

Zwischen Sparzwang und Kulturklimawandel

Welche Kulturpolitik brauchen die Darstellenden Künste Berlins? Über ein Politikfeld im Umbruch

Mit Bangen mehr denn mit Hoffnung blicken viele Theaterschaffende Berlins nach drei von kulturpolitischer Orientierungslosigkeit und Chaos geprägten Jahren auf die Wahlen zum Berliner Abgeordnetenhaus. Wie wird die Kulturpolitik der künftigen Landesregierung aussehen? Welche Aufgaben hat sie zu bewältigen und welches Anforderungsprofil zu erfüllen, damit Berlins darstellende Künste eine Zukunft haben? Mit einer gesicherten Finanzierung allein ist es dabei angesichts radikaler gesamtgesellschaftlicher wie theaterinterner Umbrüche längst nicht getan.

Ein Beitrag von Hilko Eilts und Elena Philipp

Unabhängig davon, wer die bevorstehende Wahl zum Berliner Abgeordnetenhaus gewinnt – fest steht: Berlins Kultur- und Theaterszene geht schweren, vielleicht sogar schwersten Jahren entgegen. Der Haushalt der Bundeshauptstadt steuert auf die nächste Rekordverschuldung zu, von einer Haushaltsnotlage ist in einer Pressemitteilung des Berliner Rechnungshofes vom November 2025 die Rede.¹ Stark steigende Ausgaben und aufgrund einer schwierigen gesamtwirtschaftlichen Lage nicht mit wachsenden Einnahmen haben bereits jetzt zu einem neuen Rekordschuldenstand von 67,2 Milliarden Euro geführt, bis 2027 könnte er nach Angaben des Senates 76 Milliarden Euro erreicht haben. Das würde einen auch in seiner Rasanzen historischen Schuldenaufwuchs bedeuten, der sich in dieser Form vielleicht nur noch zu Zeiten des wiedervereinigten Berlins Anfang der 1990er Jahre findet.

Wie damals stehen Berlins Theaterschaffende – nach drei von kulturpolitischer Orientierungslosigkeit und unvermittelt verfüigten, einschneidenden Sparmaßnahmen geprägten Jahren, der die Corona-Pandemie vorausging – vor sehr grundsätzlichen Fragen. Wie ist es um den Erhalt der in ihrer Dichte und Diversität auch in globalem Maßstab einzigartigen, in weiten Teilen historisch gewachsenen Berliner Theaterlandschaft bestellt? So wie Anfang der 1990er Jahre geht es dabei um viel mehr als nur ums Geld. Es

¹ Rechnungshof von Berlin (2025): Pressemitteilung zum Jahresbericht 2025. Berlin muss umsteuern: Uferlose Ausgaben gefährden Berlins Zukunft. Online verfügbar unter <https://www.berlin.de/rechnungshof/presse/pressemitteilungen/pressemitteilung.1620524.php>, zuletzt geprüft am 08.09.2026.

geht um Fragen der strukturellen Weiterentwicklung eines beispielhaften künstlerisch-institutionellen Gefüges in Zeiten eines sich immer weiter beschleunigenden Kulturklimawandels², in denen sich die Bedingungen und Formen der Kulturrezeption wie auch der -produktion, unter anderem vor dem Hintergrund einer regelrechten Medienrevolution seit Anfang der 1990er Jahre, fundamental verändert haben. Die Grenzen zwischen den Künsten lösen sich auf, überkommene Strukturen verflüssigen sich und Routinen werden zunehmend fragwürdig.

Wird sich die Berliner Kulturpolitik nach der Wahl zum Abgeordnetenhaus 2026, anders als in der letzten Legislaturperiode, in der Lage zeigen, im begonnenen Dialog mit den Theaterschaffenden Antworten zu finden auf die drängenden Probleme, die sich den darstellenden Künsten vor dem Hintergrund dieses Kulturklimawandels sowie einer historischen Polykrise stellen? Und wird es gelingen, Theater und ihre Belange weniger zu verwalten, sondern mit Kompetenz und Umsicht auch im Interesse von Stadt und Land zu gestalten? Denn welche Bedeutung die Kulturinstitutionen wie die Freie Szene der darstellenden Künste auch in wirtschaftlicher Hinsicht für Berlin haben, hat erst kürzlich das *Institut für kulturelle Teilhabe* (IKTf) in einem umfangreichen Gutachten zu Kultur als Standortfaktor dargestellt.³ Investitionen in die Kultur sind immer auch Investitionen in die Wirtschaftskraft Berlins.

Innerhalb des in Berlin in allen Sparten vielfältig ausdifferenzierten Kulturbereiches nehmen die darstellenden Künste zweifellos eine besondere Stellung ein, die zurückgeht auf die Zeiten von Berlins Aufstieg zur Weltmetropole zwischen 1850 und 1920. In dieser Zeit wurden vor dem Hintergrund eines historischen Bevölkerungs- und Wirtschaftswachstums sowie der Ernennung Berlins zur Hauptstadt des Deutschen Kaiserreiches die Fundamente gelegt für die heute noch einzigartige Vielfalt des Theater-

² Der Begriff des Kulturklimawandels stammt aus einem Interview mit dem Dramatiker und Chef-dramaturgen des Saarländischen Staatstheaters Ulf Schmidt im Rahmen eines Sonderheftes der Deutschen Bühne zum Thema "DatenTheater", in dem Schmidt die sich aktuell vollziehenden umfassenden Veränderungen in den Theatern in Hinsicht auf Produktionsprozesse, Theaterrepertoires, Autor*innen und Werkbegriff, Theaterbesuch oder Spartenstruktur als Phänomene ein Kulturklimawandels beschreibt, der die Arbeit an den Theatern grundlegend verändere und neue Arbeits- und Theaterstrukturen erfordere. (Schmidt, Ulf (2026): Navigationshilfe im kulturellen Klimawandel. In: Die Deutsche (2026): Themenheft: Daten-Theater | Die Deutsche Bühne. Online verfügbar unter <https://www.die-deutsche-buehne.de/hefte/themenheft-daten-theater/>, zuletzt aktualisiert am 04.08.2026, S. 55-58, zuletzt geprüft am 09.09.2026.)

³ Allmanritter, Vera/Kliment, Tibor/Renz, Thomas (2026): Kultur als Standortfaktor in Berlin. Ein Gesamtbild ökonomischer, gesellschaftlicher und stadtgestaltender Effekte. Berlin: IKTf. Online verfügbar unter https://www.iktf.berlin/wp-content/uploads/2026/06/Studie-Standortfaktor-Kultur_IKTf-2026.pdf, zuletzt geprüft am 08.09.2026.

lebens der Stadt. Rund 90 Einrichtungen, die diese Vielfalt ausmachen, werden aktuell von der Stadt gelistet, angefangen bei solchen des Kinder- und Jugendtheaters, des Tanztheaters, über Kabarett-, Revue- und Variététheater, Musical und klassisches Musiktheater bis hin zu Internationalen Produktionshäusern.⁴ 34 von ihnen erhalten laut Kulturförderbericht des Landes⁵ für das Berichtsjahr 2023 eine institutionelle Förderung, darunter die neun Staatstheater, die in der Spielzeit 2023/24 nach Angaben der Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins⁶ Landeszuschüsse in Höhe von fast 266 Mio. Euro erhielten. 58 Prozent (154,5 Mio. Euro) dieser Landeszuschüsse entfielen allein auf die drei Berliner Opernhäuser, die ein weiteres Alleinstellungsmerkmal Berlins auf der Karte der Theatermetropolen der Welt bilden.

Für dieses komplexe Gefüge vor dem Hintergrund tiefgreifender gesamtgesellschaftlicher Veränderungen neue Szenarien und Strategien eines institutionellen Wandels zu entwickeln, stellt nicht nur für eine verantwortungsvolle Kulturpolitik eine herausfordernde Aufgabe dar.

