

Kann ich hier mitmachen?

Kulturproduktion und -rezeption im
Kontext von Erwerbsarbeitswelt
CORINNA VOSSE, DIETER HASELBACH

Gesellschaftliche Entwicklungen gehen mit politischen Paradigmenwechseln einher. In den 70er-Jahren beeinflusste das Paradigma einer „Kultur für alle“ Institutionen und Kulturpolitik nachhaltig. Welche Paradigmen bzw. Leitideen prägen heute das Verhältnis von Kultur, Ökonomie und Publikum? Wie hängt das Aufkommen neuer kulturpolitischer Leitbilder mit aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen zusammen? Auffallend ist eine enorm gestiegene gesellschaftliche Aufmerksamkeit für das Selbermachen, für do it yourself. Do it yourself bedeutet für die Kultur nicht mehr nur eine breitere Partizipation an Kulturereignissen und -institutionen („Kultur für alle“), sondern die aktive Beschäftigung des Individuums mit kultureller Materie, kulturelle Selbstbetätigung.

In unserem Beitrag gehen wir davon aus, dass die anhaltende Attraktivität des künstlerischen Berufs und die des Selbermachens zusammenhängen. Das Verhältnis von Kunst und Publikum verschiebt sich dabei, neue Zusammenhänge zwischen Kulturnutzung und Kulturproduktion bilden sich aus.

1. Kunst als Beruf

Was suchen Menschen im Künstlerberuf? Warum hat dieses Berufsfeld, das nur für wenige Menschen ein ausreichendes Einkommen bietet, einen ungebrochenen Zustrom, sogar in wirtschaftlich unsicheren Zeiten? Belege dafür, dass es diesen Zustrom gibt, lassen sich reichlich anbringen. Im Jahr 2010 werden deutschlandweit über 1.200 künstlerische Studiengänge angeboten, das entspricht gut 9 % aller Studiengänge (HRK 2010: 10). Die Zahl der Studierenden wuchs im Zeitraum 2008-2011 um rund 8 % (STATISTISCHES BUNDESAMT 2011: 21). Auf eine Zunahme bei den Berufstätigen weisen die stets steigenden Mitgliederzahlen der Künstlersozialkasse (KSK) hin. Hier gab es im Zeitraum von

2000 bis 2010 eine Zunahme um fast 57.500 Versicherte oder 51 %, ¹ obwohl die Voraussetzungen zur Aufnahme immer restriktiver wurden (DEUTSCHER BUNDESTAG 2007: 235). Seit 1995 werden – mit Ausnahme der Fotografen – in allen künstlerischen Berufszweigen Zuwächse gemessen, sie reichen von 20 % bis hin zu 93 % in medienbasierten Bereichen (GRÜNDERZENTRUM KULTURWIRTSCHAFT AACHEN 2006: 9f.). Nach Erkenntnissen der *Enquetekommission Kultur des Deutschen Bundestags* ist die Gesamtzahl der Erwerbstätigen mit Kulturberufen von 1995 bis 2004 um rund 200.000 Personen oder 33 % angestiegen, im selben Zeitraum hat sich die erwerbstätige Bevölkerung insgesamt um 1 % vermindert (DEUTSCHER BUNDESTAG 2007: 289). Es passt in dieses Bild, dass die Zahl an berufsbegleitenden Qualifizierungsangeboten für bereits in künstlerischen Berufen Ausgebildete stark zugenommen hat. Häufig richten sich diese Weiterbildungsangebote darauf, Einkommenschancen zu verbessern, indem zusätzliche, nichtfachliche Kompetenzen vermittelt werden.

Dass es solche Qualifizierungsangebote gibt, weist auf eine typische ökonomische Konstellation bei vielen in künstlerischen Berufen tätigen Menschen hin: Die Mehrzahl der Kunstschaffenden, so legen Studien nahe, erzielt aus künstlerischen Tätigkeiten kein für den Lebensunterhalt ausreichendes Einkommen. Jüngst hat eine Untersuchung in Berlin für den Bereich der Bildenden Kunst ergeben, dass nur knapp 1/5 der Befragten ausschließlich Einkommen aus ihrer künstlerischen Tätigkeit beziehen, die übrigen 81 % gehen Nebenberufen nach, beziehen Transferleistungen oder werden anderweitig unterstützt (IFSE 2011: 22). ² Bundesweit verdienen laut KSK im Jahr 2010 42 % der registrierten Künstlerinnen und Künstler weniger als 6.000 € im Jahr (IFSE 2011: 21). ³ Demnach liegen die Einkommen von nahezu der Hälfte der in der KSK Versicherten unter der Armutsgrenze. ⁴ Bei allen Anstrengungen bleibt die Wahrscheinlichkeit gering, als Künstler ausreichend zu verdienen. Generell zeichnet es das künstlerische Berufsfeld außerhalb der großen staatlichen Institutionen aus, dass viele sehr wenig und wenige sehr viel verdienen. Für dieses Verteilungsmuster der künstlerischen

1 <http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/ksk_in_zahlen/statistik/versicheretenbestandsentwicklung.php> [11.03.2012].

