Eine subtilere Kritik an autoritären, Menschen und ihr Tun verachtenden Systemen hat man lange nicht mehr gehört und gesehen.

Staunenswert ist auch, dass es Rimini Protokoll trotz Auseinandersetzungen mit dem ägyptischen Staats- und Überwachungsapparat überhaupt gelungen ist, diese in Kairo uraufgeführte Produktion zu stemmen.

Ebenfalls für ein größeres Publikum einsehbar und nochvollziehbar waren die von Stefan Kaegi organisierten bzw. eingerichteten Produktionen „Cargo Sofia“, „Mnemopark“ und „Airport Kids“. In allen drei Fällen beschäftigten den Regisseur die Transferleistungen mit Menschen und Material in der globalisierten Welt. Während bei „Cargo Sofia“ je nach Spielort Lastkraftfahrer verschiedenster nationaler Hintergründe und Ethnien mit ihren Lasten und Lüsten im Mittelpunkt standen, führte „Mnemopark“ mit Hilfe von Modelleisenbahnen eine Miniatur-Schweiz vor und gaben in „Airport Kids“ Kinder, die aufgrund der Jobs ihrer Eltern in der Global Economy von einem Ort zum anderen hin- und hergeschoben werden, Einblick in ihre ambulanten Behausungen und ihr zerrissenes multinationales bzw. multikulturelles Innenleben.

Auch das jüngste Projekt der Gruppe, die Arbeit „Der Zauberlehrling“ von Helgard Haug und Daniel Wetzel, zählt zu den zugänglicheren Werken des Kollektivs und folgt der klassischen Rimini-Methode. Unter anderem treten darin auf: Günter Klepke, der als „Zauberkönig von Berlin“ seit 1978 einen Laden für Magiebedarf in Neukölln führt, Markus Kompa, ein passionierter Hobby-Zauberer und im Hauptberuf der Anwalt von Uri Geller, Herdis Sigurgrimsdottir, die als „isländische Ein-Seelen-Armee“ bekannt wurde und einige Monate als „Public Information Officer“ ihr Land im Irakkrieg repräsentierte, sowie Stanislav Petrov, der 1983 in einem Bunker nahe bei Moskau für die satellitengestützte Überwachung des Luftraumes zuständig war – als ein Fehlalarm einen atomaren Angriff der USA meldete, behielt er einen kühlen Kopf und verhinderte so den Dritten Weltkrieg.

Die faszinierenden Geschichten dieser Menschen werden bewusst disparat nebeneinander gestellt, wobei sie jeweils den berühmtesten Satz aus der Goethe-Ballade klug-assoziativ mit Bedeutung laden: „Herr, die Noth ist groß! Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los.“

Alle Projekte, die Rimini Protokoll für den Konzeptförderungszeitraum 2011 – 2014 vorlegt, entsprechen in der einen oder anderen Weise dem oben beschriebenen Vorgehen. „Ferner Trommelschlag kommt immer näher; entfernt sich dann wieder“ lautet der Arbeitstitel für ein neuerlich „parasitäres“ Gemeinschaftsprojekt mit der Deutschen Oper Berlin. Dabei will Rimini Protokoll eine, wie es im Antrag heißt, „Sprechtheater-Menge Zuschauer“ in eine normale „Tosca“-Vorstellung auf der Bismarckstraße lotsen, um auf Hinterbühnen und Rängen Experten-Einblicke in die bühnentechnische Entstehungsweise der viel gespielten Erfolgsoper zu geben, deren Rezeptionsgeschichte aufzuarbeiten und so das möglicherweise nicht Opern-affine Theaterpublikum mit der Gestaltungswelt großen opulent ausgestaffierten Musiktheaters bekannt machen. In einer „kooperativen Parallelveranstaltung“ soll gleichzeitig der Tod des Studenten Benno Ohnesorg während des Schah-Besuchs in der Deutschen Oper am 2. Juni 1967 verhandelt werden.

Des Weiteren sind im Konzeptförderungszeitraum die Produktion „Offensiv Allrounder“ über Fußballspielarten und den Marktwert der Akteure aus der Perspektive des westafrikanischen Landes Kamerun und dessen sich

aus der Unterschicht womöglich in die Champions League kickenden Ballenthusiasten geplant – und die Rückbesinnung auf eine der ersten Rimini Protokoll Produktionen überhaupt: „Shooting Bourbaki – reshot“. Vor sieben Jahren hatte die Gruppe fünf Schweizer Jungs mit ihren persönlichen waffenvernarrten Angriffs- und Verteidigungsstrategien auf die Bühne gestellt. Jetzt sollen dieselben gereiften „Experten des Alltags“ das Stück über ihre Kindheit noch einmal nachspielen und dabei angesichts zahlreicher Amokläufe Auskunft darüber geben, wie sich ihre Haltung zum Gotcha-Schießen in fast einem Jahrzehnt gewandelt hat.

