

Nennenswert ist die besondere Situation von Berlin, da hier das Verhältnis Land und Bund im Hauptstadtkulturvertrag geregelt wird. Für größere Projektvorhaben neben den Anlaufstellen Senat und Bund ist damit auch der Hauptstadtkulturfonds ein interessantes spartenübergreifendes Förderangebot. Letztlich ist hier eine Kombination von Landes- und Bundesgeldern mit Mitteln des Hauptstadtkulturfonds möglich, da auf die Kompatibilität geachtet wird. Den Akteur*innen in Berlin steht damit eine zusätzliche wichtige Förderoption zur Verfügung. Zudem hilft der Kofinanzierungsfonds, indem der Antrag sechs Wochen vor einer Beantragung auf Bundesebene eingereicht werden kann, sodass eine Planungssicherheit besteht, ob die Deckung des Eigenanteils bei Zusage auf Bundesebene gelingt.²²⁷

Wenngleich die Bundesförderungen bewusst Einzelkünstler*innen, die sonst weniger im Antragssystem zu Hause waren, angesprochen haben, blieb es nicht aus, dass bestimmte Gruppen weniger an den Programmen partizipiert haben. So hat die Szene, die forscht, zeitgenössisch und produktionsorientiert arbeitet, immer noch stärker profitiert als Akteur*innen, die für kleinere Veranstaltungen durch den ländlichen Raum fahren. Hier haben sich Leerstellen von Bundesländern und Bund ergänzt – eine Kohärenz, die im nächsten Kapitel näher analysiert wird. In jedem Fall braucht es den Austausch zwischen den Förderebenen, ob Bund und Länder oder Bundesland und Kommunen, um die jeweils vorhandenen und oft unterschiedlich gelagerten Barrieren zu senken. Die bisher zum Teil äußerst schwierigen Bedingungen, z. B. von drei Ebenen Fördermittel erhalten zu müssen, um überhaupt Förderung bekommen zu können, müssen reformiert werden. Überjährigkeit von Fördermitteln auf Ebene von Kommunen oder Bundesländern und die Aufweichung der Regelung, Gelder innerhalb von zwei Monaten ausgeben zu müssen, wären hinsichtlich der Kompatibilität der Förderebenen ebenfalls wichtige Schritte.

8 Problemfelder und Zukunftsvisionen

In den Gesprächen mit den Landesverbänden und in der Befragung der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste kristallisieren sich einige zentrale Problemfelder heraus, die in diesem Kapitel zusammengefasst dargestellt und diskutiert werden. Ziel ist es, nicht nur die Probleme aufzuzeigen, die insbesondere in der Pandemiezeit augenscheinlich geworden sind, sondern davon ausgehend auch Lösungen zu entwickeln und Zukunftsvisionen zu formulieren. Im Zentrum stehen hierbei die Arbeitsweisen und -situationen der Akteur*innen, nicht die Förderinstrumente, die in den vorherigen Kapiteln ausreichend verhandelt wurden. Vielmehr soll an dieser Stelle aus den Erfahrungen der Zeit unmittelbar vor und während der COVID-19-Krise ein Lernprozess erwachsen, der letztlich wieder Konsequenzen auf die Förderstruktur haben kann und soll. Warum sind einige Bundesländer besser durch die Krise gekommen als andere? Die Antwort darauf kann auch Hinweise geben, wie das Feld resilienter gemacht werden könnte.

Im Mittelpunkt stand in den Diskussionen und Erhebungen erstens die Konsequenz der Arbeitsorientierung der Freien Darstellenden Künste. Akteur*innen, die eher ent-

227 IP BE.

wicklungsorientiert arbeiten, sind ganz anders durch die Pandemie gekommen als Akteur*innen, die bisher immer stark aufführungsorientiert gearbeitet haben. Zweitens stellte sich immer wieder die Frage nach der Nachhaltigkeit des Arbeitens und Förderns. Die Rolle von Vernetzung und Strukturbildung soll deshalb im Weiteren analysiert werden. Drittens wurde die finanzielle Absicherung ein relevantes Thema wie vielleicht nie zuvor. Die Krisenfestigkeit der Freien Darstellenden Künste hat sich als gering erwiesen, was nicht zuletzt auf die bisherige Fördersystematik, aber auch das Arbeitsverständnis zurückzuführen ist. Und viertens wurden die Freien Darstellenden Künste stark mit der Frage konfrontiert, wie sie zu digitalen Umsetzungen und Formen stehen. Das Thema Digitalität und Hybridität wurde virulent und wird auch in Zukunft an Relevanz kaum verlieren.

8.1 Entwicklungsorientiertes vs. aufführungsorientiertes Arbeiten

Die Soloselbstständigen können klar als **Leidtragende der Pandemiemaßnahmen** bezeichnet werden. Die Künstler*innen, die weniger auf einen Entwicklungsprozess fokussiert, sondern auf das Spielen selbst und sich bisher vornehmlich über die Einnahmen ihrer Vorstellungen finanziert haben, waren vor allem von den Einschränkungen betroffen. Ein Grund hierfür ist, dass gerade diese Akteur*innen bislang nicht Teil des Fördersystems waren und wenig bis keine Erfahrung mit Antragstellungen hatten.

