

# Kulturtag 2026

## Kulturpolitik und Wirtschaftsformen

Obwohl es eine gewisse Autonomie für sich beansprucht, ist das kulturelle Angebot der Länder mit hohem Einkommen im schützenden Schatten des Staates aufgeblüht. Diese enge Verflechtung hat es jedoch besonders anfällig für Haushaltsschwankungen der Körperschaften gemacht. Und wenn die öffentlichen Finanzen ins Stocken geraten, ist das gesamte Kultursystem davon betroffen. Die Krisen wiederholen sich, und die Heilmittel ähneln sich: Sanierungsprogramme und das Streben nach Effizienz. Auf diese Weise entsteht eine neue öffentliche Verwaltung, die ihre Instrumente in einem Kulturbereich anwendet, der nun an die projektbezogene Finanzierung gekoppelt ist.

Die Projektlogik, die eine besondere Affinität zur New Economy aufweist, wird in der Tat zu einer der bevorzugten Organisationsformen des Wettbewerbs zwischen den Kulturunternehmerinnen und -unternehmern um finanzielle Unterstützung. Als Vorboten einer Flexibilität, die sich allgemein durchzusetzen scheint, schwanken die Kulturschaffenden somit zwischen Phasen des Engagements und der Inaktivität und begegnen der Unsicherheit, indem sie die Aufträge kumulieren, ihre Netzwerke pflegen, aber auch ausgeprägte Kenntnisse des Sozialversicherungssystem entwickeln. Eine Frage bleibt jedoch offen: Wie wirkt sich diese Unsicherheit auf die Reifung künstlerischer Ideen und die Gesundheit derjenigen aus, die sie vorantreiben?

Die Modalitäten des künstlerischen Schaffens scheinen jedoch ausserhalb der betroffenen Kreise kaum diskutiert zu werden. Von der unaufhörlichen Flut aktueller Ereignisse mitgerissen, scheint die öffentliche Debatte diesem Thema tatsächlich nur ein begrenztes Interesse zu widmen. Müsste die Kulturpolitik stärker politisiert werden? Sollte die Frage der Kulturförderung breitere Beachtung finden, bis sie zu einem unumgänglichen Thema wird? Müsste die künstlerische Vitalität der Regionen nicht als einer der wichtigsten Indikatoren für ihre Dynamik betrachtet werden?

Diese Themen bilden den Reflexionsrahmen, in den das Kulturamt der Stadt Freiburg die Ausgabe 2026 des Kulturtags gestellt hat. Der Kulturtag wurde in Zusammenarbeit mit dem Forscher Mathias Rota konzipiert und gliederte sich in drei Teilen.

## TEIL 1 – DIE KULTURFINANZIERUNG: EIN MODELL IM WANDEL

Der Soziologe Fabrice Raffin eröffnete die Tagung, indem er die Kürzung der Kulturhaushalte in Frankreich<sup>1</sup> in den spezifischen sozio-historischen Kontext der Kultur einordnete, insbesondere in das Verhältnis zwischen Kultur und politischer Macht. Auf diesen allgemeinen Überblick folgte ein Gespräch zwischen Olivier Moeschler (Leiter des Bereichs «Kultur» beim Bundesamt für Statistik - BFS) und Juan Diaz (Leiter des Kulturamtes der Stadt Freiburg). Dieser Austausch bot einen schweizerischen Kontrapunkt und beleuchtete auf der Grundlage von Zahlen die Entwicklung der Kulturfinanzierung in der Schweiz.

---

<sup>1</sup> Eine Umfrage des Observatoire des politiques culturelles zeigt nämlich, dass 47 % der Gemeinden und Gemeindeverbände über einen – oft deutlichen – Rückgang ihres Kulturbudgets berichten.

**Fabrice Raffin, Soziologe, Dozent an der Universität Picardie Jules Verne (Amiens)**

Gleich zu Beginn seines Vortrags schlägt Fabrice Raffin vor, das zu beschreiben, was er als «institutionelle Kultur» bezeichnet. Diese westliche Definition von Kultur entstand zu Beginn des 19. Jahrhunderts und ist mit der Kultur der bürgerlichen Klasse verbunden, die sich sowohl von der Kultur des Adels als auch von der Volkskultur unterscheidet, die sie als vulgär betrachtet; historisch gesehen hat dieses Konzept somit dazu beigetragen, zu bestimmen, welche künstlerischen Praktiken legitim waren und welche nicht. Im Laufe der Zeit wurden diese sogenannten «bürgerlichen» Kulturformen dominant, zumindest in der Wertschätzung, die ihnen die politischen Machthaber entgegenbrachten. Die Übertragung dieses Kulturkonzepts auf die heutige Zeit ist die institutionelle Kultur, die eng mit der Kulturpolitik und der öffentlichen Finanzierung verbunden ist. Darüber hinaus hat sich in Frankreich die Professionalisierung der Kunst seit den 1980er Jahren durch Masterstudiengänge strukturiert, die das Erlernen eines Fachjargons und von Praktiken erfordern, die der Kulturwelt eigen sind.

Die Rolle der Kultur in unserer Gesellschaft ist daher weder spielerisch noch kostenlos und entfernt sich von der Volkskultur. Fabrice Raffin stellt fest, dass kulturelle Demokratisierung zwar oft als Zugang zu gesellschaftlich geschätzten Objekten verstanden wird, die Bevölkerung durch Kultur jedoch in erster Linie nach einer ästhetischen Erfahrung sucht. Diese, die mit der physischen Dimension der Kunst und dem daraus resultierenden Vergnügen verbunden ist, wird von der institutionellen Kultur oft ignoriert, da sie sich schwer tut, die kulturellen Praktiken der unteren Volksschichten anzuerkennen. In diesem Zusammenhang lassen sich populäre und amateurhafte Praktiken nur schwer professionalisieren – da sie nicht in den Rahmen der Kulturpolitik passen. Dennoch entziehen sich Räume wie die «Dritten Orte» (Tiers Lieux)<sup>2</sup> dieser institutionellen Logik teilweise.