Ein 35 Jahre altes Gutachten und was sich aus ihm lernen lässt

Regelrecht legendär wurde in dieser Hinsicht das bis heute immer wieder gern zitierte, vom damaligen Kultursenator Ulrich Roloff-Momin 1990 in Auftrag gegebene sogenannte "Nagel-Gutachten", an dem neben dem einstigen Intendanten, Kritiker und Publizisten Ivan Nagel als Beiräte auch der Theaterwissenschaftler Henning Rischbieter sowie die Theaterkritiker Michael Merschmeier und Friedrich Diekmann beteiligt waren. Es war also nicht verfasst worden von einer wenig theateraffinen Beratungsfirma, wie sie auch gegenwärtig wieder beauftragt ist, die Berliner Theaterlandschaft in erster Linie unter Kostengesichtspunkten zu evaluieren, sondern von vier prominenten Autoren mit unbestritten profundem Theatersachverstand, die sich nicht scheuten, sehr grundsätzliche, auf Langfristigkeit angelegte Vorschläge zur künftigen Ausrichtung der Berliner Theaterlandschaft zu machen – Theaterveräußerungen und Umwidmungen inklusive.

⁴ berlin.de (2026): Theaterbühnen von A bis Z. Online verfügbar unter <https://www.berlin.de/tickets/theater/tipps/buehnen/a-bis-z/>, zuletzt aktualisiert am 09.09.2026, zuletzt geprüft am 09.09.2026.

⁵ miz.org (2026): Dokument | Kulturförderbericht Berichtsjahr 2023 Berlin. Online verfügbar unter <https://miz.org/de/dokumente/kulturfoerderbericht-berichts-jahr-2023-berlin>, zuletzt aktualisiert am 09.09.2026, zuletzt geprüft am 09.09.2026.

⁶ Deutscher Bühnenverein (2026): <https://www.buehnenverein.de/de/pressemitteilungen/theaterstatistik-202324-59-auflage-gibt-ueberblick-zu-wichtigen-wirtschaftsdaten-der-theater-orchester-und-festspiele/261>

Die Verbindung von Theaterexpertise und -leidenschaft, von Klarsichtigkeit und visionärem Pragmatismus macht dieses Gutachten noch heute le-senswert. Nach seinem Erscheinen 1991 entwickelte es eine erstaunliche Resonanz und Wirkmächtigkeit. Viele der zahlreichen Vorschläge, die für eine aus damaliger Perspektive zukunfts-feste Neuaufstellung jedes einzel-nen der damals noch zwölf Berliner Staatstheater (plus Schaubühne) ge-macht wurden, sind in den Folgejahren tatsächlich umgesetzt worden.

Die Gretchenfrage der (geteilten) Theaterfinanzierung

All diesen Einzelschlüssen voran stellten die Gutachter jedoch eindring-lich mahnende Worte. Denn als bedrohlich und regelrecht ruinös betrach-teten sie das Szenario einer Alleinfinanzierung der wiedervereinigten Ber-liner Theaterlandschaft durch das Land Berlin, das seine Theatersubstanz unmöglich allein würde tragen können. Die Stellung Berlins als der neuen Bundeshauptstadt erfordere, so die Autoren, unter Berücksichtigung des für die Kulturförderung geltenden Föderalitätsgrundsatzes, "dass die na-tionalen Kultureinrichtungen dauerhaft vom Bund mitgetragen werden"⁷. Und weiter: "Es muss klar gesagt werden: Zur Beteiligung des Bundes an der Erhaltung und Erneuerung der Berliner Theater gibt es nur eine einzi-ge Alternative – die Schließung unersetzlicher Institutionen." Aber selbst durch die Schließung dreier Häuser käme das Land Berlin kaum auf eine von ihm allein zu finanzierende Größenordnung in der benötigten Förde-rung. Ein alljährliches Feilschen und Sparen wegen zu knapper Ressourcen sei zu erwarten.

Mit dieser Prognose sollten die Gutachter Recht behalten. Dass sie ausge-rechnet mit ihrer zentralen Forderung kein Gehör fanden und sich der Bund weitgehend gegen die Mitfinanzierung der Berliner Theater ent-schied, hatte schwerwiegende, die Berliner Theaterlandschaft bis heute prägende Konsequenzen. Lediglich marginale 4,5 Prozent trug der Bund laut Theaterstatistik in der Spielzeit 2023/24 zu den Zuschüssen und Zu-weisungen bei, die den Berliner Staatstheatern zukamen; die restlichen 95 Prozent kamen vom Land Berlin. Nur zur Sanierung der Staatsoper Unter den Linden steuerte der Bund eine Summe von 200 Mio. Euro bei, wie aus dem Hauptstadtfinanzierungsbericht von 2017 hervorgeht.⁸

⁷ Nagel, Iwan / Dieckmann, Friedrich / Merschmeier, Michael / Rischbieter, Henning (1991): Über-legungen zur Situation der Berliner Theater. In: Theater heute (5), S. 38.

⁸ Der Hauptstadtfinanzierungsbericht 2017 ist abrufbar unter: <https://www.berlin.de/rbmskzl/politik/senatskanzlei/bundesangelegenheiten/hauptstadtvertraege/>, zuletzt aktualisiert am 04.09.2023, zuletzt geprüft am 09.09.2026.

Schließung, Verkäufe, Fusion: Ab und Auf der Zuwendungen in den späten 90ern und 2000ern

Bereits zwei Jahre nach Erscheinen des Gutachtens erfolgte 1993 die Auflösung der Staatlichen Schauspielbühnen Berlins und damit die bis heute als kulturpolitisches Fanal geltende Schließung des Schiller-Theaters sowie die Privatisierung des Schlosspark-Theaters und die Transformation des Hebbel-Theaters, der dritten Spielstätte des Bühnenverbundes, in ein internationales Produktionshaus als Spielort für Festivals, Gastspiele und Koproduktionen. 1996 wurde erst das Metropol-Theater von der staatlichen in eine private Trägerschaft überführt und damit von der staatlichen Zuwendungsliste gestrichen, 2003 dann das Theater des Westens.

Ein tiefer Einschnitt folgte 2004 mit der Fusionierung der bis dahin eigenständigen Tanzsparten der drei großen Opernhäuser zum *Staatsballett Berlin*, eine die Kosten für die drei Musiktheater senkende Sparmaßnahme zu Ungunsten des in Berlin ohnehin nicht angemessen geförderten Tanzes. Kombiniert wurde sie mit der Einrichtung von Zentralwerkstätten unter dem Dach des Bühnenservice der Stiftung Oper Berlin, aus dem neben den Opernhäusern auch das Deutsche Theater, das Staatsballett und das Theater an der Parkaue ihre Ausstattungen beziehen.⁹

Zwischen 1995 und 2008 senkte das Land Berlin auf diese Weise seine Zuwendungen an die öffentlichen Theater, trotz Inflation und Lohnaufwachsen beim Theaterpersonal, sukzessive von umgerechnet 204,6 Mio. Euro auf 158,7 Mio. Euro und damit um 22,4 Prozent, wie die Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins zeigen. Zwischen 1992 und 2008 wurde zudem das ständig beschäftigte Personal der öffentlichen Theater Berlins von 5.051 auf 2.740 um fast die Hälfte reduziert. Von allen Bundesländern war Berlin, neben den Ost-Bundesländern Mecklenburg-Vorpommern und Sachsen-Anhalt, eines derjenigen, dessen öffentliche Theater am stärksten von den im Zeichen radikaler Kostensenkungsmaßnahmen stehenden Transformationsprozessen der Nachwendezeit betroffen waren.

⁹ Gegen eine weitere Zentralisierung der Werkstätten im Bühnenservice wenden sich derzeit etwa das Maxim Gorki Theater und die Volksbühne Berlin: Werden die handwerklich-technischen Bereiche ausgelagert, so ihr Argument, leidet das künstlerische Profil der Bühnen, da eine enge Abstimmung zwischen Regie und Gewerken nicht mehr möglich sei. Eine standardisierte Dienstleistung würde künstlerische Exzellenz ersetzen.

