

Lerneffekte aus Corona

Stellungnahme des Landeszentrum Freies Theater Sachsen-Anhalt, 09.08.2022

*Vorbemerkung: Die bereits mehr als zwei Jahre dauernde Pandemie trifft alle gesellschaftlichen Bereiche. Nicht nur Akteure und Einrichtungen der Kunst und Kultur leiden (im professionellen Sinne) unter den Einschränkungen, Auflagen und (materiellen wie immateriellen) Verlusten, sondern auch Kolleg*innen anderer Bereiche, die entweder auf Publikumsinteraktion oder soziale Nähe und Engagement angewiesen sind.*

*Die Kolleg*innen aus dem Freien Theater sind sich der Doppelzüngigkeit bewusst, wenn durch Interessenvertretung und Vernetzung ihre Professionen und Handlungsfelder stärker sichtbar werden, als solche, die über keine Vertretungsstrukturen verfügen. Dieser Fakt macht jedoch ein Ringen um solidarische Verantwortungsübernahme gegenüber Kunst- und Kulturschaffenden nicht weniger dringlich; die Akteur*innen wünschen, dass sämtliche Automatismen des gegenseitigen Ausspielens mit allen möglichen Mitteln unterbunden werden.*

Der Beginn der Pandemie im März 2020 markiert eine Zäsur in der künstlerischen wie strukturellen Arbeit freier darstellender Künstler*innen in Beruf und Freizeit sowie dem Schaffen von Theaterpädagog*innen und Produzierenden. Schlagartig wurde das Kerngeschäft der künstlerischen Arbeit verunmöglicht: Aufführen, Planen, Proben, Vermitteln. Auch Netzwerken und strukturelle Entwicklung fanden nicht statt, waren die potentiellen Partner (Schulen, Aufführungsorte, Produktionsstätten, Publika, Medien) ebenfalls in Krise und befasst mit innerbetrieblichen Fragestellungen zum Aufrechterhalt ihres Schaffens. Dass freie darstellende Künste trotz Selbstständigkeit ein höchst abhängiger Arbeitssektor ist, wurde hier nochmals deutlich.

Die psychologische Situation der freien Kulturszene und Kulturschaffenden in den Bereichen der freien darstellenden Künste (hauptberufliche, selbstständige Akteur*innen), des Amateurtheaters sowie der Theaterpädagogik ist schlecht.

Mit Beginn der Krise antworteten Bundes- wie Landesregierung schnell mit Hilfsankündigungen. Die Erzählung „wir alle zusammen und solidarisch“ trug durch die ersten Wochen, auch der Landesverband konnte mit ersten Hinweisen am 12.03.2020 der Freien Szene zur Seite stehen. Die kommenden Wochen und Monate jedoch ließen Selbstständige wie Ehrenamtliche zurück, so die Wahrnehmung in der Szene. Die regelmäßig aktualisierten Hinweise und Beratungen reichten nicht aus, um Fragestellungen zu beantworten, die in Landes- und/oder Bundesregierung erst eine Willensbildung erfahren mussten. Aufgrund hoher Prekarität bei den selbstständigen Kulturschaffenden konnten die, sich durch die Pandemie ergebenden Existenzängste nicht

abgedeckt werden, eine Resilienz ist in der Freien Szene kaum gegeben¹. Die hohe Vulnerabilität wurde jedoch in der Kommunikation zumeist nicht adäquat beantwortet – vielmehr zeigte sich die Berichterstattung und szenekollegen ausgetauschten Informationen zu Gesprächsinhalten mit Verantwortlichen geprägt durch brüskierende, konfrontative, stigmatisierende und wenig sensible Haltungen den Betroffenen gegenüber sowie die beständige Forderung nach Geduld und gleichzeitig Flexibilität, die teils nicht wussten, wie sie ihren Lebensunterhalt, ihre Miete bezahlen sollten². Eine erhöhte Aufmerksamkeit für die psychologisch besonders starke Krise Selbstständiger nicht nur in Kommunikation, sondern auch bei der Konzeption von Hilfsprogrammen wäre angebracht gewesen³.

► Darüber hinaus wurde während der Krise ein Diskurs über die Systemrelevanz von Kunst und Kultur geführt, der in den (sozialen) Medien für großen Widerhall sorgte. Neben der geforderten Positionierung als Privatperson zu den politischen Entscheidungen die Pandemie betreffend, waren Künstler*innen in Freizeit und Selbstständigkeit ebenfalls herausgefordert, auch hier Haltung zu beziehen. Es vermittelte sich schnell der Eindruck, dass es auch hier richtige und falsche Haltungen geben könne, die die Akteur*innen nun ein zweites Mal zu trennen schien. Und zuletzt evozierten die mannigfachen Förderangebote zugunsten von Kunst im Digitalen und die regelmäßige Berichterstattung bei denjenigen, die bislang noch keine Angebote in Anspruch genommen hatten, Förderung nicht positiv beschieden bekamen oder sich aus verschiedenen Gründen (Angst, Unsicherheit, Unverständnis, Widerwille, etc.) gegen eine Beantragung entschieden hatten, ein Gefühl des Abgehängtsein oder führten zu Überlegungen des Berufswechsel, Rückzug aus Szene – so der Eindruck der Geschäftsstelle aufgrund geführter Gespräche und Beratungen.

WAS WIR GELERNT HABEN?

► Krisenzeiten bedürfen nicht nur solidarischer materieller Absicherung, sondern eine Analyse und Adaption der Verfahrens- und Verhaltensweisen sowie ein Abwägen von erwartbaren Standards und Voraussetzungen aus psychologischer Sicht. Grundsätzlich sollten wir innergesellschaftlich und damit auch in den Strukturen von Politik und Verwaltung sensibler mit vulnerablen Gruppen umgehen lernen. Bei Teilungsprozessen (z.B. Vergrößerung der Schere zwischen Aufgefangenen und Abgehängten) ist es absolut wesentlich, immer wieder Maßnahmen der Verbindung zu unternehmen, Gemeinsamkeiten aufzuzeigen, Angebote zu unterbreiten und Zugänge zu schaffen.

¹ Da die Mehrheit der selbstständigen Künstler*innen sich zu einem hohen Prozentsatz durch Förderung wirtschaftlich tragen, ist es ihnen nicht möglich, Rücklagen im adäquaten Umfang zu bilden. Gewinne zu erzielen wird bei eigentlich allen Förderungen ausgeschlossen, Gastspiele außerhalb der Projektförderungen tragen regelmäßig dazu bei, die Monate ohne Förderung finanziell abzusichern, sodass auch hier keine Rücklagenbildung erfolgt.

² Dass alle Menschen in der Pandemieerfahrung einem erhöhten Stresstest ausgesetzt waren, ist selbstverständlich. Dass nicht immer das Optimale für eine Gruppe auch im Sinne demokratischer Aushandlungsprozesse ist oder umgesetzt werden kann, ist ebenfalls klar.

³ Beispielhaft sei hier genannt die notwendige Bestätigung des Subventionsbetrugs, den Selbstständige wie Ehrenamtliche unterzeichnen mussten, ohne dass es adäquate (kostenfreie) Rechtsberatungen gegeben hätte, welche Auswirkungen das konkret haben kann, wann sie von dem Vorwurf befreit wären und welche Auswirkungen dies im Bedarfsfall auf ihre Tätigkeit haben könnte.

Die materielle Situation der freien Kulturszene und Kulturschaffenden in den Bereichen der freien darstellenden Künste (hauptberufliche, selbstständige Akteur*innen), des Amateurtheaters sowie der Theaterpädagogik ist sehr durchwachsen.

