

Der Kern des folgenden Texts entstand unter dem Eindruck des zweiten „harten Lockdowns“ im pandemischen Winter 2020/21 in Mülheim an der Ruhr.

WIESO SOLIDARITÄT?

Die Solidarische Mittelvergabe als performativer Akt

Sebastian Brohn

Die Pandemie wurde oft (zum Beispiel in unzähligen Anträgen auf Projektmittel für Kunstprojekte) als ein gesellschaftliches Kontrastmittel beschrieben, das bestehende gesellschaftliche Missverhältnisse verstärkt und dadurch sichtbar zutage treten lässt. Sogar so sehr, dass dieselben sich nicht mehr einfach verdrängen, ideologisch überdecken oder wegre-den ließen. Je nach privilegierter gesellschaftlicher Positionalität haben wir Kunst- und Kulturarbeiter*innen das wahrscheinlich alle in einer privaten Dimension (viel) mehr oder (viel) weniger an der Vereinzelung im Lockdown erlebt: Das Getrennt-Sein von anderen Menschen und den organisierten Versammlungsformen, die wir allgemein unter Kultur zusammenfassen, wurde für viele zu einer großen Herausforderung, die es doch gewohnt waren, darin zu leben. Zurückgeworfen auf ein Selbst, das viele schon vergessen haben mussten, weil es dafür auch vorher keine Zeit mehr gab, das in dieser Selbstvergessenheit dann an regressive Episoden und Lebensphasen erinnernde und an Ur-Ängsten rüttelnde Abgetrennt-Sein von anderen Menschen und der Gemeinschaft hat viele von uns Kunst- und Kulturarbeiter*innen nicht nur in Depression und Angststörungen gestürzt, sondern auch die Frage durch diese Krise durchscheinen lassen, ob die Überwindung dieses Zustands, dieses grundsätzliche Leiden am Isoliert-Sein voneinander, nicht einer der wesentlichen Gründe war, warum wir Menschen – neben der gesellschaftlichen Organisation und Sicherung unserer Grundbedürfnisse – Kultur betreiben.

Im Lockdown wurde auch spürbar, warum Kultur für viele Macher*innen lebensnotwendig ist, eben als Mittel der Vergemeinschaftung – auch ein Grundbedürfnis. Schmerzlicher Weise – das ist auch eine Feststellung – gilt das nicht für so viele Menschen jenseits der Kunst- und Kulturb-lase. Die in Milieu-, Filterblasen und tatsächlicher Vereinzelung (und

Vereinsamung) zerfallene Gesellschaft, sich fortschreibende Zustände einer vor langer Zeit eingesetzten gesellschaftlichen Individualisierungs-entwicklung, wurde von der Pandemie in ihrem Zerfall weiter beschleunigt. Dieser Prozess, ebenso wie der Digitalisierungssprung, der damit einhergeht, hat den szenischen Künsten und beinahe allen auf Versammlungen basierten kulturellen Praxen (bisher) zum Nachteil gereicht.¹ Es drängt sich die Frage auf, was es für eine Gesellschaft bedeutet, die sich bereits vor der Pandemie immer stärker vereinzelt, wenn sie sich nicht mehr versammeln kann – oder sich irgendwann nicht mehr versammeln will.²

Die Zeit im Lockdown kontrastierte für Künstler*innen der freien Szene, was bereits vorher das Problem war: Eine größtenteils vereinzelt Szene von Antragsnomaden, deren Selbstverhältnis aufgrund der Antragslogik – häufig verniedlicht als „Projektitis“ bezeichnet – schon immer in der Ambivalenz von Abhängigkeit, Anpassung und Selbstverwirklichung steht, wo das basale Bedürfnis nach Verbindung häufig an den Bedingungen scheitert, unter denen Kunstproduktion für einige wenige möglich wird, die es schaffen, Fördermittel zu akquirieren und Theaterhäuser und vergleichbare Institutionen für ihre Vorhaben als Partner zu gewinnen. Vereinzelt war die Szene schon immer. Zumindest – und das ist paradox – seitdem sie sich so weit professionalisiert hat, dass Strukturen entstanden sind, die Künstler*innen durch Fördermittel einerseits vernetzten und helfen, die andererseits im Effekt eine Konkurrenzsituation um eben diese Mittel etabliert haben.

Wie ist die Lage?

Die freie Szene ist der Traum eines jeden guten Kapitalisten, hat mal jemand gesagt. Prekäre Arbeitsbedingungen für zumeist hervorragend ausgebildete und (überwiegend) junge Menschen, die schlecht bezahlt, aber leistungsstark, auch unter widrigsten Bedingungen motiviert an der Kritik und der Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse arbeiten und dabei die Linien der Verhältnismäßigkeit zwischen Arbeitszeit und Lebenszeit komplett einreißen.

- 1 Digitale Gatherings, wie sie zum Beispiel das rein digitale *Shiny Toys Festival 2020* umgesetzt hat, sind nennenswerte Ausnahmen von der Regel. ringlokschuppen.ruhr/produktionen/spielzeit-2020-2021/festivals-2020-2021/shiny-toys-2020 (Aufruf 12.11.2022).
- 2 Eine Gegenbewegung – und gleichzeitig ein starkes Beispiel dafür, wie wichtig öffentliche Versammlungsformen für das soziale Vorankommen einer Gesellschaft sind, sind die Proteste von *Black Life Matters*, die inmitten der Pandemie 2020 stattgefunden haben. Die Stadt wurde als öffentlicher Versammlungsraum zur Kulisse dieser Proteste und entfaltete dabei eine wichtige Symbolwirkung für die eingeforderte Veränderung. Leider gilt das gleiche auch von rechts, wie der Sturm auf das Capitol in Washington kurz darauf zeigte.

Auch in der freien Szene, die diskursiv eigentlich immer auf dem neuesten Stand ist, gilt: Kunst ist nicht nur ein Job. Es ist Selbstauftrag, Selbstverschwendung an eine Sache und mitunter Selbstaufgabe in Selbstausbeutung. Die alte Forderung der Avantgarden und Situationisten, Kunst in Lebenspraxis aufzulösen, hat sich unter spätkapitalistischen (wie spät ist es eigentlich?) Verhältnissen, besser: unter den Produktionsbedingungen des Kapitalistischen Realismus auf problematische Weise verabsolutiert.³

Für diese häufig in Gruppen organisierten Künstler*innen, die nach innen gerichtet oftmals machtkritisch und kollektiv organisiert agieren, vielfach deswegen auch in relativer Fluidität ihrer internen Rollen und Aufgaben, besteht nach außen gerichtet eine strukturelle Konkurrenz um die Fördermittel mit anderen Gruppen, um die sich zumeist in unbezahlter Arbeitszeit intellektuell – aber voneinander isoliert, in der Konstruktion individueller Anträge auf Fördermittel – gestritten wird.

