

Recherche, Projekt, Prozess

Veränderungen der Arbeitspraxis in den frei produzierenden Darstellenden Künsten durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen

Philipp Schulte

Die gewonnenen Erkenntnisse belegen, dass die Einrichtung und der Ausbau von Mehrjahresförderungen die (Arbeits-)Situation sowie die künstlerischen Resultate im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste aus einer Vielzahl von Blickwinkeln nachhaltig und elementar stärken und ein wichtiges, ausbauwürdiges Element in der bundesdeutschen Förderarchitektur darstellen.

Dr. Philipp Schulte, Hessische Theaterakademie, Frankfurt a.M.

1 Einleitung

1.1 Fördersystematiken im Vergleich – Fördersysteme im Umbruch?

Die vorliegende Teilstudie nimmt die Frage in den Blick, welche qualitativen Auswirkungen auf Mehrjährigkeit hin konzipierte Fördersystematiken auf die Produktionssituationen freischaffender Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste in der Bundesrepublik Deutschland haben. Welche Projektformen, Infrastrukturen, Arbeitsverhältnisse und -perspektiven werden durch die unterschiedlich befristeten Förderstrukturen herbeigeführt? Welche Effekte auf konkrete künstlerische Prozesse und Resultate lassen sich erkennen? Und welche Bedarfe lassen sich daraus für ein Fördersystem ableiten, »das den gesellschaftlichen Wert von Kunst anerkennt und künstlerischer Innovation von Nutzen ist«¹?

Unter dem Begriff der Mehrjährigkeit werden hierbei zunehmend verbreitete antragsbasierte Förderformen zusammengefasst, die es durch verbindliche Finanzie-

1 Deufllhard, Amelie (2021): Es ist nicht alles schlecht: So kann aus der Krise eine Chance für die Kultur werden. der Freitag Nr. 22/2021 vom 03.06.2021. 1.

rungszusagen für Zeiträume in der Regel von drei bis vier Jahren Kunstschaaffenden im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste ermöglichen, eine vorausschauende Planung und Realisierung ihrer Projekte und Veranstaltungen vorzunehmen. Eine solche auf Mehrjährigkeit beruhende Systematik lässt sich klar unterscheiden von einer Logik der Einzelprojektförderungen, die als in Deutschland bis in die 2000er Jahre hinein verbreiteter Standard beschrieben werden kann: Ein*e Künstler*in bzw. eine künstlerische Gruppe entwickelt eine Idee, bewirbt sich mit dieser in Form eines ausführlichen Antrags mit detailliertem Kosten- und Finanzierungsplan z.B. beim Kulturamt einer Stadt oder beim Kunstministerium eines Bundeslandes, erhält im günstigen Fall, in der Regel auf Basis eines Juryentscheids, eine Förderung für dieses konkrete Projekt, das sich häufig über einige Monate erstreckt, und realisiert es im skizzierten Zeitraum. Sämtliche Kosten – Materialkosten, das eigene Honorar, Gagen für hinzuzuziehende Expert*innen (z.B. Techniker*innen, Tänzer*innen, Produktionsleiter*innen, Reinigungskräfte), aber auch jegliche Form laufender Kosten (z.B. Mieten von Probe- oder Büroräumen) – sind dabei Teil des beantragten Projektbudgets. Einzelprojektförderungen sind *resultatorientiert*; der rechtzeitigen Umsetzung einer Konzeptionsskizze innerhalb weniger Monate werden alle weiteren Bedarfe untergeordnet, die eine künstlerische Entwicklung über das Einzelprojekt hinaus, ein nachhaltiges Produzieren oder auch eine bessere soziale Absicherung der antragstellenden Personen sowie ihrer Subunternehmer*innen (z.B. durch den Abschluss mittel- oder langfristiger Arbeitsverträge) ermöglichen.

Der Charakter der auf Mehrjährigkeit hin konzipierten Fördersystematiken hingegen berücksichtigt – über ein dem konkreten künstlerischen Resultat (der Aufführung) und der damit erzeugten Öffentlichkeit (dem Publikum) geltendes Interesse hinaus – verstärkt *prozessorientierte* Faktoren, die eine Entwicklung eines*r Einzelkünstler*in oder einer Gruppe, nicht zuletzt auch hinsichtlich seiner*ihrer Verortung in einer konkreten Region in den Blick nehmen. Nicht das vor allem am Resultat gemessene einzelne Projekt ist hier ausschlaggebend, sondern ein Prozess, der sich neben Premieren, Aufführungen und Gastspielen in unterschiedlichen Formen manifestiert: wie die kreativer Weiterentwicklung dienenden Konzeptions- und Recherchephasen, die (Er-)Findung neuer Präsentationsformate oder die Erprobung neuer Begegnungsformate als Arbeit an der jeweiligen Öffentlichkeit, welche eine künstlerische Praxis generiert. Wie Einzelprojektförderungen werden auch Mehrjahresförderungen auf Basis von Anträgen bewilligt. Diese sind jedoch dahingehend komplexer, als dass sie dem Erfordernis unterliegen, nicht nur ein einzelnes Projekt zu skizzieren, sondern Vertrauen in die Darstellung einer mehrere Jahre andauernden künstlerischen Entwicklung herstellen zu müssen. Somit verlangen sie den antragstellenden Künstler*innen eine höhere Bereitschaft und Kompetenz zur Selbstreflexion und -verortung ab.

1.2 Zur Vorgehensweise

Die vorliegende Teilstudie geht von der künstlerischen Praxis aus. Sie ist eine qualitative Untersuchung auf der Basis ausführlicher Leitfadeninterviews einerseits mit (entweder tendenziell projektbezogen oder tendenziell überjährig) geförderten Künstler*innen aus den frei produzierenden Darstellenden Künsten in verschiedenen Bundesländern und

urbanen Zentren Deutschlands, andererseits mit Repräsentant*innen ausgewählter fördernder Einrichtungen der Länder und Kommunen. Die Form des (pandemiebedingt digital geführten) Expert*inneninterviews mit professionellen Kunstschaffenden erlaubt es, die Perspektiven auf die im Rahmen dieser Teilstudie erörterten Fragestellungen von denjenigen aufzuzeigen, die unmittelbar und täglich mit ihnen zu tun haben. Die ergänzend geführten Interviews mit ausgewählten Repräsentant*innen relevanter Fördereinrichtungen und Interessensvertretungen ermöglichen darüber hinaus weitere Einblicke in die strukturelle Logik vorhandener Fördersystematiken, wobei bei der Auswahl ein besonderes Augenmerk auf *best practices* gelegt wurde.

Im Zeitraum März bis Juli 2021 wurden so insgesamt 22 Expert*innen zu den Auswirkungen mehrjähriger Fördersystematiken interviewt. Bei 13 davon handelt es sich um Künstler*innen, weitere neun wurden in ihrer Rolle als Expert*innen in Bezug auf geldgebende Strukturen befragt. Bei der Auswahl der Gesprächspartner*innen aus dem Bereich der Kunstpraxis wurden vor allem solche hinzugezogen, die eigene Erfahrungen sowohl mit Einzelprojektförderungen als auch mit überjährigen Förderungen machen konnten. Aber auch Berufsanfänger*innen ohne Erfahrung mit Mehrjahresförderungen wurden vereinzelt interviewt, um einen Eindruck von der unmittelbaren Produktionsrealität ausschließlich einzelprojektgeförderter Künstler*innen und ihren Erwartungen an ihre weitere Entwicklung zu erhalten. Bewusst wurden Künstler*innen aus unterschiedlichen Generationen – die jüngsten Gesprächspartner*innen sind im Alter von Ende zwanzig, die ältesten Ende fünfzig – und mit unterschiedlichen regionalen Verortungen ausgewählt: Ihre Arbeits- und Lebensmittelpunkte liegen in Berlin, Leipzig, München, Frankfurt a.M., Stuttgart, Bremen, Hannover, Köln und Bochum. Auf diese Weise konnten Details aus unterschiedlichen Formen der Mehrjahresförderung (beispielsweise der Basisförderung in Niedersachsen, der Spitzenförderung in Nordrhein-Westfalen, der Konzeptionsförderung in Berlin) und ihre konkreten Auswirkungen erörtert werden. Allen Gesprächspartner*innen aus dem Bereich der Kunstpraxis ist gemein, dass sie frei produzieren (ohne fixe Anbindung an eine feste Theaterinstitution) und dass sie mit ihrer Arbeit, teilweise seit Jahrzehnten, einen Anspruch verfolgen, der einerseits professionell ist (sie können als entsprechend ausgebildete Berufskünstler*innen bezeichnet werden, die vornehmlich durch ihre künstlerische Arbeit ihren Lebensunterhalt verdienen) und andererseits experimentell: Ihre jeweilige Praxis strebt danach, bestehende Formate und Präsentationsformen nicht in erster Linie zu bedienen, sondern für je unterschiedliche Themen und Materialien auch jeweils eigene, neue Formen der Darstellung zu finden; weniger also bestätigen sie ein Theater, wie es sich in der Vergangenheit gezeigt hat oder gegenwärtig äußert, als dass sie die Frage stellen, wie Darstellende Kunst mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen umgehen, ja somit, wie ein Theater der Zukunft aussehen könnte.

Die Repräsentant*innen der fördernden Einrichtungen und Interessensvertretungen wurden auf Grundlage ihrer unterschiedlichen Institutionszugehörigkeit ausgewählt. Befragt wurden Vertreter*innen aus der Kulturpolitik auf Landes- wie kommunaler Ebene, aus dem Umfeld der internationalen Produktionshäuser, eines Landesverbandes für Freie Darstellende Künste, aus der Theaterausbildung sowie dem Kinder- und Jugendtheaterbereich. Um eine möglichst offene und vertrauensvolle Ge-

sprächsatmosphäre zu etablieren, wurde im Rahmen der vorliegenden Analyse darauf geachtet, die Anonymität aller Gesprächspartner*innen zu wahren.

Die vorliegende Teilstudie wurde von einem Theaterwissenschaftler mit Forschungsschwerpunkt auf zeitgenössischen performativen Praktiken durchgeführt. Ihr Fokus liegt auf der Realität künstlerischer Prozesse und Produktionsweisen in der Gegenwart und auf der Suche nach Entwicklungsmöglichkeiten ihrer Rahmenbedingungen, mit denen der Wert freischaffend produzierter Darstellender Kunst für die Gesellschaft besser erkannt und gefördert werden kann. Die Studie geht davon aus, dass es im Interesse von Ländern und Kommunen liegt, lebendige, kritische und innovationsfreudige Szenen im Bereich der zeitgenössischen Darstellenden Künste zu begünstigen, aufzubauen bzw. zu pflegen und Einzelkünstler*innen und Gruppierungen eine dezidiert freie Kunstproduktion zu ermöglichen, die sich nicht schwerpunktmäßig in vorhandenen institutionalisierten (Stadt-)Theaterstrukturen verortet, sondern (oft aus künstlerischen Gründen) alternative Produktionsweisen bevorzugt. Sie richtet sich an gestaltungswillige Akteur*innen einer sich entwickelnden Kulturlandschaft, die dieses Ziel verfolgen, sei es als Vertreter*innen engagierter Kulturpolitik, öffentlicher Förderinstitutionen, privater Stiftungen oder der produzierenden Theater und Festivals. Nicht zuletzt adressiert sie die praktizierenden Künstler*innen der sogenannten Freien Szene, die ein naheliegendes Mitsprache- und Mitgestaltungsrecht an ihre Arbeit bedingende Förderstrukturen haben, selbst.

1.3 Was Mehrjährigkeit alles bedeuten kann

Mehrjahresförderungsprogramme in Deutschland tragen viele Namen, auch in Abhängigkeit zu den regional unterschiedlichen Funktionen, die sie erfüllen.² Diese Vielfalt steht freilich in engem Zusammenhang mit dem föderalen System der Bundesrepublik. Die in den für diese Studie geführten Interviews mitunter bemängelte Unübersichtlichkeit, die damit einherzugehen scheint, lässt sich aber möglicherweise aufwiegen durch einen unweigerlichen Vorteil, der mit dieser Diversität einhergeht: Wo in vielen Städten und Bundesländern vieles ausprobiert wurde und wird (teils seit mehr als zehn Jahren, teils noch in der Planungsphase), lassen sich die verschiedenen Auswirkungen, die die unterschiedlichen Systematiken haben, gut vergleichen und jeweilige Vor- und Nachteile erkennen. Länder und Regionen, die bislang noch keine oder kaum entwickelte Mehrjahresförderprogramm anbieten, aber daran interessiert sind, haben die Auswahl aus unterschiedlichen etablierten Ansätzen, die mal mehr, mal weniger spezifisch auf die Produktionsrealität der lokalen Szenen abgestimmt sind. Was auf den ersten Blick wie Kraut und Rüben wirken mag, lässt sich bei genauerem Hinsehen eher mit einem Gemüsegarten vergleichen, in dem viele unterschiedliche Beete jedoch mit je eigenem Konzept (und durchaus unterschiedlichem Ernteerfolg) nebeneinanderliegen. Auch wenn es der vorliegenden Studie nicht um eine umfassende Bestandsaufnahme existierender Mehrjahresförderungsprogramme in Deutschland zu tun ist, so spielen diese in ihrer Verschie-

2 Für eine ausführliche interne Vorrecherche der unterschiedlichen Programme, die derzeit auf Bundes- und Landesebene sowie in den zehn einwohnerstärksten Städten in Deutschland existieren, danke ich herzlich Alessia Neumann.

denheit aber doch für die interviewten Künstler*innen fraglos eine Rolle – wenn z.B. die Mitglieder eines Künstlerinnenkollektivs aus Niedersachsen über die dortige »Basisförderung« sprechen, meinen sie etwas anderes als ein Einzelkünstler aus München, der dort eine sogenannte Optionsförderung erhält. Aus diesem Grund – und auch, um offenzulegen, was Mehrjahresförderung alles bedeuten kann und welche Aspekte unterschiedliche Konzepte betreffen – seien im Folgenden einleitend kurz einige grundlegende Förderformen aufgelistet, die bei den qualitativen Leitfadeninterviews eine Rolle gespielt haben.

Die einleitend getroffene Unterscheidung in Einzelprojektförderungen (für konkrete, klar abgegrenzte künstlerische Projekte mit einer Laufzeit von in der Regel unter zwölf Monaten) und mehrjährige Förderungen lässt sich so auf der Seite der auf Mehrjährigkeit angelegten Förderprogramme weiter auffächern. Zunächst auf begrifflicher Ebene: Verwendet die Stadt Frankfurt a.M. die Bezeichnung *Mehrfjahresförderung*, vergibt München die bereits erwähnte *Optionsförderung*, so operieren Nordrhein-Westfalen, Baden-Württemberg und einige weitere Bundesländer mit der Bezeichnung der *Konzeptionsförderung*. Mit *Spitzen-* oder *Exzellenzförderung* können bislang wenig verbreitete Mehrjahresförderungsformate bezeichnet werden, die – wie in Nordrhein-Westfalen (neben Berlin sicherlich Spitzenreiter in Bezug auf die Ausdifferenziertheit seines Fördersystems) – Teil eines mehrstufigen Systems der Kunstförderung sind: Mit diesem Instrument können einer ausgewählten Anzahl von Künstler*innen, denen eine hohe Qualität zugesprochen wird, mehrjährige, höher dotierte Förderungen bewilligt werden, um z.B. »Ensembles bei einer Entwicklung hin zur Exzellenz besser zu unterstützen«³. Die nächste und logisch letzte Stufe eines komplexer strukturierten Fördersystems liegt dann in *institutionellen Förderungen*, welche auf Dauer angelegt sind und festen Theaterhäusern oder Ensembles sowie weiteren Produktionsplattformen vorbehalten sind.

Dass durch die Etablierung von Mehrjahresförderprogrammen automatisch ein stärkeres Augenmerk auf künstlerische Entwicklungsprozesse (anstelle ausschließlich resultatorientiert auf einzelne Projekte) gelegt wird, verdeutlicht beispielsweise die Bremer Definition der dort so bezeichneten *Konzept- und Entwicklungsförderung* in der *Förderrichtlinie zur Projektförderung in der Stadtgemeinde Bremen*:

Gegenstand der Konzept- und Entwicklungsförderung ist [...] insbesondere ein längerfristiger Prozess der künstlerischen Entwicklung und Konzeption, der einen mehrjährigen Schaffensprozess verlangt und mit einer öffentlichen Präsentation oder einer Projektreihe abschließt. Die Förderung soll insbesondere auf einen finanziellen Impuls zur Planung und Durchführung von längerfristigen Konzepten und Projekten oder auf eine Verbesserung der Voraussetzungen, Fördermittel des Bundes oder sonstige Drittmittel beantragen zu können, gerichtet sein.⁴

3 <https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/foerderung-der-freien-darstellenden-kuenste> [11.08.2021].

4 Förderrichtlinie zur Projektförderung in der Stadtgemeinde Bremen (gültig bis zum 31. Dezember 2021), <https://www.kultur.bremen.de/service/projektfoerderung-13709> [11.08.2021].

Indes tritt das möglicherweise aus dem ursprünglichen Standard der Einzelprojektförderung entnommene Erfordernis eines Projektabschlusses in Form »einer öffentlichen Präsentation oder einer Projektreihe« weiter in den Hintergrund bei Förderformen, die mit dem Begriff *Rechercheförderung* bezeichnet werden können. Sie setzen stärker auf ergebnisoffene künstlerische Prozesse zur Erarbeitung neuer ästhetischer Impulse. Derart prozessorientierte Förderformen, die oft in Verbindung zu den Anforderungen einer künstlerischen Forschung stehen, sind in den verschiedenen Bundesländern sowie auf kommunaler Ebene kaum verbreitet. Ein engagiertes Beispiel für dieses Format sind die seit über zehn Jahren existierenden Forschungsstipendien des flausen+-Netzwerks, welche sich als dezidiert prozessorientiert beschreiben lassen. In diesem Rahmen wird es nicht erwartet, »Ergebnisse zu zeigen, sondern über Prozesse ins Gespräch zu kommen. Einzelne Ausschnitte werden gezeigt und danach das Publikum zu ihren Eindrücken befragt. Dieser Diskurs hat sich für beide Seiten als äußerst gewinnbringend erwiesen.«⁵ Rechercheförderungen sind keine Mehrjahresförderungen per se; die prozessorientierte Herangehensweise, die damit verfolgt wird, legt aber eine Förderung über längere Zeiträume hinweg nahe. Wie das flausen+-Modell zeigt, kann es sinnvoll sein, Rechercheförderungen als *Residenzförderungen* zu verstehen, um den Rechercheprozessen eine stabile Infrastruktur zu bieten.

Einen wichtigen Aspekt berücksichtigen infrastrukturelle Mehrjahresförderungen, die im Folgenden nach dem Hamburger Modell *Basisförderungen* genannt werden. Diese Förderform deckt künstlerische Grundbedarfe ab, die ein kreatives Arbeiten zuallererst ermöglichen und sich nicht gut einzelnen, klar abgetrennten Projekten zuordnen lassen – in der Formulierung der *Richtlinie zur Förderung der Freien Darstellenden Künste in Hamburg*: »Mit der Basisförderung wird Hamburger Einzelkünstlerinnen/Einzelkünstlern und Gruppen, die sich künstlerisch ausgewiesen haben, eine Unterstützung zur Sicherung ihrer Arbeitsgrundlage gewährt.«⁶ Studio- oder Lagerraummieten, Kosten für Produktionsleitung, Steuerberatung etc. und Sozialabgaben können unter diesem Bereich der infrastrukturellen Grunderfordernisse künstlerischen Schaffens in den frei produzierenden Darstellenden Künsten zusammengefasst werden.

Doch auch punktuell ausgerichtete Förderungen können künstlerischen Projekten zu längeren Laufzeiten verhelfen. Um bereits produzierten Einzelprojekten eine längere Wirkdauer zu ermöglichen, sind *Wiederaufnahme-* und *Gastspielförderungen* ein probates Mittel. Diese wenig verbreitete Förderform unterstützt ein nachhaltiges Produzieren, indem sie dem häufig auftretenden Missverhältnis zwischen der Dauer eines Produktionsprozesses und den mitunter überschaubaren Präsentationsmöglichkeiten eines konkreten Projekts entgegenwirkt. Durch die Förderung von Wiederaufnahmen und Gastspielen wird es Künstler*innen erleichtert, zu touren, somit auch überregional bekannt zu werden und auf diese Weise neue Publikumskreise zu erschließen sowie neue Förderer zu finden. Die Wiederaufnahmeförderung des Fonds Darstellende Künste im Rahmen von NEUSTART KULTUR/#TakeHeart trägt dem Rechnung.

5 <https://flausen.plus/info-stipendium/> [11.08.2021].

6 Richtlinie zur Förderung der Freien Darstellenden Künste in Hamburg (in Kraft seit 15. April 2020), <https://www.hamburg.de/contentblob/201544/27c702795b530ea9d204cbaa8ce8894b/dat/a/foerderrichtlinie-freie-darstellende-kuenste.pdf> [11.08.2021].

Schließlich sei noch der Vollständigkeit halber mit *Debüt- oder Einstiegsförderungen* auf eine spezielle Form – nun wiederum der Einzelprojektförderung – hingewiesen. Diese richtet sich ausdrücklich an Berufseinsteiger*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste, die in vielen Fällen kurz nach der Ausbildung stehen. Sie sollen den Einstieg in das Berufsfeld erleichtern für Künstler*innen, die am Anfang ihrer Entwicklung stehen (welche zu reflektieren und seriös darzustellen erst später, bei der möglichen ersten Beantragung einer Mehrjahresförderung, geleistet werden kann).⁷

1.4 Fünf Leitfragen

Die zahlreichen Fragen zu verschiedenen Formen und Aspekten der Mehrjahresförderung, mit denen die unterschiedlichen Interviewpartner*innen sich auseinandergesetzt haben, lassen sich insgesamt fünf Leitfragenkomplexen zuordnen, die auch den vorliegenden Text gliedern. Sie alle behandeln je unterschiedliche Bereiche, auf die das Implementieren von Mehrjahresförderungen konkrete Auswirkungen hatte und haben kann. Diese Komplexe betreffen ein sich veränderndes *Verständnis von Kunst in der Gesellschaft*, damit einhergehende neue *Anforderungen an künstlerische Produktionsprozesse*, die Auswirkungen der Etablierung von Mehrjahresförderungen auf die *Ausdifferenziertheit von Fördersystemen* für die Kunst selbst, ihre Auswirkungen auf ein *Verhältnis zwischen produzierenden Künstler*innen und städtischen Theatern und Festivals als Produktionsplattformen* sowie auf den *gesellschaftlichen und sozialen Status von Künstler*innen* im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste:

1. Welchem *ästhetischen Verständnis von Kunst* wird mit der Etablierung von Mehrjahresförderungen Rechnung getragen?

In vielen der geführten Gespräche wurde deutlich, in welchem Ausmaß ein *prozessorientiertes Kunstverständnis* inzwischen an die Stelle von primär resultatorientierten künstlerischen Vorgehensweisen tritt. Künstlerisches Schaffen wird oft experimentell im Sinne einer Stückentwicklung verstanden: Ausgangspunkt und -material werden konzeptionell gesetzt. Zugleich gibt es vonseiten der Künstler*innen das Bestreben, den dadurch angelegten weiteren Entwicklungsprozess eines Projekts zumindest teilweise format- und ergebnisoffen zu halten. Künstlerische Resultate werden dabei eher als Ergebnisse eines wahrnehmungsbasierten Erforschens der jeweiligen künstlerischen Praxis im Verlauf einer Projektarbeit verstanden. Was am Ende herauskommt, wird erst in diesem Prozess sichtbar, richtet sich nicht unbedingt nach konventionellen Präsentationsformaten (»der neunzigminütigen Aufführung«,

7 Auf diese Weise wirkt eine Debütförderung einem Problem entgegen, welches Gesprächspartner*in #7 so beschreibt: »Es ist viel zu schwer, einen Einstieg zu finden; es gibt ein großes Problem für Berufseinsteiger. Am Beispiel Baden-Württemberg: Um antragsberechtigt zu sein, muss man eine zweijährige professionelle Ausübung des Berufs nachweisen, in der mindestens 50 % der eigenen Einkünfte aus der künstlerischen Tätigkeit generiert wurden. Die Budgets auf kommunaler Ebene sind allerdings oft nicht ausreichend, um ein Projekt allein zu finanzieren, und auch nicht, um mit ihren Honoraren 50 % seines Einkommens zu decken. Das heißt, die Hürde, um Zugang zu finden zu diesen größeren Förderungen, mit dem man ja seinen Lebensunterhalt erst wirklich verdienen kann, ist zu hoch.«

»dem Film«, »der Audio-Installation«), sondern es werden im Gegenteil neue Formen gesucht, die der jeweiligen Ausgangsfrage bestmöglich gerecht werden sollen. »Prozessförderung führt in den Kern zeitgenössischer Produktionsabläufe in den Freien Darstellenden Künsten«⁸: Reflexionen zu diesem gesellschaftlichen Verständnis von Kunst versammelt Abschnitt 2.

2. Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die *künstlerische Produktion* im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste?

Ausgehend von dem erörterten Verständnis zeitgenössischer Kunst, geraten in Abschnitt II stärker Fragen in den Blick, die die damit einhergehenden veränderten *Anforderungen an künstlerische Produktionsprozesse* reflektieren. Welche konkreten Veränderungen hatten Mehrjahresförderungen auf die Arbeitsweisen von Künstler*innen, die bereits Erfahrungen damit sammeln konnten? Wie verändern sie künstlerische Produktionsrealität z.B. hinsichtlich Planung, Antragstellung, Erarbeitung und Umsetzung? Auch auf welche Weise Mehrjahresförderungen einem prozessualen Kunstverständnis entsprechende ästhetische Herangehensweisen ermöglichen, wie damit eine künstlerische Weiterentwicklung herbeigeführt und die Arbeitsrealität der Künstler*innen verbessert werden kann, wird in diesem Komplex erörtert.

3. Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die *Architektur von Fördersystemen*?

Mehrsjahresförderungen, wie sie in der vorliegenden Teilstudie verstanden werden, setzen sich durch ihre zeitliche Dauer einerseits von Einzelprojektförderungen ab, andererseits von auf Dauer angelegten institutionellen Förderungen, die keine Begrenzung auf z.B. drei bis fünf Jahre vorsehen. Führt man aber ein neues Element in ein bestehendes System ein, so hat das Einfluss auf alle weiteren Elemente. In welcher Beziehung stehen Mehrjahresförderungen zu Einzelprojekt- oder auch Debütförderungen? Inwiefern decken sie alle Grundbedarfe eines Projektzeitraums ab, inwiefern ist es, beispielsweise bei Basisfördermodellen, nötig, weitere Gelder zu akquirieren? Welche Möglichkeiten weiterer Abstufungen deuten sich an (wenn z.B. in Nordrhein-Westfalen eine Spitzen- und Exzellenzförderung eingeführt wird)? Mehrjahresförderungen bieten Alternativen zu einem »digitalen System«⁹, in dem entweder kurz und einzelprojektweise oder institutionell und auf Dauer ausgerichtet gefördert wird. Inwiefern sie also Fördersysteme dynamisieren und somit zu ihrer zunehmenden Ausdifferenziertheit beitragen, wird in Abschnitt III erläutert.

4. Welchen Einfluss haben Mehrjahresförderungen auf das *Verhältnis der Künstler*innen zu Produktionsstätten*?

Die historische Idee des deutschen Stadttheaters, das Theater für die Stadt zu sein, erscheint immer weniger zeitgemäß. Spätestens seitdem sich die Erkenntnis durchsetzt, dass die Stadtgesellschaften des Einwanderungslandes Deutschland weit weniger homogen sind, als dies vor zwanzig Jahren eventuell noch angenommen wurde, wird die Notwendigkeit auch künstlerischer Vielstimmigkeit deutlicher, die von

8 So formuliert es Gesprächspartner*in #19.

9 Als »digitales System« sind hier und im Folgenden Fördersysteme beschrieben, die auf eine Mehrstufigkeit verzichten – also entweder nur punktuell Einzelprojekte oder auf der anderen Seite dauerhafte Förderungen vorsehen.

den traditionellen Institutionen nur teilweise erfüllt werden kann. Freie Kunstförderung trägt einer Stärkung der Sichtbarkeit marginalisierter künstlerischer Positionen, Produktionsweisen und Inhalte Rechnung, indem sie es unterschiedlichsten Akteur*innen in einer Stadt oder Region ermöglicht, institutionsunabhängig Kunst zu produzieren. Doch auch die spärlich gesäten Produktionshäuser, die in den vergangenen vierzig Jahren als Alternativen zum Stadt- und Staatstheater gegründet wurden (HAU in Berlin, PACT Zollverein in Essen, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden, um nur drei zu nennen), können und wollen allein nicht den Anspruch verfolgen, die Diversität der künstlerischen Positionen und Sprachen in ihrer jeweiligen Region umfassend abzubilden. Direkte Kunstförderung, zumal eine solche, die sich über mehrere Jahre erstreckt und eine andere Planbarkeit künstlerischer Prozesse ermöglicht, definiert das Verhältnis frei produzierender Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste zu den bestehenden Produktionsplattformen einer Region (der Theater und Festivals) neu, indem sie ihre Unabhängigkeit vergrößert. Welche Veränderungen dies für die freie Kunstproduktion, aber auch für die etablierten Häuser bedeutet, soll in Abschnitt IV erörtert werden.

5. Welche Auswirkungen haben *Mehrjahresförderungen auf den sozialen und gesellschaftlichen Status von Künstler*innen*?

Schließlich lenkt die vorliegende Teilstudie den Blick auf die Fragen, in welcher Weise die Etablierung von Mehrjahresförderungen den gesellschaftlichen und sozialen Status der Künstler*innen selbst verändert. Auch wenn soziale Fragestellungen im Rahmen dieser Studie den ästhetischen nachgeordnet wurden, so sind die Ergebnisse aus den geführten Interviews hier doch eindeutig: Kunstproduktion auf hohem Niveau hat sozial weitgehend abgesicherte Künstler*innen zur Bedingung. Auch Mehrjahresförderungen können in dieser Hinsicht, wie sich zeigt, nur teilweise einen Beitrag leisten. Indem sie aber, wie in Abschnitt V abschließend herausgestellt werden soll, zu einer höheren gesellschaftlichen Anerkennung des Künstler*innenberufs beitragen, treiben sie mindestens auch die Diskussion um den sozialen Status von Künstler*innen voran.

2 Welchem ästhetischen Verständnis von Kunst wird mit der Etablierung von Mehrjahresförderungen Rechnung getragen?

Was kann denn der Fokus sein? Die Kunst, die die Leute machen. Was man doch möchte, ist: Kunst. Man möchte Strukturen, die es möglichst vielen Beteiligten ermöglichen, möglichst gute Kunst zu produzieren.¹⁰

Die vorliegende Teilstudie geht zuallererst vom allgemein wahrnehmbaren Teil des künstlerischen Produktionsprozesses aus: seiner Veröffentlichung in Form einer Präsentation, die so Gegenstand ästhetischer Betrachtung wird. Wie sieht eine Förderungssystematik aus, die einem zeitgenössischen Verständnis¹¹ von Darstellender Kunst

10 Zitat aus dem Gespräch mit Gesprächspartner*in #14.

11 Der Begriff des Zeitgenössischen wird im vorliegenden Text im Anschluss an Giorgio Agamben verwendet. Zeitgenossenschaft definiert Agamben in seinem Essay »Was ist Zeitgenossenschaft?«

gerecht wird? Die für diese Teilstudie geführten Interviews verdeutlichen, dass es vor allem eine wesentliche Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte zu berücksichtigen gilt, wenn wir heute von Theater und Performancekunst sprechen, nämlich die zunehmende Hinwendung zum Prozessualen. Diese bezeichnet die Darstellung von Prozessen im Umgang mit einem künstlerischen Ausgangsmaterial, ihrer Erarbeitung und Reflexion, im Gegensatz zu als abgeschlossen geltenden, möglichst fixierten Inszenierungen.

Diese Unterscheidung soll im Folgenden mithilfe der Begriffe der *Prozessorientiertheit* und des *Resultatinteresses* (im Gegensatz zur Resultatorientiertheit) sowie mit der in unterschiedlichen Produktionszusammenhängen oft verwendeten Bezeichnung *Stückentwicklung* verdeutlicht werden. Die genauere, auf geführten Interviews basierende Erörterung dieser Bezeichnung und ihrer speziellen (besonders auch zeitlichen) Produktionsbedingungen ist unumgänglich, wenn über die Relevanz von mehrjährigen Förderungen gesprochen werden soll. Daher soll in diesem Abschnitt schwerpunktmäßig auf die ästhetische Herangehensweise der Stückentwicklung sowie auf ihr verwandte künstlerische Konzepte des *Experimentellen* sowie des *wahrnehmungsbasierten Forschens* eingegangen werden. Dabei sollen die hier gewählten, entweder konkreten Produktionsrealitäten oder einem theaterwissenschaftlichen Diskurs entnommenen Begriffe keineswegs den Eindruck erwecken, es handle sich bei den beschriebenen künstlerischen Vorgehensweisen um akademisierte, exkludierende (und damit zwangsläufig angeblich gar unterhaltungsferne) Schaffensprozesse. Es zeigt sich bei der Betrachtung, dass Stückentwicklungen oft im Gegenteil überraschende, auf neue ästhetische Erfahrungen abzielende, nicht selten auch politisch engagierte Ansätze verfolgen, die dem Anspruch gerecht werden wollen, sich mit einer sich drastisch und unentwegt ändernden Gegenwart auseinanderzusetzen. Der Anspruch, gemeinsam und experimentell neue ästhetische Situationen zu erforschen, nimmt zudem ein Publikum dahingehend besonders ernst, als dass er ihm nicht belehrend etwas Vorgegebenes zu erzählen oder gar zu erklären sucht, sondern ihm eine besondere, gemeinsame, sinnliche Erfahrung ermöglichen möchte.¹²

Hinleitend zum zweiten Abschnitt, der sich Optimierungen der Förderformen von Produktionsprozessen in den Freien Darstellenden Künsten widmet, die u. a. auf diese Entwicklung reagieren, sollen hier abschließend bereits Erkenntnisse aus den geführten Gesprächen zusammengefasst werden, die sich auf *zeitliche Abläufe von Recherche- sowie Umsetzungsphasen von Stückentwicklungen* beziehen. Auch auf die *zunehmende Relevanz von Gastspielförderungen und Residenzprogrammen* soll in diesem Zusammenhang hingewiesen werden.

nicht als restloses, ja modisches Aufgehen in einer Gegenwart, zu der man so kein kritisches Distanz- und Beobachtungsverhältnis aufbauen könnte. Zeitgenössisch handle, wer »unzeitgemäß« handle: die Gegenwart genau beobachte, sie aber mithilfe unterschiedlicher historischer (z. B. kultur- oder kunsthistorischer) Perspektiven auf den Prüfstand stellt und weiterzuentwickeln versucht. Vgl. Agamben, Giorgio (2010): Was ist Zeitgenossenschaft? In: Ders.: Nacktheiten. Berlin. 21–36.

- 12 Zu der dieser Konzeption zugrundeliegenden Idee des »emanzipierten Zuschauers« vgl. Rancière, Jacques (2009): Der emanzipierte Zuschauer. Wien. 11–34.

2.1 Recherche, Formatierung, Evolution: Stückentwicklungen als ästhetische Form mit besonderen finanziellen und zeitlichen Anforderungen

Die Auswertung der Gespräche mit den für diese Teilstudie interviewten Künstler*innen aus unterschiedlichen Generationen und Regionen in Deutschland hat deutlich gemacht, welchen Stellenwert ein Projektformat gerade im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste hat, das im Folgenden vereinfacht mit dem Begriff Stückentwicklung bezeichnet werden soll. Gesprächspartner*in #6 definiert diesen Terminus besonders präzise:

Der Begriff Stückentwicklung beschreibt eher einen Arbeitsprozess als ein Genre. Gerne wird der Begriff mit der mitunter etwas abwertend konnotierten Bezeichnung der Collage gleichgesetzt, doch das trifft es für mich nicht. Mir geht es dabei um die Wechselwirkung von Recherche-, Schreib- und Probenprozess, die im Idealfall nicht streng chronologisch voneinander getrennt sind, sondern sich immer wieder ablösen und durchwirken. Dieses Arbeiten braucht mehr Zeit und andere Rhythmen als ein Inszenieren vom Blatt.

Das »Inszenieren vom Blatt« ist die aus dem Bereich des dramatischen Theaters stammende Idee eines vorhandenen Skripts (eines Theatertexts) von einem*r nicht zwingend am Produktionsprozess beteiligten Autor*in, das dann, während des Produktionsprozesses, von einem*r Regisseur*in umgesetzt wird. Es ist wichtig, diese Matrize der dramatischen Form in dem hier zu erörternden Zusammenhang nicht unerwähnt zu lassen, denn mit ihr gehen Produktionsrealitäten einher, die sich mit dem, was hier davon abweichend als Stückentwicklung bezeichnet wird, nicht gut vereinen lassen: allen voran klar definierte, oftmals zusammenhängende Probenzeiten von maximal acht, häufig eher sechs Wochen, die zu einem Endprobenzeitraum mit sich anschließender Premiere und weiteren Aufführungen führen, die in der Regel als möglichst genaue Reproduktionen jener ersten Aufführung der Inszenierung verstanden werden.

Bei Stückentwicklungen im engeren Sinne hingegen gibt es einen *vorgelagerten* Kreativeprozess eines*r Autor*in nicht. Stattdessen stehen am Anfang eine Recherche und ein Konzept (oftmals Grundlage für einen Antragstext zur Akquise), das sich einem bestimmten Thema oder einem formalen Versuch widmet, dessen je angemessene Weise der Erarbeitung es erst im Laufe des Schaffensprozesses herauszufinden gilt. Wieder in den Worten von Gesprächspartner*in #6:

Nicht selten führt diese Arbeitsweise der Stückentwicklung dazu, dass das »fertige« Stück und das ursprüngliche Konzept stark voneinander abweichen, weil es bei dieser Art der Arbeit um einen mehrstufigen Aneignungsprozess geht: Ein Thema und ein Konzept führen zu einer Materialrecherche (oder umgekehrt), diese führt zu jeweils unterschiedlichen Methoden der Textgenerierung (wobei mit Text nicht zwangsläufig Sprache gemeint ist, es kann sich z.B. auch um choreografisches, musikalisches oder visuelles Material handeln), diese werden im Inszenierungsprozess wieder hinterfragt, weiterentwickelt, verworfen oder umgeschrieben.

Auch wenn Stückentwicklungen sich nicht zwangsläufig über einen Zeitraum von mehr als zwölf Monaten erstrecken (wiewohl das durchaus oft vorkommt), operieren sie mit

ganz anderen zeitlichen Vor- und Abläufen als Arbeiten auf Basis von vorproduzierten Skripten, da sie eine umfassendere Inszenierungsleistung erfordern. Daher ist aufgrund dieses Mehraufwands die Produktionsfrequenz häufig eine andere, niedrigere. Da auch die Arbeitsprozesse sich verstärkt nach der Frage richten, wie mit dem gewählten Ausgangsmaterial, einen bestimmten Projektansatz oder auch einer bestimmten Gruppenstruktur, also den beteiligten Personen, umgegangen werden kann, sind die Dauer der Projekte ebenso wie ihre zeitliche Verteilung (wie viel Zeit z.B. zwischen Konzepterstellung und Umsetzung verstreicht oder wie viele Probenblöcke es gibt) mannigfaltig. Gesprächspartner*in #7 beschreibt den Zeitraum, über den sich eine übliche Projektarbeit bei ihm* ihr erstreckt, wie folgt:

Ich brauche zwei Jahre für eine Arbeit, von der ersten Idee, bis das konkreter wird, über eine intensive Materialrecherche (die ja bei mir schon stattfindet, bevor ich überhaupt einen Antrag auf Einzelprojektförderung einreiche – das ist in diesem Förderrahmen ja ohnehin unbezahlte Arbeit), bis hin zur Einreichung eines Antrags, dann zu einer möglichen Förderung, und schließlich kommen die Probenphase und Realisierung. Das sind bislang immer zwei Jahre gewesen.

Eine weitergehende Auswertung der Interviews führte zu *drei Aspekten bei Stückentwicklungen, die andere zeitliche Abläufe mit sich bringen*:

- erstens intensivere Recherche- und Konzeptionsphasen,
- zweitens die (Er-)Findung oder Weiterentwicklung neuer Formate sowie
- drittens eine Möglichkeit zur Fortschreibung und Weiterentwicklung von Projekten.

Die *intensive Vorarbeit* zunächst, die die *Projektrecherche* und das *Formulieren eines Konzeptes als Ausgangspunkt einer künstlerischen Arbeit*, welches eine Antragstellung auf Förderung in fast allen Fällen erst ermöglicht, kann im Rahmen von Mehrjahresförderungen und der größeren Freiheit einer einzelprojektunabhängigen Zeiteinteilung eines Zeitraums von beispielsweise drei Jahren auf ganz andere Weise berücksichtigt werden als bei einer Einzelprojektförderung. Diese Vorlaufphase spielt beispielsweise auch für Gesprächspartner*in #12 eine große Rolle:

Ich bin jetzt an einem Punkt angekommen, an dem meine tatsächliche Probenphase tatsächlich sehr kurz ist, aber der Vorlauf sehr lang. Es dauert lange, bis sich ein Ansatz von dem Punkt, an dem ich mich für etwas interessiere, kristallisiert zu dem Punkt, dass ich eine Idee dafür entwickle, dass das auch eine konkrete Arbeit werden kann. Und dann passiert da erst einmal ganz viel Recherche und Konzeption. Ein großer Teil der Arbeit passiert vor den Proben. Diese Vorlaufphase würde ich in einen informellen und einen formellen Teil gliedern. Der informelle Teil besteht aus einem allgemeineren »Der-eigenen-Neugierde-Folgen«, es ist eher ein zielloses Recherchieren, durch das man auf einen Gegenstand stößt, der einen fasziniert, dem man eine Binnenkomplexität zuspricht. Dann geht es darum, einen formellen Zugang zu dem Gegenstand zu finden. Was soll es für eine Arbeit werden? Wie wird sie finanziert? Wo kann sie gezeigt werden? Hier wird das Projekt durch eine zielgerichtete Recherche auf den Weg

gebracht, zu der ich dann vielleicht auch Leute dazu hole, z.B. eine Dramaturgieposition.

Stehen am Anfang eines solchen Prozesses also längere Vorläufe vor allem für Recherche (Materialfindung und -reflexion) und Konzeption (Entwicklung erster Ideen zu Formierung und Umsetzung auf Basis des anvisierten Ausgangsmaterials), ist es im weiteren Projektverlauf eine mitunter durch die Arbeitsweise der Stückentwicklung ermöglichte *ästhetische Formatoffenheit*, die längere zeitliche Abläufe erfordert. Formatoffenheit bedeutet hier eine nicht zu früh im Prozess erfolgende Festlegung auf eine abschließende oder vorläufig abschließende Präsentationsform: Ob am Ende beispielsweise ein Bühnenstück, eine Raum-, Sound- oder Videoinstallation, ein Stadtraumprojekt oder ein ganz neu zu entwickelndes Format entsteht, ist eine Entscheidung, die gewähltes Ausgangsmaterial und -konzeption zwar determinieren, aber die – immer im Interesse eines optimalen künstlerischen Umgangs mit jenem Ausgangsmaterial – nicht unumstößlich ist. Diese Herangehensweise unterstreicht den Anspruch Darstellender Kunst, dezidiert *Kunst* zu sein und nicht vor allem handwerklich routiniert längst geebneten Pfaden zu folgen und hinlänglich bekannte Präsentationsformate wieder und wieder ohne Gedanken an ästhetische Entwicklungen zu bedienen.¹³ Mit Rückblick auf die Förderrealität in Nordrhein-Westfalen (namentlich der Stadt Köln) in den 1990er Jahren beschreibt dies Gesprächspartner*in #10 so:

Du warst festgeschrieben. Die Fördergelder waren für Sparten. Es gab ganz klar die Spartenzuordnung. Es war (und ist oft immer noch) das Problem der Förderpolitik. Entwirft man ein Projekt, das gegebene Sparten hinterfragt, wissen sie nicht, wie sie es verstehen sollen, wo sie's hinstecken sollen, was sie damit anfangen sollen. Aus unserer Politik heraus aber wollen wir diese Festlegung nicht, wir wollen, dass sich das Verständnis von Sparten ändert. Und inzwischen hat sich das Verständnis, was die Arbeit von Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Kunst alles sein kann, vielerorts geändert: Vorträge halten, Lecture-Performances geben, Videoinstallationen machen und vieles mehr.

Auch das Neu- und Weiterentwickeln von Formaten erfordert oft zeitliche Abläufe, die eine Dauer übersteigen, wie sie für abgegrenzte Einzelprojekte mit klar skizzierten Resultat vorgesehen ist. Derartige Transformationsprozesse laufen zudem nicht in eindeutig

13 Zur Relevanz der Formatoffenheit und warum sie gerade in den frei produzierenden Darstellenden Künsten eine Rolle spielt, vgl. auch Heiner Goebbels' Kritik an allzu routinierten institutionellen Formatierungsprozessen: »Die institutionelle Formatierung ist auch für die dort arbeitenden Künstler eine Bedingung a priori, lässt sich kaum infrage stellen und ist selten mit einer bewussten Entscheidung verbunden. Von einigen exponierten Häusern abgesehen, können die Institutionen kaum die Frage zulassen, was dem Projekt wirklich angemessen ist; dazu fehlen die Zeit und das Geld. Sie beantworten nur die Frage, was das Haus braucht, was für die Institution, die Schauspieler, die Sänger, das Orchester, die Werkstätten, das Repertoire, den Spielplan und das Publikum gut ist. Kompatibilität mit der Institution wird zur ersten Bedingung für die künstlerischen Entscheidungen.« Vgl. Goebbels, Heiner (2011): *Forschung oder Handwerk? Neun Thesen zur Zukunft der Ausbildung für die darstellenden Künste*. In: Ders./Mackert, Josef/Mundel, Barbara (Hg.): *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*. Berlin. 74–78, 77.

abgrenzbaren Einzelprojekten ab, sondern erstrecken sich über längere Zeiträume und verschiedene ästhetische Versuche hinweg.

Schließlich wird konkreten Einzelprojekten oft jede *Chance zur Fortschreibung und Weiterentwicklung* genommen, wenn Förderungen mit ihrer ersten Präsentation, also der Premiere, regulär auslaufen. Einen Vergleich und ein Beispiel gibt Gesprächspartner*in #7:

Es gibt eben Themenschwerpunkte, die sich über mitunter jahrelange Zeiträume erstrecken. Und ich stelle mir das oft so vor, dass es so etwas wie Auskopplungen gibt – vergleichbar mit *Single Releases* aus einem Album, welches in einem ganz anderen zeitlichen Kontext entsteht. Es gibt das Album, und das braucht eben lange. Es gibt aber auch diese Aufführungen, diese Auskopplungen, diese Versuche, diese Experimente, die man ausstellt und präsentiert – und die man auch dringend braucht, um wieder etwas dazuzulernen für den nächsten »Track«. Mein aktuelles Projekt zum Beispiel ist ein überjähriges Projekt, das hat eigentlich vier Stationen: Das beginnt gerade mit der Residenz in Wien, dann geht es nach München, dann geht es nach Stuttgart, und es kommt 2022 hoffentlich wieder zurück nach Wien. Das sind keine Gastspiele für mich. Das sind Weiterentwicklungen derselben Thematik, jeweils mit einer Einbindung von Künstler*innen vor Ort, das Format wird sich weiterentwickeln. Eine Einzelprojektförderung ist für diese Arbeitsweise extrem schwierig. Gerade wenn es sich nun mal weiterentwickeln soll, neue Ideen dazukommen: Ich kann ja die Kosten- und Finanzierungspläne dann nicht mehr anpassen, das ist zumindest sehr schwierig.

