

O bwohl sich der Begriff der »Freien Szene« gegenüber dem des »Off-Betriebs« inzwischen etabliert hat, ist sein Inhalt nach wie vor diffus. »Szene« ist zunächst ein offener soziologischer Terminus, »frei« behauptet Autonomie. Wer als MusikerIn freiberuflich arbeitet, verzichtet auf die Sicherheiten einer Anstellung mit festem Gehalt, Krankenversicherung, Rentenbeitrag usw. zugunsten eines zeitlich und inhaltlich weitgehend selbstbestimmten Schaffens – mit all seinen Vor- und Nachteilen. Denn auch wenn die Programme der Freien Szene von den InterpretInnen selbst gestaltet sind, sie Kooperationen und Spielorte selbst wählen und frei sind für künstlerische Experimente, ist auch die Freie Szene Zwängen unterworfen, die ihre Arbeit bestimmt, in erster Linie denen der Selbstfinanzierung. So gut wie jeder Akteur der Freien Szene ist auch Antragsteller, entsprechende Fristen müssen eingehalten werden wie auch – nach erfolgter Bewilligung – strenge Regularien zur Verausgabung der Mittel. Da die Gelder für die Freie Szene begrenzt sind, ist das selbstbestimmte, freie Arbeiten nicht selten gleichbedeutend mit finanziellem Prekariat: viele Projekte finden auch dann statt, wenn sie keinerlei Förderung erhalten.

Zur Freien Szene der zeitgenössischen Musik zählen nicht nur die MusikerInnen und Ensembles, KomponistInnen, DirigentInnen, MusikwissenschaftlerInnen und –journalistInnen, DramaturgInnen und KuratorInnen, ManagerInnen, ProduktionsleiterInnen und TechnikerInnen. Sie umfasst auch Präsentations- und Probenorte, Festivals, Reihen, Diskursformate und Verbände samt Teams und Infrastruktur. Will man eine Szene beschreiben, die aufgrund ihrer speziellen Disposition eine Vielzahl – auch (ästhetisch) widersprüchlicher – Perspektiven vereint, scheint es sinnvoll, die Strategien und Strukturen in den Fokus zu rücken, die die Szene ausgebildet hat, um sich bei Beibehaltung maximaler künstlerischer Selbstbestimmung mit den damit einhergehenden ökonomischen, organisatorischen, gesellschaftlichen und kulturpolitischen Bedingungen zu arrangieren. Diese Szene aufgrund ihrer Diversität lediglich als »Labor für [ein] unvergleichliches Kulturangebot« zu qualifizieren,¹ ist nicht nur deshalb kurzschlüssig, weil das künstlerische Experiment in einen zwingenden Verwertungszusammenhang gestellt wird. Verheerender noch legt die Bestimmung des Labor »Freie Szene« implizit als dem eigentlichen Kunstbetrieb vorgeschaltete Spielwiese aus, auf der sich KünstlerInnen austoben, bevor sie irgendwann »richtige Kunst« machen.²

Patrick Klingenschmitt

Zwischen Autonomie und Mangelverwaltung

Strukturen und Organisationsformen der Freien Szene zeitgenössischer Musik in Berlin

Sehr viel genauer als über den Begriff der inhaltlichen Vielgestaltigkeit lässt sich etwas über die Verfasstheit der Freien Szene durch die Betrachtung ihrer Strukturen erfahren: Wie laufen Entscheidungsprozesse ab? Haben sich Hierarchien gebildet und wenn ja, wie sehen diese aus? Wie funktioniert politische Teilhabe? Welchen Stellenwert hat die Freie Szene in der heutigen Kulturlandschaft? Diese Fragen sollen im folgenden anhand der Freien Szene zeitgenössischer Musik in Berlin beleuchtet werden.