In diesem Kontext wirken sich Budgetkürzungen besonders stark auf kleinere, oft regional verankerte Projekte aus sowie auf eher alternative Projekte (die nahe an den Praktiken der Bevölkerung sind), während die grösseren Institutionen verschont bleiben. Laut Fabrice Raffin ist genau dies bei den jüngsten Budgetkürzungen geschehen, die von der Region Pays de la Loire beschlossen wurden. In den letzten Jahrzehnten neigte die institutionelle Politik dazu, die Kultur zunehmend zu instrumentalisieren, insbesondere durch die Auferlegung spezifischer Bedingungen für den Erhalt öffentlicher Fördermittel. So muss die Kultur mehrere Ziele erfüllen – soziale, ökologische, touristische und wirtschaftliche Entwicklungsziele –, was Folgen für die daraus resultierenden Werke hat. Diese Ziele kommen besonders in den Projektausschreibungen zum Ausdruck, die in den letzten Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen haben. Man spricht hier von der *Konditionalität* (den Auflagen) der Subventionierung, die laut Fabrice Raffin nicht explizit durchdacht ist, sondern vielmehr in der Analyse des Kultursystems, der Förderungen und der Programmgestaltungen zum Ausdruck kommt.

Diese Entwicklungen in der Welt der Kultur ziehen Konsequenzen nach sich. Zum einen führt dies zu einer Homogenisierung des künstlerischen Schaffens<sup>3</sup>, da die an Bedingungen geknüpften öffentlichen Fördermittel nicht neutral sind und das künstlerische Schaffen einschränken sowie den Künstler oder die kulturellen Einrichtungen in Richtung eines sozialen Auftrags<sup>4</sup> drängen können. Dies kann zu einer

---

<sup>2</sup> Um das Thema der Kulturorte und der Möglichkeiten, die sie aufgrund ihrer Besonderheiten bieten, weiterzuführen, sei angemerkt: Wenn das Modell der «Dritten Orte» im hier vertretenen Sinne relevant sein kann, dann gerade wegen dessen, was sie auszeichnet. Denn es handelt sich nicht nur um kulturelle Einrichtungen, die nur wenig Einfluss auf die Soziologie der Zielgruppen haben, sondern um «andere» Orte.

<sup>3</sup> Demgegenüber ist anzumerken, dass der Privatsektor, der in bestimmten Kulturbereichen eine immer grössere, ja sogar dominierende Rolle einnimmt, seinerseits dazu beiträgt, das kulturelle Angebot zu vereinheitlichen.

<sup>4</sup> Dies kann für bestimmte künstlerische Ansätze geeignet sein, die beispielsweise gesellschaftliche Themen aufgreifen. Siehe dazu die Schlussfolgerungen in den Ausführungen von Benoît Antilles, in denen er diese Feststellung näher ausführt.

gewissen Glättung des künstlerischen Ausdrucks führen (eine Folge dieser Konditionalität der Fördermittel) oder sogar eine Form der Selbstzensur auslösen, was daran erinnert, dass die Kunstgeschichte stets mit der Geschichte der politischen Macht verbunden war. Somit entspricht diese Vorrangstellung der sozialen Rolle, die der Kultur zugeschrieben wird, politischen Absichten und wird daher im öffentlichen Diskurs über Kultur stark hervorgehoben.

Fabrice Raffin weist jedoch darauf hin, dass bestimmte sogenannte «populäre» kulturelle Praktiken von der Kulturpolitik weitgehend ignoriert werden, obwohl ihre soziale Rolle kaum zu bestreiten ist. Tatsächlich finden diese Praktiken massiven Anklang, sei es Country-Musik, Metal, Zouk usw. Der Soziologe schlägt daher verschiedene Ansätze vor, wie beispielsweise eine Verlagerung des politischen Fokus von den Institutionen hin zu den kulturellen Praktiken – mit einem grösseren Interesse der Institutionen an den tatsächlichen Praktiken der Bevölkerung –, eine stärkere Wertschätzung der Beziehungsdimension der Kultur sowie die Anerkennung der kulturellen Vielfalt und der Bedeutung von Amateurpraktiken.

***Olivier Moeschler, Soziologe, Assoziierter Forscher an der Universität Lausanne und Leiter des Bereichs «Kultur» beim Bundesamt für Statistik***

***Moderation: Juan Diaz***

Das Gespräch drehte sich um die Geschichte der Erfassung der Kulturfinanzierung durch das Bundesamt für Statistik (BFS). Olivier Moeschler erklärt, dass das 2012 in Kraft getretene Kulturförderungsgesetz (KFG) vorsieht, dass das BFS eine Kulturstatistik über öffentliche Subventionen und private Beiträge im Kulturbereich führt. Es gab jedoch bereits zuvor Veröffentlichungen zu diesem Thema: Eine erste Gesamtübersicht stammt aus dem Jahr 1975, als im Rahmen des Clottu-Berichts die ersten Zahlen erschienen.

Olivier Moeschler erklärt, dass die letzten vom BFS veröffentlichten Daten, die sich auf den Kulturbereich beziehen, aus dem Jahr 2022 stammen. Eine Verzögerung von zwei Jahren bei der Datenanalyse ist normal, da das BFS die von der Eidgenössischen Finanzverwaltung (EFV) erhobenen und aufbereiteten Daten des Bundes, der Kantone und der Gemeinden zusammenstellt und der Prozess der Harmonisierung dieser Daten durch die EFV langwierig ist. Eine zusätzliche Verzögerung bei der Datenverarbeitung durch das BFS ist auf die Ressourcenprobleme zurückzuführen, mit denen das Amt in letzter Zeit zu kämpfen hatte und die zu den Budgetkürzungen hinzukamen, von denen der gesamte Bund betroffen ist. Es ist vorgesehen, dass die Daten für 2023 im Mai 2026 veröffentlicht werden und die Daten für 2024 nach zwei Jahren wieder im gewohnten Rhythmus, nämlich im November 2026.

