

**ARTWORKS**

Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor  
[www.equal-artworks.at](http://www.equal-artworks.at)

## **Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor**

Teil 1

Ausgangslage:

Kunst - Kultur - Beschäftigung

# Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor

## Teil 1

### Ausgangslage: Kunst – Kultur – Beschäftigung

Helene Schiffbänker  
Elisabeth Mayerhofer

*Wien, März 2003*

*Projekt No: RTW.2002.GF.007-01*

JOANNEUM



RESEARCH

**Joanneum Research Forschungsgesellschaft mbH**

Institut für Technologie- und Regionalpolitik (InTeReg)

Wiedner Hauptstraße 76

1040 Wien

Tel.: +43-1-581 75 20

helene.schiffbaenker@joanneum.at, [www.joanneum.at/rtg](http://www.joanneum.at/rtg)



Gefördert aus Mitteln des Europäischen Sozialfonds und  
aus Mitteln des Bundesministeriums für Wirtschaft und Arbeit



## **ARTWORKS – Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor**

Der vorliegende Bericht ist Teil der Studie „Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor“, die im Rahmen der Entwicklungspartnerschaft „ARTWORKS – Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor“ erstellt wurde. Verfasser sind die Joanneum Research Forschungsgesellschaft mbH und das NPO-Institut an der Wirtschaftsuniversität Wien.

Ziel der Studie war es zum einen, im Rahmen einer empirischen Erhebung bisherige Kooperationen zwischen KünstlerInnen und Organisationen des Dritten Sektors in Österreich darzustellen und zu beleuchten. Andererseits ging es aber auch darum, das zukünftige Potenzial solcher Formen der Zusammenarbeit zu analysieren und zu bewerten. Die Theateraufführung mit SeniorInnen, Videoprojekte mit Jugendlichen oder Schreibwerkstätten mit MigrantInnen, all das sind Beispiele für Dienstleistungen, die KünstlerInnen im Bereich des Dritten Sektors erbringen können. Sie zeigen, dass es bereits eine Vielzahl solcher Kooperationen gibt, die oft im Verborgenen stattfinden. Die Studie dient daher auch dazu, eine breitere Öffentlichkeit für diesen Bereich, in dem KünstlerInnen und Nonprofit-Organisationen zusammenarbeiten, zu sensibilisieren und seinen Stellenwert deutlich zu machen.

In der Kooperation beider Forschungseinrichtungen war es erstmals möglich, die Zusammenarbeit von KünstlerInnen und Dritter-Sektor-Organisationen aus zwei verschiedenen Blickwinkeln zu untersuchen. Sowohl die KünstlerInnen als auch die Nonprofit-Organisationen wurden dabei über ihre bereits existierenden Erfahrungen, Einschätzungen etc. befragt. Mehrere Tausend Fragebögen wurden zu diesem Zweck an beide Zielgruppen versandt. Die Antworten bildeten die Basis für die qualitativen Befragungen, mit deren Hilfe sich die aus den Fragebögen gewonnenen Erkenntnisse präzisieren ließen.

Die Ergebnisse der in dieser Zeit parallel arbeitenden Forschungseinrichtungen wurden anschließend zusammengeführt und geben nun einen umfassenden Überblick über einen bisher noch kaum beachteten Forschungsbereich. Um den definitorischen Rahmen für die gesamte Studie abzustecken und den aktuellen Forschungsstand darzustellen, verfassten die AutorInnen zu Beginn ihrer Arbeit zwei Status-Quo Berichte.

Die gesamte Studie besteht so aus den folgenden vier Teilen:

Teil 1

Ausgangslage: Kunst – Kultur – Beschäftigung

Joanneum Research (Helene Schiffbänker, Elisabeth Mayerhofer)

Teil 2

Ausgangslage: Dritter Sektor in Österreich

NPO-Institut an der WU Wien (Eva Hollerweger, Andreas Nachbagauer)

Teil 3

Markt- und Bedarfsanalyse aus Sicht der KünstlerInnen

Joanneum Research (Helene Schiffbänker, Elisabeth Mayerhofer)

Teil 4

Markt- und Bedarfsanalyse aus Sicht der Nonprofit-Organisationen

NPO-Institut an der WU Wien (Ruth Simsa, Marianne Enzlberger, Katja Horinek, Andreas Nachbagauer)

## **EQUAL-Entwicklungspartnerschaft ARTWORKS**

Entstanden ist diese Studie im Rahmen der Gemeinschaftsinitiative EQUAL. Das EU-Förderprogramm verfolgt das Ziel, neue Wege zur Bekämpfung von Diskriminierung und Ungleichheiten am Arbeitsmarkt zu entwickeln und zu erproben ([www.equal-esf.at](http://www.equal-esf.at)). Unterstützt werden dabei innovative Konzepte und Modelle, um neue Akzente in der Arbeitsmarktpolitik zu setzen. „ARTWORKS – Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor“ ist eines der Projekte, das mit der Unterstützung des Bundesministeriums für Wirtschaft und Arbeit und des Europäischen Sozialfonds über einen Zeitraum von 30 Monaten durchgeführt wird. 12 Partnerorganisationen aus ganz Österreich verfolgen das Ziel, die Rahmenbedingungen am Arbeitsmarkt für KünstlerInnen in Österreich zu verbessern. Die Entwicklungspartnerschaft ARTWORKS will die Entwicklung neuer Arbeitsfelder für KünstlerInnen in den Bereichen forcieren, in denen es ein Potenzial dafür gibt. Im Mittelpunkt des Interesses steht dabei der Dritte Sektor. Dieser, angesiedelt zwischen Markt und Staat und in der Regel nicht gewinnorientiert, gilt nach Meinung vieler ExpertInnen als Hoffnungsmarkt für das Entstehen neuer Arbeitsplätze.

Ziel von ARTWORKS ist es, nicht nur die Kommunikation zwischen den KünstlerInnen und den Organisationen im Dritten Sektor zu verbessern, sondern auch neue Formen der Zusammenarbeit zu initiieren. Darüber hinaus gilt es außerdem, künstlerische Arbeit als Dienstleistung von gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Relevanz in der Öffentlichkeit zu positionieren.

Auf der Grundlage dieser Studie werden Weiterbildungs- und Trainingsangebote entwickelt und erprobt, die der Professionalisierung der KünstlerInnen und der Nonprofit-Organisationen dienen. Schwerpunkte sind dabei ein Gründungsleitfaden und eine GründerInnen-Werkstatt für KünstlerInnen sowie die Entwicklung neuer Kooperationsmodelle zwischen KünstlerInnen und NPOs. Langfristig verfolgt ARTWORKS das Ziel, die Voraussetzungen für die Implementierung von Förder-, Beratungs- und Koordinationsstrukturen für KünstlerInnen zu schaffen, die entweder Unternehmen gründen oder Arbeitsbeziehungen (Kooperationen) mit Organisationen des Dritten Sektors aufbauen möchten.

Die Gesamtkoordination von ARTWORKS liegt beim ÖKS Österreichischen Kultur-Service.

Partner in dieser Entwicklungspartnerschaft sind adm<sup>TM</sup> – o. kipcak & partner gesmbh, das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, CHF Kulturmanagement, der Verein Cooperation – Kunst im sozialen Environment, FIFTITU% – Vernetzungsstelle für Frauen in Kunst und Kultur in Oberösterreich, Institut für Kulturkonzepte, Joanneum Research, das NPO-Institut an der WU Wien, der ÖGB mit den Sektionen Bühnengehörige und Musik, uniT – Verein für Kultur an der Karl-Franzens-Universität Graz und die Wirtschaftskammer Österreich – Frau in der Wirtschaft.

Wir wünschen Ihnen eine interessante Lektüre und viel Spaß beim Lesen!

Ulrike Gießner  
ÖKS Österreichischer Kultur-Service  
Projektleitung ARTWORKS

Christian Henner-Fehr  
CHF Kulturmanagement  
Projektkoordination ARTWORKS

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	1
1 What are we talking about? .....	2
1.1. ARTWORKS – Kultur und Beschäftigung .....	2
1.2. Definitionen und Abgrenzungen .....	3
1.2.1 Kultur .....	3
1.2.2 Kunst – unterschiedliche Strukturierungen .....	3
1.2.3 Zusammenfassende Strukturierung Kunst – Kultur .....	9
1.2.4 KünstlerIn: Selbst- und Fremddefinitionen .....	10
2 Arbeitsmarktpolitische Relevanz .....	16
2.1. Qualität der künstlerischen Beschäftigung .....	17
2.1.1 Hohe Selbstständigenquote .....	19
2.1.2 Atypische und Mehrfach-Beschäftigung .....	20
2.1.3 Soziale Beziehungen .....	22
2.1.4 Formalisierung .....	22
2.1.5 Vorbildfunktion? .....	22
2.1.6 Einkommen .....	23
2.2. Quantität künstlerischer Beschäftigung .....	24
2.2.1 Bildende KünstlerInnen .....	27
2.2.2 Darstellende KünstlerInnen .....	28
2.2.3 KomponistInnen .....	29
2.2.4 Film, Video .....	30
3 Institutioneller Rahmen künstlerischer Beschäftigung .....	31
3.1. Arbeitsmarktservice (AMS) .....	31
3.2. Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe .....	31
3.3. Weitere Interessenvertretungen .....	32
3.4. KünstlerInnen-Sozialversicherung .....	34
4 Aus- und Weiterbildung .....	35
4.1. Hohes Ausbildungsniveau .....	35
4.2. Kunstausbildung im Wandel .....	38
4.3. Kunst im sozialen Raum: Ausbildungsangebote .....	40
5 Zusammenfassende Interpretation .....	41
6 Bibliographie .....	43

## Tabellenverzeichnis

Tabelle 1 Definitionskriterien KünstlerInnen .....	11
Tabelle 2 Selbstständige gesamt und KünstlerInnen im Vergleich (Deutschland) ..	19
Tabelle 3 AlleindienstleisterIn .....	19
Tabelle 4 Mehrfachstätigkeiten von KünstlerInnen .....	21
Tabelle 5 Erwerbstätige im Kulturbereich (Mikrozensus 2001) .....	26
Tabelle 6 Entwicklung des Frauenanteils bei unselbstständig Beschäftigten in Kulturberufen .....	26
Tabelle 7 Entwicklung des Frauenanteils bei Selbstständigen in Kulturberufen ...	26
Tabelle 8 Nettogesamteinkommen bildender KünstlerInnen nach Geschlecht ....	27

Tabelle 9	Personal an den Bundestheatern, Wiener Privattheatern, Vereinigten Bühnen Wien und den österreichischen Länderbühnen und Stadttheatern 1999/2000 .....	28
Tabelle 10	Berufsfelder von KomponistInnen 1984.....	29

## **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1	Definitionsbild Kunst/Kultur .....	9
Abbildung 2	Verteilung der bildenden KünstlerInnen nach Art der Tätigkeit .....	27
Abbildung 3	Durchschnittliches Monatseinkommen von KomponistInnen .....	30
Abbildung 4	AbsolventInnen der Kunstuniversitäten 1980–2000 .....	36

## Einleitung

Der vorliegende Status-quo-Bericht zum Thema Kunst, Kultur & Beschäftigung wurde im Rahmen des EQUAL-Projekts ARTWORKS erstellt. Während *ARTWORKS – Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor* die *Beschäftigungsmöglichkeiten von KünstlerInnen im Dritten Sektor*<sup>1</sup> thematisiert, werden im vorliegenden Bericht die Beschäftigungsmöglichkeiten von KünstlerInnen in einem breiteren Rahmen beleuchtet. Dabei wird auf qualitative und quantitative Aspekte der Beschäftigungsentwicklungen Bezug genommen, wobei die wichtigsten Studien der letzten Jahre kurz angeführt werden.

Gleichzeitig wird das Thema Kunst, Kultur & Beschäftigung auch auf der Projekt-Homepage umfassend dargestellt ([www.equal-artworks.at](http://www.equal-artworks.at)), womit eine Informations- und Diskussionsplattform für eine breite InteressentInnenenschaft verfügbar ist. Damit leistet *ARTWORKS – Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor* einen Beitrag zur stärkeren öffentlichen Wahrnehmung des Beschäftigungsfeldes Kultur insgesamt.

Der vorliegende Status-quo-Bericht beginnt mit einer Diskussion der definitorischen Möglichkeiten und Abgrenzungen im Beschäftigungsfeld Kunst/Kultur (Kapitel 1). Im zweiten Teil wird die Arbeitsmarktrelevanz dieses Bereiches thematisiert, wobei sowohl die Art und Qualität der kulturellen Beschäftigung als auch die Quantität aktueller und zukünftiger Jobs beleuchtet werden (Kapitel 2). Im 3. Kapitel wird auf den institutionellen Rahmen Bezug genommen, in dem sich die Beschäftigung von KünstlerInnen bewegt. Schließlich wird im Kapitel 4 die Ausbildungssituation von KünstlerInnen, v. a. nach der Reform der Kunsthochschulen bzw. Kunstuniversitäten, beleuchtet.

Im Sinne des Gender Mainstreaming (GM) wird auf eine geschlechtsspezifische Darstellung von Daten und eine geschlechtsneutrale Schreibweise geachtet.

*1 - Dritter Sektor meint Organisationen, die weder dem Markt (Erster Sektor) noch dem Staat (Zweiter Sektor) zuzuordnen sind, genauere Definition siehe: Hollerweger, Eva, Nachbagauer, Andreas (2003): *Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor – Teil 2: Ausgangslage: Dritter Sektor in Österreich, Wien**

## 1 What are we talking about?

### 1.1 ARTWORKS – Kultur und Beschäftigung

Der vorliegende Bericht ist ein Teilbericht des Projekts ARTWORKS. *ARTWORKS – Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor* ist eines von 58 in Österreich genehmigten Projekten aus der ersten Antragsrunde der Gemeinschaftsinitiative EQUAL, das einzige Projekt im Kulturbereich.<sup>2</sup> Daher stellt die *allgemeine Thematisierung von Kultur und Beschäftigung* auch eine Zielsetzung von ARTWORKS dar. Wesentlich dabei ist sowohl die Abgrenzung des Kunst- und des Kulturbegriffs als auch die Darstellung der spezifischen Merkmale der Beschäftigung im Kulturbereich.

Der vorliegende Status-quo-Bericht wurde im Modul 2 von ARTWORKS erstellt, in dem Forschungs- bzw. Grundlagenarbeiten durchgeführt werden<sup>3</sup>. Die Ergebnisse der Status-quo-Analyse zum Themenbereich *Kultur & Beschäftigung* sind im vorliegenden Bericht zusammengefasst. Diese bilden die Ausgangslage für den spezifischen Fokus von ARTWORKS, der auf die Beschäftigungsmöglichkeiten von KünstlerInnen im Dritten Sektor gerichtet ist.

Für diese Fokussierung werden in einem zweiten Analyse-Schritt eigene empirische Erhebungen durchgeführt, die sich um die Konkretisierung des Beschäftigungspotenzials von KünstlerInnen im Dritten Sektor bemühen. Dabei wird das mögliche Potenzial sowohl aus Sicht der KünstlerInnen als auch aus Sicht der Unternehmen im Dritten Sektor beleuchtet. Die Ergebnisse dieser empirischen Analysen sind in eigenen Teilberichten von ARTWORKS dargestellt. Sie bilden die Grundlage für die Entwicklung konkreter Maßnahmen in den Modulen 3 und 4, die im weiteren Verlauf des ARTWORKS-Projekts erfolgt.

Ziel des vorliegenden Berichts ist eine Darstellung des Status-quo zu Kultur und Beschäftigung in einem breiteren Rahmen, der allen Interessierten zum Thema *Kultur & Beschäftigung* einen weitreichenden Einblick in die Bandbreite aktueller Diskussionen zu diesem Thema ermöglicht. Die theoretische und empirische Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld hat im internationalen Kontext in den letzten Jahren stark an Bedeutung gewonnen. Stellvertretend für andere Projekte sei an dieser Stelle das dreijährige Projekt „Kultur und Arbeit“ des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft und des Instituts für Bildung und Kultur in Deutschland genannt. Ziel dieses Projekts war eine umfassende Analyse der Wechselwirkungen von Kunst und Arbeit unter den sich verändernden Rahmenbedingungen der Erwerbsarbeit im Allgemeinen.<sup>4</sup>

Die Darstellung des Status-quo umfasst verschiedene Bereiche: Dies bedeutet eine quantitative Darstellung des Kulturmarktes in Österreich, unter besonderer Berücksichtigung der Frauenbeschäftigung – wie es dem Modul 3 der Entwicklungspartnerschaft ARTWORKS entspricht. Tendenzen der letzten zehn Jahre werden beschrieben, wobei auch eine Darstellung der qualitativen Arbeitsaspekte erfolgt.

2 - Erstmals wurden KünstlerInnen in der nationalen Umsetzung des Programms EQUAL als arbeitsmarkt-politische Zielgruppe definiert.

3 - Modul 1 dient der Vernetzung, in den Modulen 3 und 4 erfolgen die Konzeption und Umsetzung von Maßnahmen.

4 - Im Frühjahr 2003 ist die Publikation „Kultur. Kunst. Arbeit“ erschienen, in der die umfassenden Ergebnisse des Projekts dargestellt sind. (Wagner, Bernd (2003): *Die Zukunft der Arbeit liegt in der Kultur*. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft; Institut für Bildung und Kultur (Hrsg.) (2003): *Kultur. Kunst. Arbeit. Perspektiven eines neuen Transfers*, Bonn, S. 187–205)

## 1.2- Definitionen und Abgrenzungen

Wenn im Projekt ARTWORKS von *künstlerischen Dienstleistungen* im Dritten Sektor die Rede ist, gilt es, diese Tätigkeiten genauer zu konkretisieren – umso mehr, als an anderen Stellen wiederum vom *kulturellen Arbeitsmarkt* die Rede ist. Im Folgenden wird eine definitorische Annäherung unternommen. Dabei ist festzuhalten, dass im internationalen Vergleich keine einheitlichen Definitionen hinsichtlich der Abgrenzung künstlerischer oder kultureller Dienstleistungen bestehen. Sie unterscheiden sich entlang der historischen wie nationalen Rahmenbedingungen und der individuellen Zugänge der ForscherInnen. Die wichtigsten Strukturierungsmodelle sind hier dargestellt.

### 1.2.1 Kultur

Die Definitionsansätze des Begriffs „Kultur“ sind vielfältig: Einerseits die maximalistische Variante, die besagt, dass alles Kultur ist, bzw. in der Kultur mit Gesellschaft gleich gesetzt wird. Demgegenüber steht die minimalistische Variante, in der Kultur entweder als Bildungsgut (vgl. dazu das Konzept des Neohumanismus im 19. Jahrhundert), Ideologie (Marx) oder Alltags- und Soziokultur (Cultural Studies) betrachtet wird. Allerdings versagen hier essentialistische Definitionen, mittels derer ein Bereich aufgrund bestimmter Indikatoren abgesteckt werden kann. Die Begriffsbestimmung kann nur über Kontextualisierung erfolgen, wobei in beiden Fällen der Kontext nicht arbiträr ist, denn:

*Kontexte können trotzdem nicht vollkommen beliebig konstruiert werden. Soziale Institutionen, gesellschaftliche Normen, der Usus, Diskurstypen strukturieren die kontextuelle Rahmung eines Gegenstandes.<sup>5</sup>*

### 1.2.2 Kunst – unterschiedliche Strukturierungen

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, das Kunstfeld zu strukturieren. Bislang am einflussreichsten hat sich dabei das sogenannte Spartenprinzip gezeigt. Dieses traditionelle Konzept hat sich zwar mittlerweile von den Formen zeitgenössischer Kunstproduktion entfernt, prägt aber nach wie vor wesentliche Institutionen des Kunstfeldes wie z. B. Administration und Ausbildung, und wirkt so wiederum auf das Kunstfeld zurück, weshalb diese Strukturierung auch im vorliegenden Bericht kurz vorgestellt wird.

## Sparten

Das Spartenprinzip beruht auf der Trennung in „freie“ und „angewandte“ Künste, die sich aus antiken und mittelalterlichen Curricula ableiten.<sup>6</sup> Diese Trennung wurde einerseits in der zünftischen Organisation von angewandten Künsten bzw. Distributionsformen (wie z. B. Buchdruck) weitergeführt, andererseits durch die gesellschaftliche Position bestimmter Gruppen wie z. B. die Marginalisierung darstellender KünstlerInnen bis weit ins 19. Jahrhundert. Auch Ausbildungsinstitutionen wurden früh nach diesem Prinzip organisiert. Kunstformen, die sich danach entwickelt haben, wurden in dieses Schema integriert z. B. Film/Video, Neue Medien.

Die folgende Klassifikation umfasst den historisch definierten „Kern“ künstlerischer Produktion, eingeteilt nach dem Spartenprinzip:

- BildKunst (Malerei, Bildhauerei)
- Darstellende Kunst (Tanz, Schauspiel)

5- Zembylas, Tasos (2002): *Kulturbetriebslehre: Begründung einer neuen Inter-Disziplin*. Habilitationsschrift, Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien, S. 69

6- *Artes liberales und Artes mechanicae*.

- Musik
- Literatur
- Film/Video
- Neue Medien

Die „angewandte“ Kunst ist aus der Perspektive des Spartenprinzips ein eigener Bereich mit wiederum spezifischer interner Strukturierung in Architektur, Grafikdesign, Mode- und Produktdesign sowie Kunsthandwerk im weiteren Sinn.

Die nachhaltige Wirkung traditioneller Strukturprinzipien sollte nicht unterschätzt werden, auch wenn sie in vielen Bereichen zeitgenössischer Kunstproduktion überholt ist. Dies zeigt sich z. B. in dem Umstand, dass die öffentliche Kunstförderung im Großen und Ganzen nach dem Spartenprinzip strukturiert ist, ebenso wie weite Teile der künstlerischen Ausbildung sowie oft der Arbeitsmarkt, was wiederum spezifische Diskurstraditionen hervorbringt. Diese tragen ihrerseits zur Schaffung von Gruppen bei, die umso starrer werden, je höher der Institutionalierungsgrad ist. Aufgrund der systemimmanenten Schwerfälligkeit traditionsreicher Institutionen (Förder-Administration, Universitäten sowie verschiedener Institutionen im Kunstbetrieb selbst z. B. Museen, Theater- und Opernhäuser etc.) konnte das Prinzip der Trennung in verschiedene Sparten seine Wirkungskraft behalten.

### **Zielgruppen/RezipientInnen: Hochkultur – Massenkultur – Soziokultur**

Ein anderes Ordnungsprinzip, das Jeff Bernard<sup>7</sup> entwickelt hat, unterscheidet nach Zielgruppe der künstlerischen Produktion bzw. der Verortung des/der KünstlerIn und ist RezipientInnen-orientiert: Das Segment „Sozio-Kultur“ legt ein gesellschaftliches bzw. politisches Engagement nahe, Hochkultur bezeichnet das Feld (staatlicher) Repräsentationskultur und impliziert einen traditionellen Kunstbegriff. Massenkultur umschreibt das Feld massenmedial vermittelter Unterhaltungskultur.