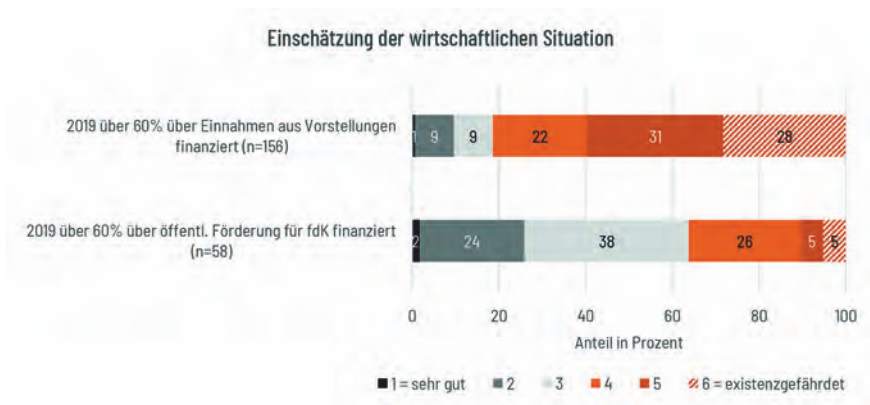
»Die gesamte Szene ist natürlich daran gewöhnt, immer in Förderstrukturen zu denken. [...] Das ist aber letztendlich ein Bumerang.«²²⁸

Die Gesamtheit der Förderinstrumente und die Gesamtheit der Arbeitsweisen der Freien Darstellenden Künste sind also nicht kongruent. Diese Erkenntnis wurde wohl noch nie so deutlich wie in der Pandemiezeit. Dementsprechend hatten die Interessenvertretungen die Herausforderung, diese Akteur*innen, deren Arbeitsweisen eben nicht oder nur wenig von öffentlichen Fördersystemen berücksichtigt waren, mitzudenken und vielleicht sogar in den Fokus zu rücken. Denn die beiden Orientierungen in den Arbeitsweisen verlangen **unterschiedliche Formen der Unterstützung** in Krisenzeiten. Die Akteur*innen, die normalerweise eher verkaufen und spielen, benötigten vor allem einen einfach zu erhaltenden Ausgleich von Einnahmeausfällen. Das war mit den Soforthilfen des Bundes oft problematisch, wenn Lebensunterhalt nicht als Betriebsausgaben anerkannt wurde. Die Lösung, wie in Baden-Württemberg umgesetzt, einen fiktiven Unternehmer*innenlohn für Soloselbstständige einzuführen, war dabei sehr hilfreich, wurde allerdings kaum in anderen Bundesländern umgesetzt. Für die Akteur*innen, die für gewöhnlich mehr entwickeln und produzieren, waren Stipendien, ohne den Zwang, permanent neue Ideen zu entwickeln, die passende Lösung. Produktionsförderung war in dieser Phase nicht nur von Vorteil, da es Ende 2020 aufgrund der viel umfangreicheren Förderprogramme zu einer verstärkten Entwicklung von Produktionen kam, die dann aufgrund des neuerlichen Lockdowns Ende 2020 nicht gezeigt werden konnten.

»Das geht sichtlich auseinander. Es gibt die, die dann mit dem Schwung mitgehen und #TakeThat und Förderung bekommen, aber auch die, die da rausfallen. Da gibt es schon Rückmeldungen, die teilweise wirklich hart sind.«²²⁹

Dass die Hilfsprogramme eher für die zweite Gruppe funktioniert haben, zeigt die große **Differenz der aktuellen wirtschaftlichen Situation** unter den Akteur*innen zum Zeitpunkt der Befragung im Frühjahr 2021. Wenn die unterschiedlichen Einschätzungen nach Einkommensarten miteinander verglichen werden, zeigt sich, dass, je höher die Finanzierung 2019 über Vorstellungen und je weniger über öffentliche Förderungen stattgefunden hat, die aktuelle Situation als umso schlechter eingeschätzt wurde (s. Abb. 36).

Abbildung 36: Wie schätzen Sie Ihre wirtschaftliche Situation aktuell ein? (nach Finanzierungsschwerpunkten)



Von denen, die angeben, sich 2019 noch zu über 60 % aus Vorstellungseinnahmen finanziert zu haben, schätzen 81 % ein, sich in einer eher schlechten bis existenzgefährdeten Situation zu befinden. Von denen, die sich 2019 noch zu über 60 % aus öffentlichen Förderungen finanziert haben, teilen nur 36 % diese negative Einschätzung. Unabhängig davon, wie die Finanzierungsweise während der Pandemie aussieht, zeigt das, welche **Gruppen besonders von den Einschränkungen betroffen** waren. Zudem lässt es vermuten, dass es denjenigen, die es gewohnt waren, um öffentliche Förderungen anzusuchen, auch 2020 und 2021 leichter fiel, erfolgreiche Anträge zu schreiben. Nicht umsonst berichten einige Landesverbände, dass es in der Krisenzeit eine größere Nachfrage nach Workshops für Antragstellungen und Förderprogramme gab.

»Wir sind gerade überrannt, alle Workshops sind innerhalb von drei Tagen weg.«²³⁰

Das wirtschaftliche Problem von Einzelkünstler*innen ist eng verknüpft mit der **Strukturschwäche im ländlichen Raum**. Die öffentlichen Gelder gehen verstärkt in die urba-

229 IP BY.

230 IP BE.

nen Zentren, während die kulturelle Grundversorgung am Land mehrheitlich über Akteur*innen geschieht, die sich mittels Veranstaltungseinnahmen finanzieren. Der ländliche Raum muss in der Diskussion von Fördersystemen deshalb auch in diesem Sinne mitgedacht werden.

Die Akteur*innen selbst äußern sich in der Befragung dahingehend deutlich, dass Stipendienprogramme ohne Ergebniservartung – das wünschen sich 82 % – und Förderungen ohne Premierenzwang, sondern eher Förderung von Produktionszeiträumen (81 %) auch **zukünftig stärker umgesetzt** werden sollten. Lockerer ausgelegte bzw. offener aufgesetzte Förderrichtlinien erhoffen sich knapp drei Viertel der Befragten und zwei Drittel würden es gerne sehen, dass die neuen Förderprogramme auf Bundesebene weitergeführt würden. Förderungen im digitalen Bereich wünschen sich immerhin noch 41 % der befragten Akteur*innen (s. Abb. 37).

Abbildung 37: Was sollte an neuen Förderentwicklungen aus dem letzten Jahr in die Zukunft mitgenommen werden? (Mehrfachauswahl) (n = 465)



»Da hoffe ich, dass wir vieles von dem, was jetzt möglich war, was nie möglich war, Jahrzehnte lang nicht möglich war, jetzt mit rausnehmen aus der Krise.«²³¹

Wenn **Stipendienprogramme** zu einem vornehmlichen Förderinstrument werden sollen, so wie sie es in der Pandemiezeit waren, dann müssten sie einerseits so ausgerichtet sein, dass sie auch einen Nutzen bringen. In einzelnen Bundesländern mussten Einkommensteuern auf Stipendien gezahlt werden und auch die Verpflichtung, in der KSK versichert zu sein, hat die Nützlichkeit eingeschränkt.