Dezentrale Ensemblelandschaft

Die Freie Szene der zeitgenössischen Musik in Berlin³ hat sich in den letzten fünfundzwanzig Jahren quantitativ wie qualitativ weitaus intensiver als in anderen Städten der Bundesrepublik entwickelt und organisiert. Grundlegende Bedingung dafür ist das dezentrale Fördermodell, das die Westberliner Kulturpolitik seit den 1970er Jahren verfolgte und das vor allem ab Mitte der 80er Jahre eine erhöhte Zahl an Ensemblegründungen begünstigte. Nach dem Mauerfall erfuhr die sich so gebildete Landschaft an Akteuren einen wesentlichen Entwicklungsschub durch die unregulierten urbanen Räume, die im Ostteil der Stadt verfügbar wurden. Die Besetzung und Kuration dieser Orte durch Kunstschaffende wirkte zur richtigen Zeit wie ein Katalysator für die Ausdifferenzierung und Entwicklung der Szene und prägt sie bis heute.

Ohne Gravitationszentrum – in Form etwa eines Leuchtturmensembles – konnten die zahlreichen, frei arbeitenden Gruppen über die Jahre parallel und in Koexistenz miteinander bestehen und die unterschiedlichsten künstlerischen Positionen herausbilden. Diese finden in den jeweiligen Kernbesetzungen ihren Niederschlag: reine Vokalensembles, voll besetzte Kammerorchester, Streichensembles und -quartette finden sich ebenso wie Duos und Trios verschiedener Zusammensetzung. Daneben arbeiten eine ganze Reihe von Ensembles im Bereich des Musiktheaters oder explizit interdisziplinär und erweitern sich

»Im Vordergrund stehen Schritte hin zu einer Kulturpolitik, die die Freie Szene als eigenständigen Akteur und als Chance für die Stadt ernst nimmt und entsprechend finanziert; eine Kulturpolitik, die verstanden hat, [...] dass die Freie Szene mit ihrem Formenreichtum und ihrer Produktionsvielfalt längst zum eigentlichen künstlerischen Innovationstreiber geworden ist.« (aus: *Kampagne zum Haushalt 2016/17 der Berliner Koalition Freie Szene*)

3 Berlin ist deutschlandweit die Stadt mit den meisten ortsansässigen freien Ensembles für zeitgenössische Musik, vgl. Reinhard Flender (Hrsg.), *Freie Ensembles für Neue Musik in Deutschland*; Schott, Mainz u.a. 2007. S. 27.

1 Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Michael Müller, in der Pressemitteilung vom 6.7.2016 zu den Ergebnissen der ersten Auswahlrunde des Hauptstadtkulturfonds zum Förderzeitraum 2017, siehe: <http://www.hauptstadtkulturfonds.berlin.de/index.php?id=63> (Stand: 17.10.2016).

2 Zum Begriff der »Freiheit« im Selbstverständnis der Freien Szene siehe den Artikel *Gemeinschaft ohne Wir* von Tanja Krone und Sandra Man in: *Berliner Gazette*: <http://berlingazette.de/freie-szene-berlin/> (Stand: 17.10.2016).

Kampagne der *Koalition Freie Szene Berlin* »Geist ist noch flüchtiger als Kapital – haltet ihn fest!« im August 2013 im Zentrum von Berlin, u.a. am Maxim Gorki Theater und am Eingang der Philharmonie (rechte Seite). (© haben und brauchen.de)



projektweise nach Bedarf um SchauspielerInnen, TänzerInnen, RegisseurInnen oder TänzerInnen. Viele Kollektive kommen auch nur für ein oder wenige Projekte zusammen, die Fluktuation der MusikerInnen ist generell hoch. In der offenen Ensemblekonfiguration der Freien Szene setzt sich die Tradition der Ensembleform des 20. Jahrhunderts fort, die als Reflex auf die einmaligen Besetzungen in vielen Werken ab der Wiener Schule Gestalt annahm – gleichzeitig bildet sie deren logische Fortführung und erlaubt eine zuvor ungeahnte Variabilität des Klangkörpers »Ensemble«.

