

Der folgende Text entstand im Sommer 2021 unter dem Eindruck der *Neustart Kultur Gelder*, die zu einer Potenzierung von Projektfördergeldern und deren Vergabe durch Jurys führte.

SOLIDARISCHE MITTELVERGABE — EINE UTOPIE?

Christoph Rodatz

Wozu eigentlich eine solidarische Mittelvergabe?

2017 haben der *Ringlokschuppen Ruhr*, das *Netzwerk X* und *Urbane Künste Ruhr* ein Experiment mit dem Titel *Wem gehört die Kunst?*¹ gestartet. In Reaktion auf die *individuelle Künstler*innenförderung* des Landes Nordrhein-Westfalen, wurde eine solidarische Mittelvergabe gemeinschaftlich von Künstler*innen für Künstler*innen konzipiert, erprobt und evaluiert. Soweit ich weiß, ist das deutschlandweit das einzige Projekt dieser Art: Künstler*innen organisieren Geld und nehmen sich die Freiheit, ein eigenes Verfahren zu entwickeln und umzusetzen. Sonst üblich ist die Organisation und Umsetzung von Seiten der Ministerien oder der kommunalen Kulturbüros, im besten Falle, wie in Nordrhein Westfalen, wird diese Aufgabe vertrauensvoll an proaktiv agierende Interessensvertreter*innen wie Verbände, Landesbüros oder Fonds übertragen.

Der Spagat dieses Unterfangens wird schnell deutlich. Förderung von Künstler*innen ist ein extrem weites Feld, selbst wenn man den Fokus – wie in diesem Text – ausschließlich auf die freien darstellenden Künste setzt. Wir haben es mit Subventionen zu tun, die von Bund, Land und Kommunen bereitgestellt werden. Wenn also der Anspruch formuliert wird, eine andere Form von Mittelvergabe zu etablieren, wo fängt man an, worauf konzentriert man sich, wo verbrennt man sich die Finger und wo grätscht man mit welcher Vehemenz oder auch diplomatischem Gespür hinein? Wir Künstler*innen sehen es als unser demokratisch-freiheitliches Recht an, gegen ungerechte Verfahren vorgehen zu dürfen. Gleichzeitig haben wir es mit einem schier unübersichtlichen und komplexen

1 <http://wemgehoertdiekunst.de/> (Abruf 02.01.2023).

System zu tun, das uns juristisch, bürokratisch und administrativ überfordert. Wir haben es mit konkurrierenden Selbstverständnissen zu tun, wenn es um Organisation, Strukturen, Richtlinien und Praxen geht. Die administrative Ebene agiert über Richtlinien sowie Gesetze und muss daher hochgradig bürokratisch agieren. Die künstlerische Ebene will niederschwelliger und flexibler agieren. Und eigentlich wollen wir künstlerisch arbeiten und nicht politisch agitieren müssen. Andererseits hat sich gerade in den Jahren 2020 bis 2022 während der Covid-19-Pandemie gezeigt, dass das vorherrschende Fördersystem nicht immer ideal ist. So ist es leistungs- und produktorientiert, es werden künstlerische Exzellenz und Innovation auf Basis von Projekten gefördert, nicht aber Bedarfe für den Lebensunterhalt.² Das heißt, nach dem pandemisch bedingten Stresstest bietet es sich an, über eine Anpassung oder eine Erweiterung durch alternative Verfahren nachzudenken, diese zu entwickeln und zu erproben. Die Frage ist nur, durch wen und wie?

Wem gehört die Kunst? war ein Versuch, dies von unten zu initiieren, weshalb auch der formulierte Anspruch nachvollziehbar ist, ein solidarisches Verfahren zu entwickeln. Es ging darum, gemeinsame Ziele zu formulieren, ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu erzeugen, künstlerische Kreativität auf alternative Verfahren zu übertragen und ein Gefühl von emotionaler und moralischer Verpflichtung zu schaffen. Letztlich ging es aber auch darum, die eigenen demokratischen Ideale nicht nur zu vermitteln, sondern in der Gruppe auszuleben. In meiner Beschreibung von *Wem gehört die Kunst?* tauchen schon rudimentär Aspekte solidarischen Handelns auf. Im Folgenden wird es darum gehen, den Begriff der Solidarität einzuführen, zu vertiefen und mit der vorpandemischen Lebenssituation innerhalb unserer westlichen von Konsum und Marktwirtschaft sowie Flexibilität und Anpassungsfähigkeit geprägten Demokratie abzugleichen.

Damit komme ich zu den zentralen Fragen, dieses Textes: An welchen gesellschaftlichen Normen orientiert sich die aktuell übliche Vergabepraxis von Fördergeldern und ihre Akzeptanz durch die Künstler*innen? Welche Herausforderungen bringt das für eine Mittelvergabe, die sich eine solidarische Praxis zum Ziel setzt? Als Drittes stellt sich die Frage, warum es nicht viel mehr aktiven Protest gegen aktuelle Förderprogramme gibt? Und schließlich: Ist eine solidarische Mittelvergabe

2 Mein Beitrag: Blühende Kulturlandschaften im Zeitalter der Instabilität (S. 72–87) behandelt den Bedarf von Künstler:innen und leitet her, warum ein am "Bürgergeld" orientiertes "Künstler*innengeld" als systemrelevante Investition für die Zukunft notwendig ist.

überhaupt möglich? Die erste Frage wird unter Bezugnahme auf die Theorie zur *simulativen Demokratie* von Ingolfur Blühdorn³ besprochen. Blühdorn zeigt ein Paradox unserer heutigen Gesellschaft auf, bei dem er einerseits aktuell normative Ansprüche ausmacht, als Autonomes und in sich gefestigtes Subjekt handeln zu wollen. Andererseits macht er eine Integration in den Markt aus, die mit Flexibilität und eher fluiden als gefestigten Subjekten verbunden ist. Die zweite Frage wird den Fokus konkret auf die Historie der freien darstellenden Künste und der darin üblichen Fördermittelvergabe lenken. Hierbei wird ebenfalls auf Blühdorn Bezug genommen und nachgezeichnet, dass zum einen die Künstler*innen und das Fördersystem selbst in den Markt integriert sind und zum anderen eher die Tendenz vorherrscht, sich mit den Gegebenheiten abzufinden oder institutionalisierten Vertreter*innen – wie Verbänden – das Vertrauen zu schenken. Dies führt direkt zur dritten Frage, dass nämlich trotz des Anspruchs autonomes Subjekt zu sein, es erstaunlich ruhig bleibt unter den Künstler*innen, obwohl das Fördersystem sozial ungerecht und die Arbeits- und Lebensbedingungen prekär sind. Die letzte Frage will ich ganz zum Schluss in Betracht ziehen, als eine Art Resümee.