Die Idee eines Gastspiels, welche mit rar gesäten Gastspielförderprogrammen unterstützt werden kann (siehe unten), grenzt Gesprächspartner*in #7 hier begrifflich ab von einer Projektweiterentwicklung in gleich drei Städten und Kontexten – indes bezieht er*sie sich auf eine Möglichkeit der Weiterentwicklung von Projekten durch ihre Präsentation an verschiedenen Orten, wie sie unter 2.3 kurz aufgegriffen wird. Der von Gesprächspartner*in #7 gezogene Vergleich zur Arbeit eines*r Musiker*in an einem Album mit unterschiedlichen Single-Auskopplungen, also der Idee eines künstlerischen Prozesses, der aus einer längeren ästhetischen Entwicklung einerseits und regelmäßigen Präsentationen eines je aktuellen Stands oder eines neuen Schritts andererseits besteht, soll im Folgenden mit einer kurzen Erörterung des Zusammenhangs von Prozessorientierung und Resultatinteresse sowie des Begriffs des Experimentellen erörtert werden.

2.2 Keine Angst vorm Experimentellen

Die Philosophin Lydia Goehr trifft im Anschluss an Theodor W. Adorno und John Cage eine fruchtbare Unterscheidung zwischen den Begriffen des (eher naturwissenschaftlich zu verstehenden) Experiments und des (im Bereich der Ästhetik zu verortenden) Experimentellen. Das Experiment zeichnet sich aus durch eine Mess- und Kontrollierbarkeit: Es entspringt einem bestimmten Typus von Kontrolle, »whereby one attempts to subsume in advance that which one seeks to explain«: »[I]n an experiment, the planning hap-

pens in advance, clear objectives are laid out, and optimal conditions are sought». ¹⁴ Das Experimentelle in den Künsten beschreibt Goehr als klaren Gegensatz zu dieser Idee der Kontrolle und Vorhersehbarkeit: »At the other end of the spectrum, the concept of the *experimental* exudes the aura of open-endedness, revisability, and incompleteness – a ›wait and see‹ attitude.« ¹⁵ Weniger Ergebnis und Erlebnis sind im Bereich des Experimentellen relevant als vielmehr die gemeinsame Erfahrung im Prozess und deren anschließende, ebenfalls gemeinsame Reflexion.

Der Komponist und Regisseur Heiner Goebbels hat dies einmal so beschrieben: »Wir wissen nicht genau und vor allem nicht im Voraus, was sich beim Zusammenstoßen mehrerer getrennter Elemente ereignet. Das muss probiert und erfahren werden und macht die oft an der Wahrnehmungsseite orientierte Forschung mit den Theatermitteln so lebendig.« ¹⁶ Und er fährt fort: »Und das ist auch gut so. Denn wenn künstlerische Erfahrung die Erfahrung des Noch-nicht-Gesehenen, Noch-nicht-Gehörten, des Noch-nicht-Begriffenen bedeutet, kann sie sich vielleicht überhaupt nur in einem Raum ereignen, der noch nicht vom bereits Verstandenen besetzt ist.« ¹⁷ Künstlerische Entwürfe werden hier als notwendig prozessual und ergebnisoffen beschrieben, da sie sich nur so einem Umfeld vorgefasster Definitionen und herkömmlicher Sichtweisen entziehen können. Dass Hinwendung zum Prozess ein fester Bestandteil der Arbeitsweisen in den frei produzierenden Darstellenden Künsten ist, betont aus theaterwissenschaftlicher Sicht auch Gesprächspartner*in #20:

Das kann man auf Grotowski, auf Brechts Lehrstück, auf Artaud, auf alle großen und kühnen Theaterentwürfe des 20. Jahrhunderts zurückführen. Theater soll sich demnach nicht erschöpfen im Produkt, sondern Prozesse, Probenprozesse sind entscheidend, Probenprozesse auch als Rechercheprozesse. Dabei wird Forschung unternommen im Sinne einer *practice-based research* oder *artistic research*. Das ist alles elementarer Bestandteil dessen, was die freie Szene eingefordert hat gegen das System der Häuser als etwas, das möglich sein muss – bis hin zu dem Punkt, dass es möglich sein muss, Recherchen zu unternehmen, an deren Ende die Überzeugung steht, das will man nicht zeigen.

Folgt man den bisherigen Ausführungen zu einem zeitgenössischen Produzieren in den Darstellenden Künsten, wird die Notwendigkeit deutlich, dieses Verhältnis zwischen künstlerischem Prozess und künstlerischem Resultat auch verstärkt in den entsprechenden Fördersystemen abzubilden. Dabei wurde in den geführten Interviews immer wieder betont, dass eine stärker werdende Prozessorientierung in den eigenen Produktionsprozessen in der Regel nicht mit einer Abkehr von öffentlichen Aufführungen und Präsentationen zu verwechseln ist. In vielen Gesprächen wurde klar: *Prozessorientierung* beinhaltet weiterhin – ganz im Sinne der von Gesprächspartner*in #7 verwendeten

14 Goehr, Lydia (2015): Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental. In: de Assis, Paolo (Hg.): *Experimental Affinities in Music*. Leuven. 15–41, 22.

15 Ebd. 23.

16 Goebbels, Heiner (2012): Eine riesige Holzpistole. In: Matzke, Annemarie/Weiler, Christel/Wortelkamp, Isa (Hg.): *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*. Berlin. 53–67, 55.

17 Ebd. 56.

Bezeichnung »Auskopplung« – ein vitales *Resultatinteresse*. Gesprächspartner*in #5 dazu:

Die Aufführung ist ein Sichtbarmachen und ein In-Erscheinung-Treten; man zeigt, mit welchem Material man sich beschäftigt hat und welche Form man für es gefunden hat. Dadurch wird ein Kontakt wiederhergestellt, zur Szene, zum Publikum. Das kann man jetzt gerade, in der Pandemiezeit, auch sehr gut sehen: Ohne Aufführung keinen Austausch. Dann macht halt jeder das, was er tut.

Zudem zeigt sich, dass Mehrjahresförderungen, indem sie künstlerische Prozesse und damit Profile stärken, oft nicht etwa weniger, sondern gar mehr Veranstaltungen in unterschiedlichen Formaten zur Folge haben, die über den Stand einer Entwicklung öffentlich informieren. Dies verändert nicht zuletzt auch die Rolle des Publikums, dessen Kompetenz nun weniger ein evaluierendes Zuschauen ist als ein kritisch-analytisches: Anstelle eines fertigen Resultats oder Werks wird ein Entstehungsprozess begleitet. Aus der Sicht eines*r Dramaturg*in formuliert das Gesprächspartner*in #18 wie folgt:

Es werden ja nicht nur die Aufführungen öffentlich! Es stellt sich den Künstler*innen wie den Theatern ja auch immer stärker die Frage: Wie kann ich all diese anderen Aktivitäten ebenfalls öffentlich machen? Wie kann ein öffentliches Gefühl für die Diversität von Aktivitäten innerhalb eines Produktionsprozesses, während er noch abläuft, hergestellt werden? Dadurch verändert sich übrigens auch Öffentlichkeit, man arbeitet an einem anderen Öffentlichkeitsprofil, das jenseits von einer klassischen Aufführungspraxis funktioniert bzw. darüber hinaus. Die Frage, ob ein ästhetisches Resultat interessant ist oder nicht, verschiebt sich dadurch: Ob mir als Zuschauer*in das gefällt, ist auf einmal uninteressanter. Wichtiger wird die Frage, was sich tut: Mein analytischer Blick wird entwickelt.

Vielen Mehrjahresförderungen ist indes die Eigenschaft, zunächst lediglich als Supplement für die länger existierenden Einzelprojektförderungen eingestuft zu werden, dabei noch inhärent, wie Gesprächspartner*in #6 in Bezug auf Frankfurt a.M. feststellt:

Einerseits hat dieses Förderinstrument der Mehrjahresförderung uns auf vielen Ebenen eine Planungssicherheit, Professionalisierungsmöglichkeit und Verstetigung verschafft, aber gleichzeitig würde ich es für Frankfurt so beschreiben, dass diese Förderung immer noch unterfinanziert ist und dass sie einfach sehr premierenfixiert ist. Insofern ist es doch oft noch so, dass sich alles unentwegt um das eine Projekt dreht, das man im Jahr finanziert bekommen kann, plus ein paar Benefits, die man sich zusätzlich leisten kann.

Hier stimmt auch Gesprächspartner*in #18 zu:

Weil die freie Kunstförderung aus der Geschichte der Einzelprojektförderung kommt, ist die Wertung des Einzelprojekts – nämlich im Hinblick auf »Ist das gute Kunst oder nicht?« – viel stärker im Fokus als beispielsweise bei der schon seit langer Zeit etablierten Förderpraxis von Staats- und Stadttheatern. Bei denen wissen alle, die produzieren auch nur zu 10 % wirklich interessante Aufführungen, das findet aber niemand problematisch. Das ist anders bei geförderten Einzelprojekten in den Freien Szenen. Die

Transformation hin zur Mehrjahresförderung ist daher enorm wichtig, weil sie genau diesen Fokus verschiebt.

Eine zunehmende konzeptionelle *Loslösung des Modells der Mehrjahresförderungen von der Idee der Einzelprojektförderung* würde der hier skizzierten Entwicklung entsprechen und den Blick auf pragmatische Bedarfe zeitgenössischer Produktion in den Darstellenden Künsten öffnen. Eine Dauer von drei Jahren, wie sie bereits in vielen Regionen, in denen Mehrjahresförderungen eine Rolle spielen, angewandt wird, wurde hierbei in vielen der geführten Interviews als adäquat bewertet. Die dadurch erfolgenden Fokusverschiebungen betreffen nicht nur die Antragsform zur Akquise von Fördermitteln, in der entsprechend stärker sich über einige Jahre erstreckende künstlerische Entwicklungsprozesse (statt vorrangig oder gar ausschließlich die konkrete Idee für ein neues Stück) dargestellt werden müssten. Solche spezifischen Projektbeschreibungen wären freilich weiterhin vorgesehen, aber klarer eingebettet in einen übergeordneten künstlerischen Prozess, dessen vertrauensenerweckende Schilderung letztlich von dem*der antragstellenden Künstler*in ein ebenso hohes wie angemessenes Maß an Selbstreflexion abverlangt. Sie betreffen außerdem eine *Abwendung vom Aufführungszählen*: Denn die Anzahl von Vorstellungen und die Menge an Zuschauer*innen, die sie besucht haben, entspringt einer allein quantitativen Fokussierung auf die Messbarkeit resultatorientierter Ansätze. Und sie betreffen schließlich eine Anerkennung der Relevanz von ggf. flankierenden Recherehcförderungen und Residenzprogrammen, auf die im Folgenden kurz eingegangen werden soll.

2.3 Präsentationsfrequenzen, Gastspiele, Residenzen: Mehrjahres- und diese flankierende Förderprogramme

Es wurde im ersten Zitat von Gesprächspartner*in #18 im letzten Abschnitt 2.2 bereits deutlich: Mehrjahresförderungen, die zwar längere Planungs- und Projektzeiträume im Sinne des eben beschriebenen Verständnisses von Kunstproduktion ermöglichen, reduzieren deswegen nicht automatisch die Frequenz der öffentlichen Präsentationen von (Zwischen-)Resultaten der künstlerischen Arbeit oder anderweitigen öffentlichen Impulsen der Künstler*innen (beispielsweise Vorträgen, Diskussionsbeiträgen, Publikumsgesprächen etc.). Wo sie funktionieren, verringern sie hingegen den bürokratischen Aufwand – die frei werdende Kapazität kann für künstlerische Projektarbeit genutzt werden, wie Gesprächspartner*in #3 ex negativo ausführt:

Ich würde vier Projekte im Jahr machen, wenn ich eine Infrastruktur hätte, in der ich einfach zur Arbeit gehen kann. Aber wenn du dazwischen dann auch noch alles sozusagen von Hand stemmen musst, ständig unter so einem Druck bist und dich fragen musst, ob das überhaupt klappt, ob die Förderung durchkommt – das macht einfach was mit einem.

Eine andere Position vertritt Gesprächspartner*in #8, wenn sie oder er sich für eine Reduktion der Projekte ausspricht – wohlgemerkt nicht bei gleichzeitiger Reduktion der mit einem Projekt verbundenen Aufführungen:

Ich bin der Meinung, ein guter künstlerischer Prozess muss den Stücken Zeit geben: So wie wir z.B. arbeiten, mit viel Aufführungen und durch die Aufführungen in der konkreten Erfahrung mit dem Publikum, sind die Stücke eigentlich immer noch gewachsen und besser geworden. Ich habe immer gesagt: Eigentlich müsste man immer nur alle zwei Jahre oder so Fördergelder beantragen und alle zwei Jahre ein Stück machen, damit man das auch richtig gut machen kann, damit man eine gute Recherchephase haben kann, damit man oft spielen kann. Das ist mit der Einzelprojektförderstruktur nicht gegeben, weil du mindestens einmal im Jahr was machen musst, und dann bist du gerade in den Proben für ein Projekt drin und musst schon das neue Stück konzipieren und dann die Anträge schreiben; dann überlagern sich auf einmal alle diese unterschiedlichen Arbeitsbereiche, und wenn das geschieht, wird es sehr schnell zu viel.

Aussagen wie diese weisen auf den Mangel an Gastspielförderungen in der Bundesrepublik Deutschland hin¹⁸. Dabei wären es neben Mehrjahresförderungen gerade sie, die sich über längere Zeiträume erstreckende Perspektiven für die künstlerische Produktion schaffen könnten. In besonderem Maße könnten sich Gastspiele als entscheidendes Instrument zur Entwicklung der regionalen Szenen, besonders unter dem Gesichtspunkt nachhaltigen Produzierens, herausstellen. Durch Gastspiele erhöht sich zum einen die Sichtbarkeit geförderter Arbeiten zeitlich – sie können sich über längere Zeiträume im Austausch mit unterschiedlichen Publikumskreisen entwickeln. Zum anderen werden die Stücke überregional wahrgenommen, die Freien Szenen einer Region werden durchlässiger und erhalten verstärkt die Möglichkeit des Vergleichs mit anderen. Diese Funktion der vergleichenden Werkschau erfüllen derzeit vor allem Festivals (wie beispielsweise das Rodeo-Festival in München, Favoriten in Dortmund, Implantieren in Frankfurt a.M., Schwindelfrei in Mannheim) mit zwar regionalem Schwerpunkt, aber zugleich einem lebhaften Interesse an der Integration von Gastspielen. Eine strukturell gefestigte und konzeptionell versierte Gastspielförderung wäre hier ein großer Schritt, um Nachhaltigkeit und überregionalen Austausch (und in beiden Fällen ästhetische Entwicklung von Kunst und Künstler*innen) zu stärken.

Während Gastspielförderungen die Lebensdauer und den Radius von Stücken, die bereits in einem präsentablen Stadium sind, erhöhen und vergrößern, sind es unterschiedliche Formen der *Rechercheförderung*, die geeignet sind, frühe Projektphasen der Recherche und Ideenentwicklung ernst zu nehmen und besser auszustatten. Im Rahmen der geführten Interviews fiel auf, wie oft dabei – ohne dass explizit danach gefragt wurde – die Relevanz von Residenzprogrammen betont wurde. Residenzen ermöglichen über einen klar definierten Zeitraum¹⁹ hinweg das konzentrierte Arbeiten, in der Regel in angemessener Ausstattung (räumlich, finanziell, technisch, ggf. personell) an einem

18 Das Nationale Performance Netz (NPN) der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien ist hier eine wichtige Einrichtung, die den hohen Bedarf in diesem Förderbereich aber nicht bewältigen kann. Vgl. <https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz>.

19 Johannes Crückeberg, der in seiner Publikation ausführlich das Format der Künstler*innenresidenz im internationalen Kontext untersucht, gibt als Dauer dieser Residenzen Zeiträume zwischen 13 und 52 Wochen an. Vgl. Crückeberg, Johannes (2019): *Künstlerresidenzen. Zwischen Cultural Diplomacy und Kulturpolitik*. Wiesbaden. 81.

bestimmten Ort, oft ohne dabei ein ausgefeiltes Ergebnis dieser häufig als Ausgangspunkt oder Weiterentwicklungsmöglichkeit von Projektideen gedachten Phase vorauszusetzen. Ein besonders gut strukturiertes, ausdrücklich nicht resultatorientiertes Residenzprogramm in dieser Hinsicht bietet seit Jahren das eingangs bereits erwähnte flauen+-Netzwerk (vgl. Fußnote 4).

2.4 Fazit

Das zweite Kapitel der vorliegenden Teilstudie befasste sich mit der Frage, welchem ästhetischen Verständnis von Kunst mit der Etablierung von Mehrjahresförderungen Rechnung getragen wird. Aus den zahlreichen Aussagen der Interviewpartner*innen ließ sich eine Hinwendung zu einem prozessorientierten Kunstverständnis ableiten, in der das künstlerische Resultat (die Aufführung) weiterhin eine wichtige Rolle spielt, diese aber einem übergreifenden künstlerischen Entwicklungsprozess untergeordnet wird. Die in diesem Zusammenhang erörterte Produktionsweise der Stückentwicklung operiert in der Regel mit ausgedehnteren Recherchephasen und zeichnet sich tendenziell aus durch eine Formatoffenheit. Mehrjahresförderungsprogramme, wiewohl vielfach noch konzeptionell (zu) stark mit dem Einzelprojektfördermodell, aus dem sie historisch entstammen, verknüpft, werden diesem prozessorientierten Kunstschaffen in deutlich höherem Maße gerecht als Einzelprojektförderungen und gewähren Künstler*innen in ihren Produktionsweisen ein höheres Maß an Freiheit und Selbstbestimmung. Recherche-, Residenz- und Gastspielförderungen ermöglichen eine qualitative Entwicklung bzw. Weiterentwicklung von Projekten und können, wo nicht bereits als fester Bestandteil von Mehrjahresförderungen vorgesehen, als wertvolle Ergänzung verstanden werden.

3 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die künstlerische Produktion im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste?

Es ist ja auch so, dass in der Freien Szene entwickelt wird. So viele Ansätze im Bereich der Partizipation, die kritische Auseinandersetzung mit einem herkömmlichen Verständnis von Professionalität, viele innovative Projekte im Bereich eines Theaters für Kinder und Jugendliche, das stammt doch ganz oft aus der Freien Szene. Das ist bei den Stadttheatern doch immer noch eine Art Beiprogramm. Neue Ideen werden entwickelt, neue Arbeitsformen, neue Formen der Auseinandersetzung mit Theater.²⁰

Während in Abschnitt I untersucht wurde, welchem zeitgenössischen Kunstverständnis überjährige Förderstrukturen entsprechen, gilt der Fokus von Abschnitt II dem – freilich unmittelbar damit zusammenhängenden – operativen Feld künstlerischer Produktion selbst. Welche diesbezüglichen Erkenntnisse waren aus den für diese Teilstudie geführten Interviews zu gewinnen? Welche Veränderungen künstlerischer Produktions-

20 Aus dem Interview mit Gesprächspartner*in #13.

realität werden durch Mehrjahresförderungen ermöglicht, sei es in Bezug auf die Planung, die Antragstellung, die Erarbeitung und Umsetzung eines Stücks? Um es vorwegzunehmen: Der Autor der vorliegenden Teilstudie hat aus den geführten Gesprächen mit Künstler*innen – solchen, die Mehrjahresförderung erhalten, und solchen, die keine erhalten –, mit Vertreter*innen freier Produktionshäuser sowie Repräsentant*innen weiterer geldgebender Institutionen den entschiedenen Eindruck gewonnen, dass *Mehrfjahresförderungen künstlerische Weiterentwicklung im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste hin zu einer nachhaltigen Professionalisierung ermöglichen, die Arbeitsrealität der Künstler*innen verbessern und in diesem Zuge auch die ästhetischen Resultate ihrer Arbeit.*

Dieser Abschnitt ist in zwei Teile gegliedert. Zunächst sollen einige der am häufigsten in den geführten Interviews genannten Effekte des Ausbaus von Mehrjahresförderungen auf den Ebenen der Kommunen, der Länder, des Bundes aufgeführt und kurz erörtert werden – und zwar in Bezug auf die (nicht klar voneinander zu trennenden) Ebenen der künstlerischen, der ökonomischen sowie der strukturellen Weiterentwicklung. In einem zweiten Teil sollen einige Überlegungen zu den üblichen Verfahren der Beantragung solcher Fördergelder angestellt werden.

3.1 Mehrjahresförderungen als Grundbedingung künstlerischer Professionalisierungsprozesse in den frei produzierenden Darstellenden Künsten

»Mehrfjahresförderungen bieten riesige Professionalisierungsmöglichkeiten« – so startet Gesprächspartner*in #13, freie*r Künstler*in und Kurator*in, das Interview, und viele weitere Gesprächspartner*innen bestätigen diesen Punkt. Dabei ist zu beachten, dass in einem Bereich, der zwar qua Förderung in hohem Maße angewiesen ist auf (zumal staatliche) institutionelle Kontexte, aber zugleich, wie im Fall der frei produzierenden Darstellenden Künste, bestrebt ist, nicht in diesen Kontexten aufzugehen, der Begriff der Professionalisierung weitergedacht werden muss. Professionalisierung bedeutet hier nicht ausschließlich, sich durch das Erwerben definierter erlernbarer Fähigkeiten einzuschreiben in einen existenten institutionellen Rahmen, sondern durch das kritische Hinterfragen als relevant angenommener, professioneller Praktiken je eigene, ggf. neue Kompetenzen zu entwickeln, die der individuellen künstlerischen Praxis am besten dienen.

Diese Form *kritischer Professionalität* (die übrigens auch Anspruch in den Ausbildungskonzepten avancierter Performancestudiengänge ist, wie sie sich an den Universitäten in Gießen und Hildesheim finden lassen²¹) bildet die Grundlage freier Kunstproduktion.

21 Aus dem Profiltext des Gießener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft: »Das Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen versteht seine Lehre und Forschung als den Versuch, die Verfasstheit und Funktionen von Theater niemals als gegeben zu akzeptieren und abschließend zu definieren, sondern stets in Frage zu stellen, im Modus der Verhandlung zu halten und mit riskanten und notwendig kontingenten Bauplänen je unterschiedlich zu entwerfen. Theater ist in dieser Versuchsanordnung ein Ort der Auseinandersetzung, an dem immer wieder erneut unsere Praxis und Vorstellung von Theater selbst aufs Spiel gesetzt wird, ein Ort der Erfahrung, an dem immer wieder erneut unsere Art und Weise zu sehen, zu hören, zu empfinden und zu denken herausgefordert wird, mithin ein Ort des Politischen, an dem immer

Und sie wird in einem breiten Ausmaß ermöglicht – so sei das Statement von Gesprächspartner*in #13 an dieser Stelle interpretiert – durch die weitgehende Einführung von mehrjährigen Förderungen und ihren Ausbau: Denn die mit jeder Form kritischer Betrachtung einhergehenden angestrebten Transformationsprozesse ereignen sich nicht punktuell und können im Rahmen eines einzelnen Projekts keine Nachhaltigkeit erlangen. Geht man davon aus, dass es im Interesse der Länder und Kommunen liegt, in diesem Sinne kritisch-professionelle Künstler*innen in den Freien Szenen zu fördern, die ihre Kunstformen aus ästhetischen Gründen dezidiert *nicht* schwerpunktmäßig in vorhandenen institutionalisierten Theaterstrukturen, wie sie im deutschen Stadttheatersystem existieren, realisieren können, so sollte auch nicht ignoriert werden, dass mit diesem Anspruch eine je längerfristige politische Verantwortung übernommen wird. Dies ist eine Erkenntnis, die der Autor der vorliegenden Teilstudie aus seinen Gesprächen gewonnen hat: Erst Mehrjahresförderungen geben freien Künstler*innen eine relative Sicherheit – *Planungssicherheit*, soziale Sicherheit –, um die hier beschriebene kritische Funktion nachhaltig und wirkmächtig über längere Zeiträume hinweg einzunehmen.

