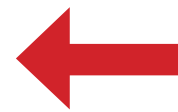




Evaluation des
Kinder- und Jugendtheaters
in Berlin



Studie zur Bestands-
aufnahme und
Potentialanalyse des
Kinder- und Jugend-
theaters in Berlin



20
19

Evaluation des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin

Studie zur Bestandsaufnahme und
Potentialanalyse des Kinder- und
Jugendtheaters in Berlin

20
19

Evaluationsgruppe:

Dieter Haselbach (Zentrum für Kulturforschung Berlin)

Yvonne Pröbstle (Agentur Kulturgold Stuttgart)

Gerd Taube (Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der
Bundesrepublik Deutschland)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1. Evaluationsgruppe	4
1.2. Evaluationsmodule	4
1.3. Evaluationsprozess	5
2. Kinder- und Jugendtheater in Berlin: Quantitative Untersuchung	6
2.1. Die Theaterorganisationen	6
2.1.1. Grunddaten	6
2.1.2. Leistungsfelder	8
2.1.3. Wirtschaftliche Fragen	12
2.1.4. Förderung	16
2.1.5. Freie Antworten zur Befragung	22
2.2. Aufführungsorte	24
2.3. Die Spielstätten	26
2.3.1. Grunddaten	26
2.3.2. Sparten und Altersgruppen	27
2.3.3. Rechtsform	28
2.3.4. Veranstaltungen und ihre Abrechnung	28
2.3.5. Förderung der Häuser	29
2.3.6. Freie Kommentare	29
2.4. Methodische Nachbemerkung	30
3. Evaluation des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin: Auswertung der Experteninterviews	31
3.1. Methodik	31
3.2. Zentrale Ergebnisse	34
3.2.1. Berlin – „die Hauptstadt des Kinder- und Jugendtheaters“?	34
3.2.2. Typ A: Selbst produzierende Kinder- und Jugendtheater OHNE eigene Spielstätte	35
3.2.3. Typ B: Selbst produzierende Kinder- und Jugendtheater MIT eigener Spielstätte	38
3.2.4. Typ C: Stadt- oder Staatstheater mit Programmen für Kinder und Jugendliche	41
3.2.5. Typ D: Veranstalter bzw. Orte für Gastspiele von Kinder- und Jugendtheatern	44
3.3. Anhang: Leitfäden Experteninterview	46
4. Einblicke in die künstlerische Praxis des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin	48
4.1. Einleitung	48
4.2. Kinder und Jugendtheater: Fokus Schauspiel	49
4.3. Puppen- und Objekttheater für junges Publikum in Berlin	54
4.4. Kindermusiktheater in Berlin	60
4.5. Die künstlerische Praxis von Kinder- und Jugendtheatern in Berlin: Sparte Tanz	66
5. Schlussfolgerungen	71
5.1. Wirkungserwartungen	71
5.2. Erzielen die Akteur*innen im Feld ein auskömmliches Einkommen?	72
5.3. Erfüllt die Förderung den Anspruch der prinzipiellen Zugänglichkeit für alle Akteur*innen im Feld?	72
5.4. Drei Förderszenarien	72
5.4.1. Erstes Szenario: „Weiter so“ mit punktuellen Modifikationen	72
5.4.2. Zweites Szenario: Abspielförderung	73
5.4.3. Drittes Szenario: Normalhonorar und Kunstförderung	74
5.5. Weitere Empfehlungen	74
6. Die Autorinnen und Autoren	75
7. Die Studie im Überblick	76
8. Impressum	77



1 Einleitung

Von Gerd Taube

In ihrer Koalitionsvereinbarung für die Legislaturperiode 2016-2021 haben SPD, DIE LINKE und Bündnis 90/Die Grünen in Berlin das kulturpolitische Ziel formuliert, die professionellen Kinder- und Jugendtheater in Berlin durch Erhöhung der Fördermittel zu stärken, um damit eine Verbesserung der Angebote für alle Berliner*innen mit ihren vielfältigen Ansprüchen zu erreichen und Teilhabegerechtigkeit überall in der Stadt zu ermöglichen. Daneben verbinden die Koalitionsparteien mit ihren Anstrengungen zur Stärkung der Kinder- und Jugendtheater auch das förderpolitische Ziel, eine finanzielle Unterstützung zu leisten, die auskömmliche Bezahlung und sozialversicherungspflichtige Arbeitsverhältnisse ermöglicht.

Zur politischen Umsetzung dieser Ziele haben die Regierungsparteien vereinbart, dass zunächst die bestehenden Angebote zu evaluieren und Defizite zu identifizieren sind, um daraus Schlussfolgerungen für die Politik abzuleiten.



1.1. EVALUATIONSGRUPPE

Im Dezember 2017 wurde das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ) von der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa beauftragt, ein Konzept für die Evaluation und Vorschläge für die Umsetzung zu erarbeiten sowie die Durchführung koordinierend und federführend zu begleiten. Der mit der Koordinierung betraute Leiter des KJTZ, Prof. Dr. Gerd Taube konnte daraufhin Prof. Dr. Dieter Haselbach vom Zentrum für Kulturforschung (ZfKf), Berlin, und Dr. Yvonne Pröbstle von der Agentur Kulturgold, Stuttgart, als erfahrene Partner*innen für die Untersuchung gewinnen. Das Berliner ZfKf hat die quantitative Bestandsaufnahme durchgeführt und die Agentur Kulturgold war mit der qualitativen Befragung betraut. Gemeinsam mit den Wissenschaftler*innen der beiden Kulturforschungsinstitute hat das KJTZ das Konzept für die Evaluation erarbeitet, die Durchführung koordiniert und den Prozess fachlich begleitet.

1.2. EVALUATIONSMODULE

Die modular aufgebaute Evaluation des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin erfolgte aus unterschiedlichen Perspektiven und mit sich ergänzenden Methoden. Sie umfasst die empirische Bestandsaufnahme, die Beschreibung von Potenzialen und Desideraten der Praxis, die Bewertung der Ergebnisse und die Beteiligung der Akteur*innen im Untersuchungsfeld.

Modul 1 – Bestandsaufnahme

- a. Quantitative Erhebung des Ist-Zustands der Produktion, Distribution und Förderung von Kinder- und Jugendtheater in Berlin unter Einbezug der produzierenden Theaterbetriebe und der präsentierenden Gastspielbetriebe.
- b. Qualitative leitfadengestützte Interviews mit Expert*innen zur Beschreibung der Vielfalt und Heterogenität der Produktion, Distribution und Vermittlung von Kinder- und Jugendtheater in Berlin, von strukturellen und wirtschaftlichen Herausforderungen sowie der Teilhabehürden für das Publikum.

Modul 2 – Beschreibung und Bewertung

- a. Systematisierte journalistische Beschreibung der künstlerischen und szenischen Praxis der Kinder- und Jugendtheater in den Sparten Schauspieltheater, Puppen- und Figurentheater, Musiktheater und Tanz als Ergänzung zu den statistischen und soziologischen Befunden.
- b. Bewertung der Befunde der quantitativen und qualitativen Bestandaufnahme, der Beschreibung der Praxis und der Ergebnisse des ersten Landesforums sowie Ableitung von förder- und kulturpolitischen Schlussfolgerungen.

Modul 3 – Beteiligung

Beteiligung der in Berlin produzierenden, spielenden und präsentierenden Kinder- und Jugendtheater durch die Veranstaltung von zwei Landesforen der Berliner Kinder- und Jugendtheater zur Vorbereitung und zur Auswertung der Evaluation und Entwicklung von Zukunftsperspektiven für das Kinder- und Jugendtheater in Berlin. Diskursive Verständigung der Akteur*innen über Visionen und Forderungen für die Politikbereiche Kultur-, Bildungs- und Jugendpolitik.

1.3. EVALUATIONSPROZESS

Die Evaluationsgruppe hat sich im Mai 2018 in Frankfurt am Main zum ersten Mal getroffen, um sich mit dem vorliegenden Auftrag, den möglichen Methoden und der Zeitplanung zu befassen. Im Mai und Juni 2018 entwickelte die Evaluationsgruppe die Online-Fragebögen für die quantitative Erhebung und die Interviewleitfäden für die qualitative Befragung. Außerdem wurden die Grundgesamtheit bestimmt und die Interviewpartner*innen ausgewählt.

Am 24. Mai 2018 veranstaltete das KJTZ in Kooperation mit der Kulturprojekte Berlin GmbH und dem GRIPS-Theater im Podewil Berlin ein Landesforum der Berliner Kinder- und Jugendtheater an dem sich um die 100 Akteur*innen des Berliner Kinder- und Jugendtheaters beteiligten.

Das Forum war als Plattform für die Identifizierung von Mängeln und Problemen in der Praxis der Theater für junges Publikum und für die Entwicklung von Zukunftsperspektiven für das Kinder- und Jugendtheater in Berlin geplant. Zu Beginn erhielten die mit der Erhebung der empirischen Daten befassten Kulturforscher*innen die Gelegenheit, sich vorzustellen und einen Überblick über das gesamte Vorhaben, die geplanten Methoden und die Erwartungen an die Akteur*innen in dem Prozess zu geben.

In den Themenräumen für die Arbeitsgruppen¹ wurden aus dem „Positionspapier 2017 des Arbeitskreises Berliner Kinder- und Jugendtheater“ abgeleitete Forderungen und Schlussfolgerungen vertieft und um die Erfahrungen und Perspektiven weiterer Akteur*innen ergänzt. Dazu hat es in den moderierten Arbeitsgruppen vorbereitete Inputs gegeben. Die Ergebnisse der Arbeitsgruppen sind dokumentiert und beim Abschlussplenum präsentiert worden sowie in die weitere Entwicklung des Studiendesigns eingeflossen, die im Juli 2018 erfolgreich abgeschlossen worden ist.

Nach Pretests für die Interviewleitfäden und die Online-Fragebögen ist Ende August 2018 mit der Durchführung der Online-Erhebung begonnen worden. Im September und Oktober 2018 sind in Berlin die leitfragengestützten Interviews geführt worden. Ende Oktober 2018 wurde die Bestandaufnahme abgeschlossen und mit der Auswertung der Erhebung und der Interviews begonnen. Die Entwurfsfassungen der beiden Berichte lagen Anfang Dezember vor. Aus den Ergebnissen hat die Evaluationsgruppe dann Schlussfolgerungen abgeleitet.

Das KJTZ hat im Oktober 2018 vier Journalist*innen² beauftragt, Berichte über die künstlerische Praxis des Berliner Kinder- und Jugendtheaters in den Sparten Schauspieltheater, Puppen- und Figurentheater, Musiktheater und Tanz zu schreiben, welche die wissenschaftlichen Berichtsteile ergänzen.

Anfang Dezember sind alle Texte in einer vorläufigen Entwurfsfassung zusammengestellt und vier Expert*innen³ vorgelegt worden, die mit ihren Erfahrungen aus unterschiedlichen Bereichen des Theaters und der Theaterförderung eine Bewertung der Ergebnisse der Studie und der Schlussfolgerungen vorgenommen und noch im Dezember 2018 ihre Einschätzungen mit der Evaluationsgruppe diskutiert haben. Anfang Januar 2019 sind die Berichtsteile und die Schlussfolgerungen noch einmal von der Evaluationsgruppe überarbeitet worden. Die entstandene Manuskriptfassung wurde an die Senatsverwaltung übergeben und die Ergebnisse der Evaluation werden in der vorliegenden Publikation veröffentlicht.

1 Themenräume des Landesforums:

Gleichberechtigung, Gleichbehandlung, Gleichstellung des Kinder- und Jugendtheaters – Was heißt das? Wem hilft das? Wie geht das? Zugänge zum Kinder- und Jugendtheater in einer wachsenden Stadt unterstützen – Schule und Kita – Spielstättenförderung, Gastspielförderung, Gastspielnetzwerk, Besucherförderung

2 Schauspiel: Patrick Wildermann, freier Journalist, Berlin; Tanz: Martina Kessel, Projektleiterin von „ChanceTanz“, Projekt des Bundesverband Tanz in Schulen e.V., Berlin; Puppen- und Figurentheater: Anke Meyer, Kuratorin und freie Journalistin, Bochum; Musiktheater: Dr. Matthias Noether, freier Kulturjournalist, Berlin.

3 Stephan Behrmann, Theaterwissenschaftler und Dramaturg, Fachjuror der Sparte Kinder- und Jugendtheater bei der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa, Geschäftsführer des Bundesverbandes Freie Darstellende Künste e.V.; Holger Bergmann, Theaterwissenschaftler und Kurator, Geschäftsführer des Fonds Darstellende Künste; Meike Fechner, Kulturwissenschaftlerin, Geschäftsführerin der ASSITEJ e.V. Deutschland; Dr. Thomas Renz, Kulturwissenschaftler und empirischer Kulturforscher, Geschäftsführer und Theaterleiter des Kulturring Peine e.V.

2 Kinder- und Jugendtheater in Berlin: Quantitative Untersuchung

Von Dieter Haselbach

2.1. DIE THEATERORGANISATIONEN

2.1.1 GRUNDDATEN

Rücklauf

Den Theaterfragebogen versandten wir an 69 Theaterbetriebe.⁴ Der Rücklauf von 38 Fragebögen entspricht einer Quote von 55 Prozent.

Ein Fragebogen war so unvollständig ausgefüllt, dass er als unbrauchbar aus der Auswertung ausgeschieden wurde. Die verbleibenden 37 Fragebögen werden in Anlehnung an die Systematik ausgewertet wie in Thomas Renz' Studie „Zur Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“ (Frankfurt: ASSITEJ, o. J.):⁵ Wir unterscheiden 24 Theaterbetriebe ohne Spielstätte (Typ A) und 13 Theater mit eigener Spielstätte. Von den letztgenannten 13 Theatern gehören 3 zu denen mit einem Umsatz von über 500.000 Euro pro Jahr (Typ C)⁶, also nach den Kriterien der zitierten Untersuchung zu den „großen“, die restlichen 10 zu den „mittleren“ Theatern mit eigener Spielstätte (Typ B).⁷ Bei der Bewertung der großen Betriebe mit Spielstätte ist die geringe Fallzahl zu beachten; aber auch bei den anderen Zahlen ist Repräsentativität nicht erreicht.

4 Unsere Stichprobe haben wir aus einer internen Liste des Jugendkulturservice der für das Ermäßigungsverfahren (dazu weiter unten) zugelassenen Theater mit und ohne Spielstätte (mobile Theater) abgeleitet, dabei aus eigener Sachkenntnis von den dort verzeichneten insgesamt 90 Theatern offensichtlich inaktive Betriebe gelöscht.

5 Die Kategorie „Teil eines Stadt- oder Staatstheaters“ kommt im Sample nicht vor. Die Kategorie „Veranstalter – Orte für Gastspiele“ haben wir in einem eigenen Fragebogen erfasst (s. u.). Die verbliebenen Gruppen aus Renz' Studie benennen wir anders als er.

6 Der durchschnittliche Umsatz dieser drei Betriebe liegt mit 4,5 Millionen Euro deutlich über der statistischen Zuordnungsgrenze des Berichts von Renz, die er bei 500.000 Euro zieht.

7 Im Folgenden werden wir Zahlenreihen wie folgt bezeichnen: Geht es nur um den Unterschied „mit“ oder „ohne“ Spielstätte, stehen als Beschriftung diese Bezeichnungen. Wo bei den Betrieben mit Spielstätte zwischen großen und mittleren unterschieden werden soll, entsteht die Beschriftungsreihe „groß – mittel – ohne“.

Betriebsform

Von den Betrieben mit Spielstätte (Typen B und C) sind zwei öffentliche Theaterbetriebe, fünf Betriebe sind als Einzelunternehmer*in⁸ aufgestellt (davon 3 Gesellschaften bürgerlichen Rechts), es gibt vier Vereine und eine GmbH, einmal gibt es keine Antwort. Die Betriebe ohne Spielstätte (Typ A) bieten ein anderes Bild. Hier gibt es nur einen Verein, aber 23 Unternehmensformen in privatem Risiko, nämlich 19 Einzelunternehmer*innen und vier Gesellschaften bürgerlichen Rechts. Diese Verteilung von Rechtsformen korrespondiert gut mit der Risikostruktur der jeweiligen Betriebe. Bei eigener Spielstätte mit den entsprechenden laufenden Kosten sind Risiken ungleich höher als bei Theaterbetrieben, die nach der Produktion Kosten nur dann hervorrufen, wenn sie auftreten. Die Notwendigkeit einer Rechtsform mit Haftungsbeschränkung stellt sich im Typ A angesichts kleinerer Risiken nicht so sehr.

Gemeinnützigkeit

Der Unterschied von Theaterbetrieb mit bzw. ohne eigene Spielstätte zeigt sich auch bei der Frage nach der Gemeinnützigkeit. Drei Viertel der Betriebe mit Spielstätte sind gemeinnützig. Bei denen ohne Spielstätte sind es nur 17 Prozent. Hier geben zwei Betriebe an, dass sie den Gemeinnützigkeitsstatus nicht wissen – es ist davon auszugehen, dass eine entsprechende Anerkennung nicht vorliegt.

Anerkannte Träger der freien Kinder und Jugendhilfe (nach § 75 SGB VIII) sind drei mit, keiner der Betriebe ohne Spielstätte.

Steuerpflicht

Umsatzsteuerpflichtig ist keiner der Betriebe. Wir haben nicht danach gefragt, ob die Umsatzsteuerbefreiung aus einer Anerkennung nach § 4 Nr. 20 UStG oder aus der Geringfügigkeitsgrenze für Kleinunternehmer erwächst. Vier Betriebe ohne Spielstätte liegen unter dieser Geringfügigkeitsgrenze.

8 Einer dieser Betriebe bezeichnet sich in einem freien Antwortfeld als „mindergewinnorientiertes Einzelunternehmen“, was keine rechtliche, sondern eine wirtschaftsethische Selbsteinordnung ist.



Gründungsdatum

Auf die Frage nach dem Gründungsdatum der Betriebe zeigen sich deutliche Unterschiede. Die Betriebe mit Spielstätte sind deutlich älter, das zeigt nachstehende Tabelle.

Gründungsdatum	mit	ohne
1950er	1	
1960er	1	
1970er	2	2
1980er	3	3
1990er	6	5
2000er		10
2010er		4
SUMME	13	24
Ø	1984,1	1999,5
Median	1989	2002

Tabelle 1: Gründungsdaten der Betriebe mit und ohne Spielstätte

Es ist wahrscheinlich, dass Betriebe mit Spielstätte stabiler sind. An der Zusammenstellung fällt auf, dass Betriebe aus den 1990er und 2000er Jahren besonders stark vertreten sind. Dies kann den Grund haben, dass das Gründungsgeschehen in den Jahren nach der Wende besonders stark war. Es kann aber auch sein, dass Betriebe aus dieser Gründungsperiode besonders große Überlebenschancen hatten. Aus den Daten lässt sich der Grund für die Häufung nicht erschließen, in den Gesprächen mit den Betrieben manifestierte sich jedoch ein Nachwuchsproblem; nach Einschätzung der Befragten wagen sich heute kaum mehr Theaterschaffende im Bereich Kinder- und Jugendtheater in die Selbständigkeit (vgl. qualitative Expertenbefragung; S. 35 Kap. 3.2.2. Abs. 1)

Leitungsmodell

Das Leitungsmodell der Theater ist deutlich unterschiedlich bei den Betrieben mit und denen ohne eigene Häuser. Ein hierarchisches Führungsmodell haben fünf Betriebe mit Spielstätte, die uns hier eine Antwort gaben (ohne Spielstätte: 2). Mit einer kollektiven Leitung zu arbeiten, gaben 6 (3) Betriebe an. Ein Produktionskollektiv, also ein leitungsfreies Modell verfolgt ein Betrieb ohne Spielstätte. Die Frage nach einem Führungsmodell erübrigt sich, wo allein gearbeitet wird. Dies wird in einem Betrieb mit Spielstätte angegeben (in 14 ohne). In den Betrieben ohne Spielstätte gab es vier sonstige Einträge, sie beziehen sich auf Alleinarbeiter*innen, die gelegentlich freie Mitarbeiter*innen heranziehen oder auf je nach Produktion wechselnde Verfahren. Im Überblick:

Leitungsmodell	mit	in %	ohne	in %
Intendanz	5	41,7	2	8,3
Kollektive	6	50,0	3	12,5
Produktionskollektiv			1	4,2
Allein arbeitend	1	8,3	14	58,3
Sonstige			4	16,7
SUMME	12		24	

Tabelle 2: Leitungsmodelle der Betriebe mit und ohne Spielstätte

Diese Verteilung der Leitungsmodelle reflektiert vor allem die Größe der Theaterbetriebe.

2.1.2 LEISTUNGSFELDER

Aufführungen

Die antwortenden Theater stehen für knapp unter 5.000 Aufführungen mit 546.000 Besuchen. Von den Aufführungen fand mit etwa 3.800 der übergroße Teil in Berlin statt: Die drei großen Theater mit Spielstätte leisten 97 Prozent der Aufführungen in Berlin. Bei den mittleren finden 90 Prozent der Aufführungen in Berlin statt. Die Theaterbetriebe ohne Spielstätte dagegen können nur 61 Prozent der Aufführungen in Berlin spielen, 39 Prozent finden auswärts statt. Das erklärt sich leicht aus den unterschiedlichen Geschäftsmodellen: für kleine Betriebe ist es wirtschaftlich notwendig, auswärts zu spielen, das gilt auch für einen Teil der Betriebe mit Spielstätte (vgl. dazu auch qualitative Expertenbefragung, S. 35 Abs. 3 und S. 44 Abs. 2).

Sparte

Wir fragten nach Spartenzugehörigkeit der Aufführungen. Danach können wir die ungefähre Zahl der Aufführungen pro Sparte berechnen.⁹ Wieder zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen den drei Betriebsarten.

Aufführungen nach Sparten	groß	in %	mittel	in %	ohne	in %
Sprechtheater	518	36,5%	207	17,6%	552	24,4%
Puppen-/Figurentheater	31	2,2%	769	65,5%	1.540	68,2%
Musiktheater	779	54,8%	106	9,0%	25	1,1%
Tanz/Tanztheater	22	1,6%	15	1,3%	25	1,1%
Theater im öffentlichen Raum	35	2,5%	3	0,2%	4	0,2%
Performance	35	2,5%	39	3,3%	7	0,3%
Sonstiges	0	0,0%	36	3,0%	106	4,7%
SUMME	1.421	100,0%	1.174	100,0%	2.258	100,0%

Tabelle 3: Aufführungen nach Sparten und Betriebsart

⁹ 112 Aufführungen konnten nicht zugeordnet werden – es fehlten Angaben in den Fragebögen.

Aufführungen nach Sparten

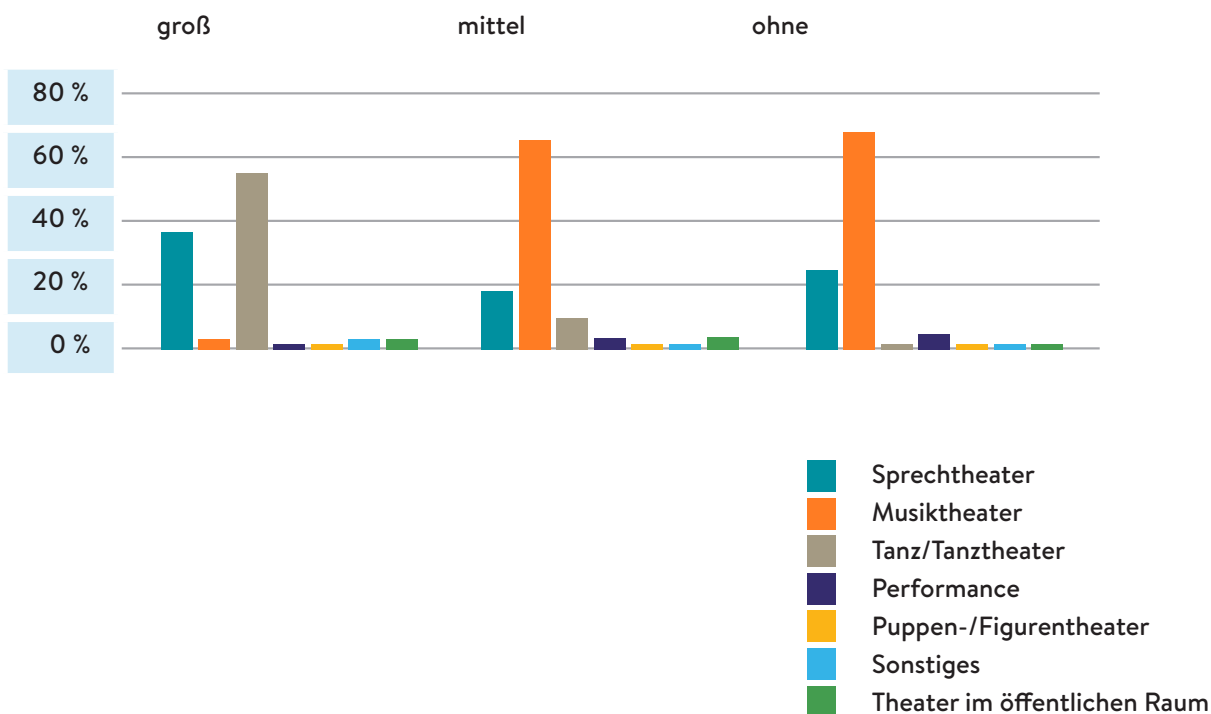


Abbildung 1: Aufführungen nach Sparten und Betriebsart in Prozent

Sehr deutlich wird hier, dass unter den Betrieben, die geantwortet haben, die ohne Spielstätte wie auch die mittleren (Typ A und B) sehr stark im Puppen- und Figurentheater engagiert sind. Blickt man auf die einzelnen Betriebe, so konkretisiert sich dieses Bild. Vier der Theater mit eigener Spielstätte sind reine Puppen- und Figurentheater, ein weiteres gibt an, neben 80 Prozent in dieser Sparte noch Märchen anzubieten. Bei den Theatern ohne Spielstätte arbeiten zwölf, also die Hälfte der Betriebe, ausschließlich in dieser Sparte, sechs weitere Theater bestreiten die Hälfte ihrer Aufführungen oder mehr im Puppen- und Figurentheater. Somit sind 18 Theater dieser Gruppe stark im Puppen- und Figurentheater engagiert.

Bei den großen Betrieben gibt es Schwerpunkte im Sprech- und im Musiktheater, was auch daran liegt, dass es drei sehr spezifische Häuser sind, die hier antworten. Bei den kleinen Theatern geben 16 Betriebe an, im Sprechtheater keine Angebote zu machen. Von den sieben Anbietern dieser Sparte bietet ein Betrieb ausschließlich Sprechtheater, zwei weitere beschäftigen sich überwiegend (75 Prozent und mehr) mit der Sparte, die restlichen vier haben die Hälfte oder weniger Sprechtheater im Programm. Ein Theater widmet sich ausschließlich dem Tanztheater. Andere Nennungen gibt es hier kaum. Unter „Sonstiges“ werden u. a. Artistik, Pantomime und Clownerie genannt, dann Formen, in denen Genres gemischt sind.

Besuche

Auch die Verteilung der Besuche reflektiert sehr unterschiedliche Betriebe.

Besuche	groß	mittel	ohne
Besuchszahl	282.255	93.206	162.062
in Prozent	52,2%	17,3%	30,1%
Ø pro Haus	94.085	9.321	8.530
(n=)	3	10	18
Ø pro Aufführung	198	79	77
(n=)	3	9	18

Tabelle 4: Anzahl der Besuche in großen, mittleren und Betrieben ohne Spielstätte

Die Altersverteilung der Besuche stellt sich wie folgt dar:

Besuche nach Altersgruppen	Besuche			in Prozent		
	groß	mittel	ohne	groß	mittel	ohne
Aller kleinste (0-3 Jahre)	1.816	6.258	14.256	0,6%	6,7%	8,4%
Kitakinder (3-6)	52.789	49.139	92.223	18,7%	52,7%	54,2%
Kinder (6-12 Jahre)	132.936	28.202	45.888	47,1%	30,3%	27,0%
Jugendliche (13-16 Jahre)	48.926	1.558	9.709	17,3%	1,7%	5,7%
Junge Erwachsene (ab 16 Jahre)	45.788	8.050	7.985	16,2%	8,6%	4,7%
SUMME	282.255	93.206	170.062	100,0%	100,0%	100,0%

Tabelle 5: Altersverteilung der Besuche in großen, mittleren und Betrieben ohne Spielstätte

Besuche nach Altersgruppen

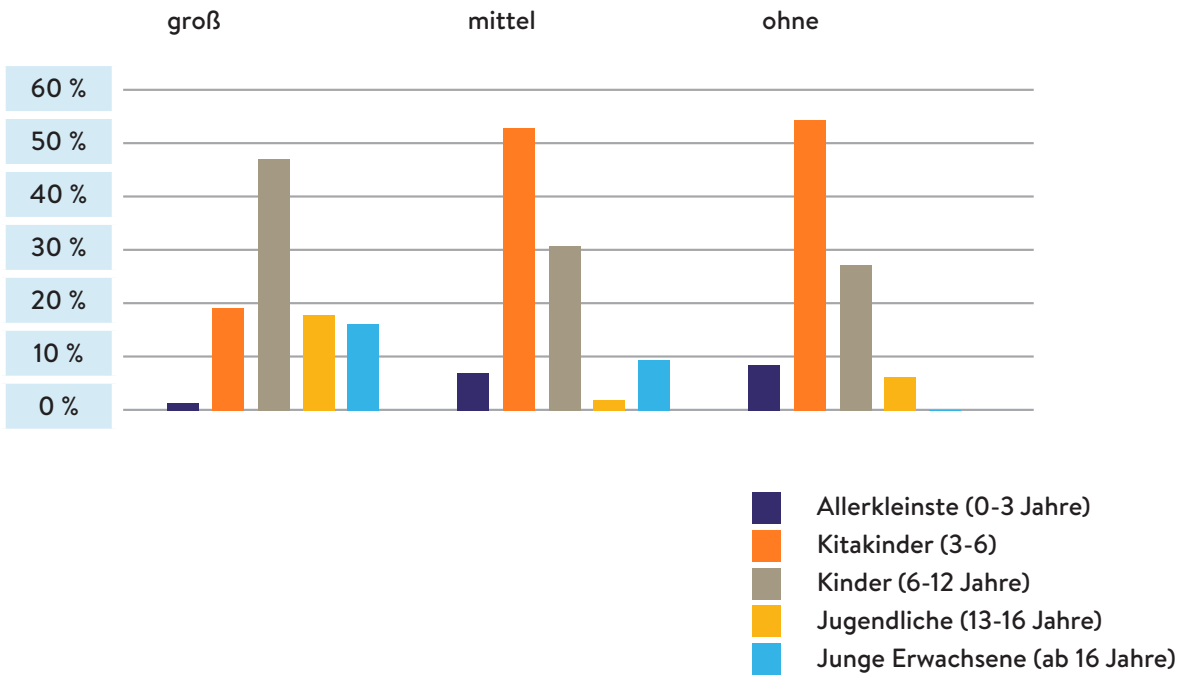


Abbildung 2: Besuche nach Altersgruppen und Betriebsart in Prozent

Das Arbeitsfeld der großen Theater ist eine höhere Altersgruppe als das der mittleren und der ohne Spielstätte. Bei den beiden letzten Gruppen unterscheiden sich die Zielgruppen kaum.

Vertriebsweg

Eine letzte Angabe zu den Leistungen bezieht sich auf den Vertriebsweg, die Frage, wie Karten verkauft werden.

Verkaufswege (in Prozent)	groß	mittel	ohne
freier Verkauf und Abos	77,67	53,80	59,95
Gruppenbuchungen	22,33	46,20	40,05
(n=)	3	10	22

Tabelle 6: Verkaufswege von großen, mittleren und Betrieben ohne Spielstätte

Unterschiede gibt es zwischen den großen Häusern und den anderen Theatern. Letztere haben einen deutlich höheren Anteil an Gruppenverkäufen und sind sich hierin recht ähnlich: das passt gut zum Befund, dass die Altersgruppe der Kitakinder in kleineren Theatern stärker bedient wird.

2.1.3 WIRTSCHAFTLICHE FRAGEN

Der Schwerpunkt der Fragebögen lag bei wirtschaftlichen Fragen. Hier ist von besonderem Interesse, wie sich die wirtschaftliche Situation der in den Theatern Tätigen darstellt.

Zunächst eine Vorbemerkung zur Validität der erhobenen Daten und zu daraus erwachsenden methodischen Anpassungsnotwendigkeiten im Datenmaterial, gerade bei kleineren Betrieben, nicht nur im Bereich von Kultur und Theatern, sondern überall in der Wirtschaft. Es war nicht zu vermeiden, dass in der Befragung einige betriebswirtschaftliche Fachtermini verwandt wurden. Es erwies sich, dass es gut war, in der Befragung Redundanzen einzubauen und Tatbestände in mehreren unterschiedlichen Formen abzufragen. Im Folgenden schließen wir gänzlich unbrauchbare Datensätze aus und rechnen nicht betriebswirtschaftlich konsequent „Gesamtkosten minus Sachkosten = Personalbudget“, sondern nehmen „Umsatz minus Sachkosten = [potentielles] Personalbudget“, interpretieren also nicht die ausgewiesenen „Gesamtkosten“, weil die Angaben hier fast durchgängig problematisch sind. Dass bei der Interpretation der uns gelieferten Daten gleichwohl eine gewisse Skepsis bleibt, möchten wir nicht verhehlen.

Umsätze

Nun zu den Zahlen. Der Umsatz der Betriebe zeigt wiederum unterschiedliche Welten:

Umsatz	Umsätze			Anteil am Umsatz			Ø pro Betrieb		
	groß	mittel	ohne	groß	mittel	ohne	groß	mittel	ohne
	13.561.000	1.939.824	1.009.597	82,1%	11,7%	6,1%	4.520.333	193.982	43.896
SUMME	16.510.421			100,0%					
(n=)	3	10	23				3	10	23

Tabelle 7: Umsätze nach Betriebsart

Es ist dies ein getreuliches Abbild der deutschen Theaterlandschaft mit im großen Stile geförderten oder öffentlichen Betrieben an einem Ende des Spektrums, einer mittelständischen Gruppe und mit sehr kleinen Betrieben am anderen Ende. Die Durchschnittsbetrachtung verbirgt die Varianz innerhalb der für statistische Zwecke erstellen Gruppierungen. Dies wird deutlich, wenn man eine Zahlenreihe der Betriebe aufstellt, die zu den jeweiligen Kategorien gehören.

Die Zahlenreihe für „mittlere Betriebe mit Spielstätte“ ist „30.000; 80.000; 100.401; 156.000; 180.000; 190.000; 201.816; 232.307; 365.300; 404.000“. Der Median liegt bei 185.000, ist also dem Durchschnitt nahe, die Verteilung von Betrieben unter und über dem Durchschnitt etwa gleich.

Die Zahlenreihe für „Theater ohne eigene Spielstätte“ ist „5.000; 11.000; 14.193; 15.000; 16.460; 17.000; 18.000;

18.000; 18.000; 20.000; 24.000; 26.000; 30.000; 40.000; 46.000; 49.000; 53.300; 60.000; 61.000; 61.704; 80.000; 115.940; 210.000“. Der Median liegt bei 26.000, deutlich unter dem Durchschnitt. Mit anderen Worten: Wenige gut verdienende Betriebe drücken den Durchschnitt nach oben. Anders gesagt: die Mehrzahl der Betriebe ist umsatzschwach.

Sachkosten

Der Anteil der Sachkosten am Umsatz ist unauffällig. Er liegt bei den Betrieben mit Spielstätte um 37 Prozent, bei denen ohne etwas höher bei 43 Prozent. Auf der einen Seite fallen Mieten oder Hauskosten an, auf der anderen die Kosten der Mobilität.

Leistungs-Kennzahlen

Zu den Leistungen der Theater seien hier noch einige Kennzahlen genannt. Aus den Daten lassen sich Zahlen zum Umsatz pro Aufführung, pro Besuch und pro Neuproduktion¹⁰ errechnen. Sie unterscheiden sich deutlich bei den drei Gruppen (n=unterschiedlich). Auch hier ist der Umsatz Ausgangspunkt für die Berechnung. – Dass die Zahlen vorsichtig zu interpretieren sind, ist oben schon angemerkt.

Umsatz	groß	mittel	ohne
pro Aufführung	9.834	3.282	726
(n=)	3	9	23
pro Besuch	51,53	51,75	10,63
(n=)	3	9	19
pro neuer Produktion	665.167	60.027	10.748
(n=)	3	9	17

Tabelle 8: Umsatz pro Aufführung, Besuch und neuer Produktion nach Betriebsart

Es zeigen sich auch hier große Unterschiede: Die Produktionskosten sind zwischen allen Kategorien sehr unterschiedlich. Nicht ganz so dramatisch sind die Unterschiede bei den Aufführungen. Die Kosten pro Besuch sind in den Betrieben mit Spielstätte etwa gleich, sie sind deutlich niedriger bei den Betrieben ohne Spielstätte.

Personal

Ein Blick auf die wirtschaftliche Lage der Mitarbeiter*innen.

Die Angaben, welche Mittel für Personal und dann genauer, was pro Personalstelle zur Verfügung steht, sind lückenhaft. Sie gehen auf folgende Daten zurück: Gefragt hatten wir neben den schon angesprochenen Finanzzahlen nach der Zahl der Vollzeitäquivalente in sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung und im Honorar- und Werkvertrag¹¹. Daneben haben wir nach der Zahl der Mitarbeiter*innen gefragt, unabhängig vom Umfang der Beschäftigung und dem Beschäftigungsstatus. Schließlich fragten wir nach der Zahl der Ehrenamtler*innen / unbezahlten Freiwilligen. Schließlich haben wir nach der Formel „Umsatz minus Sachkosten“ den Personalmittelpool errechnet. Nach unseren Daten stehen in den Betrieben, die sich an der Umfrage beteiligt haben, für Personal und Honorarkräfte insgesamt 11 Millionen Euro zur Verfügung (ein kleiner Betrieb machte keine Angabe).

Wir stellen zunächst die auswertbaren Datensätze vor: Hier stellen wir ein Verhältnis zwischen den „Vollzeitäquivalenten“, also den Vollzeitbeschäftigten in sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung und mit Honorarverträgen oder in Werkverträgen den verfügbaren Mitteln für Personalkosten gegenüber. Die Durchschnittsangaben verstehen sich als Arbeitgeberbrutto, als Kosten eines Arbeitgebers für eine Personalstelle und nicht etwa als durchschnittliche Gehälter. Die wenigen Angaben zu anderen Beschäftigungsgruppen lassen wir unberücksichtigt.¹² Wo wir hier keine ausreichenden Auskünfte haben, gehen wir auf eine andere Zahl zurück: Wo diese Auswertung möglich ist, setzen wir die Zahl der Mitarbeiter*innen in ein Verhältnis zum Personalmittelpool in diesen Datensätzen. Nur, wenn es auch hier keine Auskunft gab, zogen wir die Angaben der ehrenamtlichen Mitarbeiter*innen heran: Einige Betriebe machten nur in dieser Kategorie Angaben, ihr Betrieb würde hiernach vollständig auf dem ehrenamtlichen Engagement beruhen. Auch in diesen Betrieben allerdings gibt es Gelder, die nicht durch Sachkosten aufgezehrt werden. Nur diese Betriebe werden im letzten Zahlenblock genannt.¹³ Das folgende Bild der Personalmittel hat erhebliche Unschärfen und zeigt doch ein charakteristisches Bild für die Betriebe.

11 Wir sind uns bewusst, dass Werkverträge über ein Werk und nicht über Arbeitszeit abgeschlossen werden, gehen aber davon aus, dass in der Praxis auch der Zeitverbrauch für ein solches Werk geschätzt werden kann.

12 Wir hatten nach Praktikant*innen, nach Arbeitskräften aus geförderten Arbeitsmärkten (2. und 3. Arbeitsmarkt), Mitarbeiter*innen im freiwilligen sozialen oder kulturellen Jahr (FSJ, FKJ) gefragt. Insgesamt gab es hier 34 Nennungen, alle bei den Theaterbetrieben mit Spielstätten gegenüber 472 Vollzeitäquivalenten in sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung und als Honorar- und Werkvertragskräfte.

13 Insgesamt gab es folgende Einträge für ehrenamtliche Mitarbeit / unbezahlte Freiwillige: keine in den großen Betrieben, 54 in den mittleren mit Spielstätte, 8 bei den kleinen Theatern.

10 Es sei hier angemerkt, dass dies Kennzahlen sind und nicht das Aufführungs-, Besuchs- oder Produktionsbudget: Die Zahl ergibt sich als Quotient von Umsatz und der Zahl der Aufführungen, Besuche und Produktionen im Geschäftsjahr.

Personalbudgets	groß	mittel	ohne
Personalbudget insgesamt	9.076.000	1.361.133	642.799
(n=)	3	10	23
Vollzeitäquivalente	368	104	20
Personalmittelpool	9.076.000	1.348.133	248.993
Mittel pro Vollzeitäquivalent	24.663	12.963	12.450
(n=)	3	9	5
Mitarbeiter*innen	530	237	111
Personalmittelpool	9.076.000	1.348.133	557.514
Mittel pro Mitarbeiter*in	17.125	5.688	5.023
(n=)	3	9	16
Ehrenamtler*innen		4	4
Personalmittelpool		13.000	21.705
Mittel pro Ehrenamtler*in		3.250	6.051
(n=)		1	2

Tabelle 9: Personalbudgets in großen, mittleren und Betrieben ohne Spielstätte

Bei den großen und mittleren Betrieben zeigt die Differenz zwischen dem Personalbudget pro Vollzeitäquivalent und dem pro Mitarbeiter*in, dass es einen großen Anteil an Teilzeitbeschäftigung gibt. Personalmittel pro Vollzeitäquivalent liegen am unteren Rand dessen, was für öffentliche Theaterbetriebe zu erwarten ist. Dramatisch anders ist es in den mittleren und kleinen Theatern (Typ A und B): hier liegt das Budget pro Vollzeitäquivalent und Jahr bei unter 13.000 Euro, bei beiden Kategorien in der gleichen Größenordnung. Diese Angabe versteht sich dort, wo es sich um Anstellungsverhältnisse handelt, als Arbeitgeberkosten, also als das Budget, das inklusive der Arbeitgeberanteile bei der Sozialversicherung vom Arbeitgeber aufgebracht werden muss.¹⁴

Dort, wo Honorare fließen, kann davon ausgegangen werden, dass solche Arbeitgeberanteile durch die Versicherung in der Künstlersozialkasse abgedeckt sind. Wie groß tatsächlich das verfügbare Einkommen nach Steuern und Sozialversicherung ist, kann nicht festgestellt werden, weil hier neben der Sozialversicherung auch noch die Steuerklasse, Zahl der Kinder etc. zu berücksichtigen wäre.

Trotz solcher Unsicherheiten möchten wir das Personalbudget in Relation zu einigen anderen Zahlen setzen, wobei wir uns bewusst sind, dass wir eine vollständige Vergleichbarkeit nicht erreichen können. Leben allerdings müssen alle Menschen von ihrem Einkommen.

¹⁴ Die Arbeitgeberkosten liegen etwa 25 Prozent über dem Bruttoeinkommen der Arbeitnehmer. Für 1.000 Euro Bruttogehalt wären das Arbeitgeberbrutto also ca. 1.250 Euro. Umgekehrt erhält ein Arbeitnehmer aus Arbeitgeberkosten von 1.000 Euro ein Gehalt von ca. 800 Euro.

Einkommensvergleich	pro Einheit	pro Jahr	pro Jahr	Soz.-Vers.
Mindestlohn	9,19	1750 Std.	16.083	Bruttogehalt
OECD Niedriglohnschwelle	2.139,00	12 Mte.	25.668	Bruttogehalt
NV-Bühne Mindestgage	2.000,00	12 Mte.	24.000	Bruttogehalt
Mindesthonorar (z.B. UDJ)	200,00	160 Auff.	32.000	AG-Kosten
Ø Typ A und Typ B			12.780	unklar

Tabelle 10: Einkommensvergleich Personalbudgets der Betriebe mit verschiedenen Modellen von Mindestvergütung

Der gesetzliche Mindestlohn beträgt in Deutschland seit 2019 9,19 Euro pro Stunde. Wir rechnen für eine volle Stelle 1750 Stunden oder 219 Arbeitstage, auf die Mindestlohn bezahlt wird. Die OECD hat für Deutschland eine Niedriglohnschwelle von 2139 Euro pro Monat ausgewiesen.¹⁵ Für den Tarifvertrag NV-Bühne ist seit Herbst 2017 eine Mindestgage von 2.000 Euro pro Monat vereinbart. Schließlich fordern künstlerische Berufsverbände seit langem ein Mindesthonorar pro Auftritt. Wir ziehen hier die Zahl der Union Deutscher Jazzmusiker mit einem Mindesthonorar von 200 Euro und kalkulieren mit 160 Auftritten pro Jahr (das würde knapp sechzig Tage im Jahr für Produktionen und andere Aktivitäten lassen).¹⁶ Das Durchschnitts-Budget pro Vollzeitstelle liegt deutlich unter allen diesen Vergleichswerten. Wir haben jeweils markiert, wie die ausgewiesenen Jahreseinkommen zu interpretieren sind, als Bruttogehalt für Arbeitnehmer oder als Arbeitgeberkosten.

¹⁵ Der Niedriglohn berechnet sich aus 60 Prozent des Median-Einkommens.

¹⁶ Der LAFT (Landesverband freie darstellende Künste Berlin e.V.) favorisiert eine Honoraruntergrenze von 2.300 Euro pro Monat bei Vollzeitbeschäftigung. Dem Verfasser scheint diese Forderung nicht endgültig durchdacht: Honorare werden für abgrenzbare Leistungen bezahlt, monatliche Zahlungen hingegen deuten auf ein Anstellungsverhältnis (vgl. www.laft-berlin.de/honoraruntergrenze.html, 7.1.2019).