Betrachtet man die veröffentlichten Statistiken für die letzten verfügbaren Jahre und mit etwas Abstand, d. h. für den Zeitraum zwischen 2008 und 2022, so lässt sich ein allgemeiner Anstieg der Kulturausgaben feststellen, und zwar sowohl im Budget der Gemeinden (es sind diese Körperschaften, die den grössten Beitrag zu diesem Budget leisten) als auch in dem der Kantone und des Bundes. Zwischen 2008 und 2022 stiegen die Kulturausgaben um etwa ein Drittel, und im Vergleich zum BIP legten sie um 4 % zu. Der Anteil der Kulturausgaben an den Gesamtausgaben der Gemeinden ist ebenfalls angewachsen, ebenso wie die Beträge in Franken pro Einwohner.

Was die kommenden Jahre oder gar die Zukunft angeht, weist Olivier Moeschler darauf hin, dass Prognosen nur schwer zu erstellen sind. Es gibt zwar Diskussionen über Budgetkürzungen, die sich in einigen Kantonen bereits bemerkbar machen könnten, doch der Soziologe geht davon aus, dass der allgemeine Trend stabil bleiben wird, selbst wenn es zu Kürzungen kommen sollte. Tatsächlich ist der Grossteil der Kulturfinanzierung für kulturelle Einrichtungen (Institutionen) bestimmt, für die über

mehrere Jahre hinweg Stabilität gewährleistet sein muss, was in der Regel durch mehrjährige Leistungsverträge geregelt wird. Tatsächlich sind die meisten Personen, die im Kultursektor tätig sind, keine Künstler, sondern üben unterstützende Funktionen aus, wodurch jener Mikrokosmos entsteht, den die Kunst benötigt, um produziert, verbreitet, zur Geltung gebracht, konsumiert und bewahrt zu werden. Der Kultursektor zählt immerhin 28 % Selbstständigerwerbende, also doppelt so viele wie in der Gesamtwirtschaft; dazu gehören Künstlerinnen und Künstler, aber beispielsweise auch Personen, die für die Lichttechnik zuständig sind, Museumsführerinnen und -führer oder andere selbstständige Kulturverwalterinnen und -verwalter.

Legt man das Augenmerk auf die Kulturausgaben der Haushalte im Jahr 2022, so liegen die Ausgaben für «Kultur und Medien» beispielsweise über denen für die Kategorie «Bekleidung und Schuhe» und belaufen sich auf rund 302 CHF pro Monat und Haushalt. Der Soziologe stellt fest, dass die Rubrik «Internet» etwa die Hälfte der Rubrik Kultur ausmacht, was Fragen darüber aufwirft, welcher Anteil dieser Zahl auf die digitale Kultur und welcher auf digitale Medien im Allgemeinen entfällt, was möglicherweise die gesamten Kulturausgaben jedes Haushalts überbewertet, ohne dass die Beträge jedoch nach ihrem Verwendungszweck unterschieden werden können, insbesondere aufgrund von Kombi-Abonnements für Mobil- oder Festnetztelefonie (siehe Anhang 1).

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass Theater- und Konzertbesuche sowie Museums- und Ausstellungsbesuche während der Pandemie stark zurückgegangen sind und sich im Jahr 2022 wieder erholt haben. Die Ausgaben für Bücher und Zeitungen hingegen sind während der Pandemie nicht nennenswert gesunken, verzeichnen jedoch aufgrund der Digitalisierung und veränderter Konsumgewohnheiten einen langsamen und kontinuierlichen Rückgang.

Auf die Frage nach der öffentlichen Einsicht in die vom BFS erhobenen Daten und deren vielfältige Interpretationen erklärt Olivier Moeschler, dass alle zur Erstellung der vorgestellten Ergebnisse verwendeten Daten auf der Website des BFS verfügbar sind – es handelt sich ja um *öffentliche* Statistik. Der Umfang der begleitenden Informationen ist jedoch eine zunehmend aktuelle Debatte innerhalb des BFS: Soll man die Daten lediglich zur Verfügung stellen, oder sie zumindest mit minimalen Erläuterungen versehen, ja sogar beim Lesen und Verstehen der Zahlen helfen, da es eine grosse Vielfalt an Daten und Interpretationsmöglichkeiten gibt? In jedem Fall geht es darum, gegenüber den Zahlen politisch neutral zu bleiben; diese können hingegen – und darin liegt eine zentrale Rolle der öffentlichen Statistik – die politische und demokratische Debatte bereichern.

## TEIL 2 – DIE PROJEKTKULTUR: WELCHE LOGIK UND WELCHE FOLGEN?

Der zweite Teil des Tages drehte sich um zwei im Jahr 2025 erschienene Werke, die Aufschluss über den Einfluss der Projektlogik im Kultursektor der Romandie geben. In seinem Essay über die bildende Kunst zeigt Benoît Antille, Assoziierter Professor und Forscher an der Designschule und Kunsthochschule des Wallis, dass das Prisma des Projekts dasjenige des Werks abgelöst hat. Er geht auf den Ursprung dieser Verlagerung zurück und erklärt, dass diese nicht nur aufgezwungen wurde, sondern auch ihren Ursprung in den ortsspezifischen Praktiken der Künstler findet – einer Bewegung, die die Kunst in den Bereich des Handelns verlagert hat. Anstatt das «Projektariat» als eindimensionale Unabwendbarkeit zu betrachten, lädt Benoît Antille dazu ein, dieses zum Vorteil der Künstler zu nutzen. Das zweite Werk, das aus der Dissertation der Soziologin Carole Christe hervorgegangen ist, befasst sich hingegen mit der zeitgenössischen darstellenden Kunst in der Westschweiz – genauer gesagt mit den Regeln, Affinitäten und Machtverhältnissen, die sie durchziehen. Auch wenn dieses Thema nicht im Mittelpunkt der Untersuchung steht, zeigt die Autorin dennoch die konkreten

Auswirkungen der Projektlogik auf die beruflichen Laufbahnen und die Arbeitsbedingungen von Künstlerinnen/Künstlern und Programmgestalterinnen und -gestaltern auf.