Zwischen 2020 und 2022 wurden bundesweit viele verschiedene Förderinstrumente und Soforthilfen aus öffentlicher Hand auf den Weg gebracht; auch selbstorganisiert gab es einige solidarisch gestützte Maßnahmen⁴. Die Kommunikation auf Ebene des Bundes war oft schnell; die Beauftragte für Kultur und Medien, Monika Grütters, hatte zum ersten Lockdown (15.03.2020) innerhalb von 4 Tagen verlautbaren lassen, dass für die Kultur ähnliche Hilfsmaßnahmen auf den Weg gebracht werden sollten, wie für den Wirtschaftsbereich.

Die Umsetzung der Maßnahmen hingegen wurde kritisch wahrgenommen; teils wegen fehlender Kenntnis der Bedarfe⁵, teils wegen unzureichender Maßnahmen⁶, teils wegen Unverständnis für die zeitliche Dauer und internen Verwaltungsaufwand von Ankündigung bis Umsetzung von Maßnahmen (Stichwort: im November 2020 erstmals angekündigte bundesweite Wirtschaftlichkeitshilfe für Veranstaltungen bis Umsetzung ab Juli 2021). Auch die kontinuierliche Änderung von Rechtsgrundlagen sowie FAQ (ohne von außen sichtbare Zeitstempel oder Hinweise) erforderten nicht nur ein besonders intensives und regelmäßiges Studium, sondern provozierten Unsicherheiten bei Akteur*innen und Beratungsstellen. Seitens begleitender Steuerbüros wurde zeitweise sogar von der Beantragung aufgrund der rechtlichen Unklarheit durch ständige Änderungen abgeraten.

Eine Umfrage unter professionellen selbstständigen Künstler*innen im Februar 2021 (N=20) zeigte, dass die überwiegende Mehrheit der Kolleg*innen die Pandemie bis dahin durch **Sparsamkeit** (85%) und private **Rücklagen** (65%) überstanden hat. Ergänzend angeführt wurden geringfügige Einnahmen aus künstlerischen Aufführungen in den Sommermonaten 2020 oder das Stipendium Kultur ans Netz.

Etwas mehr als die Hälfte der Befragten (55%) hat die **Maßnahmen des Bundes** (November-/Dezemberhilfe und Neustarthilfe) in Anspruch genommen, die wenigsten unternahmen die Beantragung per Steuerberatungen (10%). Diejenigen, die nicht beantragten (10%) gaben an, wegen Skepsis gegenüber den Rechtsunklarheiten auf eine Beantragung zu verzichten, wegen spät gezahlter Honorare aus Vorjahren oder ergänzender Tätigkeiten die Bedingungen nicht erfüllt zu haben. Bis heute ist ein Fall bekannt, der aufgrund einer nebenberuflichen, nicht-künstlerischen Anstellung nunmehr die erhaltenen Hilfen zurückzahlen musste, obgleich erst die

⁴ Das Ensemblesnetzwerk organisierte private Spendenaufrufe, startnext unterstützte durch Sonder-Kampagnen-Programm, bundesweite Aktionen (#meinekartemeinebuehne und #ichwillkeingeldzurueck und #AktionTicketBehalten) rufen dazu auf, gekaufte Karten nicht zurückzugeben, sondern verfallen zu lassen bzw. zu spenden. Auch facebook stellte 2020 Anzeigengelder zur Verfügung, Bundesverbände stundeten ihre Mitgliedsbeiträge.

⁵ Stichwort: Soforthilfen als Ersatz der Betriebsausgaben statt existenzsichernde Ausgaben

⁶ Stichwort: Öffnung der Grundsicherung und temporär (!) ausgesetzte Prüfung der finanziellen Lage statt solidarische Absicherung bei grundsätzlich ausgesetzter Prüfung unter Anerkennung der besonderen Bedarfe Soloselbstständiger zu langfristiger Selbstabsicherung für Arbeitsrealität im Jahresverlauf und Rente.

Hilfen und die Einnahmen aus nichtselbständiger Tätigkeit in Summe seinen finanziellen Bedarf des Lebensunterhalts deckten.

Die bereits zu Beginn installierte „**vereinfachte Zugänglichkeit zu ALG II**“ ist bei Soloselbstständigen sehr verschieden aufgenommen wurden. Während einige diese als sicherste und bekannteste Option in Anspruch nahmen, reagierten andere mit Kritik an den Anforderungen. Die ausgesetzte Vermögensprüfung (nur zeitlich verschoben, nicht aufgehoben!), die Bedingungen an aufzubrauchende Barmittel, Beschränkung der Lebensumstände führten zu einem Gefühl der Bestrafung für die Berufswahl innerhalb der Szene.

- ▶ Die darauf folgende **Neustarthilfe III** im Juni 2021 jedoch provozierte Ärger in der Szene und eine wiederholte Abkehr von den Unterstützungsmaßnahmen, die aufgrund ihrer finanziellen Begrenztheit (Gesamtsumme max. 7.500€ für 6 Monate) und den sich so vermittelnden Vorstellungen der politischen Entscheidenden von den Bedarfen und Lebensrealitäten selbstständiger Künstler*innen (bei gleichzeitig restriktiven Vorgaben über mögliche Zuverdienste) kein adäquates Unterstützungsangebot darstellten.

- ▶ Mehr wurden die **Bundesförderprogramme** von selbstständigen Ensembles und Einzelkünstler*innen in Anspruch genommen. Die oben genannte Umfrage dokumentiert von 65% der Befragten eine Zusage aus NEUSTART KULTUR Mitteln. Doch auch 20% geben an, keine Kenntnis von passenden Förderprogrammen gehabt zu haben. 13 Befragte, die die Mittel beantragt und erhalten haben, dokumentieren 25 Zusagen. Damit ergibt sich eine durchschnittliche Beantragung und Zusage von 1,9 Anträgen je Antragsteller*in. Am meisten genannt wurde die Beantragung beim Fonds Darstellende Künste (44%), gefolgt vom Programm der Deutschen Theater-technischen Gesellschaft (12%). Insgesamt genannt, wurden 6 verschiedene Bundesprogramme (Soziokultur, GVL, Kulturstiftung des Bundes, Kulturstiftung der Länder). Aus Mailverkehr mit Bundesförderern, die an NEUSTART KULTUR beteiligt waren, ist jedoch ergänzend bekannt, dass hiesige Akteur*innen ebenfalls Mittel aus den Programmen von ASSITEJ, Dachverband Tanz sowie der INTHEGA beantragt haben.

- ▶ Nach einer Umfrage bei 11 Förderern⁷ war zum Dezember 2020 außerdem bekannt, dass von 9.022 Anträgen an 7 Förderer bundesweit, 130 Anträge aus Sachsen-Anhalt eingereicht wurden, derer 62 Anträge bewilligt werden konnten. Damit haben Anträge (soweit bekannt) eine Förderquote von 47,7%, zugleich aber einen verschwindend geringen Anteil an der Gesamtzahl aller eingereichten Anträge (1,4% beantragt, 0,7% gefördert).

Für 2021 und 2022 wurden weitere Abfragen bei den Bundesförderprogrammen gestellt, die folgende Inanspruchnahme ergaben (Achtung: geringe Rücklaufquote der Förderer): die Zahl der Antragsteller*innen aus Sachsen-Anhalt ist weiterhin marginal, in ihrer Tendenz aber wachsend;

⁷ Bühnenverein, INTHEGA, NPN Tanz, Diehl&Ritter, Dachverband Tanz, Kulturstiftung des Bundes, Kulturstiftung der Länder, Fonds Darstellende Künste, Fonds Soziokultur, Bundesverband Soziokultur wurden angefragt; geantwortet haben 7 Förderer

die Förderquote der hiesigen Anträge ist höher als die Förderquote bundesweit (77,4% Sachsen-Anhalt gegenüber 59,7%) und auch hier ist die Förderquote gegenüber 2020 gestiegen.