2.1.4 FÖRDERUNG

Förderquote

Ein zweiter großer Komplex in der Befragung ist die Förderung. Aus der Befragung wird uns eine Fördersumme von insgesamt 12,7 Millionen Euro zurückgemeldet – dies ist die Summe der Angaben, die zu den einzelnen Förderprogrammen gemacht wurden. Sie verteilen sich wie folgt:

Förderung				Anteil		
	groß	mittel	ohne	groß	mittel	ohne
Summe der Förderung	11.014.215	1.388.178	316.712	86,6%	10,9%	2,5%
Ø Förderung pro Betrieb	3.671.405	138.818	15.836			
(n=)	3	10	20			

Tabelle 11: Fördersummen in großen, mittleren und Betrieben ohne Spielstätte

Wie zu erwarten, geht ein Großteil der Förderung an die großen Häuser mit Spielstätte. Für die mittleren Betriebe bleibt ein Zehntel, auf die kleinen Theater ohne Spielstätte entfällt nurmehr ein Vierzigstel der Fördersumme. Bildet man Durchschnittszahlen pro gefördertem Betrieb, ist der Unterschied noch drastischer. Man bedenke allerdings, dass Durchschnitte nicht die starken Unterschiede insbesondere in der Gruppe der mittleren Theaterbetriebe abbilden.

Die Förderquote haben wir auch separat als prozentualen Anteil des Budgets abgefragt. Vergleicht man die nachgewiesenen Zahlen mit der angegebenen Förderquote, so zeigt sich, dass die Angaben umso präziser sind, je größer die antwortenden Betriebe. Bei den Betrieben ohne Spielstätte werden durchschnittlich 13,3 Prozentpunkte weniger in der Förderquote geschätzt als tatsächlich Förderungen angegeben. Bei den mittleren Betrieben sind es 6,1, bei den großen nur 2,6 Prozentpunkte. Alle Betriebe schätzen die Förderquote niedriger als sich dies aus den gemeldeten Fördersummen errechnen würde.

Angebots- und Nachfrageförderung

Wir fragten die Theaterbetriebe entlang einer langen Liste von für den Bereich Kinder- und Jugendtheater einschlägigen Förderprogrammen. Wir haben die Förderprogramme dieser Liste entlang der Frage kategorisiert, ob sie eher das Theaterangebot oder ob sie die Nachfrage fördern oder ob sie hier neutrale Förderbedingungen haben bzw. nicht zuzuordnen sind. Als angebotsfördernd betrachten wir alle Förderprogramme, die Theaterbetrieben Mittel an die Hand geben, um Angebote, also neue Stücke und Inszenierungen zu planen oder zu produzieren. Als nachfragefördernd betrachten wir Förderprogramme, die unter der Bedingung ausgeschüttet werden, dass vor Publikum gespielt wird oder die das Spielen erleichtern. Einige Programme konnten wir nicht zuordnen und haben sie entsprechend als „neutral“ oder nicht entscheidbar klassifiziert.¹⁷ Die folgende Tabelle zeigt, wie sich die Fördersummen über alle befragten Theaterbetriebe hinweg zwischen den drei Kategorien verteilen.

¹⁷ In der Tabelle weiter unten sind die einzelnen Förderprogramme als angebotsfördernd (a), nachfragefördernd (n) und neutral / nicht entscheidbar (u) gekennzeichnet.

Förderung nach Kategorien	Summe	Anteil
angebotsfördernd	11.243.314	88,4%
nachfragefördernd	517.351	4,1%
neutral / nicht entscheidbar	958.440	7,5%
SUMME	12.719.105	100,0%

Tabelle 12: Förderung nach Kategorie

Angebotsfördernde Programme machen fast 90 Prozent der Fördersumme aus. Betrachtet man nun die Verteilung der Mittel auf die drei Kategorien, so zeigt sich, dass zwischen den Betriebsarten sehr unterschiedlich gefördert wird.

Förderung nach Kategorien	groß	mittel	ohne
angebotsfördernd	96,66%	39,32%	3,27%
nachfragefördernd	1,06%	33,52%	70,78%
neutral / nicht entscheidbar	2,28%	27,16%	25,94%
SUMME	100,00%	100,00%	100,00%

Tabelle 13: Verteilung der Förderung nach Kategorie und Betriebsart in Prozent

97 Prozent der Fördermittel, die an die großen Betriebe fließen, sind angebotsfördernd, nur ein Prozent der Mittel lässt sich als nachfragefördernd klassifizieren. Dazu gehört als wichtiger Teil die Besucherförderung des JKS. Bei den Betrieben ohne Spielstätte sind die Verhältnisse umgekehrt: Hier wird mit 68 Prozent hauptsächlich die Nachfrage gefördert, für die Entwicklung von Angeboten gibt es fast keine Fördermittel.

Auch hier ist zu berücksichtigen, dass die Fördersummen für die drei Betriebsarten sehr unterschiedlich sind, deswegen zwei weitere Berechnungen. Hier zunächst die Berechnung mit Fördersummen in Euro:

Förderung nach Kategorien	groß	mittel	ohne
angebotsfördernd	10.646.602	545.860	10.365
nachfragefördernd	116.761	465.310	224.184
neutral / nicht entscheidbar	250.852	377.007	82.163
SUMME	11.014.215	1.388.178	316.712

Tabelle 14: Verteilung der Förderung nach Kategorie und Betriebsart in Euro

Betrachtet man nun, was durchschnittlich bei den Betrieben ankommt, wird deutlich, wo die Förderung Handlungsfähigkeit in den Betrieben herstellt. Wir haben nur die Betriebe aufgenommen, bei denen eindeutige Zuordnungen möglich sind.

Ø Fördersumme pro Betrieb	groß	mittel	ohne
angebotsfördernd	3.548.867	54.586	518
nachfragefördernd	38.920	46.531	11.209
neutral / nicht entscheidbar	83.617	37.701	4.108
(n=)	3	10	20

Tabelle 15: Durchschnittliche Fördersumme pro Betrieb

Alle diese Betrachtungen sind statistische Zusammenführungen und Durchschnittsbetrachtungen. Für den einzelnen Betrieb mögen die Verhältnisse ganz unterschiedlich aussehen. Aber in dieser Durchschnittsbetrachtung zeigt sich wiederum die geschichtete Zweiklassengesellschaft. Die mittleren Theaterbetriebe (Typ B) stellen sich, was Angebotsförderung angeht, deutlich besser als die kleinen ohne Spielstätte (Typ A), für sie ist sie fast nicht existent. In der Nachfrageförderung sind die mittleren so gestellt wie die großen Betriebe, für die kleinen macht Nachfrageförderung einen großen Förderanteil aus, aber die Summen sind – dafür sind es kleine Betriebe – klein.

Förderprogramme

Betrachten wir, ob es Aussagen zu den Förderprogrammen gibt. Nachstehend eine Liste der Förderprogramme, für die es in der Befragung Einträge gab, genannt ist die Zahl der Einträge, aufgeführt nach den betrieblichen Unterscheidungskategorien und das Fördervolumen insgesamt. Keine Förderungen fanden wir in den Datensätzen, wo die Zeilen leer bleiben.

Interessant ist zunächst, wie viele erfolgreiche Förderungen es im Berichtsjahr gab: hinter jeder Förderung steht ein Förderantrag und eine Abrechnung, dies stellt aus Sicht der Fördernehmer, wie die nachstehenden inhaltlichen Einlassungen zeigen, einen erheblichen Arbeitsaufwand dar.

Interessant ist auch, welches Programm angesprochen ist und welches eben nicht. Angesichts der Rücklaufquote mag es sein, dass es auch Förderfälle aus hier nicht angesprochenen Programmen der Kulturförderung gibt. Aber es bleibt bemerkenswert, dass manche Förderprogramme zumindest bei den Betrieben, die auf die Befragung antworteten, keine Resonanz zeigen: Die Liste der abgefragten Programme haben wir erstellt, indem wir bei den Fördergebern breit recherchiert haben, was für Kinder- und Jugendtheater infrage kommen könnte.

Am breitesten ist die Förderung der Besucher*innen angesprochen, allerdings zeigt sich hier auch, dass bei weitem nicht die gesamte Förderung in unserem Datensatz dargestellt ist.¹⁸

¹⁸ Im „außerschulischen Verfahren“, betreffend vor allem die Arbeit mit Kindergärten und Kindertagesstätten gab es 2016 93.801 geförderte Eintritte, dazu den freien Eintritt von 14.320 Begleitpersonen (2015: 93.866 und 8.447 Förderfälle). Im Theater der Schulen wurden 171.302 (2015: 171.212) Eintritte gefördert und 8.672 (8.416) Begleitpersonen. Zahlen für 2017 liegen noch nicht vor. Gemeldet sind 245.907 Euro Fördersumme, das wären weniger als ein Euro pro Kind, wenn man die Begleitpersonen (immerhin fast 23.000 Fälle) nicht einrechnet. Damit wäre neben der Eintrittserstattung für Begleitpersonen mehr als ein Drittel der Fördersumme nicht nachgewiesen.

Förderung n. Programmen	Nennungen			SUMME	
	groß	mittel	klein		
Bund					
€ „Kultur macht stark“	1	2	1	261.534	u
€ Bundeskulturstiftung	1			7.000	u
€ Hauptstadtkulturfonds					a
€ Fonds Darstellende Künste		2		19.850	a
€ Fonds Soziokultur		2		26.019	u
€ andere:			1	4.202	
Land Berlin					
€ Institutionelle Förderung	2			9.719.000	a
€ Basisförderung	1	5	1	1.368.000	a
€ Einstiegsförderung		1		8.000	a
€ Einzelprojektförderung	1	2	2	212.094	u
€ Förderung interkultureller Projekte					a
€ Kofinanzierungsfonds		1		14.850	a
€ Konzeptförderung					a
€ Recherchestipendien					a
€ Reisezuschüsse					a
€ Förderung von Produktionsorten					a
€ andere:	1	3		191.650	u
Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung					
€ Fördersäule 1		1		39.759	u
€ 1 Modul 1plus					a
€ Fördersäule 2		2		78.600	a
€ 2 Modul 2plus					a
€ Fördersäule 3		2		8.995	a
€ andere:			1	2.000	u
Jugendkulturservice					
€ Besucherförderung	2	8	16	245.907	n
€ TUKI		2		4.500	n
€ TUSCH		2	1	5.410	n
€ andere:					u
Berliner Bezirk					
€ Förderprogramm 1		3		181.881	u
€ Förderprogramm 2		2		60.866	u
€ andere:		2		21.448	u
Sonstiges					
€ Private Geldgeber, Stiftungen	3	2	1	124.415	u
€ Sach- und Finanzmittel eines Kooperationspartners		1	1	22.055	u
€ andere:	2	3	2	91.070	u
SUMME	14	48	27	12.719.105	

Tabelle 16: Übersicht der Nennung von Förderprogrammen nach Betriebsart

Freie Antworten zur Förderung

Zur Förderung haben wir in einem Textfeld auch qualitative Antworten erbeten. Diese sind im Folgenden nach Themen zusammengefasst und – wo sinnvoll – kurz kommentiert.

Zunächst einige **Aussagen**¹⁹, **warum Förderung** und gerade auch Projektförderung im Bereich der Kinder- und Jugendtheater **wichtig ist**. Vorweg ein Theater, das eine institutionelle Förderung durch den Senat erfährt: „Mit der institutionellen Förderung des Senats ist der aktuelle Spielplan nicht zu realisieren. Wir sind als Theater von Drittmitteln abhängig, um alle notwendigen Neuproduktionen zu finanzieren.“ Dies gelte besonders auch für „das aktuelle, breite Angebot an theaterpädagogischen Veranstaltungen“. Drittmittel werden auch benötigt, „um Jugendlichen aus finanzschwachen Haushalten (außerhalb des Berlin-Passes) den Zugang zum Theater zu ermöglichen“. Es war leider im Rahmen unserer Untersuchung nicht möglich, Daten zur sozialen Reichweite in die Berliner Bevölkerung hinein zu erheben. Es ist davon auszugehen, dass bei der Zusammenarbeit mit Kitas und Schulen die Kinder- und Jugendtheater die Zielgruppe insgesamt erreichen. Es ist anzunehmen, dass im freien Verkauf – wie im Kulturbetrieb fast normal und aus Nutzungsstudien immer wieder erhärtet – eher höhere Bildungsschichten erreicht werden.

Ein anderes Haus erhält Mittel aus der Basisförderung. Sie sei keine strukturelle Hilfe, sondern reiche gerade aus, die Neuproduktionen zu erarbeiten: „Mithilfe der Basisförderung können wir neue Inszenierungen erarbeiten und die Mitarbeiter dafür bezahlen. Allerdings reicht die Förderung nicht aus, um den Theaterbetrieb zu unterstützen. Nur mit Hilfe von Gastspielen können wir diese Lücke füllen. Wir können unsere eigene Arbeit nicht angemessen bezahlen.“ Nun ist es eine Frage der Zuordnung, welche Etatposten eines Theaterbetriebs aus der Förderung und welche aus den Erträgen des Spielbetriebs gezahlt werden, aber die Aussage, dass die Arbeit aus den Erträgen insgesamt nicht angemessen zu bezahlen ist, wird von der Erhebung insgesamt gestützt. Ebenso zeigt sich aus der Untersuchung, dass gerade kleine Berliner Theaterbetriebe Engagements außerhalb der Stadt annehmen müssen, um über die Runden zu kommen, dies obwohl die Berliner Veranstaltungen ausgelastet sind.

Ein anderer Kommentar ist grundsätzlich: „Wir konstatieren nach wie vor, dass es im gesamten Bereich des Kinder- und Jugendtheaters eine flächendeckende Unterfinanzierung gibt. Wir hoffen und gehen davon aus, dass die von der Regierung zugesagte Erhöhung der Fördermittel für das Berliner Kinder- und Jugendtheater im nächsten Doppelhaushalt eine Erhöhung erfährt, so dass das Kinder- und Jugendtheater dem Erwachsenen-Theater gleichgestellt wird.“ Dies ist eine Aufforderung an die Adresse der Politik, allerdings ist nicht deutlich, mit welchen ‚Erwachsenen-Theatern‘ eine solche Gleichstellung erreicht werden soll. Sollen die Freien Theater Maßstab sein oder geht es um eine Angleichung des gesamten Sektors an die Öffentlichen Theater? Was die Bezahlung von

Schauspieler*innen im Bereich Kinder- und Jugendtheater an den großen Öffentlichen Häusern angeht, gibt es zumindest nach der Theaterstatistik keine Benachteiligung der Sparte.²⁰ Im freien Bereich fehlen uns belastbare Vergleichsdaten.

Leicht nachvollziehbar ist, dass Förderentscheidungen direkt auf die Inhalte der Theaterarbeit durchschlagen. Dazu ein Beispiel aus der Tanztheatersparte: „Uns wurden ca. 20.000 EUR der beantragten Fördersumme von der Jury gestrichen, dadurch mussten Tanzproduktionen mit weniger Mitteln finanziert werden, was auf die Qualität und Größe der Produktion Auswirkungen hat. Im Bereich Tanz sind die Produktionsmittel oft zu niedrig, um mittelgroße Tanzstücke zu produzieren (mittelgroß bedeutet mit 4 bis 8 Tänzern). Dadurch entstehen überwiegend Solostücke und Duette. Diese können die Möglichkeiten, die zeitgenössischer Tanz bietet, aber bei weitem nicht aufzeigen.“

Einige Kommentare beziehen sich auf den **Gegenstand der Förderung und die Fördersystematik**. Auch hier zeigt sich, dass es Sorgen darüber gibt, was gefördert wird und was eben nicht: „Der künstlerische Bereich des Theaters, welcher mittellos ist, befindet sich in der Situation, die geförderten Kinder- und Jugendprojekte mit unterstützen zu müssen durch Bereitstellung der gesamten Infrastruktur sowie Räumlichkeiten. Das stellt die Theaterarbeit vor große Probleme. Diese Situation ist nicht weiter tragbar.“ Es wird hier eine Förderung, die Infrastrukturen stützt und Projekte ermöglicht einer Förderung vorgezogen, die Projekte ermöglicht, aus denen die Infrastrukturen gestützt werden müssen. Dies lässt sich auf die oben getroffene kategoriale Unterscheidung von Angebots- und Nachfrageförderung zurückbeziehen.

In ähnliche Richtung geht ein anderer Vorschlag, er problematisiert, dass Aufführungsorte das Risiko bei den Theatern belassen und sich selbst über Mieten refinanzieren. Dies wird als Vorschlag für eine neue Förderlinie formuliert: „Uns fehlt eine Förderung für die oft hohe zu zahlende Miete an den Spielorten, die wir nutzen. Manche Vorstellungen decken deshalb kaum die Kosten. Es gibt in der kulturellen Bildung nur projektbezogene Förderung, die dauerhaft meist wenig verändert.“

In einem weiteren Beitrag wird dies explizit auf die räumliche Infrastruktur für Kinder- und Jugendtheater in Berlin bezogen und der Vorschlag gemacht, dass Infrastrukturen für Kinder- und Jugendtheater durch die Öffentliche Hand bereitgestellt werden sollen: „Unserer Meinung nach sollten die privatrechtlichen Theater, die eine Spielstätte betreiben, alle mindestens mit der Miete und den Betriebskosten gefördert werden. Dezentrale Spielstätten sind für ein Publikum, das keine weiten Entfernungen zurücklegen kann, absolut notwendig. In den letzten 20 Jahren haben sich die Auftrittsmöglichkeiten für freie Gruppen immer mehr verschlechtert, so dass wir zum Beispiel nur überleben konnten, weil wir vieles in Personalunion bewältigen und über viel Erfahrung verfügen. Das persönliche Risiko, eine große Immobilie zu mieten, um dort für die

¹⁹ Tippfehler und einige Besonderheiten der Interpunktion sind in den Äußerungen stillschweigend korrigiert. Sonst sind zitierten Auszüge unverändert wiedergegeben. Ergänzungen in [eckigen Klammern].

Die Theaterstatistik 2016/17 (2014/15) verzeichnet für Schauspieler*innen im Bereich Kinder- und Jugendtheater durchschnittliche Personalausgaben von 42.548 (50.275) Euro pro Personalstelle. Die Kosten für Schauspieler*innen im „Erwachsenentheater“ liegen bei 50.258 (47.528) pro Stelle.



Allgemeinheit Theater darzubieten, darf nicht unterschätzt werden.“ Beklagt wird, dass das Geschäftsmodell eines solchen Hauses existentiell auf Förderung angewiesen ist und sofort in Schiefelage gerät, wenn die Förderung oder eine andere Komponente des Geschäfts (Ausfall von Arbeitskraft o. ä.) die Arbeit oder die Förderfähigkeit gefährden. Eine solche Infrastrukturförderung würde natürlich die Spielmöglichkeiten verbessern, wenn diese Infrastruktur entsprechend den Gruppen zur Verfügung steht. Aber es würde sich auch die Frage stellen, wie die geförderte Ressource geteilt wird, von wem sie genutzt werden darf.

Die **Frage, wer Förderung bekommt**, wird in einigen Äußerungen vehement aufgeworfen. Immer wieder sind es ‚die Anderen‘: „Trotz mehrmaliger Antragstellung wurden meine Projekte nicht gefördert. Nun habe ich es aufgegeben.“ – Eine andere Stimme: „Es werden immer die gleichen Gruppen gefördert – Fördersummen könnten gerechter aufgeteilt werden ... dann könnten auch mehr Projekte gefördert werden – Jurymitglieder sollten sich mehr Aufführungen ansehen, und nicht nur nach dem Papier urteilen – fragwürdige Förderung mancher Themen und Stücke [...]“. Es fehlt allerdings in dieser Einlassung ein Hinweis darauf, nach welchen Kriterien sich ‚Gerechtigkeit‘ herstellen lässt (vgl. dazu auch qualitative Expertenbefragung, S. 36 Abs. 3).

In einer anderen Sicht ist das Problem der Förderverteilung mit einer spartenbezogenen Ungleichverteilung belastet: „Ich habe das Gefühl für Kinder Figurentheater Produktionen gibt es keine Förderung mehr, jedenfalls kommt nichts mehr an.“

Schließlich, so eine weitere Einlassung, führen Unterschiede im wirtschaftlichen Modell angesichts der angebotenen Fördermodelle zu Ungleichbehandlung. Eine Orientierung auf

Projektförderung, so wird angemerkt, benachteiligt Sparten, die Projekte länger spielen: „Mir scheint auch im Förderportfolio des Landes Berlins eine deutliche Projektorientierung zu herrschen. Kinder- und Jugendtheater und insbesondere Figurentheater halten ihre Produktionen aber teilweise jahrelang im Repertoire und finanzieren sich und etwaige neue Produktionen aus den daraus resultierenden Einnahmen“ (vgl. dazu auch qualitative Expertenbefragung, S. 36 Abs. 3). Aus dieser Überlegung folgt die ganze Reihe von Vorschlägen, für das Figurentheater ganz andere Förderwege zu gehen: „Eine sinnvolle Förderung für dieses Segment scheint mir daher zu sein, dass bessere Bedingungen für Spielorte (Personalmangel, mangelnde Infrastruktur, Spieler*innen treten selbst als Veranstalter*innen auf, keine festen Gagen) und Produktion (Probenräume etc.) geschaffen werden, dass Gastspiele/ Vorstellungen auch über Projektförderungen hinaus vernünftig bezahlt werden (Gastspiele mit eigenen Produktionen werden in ganz Berlin nicht angemessen entlohnt), dass Modelle wie Residenzen/Stipendien stärker in den Fokus genommen werden, um Möglichkeitsräume insbesondere auch für etablierte Kolleg*innen zu schaffen. Zuletzt wäre es für dieses Theatersegment, dass sich zu einem nicht unwesentlichen Teil selbst finanzieren kann, ein Antragsformat, aus dem man auch nur einzelne Posten (z. B. Regie, Bühnenbau etc.) zahlen könnte, aber kein gesamtes Projekt, sinnvoll. Damit würde sich der Abrechnungsaufwand, der gerade Solisten schreckt, reduziert.“

Dass der **Aufwand zur Akquisition von Fördergeldern** zu hoch sei, ist in jedem Förderverfahren eine bekannte Klage. Stimmen hierzu allerdings zeigen bedenkenswerte Details. Besonders Solokünstler*innen beklagen, dass es ihnen schwerfällt, zuerst einmal Förderung zu beantragen und dann dabei auch noch die richtige Sprache zu finden: „Für Solokünstler ist es

ausgesprochen aufwendig Anträge zu stellen, Formulierungen zu finden, die den gegenwärtigen gesellschaftlichen Konsens widerspiegeln. Meist kann man nur zu bestimmten Themen Anträge stellen. Ich bin aber Künstlerin und nicht Umsetzerin politischer Interessen zur Meinungsbildung. Ich kann immer nur das bearbeiten, was mir gerade aus dem Herzen spricht.“ Sprechen hier Fördergeber und Jurys auf der einen und Fördernehmer auf der anderen Seite unterschiedliche Sprachen. – Hierzu passt eine andere Äußerung: Der Aufwand für die Förderanträge wird hier als sachfremd empfunden: „... gute Förderanträge stellen zu können, heißt bei weitem nicht, dass man gutes Theater macht, schließlich sind wir Theatermacher und keine Schreiber ... dieser Aspekt wird leider nie beachtet – man sollte nach Qualität der Inszenierungen schauen und nicht nach dem Papier urteilen“.

Noch einmal aus dem Bereich der allein Arbeitenden hierzu eine weitere Stimme, die allerdings lediglich fordert, dass die Kommunikation der Fördergeber über Förderentscheidungen sich verbessere: „Ich finde das Förderungssystem bzw. die Antragsstellung zu kompliziert, zu zeitaufwendig und zu undurchsichtig. Damit meine ich, wenn z. B. ein Antrag, für den ein Theater, insbesondere ein Einzelunternehmen, viel Zeit aufgebracht hat, nicht durchgekommen ist – was ja natürlicherweise passiert, wäre es doch schön und produktiv, wenn man ein Feedback erfragen könnte.“

Der Zeitaufwand bei Beantragungen wird auch bei dieser Äußerung noch einmal beklagt: „Ich führe mein Theater als Einzelperson. Anträge zu stellen kosten viel Zeit. Bei einer Erwartung eines positiven Bescheides von nur 30 % wäge ich ab überhaupt Anträge zu stellen“ (vgl. dazu auch qualitative Expertenbefragung, S. 36 Abs. 3).

Auch größere Betriebe beklagen den Aufwand, er muss neben der Sacharbeit geleistet werden: „Die Akquise von Fördermitteln wird von den Mitarbeitenden on-top zu ihren sonstigen Aufgaben geleistet. Angesichts teilweise zunehmender bürokratischer Anforderungen bindet dies erhebliche Ressourcen.“

Dass Förderungsentscheidungen nicht nach der Qualität der Theaterarbeit getroffen werden, sondern ihre eigenen Kriterien verfolgen, ist eine Vermutung auch anderer Akteur*innen: „Leider ist das [was wir zur Aufführung bringen] nicht immer

innovativ, smart and fresh and real, sondern einfach nur eine Geschichte, die das Leben schreibt. Damit gewinnt man leider keinen ‚Blumentopf‘ :-)“.

Auch der Aufwand im Handling der Förderung, bei der Abrechnung vor allem, erscheint zu groß, und er werde immer größer: „... administrativer Aufwand für Antragstellung und Abrechnung nimmt stetig zu. Berechnungen für ‚Verpflegungspauschalen‘ nach Workshopstunden und getrennt nach Kursleiter*in, Teilnehmer*in, Ehrenamtliche ... viele Details und langwierige Abrechnungsprocedere.“

Die Förderrichtlinien seien praxisfern und unklar: „Personalaufwand zur Bearbeitung der Anträge ist enorm. Förderrichtlinien widersprechen manchmal Förderinhalten (z. B. zeitliche Vorgabe der Förderung widerspricht dem eigentlichen Ziel). Daher bewegt man sich eigentlich oft im grauen Bereich bei der Einhaltung der Richtlinien.“

In einem Kommentar wird vorgeschlagen, wie sich viele Probleme lösen ließen, zumindest bei kleinen Fördersummen, eine Bagatellregel: „Unkomplizierte Förderungen im niedrigen Bereich (5.000 bis 10.000 €) können für uns Solokämpfer sehr hilfreich sein. Damit könnten wir die Qualität unserer Arbeit enorm steigern und uns entlasten (über die zu finanzierenden Regie- und Ausstattungshonorare wäre z. B. Hinzuziehen eines Dramaturgen oder Komponisten möglich)“. Sieht man auf das durchschnittliche Einkommen der Künstler*innen gerade bei den kleineren Betrieben, machen die genannten Summen in der Tat einen großen Unterschied.

Zwei Stimmen finden sich zur **Besuchsförderung durch den JKS**: „Förderung habe ich – wenn –, nur indirekt vom JKS über den Zuschauergutschein erhalten. ... Ich würde das nicht THEATERförderung nennen, sondern eher Entlastung des notwendigen Eintrittspreises für die ZUSCHAUER (vielleicht sind es dadurch mehr?)“. – Eine andere Stimme fordert: „JKS Förderung sollte auf mind. 2 EUR bis 2,50 angehoben werden!“

2.1.5 FREIE ANTWORTEN ZUR BEFRAGUNG

Am Ende der Befragung gaben wir den Teilnehmern ein ganz offenes Antwortfeld für weitere Anliegen. Es wurden ganz verschiedene Anliegen aufgegriffen. Wir gehen hier auf die allgemeinen und politischen ein, die methodischen Bemerkungen werden am Ende des Berichtsteils ausgewertet.

An erster Stelle werden **politische Anliegen** formuliert. Eine erste Stimme kommt aus dem Tanzbereich, auch mit einem konkreten Vorschlag zu einer besseren Zusammenarbeit zwischen potentiellen Zuschussgebern in der Senatsverwaltung: „Wir begrüßen diese Initiative zur Stärkung der Kinder- und Jugendtheater in Berlin sehr. Tanz ist in Berlin noch vollkommen unterrepräsentiert, wir erhoffen uns eine Stärkung dieses Genre insbesondere im Bereich Kinder- und Jugendtheater. Dies würde u. a. auch dadurch besser gelingen, indem eine Zusammenarbeit mit dem Berliner Bildungssenat erfolgt, bei dem der Bereich Kulturelle Bildung verankert ist. Kinder- und Jugendtheater ist immer beides: Kunst/Kultur und

Bildung. Dass diese Themen von verschiedenen Senatsverwaltungen wahrgenommen werden, ohne dass es eine wesentliche erkennbare Zusammenarbeit gibt, ist hinderlich für die Entwicklung der Kinder- und Jugendtheater.“

Noch allgemeiner eine Äußerung, die sich insgesamt auf Förderung bezieht: „Es ist schön, das mit dieser Befragung überhaupt mal Interesse über Förderanträge und deren Ergebnisse recherchiert wird, da es im dieszeitlichen System dringend Änderungsbedarf gibt.“ Aus dieser Äußerung lässt sich ableiten, dass die Erwartung hoch ist, es werde sich etwas ändern.

Konkreter eine Stimme aus der Sparte Figurentheater: „Es braucht dringend ein Budget für die Figurentheater in Berlin, damit mir diese eine Fest Gage / Honorar garantieren können. Ich spielen (ausgenommen in [Spielstätte]) immer auf Eintritt im Schnitt 65% für mich und 35 % für den Spielort. Das heißt, wenn nur 20 Kinder kommen spielen ich für ein Taschengeld von 50 Euro und wenn nur zehn kommen oder gar keiner weil die Magen-Darm Grippe gerade durch die Kitas tobt, verdiene ich gar nichts obwohl ich bereits meine Bühne ins Theater geschleppt, aufgebaut und eingeleuchtet habe (ca. 2 bis 4 Stunden je nach Stück).“ Dies spricht das Problem der Risikoverteilung zwischen Theaterbetrieb und Spielstätte an. Hier gibt es auch nach unserer Erhebung in Berlin eine dominante Form, die das Risiko deutlich auf die künstlerischen Betriebe abwälzt. -- Dazu passt eine andere Äußerung: „Ca. 80 % der Einnahmen [für diesen Betrieb] machen Gastspiele zu Fixpreisen außerhalb von Berlin aus. Die Einnahmen in Berlin sind zu schwankend – die wenigsten Spielorte zahlen eine Gage bei Ausfall oder geringen Besucherzahlen“ (vgl. dazu auch qualitative Expertenbefragung, S. 35 / S. 36 oben).

Die Forderung nach einer Gleichstellung der Kinder- und Jugendtheater mit der Theaterförderung für das Erwachsenentheater begegnet hier noch einmal, hier verbunden mit einer Beschreibung von Funktion und Wirkung von Kinder- und Jugendtheatern: „Ich wünsche mir eine Gleichstellung von Kinder- und Jugendtheater mit Theater für Erwachsene. Das hat in erster Linie etwas mit Anerkennung zu tun. Anerkennung der Wichtigkeit des Theaters für Kinder als Bildungsstätte. Als Ort einer gemeinsamen Erfahrung, als Bildungsstätte von Empathie, Aufmerksamkeit, Sprache, als Bildungsstätte des Herzens und des Kopfes.“ Auch hier ist allerdings der Maßstab für die Gleichstellung nicht benannt.

Auf ein gänzlich anderes Problem weist nachstehende Einlassung hin, es geht um die Raumnot für die Arbeit im Bereich der Kinder- und Jugendtheater: „Die Raumsituation ist ein weiteres nicht erfasstes Thema. Es mangelt an Büro, Besprechungs- und Probenräumen. Diese in räumlicher Nähe zum Theater anzumieten ist bei der aktuellen Marktlage kaum möglich. Darüber hinaus wird ein Großteil der genutzten Räume von privaten Vermietern angemietet. Hier besteht bei der aktuellen Entwicklung des Immobilienmarktes ein Risiko von erheblichen Mietkostensteigerungen bis hin zum Verlust der Räume, bei einer Veräußerung oder Umwidmung für andere als kulturelle Zwecke.“ Solche Fragen sind in der Tat nicht im Rahmen des Fragebogens erhoben worden.

Dass man aus einem Kinder- und Jugendtheater nicht überall ein auskömmliches Einkommen erwirtschaften kann, sollte aus

den durchschnittlichen Personalbudgets deutlich geworden sein. Es wundert so nicht, wenn Akteur*innen im Feld sich breiter aufstellen. Eine Äußerung hierzu: „Mein Berufsbild (und somit die Einnahmen für 2017) definiert sich nicht nur durch das Theaterspiel sondern beinhaltet auch Regieaufträge + gelegentlich Workshops, meistens außerhalb Berlins.“ Auch hier aber ist ein Faktor des beruflichen Mix, dass Teile des Umsatzes außerhalb Berlins gemacht werden müssen.

Ein langer Hinweis richtet sich darauf, dass sich im Fragebogen **der wahre Umfang der Arbeit im Kinder- und Jugendtheater** nicht abbildet: „Dieser Fragebogen bildet in keiner Weise [Anzahl] Jahre Freie kontinuierliche Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche ab. ... Wir ... bieten inszenierungsbegleitend theaterpädagogische Begleitprojekte an, welche in der Fragebogenstatistik gar nicht auftauchen. Wir sind in Berlin eine feste Größe für sehr viele Schulklassen und Kitagruppen. Wir sind das einzige Kinder- und Jugendtheater dieser Größenordnung im [geografische Bezeichnung] Berlins. Wir würden uns sehr freuen, wenn die Evaluierung nicht bei diesem aussagegelassenen Fragebogen stehen bleiben würde. Um unsere Arbeit einordnen zu können, wäre mit Sicherheit ein Besuch vor Ort dringend vonnöten. Denn – wie bei einigen anderen Freien Kinder- und Jugendtheatern – sind die finanziellen Arbeitsbedingungen derart, dass ein Weiterbestand der Arbeit akut gefährdet ist. Auch wird es niemanden geben, der bereit ist, zu diesen Bedingungen das Theater weiterzuführen, sollten die Initiatoren einmal aufhören. Es fehlt die Unterstützung für eine zuverlässige Struktur. Wir würden uns über das persönliche Gespräch sehr freuen.“ Über Gespräche und Besuche berichten wir in einem anderen Teil unseres Berichts. Die finanziellen Bedingungen der Arbeit gerade kleiner Betriebe haben wir weiter oben dargestellt.

Namentlich, so wird kritisiert, sei die theaterpädagogische Arbeit im Fragebogen nicht erfasst worden: „Die Erfassung der Leistungen der Kinder- und Jugendtheater greift zu kurz, wenn diese sich auf die Vorstellungen beschränkt. ... Darüber hinaus ist das Theater aktiv in der Autorenförderung, der Produktion und Entwicklung von Kinder- und Jugendmusik, dem internationalen Austausch, bietet Partizipationsmöglichkeiten, bemüht sich um Integration und Inklusion.“ In der Tat ging es bei der quantitativen Erhebung nicht darum, ein facettenreiches und stimmiges Bild für alle Aspekte der Arbeit von Kinder- und Jugendtheatern zu erheben, sondern Licht in die wirtschaftlichen Verhältnisse zu bringen. Der Einwurf ist so berechtigt, geht aber am Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie vorbei.

2.2. AUFFÜHRUNGSORTE

Zur Verteilung von Angeboten im Stadtgebiet liegen aus der Befragung der Theaterbetriebe keine Angaben vor. Für die Theaterbetriebe ohne Spielstätte wäre es eine zu große Zumutung an die Datenauswertung gewesen, ihre Aufführungen in Berlin auf Bezirke und Spielstätten aufzuschlüsseln: dass dies nicht akzeptabel sei, wurde uns in der Probebefragung deutlich gemacht.

Es bleiben so für die Beurteilung der Abdeckung des Berliner Landesgebiets die ausführlichen Auswertungen der Jugend-KulturService gGmbH (JKS), die im Folgenden teils vorgestellt, teils durch eigene Korrelationen und Berechnungen ergänzt werden sollen.

Das Förderinstrument des JKS für Veranstaltungen von Kinder- und Jugendtheatern in Berlin ist die Besucher*innenförderung, genauer das „Berliner Ermäßigungsverfahren zum Besuch von Berliner Kinder- und Jugendtheatern“. Das Programm fördert außerschulische Veranstaltungen und Schulen für ihren Besuch von Kinder- und Jugendtheatern.

Der JKS hat seine Förderfälle geographisch ausgewertet. Die ortsbezogenen Daten in der Auswertung des JKS beziehen sich auf die Gesamtbesuche pro Bezirk, dann differenziert auf Förderungen für Grundschulen, schließlich auf die Förderung im „außerschulischen Verfahren“.

Um ein Bild über die Verteilung der Förderungen im Stadtgebiet zu gewinnen, nutzen wir zwei Zahlenreihen aus dem Bericht des JKS. Wir nehmen die Zahl der Förderfälle pro Bezirk und setzen sie in ein Verhältnis zur Zahl der Kita-Kinder. Daraus berechnen wir als Kennzahl die Förderfälle im Bezirk pro Kita-Kind. Dies ergibt zwar nur ein annäherndes Bild, denn Förderungen beziehen sich ja nicht nur auf Kita-Kinder, sondern auch auf andere Altersgruppen, aber das Bild würde sich nur marginal ändern, wenn eine weitere Altersgruppe zugrundegelegt würde. Angesichts der sehr ungleichen Altersgliederung in den Berliner Bezirken muss vor jeder Bewertung eine Beziehung zwischen Förderung und dem jungen Anteil der Bevölkerung hergestellt werden.

Bezirk	Förd.	KitaK	Förd/KitaK
Charlottenburg-Wilmersdorf	26.428	9.565	2,76
Steglitz-Zehlendorf	24.974	10.059	2,48
Tempelhof-Schöneberg	24.660	11.881	2,08
Neukölln	22.947	11.230	2,04
Friedrichshain-Kreuzberg	24.731	12.618	1,96
Reinickendorf	16.138	8.283	1,95
Mitte	29.672	15.382	1,93
Spandau	14.870	7.958	1,87
Treptow-Köpenick	16.629	10.012	1,66
Lichtenberg	17.752	10.900	1,63
Pankow	30.500	18.924	1,61
Marzahn-Hellersdorf	14.152	10.252	1,38
nicht zugeordnet	1.650		
SUMME	265.103	137.064	

Tabelle 17: Förderfälle im Bezirk pro Kita-Kind (Zahlen des JKS)

Es zeigen sich hier erhebliche Unterschiede zwischen den Bezirken. Allerdings lassen sich aus den Zahlen noch keine Gründe für diese Unterschiede erschließen.

Die Auswertung des JKS der Förderfälle nach Schultypen ergibt, dass die Grundschulen noch vor den Sonderschulen die intensivsten Nutzer der Förderung sind. Der JKS hat die Förderfälle aus den Grundschulen ausgewertet und zeigt eine Kennzahl, wie viele Besuche es pro 1.000 Grundschüler*innen und Bezirk gibt. Hier das folgende Bild (Zahlen von 2016):

Bezirk	Bes/1.000 Grundsch.
Neukölln	829
Steglitz-Zehlendorf	811
Friedrichshain-Kreuzberg	797
Pankow	772
Mitte	754
Treptow-Köpenick	741
Tempelhof-Schöneberg	693
Lichtenberg	692
Reinickendorf	682
Charlottenburg-Wilmersdorf	616
Marzahn-Hellersdorf	587
Spandau	523

Tabelle 18: Förderfälle nach Bezirk: Theaterbesuche pro 1000 Grundschüler*innen (Zahlen des JKS)

Mehrfachbesuche von Grundschulkindern sind hier nicht sichtbar. Es ist also damit zu rechnen, dass die Zahl der Kinder, die tatsächlich an einer (oder eben mehreren) Aufführungen teilnehmen konnten, geringer ist. Im Vergleich zum Vorjahr zeigt sich insgesamt ein leichter Rückgang und einige Volatilität innerhalb der Bezirke.

Weiter wertet der JKS aus, mit wie vielen Grundschulen des Bezirks zusammengearbeitet wurde. Bei acht Bezirken wird mit allen Grundschulen zusammengearbeitet, bei drei weiteren liegt die Quote über 94 Prozent, dazu gehören Neukölln von der Spitze der obigen Liste, Treptow-Köpenick von der unteren Mitte und Marzahn-Hellersdorf vom unteren Ende. Lediglich die Zusammenarbeit mit den Schulen im Bezirk Lichtenberg ist nicht ganz so gut, hier sind aber immer noch 88 Prozent der Grundschulen involviert. Der JKS resümiert: „Es ist kein direkter Bezug zwischen dem Theaterbesucherverhalten der Grundschüler*innen und der Sozialstruktur der Bezirke

feststellbar. Hierfür ist sicherlich auch die finanzielle Unterstützung durch das Ermäßigungsverfahren verantwortlich.“

Wir haben diese Zahlen danach ausgewertet, ob sich Muster in den Rangordnungen der beiden Zahlenreihen ergeben. Errechnet man den Durchschnitt der Rangplätze zwischen den beiden Listen, so ergibt sich nachstehendes Bild:

Bezirk	Ø Rang
Steglitz-Zehlendorf	2,0
Neukölln	2,5
Friedrichshain-Kreuzberg	4,0
Tempelhof-Schöneberg	5,0
Charlottenburg-Wilmersdorf	5,5
Mitte	6,0
Pankow	7,5
Treptow-Köpenick	7,5
Reinickendorf	7,5
Lichtenberg	9,0
Spandau	10,0
Marzahn-Hellersdorf	11,5

Tabelle 19: Rangplätze der Bezirke nach Förderfällen: Theaterbesuche pro 1000 Grundschüler*innen

Auch hier ist eine Interpretation schwierig, es gibt jedoch verglichen mit den anderen Listen eine gewisse Stabilität im oberen und unteren Drittel des Feldes.

Die dritte Auswertung des JKS betrifft den außerschulischen Bereich, die Kitas. Eine vom JKS erarbeitete Tabelle erlaubt einen Blick nicht nur in die Bezirke, sondern auch in die Altbezirke vor der letzten Bezirksreform. Um alle Informationen weitergeben zu können, wird die Tabelle hier aus dem Bericht des JKS abgebildet. Über die Zahl der Besuche pro 1.000 Kindern gilt dasselbe wie schon oben ausgeführt: Es dürfte sich bei einem – hier nicht auszuweisenden Teil – um Mehrfachbesuche handeln. Die tatsächliche Zahl der Kinder, die im Bezugsjahr 2016 einen Theaterbesuch genossen haben, liegt entsprechend etwas niedriger. An dieser Statistik zeigt sich, dass die Unterschiede in den Kitas der Bezirke sehr groß sind. Die Rangordnung entspricht wiederum in etwa der der anderen Auswertungen.

Bezirk	Theaterbesuche	Kitakinder	Besuche pro 1000 Kinder
Mitte	14.542	15.382	945
Friedrichshain-Kreuzberg	10.594	12.618	840
Pankow	9.341	18.924	494
Charlottenburg-Wilmersdorf	11.491	9.565	1201
Spandau	6.046	7.958	760
Steglitz-Zehlendorf	8.666	10.059	862
Tempelhof-Schöneberg	10.508	11.881	884
Neukölln	6.474	11.230	576
Treptow-Köpenick	3.942	10.012	394
Marzahn-Hellersdorf	2.616	10.252	255
Lichtenberg	5.034	10.900	462
Reinickendorf	2.927	8.283	353

Tabelle 20: Theaterbesuche nach Bezirk: Kita-Kinder

Eine Interpretation dieser Ergebnisse ist nur möglich, wenn man sich auf die Besonderheiten der jeweiligen Bezirke einlässt. Für die Nutzbarkeit und Nutzung der Förderung können mehrere Einflussfaktoren genannt werden. Dazu gehört die Schwerpunktsetzung der bezirklichen Kulturpolitik, gehört die Bereitschaft von Schulen und Kitas, mit dem JKS oder mit Theatern zusammenzuarbeiten, dazu gehört möglicherweise auch die räumliche Situation in den einzelnen Bezirken. Welche dieser Einflussfaktoren oder welche anderen Einflüsse sich auf die räumliche Verteilung der Förderung auswirken, ist aus den hier dargestellten Daten nicht schlüssig zu erarbeiten. Der JKS interpretiert die unterschiedliche Partizipation vor allem geographisch. Wichtiger Grund für Nicht-Besuch ist die Distanz zum Spielort, umgekehrt die Erreichbarkeit des Spielorts ein Besuchsgrund.

2.3. DIE SPIELSTÄTTEN

2.3.1 GRUNDDATEN

Für Spielstätten in Berlin arbeiteten wir mit einem Fragebogen, der vor allem auf die wirtschaftlichen Verhältnisse und die Gepflogenheiten der Abrechnung mit den Theatern in Berlin abhebt. Wir schickten den Fragebogen an 33 Spielstätten, die uns in Berlin bekannt sind, dabei verglichen wir neben anderen Quellen mit der Spielstättenliste des JKS.²¹ Wir verzeichnen 19 Rückläufe, das ist eine Rücklaufquote von 58 Prozent. Die Spielstätten von Theaterbetrieben mit eigener Spielstätte sind nicht hier, sondern unter den Theatern dargestellt: es dominiert für unsere Befragung das Interesse an den Theaterbetrieben, deswegen haben wir diese Betriebe nicht als Spielstätte, sondern als einen integralen Betrieb vom Zentrum Theater her untersucht.

Zu unterscheiden sind Spielstätten, die sich ausschließlich Kinder- und Jugendtheater widmen und solche, für die Aufführungen im Kinder- und Jugendtheater nur einer unter mehreren Programmbestandteilen darstellen. In unserem Datensatz haben wir zehn Spielstätten, die 20 Prozent des Programms oder weniger im Bereich Kinder- und Jugend-

²¹ Vgl. die in der Zeitschrift JugendkulturInfo März & April 2018 auf S. 29 veröffentlichte Liste von 40 „sonstigen Spielorten“, aus der wir wiederum Orte ausschieden, die nach unserer Kenntnis nicht einschlägig sind.

theater bestreiten, vier, in denen dieser Programmbestandteil 30 bis 55 Prozent ausmacht, vier, die nur in diesem Bereich arbeiten. Dabei ist ein Produktionshaus, in dem zwar nur 10 Prozent der Kapazität für Veranstaltungen genutzt werden, in dem aber sonst für den Bereich geprobt wird. Wir werden im Folgenden, wo dies sinnvoll ist, nach diesen drei Gruppen Spielstätten mit kleinem Programmanteil, solche mit mittlerem sowie schließlich die unterscheiden, die ausschließlich Kinder- und Jugendtheater anbieten. – In einem Fragebogen wurden keine Angaben gemacht. Er kann im Folgenden nicht mit ausgewertet werden, wo wir zwischen den Häusern differenzieren.