***Benoît Antille, Assoziierter Professor und Forscher an der Designschule und Kunsthochschule des Wallis***

Ausgehend von der bildenden Kunst betont Benoît Antille gleich zu Beginn, dass seine Überlegungen aus der Praxis, aus seiner eigenen Erfahrung stammen. In diesem Zusammenhang stellt er fest, dass der traditionelle Kunstmarkt nicht mehr der einzige Motor für die Karrieren von Künstlerinnen und Künstlern ist und dass seit den 1990er-Jahren eine alternative Kunstwirtschaft entsteht, die sich weniger auf den Verkauf von Werken und viel stärker auf die Umsetzung künstlerischer Projekte konzentriert, die zwar schon immer Teil des Lebens von Künstlerinnen und Künstlern waren, dort aber noch nie einen so wichtigen Platz eingenommen hatten. Dies wirkt sich auf das Karrieremanagement dieser Kunstschaffenden aus, das fortan einer unternehmerischen Logik folgen muss, in der sie ein breites Spektrum an Kompetenzen entwickeln, das den vielseitigen Charakter der zeitgenössischen künstlerischen Arbeit widerspiegelt. Diese Entwicklung ist Teil der allgemeineren Dynamik der Entwicklung des tertiären Sektors und der mit dem Postfordismus verbundenen Innovationspolitik. Die Projektkultur wird so zu einer globalisierten Norm, und auch wenn sie nicht die gesamte Kunstwelt zusammenfassen kann, spiegelt sie eine neue Definition von Kultur und Kunst wider, die als «nützlich» verstanden werden.

Die Verallgemeinerung der projektbezogenen Finanzierung ist somit mit dem Aufkommen eines neuen Künstlerbildes verbunden, nämlich dem des Künstler-Unternehmers, der kooperativ und vernetzt arbeitet; sie findet zudem ihren Platz in Institutionen wie Festivals, Universitäten oder anderen Forschungseinrichtungen. Der operative Arm dieses neuen utilitaristischen Kulturverständnisses sind die seit den 1980er- und 1990er-Jahren (in der Schweiz eher seit 2000–2010) entwickelten kulturpolitischen Massnahmen. Diese behalten einerseits das traditionelle Fördersystem bei – Ausstellungen, Kataloge, Produktion von Kunstwerken – und lassen andererseits hybride Formen entstehen, die auf ausser-künstlerische Externalitäten ausgerichtet sind: Kunst und Soziales, Kunst und Tourismus usw. – so, als ob die Kunst an sich nicht mehr ausreichen würde und man einen Vorwand bräuchte, um sie zu rechtfertigen, während gleichzeitig das künstlerische Schaffen in eine bestimmte Richtung gelenkt wird<sup>5</sup>.

In der Praxis äussert sich dies in Fördermassnahmen für Kunst im öffentlichen Raum und für Innovation, in Skulpturenparks – die typisch für Kulturprojekte in ländlichen Gebieten sind – und, sehr häufig, in Künstlerresidenzen, wobei Plattformen für Kulturschaffende die vielfältigen Angebote auflisten und fast wie Reisebüros funktionieren. All dies lässt sich weitgehend dadurch erklären, dass Kultur mittlerweile als Hebel für die territoriale und wirtschaftliche Entwicklung wahrgenommen wird, insbesondere in ländlichen oder wirtschaftlich weniger entwickelten Gebieten. Auch Universitäten und Hochschulen haben eine Umstrukturierung durchlaufen, die mit der projektbezogenen Arbeitsweise und deren Ökonomie zusammenhängt.

In der Praxis sind die Kunstschaffenden zunehmend gezwungen, Strategien zur Beschaffung von Finanzmitteln zu entwickeln: Sie müssen einen Grossteil ihrer Zeit der Mittelbeschaffung widmen, Anträge erstellen, ständig innovativ sein, greifbare Ergebnisse vorweisen und konkrete Probleme lösen. Der Künstler verkörpert nun die Figur des flexiblen, nomadischen und kreativen Arbeiters des «neuen Geistes des Kapitalismus». Diese Projektlogik droht somit, sinnstiftende Praktiken in abstrakte Verfahren zu verwandeln, die den Sinn einer Praxis verwässern, wenn diese sich von Projekt zu Projekt

---

<sup>5</sup> Wir finden hier das Konzept der *Konditionalität* des Zugangs zu kulturellen Ressourcen wieder.

auf den Weg macht. Der Kurator Kuba Szreder hat sogar den Begriff «Projektariat» geprägt, um diese neuen Zwänge im Rahmen der künstlerischen Arbeit zu beschreiben.