	Gesamtheit der Förderer Bundesebene, die geantw. haben	bundesweit eingegangene Anträge	eingegangene Anträge aus S-T	bundesweit positiv beschied. Anträge	positiv beschied. Anträge aus S-T
2020	7	9.022	130 (1,4%)	n.b.	62 (47%)
2021 - 2022	4	4.108	124 (3,0%)	2.453 (59,7%)	96 (77,4%)

Grundsätzlich fällt die Bewertung der Bundesförderprogramme durchweg positiv aus. Vereinzelt kritische Stimmen reagieren auf die mitunter unflexiblen Förderverfahrensführungen, die vor allem in der Unerfahrenheit der Förderer mit der Bundeshaushaltsordnung und ihren Spielräumen begründet liegen. Die Vielfalt der Fördertools hingegen stößt entweder auf positives Feedback und ein Gefühl des Verstanden-Werdens, teils jedoch auch auf Überforderung ob der Vielzahl an Instrumenten und ihrer teils nur geringfügigen Unterschiede in den Förderzielen. Gerade letzteres führte zu Verunsicherungen der Akteur*innen bezüglich Auswahl des passenden Instruments und des passenden Förderers. Durch regelmäßig stattfindende digitale Beratungs- und Informationsangebote aber konnten Fragen geklärt werden – so sie denn formuliert wurden. Die prozentual betrachtete geringfügige Beantragung hiesiger Akteur*innen bei Bundesförderungen liegt in der grundsätzlichen Unerfahrenheit mit Bundesförderung, ihren Anforderungen an sprachliche Vermittlung des Vorhabens, Einordnung in bundesweite (fachliche oder ästhetische) Diskurse sowie tradiertes Wissen über Grundsätze der Förderinstrumente⁸. Zuletzt ist anzufügen, dass selbst erfolgreich beantragende Akteur*innen teils keine Wahrnehmung für den Kontext ihrer Beantragung haben – Förderinstrumente werden teils falsch dem NEUSTART KULTUR Programm zugeordnet o.ä. Es ist davon auszugehen, dass einmalig erfolgreiche Beantragung auf Bundesebene nicht sofort zur regelmäßigen (erfolgreichen) Beantragung oder gar der grundsätzlichen Wahrnehmung von Bundesförderung als mögliche Finanzierungsquelle führt. Es bedarf vielmehr regelmäßiger und kontinuierlicher Beratung und Erklärungen, um Zugangshürden immer wieder zu verringern.

Da einzelne Bundesförderprogramme explizit (und teilweise zum ersten Mal seit Jahren) investive Förderungen ermöglichten, konnten einzelne Künstler*innen und Ensembles sich technische oder bauliche Veränderungen leisten⁹. Hier sind insgesamt aber die geringsten Beantragungen zu verzeichnen, da die zu akquirierenden Fördersummen deutlich über gewohnte Summen hinausgehen und mindestens 10% Eigenmittel garantiert werden mussten, bereits in die Beantragung vorfinanzierte Gutachten und fachliche Expertisen einzubringen waren und/oder

⁸ Stichwort: Prozessförderung oder Recherchestipendien fördern dann nicht, wenn der Eindruck entsteht, es solle eine fertige Produktion Ziel der Förderung sein.

⁹ Bekannt sind 5 erfolgreiche Anträge: theaterlandschaft(f)t in Friedrichbrunn/Harz, Figurentheater MÄRCHENTEPPICH in Halle/Saale, Kulturrevier Harz in Benneckenstein/Harz, Volksbühne am Kaulenberg in Halle/Saale, WUK Theater Quartier in Halle/Saale.

die Vorhaben aufgrund ihres deutlich nicht-künstlerischen Fokus außerhalb der Fertigkeiten der Akteur*innen lagen. Dort, wo die Beantragung erfolgreich war, haben sich die Akteur*innen einen wesentlichen Standortvorteil erarbeiten können.

Auch die **Wirtschaftlichkeitsförderung** kultureller Veranstaltungen stieß grundsätzlich auf Interesse der hiesigen Ensembles und Vereine, aber auch hier zeigte sich eine Ungleichbehandlung zwischen Veranstalter*innen mit eigener Infrastruktur und Akteur*innen der Freien Szene. Während sowohl selbstständige Ensembles als auch Amateurtheater zumeist Aufführungen an fremden Orten veranstalten, diese Räume jedoch in einem ersten organisatorischen Schritt einwerben müssen und erst dann Anträge auf Wirtschaftlichkeitsförderung ankünden konnten, waren Kinos, große Theater und andere in der Lage, ihre Spielpläne pauschaler und unaufwendiger, weil kopierbar anzumelden. Auch hier sorgte das Unterstützungsinstrument zugleich für Freude und Leid, da bis heute gerade die produzierenden und organisierenden Aufgaben Kultureller Arbeit als nicht-förderfähig und zuweilen nicht einmal als Profession anerkannt werden und so von eigentlich künstlerisch Tätigen nebenbei und in Verknappung der zeitlichen Ressourcen für künstlerisches Wirken erledigt werden. Grundsätzlich war der Sonderfonds unaufwendig, flexibel für verschiedene Bedarfsrealitäten anpassbar und nach erster Einarbeitung schnell adaptierbar. Doch auch diese Hilfe zeichnete sich durch eine für Soloselbstständige inadäquate Konzeption aus: abgerechnet werden konnten Verträge und Rechnungen mit anderen, die verantwortlichen Veranstalter aber konnten ihre Kosten nicht darstellen. Soloselbstständige Künstler*innen, die aufführen und organisieren (und das betrifft fast alle) konnten ihre Gagen nicht abrechnen – durch die Regelung, eine Beihilfe maximal bis zur Deckung der Kosten zu erhalten, wären sie leer ausgegangen. Hier wurden zwar umgehende Regelungen (nach Veröffentlichung!) getroffen, nicht jedoch öffentlich publiziert, sodass auch hier die rechtliche Unklarheit zu Lasten der Soloselbstständigen ging. Ebenso erschwerte die Tatsache, dass die Endabrechnung der Ausfallhilfe von einem externen Dritten abgegeben oder bewertet werden musste – eine Kollaboration, die in der Freien Szene nicht üblich und mit zusätzlichen Kosten verbunden war, auf denen die Kolleg*innen im Fall der Nichtbewilligung zusätzlich sitzen bleiben würden.¹⁰

Auch die **Angebote auf Landesebene** stellen mitunter eine wesentliche Unterstützungsquelle dar: **Kultur ans Netz** wurde seitens Freier Darstellender Künstler*innen im gutem Umfang in Anspruch genommen. LanZe dokumentiert derzeit knapp 300 selbstständige Künstler*innen und Vermittler*innen¹¹ – jeweils 100-107 Anträge wurden für den Bereich der darstellenden Künste gestellt. Eine Inanspruchnahme von ca. 50% der bekannten Akteur*innen lässt auf eine grundsätzliche Passigkeit mit den Bedürfnissen schließen. Aus Einzelgesprächen ist zu schließen,

¹⁰ Ausführliche Hinweise zu den Regelungen des Sonderfonds stelle ich gern ergänzend zur Verfügung.

