

Jurykommentar

zur Vergabe der Basisförderungen 2024 – 2025 und der Konzeptförderung 2024 – 2027

1. Vorbemerkung

Gegenstand dieses Verfahrens waren die zweijährige Basisförderung für privatrechtlich organisierte Theater und Produktionsorte sowie die zweijährige Basisförderung für Gruppen und Einzelkünstler*innen. Zudem wurde zum zweiten Mal die noch neue vierjährige Konzeptförderung als Projektförderung für Gruppen und Einzelkünstler*innen vergeben. Als unabhängige, künstlerische Fachjury beraten wir die Kulturverwaltung des Berliner Senats bei der Vergabe der Projektförderungen im Bereich des Tanzes, der darstellenden und performativen Künste in der Stadt. Grundlage dafür sind die entsprechenden Verwaltungsvorschriften.

Die Jury setzt sich aus Expert*innen mit unterschiedlichem Spartenwissen, verschiedenen Arbeitshintergründen und Sichtungsschwerpunkten zusammen. Alle lesen jedoch alles und diskutieren und bewerten alle Anträge gemeinsam. Maßgeblich sind dabei künstlerische Qualität sowie die in der Ausschreibung veröffentlichten Kriterien. Diese Kriterien sowie die Positionen des eigenen Wahrnehmens und Sprechens reflektieren wir im Diskussionsprozess mit. Jedes der sieben Jurymitglieder wird für maximal drei Kalenderjahre berufen. Jede*r nimmt damit bis zu zweimal an einem Juryverfahren der zweijährigen Basisförderungen und höchstens einmal an einer Förderrunde der vierjährigen Konzeptförderung teil. Für den Wissenstransfer war in dieser Juryrunde eine ehemalige Jurorin nicht stimmberechtigte Beisitzerin des Verfahrens.

Wir begrüßen das Bestreben der Kulturverwaltung, ihre Jurys möglichst divers zu besetzen. Noch sind die Perspektiven unserer Jury längst nicht so vielfältig wie die Akteur*innen der Berliner Freien Szene oder gar die Stadtgesellschaft. Für den Ausbau unserer Diversitätskompetenz und einer diskriminierungssensiblen Juryarbeit nahmen einige Juror*innen an Fortbildungen durch Diversity Arts Culture teil, die von der Kulturverwaltung angeboten wurden.

Als Jury haben wir das Privileg, Einblick in die Selbstprojektionen von Spielstätten und Künstler*innen in die Zukunft zu bekommen. In Form von Konzepten und mit dem Erfahrungswissen unserer Sichtungstätigkeit steht uns das Bild einer potenziell florierenden Kunst- und Kulturmetropole Berlin in den Jahren 2024-27 vor Augen. Die daraus erwachsende Verantwortung und unser Anspruch ist es, die Szene zu unterstützen und gezielt zu entwickeln. Wir beobachten Entwicklungen, erkennen Potenziale und setzen Impulse für künftig Entstehendes.

Zudem schätzen wir die Rahmenbedingungen ein, die uns als Finanzierungspläne für die beantragten Vorhaben und die entsprechende Arbeitsstruktur vorliegen. In einem ersten Schritt ermitteln wir die künstlerische Förderwürdigkeit der Anträge. Auf Basis der beantragten Fördersummen beziffern wir den Bedarf, damit er politisch sichtbar werden kann.

Auf das Gesamtbudget haben wir als Jury keinen Einfluss, der genauere finanzielle Zuschnitt je Förderinstrument und je Förderempfehlung ist jedoch Teil unserer Jurytätigkeit. Der Spielraum, innerhalb des gesetzten Finanzrahmens auf die dynamische Entwicklung der Freien Szene Berlins und ihrer Bedarfe einzugehen, ist begrenzt. Bei den jährlichen Summen für die mehrjährigen Strukturförderungen müssen wir dabei mit im Blick haben, wieviel Mittel es für die jährliche Einstiegs-, Einzelprojekt- und einjährige Förderung von Orten zurückzuhalten gilt.

Dass der Bedarf der förderwürdigen Vorhaben regelmäßig die zur Verfügung stehenden Haushaltsmittel übersteigt und nur ein Bruchteil vielversprechender Kunst möglichst auskömmlich finanziert werden kann, ist in jedem Jurykommentar der letzten Jahre zu lesen. Aktuell ist jedoch ein kritischer Punkt erreicht:

Für den Förderzeitraum 2024-25 bzw. 2024-27 lagen uns insgesamt 124 Anträge vor: 30 Anträge auf zweijährige Förderung Orte, 68 Anträge auf zweijährige Förderung Gruppen/Einzelkünstler*innen, 26 Anträge auf vierjährige Konzeptförderung.

Die beantragte Fördersumme war insg. 20.034.049,70 € (2024) bzw. 20.186.560,30 € (2025).

Der ermittelte Bedarf förderwürdiger Orte, Gruppen und Einzelkünstler*innen beträgt insgesamt 13.005.953,56 € (2024) bzw. 13.080.319,52 € (2025). Diese Summe setzt sich zusammen aus 22 mehrjährig förderwürdigen Orten mit einem Bedarf von 4.686.342,56 € (2024) bzw. 4.682.780,52 € (2025) und 44 mehrjährig förderwürdigen Gruppen und Einzelkünstler*innen mit einem Bedarf von 8.319.611 € (2024) bzw. 8.397.539 € (2025).

Die Förderempfehlungen dieser Runde betragen insgesamt 5.589.163,00 € (2024) bzw. 5.779.811,00 € (2025). Das ist weniger als die Hälfte des von der Jury als förderwürdig eingestuften Gesamtbedarfs.

Zum Vergleich: Vor vier Jahren war die Gesamtsumme im selben Förderinstrument 5.396.000 € (2020).

Die Summe der Mittel, welche aktuell pro Kalenderjahr für alle sechs Förderinstrumente zu vergeben ist, entspricht derjenigen vor vier Jahren. Die Welt ist jedoch eine andere. Pandemie, Energiekrise und Inflation haben neben den fortschreitenden Berlinverteuerungen nicht nur das künstlerische Nachdenken der Freien Szene, sondern auch ihre Strukturen und Finanzierungspläne verändert. Der existenzielle Wert längerfristiger Strukturförderungen wurde dabei konkret erfahrbar:

Theaterschließungen, Auftragsausfälle, das zeitweisen Erliegen der Touringtätigkeit, Lieferkettenschwierigkeiten, die Abwanderung von freiberuflichen Fachkräften und Künstler*innen an Institutionen bzw. in andere Berufe und nicht zuletzt die Krankheit selbst haben Verluste produziert. Die Bedeutung sozialer Absicherung und Vorsorge und von Gesundheit als sensibler Ressource wurde bei Freiberufler*innen besonders deutlich. Dank der Neustart-Mittel des Bundes konnte in Prozesse investiert werden, welche die Professionalisierung in der Freien Szene weiter vorangetrieben haben: Mit Erfindungsgeist, Beweglichkeit, Ausdauer und im besten Sinne staatstragend hat die Szene neue Formen von Versammlung und Kommunikation erfunden, Räume und Equipment ausgebaut, Kompetenzen vertieft, eigene Arbeitsstrukturen machtkritisch befragt und weiterentwickelt, Privilegien gecheckt und geteilt, Netzwerke erweitert.

Diese Bundesmittel fallen jetzt weg, das Bewusstsein für die Notwendigkeit resilienter und gerechter Arbeitsstrukturen bleibt. Folgerichtig berücksichtigen die uns vorliegenden Finanzierungspläne arbeitsrechtliche Standards wie Mindestlohn und die aktualisierten empfohlenen Honoraruntergrenzen. Sie streben rechtskonforme Arbeitsverhältnisse an und tragen der arbeitsbiografischen Situation der Künstler*innen Rechnung. Die Energiekrise wirkt sich dabei bedarfssteigernd auf alle Kalkulationen aus, auch wenn die Akteur*innen der Freien Szene Wege suchen, immer ressourcenschonender zu produzieren, zu touren, zu veranstalten. Die Inflation und die weiterhin zunehmend angespannte Miet- und Raumsituation der Stadt heben neben dem individuellen Existenzdruck auch die Kosten des künstlerischen Produzierens und Aufführens.

In Folge dieser hochdynamischen Entwicklungen zwischen Roll-Back und Fortschritt lagen uns verantwortungsvolle und realistische Kalkulationen gestiegener Bedarfe vor. Sie sind auch Ausdruck der künstlerischen Qualität der Szene in diesem – womöglich historischen – Moment: Noch nie war die Freie Szene Berlins so vielfältig, resilient und professionell wie heute.

Im Umgang mit einem (vorbehaltlich der kommenden Gespräche zum Doppelhaushalt 24/25) Budget, das seit vier Jahren stagniert, heute allerdings weniger wert ist als vor vier Jahren, sahen

wir uns in der Juryarbeit vor die Wahl gestellt: Sollen wir die Szene schrumpfen oder ihrer Selbstaubeutung Vorschub leisten?

Diese Frage berührt nicht nur die Grenzen der Juryarbeit, sondern auch die des Fördersystems: Errungenschaften wie die in den Ausschreibungen explizit geforderte professionelle, also tatsächliche Kalkulation des Bedarfs und die Orientierung an Mindesthonoraren drohen dabei hinfällig zu werden. Das Antragssystem fordert eine Programmarbeit, die nicht finanziert werden kann: Häuser können seit einigen Jahren Programmmittel beantragen, Gruppen und Einzelkünstler*innen müssen Strukturkosten plus mindestens ein Projekt einreichen, bei allen ist die Einschätzung ihrer inhaltlichen Arbeit ausschlaggebend für Förderempfehlungen. Der Konkurrenzdruck des Systems wird in dieser Situation nach unten weitergegeben, wo in den Einzelprojektförderungen um die begrenzten Mittel konkurriert wird.

Welche Wege wir in dieser Situation als Jury gewählt haben, erläutern wir genauer in den Abschnitten der jeweiligen Förderinstrumente. Klar ist: Wir verwalten den Mangel. Bei der Förderung von Spiel- und Produktionsstätten mussten wir in den Notfallmodus umschalten. Daher empfehlen wir 15 Orte zur Förderung (2022: 16 Orte) in dem Versuch, möglichst viel Struktur zu erhalten. Wir müssen dafür in Kauf nehmen, dass diese Orte eklatant unterfinanziert bleiben und so teilweise in ihrer Existenz bedroht sind – ein Dilemma, für das wir unter diesen Bedingungen keine befriedigende Lösung gefunden haben. In den Förderungen für Gruppen und Einzelkünstler*innen musste die Anzahl der förderwürdigen Anträge so stark ausgesiebt werden, dass zum Teil gar keine künstlerischen Gründe gegen eine Förderung mehr sprachen, sondern allein die Knappheit der Mittel. Um den gestiegenen Bedarfen zumindest ansatzweise gerecht werden zu können, sinkt die Anzahl der Basisförderungen auf 16 Positionen (2022: 20 Förderungen) und die Anzahl der Konzeptförderungen auf 10 Positionen (2020: 14 Förderungen). Damit wird ein Schrumpfungsprozess der Berliner Freien Szene eingeläutet, der sich in den nächsten Jahren fortsetzen wird, sofern die Höhe des Förderbudgets nicht an die gestiegenen Kosten angepasst wird. Unserem Auftrag als künstlerisch beratendes Fachgremium konnten wir in dieser Situation nur eingeschränkt nachkommen.

2. Zweijährige Basisförderung von privatrechtlich organisierten Theatern und Produktionsorten 2024 – 2025

30 Anträge lagen der Jury für die zweijährige Basisförderung Orte vor. Das Antragsvolumen betrug 6.912.001 € (2024) bzw. 6.843.617 € (2025). Zum Vergleich: In der Förderrunde 2022-23 beantragten 26 Orte insgesamt 3.607.517 € (2022) bzw. 3.703.760 € (2023). In der Förderrunde 2020-21 waren es 22 Anträge mit einem Antragsvolumen von 3.531.544,74 € (2020) bzw. 3.495.717,81 € (2021). Die Anzahl der beantragenden Spiel- und/oder Produktionsorte steigt also kontinuierlich an. Die Antragssumme hat sich in dieser Juryrunde jedoch nicht in Entsprechung dazu kontinuierlich erhöht, sondern sie ist sprunghaft angestiegen und hat sich nahezu verdoppelt.