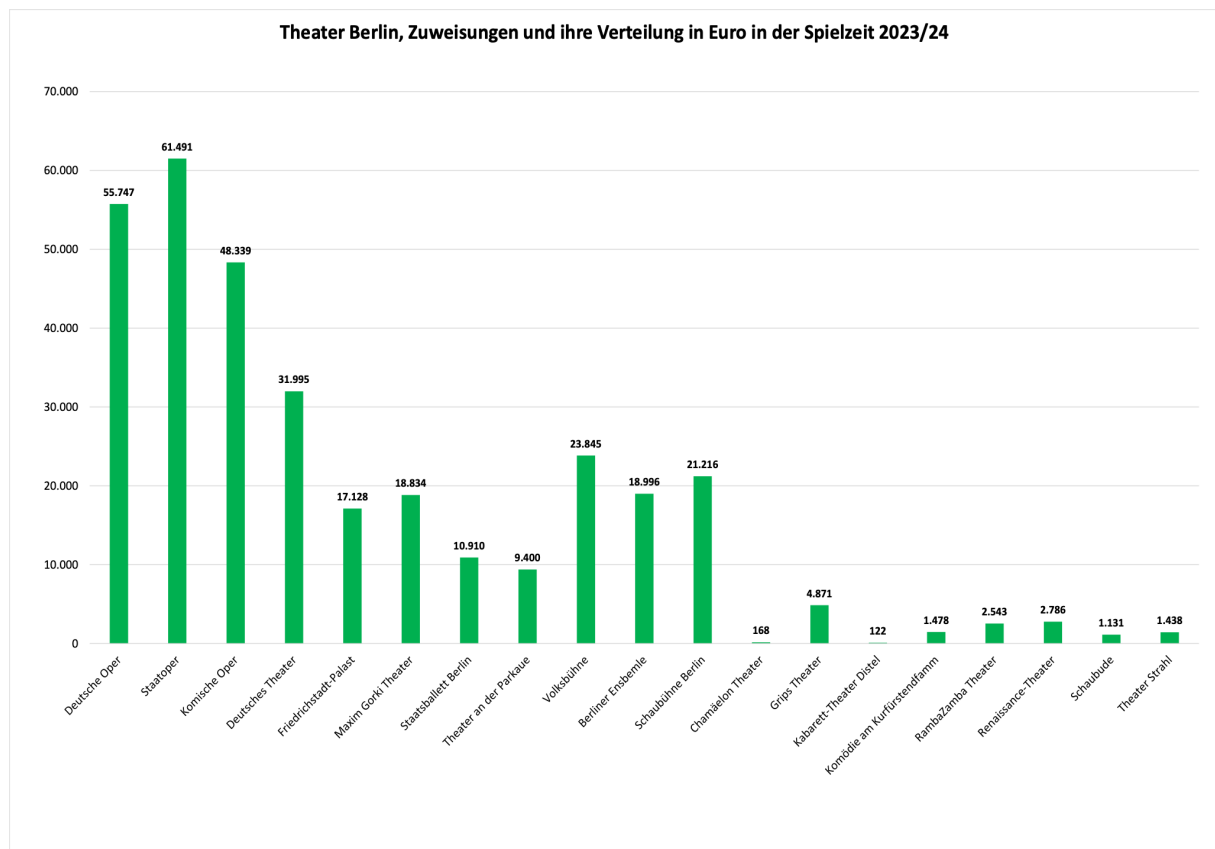
Das im Gutachten vorhergesagte "alljährliche finanzielle Feilschen"¹⁰ um eine auskömmliche Theaterfinanzierung wurde zum eingespielten, quälenden Ritual der Berliner Kulturpolitik.

Erst ab 2008 fand das ständige Sparen aufgrund der Niedrigzinsphase und konjunktureller Erholung vorläufig ein Ende, wie Längsschnittanalysen der Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins zeigen. Die Zuweisungen an Berlins öffentliche Theater stiegen merklich an – um nominal durchschnittlich 5 Prozent pro Jahr, also um deutlich mehr, als die bloße Kompensation von Inflation und Lohnaufwüchsen verlangt hätte. Sogar Personal konnte, statt ständig nur abgebaut, allmählich wieder aufgebaut werden, besonders deutlich in den Post-Corona-Spielzeiten, so dass die Statistik für die Spielzeit 2023/24 wieder über 3.300 ständig Beschäftigte an den Berliner Staatstheatern zählte. Bedenkt man die gleichzeitige Zunahme von Veranstaltungen, die Theater organisieren, lässt sich dennoch ein Missverhältnis zwischen künstlerischer Produktion und Personalkapazitäten konstatieren.

An der im Nagel-Gutachten beschriebenen Grundproblematik einer unzureichenden Finanzierung hat sich freilich nichts geändert. Vielmehr hat sie sich angesichts der zunehmenden Diversifizierung von Berlins Theaterlandschaft seit 1990 in Kombination mit starken, durch die gesamtwirtschaftlichen Entwicklungen bedingten Kostensteigerungen eher verschärft. Angesichts akuter Haushaltsnöte droht sie gegenwärtig erneut zu eskalieren. 46 Prozent der gesamten Zuweisungen und Zuschüsse für alle Sparten – Musik, Darstellende und Bildende Kunst – aus dem Berliner Kulturhaushalt von 2023 gingen an die institutionell geförderten Theater, 37 Prozent allein an die neun Berliner Staatstheater inklusive Opernstiftung.

Widersprüchlich erscheinen vor diesem Hintergrund die Ergebnisse des Kulturfinanzberichts des Statistischen Bundesamtes von 2025, der zeigt, dass im Auswertungsjahr 2021 kein Bundesland pro Einwohner*in mehr Mittel für Theater und Musik mobilisiert hat als Berlin.

¹⁰ Nagel, Iwan / Dieckmann, Friedrich / Merschmeier, Michael / Rischbieter, Henning 1991, S. 38.



Quelle: Theaterstatistiken des DBV, Jahrgang 2023/24; © Hilko Eilts, 2026

Im Bundesdurchschnitt beliefen sich die Ausgaben pro Einwohner*in auf etwa 52 Euro pro Einwohner*in, in Berlin waren es fast 130 Euro, selbst im vergleichsweise reichen Hamburg, dessen Kulturförderung in mancherlei Hinsicht derzeit als vorbildhaft gilt, waren es lediglich 104 Euro.¹¹

Berlin: Bundesdeutscher Sonderfall mit kulturföderaler Standardfinanzierung

All diese Zahlen machen deutlich: Berlin ist, was seine Theaterlandschaft angeht, ein absoluter Sonderfall. Um diese Kultur- und Theaterlandschaft zu erhalten, ist das Land gezwungen, Ressourcen in einer Dimension zu mobilisieren, die den Landeshaushalt besonders in wirtschaftlich schwierigen Zeiten an die Grenzen des Leistbaren bringen. Absehbar wird sich die Kluft zwischen dem, was das Land Berlin derzeit für den Erhalt seiner Theater aufwenden müsste, und dem, was es (bei Beibehaltung der Schuldenbremse) wird leisten können, weiter vergrößern. Deshalb hat die zwischenzeitlich in Vergessenheit geratene Forderung aus dem Nagel-Gutachten nach einer stärkeren Beteiligung des Bundes bei der Theaterbezuschussung auch in ihrer Dringlichkeit nichts an Aktualität verloren – so

¹¹ Kulturfinanzbericht (2025). Wiesbaden: Statistisches Bundesamt, S. 33.

wenig realistisch ihre Umsetzung unter den gegenwärtigen Bedingungen auch erscheinen mag.

Berlin bräuchte folglich eine Kulturpolitik, die sich vehement einsetzt für ein Umdenken des Bundes, der sich für eine institutionelle Förderung der Berliner Theater nicht zuständig sieht, wie aus dem Hauptstadtfinanzierungsvertrag von 2017 hervorgeht. In den aktuellen Verhandlungen zu diesem Vertrag, der die Kultur nur marginal berücksichtigt, bräuchte die Kultur daher starke politische Vertreter*innen, die für eine auskömmlichere Kofinanzierung durch den Bund eintreten.¹²

Aber auch innerhalb des Senats braucht Berlins Theaterszene eine*n Kultursenator*in, der oder die sich bei den zu erwartenden Verteilungskämpfen und Spardebatten zwischen den Ressorts so leidenschaftlich wie in der Sache kompetent für die Belange der Kultur insgesamt einsetzt. Denn nicht nur Berlins Freie Szene der darstellenden Künste hat etwa mit dem Raummangel zu kämpfen. Das Fehlen von Ateliers und Proberäumen ist in einer Stadt mit steigenden Mieten und fehlendem Wohnraum auch für die Bildende Kunst oder die Musikbildung ein grundlegendes Problem.

Aktuell jedoch werden, nach zwei desaströsen Kurzkarrieren von Kulturse-nator*innen, die Künste von einem sich hauptsächlich auf das Entwerfen von Sparszenarien beschränkenden Finanzsenator und Bürgermeisterkan-didaten vertreten, dessen Fokus nicht auf einer gestaltenden Kulturpolitik liegt. Und das, obwohl die CDU, wie sich bei der Wahl in Sachsen-Anhalt am 6. September 2026 gezeigt hat, im direkten Kulturkampf mit der er-starkenden AfD steht. Diese strebt Förderkürzungen für unliebsame Insti-tutionen wie das Maxim Gorki Theater oder den Friedrichstadt Palast auch in Berlin längst an.