<b>Hochkultur</b>	Repräsentationskultur – symbolische Rentabilität
<b>Massenkultur</b>	Medien, Unterhaltungssektor – ökonomische Rentabilität
<b>Sozio-Kultur</b>	Besondere Relevanz für Dritten Sektor – soziale Rentabilität

Dieses Strukturprinzip ist unabhängig von der Art/Sparte der künstlerischen bzw. kulturellen Tätigkeit und orientiert sich vielmehr an der Zielgruppe und den Produktions- und Distributionsmechanismen. Darin unterscheidet es sich von anderen wie dem Spartenprinzip, das an der Art der kulturellen Tätigkeit ausgerichtet ist.

Allerdings ist „Kultur“ nicht mit „Kunst“ gleichzusetzen, wenngleich diese Trennung aus pragmatischen Gründen auf der empirischen Ebene nicht immer durchgehalten werden kann. Kunst ist ein vergleichsweise eng definiertes Feld mit spezifischen Regeln, Institutionen wie andere soziale Felder auch.

*An dieser Stelle möchte ich gleich betonen, dass Kunst nur als ein soziales System im Zusammenhang anderer Systeme in der Gesellschaft verstanden werden kann. Für ein Verständnis der Entwicklungen in der Kunst ist es weiters unabdingbar, diese ebenso im Zusammenhang der soziokulturellen Veränderungen von Kommunikation und -medien zu betrachten. Besondere Aufmerksamkeit muss dabei den dynamisch-komplexen Prozessen von kultureller Produktion, Distribution, Zirkulation, Konsumtion und Reproduktion zukommen.<sup>8</sup>*

7- Bernard, Jeff et al. (1992): Zur Diskussion: Kulturpolitik für die neunziger Jahre, Wien  
8- Rakuschan, F. E. (2003): Kunst und Ekel, [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net) : kunst 2.0. 14.03.2003

Es gilt mittlerweile als soziologische Selbstverständlichkeit davon auszugehen, dass „Kunst“ ein Ergebnis gesellschaftlicher Auseinandersetzungen bzw. gesellschaftlicher Verhandlungen ist. D. h. alles und jedes kann als Kunst, als künstlerisch wertvoll angesehen werden, wenn sich nur eine Gruppierung findet, die imstande, also mit entsprechender Definitionsmacht ausgestattet ist, diese Werthaltung gesellschaftlich durchzusetzen, zu einer (gesellschaftlich) legitimen Werthaltung zu machen.<sup>9</sup> Diese Herausbildung von Kriterien, was nun dem Kunstfeld zugeordnet werden kann und was nicht, findet zunächst innerhalb des Kunstfeldes selber statt; die kunstintrinsische Bewertung als Kunst oder Nicht-Kunst ist die zentrale Ebene; Bewertungen, Klassifizierungen etc. von „außen“ sind sekundär.

Im Rahmen dieses Projekts gilt es deshalb stets im Auge zu behalten, ob und auf welcher Ebene des kunstintrinsischen Diskurses agiert wird und welche Relevanz diese Ebene innerhalb des gesamten Kunstbetriebes hat.

### Angewandte Kunst

Ein breiter Kunst- und Kulturbegriff, der sich vorwiegend aus der britischen Praxis ableitet, bezieht auch jene Beschäftigungsfelder ein, in denen die künstlerische Produktion einem Erwerbszweck dient; darunter firmieren vor allem die traditionellerweise als „angewandte Künste“ bezeichneten Felder:

- Architektur
- Grafik
- Design
- Mode

Die breitesten Definitionen beziehen auch RestauratorInnen, manche auch die Bauwirtschaft als gesamte, sowie die Freizeitwirtschaft und den Entertainment-Bereich,<sup>10</sup> den Naturschutz und die Tourismuswirtschaft mit ein.

Durch einen breit gewählten Definitionsrahmen entstehen die im internationalen Umfeld so beeindruckenden Beschäftigungsdaten wie in der oft zitierten Studie der Europäischen Kommission zur „Kultur, Kulturwirtschaft und Beschäftigung“ von 1998.<sup>11</sup>

Nicht minder einflussreich war das britische „Creative Industries Mapping Document“<sup>12</sup>, ebenfalls 1998 erstmals publiziert. Der gemeinsame Nenner jener Bereiche ist, dass die Produkte (ob materiell oder virtuell) durch urheberrechtliche bzw. Copyright-Richtlinien geschützt sind (vgl. Mayerhofer<sup>13</sup> und Towse<sup>14</sup>).

Die britische Definition umfasst folgende Bereiche:

9- vgl.: Smudits, Alfred (2002): *Mediamorphosen des Kulturschaffens*, Wien, S. 29

10- vgl. z. B. Söndermann, Michael (1999): *Culture and EU Employment Policy. How relevant is the cultural sector?*, in: Österreichische Kulturdokumentation u. a. (Hrsg.): *Cultural Competence*, Wien, S. 48–57

11 - European Commission (1998): *Culture, the Cultural Industries and Employment. Commission Staff Working Paper*, Brüssel

12 - [http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive\\_1998/Creative\\_Industries\\_Mapping\\_Document\\_1998.htm?properties=archive%5F1998%2C%2Fglobal%2Fpublications%2Farchive%5F1998%2F%2C&month=](http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive_1998/Creative_Industries_Mapping_Document_1998.htm?properties=archive%5F1998%2C%2Fglobal%2Fpublications%2Farchive%5F1998%2F%2C&month=,), 27.05.2003.

13 - Mayerhofer, Elisabeth (2002): *Creative Industries – Mehr als eine politische Requisite? Creative Industries, Cultural Districts und das Wiener Museumsquartier im Vergleich. Finanziert durch ein Wissenschaftsstipendium der Stadt Wien.* <http://www.fokus.or.at/paper%20mayerhofer.doc>, 27.03.2003., S. 4

14 - Towse, Ruth (2001): *Creativity, Incentive and Reward*, Cheltenham, S. 9

- Advertising
- Architecture
- Art & Antiques Markets Crafts
- Design
- Designer Fashion
- Film & Video
- Interactive Leisure Software
- Music
- Performing Arts
- Publishing
- Software & Computer Services
- Television and Radio

Hintergrund jener Neufassung künstlerisch-intellektueller Produkte und Leistungen war einerseits die politische Aufarbeitung des Thatcher-Erbes durch die britische Sozialdemokratie,<sup>15</sup> und andererseits eine intensivere Auseinandersetzung der Wissenschaft mit Phänomenen der Populärkultur<sup>16</sup> im theoretischen Rahmen der jungen Cultural Studies.

### **Die diskursive Verschiebung zur Kreativwirtschaft**

Als Erweiterung der angewandten Künste und im Zusammenspiel mit den Entwicklungen im Bereich der Kommunikationstechnologien hat sich das Kunst- bzw. Kulturfeld im Laufe des 20. Jahrhunderts fundamental verändert.<sup>17</sup> Kennzeichnend für diese technischen und ökonomischen Veränderungen im Kunst- und Kulturschaffen sind nach Smudits im Wesentlichen zwei Phänomene: „Mediatisierung“ und „Kommerzialisierung“:<sup>18</sup>

- Mediatisierung meint die neuen Produktions- und Distributionstechniken, die die künstlerischen Arbeitsanforderungen, den Arbeitsprozess sowie das Produkt grundlegend verändern.
- Kommerzialisierung bedeutet die Unterordnung künstlerischen Produzierens unter ökonomische Rationalitätsprinzipien als Folge eines anonymen Kunstmarktes mit vielschichtigen Vermittlungsinstanzen.<sup>19</sup>

15- McRobbie 1999 beschreibt etwa den gescheiterten Medienhype von New Labour rund um „Cool Britannia“. (McRobbie, Angela (1999): *Kunst, Mode und Musik in der Kulturgesellschaft*, in: Justin Hoffmann; Marion von Osten (Hg.): *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*, Berlin)

16- McRobbie, Angela (2001): *Clubs to Companies. Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds*. [http://www.nelp.de/beitraege/02\\_farbeit/mcrobbe\\_e.htm](http://www.nelp.de/beitraege/02_farbeit/mcrobbe_e.htm), 21.06.2002

17- Kunst und Kultur sind per definitionem eng an Kommunikation jeglicher Art gebunden, weshalb die Auswirkungen auf diese Felder besonders stark sind (vgl. Rakuschan, 2003).

18- Smudits, Alfred (1988): *Industrialisierung des Kulturschaffens – Metapher oder Realität? Veränderungen im Bereich des Kulturschaffens seit 1934*. In: „SWS-Rundschau“ 28. Jg. Heft 2/1988. S. 253–263

19- Baier, Barbara (1995): *Obdachlose Kunst. Das Einfließen sozio-ökonomischer, künstlerisch-kultureller und geschlechterdifferenter Rahmenbedingungen sowie individueller Lebens-, Arbeits- und Wirkungszusammenhänge in das Kunstverständnis und die Lebenskonzepte junger Kunstschaffender am Beispiel der AbsolventInnen der Studienjahrgänge 1991/92 und 1992/93 der Wiener Kunsthochschulen*, Wien, S. 9

Diese Veränderung der Rahmenbedingungen künstlerischer Produktion hat auch den Begriff dessen, was unter „Kunst“ bzw. „Kultur“ gefasst wird, beeinflusst. Smudits und Baier umschreiben jene Phänomene, welche als „Kulturalisierung der Ökonomie“ bzw. „Ökonomisierung der Kultur“ bezeichnet werden:

*„Kulturalisierung der Ökonomie“ bezeichnet aber nur die Tatsache [...], dass der Markt für kulturelle Güter und Dienstleistungen einen immer wichtigeren Faktor in volkswirtschaftlichen Gesamtrechnungen ausmacht. Mit der ‚Ökonomisierung der Kultur‘ wird in diesem Zusammenhang die Tatsache zum Ausdruck gebracht, dass ‚Kunst‘ im traditionell bürgerlichen Sinn zur Ware wird, während mit ‚Kulturalisierung der Ökonomie‘ die ökonomische Bedeutung der Populärkultur angesprochen wird.<sup>20</sup>*

Ökonomisierung der Kultur hingegen bezeichnet den Umstand, dass AkteurInnen des Kunstfeldes zusehends ökonomischen Handlungslogiken folgen. Die Folge aus beiden Entwicklungen ist, wie Smudits bereits andeutet, die Aufgabe des Konzepts der „Autonomie der Kunst“. Röbbke meint dazu: „Die Kunst hat natürlich seit Beginn der Moderne ein Gegengewicht zur einseitigen Ausrichtung der Gesellschaft am Paradigma der Erwerbsarbeit gebildet.“<sup>21</sup> Im 20. Jahrhundert gibt es die Kunst allmählich auf, dieses Gegengewicht zu bilden und nähert sich den Paradigmen der übrigen Erwerbsarbeit an. Allerdings muss hier wiederum betont werden, dass dies ein Verschiebungsprozess ist, der eine Vielzahl von Grauzonen eröffnet und langsam erfolgt.

Die Grenzen zwischen Arbeitsverhältnissen im Kunstbereich und in anderen Feldern der Erwerbsarbeit (in der zumeist bisher „Normalarbeitsverhältnisse“ vorgeherrscht haben), verschwimmen zusehends. Das Kunstfeld unterliegt Veränderungen im Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbereich, wie sie unter dem Stichwort „Ökonomisierung der Kultur“ bereits umrissen wurden. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass dieser Prozess von KünstlerInnen selbst thematisiert wird, was sich in der Herausbildung von künstlerischen Strömungen wie „Kunst im sozialen Raum“ niedergeschlagen hat.

Angela McRobbie beschreibt die Wechselwirkung, die ein zunehmendes Verschwimmen der Grenzen zwischen Kunst und Mediengesellschaft zur Folge hat, anhand der britischen Kunst in den 1990er Jahren.<sup>22</sup> Der Rückzug staatlicher Förderprogramme versammelte (neben anderen) verschiedene Gruppen Kunst- und Kulturschaffender unter dem Dach des „Enterprise Allowance Scheme“ (EAS), das von 1983 bis 1993 Arbeitslose mit einem finanziellen Zuschuss versah, der ihnen den Umstieg von der Arbeitslosigkeit in die selbstständige Erwerbstätigkeit ermöglichen sollte. McRobbie legt nahe, dass die gleichermaßen ausweglose Situation für KünstlerInnen aus der Hochkultur wie für Personen, die im angewandten Bereich tätig waren, ein Zusammenrücken dieser Bereiche in Form von Kreativunternehmen zur Folge hatte. Dieser Umstand, der letztlich von der neoliberal orientierten Politik Margaret Thatchers ausging, illustriert einen Aspekt der Hintergründe, die eine Annäherung von Hoch- und Populärkultur bewirkt haben – auch wenn McRobbie selbst diesen Umstand mit einigem Kulturpessimismus betrachtet.<sup>23</sup>

20- Smudits, Alfred (2002): *Mediamorphosen des Kulturschaffens*, Wien, S. 213

21- Röbbke, Thomas (2000): *Kunst und Arbeit: Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit*, Essen, S. 73

22- McRobbie, Angela (1999): *Kunst, Mode und Musik in der Kulturgesellschaft*, in: Justin Hoffmann; Marion von Osten (Hrsg.): *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*, Berlin

23- So spricht sie von einer „Trivialisierung der Kunst“ (McRobbie 1999, S. 21), bedingt durch den Einfluss der Massenmedien oder kritisiert theorieferne, kommerziell orientierte und apolitische Positionen zeitgenössischer britischer Kunstproduktion (McRobbie 1999, S. 22f).

Diese Entwicklungen sind im Auge zu behalten, wenn von den Entwicklungs- und Beschäftigungsmöglichkeiten der Kreativwirtschaft (Creative Industries) die Rede ist.<sup>24</sup> Seit Ende der 1990er Jahre sind über die ökonomische Bedeutung und das Beschäftigungspotenzial der Kreativwirtschaft einige Studien erstellt worden, deren Befunde durchaus heterogen sind: In Österreich bescheinigt Geldner (2000), der sich auf die Arbeitsstättenzählung stützt, dem Sektor „Kultur und Unterhaltung“ einen aktuellen Beschäftigungsstand von 140.000 Arbeitskräften, jedoch nur ein geringes Wachstum: „Als Hoffnungsträger am Arbeitsmarkt können Kunst und Kultur nur bestehen, wenn es gelingt, den Sektor auf einen expansiven Entwicklungspfad zu bringen.“<sup>25</sup>

Zu einer anderen Einschätzung kommt die Studie des MKW:<sup>26</sup> Für den gesamten EU-Raum wird – auf der Basis einer umfassenden Literaturdarstellung – die Kreativwirtschaft als stark wachsender Beschäftigungsbereich beschrieben, was vor allem dem Einsatz neuer technischer Möglichkeiten in der Produktion und Distribution künstlerischer Inhalte zuzuschreiben ist. Dieser Befund bezieht sich aber vor allem auf den Medien- und Kommunikationssektor:

*Um eine Verständigung über die Entwicklung des Beschäftigungspotenzials zu ermöglichen, musste allerdings der klassische, enger definierte Sektor der Kunst und Kultur verlassen und das Augenmerk stattdessen auf neue Synergieeffekte zwischen der alten und der neuen Kultur gerichtet werden.<sup>27</sup>*

Die Studie bemüht sich um eine länderübergreifend vergleichbare Darstellung der Beschäftigungssituation in ausgewählten TIMES-Branchen sowie um Empfehlungen zur Realisierung des georteten Potenzials. Diese umfassen vor allem Maßnahmen zur besseren Qualifizierung und zum Abbau von Mobilitätshemmnissen.

Einen ähnlichen Zugang hat Instinct Domain für eine 2000 durchgeführte regionale Studie über den „Kultursektor im Burgenland“ gewählt. Cultural Industries, die identisch mit dem Kultursektor verstanden werden, umfassen vor allem Distributionsunternehmen und die Unterhaltungsindustrie, allerdings werden „Autoren, Komponisten und andere Selbstständige Künstler“ auch in die Untersuchung miteinbezogen.<sup>28</sup> Die Beschäftigungswirkung wird als hoch eingeschätzt.

Die drei Studien machen das Fehlen einer verbindlichen Definition des Kreativwirtschaftsbegriffs wie auch des Beschäftigungspotenzials deutlich. Sie zeigen, dass häufig die Einbeziehung des Medien- und Kommunikationssektors für das hohe Beschäftigungspotenzial verantwortlich ist und weniger der Kunst- und Kulturbereich im engeren Sinn. Potenzialschätzungen werden so zur Definitionsfrage.

Als weiterer möglicher Indikator für die Schätzung des Beschäftigungspotenzials können Unternehmensgründungen herangezogen werden. Maria Kräuter<sup>29</sup> ist der Frage nachgegangen, ob und in welchem Ausmaß Unternehmensgründungen im Kulturbereich Besonderheiten im Vergleich zu Gründungen in anderen Sektoren aufweisen. Diese Studie ist eine der ersten Arbeiten im deutschen Sprachraum,

24- vgl. z. B.: Österreichische Kulturdocumentation (Hrsg.) (1999): *Cultural Competence. Kultur als Kompetenz. Neue Technologien, Kultur & Beschäftigung. Publikation der EU-Konferenz vom 1.–3.10.1998 in Linz, Wien*

25- Geldner, Norbert (2000): *Der Wirtschaftsbereich Kultur und Unterhaltung und seine Rolle im Wiener Arbeitsmarkt, Wien, S. 2*

26- MKW Wirtschaftsforschung GmbH et al. (2001): *Ausschöpfung und Entwicklung des Arbeitsplatzpotentials im kulturellen Sektor im Zeitalter der Digitalisierung, München*

27- ebenda, S. 23

28- Instinct Domain (2000): *Der Kultursektor im Burgenland, Wien, S. 7*

29- Kräuter, Maria (2002): *Existenzgründung in Kultur- und Medienberufen, Nürnberg*

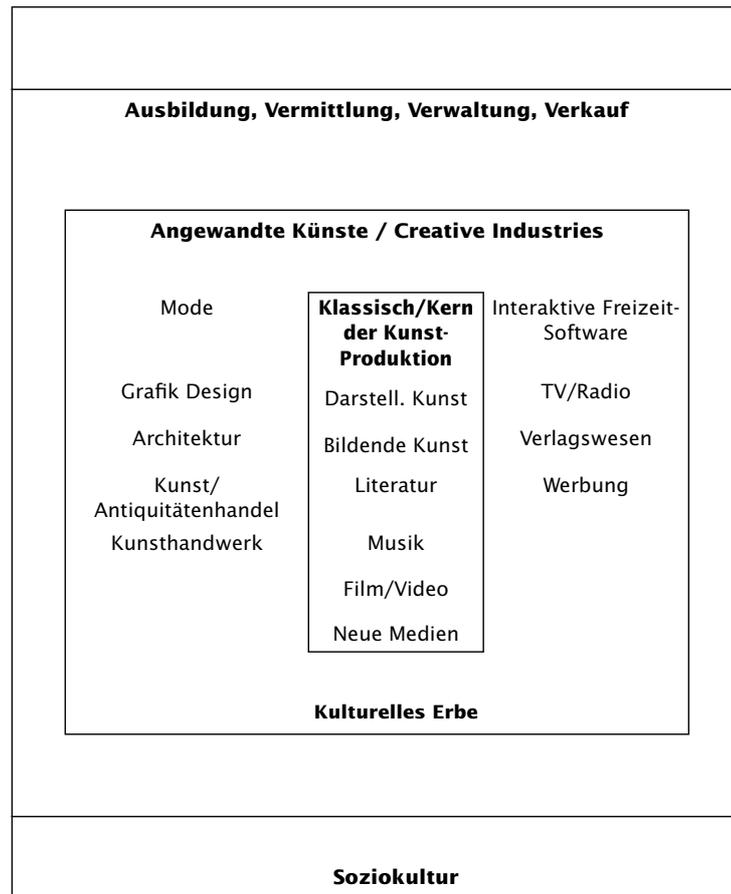
die Unternehmensgründungen aus der Perspektive der Soziologie und der Ökonomie für die Zielgruppe KünstlerInnen analysiert.

### 1.2.3 Zusammenfassende Strukturierung Kunst – Kultur

Die in den vorangegangenen Abschnitten beschriebenen unterschiedlichen Strukturierungsmöglichkeiten des Kunst- und Kulturfeldes werden ineinander integriert und bilden damit die Basis für die Definition von Kunst und Kultur in ARTWORKS. Die folgende Abbildung zeigt einen engen Kern des künstlerischen Verständnisses, um den jeweils breitere Definitionen gelegt werden. Von innen nach außen enthält das Diagramm:

1. den Kernbereich künstlerischer Produktion (i. e. Hochkultur)
2. den Bereich medialer Vermittlung (i. e. Massenkultur)
3. die erweiterten Bereiche der „Creative Industries“ (i. e. der Bereich der angewandten Kunst bzw. oft gleichzeitig der Bereich von Distribution und Vermittlung von Kunst)
4. verschiedene Stadien der kulturellen Produktionskette.

**Abbildung 1: Definitionsbild Kunst/Kultur**



Quelle: Towse (2001) nach Creigh-Tyte 1998

Die Abbildung zeigt einen Definitionszugang in Form konzentrischer Kreise: Den Kern der Kulturproduktion bilden die aufgelisteten sechs Bereiche der *künstlerischen* Produktion. Sie bilden das Beschäftigungssegment und -potenzial im engeren Sinne, auch jenes, das ARTWORKS zugrunde liegt.

Je mehr Kreise jedoch in die Definition einbezogen werden, desto größer wird das Beschäftigungspotenzial: Bezieht man noch die Kreativwirtschaft ein bzw. alle Teile der Soziokultur, ev. auch noch den Kulturtourismus, wird die Beschäftigungswirkung jeweils umso größer.

Auch wenn „künstlerische Dienstleistungen“ nicht kontextfrei definiert aufgelistet werden können, so können die Tendenzen auf dem Kulturarbeitsmarkt<sup>30</sup> als Orientierung dafür gelten, welch hohes Arbeitsplatzpotenzial in diesem Bereich liegt. Im Rahmen dieses Projekts wird künstlerische Produktion als *Dienstleistung* aufgefasst, womit betont wird, dass es sich um marktfähige, also nachgefragte und bezahlte Arbeit handelt (vgl. z. B. auch *haushaltsnahe Dienstleistungen*, *wirtschaftsnahe Dienstleistungen*).

Das Projekt ARTWORKS befasst sich mit dem Potenzial künstlerischer Dienstleistungen im Dritten Sektor, der gleichsam parallel zur Kreativwirtschaft als neues Arbeitsfeld für Kunstschaffenden konkretisiert werden kann.