15 Orte hat die Jury davon zur Förderung empfohlen, davon 14 bislang bereits zweijährig geförderte Orte. Ein Neuzugang war aus der einjährigen Förderung möglich. Zwei Orte konnten nicht weitergefördert werden, obwohl beide als grundsätzlich förderwürdig eingestuft werden. Zum Vergleich: 2022-23 wurden 15 Orte gefördert, 2020-21 waren es 12.

Das Fördervolumen für diese 15 Orte beträgt 1.634.000 € jeweils für 2024 und 2025. Zum Vergleich: 2020-21 betrug die Förderempfehlung 1.215.000 € (2020) bzw. 1.235.000 € (2021), 2022-23 waren es 1.602.870,00 €.

Die Schere zwischen Förderbedarf und Förderbudget klafft in dieser Runde auseinander wie noch nie: Der beantragte Bedarf der 15 zur Förderung empfohlenen Orte beträgt 3.124.398,72 € (2024) bzw. 3.147.180,42 € (2025). Die Fördersumme deckt also nur etwas mehr als die Hälfte der beantragten Bedarfe der 15 geförderten Häuser.

22 Anträge befand die Jury im Rahmen dieses Fördertools für förderwürdig. Der Förderbedarf dieser Orte beträgt aktuell 4.686.342,56 € (2024) bzw. 4.682.780,52 € (2025). Dabei ist festzuhalten, dass uns 22 inhaltlich und rechnerisch bemerkenswert ausgearbeitete und plausible Anträge vorlagen, die durchweg sparsam kalkulieren. Das Niveau der Anträge ist deutlich ausgereifter als noch vor zwei Jahren. Es macht sich bemerkbar, dass sich die Spiel- und Produktionsstätten im Umgang mit den Krisen der letzten Jahre produktiv mit Formatfragen, ihrem Publikum und der den eigenen Strukturen beschäftigt haben. Zum Ausbau von Expertisen und Equipments, zur künstlerischen und betrieblichen Konsolidierung haben auch die Prozessförderungen des Bundes beigetragen, mit deren Hilfe in Prozesse investiert werden konnte, die vorher nicht leistbar waren.

Die einzelnen Bedarfe sind dabei so unterschiedlich wie die Orte selbst. Die Antragslage bildet eine höchst vitale, vielgestaltige und weit vernetzte Tanz-, Theater- und Performancelandschaft ab, die in der Diversität ihrer Produktions- und Spielorte so nur in Berlin möglich ist. Stimmungsvolle historische Liegenschaften werden dabei ebenso durchdacht (um-)genutzt wie eher widerständige Räume. Gewachsene Teams mit gut eingespielter Arbeitspraxis existieren neben agilen, jüngeren Strukturen, Arbeit für bestimmte Zielgruppen oder Communities neben breiten Adressierungen. Transnational agierende Häuser sind ebenso zu finden wie Einrichtungen, die in den Kiez ausstrahlen, zentrale Adressen ebenso wie Randlagen. Die Stadt ist reich an unverwechselbaren, spannenden Orten.

Grundlegend für die Einschätzung von Anträgen waren eine klare Selbstverortung, eine unverwechselbare, wirksame Programmarbeit und die ökonomische und strukturelle Nachvollziehbarkeit der betrieblichen Aufstellung. Im Detail stimmen die Kriterien für dieses Förderinstrument mit jenen der institutionellen Konzeptförderung überein (vgl. das öffentliche Gutachten der Konzeptjury 2024-2027). Anders als das Verfahren der Konzeptjury ermöglicht unser Juryverfahren jedoch keine vertiefenden, feedbackbasierten Begutachtungen der Pläne von Leitungsteams und ihrer betrieblichen Strukturen, obwohl ebenfalls weitreichende Entscheidungen getroffen werden.

Die Jury hätte sich gern von dem Ziel leiten lassen, einerseits den Bestand in seiner Vielfalt und Unverwechselbarkeit zu sichern, andererseits zukunftsweisende Unternehmungen gezielt zu entwickeln. Die fehlende Dynamik des Förderbudgets erzeugt in diesem Förderinstrument eine besondere Notlage. Alle Häuser brauchen deutlich mehr Mittel, um den Standard zu halten. Spielstätten sollen und müssen Programm machen. Dieser Fördergrundsatz ist jedoch momentan nicht bezahlbar, ohne die Hälfte der Häuser abzuschaffen. Der Umgang mit der so zugespitzten Situation war für die Jury nur durch ein Umschalten in den Krisenmodus möglich. Eine Orientierung an den Bedarfen war in dieser Lage weit jenseits des Machbaren. Ohne die Anzahl der geförderten Spielstätten entschieden zu dezimieren, blieb nur vereinzelt der Weg, geringe Aufwüchse für ausgewählte Häuser zu empfehlen und genau einem Ort aus der einjährigen Förderung eine längere Planungssicherheit zu verschaffen. Faktisch bedeuten ausbleibende Aufwüchse, dass die Häuser künftig mit weniger Ressourcen auskommen müssen als bisher. Das ist bitter, da sie seit Jahren durchweg am unteren Rand kalkulieren. Der Begriff „Gießkanne“ wäre für das Prinzip der Juryempfehlungen für die zweijährige Orte-Förderung verharmlosend. Es muss in aller Deutlichkeit als „Nothilfe“ bezeichnet werden.

Steigende Mieten und Verdrängung bedrohen die Landschaft der Berliner Spielstätten vor allem dort, wo die Liegenschaften in privater Hand liegen. Nicht wenige Spielstätten müssen derzeit umziehen, sei es dauerhaft oder in Folge von renovierungsbedingten Interimslösungen. Bei mehreren Häusern stehen generationsbedingt Leitungswechsel an oder sie befinden sich aktuell im Umbruch: Die Generation der Gründer*innen betreibt ihre Häuser dabei oftmals mit hohen Anteilen ehrenamtlicher Leitungsarbeit, die sich eine nachwachsende Generation nicht mehr leisten kann und möchte. Als klug erscheint uns, dass einige Leitungen mit großem Weitblick einen sanften Generationswechsel einleiten, indem sie beispielsweise kuratorische Aufgaben abgeben.

Ohne Spielstätten aber hat die Szene ein substanzielles Problem. Für ihre Diversität sind nicht nur ihre Leuchttürme, sondern auch die weniger prominenten Orte wichtig. Hier kann die künstlerische Entwicklung derjenigen stattfinden, die (noch) nicht an den zentralen Gatekeepern vorbeikommen. Bei einigen Orten, die wir nicht mehr oder noch nicht in der zweijährigen Förderung empfehlen, hoffen wir, dass sie sich nicht entmutigen lassen und die einjährige Förderung beantragen.

Mit dem Ringtheater empfehlen wir eine junge Formation aus der einjährigen neu für die zweijährige Förderung. Es ist in kürzester Zeit zu einem wichtigen Einstiegsort für junge Künstler*innen und Communities geworden, entwickelt bemerkenswert reflektiert ein zukunftsweisendes, kollektives Leitungsmodell und agiert in Sachen Barrierefreiheit weit über dem Standard.

Zum Juryverfahren sei noch erwähnt, dass das English Theatre Berlin – International Performing Arts Centre und das Chamäleon, wie öffentlich bekannt, gutachterlich für die institutionelle Förderung empfohlen wurden. Da die Förderungen in der aktuellen Haushaltslage jedoch nicht finanzierbar sind, lagen nun beide Anträge in unserem Juryverfahren vor. Wir befürworten das Gutachten, mussten beide Häuser jedoch innerhalb des Budgetgefüges der Projektförderung jurieren. Dabei ist zu bedauern, dass das Genre neuer Zirkus in diesem Förderinstrument zwar gewünscht ist, jedoch im konkreten Fall aufgrund der eklatanten Diskrepanz zwischen Bedarf und Fördergefüge hier nicht ansatzweise bezahlbar ist. Das Chamäleon wäre, wie empfohlen, in der institutionellen Förderung tatsächlich besser aufgehoben.

Zum Verhältnis von Orten und Sparten ist festzuhalten, dass alle vier Anträge im Bereich Kinder- und Jugendtheater zur Förderung empfohlen wurden. Die geförderten Einrichtungen arbeiten mit Fokus auf unterschiedliche Publikumsgruppen – von Theater für die Allerkleinsten bis hin zu Jugendlichen. Zwei der vier Organisationen verfolgen u.a. inklusive Ansätze und erarbeiten in diesem Kontext wichtige Beiträge zum Abbau von Barrieren in der Entwicklung künstlerischer Arbeit und deren Rezeption. Die künstlerischen Genres sind vielfältig und geprägt von diversen Ästhetiken. Auch die vier geförderten Anträge aus dem Bereich Puppen-/Figurentheater richten sich besonders an junges Publikum, so dass der Bereich „Kinder und Jugend“ bei der zweijährigen Produktionsortförderung – anders als etwa in der Konzeptförderung – umfangreich vertreten ist.

3. Zweijährige Basisförderung von Gruppen und Einzelkünstler*innen 2024 – 2025

68 Anträge lagen der Jury in dieser Runde für die zweijährige Basisförderung vor. Zusätzlich diskutierten wir hier aufgrund der begrenzten Mittel 13 Anträge auf vierjährige Konzeptförderung – also insgesamt 81 Anträge. Das Antragsvolumen aus diesen insgesamt 81 Anträgen betrug 8.844.743,70 € (2024) bzw. 9.065.753,35 € (2025).

Zum Vergleich:

Für 2022-23 lagen 91 Anträge vor. Für 2020-21 waren es 58 (44 Anträge auf Basis- plus 14 Anträge auf Konzeptförderung). Für 2022-23 war das Antragsvolumen der 91 Anträge 8.558.148 € (2022) bzw. 8.849.441 € (2023). Für 2020-21 betrug es für die 59 Anträge 6.406.411 € (2020) bzw. 7.534.332 € (2021).

Der sprunghafte Anstieg der Antragszahlen in der vergangenen Juryrunde war hingegen aus verschiedenen Gründen pandemiebedingt. Wir hatten damals eine starke Polarisierung der künstlerischen Qualität, aber auch in der Sorgfalt der Antragstellung beobachtet. Diesmal lagen uns hingegen überwiegend professionelle, klar argumentierende und gut dokumentierte Anträge vor.

34 Anträge befand die Jury im Rahmen der Basisförderung für förderwürdig, darunter auch die 13 für dieses Förderinstrument diskutierten Anträge auf Konzeptförderung. Der Förderbedarf dieser 34 Anträge innerhalb der zweijährigen Basisförderung beträgt 4.402.086 €.

16 Gruppen und Einzelkünstler*innen konnte die Jury davon zur Förderung empfehlen.

Zum Vergleich:

2022-23 wurden 20 Anträge gefördert, 2020-21 waren es 18.

Sieben davon werden aktuell zweijährig gefördert. Zwei davon bekommen aktuell die vierjährige Konzeptförderung. Sieben Antragsteller*innen werden neu zur zweijährigen Basisförderung empfohlen. Neun Gruppen mit aktueller Basisförderung und drei hier diskutierte Gruppen mit aktueller Konzeptförderung konnten nicht weitergefördert werden, obwohl sie als grundsätzlich förderwürdig eingestuft werden. Von den bislang Geförderten haben zwei Kollektive und eine Einzelkünstlerin nicht erneut beantragt. Die Gründe dafür zu erfragen, könnte bei der Evaluation dieses Förderinstruments sinnvoll sein.

Der Bedarf der 16 geförderten Gruppen und Einzelkünstler*innen beträgt 2.481.834,70 € (2024) bzw. 2.624.184,25 € (2025).

Empfohlen werden konnte ein Fördervolumen von 1.575.163 € (2024) und 1.765.811 € (2025).

Zum Vergleich:

2020-21 war das Fördervolumen 1.501.000 € (2020), 1.468.000 € (2021). 2022-23 waren es 1.641.000 € (2023).