Dem wiederum gegenübergestellt ist eine Jury, die über die Verteilung der zur Verfügung stehenden Fördermittel entscheidet. Früher setzten diese sich häufiger aus Kurator*innen, Dramaturg*innen, Theaterleiter*innen, Lobbyist*innen und Funktionär*innen zusammen, heute werden immer häufiger auch Künstler*innen selbst eingesetzt, damit diese über dieselben richten. Bei der Jury landen aber nicht bloß die gesammelten Anträge der Künstler*innen, damit über ihre Förderwürdigkeit entschieden werden kann. An dieser Stelle akkumuliert vor allem ein Überblick über die Szene, ein Wissen über die Akteur*innen, deren Themen und Diskurse, Arbeitsweisen, vergangene Projekte und Zukunftspläne.

Aus diversitätssensiblen Gründen entsteht auch ein immer stärkeres Interesse und Nachfrage über die Biografien und sogar die familiäre Herkunft – manchmal auch implizit mit den damit verbundenen Traumata, die in der Selbsterzählung zu erahnen sind.

Auf einem Panel zum antirassistischen Kuratieren im Kontext des *vier.ruhr* Symposium *Kulturen der Vielfalt – Chancen des Perspektivwechsels*, formulierte es der Künstler Emre Abut so:

³ Mark Fisher beschreibt in seinem Buch: *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative, wie mit dem Niedergang des Ostblocks der gesellschaftliche Antagonist zur bestehenden wirtschaftlichen Ordnung aus der Welt verschwand, wie es Francis Fukuyama affirmativ mit dem Terminus „Das Ende der Geschichte“ pointierte. (Vgl. Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? München 1992). Der Effekt der Entkernung der Politik, ihrer Einebnung in die fortan totalitär marktwirtschaftlich geformte Realität war das Entstehen eines kapitalistischen Realismus, der sich fortwährend selbst bestätigen konnte. Denn jeder Antagonismus als ernstzunehmende Gegenerzählung war aus der Welt getilgt. „There is no alternative“ wurde das Credo, schreibt Fisher. (Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative, Hamburg 2013.)*

Die Identitätsmerkmale, die mir zugeschrieben werden, die ich vorher als Stigmata gedeutet habe, werden jetzt zum Kapital im System Kunst. Ich stelle mir die Frage, wie ich die Erwartungshaltung meines Gegenübers, wie ich diesen Kreislauf denn durchbrechen kann. Und wann ist es gut für mich dabei mitzumachen... und wann nicht.⁴

Aber jede Jury braucht eben Kriterien der Selektion. Und diese können eben auch Identitätsmerkmale werden.

Abgesehen von Beziehungen unter Künstler*innen, die sich wohl als freundschaftlich bezeichnen lassen, trifft sich die freie Szene ansonsten nirgendwo in solch radikaler Offenheit, wie sie „stripped to the bones“ vor mancher Jury auf Papier erscheinen muss, um sich dann an den Förderkriterien messen zu lassen. Andersrum gilt das nicht: Die Künstler*innen, die sich bewerben, lernen, trotz der mittlerweile eingetretenen Bewegung von einer Jury als Blackbox zur Transparenz der Namensnennung, die Jurierenden niemals in dem Umfang kennen, wie sie sich selbst offenbaren. Das Verhältnis von Wissen und der damit gekoppelten Entscheidungsmacht zwischen Künstler*innen, die sich auf der einen Seite um eine Förderung bewerben, und der Jury auf der anderen Seite, die über diese Anträge urteilt, ist also äußerst asymmetrisch. Das Privileg des Überblicks liegt auf der einen Seite. Die Szene hingegen trifft sich nicht, sieht sich nicht, verbleibt in Singularitäten und versucht als solche durchzukommen.⁵

Wundern müssen wir uns institutionell gebundenen Dramaturg*innen, Kurator*innen, künstlerische Leiter*innen, sonstige Gatekeeper*innen und Entscheider*innen aufgrund dieses Ungleichgewichts allerdings nicht, dass der Kontakt zu Künstler*innen mitunter neurotisch zwischen freundlicher Anbieterei (denn jedes Gespräch ist dann ein Bussinessgespräch, aufgrund der Abhängigkeit eben nicht auf Augenhöhe) und projektiver Aggression („Du bist deine Institution!“) hin und her pendelt. Es ist fraglich, ob sich die Beziehung zwischen Künstler*innen und Gatekeeper*innen überhaupt verändern lassen, solange diese strukturelle Abhängigkeit der einen von den anderen bestehen bleibt.⁶

Also fragen wir, die wir mit den freien Künstler*innen solidarisch sein wollen, wieder: Was tun? Müssen sich die Institutionen grundsätzlich

4 vier.ruhr/kultur-der-vielfalt (Aufruf 12.11.2022).

5 Zum Begriff der „Singularitäten“ siehe: Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten – Zum Strukturwandel der Moderne, Frankfurt am Main 2019. Weitere Aspekte dazu auch im Text von Heera Hasan: *The way of the solidarity or towards a solidarity-based (third) space*, in dieser Veröffentlichung.

6 Solange wir eben „in der Tür stehen“ (Moritz Kotzerke). Dazu sein Text: *Open doors policy now!*, in dieser Veröffentlichung.

verändern, wie Anna Bründel in ihrem Text *Wem gehört die Institution?* in Bezug auf Sarah Vanhee poetisch skizziert?⁷ Ist der Punkt erreicht, dass nur noch das Stellen der Maximalforderung wirklich Bewegung in die Entscheidungs- und Förderverhältnisse bringen würde, wie es das Netzwerk X vor Jahren mit revolutionärer Geste vorgeschlagen hat: Die Fördermittel in die Selbstverwaltung der Künstler*innen zu übergeben?⁸ Oder sollten sich freie Künstler*innen selbst als „Para-Institution“ definieren und versuchen Macht zu akkumulieren, unabhängiger werden, um sich von den etablierten Institutionen abzuwenden? Denselben als „Ausschlussmechanismen“ einfach gänzlich den Rücken kehren und in autonomen Räumen agieren?⁹ Verkennt das aber wiederum gerade nicht die Arbeit von den Institutionen, Förderern, Theatern und institutionalisierten Interessenvertretungen, die sich um Veränderungen und Verbesserungen der Verhältnisse bemühen, die sich um die Lobby- und Funktionärsarbeit für Künstler*innen kümmern? Werden sie nicht auch in einem Akt der Komplexitätsverringerung als brauchbare Projektionsflächen und Feindbilder benutzt, stellvertretend für Ausschlussmechanismen, die viel grundlegender sind, an denen sich aber hervorragend eine Identitätsarbeit als politisches Subjekt vollziehen lässt?