#### 1.2.4 KünstlerIn: Selbst- und Fremddefinitionen

Die Bezeichnung „KünstlerIn“ ist im 20. Jahrhundert zusammen mit dem Kunstbegriff vielfachen Transformationen unterworfen worden. Ausgehend vom noch immer breitflächig gültigen Geniekonzept des autonom schaffenden Künstlersubjekts wurde das Bild einerseits mehrfach innerhalb des Kunstdiskurses dekonstruiert, wie z. B. bei russischen KonstruktivistInnen zu Beginn des Jahrhunderts.<sup>31</sup> Andererseits wirkte die Ökonomisierung des Kunstfelds auch auf das Selbst- und Fremdverständnis der Rolle der KünstlerInnen zurück, die sich wie alle anderen gesellschaftlichen Teilbereiche zunehmend an den Bedürfnissen der Privatwirtschaft orientieren. Auch verändern fragmentierte Arbeitsverhältnisse (s. u.) und der zunehmende Rückbau staatlicher Kunst- und Kulturfinanzierung das Selbstverständnis von KünstlerInnen. Schließlich waren es die technischen Entwicklungen, allen voran der Kommunikationsmedien, die ihrerseits den künstlerischen Produktionsprozess verändert haben,<sup>32</sup> aber auch den Prozess der Distribution (Neue Medien) und der Rezeption (neue Typen entwickeln sich wie „Prosumer“).

Die Transformation des Selbstverständnisses spiegelt sich in einem Wandel der Begrifflichkeiten wider: Ende der 1990er Jahre wurde das Konzept des „cultural workers“ diskutiert, der auf den Begriff des/der „KulturarbeiterIn“ der 1970er referiert.<sup>33</sup> Im Gegensatz zum politisch emanzipatorischen Anspruch beschreibt der „cultural worker“ idealtypisch den neuen Typus des/der ArbeitnehmerIn einer postfordistischen Arbeitsgesellschaft<sup>34</sup>. Der Begriff erlebte einen kurzen Höhenflug in der einschlägigen Literatur um Kultur und Arbeit,<sup>35</sup> wobei die nähere Bestimmung nie weiter entwickelt wurde als die viel zitierte Beschreibung von Angerer:

*Ein cultural worker ist „eine durchschnittlich 25–30jährige Person, multiskilled, flexibel, psychisch stark im Nehmen, unabhängig, allein-*

30- vgl. Geldner (2000); Kulturdokumentation (2000); MKW et al. (2001)

31 - vgl. Rollig, Stella (2000): Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts, [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net), 01.03.2000

32- vgl. dazu das Konzept der „Mediamorphose“ von: Blaukopf, Kurt (1989): *Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära*, Heiden; Smudits (2000)

33 - vgl. MKW (2001), S. 18

34 - Schmid, Günther (2000): *Arbeitsplätze der Zukunft: Von standardisierten zu variablen Arbeitsverhältnissen*. In: Kocka, Jürgen; Offe, Claus (Hrsg.): *Geschichte und Zukunft der Arbeit*. Frankfurt/Main, S. 269–292

35 - vgl. Österreichische Kulturdokumentation (1999)

*stehend, ortsungebunden, die zugreift, wo es im Bereich der Kunst, der Musik, der Medien etwas gibt“.<sup>36</sup>*

Nicht zuletzt aufgrund dieser Entwicklungen ist das Selbst- und Fremdbild von KünstlerInnen gegenwärtig äußerst heterogen und oft kontextabhängig. Dabei ist eine Bandbreite von Konzeptionen möglich und gängig, die vom autonomen Genie bis hin zur einer Verweigerungshaltung reicht, die das Konzept „KünstlerIn“ generell ablehnt und für die eigene Arbeit von sich weist.<sup>37</sup>

Zu den technischen Entwicklungen in diesem Bereich kommen auch industrielle, welche vor allem Kunstschaffende im „angewandten“ Bereich der BildKunst im weitesten Sinne wie z. B. GrafikerInnen betreffen; diese werden zu relevanten DienstleisterInnen in einem kulturalisierten Wirtschaftssystem.<sup>38</sup> Letztere deuten auch auf die sogenannten „content producers“ der Creative Industries/Kreativwirtschaft, die Dienstleistungen gewinnorientiert erbringen.

Im Spannungsfeld dieser Veränderungen ist es für ein Projekt wie ARTWORKS notwendig, Operationalisierungen für einen Begriff zu finden, dessen Bedeutung sich im Umbruch befindet. Als tauglicher Ansatz hierfür scheint eine Kombination der Standard-Definition der Kunstökonomie von Pommerehne/Frey<sup>39</sup> und des kunstsoziologischen Ansatzes von Baier geeignet:

**Tabelle 1: Definitionskriterien KünstlerInnen**

... nach Baier (1995)	... nach Pommerehne/Frey 198
<ul style="list-style-type: none"><li>– Einkommen</li><li>– Kontinuität der künstlerischen Arbeit</li><li>– Künstlerische Ausbildung</li><li>– Mitgliedschaft in einer spezifischen Interessenvertretung</li><li>– Ausstellung oder Aufführung (i. e. Distribution durch andere AkteurInnen des Kulturbetriebs)</li><li>– Selbstdefinition</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>– Einkommen, das aus künstlerischer Tätigkeit stammt</li><li>– Zeit, die für künstlerische Tätigkeit aufgewendet wird</li><li>– Professionelle Ausbildung als KünstlerIn</li><li>– Mitgliedschaft in einer KünstlerInnenvereinigung</li><li>– Reputation als KünstlerIn in einem breiteren Publikum</li><li>– Anerkennung von anderen KünstlerInnen</li><li>– Qualität der künstlerischen Tätigkeit (muss definiert sein)</li><li>– Subjektive Selbstdefinition als KünstlerIn</li></ul>

Beide Ansätze verweisen auf Einkommen, Zeit für künstlerische Arbeit, Mitgliedschaft in einer Interessenvertretung, Anerkennung als KünstlerIn durch den Kunstbetrieb sowie die Selbstdefinition als KünstlerIn. Um Missverständnisse auszuschließen, muss darauf hingewiesen werden, dass die aufgezählten Kriterien als alternativ zu begreifen sind – nicht alle müssen erfüllt sein, um als „KünstlerIn“ definiert zu sein. Diese Kriterien werden auch dem Projekt ARTWORKS zugrunde gelegt, wenn es um die Definition von *KünstlerIn* geht.

### **Veränderungen im Selbst- und Fremdbild von KünstlerInnen**

Die traditionellen Strukturierungsmerkmale von KünstlerInnen lösen sich unter den Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen (s. o.) auf. Dies wird durch

36- Angerer, Marie-Luise (1999): *Cultural Worker Who Are You?*, in: *Österreichische Kulturdocumentation u. a. (Hrsg.): Cultural Competence, Wien, S. 24–30*

37- Zobl/Schneider (2001): *Die Legende vom Künstler*

38- Baier (1995)

39- Pommerehne, Werner; Frey, Bruno (1989): *Muses and Markets, Oxford*

eine „polytechnische“ Arbeitsweise verstärkt, die verschiedene Medien integriert:<sup>40</sup> 73 % der von Baier befragten AbsolventInnen der Universität für angewandte Kunst Wien geben an, mit mehr als einem Medium zu arbeiten. Allerdings werden jene Zuordnungen wieder nötig, wenn KünstlerInnen auf einem Markt – sei es der Kunst- oder ein anderer Arbeitsmarkt – als „KünstlerInnen“ gefragt sind. In diesem Fall wird meist wiederum auf traditionelle Zuordnungen zurückgegriffen, da sonst keine soziale Differenzierung und Einordnungsmöglichkeit gegeben ist. Fohrbeck/Wiesand<sup>41</sup> waren unter den frühen WissenschaftlerInnen, die derartige Entgrenzungen des beruflichen Selbstverständnisses von KünstlerInnen thematisierten. Allerdings ist hier zwischen verschiedenen Ebenen zu unterscheiden: KünstlerInnen wollen oft als solche erkannt werden, da dies für ihren (Kunst)Markterfolg ausschlaggebend ist (Stichwort: Anerkennung durch den Kunstbetrieb). Allerdings wird dieser Habitus oft bewusst als Strategie eingesetzt bzw. ist Mittel eines pragmatischen Zugangs, inhaltlich jedoch weitgehend überholt.<sup>42</sup>

Grenzüberschreitungen finden in unterschiedliche Richtungen statt: in Wissenschaft/Theorie, Vermittlung, Politik oder Wirtschaft. Dies hat eine Erosion des autonomen Geniekünstlers zur Folge und gleichzeitig eine Professionalisierung in finanziellen Belangen:<sup>43</sup> KünstlerInnen erwarten sich eine entsprechende Entlohnung ihrer Leistungen. Derartige Tendenzen können am Beispiel von KünstlerInnen im Feld der *Kunst im sozialen Raum* gut beobachtet werden, zumal sich dieses Feld vom herkömmlichen Kunstbetrieb unterscheidet und KünstlerInnen noch weniger fertige Strukturen anbietet. Da die hier produzierte Kunst weder „Werk- noch Verkaufscharakter“<sup>44</sup> besitzt, sind KünstlerInnen gezwungen, neue Allianzen zu suchen.

An dieser Stelle sei auf die Initiative „Soho in Ottakring“ verwiesen<sup>45</sup>, ein seit 1997 bestehendes, einmal im Jahr stattfindendes Kunstfestival in Wien, das seit seiner Gründung einen Schwerpunkt auf Formen partizipativer Kunst legt. Die Finanzierung ist eine Mischfinanzierung aus öffentlichen Geldern, Geld- und Sachsponsorship sowie der Kooperation mit verschiedenen privaten und (halb-)öffentlichen Einrichtungen. Obwohl nach wie vor ein Low-Budget-Unternehmen, ist es doch möglich, dass an diesem Festival jährlich ca. 200 KünstlerInnen verschiedenster Nationalitäten und inhaltlicher Orientierung mitwirken.

### **Kunst im sozialen Raum: Eine künstlerische Dienstleistung?**

Künstlerische Arbeit, die keine kunstmarkttauglichen „Werke“ produziert, sondern stattdessen Prozesse in den Vordergrund stellt, befindet sich in einem Dilemma, wenn die Rahmenbedingungen des Kunstbetriebes eben auf jene – haptisch fassbaren – Werke aufbauen. Infolge dieser Problematik stellt sich nun die Frage, ob es sich bei dieser Art von Kunst um eine künstlerische Dienstleistung handelt. Und weiters, ob diese Art von Kunst ein neues Marktfeld erschließen kann und sich damit auch neue Arbeitsmöglichkeiten herausbilden.

Allerdings kann sich diese ökonomische Perspektive als fatal für ein Feld erweisen, dessen „Markt“ nicht nur von Marktmechanismen abhängig ist, sondern auch von einer intrinsischen Bewertung – hier sei beispielsweise auf die Relevanz von Kunstkritik verwiesen. Daneben haben Baumol/Bowen bereits in den 1960er Jahren

40- vgl. Baier (1995), S. 42

41 - Fohrbeck, Karla; Wiesand, Andreas (1975): *Der Künstler-Report*. München

42- vgl. Baier (1995), S. 45f

43- ebenda, S. 47

44- ebenda, S. 54

45- <http://www.sohoinottakring.at>; 20.02.2003

darauf hingewiesen, dass die darstellende Kunst Eigenschaften aufweist, die sie von anderen unterscheidet wie z. B. den Umstand, dass Produktivitätssteigerungen (weniger Arbeit für gleichbleibenden Output bzw. bei gleichbleibender Arbeit mehr Output) nicht wie in anderen Feldern möglich sind.<sup>46</sup> Nachdem es sich bei künstlerischer Dienstleistung ebenfalls um „live performing arts“ handelt, ist der Schluss naheliegend, dass auch hier die sogenannte Kostenkrankheit einsetzt. Daraus folgt aus ökonomischer Perspektive, dass der oben angesprochene Markt und der zu erschließende Arbeitsmarkt in Zukunft relativ zu den übrigen Sektoren immer teurere Dienstleistungen anbieten wird.

Wird künstlerische Dienstleistung nun mit denselben Maßstäben gemessen wie andere Dienstleistungen, so sind negative Konsequenzen zu befürchten. Eine undifferenziert geführte Diskussion kann dazu führen, dass bereits die Kategorisierung künstlerischer Arbeit als „Dienstleistung“ von den Betroffenen abgelehnt wird.

Dazu kommt das Problem, dass im Vergleich mit anderen Berufsfeldern „Kunst“ per se bzw. „künstlerische Dienstleistung“ nicht vorab definiert werden kann,<sup>47</sup> sondern aus dem Zusammenhang des Kunstbetriebs entsteht.<sup>48</sup>

Für die konkrete Fragestellung von Kunst im sozialen Raum ergeben sich daraus schwimmende Grenzen zu anderen Tätigkeitsbereichen, in denen äußerlich ähnliche Dienstleistungen erbracht werden: Sozial- und Jugendarbeit, therapeutische Arbeit, Pädagogik, Integrationsarbeit etc. Kunst im sozialen Raum ist in jenem Freiraum zwischen den verschiedenen Feldern angesiedelt und wählt seine konkrete Positionierung in jedem Projekt neu.

Eine Annäherung an das, was als spezifische künstlerische Herangehensweise gesehen werden kann, liegt im Kunstsystem selber: Künstlerische Arbeit definierte sich lange Zeit über die Verwendung bestimmter Medien und Techniken, die heute nach wie vor den Großteil spezifischer Kunstpraxen prägen und Bestandteil der meisten Ausbildungsarten sind: beispielsweise Maltechniken, Umgang mit verschiedenen Instrumenten u. a. Eine „Medienkompetenz“ im weitesten Sinne, also eine erhöhte Sensibilität im Umgang mit (Kommunikations-)Medien aller Art kann künstlerischer Arbeit zugeschrieben werden. Ein anderes Charakteristikum künstlerischer Arbeit ist ein experimenteller Zugang – künstlerische Arbeit als eine forschende Betätigung, allerdings nicht dem rigiden System des Wissenschaftsfeldes verpflichtet. An dieser Stelle sei auf Diskussionen um „Dilettantismus“ und seinen Bezug zum künstlerischen Feld verwiesen.<sup>49</sup> Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass künstlerische Herangehensweisen nicht zwangsläufig diese Merkmale aufweisen müssen.

Künstlerische Projekte im sozialen Raum gehen auf die spezifischen Problemlagen und Rahmenbedingungen ein. Dies geschieht häufig in Form konzentrierter, punktueller „Interventionen“, die längerfristige Strukturveränderungen zur Folge haben (sollen).

Der Begriff der künstlerischen Intervention kann anhand der Arbeit der KünstlerInnen-gruppe „Wochenklausur“ veranschaulicht werden: Im Jahr 1993 unternahm die Wochenklausur die „Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen“.

46- vgl. das Modell der Kostenkrankheit in: Baumol, Bowen (1966): *Anatomy of the Income Gap*. In: Baumol, Bowen: *Performing Arts. The economic dilemma*

47- Der in diesem Zusammenhang gerne verwendete Begriff „kreativ“ erhöht den Erkenntnisprozess nur wenig, da er auch auf andere Bereiche als die Kunst angewendet werden kann.

48- vgl. Zembylas, Tasos (1997): *Kunst oder Nicht-Kunst*, Wien

49- vgl. dazu das Projekt „Dilettanten“, eine Koproduktion von steirischer herbst mit Forum Stadtpark und FH Joanneum/Informations Design, steirischer herbst 2002. <http://www.steirischerbst.at/Programm/Detail?ProgrammID=134>

Die Intervention fand auf Einladung der Wiener Secession statt, in der Projektbeschreibung findet sich folgende Argumentation:

*Die Wiener Secession ist ein international renommierter Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst. Vor ihrem Eingang am Karlsplatz waren zur Zeit der Intervention neben Passanten und Touristen viele Junkies, Obdachlose und gesellschaftliche Außenseiter anzutreffen. Anstelle einer Ausstellung entschloss sich daher die WochenKlausur an der Verbesserung der Situation Obdachloser zu arbeiten.<sup>50</sup>*

Nach einer Recherche vor Ort, bei der unter Einbeziehung der verschiedenen AkteurInnen und Betroffenen in diesem Feld die zentralen Problemstellungen identifiziert werden konnten, richtete die WochenKlausur einen Bus zur ambulanten medizinischen Erstversorgung ein. Ankauf und Adaptierungsarbeiten wurden von SponsorInnen übernommen, die medizinische Betreuung von der Caritas zur Verfügung gestellt. Der Betreuungsbus wurde 1998 durch einen größeren ersetzt, die medizinische Betreuung wird nach wie vor von der Caritas geleistet. Damit ist eine nachhaltige Veränderung der gesundheitlichen Situation von Obdachlosen gewährleistet.

*Der erfolgreiche Abschluss des Projekts war nicht zuletzt auf das große Medienecho zurückzuführen, das unserem Vorhaben zuteil wurde. WochenKlausur nützte das Interesse der Journalisten, um auf Entscheidungsträger Druck auszuüben.<sup>51</sup>*

KünstlerInnen, die außerhalb eines bestimmten Feldes stehen, können für die AkteurInnen einen Freiraum eröffnen, der es den Beteiligten ermöglicht, abseits verhärteter Fronten Problemlagen zu diskutieren. Durch eine entsprechende Intervention können Strukturen aufgebrochen und neue Lösungen gefunden werden.

Derzeit ist WochenKlausur auch im Rahmen von EQUAL in einer Entwicklungspartnerschaft engagiert, wo im Rahmen des Projekts drug-addicts@work in einer künstlerischen Intervention eine Upcycling-Werkstatt für AbsolventInnen von Langzeittherapien für Drogenabhängige eingerichtet wird.

Die Anfänge von Kunst im sozialen Raum, die bis in die 1920er Jahre reichen, sind von der Kunstgeschichte wenig beachtet worden, im Gegensatz zu anderen Bewegungen.<sup>52</sup> Der prozesshafte Charakter dieser „Kunst ohne Werk“ macht sie für Kunstgeschichtsschreibung genauso schwierig wie für den Kunstmarkt:

*Populäre Kunstgeschichts-Werke sind Bilderbücher. Da Kunst bis heute zum allergrößten Teil auch Bilder und Objekte produziert, wird ihr Gehalt nach wie vor durch die Abbildungs-Konvention verfälscht, Weltanschauung unterdrückt. In Kunstbüchern sieht man im Kapitel über die sechziger Jahre Andy Warhols Brillo Boxes und Roy Lichtensteins Gemälde von Druckvorlagen. Was man nicht sieht? Zum Beispiel die Nachbarschafts-Projekte, die Stephen Willats seit Mitte der Sechziger mit BewohnerInnen englischer Wohnsiedlungen durchgeführt hat, in denen er mit ihnen gemeinsam ihre Lebensbedingungen untersucht hat.<sup>53</sup>*

In den 1990er Jahren gibt es eine Wiederbelebung dieser Kunstpraxis, die als *New Genre Public Art* von Barbara Putz-Plecko folgendermaßen beschrieben wird:

50- [http://www.wochenklausur.at/projekte/01p\\_lang\\_dt.htm](http://www.wochenklausur.at/projekte/01p_lang_dt.htm), 06.03.2003

51- [http://www.wochenklausur.at/projekte/01p\\_lang\\_dt.htm](http://www.wochenklausur.at/projekte/01p_lang_dt.htm), 06.03.2003

52- vgl. Rollig, Stella (2000): *Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net), 01.03.2000

53- ebenda, o. S.

*Heute sammelt sich unter dem Titel New Genre Public Art eine Vielfalt künstlerischer Projekte, die konkret zu unserer physischen (zum Beispiel urbanen und ruralen) sowie sozialen Umwelt in Beziehung treten – und mit künstlerischen Prozessen als spezifischen Erfahrungsquellen, als Reflexions- und Entwicklungs-medium im gesellschaftlichen Umfeld arbeiten.<sup>54</sup>*

Die Herangehensweisen hängen dabei von der konkreten Situation ab – sie können nicht vorab definiert sein, sondern werden in Kooperation mit allen Beteiligten/Involvierten gemeinsam entwickelt.<sup>55</sup> Ein wesentlicher Kritikpunkt an dieser Kunstpraxis ist der Vorwurf des Sozialdilettantismus. Dem wird entgegen gesetzt, dass es den ProtagonistInnen von Kunst im sozialen Raum nicht darum geht, Sozial- oder therapeutische Arbeit zu ersetzen, sondern (zumeist in Form gezielter, punktueller Interventionen) Defizite in sozialen Zusammenhängen aufzuzeigen und gegebenenfalls gemeinsam mit den Beteiligten/Betroffenen Lösungsansätze zu erarbeiten. Dieser pragmatische Ansatz soll den Eindruck verhindern, KünstlerInnen hätten qua ihrer (essentialistisch bestimmten) auratischen Sonderstellung in der Gesellschaft von vornherein die Möglichkeit, soziale Bedingungen zu verbessern.

Obwohl in Österreich durch die Arbeit der BundeskuratorInnen Stella Rollig (1994–96) und Wolfgang Zinggl (1997–2000) unterstützt, stellt Kunst im sozialen Raum nach wie vor – quantitativ gesehen – ein kleines Segment der gesamten künstlerischen Produktion dar und wird zumeist der bildenden Kunst zugeordnet. Auf dem Kunstmarkt ist der Ansatz nicht vertreten, da dieser auf Werken (Produkten) aufbaut und prozesshafte, dienstleistungsähnliche Phänomene in seiner aktuellen Struktur nicht berücksichtigen kann:

*Wenn die künstlerische Tätigkeit sich radikal im Präproduktiven abspielt, heißt das übrigens auch, dass tendenziell keine in der Kunstökonomie zirkulierenden Werke, Werte und Objekte erzeugt werden. Die einzigen Spuren, die hinterlassen werden, sind veränderte Strukturen. Und wenn dem so ist, dann gibt es auch nichts mehr zu vermitteln.<sup>56</sup>*

Beispielhaft für ein solches Vorgehen kann die Arbeit der oben bereits erwähnten Gruppe „Wochenklausur“<sup>57</sup> gesehen werden. In einer konzentrierten Arbeitsphase von sechs bis acht Wochen werden soziale Interventionen zusammen mit VertreterInnen aller Zielgruppen gemacht. Diese Interventionen bestehen auf der strukturellen – „nachhaltigen“ – Lösung von konkreten Problemen wie z. B. die Einrichtung einer fahrenden Ambulanz für Obdachlose. An konkreten Kompetenzen werden bei der Wochenklausur „kreative Kompetenzen, [die] in der Kunst traditionell zur Lösung formaler Probleme eingesetzt“ werden, genannt. Allerdings ist es fixer Bestandteil des Arbeitskonzepts der Wochenklausur, dass diese Interventionen nur auf Einladung einer Kunstinstitution (Secession Wien, Shedhalle Zürich etc.) stattfindet, die das entsprechende „kulturelle Kapital und den infrastrukturellen Rahmen“ zur Verfügung stellt.

Im Kontext von ARTWORKS ist „Kunst im sozialen Raum“ von besonderem Interesse, da sie sich mit sozialen Strukturen befasst und den traditionellen Kunstkontext verlässt. Eine Vielzahl dieser Projekte wird in Zusammenarbeit mit dem Dritten Sektor

54- Putz-Plecko, Barbara (2002): *Cooperation – Kunst als potentieller Raum*, in: Rollig, Stella; Sturm, Eva (Hrsg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien, S. 108

55- vgl. die Projekte von Kooperation in: Putz-Plecko (2002), S. 109–117

56- Raunig, Gerald (2002): *Spacing the lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe*, in: Rollig, Stella; Sturm, Eva (Hrsg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien, S. 122.