2 Zur Situation in den Darstellenden Künsten s. JESCHONNEK (2011).

3 Bei diesen Zahlen ist zu berücksichtigen, dass es sich um Angaben der Kunstschaffenden handelt, die als Grundlage für die Beitragsberechnung gelten und die nur stichprobenhaft überprüft werden.

4 Als Armutsgrenze kann der Regelsatz ALG II i. H. v. aktuell 364 € für eine alleinstehende Person zuzüglich Mietkosten gelten.

Einkünfte gibt es viele Erklärungen. Wir zitieren nur die von Crain und Tollison (2002: 1ff.), die uns hier besonders plausibel erscheint. Sie beschreiben die Nachfrage nach Kunst als zweiteiligen Prozess, der aus Kontakt mit Kunst und Diskussionen über Kunst besteht. Für Konsumenten ist die Nachfrage umso einfacher, je mehr Menschen den betreffenden Kunstproduzenten kennen. Mit steigendem Bekanntheitsgrad eines Kunstschaffenden sinken die Opportunitätskosten für den Konsum seiner Kulturprodukte, was als Marktvorteil ein Ansteigen der Nachfrage begünstigt.

Wie reagiert die öffentliche Hand auf Einkommensprobleme von Kunstschaffenden? In den letzten Jahren hat die Künstlerförderung an öffentlicher Aufmerksamkeit gewonnen. So vertritt der Bundestag die Einschätzung, künstlerische Arbeit sei „nicht allein nach den Maßgaben von Effizienz, Produktion oder Einschaltquoten zu bewerten“, woraus er die Notwendigkeit staatlicher Verantwortung ableitet (DEUTSCHER BUNDESTAG 2007: 229). Allerdings wird künstlerische Arbeit nicht primär aus dem Bundeshaushalt gefördert.

Aus der Auseinandersetzung mit der Kultur- und Kreativwirtschaft heraus gelten heute die Anbindung von Kunstschaffenden und die Schaffung einer kritischen Masse künstlerisch-kreativer Personen an einem Standort als wichtiger Faktor wirtschaftlicher Entwicklung. Entsprechend gelten Maßnahmen der Künstlerförderung nicht mehr allein als Bestandteil von Kulturpolitik, sondern auch als stadtentwicklungs- und wirtschaftspolitisch relevant. Trotz solcher diskursiven Aufwertung – die Validität der Beobachtungen hinter der politischen Bewertungen dahingestellt – haben öffentliche Mittel für die personenbezogene, unmittelbare Künstlerförderung im bundesweiten Durchschnitt nicht zugenommen. Die Sparte ‚Sonstige Kulturpflege‘ bildet auch die Mittel für die direkte Künstlerförderung ab (STATISTISCHE ÄMTER DES BUNDES UND DER LÄNDER 2010: 85). Lag der Anteil dieser Sparte an den Kulturfinanzen im Jahr 2000 noch bei 14 %, ist er 2007 auf 11 % gesunken.⁵ Relativ gestiegen sind demgegenüber die Positionen, die Zuwendungen an Institutionen abbilden. Dies reflektiert eine sich öffnende Schere zwischen dem stetig steigenden Bedarf der institutionellen Kulturförderung und den gleichbleibenden oder sinkenden öffentlichen Kulturetats. In diese Schere geraten die Mittel für die direkte Förderung von Kunstschaffenden.

5 Eigene Berechnungen auf der Basis von Zahlen aus: STATISTISCHE ÄMTER DES BUNDES UND DER LÄNDER (2010). Abweichungen der Summen von 100 rundungsbedingt.

Auf den ersten Blick scheint es, dass die Nachfrage nach künstlerischen Leistungen steigt, sich Berufsaussichten für Kunstschaffende entsprechend verbessern sollten: Innerhalb der 15 Jahre von 1993 bis 2008 sind die durchschnittlichen Ausgaben pro Haushalt für Freizeit, Unterhaltung und Kultur von 193 € auf 255 € angestiegen, also um fast ein Drittel.⁶ Allerdings misst der Indikator nicht nur Ausgaben für künstlerische Leistungen, sondern alle Ausgaben in diesem Feld. Und wo es Zuwächse gibt – so wird öffentlich kritisiert – kommen sie bei den Urhebern nicht als Einkommen an. Die prekäre Einkommenssituation vieler Kunstschaffender wird seit einiger Zeit in Wissenschaft und Politik verhandelt und öffentlich wahrgenommen, und so können Aspiranten eigentlich wissen, was auf sie zukommt (DEUTSCHER BUNDESTAG 2007: 295).

Die Rahmenbedingungen für den künstlerischen Beruf sind in mehrfacher Hinsicht ungünstig: Die Konkurrenz um Ausbildungsplätze ist hoch, die Erwerbchancen sind schlecht, die Anforderungen an nichtfachliche Zusatzqualifikationen sind hoch, die öffentlichen Fördermittel für die Künstlerförderung nehmen ab. Trotzdem ist der Zulauf zu diesen Berufen ungebremst. Was macht – gegen die genannten Widerstände – dieses Berufsbild so positiv, die Berufswahl so populär?