Nicht nur hat die Gruppe Rimini Protokoll mit ihrem innovativen Konzept einen Trend zu Realitäts-Recherchen auf deutschen Bühnen begründet und damit die Theaterlandschaft nachhaltig mit verändert. Sie steht auch symptomatisch für die zunehmende Grenzverwischung zwischen Freier Szene und Stadttheaterbetrieb. Zumal sie sich als *artists in residence* an das HAU gebunden haben, das ja selbst eine janusköpfige Statur zwischen Off-Bühne und Stadttheater besitzt. Rimini arbeitet in freien Strukturen, lässt seine Arbeiten jedoch nicht selten von Stadt- und Staatstheatern wie dem Düsseldorfer Schauspielhaus und dem Nationaltheater Mannheim kofinanzieren, ein Modell, das nur dann an seine Grenzen stößt, wenn die Arbeiten sich der starren Spielplan-Disposition solcher Häuser unterordnen sollen. Mit diesen temporären Bündnissen schöpft man jedenfalls in Zeiten, in denen immer mehr Stadttheater mit freien Häusern kooperieren oder untereinander die effizienten Koproduktionsmodelle der Freien kopieren, die Vorteile beider Welten ab: Man bleibt unabhängig, dockt aber nach Belieben an die hoch budgetierte Infra- und Verwaltungsstruktur eines etablierten Apparates an.

Augenfällig wurde die wachsende Ununterscheidbarkeit der Bereiche, als der Preis des „6. Festivals Politik im Freien Theater“ anno 2006 an Stefan Kaegis „Mnemopark“ vergeben wurde – obwohl die Arbeit im institutionalisierten Theater Basel entstand. Kaegi entschied gemeinsam mit dem Theater Basel, den Preis zurückzugeben, um der Freien Szene keine explizit für sie vorgesehenen Gelder zu rauben.

Freilich ist das Kollektiv durch diese Arbeitsweise weder von allen umfangreichen Verwaltungsaufgaben entlastet – noch hat man finanziell ausgesorgt. Rimini Protokoll wird seit 2004 ein Büro im HAU gestellt.

Zusätzlich zu den künstlerisch Verantwortlichen Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzl gibt es nur eine Mitarbeiterin, die auf Honorarbasis alle Organisations- und Verwaltungsaufgaben leistet. Die Anzahl der Vorstellungen liegt je nach Art des Projekts zwischen 60 und ca. 120. In Berlin waren es im Jahr 2007 26 Vorstellungen mit 2.969 Besuchern. 2008 kamen 4.412 zahlende Zuschauer. Pro Spielzeit erarbeitet Rimini Protokoll nur ein bis zwei neue Produktionen, da den Proben umfangreiche Vorbereitungen vorausgehen.

Rimini Protokoll sind in den Jahren 2007 und 2008 mit je 90.000 Euro aus der Basisförderung subventioniert worden. Für die Jahre 2009 und 2010 sind je 80.000 Euro eingeplant. Vom Hauptstadtkulturfonds erhielt die Gruppe 100.000 Euro im Jahr 2008. Neben diesen Zuwendungen werden Mittel verschiedener Koproduzenten geworben, wenn Rimini Protokoll eigenproduziert. Handelt es sich beispielsweise um den Auftrag eines Staatstheaters, so finanziert dieses Theater die Produktion und ist auch für den Vertrieb der Gastspiele zuständig, für die Rimini Protokoll außer Tantiemen keine weiteren Einnahmen erhält. Im Falle einer Eigenproduktion kann der jährliche Aufwand für das Projekt und das Produktionsbüro fast 400.000 Euro betragen.

Neben den großen Formaten möchte Rimini Protokoll in Zukunft auch wieder kleinere Produktionen erarbeiten mit genügend Zeit für begleitende, fundierte Dramaturgie und umfangreiche Recherchearbeiten.

Rimini Protokoll begreift sich bei all dem explizit als Berliner Formation – und sie besitzt als solche in den Augen der Sachverständigen seit vielen Jahren einen außergewöhnlichen Rang. Die Kommission schlägt daher vor, Rimini Protokoll mit einem Betrag von 135.000 Euro pro Jahr neu in die Konzeptförderung aufzunehmen.