In diesen dysfunktionalen Verhältnissen herrschen Opposition, Spaltung und Konkurrenz. Wie soll da ein gleichberechtigtes Sprechen unter den unterschiedlichen Akteur*innen überhaupt möglich sein, wenn die beschriebenen Machtlinien das gute Gespräch doch meistens verstellen?

Eine andere, aber affirmative Lösung ist es, als Künstler*in einfach total erfolgreich zu werden – oder mindestens eine Klasse über den potenziellen Produktionspartner*innen-Institutionen zu spielen. Damit lässt sich die Asymmetrie einfach umdrehen, also um 180 Grad. Genauso fühlt sich das dann auch für die kuratierende Position und ihre Mitarbeiter*innen mitunter willkürlich, unberechenbar, abhängig und kränkend an, wenn Künstler*innen dann machen, was sie wollen, und wir Kurator*innen ihnen hinterherlaufen dürfen. Muss man sich nur erlauben können.

Sollen wir also einfach nur netter zueinander sein und mehr miteinander reden?

Nein, denn das Problem ist strukturell, nicht persönlich. Oder: „Jein“, denn das Problem ist strukturell – und auch doch persönlich.

Und es gibt einiges zu besprechen.

7 Ebenfalls Teil dieser Publikation.

8 netzwerk-x.org.

9 Johanna-Yasirra Kluhs (*Interkultur Ruhr*) stellte dieses Konzept in Bezug auf die *Association for Black Artists e.V.* (ASBA) bei dem Symposium *Kultur der Vielfalt – Chancen des Perspektivwechsels als eine mögliche Strategie in den Raum*.

Lernen aus dem Lockdown (?)

In ihrem Buch *Beziehungsweise Revolution* schreibt die Autorin und politische Theoretikerin Bini Adamczak:

„Böse“ Strukturen sind nicht Ausdruck des Wirkens böser Menschen, sondern „böse“ Menschen sind der Effekt böser Strukturen. Auf dem freien Feld der Geschichte jedoch führt diese Interpretation zurück in das Dilemma der Dialektik von Subjekt und Objekt. Wenn die Subjekte von objektiven Verhältnissen hervorgebracht werden, welches Subjekt bringt dann veränderte objektive Verhältnisse hervor?¹⁰

Wenn es also darum geht, die Gesellschaft zu verändern, und dazu gehören eben auch die Verhältnisse, in denen Künstler*innen leben und arbeiten, scheitern Theorie und Praxis nicht selten an diesem „Henne-Ei“-Paradoxon. Adamczak formuliert aber eine Perspektive, die aus diesem Dilemma heraussteuern könnte und zudem gleichzeitig ein Vorschlag ist, die beschriebene gesellschaftliche Spaltung und Kontaktlosigkeit zugunsten solidarischer Verbindungen zu überwinden.¹¹ Mit dem Begriff der „Beziehungsweise“ führt sie eine Denkfigur als relationale Kategorie ein, die soziale Transformation in der Verschiebung von Beziehungen verortet.

Denn eine Beziehungsweise sei weder den Subjekten innerlich, noch bilde sie ein von diesen getrenntes Objekt, schreibt sie. Diese findet eben im Dazwischen statt, besser: zieht uns alle in ein „Dazwischen“, das kein Außen mehr kennt. „Nur auf das, was in Beziehungen ist, kann Bezug genommen werden. Nur das, was in Beziehungen ist, kann agieren.“¹² Es geht ihr also darum, sich auf die Beziehung selbst zu beziehen, sie nicht als Ergebnis oder Funktion des Bezogenen misszuverstehen.¹³ Der Begriff begreift Beziehungen nicht als Mittel zum Zweck, sondern als fundamentale Qualität, von der sich Mensch nicht endgültig distanzieren kann. Auch im Todesfall bleiben die Angehörigen immer noch in ihrem Schmerz und in ihrer Trauer bezogen. Auch in der gespaltenen Gesellschaft drückt sich im Ertragen und Leiden an diesem Zustand im Mangel – oder auch im projektiven Hass – noch die Notwendigkeit einer Bezogenheit zu anderen Menschen aus.

¹⁰ Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution: 1917, 1968 und kommende*, Berlin 2017, S. 255.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Ebd., 243.

¹³ Vgl. ebd., 242.

Die Perspektive wirkt in ihrer Fokusverschiebung so entsubjektivierend (Psyche, Über-Ich, Gewissen), ohne objektivierend (Institution, Gesetz, Regel, Polizei) zu sein. Gegenüber einer Sichtweise, die das Ganze, die Totalität, die Struktur in den Vordergrund rückt, kann sie Transformationspotentiale aufzeigen, die nicht auf einen radikalen Bruch setzen müssen, der verbal eingefordert, aber nicht konzipiert werden kann.¹⁴

Konsequenterweise adressiert Adamczak die soziale wie die nicht-soziale Welt gleichermaßen. In Bezug auf Bruno Latours Actor-Network Theory führt sie aus, dass Verbindungen nicht bloß zwischen menschlichen Akteur*innen entstehen, sondern auch zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen.¹⁵ Die Beziehungen sind genauso real, vielmehr entsteht Realität erst in und durch Beziehungen, und das können auch Beziehungsweisen zu Dingen sein.

