

# Applaus zahlt keine Miete - Strategien und Ziele von Interessenvertretungen im (freien) Kulturbereich und ihre Wirkmacht

**Eine Kooperations-Veranstaltung der Landesgruppen Berlin-Brandenburg und Hamburg am 17.03.21 mit Impulsgeberin Dr. habil Alexandra Manske und anschließender Diskussion mit Janina Benduski, Senator Dr. Carsten Brosda und MdB Erhard Grundl**

## **Input Dr. habil Alexandra Manske**

Mein Diskussionsbeitrag reflektiert Ergebnisse meines Forschungsprojektes zum Thema „Interessenvertretung im Kulturbereich“. Ziel der Untersuchung ist, gegenwärtige Formen von Interessenvertretung im Kulturbereich in ihrer Eigenart zu verstehen und die daran geknüpften Solidaritätsbeziehungen im Kulturbereich zu analysieren. Hierzu ist es erforderlich, die Modi der Arbeitsregulation im Kulturbereich herauszuarbeiten, was am Beispiel der darstellenden Künste geschieht. Gefördert wurde das Projekt von der Hans-Böckler-Stiftung (HBS) im Zeitraum 2018-2020. Angesiedelt war es an der Hafen City Universität Hamburg im Arbeitsbereich Stadtsoziologie (Prof. Gernot Grabher). Die Publikation des Forschungsberichtes ist i.V.. Auslöser war die empirische Beobachtung, dass traditionelle Formen der Interessenvertretung im Kulturbereich an ihre Grenzen stoßen und zugleich kollektive Solidaritätsformen diesseits und jenseits etablierter Strukturen zunehmen, so schon Manske (2016). Erstaunlicherweise ist es bislang wenig erforscht.<sup>1</sup> Das Forschungsprojekt hilft diese Forschungslücke zu füllen. Im Kern, das ist die Grundannahme, zielen die Interessenvertretungen darauf ab neue Regeln für die legitimen Produktionsweisen von darstellender Kunst zu installieren. Differenziert nach der gängigen Logik von institutionalisiertem, öffentlichen Theaterfeld einerseits und freier Szene andererseits, finden sich in ihren Erwerbsfeldern sowohl vergleichsweise traditionell strukturierte, abhängige Arbeits- und Beschäftigungsverhältnisse als auch die Vielfalt von postindustriellen Arbeitsverhältnissen, etwa projektgebundene und selbstständige sowie hybride Erwerbsformen. Deshalb lässt sich an diesem Untersuchungsfeld nicht nur die Relevanz neuer

---

<sup>1</sup> Allein Haak (2008) konstatiert in ihrer Studie über künstlerische Arbeitsmärkte, wenngleich eher in einer Randnotiz, dass Interessenvertretung dort als „Mischsystem“ von berufsständischen sowie gewerkschaftlichen Strategien und neuen Formen der eher marktorientierten Vernetzung operiert. Norz (2016) sowie Schmidt (2018, 2019a, b) thematisieren die arbeitspolitischen Zustände in den darstellenden Künsten. Norz (2016) hat Missstände der Arbeits- und Produktionsbedingungen herausgearbeitet, darunter die finanzielle und sozialpolitische Lage und die Planbarkeit des Berufslebens. Schmidt untersucht Machtstrukturen im Theater und kommt zu dem Ergebnis, dass vor allem die Führungsstrukturen angesichts vielfältigen Machtmissbrauchs restrukturiert werden müssten. Die genannten Untersuchungen bieten wertvolle Anknüpfungspunkte, ändern im Kern aber wenig daran, dass zum Thema Interessenvertretung eine eklatante Forschungslücke klafft.

Dynamiken der Interessenvertretung nachzeichnen, sondern auch die Rolle von etablierten Akteuren der Interessenvertretung sowie die Beziehungen zwischen ihren verschiedenen ‚Playern‘ betrachten.

Die Studie verfolgt **drei Untersuchungsziele:**

1. Ich arbeite heraus, wie sich die kollektive Interessenvertretung im Feld der darstellenden Künste gestaltet, indem ich die Strategien, Interessen und Allianzen der beteiligten, interessenpolitischen Akteur\*innen beschreibe.
2. Es wird ausgelotet, welche Konzepte von Solidarität sich aus den Interessenvertretungen destillieren lassen und welche Rolle das künstlerische Subjektideal darin spielt.
3. Erkundet wird, welche Rückschlüsse sich für den Wandel der industriellen Beziehungen in Deutschland ziehen lassen und inwieweit die „sozialpartnerschaftliche“ Ordnung tangiert wird, die in Deutschland seit der Nachkriegszeit die Interessenvertretung dominiert.

Im Folgenden werde ich nach einer knappen Skizze zur Methode und theoretischem Zugriff zentrale Untersuchungsergebnisse in Form von 7 Thesen vorstellen.

**These 1:** *Im Kulturbereich agieren Netzwerke der Solidarität im Rahmen von klassenübergreifenden Solidaritätsbeziehungen.*

**These 2:** *Die Kritik der Interessenvertretung an den Arbeitsverhältnissen ist im Spannungsfeld von Sozial- und Künstlerkritik zu verorten. Sie signalisiert einen Legitimitätsgewinn von Interessenvertretung und einen Bruch mit der neoliberalen Hegemonie der 00er Jahre.*

**These 3:** *Interessenvertretungen im Kulturbereich modernisieren die historisch gewachsene, arbeitspolitische Arena der Arbeitswelten in Deutschland.*

**These 4:** *Gesellschaftliche Diskursverschiebungen bilden das gesellschaftliche Hintergrundrauschen*

**These 5:** *Professionalisierung der FDK. Selbst-Ermächtigung der Widerspenstigen*

**These 6:** *Das ENW gegen Macht & Herrschaft im Theater*

**These 7:** *Die freie Szene als herrschendes Role Model der Interessenvertretung: Betonung von Kooperationen, Dethematisierung von Konkurrenzen*

**These 8:** *Entdramatisierung des Künstlerhabitus als mentale Basis*

## **Theoretisch-konzeptioneller Zugriff**

Interessenvertretung wird als ein interessenpolitisches Spiel im Feld der Kunst konzeptualisiert. Als methodologische Herangehensweise dient die Soziologie des politischen Feldes in Anlehnung an Bourdieu (2013). Ausgangspunkt ist die Annahme, dass Interessenvertretungen Kämpfe um symbolische Herrschaft reflektieren, in denen um die Durchsetzung von Regeln der legitimen, künstlerischen Produktionsweisen gekämpft wird.