Das Feld der künstlerischen Berufe ist groß und es wirken im Bezug auf die einzelnen Sparten unterschiedliche Signale und Anreize. Dies zu analysieren würde den Rahmen unseres Beitrags sprengen. Wir versuchen, Faktoren zu bestimmen, die verallgemeinerbar sind und nicht in den jeweiligen Spezifika liegen. Wir beziehen uns dabei auf eine Definition des künstlerischen Berufs, die sich auf praktische Unterscheidung richtet und die an die KSK und den Bundesgerichtshof angelehnt ist. Künstlerisch ist danach eine auf den Erwerb zielende Arbeit mit gewisser Gestaltungshöhe, die eine eigenschöpferische Tätigkeit beinhaltet (BFH BStBl. II 1981: 170ff.).

In Kreativszenen gilt Selbstbestimmung immer noch als Kennzeichen künstlerischer Berufe. Die sozialen und ökonomischen Nachteile solcher Selbstbestimmung stehen einem idealisierten Berufsbild gegenüber, sie sind die Rückseite der Medaille (HUMMEL 2005: 11). Im Bezug auf die ökonomische Organisation wird ein Trend zur neuen Selbständigkeit in den Kulturberufen diagnostiziert. In diesem Zusammenhang neu an der Selbständigkeit ist, dass sie nicht mit den hohen Erwerbchancen

6 Daten aus Einkommens- und Verbrauchsstichprobe des Statistischen Bundesamtes, eigene Berechnung.

der ‚alten‘ Selbständigkeit einhergeht. Der hohe Anteil an Selbständigen in künstlerischen Berufen ist bekannt, je nach Definition und Untersuchungsraum wird von mindestens 25 % ausgegangen, für Berlin sind sogar 50 % erhoben worden (SENATSVERWALTUNG FÜR WIRTSCHAFT, TECHNOLOGIE UND FRAUEN 2008: 92).⁷ In einzelnen Zweigen ist der Anteil noch höher, unter den Bildenden Künstlern beträgt er bis zu 96 % (DEUTSCHER BUNDESTAG 2007: 240). Die politische Aufmerksamkeit für die Kultur- und Kreativwirtschaft führte zu einer Diskussion, ob das Sozialsystem aufgrund des Wachstums neuer Selbständigkeit und dem veränderten Bedarf an Absicherung neu justiert werden müsse. Praktische Folgen für die Betroffenen hat dies noch nicht.

Für die neuen Selbständigen spielen bei der Generierung von Einkommen Strategien der Selbstvermarktung eine große Rolle. Mit Organisation und Marketing verbringen in künstlerischen Berufen Selbständige durchschnittlich mehr als die Hälfte ihrer Arbeitszeit, also mehr als für die eigentliche Kunstproduktion.⁸ Außerdem sind die Arbeitszeiten stärker entregelt als in anderen Berufen, was Nachteile u. a. bei der Vereinbarung von Beruf und Familie bedeuten kann (SENATSVERWALTUNG FÜR WIRTSCHAFT, TECHNOLOGIE UND FRAUEN 2008: 97). Menschen, die in künstlerischen Berufen arbeiten, machen also nicht nur Kunst, sie machen Anderes mehr als Kunst, was die Bilanz für das Konzept, ein ‚richtiges Leben‘ zu führen, naturgemäß schlechter erscheinen lässt.

Selbstbestimmung hat zwei Dimensionen. Zum einen geht es darum, eigenschöpferisch und frei von äußeren Zwängen arbeiten zu können. Zum anderen liegt Selbstbestimmung darin, aus den eigenen Tauschangeboten genügend Tauschäquivalente zu erzielen, ausreichendes Einkommen aus der eigenen Arbeit zu generieren. Was die Freiheit von äußeren Zwängen angeht, verringern sich die Spielräume dort, wo gesellschaftliche Erwartungen an die Kreativität von Künstlern konkret werden. Wo künstlerische Zugänge als Problemlösestrategien gesehen und genutzt werden und Ziele in nichtkünstlerischen Feldern wie der Quartiersentwicklung, dem Gesundheitswesen, der Integration von Migranten oder dem Wirtschaftswachstum liegen, ist eine als Freiheit von äußeren Zwängen definierte Selbstbestimmung nicht mehr kennzeichnend für künstlerisches Arbeiten.

7 Der Anteil an Selbständigen unter den Erwerbstätigen insgesamt liegt derzeit bei rund 11 %.

8 IFSE II (2011: 20), hier bezogen auf den Berufszweig Bildende Kunst.

Festzuhalten ist: Romantische Vorstellungen schließen nicht gut an erfahrbare Realitäten des Berufs an, die Spielräume der Selbstbestimmung sind durch neue Erwartungen eingeschränkt. Wenn man nicht einfach schließen will, dass Realitätsblindheit die Popularität des Berufs steuert, dann sollte man die Organisation der Erwerbsarbeit im künstlerischen Beruf darstellen und untersuchen, ob darin Faktoren zu finden sind, die jenseits der konventionellen Berufs- und Erwerbschancen Erklärungen bieten.