¹² Staatsrechtlich steht das föderale Prinzip der Kulturhoheit der Länder einer flächendeckenden Bundesförderung für die Berliner Theaterlandschaft zwar entgegen. Einzelbeispiele haben in der Vergangenheit jedoch gezeigt, dass eine Einbeziehung des Bundes bei der Förderung der darstel-lenden Künste in Berlin dennoch umsetzbar ist: Für die juristisch mögliche Leuchtturmförderung etwa wurden Instrumente wie der Hauptstadtkulturfonds oder die Trägerschaft des Bundes für die Berliner Festspiele und ihr Programm in den darstellenden Künsten entwickelt. Sie unterstützen Berlins Theaterlandschaft, aber sichern sie nicht ab. Weitere Kofinanzierungsmodelle wären ange-sichts des Spardrucks bei gleichzeitig steigenden Kosten jedoch angezeigt. Im Förderprogramm TANZPAKT Stadt-Land-Bund der Kulturstiftung des Bundes wird ein solches Modell seit 2012 erfolg-reich erprobt (Tanzpakt: Was ist TANZPAKT? (2026). Online verfügbar unter <https://www.tanzpak-t.de/ueber-tanzpakt/was-ist-tanzpakt>, zuletzt aktualisiert am 09.09.2026, zuletzt geprüft am 09.09.2026.)

Intendanz-Neubesetzungen und Haus-Profilbildung als (einstige) Königsdisziplin der Kulturpolitik

Jedoch: Die Finanzierungsfrage ist lediglich *eine* der sich auftuenden vielfältigen Herausforderungen für die Kulturpolitik. Durch die derzeitige starke Fixierung der theaterpolitischen Debatten auf nur diesen Aspekt geraten andere, ebenso akute Problematiken, die sich in Berlin stellen, aus dem Blick. Auch hier lässt sich aus dem Nagel-Gutachten lernen. Denn so vehement in ihm für eine hinreichende Finanzierung der Berliner Theaterlandschaft plädiert wird, so geschieht dies keineswegs vorbehaltlos.

Als unabdingbare Voraussetzung für deren Erhalt wird formuliert, dass es gelingen müsse, jedem einzelnen Haus ein unverwechselbares, individuelles Profil zu verleihen, mit dem es im Gesamtgefüge der Berliner Theaterlandschaft eine spezifische, unverzichtbare Funktion erfüllen solle. Die jeweiligen Traditionen der Häuser gelte es dabei gleichermaßen zu beachten wie konsequent im Sinne ihrer Zukunftsfähigkeit weiterzuentwickeln. Insbesondere die Existenz dreier großer Opernhäuser, so die Gutachter, lasse sich allein durch die dezidierte Unterschiedlichkeit ihrer Profile, die einen ständigen Wettbewerb der Häuser untereinander entstehen lassen sollte, weiterhin legitimieren.

Für das Berliner Ensemble befürwortete das Gutachten eine Intendanzneubesetzung bei gleichzeitiger Beibehaltung eines starken Brecht-Bezugs. Die Schaubühne hingegen sollte als "bestes Schauspieltheater Deutschlands" möglichst großzügig finanziert werden, um ihr in einer singulären, "luxuriösen" Produktionsweise bestehendes Alleinstellungsmerkmal zu erhalten. Die Volksbühne als "das hässlichste große Theater Berlins" sollte von einer neuen Generation von Theaterschaffenden mit ästhetischer Innovationslust und politischer Schärfe sowie "Ex-DDR-Kern" geleitet werden, was die Autoren am Ehesten durch Frank Castorf gewährleistet sahen. Für das Theater der Freien Volksbühne favorisierten sie die Umwandlung in ein Festspielhaus für nationale und internationale Produktionen sowie als wichtige Spielstätte für den Tanz.¹³ Diese Vorschläge griff Berlins Kulturpolitik in den 1990ern in weiten Teilen auf.

Nur bei den Staatlichen Schauspielbühnen zeigten sich die Gutachter ratlos bis skeptisch und tendierten zu einer weitgehenden Neustrukturierung inklusive der Privatisierung des Schlosspark-Theaters. Kulturpolitisch mündete diese Unentschiedenheit in eine Zerschlagung der Schauspielbühnen – mit der jedoch positiven Folge, dass sich das Hebbel-Theater

¹³ Nagel, Iwan / Dieckmann, Friedrich / Merschmeier, Michael / Rischbieter, Henning 1991, S. 40f.

und seine Nachfolgeinstitution, das HAU Hebbel am Ufer, zu einer eindeutig positionierten, aus dem deutschen Kulturgesehen nicht mehr wegzudenkenden Institution für die freien darstellenden Künste entwickelte.¹⁴

Nach wie vor zählt zweifellos die Profilierung und Positionierung der einzelnen Häuser als essentielle Voraussetzung für die Legitimation ihres Erhalts zu einer der zentralen wie heikelsten und voraussetzungsreichsten Aufgaben für die Berliner Kulturpolitik. Mit jedem Intendanzwechsel muss diese Aufgabe, unter Berücksichtigung der komplexen Veränderungen im Gesamtgefüge der darstellenden Künste, neu gelöst werden. Die 2015 erfolgte Berufung des theaterfernen belgischen Kulturmanagers Chris Dercon auf den Intendanzposten an der Volksbühne, die zu Proteststürmen in der Theaterszene und Dercons rascher Demission 2018 nach nicht einmal einer Spielzeit führte, hat deutlich gemacht, wie fatal die Konsequenzen kulturpolitischer Fehleinschätzungen und defizitärer Entscheidungsverfahren sein können. Die Besetzung der Gorki-Intendanz durch Shermin Langhoff hingegen kann als Beispiel für eine in vielerlei Hinsicht sehr erfolgreiche Neupositionierung eines Hauses gelten, die die Veränderungen gesamtgesellschaftlicher Realitäten und Diskurse sowie die damit einhergehenden veränderten Erwartungshaltungen an die Funktion von Theater angemessen zu berücksichtigen versuchte. Auch die Berufung von Barrie Kosky zum Intendanten der Komischen Oper war eine geglückte Entscheidung der Kulturpolitik, die einem sich in der Krise befindenden Haus ein neues, strahlkräftiges, die Berliner Musiktheaterlandschaft bereicherndes Profil verließ.

Grundlegende Verschiebungen in Berlins Theaterlandschaft

Mit der jetzigen Spielzeit 2026/27 kündigen sich bemerkenswerte tektonische Verschiebungen in Berlins Theaterlandschaft an. Drei Intendanz-Neustarts – am Maxim Gorki Theater, der Volksbühne und der Deutschen Oper – gehen mit teilweise grundlegenden Profilveränderungen der jeweiligen Häuser einher.

Die Volksbühne, das Zentrum eines künstlerisch anarchischen Sprechtheaters, das während der 25-jährigen Intendanz von Frank Castorf Generationen von Theaterleuten und Kunstfans geprägt hat, orientiert sich mit dem neuen Intendanten Matthias Lilienthal deutlich weniger in Richtung Schauspiel, dafür stärker in Richtung internationaler Choreographie, Performance und Diskurs.

¹⁴ Wie am HAU starteten auch an den Sophiensaelen exemplarische Karrieren, etwa die von Florentina Holzinger, die zum Weltstar in den darstellenden wie bildenden Künsten avancierte.

Matthias Lilienthal hat mit dem HAU Hebbel am Ufer in Kreuzberg zwischen 2003 und 2012 einen beispielhaften Ort der sich in vielfache Richtungen öffnenden freien darstellenden Künste geschaffen und mit den Münchner Kammerspielen 2015 bis 2020 ein klassisches Sprechtheater in diesem Sinne gen Performance erweitert. Seine neue Volksbühne, die er mit teils den gleichen Künstler*innen und in einer ähnlichen Ausrichtung wie die Kammerspiele positioniert, steht profilmäßig zwischen den auf Gastspiele abonnierten Berliner Festspielen und dem als Produktionshaus ausgerichteten HAU von Lilienthal-Nachfolgerin Annemie Vanackere. In das Bild eines Ortes zwischen Kunst und öffentlichem Raum passt die Eröffnung von Lilienthals erster Volksbühnenspielzeit mit einem Schwimmbaden am Rosa-Luxemburg-Platz, das wie kaum ein anderes Theaterereignis der letzten Jahre für mediale Aufmerksamkeit sorgte.