Politische und folglich auch interessenpolitische Spiele werden somit als ein Generierungsprinzip kultureller Deutungen verstanden, ebenso gilt umgekehrt: die interessenpolitischen Spiele im Kulturbereich generieren (kultur-)politische Sinnhorizonte, etwa indem sie beispielsweise für einen engen oder weiten Kulturbegriff eintreten.

Als Arbeitsdefinition von Interessenvertretung spreche ich von einer kollektiven Arbeitsregulation im interessenpolitischen Sinne, sofern sie auf eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen und Sozillagen abzielt ohne dass sie notwendig ein Resultat gewerkschaftlicher oder betriebsratlicher Aushandlung sein muss (vgl. Windeler/Wirth 2018). Als analytisches Kriterium für die empirische Messung von interessenpolitischer Durchsetzungskraft lege ich drei Dimensionen der allgemeinen Konflikte in der Arbeitspolitik nach Mikl-Horke (2007: 290) zugrunde (vgl. auch Kratzer et al. 2019).

1. *Ökonomischer Interessenkonflikt*: welcher Lohn? (z.B. Honoraruntergrenzen als Vergabekriterium für Fördermittel? (ökonomische vs. kulturelle Kriterien)
2. *Normenkonflikt*: Wer hat welche Rechte und Pflichten?
3. *Machtkonflikt*: Wer hat die Kontrolle über Arbeit?

## Methoden

Methodisch beruht die Untersuchung auf einer feldsoziologisch angelegten, qualitativen Studie.

**Untersuchungsorte:** Berlin und Hamburg. Es ist *nicht* das Ziel, die Städte als Felder künstlerischer Produktion zu vergleichen. Unter die Lupe genommen wird eher die politische Ökonomie von Kunstproduktion, sprich ihre sozialen und gesellschaftlichen Bedingungen. Arbeitsverhältnisse interessieren primär im Hinblick auf ihren arbeitspolitischen Charakter und wie die Interessenvertretungen regulierend eingreifen, um die legitimen Produktionsweisen der darstellenden Kunst zu verändern. In diesem Sinne entfalten beide Städte eine hohe, interessenpolitische Dynamik. Interessante Aufschlüsse versprechen sie auch wegen ihrer sozialräumlichen Verquickung. Im Feld herrscht die Einschätzung vor, dass seit der Jahrtausendwende der Strom nach Berlin geht. So wurde in den von mir geführten Gesprächen und Interviews mehrfach ein künstlerischer Aderlass Hamburgs beklagt, der überwiegend auf die relativ besseren Förderbedingungen in der Hauptstadt zurückgeführt wurde.

**Sample:** Expert\*innen<sup>2</sup> und Künstler\*innen, wenngleich eine Befragung von nicht-künstlerischen Akteur\*innen aufschlussreich gewesen wäre, etwa aus den technischen Gewerken der Theater. Die Experteninterviews umfassen Repräsentant\*innen künstlerischer Interessenvertretungen, die ihrerseits auch als Künstler\*innen arbeiten, sowie Akteur\*innen aus der Kulturpolitik- bzw. -verwaltung und arbeitspolitische Sozialpartner\*innen der Interessenvertretungen. Befragt wurden Repräsentant\*innen des Ensemblesnetzwerks, eine im Jahr 2015 gegründete, bundesweit agierende Initiative im Theaterbereich; BFDK, der 1990 gegründete Bundesverband freie Darstellende Künste; DFDK: der im Jahr 1997 gegründete Dachverband freie darstellende Kunst Hamburg; LAFT, der im Jahr 2008 gegründete Landesverband Freie Darstellende Künste Berlin; PAP, ein vom Berliner Senat sowie aus Europäischen Mitteln gefördertes Beratungsinstitut zur Professionalisierung der FDK.

---

<sup>2</sup> Als Expert\*innen werden Individuen verstanden, die eine gewisse Gestaltungsmacht im Feld haben, praxiswirksam und damit orientierungs- und handlungsleitend für andere Feldakteur\*innen sind (Bogner/Littig/Menz 2014: 13).

Vergleichend wurden drei Interviews mit Interessenvertretungen aus dem Musikbereich geführt. Auf Ebene der Sozialpartner\*innen der Interessenvertretung sowie der institutionell feldspezifischen Strukturgeber wurden Expert\*innen der Gewerkschaften ver.di und der GDBA, dem Deutschen Bühnenverein (DBV) als Repräsentant der Arbeitgeberseite der öffentlichen Theater befragt; auf der kulturpolitischen Ebene wurden kulturpolitische Sprecher\*innen der Parlamentsparteien bzw. der politischen Regierungskoalitionen in Berlin und Hamburg interviewt. Darüber hinaus wurde die für die Projektfinanzierung der FDK herausragend wichtige kulturpolitische Ebene ausführlich befragt, nämlich die Behörde für Kultur und Medien in Hamburg und die Berliner Kultursenatsverwaltung.

