



Die gewonnen 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.



Recherche, Projekt, Prozess

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

Philipp Schulte

1 Einleitung

1.1 Fördersystematiken im Vergleich – Fördersysteme im Umbruch?

Die vorliegende Studie 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, wie die vorliegende Studie be-

legen soll, durch verbindliche Finanzierungszusagen für Zeiträume in der Regel von drei bis vier Jahren Kunstschaffenden 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, i. d. R. 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

¹ Deuffhard, 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.

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 antragsstellenden 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) geltenden Interesse hinaus – verstärkt **prozessorientierte Faktoren**, die eine Entwicklung einer*s 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 antragsstellenden Künstler*innen eine höhere Bereitschaft und Kompetenz zur Selbstreflexion und -verortung ab.

1.2 Zur Vorgehensweise

Der vorliegende Artikel geht von der künstlerischen Praxis aus. Er ist eine qualitative Untersuchung auf der Basis ausführlicher Leitfadenterviews 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 Kunstschaaffenden erlaubt es, die Perspektiven auf die im Rahmen dieser Studie 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 Fördersystemati-

ken, 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 einzeln interviewt, um einen Eindruck von der unmittelbaren Produktionsrealität ausschließlich einzelprojektgeförderter Künstler*innen und ihrer Erwartungen an die eigene 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 am Main, 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 Jugend-

theaterbereich. Um eine möglichst offene und vertrauensvolle Gesprächsatmosphäre zu etablieren, wurde im Rahmen der vorliegenden Analyse darauf geachtet, die Anonymität aller Gesprächspartner*innen zu wahren.

Die vorliegende Studie 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 Fördereinrichtungen, 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 den, ihre Arbeit bedingenden Förderstrukturen haben, selbst.

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.

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.²

Die vorliegende Studie 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 Fördersystematik aus, die einem zeitgenössischen Verständnis³ von Darstellender Kunst gerecht wird? Die für diese Studie 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 zeichnet 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. 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

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

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

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 einer*m 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 i. d. R. als möglichst genaue Reproduktionen jener ersten Aufführung der Inszenierung verstanden werden.

Bei Stückentwicklungen im engeren Sinne hingegen gibt es einen *vorgelagerten* Kurationsprozess einer*s 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 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. Aufgrund dieses Mehraufwands ist die Produktionsfre-

quenz häufig eine andere, niedrigere. Da auch die Arbeitsprozesse sich verstärkt nach der Frage richten, wie mit dem gewählten Ausgangsmaterial, einem 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 Antragsstellung 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 v. a. 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.⁴ Im Rückblick auf die Förderrealität in Nord-

4 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.

rhein-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 sind. Derartige Transformationsprozesse verlaufen zudem nicht in eindeutig 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 deren Präsentation an verschiedenen Orten.

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.⁵

Mehrfahresförderungen ermöglichen vor allem durch eine erhebliche **Erhöhung der Planungssicherheit** Künstler*innen und Gruppierungen **Weiterentwicklung 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 als auch auf gesellschaftliche Entwicklungen, die ggf. thematische und/oder formale Justierungen erfordern. Dies bringt eine größere inhaltliche und formensprachliche Freiheit mit sich, und getroffene thematische Setzungen können beispielsweise leichter aktualisiert oder auch noch weiter vertieft werden. Bei Vorgängen der ästhetischen Weiterentwicklung ist dabei 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 Förder-

zusage 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 ihre*seine Arbeit 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 verstärkte künstlerische Unabhängigkeit von Seherwartungen, welche mit Mehrjahresförderungen ermöglicht werden, geht dabei in vielen Fällen einher mit einer **Erhöhung der Sichtbarkeit** des künstlerischen Schaffens einer*er Einzelkünstler*in oder Gruppe bzw. dem*der Einzelkünstler*in oder Gruppe selbst. Denn die erörterte Planungssicherheit entsteht ja auch aufseiten möglicher koproduzierender Häuser und weiterer Plattformen, denen durch die Aussicht auf Fördersummen für ausgewählte Künstler*innen über mehrere Jahre hinweg die Entscheidung leichter gemacht wird, auch perspektivisch weiter mit diesen zusammenzuarbeiten. Mehrjahresförderungen richten den Blick auf künstlerische Entwicklungsprojekte über das Einzelprojekt und dessen Erfolg oder Misserfolg hinaus. Ohnehin, Erfolg: Zu oft bemisst sich dieser nach den Anforderungen einer gewissen durch Auslastungszahlen, Anzahl der Presseberichte oder Anzahl 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 nachhaltigere Weise der Förderung oft auch die (regionale wie im günstigen Fall auch überregionale) Sichtbarkeit der künstlerischen Positionen einer Stadt oder Kommune erhöht. 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

5 Zitat aus dem Interview mit Gesprächspartner*in #13.

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.