57- <http://www.wochenklausur.at/>; „Kunst und konkrete Intervention“, 14.11.2002

realisiert. Wird Kunst im sozialen Raum nun als künstlerische Dienstleistung in einer pragmatischen Definition (s. o.) aufgefasst, so müssen die jeweiligen Spezifika dieser Kunstpraxis berücksichtigt werden, im Besonderen die Verortung im Kunstfeld, die andere Wertigkeiten und „Erfolgs“parameter mit sich bringt als im profitorientierten Dienstleistungssegment. Dem Umstand, dass das Projekt ARTWORKS versucht, zwei Bereiche mit jeweils unterschiedlichen Wertsystemen und Zielsetzungen einander anzunähern, muss im weiteren Verlauf des Projekts besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

## 2 Arbeitsmarktpolitische Relevanz

Der kulturelle Sektor ist in den letzten Jahren aus unterschiedlichen Gründen verstärkt ins Blickfeld arbeitsmarktpolitischer Diskussion gerückt: Einerseits wird die Entwicklung eines zusätzlichen Beschäftigungspotenzials durch neue Formen der Kunstproduktion und -distribution diskutiert, andererseits ist die Qualität dieser Jobs von Interesse. Dabei werden einige Spezifika künstlerischer und kultureller Beschäftigung zu relevanten Fragestellungen, wie etwa:

- die Organisation künstlerischer Tätigkeit außerhalb des Normalarbeitsverhältnisses bzw. die Frage, wie weit diese Form der Arbeitsorganisation zunehmend eine Vorreiter-Funktion für andere Beschäftigungsbereiche darstellt,
- die Frage, ob es zu einer zunehmenden Konvergenz in der Organisation von Arbeit zwischen Beschäftigung im Kulturbereich und anderen Tätigkeitsbereichen kommt,
- die schlechte Einkommenssituation bei gleichzeitig hohem Ausbildungsniveau der meisten KünstlerInnen,
- die Frage, wie laufende Weiterbildung organisiert wird,
- die Frage der sozialen Absicherung (angesichts der KünstlerInnen-Sozialversicherung),
- die nach regionaler Streuung sehr unterschiedlichen Beschäftigungsmöglichkeiten.<sup>58</sup>

Diese und weitere Fragestellungen wurden in zahlreichen Studien aufgegriffen, auf die in diesem Berichtsteil Bezug genommen wird. Die Analysen sind überwiegend in spezifischen Teil-Bereichen des kulturellen Sektors angesiedelt, bilden also die Lebens- und Arbeitsbedingungen in den einzelnen Sparten ab. Damit wird deutlich, wie heterogen die einzelnen Segmente des Beschäftigungsfeldes Kultur hinsichtlich der konkreten Arbeitsorganisationsformen sind.

Eine umfassende empirische Datenerfassung zum Beschäftigungssegment Kultur ist bislang nicht erfolgt. Wenn im Folgenden die Beschäftigungsrelevanz des Kultursektors beschrieben wird, so wird auf die wesentlichsten empirischen Befunde für den österreichischen Arbeitsmarkt Bezug genommen, die um internationale Ausblicke ergänzt werden. Die folgende Beschreibung der Arbeitsmarktrelevanz bezieht somit auch die wichtigsten empirischen Forschungsergebnisse ein.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass es aufgrund der Datenlage nicht möglich ist, zwischen Kunst- und Kulturarbeitsmarkt zu unterscheiden. Da aber die Arbeitsverhältnisse und Tendenzen in beiden Bereichen ähnlich sind, ist diese Unschärfe für die Darstellung der Arbeitsmarktrelevanz nicht weiter problematisch.

*58- vgl. z. B. Mayer-Edloey, Andrea (2001): Platz nehmen! Studie Vernetzungsstelle für Frauen in Kunst und Kultur in Oberösterreich, FIFTITU%*

Hinsichtlich der Anzahl neuer Jobs, also der Quantität des Beschäftigungspotenzials, sind folgende Entwicklungen relevant:

Gesellschaftliche und technologische Veränderungen (v. a. Verbreitung Neuer Medien) haben dazu geführt, dass neue Beschäftigungsmöglichkeiten im Umfeld kultureller Tätigkeiten entstanden sind, die erwerbswirtschaftlich finanziert sind. Dieses Beschäftigungssegment der *Kreativwirtschaft* macht im anglo-sächsischen Raum bereits 4 % des BIP aus.

In Österreich wird diese Entwicklung immer wieder ins Treffen geführt, wenn es um den Rückzug des Staates aus der öffentlichen Kulturförderung geht. Doch dieses Konzept ist mit dem traditionell geförderten Kultursektor nicht vergleichbar, somit sind auch die öffentlichen Kunst- und Kulturförderungen nicht durch die Kreativwirtschaft zu ersetzen: Denn die Gestaltung von Webpages hat beispielsweise wenig mit klassischer Oper zu tun. Dennoch sind neue Modelle einer Public-Privat-Partnership im Kunst- und Kulturbereich anzudenken.

Die Diskussion um neue Arbeitsplätze im Kulturbereich eröffnet die Möglichkeit, kulturelle Tätigkeiten im Sinne von professioneller Erwerbsarbeit zu thematisieren und mehr öffentliches Bewusstsein in diesen Bereich zu lenken. Dabei ist jedoch nicht nur das Beschäftigungssegment der Kulturwirtschaft zu thematisieren, sondern die Relevanz kann ausgedehnt werden auf andere Beschäftigungsmöglichkeiten für KünstlerInnen. Dabei tritt die Frage nach neuen Beschäftigungsnischen für KünstlerInnen in den Vordergrund.

Die Übertragbarkeit der Kompetenzen der KünstlerInnen in unterschiedliche Tätigkeitsfelder und Arbeitsmarktsegmente ist dabei ein wichtiger Schritt, dem auch durch Entwicklungen im Ausbildungswesen (Curriculums-Reform der Kunstuniversitäten) versucht wird Rechnung zu tragen. Die speziellen Anforderungen des Dritten Sektors an die Übertragbarkeit kultureller Kompetenzen werden in den empirischen Erhebungen im Rahmen von ARTWORKS konkretisiert.

Die folgende Darstellung der aktuellen Situation im Arbeitsfeld Kultur stützt sich auf bereits vorhandene Statistiken und Studien, die seit den 1980er Jahren dazu verfasst wurden. Hierbei handelt es sich um äußerst heterogene Quellen, oft Detailstudien zu einem bestimmten Sektor, die sich auf einen punktuellen Status-quo beziehen, aber keine kontinuierliche Forschungsarbeit repräsentieren. Kontinuierliche Daten haben bis auf wenige Ausnahmen den Nachteil, dass sie entweder zu grob aggregiert sind und somit Mikrostrukturen im Kunstbetrieb nicht abbilden (z. B. sind im Mikrozensus „Bildende KünstlerInnen und verwandte Berufe“ zusammengefasst, was angesichts der tiefgreifenden Veränderungen der letzten 30 Jahre in diesem Bereich unbefriedigend ist), oder sie erfassen nur große Kulturinstitutionen, während die freie (junge) Szene unberücksichtigt bleibt. Diese Umstände müssen bei der Lektüre berücksichtigt werden.

## 2.1 Qualität der künstlerischen Beschäftigung

Die Organisation von Arbeit im Kunst- und Kulturbereich weist einige Spezifika auf:

- Normalarbeitsverhältnisse sind stark rückläufig,<sup>59</sup> ausgeprägte Prekarisierungstendenzen

*59- Von allen Personen, die lt. einer Erhebung bei den Salzburger Kulturvereinen über ein bezahltes Arbeitsverhältnis verfügen, sind 23 % vollzeitbeschäftigt, vgl.: Gschwandtner, Ulli (2000): DURCHSCHAU.T – Zum Geschlechterverhältnis in Kulturvereinen des Bundeslandes Salzburg, Salzburg*

- fragmentierte Erwerbsverläufe/ Patchwork-Karrieren: gleichzeitig oder abwechselnd werden Projekt-, Teilzeitarbeit, geringfügige, befristete oder mehrfache Beschäftigungsverhältnisse ausgeübt
- hohe Selbstständigenraten/Entrepreneurs
- teilweise unzureichende und/oder ungewisse soziale Absicherung
- (zunehmend) sehr hohes Ausbildungsniveau: über 30 % AkademikerInnen, laufende Weiterbildung v. a. on-the-job, außerhalb formalisierter, zertifizierter Ausbildungen
- hoher Beschäftigungsanteil von Frauen
- Bedeutung des sozialen Netzes für Aufträge bzw. Karriere-Sicherung.

Damit wird die kulturelle Beschäftigung zu einer „Pionierin“ der Veränderung der Arbeitsorganisation, die eine Analyse dieser beobachtbaren Phänomene und damit ev. auch die Ausarbeitung von Lösungsansätzen für ungewollte Entwicklungen ermöglicht. Auch Gerda Sieben stellt die Frage, wie weit „Künstlerisches Handeln – ein Modell für die neue Arbeitsrealität“ ist.<sup>60</sup>

*[Es] haben die Kulturberufe im Zuge der Tertiärisierung ein enormes Beschäftigungswachstum erlebt, das mit einer Akademisierung des Arbeitskräfteangebots und einer spürbaren Erhöhung des Anteils hochqualifizierter Frauen einher geht. Dieser Trend gleichzeitiger Professionalisierung der Ausbildung und Feminisierung der Erwerbstätigkeit steht in deutlichem Kontrast zu bekannten Tendenzen der De-Professionalisierung als Folge der Erhöhung des Frauenanteils in anderen Berufen (vgl. Wetterer 1999, 1995).<sup>61</sup>*

Kulturberufe sind ein Wachstumssegment bei gleichzeitiger Veränderung der Arbeitsverhältnisse oder anders formuliert, das Wachstum dieses Bereichs findet vor allem durch jene atypisch Beschäftigten statt. Die Beschäftigungsentwicklung ist steigend, nicht aber in Form existenzsichernder Arbeitsplätze (=Prekarisierung). Röbbke<sup>62</sup> spricht daher von einem Segment, in dem eine paradoxe Gleichzeitigkeit von Wachstum der Beschäftigtenzahlen bei gleichzeitiger Verarmung, i. e. sinkenden Einkommen, vorherrscht.

Ein Rückgang des Einkommensniveaus ist eine allgemein beobachtbare Entwicklung, wenn der Frauenbeschäftigtenanteil zunimmt. Aufgrund der Zunahme des Frauenanteils und der Akademisierungsrate kann der Kulturarbeitsmarkt als „modernes, qualifiziertes Beschäftigungsfeld, das weniger geschlechtsspezifisch segregiert ist als andere professionelle Bereiche“<sup>63</sup> beschrieben werden. Während Frauen auch im Kunst- und Kulturbereich in Führungspositionen unterrepräsentiert sind und die Karriereverläufe der Geschlechter jenen am Gesamtmarkt ähneln, nimmt dieser Unterschied im Bereich der neuen Selbstständigkeit ab – die Arbeitsverhältnisse und Karriereverläufe sind weniger stark geschlechtsspezifisch segregiert.

60- Sieben, Gerda (2000): *Künstlerisches Handeln – ein Modell für die neue Arbeitsrealität?*, Remscheid

61 - Gottschall, Karin, Betzelt, Sigrid (2001): *Alleindienstleister im Berufsfeld Kultur*. ZeS-Arbeitspapier 18/2001, Zentrum für Sozialpolitik, Universität Bremen, S. 5

62- Röbbke (2000), S. 217

63- Gottschall, Karin; Schnell, Christiane (2000): „Alleindienstleister“ in Kulturberufen – Zwischen neuer Selbstständigkeit und alten Abhängigkeiten, in: *WSI Mitteilungen* 12/2000, S. 805

### 2.1.1 - Hohe Selbständigenquote

Ein weiteres Charakteristikum ist die steigende Zahl der Ein-Personen-Unternehmen, der Neuen Selbständigen. Kulturbereiche sind seit jeher ein Feld, in dem atypische Arbeitsverhältnisse wie neue Selbständigkeit, Teilzeitbeschäftigung etc. gängig sind,<sup>64</sup> in gewissen Sparten sogar die Norm darstellen, wie z. B. bei SchriftstellerInnen, bildenden KünstlerInnen, KomponistInnen und dem Großteil derjenigen, die sich in der „Freien Szene“ bewegen, wie z. B. Tanz, Performance oder freies Theater.

Die folgende Tabelle zeigt für Deutschland (österreichische Daten sind leider dazu nicht verfügbar) den hohen Anteil an Selbständigen im künstlerischen Bereich im Vergleich zu den Gesamtbeschäftigten:

**Tabelle 2: Selbständige gesamt und KünstlerInnen im Vergleich (Deutschland)**

	<b>Erwerbstätige gesamt</b>	<b>Erwerbstätige KünstlerInnen</b>
Absolut	31.340.700	427.300
Summe unbefristete Verträge	80,8 %	56,2 %
Davon VZ	65,1 %	45,1 %
Davon TZ	15,7 %	11,1 %
Summe befristete Verträge	10,2 %	8,8 %
Davon VZ	8,3 %	6,4 %
Davon TZ	1,9 %	2,5 %
Selbständige	<b>9,0 %</b>	<b>35,0 %</b>

Quelle: Haak/Schmid 1999, S. 16

Wie die Tabelle zeigt, ist der Anteil der Selbständigen bei den KünstlerInnen fast viermal so hoch wie beim Durchschnitt der Beschäftigten (9 % versus 35 %).

Gottschall/Betzelt fassen KünstlerInnen unter dem Begriff „AlleindienstleisterInnen“ zusammen, die sie wie folgt beschreiben:

**Tabelle 3: AlleindienstleisterIn**

<b>Zugang zu Profession/Beruf</b>	<b>Qualifikations- und Qualitätsstandards</b>	<b>Einkommens- und Marktposition</b>	<b>Soziale Sicherheit</b>	<b>Arrangement von Arbeit und Leben</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Vielfältige, insbes. akademische Ausbildungsgänge, z. T. an Privatschulen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Freiwillige Vereinigungen mit geringer Regulatormacht</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Konkurrenz mit anderen Berufsgruppen, keine Monopolstruktur</li> <li>▪ individuelles sozial-kulturelles Kapital</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Spezielle Sozialversicherung (KünstlerInnensozialversicherung)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ „Dual earner pattern“</li> </ul>

Quelle: Gottschall/Betzelt (2001), S. 8

AlleindienstleisterInnen, i. e. neue Selbständige, unterscheiden sich von „alten“ Selbständigen, also jenen Professionen, die auf eine lange Tradition organisierter

Selbstständigkeit zurückblicken können, wie z. B. ÄrztInnen, NotarInnen oder RechtsanwältInnen, aufgrund des geringen Regulationsgrades ihres Berufsfeldes.<sup>65</sup> Trotz eines vergleichbaren Ausbildungsniveaus sind Einkommen und soziale Sicherheit geringer, woran auch künstlerische Anerkennung oft wenig ändern (hier sei beispielsweise auf die Situation von KomponistInnen verwiesen).<sup>66</sup>

Ein typischer Mechanismus, um der sozialen Unsicherheit entgegenzuwirken, ist der Versuch, permanent im Arbeitsprozess zu stehen, was ein Verschwimmen zwischen Privatleben und Beruf zur Folge haben kann. Dieses Phänomen, das Voß/Pongratz<sup>67</sup> anhand des „Arbeitskraftunternehmers“ erläutern, beschreibt die Arbeits- und Lebensverhältnisse der Neuen Selbstständigen:

- Erweiterte Selbstkontrolle der Erwerbstätigen: Wenig bis keine Vorgaben durch ArbeitgeberIn, eigenverantwortliche Kontrolle und Steuerung der eigenen Arbeit.
- Ökonomisierung der eigenen Arbeitskraft/Selbstökonomisierung: Erhöhter Marktdruck und eine permanente Konkurrenz/Bewerbungssituation führen zu einer effizienteren Nutzung der eigenen Fähigkeiten, Arbeitskraft und -zeit. Parallel dazu: Permanentes Selbstmarketing.
- Verbetrieblichung der Lebensführung: Alltag und Biographie werden systematisch entlang den Erfordernissen der Arbeit ausgerichtet. Gesamte Lebensführung wird effizienzorientiert aufgebaut.<sup>68</sup>

Bei der Bezeichnung der Neuen Selbstständigen (oder gar der atypisch Beschäftigten) im Kulturbereich als „UnternehmerInnen“ muss allerdings darauf geachtet werden, dass der Begriff des/der UnternehmerIn nicht schlicht auf alle Personen angewendet wird, die nicht unselbstständig beschäftigt sind; Kräuter unterscheidet nach Schumpeter zwischen Selbstständigen und UnternehmerInnen:

*Sie [UnternehmerInnen; Anm. d. A.] werden nur dann als solche bezeichnet, wenn sie nicht nur passiv Konsequenzen aus gegebenen Situationen ziehen, sondern aktiv-gestaltend auf den Markt einwirken und Neues schaffen.*<sup>69</sup>

### 2.1.2 Atypische und Mehrfach-Beschäftigung

KünstlerInnen sind häufig in atypischen Beschäftigungsverhältnissen zu finden, die insgesamt im Zunehmen sind. Die Situation von atypisch Beschäftigten in Österreich wurde 2001 in einer umfassenden Studie von Fink et al. beschrieben. Der Fokus war dabei auf geringfügig Beschäftigte und Freie DienstnehmerInnen gerichtet. Aufgrund der zunehmenden Flexibilisierung der Beschäftigungsverhältnisse war 1996 eine Neuregelung mit sozialrechtlicher Absicherung erfolgt (=ALVG-Pflichtversicherungen: Unfall-, Kranken-, Haftpflichtversicherung). Ihr zufolge müssen pauschalierte Sozialversicherungsbeiträge ab dem 1,5 fachen der Geringfügigkeitsgrenze pro Unternehmen entrichtet werden. Das hat zu einer besseren sozialen Absicherung, aber auch zu einer höheren Belastung der atypisch Beschäftigten geführt.

65- vgl. Gottschall/Schnell (2000), S. 805; Rübke (2000), S. 78

66- vgl. auch: Ellmeier, Andrea (1998): Kultur und Beschäftigung. Ein Schwerpunkt der österreichischen EU-Präsidentschaft 1998 im Kunst- und Kulturbereich, in: Kunstbericht 1998, Wien, S. 66

67- Voß, Günther, Pongratz, Hans (1998): Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft? in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 50 (1), S. 131–158

68- ebenda

69- Kräuter, Maria (2002): Existenzgründung in Kultur- und Medienberufen, Nürnberg, S. 30

Laut der erwähnten Studie zeichnen sich geringfügig Beschäftigte dadurch aus, dass

- zwei von drei dieser Beschäftigten Frauen sind
- sie ein vergleichsweise hohes Bildungsniveau, aber schlechte Arbeitsplätze aufweisen
- sie häufig ein zweites unselbstständiges Beschäftigungsverhältnis aufweisen.

Weniger Informationen und Daten gibt es bislang zu den freien DienstnehmerInnen. Gewiss ist, dass nur knapp die Hälfte davon Frauen sind (43 %, Stand Juli 2001), sie weisen ebenfalls ein hohes Bildungs- und unterdurchschnittliches Tätigkeitsniveau auf. Mehr als ein Viertel (27 %) sind in Lehr- und Kulturberufen anzutreffen. Auch sie verfügen meist noch über andere Einkommensquellen.

Kunst- und Kulturschaffende zeichnen sich wie kaum eine andere Berufsgruppe durch Mehrfach Tätigkeiten aus. Diese nehmen vielerlei Formen an: Einerseits handelt es sich dabei um Beschäftigungen, die der Sicherung des Lebensunterhalts dienen und somit die künstlerische Arbeit finanzieren. Der Kunstökonom Hans Abbing spricht hier von „interner Subvention“<sup>70</sup> und verweist somit auf den politisch brisanten Zusammenhang, dass Kunst-Tätigkeiten zum individuellen Privatvergnügen mutieren. Dieses Modell wurde von KünstlerInnen seit langer Zeit als Sicherung ihrer künstlerischen Tätigkeit angewendet. Bei dieser Art des „Broterwerbs“ ist zu unterscheiden, ob es sich um ein kunstnahes Berufsfeld handelt (wie z. B. Kunsterziehung, verschiedene angewandte Bereiche wie Produktdesign oder Webdesign) oder um kunstfremde Jobs. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass sich diese Tendenz zunehmend auf den Gesamtarbeitsmarkt ausdehnt; in den umfangreichen Forschungsarbeiten zur „Zukunft der Arbeit“ wird die bislang gültige Dichotomie „Arbeitszeit“ versus „Freizeit“ aufgebrochen zugunsten einer feingliedrigeren Unterscheidung z. B. in „Erwerbsarbeit“, „Eigenarbeit“ und „Freizeit“.<sup>71</sup>

Künstlerische Tätigkeiten zeigen aufgrund der oben beschriebenen Veränderungsprozesse eine zunehmende Ausdifferenzierung, wodurch KünstlerInnen, auch abgesehen von der Erwerbsnotwendigkeit, in unterschiedlichen Bereichen tätig sind: Almhofer et al. haben diesen Umstand anhand der Mehrfach Tätigkeiten von bekannten Künstlerinnen aus verschiedenen Sparten und Altersgruppen illustriert:

**Tabelle 4: Mehrfach Tätigkeiten von KünstlerInnen**

<b>Sparte</b>	<b>Name</b>	<b>1999 beruflich tätig als</b>	<b>vor 1999 beruflich tätig als</b>
Literatur	Waltraud Anna Mitgutsch	Autorin	Universitätsassistentin
Darstellende Kunst	Erika Pluhar	Autorin, Sängerin	Schauspielerin
Bildende Kunst	Valie Export	Lehrtätigkeit, Fotografin, Aktionistin, Filmproduzentin	Filmkomparsin, Aktionistin, Filmproduzentin

Quelle: Almhofer et al. 2000, S. 39

Dabei wird deutlich, dass „Reinzuordnungen“ häufig nicht unternommen werden können. Künstlerische Tätigkeit ist vielfältig, was Sparteneinteilungen und andere

70 - Abbing, Hans (1996): *Art Subsidies: Gifts With Interest; Working Paper No. 9701, Institut für Finanzwissenschaft, Universität Graz*

71 - Wagner, Bernd (2003): *Die Zukunft der Arbeit liegt in der Kultur. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft; Institut für Bildung, und Kultur (Hrsg.): Kultur. Kunst. Arbeit. Perspektiven eines neuen Transfers, Bonn, S. 192*

Zuordnungen relativiert. Zunehmend bedeutend werden disziplin-übergreifende, mehrfachdisziplinäre oder interdisziplinäre Arbeiten. Auch in der Studie von Schulz<sup>72</sup> haben fast alle befragten bildenden KünstlerInnen (künstlerische) Mehrfach Tätigkeiten angegeben: So haben 5 % angegeben, *nur* als BildhauerInnen tätig zu sein.