Solidarität und ihre Praktiken

Ich will mit einer Bestimmung des Solidaritätsbegriffs beginnen. Hierbei konzentriere ich mich auf Aspekte, auf die ich im Verlauf des Textes immer wieder zurückkommen werde, weil sie mal mehr, mal weniger im Zusammenhang mit einer Mittelvergabe stehen. Am angeführten Beispiel des Projekts *Wem gehört die Kunst?* ließe sich aufzeigen, dass Solidarität mit einem Zusammenkommen von Personen zu tun hat, die ein gemeinsames Ziel verfolgen. Dieses Ziel speist sich von einem Defizit in der Förderlandschaft, das als ungerecht, bei manchen auch als moralisch verwerflich eingestuft wird. In diesem Falle war die *Individuelle Künstler*innenförderung* des Landes Nordrhein-Westfalen der Auslöser, die als neoliberales Konzept interpretiert wurde, in dessen Vordergrund die Verwertbarkeit von Kunst stünde⁴ und dabei nicht gegen die Prekarisierung helfe und somit kein geeignetes Förderwerkzeug sei.⁵ Dem Beispiel direkt nicht zu entnehmen ist ein weiterer Aspekt, der für solidarisches Handeln

3 Blühdorn, Ingolfur: *Simulative Demokratie. Neue Politik nach der Postdemokratischen Wende*, Frankfurt am Main 2013.

4 Vgl. Becker, Helle/Nagel, Farina: *Wem gehört die Kunst? (Phase II) – Evaluationsbericht*, Transfer für Bildung e.V., April 2018.

5 Vgl. ebd., S. 4.

wichtig ist, es erfordert eine emotionale Verbundenheit mit einem Ziel, die bei entsprechender Intensität mobilisierende Kräfte freisetzen kann. Dies einführend dargelegt, will ich aus dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* eine Bestimmung von Andreas Wildt zitieren, die die genannten Aspekte enthält:

Solidarität (neulat. *solidaritas*, von *solidus* dicht, gediegen, fest, ganz). Solidarität bedeutet die Bereitschaft, sich für gemeinsame Ziele oder für Ziele anderer einzusetzen, die man als bedroht und gleichzeitig als wertvoll und legitim ansieht, bes. die engagierte Unterstützung eines Kampfes gegen Gefährdungen, vor allem gegen Unrecht, im weiteren Sinne auch: Zusammenhalt, soziale Bindung, Zusammengehörigkeitsgefühl. Solidarität meint im engeren, umgangssprachlichen Sinne immer ein praktisches oder jedenfalls emotionales Engagement für gemeinsame, meistens kooperative Ziele, vor allem im Kampf gegen Unrecht.⁶

Im Kontext von Fördermittelvergaben will ich noch auf eine weitere Verwendungsweise des Solidaritätsbegriffs hinweisen, die ich in meine Betrachtung aber nicht mit aufnehmen. Es geht um ein staatlich implementiertes Solidaritätsprinzip, wie dem *Solidaritätszuschlag* für die neuen Länder, Sozialversicherungen (Rente, Krankheit, Unfall, Pflege etc.) oder in gewisser Weise auch Kultursubventionen. Wildt beschreibt diese Verwendung des Begriffs als Überbleibsel seiner ursprünglich rein juristischen Bedeutung.⁷ Explizit klammert Kurt Bayertz in seinem Aufsatz *Begriff und Problem der Solidarität*⁸ das sozialstaatliche Solidaritätsprinzip aus seinem Verständnis von Solidarität aus, weil es weder auf einer emotionalen Verbundenheit der beteiligten Steuerzahler*innen beruht, noch auf einer Freiwilligkeit und damit auch nicht auf einem Eigenengagement.⁹

Mit dieser sehr kurzen Einführung des an sich vielfältigen Begriffs will ich es erst einmal belassen und mich lieber den Praktiken solidarischen Handelns zuwenden. Mit dem Blick auf die heute übliche und alltägliche Verwendung steht oft der Aspekt des Zusammenhalts oder

6 Wildt, Andreas: Solidarität. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 9. Darmstadt 1995. Sp. 1004–1015.

7 Vgl. ebd.

8 Bayertz, Kurt: *Begriff und Problem der Solidarität*. In: Ders. (Hg.): *Solidarität, Begriff und Problem*, Frankfurt am Main 1998, S. 11–53.

9 Vgl. ebd., S. 37.

des Mitgefühls im Vordergrund. Daran gekoppelt ist ein gemeinsames Interesse, das auch aus einer Zugehörigkeit erwächst. Ich will hier von einem *Solidarisieren-mit* sprechen, das ich als anerkennende Bekundung verstehe, die auch als passive Teilhabe vollzogen werden kann. Ich solidarisiere mich mit anderen, indem ich eine Petition unterschreibe, Geld spende oder vom Balkon aus für Krankenschwestern klatsche, ohne mich wirklich aktiv an einer Gemeinschaft zu beteiligen. Solidarität erfährt eine Erweiterung, wenn sie im Sinne einer gemeinschaftlichen und tatkräftigen Unterstützung bei einer Notlage oder Ungerechtigkeit entsteht, mit „teilweise altruistischen Zügen“¹⁰ und dem Glauben an eine moralische Verpflichtung¹¹. Ich verhalte mich solidarisch, weil ich selbstlos Flutopfern durch direkten Einsatz im Katastrophengebiet helfe. Ich will diese Form von Solidarität mit *Solidarisieren-für* umschreiben. Eine dritte Form von Solidarität ist die, die eng an die Arbeiterbewegung¹² seit dem 19. Jahrhundert gekoppelt ist, das *Solidarisieren-gegen*. Diese Form von Solidarität hat immer auch transformierende mitunter destruktive Züge, weil damit ein direkter Veränderungswille verbunden ist, der einen Kampf gegen etwas oder jemanden beinhaltet. Ziel ist, eine zeitnahe Veränderung grundlegender Probleme herbeizuführen, die im Sinne einer Interessensgemeinschaft ist, mit der man sich solidarisiert.

Diese handlungsorientierte Ausdifferenzierung ist mir wichtig, weil die Freie Szene der darstellenden Künste letztlich mit ihrer Herausbildung ab den 1970er Jahren, gemeinsame Wurzeln mit der emanzipatorischen Revolution – den sogenannten 1968ern – hat und dabei auch zu einem solidarischen Handeln. Neben einem *Solidarisieren-gegen* gegen die Obrigkeit, den Kapitalismus oder – in der Kunst – die etablierten Stadttheater, haben sich zum Beispiel im Sinne eines *Solidarisierens-für* Kollektive herausgebildet, die alternative, weniger hierarchische Arbeits- und Organisationsweisen suchen. Von dieser vergangenen Verwandtschaft aber abgesehen, wird es mir darum gehen, den Blick auf heute zu richten. Denn anders als noch vor 40 Jahren, scheint es aktuell trotz der hochgradig prekären Situation in der aktuellen Förderlandschaft kaum zu einem *Solidarisieren-gegen* oder zumindest ein *Solidarisieren-für* zu kommen. Und das, obwohl es spätestens mit der Pandemie genug existenzielle Gründe gab, die Anlass boten, sich lautstark und wirkungsvoll gegen die aktuellen Förderformate aufzubauen und sich für alternative Strukturen und Verfahren einzusetzen.

¹⁰ Wildt 1998, S. 212.

¹¹ Vgl. ebd., S. 212.

¹² Vgl. Wildt 1995.

Ambivalenzen in den Fördermittelstrukturen

Ich will mit der Beschreibung der grundlegenden Rahmung einer Fördermittelvergabe beginnen: *Förderinstitutionen* vergeben *Fördergelder* an *Künstler*innen*. Diese Rahmung gilt es nun zu vertiefen und auszudifferenzieren. Bevor ich dies mache, will ich von mir gesetzte Prämissen voranstellen: Wie weiter oben schon gesagt, geht es mir ausschließlich um die freie darstellende Kunstszene. Ebenso will ich weder die aktuelle Fördergeldmenge noch die Frage nach einem Anrecht auf Kulturförderung verhandeln. Ich setze damit voraus, dass die Subventionen von Kunst und Kultur von Politik und Gesellschaft gewollt sind. Das bedeutet, dass damit auch das implizite Ziel verbunden sein müsste, dass eine künstlerische Berufstätigkeit im Haupterwerb durch eben diese gewollten Subventionen möglich sein müsste. Weil dies augenscheinlich aktuell nicht funktioniert, können und sollten die vorherrschenden Verfahren auch hinterfragt werden.