**Datenerhebung:** Dokumentenanalysen, Interviews, teilnehmende Beobachtung, Vielzahl an informellen Gesprächen anlässlich etwa interner oder öffentlicher Workshops, Tagungen und Veranstaltungen der Interessenverbände im Zeitraum 2018-2020. Gesamtanzahl Interviews: 40; 10 Interviews mit Künstler\*innen, 28 Expert\*inneninterviews. Dauer der Interviews: 45 - 140 Minuten. Die Interviews wurden aufgezeichnet, transkribiert und rekonstruktiv-dokumentarisch ausgewertet (Bohnsack et al. 2013; Bogner/Menz/Littig 2013).

**Anonymisierung:** Angaben zu Personen und Orten unterbleiben, um eine Identifizierung der Interviewpersonen durch die Öffentlichkeit zu vermeiden. Dies trifft einmal mehr zu, wenn die Interviewpersonen in der Öffentlichkeit stehen, sei es als Künstler\*innen oder in einer politischen Funktion im Kulturfeld. Dass damit gewisse methodische Verzerrungen einhergehen, wird aus Datenschutzgründen in Kauf genommen. So werden weder die öffentlichen Theater genannt, mit deren Beschäftigten ich Interviews geführt habe noch die interviewten Akteur\*innen aus dem öffentlichen Theaterfeld und der FDK namentlich erwähnt, während ich mich aus analytischen Gründen dazu entschieden habe, deren Positionen nicht durchweg zu anonymisieren (Anmerkung: Gerne können wir diesen Aspekt in unserer Diskussion thematisieren und Sie mir Feed Back geben).

## Ergebnisse & Thesen

**These 1:** *Im Kulturbereich agieren Netzwerke der Solidarität im Rahmen von klassenübergreifenden Solidaritätsbeziehungen.*

Die Landschaft der Interessenvertretung im Kulturbereich wird durch professionelle und statusgruppenübergreifende Assoziationen der Interessenvertretung gebildet. Sie bestehen aus einer Vielzahl, teils lose miteinander verknüpfter, teils im Modus sozialer Bewegungen agierender Initiativen und etablierter, interessenpolitischer Akteursgruppen. Im Rahmen der arbeitspolitischen Arena des dualen Systems, d.h. nach herkömmlichen (wissenschaftlichen) Maßstäben sind diese Netzwerke bislang zwar nicht als relevante interessenpolitische Akteure zu klassifizieren. Jedoch tragen sie die Interessenvertretungen in den darstellenden Künsten nicht nur wesentlich mit, sondern erneuern sie auch. Im übergreifenden, gesamtgesellschaftlichen Sinne zeigen die Untersuchungsergebnisse, dass kollektive Interessenvertretungen insgesamt wieder an gesellschaftlicher Legitimation gewinnen. Ferner argumentiere ich, dass die Netzwerke der Solidarität eine soziale Kohäsion zwischen den jeweiligen arbeitspolitischen Arenen der darstellenden Künste herstellen und insofern für die

zunehmende Verflechtung der einstmals dualen Strukturen von institutionalisierter versus freier Szene stehen.

Die Netzwerke zielen darauf ab, gesellschaftlich gute Voraussetzungen für die Kunstproduktion zu schaffen. Augenscheinlich agieren sie jenseits des dualen Systems, können daher nicht auf organisatorische Macht zurückgreifen, sondern setzen auf die Macht der Information und Kommunikation sowie auf die Akkumulation von assoziativer Macht (vgl. Zimmer/Speth 2015). In Anlehnung an Mikl-Horke (2007) und Kratzer et al. (2015) wird ihre interessenpolitische Gestaltungsmacht idealtypisch entlang von drei interessenpolitischen Gestaltungsdimensionen gemessen: auf Ebene des ökonomischen Konflikts geht es um die Dimension des geldwerten Preises von Arbeit, also um Lohn bzw. Honorar bzw. Gage. Auf Ebene des Normen-Konfliktes geht es um Regeln des sozialen Umgangs, also um soziale Reziprozitätsnormen der Arbeitsverhältnisse. Auf der Kontroll-Ebene geht es um die Frage, wer die Arbeit wie kontrolliert, z.B. in arbeitszeitlicher Hinsicht. Wie lassen sich vor diesem Hintergrund die Interessenkonflikte und Solidaritätsbeziehungen in den zwei Feldern der darstellenden Künste nun genauer fassen?

**These 2:** *Die Kritik der Interessenvertretung an den Arbeitsverhältnissen ist im Spannungsfeld von Sozial- und Künstlerkritik zu verorten. Sie signalisiert einen Legitimitätsgewinn von Interessenvertretung und einen Bruch mit der neoliberalen Hegemonie der 00er Jahre.*

Die Auswertung des Datenmaterials zeigt, dass die Kritik an den Arbeitsverhältnissen im Spannungsfeld von Sozial- und Künstlerkritik zu verorten ist (Boltanski/Chiapello 2006). Zugleich wird ansatzweise neu konstruiert, was ‚wahre Kunst‘ ist – und zwar einerseits entlang von Bourdieus Regeln der Kunst, die sich im künstlerkritischen Gründungsmythos der freien Szene widerspiegeln. Andererseits laufen die Interessenvertretungen der Logik der umgekehrten ökonomischen Logik zuwider, da die relative, gesellschaftliche Autonomie der Kunst im Feld nicht (mehr) allein in symbolischem Kapital bzw. in der Hoffnung auf einen Durchbruch gemessen wird, auch bekannt als Superstarlogik (z.B. Menger 2004). Die damit verknüpfte unheilige Allianz von Eigenverantwortung und Selbstausbeutung wird von den Interessenvertretungen aufgekündigt, um sich gegen die Zumutungen prekärer (und neoliberal regulierter) Produktionsverhältnisse und Subjektivierungen zu wehren, vielmehr sich zu organisieren und professionalisieren. Angezweifelt wird von den Interessenvertretungen insbesondere die These, dass die Arbeit selbst als Lohn fungiert (Stichwort normative Subjektivierung von Arbeit bzw. Selbst-Prekarisierung). Allerdings – und das offenbart einen gewissen Widerspruch – heißt das nicht, dass die Idee von wahrer Kunst damit ausgedient hätte. Sie ist, das zeigt meine Datenanalyse, vielmehr ein feldspezifischer Streitpunkt.