2. Prozesshaftigkeit der Kunstproduktion

Trotz schlechter Erwerbschancen geht vom künstlerischen Beruf eine ungebrochene Anziehung aus. Sie kann nicht primär von individualwirtschaftlichen Erfüllungsträumen herrühren. Wir verfolgen die These, dass die mit dem Künstlertum verbundene Möglichkeit zur Erfahrung und Realisierung eigener Produktivität tragendes Motiv für die Hinwendung zur Kunst als Betätigungsfeld ist. Das rückt Spezifika der Arbeitsprozesse und der Einbindung künstlerischer Arbeit in gesellschaftliche Austauschprozesse in den Mittelpunkt. Die gesellschaftliche Organisation von Arbeit verändert sich in Relation zum Erwerb, in Bezug auf individuelle Erwartungen, im Hinblick auf den Gegenstand der Arbeit und ihre Organisation. Künstlerische Berufe bieten besondere Handlungsspielräume, die einen selbstbestimmten Umgang mit diesen gesellschaftlichen Veränderungen erlauben und ermöglichen. Welche Trends haben wir im Blick?

Leadbeater und Miller diagnostizieren eine wachsende Durchdringung von professioneller und nichtprofessioneller Arbeit. Sie beschreiben eine Verbreitung des Pro-Ams, des professionell agierenden Amateurs, „amateurs who work to professional standards“ (LEADBEATER/MILLER 2004: 12). Die Autoren stellen eine veränderte Praxis von Arbeit dar. Arbeit nach professionellen Standards finde immer öfter außerhalb des (formellen) Marktes statt, führe nicht primär zu Einkommen im traditionellen Sinn, sondern produziere Ergebnisse, die ökonomisch in den informellen Sektor eingehen. Diese Analyse impliziert ein erweitertes Verständnis von Arbeit. Im Unterschied zur Diskussion hierzulande über Engagement und Aktivismus heben Leadbeater und Miller hervor, dass diese informellen Aktivitäten Arbeit sind, dies werde in den Umsetzungsstandards deutlich. Pro-Ams nehmen den Wissens- und Könnensstandards der Erwerbswelt zum Maßstab. Die Beschreibung der

Aktivitäten der Pro-Ams allein im Kontext einer Zunahme von sozialem Engagement ist hiernach nicht zureichend. Pro-Am-Aktivitäten können individualistisch sein (LEADBEATER/MILLER 2004: 32). Was sich in der Praxis der Pro-Ams zeige, sei vielmehr eine Veränderung in den Normen bei der Inwertsetzung von Arbeit.

Passt dies auf künstlerische Arbeit? Leadbeater und Miller beschreiben Formen professionell ausgerichteter Arbeit, die auf informellen Märkten verwertet wird. Sie gehen dabei soweit, die geltenden Kategorien zu hinterfragen, in denen Arbeit als Merkmal gesellschaftlicher Strukturierung in der Regel gefasst wird: „The crude, all or nothing, categories we use to carve up society – leisure versus work, professional versus amateur – will need to be rethought.“ (LEADBEATER/MILLER 2004: 71) Vor dem Hintergrund ihrer Überlegungen ist die Bedeutung informeller Ökonomien für die Ausübung von künstlerischen Berufen neu zu fassen. Wir halten es für wahrscheinlich, dass wesentliche Teile der Wertschöpfung künstlerischer Tätigkeit sich nicht in formellen Märkten, sondern im geldlosen Tausch realisieren; dafür sprechen die geringen Einkommen, teils unterhalb der Armutsgrenze. Entscheidend ist: Dieser Teil der Wertschöpfung wird bei quantitativer kulturökonomischer Betrachtung, die entlang traditioneller Kategorien die Zuordnung zu formellen Märkten misst, nicht sichtbar. Informelle, schwach institutionalisierte Formen ökonomischer Praxis bieten erweiterte Handlungsspielräumen in Zielsetzung, Prozessgestaltung und Ergebniskontrolle von Arbeit. Und sie sind relevant für die persönliche Ökonomie von Künstlern – auch dies entgeht einer Untersuchung in traditionellen Kategorien: Diese Praktiken liefern einen wesentlichen Beitrag zum ökonomischen Unterhalt.

Auch aus anderen wissenschaftlichen Diskursen gibt es Hinweise darauf, dass Arbeit derzeit gesellschaftlich neu kontextuiert wird, dies in den subjektiven Arbeitsansprüchen wie auch in der tatsächlichen Arbeitsorganisation (EUTENEUER 2011: 28). Nicht nur Rifkin (2007: 14) weist auf den Trend hin, nach dem in hochentwickelten Volkswirtschaften die Bedeutung industrieller Massenware gegenüber der kultureller Güter und Dienstleistungen abnimmt. Der damit verbundene Wandel in der Produktion werde von einem Wandel der bisherigen, fleißorientierten Arbeitsethik in eine Spaß- und Spielethik begleitet. Diesen Veränderungen liege eine Verschiebung in der ökonomischen Sphäre zugrunde, die dazu führt, dass „die sogenannte kulturelle Produktion das ökonomische Handeln bestimmt“ (RIFKIN 2007: 15). Dass die Bedeutung von Dienstleistungen gegenüber Waren zunimmt, ist vielfach beschrieben

worden. Mit dem Bedeutungsverlust von Waren verliert Eigentum an Relevanz in der gesellschaftlichen Interaktion, Zugang dagegen erhält größere Bedeutung. Rifkin nennt dies eine Entmaterialisierung der Waren bei wachsender Wichtigkeit des Zugangs zu kulturellen Ressourcen und Erfahrungen (RIFKIN 2007: 154f.).