Am Maxim Gorki Theater hingegen legt die Dramaturgin und bisherige Kuratorin der Kunsthalle Baden-Baden, Çağla Ilk, wie erwartet ein gen Bildende Kunst ausgerichtetes Programm vor und beendet damit an Berlins kleinstem Staatstheater abrupt die in vielerlei Hinsicht äußerst erfolgreiche Ära des postmigrantischen Theaters, für das die Künstler*innen rund um die Intendantin Shermin Langhoff 13 Jahre lang standen.¹⁵ Hier verliert ein über Jahre aufgebautes Publikum seine künstlerische Heimat. Abgesehen davon, dass sich das klassische Guckkastentheater nur bedingt für Installationen eignet, könnte sich auch das Zielen auf die finanzkräftigeren Konsument*innen Bildender Kunst als so fatal erweisen wie die Hoffnung, einen Theaterbau mit derzeit eingeschränkten räumlichen Möglichkeiten zum vielfach nutzbaren "Dritten Ort" zu entwickeln.

An Berlins größter Spielstätte für Musiktheater, der Deutschen Oper, soll der neue Intendant Aviel Cahn wiederum erkunden, was dieses Opernhaus jenseits seiner langen Tradition als an Wagner und Strauss orientierte bürgerliche Großoper noch sein könnte. Gesetzt wird dabei ebenfalls auf die Einbindung bildender Künstler*innen wie des Fotografen Wolfgang Tillmans oder des Aktions- und Performancekünstlers Rirkrit Tiravanija, auf innovative Crossover-Regiekonzepte, die teilweise von Regie-Kollektiven realisiert werden, sowie eine radikale Öffnung eines Hauses unter Einbeziehung neuer Spielstätten in anderen Stadtteilen.

¹⁵ Zur Ausrichtung ihrer Intendanz formulierte Ilk jüngst in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung: "Ich bin sicher, dass sich künstlerische Formen und Genres künftig noch mehr zusammenfinden werden, aber die Räume dafür sind nicht die Museen, sondern die Theater." Laudenbach, Peter; Lutz, Christiane (2026): Matthias Lilienthal: "Ich hab meine Meldeadresse sperren lassen". In: *Süddeutsche Zeitung*, 03.09.2026. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/lilienthal-ilk-gorki-volksbuehne-berlin-interview-li.3536248>, zuletzt geprüft am 09.09.2026.

Grenzauflösungen und Strukturverflüssigungen: Zum strukturellen Pfad- und Funktionswechsel in den darstellenden Künsten

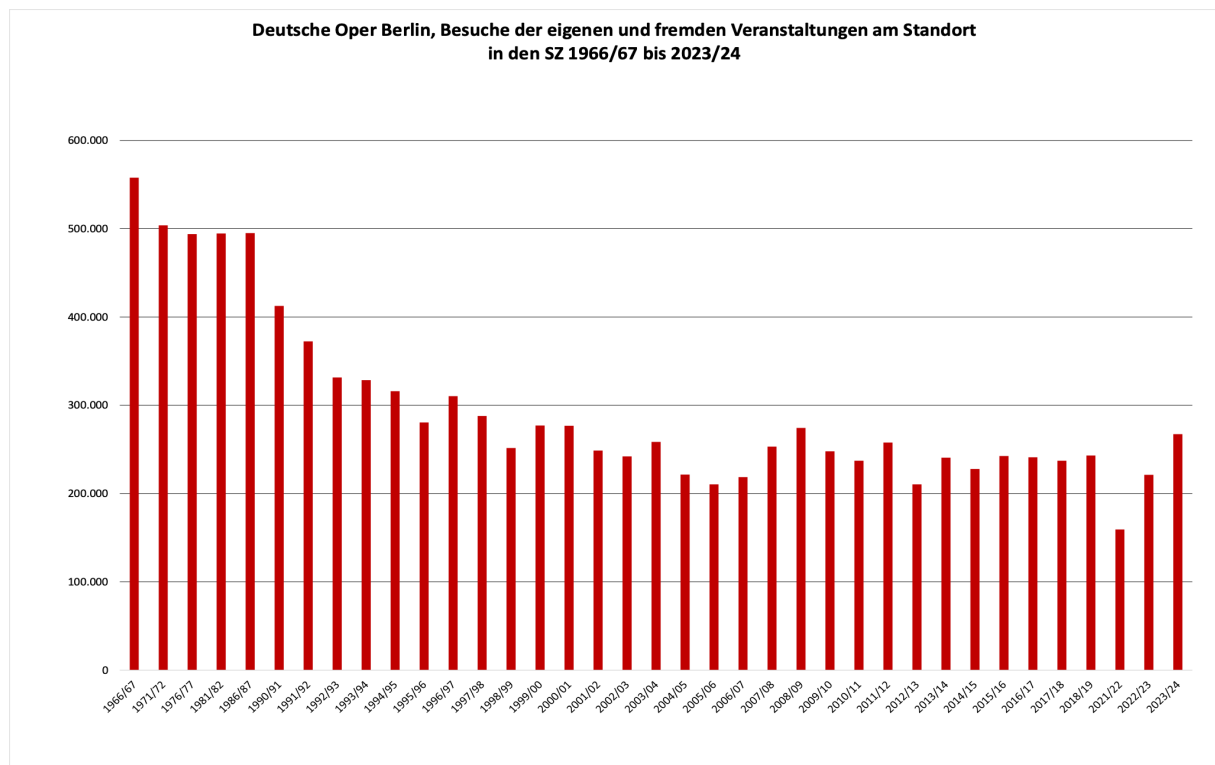
Gerade vor dem Hintergrund des Nagel-Gutachtens zeigt sich, wie fundamental sich die Situation der darstellenden Künste im Allgemeinen und die der öffentlichen Theater Berlins im Besonderen verändert hat. Bewegte sich das Nagel-Gutachten mit seinen Vorschlägen zur Profilbildung noch gänzlich innerhalb der traditionellen Kunstgattungs-, Sparten- und Ensemblelogiken, treten bei aktuellen Intendanzneubesetzungen unübersehbar transgressive, Sparten-, Kunstgattungs- und Formatgrenzen sprengende Tendenzen zutage, wie sie in den darstellenden Künsten seit etwa zwei Jahrzehnten verstärkt zu beobachten sind.

Entstanden ist ein immer brisanter werdendes Spannungsverhältnis zwischen tradierten baulichen und organisatorischen Strukturen auf der einen Seite und den Realitäten heutiger entgrenzter Kunstproduktion und -rezeption auf der anderen Seite. Immer weniger werden – nicht nur in Berlin – die Häuser durch traditionelle, klassische Formen des Musiktheaters, Schauspiels oder Tanzes bespielt, wie breite Befunde aus der empirischen Theaterforschung eindrücklich belegen.¹⁶ Die Bildenden Künste, Performances, Diskurs- und sonstige, denkbar diverse Formen spielen eine immer bedeutendere Rolle.

Zugleich aber bleiben etwa Sanierungskonzepte weiterhin auf Baukörper ausgerichtet, die eine klare Trennung zwischen Bühnen- und Publikumsraum vorsehen. Variable Raumkonzepte, wie sie etwa die Black Box des HAU2 am Halleschen Ufer oder die Räumlichkeiten des Radialsystems ermöglichen, entsprechen aktuellen künstlerischen Konzepten stärker. Mit dieser Problematik ist etwa der Intendanzneustart von Çağla Ilk behaftet: Durch Renovierungsarbeiten im Palais am Festungsgraben, das ihr als Grundlage für eine Umgestaltung des Gorki Theaters in eine auch tagsüber zugängliche Institution zugesagt war, ist die Nutzung der Immobilie in ihrem Sinne von Anfang an eingeschränkt.

¹⁶ Die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft von 2018 bis 2025 geförderte interdisziplinäre Forschungsgruppe Krisengefüge der Künste unter der Leitung des Theaterwissenschaftlers Christopher Balme hat die sich verändernde Bespielung der Theater eingehend untersucht und in ihrem Abschlussband ausführlich dargestellt: Haunschild, Axel; Michaels, Bianca; Roselt, Jens; Siegmund, Gerald (Hg.) (2026): Theater: Zwischen Krisen. Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart. Berlin/Boston: De Gruyter. Siehe hierzu auch das Interview mit Christopher Balme auf Nachtkritik: Philipp, Elena: Interview: Christopher Balme zur Krisenlage der Theater. Online verfügbar unter <https://nachtkritik.de/portraet-reportage/interview-christopher-balme-zur-krisenlage-der-theater>, zuletzt geprüft am 10.09.2026.