Bei Vorgängen der *ästhetischen Weiterentwicklung*, die im Folgenden umrissen werden sollen, ist ein gewisses Vertrauen (»langjähriges Grundvertrauen« nennt es Gesprächspartner*in #3) seitens der Fördereinrichtungen keine Nebensache: das Vertrauen in die *relative Eigenständigkeit innerhalb von Prozessen der Flexibilisierung*, die mit einer mehrjährigen Förderstruktur eintreten können. Denn eine Förderzusage über zwei, drei oder gar mehr Jahre führt dazu, dass die geförderten Künstler*innen zeitlich, aber auch inhaltlich ungebundener sind, als das bei Einzelprojektförderungen der Fall ist. Gesprächspartner*in #12 äußert sich auf die Frage, ob sich qualitativ für seine*ihre Arbeit etwas durch die Mehrjahresförderung (in diesem Fall der Stadt München) geändert hat, wie folgt:

Dadurch, dass ich inhaltlich und zeitlich weitaus weniger gebunden bin. Das spielte natürlich gerade in Pandemiezeiten eine besonders große Rolle. Aber die künstlerische Freiheit, die man erhält, in einer möglichen Verschiebung der eigenen Projekte, eben weil man nicht an ein Abrechnungsjahr gebunden ist, ist sehr relevant. Die Tatsache, gerade in besonderen Situationen und Entwicklungen sagen zu können: »Ich mache jetzt nicht einfach etwas, damit ich etwas gemacht habe«, sondern es so lange aufschieben zu können, bis das, was ich für das Projekt und sein Ergebnis will, möglich ist, ist wichtig. Das konkrete Projekt, an das ich gerade denke, hat so z.B. einen Medienwechsel durchgemacht: Es ist jetzt ein Film.

Die Möglichkeit, die eigene künstlerische Praxis aktuellen, mitunter kurzfristig eintretenden gesellschaftlichen Veränderungen anzupassen und auf sie zu reagieren – durch leichte Verschiebungen, thematische Aktualisierungen, formale Änderungen –, wird durch den Ausbau von Mehrjahresförderungen erleichtert; die Relevanz dessen hat sich angesichts der dynamischen Umschwünge seit März 2020 gezeigt, wird aber auch

wieder erneut zu klären ist, welche Gemeinschaft die Subjekte auf der Bühne und im Publikum in ihrem Zusammenspiel hervorbringen – kurzum: ein Ort, der sich mit jedem Mal erfindet und zugleich kritisch hinterfragt.« Vgl. <https://www.uni-giessen.de/fbz/fbo5/atw/institut/ueber%20uns/profil> [26.08.2021].

in vermeintlich stabileren Zeiten weiter eine Rolle spielen. Ähnlich äußert sich auch Gesprächspartner*in #5:

Was sich verändert, ist, dass sich durch die Zusage, dass man eine Mehrjahresförderung erhält – oder jedenfalls eine Absichtserklärung: Es bietet mehr Möglichkeiten, an seinen Produktionen etwas zu ändern. Zu sagen: Wir schieben diese Arbeit um ein Jahr nach hinten, denn jetzt gerade passt etwas anderes, und das machen wir jetzt. Da ist man einfach flexibler und kann das selbst entscheiden.

Neben der bereits erwähnten Zielvereinbarung erweist sich, so das Ergebnis aus einigen der geführten Gespräche, auch das Instrument der Absichtserklärung als sehr wertvoll, um nötige Verbindlichkeiten herzustellen, ohne demokratisch geregelte Entscheidungsprozesse im Rhythmus der gegebenen Fiskalperioden zu unterwandern.

Wie schon erörtert, geraten bei Mehrjahresförderungen künstlerische Entwicklungsprozesse in den Fokus und ein ohnehin nicht eindeutig zu definierender Erfolg oder Misserfolg eines Einzelprojekts tritt in den Hintergrund. Künstler*innen erhalten so die Möglichkeit, in ihrem Schaffen riskanter, wagemutiger – und somit in der Regel: ästhetisch interessanter – werden zu können, wie Gesprächspartner*in #11 bestätigt:

Wir sind nicht die Gruppe, die sagt: »Jetzt sind für drei Jahre Gelder da, wir bauen jetzt ein Theaterensemble auf, mit festen Leuten etc.« Das war nicht unsere Bewegung. Unsere Bewegung war es, uns aus unserer Ästhetik heraus zu fragen, welche Entwicklungen wir anstreben; wollen wir nicht als nächstes einmal etwas visuell Herausforderndes machen z.B., für das wir dann Fachleute benötigen, für die wir das Geld brauchen; wir haben kein festes Team aus Performer*innen und Produktionsleiter*innen aufgebaut, sondern uns immer gefragt: »Was braucht das jeweils nächste Projekt?« Wir haben uns andere mögliche Formate ausgedacht und von dort aus je neue Strukturen entworfen. So konnten wir ästhetisch andere Wege gehen.

Ganz im Sinne der oben beschriebenen kritischen Professionalität können so Arbeiten und Arbeitsweisen entstehen, die *unabhängiger von Anforderungen einer Marktkonformität* sind, als das bei der Einzelprojektförderung der Fall ist, zumindest wenn man davon ausgeht, dass ein potenzielles Publikum immer schon weiß, was es sehen will, bevor es es gesehen hat. Gesprächspartner*in #10 dazu:

Mehrjahresförderung hat uns ein Stück Unabhängigkeit beschert. Vorher brauchtest du einen anderen Beruf oder Job, um unabhängig zu sein, um einfach auch mal Nein sagen zu können. Das finde ich immens wichtig in diesem Beruf, auch wenn es um Kulturpolitik geht: Es ist doch eigentlich das Ziel, dass die Künstler*innen in der Lage sind, Nein zu sagen. Das muss für eine Gesellschaft auch ein sehr wichtiges Gut sein. Das haben wir uns erarbeitet, und die Mehrjahresförderung ermöglicht es uns ebenfalls. Anders hätten wir es uns nicht leisten können, unentwegt ungewöhnliche Formate zu entwickeln und Neues auszuprobieren. Wir sind sehr glücklich über die Entwicklung, die unser Label dadurch machen konnte.

Die verstärkte künstlerische Unabhängigkeit von Seherwartungen, welche mit Mehrjahresförderungen ermöglicht wird, geht dabei in vielen Fällen einher mit einer *Erhöhung der Sichtbarkeit* des künstlerischen Schaffens eines*r Einzelkünstler*in oder Gruppe bzw.

des*der Einzelkünstler*in oder Gruppe selbst. Denn die erörterte Planungssicherheit entsteht ja auch aufseiten möglicher koproduzierender Häuser und weiterer Plattformen, denen durch die Inaussichtstellung von Fördersummen für ausgewählte Künstler*innen über mehrere Jahre hinweg die Entscheidung leichter gemacht wird, auch perspektivisch weiter mit ihnen zusammenzuarbeiten. Die Kontakte der Künstler*innen zu produzierenden Spielstätten verbessern sich, und die gemeinsame Entwicklung einer ästhetischen Auseinandersetzung zwischen beiden Instanzen wird tendenziell begünstigt, wie beispielsweise Gesprächspartner*in #2, Künstler*in aus Niedersachsen, es anhand eines konkreten eigenen Projekts beschreibt:

Durch unser letztes konzeptionsgefördertes Projekt hat sich ein Kontakt zu verschiedenen Spielstätten ergeben, die für uns auch vorher schon reizvoll gewesen sind, also zu Kampnagel, zum Impulse-Festival in Nordrhein-Westfalen, zu weiteren Häusern und Spielstättenbündnissen. Das läuft gut, und dadurch erhöht sich wiederum die Förderung für das Projekt seitens neuer Koproduktionspartner. Das ist wegen der Konzeptionsförderung so gekommen.

Aus kulturpolitischer Sicht unterstreicht auch Gesprächspartner*in #16 die Relevanz von größerer Sichtbarkeit der Arbeiten von Künstler*innen aus den Freien Szenen (hier: in Nordrhein-Westfalen):

NRW hat das Alleinstellungsmerkmal der vielen Industriekulturbauten, es gibt auch relativ viel an Investitionen. Als ich hier meine Arbeit aufgenommen habe, habe ich es daher für wichtig gehalten, noch mehr zu investieren, so dass sichtbar wird, was hier passiert. Und das hat sich über die letzten Jahre sehr gut entwickelt, weil auch viele der Hausspitzen interessiert waren an einer Weiterentwicklung der Freien Szene.

Größere Freiheit, künstlerische Wagnisse einzugehen, bei gleichzeitiger potenzieller Steigerung der Sichtbarkeit bei weiteren Koproduzenten: In allen mit mehrjahresgeforderten Künstler*innen geführten Interviews wurde deutlich, welche große Rolle mittel- und langfristige Förderungen bei ihrer ästhetischen Weiterentwicklung in den vergangenen Jahren gespielt haben, wie es in der Aussage von Gesprächspartner*in #16 bereits anklingt. Dieser Faktor wird durch die oftmals regionale Anbindung künstlerischer Positionen aus dem Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste noch begünstigt. Denn durch die allmähliche Etablierung eines im erfolgreichen Fall über Jahre hinweg wachsenden Publikums vor Ort ist mitunter mehr Anlass zur und Erfordernis einer ästhetischen Weiterentwicklung gegeben (und zwar der künstlerischen Handschriften gemeinsam mit den Seherfahrungen der Zuschauer*innen), als sie im Karussellsystem der Stadttheater, nach deren Logik Regisseur*innen oft *für* eine Stadt oder Region, aber nur selten *aus ihr heraus* produzieren, immer notwendig ist.

Die bereits mehrfach angeführte Planungssicherheit gilt zudem, das darf nicht übersehen werden, nicht nur für die Künstler*innen selbst und die zahlreichen weiteren Akteur*innen im Umfeld einer künstlerischen Produktion, die nach einer Förderzusage vertraglich an ein Projekt gebunden werden, sondern auch für die geldgebenden und beteiligten Produzent*innen. Sie ermöglicht den Künstler*innen und Gruppierungen auch eine *strukturelle Weiterentwicklung*, um die es nun gehen soll. Gesprächspartner*in #13 führt hierzu aus:

Planungssicherheit ist eine der wichtigsten Folgen der Mehrjahresförderung: Künstler*innen die Möglichkeit zu geben, jenseits der punktuellen Projektförderung zu arbeiten. Und das ist ja eine Planungssicherheit nicht nur für die Künstler*innen, sondern auch für die Partner*innen, nämlich für die Institutionen oder z.B. für Produktionsbüros – eigentlich für alle Beteiligten. Und auf der anderen Seite profitiert auch z.B. eine Kommune: Man kann ja auf diese Weise auch ganz anders gemeinsam Dinge entwickeln, man kann mit Zielvereinbarungen arbeiten. Auch für Förderer gibt es so eine größere Planungssicherheit.

Das Instrument der Zielvereinbarung – z.B. in Form eines gemeinsamen, dokumentierten Gesprächs zwischen Künstler*innen und fördernden Institutionen – wurde in vielen geführten Interviews als wichtige Grundlage für eine gegenseitige Vertrauensbildung beschrieben.

Theater entsteht niemals allein – und es sind nicht nur die von Gesprächspartner*in #13 erwähnten institutionellen Partner*innen, auf die sich diese Erkenntnis bezieht: Häufig ist es eine Vielzahl von Akteur*innen, die an der Produktion eines neuen Stücks beteiligt ist. Verbindliche Gruppenstrukturen zu etablieren ist daher oft wichtiges Ziel im Entwicklungsprozess Darstellender Künstler*innen. Die Finanzierung eines kleinen Ensembles, eines Produktionsbüros, von Expert*innen (z.B. in Lichtdesign oder Videokunst), mit denen regelmäßig zusammengearbeitet wird, kurz: *die mittel- oder gar längerfristige Herstellung einer Bindung kreativer Kollaborateur*innen an einen ästhetischen Prozess* kann auf Basis von ausschließlich projektgebundenen Förderformen nicht hergestellt werden. Gesprächspartner*in #12 äußert sich über seine*ihre Verantwortung als Leiter*in eines Teams folgendermaßen:

Die Leute, mit denen ich arbeite, z.B. auf der Ebene der Technik, die wissen alle, dass ich sie auch fürs nächste Projekt frage. In meinem Verständnis geht eine gewisse Verantwortung damit einher, wenn man in dieser geförderten Position ist, auch grundsätzlich anderen Leuten gegenüber.

Strukturelle Weiterentwicklung kann vieles bedeuten. Gruppen und Kollektive vergrößern sich, binden mehr Fachkräfte an sich, unterliegen personellen Wechseln. Freischaffende Performer*innen und Schauspieler*innen erhalten die Möglichkeit, nicht nur projektweise und punktuell, sondern perspektivische Kollaborationen mit Projektentwickler*innen einzugehen. Produktionsleitungen können die Entwicklung eines*r Künstler*in oder einer Gruppe über mehrere Jahre hinweg betreuen und dabei unterstützen, eine eigene Infrastruktur aufzubauen. Mehrjahresförderungen stabilisieren künstlerische Gruppierungen und Kollektive in Transitions- und Umbauphasen und helfen ihnen dabei, sich ggf. neu auszurichten, sich weiterzubilden (z.B. in neuen Techniken oder im Umgang mit neuen Formaten oder Medien) – ja auch Umorientierungen werden durch dieses Förderformat erleichtert. (Gesprächspartner*in #9 dazu: »Ich sehe die Strukturförderung so, dass sie uns als Kollektiv stärkt. Das schließt aber nicht aus, dass Leute von uns nicht auch in anderen Bereichen individuell weiterarbeiten werden. Wir werden beide ja weiterhin in der Kulturlandschaft aktiv sein.«)

Die ästhetischen und strukturellen Weiterentwicklungen wiederum können zu Wachstum und damit auch zu einer *ökonomischen Weiterentwicklung* führen. Ab ei-

ner gewissen Projekt- und Gruppengröße erhöhen sich auch die Förderbedarfe einer künstlerischen Position, und eine durch Mehrjahresförderung hergestellte Planungssicherheit bietet nicht zuletzt die Möglichkeit, sich um weitere Produktionspartner*innen zu bemühen. Gesprächspartner*in #20 schildert das aus Sicht eines langjährigen Jurymitglieds so:

Gerade für größere Projekte braucht es eine längerfristige, mehrjährige Förderung, damit Kooperationspartner gesucht werden können, damit man auf der Basis, dass man bereits eine erste Förderung mitbringt, zusätzliche Förderungen einwerben kann. Das wäre eine Form der Spitzenförderung – gerade für die Leute, die so etwas wie ein Aushängeschild einer lokalen Szene oder Stadt sind und die ihre Projekte ja meistens nicht nur in dieser einen Stadt zeigen. Und man will ja auch, dass diese Künstlerinnen und Künstler in mehreren Städten ihre Arbeiten zeigen können. Und dafür brauchen sie aber Koproduktionsförderungen, die voraussetzen, dass man eine bestimmte Sockelförderung schon vorweisen kann, die dann als *matching fund* eingebracht werden kann in gemeinsame Finanzierungen, die sich ergeben aus dem Gespräch mit verschiedenen Veranstaltern, Produktionshäusern, Festivals usw. So begünstigt man die Etablierung von Gruppen, die frei produzieren auf der Basis, dass sie von vorneherein jede Produktion als – oft auch internationale – Koproduktion auf den Weg bringen.

Mit der Vergrößerung geht eine höhere unternehmerische Verantwortung einher, welche wiederum die bereits angeführte Planungssicherheit als Grundbedingung hat. Produktionshäuser unterstützen hier infrastrukturell und mit einer anteiligen – oft nicht umfassenden – Förderung, stehen aber selbst nicht in der Pflicht, sondern vor allem beratend zur Verfügung. Aus Sicht eines*r Intendant*in erörtert Gesprächspartner*in #17:

Wenn Künstler*innen eine bestimmte Produktionsgröße erreichen – sei es, indem sie mit einem großen Cast arbeiten oder besonders lange an etwas arbeiten wollen oder ein Orchester dabeihaben wollen –, also wenn sie etwas machen wollen, was aus diesem Schema F rausfällt, dann ist die komplette ökonomische Verantwortung und Last, die so etwas bedeutet, bei den Künstler*innen und nicht bei uns als Produktionshaus. Du musst als Künstler*in heute dein eigener Unternehmer sein. Hierbei sind Mehrjahresförderungen relevant, und die Veränderungen, die durch sie entstehen, sind in unserer Region z.B. auch sehr sichtbar, und es ist sehr gut, dass es sie gibt. Dinge können mit einem anderen Atem geplant werden.

Mit Mehrjahresförderungen könnte darüber hinaus auch der Weg für weiterführende soziale Absicherungen für die Produktionsbeteiligten geebnet werden. Gesprächspartner*in #10 weist in diesem Zusammenhang auf das Problem der Lohnfortzahlung im Krankheitsfall hin:

Eine konstante mehrjährige Förderung ist das einzige Instrument, das es Künstler*innen erlaubt, krankheitsbedingt temporär auszusetzen. Es gibt ja sonst nahezu keine entsprechenden Absicherungen. Als wir angefangen haben, gab es beispielsweise die freiwillige Arbeitslosenversicherung für Selbstständige noch nicht, die man ja auch heute nur in Anspruch nehmen kann, wenn man sie als Berufsanfänger – innerhalb von

drei Monaten nach Aufnahme der selbstständigen Tätigkeit – bei der Arbeitsagentur beantragt.

Gerade der Bereich der sozialen Absicherungen für Künstler*innen im Umfeld der frei produzierenden Darstellenden Künste verdeutlicht, wie relativ neu Fördermaßnahmen noch sind, die künstlerisches Schaffen stabilisieren. Mit ihnen werden, wie im nächsten Kapitel auf Basis der geführten Interviews weiter ausgeführt werden soll, erste Schritte in Richtung nachhaltiger, ausdifferenzierterer Fördersysteme unternommen. Doch die meisten der bestehenden Systematiken stehen damit erst am Anfang. Daher sei an dieser Stelle abschließend aus dem Interview mit Gesprächspartner*in #16 zitiert, der*die als Kulturpolitiker*in im in dieser Hinsicht fortschrittlichen Nordrhein-Westfalen aus seiner*ihrer Perspektive nächste mögliche Schritte der dort nicht zuletzt durch den Ausbau von mehrjährigen Förderungen im Vergleich bereits weit entwickelten Förderstruktur beschreibt:

Was für mich ein wichtiges Thema ist, ist erstens die Frage der Nachhaltigkeit von Produktionen – wie kommt man von einem »Zu-viel-Produzieren« vor zu wenig Menschen weg? Zweitens beschäftigt mich die Frage, wie man den vorhandenen Markt außerhalb der urbanen Räume anders gestalten kann. Das würde diesen Räumen guttun, und da passiert ja auch im Moment schon viel: Auch durch die riesigen Immobilienprobleme innerhalb der Städte hat sich der ländliche Raum in den letzten Jahren wirklich rabiät verändert. Drittens bin ich der Ansicht, dass die Szenen sich untereinander so wenig wahrnehmen; das muss sich verbessern. Eine weitergehende Vorstellung ist viertens der Aufbau von Produktionszentren, die wirklich zu einem transdisziplinären Arbeiten einladen und die sowohl für gesellschaftlichen Diskurs wie auch für Arbeiten, in denen die unterschiedlichsten Künste zusammenkommen, einen Raum bieten. Das ist meines Erachtens nach wie vor nicht weit genug entwickelt.

Nachhaltige Produktionsweisen durch längeren Erhalt bereits erarbeiteter Stücke in längeren Entwicklungsprozessen, einen konzeptionell durchdachten Ausbau von Theaterproduktion im ländlichen Raum, eine Erhöhung der Sichtbarkeiten der Freien Szenen auch untereinander (z.B. durch Gastspielförderungen), ja gar die Einrichtung transdisziplinärer Produktionszentren – Aussagen wie diese machen deutlich, in welchem großen Orchester der Förderinstrumente Mehrjahresförderungen, denen der Fokus der vorliegenden Studie gilt, einer von vielen wichtigen Faktoren sind. Zugleich sind sie ein Faktor, der tonangebend ist: Denn durch die in ihnen angelegten hier skizzierten Entwicklungsmöglichkeiten für Künstler*innen und Gruppierungen auf ästhetischer, struktureller und ökonomischer Ebene kann eine Grundlage geschaffen werden, wesentliche weitere Fragen und Probleme auf dem Weg zu einer zeitgenössischen Gestaltung und Finanzierung von Arbeitsweisen in den frei produzierenden Darstellenden Künsten anzugehen und zu lösen.

3.1 Zur Antragstellung: veränderte Anforderungen

Es wurde im ersten Abschnitt bereits angerissen: Da Mehrjahresförderungen sich erst allmählich aus einem allein auf Einzelprojektförderung beruhenden System herausbil-

den, nimmt es nicht wunder, dass die Fokussierung auf abgrenzbare Projekte ihnen an vielen Stellen noch inhärent ist. Ein wesentlicher Faktor ist hierbei die geforderte Antragsform und die Frage: Welche Erwartungen können Geldgeber, namentlich Jurys an Anträge richten, die auf eine mehrjährige finanzielle Unterstützung eines künstlerischen Prozesses abzielen? Welcher andere Blick auf die Antragstexte ist adäquat – und worauf muss bereits beim Verfassen der Texte stärker geachtet werden? Aus Sicht von Gesprächspartner*in #14, selbst langjähriges Jurymitglied in unterschiedlichen Kontexten, sind die Anforderung, überjährige Entwicklungsprozesse zu beschreiben, und die Kompetenz dazu bei den antragstellenden Künstler*innen noch zu wenig ausgeprägt, wenngleich er*sie auch schon erste Fortschritte erkennt:

Man spürt es, wenn man liest, was geschrieben ist. Man spürt ein anderes Herangehen und Denken und Schreiben und Sich-zeigen-Wollen in diesen Mehrjahresanträgen. Ein guter Antrag weiß, was er will – wie jeder Gebrauchstext, der dazu dient, etwas prospektiv beurteilen zu können. Es ist mir dann egal, ob da drei Projekte beschrieben werden – es fällt ja auf, dass z.B. bei dreijährigen Förderungen auf einmal immer drei Projekte beschrieben werden; so schaffen Förderrichtlinien Kunstformen. Es gibt wenig Anträge – aber gerade das wäre die Königsdisziplin –, die es schaffen, eine künstlerische Entwicklung aus der Vergangenheit zu beschreiben und in die Zukunft weiterzuzeichnen. Das ist nicht so einfach: Dich selbst als Künstler so einschätzen zu können, dass es nachvollziehbar ist, und so die Linien in die Zukunft weiterzuziehen, dass es Interesse weckt.