Adamczak treibt diese Logik jenseits ihres Buchs *Beziehungsweise Revolution* noch weiter. In einem Posting auf ihrer Social Media-Seite zitiert sie aus Fabian Scheidlers *Der Stoff, aus dem wir sind* und geht damit auf die kleinsten materialistischen Teile ein:¹⁶

Nicht nur in Schul- und Lehrbüchern, auch in anderen zahlreichen populären und populärwissenschaftlichen Publikationen, Filmen und Schriften wird weiterhin vermittelt, die Welt bestehe in ihren tiefsten Schichten aus isolierten Objekten.¹⁷

Dabei hat die Quantenphysik vor bereits 100 Jahren diese Annahme widerlegt. Oder wie es der von Scheidler zitierte Quantenphysiker Hans-Peter Dürr ausdrückt: „Wir haben festgestellt, dass die kleinsten Teilchen überhaupt nicht mehr die Eigenschaft von Materie haben, sondern dass die Materie verschwindet. Was bleibt, sind eigentlich nur Beziehungsstrukturen.“¹⁸ Für Scheidler ist schlüssig, warum diese Erkenntnis bisher keinen Eingang in die Vermittlung populärer Wissenschaft und Eingang

¹⁴ Ebd., 251.

¹⁵ Vgl. ebd., 243.

¹⁶ Scheidler, Fabian: *Der Stoff, aus dem wir sind: Warum wir Natur und Gesellschaft neu denken müssen*, München 2021, S. 23. Zu finden unter: facebook.com/bini.adamczak/posts/4453714158054316, zuletzt aufgerufen am 07.09.2022.

¹⁷ Ebd., S. 23 ff.

¹⁸ Ebd., S. 24.

ins allgemeine Bewusstsein gefunden hat. So heißt es an derselben Stelle weiter: „Die Ideologie des Getrennt-Seins, die behauptet, die Welt gleiche einem Baukasten, ist zu fundamental für unsere Wirtschaftsweise, als dass man sie einfach aufgeben könnte.“¹⁹

Denn in einer solchen beziehungstheoretischen Perspektive, führt Adamczak weiter aus, erscheine selbst der Kapitalismus dann „weder als geschlossenes System noch als Antagonismus unverbundener Klassenblöcke, sondern als Gefüge ineinandergreifender Beziehungsweisen, lebendiger wie dinglicher,“²⁰ und damit tatsächlich entgegen dem berühmten Zitat von Mark Fisher, der den Begriff des *Kapitalistischen Realismus* geprägt hat, als veränderbar.²¹

Marx, auf den sich Adamczak ebenfalls in dem Entwurf der Beziehungsweisen bezieht, zeigte in den *Thesen über Feuerbach* bereits auf das wechselseitige Verhältnis von Individuum und Gesellschaft.²² Das Individuum könne materialistisch nur als Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse verstanden werden. Die gesellschaftlichen Verhältnisse selbst seien wiederum Ergebnis des Handelns menschlicher Individuen. Marx betonte hier bereits die dialektische Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft, die im Kern die bloße und verbindungslose Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt relational ad absurdum führt.²³

Wir kommen hier also alle nicht raus, weil wir als Menschen nicht voneinander loskommen. Und das ist eine gute Nachricht, die aber auch bedeutet, dass es gar nicht möglich ist, nichts miteinander zu tun zu haben. Die Frage ist, von welcher Art wird unsere Beziehung sein?

Adamczaks Antwort darauf ist eine optimistische: Sie bestimmt für Beziehungen im Sinne der Beziehungsweisen ein Verhältnis der Dekonstruktion von den Beziehungen normativ vorausgesetzten Bedeutungen, was möglich wird, „weil der Begriff der Beziehungsweise sowohl für Nah- wie Fernbeziehungen Gültigkeit beansprucht und es ermöglicht, intime und informelle wie institutionalisierte und formalisierte Beziehungen auf einem terminologischen Niveau zu diskutieren.“²⁴ Konkret bedeutet das, der Begriff unterwandere die binären Verhältnismäßigkeiten und Ausschließlichkeit von Oppositionen wie Privatheit/Öffentlichkeit, Individuum/Kollektiv, Gesellschaft/Gemeinschaft, Affektivität/Relationalität,

19 Ebd.

20 Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution*, S. 248.

21 „Es ist einfacher, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus.“ Fisher, Mark: *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?*, Hamburg 2013, S. 7.

22 Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution*, S. 239.

23 Vgl. Ebd.

24 Ebd., S. 247.

Einheit (Harmonie)/Zweiheit (Freund/Feind) etc.²⁵ Dieses Aufbrechen verinnerlichter Beziehungslogik ermögliche dieselben aus einem „universalistischen Feminismus in strategischer Absicht“²⁶ neu zu denken, da diese Perspektive den abgewerteten Pol innerhalb der binären Struktur aufwerte und als maßgeblich für das gesamte Beziehungsfeld bestimme.²⁷ Die bisher an den gesellschaftlichen Rand gezwungene affektive „Nahbeziehung“, abgewertet und in Position gebracht als biologische Mystifizierung, als Sozialinstanz integriert oder dem Begriff der Gemeinschaft zugeordnet, verändere sich in der hier eingenommenen Perspektive „zum zentralen Paradigma des Gesellschaftlichen selbst.“²⁸

Auch wenn sich die durch Individualisierung und Teilung gekennzeichnete Realität, wie die Pandemie brutal betonte, gegenwärtig für viele Menschen tatsächlich anders darstellt – eben als Konsequenz benannter Wirtschaftsweise – gilt demnach potenziell: No one is an island im gesellschaftlichen Ensemble. Die Denkfigur der Beziehungsweisen hilft dabei, den Widerspruch von Subjekt und Objekt ebenso wie die Vorstellung einer bleiernen und unveränderbaren Realität, als Ganzes, welches das Falsche sei, dem nicht entronnen werden könne, aufzulösen.²⁹ Die Ideologie der Vereinzelung zeigt sich als solche, wenn sich die Perspektive auf die Beziehungsweisen verschiebt.

Die Vorstellung, dass Einsamkeit ein individuelles gesellschaftliches Schicksal oder das eigene menschliche Versagen sein könnte, dass Scheitern in der Gesellschaft unser ureigenes „privates“ Scheitern sein müsse, blamiert sich im Horizont der Beziehungsweisen gänzlich. Adamczak zeigt auf das Transformationspotenzial der Sozialität. Ob wir uns dafür entscheiden, diesem zu folgen oder nicht – eines gilt sicher: „Das soziale Sein (Beziehung) bestimmt das Selbstbewusstsein (Identität).“³⁰

Sollten wir etwas aus der Zeit des Lockdowns gelernt haben, dann doch wohl das.