Die drei Intendantenzentscheidungen markieren jedenfalls weit mehr als nur einen herkömmlichen Häuser-Profilwechsel. Sie sind Symptome eines sich schon seit längerer Zeit latent anbahnenden regelrechten Pfadwechsels in den darstellenden Künsten. Dieser Pfadwechsel ist mehr als bloße Moden oder Konjunkturen. Vielmehr vollzieht er sich vor dem Hintergrund einer tiefen Krise (nicht nur) des öffentlichen Theaterwesens in Deutschland mit seinen stark ausgeprägten Traditionen wie dem Ensemblewesen und dem Repertoirespielplan. In Berlin tritt diese Krise am deutlichsten – und tendenziell stellvertretend für das Musiktheater insgesamt – bei der Deutschen Oper zutage. Seit Mitte der 1960er Jahre hat diese sukzessive mehr als die Hälfte ihrer Besuche eingebüßt. Von fast 560.000 in der Spielzeit 1966/67 sanken sie kontinuierlich auf unter 270.000 in der Spielzeit 2023/24, eine Entwicklung, die repräsentativ ist für den dramatischen Besuchsrückgang im Musiktheater auch bundesweit.



Theaterstatistiken des DBV, Jahrgänge 1966/67 bis 2023/24; © Hilko Eilts, 2026

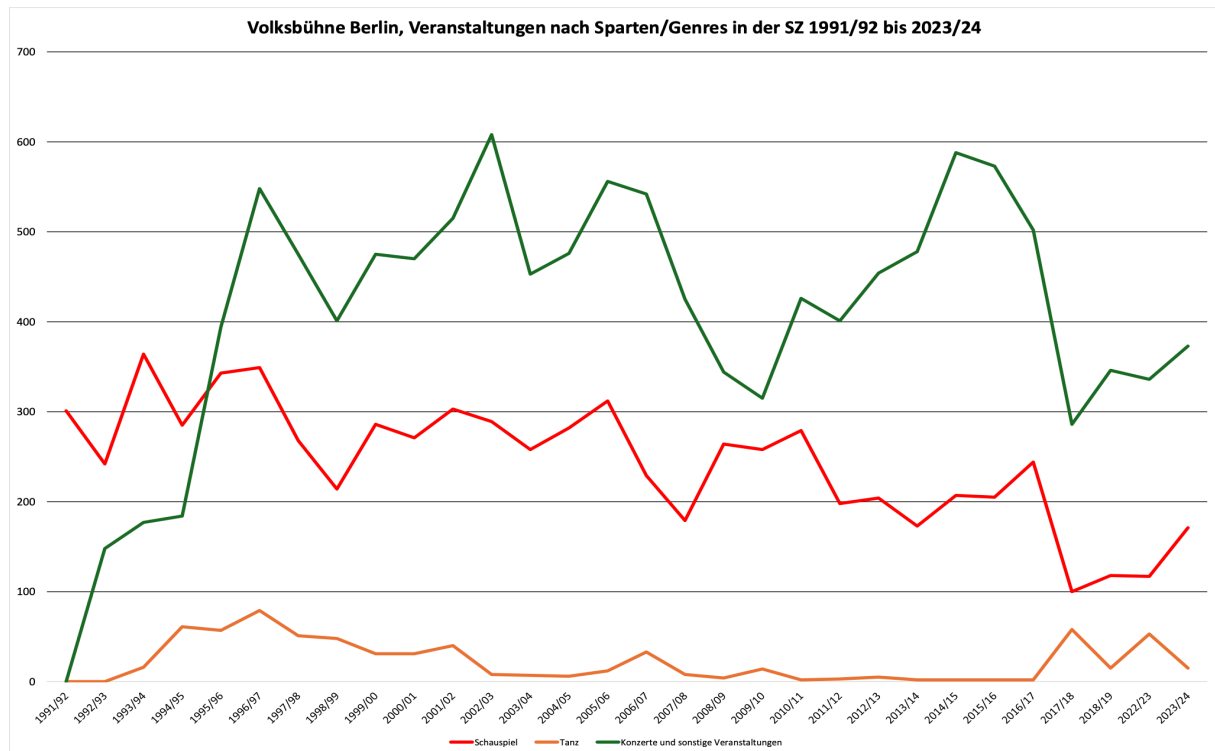
Hinzu kommt: Abonnements und Besuchsorganisationen, die in den 1960er Jahre den Theaterstatistiken zufolge 55 Prozent aller Kartenverkäufe ausmachten und damit an einem so großen Theater als wirtschaftliche Stabilität verleihende Nachfrageanker gelten konnten, sind an der Deutschen Oper, wie bei fast allen Berliner Theatern, kaum mehr existent. Das Haus mit seiner imposanten Platzkapazität von 1.859 Sitzen muss folglich allein über den freien Verkauf gefüllt werden. Im Gegensatz zur Komischen Oper und der Staatsoper Unter den Linden ist es der Deut-

schen Oper seit der Wende nicht gelungen, zu einem neuen, resonanzstarken Profil zu finden. Jetzt soll es durch die neue Intendanz mit einer ambitionierten Programmatik entwickeln werden. Gelingt diese weitreichende Neuausrichtung nicht, wird der kostenträchtige Betrieb des Hauses samt Sanierung jedoch schwerlich weiter zu legitimieren sein. Dies auch vor dem Hintergrund, dass die Opernbetriebe insgesamt, wie bereits benannt, einen wesentlichen Anteil der Berliner Theaterförderung absorbieren – in Relation zum Schauspiel, besonders aber zum Tanz und Kinder- und Jugendtheater, die beide in den letzten drei Dekaden einen Zuwachs an Besuchen verzeichneten.

Auch die Volksbühne ist mit Frank Castorfs Weggang 2017 in eine tiefe künstlerische Krise geraten, die deutliche Spuren bei den Besuchszahlen und sonstigen Wirtschaftsdaten des Hauses hinterlassen hat. Über 160.000 Besuche verzeichnete die Volksbühne in Castorfs letzter Spielzeit, der ein beispielloser Einbruch um fast 90.000 auf 70.000 in der Spielzeit 2017/18 unter Chris Dercon folgte. Obgleich sich unter René Pollesch die Besuchszahlen bei etwa 120.000 konsolidierten, war die Situation der Volksbühne nach dem plötzlichen Tod des Intendanten 2024 künstlerisch wie wirtschaftlich prekär. Nur 9,5 Prozent seiner Einnahmen erwirtschaftete das Haus in der Spielzeit 2023/24 bzw. dem Rechnungsjahr 2023 zuletzt selbst – der Bundesdurchschnitt lag bei 15,9 Prozent.

Der Pfadwechsel, der mit Lilienthals Intendanz an der Volksbühne vollzogen wird – weg vom Schauspiel und den klassischen literarischen Stoffen – hatte sich, ohne dabei Gegenstand kontroverser Diskussionen zu werden, bereits unter Castorf angekündigt. Bisweilen waren, wie Analysen der Theaterstatistiken zeigen, während Castorfs Intendanz nur 30 Prozent aller in der Volksbühne stattfindenden Veranstaltungen Schauspiel-Vorstellungen, 70 Prozent entfielen dagegen auf Konzerte und den Bereich der sonstigen Veranstaltungen.¹⁷

¹⁷ In Vielem war die Volksbühne damit Vorreiterin für die Idee einer entgrenzten Theater-Institution, etwa in der aufsuchenden Stadtteilarbeit mit der "Rollenden Road Show" – die, angesichts von Kürzungsplänen des damaligen Regierenden Bürgermeister Klaus Wowereit und des nach Sparpotenzialen fahndenden "Unterausschusses Theater", allerdings auch eine die eigene Existenzberechtigung legitimierende Maßnahme war. Siehe hierzu: Slevogt, Esther (2001): Das real existierende Volk. In: taz, 05.07.2001. Online verfügbar unter <https://taz.de/Das-real-existierende-Volk/!1163893/>, zuletzt geprüft am 09.09.2026.