Der hier beschriebene »Trilogie-Effekt« (Gesprächspartner*in #15) scheint gerade in den ersten Antragsrunden für Mehrjahresförderungen eine Rolle zu spielen. Gesprächspartner*in #16 sieht darin eine »falsche Abhängigkeit« zwischen konzeptionellem Denken und Einzelprojektantragstellung, die entstanden ist, indem sich Ersteres allzu oft auf Letztere beziehen musste. Dies ändere sich mit dem Ausbau von Mehrjahresförderungen:

Wenn man einen Dreijahresantrag stellt, ist man auch gezwungen, einen dreijährigen dramaturgischen Bogen zu spannen über die eigene Arbeit: einen Bogen, der ja meistens existiert, aber durch diese falsche Abhängigkeit konzeptionellen Denkens von Antragstellungen – also die weitgehende Unterordnung einer Konzeption unter das Antragsformat – kommt er oft nicht zur Sprache. Diese Abhängigkeit verändert ja das Denken. Und dadurch waren viele Denkbewegungen dann ja doch immer auf einen Antrag für ein einzelnes Projekt gerichtet.

Den hier genannten »dramaturgischen Bogen« beschreibt Gesprächspartner*in #20 sehr konzise so:

Bei der Beantragung einer Mehrjahresförderung ist es wichtig, dass deutlich wird, dass da jemand über mehrere Jahre hinweg eine bestimmte Form des Arbeitens, eine bestimmte künstlerische Handschrift, eine bestimmte Form einer eigenen Herangehensweise verfolgen möchte und dass die Dinge daher in gewisser Weise aufeinander aufbauen.

Die Schilderung eines größeren dramaturgischen Bogens bedeutet dabei nicht, dass konkrete Projektvorhaben ganz aus Antragstexten ausgeklammert werden. Diese bilden im Gegenteil weiterhin exemplarisch eine Grundlage, um die übergeordneten Entwicklungspläne mit im besten Fall auch in ihren sinnlichen Aspekten ausgeführten ersten Umsetzungsvorhaben zu fundieren. Doch sind sie bei der Beantragung einer mehrjährigen Förderung der Skizzierung des geplanten künstlerischen Prozesses nachgeordnet. Gesprächspartner*in #12, optionsgeförderte*r Künstler*in der Stadt München, spricht von der Notwendigkeit einer Balance von Konkretisierung und Prozessbeschreibung:

Ich habe das alles [bei der Antragstellung; P. S.] in einer großen inhaltlichen Recherche zusammengefasst, ein Projekt klar umrissen und zwei andere grob skizziert, aber auch mit der Bemerkung, dass sich das natürlich im Prozess der Recherche verändern kann, was dann ja auch eingetreten ist. Grundsätzlich bin ich schon ein Fan davon, Sachen konkret vorzuschlagen, sonst besteht die Gefahr, dass man sich in Floskeln verliert. Dann wird es auch schwieriger, den Antrag zu schreiben und zu lesen. Ich schlage lieber etwas vor und sage klar, der grobe Plan ist es, sich mit diesem Themenkreis auseinanderzusetzen, und das und das sind die Vorschläge, aber das kann sich ändern innerhalb von drei Jahren. Der Grund dafür ist einfach und doch gerade auch sehr deutlich: Die Welt ist jetzt eine andere, als sie es vor zwei Jahren war.

Wichtigstes Element bei der Antragstellung – das wurde oben bereits betont – ist die Herstellung eines gegenseitigen Vertrauens zwischen fördernder und leistungsempfangender Seite und die damit verbundene intensive Kommunikationsarbeit. Vertrauen in konkrete künstlerische Entwicklungsprozesse muss durch durchdachte Anträge erzeugt werden, dies ist eine wichtige Funktion des »Gebrauchtstextes« Förderantrag, die von den Künstler*innen gewährleistet werden muss. Doch auch die Kulturpolitik ist in der Pflicht, wenn es um gegenseitige Vertrauensbildung geht. Transparente und effiziente Kommunikation (die nicht alle Kulturämter und Kunstministerien im gleichen Ausmaß zu pflegen scheinen, wie sich aus den geführten Interviews ergibt) ist hier genauso relevant wie die Frage der Zusammensetzung der in vielen Fällen über die Anträge entscheidenden Jurys. Nimmt man die im Rahmen der vorliegenden Teilstudie bis hierhin formulierten Beobachtungen ernst, so wird deutlich, dass auch die Beurteilung gerade von auf Mehrjahresförderung abzielenden Anträgen eine gewisse Expertise sowie eine Sensibilität und Kenntnis künstlerischer Entwicklungsprozesse erfordert, die nicht allgemein gegeben ist. Wird diese Anforderung seitens der politischen Entscheidungsträger*innen missachtet, kann Unmut entstehen, dem Gesprächspartner*in #20 besonders klar Ausdruck zu verleihen versteht:

Ich halte es [das Jurysystem] für unbefriedigend, weil ich finde, dass die Jurys prinzipiell nicht genügend legitimiert sind. Sie sind erstens abhängig von den Politikern, die sie nicht selten danach auswählen, dass sie Leute haben wollen, die abnicken, was die Politiker eh schon wollen, und das nur noch begründen. Sie sind sehr häufig gebildet aus Leuten, die schon aus anderen Gründen einen sehr großen Einfluss haben, also z.B. aus Journalisten, die über die Sachen schreiben und dann noch mal über die Gelder entscheiden. Das ist z.B. eine Verquickung, die nicht schön ist. Oder sie bestehen aus Leuten, die in der Szene im Grunde schon sehr mächtig sind, weil sie Spielgeneh-

migungen ausgeben und folglich mehr oder weniger bestimmen können, wer was machen kann oder nicht. Oder sie kommen aus den etablierten Theaterinstitutionen und entscheiden über Anträge der frei produzierenden Künstlerinnen und Künstler aus der Sparte, aus der sie stammen. Es sind sehr viele Leute in solchen Jurys, bei denen man sich fragen muss, ob die wirklich darüber entscheiden sollten, wer das Geld bekommt, ob sie eigentlich die Kompetenz haben, diese Entscheidungen zu treffen.

Doch kann Gesprächspartner*in #20 auch ein positives Beispiel nennen, mit Blick aufs Nachbarland Österreich:

Ein Modell, das ich für besonders avanciert halte, ist das Wiener Modell: Hier gibt es eine Dramaturgie, die über Jahre hinweg mit der Freien Szene arbeitet und auch für die Vergabe der Gelder in dieser Zeit zuständig ist – dass also die Vergabe letztlich gebunden ist daran, dass die Leute, die das Geld vergeben, hinterher auch beobachten, was damit passiert, dass sie mit den Leuten im Gespräch sind, dass sie mitbekommen, was da eigentlich läuft, dass sie auch beraten, dass sie also auch in gewisser Hinsicht eine Art von Mitverantwortung haben und dass andererseits diese Leute regelmäßig ausgewechselt werden.

Kurz: Die Zusammensetzung der Jurys ist ein entscheidender Punkt, wenn es um die Herstellung von gegenseitigem Vertrauen geht; ihre Mitglieder sollten kompetent und leistungsbereit sein und entsprechend honoriert werden, um die Auswahlprozesse möglichst effizient und seriös gestalten zu können.

3.2 Fazit

Mehrjahresförderungen ermöglichen vor allem durch eine erhebliche Erhöhung ihrer Planungssicherheit Künstler*innen und Gruppierungen Weiterentwicklungen erstens auf ästhetischer, zweitens auf struktureller und drittens auf ökonomischer Ebene. Die durch sie ermöglichte zeitliche Flexibilisierung innerhalb eines klar definierten Zeitraums von mehreren Jahren führt zu einer erheblichen Vereinfachung organisatorischer Prozesse auf pragmatischer wie konzeptioneller Ebene: Künstler*innen können sowohl auf planerische Herausforderungen – sich verschiebende Dispositionspläne bei Theatern, personelle Ausfälle, Pandemien – besser reagieren wie auch auf gesellschaftliche Entwicklungen, die ggf. thematische und/oder formale Justierungen erfordern. Dies bringt eine größere inhaltliche und formensprachliche Freiheit mit sich, und z.B. getroffene thematische Setzungen können leichter aktualisiert oder auch noch weiter vertieft werden.

Mehrjahresförderungen richten den Blick auf künstlerische Entwicklungsprojekte über das Einzelprojekt und dessen Erfolg oder Misserfolg hinaus. Ohnehin bemisst sich Erfolg oft nach Auslastungszahlen, der Anzahl von Presseberichten oder der Aufführungen und Gastspiele sowie anderen klar zählbaren Faktoren; eine partielle Fokusverschiebung hin zur genaueren Reflexion der (inhaltlichen oder formalen) Relevanz der künstlerischen Fragestellung, wie sie längerfristige Fördermodelle nahelegen, befreit wenigstens graduell von diesen numerischen Aspekten. Zudem wird durch eine solche nachhal-

tigere Weise der Förderung oft auch die (regionale wie im günstigen Fall auch überregionale) Sichtbarkeit der künstlerischen Positionen einer Stadt oder Kommune erhöht.

Ein wichtiger Punkt auf struktureller Ebene ist die deutliche Vereinfachung beim Eingehen von Verbindlichkeiten unterschiedlicher Art, die mit mehrjährigen Förderungen zusammenfallen: einerseits zu den Produktionsplattformen wie Theaterhäusern und Festivals, die ebenfalls erheblich von überjährigen Planungssicherheiten profitieren; andererseits bei der künstlerischen Teambildung über Einzelprojekte hinaus. Erst Mehrjahresförderungen ermöglichen die vorausschauende Planung von Kooperationsprozessen auf künstlerischer wie operativer Ebene: sei es mit Performer*innen, Lichtdesigner*innen, Techniker*innen, Dramaturg*innen, sei es mit unabhängigen Subunternehmer*innen wie Produktionsbüros, Reinigungskräften oder Studiovermieter*innen. Darüber hinaus begleiten und unterstützen sie Künstler*innen, zumal Kollektive in angestrebten Transitions- und oft erforderlichen Umbildungsphasen (bis hin zur sozialverträglichen Auflösung einer Gruppe im Fall von Trennungsprozessen). Auf struktureller wie ökonomischer Ebene gilt: Ab einer gewissen Produktionsgröße geht es nicht ohne sich über mehrere Jahre erstreckende Förderzusagen. Durch sie werden Koproduktionsanreize geschaffen, die die Finanzierung und Durchführung ambitionierterer künstlerischer Projektvorhaben erst ermöglichen. Und auch wenn die Frage nach sozialer Absicherung für Künstler*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste auch durch die Einführung von Mehrjahresförderungen noch weit entfernt davon ist, zufriedenstellend beantwortet werden zu können, so wird durch den Ausbau entsprechender Förderformen doch die Idee einer zunehmenden Berücksichtigung sozialer Erfordernisse (wie die Vermeidung von Einkunftsausfällen im Krankheitsfall) gestärkt.

Eine Herausforderung bestünde darin, gängige Bewerbungsverfahren für Kunstförderung zu überdenken. Eine vertrauensbildende Kommunikation aller Beteiligten und nicht zuletzt transparente und nachvollziehbare Besetzungen von Jurys sind hierfür entscheidend. Wo überjährige Förderungen in Konflikt mit Anforderungen des Haushaltsrechts geraten, kann das Instrument der Absichtserklärung weiterhelfen. Generell ist die notwendige gemeinsame Formulierung von Zielvereinbarungen²² für alle Beteiligten hilfreich, um künstlerisch projektierte Entwicklungsprozesse bestmöglich nachzuvollziehen.

4 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die Architektur von Fördersystemen?

Die Einführung mehrjähriger Förderprogramme im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste ist nicht einfach ein ergänzendes Element, das keinen Einfluss

22 Unter einer Zielvereinbarung ist hier ein Dokument zu verstehen, welches im Gespräch zwischen Fördereinrichtungen und Geförderten gemeinsam entsteht und festhält, welche Projekte und ästhetischen sowie organisatorischen Entwicklungsschritte für einen Förderzeitraum geplant sind, welche Kooperationen (z.B. mit Theatern), Veränderungen von Teamstrukturen, welche Rolle die Akquise weiterer Gelder spielt etc.

hätte auf eine ansonsten unveränderte Fördersystematik. Im vierten Abschnitt der vorliegenden Teilstudie soll dargestellt werden, in welchem Ausmaß die Einrichtung von Mehrjahresförderungen zu einer Ausdifferenzierung bestehender Förderarchitekturen beiträgt. Eine Dynamisierung von Fördersystemen (nicht zu verwechseln mit ihrer Prekarisierung) zielt darauf ab, dass unterschiedlichste Projektformen und künstlerische Ansätze und Entwicklungsprozesse diejenige Förderung finden und beantragen können, die am ehesten zu ihnen passt.

Auf Dauer ausgerichtete, institutionelle Förderungen – sei es im Stadttheatersystem, sei es in Einrichtungen der Freien Szenen – führen oft zu Schwierigkeiten, die mit dem Bild der »institutionellen Schwerkraft« beschrieben werden können. Gerade im Bereich der Kunst, in dem stets nach neuen Erfahrungen und innovativen Denkanstößen gesucht wird, ist dieses Phänomen der Schwerkraft problematisch – nicht weniger problematisch als die Unterbindung von Entwicklungsmöglichkeiten, die einzelprojektbezogene Förderungen oft zur Folge haben. Einige dieser Schwierigkeiten sollen in diesem Abschnitt eingangs kurz beschrieben werden.

Die Dynamisierungsprozesse, die die Einführung von Mehrjahresförderungen auslösen können, sollen anschließend auf Basis der geführten Interviews veranschaulicht werden. Welche Konsequenzen kann die Einführung eines dreistufigen Systems aus kurz-, mittel- und langfristigen Förderformen haben? Welche weiteren Stufen werden hier angelegt, und wie sinnvoll sind sie? Es geht in diesem Abschnitt dabei weniger um konkrete Situationen (wie beispielsweise in Nordrhein-Westfalen mit seinem besonders ausdifferenzierten Fördersystem) als vielmehr um die grobe Skizzierung struktureller Logiken, die sich zum Zweck einer qualitativen Kunstförderung durch die Etablierung einer Dreistufigkeit bilden können.

Schließlich gilt es, einen genaueren Blick auf die Konzertierung unterschiedlicher Förderformen in ausdifferenzierten Systemen zu richten. Zum Beispiel Basisförderungen: Diese Förderform, mit der vor allem infrastrukturelle Bedarfe der frei produzierenden Darstellenden Künstler*innen und Gruppierungen abgedeckt werden sollen, kann nur funktionieren in einem Zusammenspiel unterschiedlicher Fördermöglichkeiten, welches es gewährleistet, dass neben der Sicherung der infrastrukturellen Grundbedürfnisse der produzierenden Künstler*innen auch weiterhin ausreichende Projektbudgets zur tatsächlichen Produktion zur Verfügung stehen. Ein funktionierendes Zusammenspiel ist aber nicht immer und überall gegeben, wie sich in einigen der geführten Gespräche gezeigt hat. Diese und weitere Herausforderungen, die die Ein- und effiziente Weiterführung von Basis-, aber auch Mehrjahresförderungen allgemein erschweren, sollen am Ende dieses Abschnitts erörtert werden.

4.1 Zu einigen Problemen institutioneller Förderung

Ich sage einen zuspitzenden Satz: Es gibt sogenannte Freie Theater, deren Strukturen fester sind als an jedem Stadttheater in Deutschland. Da müssen wir ran.²³

23 Zitat aus dem Gespräch mit Gesprächspartner*in #14.

Diese Beobachtung von Gesprächspartner*in #14 ist äußerst kritisch: »Feste Strukturen« an etablierten Freie-Szene-Häusern wie Stadttheatern sind für ihn* sie gleichbedeutend mit quasi-behördlichen, wenig kunstorientierten Herangehensweisen an kreative Prozesse – gewisse Vorgaben müssen erfüllt, bestimmte oft allzu klar definierte Publikumskreise erreicht werden, und das alles in nicht selten unflexibel hierarchisch gestalteten Zusammenhängen. Damit sei nicht grundsätzlich eine hierarchische Strukturierung von Produktionsabläufen und Institutionen infrage gestellt, wohl aber eine Ausformung hierarchischer Betriebsstrukturen, wie sie in den vergangenen Jahren nicht selten unter dem Stichwort eines »Klimas der Angst« in die öffentliche Diskussion geraten sind. Sich oft in ihren Inhalten und Positionierungen kritisch gebende Theaterinstitutionen sind, wie gelernt werden musste, nicht immer genau so avanciert, wenn es darum geht, auch dezidiert *selbstkritische* Fragen zu stellen und öffentlich zu diskutieren – sei es in Bezug auf sexistische, rassistische oder anderweitig diskriminierende Verhaltensweisen und Regelungen, sei es in Bezug auf Barrierefreiheit oder auf faire Bezahlungen z.B. auf der Assistenzebene. Diese blinden Flecken ausschließlich (wenn auch zweifellos letztlich verantwortlichen) Einzelpersonen, namentlich Intendant*innen anzulasten, übersieht mitunter, dass es in der Regel gewachsene betriebliche Strukturen sind, die es zu ändern gilt.²⁴

Die hier beschriebene »institutionelle Schwerkraft« oder auch »Verkrustung« betrieblicher Strukturen wirkt sich meistens negativ auf die Kunstproduktion aus. Und wenn der eingangs angeführte Eindruck von Gesprächspartner*in #14 zutreffend ist, sind es nicht allein die vielfach gescholtenen Stadt- und Staatstheater, die anfällig für derartige Verkrustungstendenzen sind. In oft ähnlichem Maße sind es auch lange etablierte Einrichtungen der Freien Szenen, die blinde Flecke in den genannten Punkten aufweisen und sich schwertun mit erforderlichen Veränderungen – erforderlich allein schon deshalb, um als in der Regel durch öffentliche Hand geförderte Institution auch öffentliche und einladende Orte der Teilhabe und des Austauschs unterschiedlichster Akteur*innen der Gesellschaft zu sein. »Institutionelle Verkrustung« wäre demnach keine Frage der Trägerschaft kunstproduzierender Strukturen, sondern Folge des Übernehmens betrieblicher Routinen sowie des damit einhergehenden Ausbleibens notwendiger Selbstbefragungen – fast getreu dem katholischen Dogma, *quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est* (was überall, immer, von allen geglaubt worden ist) – und somit von reflektierten Transformationsprozessen, wie sie befristete Förderformen automatisch mit sich bringen.

Die kurze Skizzierung dieser Beobachtungen soll indes nicht die Relevanz institutioneller Förderungen und die durch sie geschaffene Verlässlichkeit und soziale Absicherung, einschließlich unbefristeter Verträge, in Abrede stellen. Sie soll stattdessen na-

24 Dass das punktuell stattfindenden Festivals oft leichter fällt als durchgängig produzierenden Theaterhäusern, zeigt u.a. seit Jahren das Festival Theaterformen in Hannover und Braunschweig, wo zunächst unter der Leitung von Martine Dennewald, seit 2020/21 unter der Leitung von Anna Mülter derartig selbstkritische Prozesse und sich daraus ergebende konkrete Veränderungen aktiv angestoßen worden sind, von antirassistisch orientierten Workshops und Awareness-Trainings für das gesamte Festivalteam bis hin zu einer ausführlichen und operativen Auseinandersetzung mit Fragen und Praktiken der Barrierefreiheit in der Festivalsausgabe 2021.

helegen, dass es sich positiv auf die Förderung in den Darstellenden Künsten auswirkt, wenn sie Alternativen zu einem »digitalen System« mit Prekarisierungsphänomenen in die Hände spielenden Einzelprojektförderungen auf der einen Seite und dauerhaften Förderungen für ausgewählte Institutionen auf der anderen Seite bietet. Mehrjahresförderungen können in diesem Sinne als eine solche Alternative angesehen werden – eine Alternative, die, wie im Folgenden gezeigt werden soll, oftmals komplexere Dynamisierungsprozesse für die Architektur der Fördersysteme mit sich bringt.

4.2 Für ausdifferenzierte Fördersysteme

Im Rückblick auf den Zeitraum seit den 2010er Jahren beschreibt Gesprächspartner*in #20 folgende Entwicklung:

Das ganze Feld ist in einem großen Umbruch. Das gilt nicht nur in Deutschland, das gilt auch für andere Länder. Die Freien Szenen sind unterschiedlich erfolgreich in ihren Interessensvertretungen; entsprechend kann man unterschiedlich weit entwickelte Strukturen in den jeweiligen Freien Szenen entdecken. Es ist mittlerweile viel passiert. Es gab auch in der Vergangenheit gar nicht mal unbedingt zu wenig Mittel, aber oft wurden sie falsch, nicht im Sinne einer sich weiterentwickelnden Szene eingesetzt. Und es wurde viel zu wenig gefragt, was da eigentlich gefördert werden soll, wie sich die Szene verändert hatte und was deren Bedarfe waren. Man muss sich frei machen von pauschalisierenden, viel zu klischeehaften Vorstellungen von einer homogenen Freien Szene. Diese ist tatsächlich eine vielfältig gegliederte, sehr zerklüftete Landschaft, die nicht minder komplex ist als die Stadttheaterlandschaft.

Die Vielseitigkeit der Freien Szenen in unterschiedlichen Regionen, aber auch innerhalb einer Region ist ein großer Vorzug, der sich aus ihren dezentralen Organisationsstrukturen ergibt. Festivals wie Favoriten in Dortmund, das Rodeo-Festival in München, Implantieren in Frankfurt oder Hauptsache Frei in Hamburg belegen dies immer wieder aufs Neue. Die Vielfalt der ästhetischen Formen vor allem im Bereich der Stückentwicklungen, die der der Vielstimmigkeit und Internationalität ihrer Akteur*innen entspricht, reagiert mal analytisch, mal kritisch, mal sensuell auf als komplex wahrgenommene gesellschaftliche Umbruchserscheinungen – oftmals nicht im Versuch, diese zu vereinfachen, sondern sie gerade in ihrer Komplexität ernst zu nehmen und zu reflektieren. Dieser Vielfalt sollte – so eine aus zahlreichen der geführten Interviews ableitbare Forderung – mit entsprechend ausdifferenzierten Fördersystemen begegnet werden, die es unterschiedlichen Akteur*innen, Projektformen und Arbeitsweisen ermöglichen, bedarfsgerecht Mittel zu beantragen und Unterstützung zu finden. Gesprächspartner*in #17 formuliert dies als Intendant*in eines Produktionshauses so:

Grundsätzlich ist eine Vielstimmigkeit von Förderformen sehr wichtig. So kommen Leute hinzu, die wir als Theater erst einmal nicht auf dem Schirm haben. Es ist ja nicht so, dass wir nicht auch Positionen übersehen. Ich halte das für sehr wichtig.

Gesprächspartner*in #12, Regisseur*in und Performer*in, macht geltend, dass erfolgreiche Beantragung von Geldern unterschiedlicher Förderinstitutionen dabei aus

ihrer*seiner Sicht keinen einengenden Effekt auf ihre*seine Praxis hat, sondern die künstlerische Freiheit vergrößert:

Ich profitiere von einem ausdifferenzierten Fördersystem. Mein Mantra ist es, dass ich in keinem Projekt, das ich mache, nur von einer Institution abhängig sein will, sei es ein Theater oder ein Fördergremium. Ich möchte nie in der Situation sein, in der nur eine Jury entscheiden kann, dass ich nicht mehr arbeiten darf. Deswegen habe ich immer versucht, meine Budgets sehr breit aufzustellen. So müssten nun sehr viele Leute auf einmal entscheiden, dass meine Arbeit nicht mehr förderwürdig ist.