Die in Deutschland üblichen *Förderinstitutionen* sind in der Regel Kommunen, das Land, der Bund oder auch Stiftungen und seltener privatwirtschaftliche Unternehmen. Der Fokus meiner Betrachtung liegt auf öffentlichen Förderungen, da hier ein sehr großer Umfang liegt und auf der formalen Umsetzungsebene, die nicht öffentlichen Förderungen sich kaum von den öffentlichen unterscheiden. Die Vergabe von Fördermitteln ist an klare Regelwerke¹³ gebunden, die – bei öffentlichen Geldern – eine demokratisch legitimierte Grundlage haben – das Parlament einer Kommune, eines Landes oder des Bundes entscheidet über die jährlich zur Verfügung stehende Fördersumme und in Ausschüssen werden von der Verwaltung vorgeschlagene Regularien verabschiedet. Diese Regularien geben das Bewerbungsverfahren vor, die maximal zur Verfügung stehende Summe, wie die Vergabe organisiert wird oder wie abgerechnet werden soll. Aktuell gängig in der bundesdeutschen Landschaft sind Onlinebewerbungen mit Formularen. Das heißt, die Antragsteller*innen skizzieren in einer sogenannten „Antragsprosa“, ihr Projektvorhaben, begleitet von einem Kosten- und Finanzierungsplan. Dabei treten eine Vielzahl von Künstler*innen in Konkurrenz zueinander und am Ende entscheidet eine Fachjury, wer den Zuschlag bekommt. Dies geschieht alles auf der Basis der rein schriftlich vorliegenden Antragsunterlagen, die nur wenig mit dem eigentlichen künstlerischen Werk zu tun haben.

Kommen wir zu den *Künstler*innen*, sie sind in meinem Szenario meist Gruppen, seltener Einzelpersonen, die für ihre künstlerische Arbeit im

13 Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen: Kulturgesetzbuch, 01.12.2021.

Bereich der darstellenden Künste für die Umsetzung ihrer Kunstprojekte auf *Fördermittel* und deren Vergabe angewiesen sind. Sie konzipieren Stücke, stellen Anträge und bringen diese Stücke, wenn alles gut läuft – meist Monate später – auf die Bühne. Und weil die professionelle freie Kunstszene ohne Subventionen nicht auskommt, sind die Fördermittel als drittes Element in dem Gefüge zentral. Gerade beim Theater ist im Vergleich zu anderen Kunstsparten der finanzielle Aufwand, neben der zu honorierenden Arbeitszeit, vor allem im Bereich der Sachkosten vergleichsweise hoch. Somit haben die Fördermittel nicht nur die Funktion, im Ideal Künstler*innen finanziell existenziell abzusichern, sondern sie sind auch notwendig, damit Projekte überhaupt umgesetzt werden können.

Wesentlicher als die Beschreibung der Einzelelemente im Fördersystem ist die Betrachtung, wie diese zusammenwirken und welchen Effekt sie auf das Verhältnis von Fördergeld zu Künstler*innen, deren Berufstätigkeit, aber auch deren finanzielle Absicherung haben. Daher will ich mich jetzt mit Prozessen der Fördermittelvergabe befassen und hierbei den Fokus auf zwei Aspekte legen, die aus meiner Sicht ambivalent sind und dazu beitragen, warum seit Jahrzehnten das Arbeiten in der Freien Szene prekär ist. Zum einen ist das aktuelle Fördersystem fest in die *Logik des Marktes* integriert, behauptet aber Künstler*innen vom Markt unabhängig zu machen. Zum anderen verfolgt das aktuelle Fördersystem den Anspruch *sozial gerecht* zu sein, schafft aber Bedingungen, die die Bedarfslage der Künstler*innen nicht berücksichtigen. Ich will dies an einem etwas längerem Zitat aus dem Begründungsteil des Kulturgesetzbuches des Landes Nordrhein-Westfalen aufzeigen:

Künstlerinnen und Künstler der Freien Szene arbeiten inhaltlich, methodisch und strukturell unabhängig, selbstbestimmt und selbstorganisiert. Sie arbeiten nicht vornehmlich marktorientiert oder kommerziell und sind in der Regel nicht in festen Arbeitsverhältnissen beschäftigt. Sie sind eigenständig gegenüber institutionellen und kommunalen Einrichtungen. Ihre Kunst entsteht oft an wechselnden Orten und in unterschiedlichen Konstellationen. Und ihre Kunst entsteht frei von wirtschaftlichen Verwertungszwängen sowie frei von inhaltlichen und strukturellen Vorgaben. Die Freie Szene entspricht damit in einzigartiger Weise dem Anspruch auf kulturelle und gesellschaftliche Vielfalt und wirkt mit ihrem kreativen Potenzial nachhaltig

in alle Bereiche des kulturellen Lebens in NRW hinein. Die vielfältige, kreative und professionell tätige Freie Szene ist gemeinsam mit den Kulturinstitutionen prägend für die Kulturlandschaft in NRW.¹⁴

In diesem Zitat stecken auf den ersten Blick nicht sofort erkennbare Widersprüche, die sich auch in der Struktur der Förderlandschaft wiederfinden. Die Formulierung gibt vor, dass die erlangte Freiheit der Freien Szene eine Unabhängigkeit vom Markt ermögliche und somit implizit davon ausgegangen werden kann, dass die künstlerische Tätigkeit dennoch auskömmlich ist. Diese Annahme enthält zwei Ambivalenzen: Zum einen wird deutlich, dass diese Freiheit mit einer hochgradigen Flexibilität verbunden wird. Das ist durchaus für viele ein ausschlaggebender Anreiz, weshalb sie sich für die freie Arbeit entscheiden. Das bringt aber gleichzeitig auch mit sich, dass sich Künstler*innen marktgerecht gegenüber dem Fördersystem unter Beweis stellen müssen. Diese Ambivalenz, so werde ich gleich zeigen, ist ein Anzeichen dafür, dass auch die freie Kunst in den Markt integriert ist, dass letztlich die Flexibilität gleichermaßen akzeptierter Fluch und Segen ist. Zum anderen ist die Behauptung einer Unabhängigkeit von wirtschaftlichen Verwertungszwängen ambivalent, wenn gleichzeitig das Fördersystem der freien Künste weitestgehend projektbasiert ist und deshalb keine Grundlage für eine kontinuierliche freie Berufstätigkeit ermöglicht. Hinzu kommt, dass aufgrund der weitestgehenden Projektförderung lediglich künstlerische Leistung und konkret künstlerisches Arbeiten unterstützt werden, nicht aber die Zwischenräume und Antragsstellungen und -abrechnungen. Es wird also nicht die wirkliche Bedarfslage eingepreist. Diesen Spannungsfeldern will ich im Folgenden nachgehen und dabei aufzeigen, warum sich weder ein *Solidarisieren-für*, noch ein *Solidarisieren-gegen* die vorherrschenden Förderstrukturen formieren, obwohl es genügend Gründe dafür gäbe.