Quelle: Theaterstatistiken des DBV, Jahrgänge 1991/92 bis 2023/24; © Hilko Eilts, 2026

Abschmelzen der Ensembles: Stellenplan folgt Funktionswandel

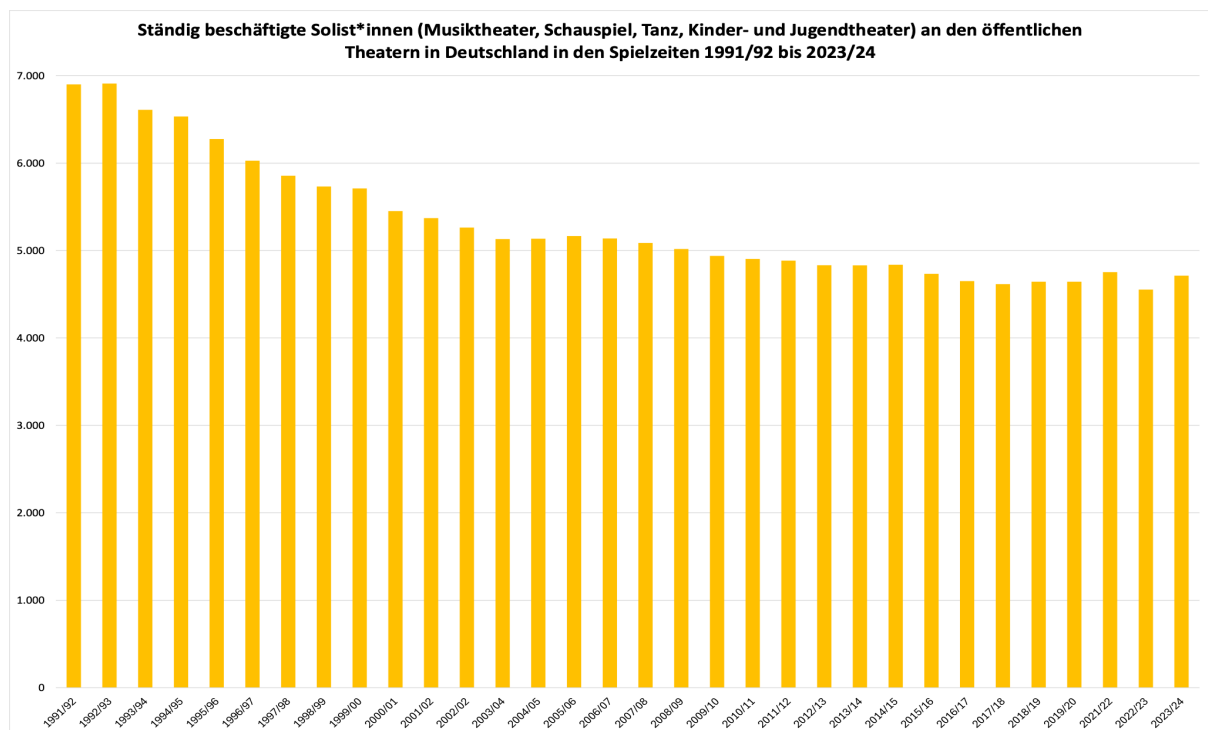
Der Trend, ein Haus immer weniger durch Formate wie genuine Schauspiel- oder, wie im Fall der Deutschen Oper, Musiktheatervorstellungen zu bespielen, ist bei der großen Mehrheit der öffentlichen Theater in unterschiedlicher Ausprägung nachweisbar.¹⁸

Sogar auf die Personalstrukturen der Theater hat dieser Wandel deutliche und durchaus bedenkliche Auswirkungen. Obwohl das Ensemblewesen neben dem Repertoirebetrieb nach wie vor als eines der unter allen Umständen zu schützenden Alleinstellungsmerkmale deutscher Stadt- und Staatstheater verteidigt wird, wurden und werden die Solist*innenensembles de facto von den Hausleitungen im Gegensatz zu anderen Beschäftigtengruppen kontinuierlich abgebaut.

Beispielhaft hierfür steht erneut die Volksbühne, an der es ab der Spielzeit 2026/27 lediglich zwölf ständig beschäftigte Ensemblemitglieder geben

¹⁸ Siehe hierzu etwa: Michaels, Bianca (2026): It's the programme, stupid! Programmangebot und institutioneller Wandel des Theaters in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In: Haunschild, Axel (2026): Theater. Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart. Unter Mitarbeit von Bianca Michaels, Jens Roselt und Gerald Siegmund. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. Online verfügbar unter <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=32531535>, S. 61-75. Ferner: Endres, Angelika (2026): Theater in der Pandemie. Neuformatierung, Transformation, Legitimation. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen, 178).

wird, so wie zuletzt auch unter Frank Castorf. Vor dessen Amtsantritt 1992 hingegen verzeichnete die Statistik des Deutschen Bühnenvereins an der Volksbühne noch 46 ständig beschäftigte Ensemblemitglieder. Bereits die Ära Castorf leitete demnach einen radikalen Stellenabbau im künstlerischen Bereich ein, den auch die Neueinstellung von Kurator*innen oder Dramaturg*innen für das stark anwachsende "theaternahe Rahmenprogramm" aus Diskussionen, Lesungen oder Konzerten nicht ausgleichen konnte. Der Stellenschwund im Bereich Ensemble ist real, und das nicht nur an der Volksbühne oder dem Maxim Gorki Theater (von 29 Mitgliedern in der Spielzeit 1992/93 verkleinerte sich das Ensemble dort auf 19 in der Spielzeit 2023/24), sondern, den Bühnenvereins-Daten folgend, seit Jahrzehnten an den meisten Stadt- und Staatstheatern Deutschlands.



Quelle: Theaterstatistiken des DBV, Jahrgänge 1991/92 bis 2023/24; © Hilko Eilts, 2026

Mehr Diskursveranstaltungen, weniger Schauspielkunst und damit verbunden stark dezimierte Ensembles – der Trend ist eindeutig. Auch hier gilt, dass angesichts des Ausmaßes dieser Entwicklung bei einem der einstigen Kernmerkmale der Stadt- und Staatstheater von einem sich abzeichnenden Pfadwechsel zu sprechen ist, der jedoch als solcher, auch in seinen problematischen Konsequenzen, weder klar erkannt, durchdacht noch benannt wird.

Welche Kulturpolitik braucht Berlin?

Eben diese folgenreichen, sich immer deutlicher abzeichnenden, aber nur selten explizit formulierten und bewusst gestalteten, für die Zukunft der Darstellenden Künste überlebensnotwendigen Pfadwechsel stellen für die heutige Kulturpolitik, aber auch das Feld der darstellenden Künste insgesamt, eine Herausforderung und Gestaltungsaufgabe dar, die weit über die übliche Neuformulierung von Hausprofilen hinausweist. Sie werden mittel- und langfristig tiefgreifende, in ihrer Komplexität noch kaum überschaubare Auswirkungen auf alle Bereiche des institutionalisierten Theaters haben, angefangen bei den historisch gewachsenen baulichen Strukturen, der Ressourcen-Allokation zwischen den Theatern genauso wie innerhalb der Theater selber, der Zusammensetzung, Zahl und Adressierung des Publikums, der Repertoire- und Spielplangestaltung bis hin zu den für jede Organisation essentiellen Legitimationsnarrativen und -mythen.¹⁹

Während die Theaterfinanzierungsprobleme den Vorteil einer genauen Bezifferbarkeit haben, führen die sich abzeichnenden neuen Pfade hingegen ins Offene, weg von Routinen, fest etablierten Strukturen und eben jenen Traditionen, über die sich nicht nur das öffentliche Theaterwesen Deutschlands bis heute wesentlich legitimiert. Vom Theaterbau bzw. der Theatersanierung über die Bespielung der Häuser, der Organisation von Arbeitszusammenhängen an den Theatern bis hin zur Adressierung neuer Publika oder auch der Theaterberichterstattung und Theaterwissenschaft müssen neue, sich teilweise aber bereits schemenhaft abzeichnende Wege beschritten werden. Dasselbe gilt für die Förderstrukturen mit ihren überkommenen Förderhierarchien von den großen Staatstheatern auf der einen und den freien und privaten Theatern samt internationalen Produktionshäusern auf der anderen Seite oder auch von Musiktheater und dem Abendspielplan im Schauspiel gegenüber Tanz, Kinder- und Jugendtheater