Es bestimmt nicht nur eine Förderinstanz über die künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten, die Gesprächspartner*in #12 eingeräumt werden; und es gibt zugleich eine Vielstimmigkeit auch unter diesen Förderinstanzen: *Ausdifferenziertere Fördersysteme vergrößern die Formenvielfalt in den Darstellenden Künsten sowie auch die künstlerische Freiheit.* Gesprächspartner*in #15 verweist hinsichtlich der Ausdifferenziertheit von Fördersystemen auf die Situation in der Stadt München:

Das Gute an dem System in München ist, dass es ausdifferenziert ist. Das ist eigentlich immer gut, wenn ein Fördersystem ausdifferenziert ist, also wenn es mehrere *calls* oder Ausschreibungen für verschiedene Zielgruppen und Anliegen gibt. In München gibt es die Rechercförderung, die Debütförderung, die Optionsförderung für drei Jahre, und es gibt auch eine Basisförderung. Es hilft immer, wenn es ausdifferenzierte Töpfe gibt, auf die sich die Künstler*innen mit den verschiedenen Bedarfen oder auch Stadien in ihrem Projekt oder ihrer Karriere bewerben können. Damit auch nicht alles miteinander verglichen werden muss.

Gerade die Mehrjahresförderung spielt bei der Ausdifferenzierung der Systeme oftmals eine große Rolle. Durch sie wird, wie bereits erwähnt, eine Stufenform etabliert, die die Unterschiedlichkeit der Zielgruppen und Anliegen besser abdeckt. Gesprächspartner*in #13 betont zudem auch einen sozialen Aspekt eines so entstehenden mehrstufigen Systems:

Mit der Einführung von Mehrjahresförderungen schafft man ein durchlässiges mehrstufiges Fördersystem für die Szene. Denn bisher gab es entweder punktuelle Förderungen oder feste Förderungen. Man schafft durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen etwas dazwischen. Das führt zu einer Stufenform. Man kann von der Projektförderstufe in die Mehrjahresförderstufe oder dann gar in die feste Förderstufe aufsteigen, umgekehrt freilich auch absteigen, ohne aber sofort ohne Förderung überhaupt dazustehen.

Dies beschreibt, so ein zweiter Aspekt, inwiefern Mehrjahresförderungen mittels der sich durch sie ergebenden Mehrstufigkeit von Fördersystemen Künstler*innen oft zu einer Orientierung über ihre eigene aktuelle und perspektivische Position hinsichtlich zu erwartender Förderungen verhilft. Diese Systeme sind somit, drittens, nicht starr: Künstler*innen können zu einer »besseren« oder »schlechteren« Stufe auf- oder absteigen, ein unerwarteter Wegfall von Fördergeldern wird unwahrscheinlicher. Gesprächspartner*in #6, Regisseur*in, macht am Beispiel von Dreijahresförderungen

deutlich, wie auch ein größeres Entwicklungspotenzial durch turnusmäßige Evaluierungsprozesse der Entwicklungen in den Freien Szenen entsteht:

Ein Dreijahresrhythmus ist gut, um planen und denken zu können. Wenn sich Strukturen zu sehr institutionalisieren, sitzen Gelder manchmal zu lange fest. In einem solchen Dreijahresturnus empfinde ich die Evaluierung einer Freien Szene in Sachen Distribution von Geldern und Transparenz und Entwicklung und strukturelle Veränderung und Durchlässigkeit als für alle Seiten gut.

Mehrjahresförderungen schaffen – weit eher als dauerhafte Förderungen – für eine Stadtgesellschaft die demokratische Möglichkeit, Veränderungsprozesse in den Blick zu nehmen und nach ästhetischen und sozialen Gesichtspunkten mitzugestalten. Regelmäßige transparente gemeinsame Evaluationen zwischen Förderern und Förderempfänger*innen können somit, viertens, Grundlage sein für weitergehende Auseinandersetzungen über ästhetische Tendenzen, produktionsbezogene Bedarfe und öffentliche Erwartungen. Das Grundrecht der künstlerischen Freiheit darf dabei selbstverständlich nie gefährdet sein; die öffentliche Auseinandersetzung indes kann Vertrauen schaffen und Verständnis wecken für künstlerische Bedürfnisse und Situationen.

4.3 Fragen der Konzertierung

Wie gut die unterschiedlichen Förderformen in einem ausdifferenzierten System aufeinander abgestimmt sind, ist dabei essenziell. Dies zeigt gerade eine Auseinandersetzung mit Basisfördermodellen, welche die Erfüllung infrastruktureller Grundbedarfe künstlerischer Produktionszusammenhänge gewährleisten sollen. Wo übersehen wird, dass diese nur im Einklang beispielsweise mit einem dichten System von Einzelprojektförderungen und der Akquise weiterer Fördergelder seitens Stiftungen und anderer Förderakteure sinnvoll sind, wird der Erhalt einer Basisförderung mitunter gar zum Hindernis, wie Gesprächspartner*in #3 verdeutlicht:

In der Ablehnung vom Landschaftsverband stand tatsächlich drin: »Ja, uns ist bewusst, dass sich rechtlich beide Förderungen nicht gegenseitig ausschließen. Dennoch entscheiden wir uns dagegen, Sie zu fördern« – quasi aus Fairness; weil wir ja schon grundständig gefördert wurden. Mir ist nicht ganz klar, ob denen bewusst ist, wie niedrig so eine grundständige Förderung oft ist, oder ob sie sich einfach sagen: »Ah, die bekommen ja schon etwas.« Das ist oft einfach ein bequemes Argument, fürchte ich.

Gesprächspartner*in #1 führt aus:

Manchmal hakt es an Strukturen. Wir haben z. B. mit unserer Gruppe eine Einstiegsförderung der Stadt Berlin beantragt; das ist m. E. unter anderem darum schief gegangen, weil bemerkt wurde, dass wir ja bereits in Niedersachsen konzeptionsgefördert werden, ohne Kenntnis darüber, was Konzeptionsförderung in Niedersachsen bedeutet im Gegensatz zur entsprechenden Förderung in Berlin – sie ist in Niedersachsen ja viel niedriger. Das nächste Problem sind Spielstätten. In Hannover ist die Situation die: Es ist die Landeshauptstadt, weswegen der Eindruck entsteht, dass man an einem Theater

dort spielen könnte, wenn man vom Land konzeptionsgefördert wird. Aber die Stadt Hannover sagt: Wir fördern nur Leute, die aus Hannover kommen; und die Theater vor Ort unterstützen einen nicht, da sie ihre eigenen Gelder bei der Stadt beantragen müssen.

Fälle wie dieser zeigen, dass unterschiedliche Förderungen (noch) nicht generell gut aufeinander abgestimmt sind. Dies ist oftmals eine Folge der Tatsache, dass die in diesem Abschnitt beschriebene Ausdifferenzierung von Fördersystemen in vielen Regionen noch ein vergleichsweise junger organisatorischer und bürokratischer Prozess ist. Zugleich mangelt es aber vor allem dort an Abstimmung, wo überregional Kofinanzierungen beantragt werden (wie hier im Beispiel von Niedersachsen und Berlin). Doch – auch dies klingt schon im gerade zitierten Fall an – die Koordination zwischen Kommunen und zuständigem Bundesland verläuft nicht immer reibungslos, wie Gesprächspartner*in #5, ein*e in Hessen ansässige*r Choreograf*in, verdeutlicht:

Es stimmt etwas nicht mit den Fristen. Sie sind nicht aufeinander abgestimmt, nicht einmal zwischen Stadt und Land. Wenn du einen Antrag beim Land stellst, gibt es da im Formular immer dieses Feld »Genehmigt von der Stadt Frankfurt« – dies muss man eigentlich schon wissen, kann man aber immer nur nachreichen. Will man dann noch Geld vom Fonds Darstellende Künste beantragen, stimmen die Fristen gar nicht überein. Wir mussten ja der Stadt Frankfurt erst erklären, dass die Frankfurter Künstler*innen oft bei einer Förderung seitens des Fonds rausfallen, weil sie regional nicht an ein Minimum der erforderlichen Fördersumme rankommen. Der Fonds guckt da drauf und stellt fest: »Da stehen 8000 € für ein Einzelprojekt, das bearbeiten wir gar nicht weiter, das nehmen wir gar nicht ernst.« Ich fordere von den Fördereinrichtungen mehr Verantwortungsübernahme im eigenen Feld. Das wäre angemessen.

Gesprächspartner*in #6, ein*e Frankfurter Regisseur*in, bestätigt dies und präzisiert:

Es müsste vielleicht eine Kommunikation untereinander stattfinden, also zwischen den fördernden Einrichtungen, und auch der Wille da sein, von so einer Stadt oder so einem Bundesland, es den regionalen Künstler*innen überhaupt zu ermöglichen, von einer überregionalen Förderung zu profitieren. Das ist oft ein Problem: Gelder werden oft sehr spät bewilligt, die Fristen sind nicht aufeinander abgestimmt. Ich glaube, um da mit mehreren Förderern rechnen zu können, braucht es häufigere Fristsetzungen als bisher und schnellere Entscheidungsprozesse. Die Fristen müssen sich tendenziell synchronisieren. In Bezug auf die Konzeptionsförderung vom Fonds Darstellende Künste ist es z.B. so: Darauf kann man sich als Frankfurter Gruppe nicht bewerben, weil man zu spät Auskunft hat über die Höhe der Mehrjahresförderung.

Das eingangs bemühte Bild der Förderlandschaft in der Bundesrepublik Deutschland als Gemüsegarten, in dem viele unterschiedliche Förderformen friedlich nebeneinander koexistieren, muss an dieser Stelle etwas korrigiert werden. Es stimmt zwar: Eine Diversität der Förderformen, welche unterschiedliche Ansätze ausprobiert und auch regionale Situationen berücksichtigt, ist wünschenswert, da sie Darstellende Kunst nah an ihren je geltenden Anforderungen fördern kann. Zunehmende Ausdifferenzierung geht aber auch mit der Verantwortung einher, die existierenden unterschiedlichen Förderformen

bestmöglich – gerade, wie von Gesprächspartner*in #5 verdeutlicht, in Bezug auf Fristen und sinnvolle Minimalsummen – aufeinander abzustimmen. Wenn ein Antrag von einer Jury aus qualitativen Gründen abgelehnt wird, mag das im Einzelfall frustrieren, es spricht aber freilich nicht gegen die geltende Systematik. Wenn ein qualitativ überzeugender Antrag bei einigen potenziellen Förderern aufgrund unzureichend konzentrierter Fristen und somit aufgrund bürokratischer Hürden gar nicht erst eingereicht werden kann, muss nachgebessert werden.

Bestmögliche Abstimmung der unterschiedlichen Förderformen der Kommunen und Länder sowie auf Bundesebene, gerade in Bezug auf Fristen und Minimalsummen auf der einen Seite, größtmögliche und vor allem bedarfsgerechte Flexibilität in den Entscheidungsprozessen auf der anderen Seite: Gesprächspartner*in #16 plädiert aus kulturpolitischer Sicht für eine einigermaßen offene Formulierung der unterschiedlichen Förderkriterien, um keine Regelungen zu zementieren, die mehr Ausschlüsse als Möglichkeiten zur Folge haben:

Oft werden aus den Freien Szenen ganz klare Kriterien gefordert. Ich bin der Ansicht, dass das nicht hilft, weil allzu festgezurrte Kriterien dazu führen, dass viele Dinge nicht mehr möglich sind. Wenn ich knallharte Kriterien habe, dann kann ich bestimmte Dinge nicht mehr lösen. Wie willst du denn bei der Kriteriensetzung den Figurentheaterspieler in Ostwestfalen-Lippe unter einen Hut bringen mit einer zeitgenössischen Tanzkompanie in Düsseldorf oder mit einem aktivistischen Kollektiv im Ruhrgebiet? Das sind so unterschiedliche Akteure, auf die müssen wir individuell eingehen.

Mit diesen Überlegungen gelangen wir zu einem Punkt, der bereits in den vorigen Abschnitten angeführt wurde: Vertrauensbildende Kommunikationsprozesse (zwischen Künstler*innen und Förderinstitutionen, aber auch zwischen den Förderinstitutionen untereinander) mit dem Ziel der bestmöglichen Abstimmung sind grundlegend relevant, um die hier geforderte Ausdifferenzierung von Fördersystemen effizient zu gestalten.

4.4 Fazit

Mehrfährige Förderformen können wichtige Stellschrauben sein, um »digitale Förderlogiken« ohne Alternativen zu punktuellen Einzelprojektförderungen einerseits und institutionelle Dauerförderungen andererseits um einen Bereich dazwischen zu ergänzen. Dies vergrößert die Chance von Künstler*innen auf eine sich entwickelnde Berufsbiografie; zugleich ist die Etablierung von Mehrjahresförderungen und die damit einhergehende Ausdifferenzierung von Fördersystemen ein geeignetes Instrument, um unterschiedlichen künstlerischen Bedarfen und sich verändernden Produktionsweisen in den frei produzierenden Darstellenden Künsten zu begegnen. Ist dabei erst einmal eine Stufe einer Förderung von drei oder vier Jahren Dauer eingerichtet, liegt es – siehe wieder das Beispiel Nordrhein-Westfalen – nahe, weitere Stufen zu konzipieren und von einem digitalen auf ein komplexeres, ausdifferenzierteres Stufensystem umzusteigen. Die so sich bildenden Fördertreppen – die unterste Stufe wären bei diesem Modell einzelprojektbezogene Debütförderungen, die oberste Stufe auf Dauer ausgerichtete institutionelle Förderungen – führen dabei nicht ausschließlich nach oben. Rückstufungen von

einer auf die nächstuntere Stufe sind nicht ausgeschlossen, doch können sie graduell erfolgen. Ein kompletter Wegfall von Förderungen von einer auf die nächste Förderperiode wird unwahrscheinlicher.

Je ausdifferenzierter ein Fördersystem ist, desto wichtiger ist die Abstimmung der unterschiedlichen Förderformen aufeinander. Diese Konzentrierung von Förderungen wird nicht weniger relevant, wenn es um das Zusammenspiel mehrerer Fördersysteme – z.B. von Kommunen und Land – geht: Vor allem der Abgleich von Fristen spielt hier eine große Rolle. Abstimmung heißt dabei nicht Vereinheitlichung: Das Bild des Gemüsegartens als Metapher für die vielstimmige Ko-Existenz unterschiedlichster Förderantworten auf unterschiedlichste künstlerische Bedarfe in den verschiedenen Regionen, künstlerischen Sparten und Produktionsweisen entspricht der zu Anfang dieses Abschnitts beschriebenen »vielfältig gegliederten Landschaft« der Freien Szenen in der Bundesrepublik Deutschland.

5 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf das Verhältnis der Künstler*innen zu Produktionsstätten?

Unsere Kritik am Theatermarkt liegt im Problem, dass große Häuser sehr viel Macht haben: sowohl künstlerische Inhalte zu setzen als auch Produktionen zu setzen (durch Förderung) – oder auch durch eine gewisse Quantität in der Antragstellung. Koproduktionszusagen gelten eben nur, wenn man als Gruppe selbst weiteres Geld akquiriert. Unsere Strukturförderung entwirrt diese Monopolstellung der Häuser ein bisschen.

Die von Gesprächspartner*in #9 angesprochene Monopolstellung darf nicht als generelles Problem verstanden werden. Denn die hier vornehmlich adressierten internationalen Produktionshäuser in Berlin, Hamburg, Düsseldorf, Essen, Dresden und Frankfurt a.M. – als wichtige Anlaufstelle für Künstler*innen der je regionalen, der nationalen sowie der internationalen Freien Szenen – sind selbst, jedenfalls im Vergleich mit den Stadttheaterbetrieben an denselben Orten, nicht üppig ausgestattet. Stattdessen stehen sie (ebenso wie Produktionshäuser außerhalb dieses Bündnisses, z.B. in Bremen, Leipzig, Mainz, München oder Mannheim) in einem symbiotischen Verhältnis zu den Kunstproduzent*innen, insofern sie bei der Realisierung der an ihnen stattfindenden Produktionen auf ergänzende Fördergelder angewiesen sind, die von oder gemeinsam mit den Künstler*innen und weiteren Koproduktionspartner*innen akquiriert wurden.

Durch das Faktum indes, dass sie institutionell gefördert werden, besteht dennoch keine Augenhöhe zu den mit ihnen kooperierenden Künstler*innen: Man könnte es so formulieren, dass diese Häuser daher im Umfeld der Freien Szenen immerhin ein Monopol auf vergleichsweise langfristige Planungssicherheit genießen. Die Ungleichheit dieses Verhältnisses ist in digitalen Fördersystemen ohne Mehrjahresförderungen eine zugespitzte, da einzelprojektgeförderten Künstler*innen kaum Spielraum in ihren Produktionsplanungen bleibt. Mehrjahresförderungen flexibilisieren, wie oben gezeigt u.a. die zeitlichen Möglichkeiten der Künstler*innen und Gruppen und verhelfen ihnen dadurch zu mehr Unabhängigkeit und Eigenständigkeit von bestehenden Produktionsplattformen und Theaterhäusern.

Das Verhältnis zwischen Freie-Szene-Häusern und (mehrjahresgeförderten) Künstler*innen soll in diesem Abschnitt unter drei Gesichtspunkten genauer beschrieben werden. Erstens gilt es, kurz eine strukturelle Entwicklung künstlerischer Produktionsweisen seit den 1970er Jahren aufzuzeigen, die darin besteht, dass viele heute produzierende Künstler*innen und Gruppierungen zwar an möglichst verlässlichen und langfristig angelegten Förderungen interessiert sind, nicht aber an einer Form der Selbstinstitutionalisierung in Form einer weiteren Hausgründung; und wie es zunehmend auch andere Orte im Stadtraum (als die weiterhin begehrte Black-Box-Bühne) sind, an denen Künstler*innen neue Formate und neue Formen der Begegnung ausprobieren.

Zweitens soll erörtert werden, inwieweit eine größere Freiheit seitens mehrjahresgeförderter Künstler*innen in der Kommunikation mit und der Produktion an den bestehenden Häusern oder jenseits davon auch zu Freiräumen an den Häusern selbst führen kann, die jene wiederum sinnvoll nutzen.

Drittens soll der gerade auch im Bereich der Freien Szenen relevante Aspekt der regionalen Anbindung von Künstler*innen und Gruppierungen thematisiert werden inklusive eines Alternativvorschlags zur weitgehenden bei der Vergabe von öffentlichen Fördergeldern geltenden Residenzpflicht.

5.1 Künstler*innen und Spielstätten: ein ambivalentes Verhältnis

In vielen der geführten Gespräche entstand der Eindruck eines ambivalenten Verhältnisses zwischen Künstler*innen und produzierenden Spielstätten. Einerseits wird hervorgehoben, in welchem Ausmaß diese als offene Produktionsorte zur ästhetischen Vielfalt einer (in der Regel Groß-)Stadt beitragen. Andererseits wird betont, dass dies nur funktioniert, wenn die Spielstätten sich auch tatsächlich als *offene Produktionsorte* für unterschiedliche Positionen begreifen. Häuser, die – wie es z.B. noch in den 1970er Jahren oft erklärtes Ziel vieler Theatergruppen war – vor allem einer Gruppe, einem Ensemble als Arbeitsort dienen, können diese Vorstellung nach ästhetischer Vielstimmigkeit, vor allem angesichts einer wachsenden Zahl frei produzierender Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste, nur sehr bedingt erfüllen. Gesprächspartner*in #2 formuliert dies so:

Ich finde Spielstätten wirklich toll. Ich sage das vor allem aus der Zuschauerperspektive. Ich mag es, Spielstätten zu haben; ich genieße das, eine Auswahl an Spielstätten zu haben, an denen unterschiedliches Theater stattfindet. Und wenn man dann auch noch wüsste, dass die Gruppen, die dort aufführen, und die Leute, die dort arbeiten, dass die alle davon leben können, dann wäre man da auch glücklich am Theater. Doch dann ist da auch die Tatsache, dass einige sogenannte Spielstätten eigentlich Ensemble-Häuser sind, die oft etwas einkrusten. Dann sind die da seit Jahrzehnten, dann ist das das Theater, in das die ganze Stadt auch geht. Ich würde beispielsweise – wenn wir in einer Kleinstadt wären von 50.000 Einwohnern, und es gäbe ein Theater für unsere Gruppe dort, und die Leute würden zehn, 15, 20 Jahre immer unser Theater sehen –, auch wenn es mein Theater ist, von dem ich überzeugt bin, selbst dann würde ich sagen, das ist doch grauenvoll.

Theater sollen demnach Produktionsstätten für viele sein und nicht vor allem der Produktion von Eigenarbeiten Einzelner sein. Gesprächspartner*in #9 vertritt eine ähnliche Ansicht:

Wir haben schon das Interesse, regelmäßig mit Institutionen zusammenzuarbeiten. Ja, es kann wichtig sein, dass Künstler*innen ihre eigenen Häuser haben, um ihre eigenen Stücke zu machen. Aber zugleich besteht dann auch die Gefahr, dass es dann viel vor allem ihre eigenen Stücke sind. Theater wird dann schnell zu so einem geschlossenen Laden, und vielleicht würde uns das eben auch passieren. Dann wird das so ein Familienladen, der ziemlich geschlossen ist von außen. Ich habe keine Lust auf Strukturen, in die es so schwierig ist, reinzukommen.

Die Selbstinstitutionalisierung in Form einer Hausgründung ist also in vielen Fällen nicht (mehr) erstes Ziel frei produzierender Künstler*innen und Gruppierungen im Bereich der Darstellenden Künste (Gesprächspartner*in #14: »Was heute die Mehrjahresförderung ist, war vor dreißig Jahren ›das Haus‹.«). Stattdessen wird oft ein Vorzug in der Möglichkeit des Reisens gesehen, des Produzierens und Gastierens an unterschiedlichen Häusern und bei Festivals. Noch einmal Gesprächspartner*in #2:

Neulich haben wir als Gruppe z.B. etwas in Tübingen produziert. Ich mochte es sehr gerne, in dieser Stadt zu sein. Dann ist man da einige Wochen in der Stadt, lernt diese Stadt kennen, kann sich mit seiner Kunst auch ein Stück weit auf diese Stadt einlassen und schauen, wie das zusammengeht.

Für zahlreiche Künstler*innen und Gruppierungen aus dem Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste sind Spielstätten mit eigener kunstorganisierender Struktur, aber eben nicht eigener künstlerischer Infrastruktur (wie beispielsweise einem festen Schauspielensemble) die erste Wahl, wenn es um die Realisierung von Koproduktionen geht. In Bezug auf das Théâtre Vidy in Lausanne hat das der Regisseur und Kurator Matthias von Hartz einmal so beschrieben:

Das Théâtre Vidy in Lausanne etwa produziert in einem Netzwerk von französischen und internationalen Partnertheatern große Projekte von Luc Bondy bis Heiner Goebbels, als wären diese gleichzeitig Stadttheaterproduktionen und freie Produktionen. Die Idee ist, dass ein *home team* Gästeteams empfängt und ihnen hilft, in ihren jeweiligen Arbeitsweisen Produktionen zu realisieren.²⁵

In Deutschland ist es am ehesten das 2016 gegründete Bündnis Internationaler Produktionshäuser e. V., das Theaterhäuser, die auf ähnliche Weise produzieren, vernetzt. Aber auch über das Bündnis hinaus gibt es – in der Regel schlechter finanzierte und somit kleinere – Spielstätten dieser Ausrichtung, wie beispielsweise das LOFFT Leipzig, die Schwankhalle in Bremen oder zeitraumexit e. V. in Mannheim. Sie alle dienen frei produzierenden Teams als temporäre Arbeitsorte und bieten auf basalem Niveau sowohl

25 von Hartz, Matthias (2011): Kunst oder Kerngeschäft? Warum sich das System Stadttheater von innen heraus erneuern muss – und dafür dringend Impulse von außen braucht. In: Goebbels, Heiner/Mackert, Josef/Mundel, Barbara (Hg.): Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Berlin. 36–40, 39.

Freiräume wie auch die Infrastruktur für kreatives Arbeiten im theatral-performativen Kontext.