18 Häuser beantworten die Frage, ob sie gemeinnützig sind: 13 sind, vier sind es nicht, bei einem war dem oder der Ausführenden der Status nicht bekannt.

2.3.2 SPARTEN UND ALTERSGRUPPEN

Was die bedienten Sparten des Kinder- und Jugendtheaters und die Zielgruppen angeht, ist das Bild bei den ausschließlich im Kinder- und Jugendtheater anbietenden Häusern nicht einheitlich. Ein Haus bietet ausschließlich Puppen- und Figurentheater, das Programm richtet sich ausschließlich an jüngere Altersgruppen bis 12, davon 70 Prozent Aller kleinste und Kita-Kinder. Ein zweites Haus bestreitet 60 Prozent des Programms mit dieser Sparte, dazu kommen 40 Prozent Sprechtheater. Auch in diesem Haus sind Kinder die Klientel, 55 Prozent Kita-Kinder, 45 Prozent Schulkinder bis 12. Ein drittes Haus bietet zu 70 Prozent Sprechtheater, 15 Prozent Tanztheater, 15 Prozent Maskentheater. Der Altersmix dieses Hauses weicht deutlich ab, hier sind es 75 Prozent Jugendliche (13-16 Jahre), 15 Prozent Schulkinder, der Rest verteilt sich auf junge Erwachsene (ab 16) und einen nicht zuzuordnenden Rest. Das vierte Haus macht keine Angaben zum Spartenmix, seine Klientel setzt sich aus 55 Prozent Kita-Kindern und 40 Prozent Schulkindern zusammen. Der Rest sind Aller kleinste. – Mehrheitlich richtet sich das Programm dieser Häuser so an die jüngeren Altersgruppen. Auffallend ist der starke Anteil des

Puppen- und Figurentheaters. – Verallgemeinerungen allerdings sind von dieser kleinen Fallzahl nicht möglich.

Auch bei den 4 Häusern mit mittlerem Programmanteil im Bereich der Kinder- und Jugendtheater ist das Bild uneinheitlich. Wieder sind es zwei Spielstätten, die mit 70 und 80 Prozent ein dominantes Angebot im Puppen- und Figurentheater bereithalten. Sprechtheater macht 50, 30, 20 und 10 Prozent der Angebote aus, Tanztheater in einem Haus 50, in einem zweiten 30 Prozent. Auf Musiktheater und Klassik-Konzerte entfallen in einem der Häuser 60 Prozent der Angebote. Drei der Häuser haben einen deutlichen Schwerpunkt bei den Aller kleinsten und Kitakindern. Dort, wo Tanztheater und Musiktheater bzw. Konzerte angeboten werden, weitet sich das Altersspektrum nach oben auf. – Wenn man überhaupt eine Schlussfolgerung aus diesen sehr unterschiedlichen Profilen ziehen kann, dann hier die nicht überraschende, dass Tanz und Musik tendenziell ein älteres, ein jugendliches und Publikum von jungen Erwachsenen anspricht.

Bei den zehn Häusern mit kleinem Programmanteil im Kinder- und Jugendtheater fällt eine dominante Sparte auf: überall wird mit einem großen Anteil, in fünf der Häuser sogar 90 Prozent oder mehr Puppen- und Figurentheater angeboten. Nur ein Haus ist völlig auf ein Programm in „Zauber-Mitmach-Theater“ für Kita-Kinder spezialisiert. Als zweite Kategorie wird das Sprechtheater genannt, nur in einem Haus hat es mit 80 Prozent einen dominanten Anteil, sonst geht es um deutlich kleinere Anteile der Programmierung. Das Musiktheater taucht in drei Häusern in der Programmierung auf, ein Haus bietet mit einem Viertel seiner Angebote Kinderzirkus. Deutlich dominiert in den Häusern eine Klientel bis einschließlich zum Grundschulalter. Weitere Schlüsse aus der Altersverteilung lassen sich nicht ziehen.

Das nicht zuzuordnende Haus bietet zu 60 Prozent Puppen- und Figurentheater, zu 40 Prozent Sprechtheater. Das Programm richtet sich etwa hälftig an Kita- und Grundschulkindern.

2.3.3 RECHTSFORM

Die Frage nach der Rechtsform der Häuser bringt keine Überraschungen.

Rechtsform	Summe	klein	mittel	ausschl.
eingetragener Verein (e.V.)	8	6	1	1
Teil des Landes oder eines Bezirks in Berlin	5	2	3	
Kirchengemeinde GmbH	1	1		2
Gesellschaft bürgerlichen Rechts (GbR)	3	1		1
SUMME	18	10	4	4

Tabelle 21: Rechtsform der Häuser

Stark vertreten ist die Vereinsform, dies vor allem bei den Spielstätten, die nur einen kleinen Anteil im Bereich Kinder- und Jugendtheater programmieren. Fünf öffentliche Einrichtungen und eine Kirchengemeinde sind dabei. Von den GmbHs sind zwei als gGmbH geführt. Eine Besonderheit ist die GbR. – Auffallend, dass alle vier erfassten ausschließlichen Anbieter von Kinder- und Jugendtheater in privater Form verfasst sind.

2.3.4 VERANSTALTUNGEN UND IHRE ABRECHNUNG

Wie kommen Veranstaltungen zustande? Bei den Häusern mit kleinem Programmanteil im Kinder- und Jugendtheater greifen vier Häuser Gelegenheiten aus der Szene auf, reagieren also auf Angebote. Sechs Häuser kuratieren ihr eigenes Programm. Zwei der mittleren Anbieter kuratieren ein Programm, eines macht eigene Veranstaltungen und mietet Programme an, das letzte arbeitet mit eigenen Theaterstücken. Bei den ausschließlichen Anbietern von Kinder- und Jugendtheater kuratieren drei Häuser selbst, eines greift Gelegenheiten auf, die ihm angeboten werden. Das nicht zuzuordnende Haus kuratiert sein Programm.

Bei der Bezahlung oder Abrechnung der Theaterveranstaltungen kommen alle denkbaren Formen der Risikoteilung vor. Beim jeweiligen Haus liegt das Risiko, wenn es die Theateraufführung zu einem festen Satz honoriert. Das Theater trägt das Risiko allein, wo es eine Miete zahlen muss und dann sich aus den Erträgen der Aufführung refinanziert. Auch wo dem Theater die Spielstätte zur Nutzung überlassen wird, liegt das Risiko beim Theaterbetrieb. Das Risiko wird geteilt, wenn die Abendkasse aufgeteilt wird (dabei werden zwei Sätze genannt 70 Theater zu 30 Haus und 60 zu 40). Manche Häuser verwenden auch unterschiedliche Abrechnungsgepflogenheiten nebeneinander, hier bei „Anderes“ zusammengefasst.

Bezahlung	Summe	klein	mittel	ausschl.
Honorar	3	3		
Vermietung	2	1		1
Überlassung	2	1	1	
Teilung der Einnahmen	5	3		1
Anderes	4		3	1
Keine Angabe	3	2		1
SUMME	19	10	4	4

Tabelle 22: Abrechnung der Theaterveranstaltungen

Es lässt sich kein systematischer Zusammenhang zwischen der Bezahlung oder Abrechnung erkennen und der Art, wie das Haus geführt wird.

Aus der Perspektive der Theater, die mit den Häusern zusammenarbeiten, bedeutet die Vielzahl der Abrechnungssysteme, dass sie mit jedem Spielort eine eigene Verabredung treffen und Abrechnung führen müssen. Abgesehen von den Risiken, die je unterschiedlich für das Theater entstehen, gibt es so Abstimmungsbedarf für jeden Einzelfall.

Die unterschiedlichen Abrechnungen und Risikoteilungen erklären sich teilweise aus dem Budget der Häuser: In acht Fällen erhalten die Häuser selbst Förderung, um in der Programmsparte Kinder- und Jugendtheater anbieten zu können, in 10 nicht. Auf einem Fragebogen ist die Frage nicht beantwortet. Und hier lässt sich ein Zusammenhang erkennen: Dort, wo den Häusern Fördermittel zur Verfügung stehen, nehmen diese das Risiko für die Aufführung häufiger auf sich, hier erklären sich die drei Fälle, in denen feste Honorare gegeben werden. Auch eine der kostenlosen Überlassungen erklärt sich hier. Allerdings gibt es auch bei diesen Häusern alle anderen Formen der Risikoteilung. Vollends dort, wo die Häuser über keine Programm-gelder verfügen, finden sich alle Formen der Risikoteilung, allerdings mit Ausnahme des festen Honorars.

Dass sich aus den Fragebögen kein Muster bei der Abrechnung und Risikoteilung zwischen Haus und Theatern ausmachen lässt, ist möglicherweise der kleinen Fallzahl geschuldet. Hinzu kommt, dass beim Austausch zwischen Häusern und Theatern auch auf der Seite der Theater sehr unterschiedliche Akteure anzutreffen sind. Ein Kommentar im Fragebogen macht dies deutlich: „Es kommt auch vor, dass freie Gruppen im Kinder- und Jugendtheater ‚eigene‘ Förderungen mitbringen. Dann bieten wir unsere Säle durchaus zu günstigen Preisen per Miete an, wenn dies für die Gruppe vorteilhaft ist. Der Regelfall ist aber die Teilung der Einnahmen.“ Es lässt sich festhalten, dass der Markt komplex ist. Möglicherweise ist die jeweilige wirtschaftliche Lage der anderen Akteure in den Verträgen

nicht überall transparent. Es treffen bei jedem Vertrag zwischen Theaterbetrieb und Spielstätte zwei Partner aufeinander, die jeweils unter sehr unterschiedlichen Förderbedingungen arbeiten und die sehr unterschiedliche Strategien entwickeln müssen, unter denen sie ihre jeweils eigenen Risiken eingrenzen.

2.3.5 FÖRDERUNG DER HÄUSER

Die Angaben der Häuser zur Förderung – wir hatten nach Förderprogrammen gefragt, die für den Bereich Kinder- und Jugendtheater einschlägig sind – sind nicht auswertbar. Nur 6 der 19 Spielstätten machten insgesamt 14 Einträge, davon waren zwei Einträge (Förder-summen von 90 bzw. 15 Euro) nicht auswertbar. Kein Förderprogramm wurde zweimal genannt, ein Muster ist nicht zu erkennen.

So ist auf der einen Seite festzustellen, dass es Häuser gibt, die selbst Kinder- und Jugendtheater fördern, aber eben auch solche, die nur als Programmplaner oder, noch eingeschränkter, als Vermieter auftreten. Die Theater sind damit konfrontiert, an jeder Stelle unter den angebotenen Bedingungen ihre Arbeit zu machen. – Ein geordneter Markt würde anders aussehen (vgl. auch qualitative Expertenbefragung, S. 44 Abs. 3).

2.3.6 FREIE KOMMENTARE

Die freien Kommentare zur Frage, ob die Spielstätte gefördert wird, zeigen, wie breit das Spektrum ist, mit dem es Theaterbetriebe zu tun haben, die in diesen Spielstätten aufführen möchten. Die Kommentare werden ohne weitere Erläuterung hintereinandergestellt: „Wir erhalten Konzeptförderung. Die Fördermittel stehen aber nicht für Gastspiele zur Verfügung.“ – „Fördermittel Gewaltprävention Gelder des Bezirks für Jugendkunstschulen.“ – „Wir bekommen keinerlei Förderung vom Bezirksamt ..., Fachbereich Kultur.“ – „Unserem Haus stehen im Rahmen der institutionellen Förderung über das Land Berlin Mittel zur Verfügung. Diese dienen im Wesentli-

chen der Bedienung aller laufenden Kosten des Betriebs: Miete, Gehälter, Instandhaltung, etc. Im Rahmen von Kinderprogrammen werden bspw. Techniker*innen oder Mitarbeiter*innen im Einlass oder Kassendienst darüber finanziert. Aber es stehen keine Produktionsmittel / Programmmittel gesondert zur Verfügung. Die Mittel für die Theatergruppen müssen entweder durch diese mitgebracht werden, bestehen aus den anteiligen Einnahmen oder werden gemeinsam gesondert beantragt.“ – „Anteilig aus einem ganzjährigen Honorarfond des Bezirkskulturamtes.“

Zu den abgefragten Förderprogrammen gibt es noch einmal freie Antworten. Sie zeigen ein ähnlich buntes Bild: „Die [Name] Bühne ist im Konstrukt einer Einrichtung für Kinder und Jugendliche untergebracht und muss sich zu größten Teilen selbst finanzieren.“ – „Eine Förderung bzw. Unterstützung entsteht bei uns z. B. auch durch kooperierende Schulen. Bei diesen unterrichten Lehrer die Theatergruppen und es entsteht eine gemeinsame Präsentation. Diese Förderung lässt sich nicht in reine Euro umrechnen und in der Tabelle erfassen.“ – „Es kommt auch vor, dass freie Gruppen im Kinder- und Jugendtheater ‚eigene‘ Förderungen mitbringen. Dann bieten wir unsere Säle durchaus zu günstigen Preisen per Miete an, wenn dies für die Gruppe vorteilhaft ist. Der Regelfall ist aber die Teilung der Einnahmen.“

Bei den thematisch nicht gebundenen Antworten am Ende des Fragebogens treten noch einige andere Facetten hervor: „Kinderprogramme sind regelmäßig gut besucht bei uns im Haus und wir haben den Eindruck, dass durchaus mehr Kinderprogramme Anklang finden könnten. Die Finanzierung ist aber tatsächlich ein kritischer Punkt, da die Eintrittspreise natürlich geringer sind als bei anderen Veranstaltungen.“ – Schließlich: „Wir beobachten einen seit Jahren ansteigenden Besucherspiegel. Gutes Theater spricht sich rum und steigert die Lust zum Wiederkommen. Kinder brauchen den Ausgleich zur hektischen und rasanten Medienwelt. Auf Theater für Kinderaugen kommt es an, nicht unbedingt den hohen künstlerischen Anspruch.“

Nach diesen Ergebnissen verwundert es nicht, dass gerade kleine, auf fremde Spielstätten angewiesene Theaterbetriebe gern und eifrig auf Engagements ausweichen, bei denen sie unter weniger volatilen wirtschaftlichen Bedingungen arbeiten. Dies erklärt die hohe Gastspielquote außerhalb Berlins gerade bei den kleinen Betrieben ohne Spielstätte (Typ A) (vgl. auch qualitative Expertenbefragung, S. 36 oben).

2.4. METHODISCHE NACHBEMERKUNG

Einige Äußerungen wurden uns von Teilnehmer*innen der Befragung an der Theaterbefragung genannt, die methodische Fragen betreffen. Das Wichtigste sei hier kurz dargestellt. Ein Theaterbetrieb stellt heraus, dass die Arbeit, die er mit Kindern macht, nicht vollständig dargestellt ist: „Die Statistik zu den Aufführungen enthält nur die Profiaufführungen, nicht die, die Kinder und Jugendliche aus schulischen bzw. außerschulischen Projekten im Theater gespielt haben.“ – Ein anderer Betrieb weist zu Recht darauf hin, dass Honorarverträge schlecht in Vollzeitäquivalente umzurechnen sind: „Honorarverträge wurden nicht berücksichtigt, da i. d. R. Leistungen und keine Stunden vereinbart werden.“ Wir haben versucht, die Komplexität der Abfrage zu reduzieren, uns dabei diese methodische Abkürzung erlaubt. Deswegen, darauf weist ein anderes Haus hin, entsprechen die genannten Beschäftigtenzahlen nicht dem Stellenplan. – Darauf, dass Wiederaufnahmen manchmal mehr Arbeit machen als nur eine Wiederaufnahmeprobe, stellt eine Äußerung heraus: „Wir müssen oft Umbesetzungen machen, die wir aber nicht als Wiederaufnahmen sehen.“ Solchen Aufwand berücksichtigen wir nicht.

3 Evaluation des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin: Auswertung der Experteninterviews

Von Yvonne Pröbstle

3.1. METHODIK

Erhebungsmethode und -instrument

Parallel zur quantitativen Online-Befragung auf der Grundlage eines Fragebogens wurden im September und Oktober 2018 23 qualitative leitfadengestützte Experteninterviews mit ausgewählten Vertreter*innen von Berliner Kinder- und Jugendtheatern geführt. Sie dienten dem Zweck, die ermittelten Kennzahlen, Häufigkeiten und Verteilungsparameter aus der quantitativen Erhebung um vertiefende bzw. zusätzliche Informationen zu ergänzen, die sich mittels eines standardisierten Fragebogens nicht erfassen lassen.²² Ziel dieser Methodentriangulation war es, ein möglichst umfassendes Bild von den Berliner Kinder- und Jugendtheater zeichnen zu können, insbesondere im Hinblick auf Rahmenbedingungen und Herausforderungen, die sich den Akteur*innen stellen. Dabei sollten angesichts der Heterogenität der Angebotslandschaft auch Unterschiede ermittelt und deutlich gemacht werden.

22 Vgl. zum Verständnis und zur Methodik qualitativer Forschung exemplarisch Flick, Uwe (2007): *Qualitative Sozialforschung*, 8., erweiterte Aufl., Reinbek bei Hamburg und Mayering, Philipp (2016): *Einführung in die qualitative Sozialforschung*, 6., neu ausgestattete, überarbeitete Aufl., Weinheim/Basel.



Als Erhebungsinstrument wurde ein Interviewleitfaden erarbeitet, der mit dem Auftraggeber und den Erhebungspartnern abgestimmt wurde und folgende Themenblöcke beinhaltet:

- I. Einstiegsfrage zur Berliner Kinder- und Jugendtheaterlandschaft im Jahr 2018
- II. Kurzportrait und Profil
- III. Künstlerische Arbeit und theaterpädagogische Praxis
- IV. Kulturelle Bildung und Teilhabe
- V. Finanzierung und öffentliche Förderung
- VI. Kooperationen (v.a. Gastspiele und Spielstätten)
- VII. Fazit²³

Der Einsatz eines Interviewleitfadens gewährleistete in der Auswertungsphase einen Vergleich innerhalb des erhobenen Interviewmaterials und schließlich Tendenzaussagen für die einzelnen Themenblöcke bzw. Gruppen von Befragten. Gleichzeitig war der Interviewverlauf so offen angelegt, dass die Gesprächspartner*innen jederzeit Aussagen zu Fragestellungen und Themen machen konnten, die nicht explizit im Interviewleitfaden abgebildet waren.²⁴

23 Der vollständige Interviewleitfaden findet sich im Anhang.

24 Vgl. zur Methode leitfadengestützter Interviews exemplarisch von Bogner, Alexander Bogner/Beate Littig/Wolfgang Menz (2014): *Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung*, Wiesbaden und Helfferich, Cornelia (2011): *Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*, 4. Aufl., Wiesbaden.

Auswahl der Gesprächspartner*innen

Die Zusammensetzung der Stichprobe erfolgte mit dem Ziel, die Heterogenität der Berliner Kinder- und Jugendtheaterlandschaft und die reale Verteilung nach unterschiedlichen Typen annähernd abzubilden. Die Auswahl der Gesprächspartner*innen rekurrierte auf einer aktuellen Systematisierung der Kinder- und Jugendtheater in Deutschland²⁵ und einer Übersicht des *JugendKulturService* (JKS) mit Berliner Einrichtungen bzw. Akteur*innen.²⁶ Die Interviewpartner*innen wurden schließlich in enger Abstimmung mit dem Auftraggeber und den Erhebungspartnern ausgewählt. Sie repräsentieren folgende Typen von Kinder- und Jugendtheater in Berlin:

25 Vgl. zu dieser Typologie ausführlich ASSITEJ e.V. (Hg.) (2017): Zur Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland. Online verfügbar unter: https://www.assitej.de/fileadmin/assitej/_neue-webseite/publikationen/FALSCH2017_Assitej_Thomas_Renz_Studie_Zur_Lage_des_Kinder-_und_Jugendtheaters_online.pdf (letzter Zugriff: 30.11.2018).

26 Vgl. zur Grundgesamtheit auch das einleitende Kap. der quantitativen Online-Befragung (S. 6).

Typ A: Selbst produzierende Kinder- und Jugendtheater OHNE eigene Spielstätte

Typ B: Selbst produzierende Kinder- und Jugendtheater MIT eigener Spielstätte²⁷

Typ C: Stadt- oder Staatstheater mit Programmen für Kinder und Jugendliche

Typ D: Veranstalter und Orte für Gastspiele von Kinder- und Jugendtheater

Die Erhebung erfolgte in zwei Wellen in Abständen von mehreren Wochen, so dass die Möglichkeit bestand, im Rahmen der zweiten Erhebungswelle mit der Auswahl der Expert*innen Fragestellungen und Themen zu fokussieren, die in der ersten Erhebungswelle ggf. zu kurz gekommen waren oder überhaupt erst aufgeworfen wurden.

Das Interviewmaterial umfasst in Summe 23 Interviews. Neben Einzelgesprächen wurden nach Bedarf und Wunsch vereinzelt auch Tandeminterviews angeboten. Darüber hinaus gab es fünf Interviewanfragen, die abgelehnt wurden.²⁸ Eine Übersicht der Stichprobe zeigt die folgende Tabelle:



27 In der ASSITEJ-Typisierung wird hier ausgehend vom Umsatz im Kalenderjahr 2016 weiter unterschieden nach „großen, selbstproduzierenden Theatern mit eigener Spielstätte“ (d. h. Umsatz > 500.000 Euro) sowie „mittleren und kleineren selbstproduzierenden Theater mit eigener Spielstätte“ (d. h. Umsatz < 500.000 Euro). Diese Differenzierung war bei der Stichprobenbildung der vorliegenden Untersuchung nicht möglich, da Angaben zum Umsatz der Häuser nicht vorlagen. Gleichwohl können den Ergebnissen Unterschiede zwischen größeren und kleineren Häusern entnommen werden (vgl. quantitative Online-Befragung Kap. 2.3)

28 Bei den abgesagten Interviews handelte es sich überwiegend um Vertreter*innen von Typ A und D, die für die zweite Erhebungswelle angefragt wurden. Aufgrund des engen zeitlichen Rahmens für das gesamte Evaluationsvorhaben konnten in der Kürze der Zeit keine alternativen Interviewpartner*innen ermittelt werden.

Typ A: Selbst produzierende Kinder- und Jugendtheater OHNE eigene Spielstätte	
Name	Funktion
Frau Wiebke Alpei Frau Julia Brettschneider	<i>Zirkusmaria</i> Kollektivmitglieder
Frau Melanie Florschütz Herr Michael Döhnert	<i>florschütz & döhnert</i> Künstlerduo
Frau Ute Kahmann	<i>Figurentheater Ute Kahmann</i> Figurentheaterspielerin und Coach
Frau Christiane Klatt	<i>puppen.etc</i> Künstlerische Leiterin
Frau Susanne Olbrich	<i>Theater Fusion</i> Puppen- und Schauspielerin
Frau Livia Patrizi Herr Thomas Dörschel	<i>Tanzkomplizen</i> Künstlerische Leiterin; Projektleiter
Frau Inga Schmidt Herr Stefan Spitzer	<i>Artisanen</i> Künstlerduo
Frau Anja Scollin Herr Peter Scollin	<i>Platypus Theater</i> Artistic Director
Typ B: Selbst produzierende Kinder- und Jugendtheater MIT eigener Spielstätte	
Frau Evelyn Geller	<i>Theater der kleinen Form</i> Puppenspielerin und Theaterpädagogin
Frau Birgit Grimm	<i>Schlossplatztheater Köpenick</i> Leiterin
Herr Philipp Harpain	<i>GRIPS-Theater</i> Leiter
Frau Christine Müller	<i>Das weite Theater</i> Künstlerische Leiterin
Herr Rudolf Schmid	<i>Fliegendes Theater</i> Leiter
Frau Vera Strobel Frau Dagmar Domrös	<i>Theater o.N.</i> Leiterinnen
Herr Wolfgang Stüßel	<i>Theater Strahl</i> Künstlerische Leiter
Herr Thomas Sutter Herr Tom Müller-Heuser	<i>ATZE Musiktheater</i> Intendant; Presse, Öffentlichkeitsarbeit und Sponsoring
Frau Regina Wagner	<i>Theater Zitadelle</i> Leiterin
Herr Kay Wuschek Herr Florian Stiehler	<i>Theater an der Parkaue</i> Intendant; Geschäftsführender Direktor
Typ C: Stadt- oder Staatstheater mit Programmen für Kinder und Jugendliche	
Frau Birgit Lengers	<i>Junges DT</i> Leiterin
Frau Tamara Schmidt	<i>Junge Deutsche Oper</i> Leiterin
Typ D: Veranstalter und Orte für Gastspiele von Kinder- und Jugendtheater	
Frau Gabriele Hilsberg	<i>Astrid-Lindgren Bühne im FEZ</i> Intendantin <i>KinderMusikTheater e.V.</i> Vereinsvorsitzende
Frau Britta Richter	<i>Kulturhaus Spandau</i> Leiterin
Herr Tim Sandweg	<i>Schaubude Berlin</i> Künstlerischer Leiter

Tabelle 1: Übersicht der befragten Expert*innen

Durchführung, Aufbereitung und Auswertung

Die Interviews erfolgten als face-to-face-Befragung im Projektbüro Berlin des *Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland*. Für jedes Interview waren 90 Minuten Zeit vorgesehen, die in der Regel auch ausgeschöpft wurden. Alle Gespräche wurden mit Einverständnis der Gesprächspartner*innen digital aufgezeichnet und zu Auswertungszwecken schriftlich aufbereitet. Die Auswertung erfolgte nach dem Prinzip der zusammenfassenden, inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse. Diese Auswertungsmethode bietet sich an, wenn das Interviewmaterial entlang von Untersuchungs-/Interviewfragen strukturiert und auf wesentliche Inhalte reduziert werden soll, was im vorliegenden Fall das Ziel war.²⁹

3.2. ZENTRALE ERGEBNISSE

Das folgende Kapitel beinhaltet die Darstellung zentraler Ergebnisse aus den geführten Interviews. Zum Einstieg erfolgt in Kap. 3.2 ein Stimmungsbild zur Lage der Berliner Kinder- und Jugendtheater im Jahr 2018 aus Sicht der befragten Akteur*innen. Den Aufhänger dafür bildete ein Zitat aus dem Jahr 2000, das Berlin als „Hauptstadt des Kinder- und Jugendtheaters“ beschreibt.³⁰

In den daran anschließenden Kap. 3.2.2 bis 3.2.5 werden die Ergebnisse jeweils getrennt nach den verschiedenen Typen von Kinder- und Jugendtheatern dargestellt, um die jeweils spezifischen Rahmenbedingungen und Herausforderungen beschreiben zu können.

3.2.1 BERLIN – „DIE HAUPTSTADT DES KINDER- UND JUGENDTHEATERS“?

Ja, weil...

- viele Entwicklungen, die heute das Kinder- und Jugendtheater in Deutschland prägen, in Berlin ihren Ausgang genommen haben.
- es in Berlin eine einzigartige Vielfalt und Anzahl an Angeboten und Akteuren gibt.
- die Szene der Berliner Kinder- und Jugendtheater in sich kritisch ist und sich der hohen Verantwortung bewusst ist, vor Kindern und Jugendlichen, und nicht vor Erwachsenen zu spielen.
- die Berliner Kinder- und Jugendtheater seit jeher experimentierfreudig sind.
- die großen und kleinen Kinder- und Jugendtheater in Berlin in engem Austausch zueinander stehen.
- auf internationalen Kinder- und Jugendtheater-Festivals ein Großteil der Kompanien aus Berlin stammt.
- das Kinder- und Jugendtheater durch den Diskurs über Kulturelle Bildung an Bedeutung gewonnen hat.
- es eine stetig wachsende Anzahl an Besucher*innen gibt.
- der Berliner Senat jüngst den Bedarf nach einer Überarbeitung und Ergänzung der Förderinstrumente für Kinder- und Jugendtheater erkannt hat.
- es eine große Anzahl an Akteur*innen in der Freien Szene gibt, die subventioniert werden.

der Studiengang „Zeitgenössische Puppenspielkunst“ an der *Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch* der Berliner Kinder- und Jugendtheaterszene jährlich neue Absolvent*innen zuführt.

Nein, weil...

- die öffentliche Förderung für Kinder- und Jugendtheater in Berlin über einen langen Zeitraum „eingefroren“ war, was aufgrund von Inflation eine Kürzung bedeutete.
- sich die Diversität der Berliner Bevölkerung keineswegs im Publikum der Kinder- und Jugendtheater abbildet.
- es wenig bis gar keine öffentliche Aufmerksamkeit, v. a. in der Presse, für Kinder- und Jugendtheater in Berlin gibt.
- heute auch aus anderen Städten und Ländern viele und wichtige Impulse zur Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters kommen.
- die Arbeitsbedingungen nicht zeitgemäß sind und vor allem die Spielorte veraltet und nicht kindgerecht sind.

²⁹ Vgl. zu dieser Auswertungsmethode vertiefend Mayering, Philipp (2015): *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, 12., überarb. Aufl., Weinheim/ Basel, S. 65 ff.

³⁰ Nachzulesen im Vorwort zum Sammelband Schneider, Wolfgang (Hg.) (2000): *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, Frankfurt a.M.

- das Berliner Erwachsenentheater dem Kinder- und Jugendtheater nicht gleichrangig begegnet.
- einige Akteur*innen in Berlin unter prekären Lebensverhältnissen arbeiten.
- viele der früheren Berliner Kinder- und Jugendtheater wegen fehlender finanzieller Unterstützung schließen mussten.
- die Förderinstrumente kaum die Möglichkeit für die Entwicklung experimenteller und unkonventioneller Produktionen in Berlin zulassen.
- es für neue Akteur*innen wie beispielsweise Abgänger*innen der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch schwierig ist, sich zu etablieren, so dass viele von ihnen Berlin verlassen.
- Spielorte für Kinder- und Jugendtheater um ihre Existenz bangen, weil sie z. B. anderweitig genutzt werden sollen.

3.2.2 TYP A: SELBST PRODUZIERENDE KINDER- UND JUGENDTHEATER OHNE EIGENE SPIELSTÄTTE

Welche Kinder- und Jugendtheater fallen in diese Kategorie?

Ein Großteil der befragten Kindern- und Jugendtheater ohne eigene Spielstätte wurde in den 1990er und 2000er Jahren gegründet. Nur wenige Gründungen folgten später (vgl. dazu auch quantitative Online-Befragung, S.7). Es handelt sich bei den Vertreter*innen von Typ A überwiegend um Puppen- und Figurentheater, die von Einzelpersonen oder max. zwei bis drei Personen betrieben werden. Es fehlt nach Aussagen der Befragten der künstlerische Nachwuchs, der sich in die Selbständigkeit traut. Größere Teams stellen die Ausnahme dar und finden sich ausschließlich bei Vertreter*innen von Sprech- und Tanztheater.

Unter welchen Bedingungen wird produziert?

Die Kinder- und Jugendtheater ohne eigene Spielstätte kennzeichnet ein umfangreiches Repertoire. In der Regel werden in Abständen von ein bis drei Jahre neue Stücke produziert. Die Stücke halten sich für gewöhnlich über mehrere Jahre und teilweise noch länger im Programm („Wir spielen unsere Stücke etwa drei bis zwölf Jahre“, „Den [...] spiele ich seit 25 Jahren“), denn die Themen sind oftmals zeitlos, während das Publikum sich regelmäßig erneuert. Zudem sehen die Theaterschaffenden oftmals die Notwendigkeit und hegen zugleich den Wunsch, ihre Stücke „rund zu spielen“, dafür braucht es nach eigenen Aussagen vor allem Zeit und Spielpraxis.

Für die Stückentwicklung sind persönliche Interessen der Theaterschaffenden ausschlaggebend, aber ebenso wirtschaftliche Kriterien. Oftmals müssen Produktion, Inszenierung und

Aufführung in Eigenregie verantwortet werden, weil die finanziellen Ressourcen einen sehr begrenzten Spielraum erlauben bzw. das Stück andernfalls nicht auskömmlich ist („Solistenfalle“). Auch etwaige Tantieme oder GEMA-Gebühren entscheiden darüber, ob literarische Vorlagen verwendet werden und/ oder Musik ein Bestandteil der Inszenierung wird. Zugleich braucht es Themen und Inszenierungen, die beim Zielpublikum Aufmerksamkeit erzeugen und die notwendigen Ticketverkäufe sichern. Im Ergebnis agieren die Befragten regelmäßig in einem Interessenskonflikt; in dem es um die Realisierung künstlerischer Ideen bei gleichzeitiger wirtschaftlicher Abhängigkeit geht.

Die Kinder- und Jugendtheater ohne eigene Spielstätte produzieren häufig in den Sommermonaten während der Theater- bzw. Kita- und Schulferien. Teilweise verfügen sie über angemietete Produktions- und Probenräume, die sie aus finanziellen Gründen gelegentlich mit anderen Kolleg*innen teilen. Andere leisten sich maximal für einen begrenzten Zeitraum von ein bis zwei Monaten entsprechende Räumlichkeiten. Häufig fungieren dann private Räumlichkeiten als Depot o.ä. Insgesamt beschreiben alle Akteur*innen einen Mangel an bezahlbaren Produktions- und Probenräumen. Auch kostengünstigere Lösungen, die öffentlich gefördert werden (z. B. *Theaterhaus Berlin Mitte*), sind nach Aussagen der Befragten nicht ausreichend vorhanden (vgl. dazu auch quantitative Online-Befragung, S. 23).

Da die betreffenden Theaterschaffenden keine eigene Spielstätte haben, sind Gastspielorte für sie existenziell wichtig. Deshalb bestehen sehr intensive und häufig auch langjährige Kooperationen mit Spielstätten und Veranstaltern. Gespielt wird in verschiedenen (dezentralen) Spielstätten in Berlin und darüber hinaus, jeweils verbunden mit Auf- und Abbau sowie Transport. Dieser logistische Aufwand wird bei der Konzeption des Bühnenbilds stets mitgedacht bzw. nimmt Einfluss auf die künstlerische Freiheit.

Wo und zu welchen Konditionen wird gespielt?

Die Kinder- und Jugendtheater von Typ A spielen mit Ausnahme der Sommermonate ganzjährig. Die Wochen vor Weihnachten im November und Dezember gelten als besonders intensive Spielzeiten mit einer dichten Folge an Auftritten und einer überdurchschnittlichen Verdienstquote. Die Anzahl der Auftritte pro Jahr liegen nach eigenen Aussagen zwischen 100 und 240, d. h. im Schnitt bei 170. Der Anteil der Gastspiele außerhalb Berlins variiert und reicht von gelegentlichen Auftritten bis hin zu gezielten Tournéeereisen durch Deutschland, aber auch durch angrenzende Länder (z. B. Frankreich, Liechtenstein) (vgl. dazu auch quantitative Online-Befragung, S. 8 Abs. 1). Tendenziell kann eine Zunahme der Gastspielaktivitäten außerhalb Berlins in den letzten Jahren festgestellt werden. Die Befragten verweisen darauf, dass Gastspiele häufig ihre Existenz sichern und es erlauben, weniger auskömmliche Auftritte in Berlin anzunehmen. Anders als für den Großteil der Spielstätten in Berlin wird für diese Auftritte vom Veranstalter (z. B. Gastspielhäuser, Kulturverwaltungen, Festivals) ein festes Honorar gezahlt, das nicht von den Ticketverkäufen abhängig ist. In Berlin greift dagegen überwiegend eine 70-30-Regelung, d. h. 70 Prozent der Ticketeinnahmen gehen an die Theaterschaffenden, 30 Prozent an die Spielstätte. In Ausnahmen fallen die Anteile höher bzw.

geringer aus oder es wird ein Mindesthonorar von 100 bis 150 Euro gezahlt. Erschwert werden die Gastspielbedingungen in Berlin durch eine mangelhafte Ausstattung bei zugleich hoher Auslastung vieler Spielstätten. Es fehlen beispielsweise atmosphärische Räume und eine zeitgemäße Bühnenausstattung (v.a. Licht und Ton). Häufig kann eine Betreuung vor Ort, d. h. Technik-, Garderoben- und Einlasspersonal nicht gestellt werden; die Theaterschaffenden übernehmen diese Aufgaben teilweise selbst. Trotz engagierter Akteur*innen in den Spielstätten und oftmals langjähriger Kooperationen werden deshalb die Gastspielbedingungen in Berlin deutlich negativer bewertet als außerhalb der Hauptstadt.

Vor welchem Publikum wird gespielt?

Kinder- und Jugendtheater ohne eigene Spielstätte spielen unter der Woche vorwiegend vor Gruppen aus Kindertagesstätten, teilweise vor Grundschulkindern und vereinzelt vor älteren Schulklassen. An Wochenenden kommen Familien hinzu (vgl. dazu auch quantitative Online-Befragung, S. 10). Während die Nachfrage von Kindertagesstätten gewachsen ist und Angebote für Kleinkinder generell zugenommen haben, wird es zunehmend als schwieriger empfunden Schulen anzusprechen. Dementsprechend richten die Theaterschaffenden ihr Programm immer häufiger auf jüngere Zielgruppen aus.

Welche Rolle spielen theaterpädagogische Kooperationen und Angebote?

Direkter Kontakt zu Kindertagesstätten oder Bildungseinrichtungen besteht in den wenigsten Fällen. Der Kartenvertrieb erfolgt über die jeweiligen Spielstätten und Veranstalter. Wenn theaterpädagogische Angebote gemacht werden, sind diese finanziell durch die Spielstätte bzw. entsprechende Förderprogramme (z. B. „TUKI“, „TUSCH“, „Kultur macht stark“) ermöglicht. In diesen Fällen finden Theaterspiel und Theaterpädagogik in Personalunion statt. Für den Großteil der Kinder- und Jugendtheater ohne eigene Spielstätte steht jedoch das Spiel auf der Bühne im Mittelpunkt – aus künstlerischer Überzeugung und/ oder wirtschaftlicher Notwendigkeit.

Wie stellen sich die finanziellen Rahmenbedingungen dar?

Ticketverkäufe stellen für den Großteil der befragten Kinder- und Jugendtheater ohne eigene Spielstätte das wichtigste Finanzierungsinstrument dar. Fällt diese Einnahmenquelle weg oder wird minimiert, weil z. B. angemeldete Gruppen aus Kindertagesstätten krankheitsbedingt fernbleiben, die Vorstellung grundsätzlich schlecht verkauft ist oder aufgrund einer Erkrankung der Darsteller*innen ausfallen muss, sehen sich die Befragten mit Existenznöten konfrontiert. Auch Ausfälle des Equipments und damit verbundene Neuanschaffungen begründen entsprechende Sorgen der Theaterschaffenden. Verschärft wird diese Situation, wenn keine öffentliche Förderung bezogen wird bzw. eine entsprechende Unterstützung mehrfach abgelehnt wurde, was zudem Resignation bei

den betreffenden Akteur*innen erzeugt. Nicht selten wurden oder werden Nebenjobs ausgeübt, um die Existenz zu sichern.

Wer eine öffentliche Förderung durch das Land Berlin bezieht, die in den betreffenden Fällen eine Projektförderung ist, sieht darin die Voraussetzung, um überhaupt produzieren zu können. Nach Einschätzung einiger Befragten mangelt es jedoch in Folge an einer Abspiel-/Gastspielförderung, da Stücke, wie oben ausführlich beschrieben, über mehrere Jahre und vor allem innerhalb Berlins zu mangelhaften Konditionen gespielt werden. Darüber hinaus gibt es punktuell positive Stimmen, die einzelne Förderinstrumente besonders positiv bewerten, weil sie den Bedarf der betreffenden Akteur*innen abbilden (z. B. Basisförderung, Arbeits- und Recherchestipendien, Sonderförderung Kinder- und Jugendtheater) oder die Haltung der Theaterschaffenden von einer grundsätzlichen Dankbarkeit für die erhaltene Förderung gekennzeichnet ist.

Unabhängig davon, ob eine öffentliche Förderung aktuell bezogen wird oder nicht, sind sich die Akteur*innen einig, dass die verschiedenen Antragsverfahren, vor allem im Falle einer Parallel- bzw. Mehrfachbeantragung sehr aufwendig sind und personelle Ressourcen gebunden werden, was vor allem für Solist*innen und kleinere Gruppen schwer zu bewerkstelligen ist (vgl. dazu auch quantitative Online-Befragung, S. 21). Ferner wird kritisch angemerkt, dass die Vergabe von Fördermitteln durch Jurys nur dann sinnvoll sein kann, wenn Entscheidungen nicht ausschließlich auf der Grundlage von Papiervorlagen getroffen werden, sondern Aufführungen der Antragssteller*innen auch konsequent besucht werden.

Wie wird die öffentliche Wahrnehmung von Puppen- und Figurentheater beurteilt?

Die Vertreter*innen der Sparte waren fast einstimmig der Meinung, dass dem Puppen- und Figurentheater in der öffentlichen Wahrnehmung häufig noch eine Altlast als „Kasperletheater“ anhängt bzw. es als „Anhängsel“ des Kinder- und Jugendtheaters betrachtet wird. Sie forderten ein kulturpolitisches Umdenken, vor allem mehr Aufmerksamkeit und Sensibilität für die Eigenarten und Qualitäten des Puppen- und Figurentheaters in der Förderpolitik und -praxis.

Sonderfall Tanztheater

Unter den Befragten der Kinder- und Jugendtheater ohne eigene Spielstätte stellte die Sparte Tanztheater einen singulären Fall dar. Nach Meinung der Befragten befindet sich das Angebot für Kinder und Jugendlichen in diesem Bereich derzeit noch im Aufbau und wird geprägt von einzelnen Angeboten. Dementsprechend stehen die Profil- und Repertoireentwicklung sowie der Kontaktaufbau zu Zielgruppen und Multiplikatoren (v.a. Schulen) ebenso im Fokus wie die Erprobung von tanzpädagogischen Angeboten. Eine Herausforderung stellt zudem die Erschließung bzw. die Schaffung von Zugängen zu Spielstätten dar.

Zusammenfassung: Herausforderungen und Handlungsbedarf in der Übersicht

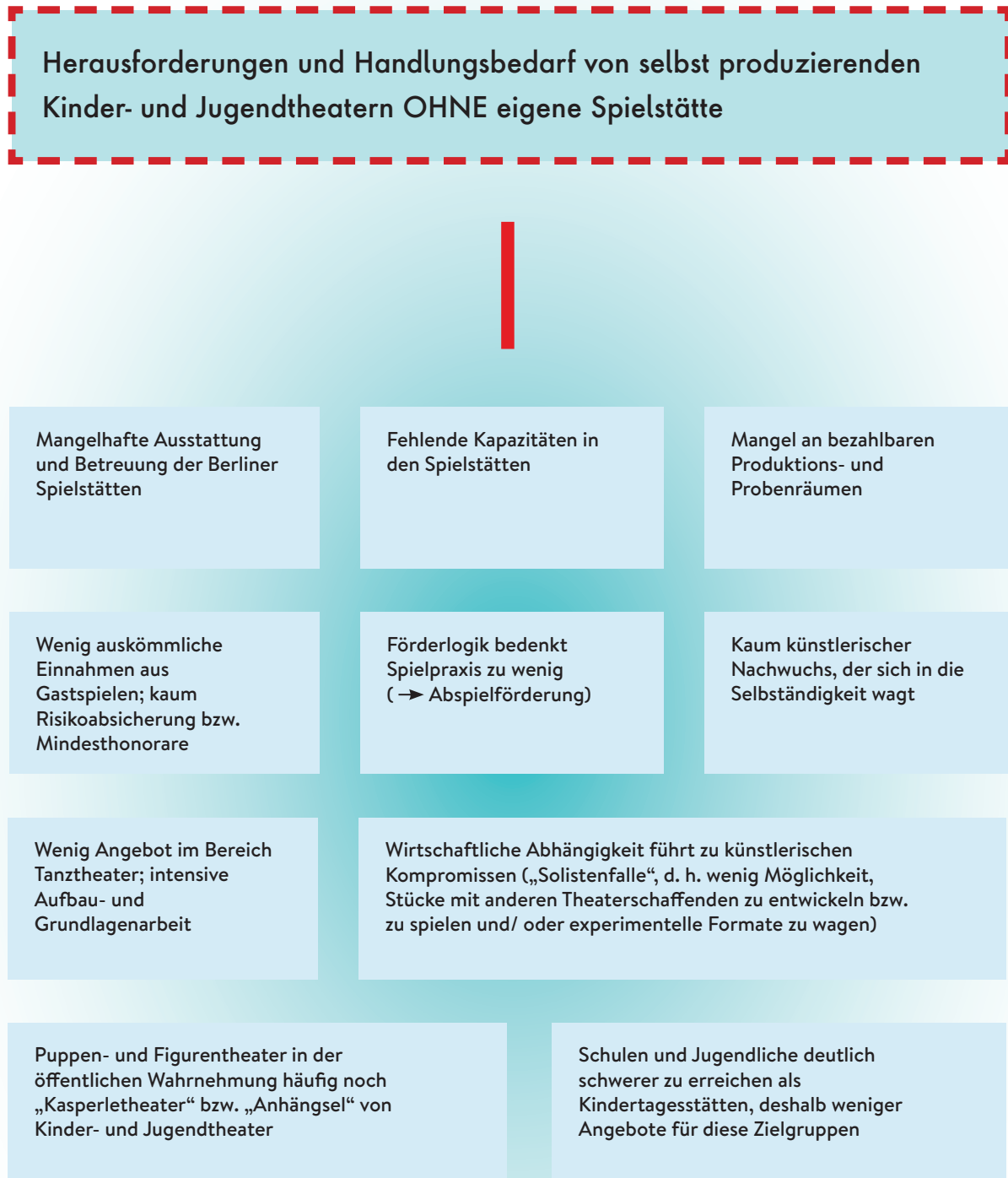


Abbildung 2: Herausforderungen und Handlungsbedarf für Typ A (Zusammenfassung)

3.2.3 TYP B: SELBST PRODUZIERENDE KINDER- UND JUGENDTHEATER MIT EIGENER SPIELSTÄTTE

Welche Kinder- und Jugendtheater fallen in diese Kategorie?