## Theaterdiscounter

Der Theaterdiscounter hat sich als Durchlauferhitzer und Spielstätte für freie Gruppen unterhalb der drei Spielstätten des Hebbel am Ufer (HAU) und der Sophiensaele erwiesen und bewährt. Als Ort nämlich, an dem hauptsächlich Eigenproduktionen mit Schwerpunkt Sprechtheater vorangetrieben werden, der aber auch im Kontext der Szene relevanten Kompanien Gastspiele einräumt. So etwas fehlt in Berlin seit der Verstetigung/Internationalisierung bzw. Einengung der Profile von HAU und Sophiensaelen.

Mit einem soliden Konzept betreibt Georg Scharegg den vor sechs Jahren zusammen mit Patrick Wengenroth in der Monbijoustraße gegründeten Theaterdiscounter: Themenzentriert, konzentriert auf inhaltliche wie formale Klammern, bemüht um einen innovativen, so noch nicht gesehenen Zugriff auf alte und neue Theaterstoffe.

Nach der Kündigung des alten Mietvertrages für die Räume in der Monbijoustraße im Februar 2008 befand sich der Theaterdiscounter mit seinen Produktionen zeitweilig auf Wanderschaft in befreundeten Häusern.

Inzwischen ist er im ehemaligen Postfermeldeamt in der Klosterstraße 44 in Mitte, direkt gegenüber dem Kunsthaus Podewil, in neuen, auch mietvertraglich langfristig gesicherten, variabel einsetzbaren Räumen angekommen.

Die Eröffnungspremiere im Mai 2009 mit einer radikal entschlackten Version von Horvaths „Geschichten aus dem Wiener Wald“ in Schareggs Regie, hat die Kommission vollauf überzeugt – weil geschickt mit den neuen Räumlichkeiten mit Blick auf das nächtliche Berlin gespielt und zugleich im rundum genutzten Innenraum an moosgrünen Biertischen eine Art zeitgenössischer Wiener-Wald-Atmosphäre hergestellt wurde. Mit sehr guten Schauspielern entstand eine Sprechtheaterintensität wie sie in den oft oberflächlichen flapsigen Produktionen der Szene zunehmend selten zu beobachten ist. Entsprechend gut besucht waren die Vorstellungsblöcke für jeweils rund 80 Zuschauer.

Auch das „kunstinteressierte Normalpublikum“ kam, das nach Aussage der Theaterleitung über eher bekannte Titel in Zukunft verstärkt gewonnen werden soll.

Erfolgreich war auch das sich an die Eröffnungspremiere anschließende Gastspiel der Gruppe Landesbühne Berlin mit „Störfall Boskop“, einer Performance unter Publikumsbeteiligung, die sich intelligent und hintergründig mit dem Thema Sündenfall und seinen Implikationen für die Gegenwart auseinandersetzt. Mit der Formation Landesbühne Berlin soll in Kooperation mit der kleinen Spielstätte Ausland weiterhin intensiv zusammen gearbeitet werden.

Zwar hat die dritte Produktion – ein Hauptstadtkulturfonds gefördertes Gastspiel der Performancekünstlerin Yvette Coetzee namens „Endstation Echtzeit – Wonderful Catastrophe“ – die Kommission nicht überzeugt, weil ziemlich sinnfrei Lebenszeitökonomien gegen die Wand gefahren wurden. Insgesamt erscheint ihr der Theaterdiscounter im neuen flexiblen Einheitsraum von 380 Quadratmetern mit maximal 150 Plätzen aber bestens aufgestellt.

Perspektivisch deutet sich darüber hinaus am neuen Standort eine Verschränkung mit den im selben Gebäude untergebrachten Club- und Event-Betreibern vom WMF und den sich dort ebenfalls ansiedelnden Künstlerateliers an.

Mit dem Theaterdiscounter als zentralem Magneten könnte also auch der entlegen erscheinende Mitte-Kiez, nur wenige Gehminuten vom Alexanderplatz entfernt, kulturell neu belebt werden (das Grips Theater hat seine zweite Spielstätte im Podewil bereits bezogen).