Bei der Basisförderung handelt es sich um eine Projektförderung: Bei jeder Vergabe wird neu bewertet: mit Blick auf die vorgeschlagenen Projekte, auf die bisherige Arbeit und auf die existierenden und geplanten Netzwerke und Partner*innen. Kriterien sind neben der Qualität der Produktionsvorhaben eine deutliche Verstetigung der künstlerischen Arbeit, eine sichtbare Kontinuität, die über die Beschreibung einzelner Produktionen hinausgeht, ein Bewusstsein für das, was erreicht worden ist und erreicht werden soll, eine längerfristige künstlerische Perspektive und darauf zugeschnittene Arbeitsstrukturen.

In diesem Jahr ist diese Neubewertung mit einer besonderen Schwere behaftet: Die Fülle hochwertiger Anträge und damit die Spanne zwischen dem ermittelten Förderbedarf und realer Förderempfehlung war auch in diesem Förderinstrument enorm. Die vorhandenen Mittel reichten nicht ansatzweise aus, um bereits etablierte sowie neue Positionen mit starkem Profil gleichermaßen zu berücksichtigen und der Vielfalt der Szene gerecht zu werden. Es war daher ausgesprochen schwierig, hier innerhalb der Jury ein einstimmiges Bild für die Auswahl der lediglich 16 aus 34 förderwürdigen Anträgen zu finden.

Eine kontinuierliche künstlerische Entwicklung der Szene wird bei gleichbleibender finanzieller Ausstattung des Förderinstruments nicht möglich sein. Durch die langfristige Unterfinanzierung

geht die Schere zwischen einer nachwachsenden jüngeren Generation und einer existierenden Vorgängergeneration immer weiter auseinander. Gleichzeitig können auch weiterhin etliche etablierte Künstler*innen nicht berücksichtigt werden, obwohl sie aufgrund ihres bedeutenden Beitrags für die Entwicklung ihrer jeweiligen Kunstform und Sparte in dieser Stadt längst die Aufnahme in dieses Förderinstrument verdient hätten.

Vor zwei Jahren priorisierte die Jury bei der Proportionierung der Fördermittel zwischen den verschiedenen Fördertools die Existenzsicherung mitten in Corona. Sie verschob dafür Mittel in die Basisförderung auf Kosten der Einstiegs- und Einzelprojektförderung. Der Spielraum für deren Vergabe war dadurch zuletzt so eng, dass die Jury in dieser Runde wiederum mehr Ressourcen dafür zurückhalten musste. Das Dilemma ist aktuell nicht aufzulösen: Längerfristige Strukturförderungen sind für die Zukunftsfähigkeit der Szene in ihrer Vielfalt ebenso substantiell wie die gezielte Ermöglichung von Einzelvorhaben und Einstiegen.

Es sei angemerkt, dass es aus der Erfahrung dieser Unterfinanzierung politisch nicht zu vertreten war, Anträge zu fördern, die gemeinsam mit Stadt- oder Staatstheatern gestellt werden. Hingegen können institutionelle Theater oder Opernhäuser als Koproduktionspartner*innen in Erscheinung treten.

Mit **Blick auf die verschiedenen Sparten** stellen sich Antragslage und Förderentscheidungen folgendermaßen dar:

Insgesamt 21 Anträge wurden im Bereich **Tanz/Tanztheater** eingereicht. Hinzu kommen weitere vorrangig tänzerisch und choreografisch arbeitende Künstler*innen, die sich im Bereich Performance verorten. Die beschriebene Unterfinanzierung trifft den Tanz in besonderer Weise: Neben den gestiegenen Bedarfen und dem Auslaufen der strukturell unterstützenden Neustart Kultur Förderungen kommt die Frage hinzu, wie mit den potenziell auslaufenden Tanzpakt Stadt-Land-Bund Förderungen umgegangen werden soll, die etablierten Choreograf*innen die längerfristige Entwicklung von Companystrukturen ermöglicht haben. Um bei gleichbleibendem Etat und steigenden Projektkosten die Fördersummen zumindest etwas anheben zu können, musste die Anzahl der geförderten Projekte verkleinert werden, was die oben genannten Probleme der Generationengerechtigkeit noch weiter verschärft. Ebenso stellen wir mit Bedauern fest, dass kaum mehr Spielräume für die Pflege von Repertoire oder die Auseinandersetzung mit dem (eigenen) Archiv vorhanden sind.

Wir konnten im Gegensatz zur letzten Runde mit sechs geförderten Tanzschaffenden diesmal nur vier Bewerbungen für die Förderung auswählen, für grundsätzlich förderwürdig haben wir mehr als doppelt so viele befunden. Aufgrund einer Vielzahl zusammenwirkender Gründe und Kriterien handelt es sich dabei um vier Neuaufnahmen. Um der Zugänglichkeit dieses dynamischen Förderinstruments gerecht zu werden und positive Entwicklungen in der Szene zu unterstützen, haben wir uns zu einem deutlichen Wechsel entschieden, der auch der Drastik der Herausforderungen entspricht, mit denen wir uns und die Szene in dieser postpandemischen Zeit konfrontiert sehen. Daraus hat sich eine vollständige Umstrukturierung des Tanzes in der Basisförderung ergeben, die zum Teil auch ein Generationswechsel ist.

In den Anträgen schlägt sich eine überwältigende Vielfalt drängender und gegenwärtiger Themen nieder, für die neue choreografische Formen in der Auseinandersetzung mit dem Körper, der Gesellschaft und neuen Technologien gesucht werden. Die sehr geringe Anzahl geförderter Choreograf*innen kann das stark ausdifferenzierte Feld künstlerischer Positionen aber nicht in für die Berliner Tanzszene angemessener Weise widerspiegeln. Dennoch haben wir uns für vier starke Positionen entschieden, die unterschiedliche Perspektiven auf Tanz werfen und deutlich in die Zukunft weisen, auch mit einem Fokus auf den Nachwuchs. Wir müssen aber gleichzeitig an dieser Stelle einen Tiefpunkt für die Tanzförderung insgesamt konstatieren, der in keiner Weise dem

innovativen und experimentierfreudigen choreografischen Schaffen über Generationen hinweg entspricht, das diese Stadt zur deutschlandweiten Hochburg des Tanzes gemacht hat. Unter diesen Bedingungen können wir als Jury der Sparte Tanz nicht mehr wirklich gerecht werden, von einem langfristigen und generationsübergreifenden Agieren ganz zu schweigen.

Die mit der Basisförderung verknüpfte Bedingung, jedes Jahr eine neue Premiere auf die Bühne zu bringen, baut einen enormen Produktionsdruck auf, der bei gleichzeitigem hochfrequentem Touring und den für den Tanz üblichen langen Recherche- und Probenzeiten nur schwer erfüllt werden kann. Das führt im Tanz zum Teil zu einer Abwendung herausragender Künstler*innen von diesem Förderinstrument und in Konsequenz zum Verlust ihrer Infrastruktur, die für das Touring notwendig ist. Nicht für alle Choreograf*innen sind jährliche Neuproduktionen möglich oder erstrebenswert, wenn lange Recherchephasen und intensives Touring andere Produktionsrhythmen erfordern. Gerade die Sichtbarkeit und Weiterverwertung der geförderten Arbeiten liegt nicht nur im Interesse der Künstler*innen sondern auch im Interesse einer nachhaltigen Förderung, weswegen diese unrealistischen Vorgaben aus Sicht der Jury unbedingt revidiert werden sollten.

In der zweijährigen Basisförderung werden insgesamt sieben Gruppen gefördert, die sich der Sparte **Performance bzw. Sprechtheater** zuordnen, wobei der Übergang zwischen beiden Sparten inzwischen traditionell fließend ist. Es konnte nur eine einzige neue Gruppe neu in die Basisförderung übernommen werden, während ein Urgestein der Performanceszene aus der Konzeptionsförderung in die Basisförderung wechseln musste. Drei Gruppen, die bisher Basisförderung erhalten haben und diese nun nicht mehr bekommen werden, sind zukünftig auf die Einzelprojektförderung angewiesen. Diese relativ statisch anmutende Aufteilung der Basisförderung spiegelt die Dynamik, Innovationsbereitschaft und Professionalität der freien Theaterszene Berlin indes nicht wider. Die Qualität der Anträge, die künstlerische Expertise und die inzwischen langjährige Erfahrung der Künstler*innen hätten es gerechtfertigt, mindestens sieben weitere Gruppen mit der Basisförderung eine zumindest zweijährige Produktionsperspektive zu geben. Allein die Mittel reichten nicht aus. Die Lage bleibt unbefriedigend.

Gleichwohl zeigen die nun für die Basisförderung ausgewählten Projekte die Vielfalt der Performanceszene in Berlin. Vier erfolgreiche und relativ junge Gruppen werden bei der Weiterentwicklung ihrer eigenen, prägnanten Ästhetik und der weitergehenden Professionalisierung ihrer Produktionsweisen gefördert. Zudem werden drei arrivierte Gruppen strukturgebend unterstützt. Als wesentliche Referenzen für die Konzipierung und Entwicklung der künstlerischen Projekte sind queer-feministische, recherchebasierte und partizipative Ansätze, post- und dekoloniale Theorien und Praktiken des Empowerments durch theatrale Auftritte zu verzeichnen. Die Projekte entwickeln eine unbändige Lust zur eigenwilligen Adaption popkultureller Inhalte und Erzählformen und sind dabei allzeit bereit, sich neue technische, mediale und digitale Verfahren für die Bühne anzueignen oder das postpandemische Theater in den digitalen Raum zu erweitern. Neben explizit ästhetischen Inszenierungsweisen, die sich am postdramatischen Theater und an Brecht orientierten, gibt es auch intersektionale und aktivistische Ansätze, soziale Interventionen und künstlerische Vorhaben zum Communitybuilding. Dabei zeigen sämtliche Gruppen das Interesse und die stete Bereitschaft zur kritischen Evaluierung der eigenen Produktionsweisen in Hinblick auf Hierarchisierungen, Ausschlüsse und nachhaltige Theaterarbeit. Einmal mehr gilt, dass das freie Theater nicht nur durch seine Ästhetiken zum Exempel wird, sondern auch durch seine Arbeitsweisen.

Im Bereich **Kinder- und Jugendtheater** wurden – ein ganz anderes Bild als bei den Orten – nur zwei Anträge (von insgesamt 68!) gestellt, von denen jedoch nur ein Antrag die positive Mehrheit der Jury auf sich vereinen konnte. Die Ermangelung an Anträgen aus dieser Sparte für die

zweijährige Basisförderung mag – wie bereits in den Vorjahren formuliert – an der fehlenden Perspektive dieses Förderinstruments für viele der für junges Publikum produzierenden Gruppen liegen. Die Konkurrenzsituation ist immens und die Erfolgsaussichten für eher „traditionell“ ausgerichtete Projekte bei diesem Förderverfahren sind gering. Gleichzeitig kann man aber feststellen, dass risikofreudige künstlerische Entscheidungen und der Einbezug aktueller gesellschaftlicher und künstlerischer Diskurse zunehmend Einzug in die Arbeit der Orte und Projekte aus dem Bereich des Kinder- und Jugendtheaters hält. Insofern soll an dieser Stelle die Szene erneut ermutigt werden, spannende künstlerische Vorhaben und Arbeitspraxen für junge Menschen auch über die Basisförderung zu beantragen.

Wie schon in den Vorjahren, so ist auch in diesem Jahr nur eine sehr geringe Anzahl von Anträgen (gesamt: drei) auf zweijährige Basisförderung aus dem Bereich **Puppen- und Objekttheater** eingegangen. Diese Antragslage spiegelt in keiner Weise die künstlerische Qualität des Puppen-/Objekttheaters in Berlin wider. Seit mehr als 50 Jahren gibt es den Studiengang Zeitgenössische Puppenspielkunst, seit fünf Jahren den Masterstudiengang Spiel und Objekt, beide mit einer Vielzahl von experimentierfreudigen, künstlerisch-innovativen, praktisch hervorragend ausgebildeten Absolvent*innen.