Überdies wird die Forderung der Interessenvertretungen (hier: ENW; BFDK; DFDK) nach sozial verträglichen Regeln der Kulturproduktion von einigen Gewerkschaftsvertreter\*innen, Repräsentant\*innen des Bühnenvereins oder auch Kulturpolitiker\*innen respektive Kulturverwaltungsakteur\*innen begrüßt und die Vertreter\*innen des ENW sowie des BFDK respektive seiner Landesverbände als Partner für die Installierung sozialverträglicher Förderungskriterien betrachtet. Hierfür werden folgenreiche Allianzen geknüpft. Beispielsweise werden die Interessenvertreter\*innen der freien Szene von ihren kulturpolitischen Konfliktpartner\*innen in der Regel als Expert\*innen ihres Faches und insofern auch als symbolische Machtressource adressiert, da sie einen Einblick in die

Arbeitsverhältnisse der Kunstproduktion vermitteln. Dies erlaubt etwa der Kulturverwaltung/-politik sich in einer affektiv-symbolischen Nähe zu einem „magischen“ Feld zu situieren (Abbing 2002: 32), sowie selber politisches Kapital zu akkumulieren, etwa indem neue Förderprogramme installiert, Mindesthonorare eingeführt oder Mindestgagen gesteigert werden. Mehr noch, den Klassifizierungskämpfen und Solidaritätsbeziehungen liegt ein gemeinsames Interesse der beteiligten Konfliktparteien zugrunde, das sich nach zwei Dimensionen unterteilen lässt: Die arbeitspolitischen Beziehungen werden von einem geteilten Glauben an gute Kulturproduktion und der Idee angetrieben, der Kultur zum Strahlen zu verhelfen, wie es ein Interviewpartner aus dem Berliner Interessenverband LAFT ausdrückte, stellvertretend für viele Umschreibungen dieser Idee im Datenmaterial. Die Kultur zum Strahlen bringen, meint, ihr eine sozial angemessene Bedeutung zu schenken und ihren Akteur\*innen die als verdient betrachtete Anerkennung zu verschaffen.

Anerkennung ist in der Interessenvertretung des gegenwärtigen Kulturbetriebs unmittelbar verknüpft mit dem Topos Entprekariisierung der Arbeits- und Produktionsbedingungen. Mit ihrer Kritik an den Arbeitsverhältnissen protestieren sie zugleich gegen seine Arbeits- und Produktionsbedingungen, z.B. gegen die Hierarchie- und Machtverhältnisse im Theater, zu geringe Löhne respektive Projektmittel oder belastende Arbeitszeiten (Norz 2016; Schmidt 2019a). In diesem Punkt zeigte sich in den Interviews ein parteiübergreifender Konsens, demzufolge sich innovative, gute und wahre Kunst auch in sozialverträglichen Produktionsbedingungen manifestiert: Einigkeit herrscht darin, dass „Qualität“ nicht zu „Dumping-Preisen“ zu haben sei. Anders gesagt: der ideelle Kitt – der soziale Solidaritätskern – der verschiedenen Beziehungsgefüge besteht darin, „der“ Kultur und ihren Produzent\*innen zu einem höheren gesellschaftlichen Stellenwert zu verhelfen. Prosaisch genug, werden in diesem Zuge neue Regeln installiert, die zum Ziel haben, den ökonomischen Erwerbsstatus der Künstler\*innen zu verbessern und ihnen die Verknüpfung von Arbeit und Leben in synchroner sowie diachroner Dimension zu erleichtern. Insofern stehen ihre Forderungen historisch einerseits in der Traditionslinie der Arbeiterbewegung (Schönhove 2014), während sie andererseits auch partikulare Forderungen zur Arbeitsregulation formulieren, die eher an die Entfremdungskritik der Künstlerkritik sowie an das Vorgehen von professionellen Berufsvereinigungen erinnern (Boltanski/Chiapello 2006; Pernicka et al. 2010).

**These 3:** *Interessenvertretungen im Kulturbereich modernisieren die historisch gewachsene, arbeitspolitische Arena der Arbeitswelten in Deutschland.*

Um die Zukunft der industriellen Beziehungen noch besser einschätzen zu können, erscheint es angesichts der Brennglas-Funktion, die der Kultur- und Kreativbereich für den Wandel der Arbeitsgesellschaft hat (Manske/Schnell 2018), lohnenswert in Arbeitswelten einzutauchen, in denen sich pluralisierte Formen von Interessenvertretungen regen. Unwillkürlich denkt man beim Wort „Interessenvertretung“ an Gewerkschaften und Betriebsräte, gerade in Deutschland. Tatsächlich wird in der einschlägigen Literatur Interessenvertretung als wesentlicher Bestandteil der industriellen Beziehungen im dualen System mit ihren zwei Säulen Gewerkschaften und Betriebsräten betrachtet (Müller-Jentsch 2007). In der Regel setzen diese beiden Akteure die sozialen und wirtschaftlichen Interessen von Beschäftigten arbeitsteilig durch (sie versuchen es zumindest). Allerdings lässt sich Interessenvertretung im Kulturbereich nicht auf die zwei Säulen Gewerkschaft und Betriebsrat reduzieren. Vielmehr schreibt sich die Logik der Arbeitsverhältnisse und Produktionsbedingungen auch in die Interessenvertretung und ihre arbeitspolitischen Arenen