Vermochte das neue Konzept bei der Theaterdiscounter-Gründung, 2003, Theaterstücke gewissermaßen zu Schleuderpreisen zu verhökern und mit bis zu drei Premieren in einer Woche zu wuchern, am alten Standort beim Start zunächst nur bedingt zu überzeugen, hat sich die dahinter stehende *Haltung* in den Folgejahren immer deutlicher herauskristallisiert: Einerseits nämlich eine auch formal zugespitzte inhaltliche Kritik an den prekären Produktionsbedingungen, unter denen die freie Szene agiert – und leidet. Andererseits ein subversives Postulat zur Befreiung aus eben diesen Zwängen, indem in kurzer Produktionszeit bewiesen werden konnte, dass auch unter äußerst beschränkten zeitlichen, finanziellen und räumlichen Bedingungen ein zeitgenössisches *Work-in-progress* entstehen kann.

Bestes Beispiel aus dieser Frühphase des Theaterdiscounters ist das längst an anderen Bühnen angekommene offene Konzept Patrick Wengenroths namens „Planet Porno“, das in einer Art nachgespieltem Talk-Show-Format mit Gespräch, Gesang, Spiel und Tanz auf aktuelle politische und soziokulturelle Entwicklungen reagiert – und zugleich dem verkommenen Star-Faktor ein Schnippchen schlägt.

Gründungsmitglied Wengenroth wird weiterhin am Theaterdiscounter arbeiten, z.B. in der bereits ab 2009 geplanten Reihe „Moralische Erzählungen“. Darin will er sich mit Nietzsches „Ecce Homo“ auseinandersetzen. In dieser Reihe sollen auch im Konzeptförderungszeitraum 2011 - 2014 weiterhin Moralisten und Anti-Moralisten aufeinanderprallen, Platon mit dem Business-Class-Kolumnisten Martin Suter etwa bereits im Herbst 2009. Unter dem Stichwort „Die 4 Gattungen“ will der Theaterdiscounter darüber hinaus nach eigenem Bekunden erneut ein neues Format schaffen, in dem die klassischen Gattungen Lyrik, Epik, Dramatik und Essay, teils vertont, verhandelt werden.

Der Gründer und Künstlerische Leiter des Theaterdiscounters, Georg Scharegg, hat sich bereits am alten Standort Monbijoustraße mit einer Reihe von neu formatierten Serien wie der Projektreihe „Festung Europa“ (2005/2006), als Mitkurator der „Mustermesse II – Messe für Alltagskultur“ (2006) und der Ko-Realisierung des Formats „Spielplan Deutschland“ hervorgetan.

Mit der Theaterfassung von Adalbert Stifters Roman „Nachsommer“ schlug er bereits 2008 den für ihn neuen Weg der theatralen Aneignung klassischer literarischer Stoffe mit hohem Aufmerksamkeitswert und Aktualitätsbezug ein, der in Zukunft auch zur Eroberung breiterer Publikumsschichten fortgesetzt werden soll.

Der Theaterdiscounter verfügt nach Einschätzung der Sachverständigen über ein klares vorwärts weisendes Konzept, das von einem ebenso klaren Kernteam mit geringer Fluktuation vorangetrieben wird.

Die Leistungszahlen für den Theaterdiscounter beziehen sich nur auf das Jahr 2007, da die Zahlen des Interims nicht repräsentativ sind.

Die Mietverhältnisse für die neue Spielstätte sind mittelfristig mit einer Staffelmiete gesichert. Die jährlichen Miet- und Nebenkosten betragen jetzt fast 47.000 Euro und werden künftig den Etat des Theaters zunehmend belasten.

Der Theaterdiscounter zeigte 161 Vorstellungen von elf eigenen Inszenierungen, von zehn Gastproduktionen und von zwölf Specials. Die Platzausnutzung betrug 61 Prozent bei 5.177 zahlenden Zuschauern. Die Erträge lagen bei über 34.000 Euro und sind nach Einschätzung der Theaterleitung für die neue Spielstätte noch bis zu 60.000 Euro steigerbar. Drittmittel sind in dem Wirtschaftsplan 2011 bis 2014 für die diversen Projekte bislang nicht veranschlagt. Im Falle positiver Bescheide könnte dem Theater zusätzliche Substanz zuwachsen. Die finanzielle Lage erlaubte in den vergangenen Jahren keine Festanstellungen. Alle Mitarbeiter sind auf Honorarbasis tätig.

Mit der Aufnahme des Theaterdiscounters in die Konzeptförderung in Höhe von 150.000 Euro will die Kommission einen Akzent setzen und eine mit zäher Beharrlichkeit erkämpfte Erfolgsgeschichte des freien Theaters in Berlin honorieren.

## **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?"