Viele Puppenspieler*innen arbeiten nach der Ausbildung mobil im ganzen deutschsprachigen Raum und präsentieren ihre Inszenierungen auf Festivals, bei kommunalen Kindertheaterreihen oder in Gastspielhäusern. Andere Künstler*innen sind auch überregional als Gastregisseur*innen, Puppenbauer*innen oder -spieler*innen an festen Häusern tätig, die eine eigene Puppentheatersparte haben. Diese nur grob skizzierte Arbeitsweise erweist sich oft genug als nicht kompatibel mit den Notwendigkeiten bzw. Zielen des Fördersystems, bedeutet aber andererseits auch nicht notwendigerweise ein zufriedenstellendes Auskommen. Möglicherweise entspricht das Förderinstrument nicht den Bedürfnissen der Künstler*innen im Puppen-/Objekttheater, eine Situation, die in höchstem Maße unbefriedigend ist und seitens der kulturpolitisch engagierten Akteur*innen der Szene kritisch evaluiert werden sollte.

In der Diskussion der vorliegenden Anträge ging es um die Frage, inwieweit die Basisförderung im Hinblick auf eine strukturelle Weiterentwicklung der geförderten Gruppe tatsächlich in deren Arbeitsergebnissen sichtbar wird, ob die Basisförderung entscheidende Impulse für die Entwicklung der Gruppe geben kann oder ob eine Einzelprojektförderung evtl. das geeignetere Instrument ist. Vor diesem Hintergrund entschied sich die Jury, eine Gruppe in die Basisförderung aufzunehmen, die seit vielen Jahren an der Schnittstelle von Objekttheater und Musik/Sound arbeitet. Dabei war auch ausschlaggebend, dass hier die wegweisende Expertise im Hinblick auf das sehr junge Kinderpublikum um Sinneswahrnehmungsperspektiven für blinde oder sehbehinderte Kinder erweitert wird. Damit unterstützt die Gruppe den Schwerpunkt der Spielorte Schaubude und FELD bei der Entwicklung von Barrierefreiheit in künstlerisch überzeugender Weise.

Dem **Genre der Oper wie des Musiktheaters** kommt bis heute ein Spitzenplatz in Sachen Aufwand der Mittel und im komplexen Zusammenwirken verschiedener Künste zu: Musik, Gesang, manchmal Sprache, Tanz, Choreografie, Architektur, Lightdesign, dazu eine große Anzahl von Mitwirkenden in allen Gewerken. Dies erklärt, warum die Fördersummen – wie hier in der Basisförderung – in den Anträgen normalerweise sehr hoch ausfallen. Trotz dieser Anforderungen hat sich allerdings gerade in Berlin eine Vielzahl von Gruppen etablieren können, die sich mit der Sparte Oper auf sehr unterschiedliche, neuartige Weise auseinandersetzen, sowohl was die formale Gestaltung wie auch den intellektuellen Umgang anbetrifft, die inhaltliche Auseinandersetzung wie die szenische Artikulation, mal mit dem Schwerpunkt auf eine Neudefinition der Oper, mal mit dem Akzent auf frei formuliertes Musiktheater.

Das Spektrum der Ästhetiken dabei ist groß: Manche Herangehensweisen sind eher musiktheatralisch experimentell bis dekonstruktivistisch zu nennen, andere transformieren das Genre Oper mit historisch informiertem Bewusstsein in heutige Kunstwelten. Auf musikalischer Ebene sind klassische wie auch zeitgenössische Elemente zu beobachten. Der Output reicht von freien Produktionen an variablen, eigens angemieteten Orten bis zu eigenständigen Produktionen an institutionellen Opernhäusern. Er umfasst klassische Opernregie wie auch experimentelle, inklusive Formate oder polymorphe Aufführungen an der Schnittstelle zwischen Musiktheater, Konzert und Performance.

Die Antragslage zeigt, welch hohes professionelles Niveau und welche genreübergreifende Kompetenz die künstlerische Debatte in diesem Bereich mittlerweile auszeichnet. Die Vernetzung mit internationalen Arbeits- und Kooperationspartner*innen hat sich für die freien Opern- und Musiktheatergruppen vergrößert und ist auch nach den Corona-Lockdowns stabil geblieben. Die Oper und das Musiktheater werden auf diese Weise in neue Milieus getragen, oft an anderen Orten als den institutionellen Häusern gespielt und im Licht aktueller ästhetischer Erfahrungen interpretiert. Die Kunst des Zuhörens kann in untypischen Räumen und in einem unerwarteten ästhetischen Kontext geübt werden.

Angesichts des beschriebenen Missverhältnisses zwischen Förderbudget und Bedarf musste die Jury auch in dieser Sparte innerhalb der Anträge kürzen, um eine gewisse Breite in der Kulturförderung zu erzielen. Davon betroffen war eine namhafte, verdienstvolle Compagnie, die nach kontroverser Jurydebatte aus der vierjährigen Förderung in die Basisförderung verlegt werden musste. Sichtbar wurde auch ein Konflikt zwischen erfahrenen und neu hinzugekommenen Ensembles. Die einen haben schon viel für ihr Fach und für die Berliner Kultur geleistet, die anderen sind erst noch auf dem Weg dahin. Eine gerechte Förderung ist nur dann möglich, wenn der generationelle Reichtum der Szene nicht zum Nachteil wird.

Im weiten Feld des freien Musiktheaters ist eine langfristige Planung unumgänglich, um die künstlerischen Standards halten und um sich in den Programmierungszyklen der Szene durchsetzen zu können. Die Termine von Sänger*innen, Musiker*innen und Dirigent*innen sind normalerweise eng getaktet und über Jahre hinaus vergeben, was eine kurzfristige Spielplangestaltung unmöglich macht und auf Dauer nur funktioniert, wenn mit klarer Perspektive gearbeitet werden kann. Längerfristige Förderinstrumente sind für Künstler*innen dieser Sparte daher ganz besonders notwendig und wirkungsvoll.

4. Vierjährige Konzeptförderung von Gruppen und Einzelkünstler*innen 2024 – 2027

26 Anträge lagen der Jury für die Konzeptförderung 2024-27 vor, darunter 14 Anträge aller aktuell geförderten Gruppen. Das gesamte Antragsvolumen betrug 6.887.959,77 € (2024) bzw. 7.108.454,29 € (2025).

17 Anträge befand die Jury im Rahmen der Konzeptförderung für grundsätzlich förderwürdig, deren Gesamtbedarf betrug 5.723.354 € (2024) bzw. 5.857.606 € (2025).

Im Umgang mit dem begrenzten Förderbudget haben wir uns – anders als bei den Orten – jedoch für eine stärkere Gewichtung entschieden: 13 Anträge mussten wir trotz Feststellung der längerfristigen Förderwürdigkeit im Rahmen der zweijährigen Basisförderung diskutieren und konnten nur fünf davon dort zur Förderung empfehlen.

Das Antragsvolumen der in der Diskussion verbleibenden 13 Gruppen betrug 4.277.305 € (2024) bzw. 4.277.190 € (2025).

10 Anträge empfiehlt die Jury zur Förderung, mit einem Fördervolumen von insgesamt 2.380.000 € pro Förderjahr.

Zum Vergleich:

Für 2020-23 wurden 28 Anträge eingereicht. Das Antragsvolumen betrug damals 4.159.200 € (2020) und 4.133.980 € (2021). 14 dieser Anträge wurden damals innerhalb der zweijährigen Basisförderung diskutiert. Zusätzlich wurden damals die Gruppen Gob Squad, Nico and the Navigators, Rimini Protokoll und She She Pop aus der institutionellen Förderung in die vierjährige Projektförderung übernommen. Das Antragsvolumen der damals für dieses Förderinstrument diskutierten 14 plus die vier aus der institutionellen Förderung hinzugekommenen Gruppen war 3.390.169 € (2020) bzw. 3.416.347 € (2021).

Die Fördersumme für die aktuell geförderten 14 Gruppen beträgt 2.670.000 € (2023). Aus einem anderen Topf hat die Kulturverwaltung zusätzlich Mittel zum Ausgleich der Tarifentwicklung bereitgestellt, die aktuellen Förderungen sind daher etwas höher als zum Zeitpunkt der ersten Förderrunde. 2021: 1%, 2022: 1,5%, 2023: 3%.

Im Bereich der Berliner Projektförderung ist die vierjährige Konzeptförderung die Spitzenförderung. Künstler*innen und Kollektive, die wir für die Konzeptförderung empfehlen, zeichnet aus, dass sie eine erwiesenen exzellente, unverwechselbare künstlerische Praxis und die dafür erforderlichen Arbeitsstrukturen entwickelt haben. Sie setzen Maßstäbe, formulieren weit übergreifende Zusammenhänge, reflektieren tiefgreifend die Essenz der eigenen Arbeit und verschieben in Alleinstellung die Grenzen des eigenen Genres.

Die Konzeptförderung wird in dieser Runde zum zweiten Mal vergeben. Mit dem Umbau der Förderstruktur vor vier Jahren wurden die vier genannten Gruppen ohne eigene Spielstätte in den Topf der Konzeptförderung überführt. Dem neuen Förderinstrument wurde damit das Auseinanderklaffen zweier Budgetniveaus in die Wiege gelegt. Aufgrund einer schon längerfristig aufbauenden Förderung konnten die vier ehemals institutionell geförderten Gruppen der Sparten Musiktheater und Performance ihre Arbeitsstrukturen professionalisieren und einen hochfrequenten, internationalen Vorstellungs- und Touringbetrieb ausbauen. Sie kalkulieren entsprechende Kosten- und Finanzierungspläne.

Vor vier Jahren vermerkte die damalige Jury, dass mit diesen Kalkulationen „die finanzielle Messlatte für das neue Förderinstrument gegenüber der bisherigen zweijährigen Basisförderung auf ein Niveau gesetzt“ wurde, „das aus unserer Sicht die Mittelvergabe in Zukunft dimensionieren sollte“. Ohne Erhöhung des Förderbudgets schreibt sich indes die Übergangssituation in die Gegenwart fort: In ein und demselben Topf liegen Antragssummen zwischen rund 120.000 und 760.000 €. Dass das Fördergefüge eine Orientierung an den tatsächlichen Bedarfen auch im Exzellenzbereich nicht ermöglicht, machte die Förderempfehlungen auch hier zu einer unbefriedigenden Aufgabe.

Gruppen wie Gob Squad, Rimini Protokoll oder She She Pop verstehen sich, wie sie es in ihren Anträgen und Positionspapieren formulieren, explizit als „Institutionen ohne Haus“: Ihre Antragssummen bilden den Bedarf an nachhaltiger Finanzierung ab und tragen dem Umstand Rechnung, dass sie seit über 25 Jahren höchst erfolgreich je eigene Kunstformen ausgeformt, Schule gemacht und stabile Arbeitsstrukturen entwickelt haben. Als „Leuchttürme“ der Szene sind sie weit und verbindlich vernetzt und international nachgefragt. Ihre Erfolgsgeschichten haben sich zwar innerhalb anderer Strukturen entwickelt als Karrieren an Theaterinstitutionen – können aber eine vergleichbare künstlerischen Bedeutung für sich beanspruchen. Mit den errungenen Strukturen, gewachsener gemeinsamer Berufspraxis und zunehmendem Alter steigen auch ihre

Bedarfe. Sie formulieren diese selbstbewusst, wissend, dass diese die aktuellen Fördertöpfe übersteigen.

Dass die vier ehemals institutionell geförderten Gruppen mit bedeutend jüngeren Kolleg*innen um dieselben Fördertöpfe konkurrieren müssen, führt zu doppelt schwierigen Situationen: Zum einen kann der Topf ihre Bedarfe bei weitem nicht decken: Der Bedarf für Arbeitsstruktur und mindestens ein Projekt pro Jahr entspricht in dieser Runde dem gesamten Etat des Förderinstruments. Zum anderen bedeutet die daraus resultierende Unterfinanzierung eine Verschiebung des Problems in andere Töpfe und Juryrunden, wo sie zusätzlich Drittmittel akquirieren müssen.