### 2.1.3 Soziale Beziehungen

Bezüglich des Verschwimmens zwischen Arbeits- und Privatleben wird oft darauf hingewiesen, dass dies die Vereinbarkeit von Kindern und Arbeit erleichtern würde, was Frauen (traditionellerweise noch immer die Hauptzuständigen für Kinder) zugute käme. Dazu ist allerdings anzumerken, dass die Arbeitsphasen im Kulturbereich oft außerordentlich arbeits- und zeitintensiv sind sowie flexible Arbeitszeiten verlangen, was eine Kinderbetreuung „nebenher“ ausschließt.<sup>73</sup> Die Untersuchung von Almhofer bestätigt diesen Befund: „Die Entscheidung für einen künstlerischen Beruf geht für viele Frauen mit dem Verzicht auf herkömmliches Familienleben einher“.<sup>74</sup>

Netzwerke sind aufgrund der Dereguliertheit und Heterogenität des Feldes von zunehmender Relevanz für die künstlerische Arbeit. KünstlerInnen müssen ihre individuelle Marktposition immer wieder von neuem in den relevanten Netzwerken schaffen. Die Steuerungsmedien hierbei sind Kommunikation, Vertrauen und ‚Ruf‘.<sup>75</sup> Diese Struktur der Aushandlung in Netzwerkstrukturen macht die Arbeitsmärkte für Kulturberufe einerseits offener und flexibler, andererseits aber auch risikoreicher als institutionell regulierte Märkte von Arbeit und Dienstleistungen<sup>76</sup>.

### 2.1.4 Formalisierung

Seit den 1990er Jahren haben infolge der Veränderung der Finanzierungsstruktur (Rückzug des Staates, Veränderungen im jeweiligen Feld selber) die Gründungen oder Neustrukturierungen selbst-organisierter Netzwerke zugenommen, z. B. IG Architektur (gegründet 2002), Design Austria (Umstrukturierung 1992). Auch die Umgestaltung der KünstlerInnen-Sozialversicherung, die jahrelang eine Hauptforderung der Interessenvertretungen war, fand zu dieser Zeit statt (vgl. dazu Kap. 3.4).

Der Grad an „Selbstorganisation“ steigt aber nicht nur hinsichtlich berufsbezogener Interessenvereinigungen, sondern auch in künstlerischer Hinsicht: Junge KünstlerInnen warten immer weniger darauf, von einer der Institutionen des Kunstmarktes ausgewählt zu werden, sondern werden selbst aktiv, indem sie eigene „Räume“ eröffnen: Diese reichen von konkreten Präsentationsräumen bis hin zu selbst gesteuerten Diskursräumen, wo theoretische Positionen verhandelt werden können.<sup>77</sup>

### 2.1.5 Vorbildfunktion?

Auch Haak/Schmid<sup>78</sup> stellen – basierend auf einer Analyse der Daten der deutschen KünstlerInnen-Sozialversicherung – die Frage, wie weit die Arbeitsmärkte für KünstlerInnen und PublizistInnen Modelle einer zukünftigen Arbeitswelt darstellen.

72- Schulz, Wolfgang, Hametner, Kristina, Wroblewski, Angela (1997): *Thema Kunst. Zur sozialen und ökonomischen Lage der bildenden Künstler und Künstlerinnen in Österreich*, Wien, S. 62

73- vgl. Gottschall/Schnell (2000), S. 806

74- Almhofer, Edith et al. (2000): *Die Hälfte des Himmels. Chancen und Bedürfnisse kunstschaftender Frauen in Österreich*, Gumpoldskirchen, S. 46

75- Haak, Carroll; Schmid, Günther (1998): *Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten – Modelle einer zukünftigen Arbeitswelt?* WZB, Berlin

76- Gottschall/Betzelt (2001), S. 10

77- vgl. Baier (1995), S. 136f

78- Haak/Schmid (1998)

Sie beschreiben die Arbeitsmarktsituation dieser Berufsgruppen, die sich durch eine hohe Selbstständigen- und Teilzeirate, geringe Einkommenserwartungen, diskontinuierliche Erwerbskarrieren mit fehlender sozialrechtlicher und teilweise auch existenzieller Absicherung bei gleichzeitig hohem Qualifikationsniveau (= teure Investitionen) auszeichnet. Dass KünstlerInnen dennoch eine vergleichsweise geringe Fluktuation<sup>79</sup> aufweisen, wird mit dem „Winner-Takes-All-Prinzip“<sup>80</sup> erklärt: Demnach investieren KünstlerInnen viel an Ausbildung und Erfahrung und nehmen unsichere Einkommensverhältnisse am Anfang der Laufbahn in Kauf, weil die Aussicht auf „den großen Durchbruch“ besteht, der viel Reputation und damit einen hohen Marktwert mit entsprechendem Einkommen bringt. Laut Uta Meta Bauer schaffen es nur 2 % der AbsolventInnen künstlerischer Universitäten, erfolgreiche Karrieren im Kunstfeld zu machen.<sup>81</sup>

Haak/Schmid betonen vor dem Hintergrund von mehr Konkurrenzdruck, Selbstausbeutung und neuen Ungleichheiten die Notwendigkeit für neue Absicherungen bzw. Solidaritäten. Es wird nach Lösungsansätzen gefragt, die aus diesen Erfahrungen für den Arbeitsmarkt im Allgemeinen gewonnen werden können.

Diese sind in der Einschätzung von Haak/Schmid im Konzept der Übergangsarbeitsmärkte möglich, das vor dem Hintergrund der stärker fragmentierten Erwerbskarrieren entwickelt wurde: Übergangsarbeitsmärkte ermöglichen den Wechsel zwischen selbstständiger und unselbstständiger Beschäftigung bei gleichzeitigen sozialrechtlichen Übertrittsregelungen zwischen Vollzeit- und Teilzeitarbeitsverhältnissen entsprechend der individuellen Lebenssituation. Die Übernahme von Betreuungsarbeit (z. B. für Kinder und alte Personen) kann dabei ebenso integriert werden wie Weiterbildungswünsche. Übergangsarbeitsmärkte inkludieren prekäre Beschäftigungsverhältnisse in die sozialrechtliche Absicherung, sollen auf der anderen Seite aber auch mehr Flexibilität in die „Normalarbeitsverhältnisse“ bringen und damit eine bessere und sinnvolle Gestaltung von Beruf und Privatleben ermöglichen.

Weitere Charakteristika künstlerischer Arbeit sind auch in anderen Arbeitsbereichen anzutreffen: Die Arbeit in Teams und Netzwerken (statt unternehmensorientiert) und das lebenslange Lernen (zur Ausbildung siehe Kap. 4).

### 2.1.6 Einkommen

Das Einkommensniveau stellt einen wichtigen Indikator für die Qualität eines Beschäftigungsverhältnisses oder einer Selbstständigentätigkeit dar. KünstlerInnen verdienen im Durchschnitt weniger als die Durchschnittsbevölkerung, gemessen am hohen Ausbildungsgrad ist die Differenz noch größer. 1998 verdienen nur 2,3 % der KünstlerInnen mehr als 4.360 E monatlich, d. h. zählen zu den SpitzenverdienerInnen. Allerdings gibt es signifikante Unterschiede in den einzelnen Sparten: Während bei darstellenden KünstlerInnen (die aufgrund der vielfältigen Institutionen weitaus öfter in Normalarbeitsverhältnissen anzutreffen sind als andere Sparten) nur 17 % unter 726 E verdienen, sind es bei bildenden KünstlerInnen fast 46 %, ähnlich bei MusikerInnen, dort sind es 30 %.<sup>82</sup> Dementsprechend hoch sind auch nicht-künstlerische Nebenbeschäftigungen, besonders in der bildenden Kunst.

79- vgl. *KünstlerInnen-Sozialversicherung*

80- Hier ist allerdings wiederum eine spartenspezifische Einschränkung zu machen: Das Winner-Takes-All-Prinzip trifft jene Sparten am stärksten, in denen technische Reproduzierbarkeit nicht bzw. nur unter großen Verlusten möglich ist wie z. B. bildende Kunst sowie viele Bereiche der darstellenden Kunst (vgl. auch Rübke 2000, 217).

81 - in: Rübke (2000), S. 228

82- vgl. Almhofer et al. (2000), S. 87f

Ein anderes Bild zeigt eine Befragung von AbsolventInnen der Universität für angewandte Kunst in Wien, in der keine nennenswerten Einkommensunterschiede zwischen KünstlerInnen und AkademikerInnen im Allgemeinen festgestellt werden konnte, wenngleich es massive Schwankungen zwischen den einzelnen Fächern gibt.<sup>83</sup>

## 2.2 Quantität künstlerischer Beschäftigung

Hinsichtlich der Quantität künstlerischer Beschäftigung ist sowohl die aktuelle Beschäftigungssituation von Interesse als auch ein möglicher Beschäftigungszuwachs, also das Beschäftigungspotenzial. Für eine entsprechende Beschreibung sind jedoch folgende Einschränkungen zu beachten:

1. Die Beschreibung der aktuellen Beschäftigtenzahl ist abhängig von der Definition bzw. Abgrenzung des kulturellen Sektors: Je breiter die Definition gewählt wird, desto mehr Beschäftigungsverhältnisse werden dazugezählt und desto höher ist das zukünftig zu erwartende Beschäftigungspotenzial. Dementsprechend höher ist dann auch der Anteil der Beschäftigten im Kulturbereich an den insgesamt Beschäftigten. So könnten Personen erfasst sein, die im Handel mit Musikinstrumenten tätig sind oder Personen im Kulturtourismus. Im internationalen Vergleich werden sehr unterschiedliche Abgrenzungen gewählt. Bezüglich der Definition von kultureller Beschäftigung besteht keine allgemein anerkannte Abgrenzung des Beschäftigungssegments Kunst und Kultur, weder national noch international. Entsprechend sind sowohl die Daten für die Beschreibung der aktuellen Situation als auch jene bezüglich zukünftiger Beschäftigungsperspektiven sehr unterschiedlich. Die Breite der Definition ist also ein wesentlicher Faktor für die Quantifizierung des Beschäftigungspotenzials.
2. Die Verfügbarkeit repräsentativer Daten ist für das kulturelle Beschäftigungssegment nur begrenzt gegeben. Zwar sind aus unterschiedlichen Datenquellen Informationen über die Beschäftigungssituation verfügbar, es gibt jedoch keine einheitliche Datenbasis, aus der die Zahl der Beschäftigten im Kulturbereich abgeleitet werden könnte. Aussagekräftige Daten sind nur für spezielle Gruppen oder auf einem stark aggregierten Niveau vorhanden. Angaben im Mikrozensus sind nicht aussagekräftig, hingegen sind die meisten anderen Beschäftigungsauswertungen zu hoch aggregiert, um den Kunst-/Kulturarbeitsmarkt abschätzen zu können.
3. Bei weitem nicht alle Personen, die kulturelle Dienstleistungen erbringen, sind als solche statistisch erfasst: Dies ist der Fall, wenn sie ehrenamtlich tätig sind oder wenn sie einen anderen „Brotberuf“ zur Existenzsicherung haben (z. B. im Schulbereich). Eine repräsentative Angabe über die Anzahl von KünstlerInnen ist daher ebenso wenig möglich wie eine realistische Maßzahl über arbeitslose Personen in diesem Bereich: Wenn keine Beschäftigung als KünstlerIn besteht, kann eine Person lt. ALVG auch nicht als solche arbeitslos sein (weil kein Leistungsanspruch entsteht und damit keine Registrierung erfolgt). Eine zusätzliche Verzerrung entsteht dadurch, dass die Arbeit von KünstlerInnen nicht typischerweise in einem unselbstständigen Beschäftigungsverhältnis organisiert ist, was die Bezugsberechtigung für Arbeitslosengeld zusätzlich verringert.

<sup>83</sup>- vgl. Al Chihade, Elisabeth (1998): *Die Hochschule für angewandte Kunst und ihre Absolventen von 1970 bis 1995, Wien, S. 42ff*

Von volkswirtschaftlicher Bedeutung sind neben den unmittelbaren Beschäftigungszahlen im Kulturbereich auch die indirekten Beschäftigungswirkungen („Umwegrentabilität“): So sind die positiven externen Effekte künstlerischer Produktion auf Standortentscheidung von Unternehmen wegen kultureller Vielfalt zu berücksichtigen: Auch die Entwicklung eines innovativen Klimas als Grundlage der Wissensgesellschaft wird durch eine breite kulturelle Produktion begünstigt und kann einen wichtigen Wettbewerbsfaktor darstellen. Mit solchen positiven externen Effekten wird teilweise die Finanzierung künstlerischer Produktionen durch die öffentliche Hand erklärt. Während Haak/Schmid (für Deutschland) „eine stark positive Dynamik der Künstlerarbeitsmärkte“<sup>84</sup> sehen, schätzt Geldner<sup>85</sup> dies für Österreich weniger optimistisch ein.

Doch auch in Österreich ist das Interesse an einer weiteren Konkretisierung des Beschäftigungspotenzial Kultur in jüngster Zeit merklich gestiegen, v. a. was die mögliche Beschäftigungswirkung im Bereich der Kulturwirtschaft betrifft:

Derzeit wird in zwei laufenden Studien versucht, die ökonomische und beschäftigungspolitische Bedeutung des Kultursektors in Österreich zu bestimmen: Für die Bundeshauptstadt werden in Zusammenarbeit von drei Instituten (Mediacult, Österreichische Kulturdokumentation, WIFO-Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung) die Wiener Creative Industries auf ihr Markt-, Innovations- und Arbeitsplatzpotenzial hin untersucht (geplante Studienfertigstellung: November 2003). Eine ähnliche Untersuchung läuft auch für das gesamte Bundesgebiet. Unter dem Titel „Erster österreichischer Kreativwirtschaftsbericht“ wird versucht, die gesamte derzeitige österreichische Kreativwirtschaft sowie die geschätzten Entwicklungstendenzen statistisch darzustellen, sowie einzelne Teilbereiche näher zu beleuchten. Diese Studie wird in Kooperation von KMU FORSCHUNG AUSTRIA und dem Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (IKM) durchgeführt und ist ab Sommer 2003 auch im Internet abrufbar.<sup>86</sup>

Beschäftigungsdaten sind je nach Art der künstlerischen Einrichtung unterschiedlich gut erfasst. Der Kulturbereich setzt sich einerseits aus Institutionen zusammen, in denen weitgehend „Normalarbeitsverhältnisse“ die Norm sind (z. B. Theater, Oper, Museen); diese durchwegs öffentlich finanzierten Institutionen sind von der Datenlage her relativ gut erfassbar<sup>87</sup>, wengleich die Erhebung individuell durchgeführt werden muss, da nach wie vor keine zentrale Datenerfassung stattfindet bzw. die verfügbaren Daten zu grob aggregiert werden. Der andere große Teil des Kulturbereichs ist von atypischer Beschäftigung und Selbstständigkeit geprägt und quantitativ nur über heterogene Sekundärdaten, wie z. B. Interessenvertretungen, zu erfassen. Mehrfachzählungen sind dabei nicht auszuschließen, ebenso wenig können die Kriterien der Erfassung vereinheitlicht werden. Insgesamt zeigt sich ein sehr heterogenes Bild hinsichtlich der Reguliertheit einzelner Kulturbereiche: Während manche Sparten eine hohe Institutionalisierung aufweisen (z. B. darstellende Kunst), ist bspw. die bildende Kunst traditionell stark dereguliert.

Die Daten des Mikrozensus weisen zwar aufgrund der kleinen Stichprobengröße nur beschränkte Aussagekraft aus, ermöglichen allerdings eine Unterscheidung nach Sparten, Geschlecht und Art der Beschäftigung.

84- Haak, Carroll; Schmid, Günther (1998), S. 21

85- Geldner (2000)

86- <http://wko.at/kreativwirtschaftsbericht/> (ab Sommer 2003)

87- Mit der Auslagerung der Bundestheater ist die Transparenz allerdings gesunken.

**Tabelle 5: Erwerbstätige im Kulturbereich (Mikrozensus 2001)**

	Insgesamt	Insgesamt		Selbstständig		Unselbstständig	
		Männer	Frauen	Männer	Frauen	Männer	Frauen
Bildende KünstlerInnen u. verwandte Berufe	<b>7.800*</b>	4.100	3.500*	3.300	2.200	800	1.300
Darstellende KünstlerInnen, MusikerInnen	<b>10.400</b>	6.700	3.700	4.500	2.800	2.200	900
SchriftstellerInnen JournalistInnen DolmetscherInnen	<b>15.000</b>	8.100*	6.900	3.700	2.600	4.300	4.300
Übrige Unterhaltungsberufe	<b>300</b>	100	200	100	200	–	–

\* Differenzen ergeben sich durch Rundungen

Das Beschäftigungssegment Kultur wird traditionell als „feminisiertes“ Beschäftigungssegment bezeichnet, weil Frauen einen hohen Anteil der Beschäftigten ausmachen. Betrachtet man hingegen die Mikrozensus-Daten, so liegt der Anteil der Frauen bei den unselbstständig Beschäftigten gegenwärtig knapp unter der Hälfte (46 %), während er bei den Selbstständigen mittlerweile auch auf 42 % gestiegen ist (gegenüber nur 27 % im Jahr 1980). Das zeigt, dass die Form der Selbstständigkeit von KünstlerInnen zunehmend als Möglichkeit zur Organisation ihrer künstlerischen Arbeit gesehen wird.

**Tabelle 6: Entwicklung des Frauenanteils bei unselbstständig Beschäftigten in Kulturberufen**

	1980	1985	1990	1998	2001
Bildende KünstlerInnen und verwandte Berufe	47 %	65 %	52 %	71 %	62 %
Darstellende KünstlerInnen und MusikerInnen	29 %	30 %	39 %	38 %	29 %
SchriftstellerInnen, JournalistInnen, DolmetscherInnen	33 %	32 %	43 %	43 %	50 %
<b>insgesamt</b>	<b>35 %</b>	<b>40 %</b>	<b>44 %</b>	<b>47 %</b>	<b>47 %</b>

**Tabelle 7: Entwicklung des Frauenanteils bei Selbstständigen in Kulturberufen**

	1980	1985	1990	1998	2001
Bildende KünstlerInnen und verwandte Berufe	27 %	26 %	36 %	33 %	38 %
Darstellende KünstlerInnen und MusikerInnen	18 %	27 %	23 %	27 %	41 %
SchriftstellerInnen, JournalistInnen, DolmetscherInnen	36 %	58 %	59 %	29 %	40 %
<b>insgesamt</b>	<b>27 %</b>	<b>40 %</b>	<b>35 %</b>	<b>30 %</b>	<b>40 %</b>

ArchivarInnen/BibliothekarinInnen werden nicht dargestellt, da fast alle ArbeitnehmerInnen unselbstständig beschäftigt sind. Auch VervielfältigerInnen und GrafikerInnen scheinen wegen zu geringer Zahlen nicht auf.

Quelle: Harauer/Mayerhofer/Mokre (2000), S. 59, ergänzt durch Mikrozensus 2001.

Aufgrund des Mangels an repräsentativen Daten kommt den Daten, die in Primärerhebungen gewonnen werden, eine größere Bedeutung zu. 1998 wurden für die Studie von Almhofer, Edith et al: „Die Hälfte des Himmels“ ca. 6.300 Fragebögen an Künstler

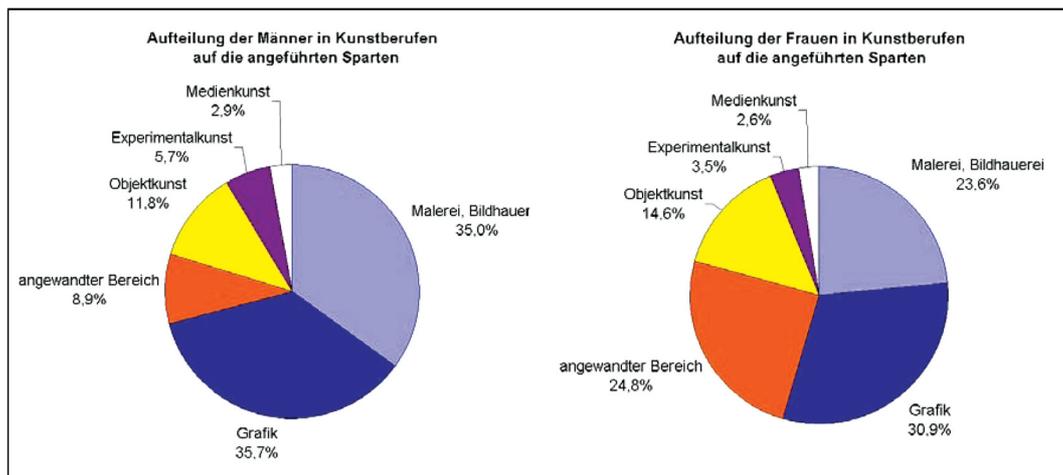
innen aller Sparten übermittelt, das Adressmaterial stammte aus ca. 80 verschiedenen Quellen, von Ausbildungseinrichtungen über Interessenvertretungen bis hin zu Museen. Der Rücklauf betrug ca. 10%.<sup>88</sup> Die Befragten verteilten sich folgendermaßen nach Sparten: Bildende Kunst: 33 %, Musik: 26 %, Darstellende Kunst 17 % und Literatur: 24 %.

Im folgenden Abschnitt wird die sehr heterogene Beschäftigungssituation in den einzelnen Kunstsparten exemplarisch dargestellt, wobei im Sinne des Gender Mainstreaming explizit die unterschiedliche Situation von Frauen und Männern betrachtet wird (soweit dies aus den verfügbaren Daten möglich ist).

### 2.2.1 Bildende KünstlerInnen

In einer umfangreichen Studie von Schulz<sup>89</sup> wird die Lebenssituation von bildenden KünstlerInnen beschrieben, wofür 1995 eine Fragebogen-Untersuchung bei ca. 7.000 bildenden KünstlerInnen durchgeführt wurde. Der hohe Rücklauf von über 30 % ermöglichte eine gute Beschreibung einzelner Subgruppen, so betrug der Frauenanteil in diesem Sample 39 %. Die folgende Abbildung zeigt die Verteilung nach Sparte und Geschlecht.

**Abbildung 2: Verteilung der bildenden KünstlerInnen nach Art der Tätigkeit**



Unter den Befragten der Studie haben fast 42 % einen Hochschulabschluss aufzuweisen, weitere 16 % haben ein Kunststudium abgebrochen. Auch zu der Einkommens-Situation wurden Angaben gemacht.