»Das sind alles so diese Kleinigkeiten, so kleine Hürden, die dann aber dazu führen, dass entweder nicht genug darauf zugegriffen wird oder dass die Rahmenbedingungen so katastrophal sind, dass sie lieber die Finger davon lassen.«²³²

231 IP HH.

232 IP ST.

Zudem sollte im Fördersystem insgesamt ein wie auch immer geartetes Publikum bzw. Teilnehmende am künstlerischen Prozess mitbedacht werden, da sonst der Auführungscharakter der Freien Darstellenden Künste nicht zum Tragen kommt. Tendenziell haben die Stipendienprogramme eine Distanz zum Publikum erzeugt, die aber zumindest teilweise auch den Lockdowns geschuldet sein dürfte. Wenn aber eine Einbindung von Publikum Bedingung sein soll, dann muss die Art und Weise, wie das geschehen soll, ob über Werkschauen, partizipative Recherchen o.Ä., frei bleiben. In jedem Fall wäre zu diskutieren, wie der Einbezug gesellschaftlicher Gruppen gelingen kann, ohne den die Freien Darstellenden Künste ihren elementaren Aufführungscharakter verlieren würden. Es braucht dafür Schnittstellen von Recherche-, Stipendien- und Residenzprogrammen mit anderen Förderinstrumenten.

Nicht zu vergessen sind in diesem Sinne die **aufführungsorientierten Förderformate**, die immer noch einen geringen Anteil ausmachen, wenn es solche Instrumente in den Bundesländern überhaupt gibt. Mehrheitlich ist das nicht der Fall. Eine flächendeckende Einführung wäre eine Möglichkeit, auch die Akteur*innen zu unterstützen, die sich vor allem mittels Eigeneinnahmen finanzieren, insbesondere Solokünstler*innen und Kollektive ohne Spielstätte.

8.2 Nachhaltigkeit, Netzwerke und Strukturen

Strukturbildung und die Förderung von Nachhaltigkeit sind für die Entwicklung einer Resilienz gegenüber Krisensituationen elementar. In den Freien Darstellenden Künsten ging der Großteil der finanziellen Anstrengungen bislang in Projektförderungen, die weder zu dem einen noch dem anderen beitragen. Das hat sich in der Pandemiezeit als ein problematischer Faktor erwiesen. Im Gegenzug zeigt sich an einigen positiven Beispielen, was z.B. nachhaltigere Fördermodelle bewirken können. Beispielsweise wurde in Frankfurt a.M. von den Folgen berichtet, die die Einführung des **mehnjährigen Förderinstruments** bewirkt hat. Professionalität hat sich demnach verbreitet, der Mut zum Experimentieren ist größer geworden, einzelne Orte haben an Profil gewonnen und mehr Arbeiten im öffentlichen Raum an »Nicht-Theater-Orten« sind entstanden. Es hat sich zudem gezeigt, dass – zumindest in der Vorpandemiezeit – das Publikum durch mehrere bespielte Orte eher größer wurde.²³³

»Es gibt ein Potenzial an wander- und experimentierbereiten Menschen.«²³⁴

Mehnjährige Förderformate sind also ein Element eines nachhaltigeren Fördersystems, Strukturfördermaßnahmen ein anderes. Die **Netzwerkförderung** #TakeNote des *Fonds* kann als ein solches strukturbildendes Angebot bezeichnet werden. Die daraus entstandene bundesländerübergreifende Zusammenarbeit, z.B. zwischen Mecklenburg-Vorpommern und dem Saarland oder zwischen Brandenburg, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen, wurde von den Beteiligten als sehr positiv wahrgenommen. Es ist auch ein Weg, strukturell und finanziell benachteiligte Bundesländer zu unterstützen und zu

233 IP HE.

234 Ebd.

stärken. Für die Gesamtentwicklung der Freien Darstellenden Künste in Deutschland ist eine so gedachte solidarische Kooperation ein wichtiger Faktor.

»Das finde ich einen richtig guten Impuls, der über diese Förderstruktur gesetzt worden ist.«²³⁵

Der Ausbau von Netzwerken und Kooperationen zwischen der Szene innerhalb eines Bundeslandes oder mit angrenzenden Bundesländern unterstützt insbesondere auch ländliche Räume. Sie sind auf den Austausch angewiesen, wenn die Szenen vor Ort klein oder kaum vorhanden sind. An besondere Orte gebundene Residenzprogramme sind eine Möglichkeit, hier regelmäßig künstlerische Arbeit zu verankern, wie das Beispiel Schloss Beeskow zeigt.

Ein weiterer Faktor für Nachhaltigkeit einer ganzen Szene ist die Sicherung von Nachwuchs. Bundesländer, die weniger ausgebaute bzw. budgetär geringer ausgestattete Fördersysteme vorhalten, weisen höhere Durchschnittsalter der Akteur*innen auf und haben Schwierigkeiten, junge Akteur*innen und freie Gruppen lokal anzusiedeln. Das merken einige Landesverbände, insbesondere in Schleswig-Holstein, Sachsen-Anhalt und Mecklenburg-Vorpommern, an. Hier kann neben dem Ausbau der Förderstrukturen auch die Etablierung von Ausbildungsstätten die Betätigung für jüngere Akteur*innen interessant machen.²³⁶