Die Anpassung der Fördermittel und der Freien Szene an die Logik des Marktes

Integration in den Markt

Ich beginne mit einer These: Sowohl die Akteur*innen als auch die aktuelle Förderlandschaft in den freien darstellenden Künsten orientiert sich implizit wie explizit an der Logik des Marktes. Bevor ich das exemplarisch

¹⁴ Ebd., S. 103f.

ausführe, will ich beschreiben, was ich unter Logik des Marktes verstehe. Hierbei orientiere ich mich an Ingolfur Blühdorns Theorie zur *simulativen Demokratie*. Blühdorn zeichnet in Anlehnung an postdemokratische Theorien eine Politik und Gesellschaft prägende Wende nach, deren Ursprung in der emanzipatorischen Bewegung der 1960er bis 80er Jahre liegt und seit den 1990ern bis heute andauert. Blühdorn beschreibt, dass in den 1960ern Werte erkämpft wurden, die es Individuen und kollektiven Akteur*innen¹⁵ ermöglichte, als autonome und souveräne Subjekte wirksam zu werden und sich vom Staat oder dem Warenkonsum der industriellen Massenwaren zu emanzipieren.¹⁶ Die partizipatorische Emanzipation dieser Zeit brachte – ganz im weiter oben angeführten Verständnis eines *Solidarisierens-für* und *-gegen* – kollektive Akteur*innen hervor, die „die Entmachtung der traditionellen Eliten betrieben und zivilgesellschaftliche Selbstbestimmung, Selbstorganisation und Selbstverantwortung einforderten“¹⁷. Identität und Subjektivität, so die damalige Vorstellung, kann sich nur über „individuelle Besonderheit, Originalität und Unterscheidbarkeit“¹⁸ abbilden.

Doch, so Blühdorn weiter, dieses erlangte Anrecht auf Autonomie und Souveränität unterliegt seit den 1990er Jahren einer *postdemokratischen Wende*.¹⁹ Zwar bleibt der Anspruch auf diese Werte erhalten, die sich als Norm gefestigt haben, aber parallel dazu haben sich neue Werte etabliert. Blühdorn spricht von gegenwärtigen Konsumdemokratien²⁰, die sich gegen die eben beschriebenen Werte stellen. So sei das vormalig autonome Subjekt nun vollständig vom Markt durchdrungen, was sich zum Beispiel daran zeigt, dass Konsum in der breiten Bevölkerung nicht mehr mit einem negativen Image verbunden sei.²¹ Ergebnis dieser Entwicklung sei, „dass das marktwirtschaftliche Denken immer restloser alle Bereiche der Gesellschaft durchdringt“²². Ein zweiter Aspekt, den Blühdorn anbringt, ist die Beobachtung, dass Individualisierung und Integration in den Markt das ehemalige Ideal eines in sich identitären, also verfestigten oder auch gefestigten Subjekts, ergänzt durch das Ideal eines vielschichtigen, flexiblen sowie flüchtigen Subjekts.²³ Exemplarisch zeigt er dies an politischer Partizipation, die in der Tendenz

15 Vgl. Blühdorn 2013, S. 129.

16 Vgl. ebd., S. 130f.

17 Ebd., S. 144.

18 Ebd., S. 130.

19 Vgl. ebd., S. 114ff.

20 Vgl. ebd., S. 158.

21 Vgl. ebd., S. 130f.

22 Ebd., S. 120.

23 Vgl. Blühdorn, Ingolfur: Die demokratische Frage – neu gestellt: Simulative Demokratie – Ein qualitativer Wandel des Systems, YouTube 2015, Minute 46:28–46:48.

eher im Gestus eines auf meine Begrifflichkeit übertragenen *Solidarisierens-mit* stattfände. Politische Partizipation sei – in Abgrenzung zu den Bewegungen der späten 1960er Jahre, entideologisiert, orientiere sich an bestehenden Ordnungen, sei spontan, projekthaft und spaßbetont oder diene der Selbstdarstellung.²⁴ Ein *Solidarisches-für* oder *-gegen* – um erneut Blühdorns Auseinandersetzung mit Partizipation auf meine Begriffe zu übertragen –, ließe sich am ehesten ausmachen, wenn eigene Interessen unmittelbar betroffen seien, wie Bildung der Kinder oder der Protest gegen eine Müllverbrennungsanlage.²⁵ Auf einen stark verkürzten Nenner gebracht, zeigt Blühdorn auf, dass Marktintegration und Individualisierung, aber auch die hochgradige Flexibilisierung der Subjekte in heutigen Konsumdemokratien einen Beitrag liefern zu fehlender Stringenz, unklarer Positionierung und einem unkonkreten Handlungsprogramm und damit im Gegensatz stehen zum Bestreben der bürgerlichen Moderne und den daraus erwachsenen ideologischen Positionierungen der 1968er Bewegung:

Die bürgerliche Tradition hatte sich den Prozess der Identitätsbildung vorgestellt als ein Lebensprojekt, an dessen Ende im Idealfall eine gerundete und gereifte Persönlichkeit stehen würde, die sich auszeichnet durch ihre stabilen Interessen und Eigenschaften, ihre konsistenten Geschmacks- und Werturteile, ihre verlässlichen moralischen Prinzipien, ihren gefestigten Charakter etc.²⁶

Laut Blühdorn kommt es also mit der postdemokratischen Wende zu einem gesellschaftlichen Wandel, der nicht vom autonomen Subjekt, sondern autonomen Konsument*innen und einem komplexen sowie flexibilisierten Selbstverständnis ausgeht.²⁷ Die Herausforderung ist nun, dass diese beiden normativen Ansprüche der 1968er und der heute gültigen Auffassung zueinander im Widerspruch stehen und dennoch akzeptiert aufeinandertreffen. Blühdorn spricht vom *postdemokratischen Paradox*,²⁸ das trotz der Widersprüchlichkeit der jeweils dahinterliegenden Subjektkonzepte und Ansprüche von allen Seiten Bürger*innen, Politiker*innen, der Administration oder – so zumindest meine These – der Kunst- und Kulturlandschaft hingenommen wird.

24 Vgl. Blühdorn 2013, S. 190ff.

25 Vgl. ebd., S. 191.

26 Vgl. ebd., S. 132.

27 Vgl. ebd., S. 157, Schaubild 3.4.

28 Vgl. ebd., S. 158ff.

Die Integration der Freien Szene in den Markt

Die von Blühdorn allgemein formulierte und auf das demokratische System bezogene Entwicklung, lässt sich auch anhand der Entwicklungsgeschichte der freien Szene nachzeichnen. Ausgehend von dem von Henning Fülle beschriebenen Ziel, sich vom „institutionellen System der ‚autoritär‘ regierten bürgerlichen Bildungstempel“ und von der „bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft“²⁹ zu befreien, erkämpft sich, angefangen in den 1960/70er Jahren, die Freie Szene ihre Unabhängigkeit und etabliert sich als eigener künstlerischer Strang. Spätestens Mitte der 80er Jahre bekommt sie durch öffentliche Förderung eine institutionelle und professionelle Form. *Frei* in diesem Zusammenhang bedeutete, sich von bürokratischen, institutionellen und ästhetischen Zwängen und Hierarchien der etablierten Stadttheater zu entkoppeln.³⁰ *Frei* bedeutete dann aber auch, die Vorteile der hochsubventionierten Institution, wie sozialversicherte Arbeitsverträge oder Tarif- und auch arbeitsrechtliche Sicherheit aufzugeben. Dennoch heißt frei am Ende nicht, unabhängig von öffentlichen Subventionen sein zu können. Im Gegenteil, die in den 1980er Jahren aufkommenden Förderstrukturen waren und sind der Garant für ein Bestehen der Freien Szene.