I don't  
want to  
do another  
project

Kathrin Böhm  
*I don't want to do another project*  
Klebeband auf Papier  
2019

Diese kritischen Aspekte der Projektökonomie in der Kunst bilden das, was man als «These der Instrumentalisierung» bezeichnen kann. Sie ist jedoch zu relativieren: Auch wenn die künstlerischen Praktiken durch die Projektlogik verändert wurden, waren es zunächst die Künstler selbst, die diese Projektkultur entwickelt haben, obwohl sie anfangs noch nicht als solche bezeichnet wurde. Diese Logik zeigte sich bereits in den 1960er- und 1970er-Jahren in der Notwendigkeit, die Kunst zu «repolitisieren», indem das Objekt dem Markt entzogen und in ein Projekt umgewandelt wurde. Ortsspezifische Praktiken sind ein gutes Beispiel dafür, da hier massgeschneiderte Kreationen für einen bestimmten Ort zu beobachten sind, die von äusseren Faktoren beeinflusst sind und als Reaktion auf eine bestimmte moderne Auffassung von Kunst entstehen, die den Zugang zum Werk «dekontextualisierte». Durch diese Arbeit vor Ort erwerben die Künstler neue, für diese Art von Projekten spezifische Kompetenzen, wie zum Beispiel die Leitung von Teams und Baustellen sowie die Arbeit vor Ort, da dies Teil ihres Schaffensprozesses und ihrer Strategie ist, die Kunst zu repolitisieren und sie in den Mittelpunkt des sozialen Gefüges zu stellen.

In dieser neuen Auffassung von Kunst stellen sich folgende Fragen: Wie lässt sich Kunst begreifen, wenn sie der Logik von Handelszweck und Handelsmitteln unterworfen ist, wenn Kunst nicht mehr autark ist, sondern von einem Kontext oder einem zu lösenden Problem abhängt, wenn der Kunstschaffende auch ein Spezialist für Sozialwissenschaften auf methodologischer Ebene sein muss, und wenn die Aufmerksamkeit nicht auf das gerichtet ist, was Kunstschaffende produzieren, sondern darauf, wie sie im Herzen der Gesellschaft agieren? Benoît Antille schlägt vor, ein Projektdenken innerhalb der Kunstwelt zu entwickeln, um Kunstschaffenden mehr Macht zu geben und das Projekt in eine eigenständige Form des Mediums zu verwandeln.

Da das Kunst-*Projekt* zu einer vorherrschenden Arbeitsform für Kunstschaffende, Kuratoren und Forscherinnen geworden ist – parallel zum oder anstelle des Kunst-*Objekts* –, ist es unerlässlich geworden, eine echte Projektphilosophie zu entwickeln, die auf künstlerische Herausforderungen zugeschnitten ist, so wie es andere Disziplinen vor dem Kunstbereich getan haben, etwa Architektur, Management, Psychologie oder Pädagogik. Ausgehend von der Idee, dass Kunstschaffende das Projekt seit den 1960er-Jahren als eigenständiges Medium behandeln, gilt es, eine Kunstgeschichte, Kunstkritik und praktische Reflexion durch das Prisma des Projekts zu entwickeln, die es ermöglicht, die in der Kunstwelt vorherrschende These zu überwinden: diejenige der Instrumentalisierung. Kunst durch das Prisma des Projekts zu betrachten, bedeutet nämlich, Kunst als Mittel zum Handeln zu begreifen. Es bedeutet, eher in Begriffen der Handlungsfähigkeit als der Instrumentalisierung zu denken.

***Carole Christe, Soziologin, Generalsekretärin der Compagnies Vaudoises und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Musikhochschule Waadt-Wallis-Freiburg***

Die Forschung von Carole Christe konzentriert sich auf Theater- und Tanzkompanien in der Region um den Genfersee, einem Gebiet mit einer hohen Dichte an Kulturakteuren, was vor allem auf die Fördermöglichkeiten in den beiden grossen Zentren Genf und Lausanne zurückzuführen ist. Diese Fördermittel sind jedoch im Wesentlichen an Produktionen gebunden, was eine ständige kreative Tätigkeit erfordert und die Kunstschaffenden oft dazu zwingt, ein Projekt nach dem anderen anzugehen und bereits während der Entstehung eines Projekts über das nächste nachzudenken. Diese Arbeitsweise ist bereits während des Studiums üblich, das oft auf kurzen Einsätzen und Praktika basiert – ein Zeitrhythmus, der sich später im Berufsleben fortsetzt. Unternehmerisches Handeln wird somit bereits im akademischen Kontext eingeführt, und die Kunstschaffenden gewöhnen sich nicht nur daran, das Projekt zu konzipieren, zu schreiben und zu gestalten, sondern auch daran, es umzusetzen, das Geld zu verwalten, die Aufführung zu produzieren usw. Eine Tätigkeit wie in einem Kleinunternehmen, für «Kompanievereine», die in der Realität oft aus nur einer Person bestehen. Hinzu kommt, dass in vielen Fällen die Aufführung und die anschliessende Tournee unterschiedliche Projekte darstellen, da sie separate Überlegungen, die Erstellung von Unterlagen, Förderanträge und Recherchen erfordern.

Um diese Dynamiken zu veranschaulichen, präsentiert Carole Christe den Fall einer Künstlerin namens «Flora», die zunächst einen Preis gewinnt, der ihre Arbeit legitimiert und ihr als Sprungbrett dient. Kurz darauf läuft die dreiseitige Vereinbarung aus, die sie mit dem Kanton und der Stadt abgeschlossen hatte, und wird nicht verlängert, was für sie ein grosser Schock mit schwerwiegenden Folgen darstellt. In einer dritten Phase, nach dieser Unterbrechung, wird die Vereinbarung wieder aufgenommen, jedoch erneut nur für einen begrenzten Zeitraum. So zeigt sich, dass Fördervereinbarungen, die ein Instrument zur Bekämpfung bestimmter nachteiliger Auswirkungen der projektbezogenen Finanzierung darstellen können, auch eine Reihe von Unsicherheiten mit sich bringen, da Flora abrupt und unmittelbar erfahren musste, dass diese mehrjährige Unterstützung in ihrem Fall nicht verlängert werden würde.