Doch wie durch die vorsichtigen Formulierungen schon deutlich wird: Es gibt von diesen Häusern nur vergleichsweise wenige, und die meisten sind nicht ausreichend finanziert. Beachtet man zugleich die hohe, ja steigende Anzahl von Künstler*innen und Gruppierungen, die in den Freien Szenen in Deutschland arbeiten, sowie den Mangel an freien Produktionsorten, die tatsächlich künstler*innenbestimmt sind, offenbart sich ein Missverhältnis: Viele Künstler*innen und Produktionen stehen nur wenigen Produktionsstätten gegenüber. Dies führt – besonders in Regionen, in denen ausschließlich Einzelprojektförderung existiert – zu einer großen Abhängigkeit der dort verorteten Künstler*innen von diesen Häusern. In den Worten von Gesprächspartner*in #16, Repräsentant*in der Kulturpolitik eines Flächenlandes:

Einerseits haben wir Produktionshäuser, die eigentlich organisiert sind wie kleine Stadttheater. Wir haben zugleich viel zu wenig Künstlerbestimmung in der aktuellen Freien Szene. Interessant sind daher auch Produktionsareale, die künstlerbestimmt sind, wie die Wachsfabrik in Köln. Doch genau da ist meiner Meinung nach eine Lücke: Wir brauchen mehr künstlerbestimmte Produktionsräume, die weniger Aufführungs- als Proben- und Forschungsräume sind, also im Prinzip Ateliers. Ich spreche von einer Atelierförderung im Bereich der darstellenden Kunst.

Diesem Missverhältnis zwischen vielen Künstler*innen, wenigen, kapazitiv stark belasteten Produktionshäusern und oft nur geringfügig geförderten künstler*innenbestimmten Probenstudios wirkt die Etablierung von Mehrjahresförderungen in der Tendenz entgegen. Zwar bleiben ein Rummangel und damit einhergehende hohe Mietpreise in vielen Großstädten weiterhin eine große Herausforderung, die mit diesem Förderinstrument nicht aufgelöst werden kann. Doch verschaffen Mehrjahresförderungen den von ihnen profitierenden Künstler*innen doch immerhin die bereits mehrfach angeführte überjährige Planungssicherheit in Bezug auf ihre potenziellen Produktions- und Präsentationsorte. Dies führt zu einem anderen Auftreten gegenüber den weiterhin oft koproduzierenden Häusern, wie auch Gesprächspartner*in #6 anführt:

Man kommt auf einer anderen Ebene mit den Koproduktionspartnern ins Gespräch. Man fasst ja schon in Vorbereitung auf die Anträge auf Mehrjahresförderung gemeinsame Pläne, die über einen längeren Zeitraum gehen. Das verschafft einem andere Verbindlichkeiten und sichere Perspektiven, ganz anders, als wenn man sich nur von einem aufs andere Projekt hangelt. Oftmals erhält man ja in Vorbereitung auf einen Antrag eine Spielstättenbescheinigung. Die Häuser gehen gewissermaßen in eine stärkere Vorleistung, indem sie sich in einer gewissen Form für einen bestimmten Zeitraum verpflichten.

Ein verbindlicheres gemeinsames Planen zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen auf der einen Seite, die Möglichkeit, neue Produktionsorte zu finden oder zu gründen, auf der anderen: Auch wenn sich keine Zusammenarbeit mit einer etablierten Produktionsstätte ergibt, vereinfacht der Erhalt einer Mehrjahresförderung ein »freies-freies Produzieren« an alternativen Orten. Gesprächspartner*in #5 führt dazu aus:

Bei uns war es so, dass wir durch die Mehrjahresförderung eine höhere Eigenständigkeit, ja Unabhängigkeit von bestehenden Produktionsorten erhalten haben. Es wird leichter, jenseits dieser Orte zu produzieren. Mit der Mehrjahresförderung war es viel klarer: Ja, wir machen die Produktion. Und es war zwar noch die Frage, wo, aber es war kein Kampf um Räume an einem bestimmten Haus. Das verändert die Produktionsweise erheblich. Sonst muss man immer bitten: »Dürfen wir bei euch ...?«, »Wäre das eine Möglichkeit ...?«, »Würdet ihr uns eine Spielstättenbescheinigung ausstellen, damit wir den Antrag stellen können?« Und mit der Mehrjahresförderung war klar: »Wir haben das Geld – wollt ihr mit uns zusammenarbeiten?« Ich finde schon, dass das einen Unterschied gemacht hat.

Diese hier beschriebene größere Freiheit bei der Wahl eines alternativen Produktionsstandorts stößt jedoch schnell dort an ihre Grenzen, wo erhebliche Mehrkosten durch fehlende Produktionsinfrastrukturen auftauchen. Neu erschlossene Orte kosten Geld, müssen gereinigt und geheizt werden, sind nicht ausgestattet, haben keine unterstützenden Abteilungen für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit etc. Dieses Manko negiert den gerade beschriebenen größeren Freiraum durch Mehrjahresförderungen nicht, relativiert ihn jedoch. Noch einmal Gesprächspartner*in #5:

Das System ist auf jeden Fall noch ausbaufähig. Es gibt definitiv andere spannende Orte jenseits der großen Produktionshäuser. Aber die Art der Arbeit, wenn man jetzt nicht an einem bestehenden Haus ist, ist ganz anders: Es geht enorm viel Geld und Kraft in diese simplen Dinge – in Infrastruktur, das Reinigen der Räume, überhaupt das Herrichten eines Veranstaltungsorts.

Das Erschließen neuer Räume ist eine der Aufgaben der Freien Szenen gerade in den größeren Städten, die am meisten herausfordern. So nimmt es nicht wunder, dass es oftmals neue Netzwerke und Bündnisse unterschiedlicher Akteur*innen einer Freien Szene sind, die sich zusammentun, um die oben beschriebenen künstler*innenbestimmten Produktions- und Aufführungsorte zu gründen und zu betreuen. Diese Orte – ein Beispiel wäre das Z – Zentrum für Proben und Forschung im Frankfurter Gallusviertel, betrieben von ID_Frankfurt e. V. – sind nicht selten gemeinnützig im Sinne des Vereinsrechts, welches Kooperationsbestrebungen unterschiedlicher Künstler*innen und Gruppen oftmals als angemessene Organisationsform dient. Der Verein richtet zudem biennial das bereits erwähnte Implantieren-Festival aus, welches es sich ausdrücklich zur Aufgabe gemacht hat, lokale wie überregionale Künstler*innen dazu einzuladen, sich site-spezifisch auf konkrete Orte in der Region Frankfurt Rhein-Main einzulassen und künstlerische Arbeiten in unmittelbarer Auseinandersetzung mit ihnen zu entwickeln – seien dies kunstferne Institutionen, Bürohochhäuser, Verkehrsinseln oder die alte Galopprennbahn der Stadt. Ein weiteres Beispiel sind die von Freie Szene Düsseldorf, der Plattform der freien Tanz- und Theaterschaffenden in Düsseldorf, verwalteten Probenräume. Ohne Mehrjahresförderungen der in diesem Rahmen arbeitenden Künstler*innen wäre eine vorausschauende Festivalplanung und die Etablierung neuer, ungewöhnlicher Produktions- und Spielorte nur schwer möglich.

Doch diesseits solcher Bemühungen, zeitgenössischem Theater, Performancekunst und Tanz in den Städten neue Räume zu erschließen, wird aus den oben angeführten

Überlegungen und Zitaten deutlich, wie symbiotisch das Verhältnis zwischen bestehenden Produktionsstätten und den Künstler*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste ist. Da ist es problematisch, dass die Förderung Freier Gruppen oftmals nicht klar getrennt ist von der Förderung der Häuser, sondern für beides mitunter dieselben Fördertöpfe erhalten müssen. Gesprächspartner*in #6 gibt zu bedenken:

Bei uns in der Stadt ist es z.B. so, dass die Mehrjahresförderung nicht besonders ausdifferenziert ist. Da sind ja auch einfach viele Spielstätten mit drin, die mit den Summen, die sie bekommen, hauptsächlich ihre großen Jahresmieten bestreiten. Die haben einfach eine andere Infrastruktur, die sie füttern müssen. Dass es da keine Differenzierung gibt zwischen Freien Gruppen und Spielstätten oder kleinen Häusern, das ist eine Schwierigkeit.

So wird aus einer erstrebenswerten Symbiose (welche den Künstler*innen wie auch den Häusern ausreichend Freiheiten und Alternativen lässt) schnell Konkurrenzsituation und Verteilungskampf. Kulturpolitisch empfehlenswert ist es entsprechend, den Unterschied zwischen Produktionsplattformen und produzierenden Künstler*innen anzuerkennen, beide Seiten bedarfsgerecht zu fördern und so Lust und Möglichkeit an der Zusammenarbeit zu stiften.

5.2 Zu den Aufgaben von Produktionshäusern

Gesprächspartner*in #18, selbst Dramaturg*in an einem internationalen Produktionshaus, sieht ebenfalls eine größere Unabhängigkeit von etablierten Plattformen aufseiten der Künstler*innen:

Mehrjahresförderungen im Rahmen ausdifferenzierter Fördersysteme sind dazu geeignet, eine relativ hohe Produktionsgewissheit aufseiten der Künstler*innen zu erzeugen. Diese macht die Künstler*innen dann auch weniger abhängig von einem Produktionshaus wie dem unseren. Das halte ich für sehr erstrebenswert. Es ist gut, wenn diese Szenen nicht abhängig sind von diesen Monopolisten der Produktionshäuser, die ja lange der einzige Ort schienen, an denen man das, was man tut, vernünftig tun kann, also so, dass es wahrnehmbar wird. Das haben inzwischen zahlreiche Modelle bewiesen, dass dem nicht so ist.

Unabhängigkeit bedeutet nicht, dass Kooperation beider Seiten nicht weiterhin sinnvoll und wünschenswert ist; sie ist eben nur nicht mehr alternativlos und kann zur Erschließung neuer Räume und künstlerischer Äußerungsweisen führen. Dass diese mögliche Tendenz zugleich aber zu einem Funktionsverlust der Produktionshäuser führt, steht nicht zu befürchten, wie Gesprächspartner*in #18 weiter – nach einer Definition freien Produzierens selbst – ausführt:

Ein Produktionshaus sitzt auf einem seltsamen Grat, von dem aus es auf der einen Seite einer Szene von Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste verpflichtet ist, die – ganz wichtig – ihre Arbeiten selbst produzieren. Das ist der Kern des freien Arbeitens: Ich bestimme die Produktionsweise vor dem Hintergrund meiner ästheti-

schen Praxis. Und diese ästhetische Praxis ist so eigensinnig konzipiert, dass sie sich bis in die Art und Weise, wie etwas produziert wird, auswirken muss. Und entsprechend muss innerhalb der jeweiligen Arbeitsstruktur dieser Kontext des Produzierens mit definiert oder auch geändert werden. Das Haus ist eine ermöglichende Institution: Sie stiftet den Künstler*innen, die keine eigenen Häuser haben, weiterreichende Möglichkeiten im Hinblick auf die Entwicklung von Arbeiten. Auf dem Grat erzeugt dieses Haus ein Theaterprogramm. Und auf der anderen Seite des Grats arbeitet das Haus an eigenen kuratorischen Produktionsideen. Das heißt, es entwickelt gewissermaßen exemplarische Modelle alternativen Produzierens, im günstigsten Fall auch unter starker Einbeziehung von Künstler*innen, die dann nicht nur zum Schluss da exekutiv vorkommen, sondern an den Konzeptionen dieser Projekte beteiligt sind, die dann aber vom Haus selbst produziert werden. Um das Modell des freien Arbeitens zu begleiten, entwirft und testet das Haus frei produzierte Modellprojekte.

Die Aufgabe eines Produktionshauses läge demnach nicht allein in der Unterstützung selbstständig produzierender Künstler*innen, sondern darüber hinaus im Reflektieren und tätigen Weiterdenken aktueller Routinen des Produzierens. Welche neuen Wege des Produzierens und Präsentierens sind denkbar? Wo gibt es blinde Flecke und Ausschlussmechanismen in aktuell praktizierten Produktionsmechanismen? Wem wird überhaupt die Kompetenz selbstständigen Produzierens zugesprochen, wem nicht? Welche Stimmen und Positionen, Körper und Bewegungen, Altersgruppen und Nationalitäten kommen in einer jeweiligen Szene nicht vor, wo müssen neue Zugänge geschaffen werden? Wo Künstler*innen einer regionalen Szene z.B. durch Mehrjahresförderungen mehr Unabhängigkeit von etablierten Produktionshäusern ermöglicht wird, werden Kapazitäten frei, sodass die Häuser sich zu einem Teil stärker dem hier skizzierten Feld der »Produktionsforschung« widmen und neue Impulse entwickeln können. Gesprächspartner*in #18 erklärt dazu:

Das freie Produzieren ist zurzeit in einigen Bereichen ähnlich systematisiert wie das Produzieren an Staats- und Stadttheatern. Zumindest hat es in den vergangenen Jahren einen hohen Grad an Systematisierung erfahren. Die Frage, was in diesem Produzieren eigentlich vorkommt und was darin eigentlich auch schon wieder exklusiv ist, ausgeschlossen, kann von uns noch einmal neu gestellt werden. Sie ist dann nicht mehr erste Angelegenheit der Künstler*innen, sondern wird Aufgabe des Hauses. Diese Modelle müssen einerseits erprobt und andererseits transparent gemacht werden. Es muss offengelegt werden, wie etwas konzipiert ist und wie es sich dann auswirkt – in dem Sinne beschreibe ich hier eine Art Forschungsprojekt.

Die Definition von Produktionshaus wäre demnach nicht ausschließlich »ein Haus, das produziert«, sondern »ein Haus, das über Produktionsweisen reflektiert sowie neue zu finden und zu ermöglichen versucht«. Die im vorigen Abschnitt beschriebene konkret produktionsbezogene Symbiose wird auf dieser Ebene durch eine produktionsreflektierende ergänzt. Wo Kapazitäten in etablierten Produktionshäusern frei werden, können diese also zu operativen Forschungseinrichtungen freier Produktionsweisen genutzt werden. Als Orte der angewandten Produktionsreflexion können diese Häuser so zu Motoren einer Entwicklung werden, die gewährleistet, dass immer wieder neue Ansätze

und Impulse auch die regionalen Szenen inspirieren und in Bewegung halten. Diese Herangehensweise kann als inklusiv im engen Sinne verstanden werden. Auch hierzu äußert sich Gesprächspartner*in #18:

Auf diese Weise kommen Menschen in unseren Programmen vor, die erst einmal aufgrund ihres Produktionsansatzes relevanter sind und nicht im engeren Sinne schon aufgrund der ästhetischen Resultate. Es geht darum, Projekte zu initiieren, in denen Teile unserer Mittel komplett abgegeben werden, z.B. an Vertreter*innen von marginalisierten Gruppen, woraufhin in einer Art Mikrostruktur verhältnismäßig autonom produziert werden kann, was auch uns als Haus in unseren Routinen herausfordert.

Ein konkretes Beispiel für diesen Ansatz stellt beispielsweise die Idee der »Factory Artists« am tanzhaus nrw dar. In diesem Rahmen lädt das Haus

bis zu drei Choreograf*innen mit einzigartigen Handschriften für jeweils drei Jahre ein, in einen intensiven Austausch mit dem Haus, seinem Team und seinen Besucher*innen zu treten. Das Haus als feste Anlaufstelle sucht so eine kontinuierliche Arbeitsbeziehung zu Künstler*innen.²⁶

Ausdrücklich richtet sich das Programm gegen »eng getaktete Produktionsstrukturen [...], nomadisches Arbeiten, projektbasierte Förderung und Produktionsdruck«²⁷ und regt stattdessen zum Ausprobieren und Experimentieren und dem Festigen einer lokalen Anbindung an. Dass auf diese Weise nicht nur neue Produktionsweisen, sondern auch den zeitgenössischen Tanz beeinflussende ästhetische Herangehensweisen eine neue Sichtbarkeit erhalten, belegt beispielsweise das Kollektiv nutrospektif um Bahar Gökten und Daniela Rodriguez Romero als Teil des Factory-Artists-Programms, das urbanen Tanz im Bühnenkünstlerischen Kontext erfahrbar werden lässt, zuletzt mit dem vom Kollektiv selbst in enger Zusammenarbeit mit dem tanzhaus nrw kuratierten Festival »Moving Concrete. Urban Dance Art«.

5.3 Was bedeutet lokale Anbindung? Kritische Überlegungen zur Residenzpflicht

Dass Standorte, die Mehrjahresförderungen anbieten, attraktiv werden für Künstler*innen und perspektivisch auch langfristige Bindungen an Regionen herstellen, beobachtet Gesprächspartner*in #13:

Es gibt schon große Unterschiede. Viele Kommunen haben ja nicht einmal eine richtige Einzelprojektförderung. Ich glaube, dass das Fehlen von Mehrjahresförderung in vielen Bundesländern auch ein Grund ist, warum die Szene dort nicht vorankommt, warum sie sich dort nicht modernisiert. In vielen Bundesländern müssen Künstler erst geholt werden, damit das geschieht. In Berlin, in Hamburg, in Frankfurt haben wir eine Ausbildungsdichte – wenn ich in Schleswig-Holstein schaue, als Gegenbeispiel, da ist Hamburg schon relativ weit weg. Da musst du erst einmal Künstler finden, die nach

26 Vgl. <https://tanzhaus-nrw.de/de/buehne/factory-artists> [29.09.2021].

27 Ebd.

Lübeck, nach Flensburg, nach Kiel gehen und sich dort niederlassen, dort arbeiten – das geht nur, wenn du dort eine adäquate Förderstruktur hast. Deswegen gibt es ja jetzt auch eine Konzeptionsförderung in Schleswig-Holstein. Wenn dies noch bekannter wird, wird in den nächsten fünf bis zehn Jahren sicher viel passieren. Die bislang dort ansässigen Künstler sind oft schon an einer Altersgrenze, da stellt sich die Frage, wie ein Generationenwechsel moderiert werden kann.

Ausdifferenzierte Fördersysteme sind eine Grundbedingung, um eine Kommune oder eine Region für Künstler*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste interessant zu machen und lebendige, sich entwickelnde Szenen zu begründen. Eine Stadt, die Mehrjahresförderungen anbietet, stiftet Perspektiven für Künstler*innen, die dort ihren Arbeitsschwerpunkt setzen und ihren Beitrag zu einem dynamischen Kulturleben beisteuern möchten.

Dies heißt übrigens im Umkehrschluss nicht automatisch, dass allzu exkludierende Anforderungen in Bezug auf die Ortsbindung an sich auf Förderung bewerbende Künstler*innen gestellt werden sollten. Eine Residenzpflicht – im Sinne einer Festlegung auf die potenziell fördernde Kommune oder Region als festen Wohnsitz – als *conditio sine qua non* wurde in vielen der geführten Gespräche kritisch reflektiert. Gesprächspartner*in #4 formuliert seine*ihre Erfahrungen folgendermaßen:

Ich habe nie eine Mehrjahresförderung erhalten. Ich war nie in der Situation, dass ich mich an irgendeinem Ort so etabliert gefühlt hätte, dass ich gedacht hätte, das ist möglich. So wie ich mehrjährige Förderungen wahrnehme, gehen diese immer davon aus: »Diese Gruppe, diese Künstler nehmen an diesem Ort eine sehr wichtige Position ein, und deswegen kommt er für uns für eine mehrjährige Förderung, die hier von diesem Ort oder diesem Bundesland ausgegeben wird, infrage.« Ich selbst lebe z.B. seit vielen Jahren in Berlin, habe hier aber in dieser Zeit nicht eine Aufführung gezeigt. Ich lebe hier, ich produziere an wechselnden anderen Orten. Ich würde sicherlich eher in Nordrhein-Westfalen für eine Mehrjahresförderung infrage kommen als hier, denn dort produziere ich ja viel mehr – doch da bin ich nicht vor Ort. Ich komme von dort. Aber ich werde einfach nicht als lokale*r Künstler*in wahrgenommen, sondern, wenn ich da hinfahre, bin ich immer »die Person aus Berlin«.

Gesprächspartner*in #7 bestätigt diesen Eindruck:

Für mich ist das das größte Manko an vielen Förderstrukturen. Immer sind sie auf ansässige Künstler*innen hin ausgerichtet. Bei mir ist das z.B. so: Offiziell habe ich meinen Hauptwohnsitz bei Stuttgart, ich bin aber kaum noch dort, weil mein privater Lebensmittelpunkt woanders ist. Stuttgart sehe ich also nicht mehr als Lebensmittelpunkt – als Arbeitsschwerpunkt aber auf jeden Fall, denn ich habe da oft Förderung bekommen, ich arbeite dort gerne, ich würde das weiterhin sehr gerne ausbauen, auch die Kooperationen vor Ort. Ich hab mir da was aufgebaut, man kennt mich, ich habe dort ein Publikum. Es wäre besser für mich, wenn die Förderung entkoppelt wäre vom Wohnsitz. Man baut sich was auf, und weil sich dann privat etwas verändert, fliegt man eventuell deswegen aus der Struktur raus. Wenn du in irgendeiner Freien Szene verankert bist und du wechselst dann deinen Wohnort, fängst du bei null an. Wie viele Künstler werden als Münchner Künstler vom Kulturreferat gefördert, leben aber in

Berlin? Wenn das ein offenes Geheimnis ist, ist das ja gar nicht so schlimm. Es schließt nur viele Leute aus, die nicht die finanziellen Möglichkeiten haben, sich ein zweites Zimmer in der Stadt oder einen Namen am Briefkasten von Verwandten und damit eine Wohn-/Meldeadresse zu leisten.

Die Festschreibung auf Wohnsitze führt mitunter zu Scheinstrukturen, die es zu vermeiden gilt, schon allein im Sinne eines transparenten Umgangs zwischen Künstler*innen und Fördereinrichtungen. Doch verbirgt sich in der Schilderung von Gesprächspartner*in #7 bereits eine mögliche Lösung für das Problem: Was wäre, wenn die Residenzpflicht durch die Frage des Arbeitsmittelpunkts ersetzt wird? Der leicht messbare Faktor, wie oft und wie nachhaltig ein*e Künstler*in in einer konkreten Region arbeitet, dort also seinen Arbeitsmittelpunkt setzt, könnte maßgeblich sein für die Beurteilung eines Förderantrags – anstelle vom Wohnsitz, der dem Autor der vorliegenden Studie weniger relevant zu sein scheint als die Entscheidung eines*r Künstler*in, an einem bestimmten Ort zu produzieren und sich zu präsentieren. Zu diesem Dilemma äußert sich auch Gesprächspartner*in #13:

Als Antragskriterium wichtig und hilfreich ist die Frage, wie lange jemand schon in einer Region gearbeitet hat. Es geht weniger darum, wie lange ein Künstler schon in einer Region lebt. Hat er in der Region einen Produktionsstandort? Das ist die Frage. Den Begriff der lokalen Szene muss man mit Vorsicht betrachten. Die Leute leben nicht immer alle lokal. Das ist oft schwer in die Politik zu vermitteln. Bei einer mehrjährigen Förderung sollte man aber schon davon ausgehen, dass die geförderten Künstler*innen schon mit mehreren Arbeiten vor Ort präsent waren.

Würde ein Wegfall der Residenzpflicht zu einer größeren Unverbindlichkeit, ja zu einer Aufgabe von Bindungen zu der Region bedeuten, die eine*n Künstler*in mit Fördergeldern unterstützt? Gesprächspartner*in #11 verneint dies entschieden:

Wenn du Geld bekommst von einer Stadt, dann siehst du verstärkt die Stadt vor dir. In dem Moment, an dem du Geld bekommst von einem Land, fühlst du dich auch dem Land verpflichtet. Da taucht dann so eine Idee auf: »Ich verstehe mich als Künstler, als Künstlerin NRWs z.B.« In dem Moment, an dem uns der Bund Geld gegeben hat, also die Bundeskulturstiftung, verstanden wir uns als bundesweit agierende Künstler*innen.