An diese Abhängigkeit ist eine Entwicklung gekoppelt, die – wenn man sich an Vera Nitsche orientiert –, im Gleichklang steht zu Blühdorns These eines sich flexibilisierenden in den Markt integrierenden Subjekts. In ihrer Dissertation *Der neue Geist des Kollektivs*³¹ beschreibt sie die Transformation des Freiheitsbegriffs in der Freien Szene. Sie kommt zu der Erkenntnis, dass die „flexiblen Arbeitsstrukturen der Freien Szene [...] den Anforderungen der heutigen Arbeitswelt viel besser zu entsprechen [scheinen] als die rigiden Ablaufroutinen des Stadttheaters.“³² So sehr diese Flexibilität von der Freien Szene als Wert empfunden wird, so sehr orientiert sich dieser Wert aber auch an neoliberalen Auffassungen. „Mit ihren projektbasierten Arbeitsformen jenseits der Institutionen und den damit verbundenen Subventionsstrukturen scheinen die Freien Gruppen – ob sie wollen oder nicht – das Arbeitsethos des neoliberalen Kapitalismus zu propagieren.“³³ Nitsche stellt fest, dass diese Einlas-

29 Fülle, Henning: Freies Theater – Worüber reden wir eigentlich? In: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 147, IV/2014, Bonn 2014, S. 27–30, S. 27.

30 Vgl. ebd., S. 28.

31 Nitsche, Vera: *Der neue Geist des Kollektivs. Politische und ästhetische Implikationen kollektiver Produktionsverfahren im Theater in den 1960/70er-Jahren und zu Beginn des 21. Jahrhunderts* (am Beispiel der Schaubühne am Halleschen Ufer sowie She She Pop und Gob Squad). Linguistics. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III; Universität Hildesheim, 2019.

32 Ebd., S. 205.

33 Ebd., S. 228.

sungen auf Flexibilität für die Unsicherheit, ein hohes Arbeitsvolumen und schlechte Bezahlung einbringen, aber von Akteur*innen der freien Szene nicht thematisiert werden, weil sie vor allem als Gewinne erfahren werden.³⁴ Der formulierte Anspruch darauf, autonom zu sein und sich die eigenen Mittel zu besorgen sowie selber über die „Bedingungen des Produzierens“³⁵ entscheiden zu können, wie Annemarie Matzke es als gegenwärtiges Merkmal der Freien Szene ausmacht, ist ein Überbleibsel und Erfolg der emanzipativen Revolution. Doch hat diese Autonomie ihre Kehrseite, weil sie „teuer erkaufte“³⁶ ist.

Nitsche zeigt das von Blühdorn formulierte Paradox am Beispiel des Begriffs der Selbstausbeutung auf. Denn an „der Idee der Selbstausbeutung zeigt sich die Vorstellung eines verinnerlichten Kapitalismus.“³⁷ In den 1960/70ern habe man sich von der Ausbeutung durch eine externe Instanz, dem Theater, Intendanten oder Regisseuren – beides zu der Zeit meist männlich – befreit, sich dafür aber jetzt eine interne Instanz geschaffen:

Vom Selbstausbeuter (als diskursiver Figur) kann jedenfalls keine Systemkritik ausgehen, da er, sei es bewusst oder unbewusst, die (Ausbeutungs-) Mechanismen des kapitalistischen Systems reproduziert. Durch die Verinnerlichung des Systems erscheint der heutige Theater-Prekari, im Gegensatz zum Schauspieler-Proletarier der 1960/70er-Jahre, nicht mehr (nur) als Opfer des Kapitalismus, sondern (auch) als Verbündeter des Neoliberalismus.³⁸

Nur dass die heute freischaffenden Künstler*innen – im Gegensatz zu marktwirtschaftlich ausgerichteten Start-up-Unternehmen – sich in der Regel von ihrer Tätigkeit nicht alleine ernähren können. Die etablierte und durch Förderprogramme staatlich zugelassene Freiheit ermöglicht nicht nur ein gewollt unabhängigeres Arbeiten, sondern drängt viele Künstler*innen in alternative Haupt- und Nebenjobs oder in prekäre Lebenssituationen. Man kann also festhalten, künstlerisch war die Freie Szene durchaus erfolgreich, nicht aber in Bezug auf ihre finanzielle Absicherung innerhalb ihres Berufsfelds.

³⁴ Vgl. ebd., S. 220.

³⁵ Matzke, Annemarie: Das „Freie Theater“ gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater. In: Wolfgang Schneider (Hrsg.): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. Bielefeld 2013. S.259–272, S. 266.

³⁶ Ebd.

³⁷ Nitsche, Vera 2019, S. 232.

³⁸ Vgl. ebd.

Ich will ein weiteres Beispiel anbringen, an dem ich die recht allgemein gehaltene Theorie Blühdorns auf den Bereich der freien darstellenden Künste übertrage: die sich formierenden künstlerischen Kollektive. Nitsche hantiert mit dem Begriff der *Vielstimmigkeit*, die als Modell gegenwärtiger Kollektive die künstlerische Arbeit bestimmt. Es hätte einen Perspektivwechsel gegeben, von der Auffassung eines einstimmig hin zu einem vielstimmig agierenden Kollektivs: „Das Kollektiv wird anscheinend nicht mehr als Entität, sondern als ein Zusammenschluss von Einzelnen verstanden.“³⁹ In diesem Verständnis, wird die Pluralität der Stimmen zu einem durchaus anerkannten und auch erfolgreichen künstlerisch-ästhetischen Verfahren. Überträgt man dieses Beispiel künstlerischen Arbeitens auf politische Prozesse, so wird zumindest deutlich, welche Herausforderungen sich auftun. In einer sich immer stärker pluralisierenden Gesellschaft, innerhalb der Heterogenität und Vielfalt Anerkennung und Teilhabe von Minderheiten ermöglichen, bekommen viele eine Stimme, mit der sie ihre Interessen hörbar machen und dadurch sichtbar werden. Gleichzeitig findet aber auch eine Zerstückelung statt und die Herausforderung besteht darin, aus den vielen unterschiedlichen Interessen ein gemeinsames Interesse zu finden, für das man sich solidarisieren will.

Zusammenfassend lässt sich die diesem Text unterliegende Frage in Teilen beantworten, warum sich eigentlich nicht längst eine Bewegung gebildet hat, die sich gegen die Förderstrukturen und die daran gekoppelten Ansprüche und Nöte solidarisiert? Durch die Brille Blühdorns lässt sich die Integration in den Markt anführen, die ihren Beitrag dazu leistet, dass Künstler*innen – im Sinne der von Nitsche genannten internen Instanz – gar keine Distanz zum eigenen Tun und den dafür zugrundeliegenden Strukturen haben können. Das Konzept der Flexibilität lässt gar nicht zu, die Nachteile dieser als zu bekämpfendes Problem anzugehen. Ganz im Sinne eines neoliberalen Duktus, geht es vielmehr darum, sich in dem System möglichst gut zu behaupten, durch maximales Ausschöpfen der Förderangebote, Produktivität, Innovation und Einzigartigkeit. So gesehen ist ein *Solidarisieren-gegen*, als Mittel, um einer sozial ungerechten Fördersituation entgegenzutreten, nur selten Teil des eigenen Denkens und Handelns. Zusätzlich scheint auch die mit der Integration in den Markt verbundene Individualisierung, mit ihrer Fluidität von Identitäten und Interessen hinderlich zu sein. Die Pluralisierung fördert das Individuum und die Flexibilität fördert ein flüchtiges

39 Ebd., S. 289.

Subjekt, beide bringen Einzelkämpfer*innen hervor, die sich mehr mit der Finanzierung der eigenen Produktion befassen können und wollen als mit einer Veränderung des Fördersystems. Zusätzlich dazu erfordert ein *Solidarisieren-für* die Aushandlung gemeinsamer moralischer Wertvorstellungen, Ziele und Konzepte für eine gerechtere Vergabe, die eine emotionale und vor allem zielgerichtete inhaltliche Grundlage für ein *Solidarisieren-gegen* ermöglicht. Dies – in einem zweiten Schritt – macht ein gemeinsames Eintreten für Veränderung über den reinen Aufschrei hinaus erforderlich.