Der gesellschaftliche Trend zur Aufwertung des Kulturellen scheint im Widerspruch zur Erfahrung der ökonomischen Wertigkeit künstlerischer Berufe zu stehen. Vielleicht bedarf es anderer Kategorien, um die derzeitige Lage zu begreifen. Die gegenwärtige Konstellation weist darauf hin, dass informelle Ökonomien in diesem Feld wichtiger werden. Auch ökonomisch funktioniert der Künstlerberuf für eine weiterhin wachsende Zahl von Menschen, obwohl – wie wir aus der Statistik wissen – Einkommen oft an der Armutsgrenze liegen. Das kann so nur funktionieren, wenn in der künstlerischen und kreativen Arbeit nichtmonetäre Tauschwerte geschaffen werden, die zum individuellen Lebensunterhalt beitragen. Sofern künstlerische Arbeit auf ökonomische Kontexte ausgerichtet ist, sind es demnach auch oder sogar besonders stark informelle Ökonomien, innerhalb derer Tauschwerte geschöpft werden.

Künstlerische und kreative Arbeit bietet im Vergleich zu anderen Berufen zunächst günstige Rahmenbedingungen für den Eintritt in die erwerbsmäßige Selbständigkeit. In den meisten Fällen ist kaum Geldkapital erforderlich (MANDEL 2007: 43f.). Kunstschaffende können aus ihren Fertigkeiten und Erfahrungen, aus Innovationskraft und Erfindergeist, aus Humankapital also, als primärem Betriebskapital und als Produktionsressource schöpfen. Empirische Untersuchungen haben überzeugend gezeigt, dass Selbständige im Kulturbereich wenig Drang haben, das Wachstum ihrer Unternehmen zum Ziel ihres Handelns zu machen. Weniger als Akteure in anderen Berufsfeldern streben sie danach, ihre ökonomischen Aktivitäten laufend quantitativ auszuweiten, auf Einkommenssteigerung auszurichten (MANDEL 2007: 45; EUTENEUER 2011: 72). Das unterscheidet sie deutlich von anderen Branchen, die regelmäßig dem Wachstumsparadigma verschrieben sind. Im Vergleich zu anderen Berufen sind künstlerische Berufe durch einen niedrigen Grad der institutionellen Verfestigung gekennzeichnet.⁹ Dies spiegelt sich u. a. in der geringeren Bedeutung von formellen Qualifikationen wider, die in künstlerischen Berufen – so eine Studie des *Deutschen Instituts für Wirtschaftsforschung* – keinen nachweisbaren Einfluss auf die Einkom-

9 Natürlich gibt es auch in diesem Feld Hierarchien, Gatekeeper und Machtbeziehungen, die die Verhältnisse von Zugehörigkeit und Ausschließung determinieren.

menshöhe haben (SENATSVERWALTUNG FÜR WIRTSCHAFT, TECHNOLOGIE UND FRAUEN 2008: 98). Dies weist wiederum auf die Nähe dieser Berufe zum Handwerk hin, einem Feld, wo weder überbordende innerbetriebliche Bürokratien, noch Rationalisierung noch abstrahiertes Expertentum die Arbeitsprozesse strukturieren (BAECKER 2009: 39). Im Vergleich zum Handwerk sind künstlerische Berufe noch schwächer institutionalisiert, sie sind nicht durch Handwerksordnungen reglementiert, im Zugang nicht begrenzt und im Status nicht staatlich kontrolliert. Kurz, sie bieten einen einfachen Zugang zur Berufswelt. Allerdings bieten sie keinen einfachen Zugang zu monetären Einkommen.

Was kennzeichnet nun den künstlerischen Prozess als Bestandteil der Berufsausübung? Ein Autorenkreis um den Bildungsforscher Brater (et al. 1999: 64f.) beschreibt aus seiner empirischen Arbeit, wie künstlerisches Handeln sich auf Wahrnehmungskompetenzen und Handlungsressourcen auswirkt. Kunstschaffen beinhaltet danach eine ‚Objektivität der Handlungsaufforderung‘, in der Ziele sich erst im Verlauf klären, als eine im Handlungsobjekt innewohnende intersubjektive Dimension. Dieser Prozess setzt ein Erkennen des Gegebenen voraus und induziert im Idealfall eine Form des herrschaftsfreien Denkens und Handelns. Brater betont die Bedeutung des kreativen Prozesses für die Schärfung der Sinneswahrnehmung, die wiederum Grundlagen für neue Möglichkeiten im Handeln bieten. Im künstlerischen Prozess verbinden sich Kopf- und Handarbeit, eine fundierte Kenntnis über das „Baumaterial der Phänomenenwelt“ kann ausgebildet werden (BRATER et al. 1999: 92). Diese Kompetenz wiederum befähigt zum verändernden Handeln, Voraussetzung für gesellschaftliche Teilhabe und soziale Verantwortung.