Carole Christe geht anschliessend auf eine weitere Art von Förderinstrument ein, das sich während und nach der Covid-19-Pandemie stark weiterentwickelt hat: Stipendien für die künstlerische Suche (Forschung). Die damals von den Institutionen ergriffenen Massnahmen führten dazu, dass die Forschungsphasen stärker in den Blickpunkt rückten. Diese spezifischen Stipendien, nicht an eine Produktionsverpflichtung geknüpft, waren sehr wichtig, da sie es ermöglichten, diese Arbeitsphase zu unterstützen, die zwar in jeder Aufführung vorhanden, aber oft sowohl in finanzieller als auch in symbolischer Hinsicht wenig anerkannt ist. Allerdings führten sie auch dazu, dass der Entstehungsprozess einer Aufführung in verschiedene, klar definierte Arbeitsabschnitte zerlegt wurde, die jeweils als eigene Projekte betrachtet werden, was nicht dazu beiträgt, einen Gesamtüberblick über die geleistete künstlerische Arbeit zu gewinnen.

Abgesehen von diesen Massnahmen bleibt die projektbezogene Finanzierung im Wesentlichen der wichtigste Fördermechanismus. Und genau diese hat die verheerendsten Auswirkungen auf das Wohlergehen und die Arbeit der Künstler (sei es im administrativen, kreativen oder organisatorischen Bereich). Tatsächlich verstärkt die projektbezogene Arbeitsweise die Prekarität und zwingt somit zur Mehrfachbeschäftigung, das heisst zur Kumulierung mehrerer unterschiedlicher beruflicher Verpflichtungen, aber auch mehrerer Funktionen innerhalb ein und desselben Projekts. Dies führt jedoch nicht zu höheren Löhnen und ist einer der Faktoren für die wirtschaftliche Prekarität in diesem Sektor.

Bei der Suche nach Verbesserungsmöglichkeiten stellt Carole Christe fest, dass das Wirtschaftssystem der darstellenden Künste davon profitieren würde, diese projektbezogene Logik zu überdenken, insbesondere im Hinblick auf die damit verbundenen befristeten Verträge, die per Definition keine wirtschaftliche Stabilität ermöglichen. Beispielsweise könnte im Rahmen des Arbeitslosensystems ein echtes System der zeitweiligen Beschäftigung für Kunstschaffende eine grössere Sichtbarkeit ihrer Arbeit sowie wirtschaftliche Unterstützung ermöglichen. Eine Änderung, die sich jedoch ausschliesslich auf die Arbeitslosigkeit bezieht, würde weder die Projektlogik ausgleichen noch kurze und befristete Verträge beseitigen. Führt man diesen Gedanken weiter, könnte man sich fragen, ob es wirklich sinnvoll ist, die projektbezogene Logik im System der darstellenden Künste beizubehalten.

### **TEIL 3 – RUNDTISCHGESPRÄCH: ERFAHRUNGEN AUS DEM KULTURELLEN UND POLITISCHEN BEREICH**

#### ***Moderation : Mathias Rota und Jules Raynal***

Dieser dritte und letzte Teil des Tages fand in Gestalt einer Podiumsdiskussion statt, die sich mit den Herausforderungen und dem Dialog zwischen Politik und Kultur in der Schweiz befasste. Die Fragen zielten darauf ab, politische Praktiken im Kulturbereich sowohl auf parlamentarischer Ebene als auch seitens der Kulturschaffenden miteinander zu verknüpfen.

In diesem Bericht möchten wir die Äusserungen der einzelnen Rednerinnen und Redner zusammenfassen, wobei diese natürlich im Kontext eines Dialogs zu verstehen sind.

#### ***Mathilde Crevoisier, Ständerätin und Mitglied der Kommission für Wissenschaft, Bildung und Kultur***

Mathilde Crevoisier erläuterte die Rolle und die Arbeitsweise der Kommission für Wissenschaft, Bildung und Kultur des Ständerats. Sie wies darauf hin, dass es sich um die Kommission handelt, die für die Kulturbotschaft zuständig ist und alle vier Jahre die strategischen Prioritäten sowie den finanziellen Rahmen für die Kulturförderung auf Bundesebene festlegt. Diese Kommission ist bei den Mitgliedern des Ständerats nicht besonders beliebt, im Vergleich zu jener, die sich beispielsweise mit Gesundheit befasst, aber sie bleibt dennoch sehr interessant, insbesondere weil sie politisch weniger polarisiert ist als andere. Da kulturelle Themen nicht als vorrangig angesehen werden, ermöglicht dies die Diskussion der behandelten Themen und das Einbringen von Gesetzesentwürfen. Auch wenn nicht besonders spaltend, so ist die Frage der Kosten und der öffentlichen Finanzierung der Kultur doch immer gegenwärtig, umso mehr im aktuellen Kontext von Budgetkürzungen. Man muss also ständig darum kämpfen, die Finanzmittel zu gewährleisten.

Zum Thema Einfluss erklärt Mathilde Crevoisier, dass die Lobbyarbeit bei den Parlamentariern eine sehr grosse Rolle spielt und es für die Kultursektoren unerlässlich ist, sich zu organisieren und zusammenzuschliessen, da vor allem diejenigen Gehör finden, die über die grössten Mittel verfügen, um sich Gehör zu verschaffen. Die Kulturbotschaft beispielsweise wird viel stärker von den Anliegen der Dachverbände beeinflusst als von individuellen Anliegen oder denen von Vereinen in Schwierigkeiten.