Der **Schulterschluss mit anderen Verbänden der Freien Szene** gelang in manchen Ländern sehr gut, wie beispielsweise in Bremen. Das hat dort auch maßgeblich dazu beigetragen, dass Maßnahmen gesetzt wurden, die es den Akteur*innen ermöglicht haben, gut durch die Krise zu kommen.²³⁷ Manche Landesverbände der Freien Darstellenden Künste hätten sich da mehr Entwicklung gewünscht, so z. B. in Hamburg.²³⁸ Diese Vernetzung auf Landesebene, aber auch zwischen verschiedenen Sparten, ist ein wichtiges Instrument zur politischen Arbeit, wie auch das Beispiel Berlin zeigt. Ein stärker aufeinander abgestimmtes Vorgehen und gemeinsame Lobbyarbeit erhöhten das Gewicht in der Kommunikation mit Verwaltung und Politik. In Bremen hat das zu einem stärkeren Austausch zwischen den Verbänden, der Kulturverwaltung und -politik geführt.²³⁹

»Das ist ein erheblicher Beitrag, weil wir an gewissen Stellen punkten und [...] – nicht Druck aufbauen – aber intervenieren können.«²⁴⁰

Die Krisenzeit hat aber nicht nur die Verbände untereinander und im Gespräch mit der Administration gestärkt, sondern auch intern für Wachstum gesorgt. Die Bedeutung von Lobbyarbeit wurde deutlich und lokale Interessenvertretungen haben sich gegründet, z. B. die IG Freie Kultur Magdeburg (IP ST). Bemerkenswert sind zuweilen die **Zuläufe an neuen Mitgliedern**, die Landesverbände zwischen 2017 und 2021 verzeichnet haben. In Nordrhein-Westfalen sind es mit 212 neuen Mitgliedern mit Abstand am meisten,

235 P TH.

236 IP MV; IP SH; IP ST

237 IP BN.

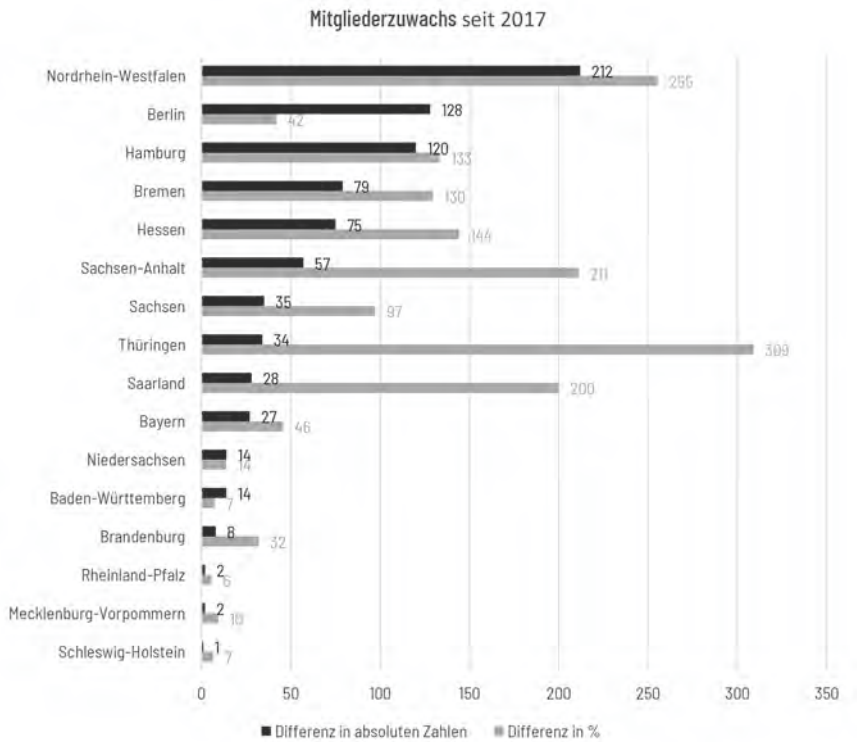
238 IP HH.

239 IP BN.

240 Ebd.

gefolgt von Berlin mit 128 und Hamburg mit 120. Prozentual gesehen war der Zuwachs in Thüringen mit einer Verdreifachung am höchsten, aber auch in Nordrhein-Westfalen (255 %), in Sachsen-Anhalt (211 %) und im Saarland mit einer Verdopplung (s. Abb. 38).

Abbildung 38: Anzahl der Landesverbandsmitglieder im Vergleich der Jahre 2017 und 2021²⁴¹



In der Befragung der Akteur*innen in den Bundesländern bestätigt sich der **Bedarf an Vernetzung und Austausch** zwischen den Akteur*innen regional, überregional und international. 47 % der Befragten geben an, dass ihnen künstlerischer Austausch überregional innerhalb Deutschlands fehlt oder sehr fehlt (1 und 2 auf einer Skala von 1 = sehr bis 6 = gar nicht). 44 % sagen das in Bezug auf künstlerischen Austausch international und 42 % hinsichtlich des künstlerischen Austauschs regional. Nur der Bedarf an Unterstützung bei Antragstellungen kommt auf einen ähnlich hohen Wert mit 46 %. Rechnet man außerdem die Befragten hinzu, die auf der Skala 3 ausgewählt haben, so kommen alle drei Werte auf über 60 % (s. Abb. 39).