**Tabelle 8: Nettogesamteinkommen bildender KünstlerInnen nach Geschlecht 1997 (Angaben in %)**

.	kein Einkommen	bis 360	bis 730	bis 1.090	bis 1.460	bis 1.820	bis 2.180	über 2.180	n
Frauen	1,9	11,9	34,2	25,3	12,3	7,4	3,9	3,0	462
Männer	1,2	7,9	26,3	23,9	15,6	10,5	5,1	9,4	744
Gesamt	1,5	9,5	29,4	24,5	14,4	9,2	4,6	6,9	1.206

Quelle: Schulz et al. 1997, 95

88- Almhofer et al. (2000), S. 34

89- Schulz, Wolfgang, Hametner, Kristina, Wroblewski, Angela (1997): Thema Kunst. Zur sozialen und ökonomischen Lage der bildenden Künstler und KünstlerInnen in Österreich, Wien

Der geschlechtsspezifische Einkommensunterschied ist deutlich: Der Anteil der Frauen bei den SpitzenverdienerInnen ist wesentlich geringer, sie sind hingegen in den niedrigeren Einkommensbereichen zwischen 360 E und 1.090 E netto pro Monat stärker repräsentiert als Männer. Dementsprechend häufiger sind Frauen auf einen Beruf neben ihrer künstlerischen Tätigkeit angewiesen. Das bedeutet wiederum weniger Zeit und hat möglicherweise sinkende Qualität, weniger Präsenz im Kunstbetrieb und geringere Konkurrenzfähigkeit zur Folge. Die Befragung zeigte weiter, dass ab einem Einkommen von 360 E die Bereitschaft steigt, „das Leben ausschließlich durch die künstlerische Tätigkeit zu finanzieren. Bei einem künstlerischen Einkommen von über 1.090 E sind fast 90 % der KünstlerInnen ausschließlich künstlerisch tätig.“<sup>90</sup>

Baier (1995) kommt in ihrer Studie zu einem ähnlichen Befund. Die Analyse der Einkommensverhältnisse der von ihr befragten jungen KünstlerInnen zeigt ebenfalls eine angespannte finanzielle Lage: Ungefähr die Hälfte der Befragten gibt ein monatliches Nettoeinkommen bis maximal 726 E an.<sup>91</sup>

### 2.2.2 Darstellende KünstlerInnen

Der Bereich der darstellenden Kunst (Sprech- und Musiktheater, Tanz und Performance) kann nach Institutionsform gegliedert werden: In institutionalisierte Großorganisationen wie Bundestheater, Großbühnen, Stadt- und Landestheater, Mittel- und Kleinbühnen einerseits, sowie Freie Gruppen und Freie Szene andererseits.

**Tabelle 9: Personal an den Bundestheatern, Wiener Privattheatern, Vereinigten Bühnen Wien und den österreichischen Länderbühnen und Stadttheatern 1999/2000**

	Männer	Frauen	Frauen in %	Gesamt
Bundestheater*	k. A.	k. A.	k. A.	1.062
Groß- und Mittelbühnen**	248	192	43,6 %	440
Stadt- und Landestheater***	855	615	41,8 %	1.470
Gesamt	1.103	807	–	2.972

\* *Staatsoper, Volksoper, Burgtheater, Akademietheater*

\*\* *Theater in der Josefstadt, Volkstheater, Theater der Jugend, Vereinigte Bühnen Wien*

\*\*\* *Burgenländische Kulturzentren, Stadttheater Klagenfurt, Stadttheater Baden, Theater St. Pölten, Landestheater Linz, Salzburger Landestheater, Vereinigte Bühnen Graz, Tiroler Landestheater, Theater für Vorarlberg*

Quelle: Kulturstatistik 2000/2001

Während die Angestellten der Häuser über deren Jahresberichte relativ leicht zu erfassen sind, ist dies bei der freien Szene ungleich schwieriger. In diesem Fall sind vereinzelte Studien die einzigen Anhaltspunkte wie z. B. die durchgeführte Studie „Zur Lage der freien Theaterschaffenden in Österreich“.<sup>92</sup> In dieser Studie wird die Zahl der freien Theaterschaffenden österreichweit mit 630 bis 840 Personen geschätzt. Ende der 1980er Jahre zeigte diese Berufsgruppe ähnliche Merkmale wie andere künstlerische Berufsfelder: Hohes Ausbildungsniveau bei gleichzeitig auffallend niedrigem Einkommen, was beinahe jede 2. Person (43 %) dazu veranlasst, einen Nebenberuf

90- Schulz et al. 1997, S. 96f

91- vgl. Baier (1995), S. 37

92- Harauer, Robert (1989): *Soziale Lage freier Theaterschaffender*, Wien

auszuüben.<sup>93</sup> Was die Ausbildung betrifft, so unterscheiden sich freie Theater-schaffende von z. B. bildenden KünstlerInnen: In der freien Theater- und Tanzszene werden seltener akademische Ausbildungswege eingeschlagen, sondern ein „Training-on-the-job“, vielfach auch im Ausland gewählt.<sup>94</sup>

Entsprechend haben sich auch in dieser Sparte einige Weiterbildungs-Angebote etabliert, wie sie etwa im Rahmen des internationalen Projekts *Transmission*<sup>95</sup> vermittelt wurden. Dabei konnten KünstlerInnen aus dem darstellenden Bereich Erfahrungen in der Übertragung künstlerischer Kompetenzen auf andere Beschäftigungsfelder machen.

Auch in einer aktuellen Studie im Auftrag der Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, freie Berufe wird die Lebenssituation von darstellenden KünstlerInnen thematisiert.<sup>96</sup>

### 2.2.3 KomponistInnen

Die Beschäftigungssituation für KomponistInnen wird dargestellt, weil es sich dabei um einen sehr stark segregierten Beschäftigungsbereich handelt. Von allen steuerpflichtigen KomponistInnen waren 1984 nur 6 % Frauen<sup>97</sup>, insgesamt waren 1.300 Personen lt. AKM tantiemenbezugsberechtigt. Die KomponistInnen verteilten sich 1984 auf folgende Berufsfelder:

**Tabelle 10: Berufsfelder von KomponistInnen 1984 (n = 139)**

Berufsfelder	%
Höherer Lehrberuf	46
MusikerInnen, InterpretInnen	17
MusikerzieherInnen	15
Rundfunk	7
Musikkritik	3
Musikverlage	2
Musikwissenschaft	1
freischaffendes Komponieren	9

Quelle: Landeskulturreferentenkonferenz (1984), S. 42

Laut einer Umfrage unter 450 KomponistInnen setzen sich die Einkommen aus Tantiemen (AKM, AustroMechana), Kompositionsaufträge, Kompositionspreise, Stipendien und Verkauf/Verleih von Notenmaterial zusammen<sup>98</sup> und zeigt, dass 15 % der Befragten ihr Haupteinkommen aus ihrer Tätigkeit als KomponistIn beziehen.<sup>99</sup>

93- ebenda, S. 75

94- ebenda, S. 66f

95- vgl. auch <http://www.transmissioninfo.nl/>, 03.03.03; und <http://transmission.mi-site.net>, 03.03.03

96- Michenthaler, Georg (2003): *Schauspieler – Beruf im Wandel der Zeit*, IFES Studie i. A. der Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe

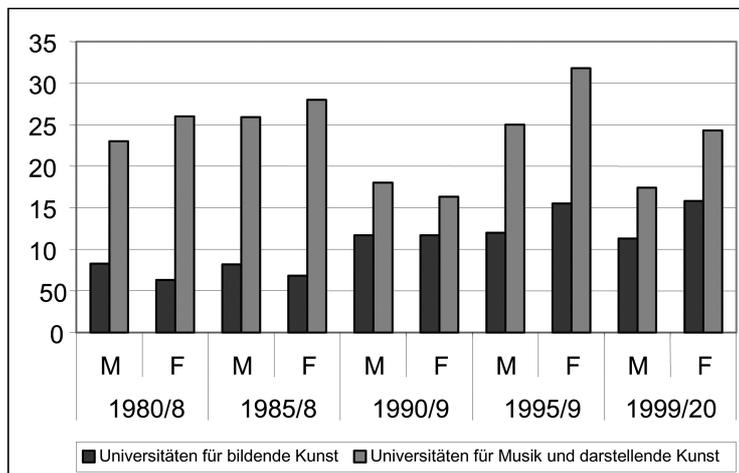
97- Landeskulturreferentenkonferenz der österreichischen Bundesländer (Hrsg.) (1984): *Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller*, Salzburg, S. 32

98- ebenda, S. 46

99- ebenda, S. 49

Im Komponisten-Report 1993 wurden 630 Personen schriftlich befragt (Rücklauf 45 %). Bezüglich des Einkommens zeigte sich eine interessante Verteilung, wobei der häufigste Wert bei über 1.530 E liegt.

**Abbildung 3: Durchschnittliches Monatseinkommen von KomponistInnen**



Die Einkommen setzen sich wiederum aus Honoraren, Tantiemen, Stipendien und Preisen zusammen: Während 70 % der Männer angeben, Einkünfte aus Tantiemen zu bekommen, ist dies nur bei ca. einem Drittel der Frauen der Fall. Das legt den Schluss nahe, dass Frauen seltener aufgeführt werden.<sup>100</sup> Auch bei der Pensionsvorsorge zeigen sich auffällige Unterschiede:<sup>101</sup> Keine Pensionsversicherung haben 36,5 % der befragten Komponisten, aber 50 % der Komponistinnen.

Bedauerlicherweise ist der Musikbereich nur hinsichtlich seiner ökonomischen Relevanz in letzter Zeit flächendeckend untersucht worden,<sup>102</sup> ähnlich umfassende Darstellungen über die konkreten Arbeitsverhältnisse in diesem Feld stehen allerdings aus.

#### 2.2.4 Film, Video

Die Situation von KünstlerInnen aus dem Film und Video-Bereich in Österreich wird ebenfalls in einer eigenen Studie dargestellt. Haberl/Schlemmer<sup>103</sup> beschreiben die soziale Situation der KünstlerInnen in diesem jungen Bereich, über die noch wenig Wissen vorliegt. In der Untersuchung wurden Film- und Videoschaffende, die vorwiegend die Videoförderung des BMWFK<sup>104</sup> in Anspruch nehmen, zu verschiedenen Aspekten ihrer Tätigkeit befragt. Die markantesten Problemfelder sind:

- Eine hauptberufliche Tätigkeit ist aufgrund unzureichender Einnahmequellen die Ausnahme.
- Aufgrund wenig traditioneller Arbeitsverträge ist die soziale Absicherung mangelhaft bis nicht vorhanden. Zusätzlich besteht bei vielen KünstlerInnen

100- Smudits, Alfred et al. (1993): *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*, Wien, S. 91

101- ebenda, S. 97

102- Scheuch, Fritz (2000): *The Music Industry in Austria: Structure, Opportunities and Economic Importance*, Wien

103- Haberl, Schlemmer (1995)

104- früher: Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur

Unkenntnis bzw. Nichtbeachtung möglicher Absicherungsmechanismen speziell mit Zukunftsbezug (z. B. Pensionsversicherungen).

- Durch eine fehlende Definition der Berufsgruppe war es zum Befragungszeitpunkt nicht möglich, eine Anspruchsgrundlage für sozialstaatliche Absicherung zu schaffen.

Hinsichtlich der geschlechtsspezifischen Struktur der Befragten zeigt sich der interessante Aspekt, dass in der Generation der unter 30jährigen fünfmal so viele Männer zu finden sind wie Frauen, bei den über 40jährigen der Anteil jedoch wieder ausgeglichen ist. Außerdem konnte festgestellt werden, dass Frauen sich auf ein Arbeitsgebiet spezialisieren. Weitere Analysebereiche beschäftigen sich mit den Ausbildungsabschlüssen, der beruflichen Selbsteinschätzung und Nebenbeschäftigungen, mit der Einkommensstruktur und mit den Wohnverhältnissen.

### **3 Institutioneller Rahmen künstlerischer Beschäftigung**

In diesem Abschnitt werden einige Einrichtungen aufgeführt, die den institutionellen Rahmen für die Erbringung künstlerischer und kultureller Dienstleistungen darstellen. Sie sind für die Vertretung der Interessen der KünstlerInnen und für spezifische Dienstleistungen (Beratung, Vermittlung, soziale Absicherung) von Bedeutung. Die Ausführungen beruhen sowohl auf einer Analyse von Dokumenten und Öffentlichkeitsmaterial inklusive Homepage, als auch auf persönlichen Interviews, die mit VertreterInnen einzelner Institutionen geführt wurden.

#### **3.1 Arbeitsmarktservice (AMS)**

Innerhalb des Arbeitsmarktservice gibt es in Wien eine eigene Beratungsstelle für KünstlerInnen im darstellenden Bereich, also vor allem Berufe rund um Film und Theater (SchauspielerInnen, Regie, Aufnahmeleitung, Produktionsassistenten), und auch MusikerInnen (inklusive SängerInnen und TänzerInnen). Die übrigen Berufe des Produktionsbereichs (CutterInnen, Licht, Ton, etc.) sind in Wien auf die einzelnen Fachgeschäftsstellen des AMS aufgeteilt. In den Bundesländern werden alle KünstlerInnen bei den jeweils zuständigen regionalen Geschäftsstellen des AMS mitbetreut, es gibt keine spezifische Organisationseinheit zur Beratung und Vermittlung von KünstlerInnen.

Die KünstlerInnen-Betreuung im AMS Wien verfügt über eine eigene Datenbank, mittels derer Vermittlungsdienste zwischen Arbeitskräfte-Nachfragenden und -Anbietenden erfolgen. Für die betreuten KundInnen gelten die gleichen Regelungen des Arbeitslosenversicherungsgesetzes wie für alle übrigen Versicherten. Versicherungsrechtliche Schwierigkeiten bestehen, weil Engagements häufig als kurzfristige Anstellungen organisiert sind. Aufnahmebedingungen für die Betreuung und Vermittlung durch das AMS sind das Vorliegen eines formalen Abschlusses und der Nachweis der laufenden künstlerischen Tätigkeit.

Für die vorgemerkten arbeitslosen Personen wird eine eigene Weiterbildungsschiene auf der Basis bestehender Kontakte zu unterrichtenden KünstlerInnen angeboten. Diese richtet sich an den Bedürfnissen der KundInnen aus und kann sehr kurzfristig und kostengünstig geplant werden.

#### **3.2 Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe**

Zentrale Aufgabe der Gewerkschaft ist die Beratung (bei Steuerfragen, Verträgen, etc.) und Vertretung ihrer Mitglieder (z. B. Verhandeln von Kollektivverträgen) sowie

gewerkschaftliche Tätigkeiten im engeren Sinn (Unterstützung und Information von Betriebsräten, Weiterbildungsangebote). Arbeitsrechtliche Probleme bestehen gerade im darstellenden Bereich, denn ein Gesetz verpflichtet SchauspielerInnen, ihre Dienstleistungen nur in Form eines Angestellten-Verhältnisses<sup>105</sup> zu erbringen. Dies ist aber gerade für kleine Theater nicht leistbar.

Auch die Aushandlung der KünstlerInnen-Sozialversicherung war ein zentrales Anliegen, an einer Verbesserung (nach deutschem Vorbild) wird weiterhin gearbeitet. Die derzeitige praktische Umsetzung wird als gut funktionierend beschrieben. Die Mitglieder werden mittels Publikationen (Zeitung, Homepage) über Neuerungen informiert.

Die Gewerkschaft gliedert sich in folgende Sektionen:

- Sektion Bühnengehörige
- Sektion Unterhaltungskunst, Artisten, Show, Folklore
- Sektion Musik
- Sektion Technik in Veranstaltungsbetrieben
- Sektion Film, Foto, Audiovisuelle Kommunikation
- Sektion Unterricht, Sport, Freiberuflich Tätige
- Elektronische Medien
- Kommunikation und Publizistik.

### 3.3 Weitere Interessenvertretungen

Interessenvertretungen sind spartenspezifisch organisiert. In jenen Bereichen, wo ungesicherte Arbeitsverhältnisse und Freiberuflichkeit dominieren, sind Interessenvertretungen am häufigsten und auch am ältesten, wie z. B. im Bereich der Bildenden Kunst. KünstlerInnen, die in gesicherten Langzeitarbeitsverhältnissen stehen wie z. B. OrchestermusikerInnen, haben auch Anspruch auf gewerkschaftliche Vertretung, wodurch der Druck, eine eigene Interessenvertretung zu bilden bzw. dieser beizutreten, geringer ist. Die Interessenvertretungen werden aus dem Kulturbudget (des Bundes, der Länder und/oder Gemeinde) gefördert und heben Mitgliedsbeiträge ein.

#### IG Kultur

Im freien Bereich bildet die Interessengemeinschaft Kultur (IG Kultur) trotz ihres relativ geringen Alters (1990 gegründet) die größte Struktur. Sie definiert ihre Aufgaben folgendermaßen: „Die IG Kultur Österreich ist das Netzwerk und die Interessenvertretung der freien und autonomen Kulturarbeit in Österreich.“<sup>106</sup> Die IG Kultur ist ein Dachverband mit 310 Mitgliedern aus dem Feld der Kulturinitiativen. Ihre Tätigkeiten bestehen in politischem Lobbying „für notwendige gesetzliche Verbesserungen [...], die die strukturelle Absicherung der Kulturinitiativen und die soziale Absicherung von KulturarbeiterInnen“<sup>107</sup> verbessern sollen. Die politische Arbeit auf Bundes- und Länderebene wird z. B. durch Forderungskataloge, Beratungen und Empfehlungen geleistet. Den Mitgliedern werden neben Rechtsberatung und -vertretung Fortbildungs- und Informationsveranstaltungen angeboten, ebenso werden Seminare

<sup>105</sup> - siehe Bundesgesetz über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz)

<sup>106</sup> - <http://igkultur.at/igkultur/organisation/1003760775>, 14.03.2003

<sup>107</sup> - ebenda

und Workshops für KulturpolitikerInnen angeboten. Workshops und Konferenzen mit der entsprechenden Dokumentation sind weitere Aktivitäten. Auch werden regelmäßig Publikationen zu aktuellen Fragen, z. B. rechtliche Neuerungen, etc. veröffentlicht. Viermal jährlich wird die Zeitschrift „kulturrisse“ veröffentlicht und neunmal jährlich erscheinen Mitgliederinformationen. Darüber hinaus wird Vernetzungsarbeit auf regionaler und internationaler Ebene geleistet.

Die IG Kultur Österreich verfügt über Länderververtretungen in allen Bundesländern, die in unterschiedlichem Ausmaß aktiv sind. Andere Interessenvertretungen sind:

### **IG Freie Theaterarbeit (IGFT)**

Die IGFT wurde 1989 von freien Theaterschaffenden gegründet und bietet ähnliche Dienstleistungen wie die IG Kultur an, ist jedoch spezialisiert auf den Bereich freien Theaters. Dazu zählen ebenfalls Beratung und politisches Lobbying wie die Herausgabe einer sechsmal jährlich erscheinenden Mitgliederzeitung. Die IGFT hat z. Zt. (März 2003) über 1.300 Mitglieder. Ein weiterer Mitgliederservice besteht im IG-Netz,<sup>108</sup> das freie Theaterschaffende und -gruppen mittels Zuschüssen bei der Zahlung der Sozialversicherungsbeiträge unterstützt. Regelmäßige Publikationen und die Organisation einschlägiger Veranstaltungen ergänzen die Aktivitäten der IGFT.

### **IG Bildende Kunst**

Die IG Bildende Kunst wurde 1956 gegründet und besteht heute aus ca. 700 Mitgliedern. Neben Serviceleistungen wie Beratung, Informationsveranstaltungen und Herausgabe einer Mitgliederzeitschrift (sechsmal jährlich) führt die IG Bildende Kunst eine eigene Galerie und betreut den Römerquellepreis, der jährlich verliehen wird. Voraussetzung für eine Mitgliedschaft ist eine „entsprechende Werkhöhe“<sup>109</sup>, über die der Vorstand entscheidet. Ebenso wird ein Preis für Privatfirmen vergeben, die sich um die Förderung von NachwuchskünstlerInnen verdient gemacht haben.

### **IG Autorinnen Autoren**

Die IG Autorinnen Autoren wurde 1971 als Dachverband der Literaturschaffenden und Literaturverbände gegründet und umfasst heute ca. 3.000 Mitglieder und 70 Mitgliedsverbände. Auch sie bietet Beratung und politisches Lobbying an. Die IG Autorinnen Autoren gibt alle drei Jahre ein Handbuch „Literarisches Leben in Österreich“ heraus und viermal jährlich erscheinende Mitgliedernachrichten. Die Mitgliedschaft ist kostenlos, Voraussetzung ist eine kontinuierliche schriftstellerische Tätigkeit (nachweisbar über Publikationen u. ä.).

Darüber hinaus seien als weitere Interessenvertretungen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – noch genannt:

- Berufsverband bildender Künstler Österreichs (BVÖ, ca. 250 Mitglieder)
- Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs (ca. 2.000 Mitglieder)
- Komponistenbund
- design austria
- Dachverband der österr. Filmschaffenden.

108- <http://www.freitheater.at>, 14.03.2003

109- [http://www.igbildendekunst.at/s1\\_structure.htm](http://www.igbildendekunst.at/s1_structure.htm), 14.03.2003

### 3.4 KünstlerInnen-Sozialversicherung

Eine Verbesserung der sozialrechtlichen Absicherung wurde in Deutschland durch die Einführung der KünstlerInnen-Sozialversicherung 1983 erreicht, wobei der Staat ein Viertel der Kosten übernimmt. Diese Vereinbarung bildete das Vorbild für die österreichische Regelung, die jedoch nicht im vollen Umfang realisiert werden konnte.

#### KünstlerInnen-Sozialversicherung

Bis Ende 2000 konnten lediglich vier Gruppen von KünstlerInnen, namentlich freiberuflich tätige bildende KünstlerInnen, selbstständige MusikerInnen, ArtistInnen und KabarettistInnen vom Pflichtversicherungsschutz der gesetzlichen KünstlerInnen-Sozialversicherung profitieren. Anspruchsvoraussetzung war außerdem, dass die künstlerische Tätigkeit hauptberuflich ausgeübt wurde und Haupteinnahmequelle war. Mit Beginn 2001 wurde der Versichertenkreis auf die freischaffend tätigen KünstlerInnen ausgeweitet. Sie werden dazu bei der Sozialversicherungsanstalt (SVA) als so genannte „Neue Selbstständige“ geführt und unterliegen nunmehr eigenen gesetzlichen Bestimmungen zu einer obligatorischen GSVG-Kranken-, Pensions- und Unfallversicherung. Für die Krankenversicherung gilt ein Beitragssatz von 8,9 % (bzw. 6,8 % nach ASVG), für die Pensionsversicherung werden 15 % veranschlagt und bei der Unfallversicherung 1,4 % (bzw. nach ASVG, FSVG ein Pauschaljahresbeitrag i. H. v. derzeit 81,73 E).