Laut Statistik des MIZ fanden die meisten Ensemblegründungen in Deutschland in den Jahren 1996 bis 2000 statt.⁴ Siebenunddreißig Neugründungen waren es in diesen vier Jahren, darunter einige, die sich als feste Gruppierungen mittlerweile einen internationalen Ruf erspielt haben. Die Arbeitsweise der Ensembles ist dabei im wesentlichen seit der Gründung unverändert geblieben: In einem ersten Schritt werden im Kollektiv Ideen entwickelt und Programme entworfen, mit denen dann Anträge gestellt oder anderweitig Mittel zur Realisierung eingeworben werden. Die hierfür nötige, organisatorische Arbeit wird entweder zusätzlich zu den musikalischen Verpflichtungen von Mitgliedern des Ensembles geleistet oder es findet eine projektweise Zusammenarbeit mit freiberuflichen KulturmanagerInnen statt. Auch nach bald drei Jahrzehnten kontinuierlicher Arbeit muss die organisatorische Infrastruktur immer wieder über Projektanträge temporär finanziert werden. Im Laufe der Jahre hat sich ein relativ überschaubarer Pool an KulturmanagerInnen und MusikwissenschaftlerInnen gebildet, die regelmäßig mit Ensembles und Festivals der

organisatorischen Aufgaben, von der Bürotätigkeit bis hin zu Projektleitung und Konzertakquise, übernehmen.

In Berlin gibt es zwar die Möglichkeit, Struktur- und Personalmittel über eine Basisförderung zu bestreiten, allerdings läuft diese nach maximal zwei Jahren aus und bietet keine Grundlage für unbefristete Anstellungen. Vergleichsweise wenige Ensembles können deshalb dauerhaft eine feste Bürostruktur halten, trotzdem wird die Forderung nach einer institutionellen Förderung in der Szene mehrheitlich kritisch betrachtet: Man sieht die Dezentralität und relative Gleichberechtigung in Gefahr, sollten sich durch die Institutionalisierung doch ein oder mehrere »Zentren« ergeben, die unabhängig von Projektförderungen sind und deshalb anderen Akteuren gegenüber im Vorteil.

Für die Programme zeichnen die Ensembles selbst verantwortlich bzw. deren künstlerische Leitung, wenngleich Entscheidungen in der Regel im Dialog getroffen werden. Auch aufgrund dieser quasi basisdemokratischen Disposition haben sich die meisten Ensembles inzwischen für die Rechtsform einer eingetragenen Körperschaft entschieden, wobei GbR und eingetragener Verein die häufigsten Formen sind. Auch wenn zur Rechtsform der Ensembles keine aktuellen Zahlen vorliegen, so macht ein Blick über die Szene doch deutlich, dass sich seit der letzten deutschlandweiten Erhebung von 2005⁵ das Bewusstsein für die Notwendigkeit einer solchen Rechtsstruktur erheblich gesteigert hat. Dieses Zeichen fortschreitender Professionalisierung bedeutet paradoxerweise gleichzeitig eine Aneignung institutioneller Strukturen.

10 Freien Szene zusammenarbeiten und die orga-

4 <http://www.miz.org/downloads/dokumente/727/statistik88.pdf> (Stand: 17.10.2016)

5 Vgl. Reinhard Flender, a.a.O., S. 28.



Kooperationen und Bündnisse

Trotzdem ist kein Ensemble hermetisch geschlossen, selten spielt ein Solist ausschließlich in einem bestimmten Verbund. Vielmehr gehört das Nomadentum in der Freien Szene zum Status Quo; die Extreme reichen dabei von MusikerInnen, die keinem Ensemble fest angehören, bis hin zu Kooperationen zwischen einzelnen Ensembles, die – ein Phänomen erst der letzten Jahre – auf der Basis ihrer individuellen Formationen völlig neue Klangkörper generieren.⁶ Trotz einer solchen radikalen strukturellen Offenheit bilden die Ensembles und Gruppen zugleich für sie jeweils typische künstlerische Profile aus, die sie oft zu »Spezialensembles« auf ihrem jeweiligen Gebiet werden lassen.