ein. So ist Interessenvertretung im institutionalisierten Theaterbetrieb eine diffizile Angelegenheit: Die Mitbestimmung ist im Namen der Kunst rechtlich nach Betriebsverfassungsgesetz ent-garantiert (§ 118 BetrVG), um die grundgesetzlich garantierte Freiheit der Kunst zu gewährleisten (Art. 5 Abs. 1 GG). Hinzu kommt, dass Theaterbetriebe von jeher interessenpolitisch gespalten sind und zwei Gewerkschaften auftreten, die künstlerischen Gewerke vertritt im Kern die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger (GDBA), die Mitarbeitengruppen aus Technik und Verwaltung werden von ver.di organisiert. Quer dazu existiert seit dem Jahr 2015 das Ensemblesnetzwerk, ein Zusammenschluss von vorwiegend Bühnenkünstler\*innen, die sich für soziale Rechte von Künstler\*innen am Theater einsetzen. Wie sich dieses industrielle Beziehungsgeflecht genauer fassen lässt, worauf sich die Kritik an den Arbeitsverhältnissen im Theater aus Sicht des Ensemblesnetzwerkes gründet und mit welchen Strategien und Allianzen sie darauf antworten, soll im weiteren Verlauf deutlich werden. Zum anderen gilt es diese Fragen auch im Hinblick auf die freie Szene der darstellenden Künste zu stellen. Allerdings sind in diesem Feld die Termini Mitbestimmung und Interessenvertretung im Lichte der etablierten, industriellen Beziehungen im Grunde semantisch unmöglich. Denn das Strukturmerkmal von Arbeitsverhältnissen in der freien Szene sind Projektarbeit und folglich selbständige und hybride Arbeit (vgl. Haak 2005; Manske 2018). Darauf ist die arbeitspolitische Arena der industriellen Beziehungen nach einschlägigem Verständnis indes nicht eingerichtet. Entsprechend seiner industriegesellschaftlichen Historie bezieht sich das gängige Konzept von Interessenvertretung in Deutschland vielmehr auf abhängige Beschäftigungsverhältnisse. Faktisch jedoch agieren auch in der freien Szene Interessenvertretungen, sogar mit eigenem Dachverband, dem Bund freier darstellender Künstler\*innen (BfDK).

Situiert in einer Außenseiterposition der industriellen Beziehungen und abgestützt auf die Idee von Solidarität als einer gegenseitigen Verpflichtung und Verantwortung, üben sie eine weitreichende (Sozial-)Kritik an aus ihrer Sicht sozial ungerechten, prekären sowie künstlerisch deprivierenden Arbeitsverhältnissen. Im Kern zeichnet sie aus, dass sie neue, freilich keineswegs institutionalisierte, arbeitspolitische Handlungsarenen eröffnen. Im Zusammenhang mit ihrer gesellschaftlichen Position abseits der etablierten, arbeitspolitischen Arena konstellieren sie sich als Netzwerke im Modus von sozialen Bewegungen.

#### **These 4: *Gesellschaftliche Diskursverschiebungen als Gelegenheitsstruktur***

Der Glaube, dass eine lebendige und gute Kultur der Spielgewinn aller Beteiligten ist, stellt neben der Verbesserung der sozioökonomischen Lage der Kunstproduzent\*innen die ideelle Basis für klassenübergreifende Solidaritätsbeziehungen dar. Der Glaube an und der Kampf für die Autonomie der Kunst schweißt zusammen, könnte man salopp sagen. Obwohl diese Beziehungen natürlich mit ihren eigenen Problemen zu kämpfen haben, tragen sie zu einer Entschärfung der Auseinandersetzungen bei. So wird etwa auf Seiten des DBVs aber auch vom BFDK oder ENW betont, dass Partikularinteressen zugunsten des Großen und Ganzen zeitweilig zurückgestellt werden müssten. Damit knüpfen meine Interviewpartner\*innen implizit an Debatten der 1970er Jahre im Kontext des sorgenden Wohlfahrtsstaates und an eine sozialdemokratisch inspirierte Einhegung sozialer Risiken im Kulturbereich an, deren politisches Produkt u.a. die Einführung der Künstlersozialkasse (KSK) im Jahr 1981 war (Schnell 2007; Zimmer 2020). Heute, nach einer langen Phase neoliberaler Hegemonie und der Adressierung von Künstler\*innen als neue Unternehmer im Schumpeter'schen Sinne (vgl. Manske 2016a), postuliert der Koalitionsvertrag der großen Koalition der 19. Legislaturperiode

unter Kanzlerin Merkel im Jahr 2018 für manche womöglich überraschend, dass Künstler\*innen (wieder) als sozial besonders schützenswert gelten. Zur neuen Anerkennung der sozialen Schutzbedürftigkeit von Künstler\*innen gehört, dass sich die Regierungsparteien nicht nur für den Erhalt der Künstlersozialversicherung, sondern auch für ihre Modernisierung einsetzen, indem die immer häufiger auftretenden hybriden Erwerbsformen sozialrechtlich eingeeht werden sollen (Koalitionsvertrag, 19. Legislaturperiode 2018: 166). Insbesondere letzteres bleibt freilich bislang eine Absichtserklärung. Dennoch wirkt ein gesellschaftlicher Klimawandel und diskursive Verschiebungen, in deren Folge die soziale Frage wieder stärkeres Gewicht im politischen Raum erlangt hat, begünstigend für den politischen Machtzuwachs der neuen Interessenvertretungen im Kulturbereich. Gleiches gilt für den Terminus „Solidarität“. Er hat erst seit kurzem wieder Konjunktur, nachdem er lange als verstaubt galt und höchstens im Zusammenhang mit gesellschaftlicher Krise und Zerfall thematisiert wurde (Bayertz 1998; Bude 2019; Billmann/Held 2013; Schönauer et al. 2019; Voswinkel et al. 2019).

Eine wichtige Rolle spielt hierbei die Einführung des Mindestlohns im Jahr 2015. Er wird in meinen Interviews immer wieder als Legitimationsgrundlage für die Honoraruntergrenzen bzw. für die mehrfache Erhöhung der Mindestgage im NV Bühne herangezogen. Die kulturpolitisch sanktionierte Einführung von Honoraruntergrenzen bildet insofern das ideologische Gegenstück der post 2010er Dekade zur im Jahr 2008 gerade noch verhinderten Abschaffung der Künstlersozialversicherung.