Die Integration der Fördermittelvergabe in den Markt

Nach der Betrachtung der Künstler*innen und ihrer Integration in den Markt will ich den Fokus auf die öffentlichen Förderprogramme und -mittelvergaben richten. Wie angedeutet, stehen die in den 1970er Jahren erstrittenen Freiheiten im Konflikt zu der erlangten Abhängigkeit von öffentlichen Mitteln. Denn der vermeintlichen Freiheit steht ein bürokratisches System entgegen, das immer stärker Wert legt auf marktübliche Dicta wie Wirtschaftlichkeit, Effizienz oder Effektivität und sich dafür mit Fachjurs, Richtlinien und Ansprüchen auf Innovation und Exzellenz absichert. Auch in der Kulturförderung ist die gesellschaftliche Durchdringung des Marktes angekommen, was ich anhand der Veranlagung aktuell vorherrschender Strukturen der Fördermittelvergabe und -verwaltung zeigen will.

Ich will mit Förderrichtlinien und -zielen beginnen. Laut dem Entwurf des Kulturgesetzbuches des Landes Nordrhein-Westfalen unterliegt man durch die Förderung keinem Verwertungszwang. Ferner wird die Perspektive eröffnet, dass ein professionell tätiges Arbeiten möglich sei. Aus beiden Formulierungen lese ich den Anspruch, dass die Förderung die Bedarfe für die Ausübung einer Berufstätigkeit ermöglicht. Tatsächlich können im Gros der deutschlandweiten Förderprogramme Aufwände vor und nach Abschluss des Projektes – die Konzeptentwicklung, Antragsstellung oder die Abrechnung – nicht kalkuliert werden, ganz zu schweigen von einer Altersvorsorge oder den Lebensunterhalt. Viele Förderungen sehen nicht einmal weitere Aufführungen über die Premiere hinaus vor. Dazu müssen erneut Förderungen für die Wiederaufnahme oder Gastspiele beantragt werden, sofern man interessierte Bühnen findet. Hinzu kommt, dass die projektorientierte Förderung nur Kostenkalkulationen zulässt, die leistungsgerecht sind, wobei Leistung vor allem gemessen wird am zu erwartenden Arbeitsaufwand während des Projektzeitraumes. Leistung wird auch bemessen an künstlerisch

orientierten Förderkriterien, wie Exzellenz oder eine herausragende Arbeit zu sein.⁴⁰ Der freie Markt regelt das über Verkaufszahlen, in der freien darstellenden Kunst ist es eine Fachjury, die über den Wert einer noch zu erbringenden Leistung urteilt und entscheidet. In all dem findet die soziale Situation der Antragsteller*innen keine formal festgelegte Berücksichtigung. Wer aber als in den Markt integriertes Subjekt wirtschaftlich denkt, stößt auch hier an Grenzen. Die üblichen Förder Richtlinien sehen nicht vor, dass aus Fördermitteln Gewinne generiert werden dürfen. Erst mit dem Produkt, der Aufführung, kann man über Gastspiele Gewinne einspielen, sofern diese nicht durch öffentliche Fördermittel ermöglicht werden. So gesehen ermöglicht das Fördersystem weder eine Freiberuflichkeit, noch eine Berufstätigkeit, die ein kontinuierliches Einkommen einbringt. Vielmehr setzt das Fördersystem auf hochgradig flexible, stark individualisierte und konkurrierend handelnde Tagelöhner*innen, nur dass Projekte sich über Wochen und Monate hinziehen. Genau genommen müsste man also von „Projektlöhner*innen“ sprechen. In diesem Sinne ermöglicht das Fördersystem zwar eine Unabhängigkeit von Institutionen und inhaltlichen Vorgaben, es befreit aber nicht wirklich von wirtschaftlichen Verwertungszwängen, weil es das Produkt und dessen Verwertung nur selten fördert, und Projektförderung vorwiegend keine Berufstätigkeit ermöglicht, dafür aber implizit eine Vermarktbarkeit des Produkts, der darstellenden Kunstware, erforderlich macht.

Wechselt man die Perspektive und wendet sich der Antragsstellung zu, so zeigt sich hier eine andere Form marktkonformer Ansprüche. Bei der Antragsstellung geht es um Selbstvermarktung auf der Basis einer schriftlichen Bewerbung, die Monate vor dem eigentlichen Ereignis von einer Fachjury beurteilt und bewertet wird. Was hier gefordert wird, ist vor allem designerische (Produkt-, Kommunikations- oder Grafikdesign) und weniger künstlerische Expertise. Anträge in der freien Theaterszene sind funktionalistisch ausgerichtet, es sind werbende Texte, die von der Behauptung leben, etwas Großartiges und Einzigartiges auf die Beine zu stellen. Auch das Layout von Konzepttexten, das die Lesbarkeit und das Erscheinungsbild prägt, sollte in seiner werbenden Wirkung und damit einer Erhöhung der Chancen nicht unterschätzt werden. Interessanterweise orientiert sich das noch recht junge Antragswesen der Freien Szene – der Fonds Darstellende Künste wurde 1988 gegründet – an seit Jahrzehnten üblichen Vergabe- und auch Werbeformen aus dem Designumfeld. Als

40 Vgl. Kulturgesetzbuch NRW, § 17, Abs. 2, S. 29f.

Wettbewerbe konzipierte Verfahren sind in der Architektur schon lange üblich und dem Antragswesen in der Freien Szene ähnlich darin, dass Konzepte und Modelle eingereicht werden.⁴¹ In der Werbebranche gibt es den Pitch, der als übliche Form in Designagenturen oder Firmen zum Einsatz kommt, um erste Ideen oder auch Entwürfe zu bewerben. Weil nicht nur die Aufmachung der Bewerbung selbst ausschlaggebend ist für eine Zu- oder Absage von Fördermitteln, sondern auch die künstlerische Historie von Gruppen ist der Modus der Selbstvermarktung mittlerweile ganz zentral. Wer keine Bilder, Homepages oder Videos in seine Bewerbungen integriert, hat direkt einen schlechteren Stand. Auch hier werden Maßstäbe angelegt, die ganz dem klassischen Verfahren von Werbung und Markenbildung entsprechen.

Künstler*innen werden also an dem gemessen, was war, was ansprechend präsentiert wird, aber nicht an dem Kunstwerk, das eigentlich entstehen wird. Vor allem aber wird ihre soziale Bedarfslage in keiner Weise berücksichtigt. Diese Diskrepanz führt dazu, dass der künstlerische Erfolg eng daran gekoppelt ist, sich mit den Mitteln des Designs als Marke zu entwickeln, um dann die Freiheit zu haben, ganz anders, nämlich künstlerisch, arbeiten zu können, um dennoch ein Produkt zu erzeugen, dass „funktioniert“ und erfolgreich ist. Hinzu kommt, dass künstlerische Arbeit anders als Design weder funktional ausgerichtet ist, noch anschmiegsam sein oder gefallen will, weshalb die Förderlogik dem Anspruch widerspricht, unabhängig vom Markt zu sein.