Eine ganz andere Schwierigkeit bei der Vergabe der Konzeptförderung besteht darin, dass in der Gruppe der „Exzellenz“ viele künstlerische Praxen ihre ganz eigene, ausgeprägte Berechtigung haben. Eine notgedrungen strengere Bewertung ihrer Qualitäten stößt schnell an eine Grenze: Exzellenz ist in diesem Bereich keine Frage mehr. Dass wir etablierte Gruppen aus finanziellen Gründen für die Basisförderung empfehlen mussten, ist schlimm genug. Dass aufgrund des hohen Drucks auf die Basisförderung für einige Gruppen kein sanfter Abstieg gelang, sondern die Mehrjahresförderung schockartig und wenig nachhaltig verloren geht, ist für alle besonders schmerzhaft.

Mit **Blick in die Sparten** stellt sich die Lage folgendermaßen dar:

Insgesamt acht Anträge wurden im Bereich **Tanz/Tanztheater** eingereicht. Hinzu kommt eine weitere vorrangig tänzerisch und choreografisch arbeitende Künstler*in, die sich im Bereich Performance verortet. Um bei gleichbleibendem Etat und steigenden Projektkosten die Fördersummen zumindest etwas anheben zu können, musste die Anzahl der geförderten Projekte verkleinert werden. Wir konnten daher im Gegensatz zur letzten Runde mit fünf geförderten Tanzschaffenden diesmal nur drei Bewerbungen für die Förderung auswählen. Dafür konnten wir die Fördersummen zum Teil deutlich erhöhen, auch wenn sie aufgrund der viel zu geringen Ausstattung des Fördertopfes fast immer weit unter den realistischen Bedarfen zurückbleiben. Um diese Verkleinerung zu erreichen, mussten wir wesentlich härtere Kriterien anlegen, insbesondere in Bezug auf die Sichtbarkeit und langfristige Verankerung der Arbeit in Berlin und in Bezug auf die internationale Präsenz und Vernetzung. Die Antragslage gab unter diesen Bedingungen auch keine Neuaufnahme her, obwohl auch weitere Choreograf*innen von einem langfristigeren Planungs- und Entwicklungshorizont sehr profitieren würden.

Gemeinsam ist den drei geförderten Einzelkünstler*innen bzw. Gruppen eine Fokussierung auf oft längerfristig angelegtes, prozesshaftes Arbeiten, fundierte Körper- und Bewegungsrecherchen sowie jeweils eine klare über Jahre entwickelte choreografische Handschrift. Die Künstler*innen verfügen jeweils über ein Repertoire an klein- und größerformatigen Arbeiten. Darüber hinaus sehen wir eine langjährige Positionierung in der Freien Tanzszene, die die Künstler*innen auch mit einer Verantwortung für die Entwicklung der Kunstform Tanz in Berlin und teilweise darüber hinaus generell verbinden.

In der Sparte **Performance** werden insgesamt fünf Kollektive gefördert, die alle bereits in der letzten Förderphase konzeptgefördert waren. Es konnten nicht nur keine neuen Gruppen aufgenommen werden, sondern die Zahl der vierjährig konzeptgeförderten Gruppen musste reduziert werden, obwohl die Qualität der Anträge und die Professionalität mehrerer Künstler*innen die Fortsetzungsperspektive bzw. Neuaufnahme gerechtfertigt hätten. Die ausgewählten Gruppen dürfen als Leuchttürme des freien Theaters in Berlin gelten. Sie zeichnen sich durch eine reflektierte Arbeitsweise, innovative und experimentelle Mittel, eine wiedererkennbare Ästhetik sowie ihre nationale und internationale Sichtbarkeit und Vernetzung

aus. Die Etablierung dieser Gruppen ist durch mehrjährige Förderinstrumente wesentlich unterstützt worden.

Zugleich zeigen ihre Anträge und Vorhaben auch die Grenzen der bestehenden Förderstruktur auf. Die realen Bedarfe und entsprechend beantragten Summen gehen weit über die verfügbaren Mittel hinaus. Alle fünf Gruppen haben keine eigenen Spielstätten und streben diese auch nicht an. Sie verstehen sich als hybride Institutionen ohne Haus, die das Prinzip des Kollektivs künstlerisch, organisatorisch und produktionstechnisch weiterdenken. Die mehrjährige Förderung ermöglicht es ihnen, eine hochprofessionelle, arbeitsteilige Struktur aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Ein Großteil der Produktionen wird von angesehenen Theatern koproduziert. Die Inszenierungen sind oftmals tourfähig. Sie werden auf Gastspielen international gezeigt und beachtet. Die damit einhergehende organisatorische und logistische Belastung kann nur durch eine professionelle Produktionsstruktur mit den entsprechenden Mitarbeitenden gewährleistet werden.

Dies wird durch die vierjährige Konzeptförderung nur eingeschränkt geleistet. Nach wie vor sind die Gruppen für die Entwicklung der einzelnen künstlerischen Projekte auf Koproduktionspartner und die Einwerbung weiterer Drittmittel angewiesen. Ziel der Konzeptförderung ist es, neben der Struktur auch eine vollfinanzierte künstlerische Produktion pro Jahr zu ermöglichen. In der Vergangenheit war dies nicht oder nur stark eingeschränkt möglich, so dass die Gruppen auch in der Einzelprojektförderung Anträge gestellt und mit vergleichsweise weniger etablierten Künstler*innen konkurriert haben. Um dies zu vermeiden, wurden die Förderungen für einige Gruppen in Richtung ihrer realen Bedarfe zumindest deutlich angehoben. Das Ziel, alle konzeptförderungswürdigen Gruppen auskömmlich zu unterstützen, ist jedoch noch nicht erreicht.

Aus dem Bereich **Kinder- und Jugendtheater** hat sich keine Organisation für die vierjährige Konzeptförderung beworben. Nur wenige Antragstellende erwähnen die Einbeziehung jungen Publikums. Mögen einige Gruppen mit ihren Arbeiten junge Erwachsene ansprechen, so fällt es doch auf, dass dieses Förderinstrument keinerlei Widerhall in der Sparte Kinder- und Jugendtheater findet.

Die für die zweijährige Basisförderung beschriebenen Antragslage im Hinblick auf **Puppen- und Objekttheater** zeigt sich bei der vierjährigen Konzeptförderung noch deutlicher. Lediglich zwei Anträge aus dem Bereich Puppen-, bzw. Maskentheater lagen vor, von denen beide grundsätzlich als förderwürdig eingestuft wurden. Bei der Diskussion um die vorgeschlagenen Projekte und der Frage nach der Notwendigkeit einer strukturellen Förderung spielte eine Rolle, inwieweit sich im Antrag eine reflektierte Auseinandersetzung mit der eigenen Ästhetik zeigt, sowie eine Tiefenschärfe bei der Diskussion der vorgeschlagenen Arbeitsthemen für die kommenden Jahre. Auch die Fragen nach künstlerischen Wechselwirkungen über das eigene Umfeld hinaus und nach der Strahlkraft für neue künstlerische Wege in dem gewählten Genre wurden diskutiert. Im Verhältnis zu den Anträgen der anderen Sparten konnte sich hier keiner der beiden Anträge durchsetzen, so dass sich in den Juryempfehlungen für die Konzeptförderung keine Gruppe aus dem Bereich Puppen-/Objekttheater findet.

Vier Anträge lagen aus dem Bereich **Musiktheater** vor, die auf sehr hohem Niveau und mit intensiver Ausstattung Neudeinitionen des Begriffs Oper vorantreiben. Die Antragstellenden sind dabei Spezialist*innen einer Kunstform, die traditionell an Institutionen gepflegt wird, für die sie aber ganz eigene Arbeitszusammenhänge innerhalb in der Freien Szene entwickelt haben. Dass diese Kollektive hohe Fördersummen beantragen, hat mit den Spezifika des Genres zu tun: viele Beteiligte, viele verschiedene Sparten, die sich hier zusammentun. Gerade in Berlin hat sich eine Vielzahl von Gruppen gebildet, die hinsichtlich ihres

Professionalisierungsgrades und ihrer Kompetenz in der künstlerischen Debatte mit so mancher finanziell wesentlich besser ausgestatteten Institution mithalten können.

Wie für alle gilt jedoch auch hier, dass Inflation, die höheren Energie- wie Reisekosten und Honorare, gefolgt von höheren Mietkosten für geeignete Probenräume (Musik kann laut sein), noch mehr Probleme für die freien Musiktheatergruppen aufwerfen als bisher. Dabei haben auch sie übersichtliche, nachvollziehbare Kalkulationen vorgelegt, die aber die vorhandenen Fördermittel übersteigen.

Wie schon im Kontext der Basisförderung angemerkt, ist für das freie Musiktheater – wie für das Musiktheater überhaupt – eine langfristige Planung konstitutiv und üblich. Die Termine von Sänger*innen, Musiker*innen und Dirigent*innen sind normalerweise eng getaktet und über Jahre hinaus vergeben, was eine kurzfristige Spielplangestaltung unmöglich macht und auf Dauer nur funktioniert, wenn mit klarer Perspektive gearbeitet werden kann. Längerfristige Förderinstrumente sind für Künstler*innen dieser Sparte daher ganz besonders notwendig und wirkungsvoll, um die künstlerischen Standards halten und um sich in den Programmierungszyklen der Szene durchsetzen zu können. Potenziellen Koproduktionspartner*innen gewähren sie die Sicherheit, dass die vorgeschlagenen Projekte mit dem vereinbarten finanziellen Konzept tatsächlich stattfinden können. Koproduktionen wiederum stärken den Status der Gruppen über den jeweiligen Förderzeitraum hinaus, machen sie für Drittmittelgeber*innen interessant und helfen ihnen, künstlerisch anspruchsvolle Projekte im soliden finanziellen Rahmen realisieren zu können. Die Sichtbarkeit ihrer Arbeit wird dadurch weiter unterstützt und stabilisiert.

Umgekehrt bedeutet die Nichtverlängerung gerade der Konzeptförderung tatsächliche Krisen durch ökonomische Zwangslagen und plötzlichen Bedeutungsverlust. Für die Jury und ihre Entscheidungen ist das eine schwere Belastung. Fördern bedeutet hier leider oft die Verwaltung des finanziellen Mangels, den wir nicht ändern können. Deshalb wurden auch nur zwei Musiktheater-Gruppen für die nächste vierjährige Konzeptförderung empfohlen und mit Summen unterstützt, die zum Teil erheblich unter den errechneten Bedarfen liegen. Das ist im Prinzip so etwas wie die Quadratur des Kreises: Denn einerseits sind sie qua Förderrichtlinien angehalten, Honoraruntergrenzen zu berücksichtigen, andererseits werden ihnen die Mittel gestrichen, um dies tun zu können. Dieser Spagat kann bedeuten, dass Produktionen ausfallen müssen oder nur im reduzierten Maßstab erarbeitet werden können. Das kann eigentlich nicht der Sinn von Förderung sein. Die dritte Gruppe wurde schweren Herzens für die zweijährige Basisförderung empfohlen.

6. Einzelfallbegründungen zu den Förderempfehlungen für die vierjährige Konzeptförderung

6.1 Company Christoph Winkler

Die Company Christoph Winkler hat die bisherige vierjährige Förderperiode genutzt, um die selbstgewählten Aspekte „sustain & decolonize“ in der künstlerischen und organisatorischen Arbeit nachhaltig und konsequent zu verfolgen. Diese Arbeit und das überzeugende künstlerische Schaffen der Company Christoph Winkler sollen mit der Fortführung der Konzeptförderung weiterhin unterstützt werden.

Die Bandbreite der künstlerischen Arbeiten Christoph Winklers ist immens und reicht von Soloarbeiten bis hin zu großformatigen Produktionen, in denen sich Tanz, Live-Musik und Video vereinen. Die Ko-Kreator*innen stammen aus unterschiedlichsten Ländern und Kontinenten. In Berlin bespielt die Company verschiedenste Spielstätten der freien Szene und erreicht so ein

vielfältiges Publikum. Die Company Christoph Winkler ist international und divers angelegt. Diese Form der Zusammenarbeit beruht auf dem Wunsch, unterschiedliche Perspektiven sichtbar zu machen. Hierfür sind Fragen nach fairen Arbeitsbedingungen und nach einer fairen Verteilung der Rechte an entstehenden Produktionen grundlegend.