### **These 5:** *Professionalisierung der FDK durch Interessenvertretung. Oder zur Selbst-Ermächtigung der Widerspenstigen*

Die Interessenvertretung der FDK steht für ihre fortschreitende Professionalisierung und Institutionalisierung. Sie ist zugleich Resultat sowie Motor einer solidarischen Selbst-Ermächtigung (Heindl/Stüber 2019). Im Jahr 1990 gründete sich der Bundesverband Freie Theater, seit 2018 firmiert er als Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) (vgl. BFDK 2018). Aus einem sozialhistorischen Blickwinkel mag der Zusammenschluss zu einem Interessenverband innerhalb einer freien Künstlerszene als der Widerspenstigen Zählung erscheinen, hat sich die freie Szene doch aus einer Opposition gegenüber dem Stadttheater mit seinen festen Strukturen entwickelt. Ein Zusammenschluss zu einem Verband könnte man deshalb unter Umständen als Scheitern der eigenen Künstlerkritik und als Absinken ins Establishment auffassen, gegen das sich die sozialen Bewegungen der (Post-)1968er Zeit mit ihrem „Sound der Revolte“ (Siegfried 2008) zur Wehr gesetzt hatten. Tatsächlich war der erste Schritt zur Institutionalisierung der freien Szene nicht unumstritten, schreibt Martin Heering (2013), damals Geschäftsführer des (heutigen) BFDK. Die Entscheidung für die Gründung eines Bundesverbandes sei vor allem von der Idee getragen gewesen, sich gemeinsam „gegenüber der Politik zu formulieren“ (Heering 2013: 208). Hierfür gab es seit Ende der 1970er Jahre bereits Vorläufer aus dem Spektrum der sozialen Bewegungen. Ihre Aufgabe sieht sie heute darin Plattformen für Solidarisierung und Wissenstransfer ihrer Mitglieder zu schaffen, glaubwürdig in die Szene hinein und solidarisch über sie hinauszuwirken und zudem als zivilgesellschaftlicher Akteur aufzutreten, der sich in Politik und Gesellschaft für eine Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen ihrer Klientel einsetzt. Kunst wird hier verstanden als „Ort, an dem Freiheit verhandelt wird“ (BFDK 2017: 39). Daraus werden die



Ambitionen des BFDK ersichtlich, sich nicht allein auf künstlerkritische Interessen des Schönen, Wahren, Guten zu beschränken, sondern auch sozialkritische Anliegen in die Gesellschaft hinein zu vermitteln. Es zeigt sich, dass die Interessenvertretung aufgrund des ökonomischen Dilemmas und der Subventionsabhängigkeit der Künste in Deutschland strukturell gezwungen ist, zu kulturpolitischen Akteur\*innen zu werden. In dieser Rolle gelten sie als äußerst professionell, politisch sehr gut vernetzt und als einflussreich. Dabei thematisieren sie nicht nur kulturpolitische Fragen, sondern erheben zentral sozial- und arbeitspolitische Forderungen, allen voran jene nach der Einziehung von Honoraruntergrenzen in der kulturpolitischen Förderpolitik und fordern eine sozialpolitische Sensibilisierung der kulturpolitischen Förderpraxis.

### **These 6: *Das ENW gegen Macht & Herrschaft im Theater***

Seit dem Auftauchen des ENW sind die Machtverhältnisse der arbeitspolitischen Arena des öffentlichen Theaters ins Schwimmen geraten. Einerseits lässt sich die Verschiebung der feldspezifischen Relationen am treffendsten als Wandel durch Annäherung beschreiben: Das ENW hat sich zu einem Zeitpunkt in die interessenpolitische Spiele der Theaterwelt eingemischt, als der Tarifvertrag, der NV Bühne, sowie die gewerkschaftliche Vertretung zunehmend angefochten, eine Unzufriedenheit der Beschäftigten mit den Arbeitsbedingungen unüberhörbar sowie die neoliberale Wende des Theaterbetriebs und seine Inszenierung als Quasi-Markt samt seiner Führungskultur lautstark angezweifelt wurde. Unter diesen historischen Bedingungen kam das ENW wie gerufen. Es konnte sich vor diesem Hintergrund schnell zu einem legitimen Player in der arbeitspolitischen Arena des Theaters etablieren, wurde vom Bühnenverein sogar mit dem renommierten FAUST-Preis ausgezeichnet, ebenfalls ein symbolischer Schulterschluss, dazu angetan, das Theaterfeld nach außen hin als konsistent zu legitimieren. Zugleich haben sich Neu-Positionierungen im Bühnenverein vollzogen, der sich seinerseits als Interessenverband für die Theaterkunst und Arbeitgeberverband zugleich versteht, sich in jüngerer Zeit jedoch stärker in Richtung ersterem neigt. Die Interessenvertretung der Beschäftigten und der Arbeitgeberverband sind sich somit ein Stück näher gekommen, was von Gewerkschaftsseite (GDBA und ver.di) bisweilen mit Argusaugen beobachtet wird. Die GDBA droht unterdessen ihre gewerkschaftliche Platzhirschkfunktion zu verlieren, während das ENW mit beiden Gewerkschaften Kooperationsgespräche führt und diskutiert, welche der beiden Gewerkschaften der nützlichere Koalitionspartner sei. Derweil konzidiert der Bühnenverein, dass ver.di aufgrund ihrer strukturellen Macht ein „Angstgegner“ sei. Das ENW fungiert in diesem Spiel als eine Art subversive Gewerkschaft, ohne eine sein zu wollen. Sie übernimmt vielmehr die Funktion eines schnell drehenden Außenbordmotors gewerkschaftlicher Interessenvertretung. Doch obwohl das ENW aus tarifpolitischer Sicht einer „sonstigen Arbeitnehmerkoalition“ (Blanke 2014: 179) entspricht und folglich ohne Tariffähigkeit agiert, scheint es auch dank gesellschaftspolitischen Rückenwinds imstande Druck auf die Arbeitgeberseite auszuüben, um Tarifverträge abzuschließen. Seine Grenzen finden diese Kooperationen freilich im Subventionsdilemma, den mentalen und institutionellen Ablagerungen der neoliberalen Ära sowie nicht zuletzt auch in verbliebenen, orthodoxen Positionierungen des Arbeitgeberverbands.