Für Komponisten bietet die Zusammenarbeit mit freien Ensembles daher zwei wesentliche Vorteile: Auftragskompositionen lassen sich oft individueller aushandeln und müssen nicht zwangsläufig den vollständigen Ensembleapparat bedienen. Ist doch die Besetzung das ausschlaggebende Kriterium der Zusammenarbeit, findet der Komponist einen versierten und eingespielten Klangkörper vor, von dessen spielpraktischen Erfahrungen die entstehende Komposition stark profitiert. Diese flexiblen Voraussetzungen, die sich mit staatlichen Orchestern nicht realisieren lassen, bilden die Grundlage für die häufig enge Beziehung freier Ensembles zu bestimmten DirigentInnen und KomponistInnen, die als »konstituierend für die Ensemblekultur« beschrieben werden kann.⁷ Der so entstehende freie Diskursraum hat sich vor allem in der jüngeren Vergangenheit als enorm bedeutend für die Entwicklung der zeitgenössischen Musik herausgestellt: Werke wesentlicher äs-

thetischer Strömungen wie Diesseitigkeit und Neuer Konzeptualismus sind maßgeblich in ihm entstanden. Zusätzlich löst der Austausch »auf Augenhöhe« zwischen Instrumentalisten und Komponisten die starren Kategorien von Urheber und Ausführendem immer mehr auf.

Mangelverwaltung und Sichtbarkeit

Gerade die Festivals und Veranstaltungsreihen der Freien Szene machen aktuelle Diskurse einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich, indem sie auf gesellschaftliche Themen reagieren und diese in Zusammenhang mit ästhetischen Entwicklungen bringen. Aber auch die auf langjährige Kontinuität ausgelegten Formate mit einem hohen organisatorischen Aufwand und entsprechendem personellen Bedarf sehen sich vor das Problem gestellt, aufgrund immer wieder neu zu beantragender Mittel über nur kurze Planungssicherheit zu verfügen. Sind im institutionalisierten Festivalbetrieb Planungsvorläufe von zwei Jahren üblich, hat ein freies Festival mit Projektförderung oftmals nur wenige Monate, um sein Programm zu realisieren. Die Teams bestehen dementsprechend in der Regel aus der künstlerischen Leitung sowie wenigen, dramaturgisch wie organisatorisch unterstützenden HelferInnen, die auf der Basis pauschaler Honorarverträge die notwendige kontinuierliche Arbeit über einen längeren Zeitraum leisten.

In Berlin gibt es eine Vielzahl an Reihen mit unterschiedlichsten Profilen, die als Ankerpositionen für die gesamte Szene große Bedeutung haben. Trotzdem existiert bis dato nur ein einziger regulärer Fördertopf für dieses Format im Haushalt, der regelmäßig nur eine Reihe fördert. Für alle anderen Reihen und Festivals

6 Siehe den Beitrag zum Ensemblekollektiv Berlin S. 35-37 in diesem Heft.

7 Vgl. Reinhard Flender, a.a.O., S. 23.

10 Vgl. etwa <https://idw-online.de/de/news357835> (Stand: 17.10.2016).

11 Zu ähnlichen Schlussfolgerungen kommt Carla Franziska Linke 2011 bei einer Untersuchung des Publikums der zeitgenössischen Musik generell, vgl. Carla Franziska Linke, *Neues Publikum für zeitgenössische Musik. Festivalkultur im Wandel am Beispiel der Donaueschinger Musiktage*, Magisterarbeit, Leuphana Universität Lüneburg 2011.

12 Im Rahmen einer Kampagne der *Koalition der Freien Szene* 2013 entstand eine interaktive Karte, auf der alle der freien Szene nahen Orte in Berlin verzeichnet sind (bestehend und nicht mehr bestehende). Die Karte wird aktuell nicht gepflegt und es fehlt ein Plug-In zur Verknüpfung mit Google Maps, die Einzeichnungen vermitteln trotzdem einen guten Überblick: <http://www.erikstreb.de/temp/freie/> (Stand: 17.10.2016).