¹¹ Wir gehen davon aus, dass damit noch nicht alle Einzelpersonen erfasst sind. In der KSK versichert sind mit Stand Dezember 2020 293 Personen aus Sachsen-Anhalt, inkludiert werden hier ständig feste Freie an den Theaterhäusern, die bei LanZe nur dann erfasst werden, wenn sie auch außerhalb der Theaterhäuser selbstständig tätig sind. Darüber hinaus ist LanZe bekannt, dass wahrscheinlich ca. 40% der Soloselbstständigen nicht in der KSK versichert sind (Stand Befragung der Szene Dez. 2020, Gesamtzahl d. Befragten: 40).

dass die Hürden vor allem in der Unkenntnis der Rechtslage zu finden sind. Teile der Akteur*innen monierten, dass das Förderinstrument an den Bedarfen vorbeigehen würde, weil weitere Projektförderungen nicht mit den Mitteln leistbar wären und durch fehlende Aufführungen die Maßnahme jeweils nicht abschließbar wären. Hier zeigt sich eine Leerstelle in der Vermittlung bzw. Dechiffrierung der Anforderungen durch Rechtsgrundlage, da Kultur ans Netz durchaus auch für Probeleistungen akquirierbar gewesen wäre. Es ist zu vermuten, dass die Neuheit des Programms nicht mit den Erfahrungen der potentiellen Antragstellenden in Einklang zu bringen war und die Akteur*innen eher aufgrund ihrer Vorerfahrungen mit Förderung bzw. einem spezifischen Förderer ihre Entscheidungen treffen bzgl. der Antragstellung. Entgegen den negativen Rückmeldungen erreichen LanZe auch Rückfragen von Kolleg*innen, die sehr dankbar über das Format des Stipendiums sind und sich wünschen, dass es eine Fortsetzung erhält. Hier zeigt sich teils eine Spaltung in „mit verschiedenen Förderinstrumenten erfahrene und nicht erfahrene Kolleg*innen“.

Die **Liquiditätshilfe für Kulturvereine** (pauschal/bis 10.000€ mit Belegen) konnte aus dem Bereich der Amateurtheater kaum abgerufen werden, weil – so die Rückmeldung der Akteur*innen – zwar der Fragebogen von geringem Umfang, die zu bestätigenden Rechtsgrundlagen und Erklärungen jedoch große Unsicherheit und Sorge provozierten, sodass die Akteur*innen den Gegenwert von 1.000€ als zu gering empfanden. Auch stellt sich mittlerweile heraus, dass eine Mehrheit Kultureller Akteur*innen zwar an Vereinen verortet ist, oft jedoch selbst keine eigene Rechtsform haben, die sie zur Beantragung der Förderung berechtigt hätte. Und zuletzt: die Hinweise der Richtlinie, dass die Beantragung nur im Fall des Liquiditätsengpasses billig wäre, trägt nicht immer zur Klärung bei, ob die Beantragung rechtmäßig erfolgen kann. Ein Liquiditätsengpass wurde von Steuerberatungskammern¹² definiert als eine „in naher Zukunft erwartbare Tatsache“. Auch im Amateurtheaterbereich wurden laufende Kosten aus Rücklagen bezahlt, was einen Einfluss auf ihren Spielraum in der Zukunft hat (siehe Kapitel strukturelle Situation).

In der aktuellen Situation haben sich die meisten Kulturschaffenden des Freien Theaters ihre **Selbstständigkeit (gerade noch) erhalten** können. Vereinzelt haben die mannigfachen Bundesprogramme zu einer besonders starken Auslastung der Künstler*innen geführt, die sich mehrmals Stipendien, ergänzende Förderungen etc. akquirieren konnten und in Vorleistung für zukünftige Produktionen gehen konnten.

WAS WIR GELERNT HABEN?

Abhängige und unabhängige Beschäftigung sollten eine gleichwertige Behandlung in Krisenzeiten erfahren. Es ist nicht vermittelbar gewesen, warum abhängigen Beschäftigten im Notfall ein Kurzarbeitergeld gezahlt werden kann, freiberufliche Kolleg*innen sämtlicher Berufe sich jedoch mit Mindestsätzen des Arbeitslosengelds unter Offenlegung ihrer privaten

¹² https://www.steuerberaterkammer-muenchen.de/de/corona_krise/aktuelle_informationen_zur_corona_krise/aktuelle_informationen_zur_corona_krise/soforthilfe_definition_des_liquiditaetsengpasses_konkretisiert/index_ger.html

finanziellen Situation arrangieren sollten. Verschiedene Modelle wären für die Szene denkbar gewesen: In einer Umfrage aus dem März 2020 antworteten 32 von 40 Befragten (=82,1%), sie wünschten sich ein monatliches Grundeinkommen ohne Bedarfsprüfung für mind. 6 Monate oder alternativ eine Erstattung von pandemiebedingten Mehrbedarfen (26 Personen, 66,7% der Befragten) auch ohne Quarantänefall begründet durch die Anordnung, Veranstaltungsstätten zu schließen.

Die Konzeption von Förderinstrumenten bedarf eines möglichst aktiven Beteiligungsprozesses unter Einbezug von beratenden Stellen und Interessenvertretungen, auch bereits im Moment der Findung. Im Verständnis eines verantwortungsvollen Miteinanders und einer produktiven Fehlerkultur können so im laufenden Prozess Unklarheiten geklärt, die Passgenauigkeit erhöht und Vermittlungsbedarfe direkt entdeckt werden. Grundsätzlich förderlich für ein möglichst umfassendes Nutzbarmachen von Förderung sind einfache Erklärungen, Walkthroughs, Beratungshotlines und Einführungsveranstaltungen, die regelmäßig(!) angeboten werden. Alle diese Angebote sollten möglichst in der Fachsprache der Künste und von mit künstlerischen (!) Prozessen vertrautem Personal angeboten werden. Dadurch entsteht ein geschützter Raum für Antragstellende, die eher bereit sind, ihre Vorhaben kritisch-freundlich zu diskutieren bevor (!) der Antrag gestellt wird.

Förderer müssen bei Änderungen von Fördergrundsätzen, FAQ und rechtlichen Grundlagen diese nachvollziehbar transparent machen (je Änderung). Im Moment der Beantragung muss(!) eine verbindliche Kopie der zu diesem Zeitpunkt gültigen Rechtsgrundlagen beigelegt sein, Antragstellende müssen darauf Zugriff haben. Wenn externe Fachkräfte in die Beantragung einbezogen werden müssen (Stichwort: Steuerprüfer*innen), so sollten diese Kosten übernommen werden – alternativ könnten mit der Szene gemeinsam Qualitätsstandards und Anerkennungen für die Profession der Projekt-/Produktionsleitung erarbeitet werden, die als vergleichbare Fachexpertise gelesen wird.

Dort, wo umfassende Rechtsgrundlagen erwartbare, deutliche Hürden für die Beantragung darstellen, sollten Erklärvideos in Alltagssprache (optimal: Leichte Sprache) oder andere, passende Materialien angeboten werden. In Krisensituationen sollte abgewogen werden, welche Risiken (Stichwort: Subventionsbetrug, etc.) von wem zu tragen sein sollten – absolute Risikofreiheit gibt es nicht, die Last jedoch auf die gefährdetste Gruppe (Soloselbstständige) ohne öffentliche Kommunikation der Abwägungsgründe zu übertragen, ist nicht billig.