5.4 Fazit

Die geführten Interviews lassen den Schluss zu, dass mehrjährig geförderte Künstler*innen durch diese Förderform zu einer besseren Position – das gilt auch für die Verhandlungsposition gegenüber den produzierenden Häusern – kommen. Dies ändert nichts prinzipiell an dem grundlegend symbiotischen Verhältnis zwischen ihnen und den Produktionshäusern. Doch auf diese Weise können beide Seiten langfristiger planen und erhalten so im optimalen Fall neue Freiräume: Die Künstler*innen geraten leichter in die Lage, mit Blick auf ihre je eigenen ästhetischen Herangehensweisen strategisch zu entscheiden, welcher Produktions- und Präsentationsort für ein konkretes Projekt tatsächlich am besten geeignet ist – in einem Produktionshaus, an einem alternativen Ort,

im Stadtraum etc. Die Produktionshäuser können ggf. entstehende Freiräume nutzen, um forschend neue Produktionsweisen und -impulse zu erarbeiten und zu reflektieren.

Ein kritischer Blick wurde in diesem Abschnitt auf eine strenge Residenzpflicht als wichtiges Kriterium für die Genehmigung von Anträgen auf Mehrjahresförderung geworfen. Stattdessen, so der Vorschlag, sollte geprüft werden, inwiefern die Definition einer Region als für und durch den*die Künstler*in etablierten Produktionsstandort für seine*ihre Arbeit diesen Faktor ersetzen könnte.

6 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf den sozialen und gesellschaftlichen Status von Künstler*innen?

Nach Fragen zur künstlerischen Produktion, zur Architektur von Fördersystemen sowie zum Verhältnis zwischen Künstler*innen und Produktionsstätten soll sich im Rahmen der vorliegenden Teilstudie abschließend noch einmal der Rolle und Position der geförderten Künstler*innen selbst zugewandt werden. Welche Auswirkungen hat die Einführung oder Weiterentwicklung von Mehrjahresförderungen auf ihren gesellschaftlichen und sozialen Status? Ein wichtiger Aspekt ist hier, wie sich zeigen wird, die Frage der gesellschaftlichen Anerkennung. Darüber hinaus geht es aber auch um den Aspekt der sozialen Absicherung, nicht zuletzt auch darum, Kunstproduktion nachhaltig und auf gutem Niveau zu gewährleisten. Hierbei ist es wichtig zu betonen, dass es illusorisch wäre anzunehmen, dass auch eine flächendeckende Etablierung von Mehrjahresförderungen mit einem Umfang von drei bis ggf. fünf Jahren hierfür eine ausreichende Maßnahme wäre. Freischaffende*r Künstler*in ist in Deutschland weiterhin in vielen Fällen ein Berufsfeld, das einhergeht mit Prekaritätserfahrungen, Planungsunsicherheit und der Notwendigkeit von Durchhaltevermögen. Dies sollte nicht als unveränderliche Tatsache oder gar falsch verstandener Ethos hingenommen werden. Mehrjahresförderungen sind ein Schritt, können diese grundlegende Situation aber nicht ändern. Wohl aber – so die grundlegende Annahme dieses Abschnitts – sind sie als Förderinstrument geeignet, die Diskussion um auch die soziale Situation von Akteur*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste voranzubringen.

Wichtigste Auswirkung auf den gesellschaftlichen Status von Künstler*innen ist zunächst aber, wie bereits erwähnt, eine größere Anerkennung des Künstler*innenberufs, wie im Folgenden auf der Basis der geführten Interviews belegt werden soll. Der Aspekt, nicht mehr nur projektweise als Künstler*in anerkannt zu sein, erhöht die zuerkannte Relevanz freier künstlerischer Arbeit und befördert das künstlerische Selbstverständnis. Abschließend soll eine weitere Folge der Einführung und Ausweitung von Mehrjahresförderungen erörtert werden: nämlich die in früheren Abschnitten bereits angeführte Erkenntnis, dass die Etablierung von Strukturen, die eine verlässliche und vertrauensvolle Kommunikation zwischen allen beteiligten Akteur*innen – aufseiten der Kunstproduktion wie aufseiten der Kunstförderung sowie auch der Produktionsplattformen und -häuser, denen oft eine Scharnierfunktion zukommt – ermöglicht, Grundbedingung ist für ein gelingendes Miteinander auf regionaler wie überregionaler Ebene. So selbstverständlich diese Erkenntnis zu sein scheint, so wenig kann sie an vielen Orten als gegebene Situation angenommen werden. Oft scheint die Kommunikation zwi-

schen Repräsentant*innen fördernder Einrichtungen und Förderempfänger*innen von beidseitigen Missverständnissen geprägt zu sein. Dadurch, dass Mehrjahresförderungen allen Beteiligten gemeinsame längerfristige Planungs- und Kooperationsprozesse in Gang setzen, ist aber eine Grundvoraussetzung dafür geschaffen, dass auch vertrauensvolle und verbindliche Kommunikationsformen gefördert werden, die wiederum als Voraussetzung auch einer Diskussion über Fragen der sozialen Absicherung von Künstler*innen und weiteren Mitwirkenden im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste gelten können.

6.1 Anerkennung

Die Arbeit des Konzepteschreibens vor den Probenphasen oder der Projektabrechnung nach der Premiere kann man mit Mehrjahresförderungen viel bewusster machen. Man kann sich dafür Zeit nehmen: Man kann sich drei Tage daransetzen, und man wird auch für diese drei Tage bezahlt. Das ist natürlich ein ganz anderes Gefühl, als wenn du immer denken musst: »Ich muss eigentlich noch einen anderen Job machen, und während diesem anderen Job mache ich das nebenbei und versuche es mit reinzuquetschen.«

Gesprächspartner*in #9 weist im Interview auf die Zeit zwischen den Projekten hin: Diese beinhaltet die Recherche für neue Projekte, das Formulieren von Anträgen, die Nachbereitung der letzten Arbeit, das inhaltliche Gespräch mit einem*r Dramaturg*in, die organisatorische Kommunikation mit einer potenziellen Aufführungsstätte und vieles mehr. Doch bereits dieser Begriff eines Dazwischen ist irreführend und entstammt weiterhin einem Denken in Einzelprojekten. Professionelle*r Künstler*in ist man aber nicht nur projektweise; das Verständnis des Künstler*innenberufs, wie es in zahlreichen der geführten Gespräche reflektiert wurde, beschreibt eine grundlegende und hauptsächliche Beschäftigung mit und in der eigenen Profession. Professionelle Künstler*innen betreiben ihre Arbeit nicht als Hobby, sind nicht als Bittsteller*innen zu betrachten, und Darstellende Kunst als ästhetische (und übrigens nicht zuvörderst *sozio*-ästhetische) Praxis ist tätige Reflexion, nicht Dekoration gesellschaftlichen Zusammenlebens.

All dies mag selbstverständlich erscheinen. Doch blickt man auf die Genese der Fördersysteme seit den 1990er Jahren, wird deutlich, dass das vor nicht allzu langer Zeit nicht flächendeckend selbstverständlich gewesen sein kann. Der bis heute verbreitete, sich jedoch in kaum einem Publikum widerspiegelnde Anspruch des örtlichen Stadttheaters, *das* Theater für die Stadt zu sein, und die damit einhergehenden Marginalisierungseffekte auf frei produzierende Darstellende Künste oder die Verengung künstlerischer Ansätze in diesem Bereich auf soziale oder pädagogische Belange als primär gültige Argumente für eine Förderung sind nur zwei Belege dafür, dass Freie Darstellende Kunst in so mancher Region bis heute ein Anerkennungsproblem hat. Gesprächspartner*in #11 äußert sich wie folgt zu diesem Thema:

Die Zeiten zwischen zwei Projekten, das Nachdenken über diese Projekte, sind häufig die entscheidendsten. Die Förderung, die einen unterstützt, auch wenn man nicht gerade ein Projekt realisiert, signalisiert immer auch: »Du bist auch Künstler, Künstlerin in der Zwischenzeit – nicht nur in Bezug auf das Projekt.« Wir waren ja früher –

vielleicht analog zum Begriff Tagelöhner – Projektlöhner. Es gab ja z.B. oft noch die Forderung nach der Einstellung von Eigenmitteln in die Finanzierungspläne für ein neues Projekt. Das habe ich beim Kulturamt einmal kritisch thematisiert, das war ungefähr 2010. Als Antwort habe ich erhalten, das werde ich nie vergessen: »Na ja, andere Leute arbeiten doch auch! Da müssen Sie doch auch mal arbeiten!« Das war die Frau, die für Kultur zuständig war. Und damit meine ich: Da steckte eine bestimmte Idee dahinter, die sich in den darauffolgenden Jahren verändert hat – diese Idee, man ist auf Montage, und solange man auf Montage ist, bekommt man eben Geld und sonst nicht. Das ändert sich allmählich. Es ändert sich, wenn man sagt, man ist eine Form von Unternehmen, ein Unternehmen, auch wenn es gerade einmal keinen Auftrag haben sollten, bleibt dieses Unternehmen. Förderstrukturen haben sich dahingehend verändert, dass sie anerkennen, dass man – mindestens für drei Jahre – eine etablierte Gruppe ist.

Grundlage für dieses Umdenken, das sich in langfristigen Förderweisen strukturell manifestiert, ist zuallererst die prinzipielle Anerkennung des Künstler*innenberufs auch jenseits einer festen institutionellen Anbindung. Damit gehen Kommunikationsformen einher, die ein gegenseitiges Vertrauen befördern und bürokratische Hierarchien zwischen Förderern und Geförderten abbauen. Gesprächspartner*in #5 bestätigt das:

Wenn dir aufgrund einer Mehrjahresförderung klar wird: »Ich werde als Künstler*in über einen längeren Zeitraum gefördert«, so schafft das Anerkennung und Zugehörigkeit. Das gibt einen Rahmen, eine Struktur, eine Definition. Jetzt gerade, wo ich diese Förderung nicht mehr erhalte, merke ich das deutlich: dass das auf einmal wieder so ein offenes Feld ist.

Auf die Frage, welche Fördersituation in einem utopischen Bundesland ihr*ihm als Ideal vorschwebte, was das Wichtigste sei, antwortet Gesprächspartner*in #11:

Viel Geld, große Häuser – das ist im Prinzip zweitrangig. Wichtiger ist, dass man als Künstler, als Künstlerin eingebunden wird, dass man Gehör findet – dass es ein Gegenüber gibt, das versteht und signalisiert, dass es einen guten Grund gibt, dass man als Künstler, als Künstlerin präsent ist. Es ist nicht Geld – es ist das Interesse. »Ihr seid eingeladen, hier zu arbeiten, weil wir das, was ihr da macht, aus folgenden Gründen interessant finden.« Es ist wichtig, dass es da häufiger eine Form von Aussprache gibt. Eine Stadt selbst soll sich bekennen: »Das ist uns wichtig, dass das hier passiert.« Es braucht öffentliche Formen der Erklärung, warum etwas für eine Stadt, ein Land sinnvoll ist. Die Legitimierung der Tatsache, dass wir eine Menge Geld kriegen, sollten nicht wir leisten: Es wäre schön, wenn es eine stärkere Erklärung geben könnte, warum sich so und so entschieden wurde.

6.2 ... und: verlässliche Kommunikation

Dies führt noch einmal und abschließend zum Punkt einer verlässlichen und transparenten Kommunikation, der schon in früheren Abschnitten der vorliegenden Teilstudie betont wurde. Diese ist auch im Rahmen einer noch so ausgereiften Förderarchitektur eine Grundbedingung. Kulturämter und andere fördernde Einrichtungen sollten sich als

Partner der freien Kunstproduktion verstehen und den Verwaltungsauftrag auch als Gestaltungsauftrag begreifen, wie Gesprächspartner*in #6 fordert:

Man kommt mit seinem Team ins Gespräch und stabilisiert das über die Jahre, man kommt mit einem oder mehreren produzierenden Häusern ins Gespräch. Genau dieses Gespräch bräuchte es aber auch mit den Ämtern und anderen Förderern. Theoretisch gibt es das ja oft z.B. in Form von Zielvereinbarungsgesprächen, die aber meinem Eindruck nach oft sehr stiefmütterlich behandelt werden, manchmal lange ausgesessen werden und viel zu spät stattfinden. Gerade wenn sich politische Prozesse verzögern oder ein Haushalt in Gefahr ist: Ich wünsche mir, dass man auch das Kulturamt als Partner wahrnehmen kann. Manche Dinge kommen nur durch hartnäckiges Nachfragen und Nachbohren zum Vorschein. Ich würde mir da mehr Austausch wünschen und Kontinuität im Austausch. Das hat natürlich auch etwas mit den Rollen zu tun, die man über die Jahre einnimmt. Aber ich fände es gut, wenn man das Gefühl, dass da in den Institutionen oft Leute sitzen, die eigentlich den Deckel auf dem Geld halten wollen und ihr Schloss schützen, damit da nicht diese hungrigen Künstler*innen kommen und ihnen alles wegnehmen. Ich wünsche mir Leute, die sich auch ein wenig als Mitgestalter*innen verstehen und die vielleicht auch eine Vorstellung davon haben, wie diese Szene gut funktionieren soll und gut arbeiten kann – Leute, die produktiv, konstruktiv mitdenken. Fronten sind manchmal ein Problem.

Gesprächspartner*in #5 pflichtet bei:

Oft mangelt es an Ansprechpartnern. So ein Zielvereinbarungsgespräch, das ist ja von der Idee her eine Vereinbarung. Das setzt sich aber nicht durch – man hat noch immer oft das Gefühl, man setze sich für eine Art Rechenschaftsbericht zusammen. Dabei wäre es gut, sich als Partner zu begreifen. Man muss bei Problemen oder Herausforderungen, die sich auftun, schneller in einen Austausch gehen können.

Gerade in der Kunst erfordert Verwaltung auch immer eine Sensibilität und Kenntnis in Bezug auf den verwalteten Gegenstand. Wo diese Voraussetzung gegeben ist, werden Kulturverwalter*innen zu aktiven, organisierenden Mitgestalter*innen einer Szene, die fester und gewollter Bestandteil einer Stadt, Region oder Kommune ist. Als positives Beispiel wurde gleich in zwei Gesprächen die Stadt Mannheim genannt; hier wird auch seit 2009 das städtische Freie-Szene-Festival Schwindelfrei vom Kulturamt der Stadt mithilfe wechselnder, extern hinzugezogener Kurator*innen veranstaltet.

Ein Zitat von Gesprächspartner*in #10 zum Punkt einer vertrauensvollen Kommunikation soll den Abschluss dieses Abschnitts bilden:

Ich wünsche mir ein interessiertes Gegenüber. Ich würde mich für ein richtig interessantes Gegenüber aussprechen, das dranbleibt, das einem Vertrauen schenkt – das wäre ein großer Anreiz, sich an eine Region zu binden, eine Bindung einzugehen. Eine Bindung, die es auch möglich macht, dass man diskutiert und sich auseinandersetzt, dass es einen Austausch gibt. Ich wünsche mir verständige Interessenten und Interessentinnen.

6.3 Fazit

Lohnfortzahlung im Krankheitsfall, Anerkennung von Elternzeiten, Altersvorsorge, Kompensation von Verdienstaufschlägen (beispielsweise bei pandemiebedingt geschlossenen Theatern) – die geführten Gespräche mit den Künstler*innen und weiteren Akteur*innen der Fördersysteme auf den unterschiedlichen Ebenen geben keinen Grund zu der Annahme, dass jenen Systemen bereits ausreichend Instrumente zur Verfügung stehen, um Künstler*innen jenseits einer Mitgliedschaft in der Künstlersozialkasse soziale Absicherungen zu ermöglichen, die für die Existenz sich stabilisierender freier Szenen notwendig sein dürften. Mit der Etablierung von Mehrjahresförderungen aber ist ein erster Schritt getan, diese relevanten Fragen stärker in den Fokus und die Diskussion zu rücken.

Auch wenn die Einführung und der Ausbau von Mehrjahresförderungen den sozialen Status von Künstler*innen in den frei produzierenden Darstellenden Künsten also nur geringfügig bzw. ggf. perspektivisch verändert, haben sie große Auswirkungen auf deren gesellschaftliche Anerkennung, welche sich nicht zuletzt an einem gut konzipierten Fördersystem, das eine qualitative Absicherung künstlerischer Produktion in einer Region im Blick hat, bemessen lässt. Das letzte Kapitel der vorliegenden Teilstudie widmete sich dieser Festigung des gesellschaftlichen Status von Künstler*innen im Bereich der zeitgenössischen Darstellenden Kunst, deren ästhetisches und konzeptionelles Interesse einem institutionsunabhängigen Arbeiten gilt. Positiv hervorgehoben werden konnte dieser Effekt genereller Anerkennung des Künstler*innenberufs über die Fokussierung auf Einzelprojekte hinaus. Nachbesserungsbedarf gibt es laut vielen der geführten Gespräche bei existierenden Kommunikationsweisen: Nicht das Verhältnis Amt – Bittsteller*in darf hier maßgebend sein. Stattdessen wurde mehrfach von der Seite der interviewten Künstler*innen der Wunsch nach einer verlässlichen Partnerschaft formuliert, die mögliche Herausforderungen transparent macht und offene Diskussionen ermöglicht, statt die Kunstschaaffenden kommunikativ allein zu lassen, sie vor vollendete Tatsachen zu stellen und Probleme so effektiv, doch nicht effizient »wegzuverwalten«.

7 Zusammenfassung

Die Teilstudie »Recherche, Projekt, Prozess« hat es sich zum Ziel gesetzt, im Rahmen einer qualitativen Analyse die Auswirkungen der Einrichtung und Ausweitung von in der Regel drei- bis fünfjährigen Mehrjahresförderungen auf die Produktionsrealität von Künstler*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste zu untersuchen. Dazu wurden zahlreiche Interviews mit Künstler*innen sowie Repräsentant*innen fördernder und produzierender Einrichtungen geführt. Anhand von fünf Kernfragen – nach dem ästhetischen Ausdruck selbst, nach Veränderungen in der Produktionsweise und -struktur, nach der Architektur von Fördersystemen, nach einem (neuen) Verhältnis zu etablierten Produktionshäusern sowie dem gesellschaftlichen Status der Künstler*innen – wurden unterschiedliche Aspekte und Effekte mehrjähriger Förderungen dargestellt.

Dabei zeigt sich, dass, wiewohl Mehrjahresförderungen nur ein einzelnes Instrument unter vielen sind, sie doch als wichtiges Scharnier gelten können, mit dessen Hilfe eine Vielzahl relevanter Fragen in Bezug auf eine zeitgenössische Entwicklung der frei produzierenden Darstellenden Künste diskutiert werden kann. Wichtigster Paradigmenwechsel, der durch Mehrjahresförderungen eintritt, ist entsprechend die Loslösung von einem alternativlosen Modell der Einzelprojektförderung bzw. von einem »digitalen System«, das zwischen Einzelprojekt- und institutioneller Förderung keine Zwischenstufen kennt. Zeitgemäße Fördersysteme, die den Anspruch haben, dem prozessualen Charakter zeitgenössischer Kunstproduktion gerecht zu werden wie auch der Heterogenität ihrer Akteur*innen und Produktionsweisen, sind mehrstufig und somit deutlich ausdifferenzierter. Die dieser Studie zugrundeliegenden Gespräche mit den Künstler*innen und weiteren Expert*innen sind der Zielsetzung gefolgt, die positiven Effekte einer solchen Ausdifferenzierung anhand der Einführung bzw. des Ausbaus von Mehrjahresförderungen kritisch zu diskutieren und ihre umfassende Darstellung zu ermöglichen.

Geordnet nach den fünf Fragestellungen lassen sich abschließend fünf Kernthesen wiedergeben, die die wichtigsten Ergebnisse auf den Punkt bringen. In Bezug auf das ästhetische Verständnis lässt sich formulieren: Prozessförderung führt in den Kern zeitgenössischer Produktionsprozesse in den Freien Darstellenden Künsten. In Bezug auf die Auswirkungen einer Einrichtung und eines Ausbaus von Mehrjahresförderungen auf die künstlerische Produktion gefragt, lautet die Kernthese: Mehrjahresförderungen führen zu einer künstlerischen Weiterentwicklung, indem sie die Arbeits- und Produktionsrealität von Künstler*innen verbessern und damit potenziell auch die ästhetischen Resultate. Anschließend wurde die Frage der Auswirkungen von Mehrjahresförderungen auf die Architektur von Fördersystemen gestellt. Die Interviews haben verdeutlicht, dass mehrjährige Förderungen auf die Fördersysteme insgesamt dynamisierend wirken und somit ihre größere Ausdifferenziertheit entfalten. Viertens wurde die Rolle etablierter Produktionshäuser, freier Theater und unabhängiger Festivals thematisiert: Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf das Verhältnis der Künstler*innen zu Produktionsstätten? Die geführten Gespräche haben die Annahme bestätigt, dass mehrjährige Förderungen Künstler*innen zu mehr Eigenständigkeit und Unabhängigkeit von bestehenden Produktionsplattformen und Theaterhäusern verhelfen. Fünftens und letztens wurde der Blick auf einen sich durch Mehrjahresförderungen verändernden sozialen und gesellschaftlichen Status von Künstler*innen gerichtet. Kernthese ist hier, dass Mehrjahresförderungen zu einer stärkeren gesellschaftlichen Anerkennung von Künstler*innen sowie des Künstler*innenberufs generell führen.

Dem Aufbau und der Verstärkung gegenseitigen Vertrauens und verlässlicher Kommunikationsstrukturen seien somit auch die letzten Zeilen dieses Beitrags gewidmet. Die qualitativen Gespräche haben ihrem Autor durchweg den Eindruck einer hohen Fachkenntnis, Reflexionslust und auch eines kritischen Engagements vermittelt – sowohl aufseiten der Förderungsempfänger*innen, also der Künstler*innen selbst, wie auch aufseiten der Repräsentant*innen fördernder Einrichtungen sowie der Expert*innen aus den produzierenden Institutionen. Diese Faktoren bilden nach Ansicht des Autors die beste Grundlage für die zweckdienliche und vertrauensvolle Weiterentwicklung von privaten wie öffentlichen Förderstrukturen auf den Ebenen der Kommunen,

der Länder und des Bundes — im Dienst der Stärkung zeitgenössischer, anspruchsvoller, einladender, neue Reflexionen und Erfahrungen ermöglichender, ebenso vielseitiger wie vielstimmiger künstlerischer Praktiken im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste. Absichtserklärungen (seitens geldgebender Einrichtungen, deren mehrjährige Förderzusagen auch künftige Fiskalperioden betreffen) und Zielvereinbarungen (zwischen geförderten Künstler*innen, Produktionshäusern und Fördereinrichtungen) sind in diesem Sinne weder als lästige bürokratische Pflicht misszuverstehen noch als dirigistisches Instrument zu missbrauchen. Stattdessen sollten sie als formale Erscheinungsform verbindlicher Kommunikationsvorgänge begriffen werden, welche gemeinsam, in möglichst vielen Situationen und auf möglichst vielen Ebenen geführt und gepflegt werden müssen. Erste Grundlage für sich entwickelnde Freie Szenen in den verschiedenen Regionen der Bundesrepublik Deutschland ist die tätige und vertrauensvolle Anerkennung dieser Szenen als ebenso ernsthafter wie lustvoller Ausdruck, ebenso kritische wie engagierte Reflexion eines kulturellen Miteinanders im steten ästhetischen Umgang mit neuen Herausforderungen und Erfahrungen. Fördersysteme, die auf dieser Grundlage konzipiert sind, können als zeitgenössisch und zukunftsweisend verstanden werden.