Beziehungsweise-Zoom

Neue Beziehungsweisen nach Corona zu finden, war auch eines der Begehren unseres Netzwerks. Der Lockdown, der just einsetzte, als

25 Vgl. ebd.

26 Ebd.

27 Vgl. ebd.

28 Ebd.

29 Vgl. Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, In: Ders: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*. Band 4, Frankfurt am Main 1970, S. 19.

30 Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution*, S. 252.

unser Projekt *Take that money and run together* so richtig Fahrt aufnehmen sollte, erschwerte diese Arbeit allerdings massiv. Geplant waren viele Treffen und Reisen, Dérives zu solidarischen Ministrukturen, um sich auszutauschen, zu lernen und Leute einzuladen für eine Konferenz der solidarischen Mittel, die eigentlich im Spätsommer/Herbst 2021 stattfinden sollte, für uns durch die Pandemie aber unplanbar wurde. Eine digitale Versammlung hatten wir gemeinsam als Lösung ausgeschlossen, da wir alle davon überzeugt sind, dass einer solchen Konferenz als Versammlung eine notwendig performative Dimension immanent wäre, die sich digital nicht einlösen könnte. Statt also Menschen zu treffen, ein Netzwerk aufzubauen und solidarische Expertise zu sammeln, saßen wir fortan regelmäßig zusammen, aber getrennt in unseren Zoom-Fenstern, um über eine Konferenz der solidarischen Mittel zu diskutieren und dabei die digitalen Messenger als Medium einer neuen digitalen Beziehungsweise kennenzulernen, mit allen Vor- und Nachteilen. Das kollektive Eingekekelt-Sein in den Fensterchen auf Zoom und Co. brachten den Status quo der gesellschaftlichen Vereinzelung nochmal deutlich für uns ins Bild. Gemeinsam-einsam blieben wir so in Bonn, Mülheim, Dresden, Köln, Wuppertal und Dortmund über den pandemischen Winter zusammen, um unser Projekt trotz allem voranzutreiben.³¹ Neben Momenten der Digital-Fatigue entstand dabei aber auch der Eindruck, dass die Verschiebung unserer Zusammenkünfte ins digitale unseren Diskurs nochmals konzentrierte und verdichtete. Für diejenigen, die Kinder haben, wurde die Teilnahme ebenfalls einfacher und planbarer. Lange Reisen entfielen, der Zoom-Raum wurde unsere diskursive Zelle, meistens Friday night. Die Kneipen waren sowieso geschlossen. Daniel Hoernemann sprach im Zusammenhang mit unserem Zoom-Treffen sogar einmal von „digitaler Wärme“ – und das im Winter.³²

Neben einem allgemeinen Interesse an kollektiven und solidarischen Entscheidungsmethoden der verschiedenen Akteur*innen innerhalb der *Take that money and run together*-Arbeitsgruppe geht die Idee einer Versammlung zur Konferenz der solidarischen Mittel auf die Forschung an dem Vorgang einer *Solidarischen Mittelvergabe* zurück, die einige von uns – mit zahlreichen anderen Mitstreiter*innen aus der freien Szene, wie dem *Netzwerk X* aber auch Institutionen wie *Urbane Künste Ruhr* und *Ringlokschuppen Ruhr* – bereits von 2016 bis 2018 im Projekt *Wem gehört*

³¹ Das Ergebnis dieses Austauschs liegt mit dieser Publikation vor.

³² Das klingt fast zu harmonisch. Ein produktiver, manchmal auch frustrierender, Dissens begleitete uns ebenso durch diese gemeinsame Zeit.

die Kunst? starteten.³³ Der zum Projekt dazugehörige Blog *Wem gehört die Kunst?* beschreibt den Vorgang so:

Die Gemeinsame Mittelvergabe ist ein Instrument zur Vergabe von Fördermitteln. Der Grundgedanke dabei ist es, die Antragstellenden selbst zu ermächtigen, über die vorhandenen Mittel zu entscheiden, um die allzu oft intransparenten Entscheidungen von sogenannten *Experten-Jurys* oder anderen Gremien durch eine selbstbestimmte, partizipatorische und demokratische Praxis der Mittelvergabe zu ersetzen.³⁴

Solidarische Mittelvergaben wurde bis heute mehrfach erprobt. Am aufwendigsten und am besten dokumentiert wurde der Versuch im AZ Mülheim, bei dem Künstler*innen ohne Jury in Eigenverantwortung 35.000 € für die eigenen Bedarfe vergeben hatten.³⁵ Trotz dieses aufwendigen Versuchs stellt die *Solidarische Mittelvergabe* bis heute einen nicht abgeschlossenen und nach wie vor offenen Vorgang dar, der weiterentwickelt werden soll und auch in mehreren „kleinen“ Versuchen in unserer Projektzeit weiterentwickelt wurde – mit offenem Ausgang. Dabei interpretieren wir bei *Take that money and run together* die *Solidarische Mittelvergabe* weniger als einen administrativen/operationalen/bürokratischen/verwaltungstechnischen, sondern vielmehr als einen Kunst-Vorgang, da es dabei eben nicht vornehmlich darum geht, „Zahlen hin und her zu schieben, sondern uns zuzuhören und zu verstehen“, wie Hoernemann einmal zusammenfassend formulierte. Oder anders gesagt: Es geht dabei um eine neue Beziehungsweise.

Performativität der Solidarität – Die Solidarische Mittelvergabe

Die *Solidarische Mittelvergabe* ist also das Begehren nach einem Raum, in dem eine andere Form der Gemeinschaft möglich werden kann. Unter den Bedingungen des kapitalistischen Realismus und auf möglicher Berufung neuer Beziehungsweisen.

Unterhalb der Ebene, bei der es um Verteilung und Umverteilung von Fördermitteln nach Bedarfen geht, liegt eben diese Ebene, die den Vorgang der *Solidarischen Mittelvergabe* eigentlich interessant macht: Weil

³³ wemgehoertdiekunst.de (Aufruf 12.11.2022).

³⁴ wemgehoertdiekunst.de/das-konzept-der-gemeinsamen-mittelvergabe (Aufruf 12.11.2022).

³⁵ wemgehoertdiekunst.de/evaluation-der-gemeinsamen-mittelvergabe (Aufruf 12.11.2022).