Ein wichtiger Punkt auf struktureller Ebene ist somit die deutliche **Vereinfachung beim Eingehen von Verbindlichkeiten unterschiedlicher Art**, die mit mehrjährigen Förderungen einhergehen: 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 sogar 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 überjährig gesicherte Fördergelder werden **Koproduktionsanreize** geschaffen, die Finanzierung und Durchführung ambitionierterer künstlerischer Projektvorhaben erst ermöglichen. 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 Sockelför-

derung 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.

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 Zielvereinbarungen⁶ für alle Beteiligten hilfreich, um künstlerisch projektierte Entwicklungsprozesse bestmöglich nachzuvollziehen.

4 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die Architektur von Fördersystemen?

Ich sage einen zuspitzenden Satz: Es gibt sogenannte Freie Theater, deren Strukturen fester sind als an jedem Stadttheater in Deutschland. Da müssen wir ran.⁷

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

6 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.

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

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 Assistentenebene. 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.⁸

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 Absicherungen, einschließlich unbefristeter Verträge, in Abrede stellen. Sie soll stattdessen nahelegen, dass es sich positiv auf Förderung in den Darstellenden Künsten auswirkt, wenn sie **Alternativen zu einem »digitalen System«** mit Prekarisierungsphänomenen in die Hände spielenden

8 Dass dies punktuell stattfindenden Festivals oft leichter fällt, als quasi durchgängig produzierenden Theaterhäusern, zeigt u. a. seit Jahren das Festival Theaterformen in Hannover und Braunschweig, wo zunächst unter der Leitung von Martine Dennewald, dann 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.

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.

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 am Main 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.

Ausdifferenzierte 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 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 Förder-system 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 die 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.

Mehrjährige 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.

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 Antragsstellung. 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 am Main – 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.

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 **Raumangel** 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 von 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 zusammenschließen, 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 herhalten 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.

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

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 Aufführungstätte 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.

Dies führt noch einmal und abschließend zum Punkt einer **verlässlichen und transparenten Kommunikation**. Diese ist auch im Rahmen einer noch so ausgereiften Förderarchitektur eine Grundbedingung. Kulturämter und andere fördernde Einrichtungen sollten sich als Partner*innen 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 bräuhete 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 interessiertes 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.

Nicht das Verhältnis Amt – Bittsteller*in darf hier maßgebend sein. Stattdessen wurde mehrfach vonseiten der interviewten Künstler*innen der Wunsch nach einer verlässlichen Partnerschaft formuliert, die mögliche Herausforderungen transparent macht und offene Diskussionen ermöglicht, statt die Kunstschaffenden kommunikativ allein zu lassen, sie vor vollendete Tatsachen

zu stellen und Probleme so effektiv, doch nicht effizient »weg zu verwalten«.

7 Zusammenfassung

Die Studie »Recherche, Projekt, Prozess« hat es sich zum Ziel gesetzt, im Rahmen einer qualitativen Analyse die Auswirkungen der Einrichtung und Ausweitung von i. d. R. 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 **mehnjährige 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 Mehrjahresförderung auf das Verhältnis der Künstler*innen zu Produktionsstätten? Die geführten Gespräche haben die Annahme bestätigt, dass **mehnjährige 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 **Mehrhjahresförderungen 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 dem 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 ver-

schiedenen 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.



Die Untersuchung von Philipp Schulte nimmt die Arbeitsweisen zeitgenössischer Künstler*innen in den Blick, die größtenteils eher als prozesshaft denn produktorientiert beschrieben werden können. Premieren und Aufführungen sollten innerhalb des Schaffens vieler Kollektive als Momentaufnahmen eines umfassenderen Arbeitskontinuums betrachtet werden. Wenn Künstler*innen frei sind, die Art und Weise der Veröffentlichungen einer Arbeitsphase innerhalb eines mehrjährigen Zeitraums selbst zu bestimmen, ohne dem kurzatmigen Rhythmus verschiedener Projektförderungen folgen zu müssen, schlägt sich dies zweifelsohne in der Qualität der (Zwischen-)Ergebnisse nieder. Hier kann auch der gesamten Vermittlungsaufgabe, der Beziehungsarbeit mit den zu findenden Publika eine neue Qualität zukommen. Mehrjahresförderungen bauen sinnfällige Brücken zwischen dem neurotischen Ganz-oder-gar-nicht von institutioneller Förderung oder Projektförderung. Sie ermöglichen neue Arbeitsbeziehungen zwischen Kollektiven und Produktionshäusern und gewährleisten nicht zuletzt Professionalität durch Planungssicherheit. Das Bild der sich selbst ausbeutenden freiberuflichen Künstler*innen, die ihre ganze Schaffenskraft aus der Not prekärer Lebensverhältnisse ziehen, ist nach wie vor sehr lebendig, auch wenn es mit der Realität rein gar nichts zu tun hat.

Matthias Frense,

Ringlokschuppen Ruhr