Diese Beispiele, Künstler*innen, die ihre Flexibilisierung als Mehrwert begreifen, oder die Markenbildung und die inkonsistente Marktlogik der Förderung, zeigen einmal mehr, dass das Fördersystem und die darin angelegten Widersprüche mit einer gewissen Selbstverständlichkeit hingenommen werden. Der einstige Anspruch der Freien Szene, sich nicht nur vom Stadttheater, sondern auch vom Markt zu befreien, ist überführt worden in eine relative Unabhängigkeit von den Stadttheatern, dafür aber auch eine Abhängigkeit von staatlichen Subventionen und selbstgewählter Integration in den Markt, die Flexibilität im Positiven bringt und Flexibilität im Negativen einfordert. Wie im Abschnitt zu den Akteur*innen schon aufgezeigt, scheinen die mit dem Fördersystem verhafteten Probleme und Herausforderungen anscheinend nicht auszureichen, um über ein *Solidarisches-mit* hinaus, ein *Solidarisches-für* oder *-gegen* unter Künstler*innen zu mobilisieren. So ist – auch nach

41 Bei Architekturwettbewerben gibt es eine Konvention, die in Förderverfahren der darstellenden Künste eher unüblich ist: Alle Bewerbungen werden der Jury anonymisiert vorgelegt. Bewertet wird die Einreichung und nicht das Renommee des einreichenden Büros.

den teilweise existenziellen Erfahrungen während der Corona-Pandemie – aktuell noch keine erkennbare Bewegung auszumachen, die ein von Künstler*innen initiiertes *Solidarisches-gegen* formuliert oder formiert, um die aktuelle Situation zu verändern.

Warum ist das aber so? Orientiert man sich an Blühdorn und das von ihm beschriebene Paradox, hieße das, die Künstler*innen halten fest an den Errungenschaften des vergangenen Kampfes für die Freie Szene und formulieren ihren Anspruch, autonomes Subjekt zu sein, das ein Recht darauf hat, als demokratischer Souverän für seine Rechte einzutreten.⁴² Gleichzeitig sind sie aber nicht wirklich bereit, sich in die Pflicht nehmen zu lassen⁴³ und delegieren in einem *Solidarisieren-mit* die Lösung der reichlich vorhandenen existenziellen Probleme an dienstleistende Institutionen wie Verbände und Interessensvertretungen. Das tun sie, obwohl diese gar nicht unabhängig agieren können, weil viele von ihnen für die konkrete Fördergeldvergabe verantwortlich sind. Ein Beispiel dafür ist das *Landesbüro für Freie Darstellende Künste Nordrhein-Westfalen*, das seit 2018 für die Vergabe der landesweit zur Verfügung stehenden Fördermittel verantwortlich zeichnet und die Interessen von mehr als 350 Künstler*innen vertritt.⁴⁴ Ähnliches geschieht auch aufseiten der Politik und der Administration. Sie überantworten Gelder an die Verbände und signalisieren in historisch gesehen üppigen Förderprogrammen und Gesetzestexten, dass die Bestrebungen zur Freiheit erfolgreich waren. Ebenso veranstalten und beteiligen sie sich an runden Tischen und Kulturkonferenzen, in die Künstler*innen eingebunden werden in die Entwicklung neuer Formate, was deren Anspruch positiv bestärkt, als autonomes Subjekt und demokratischer Souverän weiterhin aktiv zu sein. Dieses Vertrauensverhältnis auf institutioneller Ebene führt dazu, dass Förderprogramme und -formate immer wieder angepasst werden und die Situation sich in Teilaspekten verbessert. Dadurch werden die aufgezeigten Konfliktlinien aber auch übertüncht und befriedet, denn die grundlegenden Probleme werden nicht wirklich angegangen. Damit wird erreicht, dass von allen Seiten ein Gleichgewicht angestrebt wird, das geradeso nicht zu eskalieren droht. Das wiederum führt dazu, dass keine ausreichende Resonanz für ein *Solidarisieren-für* oder *-gegen* im Sinne einer von unten initiierten Solidaritätsbewegung entsteht.

42 Vgl. Blühdorn 2013, S. 178.

43 Vgl. ebd., S. 179.

44 Vgl. NRW Landesbüro freie Darstellende Künste.

Prämissen für eine solidarische Mittelvergabe

Dieser Text trägt anhand Blühdorns Demokratietheorie die Herausforderungen für eine Solidarisierung unter Künstler*innen zusammen. Anfangs habe ich mein Verständnis von Solidarität und drei solidarische Praktiken eingeführt. Mein Fokus lag auf der Ausdifferenzierung von Solidarität in ein *Solidarisieren-mit* – im Sinne einer fürsorglichen Bekundung, ein *Solidarisierens-für* – im Sinne eines wohltätigen Handelns und einem *Solidarisierens-gegen* als expliziten aufopfernden Kampf gegen Unrecht. Blühdorns Ansatz kommt zum Einsatz, um unter dem Überbegriff *Integration in den Markt* Widersprüche darzulegen, zwischen einem vermeintlich autonom handelnden Subjekt, das von Flexibilität und Fluidität durchdrungen ist. Diese an Blühdorn orientierte Gegenwartsanalyse habe ich auf die freie darstellende Szene übertragen, was mich zu zwei Einsichten geführt hat: Erstens wurde – entgegen der Behauptung frei von Verwertungszwang zu sein, die für künstlerisches Schaffen problematische Integration in den Markt offengelegt. Diese geht nicht nur vom aktuell üblichen politisch und administrativ vorgegebenen Fördersystem aus, sondern ist auch tief in das Handeln und den Selbstanspruch von Künstler*innen verankert. Zweitens wurde aber auch erläutert, warum es eigentlich trotz der großen sozialen Ungerechtigkeit und der prekären Bedingungen in der Freien Szene, nicht zu viel mehr Protest und zu einer Solidarisierung kommt, die einen aktiven Kampf gegen die vorherrschenden Zustände anregt? Beides ist eng an den von Blühdorn dargelegten Individualismus mit seiner Flexibilität und Fluidität gekoppelt, der einer Form von kollektiver Festlegung ausweicht und damit eine verlässliche Kontinuität für gemeinsam zu erreichende Ziele erschwert. Aus diesen Betrachtungen will ich nun Prämissen für eine Mittelvergabe nach solidarischen Prinzipien ableiten, die sich eng an die vorhandenen Strukturen anlehnen. Es geht also vor allem um ein solidarisches Manövrieren durch die aktuelle Landschaft.