Selbst produzierende Kinder- und Jugendtheater mit eigener Spielstätte sind geprägt von dem Selbstverständnis „ein Ort der Erstbegegnung mit dem Medium Theater“ zu sein. Sie stehen häufig in der Tradition des emanzipatorischen Kindertheaters. Unten den befragten Einrichtungen finden sich traditionsreiche Häuser, die als Wegbereiter des Berliner Kinder- und Jugendtheaters gelten bzw. im Kollegenkreis als besonders prägend wahrgenommen werden. Auch national und teilweise international sind diese Kinder- und Jugendtheater vor allem in Fachkreisen bekannt und liefern wichtige Impulse durch Uraufführungen und andere Aspekte ihrer Arbeit. Neben diesen Häusern, die in der Regel mit einem eigenen Ensemble ausgestattet sind, gibt es auch kleinere Kinder- und Jugendtheater mit eigener Spielstätte. Kleiner deshalb, weil ihr Aktionsradius aufgrund der strukturellen Ausstattung ein anderer ist. Verbunden sind damit häufig existenzielle Sorgen, z. B. decken die Einnahmen die Ausgaben nicht, die Spielstätten drohen wegzubrechen und es gibt keine bezahlbare Alternativen oder es stellt sich die Nachwuchs- bzw. Nachfolgefrage und damit grundsätzlich die Frage nach der Zukunft der betreffenden Kinder- und Jugendtheater. Diese Spannweite ist kennzeichnend für die befragten Kinder- und Jugendtheater mit eigener Spielstätte und spiegelt sich in den folgenden Ausführungen wider.

Welche Fragen beschäftigen in der künstlerischen Praxis?

Mit Blick auf die Spartenverteilung der befragten Häuser zeigt sich eine Dominanz des Schauspiels, gefolgt von Musiktheater und punktuellen Tanzangeboten. Puppen- und Figurentheater sind ebenfalls vertreten, allerdings weniger als in Typ A (vgl. Kap. 3.2.2). In der künstlerischen Praxis beschäftigen verschiedene Fragestellungen und Suchbewegungen die Theaterschaffenden, z. B. im Bereich der Digitalisierung und Internationalisierung bzw. Transkultur. Auch eine verstärkte Öffnung in die Kieze wird in diesem Zusammenhang genannt. Allgemein wird der Wunsch formuliert, mehr Freiräume zu schaffen, um mit ästhetischen Formen und Zugängen experimentieren zu können. Für kleinere Kinder- und Jugendtheater bedeutet das vor allem, produzieren und dabei auch mit Kolleg*innen und mehr als ein/zwei Schauspieler*innen etc. zusammenarbeiten zu können.

Welche Rolle spielen theaterpädagogische Angebote?

Die theaterpädagogische Arbeit nimmt fast bei allen befragten Einrichtungen einen hohen Stellenwert ein. Tendenziell lässt sich aber auch hier feststellen, dass die kleineren Kinder- und Jugendtheater weniger bis in Einzelfällen gar keine Angebote machen, weil die Strukturen dafür nicht vorhanden sind. Gibt es dagegen Angebote, handelt es sich neben klassischen Vermittlungsformen (z. B. Unterrichtsmaterialien für Lehrer*innen, Vor-/Nachgespräche bzw. Workshops) zunehmend auch um partizipatorische Elemente, d. h. die Kinder und Jugendlichen sind Teil eines künstlerisch-kreativen Entwicklungsprozesses. Die betreffenden Befragten sehen in diesem Ansatz ein „permanentes Forschungsfeld“ mit „Laborcharakter“. Unerlässlich für diese Arbeit sind neben den Theater-schaffenden auch Theaterpädagog*innen, die an den Häusern angestellt sind. Darüber hinaus werden Theaterpädagog*innen zusätzlich auf Honorarbasis beschäftigt.

Wer sind die typischen Besucher*innen?

Während im Schauspiel die Besuche von Grundschulen und weiterführenden Schulen dominieren, zeichnet sich in den anderen Sparten ein Übergewicht der Kindertagesstätten ab. Überhaupt gilt auch für diesen Typ von Kinder- und Jugendtheater eine zunehmende Nachfrage von Kindertagesstätten und Angeboten für Kleinkinder. An den Wochenenden kommen Familienbesuche hinzu. Das Einzugsgebiet verteilt sich nach Aussagen der Befragten über die Stadt. Vor allem im Falle der großen Kinder- und Jugendtheater kommen Schulgruppenbesuche aus dem Bundesgebiet hinzu. Die Auslastung wird von den Befragten generell und überwiegend als sehr gut beschrieben.

Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit Kindertagesstätten und Schulen?

Zu Kindertagesstätten und Schulen besteht ein gewachsenes, umfangreiches Netzwerk an Kontakten. Gleichwohl stellen die Befragten fest, dass die Zusammenarbeit mit Schulen schwieriger geworden ist, weil z. B. die Kontaktlehrer*innen weggefallen sind und die Schulen durch die Lehrpläne weniger Freiräume haben, um Exkursionen etc. zu ermöglichen bzw. dem Theater im Curriculum kein bedeutender Stellenwert zukommt. Diese Entwicklung konterkariert zudem den Wunsch vieler Befragter, den Austausch mit Kindertagesstätten und vor allem Schulen zu intensivieren und in eine Langfristigkeit zu überführen. Entsprechend positiv wird der Ansatz von TUKI und TUSCH bewertet, wenngleich die finanzielle Ausstattung der damit verbundenen Projekte zeitgleich kritisiert wird; die Mittel reichen nicht aus, um die Beteiligten für den tatsächlichen Aufwand auskömmlich zu bezahlen.

Welche weiteren Netzwerke bestehen?

Die Zusammenarbeit mit Kindertagesstätten und Schulen stellt eine wichtige Säule im Netzwerk der Kinder- und Jugendtheater mit eigener Spielstätte dar. Darüber hinaus bestehen vielfach weitere Netzwerk- und Kooperationstätigkeiten. Zum Zwecke des künstlerischen Austausches und der Weiterentwicklung werden Beziehungen zu Berliner, aber auch zu nationalen und internationalen Theatern und Theaterschaffenden unterhalten. Entsprechend öffnet eine Mehrheit der Einrichtungen die Spielstätten regelmäßig für Gastspiele, Co-Produktionen und/ oder Festivals, wenngleich der Spielplan größtenteils von den Häusern selbst bestritten wird. Die Vernetzung mit Berliner Akteur*innen dient zudem in den letzten Jahren vor allem dem Zweck, eine Lobby für Kinder- und Jugendtheater zu gründen. Weitere Netzwerkaktivitäten sind vor allem auf die Zielsetzung zurückzuführen, die Diversität der Berliner Bevölkerung stärker in den Häusern abzubilden. So bestehen beispielsweise allgemeine Verbindungen zu Kinder- und Familienzentren, Einrichtungen der Jugend- und Sozialhilfe, Flüchtlingsorganisationen, Kulturvereinen und zu anderen gemeinnützigen Organisationen.

Wie wird die finanzielle Situation der Häuser bewertet?

Bei der Frage nach der Finanzierung zeigt sich noch einmal die Spannbreite in der Heterogenität der Kinder- und Jugendtheater mit eigener Spielstätte. Neben Theatern, die öffentlich getragen oder institutionell gefördert werden, gibt es auch Häuser, die Projektförderungen beziehen bis hin zu Fällen, in denen aktuell keine Förderung bezogen wird. Mit Abnahme der öffentlichen Unterstützung nehmen die prekären Situationen zu: Mitarbeiter*innen können nicht angestellt werden und/ oder leisten erhebliche Mehrarbeit, Theaterschaffende kompensieren die fehlende Bezahlung über Nebenjobs bzw. familiäre Unterstützung und/ oder gehen zusätzlich auf Gastspielreisen, weil damit oftmals bessere Bedingungen verbunden sind (vgl. dazu auch Kap. 3.2.2 und quantitative Online-Befragung, S. 6). Wenn Projektförderungen beantragt und im besten Fall bezogen werden, sehen die Akteur*innen damit einen hohen Verwaltungsaufwand verbunden. Ferner monieren sie, insbesondere im Falle von Projektförderungen mit größeren Kinder- und Jugendtheatern konkurrieren müssen, die bereits öffentlich unterstützt werden.

Aber auch Einrichtungen, die öffentlich getragen oder institutionell gefördert werden, beklagen ein Ungleichgewicht, das sie vor allem im Verhältnis zum Erwachsenentheater sehen. Schauspieler*innen werden z. B. deutlich unter Tarif bezahlt. Darin sehen die betreffenden Einrichtungen einen besonders virulenten Handlungsbedarf. Hinzu kommt, dass es im Kinder- und Jugendtheater keine dezidierte Spartenförderung gibt, sondern alle Kunstformen aus einem Topf gefördert werden. Nachteilig für das Kinder- und Jugendtheater erweist sich zudem die mangelnde Flexibilität in der Preispolitik bei ähnlich hohen Ausgaben wie im Erwachsenentheater. Die Ticketpreise müssen niedrig sein, weil das Zielpublikum äußerst preissensibel ist. In Folge sehen die Häuser keine Möglichkeit, die Eigeneinnahmen durch eine Preiserhöhung zu steigern, ohne

dass auch die Besucherförderung angepasst wird. Ferner wird moniert, dass die institutionelle Förderung nicht zukunftsgerichtet angelegt ist, d. h. beispielweise aktuelle Herausforderungen wie die Digitalisierung werden nicht mitgedacht, Freiräume für Forschung und Experimente fehlen. Es wird dagegen auf dem Status Quo der vorausgehenden Jahre verharret. Die Häuser werden in Folge darin behindert, „wegweisend Theater für morgen zu machen“. Auch mangelnde Raumkapazitäten oder die Ungewissheit darüber, ob angemietete Räume weiter zur Verfügung stehen bzw. finanziert werden können, werden in diesem Zusammenhang genannt. Insgesamt, so die Einschätzung, wird von den Fördermittelgebern zu selten danach gefragt, wo Handlungsbedarf besteht. Dieser Umstand zeigt sich auch noch einmal am Beispiel der Zusammenarbeit mit Kindertagesstätten und Schulen. „Der einmalige Theaterbesuch ist nicht nachhaltig“. Es braucht Ressourcen für langfristige Formen der Kooperation. In diesem Zusammenhang erwähnen die Befragten auch die Notwendigkeit einer stärkeren Verzahnung von Bildungs- und Kulturpolitik mit der Konsequenz, dass Fördertöpfe durchlässig werden für Vorhaben, die Bildung und Kunst zusammendenken.

Wie beurteilen die Befragten die öffentliche Wahrnehmung des Kinder- und Jugendtheaters?

Die Befragten sehen einvernehmlich eine große Notwendigkeit darin, dem Kinder- und Jugendtheater zu mehr Aufmerksamkeit und Wertschätzung im öffentlichen und vor allem kultur- sowie bildungspolitischen Diskurs zu verhelfen. Es braucht neben einer Aufwertung im Verhältnis zum Erwachsenentheater auch ein Bewusstsein für die spezifische Bedeutung und Relevanz des Kinder- und Jugendtheaters. Dazu zählt auch, dass die Presse regelmäßig und kritisch berichtet.

Zusammenfassung: Herausforderungen und Handlungsbedarf in der Übersicht

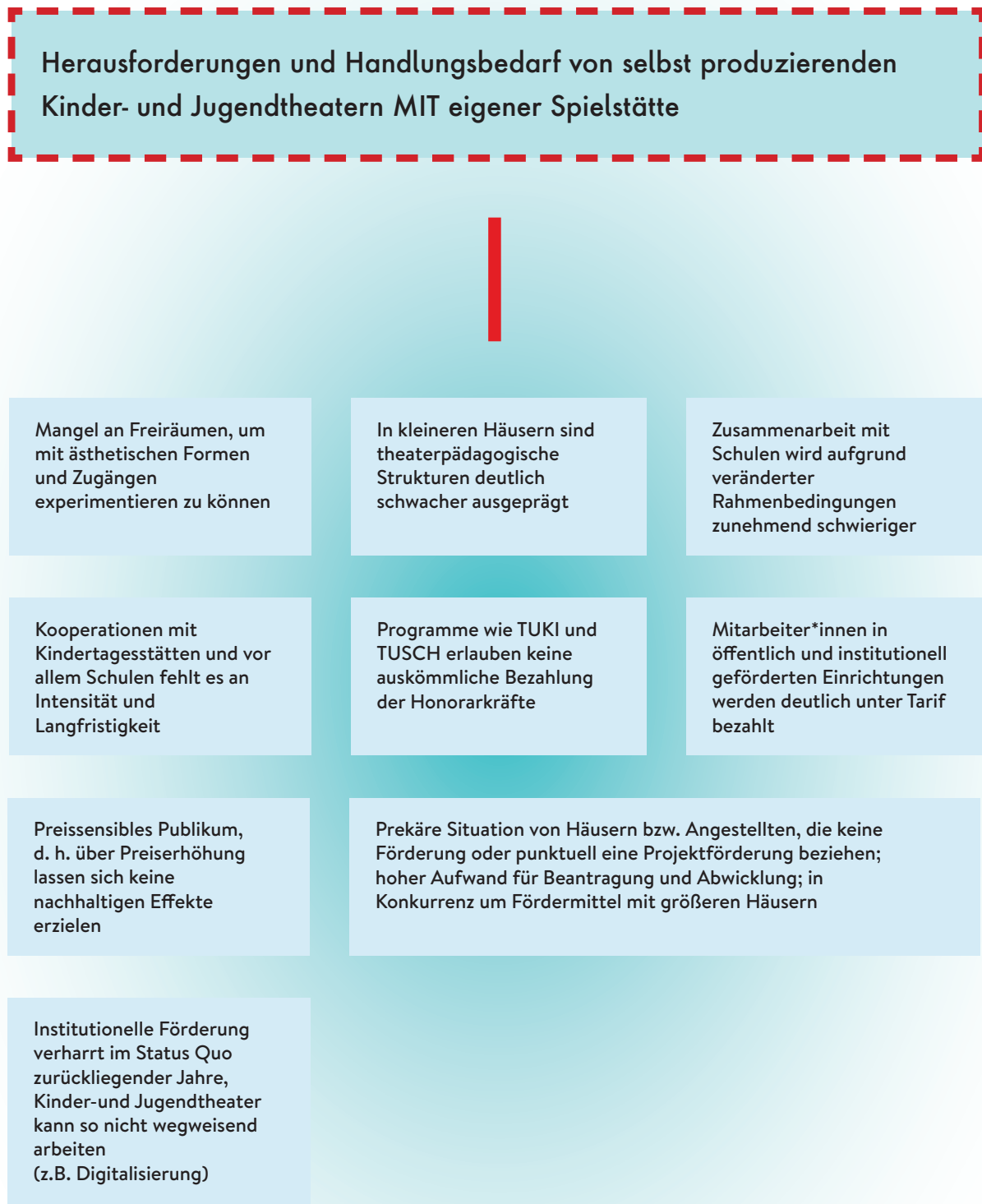


Abbildung 3: Herausforderungen und Handlungsbedarf für Typ B (Zusammenfassung)

3.2.4 TYP C: STADT- ODER STAATSTHEATER MIT PROGRAMMEN FÜR KINDER UND JUGENDLICHE

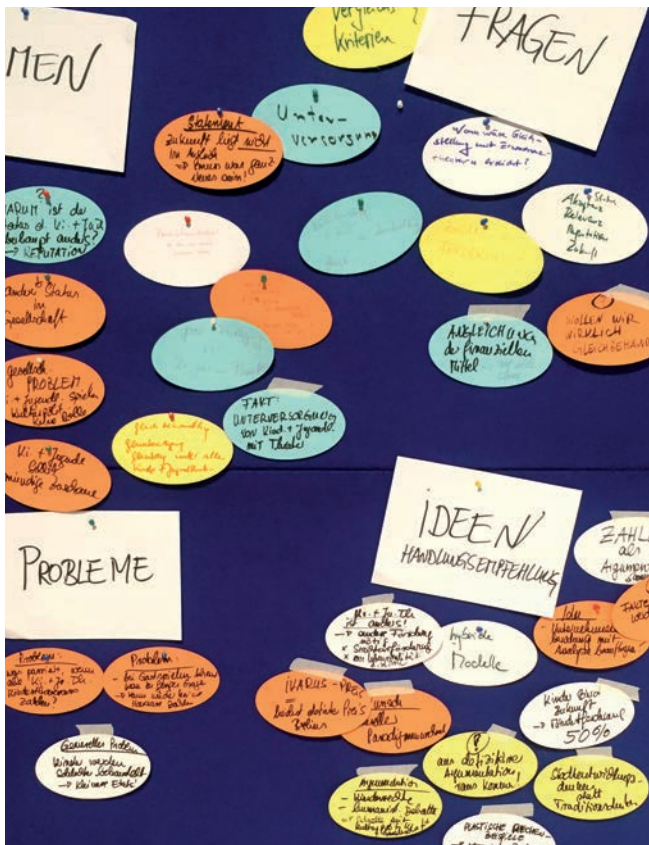
Welches Selbstverständnis kennzeichnet diesen Typ von Kinder- und Jugendtheater?

Kinder- und Jugendtheater meint im Fall von Typ C, dass ein öffentliches Theater in Berlin Programme für Kinder und Jugendliche entwickelt mit der Zielsetzung, tradierte Kunstformen für diese Zielgruppen zu öffnen und Zugänge zu schaffen, indem eigene Formate entwickelt und Traditionen in ihrem Bezug zur Gegenwart reflektiert werden („Was heißt Musiktheater heute?“). Die formale Anbindung an ein Stadt- oder Staatstheater wird flankiert von der Frage, welchen Stellenwert das Kinder- und Jugendtheater im jeweiligen Haus einnimmt. Neben punktuellen Verflechtungen zwischen Kinder- und Jugendtheater und den Sparten des Erwachsenentheaters gibt es nach Aussagen der Befragten auch intensive Formen der Zusammenarbeit, mit einer hohen Sensibilität für die Relevanz und die Bedürfnisse des Kinder- und Jugendtheaters. In jedem Fall stellt die Verankerung des Kinder- und Jugendtheaters im jeweiligen Haus eine dauerhafte Aufgabe dar.

Wie werden künstlerische Praxis und Vermittlungsarbeit beschrieben?

Inszeniert und gespielt wird für und mit einem jungen Publikum, auf Neben Bühnen und der Hauptbühne der jeweiligen Häuser und teilweise auch mittels mobiler Produktionen (z. B. in Schulen). Partizipation ist integraler Bestandteil der künstlerischen Praxis ebenso wie Vermittlung als selbstverständlicher Ausdruck der ästhetischen Praxis verstanden wird. Neben dem Besuch von Aufführungen und diversen Vermittlungsangeboten (z. B. Vor- und Nachgespräche, Führungen mit Schulklassen, Infomappen für Lehrer*innen) gibt es zahlreiche weitere, beteiligungsorientierte Angebote (z. B. Ferienprogramm mit Workshops, Kinderchor, Kinder- und Familienclub), die schließlich auch partizipative Produktionen mit Kindern und Jugendlichen beinhalten. Vor allem diese partizipativen Angebote gelten als sehr aufwendig und zeitintensiv, auch deshalb, weil damit häufig der Anspruch verbunden ist, mehr Diversität in der kulturellen Teilhabe zu erreichen; die Befragten sehen in dieser Aufgabe und mit Blick auf die Publikumsstrukturen ihrer Häuser einen virulenten Handlungsbedarf. Die genannten partizipativen Projekte sind zudem herausfordernd, weil Partizipation im regulären Theaterbetrieb auch an Grenzen stößt, etwa wenn Endprobenzeiten definiert sind und Ergebnisse entsprechend herbeigeführt werden müssen.

Neben diesem Fokus auf Partizipation ist die künstlerische und pädagogische Arbeit in den betreffenden Einrichtungen stark geprägt von einer Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftsrelevanten Themen und Herausforderungen. Dazu zählen an vorderster Stelle Globalisierung und Internationalisierung, Migration und Transkulturalität. Auch die Digitalisierung wird in diesem Zusammenhang genannt, allerdings mit der Einschränkung, dass in den betreffenden Einrichtungen digitale Kompetenzen und eine entsprechende technische Ausstattung aufzubauen bzw. zu stärken sind.



Wer wird erreicht?

Schulklassen aus dem Berliner Stadtgebiet stellen das Hauptpublikum dar, gefolgt von individuellen Familienbesuchen aus dem direkten Kiez oder den umliegenden Bezirken. Im Falle des Musiktheaters existieren auch umfangreiche Angebote für Klein- und Vorschulkinder sowie punktuell für Familien mit Säuglingen. Während Diversität im Allgemeinen als Leitziel formuliert wird, sehen die Befragten im Speziellen eine Herausforderung darin, jugendliche Individualbesucher*innen zu erreichen. Aber auch die Zusammenarbeit mit Schulen wird aufgrund einer stark rückläufigen Anzahl von Exkursionen und der Abhängigkeit vom individuellen Engagement der Lehrer*innen als zunehmend schwierig beschrieben. In diesem Zusammenhang ist auch zu beobachten, dass Zusatzangebote zu Aufführungsbesuchen tendenziell weniger nachgefragt werden. Die Befragten erachten es aufgrund dieser erschwerten Zugänge zu Schulen als notwendig, dass Kultur und Bildung auf der politischen Ebene miteinander Voraussetzungen für eine möglichst nachhaltige Kooperation zwischen Schule und Theater verhandeln.

Welche Netzwerk- und Kooperationsaktivitäten bestehen?

Das Kinder- und Jugendtheater von Typ C kennzeichnen umfangreiche Netzwerk- und Kooperationsaktivitäten. Das gilt auch für die Zusammenarbeit mit anderen Theaterschaffenden, beispielsweise aus der Freien Szene, oder überhaupt aus dem In- und Ausland. So finden beispielsweise punktuell auch Gastspiele in den Häusern statt, z. B. im Rahmen von Festivals, oder Co-Produktionen werden gemeinsam realisiert.

Zu Schulen und Kindertagesstätten bestehen erwartungsgemäß die meisten Kontakte. Plattformen und Projekte wie TUKI und TUSCH unterstützen das Kinder- und Jugendtheater darin, die Zusammenarbeit über einen längeren Zeitraum aufrechtzuerhalten, Formate zu erproben und den Austausch mit anderen Theaterschaffenden zu fördern. Darüber hinaus bestehen Kontakte und Kooperationen mit Einrichtungen und Organisationen wie z. B. Flüchtlingsheimen, Kinder- und Familienzentren, Jugendeinrichtungen oder Wohlfahrtsverbänden. Ein Team aus angestellten und freien Theaterpädagog*innen ist verantwortlich für diese intensive Netzwerk- und Kooperationsaktivität, die damit verbundenen Vermittlungsangebote und Partizipationsmöglichkeiten eingeschlossen.

Handlungsbedarf sehen die Befragten weniger in der Erschließung weiterer Kooperationen als vielmehr in einer grundsätzlichen Intensivierung bestehender Beziehungen über punktuelle Modellprojekte hinaus. Gemeint sind damit häufigere Austausch- und/ oder tieferegreifende gemeinsame Arbeitsphasen während der Spielzeit als auch eine Langfristigkeit in der Zusammenarbeit, so dass Schulklassen beispielsweise über mehrere Jahre begleitet werden können.

Wie wird die finanzielle Situation beurteilt?

Dieser Wunsch nach mehr Qualität und weniger Quantität wird auch unter Verweis auf die bezogenen Fördermittel artikuliert. Die Etats für den Bereich Kinder und Jugendtheater speisen sich aus dem Gesamthaushalt des Theaters. Damit wird nach Aussagen der Befragten die Basisfinanzierung gesichert. Darüber hinaus werden regelmäßig diverse Projektfördermittel der öffentlichen Hand und privater Stiftungen beantragt und bezogen. Das damit verbundene Prozedere bindet einerseits personelle Ressourcen, andererseits werden durch diese Projektfördermittel viele Kooperationsprojekte erst möglich gemacht. Aufgrund des Projektcharakters sind die betreffenden Kooperationen allerdings meist über einen kurzen Zeitraum angelegt, was die Wahrscheinlichkeit von nachhaltigen Effekten verringert. Dass in Förderverfahren häufig der Innovationsgrad von Projekten zum Gradmesser wird, sorgt nach Einschätzung der Befragten ebenfalls weniger für eine Verstetigung, sondern für eine hohe Fluktuation an Projekten und Kooperationen. Allgemein wird an die Fördermittelgeber der Wunsch adressiert, „mehr in die Theater rein zu hören: ‚Was braucht Ihr?‘, ‚Was ist schwer?‘, ‚Was funktioniert?‘, ‚Was lernt man daraus?‘“.

Wie beurteilen die Befragten die öffentliche Wahrnehmung des Kinder- und Jugendtheaters?

Nach Einschätzung der Befragten braucht das Kinder- und Jugendtheater eine ernstzunehmende öffentliche Aufmerksamkeit und Kritik, um eine Weiterentwicklung forcieren und mehr Wertschätzung erfahren zu können. Gegenwärtig leidet die Sparte darunter, dass die Arbeit zwar häufig als pädagogisch wertvoll erachtet wird, damit aber eine Vernachlässigung oder gar Aberkennung des künstlerischen Werts einhergeht.

Zusammenfassung: Herausforderungen und Handlungsbedarf in der Übersicht

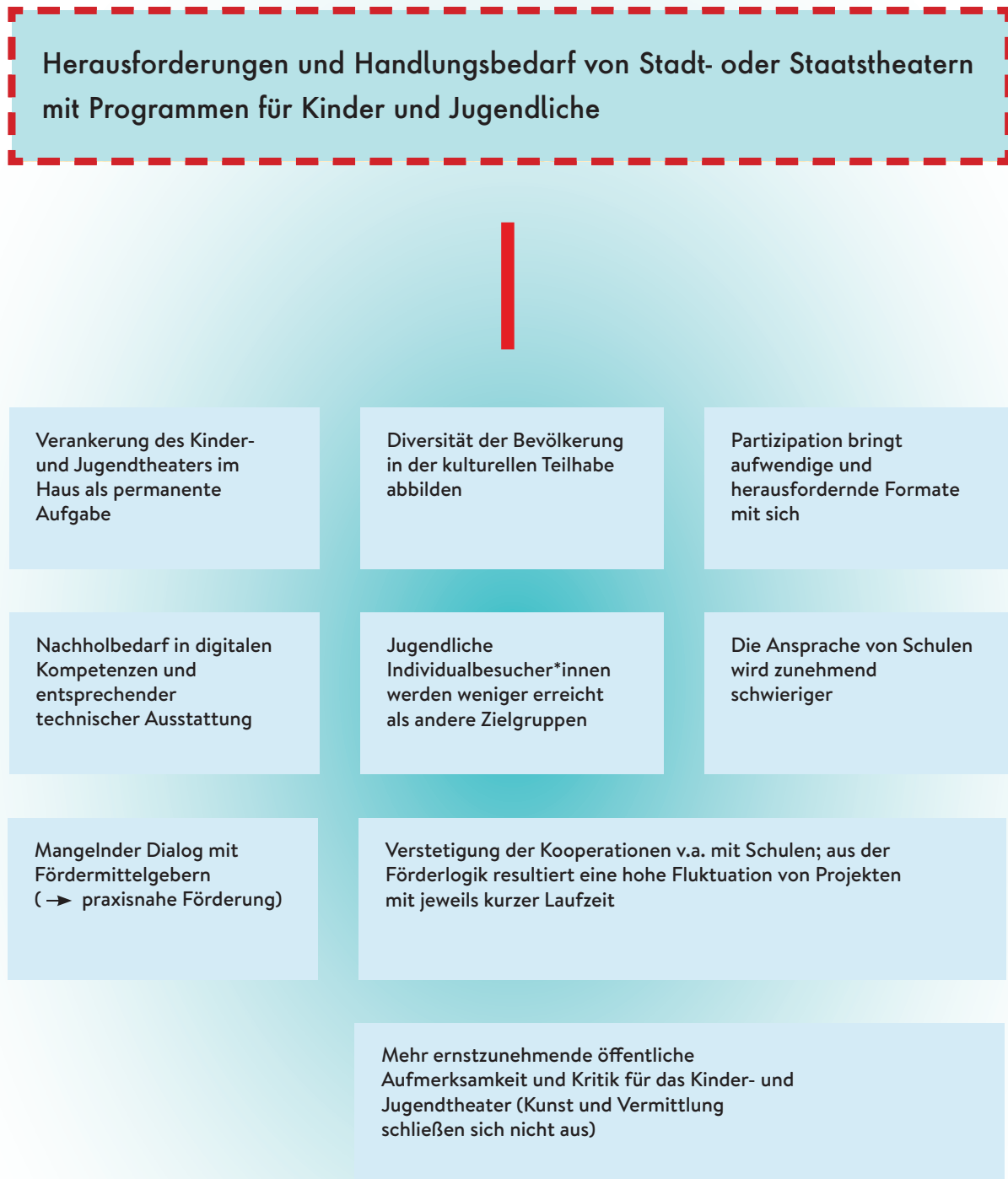


Abbildung 4: Herausforderungen und Handlungsbedarf für Typ C (Zusammenfassung)

3.2.5 TYP D: VERANSTALTER BZW. ORTE FÜR GASTSPIELE VON KINDER- UND JUGENDTHEATERN

Wie lassen sich Veranstalter bzw. Spielstätten systematisieren?

Dieser Typus ist von einer außerordentlichen Diversität geprägt (vgl. dazu auch quantitative Online-Befragung, S. 26). Darunter sind Veranstalter und Spielstätten, die ausschließlich Kinder- und Jugendtheater im Programm haben oder aber unterschiedliche Sparten und Zielgruppen bedienen. Neben Kinder- und Jugendtheatern mit eigener Spielstätte, die neben Eigenproduktionen auch Gastspiele zeigen, zählen beispielsweise auch die Kulturhäuser der Berliner Bezirke dazu, ebenso wie Stadtteilbibliotheken, Vereine und schließlich Produktionshäuser bzw. Spielstätten für Puppen- und Figurentheater wie die *Schaubude Berlin* oder das *Figurentheater Grashüpfer im Treptower Park*. Wo erforderlich, wird deshalb im Folgenden auf zentrale Unterschiede zwischen den Veranstaltern und Spielstätten eingegangen.

Wer wird engagiert und zu welchen Konditionen bzw. mit welchen Notwendigkeiten?

Veranstalter und Orte für Gastspiele sind zentrale Partner für Kinder- und Jugendtheater ohne eigene Spielstätte und vice versa. Wo die personellen Ressourcen vorhanden sind, kümmern sich die Veranstalter und Spielstätten um die Bewerbung der Angebote und den Kartenverkauf und betreuen den Auftritt vor Ort (v.a. Technik, Garderobe, Kasse). In der Spielplangestaltung setzen die Verantwortlichen gerne auf bewährte Kooperationen. Zu einem Großteil der Theaterschaffenden bestehen langjährige Beziehungen, verbunden mit dem Wissen, dass die Produktionen dieser Künstler*innen das Publikum erreichen und eine qualitative Form von Kinder- und Jugendtheater bieten. Qualität definiert sich dabei von Spielstätte zu Spielstätte bzw. Veranstalter zu Veranstalter unterschiedlich und in Abhängigkeit vom jeweiligen politischen Auftrag bzw. Selbstverständnis. So kann es einerseits erklärtes Ziel sein, das potenzielle Kiezpublikum mit einem „niedrigschwelligen“ Angebot zu erreichen und auf eine werbewirksame Ankündigung durch Text- und Bildmaterial zu setzen, während anderorts gezielt Freiräume für künstlerische Impulse und Experimentierflächen angeboten werden. Bei aller Unterschiedlichkeit lässt sich jedoch erkennen, dass das Spielen vor gut verkauftem oder ausverkauftem Haus oftmals eine wirtschaftliche Notwendigkeit für die Spielstätte bzw. den Veranstalter und eine existenzielle Voraussetzung für die engagierten Künstler*innen dargestellt, da Programmbudgets nicht hinreichend ausgestattet sind bzw. sich die Honorare aus den Ticketverkäufen speisen und dann zumeist die bekannte 70-30-Prozent-Regelung greift. Zwar gibt es unter den befragten Akteur*innen Fälle, in denen Mindest- oder Ausfallhonorare von 100 bis 200 Euro garantiert werden, allerdings handelt es sich hierbei nach Aussagen der Befragten tendenziell um Ausnahmen in der Berliner Spielstätten- und Veranstalterlandschaft. Zudem wird die Höhe dieser Honorare als unzureichend erachtet. Die Befragten appellieren an die Politik, angemessene Honorare und eine Risikoabsicherung für etwaige Einbußen in künftigen Fördermodellen mitzudenken.

Als Lösungsszenarien nennen sie die Einführung bzw. Aufstockung von Programmbudgets in den Spielstätten bzw. einer „Abspiel-/Aufführungsförderung“ für die freien Theaterschaffenden und die Erhöhung der Besucherförderung. Als wenig praxisnah wird die Forderung nach programmatischer Innovation betrachtet; dieses Förderkriterium geht nach Einschätzung von Befragten oftmals an der Realität des Publikums und der Theaterschaffenden inkl. Spielstätten und Veranstaltern vorbei.

Wie wird die Situation der Spielstätten bewertet?

Die Befragten kritisieren die teils sehr schlechte Ausstattung der Spielstätten in den verschiedenen Bezirken. Neben der räumlichen und insbesondere technischen Aufwertung braucht es eine kontinuierliche Betreuung und Zuständigkeit, um vor allem die dezentralen Spielstätten für alle Beteiligten inkl. Theaterschaffenden und Publikum zu einem attraktiven Ort zu machen. Spielplangestaltung, Vertragsabschlüsse, Bewerbung und weitere organisatorischen Aufgaben sollten von einer zentralen Instanz ausgehen. Das Potenzial zu einer intensiveren Nutzung dieser Spielstätten ist nach Meinung der Befragten eindeutig vorhanden – es gibt eine Vielzahl an freien Künstler*innen im Kinder- und Jugendtheater, die nicht ausreichend Auftrittsmöglichkeiten finden können, und vor allem ein Publikum, das aufgrund der geringen Altersspannen deutlich schneller als im Erwachsenenbereich wechselt (vgl. dazu auch quantitative Online-Befragung, S.29). So kommt es beispielsweise regelmäßig vor, dass Zusatztermine für Aufführungen in der Spielplangestaltung von Anfang an mitgedacht werden.

Wer sind die Besucher*innen?

In der Publikumsentwicklung sehen die Befragten wiederholt eine Verschiebung weg von den Schulen hin zu den Kindertagesstätten, die mittlerweile häufig einen Großteil des Publikums stellen. Trotz starker Nachfrage birgt die Zusammenarbeit mit Kindertagesstätten auch ökonomische Risiken für die Spielstätten und Veranstalter, etwa wenn ganze Gruppen krankheitsbedingt oder aus anderen Gründen ausfallen oder mehr Besucher*innen angemeldet sind als tatsächlich kommen. Die betreffenden Akteur*innen behelfen sich in diesen Fällen z. B. mit Überbuchungen oder nehmen den Aufwand in Kauf, in engem Austausch mit den Verantwortlichen in den Kindertagesstätten zu stehen.

Welche Rolle spielen theaterpädagogische Programme und Angebote?

Ob Vermittlungsangebote Bestandteil des Programms sind, hängt vom Auftrag und der Ausstattung der jeweiligen Spielstätte ab. Es gibt Orte, die im engeren Sinne ausschließlich Spielstätten für Kinder- und Jugendtheater sind. Hier finden keine Zusatzangebote statt, die von der Spielstätte verantwortet werden. Es sind keine Mittel und Ressourcen vorhanden, entsprechende Angebote zu entwickeln oder Anträge für einschlägige Fördertöpfe in diesem Bereich zu stellen. Wiederum gibt es v. a. Produktions- und Aufführungshäuser, die Theaterpädagog*innen im Angestelltenverhältnis oder auf Honorarbasis beschäftigen. In diesen Fällen bestehen beispielsweise auch Kooperationen mit TUKI und TUSCH oder werden andere Projekte realisiert, die z. B. durch den „Projektfonds Kulturelle Bildung“ unterstützt werden.

Zusammenfassung: Herausforderungen und Handlungsbedarf in der Übersicht



Abbildung 5: Herausforderungen und Handlungsbedarf für Typ D (Zusammenfassung)

3.3. ANHANG: LEITFÄDEN EXPERTENINTERVIEW

Vorbemerkungen

Wir freuen uns sehr und danken Ihnen, dass Sie sich als „Experte*in“ für ein Interview im Rahmen der laufenden Evaluation der Kinder- und Jugendtheater Berlin bereit erklärt haben und Ihre Erfahrungen und Ihr Wissen mit uns teilen.

In ihrer Koalitionsvereinbarung für die Legislaturperiode 2016 – 2021 haben SPD, DIE LINKE und Bündnis 90/Die Grünen in Berlin das kulturpolitische Ziel formuliert, die Kulturförderung u. a. mit dem Ziel der Stärkung der Kinder- und Jugendtheater in Berlin auszubauen.

Zur politischen Umsetzung dieses Ziels haben die Regierungsparteien vereinbart, dass zunächst die bestehenden Angebote zu evaluieren sind, um Handlungsbedarf zu identifizieren und Handlungsempfehlungen für die Politik zu entwickeln.

Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum wurde von der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa beauftragt, ein Konzept für eine solche Evaluation und Vorschläge für die Umsetzung zu erarbeiten sowie die Durchführung koordinierend und federführend zu begleiten. Die Agentur Kulturgold unterstützt das Kinder- und Jugendtheaterzentrum bei diesem Vorhaben.

Als ein Bestandteil der Evaluation führen wir im Auftrag des Kinder- und Jugendtheaterzentrums rund 25 Einzelinterviews durch. Wir achten dabei auf eine möglichst heterogene Zusammensetzung der Gesprächspartner*innen, um die Vielfalt der Berliner Kinder- und Jugendtheaterlandschaft bestmöglich abbilden zu können. Darüber hinaus läuft aktuell eine Online-Befragung aller Berliner Kinder- und Jugendtheatermacher*innen, an der Sie möglicherweise ebenfalls bereits teilgenommen haben. Mit unserem heutigen Gespräch zielen wir primär auf eine qualitative Analyse und Einschätzung der Ist-Situation ab, d.h. Fragen aus der Online-Befragung werden sich nicht oder nur punktuell wiederholen. Der Leitfaden ist in sieben Abschnitte unterteilt. Wir möchten gerne mit Ihnen über folgende Themen sprechen:

- I. Einstiegsfrage zur Berliner Kinder- und Jugendtheaterlandschaft im Jahr 2018
- II. Kurzportrait und Profil
- III. Künstlerische Arbeit und theaterpädagogische Praxis
- IV. Kulturelle Bildung und Teilhabe
- V. Finanzierung und öffentliche Förderung
- VI. Kooperationen (v.a. Gastspiele und Spielstätten)
- VII. Fazit

Da wir allen Experten*innen dieselben Fragen stellen, um die Antworten besser vergleichen und gewichten zu können, wird es ggf. die eine oder andere Frage geben, die nicht auf Sie zutrifft. Diese können im Gespräch übersprungen werden. Die Ergebnisse fließen als zentrale Informationen in die Evaluation ein. Das Experteninterview wird 60 bis 90 Minuten dauern. Alle Antworten werden anonymisiert. Eine Liste aller Befragten wird im Abschlussbericht der Evaluation mit Ihrer Zustimmung veröffentlicht.

Fragenkatalog

I. Einstiegsfrage zur Berliner Kinder- und Jugendtheaterlandschaft im Jahr 2018

I.1 „Berlin ist eine Hauptstadt des Kinder- und Jugendtheaters.“ Dieser Satz ist nachzulesen in einem Sammelband zum Kinder- und Jugendtheater in Berlin, der im Jahr 2000 erschienen ist. Wie bewerten Sie diese Aussage im Jahr 2018 unter Berücksichtigung Ihrer eigenen Erfahrungen? [Darauf achten, dass sich Antwort nicht erschöpft in Aussagen zur Anzahl und Vielfalt der Berliner Kinder- und Jugendtheater]

II. Kurzportrait und Profil

II.1 Würden Sie bitte das Theater/die Spielstätte/Ihre Tätigkeit als Solo/Duo/freie Gruppe in der Berliner Kinder- und Jugendtheaterlandschaft verorten. Welches Profil zeichnet Ihr Haus/Ihre (gemeinsame)Tätigkeit aus?

III. Künstlerische Arbeit und theaterpädagogische Praxis

III.1 Ggf. bitte beschreiben Sie nun detaillierter Ihre künstlerischen

sche Arbeit, d.h. Ihre Inszenierung- und Aufführungspraxis. Ggf. welche künstlerischen Konzeptionen liegen Ihrer Arbeit zugrunde? Welchen Themen greifen Sie auf und welche Ästhetik der szenischen Praxis kommt zur Anwendung?

III.2 Wie würden Sie Ihre künstlerische Arbeit gerne weiterentwickeln? Sehen Sie in diesem Zusammenhang konzeptionelle Desiderate und fehlende Angebote (für die Berliner Kinder- und Jugendtheaterlandschaft)? Ggf. was hat Sie bisher darin gehindert, eine entsprechende Entwicklung zu verfolgen?

III.3 Ggf. was heißt theaterpädagogische Arbeit in Ihrem Fall? Wie sieht die künstlerische und theaterpädagogische Vermittlungspraxis aus? Ggf. weitere Stimulierungsfrage: Auf welche Ansätze, Formate und Methoden greifen Sie zurück?

III.4 Ggf. auch hier lautet die Anschlussfrage: Wie würden Sie die theaterpädagogische Arbeit gerne weiterentwickeln? Sehen Sie in diesem Zusammenhang konzeptionelle Desiderate und fehlende Angebote (für die Berliner Kinder- und Jugendtheaterlandschaft)? Ggf. was hat Sie bisher darin gehindert, eine entsprechende Entwicklung zu verfolgen?

IV. Kulturelle Bildung und Teilhabe

IV.1 „Jede Zeit hat ihre Aufgabe und durch die Lösung derselben rückt die Menschheit weiter“ (Heinrich Heine). Wie gehen Sie bzw. können Sie in der künstlerischen und theaterpädagogischen Arbeit sowie darüber hinaus mit gesellschaftlich relevanten Themen und Entwicklungen umgehen (z. B. Digitalisierung, Diversität)?

IV.2 Vor welchem Publikum spielen Sie (in Ihrem Haus) in der Regel? Welche Maßnahmen haben sich als besonders wirksam erwiesen, eben dieses Publikum zu erreichen?

IV.3 Ggf. welche Formate der kulturellen Teilhabe halten Sie in diesem Zusammenhang für erstrebenswert und zukunftsgerichtet?

IV.4 Existieren Ihrer Meinung nach Zugangs- und/oder Versorgungsbarrieren mit Kinder- und Jugendtheater in Berlin (insbesondere auch mit Blick auf die verschiedenen Bezirke)? Inwiefern lassen sich diese Hürden institutionell und/oder strukturell festmachen? Ggf. wie könnten etwaige Lösungen aussehen?

IV.5 Ggf. Wie erleben Sie die Zusammenarbeit mit Kindertagesstätten und/oder Schulen? Worin sehen sie in dieser Kooperation spezifisches Entwicklungspotenzial und/oder spezifische Herausforderungen?

IV.6 Haben Sie Erfahrungen gemacht mit Programmen, die im Bereich der Kulturellen Bildung eine entsprechende Kooperation fördern (z. B. Besucherförderung, Projektfonds Kulturelle Bildung, TUKI, TUSCH)? Falls ja, welche?

V. Finanzierung und öffentliche Förderung

V.1 Welche Rolle spielen öffentliche Fördermittel generell in der Finanzierung Ihres Hauses/Ihrer Tätigkeit? Ggf. Welche öffentlichen Fördermittel werden konkret bezogen wie wirken sich diese auf Ihr Haus/Ihre Tätigkeit aus? Ggf. weshalb können Fördermittel nicht bezogen werden?

V.2 Wie beurteilen Sie aus Ihrer Erfahrung heraus die Fördermöglichkeiten für Kinder- und Jugendtheater in Berlin hinsichtlich von Förderkriterien, -instrumenten und -verfahren?

V.3 An eine Förderung sind Förderkriterien bzw. -ziele gebunden. Was sollten Ihrer Meinung nach künftig verstärkt Ziele von Kinder- und Jugendtheater bzw. einer entsprechenden Förderung in Berlin sein?

VI. Kooperationen (v.a. Gastspiele und Spielstätten)

VI.1 Wie beurteilen Sie aus Ihrer Erfahrung heraus die Zusammenarbeit von Berliner Kinder- und Jugendtheatern untereinander? Ggf. Welche konkreten Kooperationen bestehen Ihrerseits mit anderen Akteuren im Bereich Kinder- und Jugendtheater? Welche gemeinsamen Aufgaben und Themen könnten Berliner Kinder- und Jugendtheater ggf. noch stärker verbinden?

VI.2 Wie bahnt sich die Zusammenarbeit mit einer Spielstätte an [falls freie Gruppe/Solo/Duo] bzw. nach welchen Kriterien wählen Sie Kinder- und Jugendtheatergruppen für ein Gastspiel in Ihrem Haus aus [falls Theater/Spielstätte]?

VI.3 Wie gestaltet sich im Weiteren konkret die Zusammenarbeit zwischen Spielstätte und Kinder- und Jugendtheater? Ggf. wer zeichnet verantwortlich für die Bewerbung des Angebots? Nach welchem Modell erfolgt die Vergütung?

VI.4 Wie beurteilen Sie zusammenfassend die Gastspielbedingungen für Kinder- und Jugendtheater in Berlin?

VII. Fazit

VII.1 Worin sehen Sie zusammengefasst und aus Ihrer Perspektive einerseits Stärken des Berliner Kinder- und Jugendtheaters und worin andererseits zentrale Herausforderungen?

VII.2 Haben Sie ggf. noch Fragen und oder Anmerkungen zur Evaluation?



4 Einblicke in die künstlerische Praxis des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin

4.1. EINLEITUNG

Von Gerd Taube

Als Ergänzung zu den statistischen und soziologischen Befunden der quantitativen Bestandsaufnahme und der qualitativen Befragung wird in den folgenden vier Beiträgen die künstlerische Praxis des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin beschrieben. Damit soll den wissenschaftlichen Ergebnissen ein Bild jener künstlerischen Praxis zur Seite gestellt werden, auf die sich die Untersuchung bezieht.