Qualitäten wie Solidarität, als Handlung, Haltung, Gefühl, nicht selbstverständlich unter den gegebenen Bedingungen zu haben sind, weil unter denselben Bedingungen ein Gemeinwohl – sei es im Speziellen in der freien Szene oder gesamtgesellschaftlich im Allgemeinen – nie erreicht werden kann, will die Versammlung, die sich *Solidarische Mittelvergabe* nennt, diese Qualitäten performativ im Raum der Kunst hervorbringen. Die Verteilung von Geld ist der materialisierte Hauptwiderspruch, der dafür sorgt, dass hier kein Monopoly gespielt wird, sondern die realen Härten konfrontativ anwesend sind. Die Rolle des Geldes ist nicht die eines solidarischen Mittels. Dafür ist es zu sehr Ursprung der Teilung, Selektion und Erzeugung von Widersprüchen im Kontext der solidarischen Handlung und zu wenig an dem Entstehen neuer Beziehungsweisen beteiligt. Es sorgt aber auch für radikale Sichtbarkeit von den benannten Problemen, die Künstler*innen (und auch alle anderen nicht vermögenden und prekär lebenden Menschen) drücken. Diese treten konflikthaft im Vorgang der *Solidarischen Mittelvergabe* auf und erfordern eine solidarische Reaktion, die jenseits von Lippenbekenntnis oder moralischer Besserwisserie liegt. Denn meistens fehlt Geld und nur ein Teil der Teilnehmer*innen kann berücksichtigt werden, die anderen gehen leer aus.³⁶ Wo bei den bestehenden Förderorganen Selektion und Ausschluss Teil des eigenen Designs sind, muss die Mittelvergabe damit umgehen, dass die Tatsache, dass in der Regel zu viele Bedarfe zu wenig Mittel gegenüberstehen, ihrer Logik nach strukturell ungerecht ist. Daran leiden die meisten Mittelvergaben.³⁷ Dieser Widerspruch ist aber auch gleichzeitig der Moment, der Anlass von Solidarität werden kann. Das Erhalten des Geldbetrags, der die eigenen Bedarfe deckelt, macht das Erhalten von Solidarität überflüssig. Sich in diesem Moment solidarisch zeigen zu wollen, stellt die Frage nach dem Geld als solidarisches Mittel. Teile ich es, ist mein Bedarf wieder offen. Teile ich es nicht, bin ich nicht solidarisch (oder erfinde Kompensationshandlungen). Und geteilt sind wir dann schon sowieso.

Mit der bloßen Umverteilung von Geld sind die Herausforderungen, die bei einer *Solidarischen Mittelvergabe* auftreten können, nicht

36 Bei der Vergabe im AZ gab es auch den Vorschlag, das ganze Geld nach Gießkannenprinzip auf alle Teilnehmer*innen zu verteilen. Bei einer Überzeichnung von Hunderttausend Euro des Bedarfs war damals Konsens, dass das keine Lösung sei, welche die Situation verbessern würde. Ob die Gießkanne für alle nun solidarischer gewesen wäre, die wiederum die Ausfinanzierung konkreter Projekte verhindert hätte, oder ob das selektive Verteilen mit Ausschluss und Verlierern das kleinere Übel sei, muss sich wohl an der eigenen Haltung zum Utilitarismus prüfen lassen.

37 Bei *Take that money and run together* hatten wir das Privileg, solidarische Vergaben zu proben, bei denen die finanziellen Bedarfe gedeckt werden konnten. Somit gab es nicht das Problem von Selektion und absoluten Ausschluss, dafür aber viele Verteilungsfragen.

aufzufangen. Die Form der Versammlung bei der *Solidarischen Mittelvergabe*, versucht die konkurrenz-basierte Vereinzelung aufzuheben, die Szene zusammenzubringen und Sichtbarkeit zu erzeugen – als Erstes füreinander – wo üblicherweise taktiert und verdeckt wird oder es überhaupt keine Begegnung und Berührungspunkte gibt. Es ist der Versuch, gemeinsam füreinander Verantwortung zu übernehmen, die Parameter der Verantwortung eben weiter abzustecken als bis zum Ende des eigenen Gartenzauns (wahrscheinlicher: WG-Zimmers). Die Mittelvergabe soll nicht als Pitch missverstanden werden, sonst wird sie zur „neoliberalen Arena“.³⁸ Es soll weniger für sich als für den anderen gesprochen werden. Empathie ist deshalb ein entscheidender „soft skill“ – um damit im Jargon derjenigen zu bleiben, die alle Eigenschaften des Menschen im Kontext seiner beruflichen Rolle kapitalisieren.

Trainiert sind wir aber alle für etwas anderes als die Handlungs- und Beziehungsweisen, die sich hier unter den Begriff der Solidarität subsumieren wollen. Üblicherweise ist die (unbezahlte) Arbeit an einem Antrag auf Fördermittel eine vereinzelnde Arbeit am Schreibtisch. Vielleicht arbeitet man in einer Gruppe oder in einem Kollektiv, mit dem die Inhalte und die Konstruktion des Antrags besprochen werden können. Aber dort endet häufig der Austausch. Manche Künstler*innen und Gruppen wollen vielleicht auch nicht die „gute Idee“ mit anderen Künstler*innen teilen, denn sie ist ja wesentlich für die Durchsetzung ihres Antrags, für die Performance ihrer künstlerischen Kompetenz und ihres Könnens, gegen die Ideen anderer Künstler*innen und Gruppen. (Das im Diskurs bereits vollkommen überkommene Genie-Subjekt lebt hier weiter). Bei der *Solidarischen Mittelvergabe* drehen sich diese Prinzipien um: Es versammeln sich Künstler*innen, es erhalten alle Teilnehmer*innen alle Anträge der anderen Teilnehmer*innen. Es entsteht kein Wissens-Machtmonopol, wie bei einer Jury. Die Themen, Probleme und Herausforderungen, mit denen sich die Szene beschäftigt, werden hier mit allen geteilt. Anträge werden gemeinsam beraten, Ideen gemeinsam weiterentwickelt, in sogenannten beratenden Zwischenrunden gewissermaßen die Anträge kollektiv weiterentwickelt, vielleicht neue Allianzen geschmiedet und Kooperationen geformt.

Es zeigte sich bisher in jeder erprobten Vergabe, dass sie die aufgerufenen Budgets beinahe immer in Beziehung zu den anderen Budgets austarierten, oft auch durch die Sensibilisierung dafür, dass das

³⁸ Christoph Rodatz bespricht in dieser Veröffentlichung in seinem Text: *Solidarischen Mittelvergabe – Eine Utopie?* den ‚Pitch‘ als Mittel markt-konformer Designprozesse.