Flexibilität in Förderverfahren ist ein wesentliches Gut und unbedingt erhaltenswürdig, Verwaltungsvorschriften sollten immer möglichst zugunsten der Antragstellenden ausgelegt werden. Wo aufgrund der Zusammenarbeit zwischen Antragstellenden und Förderern Schwierigkeiten bestehen, sollte eine serviceorientierte Arbeitsweise und eine kommunikative Kollaborationskultur oberste Priorität haben. Es ist zu prüfen, welche Verwaltungsanforderungen in einer adäquaten Kosten-Nutzen-Relation unter Berücksichtigung aller Perspektiven auf die Förderung stehen. D.h. welche Nebenbestimmungen unterstützen Begründbarkeit der Kosten im

Sinne der Steuergeldgebenden und zugleich das Förderziel (Kunst und Kultur); welche Regelungen haben sich unter den aktuellen Bedingungen der Kulturarbeit überholt bzw. prüfen nicht mit einem Fokus auf Umsetzbarkeit der Förderziele, sondern mit einem Fokus auf Kostenreduktion. Beispielhaft kann die regelmäßige Anforderung von Förderern an Mindestaufführungszahlen, Einnahmen durch Kartenverkäufe oder Publikumszahl je Produktion angeführt werden – in Pandemiezeiten obsolet und nicht mehr als Kriterium nutzbar, da die Veranstaltungen (online, ohne Paywall / spezifische Publika, geringe Auslastungsmöglichkeiten, etc.) auf eine ganz andere Realität reagieren mussten. Und dennoch haben Künstler*innen aufgeführt, haben Streams angeboten oder Kleinstformate stattfinden lassen, haben auf die Bedingungen reagiert. Wir haben gelernt, dass Künstler*innen sowieso ihr Publikum in den Blick nehmen – sowieso darauf zielen, möglichst viel zu spielen. Konkrete Vorgaben aber betreffend Anzahl und Summen sind kontraproduktiv, imaginieren sie Standardanforderungen und auf alle zutreffende Bedingungen. Kunst und Kultur aber findet seine Form im künstlerischen Prozess und muss darauf reagieren können ohne den Verlust der Förderung fürchten zu müssen. Verlängerungen der Förderzeiträume, Überjährigkeit und Anpassung der Erwartungen an die realen Bedingungen (teils auch außerhalb von Pandemien an die strukturellen Bedingungen im Bundesland oder die besonderen Bedingungen von bestimmten Sparten, wie z.B. Kindertheater oder Theater für die Aller kleinsten) sollten jederzeit umsetzbar sein. Ggf. sollte darüber nachgedacht werden, ob die Formate der Prüfung und des Berichts über den Erfolg der Förderung angepasst werden könnten, wie es die Förderung auf EU-Ebene derzeit veranlasst¹³.

In jedem Fall sind die Spielräume aller Akteur*innen (aller Professionalisierungsgrade) enger geworden. Rücklagen wurden aufgebraucht und können ggf. Fehlentscheidungen in der Organisation nicht auffangen, können nicht als Eigenmittel für ergänzende Förderungen genutzt werden. Kleine Veranstalter aller Rechtsformen werden vorsichtiger sein müssen, um ihre Arbeit aufrechtzuerhalten. Dies sollte bei ggf. weiteren Wirtschaftlichkeitsförderungen bedacht werden.

Unklar sind bis heute die materiellen langfristigen Folgen. Vereinzelt haben Künstler*innen ihre privaten Rentenabsicherungen aufgebraucht. Die Bedingungen der freien Szene lassen nicht erwarten, dass sie die Rücklagen in derselben Höhe zeitnah wieder generieren können, so denn die Arbeitssituation überhaupt vergleichbar ist mit der vorpandemischen Zeit (siehe Arbeitsrealität). Wenn jetzt neu eingerichtete Förderinstrumente nach zwei Jahren der Gewöhnung wieder wegbrechen, die Budgets für freiwillige Leistungen (auch aufgrund zusätzlicher Solidarkosten bedingt durch Ukrainekrieg, Inflation, Ressourcenknappheit) auch auf Landes- und kommunaler Ebene sinken, gleichzeitig auf Bundesebene die Anpassung von KSK und Bayerischer Versorgungskammer diskutiert werden, um solselbstständige Künstler*innen

¹³ Creative Europe verzichtet seit 2021 auf finanzielle und sachliche Verwendungsnachweise und bittet die Antragstellenden darum, im Moment der Beantragung sog. „deliverables“ zu definieren, die den Erfolg sichtbar werden lassen. Die Creative Desk Fachstellen beraten explizit, keine ergänzenden Materialien zu erfinden, sondern zu reflektieren, welche prozessinhärenten Artefakte der künstlerischen wie organisatorischen Arbeit geeignet sind, einen Erfolg abzubilden. Anerkannt werden z.B. Regiebücher, Programmhefte, Vermittlungsformatkonzepte etc.

Alternativ setzt EMAP seit 2019 als Haushaltsgrundlage einen Vertrag mit den Förderempfänger*innen auf, der Ziele, Pauschalen, Prüfanforderungen und Strafsummen definiert. Erfahrungen dazu vermittelt Werkleitz e.V. für Sachsen-Anhalt.

in ihrer zeitlich befristeten Projektarbeit besser abzusichern, so prüft niemand, wie das sensible System der Förderung und Projektumsetzung die zusätzlichen nötigen Mittel für Anstellungen auf Mindestlohniveau akquirieren soll. Was als Unterstützung gedacht ist, wird das Biotop der Freien Szene zum Kollabieren bringen, wenn Änderungen an allen Stellschrauben zugleich vorgenommen werden, ohne ihre Interferenzen zu prüfen.

Die Situation der freien Kulturszene und Kulturschaffenden in den Bereichen der freien darstellenden Künste (hauptberufliche, selbstständige Akteur*innen), des Amateurtheaters sowie der Theaterpädagogik ihre Arbeitsrealität betreffend, ist herausfordernd.

Zusätzlich zu den Folgen der Pandemie kämpfen viele Akteur*innen mit den wiederholt sehr späten Zuwendungsbescheiden der diesjährigen Förderung, bedingt durch späte Haushaltsentscheide und folgende Verwaltungsabläufe. Verträge mit Kolleg*innen konnten wegen fehlender vorzeitiger Maßnahmebeginn nicht geschlossen werden, Planungen mit Veranstaltungsorten nicht aufrechterhalten werden; Bundesförderverfahren mussten zurückgestellt werden, weil Rechtsgrundlagen (zuerst die Landesmittel einzusetzen) nicht eingehalten werden konnten.

Kurzabriss zur Situation im Land auch vor der Pandemie:

Die Freie Szene Sachsen-Anhalt ist eine künstlerisch vielfältige Landschaft, doch mit einem Fokus auf Sprechtheater, Figurentheater und Kinder-/Jugendtheater. Die Akteur*innen haben in der Mehrheit eine künstlerische Ausbildung¹⁴ und mehrjährige Berufserfahrung. Ihre Produktionen zeichnen sich im Schnitt aus durch professionelles künstlerisches Handwerk, weniger durch künstlerische Experimente oder aktive Thematisierung der Verschränkung von Kunst und Gesellschaftspolitik. In der jüngeren Vergangenheit – vor Corona – lagen inhaltliche Schwerpunkte der künstlerischen Arbeit auf Umsetzung bekannter Stücke des literarischen bzw. dramatischen Kanons, zeitgenössischer Theaterautor*innen oder Uraufführungen eigener Stückentwicklungen, performative oder offene Formate ohne dramatische oder erzählerische Rahmenhandlung sowie partizipative Projekte blieben die Ausnahme. Die Stückentwicklungen griffen regelmäßig aktuelle Themen gesamtgesellschaftlicher Diskussionen auf. In ästhetischer Hinsicht ist in den Aufführungen der freien darstellenden Künste vor allem das klassische postdramatische Theater, Erzähltheater, zeitgenössischer Tanz und Artistik sowie Pantomime im öffentlichen Raum zu erleben. Die bekannten Mittel des Theaters (Licht, Ton, Video, Bühnenraum, Bühnenbild, Requisite, Kostüm, Maske, Gestik, Mimik, Körper) werden üblicherweise gleichberechtigt eingesetzt, der Körper und die Sprache sind aber immer involviert – Formen nichtsprachlicher oder nichtkörperlicher Kunstproduktion sind äußerst unüblich. In Sachsen-Anhalt ist das Theater als gemeinsames Live-Erlebnis im Fokus des Interesses. Regelmäßig verstehen die Akteur*innen der Freien Szene die