8 Die Zahl stammt aus dem online verfügbaren Veranstaltungskalender der *imm*. Erfasst sind alle Konzerte neuer Musik, die der Freien Szene machen den Großteil der gelisteten Veranstaltungen aus. Für 2015 verzeichnet der Kalender mehr als 800 Einträge, wenn ca. 60% der freien Szene zuzurechnen sind, macht das 500 Konzerte. Vgl. <http://imm-berlin.de/kalender.php>

9 Die Einschätzung erfolgt auf Grund persönlicher Beobachtungen des Verfassers.

steht somit nur das an sich ungeeignete Förderinstrument Projektförderung zur Verfügung. Projektmittel, dezidiert für Veranstaltungen zeitgenössischer Musik in Berlin, werden einzig von der *initiative neue musik berlin e.V.* (inm) vergeben, die aktuell über einen Förderetat von ca. 290.000,- Euro verfügt. Seit Jahren deckt der inm-Topf aber auch Festivals und Reihen der Szene mit ab und stattet sie behelfsmäßig aus. Der Druck auf die Jurys ist dementsprechend enorm, da sie mit ihrem Votum mitunter die Existenz strukturell wichtiger, finanziell stark bedürftiger Reihen gegen die Anschubfinanzierung interessanter Newcomer abwägen müssen. Dieser Mangelverwaltung könnte Einhalt geboten werden, indem die bestehende Festival- und Reihenförderung für die zeitgenössische Musik in Berlin – wie seit Jahren von der Szene gefordert – aufgestockt und ausgebaut werden würde. Dies würde die Projektfördertöpfe massiv entlasten und wiederkehrende Festivals hätten die Möglichkeit, nachhaltig angemessen tragfähige Strukturen aufzubauen.

Denn egal wie groß das Projekt, knappe Mittel wirken sich unmittelbar auf verhandelbare Kosten aus: auf das eigene Honorar der Veranstalter und Durchführenden sowie die Öffentlichkeitsarbeit. Die Werbemaßnahmen eines typischen Projekts der freien Szene beschränken sich deshalb auf ein Minimum, die Sichtbarkeit der Szene, über ihr reguläres, eingeweihtes Publikum hinaus, ist damit stark begrenzt. Es ist quasi unmöglich, als Interessent zufällig von einem Konzert der Freien Szene zu erfahren. Auch in Tageszeitungen oder in Sendungen der regionalen Rundfunkanstalten werden unterdurchschnittlich wenige dieser vielen, in Berlin tagtäglich stattfindenden Konzerte berücksichtigt – im Jahr 2015 waren es mehr als fünfhundert.⁸ Trotz der ungewöhnlichen Dichte von durchschnittlich fast zwei Veranstaltungen neuer Musik pro Abend spiegelt sich diese Vielfalt in der gesamtgesellschaftlichen Wahrnehmung nicht wider.

Publikum und Orte

Aufgrund der Vielseitigkeit der Szene ist ihre Hörerschaft nicht homogen, sondern je nach Programm, Ensemble, Anlass (Festival, Einzelkonzert, Installation, etc.) und Konzertort unterschiedlich. Im Publikumsprofil lässt sich grob das generelle Interesse für zeitgenössische Kunst als größter gemeinsamer Nenner ausmachen. Das Publikum der freien Szene der aktuellen Musik besucht Galerien und Projekträume ebenso wie Tanzperformances, Lesungen und Konzerte verschiedenster

12 Formate und Genres.⁹ Im Vergleich zum

klassischen Opern- und Konzertbetrieb – für den bereits verschiedentlich eine Gefährdung durch Überalterung der Zielgruppe diagnostiziert wurde¹⁰ – ist das Publikum der Freien Szene deutlich jünger, wenn auch mittlerweile mit den Ensembles gealtert und gefühlt durchschnittlich zwischen 30 und 50 Jahre alt.¹¹ Ensembleneugründungen generieren jedoch regelmäßig auch wieder ein noch jüngeres Publikum aus ihrem Umfeld, sodass sich die Szene stetig aus sich selbst heraus verjüngt.