Künstlerische Arbeit erhöht demnach in einer nicht emphatischen Weise die Fähigkeit ihrer Praktiker, sich selbst Erfahrungen zu verschaffen oder allgemein Erfahrungen herzustellen. Wo der Konsum sich von den Waren auf Ereignisse und kulturelle Prägungen verschiebt, wo Ereignisse zu Produkten werden, ist dies nicht nur ein banaler sozialer Zusatznutzen. Kulturelle Teilhabe schlägt hier in ökonomische Teilhabe um, denn die angeführten Veränderungen der gesellschaftlichen Arbeit favorisieren ökonomische Praktiken und Lebensmodelle, in denen aus Erfahrungen geschöpft werden kann.

Im Prozess der künstlerischen Arbeit, so wird deutlich, entstehen in mehrfacher Hinsicht Handlungsspielräume, die ökonomische Selbständigkeit befördern. Menschen finden gering formalisierte, professionelle Strukturen vor, sie gewinnen Einsichten und Haltungen, sie eignen sich Wissen und Können an – kurz: Sie erlangen individuelle Produktions-

ressourcen, die sie auch in Wert setzen können. Der Trend zur Entmaterialisierung von Produktion und zu einer Verwischung der Trennlinien zwischen Professionellen und Amateuren, zwischen Arbeit und Freizeit, zwischen formellen und informellen Verwertungsformen wird durch die neuen Kommunikationstechnologien gefördert. Internetbasierte Kommunikationsformen machen es möglich, auch Einzelfertigungen oder Kleinstserien ohne großen Marketing- und Vertriebsaufwand an geeignete Marktsegmente zu vermitteln.

Das Machtgefälle zwischen Eigentümern von Produktionsmitteln und denen von Arbeitskraft erodiert, Möglichkeiten der freien Handelbarkeit und Inwertsetzung von Arbeit nehmen zu. Gleichzeitig entstehen neue Selbständigkeitsräume in der informellen Ökonomie. Mangset fasst empirische Studien zur künstlerisch-kreativen Arbeit zusammen:

cultural entrepreneurialism is accompanied by the blurring of demarcation lines between ‚consumption and production‘, and between ‚work and non-work‘. (MANGSET et al. 2007: 2)

Seit 1990 wächst die Zahl der Selbständigen in Deutschland sprunghaft, nachdem sie in den Jahrzehnten zuvor zurückgegangen war (EUTENEUER 2011: 32). Zugleich werden die öffentlich finanzierten Stellen in künstlerischen Berufen eher weniger. Wer sich für einen künstlerischen Beruf entscheidet, entscheidet sich also immer häufiger für eine Arbeitsweise, für die eigene Produktionskapazitäten im Selbstmarketing genutzt und vermittelt werden müssen.

3. Was bedeutet das für Kulturmanagement und Kulturförderung?

Es wurde deutlich, dass der künstlerische Arbeitsprozess in besonderer Weise Anlass und Medium ökonomischer Partizipation ist. Menschen in künstlerischen Berufen – allgemeiner, Menschen, die künstlerisch arbeiten – nutzen individuelle produktive Ressourcen, ihr Wissen und Können. Sie verfügen über Ressourcen, mittels derer sie in relativer Unabhängigkeit von einer hochinstitutionalisierten Erwerbswelt handelbare Werte schaffen können. Ihre Praktiken ermöglichen ökonomische Wertschöpfung und Austausch von Werten auch jenseits des formellen Marktes. In diesen Möglichkeiten liegt eine neue Dimension und eine gesellschaftspolitische Relevanz künstlerischen Arbeitens, die in der Definition von Handlungsfeldern des Kulturmanagements stärker berücksichtigt werden sollte.

Ist die angesprochene gesellschaftspolitische Relevanz künstlerischen Arbeitens für ein rezipierendes Kulturpublikum erfahrbar? Sind die Möglichkeiten gestaltbarer ökonomischer Partizipation, die sich im künstlerischen Arbeitsprozess bieten, sind die damit verbundenen Lern-erfahrungen und Erkenntnisse in der Rezeption nachvollziehbar? Das ist unwahrscheinlich, denn Kunstrezeption ist auf das Werk verengt. Der Prozess künstlerischen Arbeitens verschwindet in der Präsentation und Rezeption des Werkes. Unsichtbar bleiben Ermächtigung durch Produktion, Dekonstruktion von institutionalisierter Knappheit, Ausdifferenzierung ökonomischer Praxis mittels informeller Strategien, also vieles von dem, was den künstlerischen Prozess so attraktiv als Beruf und als Praxis macht.

Wenn der künstlerische Produktionsprozess so wichtig ist, wenn er die Erfahrung ausmacht, die trotz aller ökonomischen Risiken in den künstlerischen Beruf zieht, warum steht dann nicht dieser Prozess, sondern stehen Produkte, Werke im Mittelpunkt von Kulturpolitik und Kulturmanagement? Warum fließen kulturpolitische Mittel – soweit sie nicht ohnehin in den großen Institutionen festgeschrieben sind – ganz überwiegend in die Förderung von Werken und in deren Präsentation und nicht in die Förderung künstlerischer Eigenbetätigung? Warum fokussiert Kulturmanagement verbreitet die Vermittlung immer neuer kultureller Produkte an verschiedene Zielgruppen? Welche Aufgaben sich für die Gestaltung von Beziehungen zwischen Kultur und Publikum im Licht der vorstehenden Überlegungen stellen, führen wir im letzten Abschnitt unseres Textes aus.