¹⁴ Bekannt sind die Ausbildungskontexte bei 155 von 278 Einzelpersonen in Selbstständigkeit. Die Mehrheit absolvierten staatliche, private Schauspielschulen oder kunstnahe Studiengänge. Alternativ erhielten sie konkrete künstlerische Ausbildung an sog. Höheren Fachschulen oder Ausbildungsbetrieben für künstlerische Gewerke der darstellenden Künste (100 Akteur*innen, 64,5%). Einen Quereinstieg durch individuell organisierte Fort-/Weiterbildungen, mehrjährige Berufserfahrung in den darstellenden Künsten mit oder ohne andere universitäre Ausbildung verzeichnen wir bei 55 Personen, 35,5%. Bei 44% der bekannten Einzelpersonen in Selbstständigkeit ist die Ausbildung nicht bekannt.

darstellenden Künste als ernste Kulturform mit bildendem Charakter, im Sommerspielplan vornehmlich als unterhaltende Angebote künstlerischer Sprachen.

*Im Amateurtheater ist der Fokus auf Umsetzung bekannter Theatertexte unter Wahrung der dramatischen Form und einem deutlichen Fokus auf den sprachlichen Ausdruck zu verzeichnen. Die weiteren Ausdrucksmittel der Bühnenkunst ergänzen und unterstützen sowohl die Inszenierung als auch die Darsteller*innen in ihrem Spiel. Improvisationstheater, (Weihnachts-)Märchen, Sketch- und Kabarettformate sowie Komödien und Musical sind hier die präferierten Theatersparten.*

▶ *Theaterpädagogische Akteur*innen agieren oftmals auch in den geübten Ausdrucksformen des zeitgenössischen Theaters, vereinzelt bieten Kolleg*innen an, außersprachliche oder partizipative Formate auszuprobieren – dazu bedarf es immer regelmäßiger und kontinuierlicher Kurse. Regelmäßig agieren Theaterpädagog*innen im Schulkontext, vermehrt außerhalb des Unterrichts im Ganztags- oder AG-Bereich.*

▶ *Alle Akteur*innen in Sachsen-Anhalt kämpfen mit begrenzenden Rahmenbedingungen. Förderer, private und öffentliche Stiftungen sind rar, Spiel- und Produktionsstätten in der Hand Freier darstellender Künstler*innen, Theaterpädagog*innen oder Amateurtheater sind in kleiner Zahl existent, ihre Finanzierung meist privat, in jedem Fall prekär, in Ausstattung und baulichem Zustand selten zeitgemäß. Gastspiele und Aufführungen finden bundeslandweit zumeist in soziokulturellen oder Kulturzentren mit spartenübergreifendem Angebot, geringfügiger bis keiner Kuration oder sogar mit umfassender Veranstalterverantwortung an nicht für den Kulturbetrieb ausgestatteten Orten (Schlösser, säkularisierte Kirchen, Bürgerzentren, öffentlicher Raum, etc.) statt. In der Finanzierung von künstlerischen Vorhaben bewegen sich die Akteur*innen Freien Theaters im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Tradition, erwartbarem Publikumserfolg und damit verbundenen Einnahmen oder ästhetischen Experimenten und künstlerischer Forschung aber ungesicherter Gesamtfinanzierung. Diese finanzielle Abhängigkeit provoziert für Akteur*innen Freien Theaters oft die Hinwendung zum Publikum als indirektem Auftraggeber. Anders gestaltet sich dies im Bereich des Amateurtheaters und der Theaterpädagogik; bei den Einen, weil die Einnahmen geringfügiger ausfallen müssen, bei den Anderen, weil ihre Einnahmen (als Teilnahmegebühren) langfristiger gebunden sind, dadurch Risiken durch unterjährige Entscheidungen abgefedert werden können und gängige Förderungen vornehmlich die künstlerisch-pädagogischen Prozesse unabhängig von künstlerischen Inhalten oder ästhetischen Ausrichtungen unterstützen.*

Mit Beginn der Pandemie wurden Live-Formate verunmöglicht, das gleichzeitige Miteinander von Körpern, die barrierearme Vermittlung durch Sprache in einem geteilten Raum war ausgeschlossen – die bisher geübten und bekannten Formate der Inszenierung und Kommunikation mit dem Publikum wurden unnutzbar. Der Zutritt zu Schulen, Veranstaltungs- oder Versammlungsstätten wurde unterbunden.

Die Szene darstellender Künste reagierte bundesweit zügig mit der Suche nach Formaten, die Künstler*innen und Publika weiterhin zusammenkommen ließen. Digitale künstlerische Aufführungspraxen wurden probiert – zunächst in einfachen Streamingmodellen abgefilmter Liveaufführungen, später durch neue Formate mit „kritisch-affirmative(n) Strategien im Umgang mit Kommunikationstechnologie“¹⁵. Teils später wieder verworfen in Kritik einer fehlenden physischen Co-Präsenz oder eines erlebbaren Publikumskontakts, entstand dennoch die Erzählung, darstellende Künste müssten – ihrem Auftrag gerecht werdend, ihre „Systemrelevanz“ erhaltend – diesem Trend folgen, der wesentliche Änderungen für Ästhetik, Ansprache und Form mit sich brachte. Akteur*innen sehen sich also vermehrt Förderinstrumenten gegenüber, die immer schneller inhaltliche wie ästhetische Einzeltrends aufgreifen und in Anforderungen für Förderfähigkeit definieren – während hiesige Akteur*innen eher den Anforderungen des Publikums folgen, das ihre Einnahmen im größeren Teil des Jahres sichert.

Damit gerät die konkrete künstlerische Arbeit in einen Zwiespalt, auch die Zukunftsfähigkeit der Freien Szene betreffend. Wie eingangs beschrieben, müssen hiesige Künstler*innen teils stärker als anderswo in Deutschland abwägen zwischen künstlerischen Experimenten und ästhetischer Tradition. Nicht nur die Kartenverkaufszahlen, auch die fachliche Wertung der Anträge auf Landesebene vermittelte in der Vergangenheit das Bild, künstlerisch Bekanntes zu präferieren. Während der Pandemie aber wurde die Freie Szene deutlich aufgefordert, neue Ästhetiken zu finden, künstlerische Experimente zu wagen. Die Rahmenbedingungen in Sachsen-Anhalt honorieren dies nicht (Infrastruktur, Netzwerke, Förderverfahren), dennoch griffen Teile der hiesigen Szene den Diskurs auf. Wenn nun aber zweijährig erprobte Förderinstrumente wieder wegbrechen¹⁶, die die Risiken experimenteller künstlerischer Arbeit honorieren, stößt dies diejenigen Akteur*innen vor den Kopf, die Tendenzen aufgreifen, Diskurse mit vorantreiben und sich flexibel entwickeln. Und auch diejenigen, die „beim Alten blieben“ müssen sich erneut geänderten Bedingungen anpassen, geht es doch bei Förderungen immer um die Frage: „Wie begründe ich, was ich tue?“.

Grundsätzlich ist bis heute ein Produktionsstau zu verzeichnen, wie er ebenfalls an Festen Theaterhäusern zu beobachten ist¹⁷. Denn natürlich waren alle Akteur*innen während der Pandemie tätig, haben Ideen entwickelt, Inszenierungen konzipiert, künstlerische Versuche mit kleinem Publikum oder Walkactformate im öffentlichen Raum unternommen.