Aufgrund der weltweiten Vernetzung der jeweiligen Subszenen ist das Publikum der Freien Szene deutlich internationaler als das der Konzerthäuser. Gegenseitige Konzertbesuche sind fester Bestandteil des internationalen Austauschs. Eine größere Offenheit zum Publikum hin ist darüber hinaus schon durch die Standorte der Freien Szene gegeben, die – oft eingebettet in die Kiezkultur – mit einer wesentlich niedrigeren Hemmschwelle aufwarten als die institutionalisierten Häuser. Dominiert dort noch immer das Bildungsbürgertum, das auf ein junges Publikum eher abweisend wirkt, sind die Clubs und Bühnen der Freien Szene viel enger mit der Lebensrealität des jüngeren, kulturinteressierten Publikums verzahnt.

Innerhalb der Stadt bilden die Veranstaltungsorte der Freien Szene ein engmaschiges Netz. Es ist allerdings keineswegs fest in seiner Konstitution, sondern stark von Fluktuationen geprägt.¹² So gut wie alle Orte präsentieren ein spezialisiertes, selten marktfähiges Programm und sind deshalb – neben der grassierenden Gentrifizierung – am stärksten durch Unterfinanzierung und kontinuierliche Selbstausbeutung der Betreiber bedroht. Das einzige Förderinstrument Berlins für freie Kunstorte ist aktuell der Projektraumpreis, der allerdings vielen spezifisch musikalisch ausgerichteten Orten nicht offen steht. Darüber hinaus liegt es in der Natur eines Preises, für vergangene Leistungen verliehen zu werden – die Auszeichnung bietet folglich keinerlei Sicherheit für zukünftige Arbeiten.

Die Betreiber der Orte stehen damit vor einem ähnlichen Problem wie die Festivals: Neben der Programmplanung verlangt die Infrastruktur kontinuierliche Aufmerksamkeit, Räume müssen auch bewirtschaftet werden, wenn gerade keine Veranstaltungen stattfinden. Einige Orte könne nur bestehen, weil die Kollektive aus KuratorInnen und OrganisatorInnen ehrenamtlich arbeiten und damit die Personalausgaben gering halten. Honorare werden nur dann bezahlt, wenn das gastierende Projekt eine Förderung mitbringt. Wieder andere Orte erlauben kommerzielle Vermietung ihrer Räumlichkeiten, um sich so quer zu finanzieren, bei wieder anderen haben

die Betreiber frühzeitig eine Genossenschaft gebildet und das Grundstück selbst erworben, um laufende Kosten zu senken.

Kulturpolitisches Engagement

Neben Ensembles, Gruppen, freien Kollektiven und Orten gewinnen vor allem die Verbände der freien Szene immer mehr an Bedeutung. Bereits seit 1991 gibt es in Berlin mit der *initiative neue musik berlin e.V. (inm)* eine selbstverwaltete Förderorganisation für alle Spielarten der zeitgenössischen Musik, die nach Entscheidung einer durch die Mitgliedschaft gewählten Jury jährlich Projektgelder vergibt. Das politische Klima der Nachwendezeit hat maßgeblich dazu beigetragen, dass die Senatsverwaltung dem Streben nach Selbstverwaltung der Szene entsprach und die Gründung der *inm* unterstützte. Seitdem hat die Szene selbst direkten Einfluss auf die personelle Besetzung einer Fachjury für zeitgenössische Musik und gestaltet somit den Vergabeprozess mittelbar durch ein transparentes Verfahren von der Basis aus mit.

Zusätzlich zu ihrer Förderfunktion operiert die *inm* auch als Interessenvertretung der Szene in engem Austausch mit Senatsverwaltung, Abgeordnetenhaus und Öffentlichkeit. Der Verein verfügt über eine schlanke Struktur, die eine direkte Ansprache und unmittelbare Handlungsfähigkeit gewährleistet. Ein ebenfalls durch die Mitgliedschaft gewählter, ehrenamtlich arbeitender Vorstand aus fünf Personen, der wesentlich die politische Arbeit übernimmt, wird durch einen mit allen Organisations- und Administrationsaufgaben betrauten Geschäftsführer ergänzt. Die Mitgliedschaft in der *inm* steht allen Akteuren der Szene offen, der Verein kann damit in direkter Rückbindung an die Basis handeln und verfügt so über ein großes Gewicht in kulturpolitischen Diskussionen.