Trotz des symbolischen Tauwetters existieren Interessenkonflikte. Sie haben an Schärfe gewonnen, seitdem ver.di der GDBA als Interessenvertretung für künstlerisch Beschäftigte am Theater Konkurrenz macht. Konflikte entzündeten sich insbesondere an Machtfragen bezüglich der Rechte und Pflichten der Parteien, etwa wie weit Mitbestimmung im Tendenzbetrieb

Theater gehen kann oder inwieweit sich Familienphasen und Pflegeverpflichtungen in Förderprogrammen niederschlagen. Hinzu kommt ein Wertekonflikt im Hinblick auf die Normen guter Kunstproduktion, wie z.B. die Frage inwieweit rationale Kriterien der Nichtverlängerungsmittel eine künstlerisch wertvolle Führungskultur behindern versus den Planungshorizont der Beschäftigten erhöhen. Während sich das ENW für einen arbeitsorganisatorischen Umbau der Generalintendanz ausspricht und auch dafür, die Ensembles, d.h. die Kernbelegschaft von Theatern an strategischen Entscheidungen zu beteiligen z.B. für die Verpflichtung künftiger Regisseure und Dramaturgen, sich also den kollektiv geprägten Produktionsstrukturen der freien Szene annähert, trifft diese Position bei den beiden traditionellen Sozialpartnern GDBA und DBV auf wenig Gegenliebe. Insbesondere der Bühnenverein verfiert trotz allen Kulturwandels die Position der Generalintendanz bzw. verweist auf in dieser Hinsicht andere, relevante Entscheidungsträger, nämlich die kulturpolitischen Stakeholder. Die These vom Tod des Stadttheaters versus seine Rettung durch eine stärker arbeitnehmerorientierte Regulierung der Arbeitsverhältnisse stehen sich kontrovers gegenüber. Mit anderen Worten, sind die klassenübergreifenden Solidaritätsbeziehungen ihrerseits von positionalen Interessen durchzogen und offenbaren insbesondere Normen und Kontroll-Konflikte. Bei aller Annäherung erscheint der Ton bisweilen weicher als die Positionen.

***These 7: Die freie Szene als herrschendes Role Model der Interessenvertretung: Betonung von Kooperationen, Dethematisierung von Konkurrenzen***

Das Verhältnis von ENW und BFDK lässt sich unterdessen als von gegenseitiger Anerkennung und Respekt geprägt beschreiben. Geprägt ist deren Beziehung auch dadurch, dass die Interessenvertretung der freien Szene als Rollenmodell gilt und vorbehaltlos als interessenpolitische Pionierin, quasi als symbolische Kreditgeberin anerkannt wird. Ein wichtiger Grund hierfür ist, dass sich die Interessenvertretung des freien Theaters bereits etwa 20 Jahre vor der Gründung des Ensemblesnetzwerks formierte. Ähnlich ausschlaggebend für den symbolischen Kapitalvorsprung der freien Szene ist, dass beide Interessenvertretungen den autonomen Pol der Kunstproduktion unstrittig in der freien Szene verorten, deren Produktionsweise als gesellschaftskritisch, unhierarchisch und innovativ gilt. Hinzu kommt, dass die Netzwerke der Solidarität feldübergreifend miteinander kooperieren, untereinander sowie in Gestalt eines spartenübergreifenden Aktionsbündnisses. Somit bilden sich keine interessenpolitischen Parallelwelten aber auch kaum Vormachtkämpfe aus. Vielmehr schließen die verschiedenen Verbände der darstellenden Künste solidarische Allianzen, um sich in ihren jeweiligen Positionen und Forderungen ideell zu unterstützen, voneinander zu profitieren und insgesamt den Stellenwert von Kunst und Kultur in der Gesellschaft zu stärken. Die beidseitige Anerkennung einer sozial und politisch ungleichen, aber solidarischen Beziehung, in denen die Akteur\*innen ähnliche Interessen in strukturell verschiedenen, zugleich aber ideell verbundenen sozialen Feldern verfolgen, ermöglicht den Beteiligten ihre Beziehung als eine Art symbolische Alchemie zu sehen, in deren Rahmen sie ihrer jeweiligen Arbeit solidarisch affirmieren ohne sich ökonomisch dazu in Beziehung setzen zu müssen. Indem sie gewissermaßen die Ökonomie ihrer Beziehung verneinen, können sie ihr Verhältnis als eine sozial ungleiche und dennoch solidarische Beziehung klassifizieren.

## **These 8: Entdramatisierung des Künstlerhabitus als mentale Basis**

Die neuen Netzwerke der Solidarität sind weder nur ein Reflex auf prekäre Arbeitsbedingungen noch allein Ausdruck neuer interessenpolitischer Spielräume, die sich durch einen gesellschaftlichen Klimawandel ergeben. Getragen werden sie auch von einem gewissermaßen ernüchterten Künstlerhabitus, der den Sinn der künstlerischen Arbeit nicht allein in einem „l’art pour l’art“ (Bourdieu) erblickt, sondern als Arbeit betrachtet, die dem Lebensunterhalt dient. Ein flankierender Faktor für die Dynamik der neuen Netzwerke der Solidarität ist also eine arbeitsethische Disposition jenseits des romantischen Künstlerideals. Seine habituelle Entdramatisierung besteht darin, dass neben ästhetischen und künstlerkritischen Interessen eine profane Auffassung von Kunst als Arbeit wichtiger wird – und dass sich darin normative Erwartungen an gute künstlerische Arbeit bündeln. Dass es sich dabei freilich um einen umstrittenen Vorgang handelt, machen die Probleme in der interessenpolitischen Organisierung von Schauspieler\*innen deutlich, von denen etwa die befragten Ensemblesprecher\*innen oder die Vorstandsmitglieder des ENW berichten. Nichtsdestoweniger ist unstrittig, dass künstlerisch-kreative Arbeit heute in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist (Manske 2016a; Reckwitz 2012). Für viele Kulturschaffende hat künstlerisch-kreative Arbeit gar ihren exotischen Nimbus eingebüßt (Manske/Schnell 2018).