¹⁵ Kai van Eikels, Laura Pföhler, Christoph Wirtz (S.23) in: Wolfgang Schneider, Fonds darstellende Künste e.V. (Hg.): „Transformationen der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland“, Transkript Verlag: Bielefeld, 2022

¹⁶ <https://www.instagram.com/p/ChCkSLaKXDm/>, verifiziert am 10.08.2022

¹⁷ Für eine Distribution der Produktion bedarf es immer der Wiederaufnahmeprobe, um Abläufe und Dramaturgien final zu prüfen. Die Personalkosten dafür werden selten aufgefangen, dafür bräuhete es zeitlich flexiblere Gastspielförderprogramme, die mehr als eine (!) Antragsfrist pro Jahr bieten und deren geförderte Vorhaben auch überjährig umgesetzt werden. Letzteres würde als Förderinstrument eine deutliche Verbesserung der Arbeitsbedingungen darstellen.

Anders als an den Festen Häusern aber wird es den selbstständigen Akteur*innen sowie den Amateurtheatern aber allein aus organisatorischen Gründen nicht möglich sein, zeitnah den Spielbetrieb wieder aufzunehmen. Denn die wenigsten Akteur*innen verfügen über eigene Spiel- und Produktionsstätten – in Sachsen-Anhalt existieren auch kaum spartenbezogene Häuser, es wird zumeist in spartenübergreifenden Veranstaltungsorten aufgeführt, die entweder für kulturelle Veranstaltungen durch zusätzlichen Aufwand nutzbar gemacht werden, deren Einschränkungen in Kauf genommen oder die sich auf kulturelle und Event-Veranstaltungen ausgerichtet haben. Mit Wiederaufnahme des Spielbetriebs wird die sowieso vorgelagerte Organisations- und Planungsphase erschwert durch die Gleichzeitigkeit vieler Akteur*innen verschiedener(!) Sparten, die alle die geringe Anzahl an Aufführungs- und Probenorten gleichzeitig für sich einzuwerben suchen. Verantwortliche Kuratierende werden wahrscheinlich außerdem solche Veranstaltungen in der Auswahl bevorzugen, die eine gesicherte und möglichst große Anzahl Publika zu erreichen in der Lage ist.

Generell ist der Kontakt zur Öffentlichkeit, die Frage des Publikums, eine besonders drängende Frage derzeit. Dort, wo nicht ein Bestandpublikum in regelmäßiger und kontinuierlicher (!) Kommunikation via Facebook, Webseiten, Youtube, Instagram und Newslettern¹⁸ angesprochen und emotional weiter angebonden werden konnte, ging der Kontakt größtenteils verloren. Denn: Freie Akteur*innen ohne Anbindung an eine bauliche Infrastruktur sind nicht regelmäßig sichtbar, wenn sie nicht aufführen, müssen außerdem an verschiedenen Orten (Städten, Bundesländern, Bund) sich in Erinnerung rufen. Der Arbeitsaufwand, ein potentiellen (Gelegenheits-)Publikum anzusprechen und aufmerksam zu machen – noch dazu in Inflations- und Folgekrisenzeiten –, ist mit enormem Aufwand verbunden. Mitunter kommunizieren Theaterschaffende einen deutlichen Publikumsschwund, ähnlich wie ihn auch Feste Theaterhäuser zu verzeichnen haben¹⁹. Anders berichten Akteur*innen, die sich vermehrt jungem Publikum, partizipativen oder Sonderformaten verschrieben haben. Die Pandemie hat ein Verlernen sozialer und gesellschaftlicher Interaktion zur Folge, so analysieren auch Tageszeitungen, Onlinemagazine und Fachkolleg*innen in verschiedensten sozialen Medien. Kunst und Kultur müssten nunmehr verstärkt nicht nur ihre Produktionen bewerben, sondern vielmehr Maßnahmen erfinden, ein potentielles Publikum überhaupt wieder zur Intraaktion (sic) einzuladen und produktiv herauszufordern. Die Coronapandemie hat einen Wandel ausgelöst das Verhältnis Produktion und Rezeption, von Akteur*innen und Publika betreffend.

Kulturarbeit ist mitnichten eine Arbeit, die ad-hoc Aufführungen liefert. Wenn es sich nicht um “Armes Theater” oder solche Kunstformen handelt, die darauf ausgerichtet sind, kurzfristig und spontan aufzutauchen (und selbst dann sind heutzutage meist Anmeldungen bei Verwaltungen nötig), bedürfen die (freien) darstellenden Künste mehrerer Wochen Vorlaufzeit. Proben müssen terminiert, Räume gefunden und gebucht, das Arbeitsmaterial (Requisiten, Kostüme, Bühnenbild, Technik, etc.) in Stand gesetzt, Rechtsgrundlagen geschaffen, Veröffentlichungen

¹⁸ Das sind die häufigsten Interaktionsmedien (in der genannten Reihenfolge) freier darstellender Künstler*innen zu Pandemiebeginn

¹⁹ <https://www.volksstimme.de/kultur/publikumsschwund-theater-hoffen-auf-mehr-gaste-3375116>, verifiziert am 09.08.22

vorbereitet und an wesentliche Stakeholder kommuniziert werden. Wer zudem nicht über Entscheidungshoheit in wesentlichen Gebieten verfügt (besonders wesentlich: Raum und Zeit), ist von zeitlichen Vorläufen anderer abhängig. All diese Arbeiten werden bislang von Förderungen selten aufgefangen und müssen sich in der Gesamtbilanz auffangen lassen. Zumeist geht dies zuungunsten der künstlerischen Honorare bzw. führt dazu, dass bis heute Veranstaltertätigkeiten in der Freien Theaterlandschaft unentgeltlich übernommen werden.

Pandemiebedingt sind Künstler*innen in der Frage der konkreten Veranstaltungsorganisation bis heute besonders gescholten. Da sie nicht über eigene Räume verfügen und vermehrt auf Gastspielreisen in verschiedenen Regionen, auch bundesländerübergreifend aktiv sind, müssen sie stetig Kenntnis haben und ihre Planungen wie publikumsschützenden Maßnahmen (also nicht ihren künstlerischen Kernbetrieb!) anpassen. Bis heute sind Informationspolitik und strategisches Krisenmanagement mangelhaft und verunmöglichen Planbarkeiten²⁰ für Künstler*innen, die die dann anstehenden Tätigkeiten außerdem in Ehrenamtlichkeit und nach ihrem eigentlichen Tagesgeschäft ergänzend erledigen müssen.

Neben den genannten Aspekten pandemiebedingter Arbeitssituation, betreffen Amateurtheater sowie Theater-/Tanz-/Zirkuspädagog*innen außerdem aufzuholende künstlerische sowie gruppenprozessuale Entwicklungen (z.B. durch lange Fehlzeiten in Theater- und Zusammenspiel im Ensemble). Vereinzelt beschreiben sie die größten pandemiebedingten Herausforderungen mit dem Abbruch von Beziehungen zwischen den Beteiligten.

Für künstlerisch-pädagogische Arbeit ist die Durchlässigkeit, Zugänglichkeit und vertrauensbildende Arbeit mit Systemen (Schule, lokale Strukturen, etc.) von besonderer Erfolgsrelevanz. Dass Schulen aufgrund geringer Personaldichte und hohen Sicherheitsstandards während der Pandemie ihren Zutritt für Externe derart massiv begrenzten, ist nachvollziehbar und scheint zugleich nicht adäquat Risiken gegen Bedarfe abgewogen zu haben. Die Chancen Kultureller Bildung für Persönlichkeitsbildung und Ausgleich zu Krisensituationen hätte stärker in politische Abwägungen Eingang finden müssen, auch der Fachunterricht wurde ja unter Auflagen fortgesetzt.