241 Weigl/EDUCULT (2018); Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021).

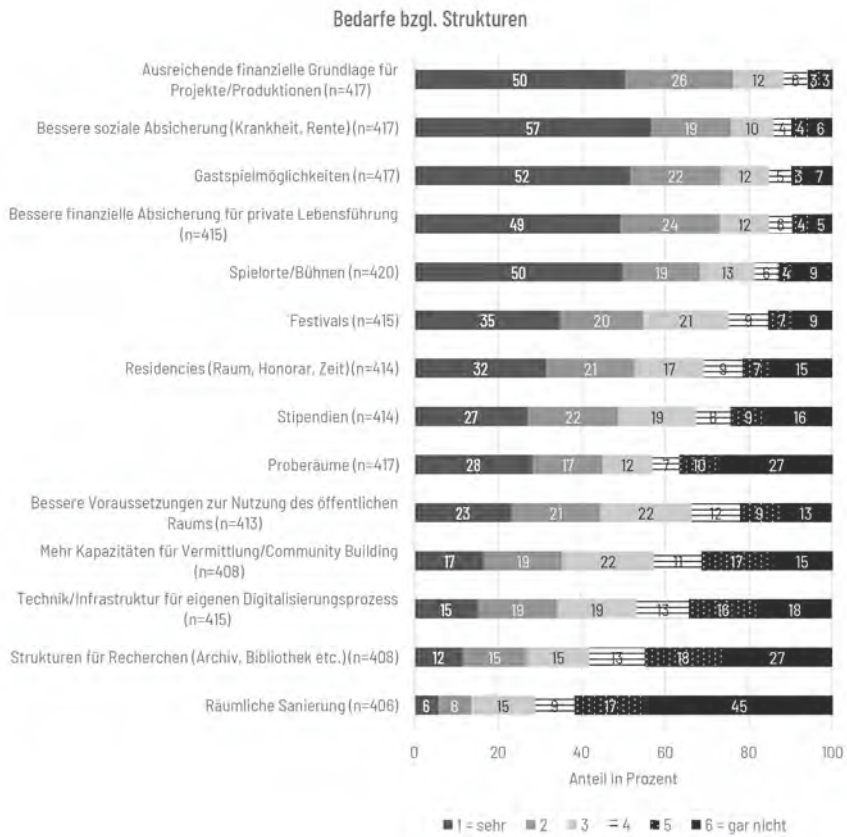
Abbildung 39: Wie sehr fehlen Ihnen die folgenden Aspekte zu Austausch/Beratung für Ihre zukünftige Arbeit?



8.3 Finanzielle Absicherung

Die **Bedarfe in Bezug auf Strukturen** weisen auf eine weitere Baustelle im Bereich der Freien Darstellenden Künste: die finanzielle Absicherung. Mehr als drei Viertel der befragten Akteur*innen geben an, dass ihnen eine ausreichende finanzielle Grundlage für Projekte oder Produktionen fehlt oder sehr fehlt (1 und 2 auf einer Skala von 1 = sehr bis 6 = gar nicht). Ebenso viele wünschen sich eine bessere soziale Absicherung im Falle von Krankheit und in Bezug auf Rente. 73 % der Befragten bezeichnen eine bessere finanzielle Absicherung für die private Lebensführung als fehlend. Lediglich Gastspielmöglichkeiten werden als ähnlich entwicklungswürdig benannt (74 %) (s. Abb. 40). Dass nur 14 % eine räumliche Sanierung als notwendig deklarieren, lässt sich unter anderem so erklären, dass dies vor allem für Spielstätten von Bedeutung ist und sich im Verhältnis weitaus weniger Spielstättenvertreter*innen an der Befragung beteiligt haben.

Abbildung 40: Wie sehr fehlen Ihnen die folgenden Aspekte zu fehlenden Strukturen für Ihre zukünftige Arbeit?



Die finanzielle Absicherung ist ein Thema, das nicht erst in Zeiten der Pandemie zu einem wichtigen Thema wurde. Zuletzt wurden aber die diesbezüglichen Schwachstellen des freien Kultursektors und die **Abhängigkeit der Freien Szene von der Kulturverwaltung** und -politik besonders deutlich. Aus den kommunalen Beispielen und einigen Bundesländern wissen wir: Die unbürokratische, unterstützende Haltung der Kulturverwaltungen hat viel abfedern können. Die flexible Auslegung von Richtlinien und Vorgaben war entscheidend dafür, dass Hilfe geleistet werden konnte. Es stellt sich die Frage, ob nicht grundsätzlich ein solches Vorgehen denkbar wäre – unabhängig vom »good will« einzelner Personen der Administration oder der Kulturpolitik, sondern festgelegt in angepassten Förderrichtlinien. Dabei kommt es darauf an, nicht denselben Fehler zu begehen, der in der Krise vielerorts gemacht wurde. Viele Sonderprogramme wollten zugleich soziale Absicherung und Kunstförderung in einem sein. Dabei gälte es zwischen der notwendigen sozialen Absicherung und der Förderung künstlerischen Handelns zu differenzieren (s. Kap. 8.1).

»Ich sehe das Drama [...] darin, dass dieser Staat soziale Sicherung und Kunstförderung durcheinander gebracht und das Ganze mit einem Wirtschaftskonjunkturprogramm vermischt hat.«²⁴²

Zudem ist die Basis funktionierender Hilfsprogramme die Kenntnis über die Akteursgruppen und folglich die **Inklusion aller Zielgruppen**, die davon profitieren sollen. In Pandemiezeiten wurden Förderbudgets oft nicht ausgenutzt, weil nicht alle Akteursgruppen, für die das Programm passend wäre, als zuwendungswürdig definiert wurden. Zum Beispiel konnten im Thüringer Sondervermögen für freie Theater und Soziokultur keine Privattheater beantragen, obwohl das wichtig für diese Gruppe gewesen wäre. Das zur Verfügung stehende Budget wurde im gleichen Zug aber nicht ausgenutzt, hätte diese Gruppe also leicht inkludieren können.²⁴³ Gerade auch, wenn es um die soziale Absicherung geht, muss auf Inklusion geachtet werden. Ein entsprechendes Modell muss sowohl für produktions- als auch für aufführungsorientierte Akteur*innen funktionieren und dabei eine weitere Gruppe miteinschließen, deren Prekarität in der Krise besonders deutlich wurde. Es handelt sich um die in der Studie zwar weitgehend mitgemeinte, aber bislang nicht explizit benannte Berufsgruppe technisches und kunsthandwerkliches Personal, das oft auch selbstständig ist.

»Das Drama ist eher im Außenbereich der Zuliefernden.«²⁴⁴

Zuliefernde Arbeitskräfte, die bisher für Vorstellungen über Honorare oder Werkverträge eingebunden wurden, also Bühnentechniker*innen, Licht- und Tontechniker*innen etc., aber auch Kulturvermittler*innen u.Ä., waren von der Krise am stärksten betroffen, denn große Teile waren ohne Engagement und ohne Lobby. Ein spezielles Förderprogramm für sie gab es nicht und nur wenige Bundesländer haben sie in bestehende Maßnahmen inkludiert. Ausnahme war hier z.B. die zweite Runde der *Denkzeit*-Stipendien in Sachsen.