Wie kaum einem anderen Choreografen gelingt es Christoph Winkler, seine Überlegungen zu Nachhaltigkeit und Gerechtigkeit in konkrete Handlungen zu übersetzen. Klimagerechtigkeit drückt sich immer auch in Projektgerechtigkeit und umgekehrt aus, ist ein Erkenntnis seiner Arbeit, die unmittelbar in entsprechende Projektkonzeptionen einfließt.

In den letzten Jahren wurde Christoph Winkler mit dem Tabori-Preis und dem Deutschen Tanzpreis ausgezeichnet. Seine herausragende Arbeit wird wahrgenommen und macht ihn zu einem wichtigen Pfeiler der Berliner Kunstszene. Zur Entwicklung der Szene trägt er u. a. dadurch aktiv bei, dass er junge Künstler*innen coacht und auf diesem Wege z.B. auch die urbane Tanzszene stärkt. Gleichzeitig produziert er mit endlosem Elan Bühnenstücke und widmet sich in dem Projekt „Environmental Dances“ der Frage, wie Körperwissen unterschiedlichster Tanzkulturen dazu beitragen kann, einen nachhaltigeren Umgang mit der Natur und dem Ökosystem zu erreichen. Beharrlich setzt sich die Company Christoph Winkler für eine Auseinandersetzung mit aktuellen und wichtigen Fragen mit und durch Tanz und anderen Kunstformen ein.

6.2 Gob Squad Arts Collective

Das britisch-deutsche Performancekollektiv Gob Squad (Gob Squad Arts Collective) gehört zu den herausragenden freien Gruppen mit Sitz in Berlin. 1994 im Rahmen eines universitären Austauschprojekts zwischen Gießen und Nottingham gegründet, hat Gob Squad mittlerweile an die 60 Projekte auf der Schnittstelle von Live-Performance, Theater, (Video-)Kunst und Medien produziert. Die meisten Arbeiten sind im In- und Ausland getourt, viele wurden zu Festivals eingeladen und ausgezeichnet. Seit den Nuller Jahren ist die Gruppe sowohl dem Hebbel am Ufer Berlin und damit dem bundesweiten Netzwerk Internationaler Produktionshäuser als auch der Volksbühne Berlin eng verbunden.

Gob Squad gehört zu den strukturell unterfinanzierten „Institutionen ohne Haus“. Bisher hat sich das Kollektiv zu rund einem Drittel durch die vierjährige Konzeptförderung des Senats sowie durch Touring-Einnahmen und Drittmittelakquise finanziert. Das künstlerische Kernteam besteht aus sieben Mitgliedern, die zugleich als Gesellschafter*innen einer Geschäftsleitung fungieren; ein vierköpfiges Büroteam nimmt weitere Management- und Verwaltungsaufgaben wahr. Hinzu kommt das „erweiterte Kollektiv“, bestehend aus rund zwei Dutzend diversen Künstler*innen unterschiedlicher Disziplinen, die regelmäßig mit Gob Squad zusammenarbeiten und für die sich die Gruppe verantwortlich fühlt. Während der Pandemie hat sich Gob Squad außerdem darin geschult, mit Künstler*innen in den USA, China und Indien digital zu proben. Als Green Ambassadors engagieren sie sich für ein nachhaltigeres Theater.

Seit fast 30 Jahren arbeitet Gob Squad zweisprachig am Einreißen der Grenze zwischen Hoch- und Popkultur und hat dabei eine Ästhetik entwickelt, die komplex und zugänglich zugleich ist. Der Alltag und die mit ihm verknüpften Rituale, vom Wohnen bis zum Ausgehen, Tee trinken bis Musikhören dienen ihnen als Material und Untersuchungsgegenstand; ihre Fragestellungen adressieren ein möglichst breites Publikum unabhängig von Class, Race und Gender. Die Gruppe hat eine enorme Expertise entwickelt, mit Menschen ins Gespräch zu kommen und echte Begegnungen zu initiieren, ihr reales, aber auch ein potenzielles Publikum anzusprechen und in ihre Performances zu integrieren, sowohl innerhalb als auch außerhalb des Theaterraumes.

Zuschauer*innen wurden in hybriden Bühnen- und Videoinstallationen als Repräsentant*innen der Performer*innen eingesetzt, auf der Straße Passanten angesprochen und zur Teilnahme an ihren Inszenierungen eingeladen.

In den kommenden vier Jahren will sich Gob Squad unter dem Arbeitstitel What's beyond? („Was liegt außerhalb unserer Perspektive?“) noch gezielter als bisher aus der eigenen Bubble heraus bewegen und sich auf neue Partner*innen einstellen. Die Gruppe möchte ihre partizipatorischen Strategien in verschiedenen Projekten (z.B. „Dancing with our Neighbours“, „News from Beyond“) mit der migrantisch geprägten Nachbarschaft des Hebbel am Ufer Berlin rund um den Mehringplatz erproben und mit ihr langfristig und fair zusammenarbeiten. Inspiriert von der britischen Theaterszene und ihrer Forderung nach Education-Engagement, in dem die Trennung von Kunst und Sozialprojekt mittlerweile praktisch aufgehoben ist, hat Gob Squad sich seit 2021 im Bereich Kulturelle Teilhabe fortgebildet und argumentiert überzeugend, ihre Expertise nun auch mit Laien teilen zu wollen. Aber auch mit professionellen Kolleg*innen sucht die Gruppe weiterhin Austausch, Entwicklung und Perspektiverweiterung, etwa, indem sie jüngere Kollektive einladen, eigene ältere Performancekonzepte neu zu interpretieren. Ebenfalls geplant sind ein Projekt zu Tod und Sterben in Form einer immersiven Totenwache sowie eine Langzeitperformance für „mögliche und unmögliche Kollektive der Zukunft“.

6.3 Isabelle Schad

Isabelle Schad ist nicht nur eine der wenigen Berliner Choreograf*innen, die mit sehr großen Gruppen auf der Bühne arbeitet, sondern hat daraus einen besonderen Forschungs- und Schaffensprozess entwickelt, der den zeitgenössischen Tanz der letzten Jahrzehnte maßgeblich beeinflusst hat. Sie studiert den Körper in seiner Materialität, Prozesshaftigkeit und Erfahrbarkeit – als kollektive Körper, aber auch indem sie in die spezifische Körperlichkeit einzelner Tänzer*innen hineinzoomt und daraus Solo-Portraits formt. Ihre Gruppenstücke wurden zur Tanzplattform 2016 in Frankfurt („Collective Jumps“) und zur Tanzplattform 2020 in München („Reflections“) eingeladen und 2019 wurde sie mit dem Deutschen Tanzpreis für herausragende künstlerische Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz ausgezeichnet. Schads aus dem Abstrakten das Konkrete und umgekehrt schöpfende Ästhetik eignet sich auch hervorragend, um ganz jungem Publikum außergewöhnliche Seherfahrungen und mannigfaltige Anknüpfungspunkte für ihre Fantasie zu bieten: Ihr Stück „Harvest“, eine Zusammenarbeit mit dem Theater o.N. und der Offensive Tanz für junges Publikum, wurde 2022 für den Ikarus-Preis nominiert und 2023 zu Augenblick Mal! eingeladen.

So ist in den letzten 23 Jahren ein vielschichtiges Gesamtwerk von über 55 Arbeiten entstanden, das durch eine kontinuierliche Vermittlung von Praxis und kollektivem Training gespeist wird. Schad hat eine Art mobiles, kollaboratives Ensemble an Tänzer*innen aufgebaut, die durch die gemeinsame Arbeit gewachsen sind und teils auch ihre eigenen Arbeiten erfolgreich produzieren, aber zugleich immer noch Teil des Ensembles sind. In Berlin ist Isabelle Schad auf vielen Bühnen zuhause, im HAU Hebbel am Ufer, Sophiensaele, Radialsystem, Theater o.N. und Uferstudios werden ihre geplanten Produktionen gezeigt. Mit dem Arbeits- und Produktionsort Tanzhalle Wiesenburg hat sie aber auch einen eigenen Ort aufgebaut, an dem choreografische Praxis, soziales Miteinander und Austausch ineinandergreifen und von dem die Berliner Tanzszenen insgesamt profitiert. Darüber hinaus ist ihre Arbeit auch durch zahlreiche Gastspiele und Lehraufträge weltweit unterwegs.

Im Förderzeitraum 2024-27 ist mit „Stück der Wandlungen (Piece of Changes)“ (2026) eine neue große Gruppenarbeit geplant, die das widerständige Potenzial der Körper und Tanz als Ort politischer Prozesse erforscht. In „Mirroring“ (2024), einem Portrait für Josephine Findeisen,

verbinden sich Fragestellungen zu Klassismus mit der Erforschung des eigenen körperlichen Schwerpunkts. „Foreign Bodies“ (2025) ist eine Kollaboration mit Arantxa Martinez, die ausgehend von Shiatsu Behandlungen das Fremdsein im eigenen Körper und feministische Weltentwürfe des Science Fiction erkundet. Hinzu kommen mit der Serie „Infnitive Mouvements“ jährliche Durational Performances, die Material aus vorhandenen Arbeiten durch Loops und Infinity-Prinzipien zu einer Skulptur herausarbeiten. Als Höhepunkt findet im Sommer 2027 ein Portrait-Festival statt, das die Kontinuitäten ihrer Arbeit sichtbar macht.

Diese kollektiv strukturbildende und kontinuierlich körperforschende Arbeit an der Schnittstelle zwischen Tanz, Performance und Bildender Kunst empfehlen wir weiterhin für die Konzeptförderung.

6.4 laborgras

1994 von Renate Graziadei und Arthur Stäldi in Hamburg gegründet, ist das Kollektiv laborgras seit 2000 in Berlin ansässig und zählt inzwischen zu den am längsten kontinuierlich arbeitenden freien Tanzcompagnien der Stadt. Sowohl in ihrer prozessorientierten Arbeitsweise wie auch durch vielfältige Formate der Wissensvermittlung, des Mentoring und offener Trainingsangebote für eine professionelle Tanzszene sind Graziadei und Stäldi immer wieder impulsgebend für die Berliner Tanzlandschaft. Seit 2002 wurden sie mit dem Studio laborgras eine wichtige Institution für die praktische Pflege, Vermittlung und Weiterentwicklung des zeitgenössischen Tanzes in der Tradition der amerikanischen Postmoderne.

Eine besondere Qualität ihrer Arbeit liegt – sowohl bei kleinformatigen Werken wie in größeren Ensemblearbeiten – in einem oft vielschichtig und komplex ausgearbeiteten und feingliedrig artikulierten choreographischen Material. Es verlangt den Performenden einerseits ein hohes Maß an Genauigkeit ab und lässt gleichzeitig Raum für ein fortwährendes Interagieren und für eigene Gestaltungsräume und Bewegungsderivate. Mit diesem System der elastischen Choreografie haben Graziadei und Stäldi eine Improvisationspraxis weiterentwickelt, die den Tanzenden in der Auseinandersetzung mit musikalischen Werken erlaubt, eine extreme Ausdruckdichte zu erreichen, emotionale Räume der musikalischen Vorlagen tänzerisch zu erforschen, auszufüllen und zu übersetzen. Auch ein ungeschultes Publikum ist dabei eingeladen, performative Praxis zu erleben und choreografische Prozesse und Entscheidungen scheinbar im Moment ihrer Entstehung zu verfolgen. Dabei beweist laborgras einen besonderen Sinn für Formen und Variationen in den ausgewählten musikalischen Strukturen und der choreographischen Arbeit – und nicht zuletzt immer auch einen Sinn für Ironie und Humor.