Gesamtbudget zu niedrig war. Diese relationale Verschiebung in den sogenannten solidarischen Zwischenrunden, die der Selbstüberprüfung dienen sollten, bedeutete aber nicht ein einfaches Gießkannenprinzip, sondern die gemeinsame Prüfung der individuellen Bedarfslagen. Oft wurde auch gesagt: „Du brauchst entweder mehr Honorar, wenn du das so arbeiten willst. Oder du arbeitest dafür mit diesem Geld einen Monat weniger daran. Sonst beutest du dich selbst aus.“ Einige Projekte hatten deswegen ihre Bedarfe, so gut wie immer unter Zuspruch der anderen Teilnehmer*innen, nicht nach unten korrigiert.³⁹ Ist von der Relationalität der Mittelvergabe die Rede, bedeutet das also nicht Ungleiches gleich zu behandeln, die Gießkanne rauszuholen oder sich gar in einem Altruismus selbst zu verlieren. Im Gegenteil: Geprüft wird im Abgleich mit den anderen Teilnehmer*innen eine Korrektur nach oben oder unten. Hier soll Realitätsprinzip und Verhältnismäßigkeit im Umgang mit Ressourcen herrschen. Das Teilen von Ressourcen entspricht dem Gebot der Nachhaltigkeit.⁴⁰

Konkurrenz wird vielleicht nicht abgeschafft, aber nicht mehr verdeckt, sondern als strukturelle Ursache gemeinsam problematisiert, nicht stillschweigend akzeptiert. Eine Jury gibt es nicht, dafür die gemeinsam geteilte Expertise einer freien Szene, die sich in diesem Vorgang als Expert*in wahrnimmt.⁴¹

Widersprüche

Der Etat auf Fördermittel für die Freie Szene hat sich in den letzten Jahren erhöht, aber Zugriff darauf gibt's nur unter den Bedingungen des Wettbewerbs. An keiner Stelle wird die Szene als Ganze gefördert, also als komplexe, soziale, politische, kulturelle Struktur, als „gesellschaftlicher Seismograf“, als Konglomerat von Menschen, die in die Bresche springen und gesellschaftliche Probleme kompensieren, als Erfinder*innen realer Utopien, die das richtige Leben im Falschen und ein anderes (Zusammen-)Leben für möglich halten, und immer wieder Simulationen als Proben aufs Exempel dafür kreieren. Ganz schön viel

39 Es darf an dieser Stelle nicht unterschlagen werden: Bei der Vergabe im AZ Mülheim (Autonomes Jugendkulturzentrum in Mülheim an der Ruhr) hat die Mehrheit ihre Budgetpläne um beinahe die Hälfte reduziert, nachdem die Überzeichnung des Gesamtbudgets erkannt wurde.

40 Beispielsweise konnte bei der Vergabe im AZ Mülheim eine Gruppe einer anderen einen Videobeamer stellen, zwei weitere Gruppen beschlossen inhaltlich zu kooperieren, da ihre Vorhaben große Schnittstellen aufwiesen.

41 Der Moment, in dem die Teilnehmer*innen sich selbst jurieren, im Sinne der Verinnerlichung bekannter Kriterien zu Selektion und Ausschluss, bedeutet das Scheitern der solidarischen Vergabe in seiner utopischen Dimension. Da die Gefahr durch die Zurichtung auf neoliberale Prinzipien in der freien Szene nicht gerade gering ist, wie diese Publikation an mehreren Stellen zeigt, ist der Grund für die zentrale Stellung der Denkfigur der Beziehungsweisen in diesem Text.

gesellschaftliche Verantwortung für so wenig Geld, um das man sich da streiten darf.

Und da es meistens an Geld fehlt, besteht der größte Widerspruch innerhalb einer Mittelvergabe zwischen den vorhandenen Fördermitteln und den bestehenden Bedarfen, die üblicherweise das Fördervolumen übersteigen.

In den Umverteilungsmöglichkeiten, aber auch den Verteilungskämpfen, die aus diesem ökonomischen Missverhältnis resultieren können, lässt sich ablesen, wie widersprüchlich die Forderung nach einer solidarischen Versammlung, bei der es darum geht, zu wenig Geld an zu viele zu verteilen, überhaupt ist. So zeigte sich in den Vergaben, die wir innerhalb von *Take that money and run together* experimentell realisierten, dass es vollkommen egal sein kann, wie politisch aufgeklärt Mensch ist, wenn er prekär lebt und eine finanzielle Angewiesenheit besteht, und sich versprochen wird, diese bei der Vergabe auszugleichen. Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral. Das Durchbringen der eigenen Interessen kann auch in der freien Szene über die Existenz und das überhaupt Weitermachen, nicht bloß Weiterkommen, entscheiden.

Was ist eine solidarische Reaktion auf dieses Problem? Wie transparent muss eine Vergabe sein, wie transparent kann jemand sein, der von „sozialen Härten“ betroffen ist, der prekarisiert lebt (was für den Großteil freier Künstler*innen gilt)? Bleiben wir beim abstrakten Identifizieren in Kategorien wie gender, race und class? Reicht das zur Erfassung einer Lebenssituation, der jeweiligen gesellschaftlichen Positionalität der Teilnehmer*innen einer Mittelvergabe? Wie weit geht eine Offenlegung? (Fühlt sich das nicht an wie auf dem Amt, unter Hartz IV?) Geht es um die aktuelle Lebenslage, wird eine zu erwartende Erbschaft mitberücksichtigt? Ist Familie eine Ressource (solvente Eltern, die einen weiterhin durchziehen) oder ein Faktor der Prekarisierung (Alleinerziehende, pflegebedürftige Angehörige)? Wo kippt Solidarität in eine paternalistische Geste, wenn eben nicht alle Beteiligten in jedem Moment dazu bereit oder in der Lage sind, sich auf Augenhöhe zu begegnen? Wenn Verantwortung übernommen wird, wo hört diese Verantwortung, einmal ergriffen, wieder auf? Und: Wer kann sich überhaupt leisten, als freie Künstler*in zu arbeiten?⁴²

Eine *Solidarische Mittelvergabe* darf nicht als Lösung der aufgezeigten Probleme missverstanden werden, sondern soll verstanden werden als

42 Haben wir 2017 auf der *Wem gehört die Kunst? – Konferenz für die anwesenden Teilnehmer*innen* auch erhoben: Im Ergebnis ziemlich weiß mit bürgerlich-privilegiertem Hintergrund.