Die Herausforderung in der sozialen und finanziellen Absicherung ist die fehlende Einkommenskontinuität, die durch die Arbeitsweisen in den Freien Darstellenden Künsten zustande kommt. Hätte es hier bereits ein funktionierendes Instrument gegeben, wäre die Pandemie leichter zu überstehen gewesen. Es gehört zum freien künstlerischen Schaffen, dass es Phasen gibt, in denen kein Einkommen generiert wird. Diese Besonderheit einer Einkommensdiskontinuität muss sich in den Fördersystemen widerspiegeln, sodass nicht nur der Weg in die kurzzeitige Arbeitslosigkeit bleibt, der wiederum andere Schwierigkeiten wie ein Ausscheiden aus der KSK mit sich bringen kann. Hier verbindet sich die Frage nach der finanziellen Absicherung aufs Engste mit dem Wandel von einer produktionsorientierten hin zu einer arbeitsorientierten Fördermentalität. Eine Lösung wäre, dass der Staat in Zwischenphasen, in denen keine Anstellung oder Honorarzahlung stattfindet, die Einkommenszahlung übernimmt.²⁴⁵ Eine andere

242 IP BE.

243 IP TH.

244 IP BE.

245 IG Kultur Österreich (2005): Intermittents du spectacle. Zur sozialen Absicherung nicht nur der Kulturarbeit. URL: <https://www.igkultur.at/artikel/intermittents-du-spectacle-zur-sozialen-absicherung-nicht-nur-der-kulturarbeit> [30.09.2021].

Lösung könnte sein, eine Grundförderung, die die einzelne Person berücksichtigt und die Arbeit dieser Person finanziert, zu ermöglichen. Darauf aufbauend könnten dann mit Produktions-, Aufführungs-, Kooperationsförderungen etc. ergänzend Gelder für die künstlerische Arbeit beantragt werden, die so weitgehend ohne die Abdeckung von Personalkosten auskommen würden.²⁴⁶

Für die Zeit nach der hochproduktiven Phase im Leben von Künstler*innen zeigt sich eine mindestens ebenso große Prekarität. Als Altersabsicherung mussten viele Akteur*innen im Laufe des Lebens Erspartes zurücklegen, denn in die staatliche Rentenversicherung haben viele nicht einzahlen können. Wie die Befragung gezeigt hat, haben nun 46 % der Akteur*innen zumindest teilweise ihr Erspartes zur Finanzierung der momentanen Lebensumstände in der Krise genutzt. Ein Drittel der Befragten ist über 55 Jahre alt und von denen sind es sogar 51 %, die sich seit März 2020 zumindest teilweise über das Ersparte finanziert haben. Hier wurde offensichtlich ein Teil der Altersabsicherung genutzt und auf diese Akteur*innen kommt wohl später, wenn die Rücklagen gebraucht werden würden, eine schwierige Zeit zu. Diese Sorge wurde in vielen Gesprächen mit den Landesverbänden deutlich. Konzepte zur gelingenden Altersabsicherung für die Akteur*innen, die schon bald ins Rentenalter kommen, fehlen.

»Wo auch ältere Künstler*innen finanziert werden, die vielleicht nicht mehr so produktiv oder innovativ sind, aber trotzdem Relevanz produzieren.«²⁴⁷

Eine Lösung für diejenigen, die momentan noch jünger sind, ist es, die Bezahlung für die Arbeit selbst zu erhöhen, sodass ein größerer Anteil als Altersabsicherung dienen kann. Das bedeutet vor allem die Etablierung und Einhaltung von **Honoraruntergrenzen** und einer fairen Bezahlung. Um diese zu gewährleisten, haben wenige Bundesländer wie Berlin und Hamburg Budgeterhöhungen umgesetzt. Beispielsweise in Sachsen-Anhalt werden Honoraruntergrenzen seit Kurzem explizit eingefordert und realisiert (s. Kap. 4.1). Die Frage sollte dabei nicht sein, ob weniger Akteur*innen gefördert werden müssten, um zumindest einigen ein gutes Auskommen zu sichern und Honoraruntergrenzen einzuhalten. Vielmehr wäre ein erster Lösungsschritt, dass alle etwas weniger arbeiten, also für denselben Förderbetrag weniger Leistung anbieten, dafür aber mit fairer Bezahlung. Das verändert erst einmal nicht die wirtschaftliche Situation der Akteur*innen, erlaubt aber, mehr Zeit zu haben für Ideenentwicklung, andere Arbeitsweisen und vor allem das Gefühl, für das, was getan wird, entsprechende finanzielle Wertschätzung zu erfahren. Sukzessive Aufwüchse bei Förderbudgets müssen dann geschehen, um die Produktions- und Arbeitsdichte zu erhöhen. Gerade in der Situation Ende des Jahres 2021 und Anfang 2022 geht es vor allem auch darum, Publikum (zurück) zu gewinnen, nicht unbedingt möglichst viel bzw. im Ausmaß der vorpandemischen Zeit aufzuführen.

»Lieber vernünftig fördern und dafür eine Szene nicht so absolut explodieren lassen mit Leuten, die nicht leben und nicht sterben können.«²⁴⁸

246 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): 112.

247 IP HH.

248 IP NW.

Finanzielle Absicherung kann durch die Berücksichtigung der hier genannten Einzel-faktoren sichergestellt werden. Es gibt darüber hinaus einen globaleren Faktor, der vielleicht banal erscheinen mag, aber zur Sicherstellung des Lebensunterhaltes und eines wirtschaftlich erfolgreichen künstlerischen Handelns grundlegend ist: In den Bundesländern, in denen die Freien Darstellenden Künste auf ein insgesamt gut dotiertes und sinnvoll ausgestaltetes Fördersystem treffen, kann auch eine größere Anzahl an Akteur*innen im Bereich der Freien Darstellenden Künste so arbeiten, dass damit ein ausreichendes Auskommen möglich ist. Wenn also eine den Freien Darstellenden Künsten insgesamt **positiv eingestellte Atmosphäre** herrscht, kann nicht nur künstlerisch mehr passieren, auch die wirtschaftliche Situation ist eine bessere. Nicht zuletzt können so auch wieder mehr andere Gelder vor allem vom Bund und von Stiftungen akquiriert werden und in die Region fließen. Eine gute Fördersituation für die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste zu schaffen, kreiert also auch Mehrwerte für das Bundesland. Das wäre ein Argument für Landeskulturverwaltungen, hier aktiver zu werden.