1. Das öffentliche Fördersystem kann in dem hier dargelegten Verständnis nicht solidarisch agieren, weil öffentliche Subventionen nicht auf Freiwilligkeit oder emotionaler Verbundenheit beruhen. Ebenso können Verbände und Interessensvertretungen gerade dann, wenn Sie die Vergabe von Mitteln organisieren, formal festlegen und verwalten, nur bedingt solidarisch agieren. Auch wenn sie als Interessensvertreter*innen die zwei genannten Eigenschaften

- Freiwilligkeit und emotionale Verbundenheit – mit sich bringen, sind sie letztlich nur Ausführende von politisch und administrativ festgelegten juristisch verbindlichen Richtlinien und Vergabepaxen. Damit sind sie nicht frei im Umgang mit den von ihnen verwalteten Geldern. Sie gehen also immer einen Kompromiss ein, der Ungerechtigkeiten hinnimmt und gleichzeitig trotzdem einen gewissen Spielraum lässt, zum Beispiel Vorgaben im Sinne der Künstler*innen zu interpretieren. So richtig solidarisch agieren können somit nur die Künstler*innen selbst.
2. In einer gesellschaftlichen Verfasstheit, wie sie Blühdorn beschreibt, die zwar nach der Logik des Marktes ausgerichtet ist, aber eben auch den Anspruch formuliert, als autonomes Subjekt partizipativ eingebunden zu werden, scheint solidarisches Handeln eigentlich naheliegend. Die Herausforderung besteht darin, über ein *Solidarisieren-mit* hinaus zu kommen und in einem *Solidarisieren-für* ein gemeinsames und verbindliches Engagement zu erzeugen. Das heißt, dass die Auslagerung von Verantwortung und Engagement auf Verbände und Interessensvertreter*innen als ein *Solidarisieren-mit* überwunden werden müsste. Parallel dazu müsste aber auch eine Gemeinschaft geschaffen werden, die sich nach Kriterien solidarischer Zusammenarbeit organisiert, die ich an einer Bestimmung von Andreas Wildt orientiere.⁴⁵ Dazu gehören unterschiedliche Kriterien wie: Ein Zusammengehörigkeitsgefühl erzeugen, gemeinsame Ziele haben, eine Notlage – ein moralisches Problem oder Unrecht – mildern oder bekämpfen, Altruismus, auf Augenhöhe agieren und mit Ernsthaftigkeit und dem Gefühl der moralischen Verpflichtung dabei zu sein, gleichzeitig aber auch die Anerkennung, dass es keinen juristischen Anspruch auf Dabeisein der anderen gibt.
 3. Eine Mittelvergabe, die von Künstler*innen für Künstler*innen erfolgt, bringt in Anlehnung an die eben genannten Kriterien einen nicht zu lösenden Widerspruch: Bei der Verteilung von Geld – insbesondere zu wenig Geld – findet eine Bewertung und Auswahl von Projekten durch die sich miteinander solidarisierende – eher konkurrierende – Gruppe statt. Dies korrumpiert das für Solidarität notwendige Gefühl von Zusammengehörigkeit, gemeinsamen Zielen, das immer auch mit dem Anspruch verbunden ist, auf Augenhöhe zu agieren. Im Gegenzug fordert eine Knappheit von Ressourcen aber auch ein solidarisches Handeln innerhalb einer Gemeinschaft

45 Wildt 1998, S. 212f.

ein. Dabei kommt der Aspekt des Altruismus zum Zuge, wenn es um Geldbedarf geht und geklärt werden muss, wie viel jemand entbehren kann sowie will und am Ende erhält. Ist aber das angestrebte Ziel, Theatermachen als Berufstätigkeit auszuüben, erscheint Altruismus kein wirklich angemessener Ansatz zu sein, denn am Ende geht es um eine künstlerische Handlungsfähigkeit, die auch mit dem Anspruch verbunden ist, angemessen entlohnt zu werden. Oder anders ausgedrückt: Altruismus innerhalb solidarischer Prozesse darf eben nicht zu der in der Freien Szene so schon üblichen Selbstausbeutung führen. Auch wenn zu solidarischen Prozessen der Aspekt eines gemeinsamen Aushandelns gehört, das auch konfliktreich sein kann, stellt sich die Frage, ob dieses benannte Dilemma lösbar ist? Vermutlich nur dann, wenn die utopische Situation vorherrscht, dass *Geld keine Rolle spielt* – also genug für alle da ist. Denn dann läge der Fokus nicht mehr auf der Ressource Geld, sondern auf der Aushandlung von Bedürfnissen, inhaltlichen Konzepten, künstlerischen Ideen und der Möglichkeit, sich über Projekte in der Gemeinschaft auszutauschen und so auch einen ästhetischen und inhaltlichen Mehrwert zu erhalten.

Wie in diesem Text dargelegt wurde, stellt die finanzielle Situation freier darstellender Künstler*innen ein grundlegendes Problem sozialer Ungerechtigkeit dar, das kaum über eine Geldvergabe von Künstler*innen für Künstler*innen gelöst werden kann. Vielmehr wird deutlich, dass es sich lohnen kann, sich in einem *Solidarisieren-gegen* gegenüber Fördergeldgeber*innen andere Bedingungen zu erwirken, die dann eine Grundlage bieten, um Verfahren der Vergabe von Mitteln für künstlerisches Arbeiten jenseits von ausgelagerten Juryverfahren umzusetzen. Ein *Solidarisieren-gegen* könnte Alternativen schaffen, die in einem solidarischen Prozess eines gemeinsamen Austauschs, Vermittelns, Ratgebens oder auch Vernetzens mündet.

Literaturangaben:

- Bayertz, Kurt: Begriff und Problem der Solidarität. In: Ders. (Hg.): *Solidarität, Begriff und Problem*, Frankfurt am Main 1998, S. 11–53.
- Becker, Helle/Nagel, Farina: Wem gehört die Kunst? (Phase II) – Evaluationsbericht, Transfer für Bildung e. V., April 2018. http://wemgehoertdiekunst.de/wp-content/uploads/2018/06/Evaluationsbericht_WgdK_FINAL.pdf (Zugriff 15.10.2021).
- Blühdorn, Ingolfur: *Simulative Demokratie. Neue Politik nach der Postdemokratischen Wende*, Frankfurt am Main 2013.
- Blühdorn, Ingolfur: Die demokratische Frage – neu gestellt: Simulative Demokratie – Ein qualitativer Wandel des Systems, YouTube 2015, <https://youtu.be/4B8DH1UNsuQ> (Zugriff 02.01.2023).
- Fülle, Henning: Freies Theater – Worüber reden wir eigentlich? In: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 147, IV/2014, Bonn 2014, S. 27–30. https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi147/kumi147_27-30.pdf (Zugriff 02.01.2023).
- Matzke, Annemarie: Das „Freie Theater“ gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater. In: Wolfgang Schneider (Hg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*. Bielefeld 2013. S.259–272.
- Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen: *Kulturgesetzbuch*, 01.12.2021 https://www.mkw.nrw/system/files/media/document/file/mkw_nrw_kulturgesetzbuch.pdf (Zugriff: 02.01.2023).
- Nitsche, Vera: Der neue Geist des Kollektivs. Politische und ästhetische Implikationen kollektiver Produktionsverfahren im Theater in den 1960/70er-Jahren und zu Beginn des 21. Jahrhunderts (am Beispiel der Schaubühne am Halleschen Ufer sowie She She Pop und Gob Squad). *Linguistics*. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III; Universität Hildesheim, 2019. German. NNT: 2019PA030002. tel-02864893. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02864893/document> (Zugriff 02.01.2023).
- NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste, https://www.nrw-lfdk.de/index.php?article_id=2&clang=0 (Zugriff 02.01.2023).
- Wildt, Andreas: Solidarität – Begriffsgeschichte und Definition heute. In: Kurt Bayertz (Hg.): *Solidarität, Begriff und Problem*, Frankfurt am Main 1998, S. 202–216.
- Wildt, Andreas: *Solidarität*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 9. Darmstadt 1995. Sp. 1004–1015.