Dafür sind folgende vier Spartenbereiche identifiziert und definiert worden: Schauspieltheater, Puppen- und Figurentheater, Musiktheater und Tanz. Das KJTZ hat für jede dieser Sparten des Theaters für junges Publikum eine*n Journalisten*in beauftragt, die szenische Praxis in den einzelnen Bereichen anhand folgender Kategorien zu beschreiben:

- Themen und Stoffe im Spielplan
- Szenische Formate – Spielweisen – künstlerische Ausdrucksformen
- Produktionsweisen (u.a. künstlerische Kooperationen, Gäste, Partner)
- Regiehandschriften
- Raumkonzepte
- Künstlerische Vermittlungspraxis

Wo möglich sollten konzeptionelle Desiderate oder fehlende Angebote in dem jeweiligen Bereich identifiziert und benannt werden. Dafür haben wir Journalist*innen gewinnen können, die in ihrem jeweiligen Bereich als Expert*innen für Kinder- und Jugendtheater gelten können und in den verschiedensten Publikationen Rezensionen zu aktuellen Produktionen veröffentlichen. Sie beobachten und reflektieren die künstlerische Praxis des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin seit Jahren. Und obwohl sie mit kritischem Blick auf diese Praxis schauen und ihre kritischen Fragen an die künstlerischen Ergebnisse publizieren, vertreten sie damit immer die Interessen des Kinder- und Jugendtheaters und seiner jungen Zuschauer*innen in der Öffentlichkeit.

Die entstandenen Texte der Beschreibung szenischer Praxis ergänzen die Evaluation des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin. Sie sind jedoch nicht Bestandteil des wissenschaftlichen Teils und unabhängig von den wirtschaftlichen und soziologischen Befunden entstanden. Die zweifellos subjektiven Berichte der Journalist*innen zeichnen gleichwohl – aus individueller Perspektive und vor je spezifischem Erfahrungshorizont – jeweils ein Bild von der künstlerischen Praxis einer Sparte des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin.

4.2. KINDER UND JUGENDTHEATER: FOKUS SCHAUSPIEL

Von Patrick Wildermann

1. Themen und Stoffe im Spielplan

Obdachlosigkeit und Mobbing, Sexualität und Rassismus, Islam und Arbeitslosigkeit, Patchworkfamilien und Mutproben, Drogen und Mauerfall – thematisch sind die Berliner Kinder- und Jugendtheater mit Schwerpunkt Schauspiel sicher nicht weniger divers aufgestellt als ihre „erwachsenen“ Kollegen. Auf den Spielplänen steht der Kinderbuchklassiker neben dem Auftragswerk, die Fabel neben der Stückentwicklung.

Allerdings gibt es doch einen entscheidenden Unterschied: mehr als die großen Schauspielhäuser Berlins sind die Kinder- und Jugendtheater schon gemäß ihrer Arbeitsweisen die eigentlichen *Stadt*-Theater – in dem Sinne, dass sie ihre Geschichten oftmals aus der unmittelbaren urbanen Umgebung schöpfen, dass sie über Begleitklassen, Workshops und andere Vermittlungsformate im dauerhaften (Recherche-) Kontakt mit ihrem Publikum und seinen Anliegen stehen, und dass schließlich ihre Repertoires eben nicht auf einen klassischen Kanon als Grundgerüst bauen, der mit verschiedenen Regie-Zugriffen in die Gegenwart gerichtet würde. Und wo Klassiker für ein junges Publikum überschrieben sind, waltet in der Regel nicht der Künstler*innen-Wille, mit Ideenreichtum sichtbar zu werden, sondern die Absicht, sie für die Lebenswirklichkeit der Jüngeren andockfähig zu machen.

Mitten in der Stadt

Berliner Geschichten zu erzählen, bedeutet natürlich nicht nur, dass die Stücke auch in Berlin spielen. Obschon die Verortung ihren spezifischen Reiz haben kann, wie aktuell im *Theater an der Parkaue* in der Inszenierung „In 80 Tagen um die Welt“ zu sehen: Regisseur Volker Metzler verlegt Jules Vernes Abenteuerreise in ein futuristisches, postapokalyptisches Setting rund um die gestürzte Weltzeituhr am Alexanderplatz, die von Wohlstandsmüll umweht wird. Sicherlich eine plastische Diskussionsvorlage für seine Deutung der Geschichte von 1873: privilegierte weiße Männer aus dem Londoner Exzentrik-Club haben die Welt mit ihrer turbokapitalistischen Tempo-Sucht aus den Fugen gebracht.

Berlin ist aber genauso präsent in Stücken ohne sichtbares Kolorit. Die Inszenierung „Dschabber“ am *GRIPS-Theater* erzählt mit dem kanadischen Autor Marcus Youssef von einer Außenseiterliebe – zwischen einem muslimischen Mädchen, das mit Trotz sein Kopftuch verteidigt, und einem nicht-muslimischen Problemschüler, der wie die meisten Klassenkameraden wenig über den Islam weiß. Ein nach wie vor existentes Spannungsfeld aus Zuschreibungen, das über die Berliner Schulhöfe ins Theater am Hansaplatz gefunden hat. Das *Platypus Theater* wiederum – das fast ausschließlich auf Englisch spielt – reagiert mit seiner Inszenierung „Fox“ auf das Thema Obdachlosigkeit, das gerade in Berlin eine Dringlichkeit besitzt, die bei jeder U-Bahnfahrt erlebbar wird und auch Berührungssängste produziert.

Freilich rückt die Stadt als Stoff-Lieferantin dort besonders in den Fokus, wo Stücke eigens entwickelt werden. Ein prägnantes Beispiel ist die dokumentarisch grundierte Arbeit „The Working Dead“, die der Autor Jörg Menke-Peitzmeyer und der Regisseur Jörg Steinberg auf Basis von Interviews für das *Theater Strahl* entwickelt haben, als Teil eines übergreifenden Projekts mit dem Titel „Industriekinder“. Es spielt im Viertel Oberschöneweide, vormals das „Elektropolis“ des Ostens, und spürt dem Verlust von Arbeit und den Abstiegsängsten im Brückenschlag zwischen Vergangenheit und Gegenwart nach. Eine ganz andere Berliner Geschichte erzählt das Stück „Nasser #7Leben“, das Susanne Lipp für das GRIPS geschrieben hat – auf der Grundlage der realen Lebensgeschichte von Nasser El-Ahmad, der seinen Vater und Onkel wegen Misshandlung und Entführung vor Gericht gebracht hat. Sie konnten seine Homosexualität nicht akzeptieren. El-Ahmad lebt als LGBTQ-Aktivist noch immer in Berlin und versucht, Menschen mit ähnlicher Geschichte zu empowern.

Anhaltende Aufklärung

Wie die Kinder- und Jugendtheater ihre Themen finden und gestalten, das hängt natürlich auch mit ihrer jeweiligen Herkunft und Geschichte zusammen. Das GRIPS, in den 60ern von Volker Ludwig im Geiste des Reichskabarets gegründet, ist zu einer Zeit angetreten, als Kindern kaum Rechte zugestanden wurden und die Mission Emanzipation hieß (populärster Slogan: „Es ist verboten zu verbieten“). Frühe Stücke wie „Stockerlok und Millipilli“ oder „Ruhe im Karton!“ kamen klar aus dem antiautoritären Gestus. Freilich ist das Haus dem kabarettistischen Agit-Prop mittlerweile entwachsen und setzt auch nicht mehr auf die Revue-artigen Singspiele, mit denen Volker Ludwig und Birger Heymann das Haus weltberühmt gemacht haben („Linie 1“, „Baden gehen“). Nach fünfjähriger künstlerischer Leitung von Stefan Fischer-Fels, berufen durch Volker Ludwig, die vor allen Dingen von Richtungsstreitigkeiten mit dem Gründer überschattet war, führt mittlerweile Philipp Harpain als Theaterleitung das Haus im Versuch, Tradition und Zukunft zu versöhnen. Bestimmten zeitlosen Problemen bleibt das GRIPS dabei treu: sei es die Frage, ob Schläge ein legitimes Mittel der Erziehung sein dürfen (verhandelt in „Magdeburg hieß früher Madagaskar“, März 2018), oder, wie sich Kinder im Kollektiv gegen Erwachsene bewähren können (im kommenden Jahr zum 50. Geburtstag des GRIPS mit einer Neubearbeitung des Hits „Balle, Malle, Hupe und Artur“ von 1971 thematisiert). In der Satzung des GRIPS ist nach wie vor festgeschrieben, das Haus sei „Mutmach-Theater, sieht die Welt als veränderbar“.

Aus dem Geist von Emanzipation und Aufklärung kommt auch das *Theater Strahl*, 1987 von Wolfgang Stüßel gegründet und mit dem Stück „Dreck am Stecken“ gestartet, das Aids zu einer Zeit thematisierte, als über die möglichen Ansteckungswege noch wilde Gerüchte kursierten. Strahl – ein Jugendtheater, das für Menschen ab 12 spielt – findet seine Stoffe dort, wo geschwiegen, verdrängt, vergessen oder tabuisiert wird. Das schließt den Drogenkonsum Jugendlicher („Wilder Panther Keks“) ebenso ein wie die Geschichte der Teilung Berlins („#BerlinBerlin“), oder den erstarkenden Rechtspopulismus („Das wird man doch mal sagen dürfen“). Auch Sexualität bleibt ein zeitloses Thema. So aufgeklärt junge Menschen heute vermeintlich aufwachsen – das Entdecken der eigenen Sexualität ist nach wie vor mit Unsicherheiten behaftet.

Mobbing und Cybermobbing

Im Gegensatz dazu gibt sich das *Theater an der Parkaue* – Berlins Junges Staatstheater, das seit 2005 von Kay Wuschek geleitet wird – ein jährliches Spielzeitmotto, aktuell „Utopien. Pioniere.Zukunft“, unter das die verschiedensten Themen gespannt werden können. Das Spektrum ist an der Parkaue enorm, inhaltlich wie ästhetisch. Bearbeitungen von Fontanes „Effi Briest“ oder Storms „Der Schimmelreiter“ teilen sich den Spielplan mit dem „Nussknacker“ oder der bemerkenswerten Produktion „In dir schläft ein Tier“ von Autor Oliver Schmaering, der von Pionieren im Kampf gegen die Diphtherie erzählt.

Auch das *Junge DT* – das neben den Produktionen seiner drei Jugendclubs regelmäßig Arbeiten stiftet, an denen Profis des Ensembles auf Schauspiel- oder Regieebene mitwirken und das deshalb hier berücksichtigt werden soll – hat ein Spielzeitmotto. In dieser Saison: „Familienbande“. Beide, die Parkaue und das Junge DT, forschen in Berlin besonders intensiv auch hinsichtlich der Frage, wie Digitalisierung, soziale Medien und Virtual Reality neue Erzählformen im Theater stiften können. Am DT etwa entsteht gegenwärtig eine „Hänsel und Gretel“-Bearbeitung, die in Kooperation mit dem Kollektiv *CyberRäuber* ein immersives Erlebnis mittels VR-Brille bieten will. Auch Gaming-Formate hat das von Birgit Lengers geleitete Junge DT schon erprobt (in einem Crossover von William Goldings „Herr der Fliegen“ und dem Spiel „Minecraft“).

Die Digitalisierung schlägt sich allerdings nicht nur in ästhetischen Suchen nieder, sondern produziert auch Neuauflagen lange schon jugendrelevanter Themen in zeitgemäßem Gewand. Mobbing beispielsweise wird zum Cyber-Mobbing. Wovon an der Parkaue das Stück „Mädchen wie die“, am GRIPS die Produktion „Alle außer das Einhorn“ erzählen.

So breit die inhaltliche Spanne der Berliner Kinder- und Jugendtheater mit Schwerpunkt Schauspiel ist – es gibt auch Themen, an die sich die Bühnen kaum herantrauen. Suizid von Jugendlichen ist so ein Fall. Das liegt weniger am mangelnden Mut der Häuser, oder der Angst vor einem „Werther-Effekt“ (der ja auch in der Debatte um die weltweit extrem erfolgreiche Netflix-Serie „13 Reasons Why“ beschworen wurde). Vielmehr ist von vielen Künstlerinnen und Künstlern zu hören, dass die Lehrerinnen und Lehrer, die ja vielfach über den Theaterbesuch entscheiden, die mutmaßlich brisanten Diskussionen im Anschluss an eine solche Vorstellung scheuen würden. Das Junge DT hat sich im Sommer 2018 mit dem Multi-Media-Walk „No Return“, der über eine App und per Audioguide durch den Stadtraum führte, an das Thema gewagt. Insgesamt aber scheinen Tod und Freitod tatsächlich Tabus zu bleiben.

2. Szenische Formate – Spielweisen – Künstlerische Ausdrucksformen

In der bereits erwähnten Produktion „Fox“ des Platypus Theaters ist der Fuchs, der als ständiger Begleiter eines Obdachlosen auftritt, eine live bewegte Puppe. Die Schauspielerinnen und Schauspieler agieren vor einer Leinwand, auf der scherenschnittartige Animationen die Intermezzi zwischen den

Szenen beleben. Ein Gitarrist spielt englische Songs. Im *Theater Morgenstern*, das seinen Spielort im Rathaus Friedenau hat, untermalt in der Inszenierung „Die große Wörterfabrik“ (nach dem Bilderbuch von Agnès de Lestrade und Valeria Docampo) ein Cellist das Spiel, das dem Sujet gemäß weitgehend ohne Worte auskommt und als Physical Theatre Sprache in Bewegung bringt.

Im Kinder- und Jugend-Schauspiel sind die Grenzen zwischen den künstlerischen Genres seit je durchlässig. Die Einflüsse von Musik, Choreographie, Film, Objektkunst helfen schon lange, die Erlebnisräume der Bühnen vielsinniger zu gestalten. Das GRIPS-Theater beispielsweise ist ja nicht nur für seine frechen Mädchen und autoritären Hausmeister berühmt, sondern mindestens ebenso für seine Songs („Wir werden immer größer“, „Doof gebor’n ist keiner“, „Mattscheiben-Millili“ und viele artverwandte). Meist stehen die Mittel ganz im Dienst der jeweiligen Geschichte, bisweilen schaffen sie aber auch bewusst Brüche und bauen mit an einer postdramatischen Ästhetik.

Die sicherlich radikalsten Erweiterungen tradierter Spielweisen betreibt Kay Wuschek an der Parkaue. Vor über zehn Jahren hat er begonnen, sein Haus für Kooperationen mit der freien Szene zu öffnen und vor allem performative Formate in den Spielplan zu integrieren – Arbeiten, die nicht mehr an der Erzeugung von Illusionen interessiert sind, sondern die Entstehung des Spiels offen ausstellen. Teilweise sind diese Produktionen Klassiker geworden, die noch heute im Programm sind – wie die Kinderbuchbearbeitung „Bettina bummelt“ nach Elizabeth Shaw durch das Kollektiv *Two Fish* um Angela Schubot und Martin Clausen, das als „Tanztheater ohne Tanz“ präzise gestaltete Bewegungsabläufe rund um das Thema Bummeln in Gang setzt. Einen für Kinder- und Jugendtheater-Verhältnisse radikalen Zugriff erlaubte sich auch die Hamburger Performance-Gruppe *Showcase Beat Le Mot* in ihrer „Räuber Hotzenplotz“-Bearbeitung, die mit einer Verweigerungsansprache ans junge Publikum beginnt: „Na, die Geschichte kennt ihr ja wohl alle, brauchen wir euch nicht zu erzählen, oder?“ Aber dann wird Ottfried Preußler, im humorvollen Austausch mit den Zuschauerinnen und Zuschauern, eben doch belebt, nur eben nicht als ehrfurchtgebietendes Frontaltheater. Weitere Beispiele dieser Öffnung sind die Arbeiten der (mittlerweile so nicht mehr existenten) Gruppe *norton.commander.productions*, die unter anderem eine postkolonial-kritische „Robinson Crusoe“-Reflexion oder eine „Peter und der Wolf“-Inszenierung in projizierter Comic-Ästhetik an der Parkaue gezeigt haben. Und die Inszenierungen des Dokumentartheater-Spezialisten Hans-Werner Kroesinger, der mit „Die Kindertransporte“ und „Kindersoldaten“ hoch politische Stoffe ins Jugendtheater gebracht hat.

Die Spannbreite der Spielweisen ist an der Parkaue bis heute hoch, sie reicht von Konzessionen an eine Konventionalität bis zur völligen Abstraktion. Wuschek, selbst auch Regisseur, interessiert sich jedenfalls für Bruchstellen und Irritationen mehr, als für einen psychologischen Realismus. In seiner Inszenierung „Effi“ nach Theodor Fontane werden verschiedene Perspektiven auf den Roman zusammengeführt, klassische Rollenzuschreibungen hinterfragt – etwa, indem die Effi gedoppelt auftritt, verkörpert von einer weißen sowie einer afrodeutschen Schauspielerin. So wird die Geschichte zu gleicher Zeit erzählt, aufgebrochen und diskursiv beleuchtet.

Kontinuitäten von Ästhetik

Die Frage dagegen, ob es einen typischen GRIPS-Stil heute noch gibt, lässt sich schwer beantworten. Kennzeichnend für die Stücke bleibt sicher ein mit hoher spielerischer Energie performter psychologischer Realismus. Versuche vor allem aus der künstlerischen Leitungs-Zeit von Stefan Fischer-Fels, Ausflüge ins Tierreich der Fabel (mit dem Stück „Die besseren Wälder“) oder in die Diskursebenen der Parabel zu unternehmen (mit Armin Petras' Brecht-Bearbeitung „Der Kreidekreis“) haben künstlerisch nicht überzeugt. Die wie auch immer geartete Erwartung an das „klassische“ GRIPS-Erlebnis muss sich zwar nicht mehr notwendigerweise im schwungvollen Protest-Pop einlösen. Andockfähige, weitgehend bruchfreie und nicht performative Spielweisen prägen aber weiter das Profil.

Die durchaus wieder erkennbare Ästhetik am Hansaplatz – auf der von drei Tribünen umschlossenen Arena-Spielfläche – ist das mit zumeist minimalistischen Bühnenbildnerischen Mitteln und geringem Requisiten-Aufwand in Gang gesetzte Frontal-Spiel, das die jungen Zuschauerinnen und Zuschauer direkt adressiert. Auch Video wird meist sparsam und der Erzählung zuträglich eingesetzt – wie zum Beispiel in Robert Neumanns Inszenierung „Alle außer das Einhorn“, die von Mobbing in einem Klassen-Chat handelt. Oder jüngst in „Dschabber“, wo die Online-Flirts zwischen einem muslimischen Mädchen und ihrem Klassenkameraden an die Bühnenrückwand projiziert werden.

Man darf dabei nicht außer Acht lassen, dass das GRIPS mit seinen Stücken ja zu einem weltweiten Exportschlager bis nach Indien und Südamerika avanciert ist (nicht nur „Linie 1“) und der spezifische Mutmacher-Ansatz bis heute in Workshops (aktuell zum Beispiel in der Türkei oder Kroatien) vermittelt wird. Radikale Experimente sind mit der eigenen Herkunft schwer vereinbar.

Das Theater Strahl wiederum vereint in seinem Spielplan eine breitere Spanne der künstlerischen Ausdrucksformen: vom Masken-Beatbox-Stück über den Tanz bis zu interaktiven Formaten. Die jüngste Inszenierung – „Das wird man doch wohl sagen dürfen!“, deren Text vom langjährigen GRIPS-Schauspieler Christian Giese stammt – setzt zum Beispiel auf die Eingemeindung des Publikums.

Die Zuschauerinnen und Zuschauer sind im Schöneberger Jugendzentrum Weiße Rose aufgeteilt, es gibt den Jungsblock, den Mädelsblock, den Migrationshintergrundblock sowie den Alle-Menschen-Block, wohl, um der gesellschaftlichen Lagerbildung, um die es hier geht, eine äußere Form zu geben. Die Geschichte, die von der Verführbarkeit durch rechtspopulistisches Gedankengut handelt, wird von den Schauspielerinnen und Schauspielern immer wieder unterbrochen, die verschiedenen Blöcke werden nach ihrer Ansicht zur gerade gesehenen Szene und nach Vorschlägen für den Fortgang befragt. Ein überzeugendes Konzept, um Diskussionen über ein brisantes Thema nicht wie sonst im Kinder- und Jugendtheater üblich auf die Zeit nach der Vorstellung zu vertagen.

Sprache in Bewegung

Natürlich sind die ästhetischen Möglichkeiten immer auch verlinkt mit den jeweiligen Produktionsbedingungen und gewachsenen Profilen. Das Platypus Theater – das auf Englisch fast ausschließlich für deutschsprachige Berliner Klassen spielt – ist auf leicht nachvollziehbare Geschichten angewiesen, weil die jungen Zuschauerinnen und Zuschauer nicht zuletzt ein Erfolgserlebnis haben sollen: es ist geglückt, alles (oder das meiste) zu verstehen. Entsprechend werden die Stücke über Pubertätsorgen („Just 13“) oder phantastische Badezimmer-Reisen („Ben and the Smugglers“) mit durchaus vielfältigen Mitteln erzählt, aber ohne diskursiv aus der Rolle zu fallen.

Das Theater Morgenstern wiederum hat sich in Friedenau ein treues Publikum aus dem gesamten Berliner Stadtgebiet mit märchenhaften Geschichten erspielt, die auf eine spezifische Theaterpoesie setzen. „Die große Wörterfabrik“ ist in einem Land angesiedelt, in dem Sprache hergestellt wird und die Wörter entsprechend ihren Preis haben. Vor diesem Hintergrund vollzieht sich der Kampf zweier Nebenbuhler um eine Frau. In outrierten, auch stummfilmhaften Bewegungen wird zwischen nostalgisch anmutenden Verkaufsbuden- und Fabrik-Kulissen mit überdimensionierten Zahnrädern um Verständigung gerungen. Die Inszenierung selbst ist dabei durchaus nicht old school, sondern handwerklich sehr präzise in ihren Setzungen.

Die Frage muss ohnehin erlaubt sein, ob man den veränderten Wahrnehmungsgewohnheiten einer jüngeren Generation nur entgegenkommen kann, indem man sie medial spiegelt. Oder ob eine klassische Erzählung, die vielleicht auch mit anderen Geschwindigkeiten die Konzentration herausfordert, nicht willkommene Kontraste schafft. Der Erfahrung nach wird jedenfalls (und das nicht nur im Kinder- und Jugendtheater) oft vorschnell mit wenig trennscharfen Begriffen wie „altmodisch“ und „innovativ“ operiert. Sicherlich regt es die kindliche Phantasie an, wenn neue Erzählformen erprobt werden. Ebenso aber hat sich noch selten ein Kind über eine konventionell erzählte Geschichte beklagt, solange sie nur mitreißend erzählt wird. Gerade die extreme Entfernung zwischen einem Theater Morgenstern hier und einem Theater an der Parkaue dort spricht für das vielfältige Angebot in Berlin.

3. Produktionsweisen (auch: Koproduktionen, Gäste)

Die Produktionsweisen der Berliner Kinder- und Jugendtheater mit Schwerpunkt Schauspiel unterscheiden sich wiederum beträchtlich: Institutionell geförderte Theater mit eigenen Spielstätten wie die Parkaue, das GRIPS, Theater Strahl und das ans große Haus angedockte Junge DT (zwischen denen wiederum ein beträchtliches Budget-Gefälle existiert) haben eine andere Planungssicherheit und Produktionspotenz als ein durch die Stadt nomadisierendes Platypus Theater oder das Theater Morgenstern, das nahezu ohne Förderung agiert und nicht mehr als eine Inszenierung pro Jahr realisieren kann. Parkaue, GRIPS und Strahl unterhalten eigene feste Ensembles, ein Junges DT öffnet sich gemäß seines Profils für stetig wechselnde Gruppen von Jugendlichen, die in den insgesamt drei Jugendclubs spielen, oder in Auswahlworkshops für die jährliche

Inszenierung gesucht werden, die in den Kammerspielen zur Premiere kommt und ihren festen Platz im Repertoire erhält.

Das Junge DT pflegt daneben (wie auch das GRIPS) regelmäßig das Format Klassenzimmerstück – Stücke also, die von professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern direkt in den Schulen performt werden und dort auf unmittelbares Feedback stoßen. Zurzeit ist das unter anderem Sibylle Bergs „Mein ziemlich seltsamer Freund Walter“ – eine Farce über eine außerirdische Reisegruppe für Menschen ab 8, die sprachlich als eher niedrigschwelliges Angebot funktioniert und deshalb auch für Willkommensklassen geeignet ist – im Gegensatz zu den anderen Produktionen des Jungen DT, die unter dem inoffiziellen Motto „Große Stücke, große Stoffe“ stehen und sich bevorzugt an herausfordernden Werken wie Homers „Odyssee“ oder William Goldings „Herr der Fliegen“ abarbeiten. Das Klassenzimmerstück ist mit 80 bis 100 Vorstellungen im Jahr die meistgespielte Produktion des gesamten DT, es erhält außerdem Einladungen auch aus dem Ausland, aktuell etwa nach Kiew.

Überhaupt spielen die Netzwerke – national wie international – für die meisten der Berliner Kinder- und Jugendtheater eine wesentliche Rolle. Zum einen, was Koproduktionen betrifft. Das Theater Strahl – das seine Stücke auch auf Tournee durch das gesamte Bundesgebiet schickt – hat seine Erfolgsinszenierungen „Klasse Klasse“ und „Klasse Tour“ nur mit finanzieller Unterstützung durch das Theater Duisburg realisieren können. Die beiden Masken-Beatbox-Stücke, entstanden in Zusammenarbeit mit der internationalen Gruppe *Familie Flöz*, sind seit vielen Jahren ein profilprägender Dauerbrenner im Spielplan. Zum anderen sind genauso Austausch-Projekte von Bedeutung, bei denen es nicht nur um finanzielle Aspekte geht. Sondern auch um politische Vernetzungen, wie sie etwa das GRIPS seit langem betreibt – durch Kooperationen mit NGOs wie *Jugendliche ohne Grenzen*, oder durch ein Stück wie „Hier geblieben!“, das im Rahmen einer Bleiberechtskampagne auf Tournee ging und Kunst mit Aktivismus verband. Solche Verlinkungen sind wesentlich für das GRIPS, das ja seinen Kampf für Kinderrechte stets auch von der Bühne auf die Straße getragen hat.

Wieder andere Projekte zielen auf Horizont-Erweiterungen in einem zunehmend internationalen Berlin. Die Parkaue – die regelmäßig Koproduktionen mit dem *Theater Rostock* realisiert (aktuell Kay Wuscheks Inszenierung „Kabale und Liebe“) und eine Gastspiel-Freundschaft mit Roberto Ciullis *Theater Mülheim* unterhält – hat in dieser Spielzeit etwa das Projekt „1210 km – the space between us“ mit *Junction 25* sowie dem *Tramway arts center* in Glasgow angestoßen. Über den Zeitraum eines Jahres sind sich 29 Jugendliche aus Schottland und Deutschland digital und im Probenraum begegnet, um eine Performance zu erarbeiten, die in Brexit-Zeiten nach Gemeinsamkeiten und Identitäten fragt. Das Junge DT bringt seit einigen Jahren kontinuierlich trinationale Projekte mit wechselnden Partnertheatern in Polen und Russland auf den Weg, die jeweils 6 Jugendliche aus den drei Ländern zusammenführen und teils auch an Grenzen stoßen: Stücke, die sich mit Homosexualität auseinandersetzen, können in der momentanen politischen Lage in Russland nicht gezeigt werden. Am GRIPS-Theater wiederum realisiert momentan die Regisseurin Theresa Henning ein Austauschprojekt mit Jugendlichen aus Uganda – Neuland auch für das international weit vernetzte Haus am Hansaplatz.

Was die Parkaue, GRIPS und Strahl darüber hinaus verbindet, ist das Interesse an der Entwicklung neuer Stücke, nicht zuletzt als konkreter Schreibauftrag an eine Dramatikerin oder einen Dramatiker. Das Theater Strahl hat seine Produktion „#Berlin-Berlin“ beispielsweise als Gemeinschaftsarbeit von vier Autorinnen und Autoren verschiedener Generationen aus Ost- und Westdeutschland angelegt, deren Perspektiven sich in einer stringenten Erzählung von Teilung und Mauerfall verbinden. Projekte wie dieses sind schon deshalb von Bedeutung, weil es im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters nach wie vor an guten Gegenwartsstoffen mangelt und es im Bereich der Dramatik allzu wenig Durchlässigkeit gibt – viele der Preisgekrönten und Besten schreiben nur für das „erwachsene“ Fach.

4. Regiehandschriften

Eine ganz ähnliche Problematik besteht hinsichtlich der Regie. Selbst ein Junges Staatstheater wie die Parkaue kann oft nicht die Theatermacherinnen und Theatermacher engagieren, die es sich wünschen würde – zum einen, weil das Haus nicht in der Lage ist, die Regie-Gagen zu zahlen, die an den übrigen institutionellen Sprechtheatern üblich sind. Zum anderen, weil viele Regisseurinnen und Regisseure wohl befürchten, zu sehr mit der Sparte Kinder- und Jugendtheater identifiziert – und in der Folge weniger ernst genommen zu werden. Was auf die generelle Geringschätzung des Theaterspiels für ein junges Publikum verweist – in Deutschland tatsächlich ein beklagenswertes Dünkelp Problem. Sicher, für das Junge DT erarbeitet gegenwärtig Nora Schlocker, die ebenso im „Erwachsenenfach“ tätig ist, mit Jugendlichen Peter Høegs „Der Plan von der Abschaffung des Dunkels“. Hier hat vor einigen Jahren auch Nurkan Erpulat, Schöpfer der Erfolgsinszenierung „Verrücktes Blut“, mit der Produktion „Clash“ einen amüsanten Hybrid aus „Planet der Affen“ und Thilo Sarrazins Buch „Deutschland schafft sich ab“ inszeniert. Aber diese vermeintlichen Grenzübertritte bleiben insgesamt doch Ausnahmen.

Sämtliche der Kinder- und Jugendtheater pflegen hinsichtlich der Regie ihre Kontinuitäten. Teils wiederum aus Not. Für das Theater Platypus inszeniert sämtliche Stücke die Mit-Gründerin Anja Scollin, am Theater Morgenstern heißt der Regisseur Daniel Koch, ebenfalls Gründer der Bühne. Das liegt in beiden Fällen allerdings auch an den knappen Mitteln, die überhaupt kein Engagement anderer Theatermacherinnen und Theatermacher erlauben.

Für Parkaue, GRIPS und Theater Strahl stellt sich hingegen vor allem die Herausforderung, junge, noch nicht durchgesetzte Handschriften für ihre Häuser zu entdecken, um auch die dringend gebotenen Generationen-Übergänge zu ermöglichen. An der Parkaue, wo Intendant Kay Wuschek und Schauspielregisseur Volker Metzler die derzeit prägenden Regisseure sind, hat sich zum Beispiel die in Frankreich lebende Syrerin Leyla Claire Rabih mit ihrer Inszenierung des Edouard-Louis-Romans „Das Ende von Eddy“ als spannende Kraft empfohlen. Nebenbei: eine größere Diversität stünde sämtlichen Berliner Kinder- und Jugendtheatern gut zu Gesicht, nicht nur auf den Regie-Positionen, sondern auch in den Ensembles. Postmigran-tische Schauspielerinnen und Schauspieler kommen noch immer nicht so vor, wie es der gesellschaftlichen Realität entspräche.

Am GRIPS-Theater – wo lange Altmeister wie Rüdiger Wandel den Regie-Ton angegeben haben – gewinnen mit Robert Neumann oder Maria Lilith Umbach momentan jüngere Theatermacherinnen und Theatermacher an Bedeutung. Ebenso am Theater Strahl, für das Günter Jankowiak viele Jahre lang die maßgeblichen Inszenierungen besorgt hat. Hier ist inzwischen die 27-jährige Anna Vera Kelle auf dem Weg zur Hausregisseurin.

Tatsächlich verträge das Kinder- und Jugendtheater eine Vielzahl an durchaus grell verschiedenen Handschriften. Gerade weil Regisseurinnen und Regisseure hier weniger unter dem Druck stehen, sich als einfallsreiche Ausdeuter*innen sichtbar zu machen. Das einzige, was ihnen nicht unterlaufen sollte, hat Kay Wuschek in einem Interview mit dem „Tagespiegel“ formuliert: „Man darf den jungen Zuschauern nicht das Gefühl geben, die Vorstellung könnte auch ohne sie stattfinden“.

5. Raumkonzepte

Das Theater an der Parkaue bespielt ein zu Teilen frisch renoviertes Haus mit drei Bühnen in Lichtenberg. Das GRIPS-Theater hat seinen Stammort am Hansaplatz und auch in einem kleineren Saal im Podewil an der Klosterstraße. Das Theater Strahl hat in der Halle Ostkreuz – nach langwierigen Verhandlungen nicht zuletzt um Mittel für den Umbau – endlich ein Quartier gefunden, das gänzlich zur künstlerischen Heimat werden soll. Bis es so weit ist, bespielt das Team um Theaterleiter Wolfgang Stübel allerdings auch weiterhin das Jugendzentrum „Weiße Rose“ sowie die kleine „Probephöhne“ im Kulturhaus Schöneberg. Platypus wiederum besitzt keine feste Spielstätte, sondern zeigt seine Stücke im permanenten Wechsel unter anderem im BKA-Theater, der ufaFabrik, dem Haus der Jugend Charlottenburg oder dem Freizeitforum Marzahn. Theater Morgenstern wiederum hat zwar seinen festen Ort im Rathaus Friedenau – spielt dort allerdings unter technischen Bedingungen, die man bestenfalls rudimentär nennen kann. Zwischenzeitlich drohte auch die Vertreibung, da die Räumlichkeiten von der Steuerfahndung genutzt werden sollte, was aber abgewendet wurde. Nach 24 Jahren des Bestehens – größtenteils ohne Subventionen – droht das Theater aktuell mit dem eigenen Aus (Stand: 30. November 2018). Die Situation, „nicht nur unsere künstlerische Arbeit, sondern auch die Infrastruktur eines ganzen Spielbetriebs aus Eigenmitteln organisieren und finanzieren zu müssen“, wird mittlerweile als erschöpfend empfunden. Sollte es so kommen, würde nicht nur der Spielbetrieb ein Ende finden, sondern auch die Arbeit mit jungen Geflüchteten, die im Rathaus Friedenau untergebracht sind und die das Theater Morgenstern in seine theaterpädagogische Praxis einbezieht.

Generell bleibt festzuhalten, dass es in Berlin gerade die Kinder- und Jugendtheater sind, die auch über ihre angestammten Spielstätten hinaus die Stadt in ihrer Gesamtheit erreichen – was auch die Peripherien einschließt, die ja zu Teilen kulturelle Wüsteneien sind. Mit Klassenzimmerstücken, dem Erschließen von Spielorten (wie eben dem Freizeitforum Marzahn), oder, von der Parkaue in dieser Spielzeit geplant, mit einem künstlerisch bespielten, mobilen Bauwagen werden Angebote gemacht, die auch soziale Ausschlüsse überwinden sollen.

6. Künstlerische Vermittlung

Die Vermittlungspraxis ist für die Kinder- und Jugendtheater nicht einfach Beiwerk, sondern durchweg zweite Säule der eigenen Arbeit. Die Vor- und Nachbereitung der Stücke, die Kursangebote an Lehrerinnen und Lehrer, die Kooperationen mit Schulen im Rahmen von TUSCH, auch Formate, in denen Schulklassen zu eigenen künstlerischen Entwicklungen auf Grundlage der gesehenen Vorstellungen angeregt werden, finden sich allerorten.

Was unter den großen Schauspielhäusern vorbildhaft das *Maxim Gorki Theater* betreibt – ein Zusammendenken von künstlerischer Praxis und Vermittlung, hier etwa, indem sich junge nichtprofessionelle Spielerinnen und Spieler immer wieder ihren Platz in Inszenierungen des großen Hauses erobern – ist in vielerlei Ausprägung Selbstverständlichkeit im Betrieb der Kinder- und Jugendtheater.

Beispielhaft ist etwa das jährlich vom Jungen DT veranstaltete „Frühlingscamp“, das rund 100 Jugendliche mit 14 Künstlerinnen und Künstlern zusammenführt, die sich in verschiedenen Camps mit künstlerischen Entwürfen zu einer übergreifenden Frage befassen. Im kommenden Jahr lautet die, passend zum Spielzeitmotto „Familienbande“: „Wie wollen wir zusammenleben?“. Das Frühlingscamp, das im Rahmen der Initiative „Kultur macht stark“ gezielt auch sozial benachteiligte Jugendliche adressiert, setzt dabei eben nicht auf den didaktischen Aspekt der Pädagogik. Sondern auf die gemeinsame ästhetische Forschung.

Diesbezüglich ein Pionier ist wiederum das Theater an der Parkaue. Über zehn Jahre lang wurde hier mit dem Format „Winterakademie“ die Verlinkung zwischen Praxis und Vermittlung erprobt. Professionelle Künstlerinnen und Künstler, Pädagoginnen und Pädagogen, Kinder und Jugendliche trafen sich jährlich unter einem „Sagen wir“-Titel zu Erkundungen mit utopischem Charakter in verschiedenen künstlerischen Laboren. „Sagen wir, Berlin liegt am Meer“, oder „Sagen wir, wir haben Geld“, oder „Sagen wir, wir haben Recht“ lauteten etwa die diskursiven Vorschläge. Die Winterakademie ist mittlerweile abgelöst durch ein Festival, das im kommenden Jahr unter dem Titel „Challenge My Fantasy – More“ den Labor-Gedanken fortsetzen wird. In Kooperation mit technischen Partnern wird zu Virtual Reality, Augmented Reality und Robotik im Theater geforscht.

Freilich geht es in der künstlerischen Vermittlung nicht nur darum, Avantgarde zu sein. Genauso bedeutsam kann ein Nachgespräch zu einer Vorstellung sein, in dessen Zuge Kinder und Jugendliche schlicht ihre Eindrücke schildern – ohne den Druck, etwas „richtig“ oder „falsch“ analysieren zu müssen. Wichtig ist, das Gefühl zu vermitteln, dass es *um sie* geht. Schließlich ist der Besuch in einem der Kinder- und Jugendtheater der Stadt für viele die Erstbegegnung mit der Kunstform Theater.

4.3. PUPPEN- UND OBJEKT-THEATER FÜR JUNGES PUBLIKUM IN BERLIN SCHLAGLICHTER AUF EINE VIELGESTALTIGE KÜNSTLERISCHE PRAXIS

Von Anke Meyer

In einem Punkt unterscheiden sich die künstlerischen Sparten des Kinder- und Jugendtheaters prinzipiell: In der Oper bzw. dem Musiktheater, dem Tanztheater und dem Schauspiel musste das Produzieren für ein junges oder gar sehr junges Publikum erst durchgesetzt werden, es führte zum Teil ein Cinderella-Dasein und ist noch immer nicht überall als selbstverständliches und dem „Erwachsenenprogramm“ gleichwertiges, dabei aber in seinen Mitteln eigenständig zu entwickelndes Metier anerkannt. Das betrifft nicht nur den Spartenbetrieb großer Häuser, spielt dort aber eine besondere Rolle.

Im Puppentheater liegt der Fall genau andersherum. Auch wenn das historisch nicht begründet ist, wird mit Puppentheater immer wieder fast automatisch Kindertheater assoziiert, selbst von Kolleg*innen aus anderen Sparten. Und zwar oft mit klischeehaften Vorstellungen vom besonders poetischen Potential, den „niedlichen“, kindgemäß kleinen, spielzeugaffinen etc. Ausdrucksformen des Puppentheaters. Tatsächlich wurden erst im 20. Jahrhundert signifikant viele Puppen Bühnen gegründet, die für ein Kinderpublikum inszenieren wollten oder sollten – oft mit (bildungs)politischer Zielsetzung. Die Bemühungen der Künstler*innen des Genres gehen also eher dahin, einen Abendspielplan zu etablieren und die theaterinteressierte Welt davon zu überzeugen, dass mit Puppen auf der Bühne zu spielen eben nicht ein Zeichen von wiederbelebten Kindheitsträumen sein muss, in denen die Zuschauer dann ihre eigenen wiederfinden. Die Begriffsverwirrung bei der Benennung des Genres ... (Puppentheater, Figurentheater Objekttheater, Materialtheater, Theater der Dinge, Theater der animierten Formen ...) ist unter anderem dieser hier sehr knapp umrissenen Ausgangslage geschuldet. Dies vorab.

Daraus ergibt sich auch eine andere Betrachtungsweise der künstlerischen Praxis des Puppentheater¹: Der Fokus richtet sich weniger darauf, wie mit thematischer Orientierung am jungen Zielpublikum sowie ästhetischen, dramaturgischen, ... Strategien eine produktive Distanz eines, sagen wir mal flachsig, Theater-„Kindes“ zu Theater-„Mutter“ oder -„Vater“ geschaffen wird, sondern auf die gerade in der Berliner Szene besonders vielfältigen Erscheinungsweisen des Puppentheaters. Eines Genres, dessen Ränder, bedingt durch seinen immanent interdisziplinären Charakter, weit voneinander entfernt liegen – auch und vielleicht gerade im Theater für Kinder.²

Von fast ungebrochen traditionellem Kaspertheater mit klaren Gut-Böse-Konfliktlinien, wie es z. B. der *Prenzlaskasper* mit den ausdrucksvollen Handpuppen von Christian Werdin in einem klassischen „Castelet“ zeigt, reicht die Bandbreite der szenischen Formate bis hin zu performativer Erforschung von Objekt-Klängen und Raum mit elektronischem Instrumentarium, von zirkensisch-clowneskem Stühlerücken bis hin zu poetischen Montagen von philosophischen Abhandlungen und Märchenstationen.

Einige Beispiele mögen das veranschaulichen:

Live-Zeichnen, Rätsel und digitale Technik

Ein Gastspiel im kleinen *Figurentheater Grashüpfer* im Treptower Park: Eine leere Wand, davor ein großes weißes Ei, am Rand der kleinen Bühnenfläche eine Frau mit einem iPad, auf dem sie wischt, tippt und kratzt. In der neuen Inszenierung „Ei-Pad, Affe und Giraffe – iPad-Theater mit Rätseln“ der langjährigen Kooperationspartner *Theater Rafael Zwischenraum* (Berlin) und *Theater Tineola* (Prag) variiert die Malerin Michaela Bartoňová auf ihrem iPad immer wieder Linien zu einfachen, abstrakten Formen, die sie nach und nach ausdifferenziert zu Tierfiguren und ganzen Szenerien. Das tut sie in einem Tempo, das den zuschauenden Kindern Zeit lässt zu erraten, worauf es hinauslaufen könnte. Die zugleich handwerklich-künstlerischen und digitalen bildnerischen Prozesse, eigentlich Rätsel, werden auf die Rückwand der Bühne projiziert. Analog (dazu): das weiße Ei, dessen Inneres zunächst ebenfalls ein Rätsel bleibt. Szenische Vorgänge, wie sie in Zwischenspielen mit Maske (Darsteller Ralf Lücke) und einer Schlusszene mit Figur eingeflochten werden, hätte es hier vielleicht nicht einmal gebraucht. Denn bereits durch das gut austarierte Zusammenspiel von Farben, Musik, Form und Bewegung entsteht eine Grundspannung, und vor allem das Unterlaufen von Erwartungen im bildnerischen Prozess erzeugt eine Dynamik, an der das junge Publikum (ab 3 Jahren) selbst nicht unwesentlich beteiligt ist.

Laut Bartoňová war Anliegen zu demonstrieren, dass ein iPad ein „wunderbares Instrument“ sein kann, sich bildnerisch auszudrücken. Das klappt: Die etwas größeren Kinder aus dem Publikum nehmen ihre Einladung an, sich nach der Vorstellung auf dem iPad auszuprobieren. Die kleinsten allerdings stürzen stattdessen auf die aus dem Ei geschlüpfte Puppe, eine Art Alien. Knuddelalarm. Und Argument für einige technik-kritische Eltern, das Fehlen „richtiger“ Puppen zu monieren. (Es sind übrigens fast immer die Erwachsenen, die ihre Erwartungen ans Puppentheater enttäuscht sehen, wenn etwas anderes als „Puppen“ animiert wird) Doch was ist eine „richtige Puppe“? Und wenn wir es wüssten, braucht es die immer, in einem Theater, das auf animierte Formen als szenisches Ausdrucksmittel setzt?

¹ Ich benutze diesen Begriff in ebenso umfassenden Sinn wie „Theater der Dinge“ oder „Figurentheater“ - variiere das meist aus stilistischen Gründen.

² Von Jugendlichen soll später die Rede sein.

Performative Forschungen auf offener Bühne – für ganz Kleine

Kann nicht sogar, jenseits von dramatischen Konflikten oder narrativer Stringenz, die performative Befragung von Naturgesetzen, die unseren Alltag bestimmen – wie zum Beispiel der Schwerkraft – im Zentrum einer Inszenierung für ganz kleine Kinder stehen? Es kann! Und damit, wie in der Inszenierung „Rawumms!“ von *florschütz&döhnert* dem, was jedes Kind schon schmerzhaft (beim Stürzen) oder auch beglückend (beim Springen oder In-die-Luft-geworfen-Werden) erfahren hat, einen poetischen Erfahrungsraum öffnen. Das heißt, einen Raum, der aus Anschauung und deren Echo und Fortführung in innerem Erleben entsteht. Genau das geschieht, wenn die an der HDMK Stuttgart diplomierte Figurenspielerin Melanie Florschütz gemeinsam mit dem Musiker und Performer Michael Döhnert schwere und leichte Dinge ebenso genau wie lustigen Experimenten hinsichtlich ihrer Flug- und Fall-Eigenschaften unterzieht.