Neben dem laborgras-Studioraum zeigte die Gruppe ihre Stücke an verschiedensten Spielorten in Berlin, u.a. in den Uferstudios, am Dock 11, am Radialsystem und zuletzt in der St. Elisabeth-Kirche und im Delphi. Radialsystem und Delphi sind auch die Aufführungsorte für die in 2024 und 2025 geplanten choreographisch-musikalischen Projekte, in denen laborgras das Gestalten kinästhetischer Erfahrungsräume fortschreiben möchte. Für die Beschäftigung mit den Madrigalen Monteverdis arbeiten laborgras erneut, wie schon für „Das Fest“, mit dem Ensemble *CONTINUUM* zusammen. 2025 folgt in der künstlerischen Kollaboration mit Nik Bärtsch eine Hinwendung zur zeitgenössischen Musik – Funk, Jazz, Minimal Music und japanischer Ritualmusik.

Verankert im zeitgenössischen Tanz, nehmen die Zusammenarbeit mit Künstler*innen aus der Musik, der Bildenden oder Video-Kunst, die Bewegungserforschung und das interdisziplinäre Experimentieren einen wichtigen Platz im Selbstverständnis von laborgras ein. Über mehrere Jahre entstand in der Erarbeitung und Präsentation der eigenen Stücke, in Kooperationen, Koproduktionen und im Rahmen von Auftragsarbeiten eine erweiterte fluide Kompaniestruktur

mit einem Stammteam von Künstler*innen und Management. Mit Hilfe der vierjährigen Konzeptförderung möchte das Kollektiv dieses Kernteam erhalten und dem bisher aufgebauten Stamm von Tänzer*innen im Interesse einer nachhaltigen Struktur weiterhin eine längerfristige Berufsperspektive bieten.

6.5 machina eX

Das Berliner Game-Theater-Kollektiv machina eX entwickelt seit 2010 Performances auf der Schnittstelle von Theater, Site-specific-Performance, Computergame und Gesellschaftsspiel. Die im Verhältnis zu anderen konzeptgeförderten Formationen relativ junge Gruppe darf gleichwohl als Pionier des Game-Theaters in Deutschland gelten. Über die Jahre hat das Kollektiv sein Repertoire an Formaten stetig erweitert von klassischen Escape Room-Situationen in geschlossenen Räumen über ortsspezifische Arbeiten in historischen Umgebungen bis zur experimentellen Erweiterung der konventionellen Brettspielsituation am Tisch. Lange vor der Coronapandemie erkundete und forcierte die Gruppe die theatrale Aneignung computergestützter Techniken und Verfahren, um eigenartige und zumeist immersive Theatererfahrungen möglich zu machen.

In Hinblick auf die Programmierung bzw. Softwareentwicklung hat die Gruppe sich inzwischen ein einzigartiges Knowhow erarbeitet. Durch die Förderung des Berliner Senats im Programm Digitale Entwicklung im Kulturbereich (2021/2022) konnte die Software adaptor:ex entwickelt werden. Sie dient als technische Grundlage, um kollektiv physische Erlebnisräume mit digitalen Mitteln zu schaffen. Mit der Gameszene hat machina eX dem Theater ein neues Publikum erschlossen. Die Gruppe genießt Kultstatus. Im Zentrum ihrer Performances stehen speziell entwickelte narrative Komplexe, die individuelle Geschichten und historische Themen dokufiktional aufarbeiten, um sie in spielerischen Szenarien vom Publikum erkunden zu lassen. Die Zuschauenden erleben sich als Akteur*innen des Geschehens, die miteinander agieren, um gemeinsam Ziele zu erreichen. Diese soziale Dimension des Publikums im Theater wird in jedem Projekt der Gruppe neu gestaltet und erprobt.

Im Zentrum der kommenden Antragsphase steht die Idee des Netzwerks, die ein Geflecht herstellen soll zwischen der konkreten lokalen Situation vor Ort (im HAU) und digital vermittelten Gemeinschaften weltweit. Entsprechend will machina eX mit den konkreten Projektkonzeptionen Intranet (2024), Peer-to-Peer (2025), Handshake (2026) und World Wide Web (2027) innovative, internationale Kooperationsformate entwickeln. Neben der Weiterentwicklung der eigenen Ästhetik geht es der Gruppe verstärkt auch um die Innovationen neuer Formen der Kollaboration auf internationaler Ebene, die klimaschonend und nachhaltig sind. Das daraus hervorgehende Innovationspotential dürfte eine erhebliche Strahlkraft für die freie Szene im internationalen Kontext haben. Konsequenterweise arbeitet die Gruppe an der Zugänglichkeit ihrer Projekte, um einen niederschweligen und zugleich spielerisch-kreativen Umgang mit digitaler Technik zu ermöglichen, etwa durch kostenlos zugängliche Onlineversionen oder die Zusammenarbeit mit DGS-Dolmetschern. Angesichts der Pandemie und im Umfeld der prekären Arbeitsverhältnisse im freien Theater hat die Zusammensetzung der Gruppe jüngst eine Neuaufstellung erfahren, wobei das Kernteam der Gruppe restrukturiert und um weitere Kollaborateure erweitert wurde. Diese im freien Theater notwendige strukturelle Transformation eines jungen Kollektivs soll durch die Konzeptförderung nachhaltig unterstützt werden.

6.6 Novoflot

Gegründet 2002, ist die Opernkompanie Novoflot längst eine weit über Berlin hinaus bekannte und geschätzte Gruppe im Bereich des freien Musiktheaters. Über 30

Uraufführungen und experimentelle Opernprojekte wurden bisher im In- und Ausland produziert. Zum festen Stab der Mitarbeiter*innen gehören Sven Holm (Regie), Vicente Larrañaga (musikalische Leitung), Malte Ubenauf (Dramaturgie) und Dörte Wolter (Produktionsleitung). Die Produktionsabläufe sind aufwändig: Mindestens vier Monate vor der Premiere beginnen die musikalischen Proben, jeweils fünf Wochen vor der Premiere die szenischen Proben. Insgesamt sind an den Projekten meist zwischen 60 und 70 Personen beteiligt, oft mehr. „Alles Geld fließt in die Kunst“, heißt es bei Novoflot, deshalb sind die Kosten für die Mitarbeitenden und für die Struktur knapp kalkuliert, obwohl der Spielbetrieb das ganze Jahr über aufrechterhalten wird. Die Ensembles werden bei Gastspielen vor Ort zusammengestellt, es gibt bewährte Partnerschaften mit Musiker*innen und Techniker*innen in den verschiedenen Ländern, manchmal wird auch mit Laien gearbeitet.

Durch die langen Planungsvorläufe im Bereich der Oper war die vierjährige Förderung für die Gruppe sehr hilfreich, wurde erläutert. Sie erlaubte es, die größeren zeitlichen Planungsintervalle zu bedienen und entsprechend Mitwirkende zu verpflichten. Da Novoflot aus künstlerischen Gründen auch immer wieder mit Musiker*innen aus anderen Sparten, etwa dem Jazz, arbeitet, sind hier die zeitlichen Abstimmungen besonders kompliziert und nur langfristig zu organisieren. Auch Institutionen wie die Biennale München, die Kölner Philharmonie oder das Kunstfest Weimar legen ihre Termine und Programme weit im voraus fest. Hier half Novoflot bei stockendem Eingang der Fördermittel oft der Vertrauensvorschuss, der ihnen über die Jahre als verlässlichem Kreativpartner entgegengebracht wird.

Die Inflation und die gestiegenen Kosten für Energie, Reisen, Honorare machen den Spielbetrieb derzeit noch schwieriger. Viel Zeit und Kraft geht für die Einwerbung von Drittmitteln und überhaupt die Erstellung eines auskömmlichen Budgets drauf. Trotzdem will Novoflot seiner Vision eines „Musiktheaters der Zukunft“ treu bleiben. In den nächsten Jahren werden die Reihen „Harmonielehre“ (Arnold Schönberg) und „Alles offen“ fortgeführt, dazu kommen programmatische Schwerpunkte auf das Werk von Antoni Vivaldi, Franz Liszt und Richard Wagners „Tristan und Isolde“ sowie eine Jazz-Oper mit Big Band - meist ortsspezifisch angesiedelt und speziell auf die jeweilige räumliche Konstellation bezogen.

Novoflot bringt rund die Hälfte des nötigen Finanzierungsbedarfs durch Bundes- bzw. Europamittel, Koproduktionsbeiträge und Einnahmen auf. Mit ihrem ausgezeichneten künstlerischen wie ökonomischen Netzwerk empfehlen wir die Gruppe weiterhin für die Konzeptförderung.

6.7 Rimini Protokoll (Rimini Apparat GbR)

Die Gruppe Rimini Protokoll (Rimini Apparat GbR) ist ein wesentlicher Akteur des freien Theaters mit Sitz in Berlin, der hohe nationale sowie internationale Sichtbarkeit erreicht. Die ästhetische Strahlkraft des Kollektivs schlägt sich nicht zuletzt darin nieder, dass die künstlerischen Innovationen der Gruppe im Bereich des Expertentheaters, der immersiven Performances, des dokumentarischen Theaters oder des Site-Specific-Theaters vielfältig aufgegriffen und angeeignet werden. Obwohl jede Produktion der Gruppe mit speziellen Akteur*innen, eigenen Themen und besonderen formalen Mitteln arbeitet, kann inzwischen von einer „Rimini“-Ästhetik die Rede sein.

Im Kern besteht das Label „Rimini-Protokoll“ aus drei Regisseur*innen, die je nach Produktion um assoziierte Künstler*innen und Akteur*innen mit eigener Expertise erweitert werden. Über Jahre wurde so eine hybride Struktur etabliert, die als künstlerische Institution ohne eigene Spielstätte Maßstäbe für zukunftsorientiertes und nachhaltiges Produzieren im freien Theater setzt. Ermöglicht wird dies durch eine gewachsene betriebswirtschaftliche Struktur, die auf einem festen

Produktionsteam von aktuell sechs festangestellten Mitarbeitenden und zahlreichen nationalen und internationalen Koproduktionspartnern fußt. Diese durch die Konzeptförderung des Senats gewährleistete institutionelle Struktur ermöglicht es der Gruppe bis zu fünf Neuproduktionen pro Jahr herauszubringen. In diesem Jahr werden allein drei Neuproduktionen in Berlin zu sehen sein. Produktionspartner wie die Salzburger Festspiele, das Theater HORA, der Zirkus Cabuwazi, das Grips Theater und natürlich das HAU belegen die erstklassige und vielfältige Vernetzung der Gruppe.

Für die Antragsphase skizziert die Gruppe insgesamt neun Projekte. Trotz ihrer Erfahrung als etablierte Gruppe betritt Rimini Protokoll mit jeder Inszenierung immer auch Neuland. So wird das Ensemble mit einer (Elon Musk)-Marionette um eine traditionelle Theaterfigur erweitert und für „Spiegelneuronen“ wird das dokumentarische Theater mit Tänzer*innen der Compagnie Sasha Waltz & Friends um den Tanz ergänzt. Neben „klassischen“ Expertenprojekten zu Kollapserfahrungen, dem Leben auf dem Mehringplatz in Berlin oder den Zukunftsvorstellungen von vier Generationen und einem Langzeitprojekt mit einer Geflüchteten aus der Ukraine werden historische Utopien in Bibliotheken erkundet und die Möglichkeiten eines ausschließlich aus recycelten Materialien nachhaltig gebauten Bühnenbildes vorgeführt. Die aktuellen Möglichkeiten von politischem Theater wird ein Projekt zu Taiwan erkunden. Für die unterschiedlichen Projekte entwickelt die Gruppe spezifische Aufführungssituationen, die von der immersiven Installation bis zur klassischen Theatersituation reichen können. Dabei haben die einzelnen Inszenierungen in je eigener Weise stets ihr Publikum im Blick. Rimini Protokoll kreiert mit jeder Aufführung neue und ungewohnte Zuschauererfahrungen, die zugleich experimentell und anschaulich sind.

Das für die Konzeptförderung aufgestellte Portefeuille an Projekten belegt eindrucksvoll, wie versiert es die Gruppe Rimini Protokoll versteht, soziale, politische oder ökologische Themen in das Theater zu holen, um sie mit theatralen Formaten experimentell zu bearbeiten. In jedem Fall werden dem Publikum dabei niederschwellige Erfahrungsräume erschlossen, die ästhetisch ermessen werden und so zu vertrauten, befremdlichen oder kuriosen Wahrnehmungen einladen.