¹⁹ Verfügt die Förderung der Stadt- und Staatstheater derzeit noch über hohe Zustimmungswerte, wie der "Relevanzmonitor Kultur" der Bertelsmann Stiftung 2023 und 2025 ermittelte, könnte sich das ob der geringen Nutzung von Kulturangeboten unter den Befragten und angesichts von Sparmaßnahmen in zentralen Bereichen der öffentlichen Daseinsvorsorge rasch ändern. Siehe Studie - Relevanzmonitor Kultur: Kulturangebote für Mehrheit der Gesellschaft von zentraler Bedeutung (2025). Online verfügbar unter <https://www.bertelsmann-stiftung.de/de/themen/aktuelle-meldungen/2025/april/relevanzmonitor-kultur-kulturangebote-fuer-mehrheit-der-gesellschaft-von-zentraler-bedeutung>, zuletzt aktualisiert am 09.09.2026, zuletzt geprüft am 09.09.2026. Reaktive Maßnahmen der Kulturpolitik würden dann vermutlich weiterhin die prekär geförderte und institutionell kaum fest verankerte Freie Szene treffen, obgleich aus ihr immer wieder international renommierte Künstler*innen wie die bereits genannte Florentina Holzinger, Rimini Protokoll oder Tino Sehgal erwachsen.

oder Performance. Diese Hierarchien werden den sich immer schneller wandelnden Realitäten der Theaterlandschaft Berlins im 21. Jahrhundert nicht mehr gerecht und bedürfen der Neuausrichtung, auch wenn dies zwangsläufig konfliktträchtige Verteilungsdiskussionen mit sich bringen wird.²⁰ Berlin braucht eine der Diversität seiner Theaterlandschaft angemessene, dezidierte Neuausrichtung seiner Förderstrukturen und -logiken, gerade auch in Abgrenzung zu den ebendiese Theaterlandschaft existentiell bedrohenden Förderstrategien einer AfD.

Entsprechend komplexer und anspruchsvoller wird das Anforderungsprofil an das kulturpolitische Personal, das diese Herausforderungen zu bewältigen hat. Die Bereitschaft, sich so leidenschaftlich wie überzeugend für eine hinreichende, von Land *und* Bund getragene Theaterfinanzierung oder die Aufnahme der Kulturfinanzierung in den Katalog der im Grundgesetz verankerten Pflichtaufgaben von Bund, Ländern und Kommunen einzusetzen, wird allein nicht genügen, um die Zukunft von Berlins einmaliger Theaterlandschaft zu sichern. Mehr denn je bedarf es hierzu des kulturpolitischen Weitblicks, umfassender fachlicher Kompetenzen, ausgeprägter kommunikativer Fähigkeiten sowie einer außerordentlichen Netzwerkkompetenz, um die in Berlin reichlich vorhandenen Institutionen und Köpfe, mit deren Hilfe sich leichter durch ungewisse Zeiten und Verhältnisse navigieren ließe, wesentlich intensiver als bisher erkennbar in Meinungsbildungs- oder evidenzbasierte Entscheidungsprozesse mit einzubinden.²¹

Um angesichts des unübersehbaren Kulturklimawandels so notwendige wie konfliktträchtige Transformationen aktiv zu gestalten, braucht es starke, resiliente Pakte und Bündnisse. Das Feld der Kulturpolitik wird durch die beschriebenen Entwicklungen ein wesentliches diffizileres, komplexeres und risikoreicheres.

²⁰ So würde etwa der in Berlin chronisch unterforderte Tanz, eine anhand der Theaterstatistiken nachweisbar zunehmend stärker nachgefragten Sparte, von mehr Förderung und mehr Sichtbarkeit profitieren. Seit mehr als 30 Jahren wird in Berlin um die Gründung eines Hauses für Tanz und Choreographie gerungen. Doch mehr Räumlichkeiten und eine verlässliche Finanzierung für die Sparte Tanz sind, nach der beispielhaften Gründung der Uferstudios durch eine Gruppe freier Tanzinstitutionen im Jahr 2010, vorerst nicht in Sicht. Vor dem Hintergrund der aktuellen Finanzsituation wie auch des sich ändernden politischen Klimas ist ein struktureller Aufwuchs unwahrscheinlicher als ein haarscharfer Erhalt oder gar Abbau von Institutionen. Das zeigt sich mittlerweile längst in der Freien Szene, in der durchgängige künstlerische Karrieren wie sie etwa Rimini Protokoll, Gob Squad oder She She Pop gelangen, zunehmend unwahrscheinlich werden.

²¹ Spartenvertreter*innen und Verbände wie der Landesverband Freie Darstellende Künste LAFT e.V. sind hier erfolgreich im Lobbying aktiv und Institutionen wie die Stiftung Zukunft Berlin fördern diese Dialoge. Doch ohne begleitende politische Durchsetzungsmacht bleibt es bei Worten – wie es der aufwändig organisierte und viele Ideen erzielende, aber in der Umsetzung ob der Kulturkürzungen letztlich unterbrochene Prozess des "Runden Tisches Tanz" gezeigt hat.

Umso fataler wirkt vor diesem Hintergrund die in den letzten Jahren zu beobachtende Praxis, kulturpolitische Leitungsfunktionen mit in Kultur- und Theaterfragen gänzlich unbedarftem Personal zu besetzen. Der beklemmende Befund, dass die AfD als einzige Partei die Relevanz des Feldes der Kulturpolitik erkannt hat und ihre Vorstellungen einer kulturellen Hegemonie im Sinne ihrer völkisch-nationalistischen Ideologie umso wirkungsvoller umsetzen könnte, muss alle anderen Parteien alarmieren.²² Die fatale Verkenning der politischen, sozialen wie wirtschaftlichen Relevanz des Kultur- und Theatersektors könnte sich für die Berliner Kultur- und Theaterlandschaft als mindestens so existenzgefährdend erweisen wie etwaige Haushaltsnotlagen.

Die/der künftige Kultursenator*in muss daher ein prägendes, so durchsetzungsstarkes wie kompetentes Mitglied der künftigen Regierung sein – wie auch immer sich diese zusammensetzen wird. Im Umkehrschluss gilt allerdings auch: Auf dem Feld der Kulturpolitik lassen sich derzeit zentrale demokratische Werte und damit ganz wesentlich auch Zukunft gestalten. Das sollte für jede Partei Anreiz genug sein, kulturpolitische Posten mit ihren besten Kräften zu besetzen.

²² Sehr pointiert beschrieb Peter Laudenbach in einem kürzlich in der Süddeutschen Zeitung erschienenen Beitrag den Zustand der Kulturpolitik in Deutschland: Laudenbach, Peter (2026): Wie München und Berlin die Kultur durch Arroganz und Ahnungslosigkeit schädigen. In: Süddeutsche Zeitung, 17.07.2026. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/afd-joe-chialo-sarah-wedl-wilson-dominik-krause-mona-fuchs-li.3516562>, zuletzt geprüft am 09.09.2026.

Dieser Artikel entstand in Zusammenarbeit mit der Stiftung Zukunft Berlin.
<https://www.stiftungzukunftberlin.eu/>

Zu den Autor*innen:

Hilko Eilts forscht und schreibt zu Transformationsprozessen im Bereich der öffentlichen Theater seit der Wende. Nach langjähriger dramaturgischer Tätigkeit u.a. am Thalia Theater Hamburg, Theater Bremen, Theater Osnabrück und Theater Augsburg sowie als Festivalleiter (Spieltriebe-Festival Osnabrück und Out-Now!-Festival der Schwankhalle Bremen) wechselte er in die Theaterwissenschaft und beendet derzeit am Institut für Theaterwissenschaft an der FU-Berlin sein Promotionsvorhaben. Zwischen 2018 und 2025 war er assoziiertes Mitglied der interdisziplinären DFG-Forschungsgruppe Krisengefüge der Künste.

Elena Philipp ist Redakteurin bei nachtkritik.de sowie freie Kulturjournalistin und Moderatorin. Seit 2018 hostet sie gemeinsam mit Susanne Burkhardt von Deutschlandfunk Kultur den „Theaterpodcast“. 2021 war Elena Philipp im Rahmen der von ihr mitorganisierten Konferenz "Theater & Netz" Co-Herausgeberin des Sammelbands „Theater und Macht“ (nachtkritik.de & Heinrich Böll Stiftung). Für die Online-Veranstaltungsreihe „Play Time – Stream und Diskurs junges Theater“, gefördert von der Bundeskulturstiftung, erhielt sie im Team mit ihren Kolleginnen 2023 den Bernd-Mand-Preis für Kulturjournalismus. Elena Philipp ist Mitglied diverser Jurys und unterrichtet an der Freien Universität Berlin.