Das Duo, das bereits seit 1996 zusammenarbeitet (seit 2008 unter dem Namen *florschütz&döhnert*), gehört zu den Pionieren des Theaters für ganz Kleine – und nicht zufällig haben sie die meisten dieser Inszenierungen in der Spiel- und Produktionsstätte für Puppen- und Objekttheater *SCHAUBUDE Berlin* herausgebracht. Die damalige Leiterin der *SCHAUBUDE*, Silvia Brendenal, gehörte bereits in den 90er Jahren zu den (damals noch wenigen) Förderern der Theaterarbeit für diese besondere Zielgruppe. Auch ihr Nachfolger Tim Sandweg führt die Schiene für ganz kleine Zuschauer (neben Vorstellungen für größere Kinder und Jugendliche) im Haus weiter – so hatten auch die beiden jüngsten Inszenierungen von *florschütz&döhnert* für Kinder ab 2 in der *SCHAUBUDE Berlin* Premiere: „Ein Loch ist meistens rund“, ist eine Inszenierung von 2016, in der mit kleinen magischen Tricks und optischen Täuschungen gearbeitet und dabei dem kleinen Publikum auf vergnügliche Weise vorgeführt wird, dass es sich sehr lohnen kann, ganz genau hinzugucken. Die Mittel, die zum Einsatz kommen, sind eher schlicht – schwarze Pappe, Licht und Schatten, ein Megaphon gehören dazu.

In der neuesten Arbeit des Duos, „Elektrische Schatten“ bleiben die eingesetzten Mittel erneut (fast) überschaubar. Eine per elektrischem Antrieb drehbare Metallstange, in Kopfhöhe quer über die Bühne reichend und mit Knopfdruck in Gang gesetzt von zwei sich nicht weiter vorstellenden Menschen. Diese werden im Verlauf des kurzen Stückes alles, was sie da in dem zunächst dunklen Raum finden, untersuchen, vornehmlich auf die Möglichkeit hin, an der besagten Stange hängenzubleiben, um dann auf- oder abgewickelt zu werden und Schatten zu werfen. Letztere wiederum kann man – oh Wunder – manchmal auch als Scherenschnitt von der weißen Rückwand lösen. Aus den kleinen, unpräzisen Versuchen mit höchst alltäglichen Dingen (Stühle, ein Absperrband, Federn, ein Mantel, ein Eimer ...) baut sich nach und nach ein bewegter Schatten-Kosmos auf – denn die Stange dreht und dreht sich immer weiter. Elektrisch... und trotz des offen sichtbar bedienten Schaltpultes irgendwie magisch – nicht zuletzt befördert durch die Klänge, die mit all diesen choreographierten Ding-Bewegungen entstehen. Döhnert bringt dafür seine musikalische Kompetenz auf unaufdringliche und stringente Weise ein.

Wie so oft brauchen *florschütz&döhnert* auch in dieser neuen Produktion keine Sprache und keine Narration, um die fein und zurückhaltend animierten Dinge zum Erzählen zu bringen. Ihre Arbeit konzentriert sich darauf, zu zeigen, dass die Welt mehr Dimensionen hat, als die auf den ersten Blick sichtbaren. Und das leuchtet – über den assoziativen, immer ein wenig zauberischen und zugleich sehr lakonischen Zugang, den sie ihrem Publikum zu den Dingen und deren verborgener Welt gewähren – selbst sehr kleinen Kindern ein. Von „pssst-sei-schönstill“-Attacken der Erziehungspersonen bleibt man verschont: Die Kleinen können sich mit ihren Erwachsenen und untereinander während der Vorstellungen über das Gesehene austauschen.

Klänge, Dinge und Resonanzräume

Generell ist der Stellenwert der Musik in den Inszenierungen der Berliner Theater mit Puppen und Objekten hoch, nicht nur, aber insbesondere, wenn das Zielpublikum sehr kleine Kinder sind. Da wird die Musik nicht selten zu einer Art Dialogpartner – wobei allerdings nicht von Dialogen im Sinne von Schauspiel- oder Opernkonventionen die Rede sein sollte. Denn in den Inszenierungen für die kleinsten Zuschauer*innen (ab 2 Jahren und in Ausnahmen ab ½ Jahr) entfallen Konflikt und narrative Grundstruktur fast immer, ebenso wird auf Sprache häufig verzichtet. Dieses Theater folgt nicht dem Prinzip der Repräsentation – im Einzelfall entwickelt es fragmentarisch eine solche, wenn etwa Klangsteine so gelegt werden, dass sie (vielleicht) ein Tier darstellen, ein Bild, das aber gleich darauf wieder aufgelöst wird zugunsten neuer Klänge oder Spielregeln. Wie in der schon etwas älteren Inszenierung „Kling kleines Ding“ des im Prenzlauer Berg ansässigen *Theater o.N.* Hier begegnen sich drei Menschen, ein Mann und zwei Frauen, zwischen auf dem Boden ausgebreiteten Steinplatten. Jeder von ihnen hat – wie wohl auch jede Zuschauer*in – einen eigenen Zugang zu diesem scheinbaren Durcheinander. Die eine entdeckt ein Lebewesen, der andere hört den Klang der Steine, die dritte erforscht die Schatten. Immer weiter treiben sie sich gegenseitig in ein Spiel, erfinden Regeln und nehmen sich die Freiheit sie zu brechen. Eine performative Einladung an die kleinen Zuschauer*innen, am Ende selbst auszuprobieren, was sie mit den Steinen alles machen und wie sie sie zum Klingen bringen können.

Bei dieser Produktion lagen Regie und musikalische Leitung in der Hand des Komponisten Bernd Sikora, der Spieler Andreas Pichler ist ebenfalls Musiker. Die erfahrenen Puppenspielerinnen Iduna Hegen und Uta Lindner gehören zu den Gründungsmitgliedern des *Theater o.N.*, das seit fast 40 Jahren besteht und als Verbund von Schau- und Puppenspielern, Regisseurinnen, Musikern und Schriftstellerinnen fungiert. Es war unter dem Namen „Zinnober“ das erste und lange Zeit einzige freie Theater der DDR. Aktuell werden in verschiedenen Besetzungen Inszenierungen für Menschen jeden Alters produziert. Im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters erforscht und entwickelt das *Theater o.N.* seit einiger Zeit auch die darstellenden Künste für die Jüngsten (ab 2 Jahren) und setzt mit dem biennial stattfindenden *FRATZ – Internationales Theaterfestival für sehr junge Zuschauer* künstlerische Impulse für diese Theaterform.

Im letzten Jahr sind aus einem Forschungslabor zu Musik und Theater im Rahmen des FRATZ Festivals und in Kooperation mit der *Deutschen Oper Berlin* zwei sehr unterschiedliche Arbeiten für Kinder entstanden:

die musikalische Performance „Klangquadrat“ (ab 2 Jahren), in der 3x3 Klangplatten zum Katalysator für Lieder, Tänze und choreographierte Spiele zwischen schwebenden Instrumenten werden – ein sehr einfaches Setting mit klaren Regeln und überraschend turbulenten Ergebnissen (von und mit Florian Bergmann (Klarinette), Benedikt Bindewald (Bratsche), Minouche Petrusch) und das installative Konzert „Schnürchen“ (ab 3 Jahren).

Die eher opulent mit Dingen bestückte Produktion „Schnürchen“ wurde von der Komponistin Neele Hülcker und der Geigerin und Medienkünstlerin Sabine Akiko Ahrendt gemeinsam mit dem Puppenspieler und Objektkünstler Günther Lindner entwickelt. Bemerkenswert ist hier zunächst das Raumkonzept: Zwischen drei im Raum verteilten Spielorten/Laborplätzen ist das Publikum in kleinen Inseln gruppiert. Sichtbare und unsichtbare Fäden verbinden die drei Performer*innen im Raum miteinander. Jede*r von ihnen hat eigenes Material dabei und gemeinsam erzeugen sie damit Klänge und Geräusche, die durch den Raum wandern – wie auch die Instrumente selbst und die von Lindner geschaffenen poetisch-abstrakten Papierobjekte. Weitere Mitspieler sind u.a. Murmeln, diverses Geschirr, Vogelpfeifen, eine „verkleidete“ Geige, Mikrofone und Lautsprecher. Mit elektronischen Musikinstrumenten werden Sounds (Feedbacks) erzeugt, die sich mit den anderen Geräuschexperimenten kreuzen. In Verbindung mit den vor allem über die Papierobjekte erzeugten poetischen Bildern werden den kleinen und großen Besuchern sinnliche Erfahrungen ganz besonderer Art ermöglicht. Im Anschluss an die 30-minütige Performance können auch hier die kleinen Zuschauer*innen selbst das Material, das Instrumentarium, den Raum erforschen.

Die Qualität dieser kooperativen Arbeit, die in Verbund mit „Klangquadrat“ gerade für das Festival *AUGENBLICK MAL! 2019* als eine der zehn impulsgebenden Inszenierungen der beiden letzten Spielzeiten ausgewählt wurde, liegt zu guten Teilen begründet in der Offenheit, mit der sich hier Künstler*innen verschiedener Disziplinen begegnen, in dem Vertrauen, das sie in die Auffassungsgabe ihrer jungen Zielgruppe haben und der klaren Entscheidung, die Vorgänge auf der Bühne durchschaubar zu gestalten, die Dinge Dinge sein zu lassen und „nur“ mit Klängen, Licht, Atmosphäre aufzuladen.

Diese bisher zitierten Inszenierungen mit Klängen, gestalteten Objekten und „Readymades“ für sehr junges Publikum stehen – das dürfte deutlich geworden sein – den nicht repräsentativen szenischen Strategien der Performance-Kunst recht nahe; sie bewegen sich dramaturgisch und in den gestalterischen Mitteln an den Rändern zur Bildenden Kunst und natürlich zum Musiktheater, zur musikalischen Performance.

Musikalische Geschichten mit Figuren

In ihrer Formensprache, ihrer Dramaturgie und der Auffassung des Bühnenraumes agieren andere Berliner Puppentheater deutlich entfernt von performativen szenischen Formaten.

Zum Beispiel dient die Guckkastenbühne wie das oben schon zitierte „Castelet“ nicht nur Kasperstücken als szenische Rahmung. Sie gehört, sei es als Bühne für Handpuppen, (farbiges) Schattenspiel, Marionetten, Stabpuppen o.a., weiterhin zu gängigen Bühnenformen für diverse Varianten des Figurentheaters und findet sich auch in der Berliner Puppentheaterszene. Das deutlich gerahmte Bild einer verkleinerten szenischen Welt, der Sichtschutz, der es dem Spieler erlaubt rasch zu verschwinden und wieder aufzutauchen, bietet für bestimmte theatrale Formen gute Voraussetzungen. Dazu gehören neben einer Art Illusionstheater mit Puppen auch die Moritat und andere theatrale Erzählpraktiken, ebenso die Kombination von in sich geschlossenen Szenen mit offener Intervention der Spielenden oder direktem Kontakt der Puppen oder der Spieler*innen mit dem Publikum.

Inszenierungen, die in diesem Rahmen agieren und dazu gekonnt auf musikalische Grundierung setzen, finden sich beispielsweise im langlebigen Repertoire des *Puppentheater Berlin* – u.a. farbiges Schattenspiel zu einem biblischen Stoff („St. Martin“ für Kinder ab 4 Jahren), strukturiert durch lakonisch (und leise an Brecht-Manier erinnernd) zwischengeschaltete Liedstrophen sowie unverstellte, schlichte Ansprache des Publikums. Es soll allerdings nicht der Eindruck entstehen, das Puppentheater Berlin, geführt seit 1984 von dem „Ernst Busch“-Absolventen Ulrich Treu, sei festgelegt auf ein szenisches Format, eine Spieltechnik oder eine Stoffquelle – selbst im Repertoire dieses kleinen Theaters, das seit langem in Berlin ansässig ist und inzwischen im obersten Stockwerk einer Kirchen-Immobilie residiert, trifft man schon auf diverse Mittel des Puppentheaters (Marionetten, Handpuppen, Masken und Mischformen) und Formate (u.a. auch Bilderbuchtheater), den Themen oder Stoffen entsprechend eingesetzt. Besonderes Merkmal des Puppentheater Berlin ist die musikalische Ausrichtung: Für fast alle Inszenierungen wird mit Musiker*innen zusammengearbeitet, die dann auch live die Vorstellung begleiten – deutlich anders konnotiert als bei den musikalischen Experimenten in den oben vorgestellten Inszenierungen für ganz Kleine, werden hier auf musikalische Weise Geschichten erzählt.

Angedeutete Narrative, beim Zuschauen zu ergänzen

Generell zeigt sich das Theater mit Puppen, Figuren und Objekten, wenn es sich an Kinder über 4 Jahren wendet, oftmals dramaturgisch stärker narrativ grundiert. Doch auch, wenn Geschichten oder Konflikte deutlicher hervortreten, heißt das nicht, dass es unbedingt einen linearen Handlungsstrang geben muss.

Beispielsweise baut „Stühlchen Himmelblau“, die neue Arbeit des Berliner Duos *Die Pyromantiker* für Kinder ab 4 Jahren, clownesk und assoziativ einen kleinen Theaterkosmos voller Widersprüche und komischer Verwicklungen auf – u.a. anhand einer Reihe unterschiedlicher und irgendwie doch gleicher Stühle. In der Regie von Kraut Hills und der Choreographie von Christine Marneffe spielen Marlis Hirche und Oliver Dassing tollpatschige, böse und komische Machtspielchen. Ängste, Einsamkeitsgefühle und Mut, Lebenslust und die Suche nach einem Platz in der Welt spiegeln sich in kleinen Geschichten, bleiben als „große Themen“ unaufdringlich im Hintergrund des

clownesken Spiels und der auf einer großen Tafel rasch hingeworfenen Kreideskizzen.

Auf der zirzenischen Schiene ist auch die Inszenierung „Wie der Elefant die Freiheit fand“ angesiedelt. Ausgehend von der Figur eines kleinen, von der Welt des Zirkus faszinierten Jungen führen die zwei als Zirkusmitarbeiter auftretenden Spielerinnen „Kunststückchen“ mit Puppen und Objekten vor. Wiebke Alphei und Julia Brettschneider von der Gruppe *Zirkusmaria* setzen dabei auf Minimaltechnik und rudimentäre Musik – so leben die aneinandergereihten „Kunststücke“ letztlich von der geschickten Umgehung jeglicher Artistik. Den Höhepunkt der Umsetzung des Theater-Lehrsatzes „Die eigentliche Vorstellung läuft im Kopf des Zuschauers ab“ liefern die Aktionen eines Pferdes: Es ist nach Flohzirkus-Prinzip so klein, dass man es mit bloßem Auge nicht sehen, sondern nur dem Scheinwerfer folgen kann, der es beleuchtet – einer winzigen Taschenlampe.

Die Bereitschaft, aus Andeutungen und Fragmentarischem – in Bühnenbild und Puppen/Dingen, im Dialog, wie auch in den (häufig offenen) Animationsvorgängen – ganze Gebäude, Räume, Figuren und Handlungen zu imaginieren, fordert das Puppen- und Objekttheater in hohem Maße auch von seinen jungen Zuschauer*innen.

Ein sehr frisches Beispiel: Die gerade entstehende Inszenierung „Rapunzel“ (work in progress) des *Theaters Kranewit* für Kinder ab 4 Jahren orientiert sich zwar am Märchenstoff, macht aber großzügige Sprünge in der Handlung und auch mal aus der Handlung heraus. Der fragmentarische Umgang mit der alten Geschichte spiegelt sich im teils demonstrativen Gebrauch von auratischen Versatzstücken: Alte, abgenutzte Dinge (ein kleiner Fensterladen für den Turm, der lädierte Kopf eines hölzernen Schaukelpferdes als Insignium des Prinzen etc.), etwas frischer (Rapunzel)Salat, eine fast gesichtslose Puppe, eine Maske und zwei kleine Puppenköpfe bilden das Panoptikum einer kurzen, von Concertinaklängen begleiteten Tour de Force durch das Märchen. Dessen große ethische Themen werden von den beiden Theatermacherinnen Kristina Feix und Franziska Hoffmann heruntergebrochen auf Begegnungen und Zeichen, die in der Nähe der kindlichen Erfahrungswelt angesiedelt sind.

Märchen und Mythen als Stoffquelle

Damit ist angesprochen, was nach wie vor für Kindertheater, und vielleicht ganz speziell für das Kindertheater mit Puppen und Figuren, eine besondere Rolle spielt: Märchenstoffe. Das Genre Puppentheater bietet sich vielleicht dafür an, weil es ermöglicht, poetischen Zauber ebenso wie die häufigen Gewaltszenen allein durch eine entschiedene Präsenz der Puppenspieler*innen in der Szenerie wieder zu brechen, ihr „Gemachtsein“ vorzuführen, dem Geschehen, z. B. durch eine Rahmenhandlung, eine anderen Ebene einzuziehen. Aber natürlich auch, weil ihm die Überwindung von Naturgesetzen immanent ist – Puppen können fliegen, sich verwandeln, in Bruchteilen von Sekunden verschwinden, Tiere und Dinge können sprechen, die phantastischsten Gestalten sind an der Tagesordnung etc.

Die Art der inhaltlichen Annäherung an Stoffe aus Märchen und Mythen zeigt sich in der Berliner Puppen- und Objekttheater-Szene ebenso divers wie die gewählten szenischen Formate oder theatralen Mittel bzw. die angesprochene Altersgruppe. Da stehen Comedy inspirierte, provokant umdeutende Adaptionen mit Hand- und Tischpuppen neben zeitgenössisch problemorientiertem Objekttheater oder anarchischer Masken-Performance zur Arbeitsverweigerung ...

In diesem Zusammenhang sei aus aktuellem Anlass (IKARUS-Preis 2018) auf das *Theater Zitadelle* (Spandau) etwas näher eingegangen. Denn das von Regina und Ralf Wagner gegründete, als Familienbetrieb geführte Theater zeigt sich – vor allem in den Inszenierungen der jüngeren Generation (Daniel Wagner + Anna Wagner-Fregin) – immer gut für gegen den Strich gebürstete, oft satirisch aufgemöbelte Grimmsche Märchenstoffe, u.a. „Das tapfere Schneiderlein“, erzählt vom musikalischen „Schneider Helge“, „Rotkäppchen“, erzählt vom Jäger, „Schneewittchen“ in einer Apotheke ... In der Regel wird temporeich gespielt, mit deutlichem Bezug zum Hier und Heute, der durch Verschränkung von Rahmen- und Binnenhandlung, durch Kommentare der Spieler*in, Umdeutung von Rollen, Sound und/oder integrierte Live-Musik und nicht zuletzt durch Erzählhaltung bzw. Diktion hergestellt wird. Wagner/Fregin eröffneten kürzlich das *Theater im Bergmannkiez*, in dem Inszenierungen dieser Art den Spielplan dominieren. Inszenierungen, die ebenso geprägt sind durch die Regiehandschrift des Berliner Puppenspielers und Regisseurs Pierre Schäfer, durch die Puppen der freien Ausstatterin Mechthild Nienaber, wie durch die Puppenspielkunst von Anna Wagner-Fregin und Daniel Wagner, der auch selbst in einigen neueren Produktionen Regie führte. Zuletzt in dem – wie die meisten der Wagner/Fregin-Stücke – für 4-Jährige auf die Bühne gebrachten, aber auch für Erwachsene tauglichen „Einmal Schneewittchen bitte“, das gerade den IKARUS-Preis der Jugendjury(!) erhalten hat.

Wie nahe Märchenstoffe an auch für Kinder bedeutsame Probleme und Fragestellungen herangeführt werden können, zeigen zum Beispiel Inszenierungen wie „Die Bremer Stadtmusikanten“ von *Rike Schuberty* (Regie Tilla Kratochwil), die das Ausgemustertsein der Protagonisten auch multikulturell verortet, oder „Der Fischer und seine Frau“ von *Nicole Weißbrodt* (Regie Nils Foerster): Die nicht stillbare Gier, die dieses Märchen vorantreibt, wird hier durch die Figur der Erzählerin mit einem desaströsen Bauprojekt und der karrierebedingten Vernachlässigung von Kindern verquickt. (Wobei das Frauenbild durchaus zu hinterfragen wäre). Auch die im Puppentheater oft inszenierte Geschichte „Drei kleine Schweinchen“ erscheint in der Version des jungen Duos *Artisanen* (Inga Schmidt, Stefan Spitzer) frisch und aktuell, was nicht nur der Form geschuldet ist, einer knalligen Mixtur aus turbulentem Puppenspiel, Musical-Anleihen und Show-Elementen. Ganz nebenbei wird das Thema (Selbstverantwortung übernehmen) verknüpft mit sehr witziger Medienkritik – der Wolf tritt als Showman und medialer Verführer auf.

Puppentheater für Jugendliche? Puppentheater für Jugendliche!

Welch unerwartete Funken aus dem Stoff eines der betulichsten Grimms-Märchen mittels Puppen- und Maskentheater geschlagen werden können, ist in *Max Howitz'* anarchisch-frecher Inszenierung „Frau Holle außer Kontrolle“ (Regie Rico Wagner) zu sehen. Ganz nah an der Lebenswirklichkeit von Jugendlichen wird hier Fleiß als moralische Kategorie in Frage gestellt und die beiden „Schüler-Praktikantinnen“ Goldmarie und Pechmarie auf eine Achterbahnfahrt zwischen blinder Pflichterfüllung und Widerstand gegen marode, ausbeuterische Arbeitsstrukturen von „Holle-World“ geschickt. Die Texte (Fanny Sörgo, Stefan Wipplinger) singen das Lob der Faulheit und erinnern manchmal an die Verlautbarungen der „Glücklichen Arbeitslosen“. Zugleich leistet der alle Rollen gebende Solospieler im fliegenden Wechsel zwischen diversen trashigen Masken (Maskenbau: Gildas Coustier), Kostümen und Objekten darstellerische Schwerstarbeit. Zum offensichtlichen Vergnügen der jungen Zuschauer*innen. Ironisch, provozierend und auf der Höhe der Zeit, ganz ohne Video oder Smartphone. Und eine der (zu) wenigen Inszenierungen des Genres, die sich dezidiert an Jugendliche wenden!

Für diese Zielgruppe gibt es im Puppen- und Objekttheater noch deutlich Luft nach oben. Selbst wenn man Inszenierungen, die für Erwachsene produziert, aber auch für Jugendliche gespielt werden, wie zum Beispiel *Ute Kahmanns* gerade in der SCHAUBUDE uraufgeführte Arbeit „Jöttlich!“ – eine auf Mythen und Lyrik fußende Revue ironisch-romantischer Liebes-Impromptus mit (Götter)„Skulpturen“ – oder die oben erwähnten Arbeiten von Wagner/Fregin einbezieht, bleibt das Angebot für Jugendliche schmal.

Symptomatisch für den benannten Mangel ist vielleicht auch, dass die Inszenierung „Anne Frank - verstecktes Leben“ im Repertoire des *Fliegenden Theaters* – sie entstand bereits 2003 in der Regie von Edelgard Hansen und bringt jungen Zuschauer*innen mittels Montagen aus filmischen Sequenzen, an Giacometti erinnernden Figuren, Textauszügen aus dem Tagebuch und Reden von NS-Politikern sehr eindringlich die Lebensumstände einer von den Nationalsozialisten verfolgten Familie nahe – weiterhin wie ein Solitär in der Berliner Puppen- und Objekttheaterszene wirkt.

Denn die Beschäftigung mit naher oder ferner Vergangenheit gehört bislang nicht zu den bevorzugten Themen des Genres in Berlin, obwohl die animierte Figur als Ausdrucksmittel, speziell in Verbindung mit neuen bildgebenden Medien, die Annäherung an schwierige Themen auch für ein junges Publikum sehr wohl befördern kann. Aktuell ist allerdings eine Inszenierung genau zu diesem Thema angekündigt: Im Januar 2019 werden die Artisanen ihr neues Stück „Anne Frank – dem Vergessen auf der Spur“ als dokumentarisches Theater mit Objekten und Puppen in der SCHAUBUDE Berlin zur Premiere bringen, für Erwachsene, aber auch für Jugendliche bzw. Schulklassen.

Zwischen Weltgeschichte, Alltagskonflikt und Phantastik

Die Weltgeschichte interessiert den Leiter des Fliegenden Theaters, Rudolf Schmid und seine Mitstreiter*innen – stellvertretend genannt seien Edelgard Hansen (Spiel, Regie, Theaterpädagogik) und Marie-Elsa Drelon (Musik und Spiel) auch als Urgeschichte, mit den Grundfragen „Wo kommen wir her, was bringen wir mit, worauf baut unsere Zivilisation“, die als Katalysator für weitere Arbeiten für Kinder, meist Kombinationen von Puppen, live erzeugten Klängen und Projektionen, stehen („Reise in die Urzeit“, „Das Höhlenkind“, IKARUS 2016 ausgezeichnet, oder die clownesken, verspielten Schöpfungsakte „Geschichten aus dem Hut“). Und auch ökologische Zusammenhänge, wie sie in „Die kleine Wolke“ dargestellt werden, gehören letztlich zu diesem Themenkreis.

Einen ökologischen Subtext hat auch eine gerade uraufgeführte Inszenierung, für die das Theater o.N. mit der Regisseurin Katharina Kummer zusammengearbeitet hat: „Zwölf Monate“. Das gemeinsam erarbeitete Stück wird bezeichnet als „Märchen für Menschen ab fünf“ – springt jedoch munter zwischen Erzählpassagen aus verschiedenen Märchen, philosophischen Überlegungen, Spekulationen über die Zahl 12, Handlungen, Liedern und Gedankenräumen hin und her. Eine ebenso verwirrende wie betörende Montage in einer ebenso „schönen“ wie zurückgenommenen Ästhetik; die fein gearbeiteten 12 Papierfiguren werden als Schatten animiert, die Spielerinnen (Uta Schmidt und Iduna Hegen) wechseln freischwebend zwischen verschiedenen Rollen, bewahren diese dabei vor einfachen Zuschreibungen. Das ist herausfordernd für die jungen Zuschauer*innen (für Erwachsene vielleicht noch mehr), doch zeigt sich in dem alle Konturen verwischenden Weiß des Bühnenbilds bald eine Spur: Die verweist auf eine Haltung zur Welt, unserer Welt, wo das junge Publikum lebt, wo Jahreszeiten kaum noch eine Bedeutung haben bei einem Lebensstil, dem alles zu jeder Zeit zur Verfügung zu stehen hat, um jeden Preis. Seien es Erdbeeren im Winter oder Eis und Schnee im Sommer.

Inszenierungen mit thematischem Fokus auf Konflikte des heutigen täglichen Lebens oder Fragestellungen aus dem kindlichen Kontext, immer wieder mit Ausflügen ins Surreale, sind natürlich auch im aktuellen Berliner Spielplan der Puppen- und Objekttheater zu finden. Dabei stößt man auf eigene Stückentwicklungen ebenso wie auf freie Anverwandlungen von Vorlagen.

Das Weite Theater hat zum Beispiel den Klassiker „Bei der Feuerwehr wird der Kaffee kalt“ im Repertoire, ein Solo in angenehm bräsigem Spielerhaltung, das weit entfernt von kindertümelnder Freundlichkeit ein Erwachsenenthema (Beruf) aus kindlicher Perspektive betrachtet. Die Puppen und Objekte in stringent altmodischer Spielzeugästhetik weisen oft über die Illustration hinaus, es wird mit dem Abstand zwischen Signifikant und Signifikat gespielt, „handgemachtes“ Theater in der Attitüde einer Feuerwehr-Weiterbildung. Im Theater Zitadelle wendet sich die neueste Inszenierung für Menschen ab 4 Jahren, „Vorsicht, Wilma!“, den Ängsten einer älteren Frau vor ihren Gefühlen, die sie in einer Handtasche versteckt hat, zu. Die spielbestimmenden quasi-therapeutischen Dialoge setzen vor allem auf die komische Diskrepanz zwischen schlaudem kleinen Kind (Puppe) und begriffsstutziger, ängstli-

cher großer Oma (Schau/Puppenspielerin Regina Wagner). *Nicole Gospodarek* befragt in „Zeitdiebe“ unterschiedliche Wahrnehmungs- und Umgangsweisen mit Lebenszeit und deren Bewertung in einem etwas angestregten Narrativ von Mutter und Kind, denen immer die Zeit enteilt, im Gegensatz zu ihrer Katze, die Zeit nicht kennt. Die stärkste Wirkung geht dabei von einem phantastischen Uhrwerk in rudimentärer analoger Technik aus, das voller Figuren steckt. Kleine Fluchten eines einsamen Kindes, das sich allein zuhause langweilt, versetzt *Martina Couturier* in ihrem Solo „Nils Karlsson Däumling“ in einen kindlichen, surrealen Spiel-Kosmos, in dem ein Winzling im Radio zum Freund werden kann.

Zuhause sein – auf der Flucht sein – fremd sein

Eine ganz andere Konnotation bekommt das „Zuhause“, wenn ihm „Flucht“ oder „Fremdsein“ gegenübergestellt wird.

Die Produktion „Zuhause“ der bereits erwähnten Formation Zirkusmaria umkreist in einer Abfolge kindlicher Spiele die Frage, wie Kinder das „Zuhausesein“ erfahren. Darunter mischt sich im Schattenspiel die Geschichte eines Kindes, das sein Zuhause verloren hat und in einer fremden Stadt strandet, die auch Berlin sein könnte.

Eine interessante Mischung aus bildnerischen Mitteln, Video, einer besonderen Art der Objektperformance und live Musik bietet die junge *Compagnie toit végétal*, (Berlin und Ruhrgebiet), mit der Inszenierung „Akim rennt“. Auf einfühlsame Weise wird hier für Kinder ab dem Schulalter die Geschichte eines Jungen auf der Flucht erzählt – ohne Worte. In live vor den Augen der Kinder entstehenden Videoprojektionen aus Bildern und Objekten erwachen die ausdrucksstarken Skizzen des gleichnamigen Bilderbuchs von Claude K. Dubois zum Leben. Hier spielt die Durchschaubarkeit der Darstellung eine wichtige Rolle, holt die Kinder nahe ans Geschehen heran, und hält zugleich (auch durch den Video-Einsatz) eine gewisse emotionale Distanz zu dem harten Stoff.

Als Letztes möchte ich noch einmal auf die eingangs bereits erwähnte SCHAUBUDE Berlin und ihren Beitrag zur Vielfalt und Qualität eines „Theaters der Dinge“ für junges Publikum zurückkommen. Außer diversen Berliner Inszenierungen, die in Koproduktion bzw. mit Unterstützung der SCHAUBUDE entstanden sind, findet sich eine sorgfältig kuratierte Auswahl von weiteren Arbeiten für junges Publikum im Spielplan des Hauses, der prinzipiell offen ist für Inszenierungen von Berliner Theatern ohne und mit eigener, oft kleiner Spielstätte. Zum anderen werden impulsgebende Produktionen deutschlandweit und international zu Gastspielen eingeladen – womit sich nicht nur für Publikum und Puppenspieler*innen in Berlin die Möglichkeit ergibt, an Entwicklungen des Kindertheaters z. B. in Stuttgart, Dresden oder Barcelona teilzuhaben, sondern nicht zuletzt aus Begegnungen künstlerische Kooperation erwachsen können, die wieder in die Szene zurückwirken. Was nicht kostenlos zu haben ist, aber wünschenswert.

Als aktuelles Beispiel für eine erfolgreiche SCHAUBUDEN-Koproduktion sei die letzte dort zur Premiere gebrachte Inszenierung für Kinder ab 4 Jahren vorgestellt: „Irgendwo ein Licht“, eine *Schäfer/Euler* Produktion, die frei mit dem Märchen „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ umgeht, auf sehr

gegenwärtige Weise Vergänglichkeit, Ausgrenzung aber auch gegenseitige Wertschätzung ins Zentrum stellt und dafür noch weitere Märchen von Andersen zitiert. Wobei das „Märchenhafte“ der Vorlage – und damit bleibt der dänische Regisseur Nis Sogaard eigentlich ganz dicht an deren Kern – tatsächlich weniger märchenhaft als phantastisch im Sinne von Halluzinationen oder bildhaften, lebendig werdenden Erinnerungen in Szene gesetzt ist. Dass die gesamte Szenerie von modellhaft nachgebildeten Berliner Straßen und Plätzen (Bühne Joseph Schmidt), in der ausdrucksvolle Puppen (Peter Lutz) offen geführt werden, aus einer Zaubershow entspringt und von den Puppenspieler*innen (Pierre Schäfer und Leonie Euler) immer wieder trickreich neu formiert wird, lässt die unglaublichsten Wendungen einleuchtend erscheinen. Die Hauptfigur ist hier eine alte Frau, die es in einer kalten Silvesternacht unbedingt noch einmal richtig knallen lassen will und sich ohne Geld, auf nicht ganz legalem Weg, einen Satz Feuerwerk organisiert. Oder vielleicht ist das schon erträumt, und sie hat doch nur ihre eine Schachtel Streichhölzer? Das Feuerwerk jedenfalls, das diese Inszenierung im Miniaturformat mit ebenso anrührenden wie komischen Begegnungen zwischen „jungen“ und „alten“ Figuren zündet, lässt weder die Kinder noch die Erwachsenen kalt, obwohl oder eben weil man nie so recht weiß, wo man sich in dem hyperrealistischen und zugleich surrealen Geschehen gerade befindet.

Diese Inszenierung wurde nicht nur koproduziert von der SCHAUBUDE, sondern mit einwöchigen Projekten in Schulen auch aufwändig theaterpädagogisch begleitet. Dazu sei am Schluss dieses notwendigerweise unvollständigen Überblicks noch ganz kurz erwähnt: Theaterpädagogische Angebote gehören in wachsendem Maße zum Alltag vieler Berliner Puppentheater, u.a. in Form von Workshops, Werkeinführungen, Projekten mit dem Zielpublikum oder Weiterbildungen für Erzieher*innen und Lehrer*innen.

4.4. KINDERMUSIKTHEATER IN BERLIN EINE JOURNALISTISCHE MOMENTAUFNAHME

Von Matthias Nöther

Deutsche Oper

„Hey, wir wollen hier keine Theatersachen rumliegen haben!“, ruft eines von etwa 15 Kindern in dem nicht gerade großen Gemeinschaftsraum eines typischen Berliner Kinderladens. Wahrscheinlich haben die Kleinen extra das ganze Zimmer aufgeräumt, damit die mobile Produktion der *Deutschen Oper* „Kuckuck im Koffer“ hier stattfinden kann. Und nun holen der Sänger und die Sängerin wortlos, geräuschintensiv und Bühnenwirksam ein Requisit nach dem anderen aus einer riesigen Seemannskiste und drei violetten Businesskoffern. Solche Art von Unordnung aber, wie sie der kleine Zuschauer unterbinden will, machen die beiden Darsteller keineswegs – sondern eine komplex organisierte Unordnung, die einer eigenen, sich erst später offenbarenden Logik folgt. Allein das Arsenal an Klängen ist beeindruckend. Es fängt ganz einfach an. Mit kleinen Gegenständen wird gegen die Seemannskiste geklopft, auf ihrer ledernen Oberfläche wird geräuschvoll knarrend herumgerieben. Die Koffer als kulturelle Überbleibsel einer nicht anwesenden Menschheit geben dem Komponisten und Instrumentenbauer Matthias Kaul einen dramaturgischen Anlass, die beiden „fremden Wesen“ jene für sie neuartigen Gegenstände nacheinander entdecken zu lassen: die Koffer und ihren reichhaltigen Inhalt, mit Augen und mit Ohren. Die gelbe Kuckucksuhr aus der Kiste, die es ihnen besonders angetan hat, wird gleich mal prominent an der Kitawand installiert und meldet sich natürlich später im vermeintlich unpassendsten Moment der Aufführung.

Munter summende Elektrozahnbürsten, ein Teleskop als Trompete und die menschliche Stimme als penetrantes Knarr-Instrument: Unmerklich und allmählich taucht hinter dem und vielem anderen eine musikalische Dramaturgie auf, die eventuell Musiktheater, aber ganz sicherlich nicht Oper ist. Immer komplexer werden die Gegenstände gebraucht, bis man die zwei „fremden Wesen“ mit nichts weniger als Instrumentenbau beschäftigt findet: Die Sängerin sitzt auf einem kleinen lila Koffer und hat vor sich auf dem größeren Koffer weiße Plastikbecher als Resonanzkörper für darüberliegende Esslöffel entdeckt, die sie zu ihrem eigenen summenden Gesang rhythmisch bedient. Der Sänger sitzt in der Seemannskiste und hat zwischen seinem Rücken und seinen Füßen ein improvisiertes einsaitiges Zupfinstrument aufgespannt. In dem Prozess des Entdeckens und Ausprobierens sind aus scheinbar arbiträr erzeugten Geräuschen organisierte Klänge geworden, die nunmehr durch das Musizieren im Ensemble entstehen.

Mit ihrer vielgefragten Produktion „Kuckuck im Koffer“, die 2015 in der *Tischlerei*, dem noch jungen „Raum für experimentelles Musiktheater“ der Deutschen Oper entstand, setzt sich das größte Opernhaus Berlins von allen vermeintlichen und

faktischen Gesetzmäßigkeiten ab, die im bürgerlichen Opernbetrieb herrschen: Das Singen als solches wird hier nicht als selbstverständlich vorausgesetzt und ist auch nicht das „erlösende“ Ziel der Aktionen. Vielmehr ist der Kunstgesang ein stimmliches Ausdrucksmittel unter vielen. Außerdem ist keineswegs gesetzt, dass es sinnhafte Worte sind, die mit diesem Gesang transportiert werden müssen. „Kuckuck im Koffer“ ist ein geräuschreiches, aber wortloses Stück. Überhaupt wird Musiktheater hier sehr wörtlich verstanden, indem eine vorgefertigte Sprache und Semantik explizit keine Hauptrolle spielt, sondern sich Handlung, Konflikt und Lösung aus dem auf der Bühne vorgefundenen Material und den Reaktionen der Darsteller*innen ergeben.

„Kuckuck im Koffer“ ist für Kindermusiktheater in Berlin keineswegs ein repräsentatives Beispiel, sondern ein eher radikales. Die Radikalität wird durch den kleinen Rahmen möglich, welcher so gar nichts mit der sprichwörtlich „aufwändigsten aller Kunstformen“ zu tun zu haben scheint. Oper ist in diesem mobilen Zweimanntheater von vornherein weit weg und soll es offenbar bleiben. Daher müssen eben auch keine Rücksichten genommen werden: auf einen stehenden Orchester- und Bühnenapparat, der irgendwie beschäftigt und bedient werden muss; auf schöne Gesangsstimmen, die Erwachsene hören wollen, wenn sie in die Oper gehen; und es muss auch keine Rücksicht auf ein oberflächliches und tendenziöses „Bildungsziel“ genommen werden – „große Oper für kleine Zuschauer*innen“ oder so ähnlich –, welches zwar nicht ehrenrührig, aber in Wahrheit doch oft nur eine Heranführung an traditionelles Repertoire ist, damit auch noch in Jahrzehnten einige nachwachsende Bildungsnähe auf die Idee kommen, Opernkarten zu kaufen. Das Ziel von „Kuckuck im Koffer“ ist nicht, zur Hochkultur zu erziehen – das Ziel ist, die Ohren für eine wundersam aus Alltäglichem sich entfaltende Klangwelt zu öffnen. Nur so vermutlich, frei von der Furcht des Bildungsphilisters vor dem Aussterben, wird kulturelle Bildung heute nachhaltig.

Somit ist die scheinbare Ambitionslosigkeit von „Kuckuck im Koffer“ in Bezug auf Oper keine Ambitionslosigkeit in Bezug auf Kunst. Es sind die Möglichkeiten der musiktheatralen Kunstform an sich, die den Kindern gezeigt, deren Raum vor den Augen der Kinder vermessen wird – jenseits aller Traditionen. Wie in einem Brennglas führt „Kuckuck im Koffer“ vor, welchen Weg Kindermusiktheater in Berlin in den letzten rund 12 Jahren gegangen ist. Selten noch bestehen Oper und Musiktheater für Kinder in Berlin ausschließlich im virtuos bedienten eines Verzauberungsapparats. Es werden nicht vor irgendwelchen glänzenden Kinderaugen szenische Illusionen in der Traditionslinie vom „Ring des Nibelungen“ zu „Star Wars“ erzeugt. Und es geht auch nur selten noch darum, präexistente „große Kunst“ für „kleine Leute“ erfahrbar zu machen. Kindermusiktheater in Berlin ist meistens exklusiv für Kinder erfunden, und es sollen ästhetische Elemente erfahrbar werden, die Musiktheater als solches ausmachen: das Ineinandergreifen von Klang und Geräusch, Stimme und Gesang, Darstellung und Pantomime, Szene, Kostüm und Licht. Die Heranführung an die Konventionen traditionellen Opernbesuchs und traditionellen Opernverständnisses sind hinter dieser Vorstellung des Eigengesetzlichen von Musiktheater für Kinder längst in den Hintergrund getreten.

In „Kuckuck im Koffer“, aber auch etwa in der neuesten Produktion der Deutsche-Oper-Tischlerei „Nacht bis Acht“ wird diese Eigengesetzlichkeit von Musiktheater so radikal und – oberflächlich gesehen – „unlogisch“ zelebriert, dass man Parallelen zu radikalen Kunstbewegungen wie Dada und Fluxus ausmachen kann. Nichts, was auf der Bühne passiert, greift selbstverständlich auf eine überkommene Semantik zurück. Ein Bezugs- und Verweissystem der Ereignisse und Aktionen entsteht erst im Laufe der Aufführung.

Am Ende ist es ein naiver, nicht durch Vorwissen und Voraussetzungen beschwerter Blick auf die Welt. Es ist der Blick der Kinder, und Kunst macht möglich, dass durch ihn Neues entstehen kann.

Gerade die Deutsche Oper, die eigentlich in ihrer Tradition als Westberliner „Bürgeroper“ auch auf dem theaterpädagogischen Feld stets zu konservativen Ansätzen – des Erklärens von Konventionen – neigte, hat mit der Eröffnung ihrer ehemaligen Theatertischlerei als Spielstätte einen unerwarteten Neuanfang in Sachen Kindermusiktheater gemacht.

Es ist, als ob Instrumentenbauer Matthias Kaul in seinem „Kuckuck im Koffer“ die Theatermittel auspackt, mit denen erst in den nachfolgenden Tischlerei-Kinderproduktionen tatsächlich kompositorisch-gestalterisch gearbeitet wird – um jenen sprichwörtlichen „magischen Realismus“ zu erzeugen, der Musiktheater im Allgemeinen und Oper im Speziellen auch für Erwachsene prägt. Auch in einer der jüngsten Produktionen der Tischlerei, in „Nacht bis Acht“, sind nicht Wort und Sprache das leitende Medium. Im spärlich beleuchteten Saal entsteht eine Traumwelt, die sich dem herkömmlichen Willen erwachsener Besucher, in der Oper eine etwaige Handlung „verstehen“ zu wollen, energisch widersetzt und zugleich die Kinder begeistert.

Zu Beginn klaut die Elster – stumme Rolle: der Tänzer Ziv Frenkel – die Acht von der Wanduhr. Der Auftritt des Uhrmachers – der zurückhaltende Schlagzeuger Alexandros Giovanos – mit seinen subtil bedienten Instrumenten auf einem surrealistischen Fahrgestell ist der Beginn eines 45-minütigen Traums der Hauptperson Fedora in ihrem Kinderbett. Um die Mitte der dunklen Bühne sitzt das Publikum in Gruppen herum – Sitzgruppen, die den vielseitig verwendbaren Raum der Tischlerei großzügig nutzen, ebenso wie die konzentriert an einem Punkt aufgetürmte Band aus Schlagzeug, E-Gitarre, Bassklarinette und verschiedenen alt- und neomodischen Tasteninstrumenten (Elda Laro, die auch die musikalische Leitung hat).

Der Traum ist nur der Rahmen der sich überstürzenden Ereignisse, und die sind so konkret und zugleich schwerlich in einen Zusammenhang zu bringen, wie man es eben nur aus den jeweils eigenen Träumen kennt. Da sind neben Fedora (die junge Sopranistin Meechot Marrero) und ihrer Elster das absurd streitende Zwillingspaar Maurice und Maurice (verkörpert von den Sängerinnen Amber Fasquelle und Maiju Vaahtoluoto) sowie Thomas Lehman als „Sonnenträger“ mit goldfarbenem Wasserball in der Hand, der sich ob der wegfallenden Stunde Acht in der Zeit für den Sonnenaufgang geirrt hat.

Kinder fügen dieses rätselhafte Erlebte, zumal es extensiv von der mal rhythmischen, mal sphärischen Musik des Komponisten

François Sarhan durchwirkt ist, ganz sicher nicht mit Gewalt zu einem logischen Handlungsablauf zusammen. Tatsächlich bleiben die am Ende auftauchenden strengen Sherriffs in Erinnerung, die eine „Kopfkissenkontrolle“ verlangen sowie eine Taxidrehorgel, die die bunte Truppe des Stücks nach Berlin zurückbringt – aus New York, wo man gemeinsam die Acht von der Uhr gesucht hat. „Verstehen“ ist hier wohl die falsche Kategorie der Rezeption, „Verstehen“ ist nicht angesagt. Man kann das Ganze auch als künstlerisch veredelte musikalische Zirkusvorstellung begreifen, Komponist Sarhan sieht sich in der Tradition des französischen Surrealismus.

Das Gebot, im Lauf eines Abends eine eigene Gesetzlichkeit des Geschehens zu schaffen, wirkt sich in Berlin auch auf solche Produktionen von Kindermusiktheater aus, die eigentlich einer eher konventionellen, narrativen Dramaturgie folgen. Ergebnisoffenheit, ob etwas nun Geräusch oder Musik ist; der freie Umgang mit der menschlichen Stimme; das Changieren zwischen Traum und erdenschwerer Logik und schließlich das Erforschen von künstlerischen Möglichkeiten innerhalb der Aufführung: Dies sind Dinge, die immer wieder auch in den Produktionen anderer Häuser aufblitzen.