6.8 She She Pop

Das feministische Performance-Kollektiv She She Pop hat sich, wie die Schwestergruppe Gob Squad, in den 1990er Jahren als Studentinnen-theater am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen gegründet. Seit der Einladung ihrer Produktion „Testament“ zum Berliner Theatertreffen (2011), spätestens aber seit der Auszeichnung mit dem Berliner Theaterpreis 2019 gilt die Gruppe als durchgesetzte, einflussreiche Größe in der internationalen Freien Theaterszene. Das internationale Produktionshaus HAU Hebbel am Ufer Berlin ist seit 2003 regelmäßiger Koproduktionspartner, außerdem verfügt das Kollektiv über ein umfangreiches Touring-Netzwerk mit Partnern in Deutschland und Europa.

Mehr noch als andere freie Gruppen verstehen die Künstler*innen von She She Pop ihre an den Bedürfnissen ihrer Mitglieder entwickelte Arbeitsstruktur als Teil ihrer Kunst und feministisches Statement. Sie ermöglicht trotz unterschiedlicher Lebens- und Arbeitsumstände ein faires und solidarisches Zusammenarbeiten. Per Rotationsprinzip erfüllen alle Mitglieder verschiedene Aufgaben im künstlerischen Prozess, aber auch in Management und Geschäftsführung, Education und kulturpolitischem Engagement. Zurzeit bilden sechs künstlerische Mitglieder und eine Produktionsleiterin den Kern der Gruppe. Auch bei She She Pop arbeitet ein diverses, „erweitertes“ Künstler*innen-Kollektiv regelmäßig mit der Gruppe zusammen. She She Pop begreift sich ebenfalls als „Institution ohne Haus“ und setzt sich gemeinsam mit ähnlich etablierten Kollektiven für eine Förderung ein, die dieser Struktur und ihrer überregionalen Ausstrahlung entspricht.

In den kommenden Produktionen knüpft She She Pop an erprobte künstlerische Strategien und Themen an, treibt diese aber auch experimentell voran und entwickeln sie weiter. So begreift und gestaltet die Gruppe immer wieder Theater als Ort für „utopische Kommunikation“ und die Erfahrung gemeinschaftlichen Handelns, z. B. von Akteur*innen, die sonst nicht offen miteinander reden würden, etwa Familienmitgliedern, Generationen, ost- und westsozialisierten Frauen, Erben und Nicht-Erbinnen – sowohl mit künstlerischen Gäst*innen auf der Bühne als auch zwischen Bühne und Zuschauerraum, mit Hilfe von Handlungsanweisungen für das Publikum. Anknüpfend an ihre Produktion „Oratorium“, in der die Zuschauenden als ungelernete Chöre „mitsprachen“, plant das Kollektiv für 2025 ein Mysterienspiel „Musical ohne Gott“, in dem das Publikum als Minimal-Orchester eingesetzt und zum Klangkörper werden soll.

Vor dem Hintergrund von Pandemie, Kriegen, Demokratie- und Klimakrise waren die Inszenierungen von She She Pop zuletzt von Wut und Ratlosigkeit geprägt. In „Hexploitation“ griff das Kollektiv auf die Figur der Hexe zurück, die Widerstand leistet gegen die Ausbeutung reproduktiver Kräfte; in ihrer letzten Produktion „Mauern“ hat sich das Kollektiv die noch unbeantwortete Frage gestellt, wie ein Theater aussehen könnte, das nicht „einfach so weitermacht“. 2024 experimentiert She She Pop hingegen mit Formen der Komik: In ihrem „posthumanistischen Degrowth-Anti-Frontier-Abenteuer“ „Bullshit“ will das Kollektiv als Cowboydrags auftreten, die das alte Go-West-Muster von Ressourcenausbeutung, Naturvermüllung und Humanismus im Sinne von Menschenzentriertheit hinter sich lassen und sich stattdessen spielerisch in die Wahrnehmung von Fauna und Flora einfühlen.

6.9 Showcase Beat le Mot

Mit Showcase Beat le Mot wird eine Gruppe konzeptionell gefördert, die seit vielen Jahren kontinuierlich in Berlin arbeitet und sowohl im Abendspielplan als auch für junges Publikum Performances schafft, in denen Sehgewohnheiten überrascht und Themen auf ungewöhnliche Weise verhandelt werden. Auch wenn die Gruppe sich nicht aktiv an dem Zusammenschluss der Institutionen ohne Ort beteiligt, handelt es sich im besten Sinne um eine Institution ohne Ort, insofern als die Gruppe sich neben ihrer Kooperation mit dem HAU regelmäßig ungewöhnliche neue Orte für ihre Inszenierungen aneignet.

Die Mitglieder des Performancekollektivs haben eine eigenwillige und wiedererkennbare Performerhaltung auf der Bühne etabliert, die zwischen Ernst und Ironie, zwischen subtilem Understatement und offengelegtem Dilettantismus changiert. Ihre Inszenierungen sprengen die Genre Grenzen und spalten das Publikum. Auch wenn manche szenischen Momente improvisiert wirken, gehen ihre Arbeiten von einem klaren und reflektierten konzeptionellen Rahmen aus. In den Projekten widmen sie sich hochkulturellen Formen wie dem Tanz und der Oper ebenso wie Trash. Der Spagat zwischen Performances für den Abendspielplan und dem Kinder- und Jugendtheater gelingt souverän. Ihr „Räuber Hotzenplotz“ von 2007 etwa war eine der ersten Inszenierungen eines Performance-Kollektivs für Kinder und wegbereitend für eine neue Ästhetik in diesem Bereich.

Bei einer aktuellen Inszenierung wie „Die schwarze Mühle“ wird das Kinderpublikum herausgefordert die sichere Position als Zuschauerkollektiv zu verlassen, sich einzeln auf ein intensives Erlebnis einzulassen und dabei auf die Zugewandtheit der Performer zu vertrauen. Anders, aber ebenso herausfordernd ist es für das Abendpublikum in „1000 Things Falling“ den Objekten beim Fallen aus dem Schnürboden des Hebbel Theaters zuzusehen und sich dabei nicht an einem roten Faden festhalten zu können.

Die vier für die Konzeptförderung skizzierten Vorhaben widmen sich dem Thema Mobilität in postpandemischen Zeiten. Dabei bringt die Gruppe auf der Bühne Dinge und Themen in Verbindung, die auf den ersten Blick nicht zusammenpassen: Tanztheater für Long-Covid-Patienten mit einem Text von Edgar Allan Poe, eine Avantgardeoper ohne Partitur in Karlshorst, ein Stück über die Umgebung des HAU und einen Sciencefiction-Roman, eine Recherche in der Wuhlheide und Tiere, die zu den Menschen in die Städte gezogen sind. Alle Projekte schaffen experimentelle Anordnungen, die nicht nur während des Probenprozesses, sondern auch in den Aufführungen mit und durch das Publikum vertraute Sichtweisen auf das Theater und die Gesellschaft aufbrechen. Komplexe szenische Vorgänge werden bei Showcase Beat Le Mot durch reduzierte Handlungen und einfache Dinge anschaulich. Ihre Inszenierungen laden das Publikum zum Beobachten und Staunen ein. Nicht das Verstehen bestimmter Aussagen, sondern die sinnliche Erfahrung konkreter Situationen rückt ins Zentrum eines Geschehens, das zwischen den Performern auf der Bühne stattfindet.

6.10 Solistenensemble Kaleidoskop

Das 2006 gegründete Solistenensemble Kaleidoskop ist ein Kammerorchester, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, traditionelle Konzertformen zu durchbrechen und neu zu interpretieren. Die Musiker*innen verstehen sich als Performer*innen und gemeinsame Autor*innen „eines komponierten Theaters, das im heterogenen Zusammenspiel von Klang, Raum und Körper jene Lücke lässt, in der das Denken sich einrichten kann“. Für ihr experimentelles Musiktheater werden regelmäßig Vertreter*innen aus anderen Künsten – Bildende Kunst, Tanz, Performance, Theater - einbezogen. Der Spielbetrieb erfolgt ganzjährig. Das anspruchsvolle programmatische Portfolio und die variablen Besetzungen erfordern einen langfristigen Vorlauf, um Probenzeiten und Premieren innerhalb der tatsächlichen Förderzeiträume unterbringen zu können. Genau wie in allen anderen Bereichen des Musiktheaters ist auch hier die langfristige Planungssicherheit von höchster Wichtigkeit.

Wie die Gruppe erläutert, ist dies durch die zweijährige Basisförderung nicht möglich, weil diese weder die Betriebsstruktur noch die Planungsvorläufe auskömmlich abdeckt. Die hohe Qualität der Produktionen und die dafür nötige Stabilität innerhalb des Kreativteams sowie der ausgedehnte Gastspielbetrieb verlangen nach einer verlässlichen mehrjährigen Finanzierung. Angedacht für die Zukunft sind im Zuge der vierjährigen Konzeptförderung, für die sich das Ensemble beworben hat, ein künstlerisches Projekt pro Jahr und die Möglichkeiten zum Aufrechterhalt der Infrastruktur der Gruppe. Sie soll die Basis für weiteres integrales Forschen und die Entwicklung des prozesshaften Arbeitens garantieren. Geplant sind vier Musiktheaterproduktionen, die sich aus den vorausgegangenen Recherchephasen kristallisieren werden. Im Mittelpunkt der Versuche, die musiktheatralen Ausdrucksformen mit neuen Mitteln und Methoden fortzuschreiben, werden unterschiedliche Manifestationen von Emotion und Identität stehen – wie entstehen sie, wie verlaufen sie, wie lassen sie sich räumlich und diskursiv ergänzen? Die vorgestellten Projekte reichen von der performativen Klanginstallation („Wuthering Heights and Lows“, Arbeitstitel) bis zu einer choreografischen Oper („Feelings“). Außerhalb der Konzeptförderung bereitet das Ensemble weitere Produktionen vor und zeigt auch damit seinen enormen kreativen Impetus.

Das Konzept des Solistenensembles Kaleidoskop überzeugte die Jury durch seine künstlerische Klasse, die inhaltliche Diversität sowie die Kollaborationskontexte für die künftigen Aufführungen. Die interdisziplinär gestützte Balance zwischen Tradition und

Innovation hat sich im Lauf der Jahre als tauglich und belastbar erwiesen und öffnet das Feld des Musiktheaters auf neue, mutige und fantasievolle Weise. Eine Aufnahme in die vierjährige Konzeptförderung ist unbedingt angeraten.

7. Schlussbemerkung

Der Begriff „Förderung“ suggeriert, es handele sich dabei um etwas Zusätzliches wie ein Preisgeld oder eine Prämie. Um der Klarheit willen sei jedoch festgehalten: Die Berliner Projektförderungen finanzieren künstlerische Arbeit in ihrer Substanz.

Wir befinden uns an einem gefährlichen Punkt für die Freie Szene der Stadt: Einem finanziellen und damit politisch bedingten Schrumpfungsprozess steht ein florierendes künstlerisches Schaffen gegenüber. Es ist nicht nur das Kapital der Kunst- und Kulturmetropole Berlin, sondern auch ein Feld voller Erfahrungen, Expertisen und Errungenschaften für die Zukunft.

Damit Künstler*innen mit ihren Existenzen und Arbeitszusammenhängen für ihr Publikum darauf weiter aufbauen können, ist ein substanzieller Aufwuchs der Mittel für die Freie Szene unverzichtbar. Zudem ist eine kluge, auf Nachhaltigkeit zielende Weiterentwicklung der Fördersystematik dringend geboten. Sie kann am besten in direktem Austausch mit den Kunstproduzierenden selbst geschehen.

Berlin, 10.05.2023

Irene Bazinger, Eva Behrendt, Martina Kessel, Anna Mülter, Rike Reiniger, Jens Roselt, Sven Till (Juror*innen) und Jutta Wangemann (Beisitzerin)