Die Förderung von Werken und Präsentationen geht von einer impliziten Voraussetzung aus. Diese ist, dass geförderte Werke ihr Publikum finden werden, ökonomisch gesprochen, dass die Nachfrage am Markt nach oben elastisch ist. Jedes kulturelle Angebot finde potentiell seine Kunden und erfülle damit seinen Zweck, so die Logik hinter dieser kulturpolitischen Förderstrategie. Diese Annahme eines potenziell unbegrenzten Aufnahmevermögens wird durch die tatsächlichen Verhältnisse beim Kunst- und Kulturkonsum widerlegt. Trotz aller öffentlichen Subventionen hat sich die Partizipation der Bevölkerung am Kulturkonsum kaum verändert, statt neue Zielgruppen zu erreichen profitieren dieselben Nutzer stärker.¹⁰ Gleichwohl ist öffentliche Förderung weitgehend darauf ausgerichtet, das Angebot zum Kulturkonsum weiter auszubauen

10 S. hier die *KulturBarometer* des Zentrums für Kulturforschung in Bonn und andere Publikationen dieses Instituts mit Zeitreihen zur Kulturnutzung.

und zu differenzieren, Strategien des Kulturmanagements entstehen um die Vermittlung dieser wachsenden Konsumangebote.

Unsere Analyse legt nahe, kulturpolitische Förderung und das Management von Kulturinstitutionen umgekehrt darauf zu richten, Produktionsprozesse möglich zu machen, und zwar als Kern von öffentlicher Verantwortung für Kultur und kulturelles Leben. Der Konsum von Kunst ist aus der kulturpolitischen Gestaltungsverantwortung zu entlassen. Dieser Konsum wird sich weiterhin über den Markt organisieren und er kann sich auf die vielfältigen Vermittlungsmechanismen des informellen Sektors stützen, in denen Kulturveranstaltungen für unterschiedliche Publika in vielfältigen Formen auch ohne monetäre Zugangsbarrieren stattfinden und organisiert werden. Um soziale Schiefen im Zugang zu Kunst auszugleichen, sollten sich im Sinne einer Teilhabemöglichkeit aller am öffentlichen Leben Budgets für Kulturkonsum in personenbezogenen Transferzahlungen abbilden. Die inzwischen sprichwörtliche halbe Kinokarte pro Monat allerdings erlaubt noch keine kulturelle Partizipation.

Mit dem Fokus auf die Förderung künstlerischer Prozesse im Unterschied zur Förderung von Kunstkonsum ergeben sich veränderte Anforderungen für Kulturpolitik und Kulturmanagement. In weit größerem Umfang als bisher sind Infrastrukturen zu schaffen und zu stützen, in denen künstlerisch gearbeitet werden kann. Die Produktionsvoraussetzungen für Kunstschaffende sind zwar recht günstig, da in der Regel keine großen Investitionen in Betriebsmittel erforderlich sind. Gleichwohl gehören Ateliers, Prohebühnen, Studios, Labore zu den notwendigen Ressourcen. Um diese zu gewährleisten, sind informelle ökonomische Netzwerke dauerhaft nur bedingt leistungsfähig.

Die geförderten Großstrukturen des Kulturbereichs sind auf die veränderte gesellschaftliche Bedeutung von Kunst als Erfahrungsfeld der Organisation von Austausch und Allokation nicht eingestellt. Die mit ökonomischer Partizipation und der Gestaltung von ökonomischen Praktiken verbundenen Lern- und Erkenntnisprozesse, die sich in künstlerischen Arbeitsprozessen realisieren, sind für ein Publikum kaum nachvollziehbar. Diese Diskrepanz im Erleben von gesellschaftlicher Partizipation zwischen Kunstschaffenden und dem Publikum wird in den Institutionen des kulturellen Feldes immer wieder reproduziert. Kulturvermittlung wird meist als die Gewinnung von Publikum für die Rezeption von künstlerischen Werken verstanden. Immer neue gesellschaftliche Gruppierungen sollen eingebunden bzw. als potenzielle Kunstrezipienten angesprochen werden. Die Partizipation an künstleri-

schen Prozessen und damit verbundenen Erfahrungen spielt als Förderziel selten eine Rolle.

Die Möglichkeiten ökonomischer Partizipation und Gestaltung als gesellschaftlicher Mehrwert erwachsen nicht aus der Kunstrezeption, sondern aus dem Prozess künstlerischen Arbeitens. Im künstlerischen Produktionsprozess manifestiert sich die Erfahrungsverdichtung, die dieses Tätigkeitsfeld für Individuen attraktiv macht, trotz geringen Einkommens. Gleichzeitig bietet dieser Prozess Zugang zu Wertschöpfung und Tausch jenseits des Marktes. Diese Verankerung von Künstlern in der informellen Ökonomie macht künstlerische Arbeit auch ohne formelle Beruflichkeit möglich. Erfahrungen der künstlerischen Produktion setzen nicht voraus, dass man formell eine Zugehörigkeit zum Künstlerberuf sichergestellt hat.