8.4 Zwischen digital und analog

Zuletzt soll der Bereich näher analysiert werden, der von den Freien Darstellenden Künsten ambivalent gesehen wird: die Digitalisierung der Künste. Diese **Ambivalenz** drückt sich auch bei den befragten Akteur*innen aus, von denen 29 % sagen, dass sie auch in Zukunft planen, digital oder hybrid zu arbeiten. Etwas mehr, nämlich 33 %, verneinen das. Der größte Anteil mit 38 % ist noch unschlüssig (s. Abb. 41).

Abbildung 41: Planen Sie in Zukunft (auch nach der Pandemiesituation) digital oder hybrid zu arbeiten? (n = 447)

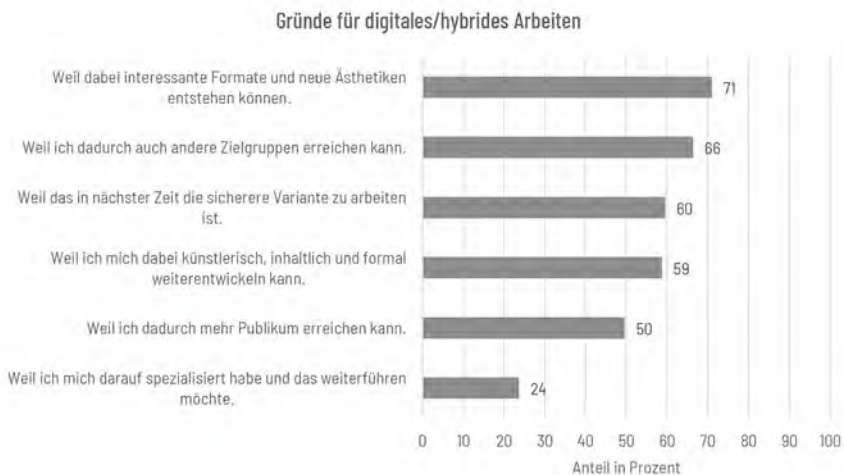


Allerdings lässt sich nicht pauschal von »der **Digitalisierung**« sprechen. Es muss zwischen digitalem Streaming von analogen Produktionen, der Nutzung von Videokonferenztools für Austausch- und Weiterbildungsformate und der ästhetischen Verbindung von Digitalität und performativer Kunst unterschieden werden. Ersteres wird oft nur als notwendiges Instrument in Lockdownzeiten gesehen, kann aber auch zu einer neuen Reichweite und neuen Zielgruppen über das sonst lokale Publikum hinaus verhelfen. Zweiteres wurde durchaus als nützlich eingeschätzt. So konnte einfacher als sonst mit internationalen Partner*innen Kontakt aufgenommen und mit Gruppen aus aller Welt kooperiert werden. Der dritte Bereich betrifft nur eine Minderheit der Akteur*innen, die sich gezielt ästhetischer Weiterentwicklung gewidmet haben. Auch der Auftrieb, den der Gaming-Bereich erhalten hat, kann in diesem Zusammenhang gesehen werden.²⁴⁹

»Es gibt bedingt einen ästhetischen Gewinn durch Corona.«²⁵⁰

Das **Interesse** am digitalen bzw. hybriden Arbeiten ist auf die folgenden Gründe zurückzuführen: Die Akteur*innen der Befragung, die angegeben haben, auch zukünftig digital/hybrid arbeiten zu wollen, tun das vor allem (zu 71 %), weil sich aus ihrer Sicht dabei interessante Formen und Ästhetiken entwickeln können. Dass andere Zielgruppen erreicht werden können, ist für zwei Drittel ein wichtiger Grund. Im Frühjahr 2021 sahen es immerhin 60 % als sicherere Variante zu arbeiten an. Fast genauso viele (59 %) geben an, sich dabei künstlerisch, inhaltlich und formal weiterentwickeln zu können. Die Hälfte derer, die zukünftig digital/hybrid arbeiten wollen, tun das, weil sie dadurch mehr Publikum erreichen können. Nur 24 % von ihnen – das sind knapp 7 % aller Befragten – sagen, dass sie sich darauf spezialisiert haben und es weiterführen möchten (s. Abb. 42).

Abbildung 42: Weshalb möchten Sie digital oder hybrid arbeiten? (Mehrfachauswahl) (n = 131)



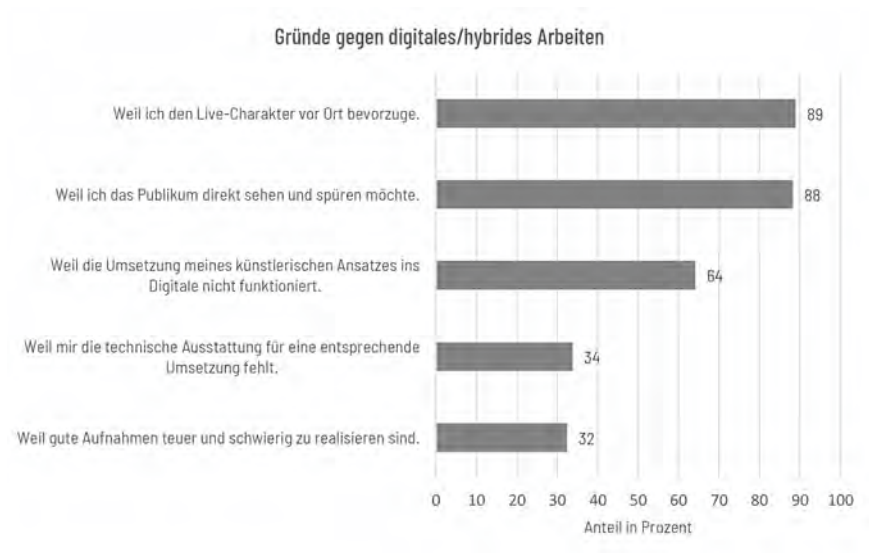
249 IP NW.