Staatsoper Unter den Linden

Die *Staatsoper Unter den Linden* befindet sich derzeit in ihrer Jugendarbeit in einem Schwebезustand. Mit dem neuen Intendanten Matthias Schulz wird nun Musiktheater für Kinder und Jugendliche wieder eher auf der Bühne als in Workshops verhandelt: Dafür wird die Staatsoper künftig in die Bezirke Berlins gehen, im Rahmen ihrer neuen Kinderopernhäuser und mit dem Kinderopernorchester mit den bezirklichen Musikschulen zusammenarbeiten – zweifellos für dieses eher auf Internationalität ausgerichtete Haus ein Novum. Das alles ist in Vorbereitung, genau wie ja das Opernhaus Unter den Linden als solches nach der skandalös fehlgeleiteten Sanierung bis heute nicht ganz fertig ist. Offenbar um dieses Vakuum so früh wie möglich provisorisch auch mit Kinderprogramm zu füllen, fand bereits im Dezember 2017, zwei Monate nach dem Barenboimschen Staatsakt Unter den Linden, im neu sanierten „Alten Orchesterprobensaal“ eine vor 10 Jahren komponierte Kinderoper des Neue-Musik-Posaunisten Mike Svoboda statt.

Traumtheater und magischer Realismus, in der Welt der Oper als Begriffe oft fast zu Klischees geronnen, werden hier wieder sehr wörtlich genommen und umgesetzt. Das liegt nicht zunächst, aber auch nicht zuletzt an dem pastoralen Ambiente, in welches die Ausstatterin Polina Liefers die Kinder und erwachsenen Zuschauer schickt: Am Eingang steht eine lebensgroße Plastikkuh, hinter dem Platz für das Miniorchester mit Violine, Violoncello und Multifunktions-Dirigent weiden Kunstschafe auf englischem Kunstrasen. Das Grün wird den Hall des Raums über eine Stunde „Spotz“ auf unwirkliche, ja magische Art abdämpfen.

Um Stille, um Lärm und darum, wie man guten Lärm geschickt zu Musik umdeutet, geht es in dieser Oper. Inmitten des Schäferidylls sitzt auf seinem Thron mit Krone und Purpurmantel der lärmkranke König Austus Bastus von Allyrien, genannt der Hellhörige. Ulf Dirk Mädler schimpft über dieses sein königliches Leiden in einem Bass, der wohl absichtlich schon

etwas zu groß ist für die intime Anordnung. Ihm gegenüber stehen die eher lyrischen, stets bestens verständlichen Stimmen des Tenors Magnús Hallur Jónsson als königlicher Komponist Bartolomäus Brummhold zum einen und zum anderen der Sopranistin Jennifer Riedel als seiner Tochter, Prinzessin Asta Basta. Brummhold wird zu Beginn vom König verboten, seine in zwei arbeitsreichen Jahren komponierte Oper aufzuführen. Das muss natürlich auf einer realen Opernbühne eine explosive und konfliktreiche Handlung in Gang setzen – wiewohl Komponist Svoboda sich eher einer leisen und humorvollen musikdramatischen Palette bedient.

Ein Drama ist es dennoch. Musikalisch wie szenisch findet es zu seinem Höhepunkt, als die Sängerin Isabelle Rejall in der Rolle des Erfinders für den König eine kastenförmige Maschine baut, den Spotz. Mit ihm soll Lärm von der Straße gefiltert und direkt in die Ohren des Königs geleitet werden, teils zur Desensibilisierung, teils zur Musikalisierung. Plötzlich – nicht zuletzt die Lichtregie von Simone Oestreicher macht dies kongenial möglich – ist es mit dem von der Wirklichkeit isolierenden Weiß des „Alten Orchesterprobensaals“ vorbei. Kontrapunktisch zum Gesang, zu den Streichern und zu dem behände die Kuhglocken und Anderes bedienenden Dirigenten Adrian Heger öffnet sich der Raum akustisch und visuell, wird für einige Dutzend Sekunden von künstlichem Straßenlärm und großstädtischen Irrlichtern geflutet.

„Der unglaubliche Spotz“ ist eine Produktion, die mit größter Dringlichkeit nach dem Sinn des Geräuschs fragt – und zwar nicht nur nach seinem Sinn auf der Opernbühne, sondern auch im Leben davor und danach. Der „Spotz“ ist ein Experiment aus der Übergangszeit der Staatsoper, um ein Signal jenseits von Daniel Barenboims staatstragender Oper zu geben, in Richtung der Berliner Bevölkerung, die sonst in der Staatsoper vom Anteil her weniger stark vertreten ist als auswärtige Besucher. Es ist aber vorauszusehen, dass die Aktivitäten für den Nachwuchs Unter den Linden eigentlich in eine andere Richtung gehen: Derzeit konzentriert sich Neu-Intendant Matthias Schulz auf zwei neue Baustellen im Kindermusiktheater. Zum einen ist da der eher repräsentative Plan, Kinderoper im großen Haus zu zeigen, wobei „Schneewittchen“ 2019 den Anfang machen wird. Mit dabei sein wird ein aus der Kooperation mit Berliner Musikschulen hervorgegangenes Kinderoperenorchester.

Die noch weit umfassendere Baustelle ergibt sich daraus, dass Matthias Schulz die mehrjährige Zusammenarbeit mit der Caritas am *Kinderopernhaus Lichtenberg* ausgebaut hat. Nun entstehen unter künstlerischer Federführung der Staatsoper drei weitere Kinderopernhäuser in Stadtteilen, die auch von sozial benachteiligten Kindern bewohnt werden.

Die Produktion „Fanny! Wer will mir wehren zu singen“ ist das jüngste Erzeugnis des Kinderopernhauses Lichtenberg und der Staatsoper. Es ist vielleicht das beste Beispiel, wie weit künstlerische Vision einerseits und das Heranführen von Kindern aus heterogenen sozialen Milieus an Musiktheater andererseits zusammenwirken können, ohne dass ein Aspekt von beiden zurückstehen muss. „Fanny“ ist so etwas wie eine vielstimmige Kollektivoper. Das Ensemble in schwarzweißer Kinderkleidung des neunzehnten Jahrhunderts besteht aus den acht- bis zwölfjährigen Kindern, die gemeinsam mit Cordula Däuper und Johannes Müller als Regieführenden das Stück entwickelt

haben. Thema ist die Zurücksetzung der Komponistin Fanny Mendelssohn hinter ihren Bruder Felix um 1825 – eine Geschlechterdiskussion auf Basis meist frappierender Briefzitate, die mit der Erfahrungswelt der mitspielenden Gegenwartskinder in ironischer, authentischer, erschütternder, aber immer plausibler Weise gekoppelt wird. Anhand des historischen Blicks ist dies auch ein Stück gelungener Demokratieunterricht mit klug eingesetzten künstlerischen Mitteln.

Däuper und Müller entfalten die Möglichkeiten ihres „Instruments“, des selbst singenden, sprechenden, spielenden und denkenden Kinderensembles virtuos, schweißen es spielerisch zum Bühnenkörper zusammen und lösen es wieder in autarke Individuen der Gegenwart auf: Da sitzen sie als Schüler*innen in ihren Bänken, während die autoritäre Predigt der Lehrperson über sie hinwegfegt. Da formiert sich das Ensemble zu einer riesigen tickenden Uhr, die, während Bruder Felix internationale Karriere macht, den Leerlauf im Leben der talentierten Schwester zeigt. Und schließlich begehren die Mädchen und Jungen – alle im Rahmen ihrer jeweiligen Möglichkeiten – mit ihren eigenen Musikinstrumenten gegen die alles umhüllende Stimme aus dem Lautsprecher auf, wenn diese die Rolle der Frau gemäß eines Konversationslexikons von 1812 skandiert. Obwohl die Kinder keineswegs durchweg mit geschulten Stimmen und befriedigender Intonation singen, wird das Ganze nie zur „pädagogischen“ Aufführung. Cellistin, Pianist und zwei Staatsopernsolistinnen sind vielfältig eingebunden, aber auch durch die dramaturgische Relevanz jeder einzelnen Aktion der Kinder fällt das Ganze nie aus einem professionellen und für das Publikum stets spannungsvollen Rahmen. Die Arbeit des Kinderopernhouses bei der Stückarbeit mag durchaus eine sozialpädagogische Ausrichtung haben – die Aufführung selbst muss sich vor einer rein künstlerischen Beurteilung nicht verstecken.

Komische Oper

Während die neuen Kinderopernhäuser der Staatsoper inhaltlich wohl konkurrenzlos bleiben – und sich hoffentlich in Berlin und Brandenburg weiter verbreiten – wird mit „Schneewittchen“ die erstmalige Produktion einer Kinderoper auf der großen Staatsopernbühne 2019 in Konkurrenz zu den Aktivitäten treten, die es am Nachbarhaus, der *Komischen Oper*, schon lange gibt. Bereits seit 2006 bringt die Komische Oper jeden Herbst die Neuproduktion einer Kinderoper auf ihre große Opernbühne. Die Staatsoper sollte sehr genau beobachten, welche Vor- und Nachteile die Einbeziehung des ganzen aufwändigen Apparats des jeweiligen Hauses für die Kinderoper besitzt. Je breiter das avisierte Publikum ist, je größer der Rahmen, desto weniger Spielraum bleibt für das aktive Selbstentdecken der Zuschauer*innen vor den Augen ihres Publikums, welches, wie beschrieben, für Kindermusiktheater so essentiell ist. Auf welchem schmalen Grad sich gerade die Komische Oper in den zwölf Jahren ihrer repräsentativ produzierten Kinderoperen da bewegt, mal genial reüssierend, mal in ihren Ambitionen scheiternd, ist am Beispiel des formidablen italienischen Kinderoper-Komponisten Pierangelo Valtinoni auszumachen. Von ihm wurden mittlerweile drei Opern an der Komischen Oper aufgeführt: „Pinocchio“ im Jahr 2006, „Die Schneekönigin“ im Jahr 2010 sowie „Der Zauberer von Oz“ im Jahr 2018. „Pinocchio“, der Startschuss für eine

neue Ära der Kinderoper in Berlin, wurde aufgrund des großen Erfolgs mehrfach neu einstudiert und wiederaufgenommen. Auf diesen Erfolg sattelte die „Schneekönigin“-Produktion auf, mit berechtigtem Erfolg ebenfalls, jedoch auch mit typischen Defiziten einer kommerziell motivierten „Fortsetzung“ behaftet – Defizite, welche die hier angesprochenen Qualitätsmerkmale von Kindermusiktheater betrafen.

Kinder legen eher wenig Wert darauf, auf der Bühne eine perfekte Illusion und eine lückenlos durchprofessionalisierte Einstudierung zu erleben. Die Möglichkeit zum Selbstentdecken, zur – und sei es „nur“ der kognitiven – Eigenaktivität der Zuschauer sollten für Kinderopernmacher*innen stets wichtiger sein als die Erzeugung sinnlicher Überwältigung, die Kindern und Jugendlichen ja auch in kommerziellen Kinofilmen oder Musicals geboten werden. Dieses „Unfertige“ künstlich oder durch Produktionslücken mutwillig herzustellen, ist naturgemäß auf einer modernen Opernbühne schwer möglich und zu Recht nicht gewünscht. Der Stoff des „Pinocchio“ allerdings – und darin beruht vielleicht der Erfolg von Valtinonis Oper zu Teilen – besitzt dieses Unfertige an sich selbst, im Gegensatz zur „Schneekönigin“. Um den schmalen Grad zwischen partieller kultureller Bildungsfunktion und reiner Unterhaltung zu beschreiben, auf welchem sich die groß inszenierte Kinderoper in der Hauptstadt bewegt und auch künftig bewegen wird, seien diese beiden (bereits etwas älteren) Produktionen der Komischen Oper beispielhaft verglichen. Schließlich bleibt der Komponist Pierangelo Valtinoni weiterhin für die Identität der Komischen Oper als „Kinderopernhaus“ charakteristisch.

Valtinonis Komposition der „Schneekönigin“ ist von einer Könnerschaft, die Kinder und Erwachsene für die Dauer des ganzen Abends in den Bann zieht. Das Besondere an dieser Musik ist ihre Vielseitigkeit, welche von einem stilistisch-gestischen Rahmen großformatiger (in der Tendenz italienischer) Opernmusik des späten 19. Jahrhunderts umgeben ist. Formtechnisch verfährt Valtinoni hörbar ähnlich wie die größten Virtuosen des pausenlosen Durchkomponierens im Musiktheater, Wagner und Strauss. Wagners „unendliche Melodie“ war eine komplexe, in mehreren wegweisenden Opern über viele Jahrzehnte bis zu Bergs „Wozzeck“ und Zimmermanns „Soldaten“ aufwändig entwickelte und perfektionierte Erfindung. Valtinoni ist in einer Epoche zum Opernkomponisten geworden, in welcher dieses ganze Wissen als ein historisches zur Verfügung steht, geballt und kondensiert, und Valtinoni bedient sich mit beherztem, aber stets kontrolliertem Griff.

Dass „Die Schneekönigin“ dennoch nicht unbedingt das bessere Stück im Sinne einer Kinderoper ist, liegt gerade daran, dass sie uns in dieser perfekten musikalischen Bruchlosigkeit begegnet. Der Unterschied zu „Pinocchio“ ist, dass man als Zuschauer*in vor dem Drama der „Schneekönigin“ als einem professionell und lückenlos gebauten Theaterstück sitzt, dessen emotionale Wirkung für den*die Zuschauer*in unmerklich durch ein untergründig wirkendes Musikband verstärkt wird, während in „Pinocchio“ Musik und Gesang als Theatermittel für den*die Zuschauer*in viel offensichtlicher sind. Diese Qualität hat „Pinocchio“ der „Schneekönigin“ eventuell als Kinderoper voraus. Für Kinder ist das Besondere durchaus der Theater- und Opernbesuch als solcher – die Tatsache, dass da ein Orchester im Graben sitzt und es sich bei den handelnden

Personen um Sängerinnen und Sänger handelt. Sie thematisieren noch, dass die Personen auf der Bühne nicht unbedingt singen müssten, um sich verständlich zu machen (was Mini-Produktionen wie „Kuckuck im Koffer“ im Gegensatz zur „Großen Oper“ viel direkter thematisieren können).

Nun hat es auch „Pinocchio“, so wie er von Valtinoni, von dem Librettisten Paolo Madron und von der Regisseurin Jetske Mijnsen konzipiert wurde, durchaus auf diese Illusion angelegt – darauf, lückenloses musiktheatrales „Gesamtkunstwerk“ zu werden. Doch das hat 2006, zum Glück, noch nicht funktioniert. Der italienische Journalist Carlo Collodi schrieb schließlich seinen „Pinocchio“ als wochenweise fortgesetzte Artikelfolge für ein Zeitungsfeuilleton – nicht als der Roman, der aus der Erzählung später wurde. Insofern stießen die Opernmacher auf dramaturgische Probleme: viele sprechende Tiere, sprechende Puppen, eine Marionette, die lebendig wird, eine blaue Fee, Geppetto als Vaterfigur – Figuren, die changierten, teils wie selbstverständlich auftauchten, teils inkonsequent eingeführt wurden. Die Regisseurin suchte nach einem einheitlichen Rahmen und erfand „das Theater der blauen Fee“. Die Fee kommt mit ihrem Wandertheater in die Komische Oper und zeigt die Geschichte von Pinocchio.

Dennoch reibt sich der bunte, fantastische Stoff am starren Apparat des Opernhauses, und hieraus entstehen die besten Szenen. Eigentlich war die ausgedehnte Szene, in welcher sich der kranke Pinocchio der Blauen Fee und ihrer wenig schmackhaften Medizin verweigert, einer jener dramaturgischen Kunstgriffe, die einen Aspekt hineinbringen sollten, den man bis dahin „vergessen“ hatte: das Wachsen der Nase. In der Szene also tut Pinocchio lange Zeit nur so, als hätte er die Medizin genommen, die Nase wird länger. Der Konflikt spitzt sich in der Musik dramatisch zu und mündet, zu einem bedrohlichen Pochen im Orchester, in das obsessiv-alptraumhaft wiederholte „Schlucke sie“, gesungen vom Grillen-Kinderchor. Dass jemand, der seine Medizin nicht nehmen will, weil sie nicht schmeckt, mit einer solch packenden Opernszene bedacht wird – das ist wohl nur im Kindermusiktheater denkbar, und es gehört genau hier hin.

Oper als komplexe, zauberische und doch auf ganz bestimmte Mittel angewiesene Kunstform wird in „Pinocchio“ thematisch, anders als in dem lückenlosen Zauberstück „Schneekönigin“. Auch Pierangelo Valtinonis Musik fällt entsprechend aus. Gleich zu Beginn, als die Figuren der späteren Handlung sich selbst vorstellen, kommt diese Musik ganz explizit als Potpourri daher, wie ein preiswerter Trailer zu einem Film. Dass die Vortäuschung des Billigen, der trötigen Theatermusik, ein perfekt inszenierter kompositorischer Kunstgriff ist, hört man vielleicht am deutlichsten am Marsch in Mangiafuocos Zirkus – ein glänzender musikalischer Einfall. Doch der Komponist ist nicht so verliebt in seine Idee, dass er sie musikalisch fortspinnt, sie aufspaltet und verteilt, aus ihr Leitmotive und großes Musikdrama herausquetscht. Es ist ein starrer Marsch für den Zirkus, nicht mehr und auch nicht weniger. Kindermusiktheater bleibt hier bei sich selbst und wird nicht von den Möglichkeiten des Verzauberungsapparats Opernhaus aufgelesen.

Mit der jüngsten Valtinoni-Produktion, dem „Zauberer von Oz“, fährt die Komische Oper eher die konsumistische Verzauberungsstrategie à la „Schneekönigin“ als dass es die Mittel der

Verzauberung für die jungen Opernbesucherinnen und -besucher aufzeigt wie in „Pinocchio“. Valtinoni beweist wiederum seine kompositorische Meisterschaft, Musik erscheint bei dem 59-jährigen Italiener stets als autarkes Kunstwerk, nicht als Klangteppich – dafür sorgt die Herkunft seiner musikalischen Ideen aus dem Geist der italienischen ariosen Melodie. Dass auch „Der Zauberer von Oz“ als etwas zu perfekte Opernproduktion daherkommt, wird durch zweierlei Umstände wettgemacht. Zum einen lief im Jahr zuvor eine Version der „Bremer Stadtmusikanten“, die von dem türkischen Komponisten Attila Kadri Şendil neu komponiert worden war. Die musikalische Dramatisierung der Geschichte von vier aufmüpfigen Tieren, die sich von ihren Besitzern lossagen, ist von viel spontanem Witz begleitet, die Solist*innen sind sehr präsent und reflektieren kindgerecht die Theatersituation, indem sie mit dem Publikum interagieren. Gleich zu Beginn weist die Besitzerin des Hahns (Julia Domke), die als Besucherin inkognito im Zuschauerraum sitzt, ihr „Tier“ zurecht: In der Oper dürfe man nicht dauernd krähen. Auch hier wird Musiktheater als etwas per se Unfertiges, in seinen Mitteln zu Reflektierendes gezeigt – ein Ausgleich zu eher „glatt“ daherkommenden Produktionen wie dem „Zauberer von Oz“.

Zum anderen wird das „Glatte“ im „Zauberer von Oz“ durch den Diskussionsbedarf wettgemacht, den diese Inszenierung bei jungem Publikum wecken kann: Im Zauberer aus der Smaragdstadt sollen Dorothy (Alma Sadé) und ihre Freunde Löwe (Carsten Sabrowski), Vogelscheuche (Christoph Späth) und Blechmann (Tom Erik Lie) eigentlich den Löser ihrer jeweiligen Probleme finden. Es handelt sich jedoch bei der Smaragdstadt um ein ziemlich tristes US-amerikanisches Einkaufsparadies zwischen Wolkenkratzern – mit einem Zauberer, der sich als schluffiger zeitungsliesender Rentner entpuppt (Sprechrolle: Karsten Küsters) und sicherlich keine fremden Probleme löst. Man ist auf sich selbst gestellt und erlebt ein Grundproblem der modernen säkularisierten Welt, in der es keinen ernstzunehmenden Gott zur Anrufung mehr gibt. Sehr junge Zuschauer erleben eine ereignisreiche Geschichte mit durchweg wortverständlichem Gesang und witzigen Figuren. Ältere dagegen können sehr intuitiv die komplexe Kombination von Erlösungssehnsucht, vergeblicher Sinnsuche sowie der menschlichen Fähigkeit erleben, sich selbst an den Haaren aus dem Sumpf zu ziehen.

Es ist zweifellos ein Verdienst, dass die Komische Oper mit ihren groß inszenierten Kinderopern bundesweit für eine Professionalisierung der Produktion von Kindermusiktheater gesorgt hat. Die Gefahr des „zu Perfekten“, welches eher eine Konsumhaltung des Publikums bestätigt als sie durch alternative ästhetische Eindrücke zu durchbrechen, besteht zweifellos. Die Komische Oper hat gezeigt, dass man gegen diese Gefahr auch innerhalb des durchkomponierten traditionellen Opernlyrikismus arbeiten kann – außerhalb allerdings geht es auch, nicht jede rockige Folge von Musiknummern in einem Theaterstück muss sich gleich einem rein kommerziell optimierten Musical annähern, wiewohl in diesen Songs, anders als in der durchkomponierten Kinderoper, eine Einheit des Affekts und keine ausgefeilte psychologische Entwicklung stattfinden kann. Man muss hier die Vielfalt der Stile akzeptieren und goutieren. Das zeigen in Berlin weniger die Opernhäuser als kleinere Spielstätten wie das ATZE Musiktheater und das GRIPS-Theater.

GRIPS-Theater und ATZE Musiktheater

Das *GRIPS-Theater* ist bisher zu Recht nie in den Verdacht einer zu großen Kommerz- und Musical-Nähe geraten. Dabei steht die „Linie-1“-Theaterpoetik mit der Mischung von Sprechtheater und ausgedehnten Liedern im Brecht-Weill-Songstil der Form der Andrew-Lloyd-Webber-Musicals durchaus nahe – eine Poetik, deren Musik weiterhin von den Texten des GRIPS-Gründers Volker Ludwig geprägt ist. „Laura war hier“ ist eine der jüngsten Produktionen dieser Machart. Volker Ludwigs im Ton schlafwandlerisch treffsicherer Songtexte rufen fast schon von alleine eine mitreißende Musik zwischen Chanson, Rock und Walzer hervor. Die musikalischen Verse des GRIPS-Altmeisters überspannen die Welt des Berliner Mietshauses mit Tochter und alleinerziehender Mutter, herkunftsideutschen und migrantischen Großfamilien mit Pubertätsstreitigkeiten, sportlichem Lifestyle-Single, Seniorin im Erdgeschoss und gleichgeschlechtlichen Lebensgemeinschaften.

Auch Stücke des GRIPS, die als reines Sprechtheater angelegt sind, haben zum Teil eine musikalische Seite, die sie – sozusagen freiwillig – als Musiktheater, und zwar als gelungenes, auszeichnen. Da ist etwa das schonungslose Mobbing-Drama „Alle außer das Einhorn“. Eigentlich enthält die am Brechtschen Lehrstück geschulte Fabel über den Missbrauch sozialer Medien in der Schule kaum Musik. Völlig unvermittelt jedoch wird die Ausweglosigkeit von Opfer und Täterin musikalisch durch die streng musikalisch determinierten Klänge von Bachs „Kunst der Fuge“ illustriert, erklingend aus einem seelenlosen Synthesizer. Niemandem im jungen Publikum wird dieses verfremdete „Bildungszitat“ auffallen, und doch zeigt die Auswahl des altgedienten GRIPS-Keyboards Matthias Witting ein angenehm unzeitgemäßes Vertrauen dieser Bühne in die Kraft treffender Musik fürs Jugendtheater.

Im *ATZE Musiktheater* ist die Einbindung von Musik in Kinderproduktionen stilistisch heterogener als am GRIPS. Doch auch hier wird nicht aufs durchkomponiert Opernhafte, sondern auf die Sprechtheater-Basis mit eingestreuten Songs gesetzt. Allerdings sind die Arten, wie Musik ins Geschehen eindringen kann, vielfältig. „Wollen wir das Geld, oder wollen wir es nicht?“, singen die Detektive um Emil, und das ist weder auf Hit getrimmt noch ein frustriert-zorniger Rap mit aufgesetztem Underdog-Idiom, sondern ein aus dem natürlichen Sprachrhythmus gewonnener Sprechgesang, welcher der Musik ebenso nahe steht wie der Sprache. Die mittlerweile zu vielen Ehren gelangte Komponistin Sinem Altan hat für „Emil und die Detektive“ Theatermusik geschrieben, die sich nicht vor die Handlung stellt, aber auch nicht den Charakter eines Musiktheater-Stücks verwässert. Immer wieder greifen die Musiker*innen mit ihren Mitteln in das Geschehen ein – die Akkordeonistin und Pianistin Doro Gehr sowie der Perkussionist Markus „Schmidty“ Schmidt dürfen sogar am Ende mit Schlagzeug-Sticks bewaffnet als jene Polizist*innen auftreten, die den Betrüger Grundeis verhaften. Sinem Altan ist souverän in der Lage, dramatische Untermalung zu komponieren, das Bett des schlafenden Fieslings mit Cello-Tönen quietschen zu lassen – aber zu Recht versteht sie sich nicht als Schöpferin eines Soundtracks, sondern als Musiktheaterkomponistin. Und

so vertraut Altan auf die dramatische Kraft und das Tempo des Stücks und friert die Dramatik kurz vor Schluss noch einmal wirkungsvoll ein, indem sie den aalglatten Folke Paulsen in der Rolle des Grundeis in höchster Not im Edith-Piaf-Stil begleiten lässt.

Im Musical verleugnet Musik nicht selten im Dienst des Eingängigen und der innermusikalischen Einheitlichkeit ihre Fähigkeit, die dramatische Situation zu erhellen – genau dies sollte im Kindermusiktheater, das Bildungs- und Unterhaltungsanspruch zugleich hat, nicht zugelassen werden, wenn dieses Musiktheater Bildung und Unterhaltung gleichermaßen bieten will. Sinem Altan versteht selbst noch in emotionalen Bühnensituationen genau dies: die Kunst, den Dambruch zum gefühligen Musical gar nicht zu denken. In den flotten Musiknummern der „Hühneroper“ etwa wäre das Schlagerartige durchaus eine naheliegende Gelegenheit, doch sie wird nicht ergriffen. Sinem Altans Songmusik ist stets gegen den Strich des Erwartbaren gebürstet, mit Kontrapunkten, mit unbequemen Rhythmen und ebensolchen Tonskalen. In dieser Musik steht die Zeit auch nicht unbedingt still wie im Musicalsong, sondern sie versinnlicht oft sängerdarstellerische Aktionen: das Sich-gegenseitig-Piesacken der 3.333 geschundenen Tiere in der Legebatterie, das würdevolle Sich-Behaupten gegen den geldgierigen und arroganten Hühnerhof-Verwalter. Als „Singspiel“ haben Intendant Thomas Sutter und Sinem Altan ihr Werk bezeichnet – die musikalische Bühnenfassung eines Bilderbuchs der Schriftstellerin Hanna Johansen aus dem Jahr 2004.

Wer mehrmals versucht hat, auf regulärem Weg Karten für Wochenendvorstellungen in Berlin zu erwerben, weiß es: Die Angebote der großen Bühnen sowie zuweilen des Konzerthauses, der Berliner Philharmoniker und der anderen Sinfonieorchester Berlins reichen bei weitem nicht, um den Bedarf und das Interesse an Kindermusiktheater zu befriedigen. Deshalb wird wohl kein Weg daran vorbeiführen, auf differenziertem Weg Mittel für freie, kleine Produktionen zur Verfügung zu stellen. Doch die große Nachfrage ist nicht der einzige Grund, weshalb diese Nebenschauplätze mehr Beachtung verdienen. Die Beispiele etwa von frei arbeitenden Ein- bis Zweimanntheatern zeigen, dass neue, stilbildende Assoziationen von Szene und Musik oder neue Ideen beim Einsatz von Geräuschen für Kindertheater oft in ganz kleinem Rahmen entstehen – wo häufig übrigens die Aufmerksamkeit des Publikums auf Klang und Geräusch höher sein kann. Kindermusiktheater entwickelt deshalb viele seiner Ideen und Stile aus dem Verborgenen heraus. Das wird, gerade in der vielfältigen Künstlerstadt Berlin und trotz der mittlerweile fast eventartigen Kinderoper an einigen großen Häusern, auch weiterhin so bleiben.



4.5. DIE KÜNSTLERISCHE PRAXIS VON KINDER- UND JUGENDTHEATERN IN BERLIN: SPARTE TANZ

Von Martina Kessel

Exkurs: Tanz für junges Publikum – die bundesweite Perspektive

Um die nachfolgende Beschreibung und Einschätzung des Berliner Angebots im Bereich Tanz für junges Publikum einordnen und nachvollziehen zu können, ist es wichtig, einen kurzen allgemeinen Exkurs über Tanz für junges Publikum auf bundesweiter Ebene voranzustellen. Ein Blick auf die in Deutschland bestehenden Strukturen, Produktionsbedingungen, Erfahrungen, Expertisen und (inter-) nationalen Vernetzungen der Sparte ist bedeutsam, um die künstlerische Praxis angemessen betrachten und bewerten zu können.

Tanz für junges Publikum ist bundesweit, sowohl an städtischen als auch an freien Bühnen, eine noch wenig repräsentierte Sparte. Gleichwohl ist der Tanz eine insbesondere bei jungen Menschen beliebte Freizeitbeschäftigung. Dies zeigt sich sowohl in Besuchen von Tanz-schulen, in denen klassische und zeitgenössische Tanztechniken gelehrt werden, findet aber auch in der lebendigen jungen Hiphopszene und in den vielen Tanzprojekten, die an Schulen und im Freizeitbereich stattfinden, ihren Niederschlag. Gleichzeitig ist jedoch der künstlerische Tanz **für** die jungen Zielgruppen auf deutschen Bühnen Mangelware. Deutschlandweit existiert keine große Spiel- oder Produktionsstätte, die sich ausschließlich dem Tanz für junges Publikum widmet. Blickt man in die jüngere Vergangenheit so gelang es durch die bundesweite Initiative „Tanzplan Deutschland“ (ein Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes von 2005 - 2010), einen Anstich im Bereich Tanz für junges Publikum zu leisten. Hier entwickelte sich insbesondere durch das Düsseldorfer Tanzplanprojekt „Take-off: Junger Tanz“ am *tanzhaus nrw* ein Ort, an dem Tanz für junges Publikum produziert und präsentiert wurde bzw. wird. Der nationale und internationale Austausch wurde vorangetrieben und zunehmend mehr Choreograf*innen entwickelten von dort aus Tanzproduktionen für die unterschiedlichsten jungen Publikumsgruppen. Die Autorin hat u. a. dieses Projekt am *tanzhaus nrw* geleitet und bezieht daraus einen Teil ihrer langjährigen Expertise. Durch vielfältige Kooperationen innerhalb der Stadt gelang es auch an anderen Theaterhäusern in Düsseldorf, den Tanz für junges Publikum auf quantitativer und qualitativer Ebene auszubauen. Mittels verstetigter Förderungen durch Stadt und Land gehört dieser Bereich auch heute noch zu den Kerntätigkeiten des *tanzhaus nrw*. Neben diesem Impuls führten aber auch die zunehmenden Aktivitäten in der Tanzvermittlung z. B. im Bereich „Tanz in Schulen“ zu einer bundesweit stärkeren Aufmerksamkeit in Sachen Tanz für junges Publikum. Auf der Suche nach geeigneten Aufführungen, die man sich im Kontext eines Tanzprojektes mit Schüler*innen anschauen kann, stieß und stößt man deutschlandweit schnell an Grenzen. Dies war einer der Gründe für das Entstehen kleinerer Festivals und Initiativen wie dem „Think big. Festival für junges Publi-

kum“ von *Fokus Tanz/Tanz und Schule München* oder der „TanzSpielZeit“ (heute „Tanzkomplizen“) von *TanzZeit* in Berlin. Doch auch einige freie Tanz- und Theaterspielstätten und kommunale Kinder- und Jugendtheater haben seit einigen Jahren den Tanz für junges Publikum punktuell für sich entdeckt. *K3 | Tanzplan Hamburg*, *fabrik Potsdam*, das *Junge Ensemble Stuttgart*, das *Junge Nationaltheater Mannheim* und die *Schauburg München* sind nur einige Häuser, die sich mit unterschiedlichen Formaten und Perspektiven dem jungen Publikum bzw. dem Tanz für junges Publikum nähern. Mit dem von TanzPakt geförderten Projekt „explore dance – Netzwerk Tanz für junges Publikum“ beginnen aktuell drei Institutionen für zeitgenössischen Tanz (die *fabrik Potsdam*, *Fokus Tanz / Tanz und Schule e.V. München* und *K3 | Tanzplan Hamburg*) mit der Produktion von Tanzstücken und dem bundesweiten Austausch von Expertisen und Produktionen. Dies ist ein weiterer Baustein zur qualitativen Erforschung und zum quantitativen Ausbau des Feldes. Doch ist dies nur ein kleiner Teil dessen, was es braucht, um deutschlandweit den Tanz für junges Publikum allorts auf hohem künstlerischem Niveau anbieten zu können. Vernetzungen der Berliner Szene mit diesen Projekten können ein Bestandteil sein, um auch hier von den Entwicklungen zu profitieren. Allerdings müssen grundlegende Strukturen und Angebote letztlich vor Ort selbst geschaffen und entwickelt werden.

Tanz für junges Publikum in Berlin – die Player im Überblick

Angesichts der vorangegangenen Ausführungen erstaunt es nicht, dass auch das Berliner Angebot im Bereich „Tanz für junges Publikum“ überschaubar ist. Vorrangig sind drei Einrichtungen bzw. Initiativen zu nennen, in denen Tanz für junges Publikum regelmäßig angeboten wird und in deren Spielplan der Tanz einen relevanten Bestandteil ausmacht. Es handelt sich hierbei um *Tanzkomplizen* (ehemals *TanzSpielZeit/TanzZeit*), das Festival *Purple* und das *Theater Strahl*. Neben diesen drei Einrichtungen zeigen einige Theater vereinzelt Tanzstücke für junges Publikum. Das *Theater an der Parkaue* hat seit vielen Jahren das Stück „Bettina bummelt“ für Kinder ab fünf Jahren im Repertoire, das damals in Koproduktion mit dem *tanzhaus nrw* entstand. Derzeit ist dort ein Stück für Jugendliche mit dem HipHopTänzer Raphael Hillebrand in Planung („Die Unbehausten“ Premiere 2019). Das *Theater o.N.* zeigt im Kontext von *FRATZ international* vereinzelt Tanzproduktionen für die Jüngsten. Das *Staatsballett* präsentiert jährlich die Stücke der Kinderballettkompanie für junge Kinder und lädt darüber hinaus die Staatliche Ballettschule Berlin zu Präsentationen ein, deren Stücke sich auch an ein junges Publikum richten. Ähnlich verhält es sich bei der Kinder- und Jugendtanzkompanie *Sascha Waltz & Guests*. Auch deren Präsentationen wenden sich jeweils an ein junges Publikum. Festzuhalten ist hier jedoch, dass bei diesen Aufführungen keine professionellen Tänzer*innen, sondern Kinder, Jugendliche bzw. Tanzstudent*innen auf der Bühne stehen.

Insgesamt handelt es sich bei diesen Angeboten um vereinzelte Aufführungen, die eine entsprechend geringe Reichweite im Hinblick auf Publikumserreichung und -entwicklung haben.

Auch zur Entwicklung einer Expertise innerhalb der Tanzszene im Bereich Tanz für junges Publikum sind vereinzelt Aufführungen bzw. Produktionen wenig nachhaltig.

Tanzkomplizen als ein Teil von TanzZeit besteht seit nunmehr zwei Jahren und formiert sich derzeit als erster und einziger Spielort in Berlin, an dem Tanz für junges Publikum ganzjährig regelmäßig zu sehen ist. Als Spielstätte dient die Studiobühne im Podewil. Das Projekt startete 2016 unter dem Label *TanzSpielZeit Podewil* und griff zunächst vorrangig auf die Tanzkünstler*innen zurück, die auch in den TanzZeit-Projekten an Schulen tätig sind. In der ersten Produktions- bzw. Förderphase wurden gleich mehrere kurze Stücke für junges Publikum von verschiedenen Choreograf*innen entwickelt. Mit der Initiative Tanzkomplizen setzt sich dies fort, wobei mittlerweile zunehmend mehr Tanzkünstler*innen jenseits des „Künstler*innenpools“ von TanzZeit beteiligt sind. Es werden sowohl Stücke für Kinder (ab fünf, sechs etc. Jahren) als auch für Jugendliche (ab 12, 13 etc. Jahren) entwickelt.

Das internationale Tanzfestival Purple für junges Publikum existiert seit zwei Jahren und findet vorrangig in den Uferstudios im Wedding statt. Die aus Berlin stammenden Produktionen der Tanzkomplizen und des Theater Strahls sind bislang Teil des Programms gewesen und werden in ihren jeweiligen Spielstätten im Kontext des Festivals aufgeführt. In der kommenden Ausgabe kommt die Tanztangente mit einer Produktion hinzu. In der Regel werden neben den Berliner Produktionen fünf bis sechs nationale und internationale Kompanien eingeladen, die Stücke für Kinder ab sechs Jahren und für Jugendliche zeigen. Das Festival versteht sich als Publikumsfestival und möchte die Vielfalt des zeitgenössischen Tanzes abbilden.

Das Theater Strahl inszeniert seit 2013 Tanzstücke für junges Publikum, die einen festen Bestandteil des Repertoires darstellen. Wie alle anderen Produktionen auch richten sie sich an ein jugendliches Publikum ab ca. 12 Jahren oder älter. Seit 2013 sind vier Produktionen entstanden, von denen noch eine aktuell im Spielplan zu finden ist bzw. im Rahmen des Purple Festivals wieder aufgenommen wird.

Themen und Stoffe im Spielplan

Tanzkomplizen bzw. TanzSpielZeit hatte in der ersten Spielzeit das Thema „Tänzer*in“ gesetzt. Die Stücke sollten sich mit dem Beruf des Tänzers bzw. der Tänzerin auseinandersetzen, um den jungen Zuschauer*innen eine Idee von deren Lebenswelt zu vermitteln. Der Umgang mit dem Thema war so vielfältig wie die Choreograf*innen, die es behandelten. So erzählen und tanzen Martin Nachbar und Felix Marchand in „Wenn Männer tanzen“, warum sie mit dem Tanzen begannen, was sie daran noch immer begeistert und wie es sich anfühlt, auf der Bühne zu stehen.

In „Wenn mein Körper tanzt“ untersucht die Choreografin Hanna Hegenscheidt, was Körpersprache eigentlich ist und wie der Körper verschiedene Objekte, Zustände und Emotionen ausdrücken kann.

Ante Pavic nähert sich dem Tänzerleben in „FelixGrayson-Josephine“, indem er von Freund*innen berichtet, die mit bekannten Choreograf*innen gearbeitet haben. Für sein Stück haben sie ihm Ausschnitte aus Choreografien gelehrt, die Pavic aufgreift und anhand derer er vom Leben und der Arbeit seiner „Tänzer*innenfreunde“ erzählt.

In der folgenden Spielzeit wurde das Thema „Die vier Elemente“ gewählt. In „Sei Wasser, mein Freund“ erforscht Irina Demina die unterschiedlichen Zustände des Wassers und lässt Eis- und Dampfkörper entstehen. Felix Marchand nimmt das Feuer zum Anlass, den hitzigen Billy the Kid auf die Bühne zu bringen, bezwingt jedoch zunächst mit Feuereifer die widerpenstige Billy-Regalwand. Die derzeitige Spielzeit mischt Wiederaufnahmen der vorangegangenen Spielzeiten mit neuen Produktionen, die sich Themenfeldern wie Normen, Anderssein und Unterschiedlichkeit widmen. In einer der kommenden Spielzeiten wird das Phänomen „Erzählungen“ im Tanz thematisiert.

Das in der freien Tanzszene eher ungewöhnliche Vorgehen, Produktionen zu einem gesetzten Thema zu vergeben, kann sehr unterschiedlich diskutiert und bewertet werden. Sicherlich bietet ein Thema eine interne Diskursplattform und eine Arbeitsgrundlage, die das Produzieren von Stücken in verhältnismäßig kurzer Zeit eher möglich macht (mehr dazu unter Arbeitsweisen). Es mag auch von einigen Künstler*innen als entlastend empfunden werden, da aufgrund fehlender Erfahrungen in der Arbeit für junges Publikum die Themensuche den Einstieg erschweren kann. Andere mögen es als Beschränkung und Eingriff in ihre künstlerische Arbeit wahrnehmen. Die Stücke selbst lassen jedoch eine recht große Freiheit in der Interpretation des Themas vermuten. Offen ist, wie Möglichkeiten des thematischen Erforschens weiterentwickelt, gesammelt, vernetzt und in einem professionellen Kontext ausgetauscht und verarbeitet werden. Die diesbezüglichen Potentiale sind hier sicherlich noch lange nicht ausgeschöpft. Allein die enge Budgetierung der Einzelproduktionen lässt nur wenig Zeit für die Erarbeitung und somit auch kaum Möglichkeiten des professionellen Austausches.

Das Purple Festival hat in seinen bisherigen Ausgaben keine thematischen Klammern gesetzt. Bei einem Gastspielfestival für junges Publikum gestaltet sich eine solche Setzung u. a. auch aufgrund des quantitativ geringeren Angebotes an Tanzproduktionen für junges Publikum weitaus schwieriger als bei Eigen- oder Auftragsproduktionen. Dies gilt umso mehr als das Purple Festival mit wenigen eingeladenen Stücken, unterschiedliche Altersgruppen bedient. Es ist verständlich, dass man sich hier eher von der Qualität als von der inhaltlichen Ausrichtung der wenigen Stücke leiten lässt. Für das junge Publikum, das sich im Laufe des einwöchigen Festivals voraussichtlich nicht mehr als jeweils ein Stück ansieht, mag eine thematische Klammer entbehrlich sein. Die kuratorische Herausforderung könnte trotzdem angenommen werden, um damit insbesondere der professionellen Szene einen Input zu geben. Hierfür braucht es entsprechende Expertisen als auch nationale und internationale Vernetzungen. Ein Festival bietet jede Chance, weit mehr als nur eine Sammlung ästhetisch ansprechender oder unterhaltsamer Stücke zu präsentieren. Durch das Fokussieren auf Themenfelder wie beispielsweise „Tanz und digitale Medien“ oder „Tanz und Architektur“ (um nur zwei mögliche Bereiche zu nennen) könnten auf der Basis

einer forschenden Perspektive explorative Formate für Vermittlungsangebote und Workshops für unterschiedliche Zielgruppen entwickelt werden. Gekoppelt an Tanzproduktionen, die mit diesen Themenfeldern korrespondieren, kann so dem Publikum, aber auch der professionellen Tanzszene ein kreativer und inspirierender Input geboten werden, der zur Entwicklung des Bereichs beiträgt. Der Wunsch ein Publikumsfestival zu schaffen und die Notwendigkeit, den noch jungen Bereich des Tanzes für junges Publikum durch entsprechende Angebote weiterzuentwickeln, müssen sich hier nicht ausschließen.

Das Theater Strahl arbeitet in der Tradition eines emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters und unter dieser Perspektive entstehen auch die Tanzproduktionen für jugendliches Publikum. Die erste Produktion „ROSES. Einsam. gemeinsam“ nahm Bezug auf die Widerstandsgruppe „Die Weiße Rose“ und war gekoppelt an das Jubiläum der Jugendfreizeiteinrichtung „Weiße Rose“, in der das Theater Strahl ansässig ist. Die Thematik wurde sehr offen verhandelt und laut Leitung des Theater Strahls reagierten insbesondere viele Lehrkräfte von Schulen irritiert, da man eine Nacherzählung der Geschichte von Sophie und Hans Scholl erwartet hatte, die das Stück aber nicht leistete. Vielmehr arbeitete man übergeordnete und übertragbare Themen heraus wie Gruppenzusammengehörigkeit, Widerstand, das Entstehen für die eigene Überzeugung etc. (Zur Problematik hinsichtlich der Rezeption von zeitgenössischem Tanz s. a. das Kapitel „Künstlerische Vermittlungspraxis“). Die folgende Produktion „Our Park!“ stellte das Thema Grenzen und Raum in den Mittelpunkt und arbeitete folgerichtig sowohl mit Tänzer*innen als auch mit Parkourkünstler*innen. Körperliche und mentale Grenzen zu überschreiten, Möglichkeitsräume zu schaffen und zu verschieben, waren Kernaspekte dieser Produktion.

Szenische Formate – Spielweisen – künstlerische Ausdrucksformen

Alle drei benannten Einrichtungen gehen von einem zeitgenössischen Verständnis von Tanz aus. Man folgt in der Regel keinem Narrativ, offeriert kaum Handlungsstränge oder Figuren im Sinne von klar definierten Rollen. Die Tanzproduktionen sind Stückentwicklungen, die gemeinsam von Darsteller*innen und Choreograf*innen erarbeitet werden. Die Bearbeitung der Themen wird häufig mit den individuellen Erfahrungen der Beteiligten, deren eigenem Leben und Tun verbunden. Die Tänzer*innen auf der Bühne präsentieren sich als Individuen und geben sich gleichsam zu erkennen. Dies gilt umso mehr, wenn Themen wie „das Tänzer*innenleben“ behandelt werden. Hier werden häufig Episoden aus dem eigenen Leben verbal als auch tänzerisch dargeboten. Hierbei richtet man sich entweder direkt an das Publikum oder erzählt seine Geschichten, indem man sich mit einer*em Partner*in auf der Bühne austauscht. Diese „Geschichten“ sind in der Regel collagenhaft und assoziativ gebaut und folgen dabei keiner objektiven Logik. Brüche wollen irritieren, Sehgewohnheiten und damit einhergehende Erwartungen werden in Frage gestellt. Die Darsteller*innen präsentieren und repräsentieren zugleich. Verausgibt man sich in der einen Szene als Billy the Kid, der einen wilden Cowboytanz aufs Parkett legt, so steht man in der nächsten Minute vor dem Publikum und erzählt

nach Luft schnappend, dass man froh sei, dass man dies nicht immer tun müsse, da das einfach viel zu anstrengend sei, kündigt daraufhin eine kurze Pause an und setzt sich zum Publikum, betrachtet die Bühne und genießt die angekündigte Verschnaufpause. Neben dem Tanz und der Bewegung finden häufig Musik, Soundcollagen, Sprache, Stimme, Video, variable Requisiten und Kostüme Anwendung.