Bis 2015 erhielt die *inm* eine regelmäßige Projektförderung aus Landesmitteln Berlins, die ab 2016 in eine institutionelle Förderung umgewandelt wurde. Zusätzlich wurden die Mittel von ca. 240.000,- Euro auf rund 360.000,- Euro erhöht, die Aufstockung fließt nahezu vollständig den geförderten Projekten zu. Mit dieser selbstverwalteten Struktur verfügt die Freie Szene in Berlin über ein wirkungsvolles Instrument, das durch gezielte Vernetzung, politische Einflussnahme und konkrete Förderung nachhaltig zu einer Verbesserung der Verhältnisse der Szene beigetragen hat und sie weiterhin unterstützt.

2012 gründete sich spartenübergreifend die *Koalition der Freien Szene (KFS)*, ein loses Aktionsbündnis, in dessen SprecherInnenkreis

Vertreter aus allen freien Sparten engagiert sind, die Diskurse und Entscheidungen jeweils bilateral – also von ihren jeweiligen Verbänden in den SprecherInnenkreis, vom SprecherInnenkreis in die Verbände – rückkoppeln. Mittels des unregelmäßig einberufenen, öffentlichen Plenums ist die KFS durch die Szene legitimiert. Neben der Organisation und Durchführung öffentlichkeitswirksamer Kampagnen (unter anderem zur Abgeordnetenhauswahl 2016)¹³ begleitet die Koalition in stetigen Gesprächen mit den Verantwortlichen laufend alle kulturpolitischen Entscheidungsprozesse mit Auswirkungen auf die gesamte Freie Szene.

Vertreter der Musik im SprecherInnenkreis sind seit 2012 Mitglieder der Vorstände der *inm* und der *Interessengemeinschaft Jazz Berlin e.V. (IG Jazz)*. Um über die Bereiche Jazz und neue Musik hinaus die Belange möglichst der gesamten freien Musikszene abbilden zu können, wurde ebenfalls 2012 auf Initiative von *IG Jazz* und *inm* das *DACH Musik* gegründet, eine strukturell offene Diskursplattform als Vorstufe zum SprecherInnenkreis der KFS. Aktuell besteht das *DACH* aus Vertretern von *inm*, *IG Jazz* und der *Vereinigung Alte Musik Berlin e.V. (VAM)*, nach weiteren Mitstreitern wird aktiv gesucht.

Mit der *Koalition der Freien Szene*, ihrem SprecherInnenkreis und der Rückbindung an die Spartenverbände hat sich eine effiziente Struktur zur kulturpolitischen Vertretung der gesamten Freien Szene herausgebildet, die deren dezentrale Organisation berücksichtigt und gleichsam spiegelt. In den vergangenen Jahren hat die KFS durch kontinuierliche Lobby- und Öffentlichkeitsarbeit beachtliche Erfolge erzielt. Sie hat maßgeblich dazu beigetragen, dass sich der Terminus »Freie Szene« überhaupt etabliert hat und damit bereits im Sprachgebrauch eine höhere Wertschätzung verankert, als sie der »Off-Szene« jemals zukam.

Die hier beschriebenen Strukturen der Freien Szene sind durch jahrzehntelange Praxis innerhalb eines dynamischen, nicht-linearen und weiterhin offenen Prozesses entstanden. Diese Dynamik und Unabschließbarkeit als charakteristisches Merkmal unterscheidet sie wesentlich von der bürgerlichen Musikkultur. Die Organisation in der Freien Szene kann nur gelingen, sofern die individuelle Situation Einzelner mit berücksichtigt wird, weshalb die Strukturen im Vergleich zu Institutionen generell ein höheres Maß an Mitbestimmung durch die Basis zulassen. Hierin liegt das utopische Potenzial der Freien Szene... ■

13 <http://www.berlinvisit.org/kampagnen/> (Stand: 17.10.2016)