WAS WIR GELERNT HABEN?

Die Ausdifferenzierung der Berufsfelder (Künstlerische Arbeit, Vermittlung, Produktion und Distribution) ist notwendig für professionelle Kulturarbeit auch außerhalb fester Strukturen und Theaterhäuser. Künstlerische Arbeit ist ein Ganztagesgeschäft, ihre Werke entstehen nicht zwischen Abrechnung und Gastspielplanung. Die parallele Ausübung mehrerer Berufsprofile geht zulasten der Profession – zwar können sich Berufsprofile mit ihren Anforderungen und Aufgaben befruchten, bei einer Überforderung aber verlieren alle Berufsprofile an Qualität. Vermittlung ist noch nicht regelmäßig angekommen in Kunstarbeit – längerfristige Publikumsdramaturgie findet

²⁰ <https://www.freitag.de/autoren/ulrike-baureithel/corona-duett-karl-lauterbach-marco-buschmann-ist-eine-fehlbesetzung>

bislang kaum statt, Kartenverkäufe definieren Inhalte von Folgespielzeiten. Qualitative Reflexion (Feedbackformate, Publikumsgespräche, Verwendungsnachweisführung als auch inhaltliche Evaluation) findet selten systematisch statt, verbleibt im zufälligen Einzelgespräch. Wer noch nicht Publikum ist oder wer warum durch welche Ansprache erreicht wird, hat bislang nicht regelmäßig Einfluss auf Organisation, Planung und Umsetzung von Projekten. Den Abbau von Zugangshürden oder Barrierearmut wird bislang selten mitgedacht. Die Themen, die heute neben der Kunstproduktion „selbstverständlicherweise“ geführt werden sollen (betrifft auch Nachhaltigkeit, Diversität, Inklusion) brauchen aber Programme und Beratungsstellen, die die Künstler*innen dabei begleiten und unterstützen, die Themen aufzugreifen, für sich individualisiert anzupassen und in die Entwicklung der Künstler*innen oder Ensemblebiografie einfließen zu lassen. Sie als thematische Selbstläufer wegen ihrer Dringlichkeit und Virulenz zu erwarten, ignoriert den Hauptauftrag an Künstler*innen (Kunst!) und wertschätzt weder ihr Berufsprofil noch die Komplexität der genannten Begleitthemen.

Nicht künstlerische Arbeit in den freien darstellenden Künsten muss auch entlohnt werden. Finanzielle Abhängigkeit reduziert die Chancen auf freie Kunstproduktion und künstlerische Experimente. Experimente erst machen eine künstlerische Weiterentwicklung möglich.

Die Entbürokratisierung der Förderverfahren und die Evaluation von Verwaltungsvorschriften zugunsten der Kulturarbeit ist kein nice-to-have, sondern hat einen strukturgebenden Einfluss auf Kunst. Förderer sollten ihre Förderinstrumente immer im Spannungsfeld zwischen kommunaler, Länder- und Bundesförderung lesen und ihren Einfluss auf Kunst und Produktion befragen. Es sollte nicht um Profilierung eines Förderers oder einer Jury gehen, sondern um die Erhöhung von Chancen für Antragstellende, das Füllen von Leerstellen zugunsten einer größeren kulturellen wie künstlerischen Vielfalt und der Anregung wünschenswerter Entwicklungsschritte.

Alle Spielstätten brauchen regelmäßige Förderung und eine adäquate Ausstattung, um zeitgemäße professionelle Kunst aufführen zu können. Für Sachsen-Anhalt gilt es die Besonderheit zu berücksichtigen, dass bislang nur geringe Strukturen explizit für oder in Hand der darstellenden Künste entstanden sind. Generell sind andere Instrumente, andere Ziele und Bedingungen der Kulturförderung zu diskutieren.

Größere Strukturen sollten immer kleinere Strukturen unterstützen.

Weitere Erkenntnisse bündelt das Kapitel „Regionale Perspektiven aus der Krise“ von Aron Weigl in der Publikation „Transformationen der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der freien Darstellenden Künste“²¹, das dringend als ergänzende und untermauernde Lektüre empfohlen wird.

²¹ https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2021/07/Transformationen_FondsDarstellendeK%C3%BCnste_Gesamt.pdf

Die strukturelle Situation der freien Kulturszene und Kulturschaffenden in den Bereichen der freien darstellenden Künste (hauptberufliche, selbstständige Akteur*innen), des Amateurtheaters sowie der Theaterpädagogik ist in produktiver Entwicklung.

Die Ensembles und Zusammenschlüsse in Sachsen-Anhalt bestehen eher in mehrjähriger, fester Verbindung denn als fluide Netzwerke oder produktionsbezogene Bündnisse – darin unterscheidet sich die Freie Szene Sachsens-Anhalts von den Strukturen in anderen Bundesländern. Diese sind in Krisenzeiten struktur- und haltgebend, mildern den Leidensdruck.

Während der Pandemie sind vereinzelt Netzwerke entstanden, in denen Künstler*innen verschiedener Sparten mit einer Stimme sprachen, um sich für ihre Bedarfe Gehör zu verschaffen – das ist produktiv und stärkend für (Freie) Kultur allgemein. Selbstständige Künstler*innen finden Kompromisse, solidarisieren sich, knüpfen Verbindungen in lokale und landesweite Politik und Verwaltung. In diesem Sinne sind die Wirkungen der Pandemie durchaus positiv zu bewerten. Auch, dass solche Netzwerke und Strukturen vermehrt als förderfähige Bereich in den Blick von Zuwendungsgebenden gekommen sind. Die privat aufgebauten Netzwerke, Partnerschaften und Verbindlichkeiten zwischen Künstler*innen, Orten, Ensembles – also szeninterne Vernetzung – hat sich ebenfalls durch die Pandemie getragen, die Vernetzungen sind jedoch kleiner geworden, dafür umso engmaschiger. Der Wert von Solidarnetzwerken ist während der Pandemie szenintern bewusster geworden. Teils spiegelt sich dies in gestiegenen Mitgliederzahlen, auch bei Verbänden der freien darstellenden Künste bundesweit²².

Die Verschiedenheit der Entwicklung birgt Gefahr; nicht für die Szene, so aber für einzelne Akteur*innen. Wer glücklich und aufmerksam Ressourcen in Netzwerkarbeit investierte, konnte bestärkt und gefördert werden, wer aus Sorge vor Verlust/Risiken auf Mitwirken verzichtete, sieht sich nun vor einer breiter werdenden Kluft zwischen Flexiblen/Resilienten und Zögernden. Zuvor begonnene Entwicklungen der Professionalisierung haben durch die Coronapandemie einen Schub bekommen.

²² Nicht so stark in Sachsen-Anhalt; die Mitgliederzahl bei LanZe ist nur geringfügig gestiegen. Gründe dafür sind noch nicht evaluiert – fehlende Vertretung, Unterstützung oder Sichtbarkeit während der Krise kann es nicht sein, betonen Akteur*innen in Gesprächen durchaus den Wert der Angebote und Dienstleistungen LanZes in den vergangenen zweieinhalb Jahren. Vermutet wird, dass die Gleichbehandlung aller Akteur*innen, unabhängig vom Mitgliedsstatus, bei Beratung, Vernetzung und Sichtbarkeitsförderung dazu beiträgt, dass Kolleg*innen nicht die Mitgliedschaft in Erwägung ziehen. Angesprochene versichern sofort, sich über den Beitritt bereits länger Gedanken gemacht zu haben und handeln mehrheitlich auch in diesem Sinne. Die Geschäftsstelle und der Vorstand haben sich das Thema der Mitgliederakquise und -pflege für die nahe Zukunft vorgenommen.