Ferner wurde zum 01.01.2001 der KünstlerInnen-Sozialversicherungsfonds mittels K-SVFG eingerichtet, welcher unter bestimmten Voraussetzungen die Bezuschussung der Pensionsbeiträge von Kunstschaffenden vornimmt. Förderungsfähig sind alle selbstständig tätigen KünstlerInnen, wobei der KünstlerInnenbegriff wie folgt definiert wird:

*KünstlerIn ist, wer in den Bereichen der bildenden Kunst, der darstellenden Kunst, der Musik, der Literatur oder in einer ihrer zeitgenössischen Ausformungen (insbesondere Fotografie, Filmkunst, Multimediakunst, literarische Übersetzung, Tonkunst) auf Grund einer künstlerischen Befähigung im Rahmen einer künstlerischen Tätigkeit Werke der Kunst schafft.<sup>110</sup>*

Die Entscheidung über den „KünstlerInnenstatus“ trifft hierbei die KünstlerInnenkommission, die sich aus mehreren Kurien zusammensetzt. Des weiteren gibt es eine Berufungskommission, wobei die erfolgreiche Absolvierung einer künstlerischen Hochschulbildung bereits als einschlägiger Nachweis der künstlerischen Befähigung angesehen wird. Die Voraussetzungen für eine Förderung durch den KünstlerInnen-Sozialversicherungsfonds sind (i) die Antragstellung des(r) GSVG-pensionsversicherten Kunstschaffenden beim SVA bzw. Fonds, (ii) ein Mindestjahreseinkommen aus künstlerischer Tätigkeit i. H. von 3.712,56 E (Richtwert im Jahr 2003) und (iii) alle Einkünfte eines Jahres dürfen in Summe einen Betrag von 19.621,67 E nicht überschreiten. Der Anspruch auf Beitragsbezuschussung wird dann per Bescheid vom Fonds mitgeteilt und beläuft sich monatlich auf maximal 72,67 E bzw. 872 E pro Jahr. Er wird jedoch nicht höher als die jeweils zu zahlenden monatlichen Pensionsbeiträge sein. Nach Vorliegen des Steuerbescheids des Antragstellers/der Antragstellerin wird eine neuerliche Prüfung durchgeführt und es sind gegebenenfalls beanspruchte Zuschüsse zurückzuzahlen, wobei diese Verpflichtung unter besonderen Bedingungen auch vom Fonds erlassen werden kann.

Kritisch ist jedoch anzumerken, dass durch das K-SVFG nur eine Teillösung erreicht wurde, da nur Zuschüsse zur Pensionsversicherung selbstständig tätiger KünstlerInnen geleistet werden. Somit sind Kranken- und Unfallversicherung von einer Förderung ausgeschlossen. Auch bleibt die Situation für unter das Schauspielgesetz zu subsumierende KünstlerInnen weiter problematisch. So ist beispielsweise das Abgrenzungskriterium für Selbstständigkeit rein inhaltlicher Natur und hängt nicht von der Bezeichnung des Vertrages ab. Dadurch werden jedoch SchauspielerInnen und TänzerInnen, sofern sie im Rahmen von Theateraufführungen künstlerisch tätig sind, von einer Unterstützung durch den K-SVF ausgeschlossen, da diese Tätigkeiten nach der gängigen Rechtsprechung nur in einem Dienstverhältnis ausgeführt werden können (siehe Kap. 3.2). Aufgrund von sehr geringen Subventionen können SchauspielerInnen aber vielfach nicht angestellt werden oder sind durch Einstellung des Spielbetriebs insbesondere kleiner KünstlerInnengruppen beschäftigungslos. Kritisch ist in diesen Fällen auch die Arbeitslosenunterstützung, da zumeist keine Absicherung besteht.

## 4 Aus- und Weiterbildung

### 4.1 Hohes Ausbildungsniveau

Wie bereits erwähnt verfügen KünstlerInnen zunehmend über ein hohes formalisiertes Ausbildungsniveau (Universitätsabschluss<sup>111</sup>). Wie die Zahlen des Mikrozensus 2001 belegen, weisen Beschäftigte im Kultur- und Mediensektor einen hohen Ausbildungsstand auf, höher als der übrige Bevölkerungsdurchschnitt. Während der Anteil an AkademikerInnen auf alle Erwerbspersonen hochgerechnet laut Mikrozensus 2001 7 %<sup>112</sup> beträgt, erreicht er unter Erwerbspersonen in Kulturberufen 40 %. Beachtenswert ist der Umstand, dass 48 % aller AkademikerInnen in diesem Bereich weiblich sind, wobei der Frauenteil unter den in diesem Bereich arbeitenden Personen nur 43 % beträgt. Aus beidem folgt, dass der Ausbildungsgrad von Frauen in diesem Bereich etwas höher liegt als der von Männern.

Die empirischen Ergebnisse von Almhofer fassen dies folgendermaßen zusammen:

*Das Ausbildungsniveau der KünstlerInnen ist durchwegs sehr hoch. Nahezu die Hälfte der KünstlerInnen hat eine akademische Ausbildung absolviert. Viele haben auch öffentliche und private Fachschulen, einschlägige Kurse und Sommerakademien besucht oder Privatunterricht erhalten, so dass heute, mit Ausnahme der Literatinnen, nahezu alle Befragten eine qualifizierende formale Ausbildung aufweisen. Mehrstufige (theoretische und praktische) Ausbildungen bilden den Regelfall. Die Mehrheit weist zusätzliche, nicht-künstlerische Berufsqualifikationen auf [...].<sup>113</sup>*

Jüngere KünstlerInnen verfügen zunehmend über eine akademische Ausbildung.<sup>114</sup> Allerdings ist hier auch wieder auf Spezifika einzelner Kunstrichtungen zu achten. Während manche Berufsfelder relativ streng reglementiert sind (z. B. OrchestermusikerInnen), ist das Ausbildungsangebot in anderen künstlerischen Berufsfeldern kaum vorhanden (wie z. B. für SchriftstellerInnen).

111 - vgl. auch Schulz et al. (1997), S. 37

112 - Quelle: Statistik Austria

113 - Almhofer et al. (2000), S. 46

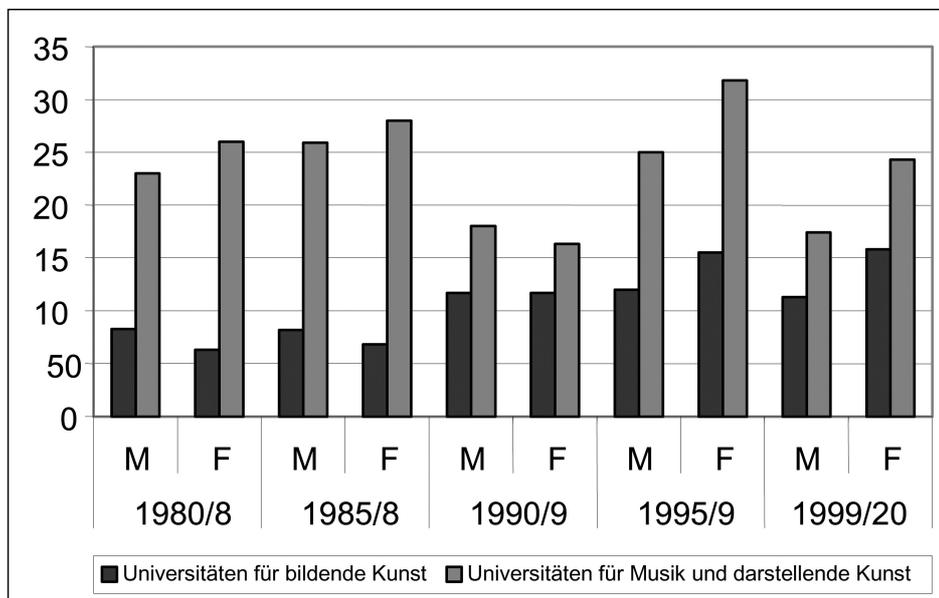
114 - ebenda, S. 39

Nachdem eine vollständige Aufzählung aller Ausbildungsmöglichkeiten im Rahmen dieses Projekts nicht vorgesehen ist, sollen nur universitäre Ausbildungen kurz skizziert werden. Im Zuge der Curriculums-Reform waren sie angehalten, den AbsolventInnen mehr Arbeitsmarktnähe zu vermitteln.

Österreich verfügt über sechs Kunstuniversitäten: drei Universitäten für Musik und darstellende Kunst (Wien, Salzburg, Graz), drei Universitäten für bildende Kunst (zwei in Wien, eine in Linz). Die städtische Lage einerseits und Wienzentriertheit andererseits verweisen auf eine mögliche geografische Zugangsbarriere für Personen ländlicher Herkunft.<sup>115</sup>

Die Zahl der AbsolventInnen ist in den letzten zwei Jahrzehnten relativ schwankend, sowohl was die Art der Universität/Hochschule betrifft als auch die Verteilung nach Geschlecht. Dabei zeigt sich ein deutlicher Überhang von Absolventinnen gegenüber Absolventen.

**Abbildung 4: AbsolventInnen der Kunstuniversitäten 1980–2000  
(in- und ausländische AbsolventInnen)**



*Universitäten für bildende Kunst: Akademie der bildenden Künste, Wien, Universität für angewandte Kunst, Wien, Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz  
Universitäten für Musik und darstellende Kunst: Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst Mozarteum, Salzburg, Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz*

*Quelle: Kulturstatistik 2000.*

Beachtlich ist der hohe Anteil an Absolventinnen bzw. dessen kontinuierliche Steigerung. Problematisch hingegen ist der nach wie vor unverhältnismäßig geringe Anteil an weiblichen Lehrenden, vor allem Professorinnen, was einen Rückschluss auf die benachteiligenden Strukturen des universitären Kunstbetriebs zulässt.

Die Zufriedenheit mit der Ausbildung lässt in jenen Sparten nach, die das höchste Qualifikationsniveau aufweisen, also Musik und bildende Kunst. Hauptkritikpunkt hier ist das Angebot an „fachspezifischen Ausbildungsmöglichkeiten“,<sup>116</sup> welches als unzureichend erachtet wird. Auch die Verwertbarkeit der Ausbildung für einen Berufs-

115- vgl. Schulz et al. (1997), S. 69

116- Almhofer et al. (2000), S. 67

einstieg wird kritisch gesehen; ein Drittel der Befragten von Almhofer et al. erwähnt, dass für den Berufseinstieg andere Faktoren wichtiger waren als die durchlaufene Ausbildung. Im Mittelpunkt der Kritik stehen dabei Defizite in der Vermittlung von Selbstpräsentationstechniken für den Berufseinstieg, die einen besseren Zugang zu einem professionellen Kunstbetrieb ermöglichen.<sup>117</sup>

Die 2001 erstellte Studie „Kunst>Universität<Öffentlichkeit“ der ARGE KunstCurriculum, die Personen im „relevanten Umfeld“ der österreichischen Kunstuniversitäten befragte, zeigt ein ähnliches Ergebnis: Die Berufsvorbereitung wird als mangelhaft erachtet, nötige Kenntnisse für den Berufseinstieg fehlen.<sup>118</sup> Je „kunsthäufiger“ die Befragten dabei waren, desto niedriger wurde die Qualität der Kunstuniversitäten bewertet.<sup>119</sup> Die Berufschancen wurden generell pessimistisch eingeschätzt, vor allem junge KünstlerInnen sahen es als unausweichlich, einen „Brotjob“ neben der künstlerischen Arbeit zu haben.<sup>120</sup> Dabei kamen regionale Unterschiede zum Tragen: In den Bundesländern wurde die Wahrscheinlichkeit in einem künstlerischen Berufe zu arbeiten, weitaus geringer eingeschätzt als in Wien.<sup>121</sup> Ähnliche Einschätzungen finden sich auch in einer Studie für Oberösterreich, die von Mitgliedern der ARTWORKS-Entwicklungspartnerschaft durchgeführt wurde.<sup>122</sup>

Das Hauptaugenmerk der künstlerischen Ausbildung liegt derzeit auf der Vermittlung fachspezifischer Kenntnisse und Fertigkeiten. Jenes Wissen, das Zugang zum Kunstmarkt verschafft, wird jedoch nicht im formellen Rahmen der universitären Ausbildung angeboten. Die von Al Chihade befragten AbsolventInnen der Universität für angewandte Kunst kritisieren vor allem Defizite in der Vermittlung wirtschaftlicher und sozialer Kompetenzen.<sup>123</sup> Almhofer et al. vermerken dazu, dass es sich bei der Nicht-Integration derartiger Inhalte in die formelle Ausbildung um einen konservativen Zugang handelt: „Zum anderen muss nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass mit diesen Berührungspunkten die der auratischen Künstlerfigur attestierte Diskrepanz von genialischer Schöpfungspotenz und Praxis-Untauglichkeit stillschweigend tradiert wird, was den Ausschluss von Frauen auf doppelte Weise sanktioniert.“<sup>124</sup> Das Argument, dass es sich hierbei um nicht vermittelbare Habitusmerkmale handelt, wird durch Entwicklungen auf dem Gesamtmarkt widerlegt, wo derartige Kompetenzen mittlerweile einen integralen Bestandteil eines höheren Anspruchsprofils darstellen. Auch ist generell festzustellen, dass Frauen ihre Ausbildung im Nachhinein stärker kritisieren als ihre männlichen Kollegen.<sup>125</sup> In Deutschland gibt es bereits mehrere Angebote, etwa das zweisemestrige Wahlpflichtfach „Künstler/in als Beruf“ an der Hochschule für Künste Bremen, das parallel zur künstlerischen Ausbildung praxisrelevante Fertigkeiten anbietet.

Allerdings wird eine bloße Ergänzung künstlerischer Studien mit Präsentations- und Verkaufstechniken nicht ausreichend sein, um die Ausbildung an aktuelle Gegebenheiten, wie sie bereits besprochen wurden, anzupassen, wie auch Meta Bauer zu bedenken gibt. Zu komplex sind die Transformationen der Rolle(n) von KünstlerInnen, als dass eine Nachjustierung im Sinne der Ökonomisierung ausreichen würde:

117- vgl. Almhofer et al. (2000), S. 69; Al Chihade (1998), S. 48

118- ARGE KunstCurriculum (2001): „Kunst>Universität<Öffentlichkeit“. Außensichten auf die Universitäten der Künste, Wien, S. 62 ff

119- ebenda, S. 99

120- ebenda, S. 86

121- ebenda, S. 133

122- vgl. Mayer-Edoloeyi et al (2001)

123- vgl. Al Chihade (1998), S. 49

124- Almhofer et al. (2000), S. 71 f

125- vgl. Al Chihade (1998), S. 50

*Das Kunst- und Kulturverständnis an den deutschsprachigen Akademien orientiert sich nach wie vor an einem Kunstbegriff des Originären und Einzigartigen. Kunst dient der Repräsentation und nicht der Reflexion von Gesellschaft. [...] In der sogenannten „high culture“ sind die zur Verfügung stehenden Stühle für Akteure und Publikum gleichermaßen limitiert. Den Forderungen, den sich wandelnden Berufs- und Praxisfeldern an den Akademien endlich Rechnung zu tragen, meint nicht, dass sich die Kunsthochschulen als Zulieferer stromlinienförmig affirmativer Arbeitskräfte für die Kultur- und Unterhaltungsindustrie verstehen sollten. [...] Gerade in der Berührung und Vermischung kultureller und gesellschaftlicher Felder und in der „freien Erforschung“ dieser Schnittstellen liegen heute Potenziale künstlerischer Bildung.<sup>126</sup>*

## 4.2 Kunstausbildung im Wandel

Die österreichischen Kunstuniversitäten haben 1998 ihren Status verändert und wurden von „Hochschulen“ zu „Universitäten“. Eine grundlegende Veränderung besteht in der Verschiebung des Akzents vom Vermitteln technischer Fertigkeiten hin zu einer wissenschaftlichen Reflexion künstlerischen Arbeitens. Auffallendstes Resultat dieser Veränderung war die Abschaffung des Meisterklassenprinzips zugunsten von Instituten.<sup>127</sup> Die Meisterklassen basieren auf einem strengen Spartenprinzip, das die Ausbildung in *einem* Medium vorsieht wie z. B. Druckgrafik, Keramik etc. Der jeweilige Meisterklassenleiter bzw. die jeweilige Meisterklassenleiterin entschied, ob ein/e Studierende/r in die Meisterklasse aufgenommen wurde. Das hatte zwar den Vorteil einer intensiven Betreuung (Al Chihade spricht von 340 Lehrpersonen auf ca. 1.000 Studierende),<sup>128</sup> aber auch den Nachteil einer ausschließlichen Fixierung auf eine/n Lehrer/in und ein Medium. Beides war im Fokus der Kritik: „Eine pluralistische Kultur erfordert eine pluralistische Pädagogik! Die zeitgemäße Kunstausbildung müsste diesem Phänomen Rechnung tragen dadurch, dass sie die Meisterklassenstruktur zugunsten einer abgeflachten, projektorientierten Ausbildungshierarchie ablöst“.<sup>129</sup>

Die Arbeit an einem Medium entspricht nicht mehr zeitgenössischer künstlerischer Produktion, ebenso wenig wie das Meisterklassenprinzip einer zeitgenössischen Pädagogik entspricht. Erste Aufbrüche an der damaligen Hochschule für Gestaltung Linz zeigten, dass künstlerische Hochschul-Ausbildung auch abseits der Meisterklassen möglich war. Nach dem Erlangen des Universitätsstatus 1998 ist das Meisterklassenprinzip am Auslaufen, allerdings fällt es den Kunstuniversitäten mitunter noch immer schwer, sich den veränderten Produktionsbedingungen und damit einem veränderten Kunst-/KünstlerInnenbegriff anzupassen, wie der nach wie vor kaum veränderte Modus von Diplomprüfungen zeigt. Die Studierenden präsentieren ein – im Idealfall allein geschaffenes – „Werk“ einer Kommission; dabei stehen im Durchschnitt 15 Minuten zur Verfügung. Ein solcher Präsentationsrahmen orientiert sich nach wie vor am werkorientierten Geniekünstler.

Auf einer EU-Konferenz in Salzburg 1998 zum Themenbereich „Künstlerische Hochschulbildung: Kulturprozess und Arbeitswelt“ wurden diese zentralen Fragestel-

<sup>126</sup> - Meta Bauer, zitiert nach Rübke (2000), S. 228f

<sup>127</sup> - Eine ausführliche Dokumentation der Diskussion bietet: Zur Sache Kunsthochschulen (1996): Zeitschrift für Kunst und Kulturpolitik, Wien

<sup>128</sup> - Al Chihade (1998), S. 16

<sup>129</sup> - Figlhuber, Gernot (1996): Einfach zum Nachdenken, in: Zur Sache Kunsthochschulen, Wien, S. 74

lungen ebenfalls diskutiert; die zentralen Diskussionspunkte sind im Folgenden zusammengefasst.

Gleichzeitig wurde einer Gesetzesvorlage zur Reform des österreichischen Kunsthochschulsektors zugestimmt. Diskutiert wurde die generelle Rolle der Institutionen (Hochschulen), was von ihnen erwartet wird und wie sie gesellschaftlich positioniert sind bzw. sein sollten. Weiters wurden die Veränderungen im professionellen Umfeld analysiert und gefragt, wie den neuen Anforderungen durch adäquate Studienkonzeptionen Rechnung getragen werden könne. Ferner wurden natürlich auch theoretische Implikationen einer Hochschulreform diskutiert.

In Workshop I „Gesellschaftsrelevanz künstlerischer Hochschulen und Universitäten in Europa“ wurden äußere, gesellschaftliche Bedingungen der Reform (Gesellschaftsrelevanz der künstlerischen Hochschulbildung) beleuchtet und in einen europäischen Kontext gebracht, da festzustellen war, dass sich Reformbemühungen im Kunsthochschulsektor nicht nur auf Österreich beschränkten. Vor dem Hintergrund massiver wirtschaftlicher und sozialer Veränderungsprozesse (Einigung Europas auch in monetärer Hinsicht, beginnende Osterweiterung, Entwicklung hin zur Wissens- und Kommunikationsgesellschaft) wird eine Neubewertung regionaler und individueller Identitäten nötig. Hochschulen scheinen hierbei als „Träger und Bewahrer der nationalen kulturellen Identität“<sup>130</sup> zu agieren.

Insbesondere im Workshop II mit dem Titel „Bildungskonzepte und zukünftige Professionen im Kulturprozess“ wurden Entwicklungspotenziale des kulturellen Arbeitsmarktes diskutiert. Es wurde festgestellt, dass die kulturelle Produktion im Dritten Sektor nicht nur rapide zunimmt, sondern selbst auch einer signifikanten Veränderungsdynamik unterliegt, was zu einer Erweiterung einschlägiger Berufsfelder führt. Diese fortwährenden Veränderungen in den Anforderungsprofilen für KünstlerInnen werfen die Frage auf, inwieweit Hochschulen aktuell in der Lage sind, die Studierenden in angemessener Weise auf ihre berufliche Zukunft vorzubereiten. Als Ergebnis des Workshops wurde ein großer Handlungsbedarf im Hinblick auf die Anpassung momentaner Studienkonzepte aufgedeckt. Folgende Handlungsempfehlungen wurden erteilt:

- Adäquate künstlerische Angebote dürfen sich nicht mehr primär an traditionellen Berufs- und eindeutigen Rollenbildern orientieren, sondern sollten innovationsfreundlicher und flexibler gestaltet werden.
- Generell sollte die künstlerische Bildung auf jeder Stufe des Bildungssystems etabliert werden, insbesondere als Teil grundlegender Allgemeinbildung.
- Für eine zeitgemäße, künstlerische Hochschulbildung sind transdisziplinäre, fachübergreifende Ansätze, die theoretische Fundierung und eine praxisbezogene Schlüsselqualifikation von primärer Bedeutung.

Weiters wurde die mögliche Umsetzbarkeit der Reformintentionen diskutiert und aufgezeigt, dass eine Transformation vom vorherrschenden „Eigenbrötlerium“ hin zu lernenden Organisationen für die Hochschulen nötig wird. Dies bedeutet vor allem, dass die Änderungen der Umwelt aufmerksam und offen verfolgt und Lehr- und Lerninhalte immer wieder dementsprechend angepasst werden. Hierfür ist auch eine stärkere regionale und internationale Kooperation zwischen den Hochschulen wünschenswert. Ferner wurde betont, dass praxisbezogene, künstlerische Forschung sowie wissenschaftlich orientierte Grundlagenforschung in Zukunft höhere Bedeutung

*130- Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr (1999): Künstlerische Hochschulbildung: Kulturprozess und Arbeitswelt, Bericht zur thematischen EU-Konferenz, Wien. S. 6*

gewinnt und der Weiterbildung sowohl von AbsolventInnen als auch Lehrenden ein sehr großer Stellenwert zu kommt.

Im Schwerpunkt „Neue Curricula“ setzte man sich vorwiegend mit hochschuldidaktischen Schlussfolgerungen auseinander, d. h. inwieweit neue Bildungsanforderungen in zeitgemäße Curricula umsetzbar sind und sich diese in einen kontinuierlichen Entwicklungsprozess integrieren lassen. Des weiteren wurden Möglichkeiten aufgezeigt, die zu einem koordinierten Handeln der europäischen Kunsthochschulen führen.

### **4.3 Kunst im sozialen Raum: Ausbildungsangebote**

Ausbildungsangebote in diesem Feld sind bislang noch selten, wie sich inter- und transdisziplinäre Curricula im Allgemeinen nur langsam an österreichischen Universitäten durchsetzen. Aus diesem Grund sollen an dieser Stelle exemplarische good-practice Beispiele aus dem deutschen Sprachraum vorgestellt werden.