Vor diesem Hintergrund ist die Frage, wie man künstlerisch-kreative Arbeit auffasst nicht zuletzt eine Generationenfrage, so der Tenor vieler Interviews. Die Spezifik des Generationszusammenhangs (Mannheim) sei, dass die Bereitschaft zur Selbstausschöpfung im Vergleich zu den 1980er und 1990er Jahren nachgelassen habe. Stellvertretend und sinnbildlich bringt diesen Kulturwandel eine Befragte zum Ausdruck, die Ende der 1980er Jahre geboren wurde: *Ich liebe meine Arbeit, aber ich muss auch meinen Kühlschrank vollmachen. Ich will mich nicht aufopfern* (KI\_4: 6/218-220). Ähnlich plastisch berichtet eine etwa 65-jährige Künstlerin im Jahr 2019 auf einer Konferenz der Landesverbände des BFDK in einer Arbeitsgruppe, die als Streitgespräch zwischen den Generationen annonciert war. Als Betreiberin eines kleinen Privattheaters im Norden der Republik sei es für sie normal geworden, dass die von ihr auf Projektbasis beschäftigten Künstler\*innen Honoraruntergrenzen fordern. Dies sei ein sozialer Wandel, den sie wirtschaftlich zwar kaum stemmen könne, aber trotzdem begrüße. Dass sie selbst jemals Projekte ohne Honorarforderung gemacht habe, traue sie sich gegenüber ihren jungen Kolleg\*innen kaum zu erwähnen.

Zusammenfassend gesagt, tritt im untersuchten Datenmaterial eine mentale Haltung zutage, in der die Liebe zur Arbeit und zum Kühlschrank eine relativ neue Wahlverwandtschaft eingehen. Und zwar deshalb, wie eine Vertreterin des BFDK im Interview unterstreicht, weil es sich eben um Arbeit handelt (EI\_29: 10/319). Auf Basis dieses Einstellungswandels wird Theaterarbeit nicht als kompromisslose Hingabe an die künstlerische Selbstentäußerung gepflegt. Vielmehr wird mit Arbeit im Gegenwartsbetrieb der darstellenden Künste auch ein vergleichsweise profanes Interesse verbunden, wie z.B. Zeit fürs Privatleben wie Familie und Freunde, aber auch für die interessenpolitische Arbeit zu haben sowie etwa Miete, Restaurantbesuche, Kita-Kosten oder sich mitunter auch eine Urlaubsreise leisten zu können. In der Betonung, dass Kunstschaffen Arbeit ist, schwingt aber noch ein weiterer Aspekt eines entdramatisierten Künstlerhabitus mit. Denn insofern profan als weltlich zu verstehen ist, ist damit auch ein Zugang zu einer verallgemeinerungsfähigen Erwerbswelt gemeint. Indem sie Kunst als Arbeit deklarieren, befreien sich ihre Vertreter\*innen aus dem (vermeintlichen) Schonraum der ideellen Selbstverwirklichung und verschaffen sich Zugang in die öffentliche,

erwerbsvermittelte Sphäre. Dadurch positionieren sie sich als ernstzunehmende, respektable Erwerbsbürger\*innen und fordern Anerkennung für ihr Tun. Man könnte sogar sagen, dass eine Hürde der Respektabilität genommen werden soll, indem die eigene Tätigkeit durch die öffentliche Anerkennung ihrer Interessenlagen gesellschaftlich zu einer ganz normalen und das heißt sozial schützenswerten, da vulnerablen Erwerbsarbeit aufgewertet wird. Genau genommen wird ein gesellschaftliches Problembewusstsein erweckt, das sich seit der neoliberalen Hochzeit des unternehmerischen Selbst als gesellschaftlicher Idealtypus verflüchtigt hatte. In diesem Sinne schließlich drückt sich in den untersuchten Netzwerken der Solidarität ein entdramatisierter Künstlerhabitus‘ aus, dem das Einkommen aus der darstellenden Kunst nicht Luxus ist, der im Zweifel quer finanziert werden muss (was natürlich trotzdem oft genug geschieht). Primär geht es jedoch um eine berufliche Existenz, die mit großer Leidenschaft betrieben wird, aber ein wachsender Anteil von (darstellenden) Künstler\*innen auch mit wirtschaftlichen Interessen sowie dem Bedürfnis nach gesellschaftlichem Respekt ausführt, deren Vergütung eine planungssichere Erwerbsbiographie ermöglichen soll.

Insgesamt kristallisiert sich in den darstellenden Künsten eine Regel heraus, derzufolge eine gute Kunstproduktion würdige gesellschaftspolitische und ökonomische Voraussetzungen und folglich existenzsichernde Produktionsbedingungen braucht. Pointiert gesagt, die interessenpolitischen Spiele im Kulturbereich generieren auch neue kulturelle Sinnhorizonte im Kulturbetrieb. Sie tragen dazu bei, die Idee von Kulturproduktion auf eine neue Weise gesellschaftspolitisch normativ zu imprägnieren, indem sie einen breiten, die soziale Frage umschließenden Kulturbegriff satisfaktionsfähig machen.