Was die nächste Kulturbotschaft betrifft, die voraussichtlich im nächsten Jahr in die Vernehmlassung geht und den Zeitraum 2029–2032 abdeckt, stellt Mathilde Crevoisier klar, dass die Botschaft noch nicht in den Händen der Politik liegt und dass der Wille besteht, diese Botschaft partizipativ zu

erarbeiten, indem die Forderungen der betroffenen Kreise im Vorfeld angehört werden. Die Parlamentarier sind nicht während der gesamten Ausarbeitung der Botschaft anwesend, sondern greifen vielmehr ein, um bei der Ausarbeitung beratend und anleitend mitzuwirken und zu versuchen, die Handlungsfelder und die betroffenen Akteure zu erweitern, wobei das Gleichgewicht des Sektors gewahrt bleibt. Sie betont, dass es dafür wichtig ist, die Finanzierung sicherzustellen und sich auch politisch zusammenzurufen, um Unterstützung für die Kulturbotschaft zu schaffen und diese anschliessend angemessen umsetzen zu können.

***Albane Dunand, Direktorin der Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles (FCMA)***

Auf die Frage nach dem Einfluss der Lobby für aktuelle Musik antwortet Albane Dunand, dass die Branche über keine Lobbyisten in Bern verfüge und dass die aktuelle Musik aufgrund der Rollenverteilung zwischen den Körperschaften im Wesentlichen in die Zuständigkeit der Kantone und Gemeinden falle. Die Bemühungen konzentrierten sich daher auf diese Ebene, auch wenn es nach wie vor wichtig sei, in die Ausarbeitung der Kulturbotschaft einbezogen zu werden und diese Anerkennung zu erhalten. Dennoch hat die FCMA in den letzten Jahren Empfehlungen an den Bund gerichtet – insbesondere die 2022 gemeinsam mit Petzi veröffentlichte Studie –, was sie näher an die Politik auf Bundesebene herangeführt hat, insbesondere an jene, die die Unterstützung von Konzertlokalen oder die Arbeits- und Vorsorgebedingungen von Künstlern betrifft. Sie fügt hinzu, dass der Bereich der aktuellen Musik noch wenig strukturiert ist und dass es keinen Verfassungsartikel zur aktuellen Musik gibt – wie beim Kino –, was durch die erst kürzlich erfolgte Anerkennung und Legitimierung des Bereichs verständlich ist.

Die Logik, wonach geringfügige Fördermittel ausreichen, um Künstler und die Branche am Leben zu erhalten, muss ihrer Meinung nach angeprangert werden, ebenso wie das Fehlen einer langfristigen Perspektive in den vorgeschlagenen politischen Massnahmen. Es bedarf einer echten Förderpolitik für die aktuelle Musikszene, die es denjenigen, die ihre Tätigkeit professionell ausüben, ermöglicht, entsprechend unterstützt zu werden, und nicht nach denselben Massstäben wie diejenigen, die ihre Tätigkeit als Hobby betreiben. Nur eine langfristige Unterstützung der Künstler und Einrichtungen im Rahmen einer echten kulturpolitischen Strategie wäre in der Lage, eine echte Ausstrahlung der Künstler und der Branche zu schaffen.

Als es in der Debatte um den Entwurf einer «Lex Spotify» ging, erklärte Albane Dunand, dass dieses Konzept, ähnlich wie die Lex Netflix, in der Westschweiz grosse Unterstützung genieesse, dies jenseits der Saane jedoch weniger der Fall sei. Es liegt auf der Hand, dass eine Übertragung der Lex Netflix auf den Musiksektor aufgrund der sehr unterschiedlichen Funktionsweisen der beiden Branchen unmöglich ist, und das Ziel eines solchen Gesetzes wäre es nicht, Plattformen dazu anzuregen, Musik in der Schweiz zu produzieren. Aber es könnte in einem ersten Schritt den Zugang zu Daten über die Verwaltung der Werke ermöglichen.

Zweitens stellt die Auffindbarkeit der Werke, beispielsweise durch die Kuratierung von Playlists, eine zentrale Herausforderung dar, da der Algorithmus zum entscheidenden Faktor geworden ist und die Werke erst durch die Referenzierung eine echte Reichweite erlangen. Sie weist darauf hin, dass im Parlament Postulate eingereicht wurden und dass das Bundesamt für Kultur eine Arbeitsgruppe ins Leben gerufen hat, um mit den Streaming-Plattformen in Kontakt zu treten und diese Fragen zu erörtern. Es ist jedoch davon auszugehen, dass es nicht einfach ist, die Hebel zu aktivieren, um diese Gespräche auf Augenhöhe und ausgewogen mit diesen Akteuren zu führen, die für die Förderung und Verbreitung der Werke von entscheidender Bedeutung sind.

Schliesslich merkt Albane Dunand an, dass aktuelle Musik in der Schweiz sehr stark konsumiert wird, dass sich dieses Argument jedoch gegen die Branche wenden kann, denn die Tatsache, dass ein Produkt sehr gefragt ist, bedeutet nicht zwangsläufig, dass die Menschen, die entlang der gesamten Wertschöpfungskette arbeiten, gut bezahlt werden. Die aktuelle Musikszene befindet sich somit oft in einer unangenehmen Zwickmühle: Sie ist zwar zu bedeutend, aber gleichzeitig nicht strukturiert genug, um weder als Kultursektor noch als Wirtschaftssektor voll anerkannt und gewürdigt zu werden.

### ***Frédéric Guillaume, Filmregisseur und Präsident des Vereins BURRO***

Frédéric Guillaume weist gleich zu Beginn darauf hin, dass die Beziehungen des Kinos zur Eidgenossenschaft eine nationale Besonderheit darstellen. Tatsächlich steht die Branche seit den 1930er-Jahren im Fokus der Politik – insbesondere aufgrund ihres Potenzials für Propagandazwecke – und profitiert von gut strukturierten Dachverbänden mit einer relativ starken Lobby, auch wenn dies manchmal erhebliche wirtschaftliche Kosten mit sich bringt (wie die Kosten für die Kampagne gegen die «No Billag»-Initiative, die noch immer beglichen werden). Er betont, dass es für die Branche immer schwieriger wird, Kampagnen gegen diese politischen Angriffe zu führen. Daher bleiben die politische Begleitung und das politische Engagement weiterhin sehr wichtig, ebenso wie die Strukturierung und die Schnittstellen zwischen den Dachverbänden und den Vertretern der Filmindustrie, was ebenfalls mit Kosten verbunden ist.