250 Ebd.

»Wir wollen das Digitale nicht als Schwerpunkt. Wir wollen das Analoge.«²⁵¹

Die wichtigsten **Gründe gegen** ein zukünftiges Arbeiten im digitalen und/oder hybriden Raum sind insbesondere, dass der Live-Charakter vor Ort bevorzugt wird und das Publikum direkt gesehen und gespürt werden will. Das sagen 89 % bzw. 88 % derer, die zukünftig nicht (mehr) digital/hybrid arbeiten wollen. Für 64 % funktioniert die Umsetzung des eigenen künstlerischen Ansatzes ins Digitale nicht. Weniger von Relevanz sind die Gründe wie fehlende technische Ausstattung (34 %) oder teure und schwierig zu realisierende Aufnahmen (32 %) (s. Abb. 43).

Abbildung 43: Weshalb möchten Sie nicht digital oder hybrid arbeiten? (Mehrfachauswahl) (n = 145)



Auch wenn sich nur 7 % der Akteur*innen auf das digitale Arbeiten spezialisiert haben, Digitalisierung als künstlerische Praxis ist seit der Pandemie nicht mehr nur eine Randnotiz. Das zeigt auch eine vierte Ebene, die im Kontext der Digitalisierung aufgetreten ist. Neben der künstlerisch-ästhetischen Entwicklung, den Vernetzungsaspekten und der Publikumserreichung gab es vereinzelt in ganz Deutschland Fälle von **Strukturbildung in Form von digitalen Plattformen**. Als Beispiele wären das Lichthoftheater Hamburg, das Pathos Theater München oder das virtuelle Produktionshaus des Netzwerks Freie Szene Saar zu nennen. Institutionen bzw. ein Netzwerk haben hier die kuratorische Rolle im digitalen Raum übernommen. Damit wurde Einzelkünstler*innen und freien Gruppen die Möglichkeit gegeben, zu performen und ein weiteres Publikum zu erreichen.²⁵²

251 IP BW.

252 IP BY; IP HH; IP SL.

Wie die Befragung und die Rückmeldungen aus den Bundesländern zeigen, zieht die Mehrheit der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste die Arbeit im analogen Raum vor. Wie der Herbst 2021 zeigt, ergibt sich dabei in einer späteren Pandemiephase allerdings eine neue Herausforderung: Das Publikum kommt nicht in dem Umfang wieder in die Spielstätten und zu den Veranstaltungen, wie das vor der Pandemie der Fall gewesen ist. Die Erfahrungen sind hier sehr unterschiedlich, aber viele berichten von **geringeren Besucher*innenzahlen**.

Zuletzt stellt sich also die Frage nach der **Rolle des Theaters in der Gesellschaft**. Dazu braucht es auch eine Förderung von neuen künstlerischen Formaten zwischen Digitalität und performativen Künsten. Es geht dabei am wenigsten um eine Unterstützung von Streamingangeboten, also die einfache Übersetzung des Analogen ins Digitale, als vielmehr um die Weiterentwicklung ästhetischer Ansätze, die letztlich in ein eigenes künstlerisches Genre münden. Ein Ausspielen von Kunst- und Digitalförderung gegeneinander und der Verweis auf die jeweils andere Seite ist in diesem Kontext unbedingt zu vermeiden – ein klassisches Problem von allen Arbeitsweisen und Kunstformen, die sich zwischen den Sparten, Genres und Politikbereichen bewegen. Ob Theater analog oder digital sein muss, ist nicht die Frage. Es gilt, mit dem künstlerischen Schaffen Relevanz zu generieren und passende Formate der Ansprache zu finden. Entscheidend ist dann, ob dabei ein sozialer Raum entstehen kann. Die Digitalität von Theater steht nicht unbedingt seiner Sozialität entgegen.

9 Optionen für eine zukünftige Förderpraxis

Die Arbeitsweisen der Freien Darstellenden Künste sind im Wandel – nicht erst seit der COVID-19-Pandemie. Die Fördersysteme in der Bundesrepublik Deutschland sind tendenziell träger in ihrer Entwicklung als die Künste selbst. Größere und kleinere Veränderungen, die stärker danach gefragt haben, was für eine gelingende Arbeit notwendig ist, hat es insbesondere in den Jahren vor der Pandemie in vielen Bundesländern dann doch gegeben. In der Krise hat sich stark gezeigt, wie agil und auf die Bedarfe der Freien Szene angepasst die Kulturverwaltungen reagieren konnten. Diese Zeit hat nicht nur die Freien Darstellenden Künste verändert, auch die Verwaltungen selbst sind großen Lernprozessen unterworfen gewesen, die Auswirkungen auf die zukünftige Entwicklung haben können und sollten.

Es braucht ein Fördersystem, das die ständige Veränderung, Hybridisierung und Weiterentwicklung von Arbeitsformen der Freien Darstellenden Künste berücksichtigt. **Mehrjährige Förderungen ohne vorgegebene Arbeitsweisen und ergebnisoffene Stipendien** sind ein wichtiger Schritt in diese Richtung. Aus einigen Bundesländern ist zu vernehmen, dass diese Instrumente etabliert bzw. fortgeführt werden sollen. Es braucht ein Fördersystem, das die drängenden Herausforderungen unserer Zeit miteinrechnet, also nicht klimaschädliches Reisen fördert, sondern **transnationales Denken und Arbeiten**. Dazu ist sowohl digitale Expertise als auch analoge Mobilität notwendig.

Eine Erkenntnis aus der Studie ist, dass es sowohl **Rechercheunterstützung als auch Spielförderung** braucht. Eine weitere besagt, dass **Breite und Exzellenz** nicht gegenein-