Viel wurde in den letzten Jahren darüber diskutiert, welche Potenziale in der Kunst liegen, um unsere Gesellschaften zu verbessern, um alternative Gestaltungen, Gegenentwürfe zur herrschenden Praxis zu entwickeln. Implizit werden diese Gegenentwürfe nie aus einem ökonomischen Kontext herausgelöst: Was ökonomisch erfolgreich ist, könne keine Kunst sein. Künstlerische Praxis habe „Gegenentwurf zu jeder Form von Zweckrationalität“ zu sein (BERG 2009: 120). Bei diesem Ansatz kommt es fast notwendig dazu, dass allein staatlich geförderte Kunst in formellen Kontexten gesellschaftliche Anerkennung erreichen kann. Ein alternativer Weg läge darin, Kunst als ein Medium ökonomischer Partizipation zu verstehen, das ein Feld bietet für die Gestaltung und Verbreitung differenzierter ökonomischer Praktiken, die sich auch jenseits der formellen Beruflichkeit entfalten können. Das hätte umgekehrt Rückwirkungen auf den Begriff und die gesellschaftliche Wertschätzung von Kunst insgesamt.

Literatur

- BAECKER, Dirk (2009): Zumutungen organisierten Arbeitens im Kulturbereich. – In: *Jahrbuch für Kulturmanagement* 1 (Forschen im Kulturmanagement), 31-63.
- BERG, Karen van den (2009): Postaffirmatives Kulturmanagement. Überlegungen zur Neukartierung kulturmanagerieller Begriffspolitik. – In: *Jahrbuch für Kulturmanagement* 1 (Forschen im Kulturmanagement), 97-125.
- BRATER, Michael et al. (1999): *Künstlerisch handeln. Die Förderung beruflicher Handlungsfähigkeit durch künstlerische Prozesse*. Gräfelting: ReCon.
- CRAIN, Mark/TOLLISON, Robert D. (2002): Consumer Choice and the Popular Music Industry: A Test of the Superstar Theory. – In: *Empirica* 29/1, 1-9.

- DEUTSCHER BUNDESTAG (Hg.) (2007): *Schlussbericht der Enquete-Kommission ‚Kultur in Deutschland‘*. Berlin.
- EUTENEUER, Matthias (2011): *Unternehmerisches Handeln und romantischer Geist. Selbständige Erwerbsarbeit in der Kulturwirtschaft*. Wiesbaden: VS.
- GRÜNDERZENTRUM KULTURWIRTSCHAFT AACHEN e.V. (Hg.) (2006): *Gutachten für die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages ‚Kultur in Deutschland‘. Thema: Existenzgründung und Existenzsicherung für selbständig und freiberuflich arbeitende Künstlerinnen und Künstler*. Aachen.
- HAAK, Carroll (2008): *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*. Wiesbaden: VS.
- HRK – HOCHSCHULREKTORENKONFERENZ (Hg.) (2010): *Statistische Daten zur Einführung von Bachelor- und Masterstudiengängen. Statistiken zur Hochschulpolitik 1/2010*. Bonn.
- HUMMEL, Marlies (2005): *Die wirtschaftliche und soziale Situation bildender Künstlerinnen und Künstler. Schwerpunkt: Die Lage der Künstlerinnen. Expertise im Auftrag des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK)*. Königswinter.
- IFSE (2011): *Institut für Strategieentwicklung. Studio Berlin II*. Berlin.
- JESCHONNEK, Günter (Hg.) (2011): *Report Darstellende Künste. Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext.
- JÖHNK, Lena (2011): *Sekundäranalyse vorhandener Untersuchungen zum Kulturarbeitsmarkt sowie zum Übergang zwischen Studium und Arbeitsmarkt*. Hrsg. vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. Bonn.
- KONRAD, Elmar D. (2010): *Kulturmanagement und Unternehmertum*. Stuttgart: Kohlhammer.
- LEADBEATER, Charles/MILLER, Paul (2004): *The Pro-Am Revolution*. London: Demos.
- MANDEL, Birgit (2007): *Die neuen Kulturunternehmer: Ihre Motive, Visionen und Erfolgsstrategien*. Bielefeld: transcript.
- MANGSET, Per et al. (2006): *Stories about cultural entrepreneurialism*. CD-ROM der 4th International Conference on Cultural Policy Research. Wien.
- RIFKIN, Jeremy (2007): *Access – Das Verschwinden des Eigentums*. Frankfurt/M., New York: Campus.
- SENATSVERWALTUNG FÜR WIRTSCHAFT, TECHNOLOGIE UND FRAUEN (Hg.) (2008): *Kulturwirtschaft in Berlin. Entwicklungen und Potentiale*. Berlin.
- STATISTISCHE ÄMTER DES BUNDES UND DER LÄNDER (Hg.) (2008): *Kulturfinanzbericht 2008*. Wiesbaden.
- STATISTISCHES BUNDESAMT (Hg.) (2011): *Bildung und Kultur. Studierende an Hochschulen (= Vorbericht, Fachserie 11/4.1)*. Wiesbaden.