An der Universität der Künste in Berlin wird seit dem Wintersemester 2002/03 „Kunst im Kontext“ angeboten, ein viersemestriges Weiterbildungsangebot, das mit einem „Master of Arts (Art in Context)“ abgeschlossen werden kann. Zielgruppe dieses Studiengangs (der über ein eigenes Institut mit entsprechenden personellen Ressourcen verfügt) sind AbsolventInnen von Kunstuniversitäten, die an neuen Formen von Kunstvermittlung und künstlerischer Arbeit im sozialen Kontext interessiert sind.

Die Darstellungen der Fachbereiche, zu denen Lehrveranstaltungen abgehalten werden, illustriert den Zugang dieses Studiengangs:

- Grundlagen der Kinder- und Jugendkulturarbeit
- Künstlerische Arbeit in Bildungseinrichtungen
- Kulturarbeit im Strafvollzug
- Zum Verhältnis von Kunst und Pädagogik
- Kunst, Kulturarbeit und Therapie
- Kunst und Psychiatrie
- SeniorInnenkulturarbeit
- Subkulturen und Konsumverhalten
- Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
- Rechtliche Grundlagen künstlerischer Arbeitsfelder
- Medienbiografien und ästhetische Sozialisation
- Künstlerische Selbstpräsentation und Selbstmanagement<sup>131</sup>.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Hinweis, dass es sich bei Kunstvermittlung und künstlerischer Arbeit zwar um ähnliche Prozesse handeln kann, die jedoch unterschiedliche Ziele und Ergebnisse aufweisen.

Angebote wie dieses sind exemplarisch für Kunstuniversitäten, die die Veränderungen von KünstlerInnenbildern und künstlerischen Arbeitsfeldern zur Kenntnis genommen haben.

In Österreich stellt bis jetzt der Pilotlehrgang „Theaterpädagogik (Theatre Work in Social Fields)“ an der Universität Graz das einzige geschlossene Curriculum dar, das sich mit der Erweiterung künstlerischer Handlungsformen befasst.

Dieser Lehrgang wurde im Rahmen des Sokrates-GRUNDTVIG-Programms der Europäischen Kommission entwickelt und kann seit dem Sommersemester 2002 belegt werden. Die Zielgruppen dieses viersemestrigen Lehrgangs sind sowohl darstellende KünstlerInnen als auch SozialarbeiterInnen und PädagogInnen. Das Lehrangebot setzt sich aus sieben Modulen und einer Reflexions- und Evaluationsphase zusammen:

- Modul 1: Theaterarbeit in Praxis und Theorie
- Modul 2: Soziokulturelle Theaterformen
- Modul 3: Zielgruppenspezifische Theaterarbeit
- Modul 4: Theoretische Grundlagen von Theaterpädagogik und Theaterarbeit in sozialen Feldern
- Modul 5: Soziale, psychosoziale und (gruppen-)pädagogische Kompetenzen
- Modul 6: Projekt- und Kulturmanagement
- Modul 7: Studienprojekt und Abschlussarbeit.<sup>132</sup>

Bereits die Entwicklung dieses Lehrgangs in einem interaktiven Team, bestehend aus dem Institut für Erziehungs- und Bildungswissenschaften der Universität Graz sowie den beiden außeruniversitären Vereinen unitT und InterAct zeigt, dass hier neue Wege bei der Institutionalisierung einer Curriculums-Entwicklung beschritten wurden.

An der Universität für Angewandte Kunst in Wien werden am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften – Kunstpädagogik unter der Leitung von Barbara Putz-Plecko Praktika im Bereich „Kunst und soziale Praxis“ angeboten. Diese Projektpraktika können im Rahmen eines kunstpädagogischen Studiums absolviert werden und sind von spezifischen Lehrveranstaltungen begleitet.

Das Profil dieses Lehrgangs wird in Modul 4 von ARTWORKS eingehend thematisiert. In diesem arbeiten sowohl VertreterInnen von uniT wie auch Barbara Putz-Plecko vom Verein Cooperation an Unterstützungsangeboten zur Stärkung der Kooperation zwischen KünstlerInnen und Drittem Sektor.

## **5 Zusammenfassende Interpretation**

In diesem Bericht wird die aktuelle Diskussion rund um das Themenfeld Kunst, Kultur & Beschäftigung dargestellt, wobei nationale wie internationale Aspekte thematisiert werden. Damit werden die wichtigsten Argumente hinsichtlich der Konkretisierung des Beschäftigungspotenzials aufgezeigt, gleichzeitig wird der inhaltliche und definitorische Rahmen geliefert für die weiteren Umsetzungs-Module von ARTWORKS.

Dargestellt werden aktuelle Forschungsarbeiten sowie politische Bekundungen und Aktivitäten, die zu einer verstärkten öffentlichen Wahrnehmung dieses Beschäftigungsfeldes in den letzten 10 Jahren geführt haben.

Während sich die Diskussion um die Entstehung neuer Arbeitsplätze vor allem auf die Kreativwirtschaft konzentriert, also einen sehr breiten Begriff künstlerischer bzw.

*132- Theaterpädagogik. Pilotlehrgang an der Universität Graz. Allgemeine Informationen, Stand Jänner 2001. S. 9*

kultureller Produktion voraussetzt, wird die künstlerische Dienstleistung im vorliegenden Bericht hinsichtlich des Beschäftigungssegments Dritter Sektor definitorisch gefasst: unterschiedliche Möglichkeiten der Strukturierung und der Definition werden dargestellt, wobei sich der Zugang von Kunst im sozialen Raum als besonders relevant für die Zielsetzungen von ARTWORKS erweist.

Die Beschreibung der Organisation und sozialrechtlichen Situation künstlerischer und kultureller Dienstleistungen stellt – neben der Verfügbarkeit entsprechender quantitativer Daten – eine entscheidende Voraussetzung für die Konkretisierung des Beschäftigungspotenzials dar. Damit wird der hohe Anteil an selbstständig beschäftigten KünstlerInnen ebenso beschrieben wie die unselbstständige Beschäftigung, die häufig in Form von atypischer und Mehrfach-Beschäftigung organisiert ist. Im Feld kultureller Beschäftigung ist damit eine Arbeitsorganisation verbreitet, die zunehmend auch in anderen Beschäftigungssegmenten anzutreffen ist und der somit eine Vorreiterrolle bei der Neudefinition des Arbeitsbegriffs zugeschrieben werden kann.

Wird Einkommen als Qualitätsfaktor von Beschäftigung herangezogen, so ist ein wesentlich geringeres Durchschnittseinkommen – vor allem unter Beachtung des hohen Ausbildungsniveaus – der KünstlerInnen im Vergleich zum Durchschnittseinkommen ersichtlich.

Die quantitative Beschreibung des Beschäftigungspotenzials ist durch eine nach wie vor unbefriedigende Datenlage charakterisiert: So sind die Auswertungen des Mikrozensus aufgrund der kleinen Stichproben nur beschränkt aussagefähig, ermöglichen allerdings eine Beschreibung der aktuellen Beschäftigungssituation nach Geschlecht, Kunstsparte und Art der Beschäftigung. In der Jahresauswertung 2001 sind 33.500 KünstlerInnen hochgerechnet, wobei der Frauen-Anteil in den letzten zwei Jahrzehnten kontinuierlich zugenommen hat (1980: 35 %, 2001: 47 %). Dabei fällt auf, dass der Frauenanteil über die Jahre ziemlich schwankt. Die Beschäftigungssituation von KünstlerInnen wird auf Basis von Sekundärdaten für den darstellenden und den bildenden Bereich, für KomponistInnen sowie für Film- und Video-Schaffende beschrieben. Es werden diesbezüglich eklatante Unterschiede in der Beschäftigungsstruktur von Männern und Frauen sichtbar.

Die Vertretung der Interessen der KünstlerInnen erfolgt sowohl durch die Gewerkschaft (Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe) wie auch durch spartenspezifisch organisierte Zusammenschlüsse, die sogenannten IGs. Diese vertreten vor allem in freiberuflich strukturierten Beschäftigungsbereichen die Interessen der KünstlerInnen. Als wesentliche Errungenschaft bzw. als wichtiger Zwischenschritt wird die seit dem Jahr 2001 geltende KünstlerInnen-Sozialversicherung gewertet, die eine Kranken-, Pensions- und Unfallversicherung umfasst. Die öffentliche Hand übernimmt dabei einen Teil der Beiträge für KünstlerInnen, die bestimmte Kriterien erfüllen.

Eine wesentliche Grundlage für die Beschäftigungssituation von KünstlerInnen wird durch die Ausbildung gelegt. Diese ist durch eine hohe AkademikerInnen-Quote ebenso gekennzeichnet wie durch eine Erweiterung und Verbesserung des laufenden Ausbildungsangebots. Die Umwandlung der künstlerischen Hochschulen in Universitäten kann als Bestrebung gesehen werden, die strenge Spartenordnung aufzulösen und mehr beschäftigungsrelevante Kompetenzen zu vermitteln, um (damit) neue Berufsfelder zu erschließen. Für neue Berufsfelder werden von verschiedenen Seiten laufend neue Ausbildungsmöglichkeiten angeboten.

## 6 Bibliographie

- Abbing, Hans (1996): Art Subsidies: Gifts With Interest; Working Paper No. 9701, Institut für Finanzwissenschaft, Universität Graz
- Al Chihade, Elisabeth (1998): Die Hochschule für angewandte Kunst und ihre Absolventen von 1970 bis 1995, Wien
- Almhofer, Edith et al. (2000): Die Hälfte des Himmels. Chancen und Bedürfnisse kunstschaftender Frauen in Österreich, Gumpoldskirchen
- Angerer, Marie-Luise (1999): Cultural Worker Who Are You?, in: Österreichische Kulturdocumentation u. a. (Hrsg.), Cultural Competence, Wien, S. 24–30
- ARGE KunstCurriculum (2001): „Kunst>Universität<Öffentlichkeit“. Außensichten auf die Universitäten der Künste, Wien
- Baier, Barbara (1995): Obdachlose Kunst. Das Einfließen sozio-ökonomischer, künstlerisch-kultureller und geschlechterdifferenter Rahmenbedingungen sowie individueller Lebens-, Arbeits- und Wirkungszusammenhänge in das Kunstverständnis und die Lebenskonzepte junger Kunstschaftender am Beispiel der AbsolventInnen der Studienjahrgänge 1991/92 und 1992/93 der Wiener Kunsthochschulen, Wien
- Bernard, Jeff et al. (1992): Zur Diskussion: Kulturpolitik für die neunziger Jahre, Wien
- Blaukopf, Kurt (1989): Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära, Heiden
- Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr (1999): Künstlerische Hochschulbildung: Kulturprozess und Arbeitswelt, Bericht zur thematischen EU-Konferenz, Wien
- Creative Industries Mapping Document (2001): [http://www.culture.gov.uk/creative/creative\\_industries.html](http://www.culture.gov.uk/creative/creative_industries.html), 27.07.2002
- Dilettanten (2002): eine Koproduktion von steirischer herbst mit Forum Stadtpark und FH Joanneum/Informations Design, steirischer herbst 2002. <http://www.steirischerbst.at/Programm/Detail?ProgrammID=134>, 15.03.2003
- Ellmeier, Andrea (1998): Kultur und Beschäftigung. Ein Schwerpunkt der österreichischen EU-Präsidentschaft 1998 im Kunst- und Kulturbereich, in: Kunstbericht 1998, Wien, S. 64–68
- Ernst, Gustav, Schedl, Gerhard (Hrsg.) (1992): Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms, Wien
- European Commission (1998): Culture, the Cultural Industries and Employment. Commission Staff Working Paper, Brüssel
- Figlhuber, Gernot (1996): Einfach zum Nachdenken, in: Zur Sache Kunsthochschulen, Wien, S. 71–75
- Fink, Marcel, Riesenfelder, Andreas, Tálos, Emmerich (2002): Endbericht Atypische Beschäftigungsverhältnisse, Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales, Wien
- Fohrbeck, Karla; Wiesand, Andreas (1975): Der Künstler-Report, München.
- Geldner, Norbert (2000): Der Wirtschaftsbereich Kultur und Unterhaltung und seine Rolle im Wiener Arbeitsmarkt, Wien
- Gottschall, Karin, Betzelt, Sigrid (2001): Alleindienstleister im Berufsfeld Kultur. ZeS-Arbeitspapier 18/2001, Zentrum für Sozialpolitik, Universität Bremen
- Gottschall, Karin; Schnell, Christiane (2000): „Alleindienstleister“ in Kulturberufen – Zwischen neuer Selbständigkeit und alten Abhängigkeiten, in: WSI Mitteilungen 12/2000, S. 804–810
- Gschwandtner, Ulli (2000): DURCHSCHAU.T – Zum Geschlechterverhältnis in Kulturvereinen des Bundeslandes Salzburg, Salzburg
- Haak, Carroll; Schmid, Günther (1998): Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten – Modelle einer zukünftigen Arbeitswelt? WZB, Berlin
- Haberl, Georg, Gottfried Schlemmer (1995): Die soziale Lage der Künstler in Österreich. Bereich Film und Video, Wien
- Harauer, Robert (1989): Soziale Lage freier Theaterschaftender, Wien
- Harauer, Robert, Mayerhofer, Elisabeth, Mokre, Monika (2000): Frauen in Kunst- und Medienberufen in Österreich, Forschungsprojekt im Auftrag des BM für Soziale Sicherheit und Generationen. Kofinanziert durch Mittel der GD V der Europäischen Kommission. MEDIACULT, Wien
- Hesmondhalgh, David (2002): The Cultural Industries, London
- Hollerweger, Eva, Nachbagauer, Andreas (2003): Status-quo-Analyse, Grundlagenarbeit, NPO-Institut; Wien
- <http://transmission.mi-site.net>, 03.03.03
- <http://wko.at/kreativwirtschaftsbericht/> (ab Sommer 2003)
- [http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive\\_1998/Creative\\_Industries\\_Mapping\\_Document\\_1998.htm?properties=archive%5F1998%2C%2Fglobal%2Fpublications%2Farchie%5F1998%2F%2C&month=](http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive_1998/Creative_Industries_Mapping_Document_1998.htm?properties=archive%5F1998%2C%2Fglobal%2Fpublications%2Farchie%5F1998%2F%2C&month=), 27.05.2003

- <http://www.sohoinottakring.at>, 20.02.2003  
<http://www.sva.or.at/sva/home.nsf>, 26.03.03  
<http://www.transmissioninfo.nl/>, 03.03.03  
<http://www.wochenklausur.at/>, „Kunst und konkrete Intervention“, 14.11.2002
- IG Externe LektorInnen und Freie WissenschaftlerInnen (2000): Zwischen Autonomie und Ausgrenzung. Zur Bedeutung Externer Lehre und Freier Wissenschaften an österreichischen Universitäten und Hochschulen, IG Kultur: Enquête, Wien
- Iglar, Rainer; Mauracher, Michael (1992): Studie zur sozialen Lage der freischaffenden Fotografen in Österreich, Wien
- Instinct Domain (2000): Der Kultursektor im Burgenland, Wien
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft; Institut für Bildung und Kultur (Hrsg.) (2003): Kultur. Kunst. Arbeit. Perspektiven eines neuen Transfers, Bonn
- Kräuter, Maria (2002): Existenzgründung in Kultur- und Medienberufen, Nürnberg
- Kulturstatistik 2000. Statistik Austria, Wien
- Landeskulturreferentenkonferenz der österreichischen Bundesländer (Hrsg.) (1984): Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller, Salzburg
- Mayer-Edoloeyi, Andrea (2001): Platz nehmen! Studie Vernetzungsstelle für Frauen in Kunst und Kultur in Oberösterreich, FIFTITU%
- Mayerhofer, Elisabeth (2002): Creative Industries – Mehr als eine politische Requisite? Creative Industries, Cultural Districts und das Wiener Museumsquartier im Vergleich. Finanziert durch ein Wissenschaftsstipendium der Stadt Wien. <http://www.fokus.or.at/paper%20mayerhofer.doc>, 27.05.2003
- McRobbie, Angela (1999): Kunst, Mode und Musik in der Kulturgesellschaft, in: Justin Hoffmann; Marion von Osten (Hrsg.): Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie, Berlin
- McRobbie, Angela (2001): Clubs to Companies. Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds, [http://www.nelp.de/beitraege/02\\_farbeit/mcrobbee\\_e.htm](http://www.nelp.de/beitraege/02_farbeit/mcrobbee_e.htm) 21.06.2002
- Mercer, Colin (Hrsg.) (2001): CultureLink Convergence: Creative Industries and Civil Society. The New Cultural Policy. Special Issue 2001, Zagreb
- Michenthaler, Georg (2003): Schauspieler – Beruf im Wandel der Zeit, IFES Studie i. A. der Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe
- Ministerium f. Wirtschaft und Mittelstand, Technologie und Verkehr des Landes Nordrhein-Westfalen (1998): Kulturwirtschaft in Nordrhein-Westfalen: Kultureller Arbeitsmarkt und Verflechtungen, Düsseldorf
- MKW Wirtschaftsforschung GmbH et al. (2001): Ausschöpfung und Entwicklung des Arbeitsplatzpotentials im kulturellen Sektor im Zeitalter der Digitalisierung, München
- Österreichischer Kultur-Service (2001): Kunst und Bildung. Personale Kunstvermittlung in Bildungsprozessen, Studie i. A. des BMBWK, Wien
- Österreichische Kulturdokumentation (Hrsg.) (1999): Cultural Competence. Kultur als Kompetenz. Neue Technologien, Kultur & Beschäftigung. Publikation der EU-Konferenz vom 1.–3.10.1998 in Linz, Wien
- Ostleitner, Elena (1995): Liebe, Lust, Last und Leid. Eine Studie zur Situation des Orchesternachwuchses in Österreich, Wien
- Pientak, Eda et al (2002): Neue Dienstleistungen und Kultur, Köln
- Pommerehne, Werner; Frey, Bruno (1989): Muses and Markets. Oxford
- Putz-Plecko, Barbara (2002): Cooperation – Kunst als potentieller Raum, in: Rollig, Stella; Sturm, Eva (Hrsg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien, S. 107–117
- Rakuschan, F. E. (2003): Kunst und Ekel, [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net) : kunst 2.0. 14.03.2003.
- Ranftl, Beate (1999): „IG Autorinnen Autoren“. Eine Interessensgemeinschaft im gesellschaftlichen, politischen und historischen Kontext, Diplomarbeit an der Universität Wien
- Rathenböck, Elisabeth et al.(1997): Frauen – Kultur / Frauen. Bausteine und Beispiele zur weiblichen Teilnahme am Kulturbetrieb, Linz
- Raunig, Gerald (2002): Spacing the lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe, in: Rollig, Stella; Sturm, Eva (Hrsg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien, S. 118–127
- Röbke, Thomas (2000): Kunst und Arbeit: Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit, Essen.
- Rollig, Stella (2000): Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts, [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net), 01.03.2000
- Ruiss, Gerhard, Johannes Vyoral (1997): Literarisches Leben in Österreich, Wien
- Scheuch, Fritz (2000): The Music Industry in Austria: Structure, Opportunities and Economic Importance, Wien

- Schiffbänker, Helene; Kernbeiß, Günter (2000): Informations- und Kommunikationstechnologien – Auswirkungen auf Beschäftigung und Qualifizierung. Teil 4: Kultur/Kulturwirtschaft, Institut für Arbeitsmarktbetreuung und -forschung, Wien
- Schmid, Günther (2000): Arbeitsplätze der Zukunft: Von standardisierten zu variablen Arbeitsverhältnissen. In: Kocka, Jürgen; Offe, Claus (Hrsg.) (2000): Geschichte und Zukunft der Arbeit, Frankfurt/Main, S. 269–292
- Schulz, Wolfgang, Hametner, Kristina, Wroblewski, Angela (1997): Thema Kunst. Zur sozialen und ökonomischen Lage der bildenden Künstler und KünstlerInnen in Österreich, Wien
- Sieben, Gerda (2000): Künstlerisches Handeln – ein Modell für die neue Arbeitsrealität?, Remscheid
- Smudits, Alfred (1988): Industrialisierung des Kulturschaffens – Metapher oder Realität? Veränderungen im Bereich des Kulturschaffens seit 1934, in: „SWS-Rundschau“ 28. Jg. Heft 2/1988, S. 253–263
- Smudits, Alfred (2000): Medientheorie. Mediamorphosen des Kulturschaffens und der kulturellen Kommunikation. Ein forschungspolitisches Konzept in: mediacult.doc 03/00, Kulturpolitik, Medientheorie und Musiksoziologie, Wien
- Smudits, Alfred (2002): Mediamorphosen des Kulturschaffens, Wien
- Smudits, Alfred et al. (1993): Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich, Wien
- Söndermann, Michael (1999): Culture and EU Employment Policy. How relevant is the cultural sector?, in: Österreichische Kulturdokumentation u. a. (Hrsg.),: Cultural Competence. Wien, S. 48–57
- Steirische Kulturinitiative (Hrsg.) (2000): Schafft Kultur neue Arbeit? Symposionsvorträge und Gastbeiträge, Wien
- Theaterpädagogik. Pilotlehrgang an der Universität Graz. Allgemeine Informationen, Stand Jänner 2001
- Throsby, David (2001): Economics and Culture, Cambridge
- Towse, Ruth (2001): Creativity, Incentive and Reward, Cheltenham
- Voß, Günther, Pongratz, Hans (1998): Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft? in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 50 (1), S. 131–158.
- Wagner, Bernd (2003): Die Zukunft der Arbeit liegt in der Kultur. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft; Institut für Bildung, und Kultur (Hrsg.) (2003): Kultur. Kunst. Arbeit. Perspektiven eines neuen Transfers, Bonn. S. 187–205
- Wagner, Bernd (Hrsg.) (2000): Ehrenamt, Freiwilligenarbeit und bürgerliches Engagement in der Kultur, Bonn
- Wolf, Harald; Mayer-Ahuja, Nicole (2002): „Grenzen der Entgrenzung von Arbeit“ – Perspektiven der Arbeitsforschung, In: SOFI Mitteilungen, Nr. 30, S. 197–205
- Zembylas, Tasos (1997): Kunst oder Nicht-Kunst, Wien
- Zembylas, Tasos (2002): Kulturbetriebslehre: Begründung einer neuen Inter-Disziplin. Habilitationsschrift, Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
- Zobl/Schneider (2001): Die Legende vom Künstler
- Zur Sache Kunsthochschulen (1996): Zeitschrift für Kunst und Kulturpolitik, Wien

## IMPRESSUM

Herausgeber:  
ÖKS Österreichischer Kultur-Service  
Stiftgasse 6, 1070 Wien

Alle vier Einzelteile der Gesamtstudie sowie die Zusammenfassung werden als pdf-Dokumente unter [www.equal-artworks.at](http://www.equal-artworks.at) zum Downloaden angeboten.

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck – auch auszugsweise – nur mit Quellenangabe gestattet.

1. Auflage, Wien 2003

Grafik: Naveau/Pfaffenberger