Hinsichtlich der Kulturbotschaft ist Frédéric Guillaume der Ansicht, dass diese eine zentrale Rolle einnimmt, da sie einen nationalen politischen Rahmen schafft und daher sehr ernst genommen wird. Für den Kinobereich muss jedoch auch die Bedeutung des alle vier Jahre neu verhandelten «Pacte de l'audiovisuel» berücksichtigt werden, der eine wesentliche Rolle bei der Festlegung der für die Filmproduktion bereitgestellten Mittel spielt. Zudem können jederzeit Sparmassnahmen aufkommen, wie man derzeit an den geplanten Kürzungen im Budget der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) sieht, die erhebliche Auswirkungen auf die Finanzierung von Filmfestivals in der Schweiz haben werden.

Dennoch scheint die Anziehungskraft der Filmbranche ungebrochen, und die Zahl der Projekte, für die finanzielle Unterstützung beantragt wird, steigt kontinuierlich an. Dieser Kontext erklärt zum Teil den Anstieg der Koproduktionen – die beispielsweise für Animationsfilme unvermeidlich sind –, wobei sich dieser Trend weiter verstärken dürfte. Heute ist es nicht mehr möglich, einen Film zu fördern, ohne dass er einen internationalen Verleiher hat.

Hinsichtlich der Lex Netflix und ihrer Auswirkungen erinnert Frédéric Guillaume daran, dass dieses Gesetz vorsieht, dass 4 % des in der Schweiz von Streaming-Plattformen erzielten Umsatzes in die lokale Produktion reinvestiert werden müssen. Die Kampagne für die Lex Netflix war langwierig, und ihr Ergebnis war keineswegs von vornherein sicher. Was die Auswirkungen einige Jahre nach Inkrafttreten des Gesetzes angeht, so ist es wenig überraschend, dass diese Plattformen nur sehr geringes Interesse an der Schweizer Kulturpolitik zeigen. Konkret verlangen sie sehr kurze Produktionszeiten und behalten gleichzeitig eine starke redaktionelle Kontrolle; was sich natürlich auf den Markt auswirkt, da «Mainstream»-Produktionen gefördert werden, deren Ästhetik der Linie der jeweiligen Plattform entspricht<sup>6</sup>. Er erinnert daran, dass das Kino in der Schweiz keine Industrie,

---

<sup>6</sup> Hier zeigt sich erneut der bereits erwähnte Trend zur Homogenisierung des künstlerischen Schaffens, der im Zusammenhang mit den Auswirkungen bestimmter Förderkriterien (hier: die Anforderungen, die eine Plattform wie Netflix an Produktionen stellt) sowie mit der zunehmenden Bedeutung des Privatsektors in bestimmten Kulturbereichen angesprochen wurde (Tendenz, vor allem ein *profitables* Kulturangebot bereitzustellen).

sondern eher ein Handwerk ist und dass die Plattformen auch fertige Produkte kaufen, um sie online zu verbreiten.

Frédéric Guillaume stellt schliesslich fest, dass das Publikum sich oft kaum für die Herkunft der Filme interessiert, die es sich ansieht, was insbesondere das Fehlen einer politischen Debatte über diese Themen erklärt, ähnlich wie bei kulturpolitischen Fragen im Allgemeinen.

**Anhang 1: Monatliche Haushaltsausgaben (2022)**

Logement et énergie	1'374 fr.
Transports	761 fr.
Nourriture et boissons non-alcoolisées	629 fr.
Restauration et service d'hébergement	540 fr.
<b>Culture (y c. médias)</b>	<b>302 fr.</b>
Santé	221 fr.
Vêtements et chaussures	172 fr.
Boissons alcoolisées ou tabac	92 fr.

Source : OFS, Statistique du financement de la culture, enquête sur le budget des ménages (EBM)

<b>Dépenses mensuelles moyennes d'un ménage pour la culture et les médias</b>				
En francs par mois et par ménage, à prix courants	<b>2019</b>	<b>2020</b>	<b>2021</b>	<b>2022</b>
<b>Dépenses de consommation totales</b>	4'923 b	4'672* b	4'637 b	4'949* b
<b>Dépenses culturelles (incl. médias)</b>	315 b	302* b	294* b	302* b
<b>Contenus et services</b>	271 b	252* b	246* b	256* b
Contenus et services audiovisuels	40 b	38* b	36* b	39* b
Imprimés	38 c	37 c	36 c	35 c
Internet (y c. abonnements combinés)	156 b	152 b	151 b	145* b
Musées, expositions, bibliothèques, jardins zoologiques, etc.	6 d	3* d	4 d	5* d
Théâtre et concerts	16 d	5* e	5 e	14* d
Cours de musique et de danse	11 d	11 d	11 d	11 d
Contributions à des associations culturelles	2 d	2 e	2 d	1 d
Autres services dans le domaine de la culture et des divertissements	4 e	3 e	2* e	4* e
<b>Matériel et biens</b>	44 d	50 d	48 c	46 d
Appareils de lecture et de réception	25 d	32* d	32 d	27 d
Biens destinés à une activité créative	16 e	16 e	14 d	15 d
Réparations	( )	( )	( )	( )
Œuvres d'art	( )	( )	( )	( )

\* La différence est significative avec la valeur de l'année précédente.

Source : OFC, idem.