Instrument, welches den Finger drauflegt und Widersprüche versucht, produktiv sichtbar zu machen, um einen bewussten Umgang mit ihnen in der Gemeinschaft zu finden.

Sie bietet den Rahmen, um Effekten wie Individualisierung, Konkurrenz, Verschleierung, Taktierung, Boykott, Gefühlen wie Neid, Angst, Einsamkeit, Hoffnung und Ungerechtigkeitsempfinden einen geteilten Raum zu geben und sich darauf neu – und bestenfalls solidarisch – zu beziehen. Wir können hier nicht mehr weggucken und wir können nicht mehr nichts davon gehört haben, wie es den anderen geht. Wir können nicht mehr nicht zusammen darüber reden.

Damit die Mittelvergabe nicht die bloße Zusammenkunft einer prekarierten Schicksalsgemeinschaft bleibt, sollte ein fundamentaler Bestandteil des Vorgangs sein, die Qualitäten zu erforschen, die Bini Adamczak im Begriff der Beziehungsweise geborgen hat. Dann verschiebt sich die Perspektive von dem Spielchen, einem weiteren möglichen Fördergeldtopf hinterherzujagen zu einer Versammlung, die reich an Beziehungen und Möglichkeiten sein könnte, innerhalb der „die Spielfiguren zu den Spieler*innen werden“ und „in dem die Menschen die vermachtenden und verdinglichten Regeln ihres Zusammenlebens verfügbar machen.“⁴³ Denn der Moment, in dem eine Figur im Schachspiel die ihr zugeschriebene Position und Funktion verlässt, ist „als Ensemble von Mikrorevolutionen“, nach Adamczak, „der Moment der Revolution“.⁴⁴

Open Source / Open End

Ein „Best Practice“ Beispiel kann die *Solidarische Mittelvergabe* nicht werden. Der Umgang mit Mangel und Ressourcenknappheit ist KEINE Best Practice, sondern eben der Versuch einer solidarischen Reaktion, einer Praxis, die versucht, so fair wie möglich unter den gegebenen Verhältnissen die Ressource Geld zu (ver)teilen.

Die chronische Unterfinanzierung wird in solidarischen Vergaben meistens noch viel bewusster, da sich eine Gemeinschaft damit herumschlägt, die Einzelnen innerhalb dieses Prozesses somit von der Bürde des „Individualschicksals“ entlastet sind. Diese bewusstseinsbildende Dimension des gemeinsamen Abarbeitens an der ökonomischen Asymmetrie von „zu viel Bedarf“ und „zu wenig Geld“ sollte im besten Fall

⁴³ Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution*, S. 238.

⁴⁴ Ebd.

noch weitere kulturpolitische Forderungen nach sich ziehen.⁴⁵ Auch deswegen war es uns wichtig in der Skizzierung des Vorgangs, die Mittelvergabe nicht kalt-technisch zu begreifen, nicht als bloße Methode, sondern inhaltlich aufgeladen. Die gesammelten Texte in dieser Publikation sollen als Open Source auch diesem Zweck dienen.

Die utopische Dimension einer solchen Versammlung besteht aber darin, dass wir hier versuchen etwas einzuüben, das es eigentlich erst im gesellschaftlichen „Danach“ geben kann. Sich zu einer solidarischen Mittelvergabe zusammensetzen ist also eine Art Preenactment solidarischer Daseinsweisen als Beziehungsweisen.⁴⁶ Darin besteht die performative und zugleich utopische Dimension dieses Vorgangs. Der Beziehungsraum, der hier eröffnet wird, hat somit zwangsläufig auch etwas mit scheitern zu tun. Gleichzeitig lässt sich in schmerzhaften Beziehungen auch immer viel an Erkenntnissen gewinnen. Und im Leiden an der Unerreichbarkeit des anvisierten Zustands auch immer schon ein Quantum davon praktisch antizipieren, was noch nicht da ist, auf das sich aber fortwährend bezogen wird.

Bis zum nächsten Versuch bleibt die Solidarische Mittelvergabe ein heuristisches Konzept, ein Work in Progress, eine Meditation über Solidarität, ein Ringen um eine andere Praxis.

Die „Spielregeln“, die im Rahmen von Wem gehört die Kunst? festgehalten wurden, erscheinen uns bereits an einigen Stellen überkommen. Sie finden sich hier: wemgehörtdiekunst.de/die-spielregeln-der-gemeinsamen-mittelvergabe. Sie können modifiziert, angepasst oder verworfen werden. Eine aktuelle Interpretation und freie Anleitung des Vorgangs zeigen die Bilder von Daniel Hoernemann in dieser Publikation.

45 Bei *Wem gehört die Kunst?* brachte das Netzwerk X beispielsweise die Idee einer Kunst-Kontext-Förderung ins Spiel, als eine nachhaltige Strukturförderung. Die solidarische Mittelvergabe wäre hier das Instrument, die zur Verfügung gestellten Fördergelder intern nach Bedarfslage zu verteilen. Der Unterschied ist hier, dass die Fördergelder von Netzwerkpartner*innen selbst verwaltet werden. Mehr dazu hier: wemgehörtdiekunst.de/wp-content/uploads/2017/10/KUNSTKONTEXTFOERDERUNG.pdf (Aufruf 12.11.2022).

46 Anders als im rückwärtsgewandten Reenactment werden im Preenactment exemplarische Gegenwartsphänomene aufgespürt und mit Performance- und Theatermitteln in die Zukunft fortgeschrieben. Siehe dazu in der Praxis Preenactment *Sprachlabor Babylon* der *Sophiensaale* Berlin und *Interrobang*.

Literaturangaben:

Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution: 1917, 1968 und kommende*, Berlin 2017.

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben*.

In: Ders: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Band 4*, Frankfurt am Main 1970, S. 19.

Fisher, Mark: *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?*, Hamburg 2013.

Scheidler, Fabian: *Der Stoff, aus dem wir sind: Warum wir Natur und Gesellschaft neu denken müssen*, München 2021.

netzwerk-x.org (Aufruf 12.11.2022).

vier.ruhr/kultur-der-vielfalt (Aufruf 12.11.2022).

wemgehörtdiekunst.de (Aufruf 12.11.2022).