Das Theater Strahl setzt in zwei seiner vier Produktionen auf den Einsatz von Live-Musik. Die Musiker*innen sind Teil der Gesamtinszenierung, stehen mit auf der Bühne und einige von ihnen verwandeln sich von tanzenden zu musizierenden Darsteller*innen und umgekehrt. In „Our Park!“ war das Bühnensetting zentraler Bestandteil. Ein riesiges Metallgerüst, um dessen vier Seiten herum das Publikum saß, stand oder auch ging, bildete die Spielfläche der Darsteller*innen.

Produktionsweisen – Künstlerische Kooperationen, Gäste und Partner

Da es sich bei Purple um ein Gastspielfestival handelt, werden im Folgenden nur die Produktionsweisen von Tanzkomplizen und Theater Strahl behandelt. Keine der beiden produzierenden Institutionen besitzt ein eigenes Tanzensemble. Die Stücke entstehen ausschließlich in Kooperation mit Künstler*innen der freien Szene oder auswärtigen Gruppen. Wie bereits erwähnt hat Tanzkomplizen zunächst vorrangig auf Künstler*innen zurückgegriffen, die auch in den Schulprojekten von TanzZeit aktiv waren. Dies hat sich mittlerweile geändert, so dass auch andere Choreograf*innen gewonnen werden oder auch einzelne Künstler*innen, die sich für die jungen Publikumsgruppen interessieren, aktiv an Tanzkomplizen/TanzZeit herantreten. Da mit überschaubarem Budget sehr viele Stücke produziert werden, sind die Mittel für die einzelnen Produktionen recht begrenzt, was in der Regel zu kurzen Probezeiten führt. Die Autorin kann dies aus eigener Erfahrung berichten, da sie selbst als Dramaturgin für eine der ersten Produktionen tätig war. Neben der Themensetzung fand von Seiten der Tanzkomplizen keine weitere Betreuung der Produktionen im inhaltlich-künstlerischen Bereich statt. Dies mag mittlerweile aufgrund eines etwas erhöhten Gesamtbudgets, das den Einsatz einer künstlerischen Leitung mit dem Schwerpunkt Dramaturgie erlaubt, anders geworden sein. Auch setzt man nach der ersten Experimentierphase (TanzSpielZeit) mittlerweile stärker auf die Erarbeitung längerer Stücke. Das Theater Strahl kooperiert für zwei seiner vier Produktionen mit der niederländischen Kompanie *de Dansers* unter der künstlerischen Leitung von Wies Merks. Diese Kompanie mit Sitz in Utrecht ist seit vielen Jahren auf die Erarbeitung von Tanzproduktionen für junges Publikum spezialisiert. In den Niederlanden hat der Tanz für junges Publikum eine weitaus längere Tradition als in Deutschland und es gibt eine Reihe Kompanien und Choreograf*innen, die sich mehr oder weniger auf die junge Zielgruppe spezialisiert haben. Insofern bringt eine solche Kooperation zunächst Expertise nach Berlin. Gleichzeitig muss man jedoch auch kritisch anmerken, dass auf diesem Wege keine hiesigen Künstler*innen gefördert und keine nachhaltige Expertise vor Ort aufgebaut wird. Ebenfalls bedeutet jede Aufführung eine Anreise der Kompanie aus den Niederlanden, Hotelunterkünfte und natürlich eine Abstimmung mit dem vollen Tourenplan einer fragten niederländischen Kompanie.

Ein drittes Stück entstand in Kooperation mit dem französischen Choreografen Lorca Renoux und einer Reihe international agierender Künstler*innen. Die Produktion konnte nicht im Spielplan gehalten werden, da die einzelnen Künstler*innen nach den ersten Aufführungen wieder in diversen Projekten weltweit unterwegs waren. Die vierte Produktion entstand 2017 in Kooperation mit dem Hochschulübergreifendem Zentrum Tanz. Die Arbeit war Teil der Masterarbeit der noch studierenden Choreografin. Die unterschiedlichen Anforderungen, die von Seiten der Hochschule und des Theaters im Hinblick auf diese Arbeit bestanden, stellten ein Spannungsfeld dar, was sich letztlich als ungünstig für alle Beteiligten erwies.

Regiehandschriften / Choreografiehandschriften

Aufgrund der Vielzahl der unterschiedlichen Künstler*innen, die sowohl bei Tanzkomplizen als auch im Theater Strahl produzieren, lassen sich den Einrichtungen keine eindeutigen choreografischen Handschriften zuordnen. Die Sparte Tanztheater des Theater Strahls ist jedoch tendenziell stärker von der choreografischen Arbeit Wies Merks' geprägt, da sie zwei der vier Stücke schuf und diese Stücke auch im Vergleich zu den beiden übrigen Produktionen häufiger gespielt wurden. Ihre Arbeiten sind physisch sehr herausfordernd. Die Kombination mit Live-Musik ist hochenergetisch, die Choreografien raumgreifend und das Bewegungsvokabular kraftvoll. Die von dem Choreografen Lorca Renoux stammende Arbeit „Our Park!“ war aufgrund vieler akrobatischer Aspekte ähnlich physisch und energetisch. Mit Irina Demina und ihrem Stück „Traumlabor“ hielt ein stärker poetisch geprägtes Stück Einzug in das Theater Strahl. Insgesamt lässt sich jedoch bei nur vier Stücken schwerlich ein choreografisches Profil des Hauses ausmachen. Grundsätzlich setzt man augenscheinlich aber stärker auf energiegeladene Inszenierungen, da diese, wie ich einem Gespräch mit der Leitung des Theaters entnehmen konnte, vom Publikum besser aufgenommen werden. Aus diesem Grund soll beispielsweise die nächste Produktion wieder von Live-Musik begleitet und von einer niederländischen Choreografin aus dem Umfeld von *de Dansers* geschaffen werden. Gleichzeitig sollen diesmal allerdings in Berlin ansässige Tänzer*innen und Musiker*innen als Darsteller*innen engagiert werden. Bei Tanzkomplizen lässt sich ein Profil oder eine choreografische Handschrift kaum ausmachen. Zu groß ist die Anzahl der beteiligten Künstler*innen und zu unterschiedlich die entstandenen Stücke.

Purple kooperiert im Rahmen des Festivals mit TanzZeit/ Tanzkomplizen und dem Theater Strahl. In der kommenden Ausgabe ist auch erstmalig die *Tanztangente* mit einer Eigenproduktion dabei. Die kuratorische Freiheit im Rahmen dieser Kooperationen ist für das Festival begrenzt. Es können letztlich nur Stücke dieser Partner gezeigt werden, die derzeit im Repertoire sind oder deren Wiederaufnahme auf personeller und finanzieller Basis überhaupt möglich ist. Die Kooperation und Einbindung dieser Einrichtungen ist aber trotzdem überaus sinnhaft, da sie zur Sichtbarkeit der Berliner Produktionen beiträgt. Auf die kuratorische Handschrift des Festivals wurde bereits unter „Themen und Stoffe im Spielplan“ eingegangen.

Raumkonzepte

Die Produktionen sind in der Regel als „klassische“ Bühnenstücke konzipiert. Es existiert eine klar definierte Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum. Am auffallendsten wurde dieses Raumkonzept mit dem Stück „Our Park!“ von Theater Strahl durchbrochen. Ein metallenes Gerüst wird hier von allen Seiten bespielt. Auch die Zuschauer*innen verteilen sich auf vier Seiten und können bei Bedarf und Wunsch mobil sein, um so die Perspektive auf das Geschehen selbstbestimmt zu wechseln. Darüber hinaus spielen auch einige Produktionen von Tanzkomplizen mit punktuellen Aufhebungen des Zuschauer- und/oder Bühnenraumes. Dies geschieht beispielsweise indem das Publikum während des Stückes auf der Bühne in das Geschehen integriert wird, vereinzelte Szenen im Zuschauerraum „spielen“ oder aber Darsteller*innen gar im Rücken des Publikums agieren. Durch das Aufheben der magischen Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum wird in der Regel eine intensive Annäherung und unmittelbarer Kontakt zwischen Darsteller*innen und den jungen Zuschauer*innen hergestellt.

Im Kontext von „Raum“ macht es Sinn, kurz auf die grundsätzliche Raumsituation der Spielstätten, an denen die Tanzproduktionen zu sehen sind, hinzuweisen, da auch dies einen Einfluss auf die Raumkonzepte innerhalb der Produktionen hat. Die Spielstätte im Podewil zeichnet sich durch eine vergleichsweise einfache technische Ausstattung und eine kleine Zuschauertribüne aus. Dies schafft zwar eine Spielstätte, hat aber als Theaterambiente einen eher provisorischen Charakter. Die Halle am Ostkreuz, in der die beiden von Theater Strahl mit der niederländischen Tanzkompanie entwickelten Stücke gezeigt wurden, hat trotz oder gerade aufgrund ihres rauen Charakters einen besonderen Charme. Die Größe des Bühnen- und Zuschauerraumes bietet vielfältige Möglichkeiten und ist konstruktiv ausbaubar. Das Purple Festival findet vorrangig in den Uferstudios statt. Hier gibt es gute Räumlichkeiten, die auf Tanz ausgelegt sind. Festzustellen ist insgesamt jedoch, dass keine große und gut ausgestattete Spielstätte involviert ist. Das Nischendasein des Tanzes für junges Publikum manifestiert sich u. a. in den bespielten Räumlichkeiten. Auch wenn sich der zeitgenössische Tanz gern in alternativen Räumen verortet, so täte es dem Ansehen des Tanzes für junges Publikum gut, in einem „echten“ Theater gezeigt und gesehen zu werden. Dies ist auch im Kontext der Akzeptanzproblematik nicht unerheblich, auf die ich im folgenden Kapitel zu sprechen komme.

Künstlerische Vermittlungspraxis

Alle Player setzen auf Vermittlungsangebote, um die gezeigten Tanzaufführungen zu kontextualisieren. Im einfachsten Falle ist dies ein Gespräch mit den Zuschauer*innen nach der Aufführung. Häufig gehen die Angebote jedoch weit darüber hinaus. Allen drei Einrichtungen ist es wichtig, dass Schulen bzw. Schulklassen ihre Aufführungen besuchen. So werden den Klassen z. B. praktische Workshops angeboten, die vor und/oder nach der Aufführung realisiert werden. Purple veranstaltet beispielsweise in Kooperation mit zwei Grundschulen Lehrer*innenworkshops und zweitägige Workshops mit Schüler*innen inklusive einer Vorbereitung auf das Stück und einem Nachgespräch in der Schule. Die Tanzkomplizen haben eine Theaterpädagogin im Team, die ebenfalls Gespräche und Workshops anbietet, die von den Schulen hinzugebucht werden können. Wenn möglich, werden auch die Choreograf*innen der Stücke mit einbezogen. Darüber hinaus werden ebenfalls die Tänzer*innen von TanzZeit involviert. In ihrem Unterricht an den Schulen besprechen sie die besuchten Aufführungen. Hierfür werden sie von der Theaterpädagogin geschult. Das Theater Strahl setzt ebenfalls auf diverse Vermittlungsangebote. Auch hier sind es Gespräche, Workshops und Materialien mit Hintergrundinformationen zur Produktion und möglichen Aufgaben, die die Lehrer*innen im Kontext der Aufführung mit ihren Schüler*innen bearbeiten können. Auch für andere Besucher*innen werden viele Aufführungen von Vermittlungsangeboten gerahmt. Dies geschieht neben Gesprächen durch kurze praktische Aktionen nach den Aufführungen, in denen gemalt, getanzt oder diskutiert wird – je nach Inhalt des Stückes und Alter des Publikums.

Vermittlungsangebote scheinen eine große Bedeutung zu haben. Dies liegt insbesondere daran, dass zeitgenössische Tanzaufführungen für junges Publikum noch keinen großen Bekanntheitsgrad erlangt haben. Der Besuch einer Tanzaufführung im schulischen Kontext stellt immer noch eine Ausnahme dar. Während die „Anschlussfähigkeit“ von Theaterstücken an Unterrichtsinhalte in vielen Fällen sehr ausdrücklich formuliert ist, ist dies bei Tanzstücken häufig weniger deutlich gegeben. Hinzu kommt, dass viele Multiplikator*innen, wie Lehrer*innen oder Erzieher*innen, kaum mit dem zeitgenössischen Tanz vertraut sind und daraus eine Unsicherheit erwächst, sich darüber mit den eigenen Schüler*innen im Nachgang „erklärend“ austauschen zu können. Hier muss Wissen vermittelt werden, um diese Zielgruppen in ihren Kompetenzen zu stärken. Denn das Fehlen einer Narration, die Möglichkeit, ein Stück auf unterschiedliche Art und Weise interpretieren zu können, die assoziative Herangehensweise – all dies sind herausfordernde Aspekte, die neue Formen des Betrachtens und des Umgangs mit dem Gesehenen notwendig machen. Insofern sind die Weiterbildungsangebote für Multiplikator*innen und die Vermittlungsaktivitäten für das Publikum wichtige Aspekte, die es auszubauen gilt.

Chancen und Desiderate

Tanz für junges Publikum erlebt seit zwei bis drei Jahren in Berlin einen enormen Aufschwung. Dies ist insbesondere durch die Etablierung eines Tanzfestivals für junges Publikum (Purple) und der Initiative Tanzkomplizen möglich. Auch das Theater Strahl hatte auf der Basis einer dreijährigen Förderung durch den Fonds Darstellende Künste die Möglichkeit, einen ersten wichtigen Beitrag zu leisten. Insgesamt ist das Angebot im Hinblick auf die Größe der Stadt und ihren ca. 600.000 jungen Menschen (0-18 Jahre) jedoch noch verschwindend gering. Umso wichtiger ist es, diese ersten Entwicklungen aufzugreifen und zu stärken.

Die Desiderate im Bereich Tanz für junges Publikum sind nicht gering. Doch letztlich bietet der Tanz nicht zuletzt durch seine internationale Aufstellung eine besondere Chance, die Diversität unserer Stadt abzubilden und Teilhabe- und Zugangsmöglichkeiten für die unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen zu schaffen. Dass hierbei die jungen Menschen unsere besondere Aufmerksamkeit verdienen, ist eindeutig.

Die immensen Potentiale, die Berlin in Form unzähliger Tänzer*innen, Choreograf*innen und international renommierter Produktions- und Spielstätten sowie Festivals birgt, könnten für den Tanz für junges Publikum bundesweit einmalig genutzt werden.

5 Schlussfolgerungen

Von Gerd Taube, Dieter Haselbach,
Yvonne Pröbstle

Ausgangspunkt für alle Schlussfolgerungen aus der Untersuchung des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin ist die Tatsache, dass die Landschaft der Theaterbetriebe, die in Berlin für Kinder und Jugendliche produzieren und spielen deutliche Strukturunterschiede aufweist. Aus diesen Differenzen erwächst ein Teil der Schwierigkeiten, die wir festgestellt haben.

Zum einen gibt es in Berlin große Kinder- und Jugendtheater mit Millionenbudgets. Sie sind kulturpolitisch gut etabliert, ihre Kontinuität steht nicht infrage und sie verhandeln ihre Entwicklungsbedarfe direkt mit ihrem institutionellen Zuwendungsgeber. In unserer quantitativen Studie sind drei große Betriebe enthalten. Dann gibt es eine weitere Gruppe, wir nennen sie „mittelgroße und kleine Betriebe mit eigener Spielstätte“, die teilweise mit öffentlicher Förderung, manchmal aber auch aus eigener Kraft, eine Spielstätte selbst betreiben und hier ihre Programme anbieten. In dieser Gruppe gibt es Betriebe mit recht unterschiedlicher Wirtschaftskraft, manche sind eher mit den großen Betrieben vergleichbar, manche erinnern mehr an die kleinen Unternehmen, über die gleich zu sprechen sein wird. Zehn Betriebe gehören in der quantitativen Studie in diese Kategorie. Schließlich gibt es, bei 24 Fällen in der quantitativen Studie, kleine Unternehmen, die ohne eigene Spielstätte arbeiten und damit auf Dritte angewiesen sind, um ihr Publikum zu finden. Auch wenn die befragten Betriebe in Berlin beheimatet sind, arbeiten einige von ihnen überwiegend außerhalb Berlins, wo sie bessere Gastspielbedingungen und insbesondere bessere Gastspielhonorare vorfinden. Viele Betriebe in dieser Kategorie sind wirtschaftlich äußerst schwach, können oft nur Erträge verteilen, die – wären es Löhne oder Gehälter – weit unterhalb des gesetzlichen Mindestlohns liegen.

5.1. WIRKUNGSERWARTUNGEN

Diese Untersuchung ist von der Senatsverwaltung für Kultur und Europa initiiert worden, um der Vereinbarung im Koalitionsvertrag³³ der rot-rot-grünen Landesregierung zu entsprechen.

Voraussetzung für die Ableitung von Empfehlungen aus den Befunden und Ergebnissen der Untersuchung ist die Klärung der Frage, welche Wirkungen von dem Fördersystem erwartet werden. Die Aufgabenstellung für die vorliegende Evaluation lässt folgende Rückschlüsse auf die Wirkungserwartungen zu:

An erster Stelle aller Wirkungserwartungen steht, dass es ein ausreichendes und qualitativ hochwertiges **Theaterangebot für junges Publikum** in Berlin gibt, das in der Fläche stadtwweit verfügbar ist und das möglichst alle Kinder und Jugendlichen erreicht (soziale Inklusion).

Für die Theaterbetriebe werden insbesondere folgende Wirkungen des Fördersystems erwartet:

Förderung soll die **künstlerische Autonomie der Theater** ermöglichen und stärken. Künstlerische Autonomie wird dabei als eine Voraussetzung für die Entstehung von Vielfalt und hoher künstlerischer Qualität in der Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche verstanden. Die Förderung soll so wirken, dass qualitativ hochwertige und gesellschaftlich relevante Kunst entsteht, dass ein möglichst breites Spektrum an künstlerischen Ausdrucksformen und Sparten entsteht und, dass neue künstlerische Impulse und Ansätze realisiert werden können.

Förderung soll dazu beitragen, dass das **Einkommen der Akteur*innen auskömmlich** ist. Mit einer Vollzeitbeschäftigung im Kinder- und Jugendtheater, ob als Mitglied eines Kollektivs oder als Einzelkünstler*in, soll ein Einkommen erzielt werden, das deutlich über dem Mindestlohn und etwa auf der Höhe der Mindestgage des NV-Bühne liegt (S. 15 Tabelle 10). Es ist dies eine Aufgabe von Förderung, weil sich durch Abspiegelung kein auskömmliches Einkommen erzielen lässt.

Ein Anspruch an die Förderung ist, dass sie für alle Akteure im Freien Theater **prinzipiell zugänglich und transparent** ist. Die Akteur*innen im Feld sollen gleich behandelt werden und gleiche Chancen auf Förderung haben. Einen Förderautomatismus gibt es nicht.³⁴

33 „Die Koalition will die professionellen Kinder- und Jugendtheater als wichtige Akteure bei den kulturellen Angeboten für Kinder und Jugendliche durch eine Erhöhung der Fördermittel stärken. Dabei wird eine finanzielle Unterstützung gewährt, die faire Bezahlung und sozialversicherungspflichtige Arbeitsverhältnisse ermöglicht. Die Förderung ist einer Evaluation der bestehenden Angebote und der Identifizierung von Defiziten (z. B. in der Bandbreite des künstlerischen Angebotes oder der flächendeckenden Versorgung) zu unterziehen. In enger Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis der Kinder- und Jugendtheater wird die Koalition strukturelle Maßnahmen entwickeln, um Verbesserungen der Angebote für alle Berliner*innen mit ihren vielfältigen Ansprüchen zu erreichen. Es werden zusätzliche Förderfonds mit Projektmitteln für innovative, experimentelle Formate aufgelegt.“

Kooperationsvereinbarung zwischen SPD, DIE LINKE und Bündnis 90/Die Grünen für die Legislaturperiode 2016-2021, S. 123)

34 Hier sind nur die Freien Theater angesprochen. Institutionell unterhaltene Akteure verhandeln über ihre wirtschaftlichen Bedingungen auf anderen Wegen, aber sie unterliegen auch anderen Zwängen (Tarifrecht, öffentliche Beschäftigungsverhältnisse etc.).

5.2. ERZIELEN DIE AKTEUR*INNEN IM FELD EIN AUSKÖMMLICHES EINKOMMEN?

Eine Antwort lässt sich nicht pauschal geben, sondern nur in einer Differenzierung auf die unterschiedlichen Gruppen und präziser eigentlich nur in Bezug auf den Einzelfall. Man kann sagen, dass die Probleme der Bezahlung generell virulenter werden, je kleiner die Betriebe sind. Nach unserer Erhebung liegen die Einkommen der kleineren Betriebe im Vergleich deutlich unter dem Mindestlohn. Das betrifft gleichermaßen die Freien Theater mit und ohne Spielstätte. Aber es entstehen auch Probleme daraus, dass Betriebe Infrastrukturen vorhalten, die sie aus ihrem Spielbetrieb nicht refinanzieren können.

Und es gibt ein systematisches Problem: Das Honorar, das die Theaterbetriebe erzielen können, ist Gegenstand freier Verhandlungen, in denen die Marktmacht der Vertragsschließenden eine große Rolle spielt. Die Gastspielstätten für Kinder- und Jugendtheater haben kaum Verhandlungsspielräume, da sie über keine oder nur geringe Budgets für die Honorierung von Gastspielen verfügen. Die Marktmacht gerade kleiner Anbieter im Kinder- und Jugendtheater ist jedoch nicht groß und so werden zusätzlich zu einer mageren Honorierung häufig Risiken auf sie abgewälzt, die sie nicht tragen können. Als Beispiel sei hier die in Berlin häufig angewandte Teilung der Einnahmen aus dem Kartenverkauf von 30 Prozent für den Veranstalter und 70 Prozent für das gastierende Theater angeführt. Bei dieser Form der Bezahlung der Leistung liegen die Risiken, die beispielsweise durch mangelnde Nachfrage und eine geringe Kasseneinnahme entstehen, überwiegend bei den gastierenden Theatern.

5.3. ERFÜLLT DIE FÖRDERUNG DEN ANSPRUCH DER PRINZIPIELLEN ZUGÄNGLICHKEIT FÜR ALLE AKTEUR*INNEN IM FELD?

Jenseits der institutionellen Förderung der großen Betriebe gibt es für die strukturell deutlich unterschiedlichen mittleren und kleinen Betriebe des Kinder- und Jugendtheaters in Berlin die Möglichkeit, sich bei den Förderprogrammen für die freien darstellenden Künste und den Tanz um eine Förderung zu bewerben. Außerdem gibt es die Besucherförderung des JugendKulturService (JKS), an der letztlich alle Betriebe partizipieren, die allerdings ein *bildungspolitisches* Förderinstrument ist und deren Förderintention vor allem in der Schaffung von Teilhabegerechtigkeit für Schüler*innen und Kita-Kinder besteht. Die angebotserhöhenden Förderungen (z. B. Basisförderung, Einzelprojektförderung) kommen dabei besonders bei den größeren Betrieben an, die nachfragestützende Besuchsförderung wird allen Betrieben angeboten, ist aber im Bereich der kleinen Betriebe wirtschaftlich ungleich bedeutsamer.

In den Förderprogrammen für die freien darstellenden Künste werden die je sparten- und zielgruppenspezifischen sowie die wirtschaftlichen Bedürfnisse und Förderbedarfe der unterschiedlichen Betriebe kaum berücksichtigt.

Die quantitative wie die qualitative Untersuchung haben ergeben, dass vor allem mittlere und kleine Theater kaum Chancen auf Förderung sehen und sich von den administrativen Anforderungen der Antragstellung überfordert fühlen.

5.4. DREI FÖRDERSZENARIEN

Die beschriebenen Wirkungserwartungen an das Fördersystem lassen sich nicht alle in einem Fördersystem optimal verwirklichen, sondern es müssen Entscheidungen getroffen werden, welcher Fördermechanismus die wesentliche Verteilungs- und damit Steuerungsfunktion haben soll. Dies bedarf einer kulturpolitischen Bewertung, die in unserer Untersuchung nicht zu leisten war.

Wir haben drei Szenarien erarbeitet, um grundsätzliche Möglichkeiten der Förderung zu skizzieren. Das erste Szenario („Weiter so“) ist stark in der Förderung von künstlerischer Autonomie, kann aber die Wirkung eines auskömmlichen Einkommens nicht erreichen. Das zweite Szenario („Abspielförderung“) verfehlt die differenzielle Förderung künstlerischer Autonomie, aber es erreicht die Wirkung der Auskömmlichkeit. Es ist mit einem vollständigen Wechsel der Förderlogik verbunden. Erst das dritte Szenario („Normalhonorar und Kunstförderung“), das eine Honorierung der Abspielung mit einem Fonds für künstlerische Projekte kombiniert, erreicht beide Ziele, aber auch dieses Szenario kommt nicht ohne eine grundsätzliche Modifikation des Fördersystems aus.

Im Folgenden werden die drei Szenarien dargestellt.

5.4.1 ERSTES SZENARIO: „WEITER SO“ MIT PUNKTUELLEN MODIFIKATIONEN

Die Berliner Senatsförderung stellt für Kinder- und Jugendtheater ein sehr differenziertes System von Förderlinien bereit. Die Senatsverwaltung für Kultur und Europa adressiert mit ihnen neben den institutionellen Zuschüssen eine Reihe von typischen Problemlagen im freien Theaterbetrieb. Der Schwerpunkt der Förderung besteht darin, Produktionen zu ermöglichen, dabei sind dominierende Förderkriterien künstlerische Qualität und Autonomie. Für Theaterbetriebe, die noch keine eigenen Produktionen vorzuweisen haben, gibt es eine Einstiegsförderung. Weitgehend alleingelassen sind die Theaterbetriebe dann darin, ihre Produktionen am Markt zu platzieren. Hier ist die Besucherförderung des JKS eine kleine Entlastung, die prinzipiell für alle Theaterbetriebe zur Verfügung steht, die den, weitgehend formalen, Bedingungen des JKS mit ihrer Arbeit entsprechen. Ansonsten befinden sich die Betriebe bei der Abspielung in einer Preisfalle: Ihre Klientel kann nicht besser bezahlen, die Besuchsförderung entlastet nur teilweise.

Das Szenario „Weiter so“ bleibt prinzipiell auf diesem Pfad und modifiziert dort, wo sich in unserer Untersuchung Schwächen gezeigt haben. So zeigen beispielsweise die Rückmeldungen zur Wahrnehmung der unterschiedlichen Förderelemente in der Online-Befragung und den leitfadengestützten Interviews, dass sie von den meisten potentiellen Antragstellern nicht als

ein integrales Programm, sondern nur sehr selektiv wahrgenommen werden. Die befragten Betriebe bezogen sich immer nur auf Teile des Programms. Schließlich erscheint gerade für kleine Betriebe die Antragstellung für die Förderung selbst als oft zu arbeitsaufwändig, sie fühlen sich durch diese Anforderung teilweise von der Förderung ausgegrenzt oder nicht gemeint.

Das wesentliche Handlungsfeld in diesem Szenario liegt im künstlerischen Bereich. Soziale und wirtschaftliche Gesichtspunkte sind dagegen nicht steuerungsrelevant. Damit ist das Ziel des auskömmlichen Einkommens für die Akteur*innen nicht zu erreichen.

Folgende Maßnahmen würden zu einer Verbesserung im „Weiter so“ führen:

- Die Budgets der bestehenden Fördertöpfe (u. a. Einstiegsförderung, Einzelprojektförderung, Basisförderung) werden angepasst, um die Chance auf Förderung bei gleichzeitiger Erfüllung der Förderkriterien zu erhöhen und die Produktionsbedingungen (z. B. Stichwort „Solistenfalle“³⁵) zu verbessern.
- Ein weiterer Fördertopf setzt Anreize, um verhältnismäßig kleine Fördersummen bei gleichzeitig geringstmöglichen Bürokratieraufwand zu beantragen; kleineren Betrieben kann damit unmittelbar geholfen werden.
- Darüber hinaus werden die Betriebe angesichts ihrer stark begrenzten Ressourcen in sämtlichen Fällen der Antragsstellung bei Bedarf durch eine Beratungsstelle unterstützt und das Antrags-/Abrechnungsverfahren wird prinzipiell erleichtert.
- Die Antragssteller werden angehalten, eine Mindestbezahlung – bei gleichzeitig realistischer Kalkulation des Aufwands – konsequent zur Grundlage der Antragskalkulation zu machen.
- Das Ermäßigungsverfahren im Rahmen der Besucherförderung erfährt eine Differenzierung und die Mittel werden insgesamt angehoben. Die Besucherförderung ist ein wichtiges Instrument, um die Teilhabe von möglichst vielen Kindern und Jugendlichen zu ermöglichen. Gleichwohl wird diese Förderung von den Theatern als eine Mitfinanzierung der Nachfrage wahrgenommen. Da die mittleren und vor allem die kleinen Betriebe stärker und existentieller auf diese Form der Zuschussung angewiesen sind als die großen Betriebe, sollte über eine Differenzierung des Systems nachgedacht werden, das den Anteil der kleinen und mittleren Theater am Ermäßigungsverfahren stärkt. Die bundesweit einzigartige staatliche Zuschussung des Eintrittspreises für Gruppenbesuche in Theatern wird durch die Entscheidung des Publikums unter den berechtigten Theatern und Spielorten verteilt. Eine Anhebung der Mittel des JKS würde dieses „plebiszitäre“ Element der Förderung stärken und mehr Teilhabemöglichkeiten schaffen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass in einem durch die Produktionsförderung dominierten System das Problem der Abspielung, aus dem im Regelfall das auskömmliche Einkommen erzielt werden müsste, nicht adressiert ist.

5.4.2 ZWEITES SZENARIO: ABSPIELFÖRDERUNG

Der letztformulierten Kritik begegnet das Modell der Abspielförderung. Es folgt einer anderen Logik als die Förderung der künstlerischen Autonomie und stellt einen Systembruch in der Förderung her. Unser Szenario arbeitet mit einem Normalhonorar für Auftritte in Berlin. Pro Person und Engagement schlagen wir ein Honorar von 200-250 Euro pro beteiligte Person vor. Ein Honorar von 200 Euro würde bei 160 Engagements pro Jahr jeder oder jedem Beteiligten erlauben, ein Budget von 32.000 Euro zu erwirtschaften, ein Honorar von 250 Euro ein Budget von 40.000 Euro. Dies schafft auf der einen Seite ein auskömmliches Einkommen (das Jahresmindesteinkommen nach NV-Bühne sind 24.000 Euro) und würde auf der anderen Seite sowohl Zeit lassen wie auch ein Budget erlauben, aus dem der Theaterbetrieb etwa neue Produktionen oder andere künstlerische Arbeit finanzieren kann.³⁶ Ein solches Abspielhonorar könnte über unterschiedliche Wege verteilt werden. Wir favorisieren die Förderung über die Spielstätten von Kinder- und Jugendtheater bei gleichzeitiger Verbesserung der Situation der Spielstätten in Berlin. Werden diese so gefördert, dass sie neben den entstehenden Honoraren ihre anteiligen Kosten gegenfinanzieren können und werden die Fördergelder entsprechend zweckgebunden vergeben, so wären die Häuser mit der Kuratierung von attraktiven Programmen im Kinder- und Jugendtheater die „gatekeeper“ für Qualität. Die Besucherförderung des JKS kann in diesem System eingerechnet werden. Da aus dem Normalhonorar im Verhältnis zu einem auskömmlichen Einkommen betriebliche Reserven erwirtschaftet werden können, fällt alle weitere Förderung aus: Die Theaterbetriebe sind im eigenen Interesse angehalten, ihr Programmangebot so zu gestalten, dass sie von den Spielstätten ausreichend gebucht werden.

Das wesentliche Handlungsfeld in diesem Szenario liegt im wirtschaftlichen und sozialen Bereich. Künstlerische Gesichtspunkte sind weniger steuerungsrelevant. Durch diese Form der Förderung würde das Ziel des auskömmlichen Einkommens für die Akteur*innen erreicht. Das Monitoring der Qualität der künstlerischen Arbeit würde den Kurator*innen der Spielstätten obliegen.

35 Kleine Betriebe ohne, aber teilweise auch mit Spielstätte, schilderten in den leitfadengestützten Interviews unter dem Stichwort „Solistenfalle“ mehrfach die Situation, dass Produktion, Inszenierung und Aufführung in Eigenregie verantwortet werden müssen, weil die finanziellen Ressourcen z. B. die Zusammenarbeit mit externen Schauspielkolleg*innen oder Regisseur*innen nicht erlauben bzw. das Stück andernfalls noch weniger auskömmlich ist. Künstlerische Ideen und Ansätze müssen so regelmäßig aufgrund der wirtschaftlichen Rahmenbedingungen beschnitten oder aufgegeben werden.

36 Wir orientierten uns für diese Rechenbeispiele an Honorarvorschlägen, wie sie beispielsweise von der Union Deutscher Jazzmusiker gemacht werden (vgl. S. 15). Darin wird von 160 Auftritten pro Jahr ausgegangen. Die leitfadengestützte Expertenbefragung lieferte Hinweise darauf, dass die Zahl der Auftritte von Kinder- und Jugendtheatern ohne eigene Spielstätte stark variiert. Es war die Rede von 100 bis 240 Auftritten pro Jahr, was einem (nicht repräsentativen) Durchschnittswert von 170 entsprechen würde.

Das beschriebene Szenario kann nur dann funktionieren, wenn sich den Theaterschaffenden ausreichende Auftrittsmöglichkeiten bieten. Die Kapazitäten in den Spielstätten decken häufig nicht die Nachfrage von Publikum und gastierenden Kinder- und Jugendtheatern ab. Aus den Erhebungsergebnissen lässt sich schlussfolgern, dass die vorhandenen Spielstätten finanziell deutlich besser ausgestattet werden müssen, was einerseits Programmbudgets, aber andererseits auch technische Ausstattung und Personalressourcen betrifft. Für bedenkenswert halten wir zudem die Überlegung, Spielstätten Zugriff auf einen geförderten Pool von kostenlos zur Verfügung stehenden Leistungen (z. B. Bühnentechnik, Technikbetreuung, zentrales Marketing der Angebote) zu gewähren, wenn diese mit bestehenden Ressourcen selbst nicht gestemmt werden können oder sich der Aufbau entsprechender Strukturen für die einzelne Spielstätte als nicht zielführend erweist, weil sie z. B. überwiegend nicht für Kinder- und Jugendtheater genutzt wird. Der Ausbau bestehender bzw. die Erschließung neuer Spielorte empfiehlt sich vor allem in Bezirken zu prüfen, wo nachweislich durch JKS-Erhebung weniger Jugendliche und vor allem Kinder (gemessen an ihrer Gesamtheit) entsprechende Angebote wahrnehmen (können).

Von den Spielstätten kann nur gebucht werden, wer bereits am Markt agiert. Um vor allem dem künstlerischen Nachwuchs Zugang zu diesem Markt zu ermöglichen, schlagen wir vor, in diesem Szenario eine Nachwuchsförderung mitzudenken, die sich an der bestehenden Einstiegsförderung orientiert.

5.4.3 DRITTES SZENARIO: NORMALHONORAR UND KUNST- FÖRDERUNG

Einen mittleren Weg geht das dritte Szenario, das Elemente der beiden vorherigen kombiniert. Festgehalten wird am Normalhonorar und am Mechanismus seiner Verteilung. Damit ist sichergestellt, dass ein auskömmliches Einkommen erzielt werden kann. Ergänzt wird dies durch ein auf die Produktionsförderung ausgerichtetes Förderprogramm, das so ausgestaltet wird, dass die kulturpolitischen Ziele des Landes Berlin darin z. B. mittels verschiedener Fördersäulen Niederschlag finden. Dies kann zum Beispiel die gezielte Förderung einer Sparte im Kinder- und Jugendtheater sein³⁷ oder die besondere Unterstützung von Innovation oder Antworten auf Diversität und Digitalisierung – zwei Herausforderungen, die im Übrigen wiederholt von den Theaterschaffenden in den Befragungen genannt wurden. Im Förderprogramm werden alle anderen Förderungen, bis auf die Nachwuchsförderung, zusammengeführt, denn ein Grundeinkommen für ihre Aufführungsarbeit beziehen alle Kinder- und Jugendtheater aus der Abspielförderung zum Normalhonorar.

Ergänzend halten wir für dieses dritte Szenario bedenkenswert, den Vorschlag aus dem ersten Szenario aufzugreifen und die Besucherförderung zu differenzieren und anzuheben.

5.5. WEITERE EMPFEHLUNGEN

Vor allem die leitfadengestützten Interviews haben offengelegt, dass ein gemeinsames Eingreifen von Bildungs- und Kulturpolitik notwendig ist, um mittel- bis langfristig den Zugang zu bzw. die Teilhabe von Schulen zu ermöglichen. Während der Anteil von Kleinkindern unter dem Publikum wächst und die Besuche aus Grundschulen stabil scheinen, wächst der Aufwand für die Betriebe, weiterführende Schulen anzusprechen und Jugendliche zu erreichen. Strukturelle Veränderungen und Herausforderungen im Schulbetrieb verlangen hier nach politischen Lösungen. Dazu gehört auch eine Entscheidung darüber, ob über Förderungen weiterhin eine Vielzahl an Projekten im Bereich der kulturellen Bildung entstehen soll, die allerdings in den meisten Fällen oftmals von kurzer Dauer sind, oder ob Kooperation mit Schulen vermehrt eine Verstetigung erfahren sollen – und mit welchem Ziel.

Die Interessenvertreter*innen der Szene (AK Berliner Kinder- und Jugendtheater, IG Puppe des LAFT und BeP, der Verband der Berliner Puppentheater) müssen an der Ausgestaltung von Förderung und Förderinstrumenten beteiligt werden, um eine praxisnahe Förderpolitik gewährleisten zu können. Die Festsetzung von politischen Zielen bleibt Vorrecht der Kulturpolitik.

Wir empfehlen schließlich, die Fördersystematik und die Förderrichtlinien zukünftig auf ihre intendierte und tatsächliche Wirkung hin konsequent zu evaluieren.

³⁷ In der Bandbreite des künstlerischen Angebots ist die Ausdrucksform Tanz für junges Publikum in Berlin deutlich unterrepräsentiert. Berlin ist aber ein Zentrum des zeitgenössischen Tanzes in Deutschland, daher stellt sich die kulturpolitische Frage, ob der Tanz dem jungen Publikum stärker als bislang möglich zugänglich gemacht werden soll? Ähnliches trifft auf die Rolle Berlins als ein Zentrum des zeitgenössischen Puppen- und Figurentheaters zu. Im Vordergrund steht da eine grundsätzliche Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen der Puppen- und Figurenspieler*innen. Aufgrund der hohen Flexibilität und Mobilität der Kunstform ist das Puppen- und Figurentheater ein wesentlicher Faktor für die Verbesserung der stadträumlichen Verteilung von Kinder- und Jugendtheater in Berlin.

6 Die Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Gerd Taube

Theaterwissenschaftler, ist seit 1997 Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland und Künstlerischer Leiter der nationalen Biennale des deutschen Kinder- und Jugendtheaters, des Deutschen Kinder- und Jugendtheater-Treffens „Augenblick mal!“ in Berlin. Er ist Honorarprofessor am Institut für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität, Frankfurt am Main und war von 2009 bis 2018 Vorsitzender der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung. Er veröffentlicht Bücher, Zeitschriften und Beiträge über Puppen- und Figurentheater, Junges Theater und Junge Dramatik.

Prof. Dr. Dieter Haselbach

Habilitierter Soziologe, ist nach einem Jahrzehnt als Hochschullehrer (University of Victoria, B.C., Canada und Aston University, Birmingham, UK) seit mehr als 20 Jahren selbständiger Kulturberater und Kulturforscher. Er ist Direktor des Zentrums für Kulturforschung in Berlin, Business Partner in der ICG Deutschland und apl. Prof. für Soziologie an der Philipps-Universität in Marburg.

Veröffentlichungen: „Der Kulturinfarkt“ (2012, drei Mitautoren), „Kompetenzen sichtbar machen“ (2010, zwei Mitautoren), „Tönnies Gesamtausgabe“ Bd. 15 und 2 (2000 und 2019), „Multiculturalism in a World of Leaking Boundaries“ (1998, Hg.) „Autoritärer Liberalismus und soziale Marktwirtschaft“ (1991), „Franz Oppenheimer“ (1985), sowie mehr als 100 Aufsätze und Forschungsberichte.

Dr. Yvonne Pröbstle

Kulturwissenschaftlerin, absolvierte nach ihrem Studium der Europäischen Kulturgeschichte in Augsburg und Wien ein Aufbaustudium Kulturmanagement am Ludwigsburger Institut für Kulturmanagement, wo sie anschließend als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig war. 2013 folgte die Gründung der Agentur Kulturgold mit Sitz in Stuttgart. Zu ihren Arbeitsgebieten zählen u.a. Besucherforschung und Evaluation sowie Kulturentwicklungsplanungen. Darüber hinaus ist sie regelmäßig als Dozentin und Moderatorin tätig.

Patrick Wildermann

Politikwissenschaftler, ist seit 2004 freier Kulturjournalist in Berlin. Er arbeitet unter anderem für den Tagesspiegel, Theater der Zeit, das Goethe-Institut und das Galore-Magazin. Darüber hinaus ist er als Juror tätig, u.a. für die Senatskommission Berliner Konzeptförderung (2008), den Brüder-Grimm-Preis des Landes Berlin (2009), die „Mülheimer KinderStücke“ (2014) und die Spartenoffene Förderung (2016-2018).

Anke Meyer

Literaturwissenschaftlerin, ist nach eigenen Theaterproduktionen und langjähriger Tätigkeit am Deutschen Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst in Bochum heute freiberuflich als Autorin, Dramaturgin und Kuratorin unterwegs. Sie ist Redakteurin des Magazins für Puppen-, Figuren- und Objekttheater „double“ seit dessen Gründung. Darüber hinaus ist sie als Lehrbeauftragte u.a. am Studiengang Figurentheater der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart tätig.

Dr. Matthias Nöther

Musikwissenschaftler, studierte außer Musik und Musikwissenschaft auch Philosophie. Promotion in Weimar / Jena mit der Arbeit „Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich“. Er lebt und arbeitet seit 2006 als freier Journalist mit Schwerpunkt Musik und Musiktheater in Berlin und Umgebung. Er ist Autor u. a. für ARD-Hörfunkanstalten und das Deutschlandradio, sowie von Programmheften und Musikkritiken, u. a. für die Berliner Morgenpost.

Martina Kessel

studierte Tanz und Tanzpädagogik an den Akademien in Rotterdam und Essen und absolvierte im Anschluss ein Studium der Ethnologie, Islamwissenschaft und Pädagogik an der Universität Köln. Von 2003 bis 2013 arbeitete sie am tanzhaus nrw, wo sie u.a. das Projekt „Take-off: Junger Tanz“ im Rahmen von Tanzplan Deutschland leitete und den Bereich „Tanz für junges Publikum“ aufgebaut hat. Seit 2013 ist sie in Berlin als Projektleiterin von „ChanceTanz“ tätig und fördert mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung tanzkünstlerische Projekte mit Kindern und Jugendlichen. Darüber hinaus arbeitet sie als freie Dramaturgin und Beraterin und kuratiert u.a. für die Berliner Festspiele das Forum der Choreograf*innen und Tänzer*innen im Kontext des Tanztreffens der Jugend.

Ausgangsfragen der Politik:

Vielfalt des Angebots?

Teilhabe /
Flächendeckende Versorgung

Auskömmliche Bezahlung
der Akteur*innen?

Evaluationsprozess:

Erhebung:
Quantitative Untersuchung

Bewertung & Beschreibung:
Qualitative Untersuchung

Beteiligung: Erstes Landesforum
der Kinder- und Jugendtheater

38 Theaterbetriebe
(Online Fragebogen)

23 Experteninterviews
(leitfadengestützt)

Identifizierung von Mängeln &
Problemen der Akteur*innen

Ableichen der Studienergebnisse mit Expert*innen, — Überarbeitung

Schlussfolgerungen:

Wirkungserwartungen an das Fördersystem:

Qualitativ hochwertiges Theaterangebot für junges Publikum, stadtweit verfügbar, sozial inklusiv

sowie:

Künstlerische Autonomie der
Theater

Auskömmliches Einkommen der
Akteur*innen

Zugangschancen zu Förderung
für alle Akteur*innen

Drei Förderszenarien

1 „Weiter so“

- Anpassung der bestehenden Fördertöpfe
- zusätzlicher niedrigschwelliger Fördertopf mit kleinen Fördersummen
- Antragsberatung
- Berücksichtigung von Mindestvergütung in Anträgen
- Anhebung der Besucherförderung

2 „AbspieLförderung“

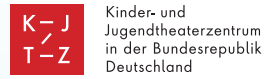
- Normalhonorar pro Auftritt pro Person
- Spielstätten als Kuratoren
- Erweiterung der Kapazität der Spielstätten
- Nachwuchsförderung um Zugang zum Markt zu ermöglichen

3 „Normalhonorar und Kunstförderung“

- Normalhonorar nach Szenario 2
- ergänzend Produktionsförderungsprogramm
- Anhebung der Besucherförderung

Impressum

Herausgegeben vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum
in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ)
Frankfurt am Main und Berlin, 2019



Redaktion: Aline Reinsbach, Gerd Taube

Corporate und Editorial Design:
Grafikdesign Holger Drees, Münster
www.dreesgrafikdesign.de

Die Fotos stammen vom Landesforum der Berliner Kinder- und Jugendtheater am 24. Mai 2018 im Podewil Berlin.
Fotos: Alina Bader, Berlin

Druck: Druckverlag Kettler GmbH, Bönen

Die Studie und die Publikation wurden gefördert von



Die Landesforen der Berliner Kinder- und Jugendtheater wurden vom KJTZ in Kooperation mit der Kulturprojekte Berlin GmbH, dem Podewil und dem GRIPS Theater veranstaltet.



Das KJTZ wird gefördert von:



Rechtsträger des KJTZ:



